

Jacob Langeloh

# Hamburg 1725, Berlin 1765, Wien 1800

Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung  
im 18. Jahrhundert

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0



Diese Publikation geht aus dem DFG-Projekt DA 131/9-1,2 hervor.

Cover: Coverstreifen: Johanna Benz, <http://johannabenz.de>

Abgebildete Personen und Orte: Georg Philipp Telemann, ca. 1745;  
Johann Adam Hiller, ca. 1790; Johann Joachim Quantz, ca. 1750;  
Drillhaus Hamburg, 1719.

Quelle: Wikimedia Commons

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

978-3-95983-143-7 (Paperback)

978-3-95983-144-4 (Hardcover)

© 2018 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz  
[www.schott-campus.com](http://www.schott-campus.com)

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz  
ICC BY-NC-ND 4.0

Jacob Langeloh

Hamburg 1725, Berlin 1765,  
Wien 1800

Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung  
im 18. Jahrhundert

# Inhalt

<b>1 Einleitung</b>	9
1.1 Der Horizont: Musik als Ereignis	9
1.2 Die Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung	11
1.3 Das 18. Jahrhundert und die Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung	20
1.4 Chronotopoi und Begriffe	27
<b>2 Hamburg</b>	31
2.1 Die goldenen 1720er in Hamburg	31
2.1.1 Musikkultur in Hamburg um 1725	33
2.1.2 Gebildete Bürger: Kulturpflege und -zirkel	42
2.2 Begriffsstudien	44
2.2.1 Vorgehen	44
2.2.2 Quellenbasis und -verwendung	46
2.2.3 Die Unverdächtigen: ›Absingen‹ und ›Aufführen‹	48
2.2.4 ›Sich-Hören-Lassen‹ und ›Aufwarten‹: Höfische und virtuose Elemente	51
2.2.5 Inszenierung auf der Opernbühne: ›Präsentieren‹ und ›Vorstellen‹	57
2.2.6 Frankreich, Mattheson und die Execution	59
2.2.7 Rückblick als Ausblick: Sachsen, Ende des 17. Jahrhunderts	72
2.3 Vernunft statt Vorliebe: Zusammenfassung	79
<b>3 Berlin (und Leipzig) um 1765</b>	81
3.1 Zwei Städte nach dem Krieg	81
3.1.1 Einführung	81
3.1.2 Berliner Musikkultur(en)	85
3.1.3 Berliner Personenkonstellationen	90
3.1.4 Leipziger Musik-Monarchie?	93
3.2 Lexikalische Innovationen	96
3.2.1 Von Walther bis Zedler	96
3.2.2 Von T.S. bis Sulzer	98
3.3 Begriffsstudien I: Aufstieg des Vortrags	101
3.3.1 Bisherige Untersuchungen	101

3.3.2	Gottscheds Rhetorik als Quelle für den Vortragsbegriff	105
3.3.3	Erste Belege des ›Vortrags‹	108
3.3.4	Berliner Instrumentalschulen	111
3.3.5	Gegen- und Nebenbegriffe des Vortrags	114
3.3.6	Vortrag zwischen Tätigkeit und Fertigkeit	117
3.4	Begriffsstudien II: Zeitungen, Hillers Publizistik und Sulzers Begriffsnetz	121
3.4.1	Zeitungsberichte: Alles beim Alten?	122
3.4.2	Hillers Begrifflichkeit	127
3.4.3	Aufführungsbegriffe in Sulzers <i>Allgemeiner Theorie der schönen Künste</i>	136
3.5	Das Erbe der 60er: Epilog mit Reichardts Briefen	146
<b>4</b>	<b>Wien um 1800</b>	151
4.1	Wien und die Musik	151
4.1.1	Einführung	151
4.1.2	Quellenüberblick	152
4.1.3	Wiener Musikkulturen	158
4.1.4	Streit um Wien: Nord- und süddeutsche Standpunkte	160
4.1.5	Zusammenfassung: Wien als konstruierte Musikstadt	167
4.2	Begriffsstudien	171
4.2.1	›Mit allgemeinem Beifall gegeben‹: Die Entdeckung des Publikums	171
4.2.2	Bekannte Gäste: ›Exekution‹, ›Ausführung‹, ›Sich-Hören-Lassen‹	186
4.2.3	›Vortrag‹ und ›vortragen‹ um 1800: Personalattribut, Stücktypik, Universalwort	192
4.3	Zusammenfassung	201
<b>5</b>	<b>Schluss: Exekution – Vortrag – Moderne</b>	205
	<b>Register</b>	211
	<b>Literaturverzeichnis</b>	219



## Danksagung

Diese Arbeit hat an vielen Stellen von Rat, Zuspruch und Hilfe profitiert. An allererster Stelle steht Professor Hermann Danuser, der das Projekt »Von Exekution zu Performanz« erdacht und geplant hat. Er hat uns die Freiheit gewährt, selbstständig zu forschen und das Feld zu erkunden, war dann aber immer für Ideen, Ratschläge und kritische Lektüre verfügbar.

Über drei Jahre gefördert und äußerst kompetent betreut wurde das Projekt von der *Deutschen Forschungsgemeinschaft*. Dafür danke ich stellvertretend Dr. Claudia Althaus und Frau Stefanie Röper.

Von der Konzeptionsphase bis zum Abschluss haben uns unsere Schwesterprojekte begleitet und in unseren gemeinsamen Tagungen wichtige Anstöße gegeben. Vom »Ereignis Darmstadt« sind dies Prof. Dr. Dörte Schmidt, Dr. Pietro Cavallotti, Kim Feser und Susanne Heiter, von »Das Ereignis im Film« PD Dr. Tobias Plebuch und von »Das Ereignis des Virtuosen« Prof. Dr. Camilla Bork.

Bei meinen Recherchen in Wien haben mich mehrere Institutionen und Mitarbeiter unterstützt, namentlich im Theatermuseum Frau Mag. Daniela Franke und Herr Othmar Barnert; in der Wienbibliothek im Rathaus Dr. Franz Ganglmayr; im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Herr Prof. DDr. Otto Biba und Frau Ilse Kosz; im Deutschordenszentralarchiv Herr Dr. Friedrich Vogel. Mein Dank gilt ebenfalls den Mitarbeitern der Österreichischen Nationalbibliothek sowie Herrn DI Peter Prokop für den freundlichen Austausch über Carl Rosenbaum. Für die Erkundungen in Hamburg danke ich den Mitarbeitern der Staats- und Universitätsbibliothek, in Berlin denen der Landesbibliothek.

In Berlin haben Freunde und Kollegen ebenfalls an vielen Stellen geholfen. Für Hilfe bei der Berliner Studie danke ich Dr. Lena van der Hoven, für einen spannenden Meinungs-austausch über Begriffsgeschichte Dr. Markus Bandur. Wichtige Impulse, besonders in der Frühphase, gab PD Dr. Tobias Robert Klein. Am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität war stets Verlass auf Dr. Christian Schaper, Anne-Kathrin Blankschein und Stefan Kaiser. Die Fertigstellung des Manuskripts hat Lukas Michaelis maßgeblich unterstützt, Margret Benz hat das Dokument gesetzt und Johanna Benz das inspirierende Titelbild gestaltet. Im Verlag Schott Campus gilt mein Dank Frau Kerstin Siegrist.

Dieses Projekt wäre bei weitem nicht so produktiv und schön gewesen ohne meine wundervollen Kollegen Felix Emter und Laure Spaltenstein. Danke, Felix und Laure, für die schöne Zeit.

Eine derartige Tätigkeit ist unmöglich ohne Menschen, die den alltäglichen Wahnsinn der wissenschaftlichen Produktion ertragen oder sogar fördern. Daher danke ich zuletzt Katharina, Hans und Kari, dafür, dass sie für mich und mit mir da sind.

# 1 Einleitung

## 1.1 Der Horizont: Musik als Ereignis

Es ist in der Musik schwerer als in andern schönen Künsten, sicher und bestimmt zu urtheilen. Das Gemälde liegt vor Augen, lässt sich mit Muße betrachten; das Gedicht lässt sich beliebig lesen, wiederlesen und der Kritik unterwerfen; jede Musik aber ist vorübergehend in der Zeit: indem wir auffassen, indem wir begreifen wollen, sind die Töne schon verhallt.<sup>1</sup>

Der im Berliner Magazin *Der Freimüthige* im Jahr 1804 schreibende junge Theologe Friedrich Köppen benennt eine scheinbar triviale Eigenheit von erklingender Musik: Als Zeitkunst vollzieht sie sich linear und unwiederbringlich. Die Musikwahrnehmung erfolgt im Moment des Hörens, wobei es unmöglich ist, in einer Symphonie »zurückzublättern«, eine Seite mehrmals zu lesen um sich auf ein besonderes Detail zu fokussieren, oder die Betrachtung zu unterbrechen, um am gleichen Ort fortzusetzen. Sobald Musik erklungen ist, ist sie auch schon wieder vergangen.<sup>2</sup>

Natürlich ist diese Erfahrung nicht auf Musik beschränkt. Alles was Menschen erleben ist nach dem Erleben unzugänglich und ungreifbar. Dasjenige, was dann vergangen und ungreifbar wird, könnte man ein Ereignis nennen,<sup>3</sup> das wiederum, um auf den Titel eines Sammelbandes zurückzugreifen, »eine fundamentale Ka-

<sup>1</sup> Friedrich Köppen, »Briefe über Musik. Zweiter Brief«, in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz* 2 (1804), S. 69–70, S. 69.

<sup>2</sup> Hier ist von Musik als Klang die Rede. Mir ist bewusst, dass Musik im Allgemeinen – insbesondere in der historischen Betrachtung – viel weiter gedacht werden müsste. Albrecht Riethmüller hebt hervor, dass Musik als Grundstruktur der Welt galt (Albrecht Riethmüller, »Stationen des Begriffs Musik«, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von Frieder Zamminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), S. 59–95, S. 57), was in der monumentalen *Musurgia Universalis* von Athanasius Kircher vielleicht ihren letzten großen Ausdruck fand. Auf andere, außereuropäische Perspektiven verweist Christian Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«. Ideen zu einer Geschichte des Begriffs »Musik« und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 34–75.

<sup>3</sup> Ich folge hier insbesondere Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Geschichte wissen. Eine Philosophie der Kontingenz im Anschluss an Schelling*, Stuttgart: frommann-holzboog, 2014 (problematika, Bd. 156).

tegorie der Zeiterfahrung« darstellt.<sup>4</sup> Augustinus hat dieses Problem im 11. Buch der *Confessiones* so zugespitzt, dass es in unserer persönlichen Wahrnehmung eigentlich keine Vergangenheit und Zukunft gibt. Es gibt nur die Präsenz von etwas, das wir als vergangen ansehen, und die Ahnung von etwas, das vor uns liegt. Paul Ricoeur hat diese Paradoxie dahingehend umgedeutet, dass nur menschliches poetisches Schaffen, das Erzählen, es ermöglicht, aus dem flüchtigen Strom des Vergangenen etwas Begreifbares zu machen.<sup>5</sup> Was Menschen erleben, hat einen ereignishaften Charakter, und insofern kann man die Erlebnisse *allgemeine Ereignisse* nennen.

Auch eine zweite Art von Ereignishaftigkeit weist eine lange Tradition auf. Aus der Menge der im Nachhinein ungreifbaren Geschehnisse bleiben insbesondere diejenigen haften, die einen besonderen Eindruck machen. Das Ereignis per se ist etwa die »Geburt Jesu, das Kommen des Messias«. <sup>6</sup> Ereignisse dieser Art sind nicht nur singulär, wie es prinzipiell auf alle nicht-wiederholbare Handlungen und Geschehnisse in der Welt zutrifft, sie stellen sich für den Betrachter auch auf diese Art und Weise dar. Dazu gehören etwa religiöse Erweckungserlebnisse, die ein nachdrückliches »Du musst dein Leben ändern« mit sich bringen.

Auch und gerade die Betrachtung von Kunst kann eine solche Reaktion hervorrufen, wenn wir Rilkes Betrachtung des archaischen Torsos Apollos wörtlich nehmen. Und selbstverständlich kann Musik in diesem zweiten Sinne zum Ereignis werden: als das Besondere, das uns widerfährt und dessen Unwiederbringlichkeit und Besonderheit uns unmittelbar bewusst wird. Für den Einzelnen kann dies fast jederzeit eintreten, aber auch kollektiv kann man einer Meinung sein, wie die Berichterstattung über Leonard Bernsteins Aufführungen der 9. Symphonie in Berlin im Jahr 1989, mit der Substitution von »Freiheit« für »Freude« im Schlusschor, zeigt. Man sei sogar »Zeuge eines Jahrhundertereignisses« geworden.<sup>7</sup> Diese Art von Ereignis möchte ich *besonderes Ereignis* nennen.

<sup>4</sup> Nikolaus Müller-Schöll und Philipp Schink, Hrsg., *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung: Anspruch und Aporien*, Bielefeld: Transcript, 2003.

<sup>5</sup> Paul Ricoeur, *Zeit und historische Erzählung*, München: Fink, 1988 (Zeit und Erzählung, Bd. 1), insb. S. 87ff.

<sup>6</sup> Nikolaus Müller-Schöll, »Vorwort« in: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, S. 9–17, hier: S. 13

<sup>7</sup> Miquel Cabruja, *Beethoven, Ludwig van – Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125. Auf immer mit der Geschichte verbunden*, 13.02.2010, URL: <http://magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?TASK=REVIEW&RECID=16628&REID=10899> (besucht am 03.06.2016).

Beide Arten von Ereignis, allgemeines und besonderes, bringen mit sich, dass sie im Nachhinein unzugänglich sind und nicht einfach »noch einmal« erlebt werden können. Im ersten Fall mag dies unproblematisch sein, da dies auf jeden Teil der erlebten Realität zutrifft, im anderen Fall mag es als einmaliger Verlust und schmerzliche Distanz empfunden werden. Doch genau dadurch liefert das Ereignis seinen typischen, paradoxen Anstoß. Gerade die unbeschreiblichen Ereignisse reizen dazu, dennoch über sie zu sprechen. Weil das Ereignis nicht zurückgeholt werden kann und sich der sprachlichen Beschreibung entzieht, versuchen wir, ihm nachzuspüren und davon zu berichten (nach der Bekehrung folgt die Missionstätigkeit). Trotz oder gerade wegen der Unzugänglichkeit im Nachhinein entsteht die Notwendigkeit, es zumindest zu versuchen, das Ereignis zu benennen.

Das wichtigste Vehikel dabei ist die Sprache und damit der Versuch, das Ereignis in irgendeiner Form begrifflich zu fassen. Aus Friedrich Köppens eingangszitierter Klage klingt genau diese Absicht hervor: »indem wir auffassen, indem wir begreifen wollen, sind die Töne schon verhallt.« Zur genaueren Klärung, was es bedeutet, dass Musik ein »Ereignis« sein kann – sei es im allgemeinen, sei es im besonderen Sinne –, gehört also eine Studie der Begriffe, mit denen erklingene Töne fasslich gemacht werden sollen.

## 1.2 Die Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung

Es liegt nahe, bei den grundlegenden Begriffen zu beginnen, mit denen musikalische Aufführungen benannt werden.<sup>8</sup> Dazu gehören Wörter wie ›Aufführung‹, ›Ausführung‹, ›Exekution‹, ›Interpretation‹, ›Produktion‹, ›Reproduktion‹, ›Vortrag‹, ›Wiedergabe‹, um nur eine Auswahl zu benennen. Hermann Danuser, Initiator und Leiter des Forschungsprojekts, in dem diese Arbeit entstand, hat bereits 1988 mit einem Artikel für das Funkkolleg Musikgeschichte,<sup>9</sup> später im Band *Musikalischen Interpretation* des Neuen Handbuchs der Musikwissen-

<sup>8</sup> Die folgende Darstellung greift auf Überlegungen zurück, die gemeinsam mit meinen Kollegen Felix Emter und Laure Spaltenstein im Laufe unseres Forschungsprojektes entstanden.

<sup>9</sup> Hermann Danuser, »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation«, in: *Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 11*, hrsg. von Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim und Basel, Mainz und Beltz: Schott, 1988, S. 42–87. Überarbeitet als: Hermann Danuser, »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation«, in: *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J. B. Metzler, 2002.

schaft<sup>10</sup> und zuletzt im Aufsatz »Exekution – Interpretation – Performance« auf die Notwendigkeit einer begriffsgeschichtlichen Klärung der Terminologie der musikalischen Aufführung verwiesen:

Unsere musikalischen Erfahrungen, unser Hören, auch die Sprache, in der wir uns über Gehörtes verständigen, hängen ab von begrifflichen Konstellationen, welche überhaupt Kommunikation und Erkenntnis kulturell allererst möglich machen. Die drei [im Titel des Aufsatzes] aufgerufenen Begriffe – Exekution (Aufführung/Ausführung), Interpretation, Performance –, obwohl im Diskurs alle scheinbar auf dasselbe Phänomen bezogen (nämlich: die Klangdarstellung von Musik), bedeuten doch recht Unterschiedliches, führen auch sehr verschiedene historische Reichweiten, Tiefen und Traditionen mit sich.<sup>11</sup>

Und da sie heute nebeneinander stehen, resultiert daraus, sofern man die Begriffsdifferenzen gegenüber den Bedeutungsüberschneidungen hervorhebt, ein Konflikt.<sup>12</sup>

Wie Menschen im Laufe der Zeit versucht haben, musikalische Aufführungen mit sprachlichen Mitteln greifbar zu machen, wurde bisher nicht systematisch untersucht. Diese Untersuchung leistet dazu einen Beitrag, indem sie eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 18. Jahrhundert schreibt. In dieser Absichtserklärung »eine Begriffsgeschichte zu schreiben« sind bereits mehrere methodologische Vorentscheidungen verborgen, die ich im Folgenden genauer aufschlüsseln möchte. Was wird unter »Begriffsgeschichte« verstanden? Auf welchen Bereich der musikalischen Aufführung wird sie bezogen? Wie weit reicht das 18. Jahrhundert und was daraus wird herausgegriffen? Warum heißt es, *eine* Begriffsgeschichte zu schreiben, und nicht *die* Begriffsgeschichte?

Die mit dem Label »Begriffsgeschichte« scheinbar eindeutig bestimmten Forschungsprojekte der Vergangenheit und Gegenwart zeichnen sich nämlich keineswegs durch eine einzige, kohärente Methode aus. Zwar werden einige grundlegende Prämissen geteilt – etwa die allererste, den Blick mehr auf sprachliche Entwicklungen zu richten, als auf historische Ereignisse –, aber dennoch wäre es zutreffender, von einer Vielzahl begriffshistorischer Projekte zu sprechen, die ihre jeweils eigene Methodologie in ihrer Praxis offenbaren. Insofern scheint auch heute noch zu gelten, wie Hans Heinrich Eggebrecht es zum *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (HmT) im Jahr 1968 formulierte, dass die »methodi-

<sup>10</sup> Hermann Danuser, Hrsg., *Musikalische Interpretation*, Laaber: Laaber-Verlag, 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 272.

<sup>11</sup> Hermann Danuser, »Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt«, in: *Il saggiatore musicale* 16 (2009), S. 103–122, S. 104.

<sup>12</sup> Ebd., S. 105.

schen Fragen einer Begriffsgeschichte [...] erst zu einem Teil beantwortet« seien.<sup>13</sup> Die Konsequenz könne, laut Eggebrecht, daher nur sein, die reinen Methodenfragen einstweilen zurückzustellen: »eine Theorie der Begriffsgeschichte kann man nicht erfinden. Hier gibt es nur eine Lösung: anfangen!«<sup>14</sup> Auch 20 Jahre später betont Christoph von Blumröder, am »Mangel an begriffsgeschichtlichen Vorarbeiten« habe sich »grundsätzlich wenig geändert«.<sup>15</sup>

Das Urteil der beiden Herausgeber des *HmT*, das vermutlich immer noch als Vorzeigeprojekt der musikalischen Begriffsgeschichte gilt,<sup>16</sup> bedienen einen Topos, der sich grundsätzlich durch die Standortbestimmung der Begriffsgeschichte zieht. Die Methode wird, wie Hans Ulrich Gumbrecht diagnostiziert, grundsätzlich als vorläufig verstanden.<sup>17</sup> Auch neuere Überlegungen zur Begriffsgeschichte tragen Titel, die wenig Stabilität vermuten lassen, etwa *Begriffsgeschichte im Umbruch*<sup>18</sup> oder *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*.<sup>19</sup> Es scheint also immer noch, wie Gumbrecht schreibt, eine »Permanenz gewordene Situation des intellektuellen Aufschubs«<sup>20</sup> vorzuliegen.

Gumbrecht beschreibt diese Unentschiedenheit als eine Stärke der begriffsgeschichtlichen Projekte. Durch die Nichtfestlegung hätten sie vermieden, zu enge

<sup>13</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, »Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 12 (1968), S. 114–125, S. 118.

<sup>14</sup> Ebd., S. 119.

<sup>15</sup> Christoph von Blumröder, »Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ein Zwischenbericht 1985/86«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 28 (1984), S. 281–297, S. 288. Ähnlich zur Methodendebatte äußern sich Ernst Müller und Falko Schmieder: »[D]ie Anerkennung, die die Begriffsgeschichte derzeit genießt, ist [...] erstaunlich, weil viele mit ihr verbundene Probleme ungeklärt sind«. Ernst Müller und Falko Schmieder, *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Erste Auflage, Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 14.

<sup>16</sup> Als weiteres großes Projekt, das die Methode weiter entwickelt hat, wäre die dreibändige *Storia dei concetti musicali* zu nennen. Zu den Arbeitsprinzipien, vgl. Gianmario Borio und Carlo Gentili, Hrsg., *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*. Rom: Carocci, 2007. Neben dem genannten sind zwei weitere Bände erschienen, »Espressione, forma, opera« (2007) sowie »Melodia, stile, suono« (2009).

<sup>17</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, »Kapitel: Pyramiden des Geistes. Über den schnellen Aufstieg, die unsichtbaren Dimensionen und das plötzliche Abebben der begriffsgeschichtlichen Bewegung«, in: *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 7–36, S. 10 und besonders 26ff.

<sup>18</sup> Ernst Müller, Hrsg., *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005.

<sup>19</sup> Carsten Dutt, Hrsg., *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*, Heidelberg: Winter, 2003.

<sup>20</sup> Gumbrecht, »Kapitel: Pyramiden des Geistes. Über den schnellen Aufstieg, die unsichtbaren Dimensionen und das plötzliche Abebben der begriffsgeschichtlichen Bewegung«, S. 27.

erkenntnistheoretische Grenzen zu benennen. So hätten sie weder den Anspruch aufgegeben, durch das Studium der Sprache etwas über die Welt auszusagen, noch denjenigen, durch das Studium der Geschichte relevante Aussagen über die Gegenwart zu tätigen. Verlassen wir Gumbrecht an dieser Stelle, der – trotz der »monumentalen Leistungen« – das Ende der Begriffsgeschichte gekommen sieht.

Die Schwierigkeiten, Begriffsgeschichte auf eine bestimmte Methode festzulegen, resultieren nicht zuletzt daraus, wie unterschiedliche Unternehmungen unter diesem Schirm durchgeführt wurden, aber auch, wie sehr sich diese Unternehmungen im Laufe ihrer Durchführung wandelten.<sup>21</sup> Es ist unmöglich, Projekte wie die *Geschichtlichen Grundbegriffe*, das *Historische Wörterbuch der Philosophie* und das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* methodologisch auf nur einen Nenner zu bringen: zu unterschiedlich sind die Herangehensweisen, die sich im Vorgehen manifestierten. Die Unterschiede liegen in den gewählten Zeiträumen, bei der Auswahl und Behandlung der Quellen, aber auch letztlich darin, was man eigentlich unter der zentralen Vokabel »Begriff« versteht. Dietrich Busse schreibt dazu:

Der Trick der Begriffsgeschichte bestand und besteht ja in der Verwendung des höchst dubiosen, zwei, wenn nicht mehrdeutigen Terminus »Begriff« zur Bezeichnung des zentralen Untersuchungsgegenstandes. [...] Bezeichnet werden mit diesem Terminus je nach Perspektive und Interesse mal Einheiten des Denkens, der Kognition, der Episteme, also rein geistige Entitäten, mal die Bedeutungen der sprachlichen Zeichen, mal die sprachlichen Zeichen mit ihren beiden Seiten (also Inhalts und Ausdrucksseite) selbst.<sup>22</sup>

Busse unterscheidet hier zwischen den Inhalten des Denkens und sprachlichen Zeichen mit ihren zwei Seiten, in der klassischen Diktion »Vorstellung« und »Lautbild«. »Begriff« wurde von Projekten, die sich selbst als begriffsgeschichtlich bezeichnen, für verschiedene Bestandteile dieser Gleichung genutzt. Diese

<sup>21</sup> Exemplarisch für das *Historische Wörterbuch der Philosophie* beschreibt dies Margarita Kranz, »Wider den Methodenzwang?« Begriffsgeschichte im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* – mit einem Seitenblick auf die *Ästhetischen Grundbegriffe*«, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, hrsg. von Ernst Müller, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005, S. 33–42. Einen Versuch, die verschiedenen Projekte und Methoden umfassend zu beschreiben, liegt inzwischen vor mit Müller und Schmieder, *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*.

<sup>22</sup> Dietrich Busse, »Architekturen des Wissens. Zum Verhältnis von Semantik und Epistemologie«, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, hrsg. von Ernst Müller, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005, S. 43–57, S. 44 vgl. auch Dietrich Busse, »Artikel: Begriff«, in: *Lexikon der Geisteswissenschaften*, hrsg. von Helmut Reinalter und Peter J. Brenner, Wien: Böhlau, 2011, S. 31–40, S. 31.

Unklarheiten zeigen sich aber nicht nur in der neueren Begriffsgeschichte, sie lassen sich auch historisch in der Bedeutung von »Begriff« aufzeigen.<sup>23</sup>

An dieser Stelle soll es nicht unternommen werden, die verschiedenen Herangehensweisen miteinander abzugleichen und ihre Differenzen darzustellen. Bei der Begriffsgeschichte handelt es sich zunächst um eine grundlegende Entscheidung: in das Zentrum der historischen Studien werden sprachliche Objekte gestellt, mit der Behauptung, es ließe sich ihre Entwicklung nachvollziehen und ihre Bedeutsamkeit nachweisen. Die genauere Durchführung der Studien und ihre Begründung unterscheiden sich dann derart, dass man in Hinblick auf Begriffsgeschichte zwar von einem gemeinsamen Gründungsimpuls sprechen kann, allerdings kaum von einer verbindlichen Methode. Was ich in Folge darstellen möchte, ist insofern eine Beschreibung, wie in einem ganz spezifischen Fall, nämlich in Hinblick auf die Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung, eine begriffsgeschichtliche Untersuchung angelegt wurde. Genau in diesem Sinne verstehe ich diese Untersuchung auch als *eine* Begriffsgeschichte, die einen wichtigen Beitrag leistet, aber nicht die alleinige Vertretungskompetenz für sich beansprucht.

Die folgende Begriffsgeschichte schließt an die sozialgeschichtlich orientierten Projekte von Reinhart Koselleck und Rolf Reichardt an. In ihren Lexika, den *Geschichtlichen Grundbegriffen*<sup>24</sup> und im *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*,<sup>25</sup> geht es wesentlich darum, die soziale und politische Funktion alltäglicher Begriffe zu beschreiben. Dies steht in klarem Kontrast zum Anliegen des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie*, das sich seit seiner Konzeption besonders mit musikalischen und musiktheoretischen Fachtermini beschäftigt hat.<sup>26</sup> Im Fall der musikalischen Aufführung geht es um ein soziales

<sup>23</sup> Gunter Scholtz, »Begriffsgeschichte als historische Philosophie und philosophische Historie«, in: *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*, hrsg. von Gunter Scholtz, Hamburg: Meiner, 2000 (Archiv für Begriffsgeschichte Sonderheft, Bd. 1), S. 183–200, S. 186.

<sup>24</sup> Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Hrsg., *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972–1997.

<sup>25</sup> Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, Hrsg., *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, München: Oldenbourg, 1985–2000 (Ancien régime, Aufklärung und Revolution). Das Handbuch wurde hrsg. von Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt (Heft 1–10), anschließend (11–20) von Hans-Jürgen Lüsebrink

<sup>26</sup> Man vergleiche die Vision von Wilibald Gurlitt, ergänzend zu den Überblicksartikeln der *Musik in Geschichte und Gegenwart* sich primär dem »spezifisch Terminologischen« zuzuwenden (Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, Wiesbaden: Steiner, 1966 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 2), S. 183), das sozusagen eine Aktualisierung

Phänomen, in dessen Beschreibung die soziale Wirklichkeit ebenso stark hineinwirkt, wie das tatsächlich wahrgenommene Geschehen. Die Begriffe, die dabei verwendet werden, werden fast ausnahmslos aus anderen Feldern übertragen, um eine Beschreibung der Aufführungshandlungen zu ermöglichen.

Aus diesen Projekten werden hauptsächlich drei Prämissen übernommen. 1. Die enge soziale Anbindung der Begriffe; 2. ein Verständnis von »Begriff«, das nah am Wort ist; 3. Die Berücksichtigung möglichst diverser, auch alltäglicher Quellen.

1. »Will man ›Begriffe‹ analytisch rekonstruieren, so muss man sie an ihrem Konstitutionsort, den Zeichenverwendungsakten im Rahmen kommunikativer Handlungen, aufsuchen«,<sup>27</sup> schreibt wiederum Dietrich Busse. Die Absicht der folgenden Untersuchung ist es daher, soziale Strukturen und Praktiken immer gemeinsam mit dem Begriffsgebrauch zu betrachten. Gerade das öffentliche Konzert des 18. Jahrhunderts ist eine Struktur, die sich ein Publikum erarbeiten und ihm gefallen muss. Besonders deutlich ist dies für die Musiker in Wien um 1800, die auf eine der seltenen Gelegenheiten hofften, sich im Hoftheater mit einer Akademie zu präsentieren und dadurch Geld zu verdienen (vgl. Fallstudie III). Aber auch sonst waren die Musiker davon abhängig, dass ihre Darbietungen angenommen wurden und ihnen entsprechende Gegenwerte geboten wurden (vgl. insb. Fallstudie I). Insofern ist es unmöglich, die Ausprägungen des Beschreibungsvokabulars unabhängig von der Frage zu betrachten, wer sich wem präsentierte und welche Hoffnungen auf beiden Seiten damit verbunden waren. Wenn sich der Begriffsgebrauch dann irgendwann von diesen Austauschbeziehungen entfernt, und nur noch die Kunst in den Vordergrund stellt, handelt es sich um einen entscheidenden Wandel.

2. Reinhart Koselleck schreibt in der Einleitung zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen*, die Unterscheidung von Begriff und Wort sei »pragmatisch« getroffen worden, also ohne den Anspruch, eine linguistisch validierte oder validierbare scharfe Unterscheidung zu treffen.<sup>28</sup> Was als Erläuterung dieser pragmatischen Unterscheidung folgt, ist eine aus der »historischen Empirie« gewonnene Phänomenologie dessen, was im Rahmen des Lexikons als »Begriff« benannt werden soll. Es soll dann von einem »Begriff« gesprochen werden, wenn ein bestimmter um-

von Walthers terminologischem Lexikon entspräche (Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, S. 184).

<sup>27</sup> Busse, »Artikel: Begriff«, S. 34.

<sup>28</sup> Reinhart Koselleck, »Einleitung«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972–1997, S. XIII–XXVII, S. XXII.

fassender Verwendungs- und Verständniszusammenhang ins Wort eingegangen sei. Koselleck benennt als Beispiel »Staat« und führt aus: »[der Begriff] bündelt die Vielfalt geschichtlicher Erfahrung und eine Summe von theoretischen und praktischen Sachbezügen in einem Zusammenhang, der als solcher nur durch den Begriff gegeben ist und wirklich erfahrbar wird.«<sup>29</sup> Man kann von einem sprachlichen Zeichen dann auf einen Begriff schließen, wenn dieses Zeichen in einer Vielzahl von Zusammenhängen unersetzbar ist: aufgrund der Vielfalt von Bedeutungsnuancen und Assoziationen, die ihm unmittelbar anhängen.

»Begriffe« scheinen so, wie viele Kommentare hervorgehoben haben, auf den ersten Blick tatsächlich »besondere Wörter«<sup>30</sup> zu sein. Andererseits ist es höchst fraglich, ob dieses Wort dann »der Begriff« ist. Denn es scheint ebenso möglich zu sein, dass Wörter, die in bestimmten Zusammenhängen als Begriffe fungieren, in anderen als »Alltagswörter« verwendet werden. Was macht also Begriffe aus, und wie erkennt man sie?

Koselleck zufolge lässt sich dies nur jeweils an konkreten Beispielen der Wortverwendung diagnostizieren. Bei Verwendung eines Worts gebe es zwar »Bedeutungsmöglichkeiten«, im jeweils spezifischen Fall könne aber meistens exakt gesagt werden, was ein Wort bedeute. Ein Begriff vereinige hingegen »Bedeutungsfülle« in sich und bleibe vieldeutig. Nach diesem Verständnis wäre es der Tod eines Begriffs, terminologisch exakt festlegbar zu sein. Bei Wortbedeutungen mag dies möglich sein, Begriffe hingegen könnten nur interpretiert werden.<sup>31</sup> Insofern scheint zuzutreffen, was Hans-Ulrich Bödeker schreibt, dass ein Begriff keine historische Kategorie, sondern eine »analytische Kategorie des Forschers« sei, die allerdings trotzdem zumeist »am Wort haftet«.<sup>32</sup>

Insofern können Begriffe nicht vollständig mit dem Wort identifiziert werden, an denen sie festgemacht werden. Allerdings erscheint es unvermeidlich, zur Darstellung und Ermittlung von Begriffen genau dort zu beginnen. »Begriffe [sind] für Koselleck epistemische Größen, die nicht an einzelne Wörter und Wortbedeu-

<sup>29</sup> Ebd., S. XXII.

<sup>30</sup> Hans Erich Bödeker, »Reflexionen über Begriffsgeschichte als Methode«, in: *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen: Wallstein-Verlag, 2002, S. 73–121, S. 86. Vgl. auch Heiner Schultz, »Begriffsgeschichte und Argumentationsgeschichte«, in: *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978 (Sprache und Geschichte, Bd. 1), S. 43–74, S. 44.

<sup>31</sup> Vgl. Koselleck, »Einleitung«, S. XXII–XXIII sowie Bödeker, »Reflexionen über Begriffsgeschichte als Methode«, S. 87–89.

<sup>32</sup> Ebd., S. 89.

tungen gebunden sind, auch wenn sie mit Leitvokabeln benannt und identifiziert werden können und oft genug gerade durch diese plakativpropagandistische Identifizierbarkeit ihre historische Antriebsfunktion erhalten.«<sup>33</sup>

3. Begriffsgeschichten stehen vor der Frage, mit welchem Material sie operieren wollen. Wenn ein langer Zeitraum ins Auge gefasst wird, scheint eine Reduktion auf bestimmte aussagekräftige Quellen und bestimmte zentrale Begriffe unausweichlich, was oft zu »ideengeschichtlichen Gipfelwanderungen« und zur Bevorzugung von »Höhenkammzitate« geführt habe.<sup>34</sup> Speziell das Projekt von Rolf Reichardt hat versucht, dies durch eine Erweiterung der zu berücksichtigenden Quellentypen zu kompensieren, indem besonders massenhaft hergestellte und scheinbar wenig originelle Quellen mehr Gewicht erhalten.<sup>35</sup> Gleichzeitig gehört es zu den Desideraten vieler Projekte, Begriffe nicht nur isoliert zu betrachten, sondern die Sprache vielmehr auch in ihrer Breite zu betrachten. Die Frage lautet dann, welche verschiedenen Begriffe in einem gemeinsamen Bedeutungsfeld gemeinsam auftreten, und es so gemeinsam strukturieren. Wünschenswert erscheint also ein Ansatz, der ein ganzes Feld von Wörtern, die um einen bestimmten Gegenstand gruppiert sind, berücksichtigt.<sup>36</sup>

Die folgende Untersuchung versucht also, Begriffe in ihrem sozialen Umfeld zu beschreiben und dabei eine Vielzahl von Quellentypen zu berücksichtigen. Ausgangspunkt sind Kernbegriffe wie ›Aufführung‹, ›Ausführung‹, ›Exekution‹ und ›Vortrag‹, es geht aber auch darum, das umgebende semantische Feld zu beschreiben. Dabei stellen sich die Fragen, welche Begriffe zusätzlich verwendet werden und wie die Begriffe im jeweiligen Kontext nuanciert werden. Nicht zuletzt erscheint es hier auch wichtig, dass man die Verwendung und Dimensionen von Nominal- und Verbformen unterscheidet. Die Bandbreite der Verwendung des

<sup>33</sup> Dietrich Busse, »Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte? Zu theoretischen Grundlagen und Methodenfragen einer historisch-semantischen Epistemologie«, in: *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*, hrsg. von Carsten Dutt, Heidelberg: Winter, 2003, S. 17–38, S. 22.

<sup>34</sup> Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, »Allgemeine Bibliographie. Einleitung«, in: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, hrsg. von Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, München: Oldenbourg, 1985–2000 (Ancien régime, Aufklärung und Revolution), S. 25f.

<sup>35</sup> Ebd., S. 45f.

<sup>36</sup> Kranz, »Wider den Methodenzwang? Begriffsgeschichte im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* – mit einem Seitenblick auf die *Ästhetischen Grundbegriffe*«, S. 36–41, Reichardt und Schmitt, »Allgemeine Bibliographie. Einleitung«, S. 42–44.

Wortes ›Vortrag‹ unterscheidet sich im Laufe des 18. Jahrhunderts etwa von der von ›vortragen‹.

Eine Untersuchung mit diesem Detailgrad ist für das gesamte 18. Jahrhundert nicht zu leisten. Insofern gilt es, präzise Stichproben zu nehmen. Zu diesem Zweck werden bestimmte Zentren der Musik in bestimmten Zeiträumen fokussiert, was hier als Chronotopos bezeichnet werden soll. Diese Zentren sind einerseits nach ihrer Bedeutsamkeit ausgewählt, andererseits aufgrund ihrer Quellenvielfalt. Gemeinsam ermöglichen diese Faktoren, sowohl Weichenstellungen zu verfolgen, als auch alltägliche Sprache zu dokumentieren. Für diese Studie gewählt wurden Hamburg um 1725, Berlin (und Leipzig) um 1765 sowie Wien um 1800. Eine ausführliche Begründung der Auswahl folgt weiter unten (S. 27), hier soll kurz auf die Implikationen dieser Beschränkung eingegangen werden.

Die Setzung von Chronotopoi lehnt sich an ein in jüngerer Zeit populär gewordenes historiographisches Programm an, das versucht, den herkömmlichen Kategorien der Geschichtsschreibung zu entkommen. Die Erzählungsform, die man vermeiden will, ist die an herausragenden Ereignissen und Personen orientierte, linear erzählende Geschichte, die meistens von Herrschern, Staaten und Kriegen handelt. Ein mögliches Gegenmodell, das schon länger praktiziert wird, ist dabei die *longue durée* der Annales-Schule, welche lange historische Kontinuitäten jenseits von arbiträren Signifikanzzuschreibungen und politischen Systemen betrachten möchte.<sup>37</sup> Als andere Alternative der *postmodern history* hat sich in den letzten Jahren zunehmend eine synchronistische Betrachtungsweise etabliert, die enge Zeiträume in größtmöglicher Breite betrachtet. Als Anstoß mag dabei Hans Ulrich Gumbrechts *In 1926*<sup>38</sup> gelten, das in verschiedensten Bereichen ähnliche Untersuchungen inspiriert hat.<sup>39</sup>

Indem mehrere Querschnitte nebeneinander gestellt werden, entsteht das Problem der Vergleichbarkeit. Wie ist es möglich, von einer kontinuierlichen Begriffsgeschichte zu sprechen, wenn drei verschiedene Orte zu drei verschiedenen Zeiten betrachtet werden? Was ist der Zeit zuzuschreiben? Was dem Ort? Was passiert an anderen Orten? Diese Fragen sind nicht im theoretischen Raum zu

<sup>37</sup> Fernand Braudel, »La longue durée«, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 13 (1958), S. 725–753.

<sup>38</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living at the edge of time*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

<sup>39</sup> Andreas Speer und David Wirmer, Hrsg., *1308. Eine Topographie historischer Gleichzeitigkeit*, Berlin: De Gruyter, 2010 (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 35); Florian Illies, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2012.

beantworten, sondern müssen am Einzelfall geprüft werden – ist es möglich, mit den in dieser Studie vorgestellten Entwicklungen auch die Begriffsverwendung an anderen Orten zu verstehen? Die Fokussierung auf bestimmte Chronotopoi dient aber auch dazu, genau diese Illusion der kontinuierlichen Entwicklung einer klar bestimmbaren Entität, eines Begriffs, zu durchbrechen. Zwar sind zwischen den verschiedenen Chronotopoi Gemeinsamkeiten und Differenzen, und am Ende vielleicht sogar Kontinuitäten zu erkennen. Wenn man allerdings die soziale Verortung der Begriffe ernst nimmt, so ist klar, dass jegliche lineare Konstruktion eine Fiktion darstellt. Die Darstellung anhand von räumlich und zeitlich begrenzten Studien trägt insofern dazu bei, dem Material das verdiente Gewicht einzuräumen und der Fiktion einer linear verlaufenden Geschichte der Begriffe zu entrinnen.

Nachdem die Prämissen dieser Untersuchung dargestellt wurden, möchte ich nun auf die Eigenheiten des 18. Jahrhunderts eingehen. Für die Studien zur Begriffsgeschichte der musikalischen Aufführung, die in den Bänden von Laure Spaltenstein (19. Jhd.) und Felix Emter (20. Jhd.) fortgesetzt werden, stellt es den Auftakt dar. Es fragt sich daher: Was sind die Besonderheiten des 18. Jahrhunderts? Warum beginnt diese Begriffsgeschichte genau dort? Warum wurden die genannten Chronotopoi ausgewählt?

### 1.3 Das 18. Jahrhundert und die Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung

Das 18. Jahrhundert stellt ohne Frage einen Wendepunkt in der europäischen Geschichte dar. Es ist das Jahrhundert der Aufklärung und der französischen Revolution – geistesgeschichtlich und politisch wird nichts mehr so sein wie zuvor. Es erscheint daher kaum verwunderlich, dass die sozialgeschichtlich orientierte Begriffsgeschichte von dort ihren Ausgang genommen hat. Die Herausgeber der *Geschichtlichen Grundbegriffe* begründen dies mit einem »tiefgreifende[n] Wandel klassischer topoi« um die Mitte dieses Jahrhunderts.<sup>40</sup> Das 18. Jahrhundert stellt, gemäß dieser Hypothese, die *Sattelzeit* dar, im Zuge derer sich »moderne« Begriffe herausbilden. Auch das *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich*, das den Zeitraum 1680–1820 betrifft, nimmt für etwa 1720–1760 einen Prozess der »Verdichtung und zunehmenden Organisierung, der Pluralisierung und tendenziellen Demokratisierung, der Verselbständigung und Emanzipation, der Aktualisierung und Politisierung des Kommunikationsnetzes« an, der

<sup>40</sup> Koselleck, »Einleitung«, S. XV.

sich anschließend sogar noch verstärkt.<sup>41</sup> Wie ich nun darlegen möchte, stellt das 18. Jahrhundert auch für eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung den richtigen Ausgangspunkt dar. Doch zunächst: Was ist eigentlich das Besondere dieses Zeitraums?

Für begriffsgeschichtliche Studien und den vermuteten und diagnostizierten Bedeutungswandel ist es zentral, dass Begriffe tatsächlich intensiv gebraucht und thematisiert werden. Die begriffsgeschichtliche Weichenstellung kommt also nicht ohne den Blick auf Diskussionsmedien und Diskussionsformen aus. Sie ist insofern eng verknüpft mit dem, was Jürgen Habermas als »Strukturwandel der Öffentlichkeit« benannte.<sup>42</sup> Habermas' historische Rekonstruktion und die damit assoziierte dystopische Jetztzeitdiagnose wurden inzwischen vielfach kritisiert und differenziert.<sup>43</sup> So müssen viele der grundlegenden publizistischen Weichenstellungen schon in das 17. Jahrhundert vordatiert werden.<sup>44</sup> Die grundlegende Diagnose, im 18. Jahrhundert habe sich die »Öffentlichkeit« entscheidend gewandelt, bleibt davon aber unbenommen.

Wie entsteht etwas wie »Öffentlichkeit«? Einige haben vorsichtiger gesagt, es gehe nicht um *die* Öffentlichkeit, sondern um das *Öffentliche*.<sup>45</sup> Damit sinkt die Gefahr, als Forscher scheinbar selbstständige Entitäten in die Vergangenheit hineinzu projizieren. Insofern ist die Terminologie in historischer Hinsicht akkurater und vielleicht sogar in historiographischer Hinsicht brauchbarer. Von *der* Öffentlichkeit zu sprechen fängt aber ein, wie die Zeitgenossen sich die Sache vorstellten. So wie die Gelehrten seit dem 17. Jahrhundert zunehmend davon ausgingen, zu einem gemeinsamen Staatsgebilde zu gehören – der *res publica litteraria*<sup>46</sup> –, so wird im Laufe des 18. Jahrhunderts die Öffentlichkeit zu einer Institution, an

<sup>41</sup> Reichardt und Schmitt, »Allgemeine Bibliographie. Einleitung«, S. 72 (34).

<sup>42</sup> Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

<sup>43</sup> Vgl. den Überblick in: Melton, James Van Horn, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, Cambridge (UK) und New York: Cambridge University Press, 2001 (New approaches to European history, Bd. 22), S. 1–15.

<sup>44</sup> Holger Böning, »Zeitung und Aufklärung«, in: *400 Jahre Zeitung*, hrsg. von Martin Welke und Jürgen Wilke, Bremen: Ed. Lumière, 2008 (Presse und Geschichte. Neue Beiträge, Bd. 22), S. 287–310.

<sup>45</sup> Werner Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002 (Die Geschichte der Medien, Bd. 4), S. 11–28 sowie resümierend S. 255.

<sup>46</sup> Vgl. die zwei umfangreichen Tagungsbände Sebastian Neumeister und Conrad Wiedemann, *Res publica litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1987 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 14).

die man sich wenden konnte und wollte.<sup>47</sup> Der diagnostizierte Strukturwandel hängt zentral davon ab, dass man an die tatsächliche Existenz einer »Öffentlichkeit« als virtueller Versammlungsort, Austauschort und Richtstuhl, an ihre Verunft und ihr Urteilsvermögen glaubte. Auch wenn es so wirken kann, als würde Habermas mit der Öffentlichkeit ein schlechthin existentes Etwas postulieren, so ist ihm ihre imaginierte Komponente nicht verborgen geblieben, da die »entfaltete bürgerliche Öffentlichkeit [...] auf einer fiktiven Identität der zum Publikum versammelten Privatleute [beruht].«<sup>48</sup>

Das zentrale Medium dieses Wandels sind Zeitschriften.<sup>49</sup> Ihre Prototypen sind im französischen Bereich das *Journal des sçavans* (ab 1665), im deutschen die auf Latein verfassten *Acta Eruditorum* (ab 1682), in denen wissenschaftliche Neuerscheinungen den Interessierten kompakt vorgestellt wurden. Die Herausgabe einer solchen Zeitschrift setzt voraus, dass eine Gruppe von Menschen sich dafür interessiert, die Zeitschriften bezieht und ab einem gewissen Punkt dazu bereit ist, auch daran mitzutun. Aber dennoch sind die Zeitschriften nicht das einzige Medium. Das 18. Jahrhundert ist auch das große Jahrhundert der Nachschlagewerke. Gerade der Fachterminologie aus fremden Sprachen wird im deutschsprachigen Raum durch den »Zedler« (erschieden 1732–1754), im musikalischen Bereich durch den »Walther« (1732) der Zahn gezogen.<sup>50</sup> Für die Ästhetik ist es später der »Sulzer« (1771–1774) der versucht, hochtheoretische Konzepte handlich unter Volk zu bringen. Im französischen Raum entsteht, als Vorbild für Walther, Brossards *Dictionnaire de musique* (1703). Den Höhepunkt der wissenschaftlichen Darstellung in lexikographischer Form stellt die *Encyclopédie* (1751–1772) von Diderot und d’Alembert dar. Als dritte mediale Kraft müssen die Tageszeitungen genannt werden. Sie folgten zwar keinem unmittelbar aufklärerischen oder pädagogischen Impuls, machten aber seit dem frühen 17. Jahrhundert das vorher undurchsichtige politische Geschehen wiss- und diskutierbar. Sie stellten so die notwendige Grundlage für einen aufgeklärten, kritischen Diskurs bereit.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Melton, James Van Horn, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, S. 2.

<sup>48</sup> Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, S. 121.

<sup>49</sup> Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*, S. 225.

<sup>50</sup> Markus Bandur, »Die Fachlexikographie der Musikwissenschaft«, in: *Fachsprachen*, hrsg. von Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper und Herbert Ernst Wiegand, Berlin und New York: De Gruyter, 1998 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 14,2), S. 2005–2014, S. 2009.

<sup>51</sup> Böning, »Zeitung und Aufklärung«.

Allen drei Medien, Zeitschriften, Lexika und Tageszeitungen, eignet die Intention, Wissen zugänglicher zu machen. Frei von Dialektiken der In- und Exklusion ist aber auch die real praktizierte Gelehrtenrepublik nicht. Die Zugangsvoraussetzungen für die Mitgliedschaft sind immer noch äußerst exklusiv – sie setzen Geld, Zeit und einen entsprechenden Bildungsgrad voraus. Indem sich Netzwerke des Austausches bilden, wird natürlich auch der hervorgehobene Status derjenigen perpetuiert, die dazu Zugang haben. Es bleibt auch dabei, dass die Zugangsberechtigten größtenteils männlich und durch einen gemeinsamen Bildungshintergrund charakterisiert sind. »[M]iddle-class German men of letters tended to be university professors, territorial officials, or pastors«. <sup>52</sup>

Insofern kann auch nicht die Rede davon sein, es handle sich bei dieser Umgestaltung des Öffentlichen um eine nur »bürgerliche« Bewegung. Zunächst wäre diese Einschränkung selbst gegen die ausdrückliche Selbstcharakterisierung der aufklärerischen Bewegung, in der es um rationale Urteile, nicht um den Stand gehen sollte. Insofern wäre es widersinnig, Adlige davon zu disqualifizieren. Auf der anderen Seite, was noch schwerer wiegt, sind Letztere entweder diejenigen, die Zeit und Ressourcen hatten, an der Gelehrtenrepublik zu partizipieren oder aber diejenigen, welche es den soeben benannten – Professoren, Beamten, Geistlichen – durch die Schaffung stabiler Rahmenbedingungen und durch die Finanzierung ermöglichten, ihren Tätigkeiten überhaupt nachzugehen.

Bisher habe ich zwei miteinander verwobene Aspekte dargestellt: erstens profitiert die Begriffsgeschichte politischer Konzepte in besonderem Maße von den aufklärerischen Debatten. Diese bemühen sich auch besonders darum, terminologisch korrekt zu sein, was sich in Frankreich in der Polemik gegen den Missbrauch der Worte (*abus des mots*) äußerte. <sup>53</sup> Zweitens sind die aufklärerischen Bestrebungen kaum ohne die Medienrevolution zu denken, welche den europaweiten intellektuellen Austausch erst möglich macht. Wie ordnet sich nun die Musik, die musikalische Begriffsgeschichte und speziell diejenige der musikalischen Aufführung in diesen Zusammenhang ein?

Viele der bisher genannten Randbedingungen, Entwicklungen und Begrenzungen gelten auch für die Musik. Die Personen, die sich an der frühen Musikpublizistik beteiligen, stammen aus einem bürgerlich-wohlbetuchten Milieu und sind nur selten Berufsmusiker. Johann Mattheson (1681–1764) ist, neben sei-

<sup>52</sup> Melton, James Van Horn, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, S. 11.

<sup>53</sup> Reichardt und Schmitt, »Allgemeine Bibliographie. Einleitung«, S. 40–50 sowie Ulrich Ri-  
cken, »Réflexions du XVIIIe siècle sur l'abus des mots«, in: *Mots* 4 (1982), S. 29–45.

nem zeitweisen Engagement am Hamburger Dom und dem ehrenhaften Kapellmeistertitel des Herzogs von Holstein-Gottorf (erhalten 1710), zunächst Sekretär an der englischen Botschaft. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) war als Privatsekretär tätig, dann (zu diesem Zeitpunkt stellte er seine periodischen Publikationen größtenteils ein) Leiter der Königlich-Preußischen Zahlen-Lotterie. Lorenz Christoph Mizler (1711–1778) war lange in Polen als Hofrat und Hofmedicus angestellt und sein publizistisches Wirken überschritt die Musik deutlich. Auch Johann Gottlieb Karl Spazier (1761–1805) war mehr Philosoph und Gelehrter als Musiker. Natürlich lassen sich auch einige Autoren nennen, die mit der Musik tatsächlich ihren Lebensunterhalt verdienten und sich dennoch der Publizistik widmeten, wie Johann Adolph Scheibe (1708–1776), Johann Adam Hiller (1728–1804) oder Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Für alle bleibt aber verbindlich, dass sie einen »bürgerlichen« Hintergrund haben, Musik nur manchmal ihre Hauptbeschäftigung ist und die Möglichkeit zur publizistischen Tätigkeit auf Basis eines Grundgehalts bei adligen Arbeitgebern steht.

Die genannten Männer bemühen sich ernsthaft darum, einen kontroversen Austausch auf dem Gebiet der Musik anzuregen, ja zur Not einen regelrechten Streit vom Zaun zu brechen. Doch treffen die Bemühungen auf erhebliche Schwierigkeiten. Zunächst durfte das Unterfangen monetär nicht zu nachteilhaft sein – Mattheson berichtet stolz über den Gewinn aus seiner *Critica Musica* (1722/1725),<sup>54</sup> aber das galt offensichtlich nicht für alle. Darüber hinaus lag das Hauptinteresse der Schreiber aber, so sollte man es angesichts des hohen persönlichen Aufwands vermuten, nicht im monetären Gewinn, sondern im fruchtbaren Austausch. Dieser verläuft äußerst schleppend, wenn nicht gar frustrierend. Bei der Einstellung verschiedenster Zeitschriften wird es fast topisch, sich über die mangelnde Mithilfe und Korrespondenzfreude der musikalischen Welt zu beklagen. Erst mit der Gründung der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Jahr 1798, die mit ganz anderen Ressourcen zu Werke geht, ändert sich die Lage grundlegend. Trotz dieser teils demotivierenden Ergebnisse bleibt das Faktum, dass mit diesen Pioniertaten erstmals der Versuch unternommen wurde, eine spezifisch musikalische Öffentlichkeit zu schaffen.

Eine Besonderheit dieser Öffentlichkeit ist, dass sie versucht ihre Leser »auf dem Laufenden zu halten«. Dies unterscheidet sie von einer »ewig« denkenden Publikationskultur, in der zwar auch Werke zur Musik verfasst werden, diese aber den Anspruch haben, langfristig gültig zu sein und an grundlegenden Problemstellun-

<sup>54</sup> In seiner Autobiographie in Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Kassel: Bärenreiter, Repr. 1969, 1740, S. 209.

gen weiterzuarbeiten. Nun sollte man diese Aktualität nicht überbewerten – die Berichte können immer noch Monate oder Jahre an Verzögerungen beinhalten –, das Ziel bleibt aber, aktuell zu berichten, was zuerst Hillers *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (1766–1770) durch eine hohe Frequenz, d.h. die allwöchentliche Publikation von acht Seiten zu bewerkstelligen suchten.

Die Zeitschriften sind daher in zwei Hinsichten zentral für die Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 18. Jahrhundert. Sie weisen überhaupt erst die Aktualität auf, die es ermöglicht, sinnvoll – das heißt, nicht Jahre später – über geschehene musikalische Aufführungen zu berichten. Und da ihr Ziel die Vernetzung der Musikkenner ist, ist diese Aufgabe eine zentrale. Natürlich gibt es Ausnahmen wie Mizlers *Musikalische Bibliothek* (1736–1754), die sich zum Hauptziel setzte, das erscheinende musikalische Schriftentum anzukündigen und zu resümieren. Für die Mehrzahl der Zeitschriften gehörte es aber zu den erklärten Zielen, über erfolgte Aufführungen zu berichten und die Leser über das Musikleben an anderen Orten zu informieren. Es scheint daher geraten, als Anfangspunkt einer Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung den Punkt zu wählen, an dem diese Schaffung einer Öffentlichkeit und die Berichterstattung über gewesene musikalische Aufführungen einsetzt. Das ist, mit anderen Worten, Matthesons *Critica Musica*.<sup>55</sup>

Dass sich Zeitschriften geschehene Aufführungen zum Thema setzen, bedeutet erst einmal wenig. Zunächst muss die Besprechung überhaupt zustande kommen und mitgeteilt werden, denn für die Besprechung auswärtiger Darbietungen ist man natürlich auf Berichte von Korrespondenten angewiesen. Zugleich muss sich erst herausstellen, welche Teile eines solch komplexen Ereignisses überhaupt mitteilenswert sind. Wer hier Besprechungen erwartet, die in heutiger Weise besonders die konkreten Aufführungshandlungen der Musiker analysieren, wird von den Konzertberichten des 18. Jahrhunderts vielleicht enttäuscht sein, da viel Raum dem Sujet (der Oper), der Komposition selbst und der Ausstattung zugewandt wird. Daran wird deutlich, dass die konstituierenden Faktoren für ein musikalisches Ereignis – hier als besonderes Ereignis verstanden – sich im Laufe

<sup>55</sup> »Matthesons Zeitschriften wie seine Kritiken riefen Nachfolger auf den Plan, so dass in der ersten Hälfte des aufgeklärten Säkulums erstmals von einer breiteren Öffentlichkeit für Fragen der Musik und der Musikwissenschaft gesprochen werden kann, die über ein enges Fachpublikum hinausgingen« Holger Böning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der moralischen Wöchenschriften und der deutschen Musikpublizistik*, Bremen: Ed. Lumière, 2011 (Presse und Geschichte. Neue Beiträge, Bd. 50), S. 488.

der Zeit wandeln. Wenn das heutige Interesse sich weniger auf die Besetzung der Berliner Philharmoniker oder für die Faktur von »Beethovens Fünfter« richtet, sondern hauptsächlich auf die spezifische Weise, wie das Stück gespielt wurde, so ist dies eine kontingente historische Entwicklung. Die ausführlichste, von manchen als höchste betrachtete Form der Konzertkritik, in der man nicht nur das Geschehene referiert, sondern auch die Aufführung kritisiert,<sup>56</sup> ist das Ergebnis einer langen Entwicklung. Mit welchem Interesse man jeweils an musikalische Aufführungen herantritt, hat sich entscheidend gewandelt, und das spiegeln Berichte und Begriffe. Dabei spielt selbstverständlich die Kanonisierung eines bestimmten Repertoires eine entscheidende Rolle, wie die Studie zum 19. Jahrhundert von Laure Spaltenstein deutlich zeigt.

Doch nicht nur die Form der Musikkritik, auch die Form des Konzerts selbst folgt anderen Maßstäben und ist im Wandel begriffen. Das Konzertwesen, das vornehmlich im Zentrum dieser begriffsgeschichtlichen Studien stehen soll, ist im 18. Jahrhundert keineswegs die wichtigste musikalische Gattung. Maßstab der Dinge ist und bleibt die italienische Oper. »Wenn in der Ästhetik des Zeitalters von *der* Musik die Rede ist, so ist [...] die Oper, und zwar primär die Opera seria, gemeint.«<sup>57</sup> Auch sind die Sphären kaum klar zu trennen. Besonders deutlich wird es an den Hofmusikern Friedrichs II. in Berlin, die einerseits an der Oper zu spielen haben, andererseits als Protagonisten einer innovativen Konzertkultur und einer neuen pädagogischen Orientierung gelten können. Aber auch die Hamburger Konzertkultur um 1725 lebt davon, Nummern aus erfolgreichen Opern zu wiederholen und damit das Publikum anzuziehen. Insofern ist stehen sich Oper und Konzertwesen nicht als Gegensätze gegenüber, sondern befruchten einander und interagieren.<sup>58</sup>

Nachdem ich nun knapp einige Parameter skizziert habe, welche die Musikkultur und den Musikdiskurs im 18. Jahrhundert prägen – was bedeutet das nun für eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung?

<sup>56</sup> Vgl. die, klugerweise nicht als definitiv verstandene, Typologie in Werner Braun, *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmg.* Köln: H. Gerig, 1972 (Musik-Taschenbücher. Theoretica, Bd. 12), S. 40–50.

<sup>57</sup> Carl Dahlhaus, »Einleitung zu: Die Musik des 18. Jahrhunderts«, in: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Laaber: Laaber, 2001 (Gesammelte Schriften, Bd. 3), S. 664.

<sup>58</sup> Ältere Studien stellen manchmal das »bürgerliche« Konzertwesen als innovativen Gegenpol zur »adligen« Oper dar, etwa das – sonst immer noch hilfreiche – Werk von Eberhard Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1935, S. 5.

## 1.4 Chronotopoi und Begriffe

Zunächst erscheint klar, dass es sich, um die Metapher des »enlightenment« bzw. der »lumières« aufzugreifen, noch nicht um ein *erleuchtetes* Jahrhundert handelt, sondern um ein sich schrittweise *erleuchtendes*. Der »öffentliche Gebrauch der Vernunft«, den Kant als unabdingbare Voraussetzung der Aufklärung formuliert,<sup>59</sup> muss sich erst – und das gilt besonders für den Diskurs über Musik – formen. Ebenso befindet sich das Konzertwesen noch im Aufbau und in der Formierung. Auch hier müssen Erfolgsmodelle gefunden werden, ein Publikum muss gewonnen und zufriedengestellt werden. Es findet kein magischer Durchbruch statt, der von einer aristokratischen Gesellschaft zu einer bürgerlichen führt, und Medien und Konzertinstitutionen mit sich reißt, sondern ein stetiger, graduel-ler, nicht-linearer Wandel. Genau in diesem Spannungsfeld muss die Begriffsgeschichte sich orientieren. Es gilt, diese Anfänge aufzusuchen, aus den hin und wieder noch dürftigen Zeugnissen entsprechend vorsichtige, aber bestimmte Schlüsse zu ziehen. Es erweist sich als unabdingbar, bei den Pionieren anzufangen und ihre Beiträge zu berücksichtigen. Auch wenn der Schwerpunkt auf der Konzertkultur liegen soll, so erscheint ein strenger Ausschluss der Opernbühne nicht sinnvoll: es handelt sich um das Leitmedium, das zuerst Gegenstand der Berichte und Kritik wird, und an dem zudem alle anderen Produktionen – direkt oder indirekt – gemessen werden.

Es gibt gute Gründe, diese Erzählung etwa 1720 zu beginnen – wo übrigens Carl Dahlhaus auch den entscheidenden musikästhetischen Umbruch verortet hat, der es erlaubt, das 18. Jahrhundert als eine musikgeschichtliche Einheit zu betrachten.<sup>60</sup> Hamburg um 1725, das als erster Ort gewählt wurde, zeichnet sich zu dieser Zeit, wie in der Studie detaillierter dargestellt wird, sowohl durch musikalische Publizistik – vornehmlich aus der Feder Johann Matthesons – wie auch durch ein dynamisches Musikleben aus, das besonders durch die Person Georg Philipp Telemanns inspiriert wird. Für die einsetzende kritische Reflexion über Musik ist Matthesons Selbstverständnis entscheidend und aussagekräftig. Dem Ideal des galanten Mannes verpflichtet, gehörte es für ihn dazu, über Musik zu reflektieren und zu urteilen – der Titel seiner ersten Schrift drückt genau diesen Zusammenhang aus: *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche*

<sup>59</sup> Immanuel Kant, »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: *Berlinische Monatschrift* 4. Heft vom Dezember (1784), S. 481–494, S. 484. Eine schöne Ausgabe mit Text und Faksimile findet sich auf [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant\\_aufklaerung\\_1784](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784) (Abruf am 24.06.2015).

<sup>60</sup> Dahlhaus, »Einleitung zu: Die Musik des 18. Jahrhunderts«, besonders S. 686f.

*Anleitung / Wie ein Gallant homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge.*<sup>61</sup> Mag der *gallant homme* auch eine längere Geschichte haben, so bleibt das Faktum, dass die Zeitgenossen im deutschen Raum genau auf dieses Ideal zurückgreifen, um den Wandel im ästhetischen Schaffen und Urteilen zu erklären.<sup>62</sup> Nicht zuletzt zeichnet sich Hamburg durch ein blühendes Zeitungsleben aus, das auch über musikalische Zusammenhänge berichtet.<sup>63</sup>

Das nächste Zentrum, das publizistische und institutionelle Musikpflege in besonderem Maße miteinander vereinigt, ist Berlin. Laut Immanuel Kant gibt es ja nur einen Herrscher, welcher der Menge zuruft: »räsonnirt, so viel ihr wollt, und worüber ihr wollt; aber gehorcht!«,<sup>64</sup> statt ihre Meinungsäußerung zu zensieren, nämlich Friedrich II. Publizistisch tut sich hier zunächst der »critische Musicus an der Spree«, Friedrich Wilhelm Marpurg, hervor. Entscheidende Zeugen sind ebenfalls die Unterrichtstraktate neuer Art von Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola, die allesamt bei Friedrich als Hofmusiker angestellt sind. Friedrich hatte bereits vor seiner Thronbesteigung damit begonnen, diese Musiker um sich zu sammeln, und nutzte sie gezielt als Repräsentationsmittel.<sup>65</sup> Gewählt ist für die Betrachtung allerdings nicht die Hochzeit von Friedrichs Kunstpflege, die von seiner Thronbesteigung 1740 bis zum

<sup>61</sup> Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* [1713], Laaber: Laaber, 2004 (Musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts im Faksimile, Bd. 3,1), Titel, o. S.

<sup>62</sup> Dahlhaus, »Einleitung zu: Die Musik des 18. Jahrhunderts«, S. 690f.

<sup>63</sup> Generell zu Hamburg und Umgebung als Presseorte, vgl. die Bände zu *Hamburg* bzw. *Altona, Bergedorf, Harburg, Schiffbeck, Wandsbeck* in: Holger Böning und Emmy Moepps, *Deutsche Presse. Biobibliographische Handbücher zur Geschichte der deutschsprachigen periodischen Presse von den Anfängen bis 1815*, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996. Zur Musik in Hamburger Zeitungen Heinz Becker, »Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle«, in: *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. von Heinrich Husmann, Hamburg: Selbstverl. des Musikwiss. Inst. der Univ, 1956 (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, Bd. 1), S. 22–45 sowie Dagmar Schenk-Güllich, »Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika. Ein Beitrag zur Frage nach den formalen und inhaltlichen Kriterien von Musikkritiken der Tages- und Fachpresse im Zeitraum von 1700 bis 1770«, Diss. Erlangen-Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität.

<sup>64</sup> Kant, »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, S. 484.

<sup>65</sup> Vgl. die jüngeren Studien: van der Hoven, Lena, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft im politischen Wandel*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2015 (Musiksoziologie, Bd. 19); Sabine Henze-Döhring, *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München: Beck, 2012.

Beginn des siebenjährigen Krieges (1756–1763) anzusiedeln ist. Betrachtet wird vielmehr der Zeitraum nach dem Krieg. Die weniger dominante – aber nicht desinteressierte – Rolle des Monarchen ermöglicht es, dass neue Konzertunternehmungen entstehen und sich das Konzertleben in Berlin diversifiziert.<sup>66</sup> Der spätere Zeitpunkt erlaubt es zudem, die Entwicklungen in Berlin mit dem Wiederaufbau und Aufstreben des Leipziger Großen Concerts unter Johann Adam Hiller und seinen *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* zu parallelisieren. Nicht zuletzt ergeben sich auch einige Austauschbeziehungen und Berührungspunkte zwischen den beiden Städten. Beide verfügen ebenfalls über Zeitungen, die neben politischem Geschehen auch von Musik berichten: die *Leipziger Zeitungen* [sic], sowie in Berlin die *Berlinische Privilegierte Zeitung* (Vossische Zeitung) sowie die *Berlinische[n] Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (Spencersche Zeitung).<sup>67</sup>

Die Entscheidung, als drittes Zentrum Wien um 1800 zu betrachten, folgt einer anderen Logik als die vorigen Studien. Wien ist, so stellten es bereits die Zeitgenossen fest, und so begegnet es auch den heutigen Forschern, kein Zentrum der Musikpublizistik.<sup>68</sup> Ein musikalisches Zentrum von Rang – ja, *das* musikalische Zentrum, zumindest in der gemeinsamen Imagination – ist Wien natürlich schon, trotz der politisch äußerst gespannten Lage. Eine wichtige lokale Quelle ist die *Wiener Zeitung*. Ein ungewöhnliches, aber sehr wichtiges Medium sind die Anschlagzettel, welche die Aufführungen öffentlich ankündigten. Doch wurde auch in Zeitschriften über Wien berichtet. Mit der Gründung der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*) ist Musikjournalismus nicht mehr lokal gebunden. Verlässliche Korrespondenten berichten von fernen Orten und erlauben eine vorher ungekannte Konstanz der Berichterstattung. Neben der *AmZ* etablieren sich andere Periodika, etwa die *Zeitung für die elegante Welt* oder das *Journal des Luxus und der Moden*, die neben anderen Themen auch über Musik berichten, und denen längerer Bestand gewährt ist als den Ein-Mann-Projekten der vorherigen Zeit. Mit anderen Worten: Wien, *das* Zentrum der musikalischen Aufmerksamkeit, zu betrachten wird dadurch möglich, dass die Berichterstattung nun

<sup>66</sup> Das ist Thema und These in der Dissertation von Matthias Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, Diss., Harvard University, 2009.

<sup>67</sup> Christoph Henzel, »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 1)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* (2004), S. 216–291.

<sup>68</sup> Vgl. Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Braumüller, 1869–70, Bd. 1, S. XIII–XV und Mary Sue Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna. Aspects of a developing musical and social institution*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989, Preface, S. xv–xxii.

erfolgreich überregional geschieht. Die veränderte Betrachtungsweise entspricht der Veränderung, die sich im Schreiben über musikalische Aufführungen zum Ende des 18. Jahrhunderts vollzogen hat.

Die folgenden Studien sollen eine enge Verzahnung von sozialen Strukturen – allgemein und im Konzertleben – mit sprachlichen Ausdrucksformen, also den Begriffen, demonstrieren. Ich beginne daher jeweils mit einem generellen Überblick über die politische Lage, skizziere dann die Strukturen des Konzertlebens sowie die Quellen darüber, um schließlich die begriffsgeschichtlichen Implikationen darzustellen. Im Anschluss daran folgen jeweils die Begriffstudien. Meistens werden dort mehrere, einander nahe stehende Begriffe als Gruppe behandelt. Treten Begriffe zum ersten Mal in musikalischen Zusammenhängen auf, so wird hin und wieder ein Exkurs hinsichtlich ihrer Prägung vollzogen.

## 2 Hamburg

### 2.1 Die goldenen 1720er in Hamburg

Was inzwischen die Music dort [in Frankfurt] bergunter gehet, klettert sie hier hinauf; und glaube ich nicht, daß irgendwo ein solcher Ort, als Hamburg, zu finden, der den Geist eines in dieser Wissenschaft arbeitenden mehr aufmuntern kann. Hierzu trägt ein großes bey, daß, außer den anwesenden vielen Standes-Personen, auch die ersten Männer der Stadt, ja das ganze Rahts-Collegium, sich den öffentlichen Concerts nicht entziehen; item die vernünftigen Urtheile so vieler Kenner und kluger Leute geben Gelegenheit darzu; nicht weniger die Opera, welche itzo im höchsten Flor ist; und endlich der nervus rerum gerendarum, der hier bey den Liebhabern nicht fest angewachsen ist.<sup>1</sup>

Wie dieser berühmte Brief belegt, ist die Musiklandschaft in Hamburg zum Anfang der 20er Jahre in Bewegung. Und der Autor dieser Zeilen hat nicht geringen Anteil daran.<sup>2</sup> Georg Philipp Telemann wurde 1721 zum neuen Director Musicæ ernannt, und war von dem Zeitpunkt an für die Kirchenmusik an den Hamburger Hauptkirchen und die Musikpflege an der ältesten Gelehrtenschule Hamburgs, dem Johanneum, zuständig.<sup>3</sup> Seine Impulse erstreckten sich aber auch weit über diesen Bereich hinaus, etwa auf die Wiederbelebung des Collegium Musicum und auf die Oper. Zeitgleich tätig waren der wohl größte Komponist der Hamburger Oper, Reinhard Keiser, sowie Johann Mattheson, der nicht nur als

<sup>1</sup> Brief Georg Philipp Telemanns vom 31.7.1723 an Johann Friedrich Armand von Uffenbach; Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972, IV, S. 213.

<sup>2</sup> Vgl. Annemarie Clostermann, *Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730*, Reinbek [und Hamburg]: Libri Books on Demand, 2000, insb. Kap. 4, S. 64–77. Siehe auch das Urteil Matthesons, in Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg: 1722, S. 24, zitiert unten in Anm. 13.

<sup>3</sup> Gegründet wurde diese Institution im alten Kloster St. Johannis zur Reformationszeit (Eckart Kleßmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, [Neuausg.], Hamburg: Die Hanse, 2002, S. 95). Dazu gesellte sich 1613 das Akademische Gymnasium (ebd., S. 199). Die Schüler des Johanneums wurden in den Gottesdiensten als Sänger eingesetzt, von daher lautete der Titel, den auch Telemann annahm: »Cantor Scholei Johannei et Chori musici Hamburgensis Director«, ebd., S. 212. Das soll nicht heißen, Telemann habe den Unterricht selbst vorgenommen; vgl. die gegenteilige Evidenz bei Jürgen Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Ausführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Hildesheim: Georg Olms, 2009 (Magdeburger Telemann-Studien, Bd. 20), S. 16.

publizistischer Innovator das Hamburger Musikleben begleitete,<sup>4</sup> sondern auch, unter anderem als Domkantor<sup>5</sup> und schleswig-holsteinischer Kapellmeister, das musikalische Leben aktiv gestaltete.

Der hohe Stellenwert der Musik schlägt sich auch in der öffentlichen Berichterstattung nieder. In Hamburg erscheinen zwei überregional höchst bedeutsame Tageszeitungen, der *Hamburger Relations-Courier*, sowie der *Holsteinische Correspondent*, die Hamburg im 18. Jahrhundert zu »einem der wichtigsten Nachrichtenzentren Europas« werden lassen.<sup>6</sup> Für beide gilt, dass sie auch über Musik berichten,<sup>7</sup> und daher die Kontrastierung vom gelehrten Diskurs mit öffentlicher Berichterstattung erlauben. Denn auch der gelehrte Diskurs über Musik hatte beste Voraussetzungen. Als Handelsstadt ermöglicht Hamburg den relativ einfachen Bezug von fremdsprachlicher Fachliteratur. Als publizistisches Zentrum gab sie Johann Mattheson den Raum, seine Schriften zu verlegen und mit verschiedenen Formaten zu experimentieren.

Zu Beginn der 20er Jahre war Hamburg, nach äußerst turbulenten Jahren der inneren und äußeren Gefährdung, endlich in politisch ruhigeren Fahrwassern

<sup>4</sup> Vgl. Holger Böning, »Johann Mattheson. Ein Streiter für die Musik und sein Wirken als Hamburger Publizist«, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim u. a.: Olms, 2010, S. 19–61.

<sup>5</sup> Von 1718, allerdings nur bis 1728, zu den Gründen: Jürgen Neubacher, »Die Sänger in Matthesons Kirchenmusik und sein Scheitern als Domkantor. Ursache und Wirkung eines selbstverschuldeten Boykotts«, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim u. a.: Olms, 2010, S. 336–346.

<sup>6</sup> Franklin Kopitzsch, »Zwischen Hauptzeß und Franzosenzeit. 1712–1806«, in: *Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*, hrsg. von Werner Jochmann und Hans-Dieter Loose, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982, S. 351–414, S. 352. Umfassend dazu auch: Holger Böning und Emmy Moepps, *Hamburg. Kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter, Kalender und Almanache sowie biographische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern und Druckern periodischer Schriften*, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996. Die schon 1712–14 unter dem Namen *Holsteinischen Zeitungscorrespondent* erschienene, ab 1721 neu herausgegebene *Schiffbeker Stats- und Gelehrte Zeitung des Holsteinischen unpartheyischen Correspondenten* (1731 umbenannt in den *Hamburger Correspondenten*) wird im Laufe des 18. Jahrhunderts die auflagestärkste Zeitung in Deutschland. Vgl. Kleßmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, S. 293.

<sup>7</sup> Darauf weist eingehend hin: Becker, »Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle«. Dagmar Schenk-Güllich hat diese Untersuchung fortgeführt, vgl. Schenk-Güllich, »Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika. Ein Beitrag zur Frage nach den formalen und inhaltlichen Kriterien von Musikkritiken der Tages- und Fachpresse im Zeitraum von 1700 bis 1770«.

angekommen.<sup>8</sup> Die vorigen Ereignisse – meist interne Machtkämpfe – hatten 1686 fast zur Eroberung durch Dänische Truppen geführt, und zur Wiederherstellung des bürgerlichen Friedens wurden mehrfach kaiserliche Kommissionen in die freie Reichsstadt entsandt. Durch den vom Grafen Schönborn unter militärischem Druck seit 1708 erarbeiteten Hauptrezess von 1712 schien die größte Gefahr schlussendlich gebannt und eine neue, gemeinsame Arbeitsgrundlage für Rat und Bürgerschaft geschaffen.<sup>9</sup> Damit waren aber keineswegs alle Krisen überstanden. Im nordischen Krieg (1700–1721) reichten die Kampfhandlungen bis vor Hamburgs Haustür, der Pestausbruch von 1712 musste bekämpft werden<sup>10</sup> und die protestantischen Unruhen von 1719, bei denen der katholische Kirchenneubau sowie das kaiserliche Gesandtschaftsgebäude zerstört wurden, verursachten neben Sachschaden einen diplomatischen Eklat, der durch einen kostspieligen Canossagang nach Wien behoben werden musste.<sup>11</sup>

Im Hamburg der 1720er Jahre treffen somit eine (relativ) stabile politische Lage, eine publizistisch vorteilhaften Situation und einer hohen Konzentration hochkarätiger Musikschaffender aufeinander – die zudem finanziell und institutionell von wohlhabenden Schichten gestützt werden. Diese Grundbedingungen machen Hamburg zum idealen, ja fast einzigen Ort, an dem eine Begriffsgeschichte der musikalischen Aufführung im 18. Jahrhundert schon um 1725 geschrieben werden kann. Im Folgenden werde ich zunächst einiges mehr zur Musikkultur in Hamburg (2.1.1) sowie zur Verwobenheit der Musiker mit den führenden Schichten der Stadt sagen (2.1.2). Im zweiten Schritt (2.2) wende ich mich der eigentlichen Fragestellung zu, mit welchem Vokabular musikalische Aufführungshandlungen in Hamburg um 1725 beschrieben werden und welche begrifflichen Setzungen und Abgrenzungen dabei geschehen.

### 2.1.1 Musikkultur in Hamburg um 1725

Das Hamburger Musikleben um 1725 spielte sich im wesentlichen auf vier Ebenen ab. (1) In der Gänsemarktoper, (2) bei feierlichen öffentlichen Anlässen, (3)

<sup>8</sup> Zur allgemeinen Lage, vgl. insbesondere den Artikel: Hans Wilhelm Eckhardt, »Hamburg zur Zeit Johann Matthesons«, in: *New Mattheson studies*, hrsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1983, S. 15–44.

<sup>9</sup> Hans-Dieter Loose, »Das Zeitalter der Bürgerunruhen und der großen europäischen Kriege 1618–1712«, in: *Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*, hrsg. von Werner Jochmann und Hans-Dieter Loose, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982, S. 259–350, S. 285–87.

<sup>10</sup> Kleßmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, S. 230–235.

<sup>11</sup> Ebd., S. 221f.

beim öffentlichen Konzert und (4) in den Kirchen. Diese vier Felder erlauben es gemeinsam, einen Überblick über die Musikkultur Hamburgs um 1725 zu geben. Zudem wage ich einen kurzen, aufgrund der Natur der Sache aber notwendig unvollständigen Blick in private Musizierpraktiken.

## Die Gänsemarktoper

Die wohl vom exilierten Herzog Christian Albrecht von Holstein angeregte und 1678 von einem Konsortium um Gerhard Schott eröffnete Hamburger Oper erlebte zeit ihres Bestehens ein ständiges Auf und Ab. In ihrer Gründungszeit war sie Objekt einer heißen, öffentlich ausgefochtenen Kontroverse, in der die sittliche Angemessenheit von Opernschauspielen diskutiert wurde. Ebenso war sie häufig auf finanzielle Interventionen durch die beteiligten Unternehmer, das heißt in der Anfangsphase ganz besonders Schott, angewiesen. Dies hinderte den jungen Händel nicht daran, gerade dort in die Lehre zu gehen. Die Oper war ebenfalls eng mit politisch-repräsentativen Zwecken verflochten, sei es um die kaiserlichen Delegationen zu beeindrucken, sei es um einzelne Herrscher zu ihren Hochzeits-, Geburts- oder sonstigen Festtagen zu feiern.<sup>12</sup>

Anfang der 20er scheint für diese alte Institution noch einmal Hoffnung aufgekommen zu sein. Mattheson berichtet im ersten Band der *Critica Musica* von einem Direktionskonsortium, das ohne eigene Gewinnansprüche eine Erneuerung anstrebe.<sup>13</sup> Dennoch nähert sich die Hamburger Oper ihrem einstweiligen

<sup>12</sup> Sehr anschaulich dargestellt in: Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne: Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 2).

<sup>13</sup> Vgl. die Charakterisierung Matthesons zum musikalischen Aufschwung in der Stadt im Allgemeinen und zur Oper im Speziellen: »Gleichwie der Herr Capellmeister Telemann, berühmter Director Chori musici bey hiesigen Stadt-Kirchen, und Cantor an der Johannis Schule, sich bisher, der ihm beywohnenden Geschicklichkeit und Arbeitsamkeit zu folge, äuserst, und mit sehr gutem Fortgange, angelegen seyn lassen, die geistliche Music so wohl, als Privat-Concerte, aufs neue zu beseelen, und, zu jedermanns sonderbahrer Vergnügung, in rechten Flor zu bringen; also hat man auch, seit kurzen, ein fast gleiches Stück an den hiesigen Opern zu erleben angefangen: sintemahl sich einige gar vornehm-characterisirte, Hochansehnliche Cavallier und große Kenner, den bisherigen schlechten Zustand besagter Opern so sehr zu Herzen haben gehen lassen, dass sie die Direction derselben, hauptsächlich zu ihrer eignen Lust und edlen Gemüths-Ergetzung; nicht aber aus Absicht einigen Gewinns (dessen dieselbe nicht benöthiget sind) auf sich nehmen, und das ganze Wesen so klüglich, in gewisse departemens unter einander eintheilen wollen, dass überall kein Zweifel ist, es werde dieses angenehme und nützliche Werk (daferne die hohe Societé nur lange Bestand hat) dadurch ein ungemeines lustre bekommen, anbey wiederum in neue, verdiente und sonderbahre Aufnahme gerathen; [...]« Mattheson, *Cri-*

Ende. Es ist wiederum Mattheson, der sie 1728 ob der Umstände für unrettbar erklärt,<sup>14</sup> 1738 folgt die Einstellung des Betriebs.<sup>15</sup>

## Öffentliche Konzerte

Institutionalisierte öffentliche Konzerte waren früher vom Collegium Musicum, das Matthias Weckmann 1660 gründete, im Refektorium des Doms, dem Reventher, veranstaltet worden.<sup>16</sup> Nach dem Tod Weckmanns 1674 wurden die Konzerte eingestellt und erst im Winter 1721 von Telemann unter demselben Namen wiederbelebt.<sup>17</sup> Doch auch jenseits dieser Institution gab Telemann Konzerte. Dabei nutzte er bevorzugt das Drillhaus, während frühere Konzerte oft auf das sogenannte Baumhaus am Eingang des Hafens zurückgriffen.<sup>18</sup> Das Drillhaus diente, wie der Name schon sagt, gleichzeitig der Hamburger Bürgerwehr als Übungsort. Dort fand auch das jährliche Festmahl der 57 Bürgerkapitäne der Stadtwache statt, das 1719 mit dem 100-jährigen Bestehen der Institution zusammenfiel, und daher besonders prunkvoll gefeiert wurde.<sup>19</sup> Telemann, der nach seiner Ernennung zum Director Musices ebenfalls für diesen Anlass komponierte, verwertete solche Anlassmusiken häufig in seinen (gegen Bezahlung) allgemein zugänglichen Konzerten. Die Musik zum Fest von 1719 komponierte allerdings der damalige Kapellmeister an der Hamburger Oper, Matthias Chris-

*tica Musica*, Bd. 1, S. 24. Mattheson meint wohl das Konsortium um seinen Dienstherren Cyrill von Wich, vgl. unten S. 47.

<sup>14</sup> Johann Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg: Selbstverlag, 1728, S. 199f.

<sup>15</sup> Vgl. Gisela Jaacks, *Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660–1760)*, Hamburg: Verein für Hamburgische Geschichte, 1997, S. 105–113.

<sup>16</sup> Kleßmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, S. 213. Davon berichtet Mattheson in seiner Ehrenpforte, Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 397f. Allgemein zum Thema der öffentlichen Konzerte in Hamburg: Loose, »Das Zeitalter der Bürgerunruhen und der großen europäischen Kriege 1618–1712«, S. 340ff.

<sup>17</sup> Kleßmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, S. 278.

<sup>18</sup> Loose, »Das Zeitalter der Bürgerunruhen und der großen europäischen Kriege 1618–1712«, S. 343.

<sup>19</sup> Ausführlich darüber: Willi Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)*, Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1988, hier: S. 36f. Vom Festmahl 1719 existiert ein berühmter Stich, der einen Eindruck des Inneren des Drillhauses vermittelt und ebd., S. 396f. abgedruckt ist. Ein ausführlicher zeitgenössischer Bericht findet sich in Johann Albert Fabricius, *Memoriae Hamburgenses Volumen Quintum, cui praemittuntur acta Jubilaei Reformationis Ecclesiae a. MDCXVII et MDCCXVII celebrati*, Hamburgi: Theod. Christoph Felginer, 1723.

toph Wideburg.<sup>20</sup> Derselbe leitete 1719 und 1720 Konzerte im Drillhaus.<sup>21</sup> Der Hamburgische Relations-Courier verweist bereits 1708 auf weitere dort stattfindende Konzerte,<sup>22</sup> und von daher kann nicht die Rede davon sein, dass vor Telemann das öffentliche Konzertleben brachgelegen hätte.

Auch das Niederbaumhaus, kurz Baumhaus genannt, diente vielen Zwecken jenseits der Musik. Am Elbufer gelegen war es Fähranleger und Gaststätte. Auch für freudige Anlässe wie »Hochzeiten, Taufen und andere Festlichkeiten« konnte man die Räumlichkeiten nutzen.<sup>23</sup> Nach den Berechnungen von Lenard Gimpel und Stefan Weinzierl hatte der große Festsaal im Baumhaus eine Grundfläche von 106 m<sup>2</sup> und bot 200 Personen Platz.<sup>24</sup> Über die Maße des Drillhauses, an der Binnenalster gelegen,<sup>25</sup> existierten unterschiedliche Angaben, die welche die Kapazität zwischen mehreren hundert und bis zu 2000 Besuchern verorten.<sup>26</sup> Schließlich nutzte Telemann noch den »Hof von Holland«, ein »Gasthaus der gehobenen Klasse«.<sup>27</sup> Das Kollegium der Oberalten protestierte dagegen, da sie die

<sup>20</sup> Wideburg hegte ebenfalls, vermutlich nicht unberechtigte, Hoffnungen auf die Ernennung zum Director Musices. Die Nichtberücksichtigung stieß ihm sauer auf. Vgl. Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 37.

<sup>21</sup> Ebd., S. 27.

<sup>22</sup> Ausgabe vom 8.10.1708. Vgl. Becker, »Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle«, S. 24.

<sup>23</sup> Lenard Gimpel und Stefan Weinzierl, »Zur Akustik früher Konzertstätten in Hamburg«, in: 25. Tonmeistertagung – VDT International Convention (2009), S. 3.

<sup>24</sup> Knapp mit Abbildung dazu: Hermann Heckmann, *Barock und Rokoko in Hamburg. Baukunst des Bürgertums*, 1. Aufl., Stuttgart: DVA, 1990, S. 64–66. Weiter zur Geschichte des Gebäudes, vgl. Julius Faulwasser, *Blockhaus und Baumhaus im alten Hamburger Hafens*, Hamburg: Boysen & Maasch, 1918.

<sup>25</sup> Heute läge das Drillhaus ein paar Meter vom Ufer der Alster entfernt und wäre im von Ballindamm, Gertrudenstraße, Ferdinandstraße und Brandsende begrenzten Häuserblock zu verorten. Vgl. den Plan bei Heckmann, *Barock und Rokoko in Hamburg. Baukunst des Bürgertums*, S. 74.

<sup>26</sup> Diese Größenangaben stützen sich wesentlich auf Michael Gottlieb Steltzner, *In den neuen Zeiten, Nehmlich von Käyser Ferdinand des II. biß auf die Zeiten Käyser Leopolds des I. s.l.:* 1733 (Versuch einer zuverlässigen Nachricht von dem kirchlichen und politischen Zustande der Stadt Hamburg, Bd. 3), S. 982. Auch Johann Fabricius spricht beim Kapitänsjubiläum von 1719 von 2000 Anwesenden: »[...] es fand sich schon bey denen am Sonntage und Dienstage vorher angestellten Proben der Musique eine solche Menge begieriger Zuhörer hohen und niedrigen Standes ein, dass man, zumahlen am Dienstage, bis an die 2000. Menschen in dem einzigen Parterre des Drill-Hauses wil gezehlet haben«, Fabricius, *Memoriae Hamburgenses*, S. 205.

<sup>27</sup> Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 69.

Aufführung sittenwidriger Stoffe vermuteten, hatte aber letztlich keinen Erfolg.<sup>28</sup> Auch andere Musiker, wie der »Viol'dagambist Herr Kühnel«<sup>29</sup> oder »eine gewisse Person aus Braunschweig«, hinter der sich wohl Conrad Friedrich Hurlebusch verbirgt,<sup>30</sup> griffen auf diese Stätte zurück.

Im ersten Zitat dieses Kapitels betont Telemann, dass sich auch die gewichtigen Männer der Stadt bei den Konzerten sehen lassen und dabei nicht ungern in die Tasche greifen. Die Konzerte fingen nachmittags meist gegen vier, seltener gegen fünf Uhr, an und kosteten im Normalfall eine Mark lübisch.<sup>31</sup> Der Anfangszeitpunkt wird schwerlich auf die Bedürfnisse arbeitender Menschen angepasst gewesen sein, der Eintritt war ebenfalls substantiell.<sup>32</sup> Damit war die Zahl der

<sup>28</sup> Diese Klageschrift zitiere ich unten, Anm. 90.

<sup>29</sup> »Denen Hrn. Liebhabern der Music wird notificiret, dass am künftigen Sonnabend auff den Hoff von Holland von dem allhier anwesenden Viol'dagambisten Hrn Kühneln ein Concert wird auffgeföhret werden, und wird um 5 Uhr angefangen.« RelC 2.11.1723.

<sup>30</sup> »Denen Liebhabern der Music wird hiedurch kund gemacht, dass am zukünftigen Dienstag, als den 10 dieses, Nachmittags um 4 Uhr, im Hoff von Holland ein musicalisches Concert, von einer gewissen Persohn aus Braunschweig wird gehalten, oder auffgeföhret werden.« RelC 5.2.1722. Klarheit über die Identität schafft die Anzeige im HCorr Nr. 19 vom 3.2.1722, in welcher der Name genannt wird. Hurlebusch kam später noch mehrmals zu Konzerten nach Hamburg. Vgl. HCorr Nr. 200 vom 16.12.1727 sowie Nr. 38 vom 6.3.1728.

<sup>31</sup> Annemarie Clostermann, »Der Handel mit Eintrittskarten, Textbüchern und Musikalien. Strategien einer öffentlichkeitswirksamen Verbreitung von Musik in Hamburg zur Zeit Telemanns«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 257–266, S. 261.

<sup>32</sup> Die genaue Kaufkraft einer Mark lübisch zu ermitteln ist schwierig. 1721 konnte man dafür mehr als 10 Pfund Weizenmehl kaufen. Vgl. Hans-Jürgen Gerhard und Alexander Engel, *Preisgeschichte der vorindustriellen Zeit. Ein Kompendium auf Basis ausgewählter Hamburger Materialien*, Stuttgart: Steiner, 2006 (Studien zur Gewerbe- und Handelsgeschichte der vorindustriellen Zeit, Bd. 26), S. 132. Doch bleibt die Relation zum Einkommen entscheidend. 1702 verdiente das Küchenwirtshepaar von St. Hiob insgesamt 415 Mark (vgl. ebd.). Mattheson schreibt sich für seine Anstellung als Sekretär ein Salär von 200 Talern mit noch einmal 200 aus Nebeneinkünften zu (Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 195), mit einer späteren Erhöhung um noch einmal 100 (Ebd., S. 197). Wenn man grob von 1 Reichstaler = 3 Mark lübisch ausgeht, (siehe Gerhard und Engel, *Preisgeschichte der vorindustriellen Zeit*, S. 320) hatte er also ein Vielfaches der einfachen Angestellten zur Verfügung. Telemann beschwert sich über sein, im Vergleich zu Leipzig zu geringes, verfügbares Einkommen von etwa 1300 Mark jährlich. Vgl. Joachim Kremer, *Georg Philipp Telemanns Memorial an das Collegium Scholarchale vom 15. Oktober 1722. Erste vollständige Veröffentlichung einer bislang verschollen geglaubten Telemann-Quelle*, Hamburg: Hamburger Telemann-Gesellschaft, 1993 (Hamburger Telemann-Archiv Sonderveröffentlichung, Bd. 2), S. 10.

möglichen Konzertgänger überschaubar, präzisere Angaben gibt der Forschungsstand derzeit aber leider nicht her.<sup>33</sup>

## Feste und andere Anlässe

Telemann komponierte ebenfalls für öffentliche Anlässe, von denen, wie Eckart Kleßmann darstellt, im Laufe des Jahres eine ganze Menge anfielen:

Der Rat erwartete Telemanns Musik zu den jährlichen Petri- und Matthäi-Mahlzeiten. Auch die Jubiläen der Admiralität, der Oberalten, des Commerz-Collegiums, der Augsburger Konfession, des Westfälischen Friedens und so weiter konnten ohne Telemann nicht festlich begangen werden. Hinzu kamen weitere Anlässe wie Promotionen, Examensabschlüsse, Fürsten-Hochzeiten, Friedensschlüsse, Krönungen, Kaiserwahl, Sterbefälle oder gewonnene Schlachten – nahezu jeder Anlaß war recht, um Telemann mit einer Komposition zu beauftragen.<sup>34</sup>

Man sollte daraus allerdings nicht folgern, dass er qua Amt für diese Verrichtungen verantwortlich gewesen wäre.<sup>35</sup> Vielmehr handelte es sich oft um, von sozialem Druck abgesehen, freiwillige, auch lukrative Zusatzbeschäftigungen.<sup>36</sup> Neben den Kompositionen zu offiziellen Anlässen waren auch Hochzeitsmusiken gut nachgefragt.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Clostermann, »Der Handel mit Eintrittskarten, Textbüchern und Musikalien. Strategien einer öffentlichkeitswirksamen Verbreitung von Musik in Hamburg zur Zeit Telemanns«, S. 262.

<sup>34</sup> Kleßmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, S. 279.

<sup>35</sup> Darauf weist hin: Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 7–9. Weiterhin zu Telemanns repräsentativen Tätigkeiten: ebd., S. 71–75.

<sup>36</sup> Für die Serenata *Auf zur Freude, zum Scherzen, zum Klingen* (TVWV 13:6) zum Besuch des Herzogs August Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel am 3.7.1725 fordert Telemann für die Instrumentalisten 145 Reichstaler, für seine Komposition immerhin 80. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik*, S. 315. Auch die Hauptkirchen mussten etwa dafür zahlen, wenn sie zum 200-jährigen Jubiläum der Augsburger Konfession eine eigene Komposition erhalten wollten. Vgl. Jaacks, *Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660–1760)*, S. 125f. Ein Beleg dafür ist die Kostenaufstellung der St.-Gertrud-Kapelle zu diesem Anlass, in der Telemann 18 Mark zugemessen werden, Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik*, S. 322.

<sup>37</sup> Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 74. Zu Hochzeitsmusiken in Hamburg vgl. auch Steffen Voss, »Johann Matthesons Hochzeitsmusiken«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 233–256 mit weiteren Hinweisen.

Um was für Werke handelt es sich bei den festlichen Akten? Einerseits war das Genre der Festoper in Hamburg prominent vertreten, allerdings war die Bedeutung in den 20er Jahren deutlich geringer als zuvor.<sup>38</sup> Für das Kapitäns-Collegium der Stadtwache wurden jeweils ein Oratorium und eine Serenade aufgeführt, von denen ein Großteil noch erhalten ist.<sup>39</sup> Für das jährliche Petri- und Matthäi-Mahl des Rates wurden schon 1709–1712 von Reinhard Keiser Serenaden komponiert,<sup>40</sup> wobei Mattheson berichtet, er selbst habe 1709 diese Musik »vollzogen«.<sup>41</sup> Auf weitere Anlässe lassen die Ankündigungen der Wiederaufführung der jeweiligen Werke schließen. Beim 100-jährigen Admiralitätskollegsfest wurden am 6.4.1723 neben einer Serenade auch Instrumentalstücke aufgeführt,<sup>42</sup> deren allegorische Inhalte den Zeitungslesern im Nachhinein mitgeteilt wurden.<sup>43</sup> Diese so genannte *Admiralitätsmusik* scheint ein großer Publikumerfolg gewesen zu sein. Sie wurde bereits zwei Wochen (20.4.1723) nach ihrer Premiere wiederholt und bis 1728 regelmäßig gespielt und beworben.<sup>44</sup> Auch zu Ehren verschiedener Fürsten wurden Serenaden komponiert und aufgeführt.<sup>45</sup>

<sup>38</sup> Vgl. wiederum Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*.

<sup>39</sup> Vgl. Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)*.

<sup>40</sup> Klaus-Peter Koch, *Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk*, 2. Aufl., Teuchern: Reinhard-Keiser-Gedenkstätte, 1999, S. 43 und insb. Anm. 120.

<sup>41</sup> Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 197.

<sup>42</sup> Bericht im HCorr vom 7.4.1723, zitiert nach: Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel: Bärenreiter, 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Anhang, S. 3. Heute bekannt als *Hamburger Admiralitätsmusik* TVWV 24:1.

<sup>43</sup> HCorr vom 13.4.1723: »Zugleich werden dem curieusen Leser die Characteres von den Musikalischen Instrumental-Stücken communiciret, so bey diesem Festin noch außer der Serenade von Herrn Telemann aufgeführt und eigentlich dazu componiret worden. [...] Zuerst wurde vorgestellt die Stille, das Wallen, und die Unruhe des Meeres in der Overture zur Serenade. Nachgehends 1. die schlafende Thetis in einer Sarabande. 2. Die erwachende Thetis in einer Bourree. [...]«. Zitiert nach: Ebd., Anhang, S. 4.

<sup>44</sup> Ankündigungen finden sich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Im HCorr: 20.4.1723, 6.10.1723, 27.10.1723, 7.11.1725, 13. und 16.4.1728, 24.11.1728, 26.11.1728. Auf sechs Wiederholungen allein 1723 verweist Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 76.

<sup>45</sup> Die Wiederholung von Serenaden zu folgenden Anlässen und Personen werden in der Zeitung beworben: Zur Geburt des »Gebuhr des Ertz-Hertzogs Leopold« aus Frankfurt (HCorr 5.11.1723), auf die »Sr. Hgl. Hoheit des Herrn Hertzogs von Schleswig Hollstein höchst glücl. Vermählung« (HCorr 17.2.1725), für die »Durchl. Wolfenb. Herrschaft« (HCorr 26.11.1728) oder für den »Königl. Pohnls. und Churfürstl. Sächsischen Geheimen Secretair König« (HCorr 17.11.1730).

Die Serenade scheint also die wichtigste Form zu sein, mit der derartige Festlichkeiten begangen wurden. Sie konnte szenisch inszeniert werden und siedelt sich als dramatische Kantate oder kleine Oper zwischen den beiden Gattungen an.<sup>46</sup> Ebenso konnte auf Hochzeiten, analog zu den Kapitänsmusiken, zur Trauung ein Oratorium oder eine geistliche Kantate, zum anschließenden Festmahl dann eine weltliche Serenade aufgeführt werden.<sup>47</sup>

## Kirchenmusik

Für die Kirchenmusik erscheint wiederum Telemann als wichtigste Figur, da er als Kantor für die Hauptkirchen zuständig war.<sup>48</sup> Nach der langen Amtszeit seines Vorgängers Joachim Gerstenbüttel, dem in der Forschung eine zu konservative, zu Stagnation führende Haltung vorgeworfen wurde,<sup>49</sup> kann davon ausgegangen werden, dass sein Engagement auch die Kirchenmusik belebte. Unter anderem zeichnete er sich durch die Herausgabe von Kantatenjahren aus, die mit ausreichend Vorlauf zu den entsprechenden Festen erschienen, und so anderen Kantoren ein unkompliziertes Bespielen ihrer Kirche mit frischen Klängen ermöglichten.<sup>50</sup> Johann Mattheson war eine Zeit lang als Kantor am Dom tätig, der aufgrund langer politischer Verwicklungen allerdings auf Englischem Territorium stand.<sup>51</sup> Sein Nachfolger wurde, bis zu dessen Tod im Jahre 1739,

<sup>46</sup> Vgl. Thomas Schipperges, »Serenade«, in: *MGG<sup>2</sup>, Sachteil* 8 (1998), S. 1307–1328, insb. Sp. 1310–14. Mattheson berichtet, Serenaden bestünden aus »Gratulationen, Liebes-Declarationen und dergleichen« und würden »bey späther Nacht aufgeführt«, Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* [1713], S. 173.

<sup>47</sup> Voss, »Johann Matthesons Hochzeitsmusiken«, S. 235f.

<sup>48</sup> Vgl. die Überblicksdarstellung in Jaacks, *Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660–1760)*, S. 121–133. Sowie Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 143ff. Zu Telemanns Aufgaben vgl. die Studie von Joachim Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, 1995. Zusätzlich zur organisatorischen Realität, vgl. insb. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik*.

<sup>49</sup> Insbesondere Liselotte Krüger warf ihm Unoriginalität vor (Liselotte Krüger, *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg: Heitz, 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 12)). Zur Relativierung dieses Urteils, vgl. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat*, S. 15. Doch auch Clostermann nennt ihn »eine Art Staudamm«, Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 176.

<sup>50</sup> Ebd., S. 82. Die Jahrgänge selbst wurden zum Teil parallel in Hamburg und Eisenach uraufgeführt, vgl. ebd., S. 150.

<sup>51</sup> Eckhardt, »Hamburg zur Zeit Johann Matthesons«, S. 33.

Reinhard Keiser.<sup>52</sup> Ein Höhepunkt der sakralen Musik in Hamburg waren die jährlichen Aufführungen der Brockes-Passion, benannt nach dem Textdichter Barthold Heinrich Brockes. Oft wurden mehrere und sogar alle vier Fassungen (von Keiser, Telemann, Händel und Mattheson) dargeboten.<sup>53</sup> Diese Aufführungen fanden aber auch im Drillhaus, und nicht notwendigerweise in den Kirchen statt, was nicht nur einhellig positiv aufgenommen wurde.<sup>54</sup>

## Privates

Über das nichtöffentliche Musikleben ist wenig dokumentiert, aber einige Überlegungen sind möglich. Natürlich gaben fähige Musiker auch Unterricht. Mattheson war als »Hofmeister« beim englischen Gesandten Johann von Wich tätig, was seiner Anstellung als Sekretär sicher förderlich war und ihm die lebenslange Freundschaft seines damaligen Schülers und späterem Vorgesetzten Cyrill von Wich einbrachte.<sup>55</sup> Über Händel, Matthesons kurzfristiger Vorgänger als Musiklehrer im Hause von Wich, berichtet Mattheson, er habe in seiner Hamburger Zeit »sehr viel Scholaren« gehabt.<sup>56</sup> In Matthesons Nachlass selbst hat sich zudem eine vor dem 5. April 1705 verfasste Liste von 27 Schülerinnen und Schülern angefunden.<sup>57</sup> Unter anderem war er »Musikmeister« der jüngsten Tochter des Kaiserlichen Gesandten im Niedersächsischen Kreis, Graf von Eckgh. Im Winter 1700/01 veranstaltete dieser in seinem Haus die so genannten Winterkonzerte, an denen Keiser und Mattheson mitwirkten.<sup>58</sup> Auch Brockes berichtet von einer Aufführung des von ihm gedichteten Passionsoratoriums bei sich zu Hause, zu der sich alle möglichen Gesandten und insgesamt 500 Personen eingefunden

<sup>52</sup> Zum Domkantorat, vgl. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat*, S. 97–107.

<sup>53</sup> Mit den »großen Vier« erschöpft sich die Anzahl der Vertonungen keineswegs. Vgl. Koch, *Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk*, S. 46. Die zeitliche Reihenfolge der Vertonungen stützt sich auf die Angaben Matthesons, vgl. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 96.

<sup>54</sup> Böning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson*, S. 379f.

<sup>55</sup> Ebd., S. 108.

<sup>56</sup> Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 95.

<sup>57</sup> Böning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson* mit Verweis auf den in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrten Nachlass Matthesons (Signatur: Cod. hans IV : 38–42: 12 : 2 (23)). Vgl. auch das Selbstzeugnis Matthesons, er habe »etliche 20. Scholaren« gehabt, Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 193. Teile des Nachlasses wurden inzwischen publiziert als Johann Mattheson, *Texte aus dem Nachlass*, Hildesheim: Olms, 2014.

<sup>58</sup> Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 132.

haben sollen.<sup>59</sup> Neben den öffentlichen Konzertsälen gehörte es offensichtlich dazu, Musik im eigenen Haus spielen zu lassen und daraus wurden bedeutende gesellschaftliche Anlässe.

### 2.1.2 Gebildete Bürger: Kulturpflege und -zirkel

Die Musikschaffenden Hamburgs müssen in Zusammenhang mit ihrem weiteren gesellschaftlichen Umfeld betrachtet werden. Eine wichtige Kontaktfläche war dabei die Dichtung. Die nachträgliche Dokumentation der Aufführung von Kantaten und Serenaden erfolgte, wenn überhaupt, durch Abdruck des dichterischen Textes.<sup>60</sup> Zur Aufführung von Opern und Oratorien wurden Textbücher verkauft. Von daher kann man in dieser Zeit von einem eindeutigen Vorrang der dichterischen Vorlage vor der musikalischen Ausgestaltung sprechen. Angesichts dessen wird es umso wichtiger, woher die Musiker ihre Texte bezogen.<sup>61</sup>

Das Dichten war immer noch eine beliebte Freizeitbeschäftigung einflussreicher Männer. Das Libretto zur Petri-und-Matthäi Musik von 1709 stammte von Lucas von Bostel, der »nachmahls Bürgermeister [wurde]«. <sup>62</sup> Bartold Heinrich Brockes, Textlieferant für das wohl erfolgreichste Hamburger Oratorienlibretto, das Händel, Keiser, Mattheson und Telemann jeweils einmal vertonten, war im sonstigen Leben Jurist und Ratsherr.<sup>63</sup> Michael Richey, mit dem Telemann oft zusammenarbeitete, war Professor am Akademischen Gymnasium.<sup>64</sup>

<sup>59</sup> Barthold Heinrich Brockes und Johann Martin Lappenberg, »Selbstbiographie des Senator Barthold Heinrich Brockes«, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 2 (1847), S. 167–229, S. 205.

<sup>60</sup> Vgl. etwa den Text der Serenade »Mars und Irene in vergnüglicher Verbindung« Fabricius, *Memoriae Hamburgenses*, S. 226f.

<sup>61</sup> Vgl. zu dem Thema den höchst informativen Artikel, auf den sich diese Ausführungen stützen: Jürgen Rathje, »Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons«, in: *New Mattheson studies*, hrsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1983, S. 101–122.

<sup>62</sup> Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, S. 197.

<sup>63</sup> Rathje, »Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons«, S. 113f.

<sup>64</sup> Vgl. Ute Poetzsch, Hrsg., *Telemann und seine Freunde. Kontakte, Einflüsse, Auswirkungen. Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 15. und 16. März 1984*, Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, 1986, speziell der Beitrag von Werner Menke, »Michael Richey und Telemann«, S. 43–52. Vgl. auch Rathje, »Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons«, S. 109f. und Kleßmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, S. 247–256.

Die Hamburger Gelehrten bildeten regelmäßig tagende Gruppen, mit mehr oder weniger festen Strukturen und unterschiedlichen Produkten. Die Bibliotheca Historica, welche auf Anstoß des gegenwärtigen Rektors am Johanneum, Johann Hübner,<sup>65</sup> und dessen Vorgänger am Johanneum sowie Professor für Moral und Eloquenz am akademischen Gymnasium, Johann Albert Fabricius, gegründet wurde,<sup>66</sup> traf sich ab 1715 zu wöchentlichen Sitzungen. Die Mitglieder gaben bis 1729 die *Hamburgische Bibliotheca Historica* in zehn Bänden heraus, in der Bücher rezensiert und biographische Hinweise zu den Autoren gegeben wurden.<sup>67</sup>

Die Teutsch-übende Gesellschaft tagte zwischen Januar 1715 und Herbst 1717 etwa einmal wöchentlich, hatte sechs Mitglieder und war um die »Hebung der deutschen Sprache und Poesie« besorgt.<sup>68</sup> Dabei waren die unterschiedlichen geographischen Hintergründe ihrer anfänglichen Mitglieder hilfreich, von denen nur zwei aus Hamburg selbst stammen.<sup>69</sup> Allerdings scheint ihre Produktivität, schenkt man Barthold Heinrich Brockes Glauben, nicht allzu hoch gewesen zu sein.<sup>70</sup>

Ende 1723 wurde die Patriotische Gesellschaft gegründet. Sie gab in den Jahren 1724–26 die erfolgreiche Zeitschrift *Der Patriot* heraus, welche ihre bürgerlich-moralischen Grundüberzeugungen transportieren sollte, und bestand bis zum Jahre 1748. Hier ist die Anzahl von mitwirkenden Ratspolitikern, fünf insgesamt, besonders hoch.<sup>71</sup> Im Gegensatz zum begrenzten Effekt der vorher genannten Vereinigungen hatten die Patriotische Gesellschaft und die damit verbundene geistige Bewegung eine Ausstrahlung und eine Vorbildfunktion, die weit über Hamburg hinausreichte. Die Hamburger Patrioten »prägen während der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit über die Elbmetropole hinaus maßgeblich die öffentliche Debatte unter den Aufklärern und tragen zu einer praktischen

<sup>65</sup> Er bekleidete diese Position von 1711 bis zu seinem Tod 1731.

<sup>66</sup> Zu den zwei Personen vgl. Rathje, »Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons«, S. 106f.

<sup>67</sup> Einige der Mitglieder werden genannt ebd. S. 104.

<sup>68</sup> Die Statuten sprechen von Treffen alle »8 oder 14 Tage«. Christian Petersen, »Die Teutsch-übende Gesellschaft in Hamburg«, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 2 (1847), S. 533–564, hier: S. 536.

<sup>69</sup> Rathje, »Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons«, S. 109.

<sup>70</sup> Ebd., S. 114.

<sup>71</sup> Ebd., S. 114f.

und auf Reformen orientierten Ausrichtung der Aufklärung im deutschen Sprachraum bei.«<sup>72</sup>

Mit diesen Menschen zu interagieren und ihre Texte zu vertonen, bedeutete folglich einen Kontakt und eine Auseinandersetzung mit den politik-, meinungs- und bildungsführenden Schichten der Stadt. Bereits Keiser vertonte bevorzugt die einflussreichen Juristen Christian Heinrich Postel und Barthold Feind.<sup>73</sup> Mattheson suchte den Austausch aktiv, indem er an der *Poesie der Niedersachsen* mitarbeitete<sup>74</sup> sowie seinen *Musicalischen Patriot* mit einer offensichtlichen Referenz und Verbeugung vor dem »echten« Patriotien begann. Aber auch Telemann vertonte die einflussreichen Freizeitdichter, stand mit ihnen im freundschaftlichen Kontakt und hatte nicht zuletzt bei seiner Ernennung zum Director Musices von ihrer Fürsprache profitiert.<sup>75</sup>

## 2.2 Begriffstudien

### 2.2.1 Vorgehen

Das dargestellte Hamburger Panorama soll nun als Hintergrund dienen, um das alltägliche Benennen und Begreifen mithilfe von Begriffen besser zu verstehen. Die nun folgende begriffsgeschichtliche Darstellung untersucht zwei notwendig miteinander verwobene Aspekte. Zunächst geht es um diejenigen Begriffe, die für die direkte Benennung musikalischer Aufführungshandlungen verwendet werden. Insofern stellt sich die Frage, was für Termini gebraucht werden, um diese Sachverhalte zu benennen. Doch eine solche Fragestellung droht an der Oberfläche zu verharren. Denn die musikalischen »Sachverhalte« erhalten erst über Sprache ihre Form und werden Gegenstände, über die man sprechen kann und die man begreifen kann.

Insofern darf die Frage nicht lauten, wie bestimmte – als neutral verstandene – Sachverhalte *benannt* werden, sondern *wie mit Sprache erst bestimmte Sachverhalte konstruiert und erschaffen werden*. Herausgegriffen werden zwar Situationen, in denen es um Musik geht, es wäre aber vorschnell zu behaupten, alle diese Situationen seien per se vom gleichen Typus, nur weil dabei Musik erklingt. Musik konnte und kann eine Vielzahl von Rollen und Funktionen erfüllen – man denke

<sup>72</sup> Böning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson*, S. 345.

<sup>73</sup> Zu Keisers Librettisten, siehe Koch, *Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk*, S. 24f.

<sup>74</sup> Rathje, »Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons«, S. 118.

<sup>75</sup> Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 34f.

an die Nationalhymne bei einer Siegerehrung, an die Einmarschmusik von Monarchen, an die nur scheinbar ganz harmlose Begleitung eines Festmals. Von daher werden die verschiedenen Situationen zwar über das musikalische Band zusammengehalten, in der verwendeten Begrifflichkeit und dem damit verbundenen Verständnis davon, *was für eine Art von Handlung überhaupt vollzogen wird*, mag sich ergeben, dass die zeitgenössische Sprache, und damit – was mit Vorsicht behauptet werden sollte – auch das zeitgenössische Denken, diese Situationen und Handlungen vollkommen unterschiedlich kategorisiert.

Dennoch gibt es Berührungspunkte und Überschneidungen zwischen Begriffen. Da ihre Bedeutung unscharf ist und ihre Verwendung gewisser Varianz unterliegt, entstehen notwendig Grenzgebiete, in denen mal der eine, mal der andere verwendet wird. Diese Überlappungen können dazu dienen, die betreffenden Begriffe besser zu beschreiben, die dann doch auftretenden Differenzen dazu, ihre Grenzen zu erkunden. Um diese Grenzbereiche produktiv zu machen, gruppriere ich im Folgenden die Begriffe durchgängig paarweise.

Auf elementare Begriffe wie ›singen‹ oder ›spielen‹ gehe ich dabei nicht ein. Die Begriffe kommen oft vor und können als allgemeinste Bezeichnung dazu dienen, die gesamte Menge der ausgeübten Musik zu umreißen.<sup>76</sup> Sie weisen allerdings den Nachteil auf, dass sie wenig ›terminierend‹ sind, also wenige Grenzen ziehen. Insofern sie allgemein verwendbar sind, wird schwierig, ihnen Grenzen zuzuweisen. Dennoch mag an bestimmten Stellen gerade die Abwesenheit eines komplexeren Terminus' aufschlussreich sein.

Die semantischen Mittel, mit denen Ereignisse als Ereignisse konstruiert werden, beschränken sich nie auf einzelne Begriffe. Insofern muss neben der Frage, welche Terminologie verwendet wird, auch ins Auge gefasst werden, welche Beschreibungsmerkmale im Hamburg der 20er Jahre für verschiedene musikalische Ereignisse überhaupt entscheidend sind. Zwar mögen bestimmte Aufführungsbegriffe dominieren, aber es ist dennoch vorstellbar, dass der musikalisch-ausführende Anteil an dem, was für die damaligen Hamburger – soweit es uns die Quellen vermitteln – als ein musikalisches Ereignis (im Sinne des außerordentlichen, berichtenswerten) verstanden, nur sehr gering war. Andere Faktoren kön-

<sup>76</sup> Vgl. »*Musica Activa*, Nennet man die Music, welche im blossen Singen und Spielen besteht, ohne sich um die Principia oder Ursachen der guten Wirkung weiter zu bekümmern, als dass das, was ein Componist gesetzt, auf eine der Absicht und den vorhandenen Affect gemässe Art herausgebracht, und der Zuhörer gerühret werde.« Johann Hübner, Hrsg., *Cuerieuses und Reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungs- Lexicon*, Leipzig: Gleditsch und Sohn, 1714, Sp. 1548. Das Hübnersche Conversationslexikon, vielleicht im Versuch, Komplexes durch Einfaches zu beschreiben, greift oft auf diese Wörter zurück.

nen die Musik überstrahlen und in den Hintergrund drängen: seien es die hohe Bedeutsamkeit des Anlasses, die prunkvolle Ausstattung der Inszenierung<sup>77</sup> oder die zahlreiche Anwesenheit und der Zuspruch der Zuhörer.<sup>78</sup> Wenn es sich um Ankündigungen handelt, dienen diese Hinweise sicher auch zu Werbezwecken, aber die Reklame greift selbstverständlich auf Formeln zurück, die Besonderheit und Neuheit ausdrücken, selbst wenn es sich dabei – nach heutigen Maßstäben – um eher sekundäre Qualitäten zu handeln scheint.

### 2.2.2 Quellenbasis und -verwendung

An vielen Stellen greife ich auf die Hamburger Zeitungen der Zeit zurück. Die wichtigsten sind der ab 1721 neu herausgegebene *Holsteinischen Unpartheyischen Correspondent* (ab 1730 *Hamburger unpartheyischer Correspondent*) und der seit 1673 erscheinende *Hamburger Relations-Courier*.<sup>79</sup> Beide waren mit einem Preis von 1/2 Schilling lübisch pro Ausgabe durchaus bezahlbar. Wegen der Aktualität ihrer Nachrichten erreichten sie für ihre Zeit untypisch hohe Auflagenhöhen und damit einen hohen Lese- und Verbreitungsgrad.<sup>80</sup> Während das professionelle Musikschritftum wenig Notiz von konkreten musikalischen Aufführungen zu nehmen scheint, und die ersten zu betrachtenden Zeitschriften ebenfalls kaum davon berichten,<sup>81</sup> geben die häufigen Ankündigungen und raren Rückblicke in

<sup>77</sup> Vgl. die Ankündigungen in Matthesons *Critica Musica* zu den Opern Genericus und Arsaces. Zur letzteren kommt erst der Verweis auf die Ausstattung, dann auf die Komposition: »An prächtigen Theatris und Tänzten ist viele Mühe gewandt worden. Und da auch die Composition von zween habilen Italiänern, nemlich dem Orlandini und Amadei verfertigt, stehet zu vermuthen, es werde die representation vergnüglich ausfallen.« Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 24. Ähnlich auch zu Genericus ebd., S. 88.

<sup>78</sup> Vgl. Becker, »Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle« zu den Opernannoncen im *Relations-Courier*: »Häufig werden lediglich die Werktitel, Anfangszeiten und Eintrittspreise angekündigt, nur gelegentlich findet sich der Name des Komponisten vermerkt, wie die Musik überhaupt nur einen sekundären Faktor bei der Publikumswerbung spielt. Von Fall zu Fall enthalten die Annoncen die Namen der Hauptdarsteller, zeitweilig auch Angaben über Inszenierungsüberraschungen oder Dekorationsnovitäten, die dann aber ganz betont in den Dienst der Reklame gerückt sind.«

<sup>79</sup> Zu diesen beiden Zeitungen im Allgemeinen, vgl. Böning und Moepps, *Hamburg. Kommentierte Bibliographie*, Bd. 1, Sp. 35–46 bzw. Sp. 177–220. Zu ihren Musikinhalten vgl. wiederum Becker, »Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle«.

<sup>80</sup> Böning und Moepps, *Hamburg. Kommentierte Bibliographie*, Band 1. Sp. 38 bzw. Sp. 185.

<sup>81</sup> Laurenz Lütteken, Hrsg., *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004 (Catalogus musicus, Bd. 18) verzeichnet Musikartikel in *Critica Musica*, *Der Patriot*, *Der musicalische Patriot*, *Olla Potrida*, *Die vernünftigen Tadlerin-*

den Zeitungen ein umfassendes, konsistentes Bild ab. Kontrastiert werden die Befunde durch Definitionen aus allgemeinen Lexika, etwa den Zusatzband zum sogenannten Hübnerschen Conversationslexikon,<sup>82</sup> in den eine Menge Musiktermini eingegangen sind, aber auch durch allgemeine Wörterbücher. Johann Matthesons Schriften spielen ohne Frage eine zentrale Rolle, angefangen mit seinen Orchesterschriften, aber insbesondere die erste Musikzeitschrift überhaupt, seine *Critica Musica*. Dazu gesellen sich einige zeitgenössische Chroniken, etwa die von Fabricius herausgegebenen *Memoriae Hamburgenses*.

Die genannten Zeitungen berichteten zum Teil über die gleichen Ereignisse und kündigen sie zeitgleich an, wie etwa die Aufführungen der verschiedenen Brockes-Passionen. Auf der anderen Seite setzen sie auch klare Schwerpunkte. Der *Holsteinische Correspondent* bewirbt insbesondere die öffentlichen Konzerte Telemanns und berichtet sogar über Pause und Wiederanfang des Collegium Musicum.<sup>83</sup> Der *Relations-Courier* kündigt im Gegenzug, insbesondere in einer Hochphase von August 1723 bis Mai 1724, eine Vielzahl von (Neu-)Aufführungen auf der Opernbühne an. Diese Aktivitätssteigerung fällt zeitlich mit einigen Umbrüchen an der Hamburger Oper zusammen: Der Besitz des Hauses wechselt an Johann Hendrich Sentrup, der das Haus bereits im Vorjahr gepachtet, und die Direktion an ein neues Konsortium (v. Wich, v. Ahlefeldt, v. Wedderkop, v. Callenberg und Desmercières) übergeben hatte.<sup>84</sup> Johann Paul Kunzen tritt ebenfalls 1723 als neuer Musikdirektor an. Insofern mag die Fülle von Ankündigungen eine Begleiterscheinung dieses erneuten Versuchs sein, insbesondere Bendix von Ahlefeldts, der die Direktion inzwischen allein übernommen hatte,<sup>85</sup> das marode Haus am Gänsemarkt wieder auf die Beine zu bringen.

nen. Doch lediglich in der *Critica Musica* findet sich, meiner Überprüfung gemäß, eine größere Anzahl von Artikeln zum Konzertleben.

<sup>82</sup> Johann Hübner, Hrsg., *Cuerieuses und Reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungs-Lexicon*, Leipzig: Gleditsch und Sohn, 1714.

<sup>83</sup> Holsteinischer Correspondent vom 22.12.1723 (Pause) bzw. 8.1.1724 (Wiederanfang), zitiert nach Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns*, Anhang, S. 6.

<sup>84</sup> Joachim R. M. Wendt, »Neues zur Geschichte der Hamburger Gänsemarktoper«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 177–193, S. 182. Vgl. auch die Liste von Besitzern und Direktoren ebd. S. 191f. sowie Joachim R. M. Wendt, *Materialien zur Geschichte der frühen Hamburger Oper*, Bd. 1, *Eigentümer und Pächter*, Aurich: Wendt, 2002, S.53 ff.

<sup>85</sup> Ebd., S. 54f.

### 2.2.3 Die Unverdächtigen: ›Absingen‹ und ›Aufführen‹

Auf den ersten Blick wirkt der Begriff ›Aufführung‹ bzw. ›aufführen‹ recht unverdächtig und auch heute noch gut verständlich. In der Tat: ›Aufführung‹ ist in den drei Jahrhunderten, die in dieser Studie und ihren Geschwistern untersucht werden, vielleicht der stabilste Begriff. Neben anderen Begriffsfacetten, wie das persönliche Betragen, was wir als »sich [in irgendeiner Weise] aufführen« kennen, bezieht sich ›etwas aufführen‹ im heutigen Verständnis meist auf das Aufdie-Bühne-Bringen eines musikalischen Werks. Damit ist meistens ein gesamtes größeres Werk, wie ein Oratorium oder eine Oper, nicht aber ein Bestandteil, wie eine Arie oder ein Sonatensatz, gemeint.

Auch in Hamburg um 1725 wird der Begriff wie selbstverständlich verwendet. Gerade die Zeitungsannoncen, die auf kulturelle Ereignisse hinweisen, sprechen fast immer von ›Aufführungen‹ und ›aufführen‹. Zwei Anzeigen aus dem *Holsteinischen Correspondenten* von 1722 mögen genügen, um dies zu illustrieren: bis 1730 finden sich mindestens 50 derartige Anzeigen in dieser Zeitung.

Nr. 19 Am Dienstage, den 3. Februar. Der berühmte Virtuose, Herr Hurlebusch, wird künftigen Donnerstag, beliebt es Gott, ein extraordinäres Concert aufführen.<sup>86</sup>

Nr. 111 Am Dienstage, den 17. July. Künftigen Sonnabend, gel. Gott, als den 18. huj. werden auf dem Hofe von Holland zwey verschiedene Autor nach der Composition des Herrn Telemann aufgeführt, die Entree wird mit 1 Marck I[übisch] bezahlet und precise um 4 Uhr der Anfang gemachet werden.<sup>87</sup>

Da die Begrifflichkeit auch auf andere Bühnenstücke angewendet werden kann, wird hin und wieder präzisiert, ein Stück sei ›musicalisch‹ aufgeführt worden.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Man bemerke, dass das »Concert« des Conrad Friedrich Hurlebusch hier kein aus mehreren Sätzen bestehendes Musikstück gemeint, sondern das gesamte Ereignis.

<sup>87</sup> Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Anhang, S. 2.

<sup>88</sup> In den *Memoriae Hamburgenses* von 1723 sind unter dem Titel: »Alia scripta, Conciones, Disputationes et Carmina occasione Jublaei Reformatae Eccleiae, Hamburgi edita«, was sich auf das Reformationsjubiläum 1717 bezieht, verzeichnet: »Der reformirende Johannes, an dem durch die Gnade GOTTes erlebten zweyten Jubel-Feste der Evangelisch-Lutherischen Kirche nach der heilsamen Reformation des seel. Lutheri, als dasselbe zu Hamburg den 31. Octobr. Anno 1717. als am XXIII. nach Trinitatis hochfeyerlich begangen wurde, in der Dom-Kirche daselbst *musicalisch aufgeführt* von I. Mattheson. Hamburg. 1717. 4to.« Ebenso: »Die über den Triumph ihres Heylandes JESu jubilirende gläubige Seele, wurde, als das Andere Evangelisch-Lutherische Jubilaem den 31. Octobr. 1717 einfiel, und mit gewöhnlichen Ceremonien celebrirt war, den darauf folgenden Dienstag, als d. 2. Nov. in einem Oratorio *musicalisch aufge-*

Auch offizielle Stellen nutzen diesen Terminus, um möglichst allgemein das Musikschaffen mit Publikum zu beschreiben. Der *Relations-Courier* berichtet am 29.9.1710 aus Wien, als dort die Pest um sich greift, dass die »Aufführung« von »Schau-Spielen und Comödien: wie auch von allen Tänzten und Musiquen« untersagt sei.<sup>89</sup> Ebenso bezieht die Beschwerde der Oberalten über Telemanns öffentliche Konzertpraxis darauf, dass er Musik »aufführt« und bittet darum, die »Aufführung« zu untersagen.<sup>90</sup>

»Absingen« mag zunächst wie eine unscheinbare Vokabel erscheinen, die sich vom einfachen »singen« kaum unterscheidet. Daher sollte man sich zunächst fragen, was es gegenüber dem »singen« abgrenzt. Durch Hinzufügung der Vorsilbe »ab« funktioniert das Verb notwendig transitiv. Man muss sich also fragen, *was* genau abgesungen wird. Auf den ersten Blick scheint »absingen« hier dem sakralen Bereich nahe zu stehen. Das bezeugen nicht nur Adelungs und Grimms im späten 18. bzw. im 19. Jahrhundert erschienenen Wörterbücher, die das »Absingen des Evangeliums« als eine Hauptverwendung verzeichnen,<sup>91</sup> und es wird etwa vom

*führet* von Reinhard Keiser, Hochf. Meckl. Capellmeistern. Hamb. mit seel. F. C. Greflingers Schriften. 4.«. Fabricius, *Memoriae Hamburgenses*, S. 153; meine Hervorhebungen.

<sup>89</sup> »[...] wegen der in denen benachbahrten Königreich- und Landen leyder! grassirenden Pestilenzis. Seuche [...] demnach männiglich anbefohlen worden, dass man sich von Aufführung derer öffentlichen Schau-Spielen und Comödien: wie auch von allen Tänzten und Musiquen in denen Schenck-Stuben und Wirths-Häusern alsobald, und also gewiss enthalten [...]«. RelC am 29.9.1710.

<sup>90</sup> »Weil der hiesige Cantor Telemann abermahl vor Geld in einem öffentlichen Wirthshause seine Music aufzuführen gesonnen, dabey aber allerhand Unordnungen vorgehen können, und dann Opern, Comoedien und alle dergleichen zur Wollust anreizenden Spiele und Aufführungen allhier außer der Marckt Zeit ohne E.E. Raths und der Bürgerschafft oder dero Bevollmächtigten Consens nicht zu dulden, als ersuchen Oberalten daß dem Cantori solche Music unter einer ernstlichen Strafe ein vor allemahl noch heute verbotthen werde.« Senatsprotokoll vom 17.7.1722, zitiert nach Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona, Leipzig und Hamburg: Reher und Staats- und Universitätsbibliothek, 1890, S. 61. Sittard bezieht das Ereignis auf das Baumhaus, allerdings erscheint der Hof von Holland plausibler.

<sup>91</sup> Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*, 2. vermehrte und verbesserte, Leipzig: J. G. I. Breitkopf und Compagnie, <sup>2</sup>1793–1801, Bd. 1 (1793), Sp. 108 bzw. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm und Hans-Werner Bartz, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm im Internet*, Trier: DFG-Projekt »DWB auf CD-ROM und im Internet«, Universität Trier, 2001, Bd. 1, Sp. 120.

Absingen des Choralis in der Kirche gesprochen oder in London wird ein *Te Deum* von Händel ›abgesungen‹, wie der Hamburger *Relations-Courier* berichtet.<sup>92</sup>

Bei genauerer Betrachtung scheint die Verknüpfung von ›absingen‹ mit sakralen Inhalten nicht zwangsläufig zu sein. In Hübners *Curieuses Lexicon* wird der Begriff zur Definition musikalischer Termini wie »Arie« oder »Rezitativ« verwendet, die ohne Bezug zur Kirche erläutert werden. Dort heißt es etwa: »Arien, sind gantz kurtze Lieder, nur von etlichen Strophen oder Versen, die man gemeinlich in Opern, Comödien, Singspielen, oder andern Gesellschaften absingt« und »Recitativ, heist in Opern und Comödien, wenn etwas Erzählungsweise abgesungen wird.«<sup>93</sup>

Betont wird dabei weniger die musikalische Substanz, die eine Arie und ein Rezitativ ja durchaus ausmacht, sondern vielmehr die Strophen und Verse als Essenz der Arie, bzw. die Erzählung als Kern des Rezitativs. Insofern werden Rezitative und Arien, gleich wie aufwändig die musikalische Ausgestaltung sein mag, in diesem Zusammenhang vom Text her gedacht. Ebenso steht beim ›Absingen‹ des Evangeliums – das steht theologisch fest – natürlich die frohe Botschaft, nicht die Musik, im Mittelpunkt. Es erscheint insofern folgerichtig, dass Fabricius in seinem Festbericht von 1719 auch von »abzusingender Poesie« spricht.<sup>94</sup>

Was bedeutet nun also ›Absingen‹? ›Absingen‹ ist ein spezialisierter Terminus, der die Ausführung einer in Noten gesetzten *Dichtung* bezeichnet. Dieser dichterische Texte wird in den präsentierten Belegen als das Primäre verstanden, das zwar in musikalischer Weise ›abgesungen‹ wird, aber über seinen Textinhalt benannt und angesprochen wird. Damit mag auch die gewisse Finalität zusammenhängen, die ›absingen‹ ebenfalls in sich trägt. Während bei ›singen‹ nicht spezifiziert zu sein scheint, ob die Tätigkeit tatsächlich zuende geführt wird – also ob tatsächlich alle Strophen gesungen werden – vermittelt ›absingen‹ die Vollständigkeit des Vorgangs. Gerade bei Gebeten erscheint dies unerlässlich.

<sup>92</sup> RelC am 3.4. und 11.4.1713 sowie am 9.11.1714.

<sup>93</sup> Hübner, *Curieuses und Reales Natur-Kunst-Berg-Gewerck- und Handlungs-Lexicon*, Sp. 123 bzw. Sp. 1300. Vgl. auch: »Thon, Tonus Musicus, ein Thon oder Laut in der Music, ist die Kunst-gemässe Sing=und Instrumentalische Kling=Art, die das abgesungene Lied oder vorge-spielte Music=Stück, üm so viel kräftiger macht, durch ihr Anhören die Gemüther dergestalt zu afficiren, dass sie so viel aufmerksamer, freudig oder betrübt, hertzhaftig oder verzagt, lustig oder gar rasend werden, [...]«, ebd., Sp. 1588.

<sup>94</sup> »[...] am Dienstage, bis an die 2000. Menschen in dem einzigen Parterre des Drill-Hauses wil gezehlet haben, welche größten Theils, in beyden Proben, die gedruckten Exemplaria der abzusingenden sowol geist- als weltlichen Poesie ausgetheilet wurden.« Fabricius, *Memorie Hamburgenses*, S. 205.

## 2.2.4 ›Sich-Hören-Lassen‹ und ›Aufwarten‹: Höfische und virtuose Elemente

In den Meldungen des *Holsteinischen Correspondenten* werden vornehmlich die Ausdrücke ›aufführen‹ und ›Aufführung‹ verwendet. Doch in einigen Fällen ist davon die Rede, dass eine Person ›sich hören lassen‹ wird oder es bereits getan hat. So schreibt der *Correspondent* am 21.9.1726:

Der berühmte Virtuoso und Bassist, Hr. Palmerini, welcher sich sowohl am Frantzösischen als Brüsselischen, wie auch an verschiedenen anderen Fürstl. Höfen in Teutschland mit großem Ruhm *hat hören lassen*, wird auch in Hamburg heute Sonnabends als den 31. 9. im Drill-Hause ein Concert aufführen [...] <sup>95</sup>

Ähnlich lautet die Meldung vom 3. März 1728:

Nr. 36. Am Mittewochen, den 3. Martii. Denen Liebhabern der Music wird hierdurch bekannt gemacht, daß Morgen, als den 4. Martii, von dem Herrn Kuntzen ein großes und starkes Passions-Oratorium im Drillhause wird aufgeführt werden, wobey sich dessen Sohn, ein Knabe von ohngefähr 7 Jahr, zu jedermanns Verwunderung und Concontentement *wird hören lassen*, dessen extraordinäre Fertigkeit in der Music jeder, der solche höret und siehet, aufs höchste bewundert. Der Anfang von dieser so großen Music soll praecise um 4 Uhr gemacht werden. Billette und Bücher sind in des Herrn Kuntzen in den Fuhlentwiet gelegenen Hause zu bekommen. <sup>96</sup>

Eine klare Rollenverteilung ist erkennbar. Für das Stück oder das Geschehen insgesamt wird ›aufführen‹ verwendet. Geht es um den Virtuosen, der seine besonderen Fertigkeiten zur Schau stellt, so ›lässt er sich hören‹.

Diese Beobachtung lässt sich mit weiteren Befunden stützen, die ich zunächst aus Matthesons 2. Band der *Critica Musica* entnehme. Über den verstorbenen Johann Philipp Krieger heißt es:

[Nachdem er mit 16 nach Kopenhagen zu Johann Schröder ging,] hat er die Gelegenheit gehabt, auch sich seiner Information in der Composition zu bedienen, und nachgehends vielmahl die hohe Gnade genossen, vor Ihre Königl. Maiest. Fridericum III. *sich hören zu lassen*, wie ihm denn auch ein und andere Dienste daselbst angetragen worden, welches aber seine seel. Eltern nicht zugeben wollen, dass er sich in den Nordischen Ländern niederlassen sollte; [...] <sup>97</sup>

<sup>95</sup> HCorr 1726, Nr. 152. Am Sonnabend, den 21. September, zit. nach Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Anhang, S. 10f, meine Hervorhebung.

<sup>96</sup> HCorr 1728, Nr. 36. Am Mittewochen, den 3. Martii, zit. nach ebd., Anhang, S. 13, meine Hervorhebung.

<sup>97</sup> Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg: 1725, S. 169f, meine Hervorhebung.

Der talentierte junge Musiker Krieger lässt sich vor dem Herrscher hören und erhält daraufhin – ob noch andere Verdienste eine Rolle spielen, wird hier nicht erwähnt – das Angebot, am Hofe tätig zu werden. Auffällig an dieser Beschreibung ist die Reziprozität, die offensichtlich zum Akt des Hören-Lassens gehört. Ein Virtuose lässt sich vor einem Fürsten oder König hören. Im Gegenzug erhält er ein Geschenk oder ihm wird eine Dienststelle angeboten. Man könnte also von einer Art Ritual sprechen, in dem der Virtuose seiner Rolle Genüge tut, indem er sich in einer gewissen Weise präsentiert, worauf der Herrscher gemäß seiner Rolle als höhergestellter Adressat reagiert. Ähnliches wird über die Sängerin Faustina Bordoni berichtet, die sich an den Hof in Wien begibt, dort »hören lässt« und entsprechend entlohnt wird.<sup>98</sup>

Gleichzeitig dient es als Auszeichnung für den Künstler, wenn er sich vor gewissen Herrschaften hat »hören lassen«. So bewirbt Telemann Johann Hausen, den er bei einer Bewerbung am Hof in Aurich unterstützt, mit der Aussage, dieser könne sich vor dem Kaiser »mit Beyfall hören lassen«.<sup>99</sup> Ebenso verweisen die Konzertankündigungen in Hamburg oft darauf, vor wem sich gewisse Virtuosen schon haben »hören lassen«, oder vor welchem Publikum sie es normalerweise tun.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> »Wien. Als dem Kaiser jüngsthin die Ankunft der fameusen Sängerin Faustina hinterbracht worden, hatte Seine Majest. gesagt: ›Nun, ist denn endlich dieses große Welt-Wunder allhier eingetroffen?‹ Indessen bekömmt dieselbe biss Ostern 15000 Gulden von Ihro Kayserl. Majest. pro fixo, wofür Sie den biss dahin etwa zu haltenden Opren und Oratoriis in der Fasten beywohnen muss. Sie hat sich auch dieser Tagen bey des zur Abreise nach Hannover sich damahls praeparirenden Prinzen Eugenii Durchl. bereits hören lassen! jedoch, nach ihrer Politique nicht viel besonders gemacht; bey dem Grafen von Collalto hingegen in einer großen Assemblée recht charmant gesungen. Sie wird zur bestimmten Zeit von hier nach England gehen: allwo ihrer 2500 Pfund warten.« Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, S. 380. Vgl. auch die Meldung des *Hamburger Relations-Couriers*: »Wien 29. Aug. 1725. ... die berühmte ... Faustina Bordoni, welche aus Italien, über München, allwo sie sich vor Ihro Churfürstl. Durchl. in Bayern hören lassen, und von Deroselbsten sehr ansehnlich beschencket seyn soll, [ist] anhero beschrieben sich mit ihrer extra-ordinair hell- und schönen Stimme, wie auch unvergleichlicher Manier zu agiren auff dem Theatro dergestalten produciret, daß sie einen allgemeinen Applausum und Beyfall bekommen«, zitiert nach Becker, »Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle«, S. 33.

<sup>99</sup> »Ich kenne Ihn nur noch von 5. à 6 Wochen her, und bin gewiß, daß er solide Studia hat, ein recht artiges Clavier, wie auch auf der Violine und Violoncello, insonderheit aber auf der Davids-Harfe so ausbündig gut spielt, daß Er sich für dem Kayser mit Beyfall hören lassen kann«. Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, S. 121.

<sup>100</sup> RelC vom 29.10.1714: »Es dienet zur Nachricht, dass künfftigen Mittwochen, als den 31. October, auff dem Hopffen-Marckt in der Brauer-Gesellschaft Abends um 5 Uhr, das schon

Freilich lassen sich mit dem Begriff auch andere Musizierszenen beschreiben, in denen das sich »vor jemandem« hören lassen nicht (nur) im Mittelpunkt steht. Doch geht es weiterhin um Individuen, die ihr musikalisches Werk gekonnt verrichten. So lässt sich Graf Logi in einer Musizierszene, in der Mattheson selbst involviert ist, »hören«, <sup>101</sup> oder Mattheson kommentiert die Schwierigkeiten, sich mit einem schwer zu stimmenden Instrument (der Pantalon'schen Zymbel) häufig »hören zu lassen«. <sup>102</sup> Bei beiden Musikern handelt es sich wiederum um ausgewiesene Experten. Mattheson nennt Logi einen »vornehmen und exzellenten« Lautenisten, während Pantaleon Hebenstreit, der übrigens auch in der ersten Szene mitmusiziert, ebenfalls als großer Virtuose, insbesondere auf dem nach ihm benannten Instrument, bekannt ist. <sup>103</sup>

In satirischer Weise verwendet den Begriff Ernst Gottlieb Baron in seiner Lautenschule, wenn er beschreibt, wie ein schlechter Lautenist namens »Marcolphus von Butter-Fass« versuchte, aus seinen begrenzten Fertigkeiten Kapital zu schlagen. <sup>104</sup> Eine andere Geschichte betrifft einen Ignoranten, der von ihm bezahlten Musikern, die eine Fuge spielen, vorwirft, ihn zum Besten zu halten, indem sie alle das

gemeldete Portraiten-Spiel vor sich gehen soll. Nach dem Spiel wird ein erst ankommender berühmter Musicus, *der sich sonsten nur bey Königen, Fürsten und großen Herrn hören lässet*, auf einem vollkommenen Instrument, eine lange Zeit spielen, dergleichen Manier und Fertigkeit noch niemahls gehört worden. Der Zusatz ist nur 8 Schilling, und also das Absehen nichts anders, als diesen fremden Musicum auch hier in Hamburg berühmt zu machen.«; meine Hervorhebung.

<sup>101</sup> »Der Graff liesse sich auf seinem, Instrument, wie es ihr Orchestre von einem, der den Nahmen eines Virtuosen und Meisters behaupten will, erfordert, in sehr gelehrten praeludiren, und mit einer schönen und galanten Partie, mit aller ersinnlichen delicatesse hören«, Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, S. 237.

<sup>102</sup> »Es ging an, wenn man sich, wie Monsr. Pantalon, nur selten, und etwan auf ein halb Stündgen, hören lassen dürffte, dabey auch so wohl fürs Stimmen, als fürs Spielen belohnt würde;«, ebd., S. 248.

<sup>103</sup> Telemann lobt ihn ebenfalls, in seiner Autobiographie von 1718. Vgl. Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Orig.-Ausg., Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1981, S. 99. Das Instrument ist eine Art Hackbrett mit zwei Resonanzböden, das entsprechend großen Stimmumfang voraussetzt.

<sup>104</sup> »Es reiste einmal ein gewisser schlechter und nicht allzuvernünftiger Lautenist (welchen ich abusive so nennen will) Marcolphus von Butter-Fass genannt, an einen der prächtigsten und galantesten Höffe von Teutschland, um seine nicht allzu große Vertu mit sonderbahrer Geschicklichkeit hören zu lassen.« Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg: Johann Friederich Rüdiger, 1727, S. 137.

Gleiche spielten.<sup>105</sup> In beiden Fällen geht es wiederum um (Pseudo-)Virtuosen, die sich in der Öffentlichkeit hören lassen.

Allerdings gibt es auch Abweichungen von dieser Norm, in mehrere Richtungen. Es ist durchaus möglich, dass sich Musik an ›sich hören lässt‹, wie der *Holsteinsche Correspondent* am 13. Oktober 1724 schreibt.<sup>106</sup> Ebenso kann der Virtuose durch ein Kollektiv von Musikern ersetzt werden, erhalten bleibt aber der öffentliche, sich darstellende Charakter der Darbietung.<sup>107</sup> Zuletzt kann der Begriff sich auch auf das allgemeinste Ausüben von Musik in Stimmen beziehen, wie Johann Gottfried Walther ihn in seinem ersten terminologischen Entwurf beim Artikel »Forte« verwendet.<sup>108</sup>

In der Mehrzahl dient der Begriff des ›sich hören lassens‹ aber, wie bereits erläutert, zur Beschreibung von Individuen oder Gruppen, die sich öffentlich darstellen. In dieser Funktion bleibt er bis weit ins 19. Jahrhundert präsent.<sup>109</sup> Dabei scheinen repräsentative, virtuose und ritualische Aspekte miteinander vermengt zu sein. *Repräsentativ*, da man sich *vor* jemandem hören lässt und sich

<sup>105</sup> »Durch diese Klugheit die ein Virtuose beobachtet ehe er vor jemand sich hören läst, macht ihm ohnstreitig bey vernünftigen Leuten einen guten Nahmen, indem er nur vor demjenigen gerne seine Kunst anbringt, die selbige zu schätzen und aestimiren wissen.« Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, S. 209.

<sup>106</sup> HCorr 13.10.1724, »Nr. 163. Am Freytag, den 13. October. Morgen, Sonnabends, wird die Music, womit bey dem disjährigen Herrn-Petri aufgewartet worden, im Drillhause sich hören lassen, und nach 4 Uhr damit angefangen werden.« Zitiert nach Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns*, Anhang, S. 7.

<sup>107</sup> Vgl. die Beschreibung des Bürgerkapitänsfestes von 1719: »Zum Behueff der Musique war, dem Eintritte des Hauses gegen über, zur lincken Hand in der Süder-Ecke, im Gesichte der gantzen Tafel, ein geraumer, und von außen mit Ballustres und Tapissierie gezierten Balcon erbauet, von welchem sich ein Orchestre von 40 Musikanten hören ließ«, Fabricius, *Memoire Hamburgenses*, S. 207 oder auch Telemanns Gutachten zur Einrichtung eines Gassenchors: »Wie aber die hiesige Stadt groß ist, und ein solcher einfacher Chor innerhalb 7. Tagen nur vor 672. Häusern sich hören liesse, so wären nach und nach, wenn dessen Singen ie mehr und mehr beliebt würde, dergleichen noch mehr aufzurichten, und würde demnach die Zahl der lernenden und das Ansehen der Schule um ein großes vermehret.« Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, S. 119.

<sup>108</sup> »Forte, fortemente (ital.); fortemet (gall.) heißt starck, werden gebrauchet, wenn sich die Stimmen starck sollen hören laßen.« Johann Gottfried Walther, »*Praecepta*« *der musicalischen Composition* [1708], Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2), S. 47.

<sup>109</sup> Vgl. die Studie von Laure Spaltenstein zu Berlin um 1830, Laure Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz: Schott, 2017, S. 23–88.

dabei darstellt. So dient es als Visitenkarte, sich vor großen Menschen hören gelassen zu haben. *Virtuos*, da es sich immer um Könnler, oder zumindest um Möchtegernkönnler handelt. Dabei ist die Virtuosität nicht notwendigerweise auf eine Einzelperson festgelegt, sondern kann sich auch auf ein Ensemble beziehen. *Rituell*, da das ›sich hören lassen‹ eine verbreitete Form sich anzubieten ist, die zunächst gestattet werden muss und dann oft einen konventionalisierten Austausch einleitet. Die Gegenleistung des Gegenüber kann dabei in einer Schenkung,<sup>110</sup> einem Stellenangebot<sup>111</sup> oder in der Gewährung eines Handkusses<sup>112</sup> bestehen.

In eine ähnliche Richtung geht die Terminologie, mit einer Musik ›aufzuwarten‹. Der Begriff des Aufwartens ist keineswegs spezifisch für Musik. Er steht allgemein dafür, etwas anzubieten oder zu servieren, kann im höfischen Bereich aber auch wörtlich das Warten auf die Bedürfnisäußerung des Herrschers bedeuten.<sup>113</sup> In der musikalischen Verwendung hängt er wiederum eng mit öffentlichen Anlässen und Zeremoniellen zusammen. Stadtpfeifer warten auf Hochzeiten auf,<sup>114</sup> bei der schon genannten Feierlichkeit von 1719 wird »mit einer schönen Instrumental-Musique« aufgewartet,<sup>115</sup> Telemann und Richey warteten 1723 zum hundert-

<sup>110</sup> S. o. Anm. 98.

<sup>111</sup> S. o. S. 51, Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, S. 170.

<sup>112</sup> Der Relations-Courier vom 18.12.1733 berichtet von der Geburtstagsfeier des sächsischen Kurfürsten in Dresden am 12.12.1733: »Und an eben diesem hohen Geburts-Tage ließ sich bey Hofe, zeitwährender Tafel der berühmte Pantalon, nebst noch einer andern in solchem Instrumente unterrichteten Persohn, zu großem Vergnügen derer Durchl. Herrschafften, und sehr vieler anwesenen Großen, vortreflich hören. Worauf Abends eine Italienische Opera, nebst nochmahligter Tafel Music, den Beschluss machte. Bey Endigung solcher hohen Assemblée geruheten unsers gnädigsten Churfürsten Königl. Hoheit deroselben anwesende Capelle, aus besondern Gnaden, und wegen des, über die, von gedachte Capelle aufgeführten sehr schönen Partien, geschöpften Vergnügens, zum Hand-Kusse gnädigst zu admittiren.«

<sup>113</sup> Vgl. den Artikel bei Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*, Bd. 1, Sp. 551.

<sup>114</sup> »Stadt=Pfeiffer, werden diejenigen Musici genennet, welche von dem Rath und gemeiner Stadt Besoldung geniessen, daher sie auch zu gewissen Stunden von dem Rathhause abzublansen, das ist ein oder etliche Stücke zu musiciren gehalten sind: auch haben die preference vor andern Musicanten, dass sie bey Hochzeiten *aufzuwarten* berechtigt, jene hingegen, ohne erlaubniss, solches nicht thun dürfen: sie werden auch bey Kirchen=Musicen gebraucht.« Hübner, *Cuerieuses und Reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungs- Lexicon*, Sp. 1841, meine Hervorhebung.

<sup>115</sup> »Unter wählenden Speisen ward mit einer schönen Instrumental-Musique, von dem Directore Mus. instr. ordinario, Hn. Hieronymo Oldenburg, auf dem Balcon *aufgewartet*, auch,

jährigen Admiralitätskollegiums Jubiläum mit einer Serenade auf<sup>116</sup> und auch bei einer Wiederaufführung einer anderen Anlassmusik wird an die vorhergegangene Aufwartung erinnert.<sup>117</sup>

Wie bei ›hören lassen‹ spielt das soziale Prestige der Adressaten auch bei ›aufwarten‹ eine zentrale Rolle. Nach einem ersten Hamburger Konzert sieht sich der Sänger Abell veranlasst, aufgrund der Ermunterungen von Personen gewissen Standes, ein zweitesmal mit einem Konzert »gehorsambst aufzuwarten«.<sup>118</sup>

›Sich hören lassen‹ und ›aufwarten‹ weisen daher einige Ähnlichkeiten auf. Sie scheinen beide in Verbindung mit Austauschbeziehungen und öffentlichen Zeremonien zu stehen. In beiden Fällen handelt es sich gleichzeitig um Ehrerbietung und Dienstleistung gestandener Künstler. Ihre Unterschiede sind allerdings auch greifbar. Zunächst wird ›Sich-Hören-Lassen‹ deutlich häufiger verwendet, wohl auch, da es spezifischer für Musik ist. Auch scheint der Begriff des Virtuosen bereits eng damit verzahnt, der beim ›Aufwarten‹ keine Rolle zu spielen scheint. Besonders wichtig scheint mir die unterschiedliche Freiwilligkeit der Handlung: ›Aufwarten‹ trägt den Charakter einer vereinbarten und selbstverständlichen Dienstbarkeit in sich, weswegen die Verwendung des Belegs für die Tätigkeit von Stadtpfeifern und für Telemanns obligatorische Festbegleitung angemessen erscheint. Beim ›Sich-Hören-Lassen‹ handelt es sich hingegen um eine bewusste Entscheidung – die Virtuosen sind nicht durch ein Dienstverhältnis dazu gezwungen, sich vor ein Publikum zu stellen. Wer aufwartet, dient, wer sich hören lässt, stellt sich freiwillig dar.

dem Herkommen gemäß, eine wohlgesetzte Aria vocaliter abgesungen.« Fabricius, *Memoria Hamburgenses*, S. 224, meine Hervorhebung.

<sup>116</sup> Johann Albert Fabricius und Joachim Dieterich Evers, Hrsg., *Memoriae Hamburgenses, sive, Hamburgi et virorum de ecclesia reque publica & scholastica Hamburgensi bene meritorum elogia & vitae*, Hamburg: Sumtu Liebezeit, 1710–1745, Bd. 6 (1730), S. 253.

<sup>117</sup> HCorr, 13.10.1724. »Morgen, Sonnabends, wird die Music, womit bey dem disjährigen Herrn-Petri aufgewartet worden, im Drillhause sich hören lassen, und nach 4 Uhr damit angefangen werden.« zitiert nach Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns*, Anhang, S. 7.

<sup>118</sup> RelC vom 18.10.1708: »Wann allerseits respective hohe und vornehme Herren und Damen an des Herrn John Abell jüngst im Drill-Hause allhier gehaltenem Concert, ein so gnädiges und hohes Gefallen getragen, dass sie dessen Stimme noch einst zu hören ein Belieben erzeiget; So hat bemeldter Herr Abell seiner Schuldigkeit erachtet, ihnen noch einmahl und zwar auffm Nieder-Baumhause am bevorstehenden Sonnabend mit seiner Stimme und einem angenehmen Concert gehorsambst *aufzuwarten*; [...]«; meine Hervorhebungen. Das vorige Konzert wurde am 8.10.1708 im *Relations-Courier* angekündigt.

### 2.2.5 Inszenierung auf der Opernbühne: ›Präsentieren‹ und ›Vorstellen‹

Die Begriffe ›(re)präsentieren‹ und ›vorstellen‹ werden nahezu ausschließlich für die Darbietung von Opern verwendet. Sie rücken den Akt, für ein Publikum etwas sichtbar zu machen, in den Vordergrund. ›Präsentieren‹ ist dabei eine exklusive Vokabel des *Relations-Couriers*. Bereits am 30. November 1708 wird über die ›Präsentation‹ der Oper *Bellerophon* gesprochen, eine der wenigen Nachrichten über eine geschehene Aufführung, die zudem noch am Anfang der Ausgabe, im Nachrichtenteil der Zeitung, steht.<sup>119</sup> Die weitaus häufigeren Ankündigungen werden im Gegensatz dazu im Anzeigenteil gedruckt, der die letzten ein bis zwei Seiten der Zeitung füllt. Der Grund möchte darin liegen, dass die Oper dem preußischen König zur Vermählung gewidmet war, und ihre Aufführung daher ein wichtiges politisches Ereignis war. Am 14.12.1708 und 12.11.1717 wird ebenfalls vom ›Präsentieren‹ einer Oper<sup>120</sup> bzw. eines Sing-Spiels<sup>121</sup> gesprochen. Wieder ist das Publikum königlich: Einmal wird von den Hochzeitsfestlichkeiten in Preußen selbst berichtet, einmal handelt es sich um Feierlichkeiten am Hof von Kopenhagen.

Man könnte verleitet sein daraus zu schließen, die Verwendung des Wortes ›präsentieren‹ hinge, ähnlich wie ›hören lassen‹, vom Stand der Zuhörer ab. Noch weitere Funde weisen in diese Richtung: Eine Meldung berichtet wieder vom Dänischen Hof, dort sei »eine schöne neue Oper präsentiret« worden.<sup>122</sup> Vom kaiserlichen Hof wird gemeldet, eine Oper sei ›repräsentiert‹ worden.<sup>123</sup> Gegen

<sup>119</sup> »Nieder-Elbe vom 30.11.1708 [...] Gestern wurde die zu Sr. Königl. Majest. allerunterthänigsten Ehren verfertigte admirable Opera, Bellerophon genandt, mit ungemeinem Vergnügen präsentiret, wobey eine solche Menge Zuschauer sich eingefunden, als in einigen Jahren nicht gesehen.« RelC vom 30.11.1708.

<sup>120</sup> »Berlin vom 11. Dezember. [...] Gestern wurde beyden Königl. Majestäten die kostbahre Opera präsentiret, so auß 62 agirenden Persohnen bestanden, welche auff Königl. Kosten meist in Silber und güldenen Stücken bekleidet waren.« RelC vom 14.12.1708.

<sup>121</sup> »Copenhagen vom 6. November. [...] In dem Auditorio selbst war der Königl. Capellmeister nebst den Königl. Violons, da denn Ihr Majest. die Freude des Israels Gottes über den Ausgang aus dem geistlichen Babel aus Esa XLVIII in einem Sing-Spiel von dem Capellmeister präsentiret wurde, und zwar in Teutscher Sprache auff expresse Ordre des Hrn. Ober-Hoff-Marschalls.« RelC vom 12.11.1717.

<sup>122</sup> RelC vom 24.4.1722.

<sup>123</sup> »Wien, vom 29. Augusti. Ihr Majest. der regierenden Kayserin Geburths-Tag, mit welchem Sie in ihr 35 Jahr getreten, wurde gestern bey Hofe in der Favoriate in größter Gala celebrirret, und Abends unter freyen Himmel eine Opera, Semiramis genandt, repräsentiret [...]«, RelC vom 10.9.1724.

eine ausschließliche Verortung dieses Begriffs im höfischen Bereich spräche allerdings die häufige, recht schmucklose Verwendung in den Ankündigungen der Saison 1723/24, wo auch gewöhnlichen Zuschauern Opern ›präsentiert‹ werden sollen.<sup>124</sup> Oder soll mit dieser publizistischen Offensive dem Opernbesucher das Gefühl vermittelt werden, ebenso gut wie adlige Herrschaften behandelt zu werden?

Das Bedeutungsspektrum von ›vorstellen‹ deckt sich weitgehend mit ›präsentieren‹ – es handelt sich schließlich um eine nahe liegende Übersetzung.<sup>125</sup> Im *Ham-burger Relations-Courier* wird ›vorstellen‹ daher analog zu ›präsentieren‹ verwendet: Zur Einladung der Zuschauer in die Oper, auch schon vor der Opernsaison 1723/24.<sup>126</sup> Für eine zu ›präsentieren‹ analoge Einbettung in höfische Kontexte finden sich allerdings keine Belege. In der Saison 1723/24 scheint man das modischere ›präsentieren‹ vorgezogen zu haben, auch wenn die beiden Termini Seite an Seite der schriftstellerischen Variation dienen können.<sup>127</sup> Ähnlich ver-

<sup>124</sup> Nur ein Beispiel: »Denen Liebhabern musicalischer Schau-Spiele dienet hiemit zu freundlicher Nachricht, dass am künfftigen Mittwoch, als den 3 Novembr. auff den hiesigem Schau-Platz die opera Tomyris auff's neue wieder präsentiret werden soll: Wie dann auch alle mögliche Anstalten vorgekehrt werden, die von dem berühmten Signore Orlandini componirte, in Venedig mit generalen Applausu auffgeführte, und allhier mit Fleiß übersetzte magnifique Opera, Nero genandt, mit viel kostbahnen gantz neuen Decorationen geziert, gleich nach Martini hieselbst auffzuführen.« RelC vom 29.10.1723.

<sup>125</sup> Vgl. in Frischs Lexikon: »Presenter, v.a. (von present) anbieten, geben, bringen, à quelqu'un, vor einen; vorschlagen, vorstellen, zu einem geistlichen Amt; darbiehen, anbieten; [...]«, Johann Leonhard Frisch, *Nouveau Dictionnaire des passagers françois-allemand et allemand-françois. Oder Neues frantzösisch-teutsches und teutsch-frantzösisches Wörter-Buch*, 2. Aufl., Leipzig: Gleditsch, 1719, Sp. 1307.

<sup>126</sup> Für die Oper etwa: RelC vom 22.11.1715: »Denen Liebhabern und Kennern der Musique, wird hiemit bekant gemacht, dass künfftigen Mittwoch eine neue Opera, genandt: Rinaldo, mit allen behörigen Fleiß und Kosten soll auffgeführt werden, welche man ehmahls in Londen mit allgemeinem Applausu vorgestellt, und von Ihro Königl. Majest. in Groß-Brittanien, Welt-berühmten Capel-Meister, Mons. Hendl, in die Musique gesetzt worden.« RelC vom 17.2.1716: »Denen Liebhabern und Kennern der Musique wird hiemit bekant gemacht, dass künfftigen Mittwoch, wird seyn der 19 Februarii, wiederum eine neue Opera, genandt Calpurnia, mit allem behörigen Fleiß und Kosten soll auffgeführt werden, welche man ehemals in Venedig mit allgemeinem Applausu vorgestellt, und von einem berühmten Componisten, Monsr. Heinichen, in die Musique gesetzt worden.«

<sup>127</sup> »Denen Liebhabern musicalischer Schau-Spiele dienet hiemit zur Nachricht, dass morgen als am 19 dieses, die Opera *Sieg der Schönheit*, am Donnerstag als am 20 dieses aber die Opera *Nero*, auf dem hiesigen Theatro *präsentiret* werden soll: Wie dann auch alle Anstalt vorgekehret wird, am künfftigen Montag, als am 24 dieses eine aus dem Frantzösischen übersetzte, sehr renomirte, und allhier gantz neu componirte Opera, *Omphale* genandt, nebst dem dazu verfer-

wendet Mattheson die Begriffe in seinem Bericht über die Vorbereitungen zur Oper *Arsaces*.<sup>128</sup>

Neben dem »vor jemanden etwas hinstellen« tragen beide Begriffe auch eine fiktionale Dimension in sich, welche in »sich etwas vorstellen« zum Ausdruck kommt. Das »re-präsentieren« meint in ähnlicher Weise das Herstellen einer Präsenz, die an sich nicht da ist und daher durch andere Mittel vertreten werden muss. Hübners Lexikon definiert daher eine Pastorale als »Schäfer=Lied, ist ein klein Gedicht in Schauspielen, worinne Schäfer, Bauers-Leute, Jäger, Fischer, Nymphen, Satyri, und allerhand Gattungen von Länd-Leuten vorgestellt werden«<sup>129</sup> und fängt darin genau diesen mimetisch-repräsentativen Bedeutungsaspekt ein. Im *Holsteinischen Correspondenten* wird »vorstellen« insbesondere benutzt, um die Kombination von Oper und Illumination anzukündigen, wo also ein visueller als-ob Effekt angestrebt wird.<sup>130</sup>

## 2.2.6 Frankreich, Mattheson und die Execution

Bei allen Versuchen, Einseitigkeiten zuvorzukommen, ist es bei der gegenwärtigen Studie unvermeidbar, umfassend auf Matthesons Werke zurückzugreifen. Kein Schriftsteller seiner Zeit schreibt so vielseitig und umfassend über Musik.

tigten kostbaren Prologo, wozu sowohl als zu dem Haupt-Spiel, die Decorationes, Flieg-Werck, Balletten etc., mit großen Fleiß angeordnet werden, *vorzustellen*. Wer von der neuen Opera oder von den andern Bücher verlangt, oder auch Logen zu nehmen gesonnen, beliebe sich nur am Mittwochen, Donnerstage oder Montag im Comtoir ins Opera Haus, zwischen 10 und 1 Uhr zu adressiren.« RelC vom 18.4.1724; meine Hervorhebungen.

<sup>128</sup> »Man ist itzund beschäftigt mit den Proben einer neuen Piece, welche unter dem Nahmen *Arsaces*, die Geschichte der Königin Elisabeth und des Grafens von Essex vorstellen wird. An prächtigen Theatris und Tänzten ist viele Mühe gewandt worden. Und da auch die Composition von zween habilen Italiänern, nemlich dem Orlandini und Amadei verfertigt, stehet zu vermuthen, es werde die representation vergnüglich ausfallen.« Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 24.

<sup>129</sup> Hübner, *Cuerieuses und Reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungs- Lexicon*, Sp. 1189.

<sup>130</sup> »Deren Liebhabern musicalischer Schau-Spiele dienet hiemit zur Nachricht, daß am künftigen Montag als am 8. dieses die Opera: Sieg der Schönheit; am Dienstag aber als den 9. dieses auf gnädigen Befehl Sr. Excell des in Hamburg residirenden Königl. Frantzösischen Hn. Envoye Extraordinär Monsr. de Poussin, wegen höchsterfreulicher Entbindung Ihro Königl. Majestät des Königin von Frankreich mit 2 Prinzessinnen, bey der letzten neuen Opera Calypso, ein ganz neuer Prologus nebst einer neu aufgerichteten prächtigen Illumination auf dem Hamburgischen Theatro vorgestellt werden soll.« HCorr vom 5.9.1727 zitiert nach: Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Anhang, S. 12.

Sowohl in positiver Nachfolge als auch in negativer Abgrenzung bestimmt er die öffentliche Reflexion über Musik – nicht nur in Norddeutschland – entscheidend.<sup>131</sup>

Insofern muss es besonders bedeutsam erscheinen, dass gerade in seinen Schriften der Begriff ›Exekution‹ (auch geschrieben: Execution oder sogar Excecution) eine wichtige Rolle spielt. Um die Etablierung und Bedeutung dieses Begriffs ›Execution‹ zu verfolgen, gehe ich also zunächst auf Matthesons Schriften ein. Zudem erkunde ich einige Wege, über die der Begriff in seiner musikalischen Bedeutung in den deutschen Sprachraum eingedrungen sein könnte und bringe weitere Belege von anderen Zeitgenossen. Mit Mattheson zu beginnen lohnt sich aus mehreren Gründen. Einerseits hat er aufgrund seiner besonderen publizistischen Rolle einen klaren Vorreiterstatus; andererseits ist er auch typisch: Er kann als Repräsentant einer sich als galant verstehenden Schicht von Höflingen und Beamten gelten, für welche die Übernahme und der intensive Gebrauch des französischen Vokabulars selbstverständlich ist.<sup>132</sup> Ihr soziales Prestige hing unter anderem vom sicheren Gebrauch dieser Lehnwörter ab und macht damit ihre Beherrschung zum wichtigen Karrierefaktor.

Der Begriff ›Exekution‹ begegnet uns bereits in Matthesons allererster musiktheoretischer Schrift: dem *Neu-eröffneten Orchestre* von 1713. In dritten Teil dieses Werks geht es darum, wie man Urteile über Musik fällt. Die erste wichtige Frage ist der Unterschied der Nationalstile, namentlich des Französischen, Italienischen, Englischen und Deutschen. Dazu bemerkt Mattheson:

Wer von den heutigen Italiänischen, Frantzösischen, Englischen und Teutschen Music ein generales, von allen Praejudiciis gesaubertes, und gesundes Urtheil fallen wil, der muss die Composition und Excecution solcher National-Music (wenn ich also reden darff) nicht mit einander confundiren, sondern nothwendig und sehr genau distingui- ren; denn sonst wird er ein wol executirtes Stück, wenn gleich die Composition mit-

<sup>131</sup> Vgl. insbesondere die Würdigung von Imogen Fellinger, »Mattheson als Begründer der ersten Musikzeitschrift (Critica Musica)«, in: *New Mattheson studies*, hrsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1983, S. 179–197. Über seinen Einfluss, vgl. auch Ernest C. Harriss, »Johann Mattheson's influence on the next generation of music scholars«, in: *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim: Georg Olms, 2002 (Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 20) sowie Böning, »Johann Mattheson. Ein Streiter für die Musik und sein Wirken als Hamburger Publizist«.

<sup>132</sup> Richard James Brunt, *The influence of the French language on the German vocabulary (1649–1735)*, Berlin: De Gruyter, 1983 (Studia Linguistica Germanica, Bd. 18), S. 85.

telmässig ist, biss am Himmel erheben, und hingegen eine vortreffliche Composition, wenn dieselbe das Unglück hat, schlecht executiret zu werden, gänzlich verachten.<sup>133</sup>

Damit sind mindestens drei wichtige Themen für die Verwendung des Begriffs ›Execution‹ angesprochen, die sich auch in weiteren Quellen des gewählten Zeitraumes wiederfinden. Erstens handelt es sich um einen Begriff, der mit dem Fälen von Urteilen verbunden ist. Er wird verwendet, wenn erklingende Musik bewertet werden soll. Dabei steht er zweitens in Opposition zur Bewertung der Composition. Beide Begriffe sind in der Beurteilung von Musik unerlässlich und bilden so die zwei Seiten der Medaille, nach denen eine musikalische Darbietung bewertet werden muss. Drittens wird diese Beurteilung insbesondere in Hinblick auf nationale Eigenheiten gefällt. Nicht einzelne Musiker oder Kapellen stehen im Fokus, sondern nationale Traditionen, Stärken und Schwächen. Man könnte daher zusammenfassen: ›Execution‹ ist ein judikatorischer Begriff, der in Opposition zur Composition steht und insbesondere zur Differenzierung nationaler musikalischer Eigenschaften eingesetzt wird. Blickt man in allgemeine Lexika, so ist die Anwendung des Begriffs auf Musik lange Zeit nicht selbstverständlich. Um nur einige zu nennen, von Liebe (1701)<sup>134</sup> über Jablonski (1721),<sup>135</sup> bis zu Zedler (1734),<sup>136</sup> wird Execution nur im gerichtlichen und militärischen Reich

<sup>133</sup> Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* [1713], S. 200f.

<sup>134</sup> »Execution[:] Gerichts Zwang, Vollziehung eines Urtheils, it. Hülffe in Schuld-Sachen«, Georg Liebe, *Teutsches Wörter-Büchlein*, Zum fünfften mahl ausgefertiget, Freyberg: Kuhfuß, 1701, S. 165.

<sup>135</sup> »Execution, Executio. Im peinlichen gericht die vollstreckung eines gefälleten urtheils, es sey zur lebens oder anderer straffe. Im bürgerlichen gericht, der gerichtszwang und Obrigkeitliche hand, wodurch einer dem ausspruch des Richters oder der verordnung der Obrigkeit genüge zu thun, mit nachdruck angehalten wird, durch pfändung, durch verhaftung, u.d.g. Im kriegswesen, der gewaltsame zwang, durch wegführung des viehes, durch einlegung einer anzahl soldaten, so auf discretion leben, oder auf des belegten kosten zehren, und endlich durch brand, wodurch die gemachte forderungen an Contribution, kriegsführen oder anderen leistungen beygetrieben werden. Die, so hiezu ausgeschiedt werden, heisset man Exequirer.« Johann Theodor Jablonski, Hrsg., *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, Neuaufgaben: 1748;1767, Leipzig: Fritsch, 1721, S. 192

<sup>136</sup> »Exsecutio, die Vollstreckung des gesprochenen Urtheils, die Hülffe, ist ein gerichtlicher Handel, wodurch der überwundene durch den Richter gezwungen wird [...]« sowie »Exsecution, heisset die an einem Uebelthäter vollführte Vollstreckung des wieder ihn auf Leib= oder Lebens=Straffe gesprochenen Urtheils. [...]«, Johann H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle und Leipzig: Harald Ficher, Erlangen, Repr. 1995, 1731–1754, Bd. 8, Sp. 2349.

verortet.<sup>137</sup> Gemeint ist damit außer der Vollstreckung des Todesurteils, wie es heute meist verstanden wird, insbesondere die Pfändung der Güter eines Verurteilten sowie die Besitznahme von und Ernährung aus feindlichen Ländereien im Krieg.

Im Gegensatz dazu verzeichnet das deutsch-französische Wörterbuch von Johann Leonard Frisch bereits 1719 eine musikalische Bedeutungsdimension des Worts.<sup>138</sup> Im Englischen Bereich kennt Ephraim Chambers' *Cyclopaedia* von 1728 den Begriff.<sup>139</sup>

Im französischen Wörterbüchern<sup>140</sup> begegnet auf Musik bezogene *Exécution* zunächst<sup>141</sup> in César-Pierre Richelets *Dictionnaire françois* in seiner 2. Auflage

<sup>137</sup> So auch Hermannus Justus Spanuti, *Teutsch-Orthographisches Schreib- Conversation-Zeitungs- und Sprüch-Wörter-Lexicon ; Nebst einer Ausführlichen Anweisung Wie man accurat und zierlich teutsch schreiben, höfflich reden, und was man sonst bey einem Briefe observiren solle ; Aus dem Schottelio, Morhof, Weisen, Bödicker, Talander, Menantes, und vielen andern berühmten neuesten Scribenten zusammen getragen*, Leipzig: Förster, 1720, S. 233 und Friedrich Gladov, *A la Mode-Sprach der Teutschen, Oder Compendieuses Hand-Lexicon*, Nürnberg: Buggel und Seitz, 1728, S. 244f.

<sup>138</sup> »Execution, s. f. die Vollziehung [executio] eines Befehls, die gewaltsame Pfändung und Verkaufung der Güter derer so ihre Schulden nicht zahlen; die Vollstreckung des Urtheils an einem Missethäter, das Richten; die Bewerckstellung eines Anschlags, im Singen ist es die Sing-Art eines Stücks, die schöne Art und Manier die man ihm giebt.« Frisch, *Nouveau Dictionnaire des passagers françois-allemand et allemand-françois. Oder Neues frantzösisch-teutsches und teutsch-frantzösisches Wörter-Buch*, Sp. 711.

<sup>139</sup> »Execution [...] The Term is particularly used in the French Music, for the Manner of Singing, or *Performance*: As to the Manner of Singing, call'd in *France*, *Execution*; no Nation may, with any Probability, dispute it with the French. If the French, by their Commerce with the Italians have made their Advantage of the French, in learning of them a more polite, moving, and exquisite *Execution*. St. *Evremonde*.« Ephraim Chambers, »Execution«, in: *Cyclopaedia, or: an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, hrsg. von Ephraim Chambers, London: 1728.

<sup>140</sup> Für wichtige Hinweise zu diesem Thema danke ich Prof. Dr. Jürgen Trabandt.

<sup>141</sup> Nicht verzeichnet ist die musikalische Bedeutung in den kurz vorher erscheinenden: Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève: Widerhold, 1680; Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, cont. généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les terme de toutes les sciences et des arts*, La Haye und Rotterdam: 1690; *Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Paris: Coignard, 1694; Thomas Corneille, *Le grand dictionnaire des arts et des sciences*, Paris: J.B. Coignard, 1696; Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam: Leers, 1697.

von 1706;<sup>142</sup> das *Dictionnaire de Trevoux* übernimmt diese Bestimmung.<sup>143</sup> Im Sprachschatz ist der Begriff bereits seit dem 13. Jahrhundert vorhanden, erwirbt aber, wie das *Dictionnaire historique de la langue française* darstellt, erst um 1680 seine musikalische Konnotation.<sup>144</sup>

Richelets Eintrag stand vermutlich für Chambers' *Cyclopaedia* Pate. Insofern übernimmt Chambers gemeinsam mit der Anwendung des Wortes Exécution auf die Musik auch das Urteil, die französische Gesangskunst verdiene den Vorrang vor allen anderen. Diese Behauptung stammt aus dem Text *Sur les opera* von Charles de Saint-Évremond, der 1677 verfasst wurde,<sup>145</sup> allerdings erst mit der posthumen Londoner Ausgabe seiner Werke ab 1705 der Öffentlichkeit im Druck zugänglich wurde.<sup>146</sup> Das heißt, auch beim ersten lexikalischen Vorkommen und besonders im ›Urtext‹ von Saint-Évremond geht es um einen Vergleichs- und Bewertungszusammenhang. Es soll die Richtigkeit des Gesanges bewertet werden, dem bei Erfolg dann die Attribute »ingénieuse, agréable, charmante« (Richelet) oder »polie« (Saint-Évremond) zukommen. Auch hier sind Execution und Komposition einander gegenübergestellt: Saint-Évremond hat vorher über die unterschiedliche (kompositorische) Beschaffenheit (constitution) der Opern gespro-

<sup>142</sup> »Exécution, s. f. Ce mot se dit en parlant de *musique* & de *chant*. C'est la manière de chanter. (Une exécution ingénieuse, agréable, charmante. Pour la manière de chanter, que nous apellons en France, exécution, aucune Nation ne sauroit la disputer à la nôtre. Ils sont profité de nôtre commerce de chanter pour la propreté d'une exécution polie. Ils trouvent dans le secret de l'exécution, comme un charme pour nôtre ame. S. *Evremont*, p. 502 503.506.)« Pierre Richelet, *Nouveau Dictionnaire Francois*, Nouvelle Edition, Amsterdam: Jean Elzevir, 1706. Die erste Auflage verzeichnet diese Dimension nicht.

<sup>143</sup> *Dictionnaire universel françois et latin*, Nouvelle éd. revue, corrigée & augmentée., Paris: Trevoux, 1721, Sp. 1566.

<sup>144</sup> »Exécution n. f. est un emprunt du XIIIe s. (1263–65, *execucion*; 1283, avec la graphie moderne) au latin classique *executio*, -onis [...] *Exécution*, senti comme dérivé de exécuter, désigne aussi (1680) le fait d'exécuter d'après une règle, un plan et la manière de faire un ouvrage, spécialement en musique (*l'exécution d'une sonate*).« Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Nouv. ed., Paris: Le Robert, 2010, S. 810.

<sup>145</sup> »Voilà ce que j'ai cru pouvoir dire de la différente constitution des Opéras. Pour la manière de chanter, que nous appelons en France exécution, je crois, sans partialité, qu'aucune nation ne sauroit le disputer à la nôtre. [...] Peut-être qu'il y a du changement, aujourd'hui, dans leur manière de chanter; et qu'ils ont profité de notre commerce, pour la propreté d'une exécution polie, comme nous avons tiré avantage du leur, pour les beautés d'une plus grande et plus hardie composition.« Charles Marguetel Saint-Denis de Saint-Évremond, *Oeuvres mêlées de Saint-Évremond*, Paris: J. Léon-Techener fils, 1865, Bd. 2, S. 397f.

<sup>146</sup> Charles Marguetel Saint-Denis de Saint-Évremond, *Véritables œuvres de M. de Saint-Évremond, publiées sur les manuscrits de l'auteur*, London: 1705.

chen und kommt nun auf deren Ausführung (*exécution*). Und letztendlich wird die Gesangsart auf dem Niveau von Nationalstilen miteinander verglichen, mit dem Ergebnis, dass die Franzosen den anderen überlegen seien, die anderen aber schon viel von ihnen gelernt hätten. Die Verwendung des Wortes »Execution« zu Beginn von Matthesons *Neu-eröffnetem Orchestre* steht damit in einer Linie mit der lexikalischen Historie des Begriffs und damit mit der »Urprägung« durch Saint-Évremond.

Der Frage nach dem musikalischen Vorrang gewisser Nationen vor anderen, besonders auf dem Feld der Oper, bleibt Mattheson auch in der *Critica Musica* treu. Dort übersetzt er zwei Texte aus dem Französischen, die wiederum französische und italienische Opernkultur gegeneinander abgrenzen.<sup>147</sup> Gerade die Übersetzungsversuche sind für die Frage, wie der Begriff »Execution« um 1725 verstanden wurde, ein Glücksfall. Ein Übersetzer kann die Fülle an Sinn, die im fremdsprachlichen Wort steckt, nur äußerst selten in seine eigene Sprache übertragen. Er muss sich daher für eine spezifische Deutung, die ihm am zutreffendsten erscheint, entscheiden. Auch Mattheson steht vor dieser Schwierigkeit. Als Theoretiker kann er die französischen Begriffe als Fachvokabular voraussetzen, als Übersetzer muss er sich aber bemühen, sie so gut wie möglich einzudeutschen. Er ist gezwungen, Farbe zu bekennen.

### Matthesons Übersetzungsversuche

Ein Schwerpunkt in Matthesons *Critica Musica* ist die Führung und Darstellung von gelehrten Disputen über Musik. Ein großer Teil im ersten Band<sup>148</sup> ist daher der Kontroverse zwischen französischer und italienischer Musik gewidmet und besteht aus auszugsweisen Übersetzungen von »Abbé Raguenet« und »Lecerf de Vieuville« [Viéville].<sup>149</sup>

Der Gebrauch der Wörter »exécution« und »exécuter« ist, wie dargestellt, im Französischen im musikalischen Kontext vollkommen üblich. Im lexikalischen Bereich zeichnete sich eine Scheide um etwa 1700 ab, wie die oben genannten

<sup>147</sup> Die gleichen Texte werden übersetzt in Friedrich Wilhelm Marpurg, Hrsg., *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singodnen begleitet*, Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1759–1764.

<sup>148</sup> Mit kleineren Unterbrechungen von S. 91–231, also über ein Drittel des Bandes!

<sup>149</sup> François Raguenet, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris: Chez J. Moreau, 1702 bzw. Lecerf de la Viéville de Fresneuse, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Nachdr. der Ausg. Bruxelles 1705–1706, Gèneve: Minkoff, 1972.

lexikalischen Funde aber auch Brossards *Dictionnaire* belegen.<sup>150</sup> Doch auch vorher, spätestens seit 1677, wird das Vokabular benötigt, um die Vorzüge verschiedener Nationen gegeneinander abzuwägen. So verhält es sich auch in den von Mattheson übersetzten Texten, und von daher ergeben sich etwa ein Dutzend Situationen, in denen Mattheson sich entscheiden muss. Sein Vorgehen lässt sich in zwei Prinzipien zusammenfassen:

1. Das Verb »exécuter« übersetzt Mattheson im Kontext von Werkaufführungen mit »aufführen«; geht es aber um die Ausführung einzelner Bestandteile dieser Werke, so vermeidet er oft die Übersetzung. Hin und wieder verwendet er »spielen« oder »hervorbringen«.
2. Das Substantiv *exécution* zu übersetzen vermeidet Mattheson hin und wieder ebenfalls, überträgt es sonst mit »Aufführung«. In einem Fall lässt er es unübersetzt stehen und markiert es in serifenloser Schrift als Fremdwort.

Genauer verständlich werden die Verhaltensweisen wenn man sich einige Beispiele und den Kontext, in dem jeweils »exécution« gebraucht wird, ansieht.

*Critica Musica* Bd. 1, S. 128.<sup>151</sup>

une symphonie de Furies agite l'ame, la renverse, la culbute malgré elle; le Joueur de violon qui *l'exécute* ne peut s'empêcher d'en être transporté et d'en prendre la fureur, il tourmente son violon, son corps, il n'est plus maître de lui-même, il s'agite comme un possédé, il ne sauroit faire autrement.

Eine Symphonie der Furien treibet die Seele hin und her, wirft sie nieder und über einen Hauffen, wieder ihren Willen. Der Violinist, welcher dergleichen *spielet*, kann nicht umhin, er muss dadurch aus sich selbst gesetzt und grimmig werden; da martert er gleichsam sein Instrument so wohl, als seinen ganzen Leib, ist sein selbst nicht mehr Meister, drehet und windet sich, als ein Besessener, und kann solches nicht ändern.

<sup>150</sup> Vgl. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de la musique*, Genève: Minkoff, Nachdruck der Amsterdamer Ausgabe, 1992, 1703; <sup>3</sup>1708: »Musico. Veut dire, Musicien. Ce terme se dit également bien et de celui qui compose, et de celui qui exécute la Musique; mais l'usage le donne plus souvent à celui qui exécute qu'à qui compose.«

<sup>151</sup> Alle folgenden Seitenangaben beziehen sich ebenfalls auf Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1.

Si la Symphonie doit exprimer le calme & le repos, quoi qu'elle [sic] demande un caractère tout opposé, ils ne l'exécutent pas avec moins de succès;

Soll die Symphonie eine Stille und Ruhe vorstellen, welches doch eine der vorigen ganz entgegen stehende Eigenschaft ist, so *gelinget* es den Italiänern hierinn nicht minder.

In dieser Passage geht es um die Ausführung von Symphonien. Das Argument des Textes, hier François Raguenets *Paralèle des Italiens et des François*, lautet, die Italiener seien rezeptiver für Stimmungen, und so würden sie Symphonien mit einem bestimmten Charakter besser wiedergeben. Mattheson benutzt hier zunächst »spielen«, andererseits vermeidet er eine direkte Übertragung. In beiden Fällen wird »exécuter« auf ein Stück bezogen verwendet. An einer anderen Stelle geht es um die Ausführung von Passagen, also Verzierungen mit schnellen Noten. Mattheson übersetzt wie folgt:

*Critica Musica* Bd. 1, S. 145.

il n'y a point d'homme ni de femme qui ne chante si parfaitement sa partie, qu'avec des voix même d'une médiocre beauté, ils enlèvent tous ceux qui les entendent, par la force des passages qu'ils exécutent.

Da [bei italienischen Opern] ist weder Mann noch Frau, die ihre Partie nicht so fertig wissen, dass sie, auch mit Stimmen von mittelmäßiger Schönheit, die Zuhörer, durch die starke Passagen, außer sich selbst setzten.

Wie bereits im vorigen Abschnitt, verortet Raguenet den Vorrang bei den Italienern. Bei den Franzosen komme es vor, dass die unerfahrenen Opernsänger noch unsicher seien, oder es stelle sich heraus, dass sie »gar keine [gute] Stimme« besäßen (ebd. S. 145). Nicht so in Italien: Hier seien alle Sänger in der Lage, mit ihrer Ausführung der Passagen das Publikum in Ekstase zu bringen. In der Übersetzung bezieht sich Mattheson allerdings nur auf die Passagen selbst. An einer anderen Stelle spricht er, ebenfalls in Bezug auf Passagen, von »herausbringen«.<sup>152</sup> Eindeutig ist für ihn die Übersetzung, wenn es sich auf die Oper insgesamt bezieht. Hier ist »aufführen« am Platz:

<sup>152</sup> Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 142.

*Critica Musica* Bd. 1, S. 157.

Il est donc beaucoup plus aisé, comme on voit, de *faire bien exécuter* un Opéra en Italie, qu'il ne l'est en France.

Daraus siehet man, dass es viel leichter sey eine Opera in Italien *gut aufzuführen*, als dergleichen in Frankreich zu tun.

Allerdings ist zu bemerken, dass es nicht um »*exécuter*« allein geht, sondern um »*faire bien exécuter*«. Es geht also darum, die gesamte Oper zur Aufführung zu bringen, was die exekutorische Leistung der Sänger und Instrumentalisten zwar einschließt, sich darin aber nicht erschöpft.

Wann verwendet Mattheson nun »*exécution*« als Lehnwort? Er tut dies während der Übersetzung des zweiten Teils, in dem Viéville die Verteidigung der Franzosen übernommen hat. Dieser pocht auf ihr Vorrecht in der »*exécution*«:

*Critica Musica* Bd. 1, S. 193.

Mai si nous leur cedons la science et l'invention; ne doivent ils pas nous ceder, avec la même justice, le bon gout naturel dont nous sommes en possession, et *l'exécution* tendre et noble où nous excellons, sur tout pour l'harmonie des Instrumens?

Aber, wenn wir ihnen nun die Wissenschaft und die Erfindung zustehen; warum gönnen sie uns denn nicht, mit eben der Billigkeit, den natürlichen gout, so wir besitzen? Die zärtliche und edle *excecutio*, darinn wir vortrefflich sind, insofern was die Instrumental-Harmonie betrifft?

Mattheson verwendet den Begriff hier genau so, wie in seiner Orchesterschrift: Als ein Nationalcharakteristikum der Franzosen, das mit der Behauptung ihres Vorrangs verknüpft ist. Wenn es aber tatsächlich um die Beschreibung der Aufführung von Werken, in diesem Fall von italienischer Musik im Allgemeinen, wird einerseits wieder ein Verb ausgespart, und für das Substantiv »Aufführung« verwendet:

*Critica Musica* Bd. 1, S. 202

Il faut au milieu de tout cela, qu'il se contente d'admirer la vitesse de la main de ceux qui *l'exécutent*. Voilà cependant aujourd'hui le gout de *l'exécution* de la Musique Italienne, tant vantée.

Dem alle ungeachtet muß er zu frieden seyn, und die Geschwindigkeit der Spieler bewundern. So ist es gleichwohl mit dem heutigen gout der *Aufführung* Italiänisch. Music bestellet, welche man so herausstreichet.

Das Verb, das die Tätigkeit der Spieler beschreibt, wird umschrieben. In Hinblick auf die gesamte Musik wird *exécution* mit ›Aufführung‹ übertragen. So auch an anderer Stelle, in Hinblick auf die Oper:

*Critica Musica* Bd. 1, S. 228f.

Ainsi pour composer un Opera parfait, il faut du moins un Poete, un Musicien, un Mathematicien, un Maitre de Dance, un Peintre, qui excellent tous dans leur Art, et un Sur-Intendant d'une grande penetration pour la construction et pour *l'exécution* de l'œuvre; [...]

Will man derowegen eine vollkommene Opera machen, so muss man zum wenigsten haben, einen Poeten, einen Componisten, einen Mathematicum, einen Tanz=Meister, einen Mahler, die alle in ihren Wissenschaften fürtrefflich sind, und denn einen Ober=Auffseher von besondrer Scharffsinnigkeit, welcher die Zusammenfügung und *Aufführung* des Werks besorge.

Wenn es konkreter wird, vermeidet Mattheson wiederum die Übertragung. So gibt er »ils deviendroient alors de plus difficile execution« mit »damit sie so dann schwerer herauszubringen seyn« wieder.<sup>153</sup>

Fasst man die Befunde zusammen, so scheint Mattheson für ›exécution‹ tatsächlich ›Aufführung‹ einzusetzen, sofern es sich um eine Oper, ein Oratorium oder ein ganzes Konzertstück handelt. Geht es aber um die Ausführung von kleineren Teilen, etwa um die »Execution« von Symphonien oder Passagen, so umschreibt er den Sachverhalt. Nur in einem Fall greift er auf das Lehnwort zurück, wobei es explizit um die Nationalcharakteristik der Franzosen geht. In diesem letzten

<sup>153</sup> Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 223.

Fall, so scheint Mattheson zu denken, wäre es irreführend, einen anderen Begriff zu substituieren, da ›Execution‹ das Wortfeld dominiert.

### Die Verwendung des Begriffs ›Execution‹ jenseits der Nationalcharakteristik

Auch wenn der erste Erscheinungskontext des Wortes ›Execution‹ auf den Konflikt von Nationalstilen verweist und Mattheson diesem Kontext auch in der *Critica Musica* größtenteils treu bleibt, so verharret die Verwendung des Worts nicht dabei. Telemann schreibt etwa über seinen Kantatenjahrgang an von Uffenbach:

Dero vorhabender Emblematischer Jahrgang wird sich für allen andern, so bisher erschienen, einen außerordentlichen Ruhm erwerben. Solchen in Eisenach zum künftigen Jahre vorzuschlagen hätte so gleich übernommen, wann mir nicht bereits eine Poesie darzu, die der bekannte Herr Neukirch gesetzt, eingesandt worden wäre. Aber, sollte selbiger nicht in eben solcher, wo nicht in noch größerer, Zierde in der Republic Hamburg hervor treten können? Ich würde zum wenigsten die Music darzu viel lebhafter einrichten können, weil die hiesige *Execution* viel besser beschaffen, als die Eisenachische, bey welcher ich mich sehr nach der Decke strecken muß.<sup>154</sup>

Für Telemann steht der Begriff für die Fertigkeit in der Ausführung von Musik, die generell in Hamburg höher anzusiedeln sei als in Eisenach und damit dem Komponisten mehr Möglichkeiten eröffnet. Telemann spricht hier auch eine grundlegende Gefahr bei der Komposition an: Man müsse darauf achten, wer das eigene Werk zur Aufführung bringen soll, weil auch die beste Komposition durch zu wenig geschulte Spieler in der Execution schief gehen kann, wie auch Ernst Gottlieb Baron bezeugt.<sup>155</sup>

Was folglich als Kern des Begriffs ›Exekution‹ bleibt, ist die Möglichkeit, in Hinblick auf ein Musikstück die Akte von Komposition und Exekution gegeneinander abzugrenzen. In dieser Weise weist Mattheson bei seiner Besprechung einiger in Musik gesetzter Psalmen auf Besonderheiten für den Akt der Exekution hin.<sup>156</sup>

<sup>154</sup> Telemann an Johann Friedrich Armand von Uffenbach am 4. Oktober 1724, Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, S. 215, meine Hervorhebung.

<sup>155</sup> »Setzt einer nun mehr Stimmen zusammen, so muss er genau judiciren, wie sich die Proportiones gegen einander verhalten; also dass nicht allein der intentionirte Affect, sondern auch eine darzu sich schickende Melodie heraus kommt. Er muss die Stärcke und Schwäche wissen von denen, welche seine Sachen sollen zur Execution bringen, weilen es sich manchmahl zuträget, dass zwar die Composition gut, die Execution aber schlecht wird; [...]«. Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, S. 137f.

<sup>156</sup> »Nunmehr sind die drey erstem Tomi der Justinianisch-Marcellischen Psalmen heraus [...] Was die execution oder Aufführung dieser Psalmen betrifft, soll dieselbe, wie der Autor sagt,

Johann Krieger pflichtet ihm in einer Zuschrift, die das *Neu-eröffnete Orchestre* betrifft, bei und sieht ebenfalls die Notwendigkeit, beides säuberlich zu trennen.<sup>157</sup> Der Begriff ermöglicht es ebenfalls, bei der Beschreibung musikalischer Anlässe separat Lob für die Spieler und Sänger auszusprechen. Das geschieht dann meist, indem die Execution mit einem Adjektiv versehen wird, sei es »stark«,<sup>158</sup> »vortrefflich«<sup>159</sup> oder »preislich«, wie es Fabricius anlässlich des 100-jährigen Kapitänsjubiläum schreibt: »Die ausbündige Composition des Hn. Wideburgs und derselben preisliche Execution durch Sänger und Instrumentisten von so berühmter Vertu, erweckte in den Gemüthern der Zuhörer eine innigliche Vergnügung.«<sup>160</sup> Neben dem Lob der Sänger und Instrumentalisten geht es ihm aber natürlich auch um die Erhöhung des Anlasses im Allgemeinen, an dem fast jeder Bestandteil in ein goldenes Licht getaucht wird.

punctuel seyn, ohne selbstgewachsenen Zierrathen, absonderlich in den Concert-Stimmen, und habe man zu bedenken, dass heilige Sachen, vor dem Angesichte Gottes gesungen werden, welche vielmehr mit großer Herzens-Bewegung und Andacht, als mit wilden Künstleyen der Kehle, herausgebracht werden müssen.« Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, S. 58 bzw. 60f.

<sup>157</sup> »Die Raisonsments im Orchestre, von dem Unterschied der Music bey unterschiedenen Nationen, haben mir wohlgefallen, und ich sehe nicht, dass jemanden dadurch zu nahe geredet worden. [...] Es bleibt aber gewiss, das man zwischen Execution und Composition eines Stückes genauen Unterschied machen müste, und das Judicium unmöglich recht erfolgen könne, wenn nicht beydes wohl observirt worden. Die schlimmste Composition, so wohl executirt wird, findet allemahl mehr Liebhaber, als die allerbeste, so das Unglück hat, übel executirt zu werden, obgleich Leute, so einen rechtschaffenen Verstand davon haben, dieser ihren Kern ebenfalls wohl zu eruiren und zu loben wissen. Also halte ich denjenigen vor einen guten Raisonneur, der sich die Execution nicht verführen lässt, sondern das eigentliche Fundament regardiret, nemlich so weit die Frage nach der innerlichen, und nicht der äußerlichen Tugend eines Stückes ist.« Johann Krieger: »Gedanken über die, dem Neu-eröffneten Orchestre durch das Ut erregte, Controvers«, in ebd., S. 216–229, hier S. 223.

<sup>158</sup> »In dem hiesigen Drill-Hause soll auff nächsten Donnerstag, als den 4 Mertz, die Trauer-Music, so unlängst bey der Beerdigung Sr. Magnif. Herrn Bürgermeister Schröders, hochseel. Andenckens, auffgeführt worden, unter einer starcken Execution durch den hiesigen Direct. Chor. Musc. wiederholet werden.« RelC vom 1.3.1723, zitiert nach Clostermann, *Das Hamburger Musikleben*, S. 75.

<sup>159</sup> »London, vom 27 Oct. A. St 1724. \* Wir vernehmen, dass sich beynahe hundert ansehn. Herren und Kauffleute dieser Stadt zusammengethan, und eine musicalische Gesellschaft erichtet haben: deren ein Theil aus Kunst-Genossen, der andre aber aus Zuhörern bestehet. Sie kömmt die Woche einmal zusammen, und zwar auf St. Pauli Kirchhofe, in dem Hause, wo das Königliche Wapen aushängt. Die Eröffnung dieses Concerts geschah in voriger Woche, mittelst einer vortrefflichen execution, zum völligen Vergnügen aller Mit-Glieder. [...]«, Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 2, S. 24.

<sup>160</sup> Fabricius, *Memoriae Hamburgenses*, S. 220.

## Zusammenfassung zur ›Execution‹

›Execution‹ ist um 1725, neben seiner Verwendung im Nationendiskurs, ein wichtiger Begriff, mit dem Aspekte der musikalischen Produktion angesprochen werden können. Er wird dabei nicht alamodisch zur gelehrten Schaustellung übernommen, sondern erscheint als ein eigenständiger, notwendiger Begriff, dessen Bedeutungsvielfalt durch die anderen verfügbaren Begriffe nicht wiedergegeben werden kann.

Im Gegensatz zu den anderen Begriffen ist ›Execution‹ nicht auf die Darbietung vor einem Publikum oder das Bespielen einer Bühne fixiert, sondern erlaubt es, unabhängig vom Zeremoniell den Umgang des Musikers mit dem komponierten Stück zu bezeichnen. Im Gegensatz dazu tragen ›Vorstellen‹ und ›hören lassen‹ einen klaren Bezug auf die Rezipienten in sich, und beschreiben das Geschehen aus ihrer Sicht. Die ›Aufführung‹ eines Stückes ist zu unspezifisch, da dazu ebenfalls das Anheuern der Musiker, ihre Aufstellung, die Bereitstellung von Notenmaterial, etc. gehört.<sup>161</sup> Die ›Ausführung‹ ringt damit, dass mit ihr initial, und auch lange durch das 18. Jahrhundert, auch die Ausarbeitung einer Grundidee zu einem vollständigen musikalischen Stück gemeint sein kann.<sup>162</sup> Der ›Vortrag‹ übernimmt erst später eine zentrale Rolle, auch wenn der Terminus schon vereinzelt bei Mattheson vorkommt.<sup>163</sup>

Vor diesem Hintergrund könnte man es fast für irreführend halten, wenn Johann Gottfried Walther *Execution* in seinem Wörterbuch nur als die »Aufführung eines musikalischen Stückes« wiedergibt.<sup>164</sup> Wie Matthesons Übersetzungsversuche zeigen, aus denen Walther durchaus die Übersetzung entnommen haben könn-

<sup>161</sup> Vgl. die Darstellungen bei Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* [1739], Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999, S. 637ff und Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig: Georg Olms Verlag, Hildesheim, Repr. 1970, 1745, S. 709ff.

<sup>162</sup> Vgl. die Belege unten S. 115.

<sup>163</sup> Etwa »§. 32. Zu ieder Vollziehungs-Music werden gemeiniglich zweierley Leute erfordert. Erstlich solche, die ein Werck erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben, (compositours) und hernach solche, die es mit Singen oder Klingen *vortragen* (executeurs). Jene verfassen nicht nur Choral-Lieder und Figural-Stücke, sondern auch Vocal- und Instrumental-Sachen. Diese wiederum, ob sie schon überhaupt nur singen und spielen, können solches gleichwol auch theils choralisch, theils figurmäßig verrichten. Die ersten sind Urheber; die andern Leser oder Vorleser von einerley und allerley Melodien.« Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* [1739], S. 56, meine Hervorhebung.

<sup>164</sup> Johann Gottfried Walther, »Execution«, in: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, hrsg. von R. Schaal, Bärenreiter, Repr. 1967, 1732, S. 233.

te, verwendet dieser sicherlich den im Deutschen naheliegenden Terminus. Dennoch entspricht diese Übersetzung in keiner Weise der speziellen Verwendung und den mitgedachten Konnotationen des Begriffs im deutschen Sprachraum. Es handelt sich zwar um die nächstliegende Übersetzung des französischen Begriffs,<sup>165</sup> allerdings nicht um eine Erläuterung dessen, welche Nische das Lehnwort ›Execution‹ im deutschen Sprachraum besetzt.

### 2.2.7 Rückblick als Ausblick: Sachsen, Ende des 17. Jahrhunderts

Die auf Chronotopoi fokussierte Begriffsgeschichte bevorzugt lokale und dichte Beschreibungen gegenüber langfristigen, raumübergreifenden und (angeblich) kontinuierlichen. Insofern lassen sich die Resultate der einzelnen Fallstudien zwar miteinander vergleichen, die Herstellung historischer Kontinuitäten sollte aber kritisch betrachtet werden, da Zeit und Ort sich beide ändern. Die Studie zu Hamburg fängt darüber hinaus sozusagen im leeren Raum an: Gestützt auf die Annahme, dass die sich im 18. Jahrhundert ereignenden Umwälzungen in der Struktur der Öffentlichkeit, im Konzertleben und in der Musikpublizistik das begriffliche Feld entscheidend prägen, wenn nicht gar erst erschaffen, beginnt die Studie erst um 1720.

Ohne versuchen zu wollen, diesen vorteilhaften Nachteil im Nachhinein zu untergraben, bietet sich dennoch ein retrospektiver Ausblick auf das »Davor« an, vor dessen Hintergrund man gewisse Hamburger Strukturen besser verstehen kann. Insofern möchte ich einen Ausflug nach Sachsen im späten 17. Jahrhundert wagen. Der Dresdener Hof und auch die verschiedenen anderen sächsischen Fürsten waren in Norddeutschland – trotz der zweifelsohne erheblichen Auswirkungen des dreißigjährigen Krieges – musikalische Aushängeschilder. Ihre hochqualifizierten Musiker waren meist italienisch geschult und wurden selbst um 1740 noch von Friedrich (dem Großen) für die Begräbnisfeierlichkeiten für seinen Vater Friedrich Wilhelm I. gegenüber den eigenen Musikern bevorzugt.<sup>166</sup>

Die Quellenlage für diese Zeit in Sachsen ist gut, da einerseits Moritz Fürstenau der Hofkapelle zwei umfangreiche Werke widmete,<sup>167</sup> andererseits zwei schrei-

<sup>165</sup> Vgl. das Zitat oben in Anm. 156.

<sup>166</sup> van der Hoven, Lena, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797)*, S. 86–88.

<sup>167</sup> Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden: Kuntze, 1861.

bende Musiker sich besonders hervortaten: Johann Beer<sup>168</sup> und Wolfgang Caspar Printz. Beide waren zwar nicht direkt am königlichen Hof in Dresden tätig – Printz war in Sorau, Beer in Weißenfels – standen aber bei Fürsten im Dienst, die versuchten, sich musikalisch zu profilieren. Ebenso nahmen sie, wie ihre Berichte zeigen, vom musikalischen Leben in Dresden durchaus Kenntnis. Beide zeichnen sich allerdings auch dadurch aus, dass sie nicht nur gelehrte Werke zur Musik verfassten, sondern ebenfalls Romane, in denen Musiker die Hauptrollen spielten. Die Veröffentlichung derartiger Schelmenromane geschah allerdings anonym, da die Publikation derartiger Schriften kaum einher gehen konnte mit dem durch seine *Conduite* gefallenden Hofmannes.<sup>169</sup>

Die Musikerromane stellen in ihrer Gesamtheit ein faszinierendes Material bereit und wurden von Stephen Rose hinsichtlich des Bildes vom Musiker, das sie abgeben, bereits eingehend untersucht.<sup>170</sup> Zugleich wird auch schnell klar, dass sie selten ausführlich Musik und Aufführungshandlungen thematisieren. Dem Typus des Schelmenromans entsprechend handeln sie von unterhaltsamen Begebenheiten, durch welche die jeweils erzählende Hauptperson – nach der die Romane heute meist benannt werden – hindurchführt. Musik wird dabei zwar gespielt, aber ihre Darbietung selten direkt thematisiert oder ausgebreitet. Sie dient vielmehr als Begründung dafür, wie die Hauptperson von einer kuriosen Situation in die nächste stolpert. Ein klassischer Hintergrund für eine solche Erzählweise ist der Krieg, der Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* ermöglicht, die Welt zu sehen und sozial aufzusteigen. Ähnlich funktioniert das Musikersdasein: Musiker interagierten einerseits mit verschiedensten Gesellschaftsschichten, andererseits zogen sie je nach Anlass von Ort zu Ort. Sie wiesen daher die notwendige gesellschaftliche und räumliche Mobilität auf, um an ihre Lebensgeschichte einen Blumenstrauß von kuriosen Erzählungen und (pseudo-)gelehrten Disputationen anzuheften.

Basis der folgenden Ausführungen sind die Romane *Der Simplicianische Welt-Kucker* von Johann Beer, *Der großmüthige Musicant Pancalus* von Wolfgang Cas-

<sup>168</sup> Für den neuesten Stand vgl. die Aufsätze in: Andreas Brandtner und Wolfgang Neuber, Hrsg., *Beer, 1655–1700, Hofmusiker, Satiriker, Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof*, Wien: Turia + Kant, 2000.

<sup>169</sup> Roswitha Jacobsen, »Fürstendienst, Hofdichter und Johann Beer«, in: *Beer, 1655–1700, Hofmusiker, Satiriker, Anonymus*, hrsg. von Andreas Brandtner und Wolfgang Neuber, Wien: Turia + Kant, 2000, S. 83–115, S. 103. Zur Frage der Kompatibilität des Hoflebens mit der Romanautorschaft, vgl. die Ausführungen ebd., S. 111ff.

<sup>170</sup> Stephen Rose, *The musician in literature in the age of Bach*, Cambridge und New York: Cambridge University Press, 2011.

par Printz, die ich nach ihren Protagonisten als *Jan Rebbu* und *Pancalus* benenne. Dazu kommen andere Schriften der beiden Autoren, wie die Selbstbiographie des Johann Beer,<sup>171</sup> seine *Musicalischen Dicurse*<sup>172</sup> oder Printzens *Historischer Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*.<sup>173</sup> Zuletzt wird Material aus Fürstenaus *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* eingebracht.

### ›Aufwarten‹, ›sich hören‹ und ›gebrauchen‹ lassen – sowie der gerechte Lohn

Angesichts der oben erfolgten Einordnung der Termini ›hören lassen‹ und ›aufwarten‹ (s. o. Abschnitt 2.2.4) ist zu erwarten, dass sie für die Darstellung der höfischen Musikpflege eine wichtige Rolle spielen. Genau das ist auch der Fall. Als erstes Indiz mag ein Brief von August von Sachsen-Weißenfels persönlich dienen, der gleichzeitig den Kontext von Johann Beers Rekrutierung beleuchtet. Beer war eigentlich in Leipzig zum Studieren, unterstützt von einem Stipendium der Stadt Regensburg, das ihn nach Studienabschluss zum dortigen Dienst verpflichtete. Es mag daher nicht verwundern, dass die Stadträte wenig begeistert waren, als ihr Stipendiat als Musiker in fürstliche Dienste eintrat. In dieser Situation schreibt »An die Stadt Regensburg, Augustus.«

Es hat uns Eur Beneficiat, Johann beer, so sich einige Monat her an Unserem hoffe aufgehalten und in unserer Capella so wol beym Gottesdienst, als der Taffel, sich mit seiner von Gott verliehenen guten Stimme *hören und gebrauchen lassen*, nebst producirung der von Euch ihm zugeschickten Signatur in unterthänigkeit angelanget, ihm zu erlauben, dass er sich wieder von hier weg wenden möchte, wie solches dessen in Originali hierbey gehende Supplic mit mehrerem besaget.<sup>174</sup>

Johann Beer hat sich in verschiedenen Kontexten »hören«, ja sogar »gebrauchen lassen«. Die wichtigen Kontexte sind dabei der Gottesdienst wie auch die Tafel. Beide Redeweisen ziehen sich auch durch die Dresdener Quellen. Im Anstellungsdokument eines Oberkammerers heißt es: »So Wir auch ihn über dieses bey Unserer Music in der Kirchen, vor der Tafel und auf dem Theatro gebrauchen wollen, soll er dasselbe iedes mahl unwegerlich verrichten.«<sup>175</sup> Als Andreas Weckmann als

<sup>171</sup> Johann Beer, *Johann Beer. Sein Leben, von ihm selbst erzehlt*, Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.

<sup>172</sup> Johann Beer, *Musicalische Discurse*, Nürnberg: P. C. Monath, 1719.

<sup>173</sup> Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Wolfenbüttel, Dresden und Leipzig: Herzog August Bibliothek, Mieth und Georg, 1690.

<sup>174</sup> Zitiert nach: Jacobsen, »Fürstendienst, Hofdichter und Johann Beer«, S. 96, meine Hervorhebung.

<sup>175</sup> Fürstenaus, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, S. 12.

Organist eingestellt wird, heißt es, er habe »in der Kirchen und für die Tafel oder wo sonst Ihre Durchlaucht ihn hin verordnen werden, fleißig aufzuwarten«. <sup>176</sup>

In den ersten genannten Bereichen, also Kirche und Tafel, handelt es sich um funktionale Musik, die zu einem bestimmten Anlass einen bestimmten Effekt erzielen soll. Die theoretischen Schriften Printzens und Beers nehmen ebenfalls diese Perspektive auf Musik ein. Die vielleicht ausführlichste Sektion in Printzens *Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst* bezieht sich auf die Wirkungen, die Musik in der Geschichte erzielt hat und immer noch erzielen kann, und umfasst insgesamt 92 Paragraphen und fünfzehn verschiedene Effekte. <sup>177</sup> Printz hält diese Ausführungen offensichtlich für so gelungen, dass er im (anonym herausgebrachten) *Pancalus*, sobald die Diskussion auf die guten Effekte der Musik kommt, explizit auf sein (unter eigenem Namen erschienenenes) Werk verweist. <sup>178</sup> Ebenso handelt der ausführlichste der musicalischen Discurse von Johann Beer davon, dass eine musikalische Ausgestaltung der Kirchenmusik nicht hinderlich, sondern zuträglich ist. <sup>179</sup> Gleichzeitig sind es auch anderer Akte, mit denen die Musik verknüpft ist, und wodurch das Musizieren erst berichtenswert wird – etwa Eheschließungen <sup>180</sup> oder Geburtstage. <sup>181</sup>

Während ›aufwarten‹ und ›gebrauchen lassen‹ eng mit einem Dienstverhältnis verknüpft sind, so bezeichnet ›hören lassen‹ auch hier ungebundenere Situationen, also eine Art Test oder Vorspiel. Es wurde bereits zitiert, dass Beer sich bei August ›hören ließ‹. Johann Beer berichtet aber auch in seinem Tagebuch davon, dass

<sup>176</sup> ebd., S. 24. Die Wendung »fleißig aufwarten« erscheint außerhalb der Anführungszeichen, ich gehe allerdings davon aus, dass Fürstenau hier die Quellsprache wiedergibt.

<sup>177</sup> Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, S. 170–194.

<sup>178</sup> »Andere haben bey dem Tantzten ihr Absehen auff ihre Gesundheit. Es ist bekannt, daß die Music sehr grosse Krafft hat bey denen menschen, nicht allein die Gemüths- sondern auch die Leibes-Kranckheiten zu curiren, davon Wolfgang Caspar Printzens Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst, c. 14. von dem 42. §. an, bis auff den 54. kan gelesen werden.« Wolfgang Caspar Printz, »Der großmüthige Musicant Pancalus. Oder Musicus Magnanimus. In einer überaus lustigen, anmuthigen, und mit schönen Moralien gezierten Geschicht, vorgestellt von Minermo, Des Pancali guten Freunde«, in: *Musikerromane*, hrsg. von Helmut K. Krause, Berlin, De Gruyter: 1974 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts), S. 138–307, 154f.

<sup>179</sup> Cap. XVIII. »Was von dem Musicalischen judicio derer meisten Reformierten zu halten sei«, in Beer, *Musicalische Discurse*, S. 46–59.

<sup>180</sup> Im *Pancalus* als Setting, aber auch Beer, *Johann Beer. Sein Leben, von ihm selbst erzehlt*, S. 66.

<sup>181</sup> Ebd., S. 67.

sich durchreisende Musiker vor seinem Fürsten »hören ließen«. 1699 schreibt er: »Disen Mittag liessen sich 3. Musici instrumentales von Gottha vor des Herren Taffel, an welcher ich mit sasse, auf dem Fagott und Hautbois hören.«<sup>182</sup>, am 22.7.1700 trägt er ein: »Den 22st. Repertirte man zu Hofe die vorige Opera, nach welcher sich im Zeüg-Hause der Castratt Signor Carolo Loritarini, ein Altiste hören liesse.«<sup>183</sup> In beiden Fällen handelt es sich um Virtuosen, die nur zu Besuch da sind, da sie schon in anderen Diensten stehen bzw. als berühmte Künstler auf der Durchreise sind. Da solche Einträge in Beers Tagebuch insgesamt eher rar sind, ist zu vermuten, dass er nur die außerordentlichen Ereignisse notierte.

Ebenso konsistent mit den bisherigen Befunden ist, dass für entsprechende Leistungen auch entsprechende Belohnungen verteilt werden. Beers Romanfigur Jan Rebhu erhält ein »gantz Seiden-Kleid mit silbern Knöpfen« und Geld (recompens) von seiner italienischen Gönnerin.<sup>184</sup> Beer vermerkt am 23.8.1698, wie er selbst nach einer gelungenen musikalischen Überraschung für die Gattin seines Dienstherrn eine silberne Uhr erhielt.<sup>185</sup>

Als besonders erscheint, dass in Beers Tagebuch auch diejenigen Fälle zur Sprache kommen, in denen das Vorspiel nicht zum Erfolg führt. Er verzeichnet 1694: »Den 16.7. Ist H. Diederich Dreker Trompetter hir gewesen, Dienste zu suchen, hat aber ohnverrichter Sache abziehen müssen.« Ebenso notiert er 1698: »Sonntag den 25.t. [Juli] Ist H. Eck der Violinist aus Hamburg bey mir gewesen, hat aber vergebens um Audienz angehalten.« Während die heroisierende Musikerbiographik, wie sie auch und gerade Mattheson pflegt, nur die erfolgreichen Akte notiert, für die es exorbitanten Belohnungen regnet, finden sich bei Beer auch die Spuren derjenigen, die es nicht schaffen.

### **Machen, geigen, schlagen – basale Termini?**

Gerade in den Musikerromanen fällt ein diverses, aber recht elementar wirkendes Vokabular für musikalische Verrichtungen auf. So heißt es im *Pancalus*:

<sup>182</sup> Beer, *Johann Beer. Sein Leben, von ihm selbst erzählt*, S. 77.

<sup>183</sup> Ebd., S. 92f.

<sup>184</sup> Johann Beer, *Der Simplicianische Welt-Kucker*, Bern: Lang, 1981 (Sämtliche Werke, Bd. 1), S. 21 bzw. S. 33.

<sup>185</sup> »Den 23. August, haben Ihr Durchl. durch eine artig angestellte Procession der Hertzogin ein Ständchen gebracht, und mich mit einer silbern Uhr beschant.« Beer, *Johann Beer. Sein Leben, von ihm selbst erzählt*, S. 73.

Nach verrichtetem Gebet fiengen die Musicanten an zu musiciren, so wol vocaliter als instrumentaliter. Erstlich machten sie unterschiedliche Psalmen und andere herrliche Concerten, deren Texte sich auff Hochzeiten schicketen. Hernach wurden etlich verliebte Arien abgesungen, und wohlgesetzte Ritornelli dazu gespielt.<sup>186</sup>

Die allgemeine Tätigkeit der Musiker ist, wenig überraschend, zu »musizieren«. Arien werden »abgesungen«, Ritornelli hingegen »gespielt«. Wenn es darum geht, das Spielen größerer Stücke zu bezeichnen, spricht man von »machen«. Absingen darf man hier im gleichen Sinne verstehen wie oben dargestellt, nämlich als ein textzentriertes Musizieren. Das zeigt nicht zuletzt der eben erwähnte *Musicalische Discurs* über die Kirchenmusik, in dem durchgängig die Rede davon ist, man würde im Rahmen der kirchlichen Musik eine Supplic (also eine Bitte) an Gott »absingen«.<sup>187</sup>

Wenn es hingegen darum geht, die Tätigkeit einzelner Musiker zu beschreiben, spricht man – je nach Instrumentengattung – recht handgreiflich von der unmittelbar ins Auge fallenden Tätigkeit, so wie sich der Gesprächspartner Sophrono bei *Jan Rebbu* beschwert, dass des »Künstelns, Fidelns, Streichens, Geigens, Pfeifens, Orgelschlagens, Greiffens, Blasens und dergleichen kein Ende sey.«<sup>188</sup> In ähnlicher Weise dreht sich der Streit der Musiker im selbigen Roman darum, wer unter verschiedenen Violinisten am besten »striche«.<sup>189</sup>

Die Beispiele und Termini wären noch zu vermehren – man spricht etwa für Tasteninstrumente von »schlagen«, dazu kämen etliche pejorative Termini. Es bleibt daher festzuhalten, dass Instrumentalisten zu dieser Zeit und in dieser Literatur sehr unmittelbar und instrumentennah beschrieben werden, gemäß ihrer spezifischen sichtbaren Tätigkeit. Auch die Produktion von Stücken beginnt bei einem sehr simplen Terminus, beim »machen«, der im Laufe des 18. Jahrhunderts zwar nicht vollständig verschwindet, aber von abstrakteren Termini abgelöst wird.

<sup>186</sup> Printz, »Der großmüthige Musicant Pancalus. Oder Musicus Magnanimus. In einer überaus lustigen, anmuthigen, und mit schönen Moralien gezierten Geschicht, vorgestellt von Mineruo, Des Pancali guten Freunde«, S. 151.

<sup>187</sup> Zwingli wollte angeblich die Kirchenmusik abschaffen, »weil es lächerlich stünde, wenn man eine demüthige supplic wolte absingen lassen«, Beer, *Musicalische Discourse*, S. 47 und passim bis S. 59.

<sup>188</sup> Beer, *Der Simplicianische Welt-Kucker*, S. 31.

<sup>189</sup> Ebd., S. 27.

## Zusammenfassung des Ausblicks

Der soeben gewagte Ausblick zum Ende des 17. Jahrhunderts ermöglicht es, die Hamburger Ergebnisse besser zu verstehen. Das als höfisch identifizierte Vokabular zeigt sich tatsächlich als dominant – gerade in der Beschreibung der Pflichten, die Musiker ihrem Dienstherrn gegenüber haben. Die Musik ist dabei wesentlich orts- und anlassgebunden, also an Kirche und Tafel auf der einen, sowie Feste und Trauer auf der anderen Seite. Das Denken von Printz und Beer kreist wesentlich darum, wie die Verhältnisse an einem bestimmten Hof sind. Wenn sie ihren Herrscher beraten, geht es darum, seine persönliche »Musica« möglichst gut florieren zu lassen.<sup>190</sup>

An beiden Autoren treten aber auch Züge zutage, die auf die veränderte Haltung im 18. Jahrhundert weisen. Sie schreiben in der Volkssprache, frei disputierend über musikalische Stoffe und tangieren dabei konkrete, alltagspraktische Fragen – nicht selbstverständlich in einer Zeit, in der Musik auch noch als strenge Wissenschaft galt.<sup>191</sup> Beer thematisiert selbst das *Judicium* als zentrale Dimension der Musik, das sich nicht nur die unmittelbaren Adressaten, sondern alle, die das Gespielte zu hören bekommen, bilden:

Ist eine profession in der Welt, welche alle Menschen von sich muss judiciren lassen, so ist es gewiss die Music. Denn weil die Music einen starcken Klang von sich giebt, judiciren nicht allein von solcher, die in der Kirche sitzen, sondern auch diese, so darausen stehen, und so zu reden, musicalische Schildwache halten.<sup>192</sup>

Trotz ihres unmittelbaren institutionellen Kontextes sind Printz und Beer somit Teil einer Bewegung, die Musik auch als intellektuell verhandelbaren Gegenstand begreift, was wiederum auch die musikalische Aufführung umfasst. Zur Zeit Matthesons und Telemanns sind diese Tendenzen deutlich spürbar geworden. Es mag daher auch passend erscheinen, dass genau zu dieser Zeit Beers *Musicalische Discourse* von seinen handschriftlichen Aufzeichnungen in den Druck überführt wurden, nämlich im Jahr 1719.

<sup>190</sup> Vgl. auch das Schreiben von Heinrich Schütz im Jahr 1653 an seinen Dienstherrn, wo er als Ergebnis der vorgeschlagenen Maßnahmen in Aussicht stellt »und würden gewiss von allen Potentaten Ev. Gnaden eine perfekte Musica haben.« Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, S. 33ff.

<sup>191</sup> Vgl. den Übergang der Musik von Wissenschaft zu freier Kunst, beschrieben in: Paul Oskar Kristeller, »Aufsatz: The Modern System of the Arts«, in: *Renaissance thought and the arts. Collected essays*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1990, S. 163–227.

<sup>192</sup> Beer, *Musicalische Discourse*, S. 42.

## 2.3 Vernunft statt Vorliebe: Zusammenfassung

Sollte man versuchen, die wichtigsten begrifflichen Rollen in Hamburg in knapper Form zusammenzufassen, so ist die folgende Meldung aus dem *Hamburger Relations-Courier* vom 8.12.1729 hervorragend dazu geeignet:

Am künftigen Montag, als den 12 December, wird in hiesigem Drill-Hause eine extraordinair-starcke Musique, genannt: Physicalisch-Moralisches Gespräche zwischen der Natur und denen vier Menschlichen Altern: von der so bekant- als beliebten Composition des Herrn Kunzens *aufgeführt* werden, wobey der renomirte Knabe die Partie der Kindheit *machen*, und *sich* unter andern absonderlich mit derjenigen großen Piece, so er vor Ihro Königl. Majest. von Groß-Britannien zu *executiren* die Gnade gehabt, denen Liebhabern zu gefallen *hören lassen* wird. Präcise 5 Uhr soll der Anfang gemachet werden. Billets und Bücher sind in des Herrn Kunzens hinter der Bleichen gelegenen Hause zu bekommen. Die Entree ist einen halben Reichsthaler, und die Bücher das Stück 5 Schill.<sup>193</sup>

Das Wort ›aufführen‹ wird für die Gesamtheit des Musikstücks verwendet. Sobald es um die Darstellung eines spezifischen Bestandtheiles geht, einer Stimme oder eines Stücks, so wird das generische Wort ›machen‹ für die Zukunft, das Fremdwort ›executiren‹ für den bereits vollbrachten Akt gebraucht. Sobald die Rolle des Darstellers, in diesem Fall Kunzens bereits bekannter Wunderknabe,<sup>194</sup> in den Fokus gerückt wird, ›lässt er sich hören‹. Wichtig ist wiederum, vor wem er sich hören lässt: Der englische König wird genannt, ebenso wie die Liebhaber, welchen in Hamburg die Darbietung gewidmet ist.

Die Werbung für das Stück verläuft mehrschichtig: Erst wird auf den Bekanntheitsgrad der Musik verwiesen, was erlaubt, sie bereits von vornherein als ›extraordinair-stark‹ zu bezeichnen. Dann wird der Virtuose genannt, der eine wichtige Partie übernimmt. Um ihn zu nobilitieren wird das Publikum eingeführt, vor dem er sich schon hat hören lassen. Das Stück, das zu Gehör kommt, wird ebenfalls dadurch aufgewertet: Der Zuhörer kommt in den Genuss von Musik, die sich auch der englische König anhört.

Die zwei Ausdrücke ›hören lassen‹ und ›executiren‹ stehen hier sehr eng beieinander und beziehen sich sogar auf ein und denselben Musizierakt. Wie ich oben dargestellt habe, stehen sie für zwei grundsätzlich verschiedene Arten, musikalische Aufführungshandlungen zu betrachten und zu beschreiben. Für das ›sich hören lassen‹ ist es entscheidend, *vor wem* dieser Akt geschieht, in diesem Fall vor einem

<sup>193</sup> RelC vom 8.12.1729; meine Hervorhebungen.

<sup>194</sup> Vgl. HCorr 1728, Nr. 36. Am Mittwoch, den 3. Martii. S. o. S. 51.

König. Gleichzeitig ist es sein Urteil allein, seine Gnade, welche die Aufführung bewertet und sie zu ihrem glücklichen Ende – Anerkennung und Beschenkung – führt. Obwohl in diesem Zusammenhang bereits eine gewisse Freiheit besteht – der Musiker entscheidet freiwillig darüber, ›sich hören zu lassen‹, statt dazu gezwungen zu sein, ›mit Musik aufzuwarten‹ – liegt hier immer noch eine höfische Austauschhandlung vor, die letztlich auf reiner Willkür basiert.

Der Versuch, anhand der so benannten ›Execution‹ Bewertungskriterien für Musik zu finden, folgt einer anderen Logik. Die Aufnahme einer musikspezifischen Bedeutung in gängige Lexika ging einher mit der Übernahme des Urteils Saint-Évremonds, eines »Vorläufers der Aufklärung«. <sup>195</sup> Seine Absicht war (aus heutiger Perspektive natürlich sehr grobschlächtig), nach Nationen unterteilend ein nachprüfbares und allgemeingültiges Bewertungsurteil zu fällen. Sein Ideal der honnêté, <sup>196</sup> genauso wie Matthesons Selbstverortung unter den galanten Menschen, verlangt danach, ein »von allen Praejudiciis gesaubertes, und gesundes Urtheil« zu fällen. <sup>197</sup> Während es vorher ausreichend war, Musik auf seine Wirkung hin zu untersuchen – sei es anzuregen, zu besänftigen, fromm zu machen, usw. –, wird nun die Musik *an sich* nach Gütekriterien bewertet.

Dies ist die neue Dimension der Bewertung aufgeführter und aufzuführender Musik, die sich ebenfalls in der Terminologie niederschlägt. Während die Rede-weise ›hören lassen‹ schon lange in Gebrauch ist, handelt es sich bei der Execution um ein neues Phänomen, das genau dieser Notwendigkeit entspricht. Mit der ›Execution‹ manifestiert sich die Forderung der Aufklärung, dass Zusammenhänge rational bewertbar sein sollen, auch im Bereich der Musik. Statt Vorlieben soll Vernunft herrschen.

<sup>195</sup> Michael Jaspers, *Saint-Evremond als Vorläufer der Aufklärung*, Heidelberg: Winter, 2002 (Studia Romanica, Bd. 107).

<sup>196</sup> Ebd., S. 33–36.

<sup>197</sup> Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* [1713], S. 200.

## 3 Berlin (und Leipzig) um 1765

### 3.1 Zwei Städte nach dem Krieg

#### 3.1.1 Einführung

1763 endete der verheerende Krieg, in dem Preußen schon in den Abgrund blickte. Nur der plötzliche Todesfall der Zarin Elisabeth, welcher den Friedrich-Bewunderer Peter III. auf den Thron spülte, und so rasch einen Friedensvertrag nach sich zog, rettete das Haus Brandenburg. So wurde Friedrich zum »Großen«, Preußen behielt Schlesien und wurde zur europäischen Großmacht, aus welcher später das Deutsche Kaiserreich hervorgehen konnte. Dennoch hinterließen die Ereignisse Spuren. Friedrich kehrte als deutlich geerdeter Herrscher zurück und die Schuldenlast drückte an allen Ecken und Enden.

Die Knappheit zeigte besonders in Friedrichs musischem Mäzenatentum Wirkung. Hatte er im ersten schlesischen Krieg noch während des Kriegszuges den Bau des Opernhauses vorangetrieben,<sup>1</sup> so brachte er nun deutlich weniger Leidenschaft und natürlich deutlich weniger Geld für seine Unternehmungen auf. Zu allem Unglück war auch sein geliebter Kapellmeister Carl Heinrich Graun 1759 gestorben. Für die Betroffenen machte sich das neue Desinteresse schmerzlich bemerkbar. Dem nun mit der Schaffung und Adaption der königlichen Opern betreuten Komponisten, Johann Friedrich Agricola, wurde zeitlebens der offizielle Titel des Königl. Hofkapellmeisters verwehrt, und erst Johann Friedrich Reichardt erhielt ihn 1775 wieder. Während des Kriegs wurden die Musiker der Hofkapelle nicht bezahlt und mussten so zum Teil auswärts neue Anstellung suchen. Zeichnet sich hier ein Niedergang der vorher so beeindruckenden Berliner Musikkultur ab?

Nein, in zweifachem Sinne. Zum ersten war nicht die königliche Patronage allein, so präsent sie lange war, entscheidend für die Musikkultur der Stadt.<sup>2</sup> Das rückläufige Angebot von Seiten der Königsfamilie eröffnete privaten Unternehmern Möglichkeiten. Eine erste Konzertreihe begann schon 1762 und nach dem Krieg stieg die Anzahl der Gesellschaften und frei zugänglichen Konzerte schnell an.

<sup>1</sup> Vgl. die Erzählung bei Ernest Eugene Helm, *Music at the court of Frederick the Great*, Norman: University of Oklahoma Press, 1960, S. 94f.

<sup>2</sup> Die sich (neu) entwickelnde Konzertkultur in Privathäusern und Gärten beschreibt insbesondere Matthias Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, Diss., Harvard University, 2009.

Zum zweiten war Friedrich zwar weniger experimentierfreudig, er vernachlässigte die Musikipflege aber auch nicht vollständig. Im Angesicht der Entbehrungen Preussens ist es beachtlich, dass er überhaupt an kostspieligen Unternehmungen wie der Hofkapelle und der Oper festhielt. Weiterhin hielt er Ausschau nach besonders begabten Künstlern und versuchte sie in seine Dienste zu nehmen – so etwa 1771, als 3000 Taler (pro Jahr) den Star des Leipziger Großen Concerts, Elisabeth Schmeling, nachhaltig davon überzeugten, von ihrer Italienreise abzu- sehen, und eine mögliche Rückkehr nach Leipzig erst recht zu unterlassen.

Wenn Preußen sich nach dem siebenjährigen Krieg erholen musste, dann Leipzig erst recht. Nach der kampflosen Kapitulation der sächsischen Truppen machtlos dem Potentaten ausgeliefert, diente die Stadt als Winterlager und, gemeinsam mit dem Rest von Sachsen, als Geldquelle. Doch auch hier schlug die Kriegsdepression in einen Hunger nach Kunst um. Eine entscheidende Funktion kam dabei einem Studenten des Rechts zu, der sich aber bald als Konzertleiter, Singpiel-Komponist und Singlehrer hervortut: Johann Adam Hiller. 1762 begann er mit der Ausrichtung von Konzerten, 1763 wurde ihm die Wiedererrichtung des Großen Concerts übertragen.<sup>3</sup> Hiller hat Erfolg: Sein Wagnis, die jungen Sängerinnen Corona Schröter (geb. 1751) und Gertrud Elisabeth Schmeling (geb. 1749) für ein vergleichsweise hohes Salär zu engagieren, erwies sich als Geniestreich.<sup>4</sup> Das Große Concert florierte, und die jungen Sängerinnen erlangten weit über Leipzig hinaus Berühmtheit.

Die zwei grundverschiedenen Städte, eine geprägt von Universität und Messe, die andere als bewusst geschaffene Haupt- und Residenzstadt, weisen also Gemeinsamkeiten auf, die über die personellen Verflechtungen hinaus gehen. In beiden sind Konzertgemeinschaften *en vogue* und die staatliche Hand zieht sich entweder zurück (in Berlin) oder war nie wirklich präsent (in Leipzig), da sie sich auf die Residenzstadt Dresden fokussierte. In Berlin wie in Leipzig werden die Entwicklungen publizistisch und kritisch begleitet. Johann Adam Hiller gibt die erste musikalische Zeitung, so definiert aufgrund ihres dichten Erscheinungstaktes, heraus. In Berlin schreibt immer noch der altgediente Musikkritiker Friedrich

<sup>3</sup> Zu diesem Zusammenhang, vgl. Claudius Böhm, »Vorzüglich ein Werk des Herrn Kapellmeister Hillers«. Johann Adam Hiller als Musikdirektor des Großen Concerts«, in: *Johann Adam Hiller*, hrsg. von Claudius Böhm, Altenburg: Kamprad, 2005 (Beiträge zur Musikgeschichte Leipzigs), S. 19–42.

<sup>4</sup> Claudius Böhm hat errechnet, dass der gesamte Konzertbetrieb mit etwa 2000 Taler pro Saison zu Buche schlug. Da wiegen die Gehälter der Solistinnen, 400 bzw. 600 Taler, entsprechend schwer. Vgl. ebd., zu diesem Zusammenhang S. 24f. Schröter und Schmeling waren seit 1764 bzw. 1767 im Großen Concert aktiv.

Wilhelm Marpurg, die Tageszeitungen berichten von Konzerten und zum Anfang des achten Jahrzehnts bringt Johann Georg Sulzer die schon lang angekündigte und mit großer Spannung erwartete *Allgemeine Theorie der schönen Künste* heraus.<sup>5</sup>

In diesem Kapitel soll ein vergleichender Blick auf diese beiden Städte im Zeitraum 1762–1771 geworfen werden. Ihre verschiedenen Voraussetzungen und die vielfältigen Austauschwege zwischen ihnen erlauben einen differenzierten Blick auf das Vokabular für musikalische Aufführungshandlungen. Die zeitliche Eingrenzung ergibt sich aus verschiedenen Überlegungen, die eine pragmatisch sinnvolle Begrenzung ermöglichen, ohne Epochengrenzen postulieren zu wollen. Am Anfangspunkt 1762 näherte sich der siebenjährige Krieg, der überall das kulturelle Leben empfindlich beeinträchtigte, dem Ende. In beiden Städten entstanden Bemühungen, private Konzertserien wieder aufleben zu lassen, sei es durch Christian Mengis und Johann Gottfried Donner in Berlin oder durch Hiller in Leipzig. Die Berichterstattung in Tageszeitungen setzte zeitgleich wieder ein. Für Leipzig markierte der Abgang Schmelings 1771 das Ende einer ungemeinen Erfolgsperiode des Großen Concerts. Im Vorjahr hatte Hiller die Arbeit an seinen *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen* beendet und in Berlin veröffentlichte Sulzer seine *Allgemeine Theorie*. Beide Faktoren stellen einen vorläufigen Endbeziehungswise Kulminationspunkt der vorherigen Entwicklungen dar und können daher als sinnvolle Zäsur gelten.

Um den genannten Zeitraum zu beleuchten, beschreibe ich zunächst die Konzertkultur und die personellen Konstellationen in Berlin und Leipzig. Gerade in Berlin zeichnet sich eine höchst produktive Mischung von Größen der Aufklärung ab, die miteinander auf vielfältige Weisen interagierten. So bemühten sich auf dem Gebiet Musikvermittlung etwa Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola darum, die Spielkunst in die Breite zu tragen. Dazu kommen die Berührungspunkte der Künstler mit Philosophen, wie die Zusammenarbeit von Johann Georg Sulzer mit Johann Philipp Kirnberger bzw. Johann Abraham Peter Schulz bei seiner *Allgemeinen Theorie*,<sup>6</sup> aber auch

<sup>5</sup> Sulzer kündigte sein Unterfangen erstmals 1756, dann wieder 1760, also 11 Jahre vor Erscheinen des ersten Bands an, als: Johann Georg Sulzer, »Acht und siebenzigster Brief. Herr Prof. Sulzers Schreiben von dem Unterschiede seines Wörterbuchs der schönen Wissenschaften und des Gottschedischen Handlexicons.«, in: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* 5 (1760), S. 33–64.

<sup>6</sup> Anselm Gerhard, »Man hat noch kein System von der Theorie der Musik«. Die Bedeutung von Johann George Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« für die Musikästhetik des

der Austausch von Moses Mendelssohn mit Kirnberger zeigt.<sup>7</sup> Zusätzlich treten Gestalten wie Christoph Friedrich Nicolai auf, der als Verleger, Publizist und Literat fast überall seine Finger im Spiel hatte und über seine Briefe natürlich auch Kontakt nach Leipzig herstellte.

Im zweiten Schritt geht es um die Aufführungshandlungen betreffenden Begriffe und ihre Verwendung. Seit der in Hamburg um 1725 beschriebenen Situation ist anscheinend das Bedürfnis gewachsen, die Begriffe der Musik deutlicher zu fassen und zu erklären. Dabei nimmt Johann Gottfried Walthers Lexikon (1732) eine wichtige Pionierrolle ein, allerdings zeigen sich schon bald dessen Grenzen. Zunächst beschreibe ich, wie sich Aufführungsbegriffe in Lexika niederschlagen, und wie versucht wird, Walther fortzusetzen oder zu ergänzen.

Anschließend wird es um die vielleicht wichtigste neue terminologische Prägung gehen: ›Vortrag‹ und ›vortragen‹ werden aus der Rhetorik in die musikalische Fachsprache übernommen. Sie sind für die aufführungstheoretischen Debatten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die entscheidenden Grundbegriffe, denen ich den Großteil dieser Fallstudie widmen werde. Ich werde die Prägung des ›Vortrags‹ verfolgen, wie er aus der Gottsched'schen Rhetorik übernommen wird, sich in den Berliner Instrumentalschulen etabliert und schließlich das Sprechen über Aufführungshandlungen weithin dominiert.

Zum Abschluss geht es um die weitere Begrifflichkeit. Dabei spielen ›Ausführung‹, ›Aufführung‹, ›absingen‹ und ›sich hören lassen‹ wieder eine wichtige Rolle. Einige der Begriffe haben aber Bedeutungsverschiebungen erfahren. Um diese zu dokumentieren ziehe ich insbesondere die Tageszeitungen aus Berlin und Leipzig heran, in denen häufig musikalische Ereignisse angekündigt werden. Die Bedeutung der Begriffe ›Ausführung‹ und ›Aufführung‹ lässt sich insbesondere dadurch präzisieren, wie sie sich vom ›Vortrag‹ abgrenzen lassen und welche Rolle sie neben ihm erfüllen. Dieser Frage nähere ich mich mit Hilfe der zeitgenössischen Theoretiker, die sich diese Frage ebenfalls schon gestellt haben.

ausgehenden 18. Jahrhunderts«, in: *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Fontius, Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 341–353.

<sup>7</sup> Das beschreibt Laurenz Lütteken, »Zwischen Ohr und Verstand: Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des ›reinen Satzes‹ in der Musik«, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hrsg. von Anselm Gerhard, Tübingen: Niemeyer, 1999 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 25), S. 135–165.

### 3.1.2 Berliner Musikkultur(en)

Die Kampfhandlungen des siebenjährigen, oder »dritten schlesischen« Krieges fanden meist entfernt von Berlin, in Sachsen, Schlesien und Böhmen, statt. Berlin fühlte dennoch die Auswirkungen.<sup>8</sup> Allein durch den Auszug der Regimenter verminderte sich die rechnerische Einwohnerzahl erheblich. Die Einwohner litten Hunger. Österreichische Husaren unter General Hadik erreichten 1757 die Stadt und erpressten eine hohe Kontribution. Im Jahr 1760 waren es russische Truppen, die Berlin kurz besetzten. Genügten im ersten Fall »nur« 200000 Taler um die Österreicher zum Abzug zu bewegen, so schwanken im zweiten Fall die Angaben zwischen 1,5 und 1,75 Millionen Taler, die größtenteils der Unternehmer Johann Ernst Gotzkowsky aufbrachte.<sup>9</sup> Doch sollte man, wie Helga Schultz darstellt, darin nicht nur einen uneigennütigen Akt sehen: Gotzkowsky profitierte im Laufe des Krieges davon, dass er dem König die Leipziger Kriegskontributionen »in minderwertigem Kriegsgeld« vorstreckte, und die Summen von den Leipzigern »in vollwertiger Münze« eintrieb.<sup>10</sup> Das hinderte ihn nicht daran, seine Memoiren als *Geschichte eines patriotischen Kaufmanns* zu betiteln.<sup>11</sup>

Abgesehen von derartigen materiellen Verlusten hatten die Berliner mit einer erheblichen Teuerung, speziell von Lebensmitteln, und deren Knappheit zu kämpfen. Neben Seuchen waren so Brust- und Lungenerkrankungen häufige Todesursachen, Krankheiten, die meist nur stark geschwächten Erwachsenen gefährlich werden.<sup>12</sup> Die Sterberate lag so während der Kriegszeit deutlich über der Rate der

<sup>8</sup> Knapp dazu: Ingeborg Allihn, »Öffentliche Schauspiele und Lustbarkeiten«. Das Berliner Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit*, hrsg. von Konstanze Musketa, Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft, 1999, S. 138–149, S. 163f sowie ausführlich Helga Schultz, *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, 2. durchgesehene Auflage, Berlin: Akademie-Verlag, 1992.

<sup>9</sup> Die Angaben laut Felix Escher, »Die brandenburgisch-preußische Residenz und Hauptstadt Berlin im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe, München: Beck, 1987 (Geschichte Berlins, Bd. 1), S. 370–403, S. 398 bzw. Schultz, *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, S. 168.

<sup>10</sup> Ebd., S. 168.

<sup>11</sup> Gotzkowsky berichtet die Episode ab S. 15–26; er spricht auch von einer ursprünglichen Forderung von 4 Millionen, die er auf 15 Tonnen Gold und 200000 Rthlr. drückt. Johann E. Gotzkowsky, *Geschichte eines patriotischen Kaufmanns*, (Wiederabdr. d. im Jahre 1768 u. in 2. Aufl. 1769 ohne Angabe d. Dr.-Ortes erschienenen Selbstbiogr. d. Berliner Kaufmanns J.E. Gotzkowsky), Berlin: Verl. d. Königl. Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1873.

<sup>12</sup> Schultz, *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, S. 173.

Neugeburten.<sup>13</sup> Die Nachkriegszeit brachte zwar keine sofortige Entspannung, doch insgesamt wuchs die Bevölkerung rasch von 122667 Einwohnern im Jahr 1764 auf etwa 170000 im Jahr 1800.<sup>14</sup>

Kein Wunder, dass auch Musiker und Musikpflege litten. Die am Hof angestellten Musiker erhielten eine Zeit lang zwar noch ihren Lohn, doch die Münzverschlechterung reduzierte die Kaufkraft erheblich. Viele wurden ab 1758 zeitweise gar nicht bezahlt und auch die Bessergestellten mussten zum Teil mit Anspruchszetteln vorlieb nehmen, die nicht mehr als Schuldscheine waren und mit erheblichem Wertverlust in Bargeld umgetauscht werden mussten.<sup>15</sup> Dennoch war die Stadt nicht ohne Musik. Private Unternehmer boten Konzerte an, die Königsfamilie ließ sich weiter unterhalten und die Kirchenmusik wurde weitergeführt. Zu besonderen Anlässen erklang Grauns *Te Deum* (erstmalig 1757), das als ritualisierte Festmusik für Kriegserfolge und Friedensschlüsse diente.<sup>16</sup>

Vor dem Krieg hatte sich Friedrich II. durch seine musikalischen Extravaganzen ausgezeichnet, die er nicht nur nicht vor dem Volk versteckte, sondern gezielt zur Repräsentation einsetzte.<sup>17</sup> Auch öffentliche Musikdarbietungen im Allgemeinen unterlagen seinem Einfluss. Musiker mussten sogenannte »Musikzettel« lösen, so oft sie öffentlich auftreten wollten, und wurden so zugleich kanalisiert, gezählt und besteuert.<sup>18</sup>

Der Tempel der königlichen Musikpflege war das Opernhaus. Im Zentrum der Stadt platziert, machte es die unbestritten höchste Form der zeitgenössischen Musik, die italienische Opera seria, der Öffentlichkeit zugänglich. Sie wurden »auf

<sup>13</sup> Schultz, *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, S. 175.

<sup>14</sup> Ebd., S. 296f.

<sup>15</sup> Christoph Henzel, »Carl Friedrich Christian Fasch als Hofmusiker«, in: *Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit*, hrsg. von Konstanze Musketa, Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft, 1999, S. 72–80, S. 73–75.

<sup>16</sup> Helm, *Music at the court of Frederick the Great*, S. 122.

<sup>17</sup> Zu diesem Zusammenhang, vgl. Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, S. 56ff und insbesondere van der Hoven, Lena, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797)*.

<sup>18</sup> »Hier [in der Haupt-Stempel- und Kartenkammer] muss auch von den Musikanten, die für Geld mit Musik aufwarten wollen, so oft sie aufwarten, ein Zettel gelöst und dafür eine gewisse Taxe bezahlt werden.« Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, Berlin: Friedrich Nicolai, 1769, S. 145, vgl. auch Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, S. 27.

Königl. Kosten« gespielt,<sup>19</sup> insofern war Finanzkraft nicht entscheidend dafür, an diesem Spektakel teilzunehmen. Dennoch erfolgte die Ausgabe der Billets nicht vollkommen willkürlich, sondern es wurde auf vernünftige Kleidung und sozialen Rang geachtet.<sup>20</sup> Die Opern wurden in der Karnevalssaison von Mitte Dezember bis Ende Januar aufgeführt, jeweils Montags und Freitags.<sup>21</sup>

Zu den Opern wurden die gleichen Musiker herangezogen, die ansonsten bei der königlichen Kammermusik spielten.<sup>22</sup> Damit sind die zwei wichtigsten musikalischen Betätigungsfelder des Königs benannt. Friedrich ließ sich auf der Opernbühne repräsentieren und griff dabei immer wieder in die Aufführungen, von kleineren Details bis zur Verfassung der Libretti, ein. Auf der anderen Seite spielte er in der königlichen Kammermusik (oder ließ für sich spielen), eine Angewohnheit, die er auch auf seine Kriegszüge mitnahm, wie es z. B. Mizler aus Dresden 1745 berichtet.<sup>23</sup> Die Musiker der königlichen Hofkapelle mussten in der Regel beiden Verpflichtungen nachkommen: In der Kammer mit und für den König spielen und in der Karnevalssaison die Opern begleiten.

Was die Besetzung der Hofkapelle angeht, so ist es fast überflüssig, die berühmten Namen wieder zu nennen. An der Oper regierte Carl Heinrich Graun, in der Kammer der Flötenlehrer des Königs Johann Joachim Quantz. Ein Ausnahmekönner wie Carl Philipp Emanuel Bach wurde lediglich für die reguläre Klavierbegleitung eingesetzt.<sup>24</sup> Friedrich hatte den Kern dieser Truppe schon vor seinem Amtsantritt an seinen Aufenthaltsorten in Ruppin in Rheinsberg (zum Teil heimlich) versammelt und musste nicht lange suchen.

<sup>19</sup> Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, S. 394.

<sup>20</sup> Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, S. 40–45.

<sup>21</sup> Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, S. 396f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 392.

<sup>23</sup> »So lange höchst gedachte Majestät sich in Dresden befunden, nämlich vom 18ten bis zu dem 27ten December, so haben Sie gleich von dem ersten Abend an bis zu dem letzten, alle Abende Cammermusik allergnädigst anbefehlen lassen, auch die Personen, so dabey singen sollen, Selbsten benennet, worunter iedesmal die Frau Faustine und Herr Bindi, wegen seiner schönen Stimme, die übrigen aber theils weniger, theils gar nicht gerufen worden.« Lorenz Christoph Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unparteyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, Leipzig: Knuf, Repr. 1966, 1736–1754, Bd. 3 (1746–52), S. 368.

<sup>24</sup> Zum Personal, vgl. Daniel Hartz, *Music in European capitals. The galant style ; 1720–1780*, 1. Aufl., New York: Norton, 2003, S. 360–424 sowie Helm, *Music at the court of Frederick the Great*, S. 140–249.

Mit Opera seria und der friderizianischen Kammermusik ist die Musikpflege der königlichen Familie natürlich nicht vollständig umrissen. Dazu gesellte sich die (im Potsdamer Schloss aufgeführte) komische italienische Oper<sup>25</sup> und sowohl Königin Elisabeth Christine und Prinzessin Luise Amalie machten ihre Kammermusik, unter gewissen Beschränkungen, der Öffentlichkeit zugänglich.<sup>26</sup> Wie die Berliner Zeitungen bereitwillig berichten, war gerade die »Große Cour« bei der Königin Mutter oft mit musikalischen Darbietungen verbunden.<sup>27</sup>

Nach dem Krieg änderten sich die Verhältnisse. Die königliche Prägung war weniger deutlich, die Opernproduktionen weniger glanzvoll. Das eröffnete Möglichkeiten für andere musikalische Unternehmungen. Schon vor dem Krieg florierete das Modell der musikalischen Gesellschaften, die sich regelmäßig trafen und dafür professionelle Musiker engagierten oder selbst musizierten. Diese Formen orientierten sich am ehesten am Modell der königlichen Kammermusik, wo ebenfalls eine private Sphäre eine repräsentative Form erfüllte.<sup>28</sup>

Auch private Konzertunternehmer mit Eintrittsgeldern an der Abendkasse ergriffen die Chance.<sup>29</sup> Diese Konzerte waren weniger ritualisiert und fanden in informellen Räumlichkeiten statt, oft in Privathäusern, etwa beim Kammerdiener Johann Gottfried Donner oder beim Restaurantbesitzer Dorlet, oder in Restaurants und Gärten. Ein solcher Unternehmer ist der Hofmusiker Christian Men-

<sup>25</sup> *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Spencersche Zeitung)*, Berlin: Haude & Spener, 1740–1874, No 30. 10.3.1764: »Potsdam, vom 8 März. Gestern Nachmittag wurde in Gegenwart der hier befindlichen Königlichen Prinzen, und verschiedener hoher Generals- und Standes-Personen, auf dem Schloss-Schauplatz die Opera comique, die Schulmeisterinn betitelt, mit vielem Beyfall aufgeführt.«

<sup>26</sup> Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, S. 396. Vgl. auch die Auflistung bei Henzel, »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 1)«, Vgl. z. B. die Ereignisse auf S. 269.

<sup>27</sup> Z. B. *Berlinische Privilegirte Zeitung* 4. Stück vom 10.1.1764: »Berlin vom 10 Januarius. [...] Am Sonntage [...] [d]es Abends war große Cour, Concert und Supee, bey Ihro Majestät, der Königin.« Mehr dazu später bei der Auswertung der Berliner Tageszeitungen. Wenn ich im weiteren auf die Berliner Zeitungen verweise, so kürze ich die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen* als *BN* und die *Berlinische privilegirte Zeitung* als *BPZ* ab. Diese Abkürzung, wie auch die äußerst wertvolle Zusammenstellung der Musikmeldungen, habe ich dem genannten Aufsatz von Christoph Henzel entnommen.

<sup>28</sup> Zum Begriff der »representative privateness«, vgl. Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, S. 90ff., eine Auflistung der Konzertgemeinschaften, ebd. S. 98.

<sup>29</sup> Generell dazu: Ebd., S. 106ff.

gis,<sup>30</sup> der bereits 1762, in den *Berlinischen Nachrichten* vom 27. Mai, ein Konzert im »Justinischen Garten in der Scheunengasse« (Justinischer Gartensaal) ankündigt,<sup>31</sup> das über die nächsten Jahre weiter besteht und den Zeitungsmeldungen zufolge auch Erfolge verbuchen konnte.<sup>32</sup>

Zur Winterzeit 1762/63 fand Mengis' Konzert im Haus von Donner, Kammerdiener der Königin Mutter statt, das heutige Palais am Festungsgraben.<sup>33</sup> Donner beendete die Zusammenarbeit mit Mengis jedoch bald und begründete seine eigene Konzertserie.<sup>34</sup> Ohne alle Konzertserien in Berlin nennen zu müssen, wird an den zwei Beispielen, Mengis und Donner, deutlich, dass hier nicht bürgerliche Konzertkultur und adlige Musikpflege in Opposition zueinander gedacht werden können, sondern dass beide Sphären sich menschlich und räumlich überlappten. Wie Mengis' Konzertankündigung dokumentiert, waren eine besondere Zielgruppe seiner Konzerte die »hohen Anwesenden« und auch andere Konzertreihen zielen auf »Personen von Distinction«.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Mengis erscheint bereits 1750/1751 als Waldhornist in der Gehaltsliste. Vgl. Hans-Günter Ottenberg, »Der Critische Musicus an der Spree. Marginalien zum Berliner Musikleben von 1740 bis 1770«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz* 2 (1995), S. 38. Auch wirkt er bei der Wolfschen Musikübenden Gesellschaft mit, vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, Berlin: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1970, 1756, S. 408, FN.

<sup>31</sup> Berlinische Nachrichten No. 63 vom 27.5.1762: »Vor Liebhaber der Music wird den 30 May, als den ersten Pfingst-Feyertag, ein Concert in der Scheunen-Gasse im Justinischen Garten aufgeführt, und vors künftige Sonntags und Mittwochs fortgesetzt werden. Man wird sich befließigen das Ohr der Liebhaber durch die ausgesuchtesten Stücke zu belustigen und zu dem Vergnügen der hohen Anwesenden beyderley Geschlechts alles mögliche beyzutragen. Der Anfang ist um 5 Uhr und der erste Platz wird mit 12 Gr. der zweyte mit 8 Gr. der dritte mit 6 Gr. bezahlet.«

<sup>32</sup> BN No. 70, 12.6.1762: »Denen Liebhabern der Musick wird angezeigt, dass das im Justinischen Garten öffentlich aufgeführte Concert durch die bisherige Zufriedenheit der Zuhörer dazu ermuntert, alle Sonntage in der gewöhnlichen Stunde fortgesetzt [...]«.

<sup>33</sup> Die *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (*Spensersche Zeitung*) No. 115 vom 25.9.1762 berichten: »Das bishero im Justinischen Garten in der Scheun-Gasse öffentlich gehaltene Concert wird Sontag daselbst unter Abwechselung der Opera Cinna und abwechselnden Concerten zum letztenmale aufgeführt werden, dan künftigen Sonntag der Anfang desselben in des Herrn Donners Behausung wiederum seyn wird.« BN 118, 2.10.1762 erinnert nochmal daran.

<sup>34</sup> Zu den verschiedenen Unternehmungen, vgl. wiederum Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, hier: S. 118.

<sup>35</sup> BN No. 73 vom 19.6.1762: »Liebhabern der Music wird avertiret dass in des Herrn Tränckerts Garten des Sonntags Abends von 6 bis 8 Uhr, Concert gehalten wird. Personen

Die Verflechtung zwischen Hof und Konzerten lässt sich auch an der Bewerbung und Programmgestaltung des »Justinischen Concerts« zeigen. Immer wird darauf verwiesen, wenn die Eröffnung mit Pauken und Trompeten geschieht – ein Mittel, das auch den Einmarsch der Königin Mutter in die Oper begleitete.<sup>36</sup> Und auch im Repertoire werden Insignien der königlichen Musikpflege bewusst aufgegriffen. Das »berühmte *Te Deum*« von Graun wurde, wie bereits erwähnt, als Motivstück zu verschiedenen Anlässen im siebenjährigen Krieg aufgeführt.<sup>37</sup> In Donners Konzertunternehmen konnte man dieses höchst symbolische Stück nacherleben. Als besondere Attraktion werden ebenso Bestandteile aus beliebten Berliner Opern angekündigt, so etwa aus *Artaserse* (Erstaufführung in der Opernsaison: 1743–44), *Cinna* (1747–48) oder *Ifigenia in Aulide* (1748–49),<sup>38</sup> wie auch Opernchöre von anderen anerkannten Meistern wie Hasse.<sup>39</sup> So war es möglich, die Freuden der königlichen Oper jenseits der Karnevalsaison, aber vor allen Dingen auch in der Kriegszeit, in der die Oper selbst ruhte, zu erleben. Auch auf aktuelle Ereignisse reagierte das wöchentliche Konzert, und wurde bei Bedarf zum Ort, wo man die »schuldige Freude [...] zu erkennen geben« konnte.<sup>40</sup> Die private Konzertsreihe stand also nicht in Opposition zur Staatsrepräsentation, sie führte sie fort und ergänzte sie.

### 3.1.3 Berliner Personenkonstellationen

Die Musiker waren beileibe nicht die einzige kulturelle Attraktion in Berlin. Berlin war ein wichtiges Zentrum der Aufklärung, begünstigt durch die liberale Hal-

von Distinction männlichen sowohl als weiblichen Geschlechts, bezahlen vor den Eingang in den Logen 8 Gr. par terre wird 6 Gr. und im Garten 4 Gr. bezahlt.«

<sup>36</sup> Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, S. 397.

<sup>37</sup> Vgl. Röder, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, S. 120 sowie Christoph Henzel, »Die Erstaufführung von Carl Heinrich Grauns *Te Deum*«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* (1997), S. 58–61.

<sup>38</sup> Erstaufführungsdaten nach Helm, *Music at the court of Frederick the Great*, S. 102f. Ankündigungen: BN No. 118, 2.10.1762, BN No. 115, 25.9.1762, BN No. 136, 13.11.1762.

<sup>39</sup> Z. B. BN No. 121, 9.10.1762: »In dem öffentlichen Concert in des Herrn Donners Hause, auf dem großen Saal, werden künftigen Sonntag, Chöre von der Composition des berühmten Herrn Capellmeisters Hasse, unter Abwechselung verschiedener Concerte abgesungen. Der Anfang ist um 5 Uhr.«

<sup>40</sup> BN 133, 6.11.1762: »Auf dem allhier in des Herrn Donners Behausung gehal[t]enen öffentlichen Concerte, wird man wegen der froh erhaltenen Nachrichten, mit Symphonien, Chöre, und den auserlesensten Concerten, unter Begleitung von Trompeten und Pauken, seine schuldige Freude auf die bestmögliche Art zu erkennen geben. Der Anfang ist um 5 Uhr.«

tung des Königs, und getragen von den sich dort ansiedelnden Intellektuellen. Nur wenige Beispiele seien genannt, um ihr Zusammenwirken zu zeigen.

Der Verleger Friedrich Nicolai, der Philosoph Moses Mendelssohn und der Dichter Gotthold Ephraim Lessing arbeiteten an vielen Fronten gemeinsam. Nicolai und Mendelssohn gaben die *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* heraus. Alle drei gemeinsam besorgten die polemischen *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, in denen sie in (fingierten) Briefen aktuelle Literaturkritik betrieben. Lessing verließ das von 1759–65 laufende Unternehmen allerdings bereits 1761.

Auch in ihrer Freizeit scheinen sich die Intellektuellen der Stadt nicht abhold gewesen zu sein. Ein Brief von Johann Wilhelm Ludwig Gleim an Johann Peter Uz beschreibt das gemeinsame Amüsement im Jahr 1758:

Sechs gantze Wochen, in der angenehmsten JahresZeit, den May hindurch, habe ich auf einer Reise nach Berlin, und bis Stettin zugebracht. Was für eine angenehme Reisebeschreibung ließe sich machen! [...]

Ramler, Lessing, Sulzer, Agricola, Krause (der Musicus, nicht der dumme Zeitungschreiber für den behüte der Himmel!) Bach, Graun, Kurz alles, was zu den Musen und freyen Künsten gehört gesellte sich täglich zu einander, bald zu Lande, bald zu Wasser; was für Vergnügen war es, in solcher Gesellschaft auf der Spree mit den Schwänen um die Wette zu schwimmen! Was für Lust, in dem ThierGarten sich mit der gantzen Gesellschaft unter tausend Mädchen zu verirren? Könten sie doch nur einmahl das schöne Berlin sehn!<sup>41</sup>

Eine stattliche Anzahl von Musikern mischt sich mit profilierten Dichtern und Philosophen, als welcher Sulzer primär galt. Das Zusammensein dieser Gruppe lässt sich auch institutionell erklären. Fast alle waren Mitglieder einer der Vielzahl von geschlossenen Gesellschaften, in denen sorgfältig ausgewählte Gäste ihren Neigungen nachgingen. Die Beschäftigung konnte konkret in verschiedene Richtungen gehen, bestand angesichts der aufklärerisch geprägten Teilnehmer grundlegend aber meist in einen möglichst freien Meinungsaustausch über frei gewählte Themen. In diesem Fall entsteht der Zusammenhang über den (erst ab 1780 konsistent so benannten) Montagsklub, der 1749 von Johann Georg Schulthess, gemeinsam mit Johann Georg Sulzer und Karl Wilhelm Ramler, gegründet wurde. Krause, Agricola und Quantz traten 1750 ein. 1752 folgte Lessing, 1756 Nicolai. Gleim und Bach mögen als Gäste anwesend gewesen sein.

<sup>41</sup> Johann Wilhelm Ludewig Gleim und Johann Peter Uz, *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, Tübingen: Litterarischer Verein Stuttgart, 1899 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 218), S. 291.

Das freundschaftliche Zusammensein hatte im Montagsklub also ein geregeltes Fundament.<sup>42</sup>

Insofern mag es nicht wundern, dass genau dieser Kreis sich besonders um Musik, Musikästhetik aber insbesondere auch um Musikvermittlung bemüht. Die Instrumentalschulen von Quantz, Bach und Agricola zeichnet die Bemühung aus, die bisher meist mündlich tradierten tieferen Erkenntnisse der Musikausübung einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen. Ein besonderes Zeugnis der Befruchtung der gegenseitigen Sichtweisen sieht Ingeborg Allihn in Krauses[nom]Krause, Christian Gottfried Werk *Von der musikalischen Poesie*: »Einen direkteren Hinweis auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen Poesie und insbesondere Rhetorik einerseits und Musik andererseits kann es nicht geben!«<sup>43</sup> Wenn man den Kreis als Sammelbecken des who's who der Berliner Musikszene betrachten wollte, so muss das Fehlen eines Namens allerdings besonders auffallen: Friedrich Wilhelm Marpurg. Ob man allerdings aus diesem einen Indiz folgern sollte, dass er ein Außenseiter war, ist fraglich. Dennoch erscheint auffällig, dass die praktizierenden Musiktheoretiker Quantz, Bach und Agricola wenig auf seine Vorarbeiten Bezug nehmen.

Ein letztes Beispiel für die Vernetzung und gegenseitige Unterstützung der Gelehrten in Berlin ist die Erstellung der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, im positiven wie im negativen Sinne. Im musikalischen Bereich konnte Sulzer auf tatkräftige Mitwirkung bauen. Zwar waren ihm Kirnbergers Formulierungen oft zu holprig, so dass er nachbessern musste, doch Kirnbergers Schüler Johann Abraham Peter Schulz übernahm schließlich die Feder und sorgte dafür, dass die musikalischen Teile deutlich näher an der zeitgenössischen Musiktheorie und deutlich anerkannter waren als die sonstigen.<sup>44</sup> In den anderen Künsten erhielt Sulzer bei weitem nicht den gleichen Grad an Unterstützung bei der Bearbeitung. Er bemühte sich zwar darum, war letztlich aber gezwungen, das meiste allein zu bewerkstelligen.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Ingeborg Allihn, »Der Berliner Montagsklub (1749–1935)«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte 4*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt (Oder): 1988, S. 40–45, S. 42.

<sup>43</sup> Ebd., S. 44.

<sup>44</sup> Vgl. die generelle Kritik von Johann Gottfried Herder (S. 5–35), sowie die ausführliche Kritik an den Artikeln zur Architektur (S. 35–92) von Friedrich August Krubsacius in Johann Gottfried Herder und Friedrich August Krubsacius, »Sulzer, J.G.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. T.1«, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 22.1 (1774), S. 5–92. Zu Sulzers Projekt und der Umsetzung, vgl. unten S. 136ff.

<sup>45</sup> Vgl. Johan van der Zande, »Orpheus in Berlin. A Reappraisal of Johann Georg Sulzer's Theory of the Polite Arts«, in: *Central European History* 28.2 (1998), S. 175–208, S. 189ff.

### 3.1.4 Leipziger Musik-Monarchie?

Johann Sebastian Bachs Wirken hat nicht nur in der Leipziger Musikhistoriographie eine unproportionale Bevorteilung erhalten. Auch die Betrachtung des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen wurde oft an der Zäsur 1750, Bachs Sterbedatum, gemessen und unterteilt. Davon hat sich die Musikwissenschaft inzwischen größtenteils entfernt.<sup>46</sup> Das inzwischen in die Jahre gekommene Standardwerk für die Leipziger Musikkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts freilich, postuliert eine Zweiteilung: Die erste Hälfte gehöre Bach, die zweite Johann Adam Hiller.<sup>47</sup> Auch wenn das Urteil für die erste Hälfte relativiert werden kann, so fällt es doch schwer, die Bedeutung Hillers für das Leipziger Musikleben in der zweiten Jahrhunderthälfte zu hoch anzusetzen.<sup>48</sup>

Johann Adam Hiller war schon seit frühester Jugend in der Musik unterrichtet worden.<sup>49</sup> Auf Stellensuche wurde er 1746 in der Dresdner Kreuzschule als Alumnus aufgenommen, wo er fünf Jahre lang seine musikalischen Fertigkeiten verfeinerte und weitere Bildung erwarb.<sup>50</sup> Dann wandte er sich nach Leipzig um dort Recht zu studieren. Von diesem Weg kam er bald ab und fand eine andere, für die Musikgeschichte höchst vorteilhafte Bestimmung. »Mehr und mehr drängte [...] die Musik das Studienziel in den Hintergrund: Hiller gab Klavierstunden und wurde Flötist und Sänger im sogenannten Großen Concert, den

<sup>46</sup> Vgl. Dahlhaus, »Einleitung zu: Die Musik des 18. Jahrhunderts«.

<sup>47</sup> Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Von 1723–1800*, Leipzig: Kistner & Siegel, 1941 (Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3).

<sup>48</sup> Gudula Schütz hält die Zuordnung der zweiten Jahrhunderthälfte zu Hiller für »tatsächlich gerechtfertigt«, Gudula Schütz, »Den Liebhabern der Musik, die sie eben so gern mit dem Verstande, als mit den Fingern studieren.« Johann Adam Hillers Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, in: *Musik und Bürgerkultur*, hrsg. von Stefan Horlitz, Marion Recknagel und Janina Moelle, Leipzig: Edition Peters, 2007, S. 10–36, S. 10.

<sup>49</sup> Für die Biographie vgl. Lukas Neumann, »Ein Menschenfreund in der That«. Biographischer Abriss zu Leben und Werk Johann Adam Hillers«, in: *Johann Adam Hiller*, hrsg. von Claudius Böhm, Altenburg: Kamprad, 2005 (Beiträge zur Musikgeschichte Leipzigs), S. 9–18. Viele Angaben beruhen auf Hillers eigener Lebensbeschreibung (in Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. Leipzig: 1784, ab S. 286) und auf Gerbers Tonkünstlerlexikon, Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Repr. 1977, 1790–92, Sp. 636–648. Vgl. zu seiner Tätigkeit in Leipzig auch Schütz, »Den Liebhabern der Musik, die sie eben so gern mit dem Verstande, als mit den Fingern studieren.« Johann Adam Hillers Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«.

<sup>50</sup> Neumann, »Ein Menschenfreund in der That«. Biographischer Abriss zu Leben und Werk Johann Adam Hillers«, S. 9f.

Abonnementkonzerten, die man im Gasthaus ›Zu den drey Schwanen‹ abhielt.«<sup>51</sup> Auch veröffentlichte er ein erstes Werk über Musik, die *Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik*.<sup>52</sup>

Diese drei Betätigungsfelder, *musikalische Didaktik*, das *Große Concert* sowie die *Musikpublizistik*, blieben für Hillers weiteres Wirken in Leipzig entscheidend. 1762 begann er, wie erwähnt, Subskriptionskonzerte auszurichten, unter Anregung von einigen »studirenden Cavalieren«. <sup>53</sup> 1763 wurde ihm von den alten Konzertdirektoren des Großen Concerts die Wiedererrichtung dieses traditionsreichen Unternehmens aufgetragen. Hillers Erfolgsrezept wurde schon angedeutet. Er sorgte für eine gesunde Mischung im Programm<sup>54</sup> und war laut Ernst Ludwig Gerber (unerreichtes) Vorbild für viele andere Konzertunternehmungen in Deutschland.<sup>55</sup> Einige der Konzertzettel, die Breitkopf und Härtel in einer Auflage von 250–300 Stück druckte, sind erhalten, und vermitteln einen guten Eindruck von der Programmgestaltung:

1764. 5. April. »Der berühmte Lautenspieler, Herr Kropfganz, und Herr Buz, Baßist in der Hofkapelle zu Dresden, werden sich in unserer Gesellschaft hören lassen; die Einrichtung dabey ist folgende«:

I. Sinfonia dal Sig. Noelli. – Aria dal Sign. Schürer (Sign. Buz). – Concerto per il Liuto, dal Sign. Kropfganz. – Solo per il Liuto, dal medesimo.

II. Sinfonia dal Sign. Stamitz. – Aria (Sign. Buz). – Trio per il Liuto dal Sign. Kropfganz – Partita di Giov. Ad. Hiller.<sup>56</sup>

Hillers musikdidaktische Neigungen trugen ebenfalls zum Erfolg seines Konzertunternehmens bei. War er im zitierten Konzert noch auf die Mitwirkung zugeeilter Virtuosen angewiesen, die sich im Concert ›hören lassen‹, so konnte er bald auf eigene Stars setzen. Es waren die herausragenden Sängerinnen Corona Schröter und Elisabeth Schmeling, die durch ihre spielerische Rivalität seinen Konzerten besonderen Glanz verliehen. Zwar waren die beide schon sehr gut

<sup>51</sup> Neumann, »Ein Menschenfreund in der That«. Biographischer Abriss zu Leben und Werk Johann Adam Hillers«, S. 10.

<sup>52</sup> S. u., Anm. 76.

<sup>53</sup> Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. S. 308.

<sup>54</sup> »Jedes Konzert wird mit einer Sinfonie eröffnet; es folgen eine Arie, ein Solokonzert und noch ein, zwei kleinere Stücke; Pause; am Anfang des zweiten Teils wieder eine Sinfonie, gefolgt von einer Arie und gegebenenfalls einem kleineren Stück, zum Schluss eine Partita«, Neumann, »Ein Menschenfreund in der That«. Biographischer Abriss zu Leben und Werk Johann Adam Hillers«, S. 23.

<sup>55</sup> Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Sp. 639.

<sup>56</sup> Zitiert nach Schering, *Johann Sebastian Bach*, S. 412.

ausgebildet, aber Elisabeth Schmeling fand während ihrer Tätigkeit im Concert »Gelegenheit [...], sich Alles zu erwerben, was ihr noch an Kenntnissen fehlte, um eine gute Sängerin zu werden.«<sup>57</sup> Auch als Schmeling nach Berlin ging war es Hillers Plan, durch Schulung eigener Talente für Abhilfe zu sorgen.<sup>58</sup> Hillers Bemühungen um die Singkunst finden weiter Niederschlag in seinen gesangspädagogischen Werken und schließlich in der Übernahme des Thomaskantorats im Jahr 1789.<sup>59</sup>

In der Musikpublizistik begleitete Hiller seine Tätigkeit im Großen Concert mit der Herausgabe der *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*. Gudula Schütz sieht darin den Versuch, in einer Zeit der Neuorientierung, gezielt auf eine sich allmählich ausprägende bürgerliche Musiklandschaft einzuwirken:

Die *Wöchentlichen Nachrichten* konnten zu diesem Findungsprozess beitragen, indem sie die Musikpraxis kritisch begleiteten, Anstoß zu theoretischer Diskussion gaben und nicht zuletzt einen Raum zur Selbstdarstellung der musikalischen Gegenwart zur Verfügung stellten. Kurz: die Absicht war, wie es der Schreiber eines Leserbriefs richtig erfasste: »den guten Geschmack auszubreiten, Tugend, Geschicklichkeit und Wissenschaft zu ermuntern«.<sup>60</sup>

Die Besonderheit des Unternehmens bestand darin, wie eine Tageszeitung in kurzen Intervallen zu publizieren, und so nah am gegenwärtigen Geschehen zu sein.

Diese Absicht konnte Hiller allerdings nicht in Gänze einlösen. Er war in seinem Unterfangen, trotz Werbung um Mitarbeiter, größtenteils auf sich allein gestellt, und auch vom Leipziger aktuellen Musikleben berichtet er wenig Konkretes.<sup>61</sup> Er übernimmt beizeiten größere Textmengen aus anderen Publikationen, so etwa den »Beytrag zu einem musikalischen Wörterbuche« oder die »Nachrichten von der Musik in Russland«;<sup>62</sup> über beide wird später noch zu sprechen sein. Dennoch stellte Hillers Unternehmen im Erscheinungszeitraum 1766–1770 eine Leistung

<sup>57</sup> Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. S. 311.

<sup>58</sup> Böhm, »Vorzüglich ein Werk des Herrn Kapellmeister Hillers«. Johann Adam Hiller als Musikdirektor des Großen Concerts«, S. 30.

<sup>59</sup> Schütz, »Den Liebhabern der Musik, die sie eben so gern mit dem Verstande, als mit den Fingern studieren.« Johann Adam Hillers Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, S. 13.

<sup>60</sup> Ebd., S. 15.

<sup>61</sup> Ebd., S. 18f. bzw. S. 22.

<sup>62</sup> Ebd., S. 19.

dar, die, wie Gudula Schütz betont, erst mit der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* einen angemessenen Nachfolger fand.<sup>63</sup>

Angesichts dieses beeindruckenden Schaffens und der vielen Lobreden soll dennoch nicht die weitere, größtenteils undokumentierte Musikkultur vergessen werden. Selbstverständlich wurde an Kirchen musiziert; auch neben dem Großen Concert existierten Konzertgemeinschaften, etwa das universitäre Collegium Musicum; und zuletzt gab es auch in Leipzig den Versuch, ein Opernunternehmen zu betreiben.<sup>64</sup> Doch auch hier kommt man an Hiller nicht vorbei: Seine Singspiele, beginnend mit *Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los* stellten sich als mit Ohrwürmern gespickte Publikumsliebhaber heraus.

## 3.2 Lexikalische Innovationen

### 3.2.1 Von Walther bis Zedler

Das *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* (1732) von Johann Gottfried Walther war weder das erste Werk seiner Art noch das erste auf Deutsch, aber dennoch ein Pionierwerk.<sup>65</sup> Umfassend wurden fremdsprachliche Termini, die sich auf Musik bezogen, ins Deutsche übertragen. Zusätzlich lieferte er kurze Biographien von lebenden und verbliebenen Musikern und damit einen wichtigen musikhistorischen Beitrag. Doch zeigten sich bald auch die Grenzen des Werks. Walther selbst plante eine erweiterte und verbesserte Edition, wie die Eintragungen in seinem durchschossenen Handexemplar dokumentieren, es kam aber mangels Material nicht zum Druck.<sup>66</sup> Doch nicht nur die Auswahl von

<sup>63</sup> Schütz, »Den Liebhabern der Musik, die sie eben so gern mit dem Verstande, als mit den Fingern studieren.« Johann Adam Hillers Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, S. 35f.

<sup>64</sup> Zu Leipzig als Musikstadt natürlich auch: Peter Krause, »Artikel: ›Leipzig‹. 3. Abschnitt. Vom Westfälischen Frieden bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts«, in: *MGG<sup>2</sup>, Sachteil 5* (1996), S. 1055–1065.

<sup>65</sup> Vgl. die jüngste Würdigung von Laurenz Lütteken, »Für Kenner, Liebhaber und Anfänger ›dieser GOtt und Menschen angenehmen und beliebten Kunst‹. Johann Gottfried Walthers Musicalisches Lexicon«, in: *Enzyklopädien, Lexika und Wörterbücher im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Carsten Zelle, Wolfenbüttel: Wallstein-Verlag, 1998 (Das 18. Jahrhundert, Bd. 22,1), S. 52–62. Zur Musik in der Lexikographie im Allgemeinen, vgl. Anselm Gerhard, »Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts«, in: *Das 18. Jahrhundert 22* (1998), S. 40–51.

<sup>66</sup> Das Handexemplar findet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur 878/17. Vgl. Hartmut Krones, »Die Fortsetzung des musikalischen Lexici ist

Schlagwörtern war ein Problem, sondern auch Walthers grundlegender Ansatz, der insbesondere die Etymologie der Wörter in den Vordergrund stellte.<sup>67</sup> Als Alternativen stellten sich die Beschreibung der Musik als ein Bestandteil der Gesamtheit der schönen Künste auf der einen, und das an Liebhaber gerichtete Realexikon auf der anderen Seite heraus.<sup>68</sup>

Für die Einordnung der Musik in die Künste im Allgemeinen ist zwar Sulzers Lexikon der bekannteste Fall, aber bereits Zedlers *Großes vollständiges Universal-Lexikon* beansprucht für sich, alle »Wissenschaften und Künste« abzudecken. So enthält es auch die wichtigsten musikalischen Stichwörter, die allerdings oft direkt und ohne Erwähnung von Walther übernommen werden.<sup>69</sup> Der lange Erscheinungszeitraum 1731–1754 – in dem allerdings auch 64 Bände plus vier Supplementbände bewältigt wurden – sollte es in der Theorie ermöglichen, verschiedene Schichten des Musikvokabulars zu finden. Doch verließen sich die Herausgeber besonders auf prominente Vorgänger, etwa Brossards *Dictionnaire* und Matthesons *Critica Musica*, und nahmen daher an neueren Begriffsprägungen nicht teil.

Das für diese Fallstudie zentrale Stichwort ›Vortrag‹ kommt schon im Zedler vor, im 50. Band (1746). Allerdings wird damit nichts Musikalisches verbunden! Vortrag heißt hier soviel wie »Referieren«, also die Darstellung eines vergangenen Sachverhalts.<sup>70</sup> Deutlich umfangreicher ist der Artikel zum »Vortrag der Wahr-

zum Druck fertig. ›des sel. Walthers eigenes durchschossenes Exemplar«, in: *Telemanniana et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Gutknecht, Hartmut Krones und Frieder Zschoch, Züri: Oschersleben, 1995 (Michaelsteiner Forschungsbeiträge, Bd. 17), S. 172–188. Walther ergänzt noch bis 1745 weitere Stichwörter, größtenteils Musikerbiographien.

<sup>67</sup> Eine kurze Charakteristik findet sich bei Bandur, »Die Fachlexikographie der Musikwissenschaft«, S. 2007f. Vgl. auch Hans Heinrich Eggebrecht, »Walthers Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien«, in: *Acta musicologica* 29.1 (1957), S. 10–27, bes. S. 24.

<sup>68</sup> Vgl. Bandur, »Die Fachlexikographie der Musikwissenschaft«, S. 2008f.

<sup>69</sup> Z. B. der Artikel »Andante«, in: Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 2, Sp. 140f. entspricht dem in Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Bärenreiter, Repr. 1967, 1732, S. 35.

<sup>70</sup> »Vortrag, lat. Propositio, heist entweder so viel, als ein Vorschlag, oder auch eine kurzgefaßte und gründliche Erzählung eines vorgegangenen Handels. Daher heist auch Vortragen eben so viel, als etwas erzählen, vorstellen, zu Gemüthe führen, u.d.g. Siehe Referiren, im XXX Bande, p. 1664 u.f. Von dem Vortrage der Wahrheit folget ein besonderer Artickel.« Artikel »Vortrag« in Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 50, Sp. 1323.

heit«,<sup>71</sup> in dem es um die korrekte Darlegung von philosophischen Schlussfolgerungen geht, die es den Zuhörern erlaubt, den Gedankengang Schritt für Schritt nachzuvollziehen und schlussendlich über seine Wahrheit zu urteilen.

Nur in einem Eintrag taucht ›Vortrag‹ auf Musik bezogen auf, und in einem etwas verklausuliert formulierten Zusammenhang. Die ›Bekräftigung des Vortrags‹ »[...] wird gemeiniglich in den Melodien bey wohl ersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden: worunter aber nicht die gewöhnlichen Reprisen, sondern eine oftmahlige mit allerhand artigen Veränderungen gezierte Einführung gewisser angenehmer Stimmfälle zu verstehen.«<sup>72</sup> Hiermit ist wohl gemeint, in der Wiederholung einer Arie der Melodie eigene Verzierungen nach Gutdünken hinzuzufügen, und damit den Vortrag »kräftiger«, d.h. umfangreicher und beeindruckender zu machen. Oder sollte mit »Vermuthen« am Ende Fermaten gemeint sein, und damit eine Solokadenz? Wie dem auch sei, auch dieser etwas obskure Eintrag wurde nicht speziell für das Lexikon verfasst, sondern greift zurück auf Valentin Trichters *Exercitien-Lexikon* von 1742.<sup>73</sup>

### 3.2.2 Von T.S. bis Sulzer

Mit dem *Zedler* tut sich wenig in der musikalischen Aufführungsterminologie. Kein Wunder also, dass Johann Adam Hiller einen Berliner Versuch, die Menge der wohlbestimmten musikalischen Termini zu erweitern, in seinen *Wöchentlichen Nachrichten* gerne abdruckte,<sup>74</sup> und dass sich der anonyme Autor (»T.S.«) wiederum auf Walthers Grundlage beruft:

Die Beyträge selbst werde ich nach alphabetischer Ordnung, doch so vortragen, dass hier aus andern Wörterbüchern keine Erklärungen wiederholt werden. Johann Gottfried Walthers musikalisches Lexicon, welches 1732 zu Leipzig in groß 8vo herauskam, und sich schon sehr rar machet; insgleichen das kurzgefasste musikalische Lexicon in 8vo, das 1737 in Chemnitz gedruckt worden, habe ich zu Grund gelegt.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 50, Sp. 1323–1328.

<sup>72</sup> Artikel »Bekräftigung des Vortrags« in: ebd., Suppl. 3, Sp. 520.

<sup>73</sup> Valentin Trichter, *Curioses Reit- Jagd- Fecht- Tanz- oder Ritter-Exercitien-Lexikon*, Leipzig: Gleditsch, 1742, Sp. 141.

<sup>74</sup> Ab dem 32. Stück vom 8.2.1768.

<sup>75</sup> Johann Adam Hiller, Hrsg., *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3 Bde. fortgesetzt mit Bd. 4, *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*, Hildesheim, New York: Georg Olms, Repr. 1970, 1766–1770, Bd. 2 (1767/68), S. 247.

Wenn man berücksichtigt, dass das bei Stößel erschienene »kurzgefasste musikalische Lexicon« eine gekürzte Ausgabe von Walthers Werk ist, liegt hier also nur eine einzige Vorarbeit vor. Doch geht dieser neue Versuch über die Absicht Walthers deutlich hinaus. Der Autor versucht, Begriffe der Malerei auch auf die Musik anzuwenden und so gemeinsame Dimensionen der beiden Künste darzustellen.

Mit der Absicht, die Gemeinsamkeiten von Musik und Malerei zu betrachten, steht T.S. nicht alleine da. Er schließt vielmehr an eine Kontroverse an, die durch Charles Batteux' Werk *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) entfacht wurde. Gerade unter Musikern musste die Behauptung, alle Kunst gehe auf die Nachahmung der Natur aus, für gerunzelte Stirnen sorgen, unterscheiden sich Naturlaute doch meist sehr deutlich von musikalischen Darbietungen. Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritische Beyträge* dienten als eine Plattform, auf der das Thema mehrfach aufgegriffen wurde. Im ersten Band gelingt es dem damals noch jungen Hiller, eine »Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik, Sr. Hochedlen Herrn Theodor Christlieb Reinholdt, Directorn der Musik, und Collegen der Schule zum heiligen Kreuz in Dresden zugeeignet.« zu publizieren.<sup>76</sup> Im vierten Band wurde das Thema wieder aktuell: Karl Wilhelm Ramler übersetzt und kommentiert einige Auszüge.<sup>77</sup>

Der Versuch und der Anspruch darauf, die Künste auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, lag also geradezu in der Luft,<sup>78</sup> und so geht auch der von T.S. verfasste »Beitrag zu einem Wörterbuch« vor. Das drückt sich in Termini wie »Licht, musikalisches«, oder »Retuschiren« aus, die auf musikalische Handlungen und Inhalte gemünzt werden.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Hüller [= Hiller]: »Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik [...]«. in: Friedrich Wilhelm Marpurg, Hrsg., *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1970, 1754–1778, Bd. 1, St. 6 (1755), S. 515–543.

<sup>77</sup> »Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehret von C. W. Rammler.« in ebd., Bd. 5, St. 1 (1760), S. 20–44.

<sup>78</sup> So kritisiert etwa auch Moses Mendelssohn die *Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften* Georg Friedrich Meiers: »Allein uns dünkt, dass der Erfinder dieser Wissenschaft der Welt nicht alles geliefert habe, was seine Erklärung des Wortes Ästhetik verspricht. Die Ästhetik soll eigentlich die Wissenschaft der schönen Erkenntniss überhaupt, die Theorie aller schönen Wissenschaften und Künste enthalten«. Moses Mendelssohn, »Georg Friedrich Meier's Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften«, in: *Gesammelte Schriften. Bd. 4, 1. Teil*, hrsg. von Georg Benjamin Mendelssohn, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1844, S. 313–318, hier: S. 314.

<sup>79</sup> »Licht, musikalisches, wird hier in zweyerley Verstande gebraucht, weil man dieses Wort sowohl aus der Vernunftlehre, als aus der Mahlerey in die Musik übergetragen hat. Nimmt man

Durchsucht man diese Zusammenstellung nach Aufführungsbegriffen, so fällt auf, dass die Person »Ausführer« und die Tätigkeit »Ausführung« hinzugekommen sind. Beim »Ausführer« wird noch das gelehrte Äquivalent »executeur« genannt,<sup>80</sup> allerdings zeichnet es sich mehr und mehr ab, dass der Begriff »Ausführung« den Begriff der »Exekution« verdrängt. Darauf werde ich später zurückkommen.

Auch für die Musiklexikographie beginnt ein neues Zeitalter mit der Veröffentlichung von Johann Georg Sulzers *Opus magnum*, der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«. Seit 1753 in Arbeit, wurde 1771–1774 die erste Auflage herausgebracht. Sulzers Werk ist eine Kuriosität. Schon bei Erscheinen wird es als veraltet bezeichnet.<sup>81</sup> Auch besteht eine Spannung zwischen Darlegungsform und Intention. Die »allgemeine Theorie« ist nicht etwa in Ober- und Untersätze, in lückenlose Deduktionen gekleidet, sondern nimmt die Form einer unhierarchisch gegliederten Landschaft an, wo die ästhetische Theorie in einer alphabetischen (Nicht-)Ordnung aufgehoben ist. Dadurch entstehen notwendig Wiederholungen und Redundanzen, auch ist nicht garantiert, ob die verschiedenen Mitarbeiter (speziell in der Musik, wo Sulzer mit Kirnberger und Schulz zwei profilierte Helfer hatte) in Hinblick auf die angestrebte »allgemeine Theorie« miteinander übereinstimmen und die gleiche Linie fahren. Auf der anderen Seite ergeben sich Freiräume und Möglichkeiten, unterschiedliche Zugänge zur Kunst nebeneinander auszuprobieren, ohne sie einem strikten System unterzuordnen. Die gewählte Form birgt das Risiko, unsystematisch und zerfleddert zu wirken,

es in der ersten Bedeutung, so versteht man darunter eine richtige und gründliche Kenntniss musikalischer Dinge. Im zweyten Verstand zeigt es denjenigen Theil in der Melodie an, der dem Gehör am deutlichsten eingedrückt wird.« und »*Retuschiren* heißt in der Musik: die Melodie mit denjenigen kleinen Verzierungen bezeichnen, welche man Spielmanieren nennet.« Johann Adam Hiller, Hrsg., *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Hildesheim und New York: Georg Olms, 1970, Bd. 3, 1768/69, 42. Stück, 17.4.1769 (S. 328) bzw. 44. Stück, 1.5.1769 (S. 343).

<sup>80</sup> »Ausführer, (executeur) ist derjenige, so ein musikalisches Stück singt oder spielt. Seine Absicht muss seyn, die herrschende Idee des Stückes so deutlich und schön, als möglich, vorzustellen. Der größte Grad der Schönheit muss von Rechtswegen allemal in denjenigen Theilen einer Ausführung angetroffen werden, welche die Hauptvorstellung ausmachen, und nicht in den Nebensachen. Diese müssen der Hauptvorstellung an Schönheit nicht einmal gleich kommen, vielweniger dieselbe darinnen übertreffen.« Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 2 (1767/68), S. 254.

<sup>81</sup> Siehe einige Reaktionen bei Gerhard, »Man hat noch kein System von der Theorie der Musik«. Die Bedeutung von Johann George Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, S. 341f.

bringt aber auch Chancen mit sich, den Gegenstand umfassend und didaktisch vorteilhaft in kleinen, stetigen Dosen zu vermitteln.

Den Erfolg des Werks haben die Einwände gegen Aktualität und Darstellungsform kaum gefährdet. Der ersten Auflage folgt 1777/78 eine »zweyte, verbesserte Auflage«, dann 1792–94 (Register erst 1799) eine »neue vermehrte zweyte Auflage« und schließlich 1798 eine »neue vermehrte dritte Auflage«. In den ästhetischen Debatten wird spürbar, dass es nun ein Werk gibt, auf das man sich als eine Art Standard – und sei er auch noch so wackelig – beziehen kann, und den man seinen Ausführungen zu Grunde legen kann. Als Heinrich Christoph Koch jedoch 1802 wieder ein musikalisches Lexikon herausgibt, sieht er sich als Nachfolger von Walther und verschweigt Abhängigkeiten von Sulzer.<sup>82</sup> Darauf möchte ich hier nicht weiter vorgreifen. Sulzers Lexikon stellt insofern eine wichtige Quelle und einen guten Zielpunkt für dieses Kapitel dar, weil zusätzlich zu den einzelnen Begriffen, ›Vortrag‹, ›Ausführung‹, etc. jeweils Neben- und Gegenbegriffe sowohl genannt, als auch in eigenen Artikeln thematisiert werden. So lässt sich ein dichtes begriffliches Netz zeigen, das sich um die Aufführungsbegriffe herum aufspannt.

### 3.3 Begriffsstudien I: Aufstieg des Vortrags

Die wichtigste begriffliche Innovation um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Begriff ›Vortrag‹. Die Frage lautet nun, wo er herkommt und welche »begreifende« Funktion er erfüllt, die es erlaubt, Sachverhalte differenzierter oder neu zu beschreiben. Eingangs bespreche ich zwei Studien, welche dieser Frage nachzugehen versuchen. Dann stelle ich in Hinblick auf den gewählten Zeitraum 1762–1771 die Vorgeschichte und Ausprägung dessen, was ›Vortrag‹ dann bedeutet, dar.

#### 3.3.1 Bisherige Untersuchungen

Die Wichtigkeit von ›Vortrag‹ als Konzept und Terminus ab etwa 1750 wurde schon vielfach erkannt und thematisiert. Ich möchte daher kurz zwei Studien betrachten, die ›Vortrag‹ im 18. Jahrhundert im Titel führen, und den Themenbereich berühren.

<sup>82</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1964, 1802, Vorrede, S. VII.

a) Andreas Eichhorn betrachtet die »Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850« in einem Festschrift-Aufsatz.<sup>83</sup> Seine Absicht ist also nicht primär begriffsgeschichtlich, sondern richtet sich auf die *Theorie* des Vortrags. Es soll darum gehen, wie »die Vortragstheorie die Aufgabe des Ausführenden« bestimmt.<sup>84</sup> Dabei versucht er, einen extrem langen Zeitraum in den Blick zu fassen: Die Vortragstheorie soll mehr oder weniger durchgängig von 1750 bis 1850 beschrieben werden, was allein aufgrund des Wandels im musikalischen Aufführungs-, Kompositions- und Berichterstattungsstil in diesem Zeitraum als gewagt erscheinen muss.

Trotz des abweichenden Ziels berührt Eichhorn einige zentrale Aspekte der hier unternommenen begriffsgeschichtlichen Untersuchung. Er benennt die rhetorischen Wurzeln des Begriffs ›Vortrag‹<sup>85</sup> und stellt heraus, dass es sich »bei den im Kontext der Vortragstheorie verwendeten Begriffen ›Ausführung‹, ›Execution‹, ›Ausdruck‹ und ›Vortrag‹ nicht um Synonyme handelt.«<sup>86</sup> In der Folge geht es ihm besonders um verschiedene Abstufungen und Anforderungsniveaus an den ›Vortrag‹, welche die Zeitgenossen unterscheiden. Die grundlegende Differenzierung, die meistens getroffen wird, sei die Unterscheidung von zwei Ebenen: des »richtigen Vortrags«, den Eichhorn begrifflich mit »Ausführung« verknüpft, und des »guten, schönen oder geistreichen Vortrag«, den er dem »Ausdruck« zuordnet.<sup>87</sup> Die folgenden, komplexer werdenden Modelle differenzieren diese zwei Niveaus zwar weiter aus, bestätigen damit aber gleichzeitig die grundlegende Opposition von *technisch korrekter Ausführung* und *stimmiger künstlerischer Wiedergabe*.

Auch wenn Eichhorn keine Begriffsgeschichte schreiben möchte, so orientiert er sich in der Darstellung offensichtlich am Terminus ›Vortrag‹. Quellenmaterial, das »Vortrag« enthält, wird bevorzugt betrachtet. Das könnte als stillschweigende Behauptung gelesen werden, wer immer den Terminus »Vortrag« verwendet, trüge auch zur »Vortragstheorie«, also zum Anforderungsprofil an den Interpreten, bei. Das muss nicht der Fall sein: ›Vortrag‹ kann ja durchaus auch ein deskriptiver Terminus sein, ohne in jedem Fall Normen setzen zu wollen. Gleichzeitig

<sup>83</sup> Andreas Eichhorn, »Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850«, in: *Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Eichhorn, Kassel: Bärenreiter, 1992, S. 63–80.

<sup>84</sup> Ebd., S. 64.

<sup>85</sup> Ebd., S. 66–68.

<sup>86</sup> Ebd., S. 68.

<sup>87</sup> Ebd., S. 69.

muss man sich fragen, ob man tatsächlich ein Quellenmaterial aus etwa 100 Jahren, ohne Kriterien der Gewichtung anzugeben, zu einer einheitlichen Theorie zusammenfassen kann.

Dennoch ergeben sich aus Eichhorns Studie grundlegende und wichtige Beobachtungen für die Begriffsgeschichte. Erstens fällt ›Vortrag‹ mit ›Exekution‹, ›Ausführung‹, ›Ausdruck‹, usw. nicht in eins, und muss daher in Abgrenzung und Ergänzung zu ihnen beschrieben werden. Zweitens ist die Unterscheidung vom richtigen und schönen Vortrag ohne Zweifel für die Bewertung von Ausführungshandlungen sehr wichtig und wird auch in diesem Kapitel eine Rolle spielen.

b) Die Arbeit von Ulrike Brenning verspricht, eine tatsächlich begriffsgeschichtliche Untersuchung des Begriffs ›Vortrag‹ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu liefern. Ihre methodologische Grundlage ist dabei Ludwig Wittgenstein, demzufolge sich Begriffe erst verstehen lassen, wenn man sie in ihren spezifischen »Gebrauchssituationen« und »Lebensformen« aufsucht.<sup>88</sup> An diese, ja schon 250 Jahre zurückliegenden Situationen, ließe sich nur mit der Annahme der signifikanten Distanz und Andersheit des Quellenmaterials herangehen, wobei die Autorin sich auf Gadamers Hermeneutik beruft.

Es gibt nun allerdings mehrere Gründe, die es m.E. schwierig machen, die in der Studie gewonnenen Erkenntnisse zu verwerten und auf sie aufzubauen. Da es sich bei ihnen um fundamentale Annahmen und Entscheidungen in Brennings Studie handelt, wird es schwierig, sie von den anderen, guten Aspekten zu trennen.

Erstens erscheint problematisch, dass der Begriff ›Vortrag‹ nicht zunächst in seinen Sprachgebrauchssituationen aufgesucht wird, sondern recht schnell auf »eine spezifische Form der Klangumsetzung«<sup>89</sup> heruntergebrochen wird. Die Frage lautet dann nicht mehr, was ›musikalischer Vortrag‹ in bestimmten, zeitgebundenen Verwendungskontexten bedeutet, sondern was uns diese Stellen über einen heutigen Begriff von Vortrag, nämlich eine Tätigkeit von Klangerzeugung, verraten. Damit wird ausgeschlossen, dass ›Vortrag‹ auch andere Funktionen und Bedeutungen haben kann als das heutige Verständnis des Worts – in jedem Fall handelt es sich um eine starke Vorannahme.

<sup>88</sup> Ulrike Brenning, *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: P. Lang, 1998, S. 21f.

<sup>89</sup> Ebd., S. 47.

Zum Zweiten bleibt die Beschreibung der tatsächlichen »Gebrauchssituationen« und »Lebensformen« oberflächlich. ›Vortrag‹ wird von Brenning unmittelbar mit der Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur verknüpft: »Es ist auffällig, dass sich der Terminus im Musikschrifttum erst durchsetzt und zum Begriff wird, als sich das Musikleben verbürgerlicht.« Und später: »Somit ist der musikalische Vortrag als Begriff eng an einen bürgerlichen Kontext gebunden.«<sup>90</sup> Natürlich ist die Verbürgerlichung des Konzertlebens – was mit der Formel gemeint ist, müsste allerdings genauer bestimmt werden – eine wichtige Entwicklung im Laufe des 18. Jahrhunderts, aber ist sie auch für die »Lebensformen«, in denen ›Execution‹ (was die Autorin ohne Problematisierung des Zusammenhangs als Vorgänger von ›Vortrag‹ ansieht) und ›Vortrag‹ auftreten, entscheidend?

Für den Begriff der ›Exekution‹ spielte, wie ich es oben dargestellt habe, das Ideal eines galanten Mannes, der sich durch akkurate Urteilsfindung auszeichnen muss, eine wichtige Rolle. Mattheson dachte überdies noch meist an die Musikdarbietung für Potentaten oder im kirchlichen Raum. Wenn man wiederum ›Vortrag‹ betrachtet, so sind zwei der wichtigsten Autoren Johann Joachim Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach. Beide sind zu der Zeit, in der sie ihre instrumentenpädagogischen Standardwerke schreiben, in erster Linie als Kammermusiker bei Friedrich II. angestellt. Diese Umgebung wäre es also, die ebenfalls, oder sogar in erster Linie, als Referenz für den Begriff ›Vortrag‹ ins Auge gefasst werden müsste. Eine Art bürgerliches Konzertleben entwickelt sich natürlich zu dieser Zeit, es verwendet sicherlich irgendwann den Begriff ›Vortrag‹. Doch als unmittelbares Umfeld für Bach und Quantz, an dem sie auch ihr Denken und Handeln orientieren, wäre der Hof Friedrichs zu bezeichnen. Für Quantz ist der Fall sogar noch eindeutiger, da ihm der Zugang zu einem bestimmten Modus der öffentlichen Musikpflege, namentlich die Publikation seiner Flötenkonzerte, von Friedrich sogar explizit untersagt wird.

Schließlich sollte man, wenn man eine Kontinuität zwischen Mattheson, Quantz und Bach darstellen möchte, auf die Differenz zwischen den zwei Wörtern, Exekution und Vortrag, eingehen. Es ist nicht so, dass das Wort ›Exekution‹ verschwinden würde, sobald Vortrag auftaucht. Nächster Verwandte und Erbin der ›Exekution‹ ist vielleicht die ›Ausführung‹. Insofern wäre zu thematisieren, welche Aspekte von ›Exekution‹ um, sagen wir, 1725 in ›Vortrag‹ weiterleben, wie der Begriff um 1750 immer noch verwendet wird und was von ihm sich schließlich in ›Ausführung‹ wiederfindet.

<sup>90</sup> Brenning, *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*, beide Zitate: S. 31f.

Aus den genannten Gründen halte ich es für notwendig, noch einmal einen grundlegenden Blick auf das Aufkommen des Begriffs ›Vortrag‹ im musikalischen Bereich zu werfen. Dabei beginne ich mit dem Verweis auf die allgemeine Rhetorik, wie es zwar auch die genannten Studien tun.<sup>91</sup> Doch zeige ich konkreter, wie der Begriff von einer zeitgenössischen Aufarbeitung des Stoffs, namentlich Gottscheds *Ausführlicher Redekunst*, abhängt. Dann skizziere ich, wie der Begriff in das Musikschriftentum eindringt, und stelle schließlich die Rezeption und Weiterentwicklung in den Berliner Instrumentalschulen, d.h. Quantz, Bach und Agricola, dar. Ich zeige, dass der ›Vortrag‹ hier nicht nur als Tätigkeit verstanden wird, sondern, analog zur Rednerausbildung, als die Fertigkeit, die ein Musiker erwirbt, Stücke in bestimmter Weise auszuführen. Kurz gefasst ist Vortrag dann keine Tätigkeit, sondern ein Habitus (nach Aristoteles)<sup>92</sup> oder eine Disposition (nach Ryle),<sup>93</sup> ein wieder und wieder abrufbares Potential. Zum Abschluss werfe ich noch einen Blick auf die mit ›Vortrag‹ assoziierten Nebenbegriffe. Hier haben Eichhorn und Brenning auf wichtige Bezüge hingewiesen, insbesondere auf »Ausdruck« und »Geschmack«, bzw. auf die Differenzierung zwischen »richtigem« und »gutem« Vortrag.

### 3.3.2 Gottscheds Rhetorik als Quelle für den Vortragsbegriff

Johann Christoph Gottsched erntete neben Zustimmung auch viele Widersprüche, mag aber dennoch als der einflussreichste Sprachreformer des 18. Jahrhunderts gelten. In seiner erstmals 1736 veröffentlichten *Ausführlichen Redekunst* unternahm er es, die klassische Rhetorik in zeitgemäße deutsche Sprache zu gießen. Gemäß der eigenen Vorgabe, der Förderung der deutschen Sprache, wurde die Verwendung fremdsprachlicher Fachtermini vermieden. Statt *executio*, *pronuntiatio* oder *actio* heißt die Kunst, eine Rede auch tatsächlich zu halten, Vortrag.<sup>94</sup>

Der erste Autor, der ausführlich über den musikalischen Vortrag schreibt, ist Johann Joachim Quantz, in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu*

<sup>91</sup> So auch: Hermann Danuser, »Artikel: Vortrag«, in: *MGG*<sup>2</sup>, *Sachteil* 9 (1998), S. 1817–1836.

<sup>92</sup> Vgl. *Nikomachische Ethik*, 2.4, 1105b–1106a, wo die Tugend an sich als Habitus bestimmt und in der Folge genauer definiert wird.

<sup>93</sup> Vgl. Kapitel 5 »Dispositions and Occurrences« in: Gilbert Ryle, *The concept of mind*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, S. 116–153.

<sup>94</sup> Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf, 1739, S. 364ff.

*spielen*.<sup>95</sup> Dass er dabei Gottsched gekannt hat, oder ihn sogar auf dem Tisch liegen hatte, ist schnell zu zeigen. Quantz beginnt mit einer allgemeinen Parallele von musikalischer und oratorischer Vortragskunst.

Das XI. Hauptstück

Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt

1. §.

Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grund, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniss hat.<sup>96</sup>

Es folgt ein kurzer Hinweis, der in Vortragslehren topisch ist: Eine schlechte Rede (ein schlechtes Musikstück) kann viel gewinnen, wenn es gut vorgetragen wird; eine gute Rede (ein gutes Musikstück) kann langweilig oder schlecht klingen, wenn es schlecht vorgetragen wird. Darauf hatte bereits Mattheson in seinem *neu-eröffneten Orchestre* verwiesen.<sup>97</sup> Auch Gottsched lässt diese grundlegende Rechtfertigung jeder Vortragslehre nicht aus.<sup>98</sup>

Quantz behauptet nun, man müsse die Anforderungen an einen Redner gut verstehen, und listet sie daher auf:

3. § Von einem Redner wird, was den Vortrag anbelanget, erfordert, dass er eine *laute, klare und reine Stimme*, und eine *deutliche und vollkommen reine Aussprache* habe: dass er nicht einige Buchstaben mit einander verwechsle, oder gar verschlucke: dass er sich auf eine *angenehme Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache* befließige: dass er die Einförmigkeit in der Rede vermeide; vielmehr den Ton in Sylben und Wörtern bald laut bald leise, bald geschwind bald langsam hören lasse: dass er folglich bey einigen Wörtern die einen Nachdruck erfordern die Stimme erhebe, bey andern hingegen wieder mäßige: dass er *jeden Affect mit einer verschiedenen, dem Affecte gemäßen Stimme ausdrücke*: und dass er sich überhaupt nach dem Orte, wo er redet, nach den Zuhörern, die er vor sich hat, und nach dem Inhalte der Reden die er vorträgt, richte, und folglich, z.E. unter einer Trauerrede, eine Lobrede, einer scherzhaften Rede, u.d.gl. den

<sup>95</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Repr. 1988, 1752.

<sup>96</sup> Ebd., S. 100.

<sup>97</sup> Zitiert oben, S. 60. Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* [1713], S. 101f.

<sup>98</sup> »Die Erfahrung lehrt es ja täglich, wie verdrüsslich gewisse Leute anzuhören sind, ob sie gleich lauter vernünftige Sachen vorbringen; und wie gerne man andern aufmerksam zuhöret, ob sie gleich nichts sonderliches sagen.« Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, S. 364.

gehörigen Unterschied zu machen wisse; dass er endlich eine äußerliche gute Stellung annehme.<sup>99</sup>

Hierbei handelt es sich um eine Zusammenfassung! Wenn man Gottscheds Erläuterungen im Kapitel zum guten Vortrag mit der Beschreibung von Quantz vergleicht, so wird schnell klar, dass Quantz die wichtigsten Schlagwörter aus Gottscheds Text entnommen und in seinem eigenen Text summarisch zusammengestellt hat (zur besseren Vergleichbarkeit hebe ich einige Wörter hervor). So beginnt Gottsched §. 3.: »Fürs erste muss sich ein angehender Redner prüfen, ob er von Natur eine *laute, klare und reine Stimme* habe« und setzt kurze Zeit später fort: »Fürs andere sehe man, ob man eine *deutliche und vollkommen reine Aussprache* habe.«<sup>100</sup> Die »*Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache*« folgt zu Anfang von §. 4. Zu Beginn von §. 8. schließlich: »Wir kommen auf die *Affecten*, und auch davon ist es höchstvernünftig und naturmäßig, sie alle miteinander in einer *verschiedenen Stimme* auszudrücken.«<sup>101</sup>

Auch die anderen Bestandteile von Quantz' Zusammenfassung ließen sich bei Gottsched nachweisen. Quantz beginnt sein Werk also mit einer Zusammenfassung aus Gottscheds *Redekunst*. Der Einfluss Gottscheds beschränkt sich aber nicht auf Quantz. Johann Friedrich Agricola (der in vielen Punkten an Quantz anschließt) verweist in einer seiner umfassenden Anmerkungen ebenfalls auf Gottscheds *Redekunst*, als »vorzüglich gründlich[e] und ausführlich[e]« Anleitung dazu, wie mit verschiedenen Färbungen der Stimme Affekte korrekt ausgedrückt werden, und somit der Vortrag gelingen kann.<sup>102</sup> Sowohl Quantz als auch Agricola hatten folglich, als Modell der *Redekunst* und des guten Vortrags, nicht nur die antiken Rhetoriker, sondern Gottsched vor Augen, in Quantz' Fall vermutlich auch zur Hand. Das hat einige Implikationen. Einerseits ist klar, warum Quantz den Terminus ›Vortrag‹ jeder anderen Benennung vorzieht. Er knüpft damit an den Stand der Zeit an, was rhetorische Terminologie angeht, und vermeidet potentiell missverständliche Fachwörter. Damit stellt er sich – direkt oder indirekt – hinter die Bestrebungen, die deutsche Sprache von Fremdwörtern zu reinigen. Das könnte eine Konzession an den Zweck seines Werkes sein. Wenn er nicht nur

<sup>99</sup> Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 101, meine Hervorhebungen.

<sup>100</sup> Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, S. 366, meine Hervorhebungen.

<sup>101</sup> Ebd., S. 370, meine Hervorhebungen.

<sup>102</sup> Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst. aus dem Italienischen des Peter Franz Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen*, Kassel: Bärenreiter, Repr. 2002, 1757, S. 139.

die gebildeten, fremdsprachenkundigen Schichten erreichen wollte, so könnte er es für notwendig befunden haben, die deutsche Terminologie zu nutzen.

Andererseits kann es zu Inkongruenzen kommen, wenn versucht wird, die sprachrhetorischen Anforderungen auf tatsächliche musikalische Tätigkeiten anzuwenden. Wenn Quantz im Laufe seiner Erörterungen fordert, der gute Vortrag solle: »rein und deutlich«, »rund und vollständig«, »leicht und fließend«, »mannigfaltig« und schließlich »ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn«, so muss er diese Anforderungen, und was genau zu tun wäre, um sie zu erfüllen, auch auf musikalische Verhaltensweisen ummünzen. Das fällt auf bei Begriffen wie etwa »Nachdruck«, die in der Sprache sofort Sinn ergeben, deren musikalisches Äquivalent bei der Klangerzeugung aber erst geklärt werden müsste.

### 3.3.3 Erste Belege des ›Vortrags‹

Die Instrumentalschulen von Quantz, Bach und Agricola sind auf ihrem Gebiet wichtige Meilensteine, allerdings aber nicht der Ort des ersten Vorkommens des ›musikalischen Vortrags‹. Gängig war, wie der Lexikoneintrag in Zedlers Lexikon zeigt,<sup>103</sup> die Verwendung von ›Vortrag‹ in Bezug auf Lehrinhalte und Gedankengänge, die es galt, möglichst klar und deutlich vorzutragen.

Insofern würde es sich anbieten, in Hinblick auf »musikalische Gedanken« davon zu sprechen, sie »vorzutragen«. In der Tat findet sich so eine Verwendung bei Johann Adolph Scheibe, allerdings in Bezug auf die Komposition,<sup>104</sup> was bei Mattheson ebenfalls manchmal der Fall ist. Ein erster Beleg für die Anwendung auf tatsächliche Musikausübung findet sich im *Holsteinischen Correspondenten* im Jahr 1723. Zwar ist hier von Musik die Rede, aber letztlich geht es um »Poetische Andachten«, die vorgetragen werden.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> S. o. S. 97.

<sup>104</sup> »Seine Gedanken vernünftig und ordentlich vortragen und ausdrücken, ist eine so wichtige Sache in der Musik, dass auch aus deren Erkenntnis die größten Vortheile entstehen, indem wir dadurch die Zuhörer auf das beste einnehmen können. Die stärksten und erhabensten Gedanken werden durch einen ungeschickten Ausdruck matt, und verlieren alle Wirkung: da hingegen ein deutlicher und geschickter Vortrag oder nur mittelmäßige Gedanken beleben, und sie nachdrücklicher, als sie in der That sind, machen kann.« Scheibe, *Critischer Musikus*, S. 124.

<sup>105</sup> Holsteinischer Correspondent No. 31 vom 23. Februar 1723: »Eisenach. Hieselbst sind vor weniger Zeit in Octavo gedruckt: Poetische Andachten, welche auf die Sonn- und Fest-Tägliche Evangelia gerichtet sind, und GOtt zu Ehren in der Haupt-Kirche St. Georgen zu Eisenach

Einen erster Schwerpunkt der Rede vom ›Vortrag‹ musikalischer Sachen findet sich in der Debatte um Sinn und Unsinn der Kunstform Oper. Mizler hat diese Auseinandersetzung in seiner *Bibliothek* (1736–1754) im Nachhinein dokumentiert.<sup>106</sup> Den Auftakt macht Christian Gottlieb Ludwig, der bemängelt, dass die Inhalte, die in einer Arie »vorgetragen« werden sollen, wenig bereichernd seien. Das Rezitativ beinhalte ja bereits alle handlungsrelevanten Informationen, und so sei es widersinnig, noch eine lange Arie ohne Informationszugewinn dahinter zu schalten. Das widerspreche der Maxime, dass »der Vortrag [...] deutlich seyn« solle.<sup>107</sup> Der Beitrag erschien erstmals in den *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* im Jahr 1733. Herausgegeben von »einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig« ist wiederum der Zusammenhang mit Gottsched deutlich. Aus dessen Feder floß ja die vernichtende Kritik an der angeblichen Ungereimtheit der Oper, die wiederum zu einem breit ausgetragenen Streit und Erneuerungsbemühungen um das »deutsche Singspiel« führte.<sup>108</sup>

Musicalisch aus der Telemannischen Composition vorgetragen werden von der Hoch-Fürstl. Capelle.«

<sup>106</sup> Dazu: Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen: Niemeyer, 2005 (Theatron, Bd. 45), S. 187ff.

<sup>107</sup> »Doch was soll ich mit den Arien machen? Wenn das Recitativ geendiget ist: So kan man ohne große Schwierigkeit errathen, was man in der Arie vortragen will. Ich sehe eben nicht, warum man neuerfundener Worte und Ausdrückungen wegen, sich etwas eine halbe viertel Stunde soll vortragen lassen, da dieses uns so lange verhindert die Wahrheit einzusehen, welche man sucht. Die so vielfältige Wiederholung der Sylben, Worte und Gedanken in den Arien machen auch Eckel. Der Vortrag soll deutlich seyn, und da ist der Verstand schon fähig die Sache auf einmahl zu fassen. Das überflüssige verursacht nur Verdruss. In dem Falle habe ich gesehen, dass die frantzösischen Opern angenehmer sind, als die Welschen; ob die Musik gleich nicht so in die Ohren fällt: Denn dieselben pflegen selten mehr als einmal etwas zu wiederhohlen, wie denn auch ihr Vortrag recitativischer als der Welschen.« Ludwig, [Christian Gottlieb]: Versuch eines Beweises, daß ein Singspiel oder eine Oper nicht gut seyn könne, in: Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, Bd. 2 (1740), S. 1–27.

<sup>108</sup> Vgl. Reinhart Meyer, »Kapitel: Die Theorie des Deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt. Mit Blick auf die musiktheatralische Praxis«, in: *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer, 2012, S. 429–452.

Für die Seite der Oper tritt Ludwig Friedrich Hudemann ein. Auch er betont, dass in der Oper Gedanken und Worte adäquat auszudrücken seien.<sup>109</sup> Auf Hudemann antwortet Gottsched selbst. Er greift die Rede vom »schwülstigen Vortrag« auf, und versteht sie ebenfalls im Zusammenhang mit sprachlichen Inhalten, die übermittelt werden sollen.<sup>110</sup> Die Debatte um Vorzüge und Nachteile der Oper spricht also vom »Vortrag« in der Oper insoweit, als sprachliche und gedankliche Inhalte in oder gemeinsam mit der Musik vorgetragen werden sollen. Die Frage, die sich Gottsched und Hudemann stellen, ist, inwieweit der Vortrag bestimmter Worte zu Musik passt.

Auf der Grenze zwischen »musikalischem Vortrag« und »Vortrag von Gedanken oder Lehren« steht Scheibe an einer weiteren Stelle im *Critischen Musicus*. Im Zusammenhang mit der Musik der Griechen spricht er davon, dass sie ihre Sittenlehren musikalisch vorgetragen hätten. Die Lehre wird in Musik übersetzt, und so rechtfertigt sich die Vokabel, allerdings mit dem präzisierenden Zusatz »musikalisch«.<sup>111</sup>

Sofern die Anwendung des ›Vortrags‹ auf Musik im Zusammenhang mit dem Vortrag von Gedanken und Lehren steht, so ergibt sich ein wichtiger Unterschied zum Begriff der ›Exekution‹, der es schwierig macht, den ›Vortrag‹ als eine bloße Fortsetzung dessen zu sehen. Mögen beide auch rhetorische Wurzeln haben, so bezieht sich ›Exekution‹ doch nicht auf spezielle Gedankengänge, sondern auf abgeschlossene Werke, etwa eine Rede, oder ein Musikstück. Indem die Terminologie ›Vortrag‹ für diesen rhetorischen Zusammenhang verwendet wird, ändert sich auch die Konnotation des Akts. Es geht dann um den »Vortrag« von Gedankengängen oder sogar der Wahrheit, statt um die *pronuntiatio* einer Rede, bzw. die *executio* eines Musikstücks. ›Vortrag‹ verweist auf die Person des Vortragenden

<sup>109</sup> »Eine gute Oper aber zeigt weder gemeine, noch ungemächliche Schönheiten vor; indem die Musik nicht allein keinen schwülstigen Vortrag leidet, sondern in den Worten eine edele Einfalt, die wol-gesitteten Personen anständig ist, erfordert.« Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schrifften und Büchern*, Bd. 2 (1740), S. 125.

<sup>110</sup> »Will aber der Hr. D. H. sagen, dass die Operschreibart auch der tragischen vorzuziehen sey, weil sie keine so hochtrabende Göttersprache liebet, indem die Musik keinen schwülstigen Vortrag leidet: So muss man sich wundern, wie er dieses sagen kann. Wo hat man wohl jemals diese Regel eines Singspiels gehört? Widersprechen denn nicht alle Opren derselben?« ebd., Bd. 3 (1746–52), S. 10.

<sup>111</sup> »Unter diesem berühmten Volke trug man die besten Sittenlehren, die Aufmunterung der Tugend, und die Verehrung der Götter durch abgesungene Lieder musikalisch vor«, Scheibe, *Critischer Musikus*, 2. Stück, S. 16.

den mit ihren Gedanken und Überzeugungen, im Gegensatz zur äußerlich bleibenden ›Exekution‹. Wenn ›Exekution‹, wie ich behauptet habe, ebenfalls eine wichtige Rolle in der Bewertung von Aufführungen spielt, dann funktioniert die Bewertung einer ›Exekution‹ anders als die eines ›Vortrags‹. ›Vortrag‹ zielt auf eine propositionale Dimension innerhalb der Musik, auf einen begreiflichen Inhalt, ab, im Gegensatz zur ›Exekution‹, die rein musikalisch bleiben kann.

### 3.3.4 Berliner Instrumentalschulen

Um 1750 wird der ›Vortrag‹ als zentraler Gegenstand aufführungsästhetischer Reflexionen etabliert. Eine besondere Rolle spielen dabei die Berliner Vordenker. Dazu gehören nicht nur Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Joachim Quantz, sondern zum Beispiel auch ein anonymes Schreiben in Marpurgs *Critischem Musicus an der Spree* (1749–50).<sup>112</sup>

Es mag problematisch erscheinen, diese Texte über einen Kamm zu scheren und ihnen eine gemeinsame Theorie zuzuschreiben. Doch die Homogenität hängt daran, welchen Bezugsrahmen man annimmt. Wenn man statt des internen Abgleichs einen räumlich und zeitlich entfernten Vergleichspunkt ins Auge fasst, erscheinen die Berliner Entwürfe im Wesentlichen einheitlich. Über die gedankliche und personelle Zugehörigkeit – oder vorsichtiger »Selbstbeordnung« – des Marpurgschen Anonymus (wie ich den Autor in Folge nennen werde) zu Bach, Quantz und den sonstigen Berliner Musikgrößen, kann jedenfalls kein Zweifel bestehen. Als Standard für eine gute Ausführung dient ihm der »musicalische Vortrag der Herren Graune, Quantz, Benda, Bach, etc.«, er lobt Berlin als Hochburg der guten Ausführung<sup>113</sup> und in der Anekdote vom zerstreuten Freund, der durch einen »guten Vortrag« ausnahmsweise vom Einschlafen unter Musikeinwirkung abgehalten wird, ist es Bach, der das Klavier bedient.<sup>114</sup> Auch inhaltlich zeigen sich viele Überlappungen mit den großen Instrumentaltraktaten, welche

<sup>112</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1970, 1749, 26. Stück vom 26.8.1749, S. 207ff. Der Autor leitet den Beitrag ein mit »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke. Ich bin ersuchet worden, selbige in diese Blätter zu rücken, und thue solches mit desto mehrerm Vergnügen, je bekannter die darinnen enthaltenen Wahrheiten zu werden verdienen.«

<sup>113</sup> Anon., »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«, in: *Der critische Musicus an der Spree* 26 (1749), Heft vom 26. August, S. 207–224, S. 209.

<sup>114</sup> Ebd., S. 217.

den immerhin drei Jahre vor Quantz' *Versuch* erschienenen Aufsatz bedeutsam machen und einen ähnlichen intellektuellen Hintergrund plausibel machen.

In allen diesen Texten geschieht etwas Neuartiges. Zwar wird auch Scheibe im *Critischen Musicus* (1745) aufgefordert, er solle mehr auf die Bedürfnisse der »praktischen Musikanten« eingehen (was er auch tut)<sup>115</sup> und Mattheson widmet weite Teile des *Vollkommenen Capellmeisters der ars executoria*. Doch unterscheiden sich die neuartigen Unternehmungen von den älteren in Ausführlichkeit, Fokus und Wortwahl. Jetzt dreht sich nämlich das gesamte Werk um die praktische, ausübende Kunst. Auch richten diese neuen Instrumentaltraktate ganz an der Rolle und den Bedürfnisse des einzelnen Musikers aus, während vorherige Anweisungen oft das »Regieren« einer Musik thematisierten, also das Zusammenbringen von vielen Musikern.<sup>116</sup> Zuletzt wird der Begriff »Vortrag« zum Leitwort für das, was intensiver beschrieben werden soll.

Auch hier ist noch das rhetorische Erbe lebendig, das den »Vortrag« besonders mit Gedanken verknüpft. Dabei wird die Musik als eine Form der Sprache aufgefasst, die also Inhalte transportieren kann. Für Quantz ist die Musik »nichts anders als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll.«<sup>117</sup> Marpurgs Anonymus sieht den Sachverhalt ähnlich und fordert: »Jede Sprache muss verständlich seyn, und der Verstand muss also auch bey der Musick die Anordnung aller Gedancken, und das Verhältniss der kleinsten Theile des Ausdrucks untereinander einsehen.«<sup>118</sup> So sollten auch junge Musiker, die Schwierigkeiten mit dem guten Vortrag haben, »sich allemal jemanden vorzustellen, dem sie gleichsam das vorsagen, was in dem Stück, das sie spielen, enthalten ist.«<sup>119</sup> Bach definiert apodiktisch: »Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen.«<sup>120</sup> Man geht also davon aus, Musik würde analog der Sprache bestimmte Gehalte transportieren, die zumindest teilweise tatsächliche, mit dem Verstand nachvollziehbare Gedanken sind.

<sup>115</sup> Vgl. den Leserbrief, S. 111 und die Antwort S. 115ff. in Scheibe, *Critischer Musicus*.

<sup>116</sup> Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* [1739], S. 637.

<sup>117</sup> Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 102.

<sup>118</sup> Anon., »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«, S. 209.

<sup>119</sup> Ebd., S. 222.

<sup>120</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Aufl., Berlin: George Ludewig Winter, <sup>2</sup>1759, S. 103.

Die Ansicht, Musik solle bestimmte Inhalte verständlich darbieten, erklärt auch, warum der Begriff des ›Ausdrucks‹ so eng mit dem Begriff des ›Vortrags‹ verknüpft wird. Denn nur dann muss ein guter Vortrag auch »ausdrückend« sein,<sup>121</sup> wenn es tatsächlich Inhalte gibt, die durch ihn ausgedrückt werden können. Dadurch wird ebenfalls die Forderung nach »Deutlichkeit« verständlich, die nicht nur eine reine Intonation, sondern besonders auch das deutliche Ausdrücken der musikalischen Inhalte meint.<sup>122</sup> Gefallen finden die Hörer nicht im ästhetischen Schwelgen, sondern dadurch, dass ihnen das Stück verständlich vorgetragen wird.<sup>123</sup>

Doch um welche Inhalte handelt es sich, die ausgedrückt werden sollen? Gottsched hatte insbesondere die Affekte angeführt, welche den Zuhörer bewegen. In ähnlicher Weise wird auch bei den genannten Werken das Ansprechen der affektiven Aufnahmefähigkeit des Zuhörers gefordert. Marpurgs Anonymus scheint etwas darüber hinaus zu gehen, indem er wünscht, an »Witz [...] und Hertz« angesprochen zu werden.<sup>124</sup> Doch ist die zentrale Überlegung auch bei den Berliner Instrumentalschulen, auf welche Weise es möglich ist, durch einen guten Vortrag bestimmte im Musikstück enthaltene Affekte zu transportieren.

Die beste Methode, um die enthaltenen Affekte tatsächlich auszudrücken, ist das Sichhineinversetzen in die jeweilige Gefühlslage. So betont nicht nur Bach, in seiner vielzitierten Stelle: »Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt, so muss er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.«<sup>125</sup> Auch der Marpurgsche Anonymus hebt hervor, dass alles »empfunden werden [muss], ehe und wenigstens zu gleicher Zeit, wenn es gespielt wird.«<sup>126</sup>

Gerade in den einfachen, unverzierten Abschnitten sei diese Fähigkeit wichtig. Der Vortrag der Berliner Spitzenmusiker Quantz, Graun, Bach usw. sei nicht des-

<sup>121</sup> Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 107.

<sup>122</sup> Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, §. 5, S. 103f.

<sup>123</sup> »Wie nöthig ist also nicht dass ein Musikus jedes Stück deutlich und mit solchem Ausdruck vorzutragen suche, dass es sowohl den Gelehrten als Ungelehrten in der Musik verständlich werden, und ihnen folglich gefallen könne.« Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 103.

<sup>124</sup> Anon., »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«, S. 216.

<sup>125</sup> Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 108.

<sup>126</sup> Anon., »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«, S. 216.

wegen so gut, weil sie besonders viele Verzierungen anbrächten, sondern vielmehr, weil sie darauf verzichteten und durch andere Mittel »nachdrücklich, redend und rührend« musizierten.<sup>127</sup> Quantz warnt ebenfalls davor, zu viele unnütze Verzierungen anzubringen und empfiehlt jedem Musiker, zur Einübung des guten Vortrags die Rolle eines Ripienisten, also im Begleitorchester, zu übernehmen, da man dort die gleichen Fertigkeiten benötige, und es obendrein sogar schwieriger sei, ein guter Ripienist zu sein als ein guter Solist.<sup>128</sup> Auch Bach hält den »guten Vortrag einfacher Noten« für mühsamer zu erlernen, als die »Schwürigkeiten in Passagen«, die mit stupider Einübung zu meistern seien.<sup>129</sup>

Diese Andeutungen zur inhaltlichen Ausfüllung des ›Vortrags‹ sollen einstweilen genügen. Ich denke, es ist deutlich geworden, dass er in seiner Genese sehr eng mit dem Transport von Inhalten verknüpft ist. Nun möchte ich einen genaueren Blick darauf werfen, wie ›Vortrag‹ als Begriff verwendet wird, und welchen Bestandteil der Anforderungen an praktische Musiker er überhaupt abdeckt.

### 3.3.5 Gegen- und Nebenbegriffe des Vortrags

Zur genaueren Bestimmung des Begriffs ›Vortrag‹ ist es wichtig, auf die Gegen- und Nebenbegriffe zu schauen. Die intime Verbundenheit mit dem ›Ausdruck‹ ergab sich daraus, dass – zumindest in den hier betrachteten Schriften – der Musik bestimmte Inhalte, seien es abstrakte Gedanken oder Leidenschaften, zugeordnet werden, deren akkurater Ausdruck die Aufgabe des Spielers sei. Insofern erlaubt der Ausdruck es auch, von einem »richtig« und »falsch« des Vortrags zu sprechen. Als Gegenbegriff zum guten Vortrag dient nicht nur der schlechte Vortrag, sondern insbesondere auch derjenige Umgang der Musik, der nicht versucht, in ihre tieferen Gehalte zu dringen.

Diesen Umgang mit einem Musikstück nennt z. B. Carl Philipp Emanuel Bach das bloße »Treffen« und die Person den »Treffer«. Zwar sei es auch im Klavierspiel löblich, gut vom Blatt spielen zu können, aber:

<sup>127</sup> »Der musicalische Vortrag der Herren Graune, Quantz, Benda, Bach, etc. ist gar nicht wegen der Menge der Verschönerungen so vortreflich. Das nachdrückliche, redende und rührende beruht auf ganz andern Dingen, die nicht so viel Aufsehen machen, aber desto mehr das Herz einnehmen.« Anon., »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«, S. 209.

<sup>128</sup> Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 102/109 bzw. S. 103f.

<sup>129</sup> »§. 9. Alle Schwürigkeiten in Passagen sind durch eine starcke Uebung zu erlernen, und erfordern in der That nicht so viele Mühe als der gute Vortrag einfacher Noten.« Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 106.

Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profession nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch ihre Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun.<sup>130</sup>

Bach versteht diese seelenlose Tätigkeit als eine Art des »maschinenmäßigen« Spiels.<sup>131</sup> Auch das bloße »wegspielen« erscheint dementsprechend als unbefriedigender Umgang mit Musik.<sup>132</sup> In diesen Wörtern kommt der erwähnte Gegensatz von gedankenlosem, wenn auch virtuos anmutendem ›Wegspielen‹ schwieriger Passagen zum seelenvollen ›Vortragen‹ einfacher Stücke zum Ausdruck.

Ein anderes wichtiges Verhältnis ist das von ›Vortrag‹ zu ›Ausführung‹ und ›Exekution‹. Wie ich oben dargelegt habe, ist Exekution dasjenige Wort, das am ehesten zur Beschreibung und Beurteilung der klanglichen Realisierung eines Stücks gebraucht werden konnte, neben solchen allgemeinen Termini wie ›singen‹, ›spielen‹ oder ›machen‹.<sup>133</sup> Auch Marpurg betitelt die in drei Stücken erscheinenden Ausführungen seines Anonymus ab dem zweiten Stück mit »Fortsetzung der Gedanken über den musikalischen Vortrag«, während er das erste Stück noch mit »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke.« begonnen hatte. Wie steht es also um das Verhältnis von ›Ausführung‹, ›Exekution‹ und ›Vortrag‹?

›Ausführung‹ hat sich um 1765 als Synonym für ›Exekution‹ etabliert. Marpurg setzt beide hier in etwa gleich, und auch andernorts überträgt er das französische »exécution« mit »Ausführung«,<sup>134</sup> was Mattheson noch peinlich vermieden hatte. Der Grund lag, wie gesagt, darin, dass mit der Ausführung auch die Ausgestaltung eines musikalischen Grundgedankens, in rhetorischer Terminologie die *dilatatio*, verstanden werden konnte.<sup>135</sup> Nun scheut man sich offensichtlich

<sup>130</sup> Ebd., S. 100.

<sup>131</sup> Ebd., S. 103.

<sup>132</sup> »Manche bringen es auch dahin, dass sie bald in etlichen Concerten oder Solo, die sie recht-schaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. [...] Sollen sie aber nur ein paar Menuette nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande«, Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Viollinschule*, Bärenreiter, Repr. 2002, 1756, S. 252.

<sup>133</sup> Vgl. oben, S. 59 ff.

<sup>134</sup> In der Übersetzung von Grandvalle, die weite Teile des Bandes füllt, Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, z. B. S. 344, aber auch an vielen anderen Stellen.

<sup>135</sup> In der »Eingeschickte[n] Beantwortung der Frage: Was für ein Unterscheid zwischen der Ausführung und dem Vortrage eines musikalischen Stückes ist« heißt es anfangs: »Das Wort

nicht mehr davor, ein Missverständnis zu verursachen, und ›Ausführung‹ taucht deutlich häufiger als ›Exekution‹ auf. Auch Hillers anonymer Lexikograph T.S. führt »Ausführung« und »Ausführer (executeur)« als wichtige terminologische Ergänzungen zu Walthers *Lexicon* an.<sup>136</sup>

Wenn ›Execution‹ und ›Ausführung‹ in diesem Kontext etwa gleichbedeutend sind, wie könnte man sie dann gegen den ›Vortrag‹ abgrenzen? Instruktiv ist hierbei die Einleitung von Marpurg zu seinem Anonymus. Wie gesagt beginnt er: »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«. Der Anonymus wendet sich in der Folge der Person des (musizierenden) Tonkünstlers zu, welcher viele Stücke spiele, die er selbst nicht komponiert habe. Insofern sei es notwendig, dass der Tonkünstler das, was er ›vorträgt‹ »selbst fühlt und versteht«. Wenn Marpurg als Thema der Ausführungen also die »Ausführung« benennt, handelt es sich um eine grobe Eingrenzung des Gegenstands: Es geht im Folgenden um Musik, allerdings nicht um ihre Komposition, sondern um ihre Kehrseite, die Ausführung (Mattheson hätte hier wohl nur Execution geschrieben). Dann verengt sich der Blickwinkel weiter. Es geht um einen ganz bestimmten Teil der Ausführung, nämlich darum, was der einzelne Künstler in diesem Akt zu tun hat. Diese Betrachtung bleibt nicht äußerlich, indem sie auf das klangliche Produkt schaut, sondern richtet sich auf den Weg zur guten Klangerzeugung, den der Einzelne beschreiten soll. Dafür ist es wiederum angemessen, den Begriff ›Vortrag‹ zu verwenden. ›Ausführung‹ stellt hier also den allgemeineren Begriff dar, ›Vortrag‹ den spezielleren, der aber erlaubt, detailliert die Anforderungen an den vortragenden Künstler zu beschreiben.

Ebenfalls in Analogie zur ›Execution‹ hat die ›Ausführung‹ meistens ein direktes Objekt, wie ein »Stück« oder eine »Passage«. Bei Marpurgs Anonymus erfüllen beide Ausdrücke diese Funktion noch nebeneinander, so spricht er in Hinblick auf »musicalische Stücke« davon, sie »recht [zu] executieren«.<sup>137</sup> Bach hingegen verwendet ›Execution‹ nicht mehr. Wenn er seine Notenbeispiele bespricht, so ist

Ausführung, pfeget öfters für die Bearbeitung eines musicalischen Stückes, entweder in Absicht auf den Satz, oder auf die Ausbildung des Characters dieses Stückes, welches letztere eigentlich Ausdruck heisset, genommen zu werden. Allhier, wo es dem Vortrag entgegen gesetzt wird, kann nichts anders als dasjenige darunter verstanden werden, was man insgemein Execution nennet [...], Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singodden begleitet*, Bd. 1 (1759), S. 499.

<sup>136</sup> Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 2 (1767/68), S. 254.

<sup>137</sup> Anon., »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«, S. 216.

fast ausschließlich die Rede davon, wie ihre ›Ausführung‹ vonstatten gehen soll, also weder ihre ›Execution‹ noch ihr ›Vortrag‹.<sup>138</sup>

Der ›Vortrag‹ verweist hingegen auf den Musiker, auf seine Fertigkeit. Es geht nicht darum auszudrücken, ob überhaupt musiziert wird, sondern *auf welche Weise* dieser Akt geschieht. So kann auch Quantz über die Wörter Allegro, Adagio, etc. bemerken: »Alle diese Wörter, wenn sie mit gutem Bedachte vorgesetzt sind, erfordern jedes einen besondern Vortrag in der Ausführung«. <sup>139</sup> Da mit Ausführung der Musizierakt im Allgemeinen bezeichnet wird, ist es möglich, den ›Vortrag‹ *in* ihm zu verorten. Der gute Vortrag kann dazukommen, wenn Noten gespielt werden, es ist aber keine Selbstverständlichkeit. Insofern ist der »gute Vortrag« nur in den seltensten Fällen der *Vortrag eines konkreten Musikstücks* oder einer *konkreten Verzierung*.

Damit habe ich bereits angerissen, was ich für das größte Missverständnis halte, was den Begriff ›Vortrag‹ in den Quellen des 18. Jahrhunderts angeht. Meist wird er als gleichbedeutend mit der Tätigkeit des Vortragens, analog zur heute dominanten Bedeutung, verstanden. Allerdings ist auch noch eine weitere Bedeutung in Anschlag zu bringen, die ich jetzt darstellen möchte, und die nicht mit der ersteren in eins gesetzt werden darf. Sie zieht sich durch das gesamte 18. Jahrhundert, wirkt weit in das 19. hinein und erlaubt wichtige Rückschlüsse auf das Bild und die Bewertung von Musikausübenden.

### 3.3.6 Vortrag zwischen Tätigkeit und Fertigkeit

In Kürze gefasst handelt es sich bei ›Vortrag‹ in den hier untersuchten Werken meist nicht um eine *Tätigkeit*, wie es die heutige Verwendung »der Vortrag eines Stücks« suggeriert. Der gute Vortrag, der von Bach, Quantz und dem Anonymus beschrieben wird, ist vielmehr eine *Fertigkeit* des Ausführenden, die er sorgsam ausbilden soll. Die Bezüge zur Rhetorik werden sofort evident. Bei Quintilian etwa geht es nicht nur darum, eine gute Rede zu halten. Es geht darum, einen guten Redner auszubilden: »Oratorem autem instituimus illum perfectum«!<sup>140</sup>

<sup>138</sup> Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Vgl. das zweite Hauptstück ab S. 45, fast passim.

<sup>139</sup> Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 108.

<sup>140</sup> Institutio oratoria I. proh. 9. Für Quintilian ist die Voraussetzung dafür, ein guter Redner sein zu können, ein guter Mensch im Allgemeinen zu sein, und von daher beginnt seine Rednerausbildung bereits mit der frühkindlichen Erziehung.

Ein Ausführender kann so den guten Vortrag »in der Gewalt«<sup>141</sup> haben, der gute Vortrag des Spielenden kommt »im Singen und Spielen«<sup>142</sup> zum Ausdruck, er ist aber nicht identisch mit diesem Singen und Spielen.

Insofern der gute Vortrag eine Eigenschaft und Fähigkeit eines bestimmten Menschen ist, so kann er sich auch unterschiedlich bei unterschiedlichen Menschen ausdragen. Quantz bringt dies auf den Punkt:

9. § *Der Vortrag ist fast bey keinem Menschen wie bey dem andern, sondern bey den meisten unterschieden.* Nicht allezeit die Unterweisung in der Musik, sondern vielmehr auch zugleich die Gemüthsbeschaffenheit eines jeden, wodurch sich immer einer von dem andern unterscheidet, sind die Ursachen davon. Ich setze den Fall, es hätten ihrer viele bey einem Meister, zu gleicher Zeit, und durch einerley Grundsätze die Musik erlernen; sie spieleten auch in den ersten drey oder vier Jahren in einerley Art. Man wird dennoch nachher erfahren, dass wenn sie etliche Jahre ihren Meister nicht mehr gehöret haben, *ein jeder einen besondern Vortrag, seinem eigenen Naturelle gemäß annehmen werde*; so fern sie nicht pure Copeyen ihres Meisters bleiben wollen. Einer wird immer auf eine bessere Art des Vortrages verfallen als der andere.<sup>143</sup>

Während das, was zur ›Ausführung‹ eines Stücks gehört, mehr oder weniger vergleichbar sein kann, so wird der ›Vortrag‹, den der jeweilige ›Ausführer‹ anwendet, ein unterschiedlicher sein. Da er eng mit dem Hineinversetzen in die jeweiligen Leidenschaften und Affekte verbunden ist, ist die Herangehensweise für unterschiedliche Menschen unterschiedlich. Bestimmten Charakteren mag es leichter fallen, sich in eine bewegte Stimmung zu versetzen, anderen hingegen schwerer. Es muss sich jeder ›hierbey auch nach seiner angebohrnen Gemüthsbeschaffenheit richten, und dieselbe gehörig zu regieren wissen‹.<sup>144</sup>

Auch die Verwendung des Begriffs in Musikerbiographien und in der Bewertung von Musikern, sei es bei Konzertberichten, sei es bei den Aufstellungen über das Personal einer Hofkapelle oder eines Opernhauses, wird erst verständlich, wenn man unter ›Vortrag‹ eine Disposition, eine Fertigkeit versteht. So heißt es bei Hiller über Ernst Christoph Drechsler, sein »Vortrag, seine Manieren, seine Ausarbeitung und Veränderung der Passagen« seien »ausgesucht schön«.<sup>145</sup> Ein Mitglied der Familie Couperin »that sich nicht weniger durch seine gefällige Composition,

<sup>141</sup> Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 109.

<sup>142</sup> Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 100.

<sup>143</sup> Ebd., S. 104, meine Hervorhebungen.

<sup>144</sup> Ebd., S. 109.

<sup>145</sup> Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 1 (1766/67), S. 65.

als durch seinen rührenden Vortrag auf dem Claviere, als durch sein gelehrtes Orgelspielen hervor.«<sup>146</sup> Wodurch sich die Musiker auszeichnen ist nicht das, was sie in einem Einzelfall tun, sondern die Fähigkeit dazu, es regelmäßig zu tun.

Man könnte hier zweierlei einwenden. Einerseits wird die Verbalform ›vortragen‹ häufig auch auf Stücke angewendet. Zweitens scheint hin und wieder auch die Rede vom ›Vortrag‹ bestimmter Elemente, also ganzer Stücke, Passagen oder Verzierungen zu sein.

Zum ersten: Das Verb ›vortragen‹ taucht tatsächlich in anderen Verwendungszusammenhängen auf als die Nominalform ›Vortrag‹. Allerdings sollte auch nicht vorausgesetzt werden, Nominal- und Verbalform würden in jedem Fall ähnliche Verwendungszwecke haben. ›Vortragen‹ ist nahe an ›spielen‹ und ›singen‹, und somit eine allgemeine Bezeichnung für eine Aufführungstätigkeit.

Zum zweiten: Wann immer vom Vortrag bestimmter Koloraturen, Stücke und Passagen die Rede ist, so geschieht dies meist in einem allgemeinen Sinne. Als Beispiel kann wiederum Bach dienen. Er lehrt zwar den »Vortrag« der Schleifer im Allgemeinen, aber sobald es um seine konkreten Notenbeispiele geht, spricht er von deren »Ausführung«.<sup>147</sup> Beim ›Vortrag‹ handelt es sich um ein allgemeines Regelwerk, das der ›Ausführer‹ verinnerlichen soll, aber nicht um die konkrete Ausübung desselben.

Damit wäre der Stand der Instrumentalschulen um 1750 beschrieben. ›Vortrag‹ ist in ihnen eher dem Bereich der Fertigkeiten des Redners zuzuordnen. Dennoch ist die Verwendung als Tätigkeit und (in geringerem Maße) als Resultat der Tätigkeit nicht abwegig. Der (deutlich spätere) Lexikoneintrag in Adelungs Wörterbuch von 1801 fasst die verschiedenen Möglichkeiten gut zusammen:

Der Vortrag, des - es. plur. die - träge, von dem folgenden Zeitworte, doch nur in dessen letzter Bedeutung.

1. Die Handlung des Vortragens, ohne Plural. Sowohl in der weitern Bedeutung. Der Vortrag göttlicher Wahrheiten. Als auch in engerer Bedeutung. Den Vortrag bey dem Fürsten haben, dazu verordnet seyn, dem Fürsten die vorkommenden Sachen vorzutragen. [...]

2. Die Art und Weise, wie man etwas vorträgt. Da denn nicht allein die Vorstellungen und Ausdrücke, sondern auch die Stellung des Redners und dessen Bewegungen mit zum Vortrage gehören, welche letztern man den äußern Vortrag nennt. Einen fasslichen, verständlichen Vortrag haben.

<sup>146</sup> Marburg, *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet*, Bd. 2 (1763) S. 248.

<sup>147</sup> Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 94f.

3. Dasjenige, was man vorträgt, eine Reihe zusammen hängender Ausdrücke, andern dadurch mit einander verknüpfte Vorstellungen bezubringen; insgleichen die Sache, welche man auf diese Art zu des andern Kenntniss bringt. Mein Vortrag soll dieser seyn. Einen Vortrag abkürzen.<sup>148</sup>

Da ›Vortrag‹ für die Musik bis ins 20. Jahrhundert hinein ein wichtiger Terminus bleibt, so ist es entscheidend, welchem dieser Bedeutungsaspekte das Schreiben über Aufführungen zuneigt. Fassen wir sie kurz als 1. *Vortragstätigkeit*, 2. *Vortragsfertigkeit* und 3. *Vortragsprodukt*. In den Berliner Instrumentalschulen um 1750 ist meist *Vortragsfertigkeit* gemeint. Im weiteren 18. Jahrhundert ist *Vortragstätigkeit* auch präsent, *Vortragsprodukt* hingegen nur in sehr geringem Maße.<sup>149</sup>

Ein Beispiel, wie ›Vortrag‹ auch im 18. Jahrhundert als Tätigkeit aufgefasst wird, stellt die Zuschrift des Autors »Bondi« in Marpurgs *Kritischen Briefen* (Bd. 1, 1759) dar. Er versucht dort die Frage zu beantworten: »Was für ein Unterscheid zwischen der Ausführung und dem Vortrage eines musikalischen Stückes ist«. Im Kern identifiziert er die ›Ausführung‹ mit der »mechanische[n] Fertigkeit eines practischen Tonkünstlers«.<sup>150</sup> Beim ›Vortrag‹ handelt es sich hingegen um die Fähigkeit, diese mechanische, also quasi blinde Fertigkeit, richtig einzusetzen:

Wenn man diese mechanische Fertigkeit mit Verstand anwendet, das rechte Tempo eines Stückes ergreift, nicht zu geschwinde oder zu langsam; nicht schleift, wo gestoßen werden soll, oder umgekehrt; nicht zuviel, oder zu wenig oder am unrechten Orte trillert etc; und zugleich eine, nach dem Zwecke des Componisten abwechselnde Stärke oder Schwäche mit allem diesen verbindet: so entsteht dasjenige was man einen guten Vortrag nennet.<sup>151</sup>

Eine gute ›Ausführung‹, als die rein mechanische Seite, die ›Execution‹ verstanden, ist also die notwendige Grundlage des guten Vortrags, aber nur durch ihn hat sie wirklichen Wert.

Schließlich bleiben, gleich welchen der Bedeutungsaspekte des ›Vortrags‹ man betrachtet, einige Eigenschaften gleich. Der ›Vortrag‹ wendet in jedem Fall den

<sup>148</sup> Johann Christoph Adelung, »Vierter Theil, von Seb-Z«, in: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 4, Leipzig: J. G. I. Breitkopf und Compagnie, <sup>2</sup>1793–1801, Sp. 1308.

<sup>149</sup> Wie die Studie von Laure Spaltenstein zeigt, gewinnt *Vortragsprodukt* in Wien um 1870 an Bedeutung. Vgl. das Kapitel ›Die Vergegenständlichung der musikalischen Aufführung‹, in: Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910*, S. 107–118.

<sup>150</sup> Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet*, Bd. 1 (1759), S. 499.

<sup>151</sup> Ebd., Bd. 1 (1759), S. 500.

Blick auf die Inhalte einer Musik, auf Gedanken die darin enthalten sind und Affekte, die dadurch ausgedrückt werden sollen. Gleichzeitig handelt es sich um eine individuelle Tätigkeit, die zwar miteinander vergleichbare, richtige und falsche Resultate hervorbringt, bei der sich aber die Art und Weise, wie dieser Effekt erzielt wird, von Person zu Person radikal unterscheiden kann.

### 3.4 Begriffsstudien II: Zeitungen, Hillers Publizistik und Sulzers Begriffsnetz

Um die Verwendung der Aufführungsbegriffe im gewählten Zeitraum genau darstellen zu können war es notwendig, noch einmal genauer auf die Etablierung des Begriffs ›Vortrag‹ zu blicken. Gottscheds Rhetorik bildete die Grundlage für die Etablierung des Begriffs. Die Berliner Instrumentalschulen um 1750 stellten den Durchbruch dar. In ihnen ließ sich ›Vortrag‹ noch als eine Eigenschaft des Musikers deuten, aber das Verständnis als Tätigkeit entwickelt sich nicht viel später. All diese Zusammenhänge dürfen als Grundlage für die begriffliche Landschaft in den 60er Jahren gelten. Einige der Entwicklungen, die ich im Folgenden darstelle, wurden bereits angedeutet, daher möchte ich sie kurz zusammenfassen.

›Ausführung‹ ersetzt tendenziell ›Exekution‹ und wird als zeitgemäßeres Synonym verstanden. Die Gefahr, die auch Marpurgs Korrespondent »Bondi« sieht, dass ›Ausführung‹ auch »für die Bearbeitung eines musikalischen Stückes, entweder in Absicht auf den Satz, oder auf die Ausbildung des Characters dieses Stückes, welches letztere eigentlich Ausdruck heisset,« verwendet werden kann, scheint nicht mehr entscheidend genug, um die Wortverwendung einzuschränken. ›Execution‹ wird so zu einem Fachwort, das immer noch in Opposition zur kompositorischen Tätigkeit verstanden werden kann, aber seltener eingesetzt wird. Gemeinsam können sie nun auch für die »rein mechanische Seite« des Spielens stehen, während der »Vortrag« für die wahre künstlerische Beseelung dessen steht.

Für diese mechanische Seite wurden ebenfalls die Ausdrücke des ›Treffen‹, des (bloßen) ›Treffers‹ sowie ›wegspielen‹ und ›wegsingen‹ bemüht. Es zeigt sich insgesamt eine Tendenz, verschiedene Bestandteile der musikalischen Darbietung sorgsam voneinander zu trennen und so, was Andreas Eichhorn als die allgemeine Tendenz beschrieben hatte, das »Richtige« vom »Guten« abzugrenzen.<sup>152</sup>

<sup>152</sup> Vgl. Eichhorn, »Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850«, S. 69ff.

### 3.4.1 Zeitungsberichte: Alles beim Alten?

Ein erster Blick soll wiederum der Berichterstattung in den Tageszeitungen gelten. Berücksichtigt wurden die zwei Berliner Zeitungen *Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen* (BN) und die *Berlinische privilegierte Zeitung* (BPZ) sowie die *Leipziger Zeitungen* (LZ). Während die Berliner Zeitungen, wie Christoph Henzel sorgfältig dokumentiert hat,<sup>153</sup> viel über Musikaufführungen berichten, sei es am Hofe, seien es private Konzertreihen, findet sich in den *Leipziger Zeitungen* wenig. Tendenziell sind es zugereiste Solisten, die in der Zeitung beworben werden. Die regulären Konzertreihen, etwa das Hillersche *Große Concert* oder das universitär angebundene *Collegium Musicum*, sind nur selten eine Meldung wert.

Die Ergebnisse lassen sich schnell zusammenfassen, denn das Vokabular der Musikankündigungen und der – immer noch seltenen – Berichte von aufgeführten Musiken hat sich im Vergleich zur Hamburger Berichterstattung kaum verändert. Immer noch ist ›aufführen‹ der Terminus der Wahl für die meisten Zusammenhänge, ja seine Anwendung weitet sich sogar aus, indem Operaufführungen nun nicht mehr ›vorgestellt‹ oder ›präsentiert‹, sondern eher ›aufgeführt‹ werden. Musiken, bei denen der Text im Vordergrund steht und die oft in den sakralen Bereich gehören, werden immer noch ›abgesungen‹. Der Terminus ›Exekution‹, der schon in Hamburg eher selten war, wird nun – in diesem Medium – nicht mehr gebraucht, und bei Bedarf durch ›Ausführung‹ ersetzt.

Als typisch mag folgende Ankündigung gelten, in der auch die komplementäre Verwendung von ›aufführen‹ und ›ausführen‹ (die allerdings selten auftritt) zum Ausdruck kommt:

Das im Justinischen Garten angelegte Concert wird den Sonntag fortgesetzt, wobey zugleich das berühmte, und von dem Herrn Concertmeister Graun componirte Kyrie wird *aufgeföhret* werden. Man wird sich bemühen, dasselbe bestmöglichst *auszuföhren*. Nach dessen Endigung werden verschiedene Chöre, Symphonien, und Concerte, unter Begleitung von Trompeten und Paucken, den Beschluss machen. Der Anfang ist um 5 Uhr.<sup>154</sup>

Das Konzert im Justinischen Garten ist das erste Konzert, das in den Zeitungsmeldungen erscheint. Es wird, wie oben erwähnt, vom Hofhornisten Mengis veranstaltet und wird im Winter in wetterfesteren Räumlichkeiten gehalten, zunächst

<sup>153</sup> Henzel, »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 1)«.

<sup>154</sup> BN No. 91, 31.7.1762, meine Hervorhebungen.

beim Hofkammerdiener Donner, dann beim Restaurantbesitzer Dorlet. Auf Pauken und Trompeten wird häufig hingewiesen – sie sind offensichtlich nicht Teil jeder Aufführung, und werden daher gesondert beworben. Die Schwerpunkte der Programmierung werden auch ersichtlich. Diversität ist scheinbar ein wichtiges Merkmal, mit dem der Konzertveranstalter punkten möchte. Bei den Instrumentalkonzerten, die auch notwendiger Bestandteil der Konzerte sind, soll ebenfalls auf eine »angenehme Abwechslung der verschiedenen Instrumente« geachtet werden.<sup>155</sup>

Zuletzt erlaubt der zitierte Ausschnitt auch Rückschlüsse auf die Terminologie. »Aufführen« wird hier als allgemeine Beschreibung der Handlung, in diesem die Aufführung des »Kyries« von Graun, verwendet.<sup>156</sup> Anschließend erfolgt der Hinweis, dieses Werk sollte »bestmöglichst« ausgeführt werden, geht also genauer auf die Art und Weise der Umsetzung ein. Grauns Stücke, das hier genannte »Kyrie« ebenso wie das *Te Deum*, das preußische Motivstück des siebenjährigen Krieges, werden beim Konzertpublikum anscheinend als – zumindest von Hörensagen – bekannt vorausgesetzt. Sie werden regelmäßig wiederholt, und tragen für die Konzertbesucher einen bestimmten hohen symbolischen und repräsentativen Wert (ein Name der ebenfalls oft genannt wird ist Hasse). Um der Größe der Kompositionen des verstorbenen Kapellmeisters zu entsprechen, musste offensichtlich ein besonderer Aufwand betrieben werden, der dem potentiellen Publikum auch signalisiert wird. Für diesen Bestandteil der Aufführung, der genauer auf die Qualität der Umsetzung eingeht, wird der Terminus »Ausführung« verwendet.

Für Grauns *Te Deum* wird, wie schon früher bei sakralen, textbasierten Stücken üblich, der Begriff »absingen« verwendet.<sup>157</sup> Belege, die »Absingen« nicht nur auf

<sup>155</sup> BN No. 103, 28.8.1762: »Einige besonders ausgesuchte Chöre werden künftigen Sontag auf dem im Justinischen Garten in der Scheunen-Gasse, nahe am Döhnhoffischen Platze angelegten Concerte abgesungen werden. Eine angenehme Abwechslung von verschiedenen Instrumenten wird dabey hauptsächlich beobachtet werden.«

<sup>156</sup> Vgl. auch BN No. 33, 16.3.1765: »Morgen als den 17ten März, wird in dem Justinschen Saale, in der neuen Commendanten-Straße das Concert Kyrie elieson [!] & c. oder Herr erbarme dich etc. aus der Feder des Königl. Preussl. Concert-Meisters Herrn Graun, um 5 Uhr den Anfang nehmen, dem verschiedene Concerts vom besten Geschmack folgen werden.«

<sup>157</sup> Vgl. z. B. BN No. 64, 29.5.1762: »Morgen, als am ersten heiligen Pfingst-Feyertage, wird man dem Allerhöchsten wegen des zwischen Sr. Königl. Majestät, unserm glorreichen Monarchen und Sr. Russisch-Kayserl. Majestät, Peter dem Dritten, glücklich geschlossenen Friedens, in den sämtlichen hiesigen Kirchen das schuldige Lob- und Dank-Opfer öffentlich bringen, das *Te Deum Laudamus feyerlichst absingen*, und auf den auf dem Parade-Platze gepflanzten Canonen eine dreymahlige Salve geben.« (Meine Hervorhebung).

sakrale Gebiete, sondern auch auf jegliche Form der Darbietung von textlastigen Stücke beziehen, finden sich aber nach wie vor.<sup>158</sup> In dieser Nische bleibt ›absingen‹ bis zum Ende des 18. Jahrhunderts präsent, ohne jedoch in der Gesamtmenge der Begriffe großen Einfluss zu haben. So versteht Adelong auch 1793 unter ›absingen« sowohl »[s]ingen, hersingen« als auch »singend hersagen«, wobei letzteres die Anbindung an einen bestimmten Text, der nun abgesungen wird, erneut deutlich macht.<sup>159</sup> Chöre aus Opern, bei denen in der Ankündigung oft explizit der Titel der Oper genannt wird, werden aber auch »aufgeführt«.<sup>160</sup>

In der Berichterstattung vom Hof berichtet man oft nur knapp, ein Concert sei ›aufgeführt‹ worden, ungeachtet dessen, dass die Königliche Kapelle höchstselbst musiziert.<sup>161</sup> Dennoch sind diese Meldungen häufig und gehören daher offensichtlich, neben den langen Listen der teilnehmenden Edelleute, zum Wissens- und Mitteilenswerten vom Hofleben.

Die *Leipziger Zeitungen* gehen in dieser Hinsicht kaum weiter. Wie erwähnt nehmen sie wenig Notiz von heimischen Konzertveranstaltungen (oder sehen keine Notwendigkeit, sie zu bewerben). Nur wenn die regulär stattfindenden Reihen unterbrochen werden, wird dies den Besuchern mitgeteilt.<sup>162</sup> Ansonsten kündi-

<sup>158</sup> BN No. 112, 18.9.1762: »Das bishero im Justinischen Garten in der Scheun-Gasse öffentlich gehaltene Concert wird Sonntag unter der gewöhnlichen Absingung von Opern-Chören, und besonderer Abwechslung von Concerten auf verschiedenen Instrumenten, um 5 Uhr fortgesetzt.« oder auch BN No. 121, 9.10.1762: »In dem öffentlichen Concert in des Herrn Donners Hause, auf dem großen Saal, werden künftigen Sonntag, Chöre von der Composition des berühmten Herrn Capellmeisters Hasse, unter Abwechslung verschiedener Concerte abgesungen. Der Anfang ist um 5 Uhr.«

<sup>159</sup> Johann Christoph Adelong, »Erster Theil, von A–E«, in: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 1, Leipzig: J. G. I. Breitkopf und Compagnie, <sup>2</sup>1793–1801, Sp. 108.

<sup>160</sup> BN No. 7, 15.1.1763: »In des Herrn Dorlets Wohnung werden Sonntag auf dem wöchentlich gegebenen Concerte die Chöre aus der Oper Lucio Papirio aufgeführt werden, hierauf werden Concerte, Arien, und Simphonien den Beschluss machen. Der Anfang ist um 5 Uhr.«

<sup>161</sup> BN No. 11, 26.1.1768: »Berlin, vom 26 Januar. [...] Der Hof in Gala stattete deswegen des Nachmittags bey Ihro Majestät, der Königin, die Gratulationen ab, worauf von der Königl. Kapelle ein Concert aufgeführt und nach dessen Endigung ein Souper an 4 prächtig servirten Tafeln eingenommen ward.«

<sup>162</sup> *Leipziger Zeitungen* 3,1 vom 18.1.1768: »Es dienet denen Herren Mitgliedern und übrigen Freunden des allhiesigen Collegii Musici auf dem Cramerhause zur Nachricht, dass nächstkommende Mittwoche, als den 20sten dieses, nurgedachtes Collegium Musicum, welches der Weyhnachts-Ferien und der Messe wegen zeither ausgesetzt gewesen ist, zu der gewöhnlichen Abendzeit nach 5 Uhr wieder fortgehalten werden wird.« Ab hier schreibe ich nur noch LZ.

gen die Zeitungen größtenteils zugereiste Virtuosen an, also unregelmäßige Bereicherungen des Konzertlebens.<sup>163</sup> Die Brüder Colla, die im März 1765 zunächst Berlin und dann im April auch Leipzig besuchen, können hier als gutes Beispiel gelten und erlauben nebenbei den Vergleich der Zeitungsschreiber beider Städte. Die *Berlinischen Nachrichten* schreiben:

Die Gebrüder Colla sind entschlossen, Donnerstag den 7ten März c. in dem Saale des Herrn Donners, ein Concert auf zwey neue Instrumenten von zwey Saiten, genannt, Calascioncino und Calascione zugeben, bestehend in Concerten, und Solos, besagtes Concert wird abgewechselt werden mit Sinfonies, quartetti und quintetti, von den besten Meistern componiret. Der Anfang ist um halb 5 Uhr; der Preiss des Billets ist 2 Gulden für die Person, und sind auf dem Coffee Hause des Herrn Taroni in der Breiten Straße, oder bey dem Eingang des Concert-Saales zu bekommen.<sup>164</sup>

Es ist – von einem terminologischen Standpunkt – erstaunlich, dass hier nicht die Rede davon ist, sie »ließen sich hören«. Auch der Hinweis auf ihre Virtuosität, der ansonsten topisch wäre, fehlt. Die Hauptattraktion sind vielmehr die neuartigen Instrumente, welche die Gebrüder vorführen. Für den Rest des Programms ist wiederum Abwechslung Trumpf, wobei die aufzuführenden Stücke sich durch die Komposition der »besten Meister« auszeichnen. Es ist zu vermuten, dass die Berliner Musiklandschaft keinen besonderen Mangel an Virtuosen leidet. Insofern ist es für die Gebrüder Colla notwendig, ihre Einzigartigkeit auf anderem Wege darzustellen. In anderen Berichten der *Berlinischen Nachrichten* bleibt es bei der alten Weise, etwa als ein Harfenvirtuose sich in Donners Konzert »hören lässt«.<sup>165</sup>

Doch bleiben wir bei den Gebrüdern Colla. Die *Leipziger Zeitungen* beschreiben den Sachverhalt wie folgt:

Da die Gebrüder Colla, Italiänische Virtuosen, die sich durch ihre Geschicklichkeit an den vornehmsten Europäischen Höfen bekannt gemacht haben, vorietzo hier durchreisen, werden sie künftigen Donnerstag, den 2ten May, auf dem Saale des Rathshauses gegeben.<sup>166</sup>

Diese Angabe wird ergänzt durch Woche, Ausgabennummer, Datum. LZ 3,1 vom 18.1.1768 bezieht sich also auf die 1. Ausgabe der 3. Woche des Jahres 1768 vom 18. Januar.

<sup>163</sup> Vgl. etwa die Ankündigungen im Jahr 1764, welche »ein paar aus Dresden allhier angekommene Virtuosen auf dem sogenannten Carillon« bewerben. LZ 21,2 vom 21.5.1764, LZ 25,2 vom 19.6.1764, LZ 26,3 vom 27.6.1764, LZ 27,3 vom 4.7.1764.

<sup>164</sup> BN No. 28, 5.3.1765.

<sup>165</sup> BN No. 8, 18.1.1766 »Morgen den 19ten Januar wird auf des Herrn Donners Saal groß Concert gegeben. Es wird besonders ein geschickter Meister mit einem Harfenconcert sich hören lassen.«

Kellers am Markte, ein Concert geben, bey welchem sie sich auf zwey neuen Instrumenten, Calascioncino und Calascione genannt, mit Concerten und Solos werden hören lassen; die übrige Music wird in Sinfonien und andern Stücken dieser Art von den besten und berühmtesten Meistern bestehen. Der Anfang wird praecise um 6 Uhr seyn. Der Preiss ist für iede Person 1 Rthlr. Die Billets zur Entrée sind in dem Keller des Hrn. Torchiana unter Baumeister Küstners Hause, oder auch im Saale auf dem Raths-Keller, zu haben.<sup>166</sup>

Auch hier wird Wert auf die neuartigen Instrumente gelegt. Doch in Leipzig »lassen sich« die »Virtuosen« »hören«. Man hält es zudem für angebracht, auf die Herkunft der Musiker zu verweisen. Einerseits sind sie Italiener, was für eine gewisse Qualität bürgt, andererseits haben sie sich vorher an den »vornehmsten Europäischen Höfen« aufgehalten und dort Erfolge errungen, was sie weiter aufwertet. Da Leipzig kein stehendes Orchester von hochkarätigen Virtuosen vorzuweisen hat, wie etwa die Hofkapelle in Berlin, sind solche Zusatzinformationen wichtig und die Konzerte werden in eher traditioneller Weise beworben – ein Virtuose kommt von weither und lässt sich nun hören.

Diese Art und Weise Sensationen anzupreisen ist kaum auf musikalische Ereignisse beschränkt. Andere Attraktionen werden in nahezu identischer Weise beworben:

Der allhier angekommene berühmte Italiäner, D. Comty, Ihro Kaiserl. Königl. Majest. wie auch Sr. Allerchristl. Majest. in Franckreich Oculist, hat, so wie er sich in andern Städten Europens und deren berühmtesten Academien, als Paris und London, durch seine ausnehmende Geschicklichkeit den vollkommensten Beyfall erworben, auch allhier durch seine neue Operationen per extractionem, die er in Gegenwart der vornehmsten Professoren dieser Universität verrichtet hat, einen allgemeinen Beyfall erhalten; ja jedermann gerieth in eine außerordentliche Verwunderung über dessen Fertigkeit, womit er diese Operation verrichtete.<sup>167</sup>

Bis auf den Hinweis, der »berühmte Italiäner« sei »Oculist«, ließe sich die Beschreibung, wo er schon tätig war und dass er sich »vollkommensten Beyfall erworben« habe, auf jeden beliebigen Musiker anwenden. Das Vokabular der Virtuosität, hier auf medizinische Operationen angewendet, scheint einheitlich zu sein. Analog gibt es auch Tänzer, die am Hofe ihre Geschicklichkeit »sehen lassen«.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> LZ 28,1 vom 29.4.1765.

<sup>167</sup> LZ 46,3 vom 13.11.1765.

<sup>168</sup> BN No. 135 vom 10.11.1764: »Berlin, vom 10 November. Am Donnerstage fiel das große und höchsterfreuliche Geburts-Fest Ihro Majestät der Königin unserer huldreichsten und gnä-

Insgesamt hat sich das Vokabular für Aufführungshandlungen in den Zeitungen im Vergleich zur Hamburger Situation um 1725 kaum verändert. ›Aufführen‹, ›absingen‹ und ›sich hören lassen‹ werden weiterhin jeweils für *ein übergeordnetes Werk*, *ein textzentriertes (Sakral-)stück* und *eine Virtuosenarbeit* verwendet. Wo in Hamburg wohl ›executiren‹ gestanden hätte, wird nun ›ausführen‹ verwendet. Von der gelehrten Debatte, die sich um das Wort ›Vortrag‹ dreht, aber auch von der flexibler einsetzbaren Verbform, nehmen die Zeitungen keine Notiz. Sie verwenden meistens ein recht generisches Vokabular, das nicht spezifisch für Musik ist, sondern von Augenarzt bis Zirkusakrobat das besondere Ereignis an sich in den Vordergrund rückt, und daher vielseitig verwendet werden kann.

### 3.4.2 Hillers Begrifflichkeit

Johann Adam Hiller war ein Musikpraktiker im besten Sinne. Mit seinem frühen Artikel zur Batteux'schen Ästhetik mischte er sich zwar auch in ästhetisch-theoretische Debatten ein, aber sein Wirken und sein publizistisches Hauptaugenmerk war der Praxis, und insbesondere der Gesangspraxis gewidmet.<sup>169</sup> Insofern kann es kaum verwundern, dass seine *Nachrichten und Mitteilungen* auch einen Artikel enthalten, der mit »Anmerkungen über den musikalischen Vortrag« betitelt ist.

Wie bei längeren Artikeln üblich, erscheint auch dieser in mehreren Abschnitten. Die naheliegende Befürchtung, so könnten Artikel zwar fortgesetzt, aber manchmal nicht zu Ende gebracht werden, erweist sich hier als berechtigt. Hillers Vortragslehre bleibt somit Fragment. Das erste Stück erscheint am 25.11.1766. Erst am 21.9. und 12.10. des Folgejahres 1767 werden weitere Stücke veröffentlicht.

digsten Landesmutter ein. Des Tages zuvor wurde von den sämtlichen Hoffdamen in dem Vorsaal Ihrer Majestät, die französische Tragedie, Bagazeth genannt, ohne dass Höchst dieselben hiervon im geringsten etwas gewusst, zu höchster Zufriedenheit aller Hohen und andern Anwesenden aufgeführt; wobey die Kinder des Herrn le Fevre ihre besondere Geschicklichkeit im Tanzen sehen ließen.«

<sup>169</sup> Vgl. auch die Einleitung zu seiner *Anleitung zum musikalisch-richtigen Gesang*: »Die eine Hälfte, die bis um Anfange dieses Jahrhunderts geschrieben worden, ist nach der Guidonischen Solmisation eingerichtet, auch sonst in andern Dingen sehr mangelhaft. Die neuern tragen die Anfangsgründe der Musik zwar auf eine bequeme Art vor, ergänzen auch zum Theile die Mängel, die jene haben: aber ein anderes ist, Erklärungen von einer Sache geben; ein anderes, die practische Anwendung sogleich damit verbinden.« Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange. Mit hinlänglichem Exempeln erläutert*, Leipzig: Junius, 1774, Vorrede, o.S.

Auch sie versprechen am Ende eine Fortsetzung, doch diese – und damit der Abschluss der Ausführungen – fällt aus.

Im genannten Artikel findet sich Hillers umfangreichste Darstellung von Konventionen und Vorschriften des Vortrags, bis er sich in seiner *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) dem Thema ausführlich widmet. Die *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) ist zwar ebenfalls pädagogisch, sucht aber eher die allernötigsten Grundlagen der Musikausübung zu vermitteln und spricht das Thema des »guten Vortrags« deswegen nur am Rande an. Doch abgesehen von dieser einschlägigen Darstellung spricht Hiller auch in weiteren Artikeln der *Wöchentlichen Nachrichten* vom »Vortrag«. Diese Artikel handeln dann meist von tatsächlich stattgefundenen musikalischen Aufführungen oder stellen Lebensläufe und Charakterisierungen von Musikern dar. Auf beide soll kurz eingegangen sein.

### **Anmerkungen zum ›Vortrag‹**

Hillers Artikel ist insofern sehr aufschlussreich, als er einerseits viele bereits verhandelte Aspekte bündelt. Was die Berliner Instrumentalschulen der 50er Jahre erschlossen hatten, hat nun Früchte getragen und wird bei Hiller aufgenommen. Andererseits ist Hiller nicht nur Epigone der Berliner Instrumentalschulen – das eine oder andere gewichtet er anders, und oft scheinen seine eigenen Schwerpunkte durch.

Eine der wichtigsten Forderungen, die Hiller im Gegensatz zu seinen Vorläufern stark macht, ist die der Natürlichkeit. Sowohl Sänger als auch Instrumentalisten sollen nicht überspannt, mit Anstrengung musizieren, sondern ihren jeweiligen Fertigkeiten angemessen. »Spielet und singet ihr Musik, welche mit euren natürlichen Fähigkeiten am meisten übereinstimmt, so werdet ihr sie leicht mit einer angenehmen Genauigkeit vortragen.« Und später, am gleichen Ort: »Man studiere die leichteste und natürlichste Art sich auszudrücken, so dass der Sänger schein alle Töne ohne Zwang heraus zu bringen«. <sup>170</sup> Ein guter Vortrag gleiche dem freien Erzählen im vertraulichen Gespräch. Nur dann sei er mitreißend und lebendig. <sup>171</sup>

<sup>170</sup> Johann Adam Hiller, Hrsg., *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Hildesheim und New York: Georg Olms, Repr. 1970, Bd. 2, 1767/68, S. 117.

<sup>171</sup> »Es ist unglaublich, wie vortheilhaft und bequem ein solcher ungezwungener, voller und überdachter Vortrag ist, und zwar für alle Musiker. Denn fast alles was den Sängern nützlich ist, ist auch den Instrumentalisten dienlich; und beyden ist noch die große Regel zu empfehlen, dass sie sich bemühen, mit eben der Gelassenheit und Freyheit zu musiciren, mit welcher sie

Diese Natürlichkeit hängt wiederum mit der Konstitution des Einzelnen zusammen. »Nicht zwey Menschen in der Welt sind einander gleich«, schreibt Hiller und warnt davor, sich den Vortrag einer anderen Person zum Maßstab zu setzen, der uns selbst unter Umständen nicht entspricht. Wenn unsere Ausübung nicht dem allgemeinen Geschmack entspricht, dann sei es eben so.

Man lasse sich also für der Gefahr warnen, worein wir verfallen können, wenn wir die Stimme oder den *Vortrag* eines andern knechtisch nachahmen wollen. Wir thun am besten, das Mechanische der Kunst so vollkommen als möglich, und nach aller unsere natürlichen Geschicklichkeit dazu, zu erlernen und uns bekannt zu machen, was zur verständigen Einsicht der Stücke gehört. Und dann suche man bey der *Ausübung* selbst sein Herz nach der eingesehenen Empfindung, auf welche es hauptsächlich ankömmt, zu erweichen, und bekümmere sich nicht ängstlich darum, ob die *Ausübung* im Geschmack des einen oder des andern großen Künstlers sey, oder nicht.<sup>172</sup>

Zwei Dinge fallen hier terminologisch auf. Auch Hiller versteht den ›Vortrag‹ als ein individuelles Können und Tun. Jeder Mensch muss für sich selbst herausfinden, auf welche Weise er seinen Gefühlen Ausdruck verschaffen kann. Sobald das vom persönlichen Vortrag gespeiste Musizieren publik wird, wird es unter den Terminus ›Ausübung‹ gefasst. ›Vortrag‹ bezeichnet wiederum die individuelle, interne Perspektive; ›Ausübung‹ die äußerliche, bewertende. Zweitens stellt der »gute Vortrag« auch nicht die Gesamtheit dessen dar, was das individuelle Musizieren ermöglicht. Ähnlich wie »Bondi« in Marpurgs *Kritischen Briefen* sieht Hiller die Beherrschung des »Mechanischen« als notwendige Grundlage des guten Vortrags an. So ist auch für ihn ›Ausführung‹ oder ›Ausübung‹ auf der einen Seite der umfassendere Begriff, da der ›Vortrag‹ innerhalb der ›Ausführung‹ statt findet. Doch zum Gelingen der Aufführung trägt der Vortrag viel mehr bei, ist also in dieser Hinsicht weitreichender.

Hillers Betonung der Natürlichkeit lässt fast unweigerlich an seine Gesangspädagogik und ebenso an seine Komposition denken. Die Hillerschen Singspiele zogen aufgrund ihrer leichten Fassbarkeit und Sanglichkeit große Mengen Publikums an, und ermunterten, unterstützt von zeitnah verfügbaren Klavierauszügen, zum eigenen Nachsingen. Durch seine Kompositionsweise ermöglichte Hiller es

von einer Sache von eben den Empfindungen in einem vertraulichen Gespräche reden würden. Im Umgange hört man niemanden mit so viel Arten der Steifen, verkehrten und unnatürlichen Aussprache reden, als man es bey Leuten wahrnimmt, welche öffentlich etwas zu lesen und vorzutragen haben. Dort reden wir alle in einer natürlichen Sprache mit dem gehörigen Accent und Nachdrucke.« ebd., S. 91.

<sup>172</sup> Ebd., S. 111, meine Hervorhebungen.

vielen Liebhabern, seiner Forderung nach einem natürlichen, ungezwungenen Vortrag nachzukommen.

Abgesehen davon tritt Hiller an vielen Stellen in die Fußstapfen seiner Vorgänger. Auch er bedient den Topos, dass ein guter Inhalt mit schlechter Präsentation kaum wirken kann.<sup>173</sup> Auch er lehnt sich stark an die klassische Rhetorik an und übernimmt das Vorbild des Demosthenes, das Gottsched im Anschluss an Quintilian umfangreich behandelt.<sup>174</sup> An vielen Stellen zieht er die Parallele zwischen Rede und Musik, sowie zwischen Singen und natürlichem Sprechen. Diese Tendenz setzt sich auch in seiner *Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange* fort.<sup>175</sup> Auch bei Hiller geht es darum, dasjenige, was an affektivem Inhalt auszudrücken ist, selbst zu empfinden, um es dann anderen vermitteln zu können.<sup>176</sup>

### **Personallisten, Lebensläufe, Reiseberichte: Ansätze zu einer Musiktopographie**

Ein grundlegendes Anliegen der Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts scheint die Erstellung einer musikalischen Topographie (Deutschlands) zu sein.<sup>177</sup> Man

<sup>173</sup> »Oft bringen Gelehrte die schätzenswürdigsten Sachen vor; und doch ergötzt sich aus Mangel des guten Vortrages niemand daran. Man sagt: das mag wohl wahr und richtig seyn; allein es hat mir nicht gefallen. So kann es Musikern auch ergehen.« Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 2, 1767/68, S. 111.

<sup>174</sup> Zu Gottscheds Quellen und Aufnahme von Quintilian, vgl. Thomas M. Conley, *Rhetoric in the European tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, S. 205–207 sowie Marc van der Poel, »Artikel: Quintilianismus«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen und Berlin: Niemeyer und De Gruyter, 1992–2015, Sp. 997–1016, hier: Sp. 1008.

<sup>175</sup> Hiller schreibt: »Omnium, sagt Quintilian im zehnten Buche der Instit. orat. quaecumque docemus, hoc sunt exempla potentiora etiam ipsis, quae traduntur, artibus, cum eo, qui discit, perductus est, ut intelligere ea fine demonstrante, et sequi jam suis viribus possit: quia, quae doctor praecipit, orator ostendit. Man verwechsle den orator mit dem Sänger, so ist die Anwendung der Stelle auf die Musik gemacht.« Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange. Mit hinlänglichem Exempeln erläutert*, § 42, S. 28.

<sup>176</sup> »Beym Vortrage selbst müssen die Gedanken dadurch aus dem Herzen zu kommen scheinen. Wer nicht empfindet, was er vorträgt, der erregt auch die Aufmerksamkeit und Leidenschaften des Zuhörers nicht.« Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 1 (1766/67), S. 167.

<sup>177</sup> Die Bezeichnung ist keineswegs neuzeitlich, sondern findet sich bei Johann Gottlieb Karl Spazier, der in seinen *Berlinischen Nachrichten* schreibt: »Ueberhaupt wäre zu wünschen, dass man durch getreue Nachrichten von dem, was für die Kunst gethan wird, von zweckmäßigen Anstalten für dieselbem, von vorzüglichen Ausführungen, Künstlern und ihren Verdiensten und

beklagt, dass zu wenig Informationen über Institutionen, Musiker und Werke an unterschiedlichen Orten übermittelt und damit allgemein bekannt würden. Die Republik der Musikgelehrten und -schaffenden weiß zu wenig voneinander. Daher bemüht man sich um Abhilfe. Ein wichtiges Mittel sind dabei gesammelte Musikerbiographien, wie sie Walthers Lexikon und Matthesons *Ehrenpforte* präsentieren. Zeitschriften ergänzen diese Informationen, indem sie ebenfalls Biographien veröffentlichen, aber auch das Musikleben an bestimmten Orten darstellen, indem sie Konzerte, Personen und Institutionen beschreiben oder zumindest tabellarisch auflisten.

Wie Marpurgs *historisch-kritische Mitteilungen* und *kritische Briefe*, aber auch schon zuvor Mizlers *Musikalische Bibliothek*,<sup>178</sup> versucht Hiller, dem Informationsbedürfnis Rechnung zu tragen. So laufen im ersten Band mehrere Mitteilungen über das musikalische Bühnenleben in Gotha ein,<sup>179</sup> das Personal der Berliner

neuesten Werken etc. eine Art von vollständiger Uebersicht und wenn auch nur über Deutschland bekäme. Und es wäre gut, wenn patriotische Kunstliebhaber dieserhalb die Kunde ihres Orts in mus. Rücksicht benutzten und kurze aber richtige Angaben davon, auch unaufgefordert zum Behuf dieser Zeitung einlieferten, damit man mit der Zeit eine Art von musikalischer Topographie von Deutschland erhalte, die insonderheit Reisenden sehr gut zu Statten kommen müsste.« Johann Gottlieb Karl Spazier, Hrsg., *Berlinische musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts*, Berlin: 1793, 13. Stück, S. 50.

<sup>178</sup> Man vergleiche die Absichtserklärung in der Vorrede »V Wird man in jedem folgenden Theil eine Capelle beschreiben, nemlich aus was vor Personen sie bestehet, wenn und wo selbige gebohren, was vor ein Instrument sie tractiren. VI Wenn ein Musikgelehrter, Capellmeister, berühmter Virtuoss, Componist, Musik-Direktor, verstorben, soll dessen Lebenslauff mit eingerückt werden. Solches soll auch von Cantoribus, Organisten und andern geschehen, wenn sie sich, entweder durch Schrifften, oder gute Composition hervorgethan. VII Sollen allzeit Musikalische Neuigkeiten mit angehänget werden.« Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schrifften und Büchern*, Bd. 1 (1736–1739), Vorrede, o.S.

<sup>179</sup> R. S.: Beytrag: Die zu Gotha aufgeführte Oper betreffend, von einem Liebhaber und Lehrer der Musik, in: Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 1. St. 6, 5.8.1766, S. [41]–45, St. 7, 12.8.1766, S. [49]–52; St. 8, 19.8.1766, S. [57]–61; St. 9, 25.8.1766, S. [65]–69; Anonymus: »Nachricht: Von denen auf dem Herzogl. Theater zu Sachsen-Gotha seit einem Jahre her aufgeführten Intermezzos«, in: *Wöchentliche Nachrichten*, Jg. 1, St. 12, 16.9.1766, S. [89]–92; N. N.: »Nachricht von einem auf dem Herzoglichen Hoftheater in Gotha aufgeführten musikalischen Zwischenspiel unter dem Titul: Il buon Marito.«, in: *Wöchentliche Nachrichten*, Jg. 1, St. 19, 4.11.1766, S. [143]–146.

Kapellen wird inspiziert<sup>180</sup> und der Lebenslauf Franz Bendas wird abgedruckt.<sup>181</sup> Diese Themen sind typisch und nehmen in den Musikzeitschriften zum Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr Raum ein. Dem gleichen Bedürfnis entspricht die Erstellung eines immerhin jährlich aktualisierten »Musikalischen Almanachs auf das Jahr ...«, wie es etwa Johann Nikolaus Forkel von 1782 an unternimmt. Hillers Versuch kann allerdings nur beschränkter Erfolg zugesprochen werden. Seine Nachrichten blieben über weite Strecken ein Ein-Mann-Unternehmen, dem es an zuverlässigen Korrespondenten fehlte. Deswegen griff er oft auf eigene Materialien und den Abdruck und die Besprechung längerer Texte zurück.

Von den Konzertberichten fällt die umfangreiche Nachricht von einer Opernaufführung in Gotha besonders ins Auge, die im sechsten Stück beginnt, und mit ihren drei Fortsetzungen fast 20 Druckseiten umfasst. Die meisten bisher genannten begrifflichen Befunde bestätigen sich dabei. Natürlich wird die Oper selbst »aufgeführt«. Bei seiner Bewertung der Arien des Stücks unterscheidet der Autor die Qualität der Komposition und die der »Execution« – ein weiterer Hinweis darauf, dass, wenn die alltägliche Redeweise eher von »Ausführung« spricht, der Kenner der Materie zur fachkundigen Unterscheidung aber weiterhin von »Execution« sprechen kann, wie es auch Marpurg häufiger tut. »Execution« kann sowohl die Einzelleistung der Solisten auch die Kollektivleistung des Orchesters bezeichnen.<sup>182</sup> Das Verb »vortragen« wird in Gegensatz dazu für eine individuelle Leistung verwendet. Der »Vortrag« schließlich dient dazu, um die mitwirkenden Musiker zu beschreiben und wird ihnen als Eigenschaft zugeschrieben.<sup>183</sup>

<sup>180</sup> Anonymus: [Mitglieder der Kapellen in Berlin], in: *Wöchentliche Nachrichten*, Jg. 1, St. 10, 2.9.1766, S. [73]–79, St. 11, 9.9.1766, S. [81]–85.

<sup>181</sup> Z.: [Lebenslauf des Herrn Franz Benda, königlichen Preussischen Kammermusikus], in: *Wöchentliche Nachrichten*, Jg. 1, St. 23, 2.12.1766, S. [175]–178, St. 24, 9.12.1766, S. 187–190; St. 25, 16.12.1766, S. [191]–194; St. 26, 23.12.1766, S. [199]–202; St. 35, 24.2.1767, S. 272–273.

<sup>182</sup> »Eine kriegerische Lebhaftigkeit, ein rasches doch ungezwungenes feuriges Wesen beherrschte die ganze Arie. Das Rollen der Töne von der Höhe bis zur Tiefe; die vollständige einer glücklich erfundenen harmonischen Begleitung; die *Execution* derselben sowohl von Seiten der Actrice als des Orchesters, machten bey dem Schluß derselben, zur größten Satisfaction des vortrefflichen Herrn Capellmeisters, den Beyfall aller Zuhörer laut. Nicht weniger Stärke hat er in der darauf folgenden bewiesen. Ernst, Muth, gravitäisches Wesen die ganze Arie hindurch, war der Vorwurf seiner Gedanken gewesen, und die *Execution* des Renace bewieß, wie favorabel der Musicus für den Poeten gedacht hatte.« Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 1 (1766/67), S. 58, meine Hervorhebungen.

<sup>183</sup> [Zu Mad. Elisabeth Galletti:] »Sie sieht noch immer gut aus, ältert wenig, und ihr Stimme ist noch schön. Sie exprimirt gut; ist musikalisch. [...] Zum wenigsten fehlt ihr noch, die mir sonst

Indem ›Vortrag‹ in dieser Weise zur Beschreibung eines Sängers im Allgemeinen, aber auch für seinen Erfolg im Konzert, verwendet wird, rückt der Begriff in die Nähe anderer Begriffe als ›Aufführung‹, ›Ausführung‹ und so weiter, mit denen man ihn gängigerweise assoziieren würde. Er steht stattdessen in einem Wortfeld mit (guten) »Manieren«, einem guten »Ton«, einer hohen »Geschicklichkeit« und »Fertigkeit« oder einem angemessenen »Ausdruck«.

Mit dieser Angabe von Fähigkeiten hängt auch die Klassifikation von Musikern nach bestimmten Stücktypen, die sie mehr oder weniger gut bewältigen, zusammen. Eigentlich sind es nur zwei, auf die es ankommt: Allegro und Adagio. Wenn Heinrich Christoph Koch 1802 in seinem Lexikon behauptet, es sei »überhaupt eine ganz richtige Bemerkung«, »dass man den Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers nach seinem Vortrage des Adagio beurtheilen könne«,<sup>184</sup> so sind die Grundlagen dieses Urteils bereits deutlich früher gelegt. Quantz berichtet in seiner bei Marburg erschienenen Autobiographie stolz, er habe das Spielen des Adagios bei Pisendel erlernt.<sup>185</sup> Auch am Sänger Salimbeni wird bei Hiller sein Umgang mit dem Adagio hervorgehoben.<sup>186</sup> Schließlich sind es sogar Komponisten, die mit Verweis auf ihre Allegro- bzw. Adagio-Kompositionen gegeneinander abgewogen werden, wie es mit Hasse und Graun geschieht.<sup>187</sup>

an Sängern und Sängerinnen so wohl bekannte Leichtigkeit im Vortrage; das ungezwungene und unängstliche.«; [Zu Ernst Christoph Drechsler:] »Des Herrn Drechslers Stimme, ist eine von den besten, annehmlichsten und zärtlichsten Tenorstimmen so ich je gehört. Er hat eine unvergleichliche natürliche Höhe. Alle Töne, in zwey Octaven, kommen in egaler Stärke von seiner guten Brust hervor. Doch wünschte ich seiner Tiefe noch ein wenig mehr Stärke. Sein Vortrag, seine Manieren, seine Ausarbeitung und Veränderung der Passagen sind ausgesucht schön.« ebd., Bd. 1 (1766/67), S. 66, S. 67.

<sup>184</sup> Heinrich Christoph Koch, »Adagio«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1964, 1802, Sp. 62–66, hier: Sp. 65.

<sup>185</sup> »Von diesem eben so großen Violinisten, als würdigen Concertmeister, und eben so braven Tonkünstler, als rechtschaffenenen Manne, habe ich nicht nur das Adagio, welches er auf eine ausnehmend rührende Art spiele, vorzutragen erlernt; sondern ich habe auch in dem, was das Ausnehmen der Sätze, und die Aufführung der Musik überhaupt betrifft, von ihm das meiste profitiret.« Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, Bd. 1 (1754/55), S. 211. Gerber nimmt die Nachricht gerne auf: »Den Vortrag des Adagio hatte er weiterhin dem Umgang und dem Unterrichte des vortrefflichen Pisendels zu danken.« Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Sp. 208.

<sup>186</sup> »In Berlin hat er in 14. Graunischen Opern, und einigen Serenaten, immer die männliche Hauptrolle vorgestellt. In den meisten hatte er unter andern Arien, immer ein schönes Adagio, welches er auch allemal als ein Meister in dieser Art ausführte.« Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 1 (1766/67), S. 207.

<sup>187</sup> Dazu unten, S. 147.

Dass es sich bei der Betonung des ›Vortrags‹ um ein Phänomen handelt, das trotz seiner überproportionalen Betonung im Musikschriftentum nicht universell rezipiert und reproduziert wird, lässt sich anhand des langen Berichts über die Musik in Russland von Jacob von Staehlin zeigen. Zuerst in den *Beilagen zum Neuveränderten Rußland* erschienen, druckte Hiller ihn im vierten Jahrgang seiner *Nachrichten*, der unter dem veränderten Titel *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770* erschien. Staehlin beschreibt darin das Konzertleben in Russland, von seinen bescheidenen Anfängen bis zu ausführlichen Erörterungen über die Gegenwart. Den Begriff ›Vortrag‹ und die Verbalform ›vortragen‹ verwendet er dabei nicht. Seine Darstellung fußt eher auf den schon für Hamburg diagnostizierten Mustern. Werke werden ›aufgeführt‹. Bei virtuoson Einzelleistungen gilt immer noch, dass die betreffenden Personen ›sich hören lassen‹. Zusammengefasst findet man beides bei einem Konzertbericht von 1764:

Im folgenden Jahre 1764 wurde das vorerwähnte Trauerspiel Almira von Cavalieren und Damen auch auf der großen Hof-Schaubühne zu Petersburg *aufgeführt*, wobey ein zahlreiches Orchester von adelichen Personen die Sinfonien zwischen den Handlungen, und die Ballette am Schluss, zu allgemeinem Beyfall *spielte*. Dabey *ließ sich* der pohlische Graf und Ritter Ogniski auf seiner Clarinette um so vorzüglicher *hören*, da er in der kaiserl. Kammer-Capelle einen Hof-Musicus, Lankammer, vor sich fand, der dieses Instrument auch sehr gut spielte, und ihn darauf nach Wunsch *accompagniren* konnte.<sup>188</sup>

Um die Vollkommenheit einzelner Musiker zu beschreiben reicht ihm weiter die Terminologie von einer guten ›Ausführung‹ und auch ›Execution‹:

Dazu kam auch noch aus Warschau von der königl. pohlischen Capelle ein italiänischer Castrat Puttini, [...] Der vorzügliche Werth seines *Spielens* bestund sowohl in der genauen *Execution* der schwersten Concert-Passagen, als vornehmlich im reinsten Ansatz, mit dem seine Flöte in der Tiefe Fagotmäßig, und in der Höhe wie ein Flageolet klang.

und später:

Am Russisch-kaiserl. Hofe ward Gumpenhuber als Kammer-Musicus mit einem ansehnlichen Gehalt auf drey Jahre in Dienste genommen. [...] so oft er spielte, wurde er wegen der musikalischen Stärke seiner eigenen Concerte, wegen seiner erstaunli-

<sup>188</sup> Johann Adam Hiller, Hrsg., *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*, Bd. 4 [Nachfolger der Zeitschrift: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*], Leipzig: Im Verlag der Zeitungs-Expedition, 1770, S. 210, meine Hervorhebungen.

chen Accuratesse in der *Ausführung*, ungemainen Cadenzen, Capricci und Trillern, bewundert.<sup>189</sup>

Dass es nicht notwendig war, in Hinblick auf Gesangskunst vom ›Vortrag‹ zu sprechen, zeigt sich weiter an Hillers spärlicher Verwendung im Grundlagenwerk *Anleitung zum musikalisch-richtigen Gesange* aber auch in anderen Instrumentalschulen seiner Zeit, die nicht dem unmittelbaren Berliner Zirkel angehören. Marpurg setzt als Untertitel für seine 1765 in zweiter Auflage erschienene *Anleitung zum Klavierspielen*: »der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen«. ›Vortrag‹ und ›vortragen‹ erscheinen zwar in einigen Passagen. ›Vortragen‹ steht meist im Kontext von »ein Notenbeispiel vortragen«, was der säuberlichen Trennung, die Bach zwischen der Ausführung konkreter Musik und dem Vortrag im Allgemeinen macht, zuwider läuft. ›Vortrag‹ ist hier eindeutig kein zentraler Fachterminus, sondern ein Gebrauchswort.

Ebenso wenig prominent tritt der Terminus ›Vortrag‹ in der äußerst erfolgreichen Clavier-Schule von Georg Simon Loehlein auf, die von 1765 bis 1782 insgesamt vier Auflagen erlebt.<sup>190</sup> In seinem Kapitel »Von der Melodie und vom Spielen« spricht er zwar von ›Vortrag‹ und knüpft eindeutig an die Berliner Überlegungen an, reduziert die umfängliche Theorie aber auf zwei Aspekte. Erstens auf die topische Feststellung, dass ein gutes Stück von einem schlechten Vortrag ruiniert werden kann, und ein mittelmäßiges Stück durch guten Vortrag nobilitiert. Zweitens, dass Musik eine Sprache der Affekte sei, welche der »Ausführer« auch zu vermitteln habe.<sup>191</sup> Hier ist allerdings nicht von einem nachahmenden Einfühlen die Rede, sondern davon, dass der affektive Gehalt eines Stückes mithilfe der Vortragsanweisungen Allegro, Adagio, etc. hinreichend bestimmt sei. Damit knüpft Loehlein an die Tendenz an, die Kunst des »Vortrags« als die Kunst, bestimmte Stücktypen auf bestimmte Weise vorzutragen, zu verstehen. Andererseits reduziert er die doch vielleicht etwas abgehobene Berliner Theorie auf ein leicht erfassbares und auch für den Gelegenheitsspieler praktisch nachvollziehbares Grundgerüst.

Mit diesem Exkurs zurück zu den Instrumentalschulen seien die Betrachtungen zu Hiller und den musikalischen Nachrichten erst einmal beendet. In der Bericht-

<sup>189</sup> Ebd., S. 177 bzw. S. 199, meine Hervorhebungen.

<sup>190</sup> Von einer »hohen Auflage« spricht Lothar Hoffmann-Erbrecht, »Artikel ›Löhlein, Georg Simon«, in: *MGG* Bd. 8 (1960), S. 1093–1097, hier: Sp. 1097.

<sup>191</sup> Georg Simon Loehlein, *Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie. Durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt*, 4. Aufl., Leipzig und Züllichau: 1782, S. 63.

erstattung von Kapellen und Musikern erscheint ›Vortrag‹ meist als ein Personalattribut. Doch nicht überall wird der neue Begriff verwendet und daran wird seine Beschränkung auf bestimmte Orte und bestimmte intellektuelle Milieus deutlich. Ein Gesandter aus Russland, ein eher randständiger Musikgelehrter aus Berlin und ein Leipziger Klaviervirtuose und -pädagoge machen in keinem oder in geringerem Maße Gebrauch von der neuen Begrifflichkeit. Mit dem zeitlichen Verlauf und dem räumlichen Abstand wird der sehr klar umrissene Begriff des Berliner Milieus unschärfer und nimmt Funktionen von den weiteren immer noch in Gebrauch befindlichen Aufführungsbegriffen an. Diese Entwicklung wird in der nächsten Studie zu Wien um 1800 genauer zu beschreiben sein. Bevor ich dazu komme, sei noch ein Blick auf Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* geworfen und ein Fazit aus der Untersuchung zu Berlin um 1765 gezogen.

### 3.4.3 Aufführungsbegriffe in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste

In der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* nimmt die Musik eine Sonderstellung ein. Von insgesamt 855 Artikeln sind allein 213 der Musik gewidmet, deutlich vor der Baukunst, die mit 117 Einträgen den zweiten Platz belegt.<sup>192</sup> Wenn man bedenkt, dass zusätzlich 157 den Künsten im Allgemeinen gewidmet sind, bezieht sich – so gerechnet – fast die Hälfte der Artikel auf Musik. Sulzer selbst unternahm auch besondere Anstrengungen, der musikalischen Materie näher zu kommen, und tauchte im Sommer 1756 geradezu ab, um musikalische Studien zu betreiben und die musikalischen Artikel voranzutreiben.<sup>193</sup> Im Gegensatz zu anderen Künsten fruchteten hier seine Bemühungen, prominente Mitstreiter zu finden – zwar waren es nicht die prominenten Quantz, Bach oder Agricola, aber mit Kirnberger und Schulz erhielt er dennoch kompetente Hilfe. Hilfreich für die Etablierung des Lexikons war sicher auch der Status der Musikenzyklopädie zu diesem Zeitpunkt: Walthers *Lexicon* war immer noch nicht überarbeitet worden,

<sup>192</sup> Vgl. die Zahlenangaben bei Carsten Zelle, »Ästhetischer Enzyklopädismus. Johann George Sulzers europäische Dimension«, in: *Berliner Aufklärung 4: Kulturwissenschaftliche Studien*, hrsg. von Ursula Goldenbaum und Alexander Košenina, Hannover: Wehrhahn, 2011, S. 17.

<sup>193</sup> Johannes Leo, *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« J. G. Sulzers*, Berlin: P. Paul, 1906, S. 36 sowie Gerhard, »Man hat noch kein System von der Theorie der Musik. Die Bedeutung von Johann George Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, S. 347.

ein »System von der Theorie der Musik« lag noch nicht vor.<sup>194</sup> Insofern konnten die Artikel zur Musik in Sulzers *Allgemeiner Theorie* Maßstäbe setzen. Als solche dienten sie selbst Ludwig van Beethoven noch als ästhetisch-normativer Leitfaden.<sup>195</sup>

All dies liegt nahe, als letzte Station der musikalischen Begriffsverwendung und -prägung in Berlin um 1765 dieses schon mehrfach erwähnte große Werk zu betrachten. Wenn es auch erst 1771 (Bd. 1) bzw. 1774 (Bd. 2) erscheint, so sollte man es dennoch nicht nur auf diese Jahre festlegen. Sulzer begann mit seinen Arbeiten in den 50er Jahren, wurde aber erst durch seine lebhafteste (beobachtende) Teilnahme am siebenjährigen Krieg und später durch den tragischen Tod seiner Frau und zweier seiner Kinder von der Arbeit abgehalten.<sup>196</sup> Auch wenn es bis zur Fertigstellung noch eine Weile dauern sollte, stammen wichtige Impulse aus der hoffnungsvolleren Vorkriegszeit und setzen sich in den 60er Jahren fort.<sup>197</sup>

### Methodologische Überlegungen

Die Frage nach der Form der *Allgemeinen Theorie* verfolgte Sulzer von der Ankündigung bis zur Veröffentlichung und wird auch in den Rezensionen des Werks aufgegriffen. Wie bereits angerissen, verzichtet die *Allgemeine Theorie* darauf, ihre Gegenstände in philosophisch-systematischer Weise – was damals von den einfachsten Grundsätzen zu den weiteren Folgerungen fortschreiten bedeutete – darzustellen. Das traf auf Unverständnis. 1757 warf ein Artikel Sulzer vor, einer französischen Modeerscheinung statt zu geben – immerhin erschien ja seit 1751 die *Encyclopédie*, ebenfalls in alphabetischer Ordnung. Die Kritik war an beiden Werke die gleiche: ein Wörterbuch könne weder als Enzyklopädie – im Sinne einer universellen Wissenslehre – noch als allgemeine Theorie fungieren:

Wir lassen uns durch die herrschende Mode der Franzosen nicht verblenden, welche jetzt in die alphabetische Methode so verliebt sind, als unsere Landsleute vor ohngefähr dreißig Jahren gewesen. Diese Methode ist hauptsächlich ihrer Eitelkeit, bey

<sup>194</sup> Vgl. das Zitat bei Anselm Gerhard, das auch den Aufsatztitel hergibt, ebd., S. 342. Zur Besonderheit der Allgemeinen Theorie, vgl. auch ebd., S. 343f.

<sup>195</sup> Larissa Kirillina, »Johann Georg Sulzers »Allgemeine Theorie der Schönen Künste« und Ludwig van Beethovens ästhetische Anschauungen«, in: *Europa in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Erich Donnert, Weimar u. a.: Böhlau, 1999, S. 687–693.

<sup>196</sup> Leo, *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« J. G. Sulzers*, S. 47f.

<sup>197</sup> Vgl. Zelle, »Ästhetischer Enzyklopädismus. Johann George Sulzers europäische Dimension«, S. 10f.

ersten Aufschlagen eines Buchs gelehrt zu scheinen, zuzuschreiben: wir wollen es gern glauben, dass ihre so genannte Encyclopädie, in gewisser Absicht ein vortreffliches Werk ist: aber wenn sie nicht ein Wörterbuch, sondern eine zusammenhängende Abhandlung aller Wissenschaften und Künste wäre, was würde sie denn seyn? – was sie jetzt nicht ist, eine Encyclopädie.<sup>198</sup>

Johann Jakob Engel schreibt dazu lakonisch: »Eine Theorie in alphabetischer Ordnung ist kein zusammenhängendes Ganzes; das ist jeder Artikel für sich.«<sup>199</sup> Angesichts dessen muss es fast verwundern, dass Sulzer sowohl an seinem Unterfangen festhält, als auch hohe Erwartungen an den systematischen Effekt seines Werks hat. Er hat dieses Ziel in knappen, sehr wertvollen Überlegungen anlässlich der Veröffentlichung von Gottscheds Handlexikon<sup>200</sup> in den *Briefen die neueste Literatur betreffend* dargelegt.

In seinem Beitrag geht es Sulzer zuvorderst darum, dass Gottscheds Produkt kaum als Konkurrenz für sein eigenes Projekt gewertet werden könne. Sulzer gehe es darum, nicht nur Kunstwörter zu erläutern, sondern Maßstäbe für ästhetische Betrachtungen zu schaffen. Er wolle »Kunstrichtern den Weg bahnen, die Theorie des Geschmacks zu einer Gewissheit zu bringen, die der mathematischen nahe kommen kann«. Gottscheds Absicht hingegen sei eine andere gewesen:

Dergleichen Untersuchungen waren fern von der Absicht des Herrn Pr. G. Sie werden in seinem ganzen Wörterbuche keine Spuhr davon finden. Er hat nicht einmal so weit gehen wollen, dass er die verschiedene allgemeine und besondere Eigenschaften die eigentlich den Werth eines Werks der Kunst ausmachen, bloß dem Namen nach angezeigt hätte, geschweige, dass er ihre Beschaffenheit näher untersuchen, oder gar ihre Verhältniß gegen die Natur der Seele erforschen wollen.<sup>201</sup>

Sulzers Absicht unterscheidet sich somit deutlich von sonstigen Wörterbüchern. Er will, ausgehend von der menschlichen Psychologie, die Grundregeln dafür bereitstellen, zu bewerten, ob etwas schön oder erhaben oder dergleichen ist, und

<sup>198</sup> Anon., »Sulzer, J.G., »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1.1 (1757), S. 222–229, S. 225f.

<sup>199</sup> Johann Jakob Engel, »Rezension zu J. G. Sulzer Allgemeine Theorie der schönen Künste«, in: *Neue Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften* 15.1 (1773), S. 32–85, S. 32.

<sup>200</sup> Johann Christoph Gottsched, *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig: Fritsch und Breitung, 1760.

<sup>201</sup> Sulzer, »Acht und siebenzigster Brief. Herr Prof. Sulzers Schreiben von dem Unterschiede seines Wörterbuchs der schönen Wissenschaften und des Gottschedischen Handlexicons.«, III. Den 17. Januar 1760, 78. Brief, S. 33–48, hier S. 41, Fortsetzung IV. Den 24. Januar 1760, S. 49–61.

dieses Urteil objektiv begründbar machen. Zugrunde liegt dem ein erzieherischer Impuls. Kunst darf nicht als reines Amüsement verstanden werden, sondern erfüllt einen wichtigen moralischen Zweck.

Vor dem Hintergrund dieses hohen Anspruchs muss es um so mehr verwundern, dass Sulzer die lexikalische Ordnung als Form wählt.<sup>202</sup> Schließlich scheint es offensichtlich, dass eine klare, einheitliche Lehre zu formulieren in einer systematischen Darstellung leichter wäre. Sulzer wendet sich im gleichen Artikel genau diesen Einwänden zu.<sup>203</sup> Das erste Argument ist ein pragmatisches. Wer erziehen will, muss gehört werden. Es sei Sulzers Hauptabsicht, den Künsten mehr Kenner und mehr Liebhaber zu verschaffen. Doch »je genauer ein System in allen seinen Theilen verbunden, je schärfer alles darin erwiesen ist, desto mehr wird der größte Theil der Leser davon abgeschreckt. Die meisten Menschen wollen gleich beym ersten Ansatz, nach der geringsten Bemühung, einiges Licht haben, das sie wenigstens obenhin befriediget.«<sup>204</sup> Ein System hätte indes vorausgesetzt, von den allereinfachsten Anfangsgründen fortzuschreiten – was den normalen Leser nach kürzester Zeit frustrieren würde. Was Sulzer stattdessen vorschwebt ist ein graduelles Fortschreiten. Als typischen Anlass sieht er das Gespräch in der Gesellschaft.<sup>205</sup>

Wer sich nicht vorgenommen hat, sein ganzes Leben einer Wissenschaft zu widmen, der fängt seine Erkänntniss derselben nicht so methodisch an. Erst hört er verschiedentlich bald von einem, bald von dem andern Punkt sprechen, und denkt hernach den Sachen weiter nach, oder sucht irgend in einem Buche Erläuterung darüber. Denn fängt er an, selbst einige Fragen aufzuwerfen, Zweifel vorzutragen u. s. f. bis er die meisten Materien sich etwas bekannt gemacht hat. Alsdenn lässt er sich in nähere Untersuchungen ein, er will mehr Gewissheit, bestimmtere Begriffe haben, und steigt

<sup>202</sup> Wolfgang Riedel vermutet, dass dies auch mit Sulzers empirischer Forschungsweise zu tun hatte, vgl. Wolfgang Riedel, »Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer«, in: *Der ganze Mensch*, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart: Metzler, 1994 (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 15), S. 410–439, hier: S. 425–427.

<sup>203</sup> Sulzer, »Acht und siebenzigster Brief. Herr Prof. Sulzers Schreiben von dem Unterschiede seines Wörterbuchs der schönen Wissenschaften und des Gottschedischen Handlexicons.«, Fortsetzung vom 24. Januar 1760, S. 54–62.

<sup>204</sup> Ebd., S. 55.

<sup>205</sup> Vgl. auch: »Er kömmt in eine Gesellschaft, worin von Gedichten, oder von Gemälden, von Gebäuden u. s. f. gesprochen wird. Er hört manchen Ausdruck, den er nicht versteht, manches Urtheil, dessen Grund er nicht einsieht.« ebd., S. 58.

endlich bis auf die ersten Grundsätze der Wissenschaft hinauf, und hört da auf, wo das System anfängt.<sup>206</sup>

Es sei dem Menschen also angemessener, quasi auf Umwegen und über einzelne, konkrete Beispiele zur Erkenntnis der allgemeinen Grundsätze geführt zu werden, als sie in trockener, akademischer Form hergeleitet zu bekommen. Sulzer nennt seine favorisierte Methode »analytisch« im Gegensatz zur herkömmlichen »synthetischen« Methode und ist zuversichtlich für ihren Erfolg: »Durch eine solche analytische Methode wird ein Liebhaber die Theorie der Künste aus meinem Werk, wenn ich nur im Stande bin, es gut auszuführen, leicht und mit Lust lernen können.«<sup>207</sup> Es sei vielmehr ein schwerer Fehler, das Publikum immer gleich mit den abstraktesten Grundsätzen zu verschrecken. Diese Unsitte führe dazu, dass die wichtigsten philosophischen Erkenntnisse (er nennt Leibniz, Wolff und Baumgarten) »noch jetzo für die meisten Menschen in einer für sie undurchdringlichen Finsterniss begraben« lägen. In diesem Zusammenhang erläutert er auch präziser, was hier mit »analytisch« gemeint sein soll. Man solle sich etwa über die Fragen der »Unsterblichkeit der Seele« oder »Unvollkommenheit der menschlichen Natur« an die »Grundsätze der Ontologie« annähern.<sup>208</sup> Insofern geht es um die Betrachtung von instruktiven Einzelfällen, die dann gemeinsam erlauben, das Gesamtbild zu zeichnen. Der Gegensatz dazu wäre das synthetische Vorgehen, das versuchte, aus einzelnen Sätzen ein System zu errichten, von dem ausgehend dann Einzelfälle klassifiziert werden könnten. Sulzer selbst ging in seinen späteren Akademievorträgen mit gutem Beispiel voran und reicherte seine Vorträge mit vielen konkreten Beispielen, die bei der eigenen Sinneserfahrung ansetzen, an.<sup>209</sup>

<sup>206</sup> Sulzer, »Acht und siebenzigster Brief. Herr Prof. Sulzers Schreiben von dem Unterschiede seines Wörterbuchs der schönen Wissenschaften und des Gottschedischen Handlexicons.«, S. 56f.

<sup>207</sup> Ebd., S. 57.

<sup>208</sup> Ebd., S. 60.

<sup>209</sup> »These last essays are also interesting from a methodological point of view. Instead of presenting a straightforward philosophical treatise he loaded them with often personal examples which not only make up the bulk of these essays but are also their main arguments.« Johan van der Zande, »Johann Georg Sulzer's »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, in: *Enzyklopädien, Lexika und Wörterbücher im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Carsten Zelle, Wolfenbüttel: Wallstein-Verlag, 1998 (Das 18. Jahrhundert, Bd. 22,1), S. 87–101, S. 185. Vgl. auch die Darstellung bei Riedel, »Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer«, insb. S. 414–423.

Zusammenfassend sollte man Sulzers Absichten ernst nehmen. Er hat äußerst hohe Ansprüche, die er glaubt auch und gerade durch eine analytische Darstellung in alphabetischer Anordnung erreichen zu können. Im Folgenden möchte ich also das aufführungsästhetische Konzept und die dabei verwendete Terminologie, die innerhalb dieses ganzheitlichen ästhetischen Projekts zum Vorschein kommt, beleuchten, unter der Annahme, dass mehrere Artikel zusammengenommen tatsächlich eine Art System ergeben. Im Prinzip wäre ein beliebiger Einstieg dazu ausreichend, ich gehe aber vom Begriff ›Vortrag‹ aus. Doch selbstverständlich reicht es nicht, beim Vortrag zu verharren. Verständlich werden die Ausführungen Sulzers und seiner Mitarbeiter erst dadurch, dass sie mit anderen Artikeln und damit anderen Begriffen in Zusammenhang und Dialog gebracht werden.

### Die »analytische Methode« in Hinblick auf Aufführungsbegriffe

Bevor aus den verschiedenen Artikeln zur musikalischen Aufführung ein Bild konstruiert werden kann, scheint zunächst die Frage berechtigt, wer welche musikalischen Artikel verfasst hat, und ob überhaupt zu erwarten ist, dass sie ein einheitliches Bild abgeben. Sulzer bedankt sich in der Vorrede des zweiten Bands bei Kirnberger für seine Mitarbeit, Anselm Gerhard hat aber eindringlich davor gewarnt, die Vorrede als Indiz dafür zu nehmen, Kirnberger habe *alle* musikalischen Artikel verfasst.<sup>210</sup> Gerade die finalen Sätze des Artikels »Musik« deuten unmissverständlich darauf, dass Sulzer zwar Kirnbergers Hilfe und Unterricht genossen hat, diesen Artikel letztlich aber selbst verfasst hat. Klarer ist wiederum Schulz' Engagement. Sulzer selbst bezeugt, dass von diesem die meisten musikalischen Artikel vom Buchstaben »S« bis zum Ende stammen – und somit auch der Artikel »Vortrag«.<sup>211</sup>

Wie Gerhard ebenfalls darstellt, lassen sich gerade zwischen diesem letzten Teil, für den Schulz verantwortlich zeichnet, und den ersten Artikeln manifeste ästhetische Differenzen festmachen. Sulzer wertet die Instrumentalmusik, in Fortsetzung der Tradition, fast durchweg ab. Schulz toleriert sie und spricht ihr wichtige ästhetische Funktionen zu. Andere »eklatante Widersprüche« zwischen den Musikartikeln ließen sich, so Gerhard, »an zahlreichen Stellen« aufzeigen. Allerdings,

<sup>210</sup> Gerhard, »Man hat noch kein System von der Theorie der Musik«. Die Bedeutung von Johann George Sulzers ›Allgemeiner Theorie der schönen Künste‹ für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, S. 347.

<sup>211</sup> Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: M. G. Weidemanns Erben und Reich, 1771–1774, Bd. 2 (1774), Vorrede o. S.

so schwächt er die Aussage ab, zeigten auch viele Werke des 18. Jahrhunderts mit nur einem Autor ähnliche Selbstwidersprüche.<sup>212</sup>

Wie soll man nun mit Verfasserfrage umgehen? Zum Zwecke dieser Untersuchung möchte ich von einem einzelnen, homogenen Autor ausgehen, den ich »Sulzer« nenne, da dieser Name auf dem Buchdeckel steht. In der begriffsgeschichtlichen Untersuchung geht es ja nicht zuvorderst darum, eine einheitliche ästhetische Position der (Teil-)Verfasser der *Allgemeinen Theorie* darzustellen. Vielmehr genügt es, einen gemeinsamen Sprachgebrauch und eine gemeinsame Grunderfahrung von musikalischen Aufführungen anzunehmen, die aufgrund des gemeinsamen Erfahrungsraumes ähnlich artikuliert werden.

### **Sulzers Begriffnetz, ausgehend vom »Vortrag«**

Der zweite Band der *Allgemeinen Theorie* beinhaltet zwei Artikel zum Stichwort Vortrag. Der erste (2, 1242a–1247b) ist den Redenden Künsten zugeordnet, der zweite, fast doppelt so lange (2, 1247b–1258b), der Musik.<sup>213</sup> An diesem Längenunterschied zeigt sich die Wichtigkeit der Musik in der *Allgemeinen Theorie* und zugleich ist diese Auseinandersetzung die umfangreichste Erklärung des Begriffs »Vortrag«, die bis weit ins 19. Jahrhundert vorliegt. Aus genau diesem Grund werde ich nicht den ganzen Artikel paraphrasieren und kommentieren, sondern mich auf bestimmte Themen beschränken. Wie gesagt spreche ich beim Autor von »Sulzer«, auch wenn der tatsächliche Autor wohl Johann Abraham Peter Schulz war.

Sulzer beginnt mit dem auch bei Bach, Quantz und Hiller bemühten Topos, dass gute Musik ohne einen guten Vortrag keine Wirkung erzielen kann. Es sei zudem so, dass »Musik [...] nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohre mitgeteilt werden kann« (2, 1247b). Beide Argumente dienen dazu, die Existenz des Artikels zu rechtfertigen. Der Vortrag ist sowohl dafür notwendig, dass Musik überhaupt zu Gehör kommt, als auch dafür, dass sie ihre wahre Wirkung entfaltet. Sulzer versteht Vortrag hier zunächst als den Akt der Aufführung, also als Tätigkeit. Gleich darauf ergänzt er, der wichtigste »Endzweck« dieser »Lehre vom

<sup>212</sup> Gerhard, »Man hat noch kein System von der Theorie der Musik«. Die Bedeutung von Johann George Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, S. 348f.

<sup>213</sup> Die folgenden Angaben beziehen sich auf die erste Edition Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* in zwei Bänden, die 1771 und 1774 erschienen. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich diese Edition, wobei ich jeweils Buch (außer in eindeutigen Fällen), Seitenzahl und Spalte (mit a und b) angebe.

Vortrage« sei »die höchste Bildung des Virtuosen« (2, 1247b). Insofern sind schon hier beide Dimensionen präsent: Vortrag als Tätigkeit und Vortrag als Fähigkeit.

Die nächste Einschränkung, die vorgebracht wird, ist, dass es nur um den »Vortrag der Hauptstimme« gehen soll. Über den der Nebenstimmen werde im Artikel »Begleitung« gesprochen. Dieser findet sich im 1771 publizierten ersten Band und umfasst etwa zwei Seiten (1, 142a–143b). Der Beginn des Artikels stellt wiederum die Relevanz des Gegenstandes dar. Einerseits könne auch eine gute Begleitung (ebenso wie gutes Solospiel) ein Stück vervollkommen, eine schlechte es aber ruinieren. Andererseits gebe es (auch das ist eine kanonische Klage) viel zu wenige gute Begleiter: »Ein vollkommener Begleiter ist vielleicht eine weit seltene Sache, als ein vollkommener Solospieler« (1, 142b). Die weiteren Ausführungen, wie eine gute Begleitung zu bewerkstelligen sei, decken sich in vielen Punkten mit den Forderungen im Artikel »Vortrag«. Zusätzlich werden allerdings die Schwierigkeiten, den Generalbass zu spielen, behandelt, was einen Verweis auf den Artikel »Harmonie« rechtfertigt. Kehren wir an dieser Stelle zum Vortrag zurück.

Als Haupteigenschaften des guten Vortrags, der nun also nur die Hauptstimme betrifft, werden drei genannt: Deutlichkeit, Ausdruck und Schönheit (oder Zierlichkeit) (2, 1248a). Diese werden im Folgenden genauer bestimmt.

Zur Deutlichkeit gehöre etwa, »die Taktbewegung des Stücks« zu treffen und jeden »Ton rein und distinkt [anzugeben]« (1248b). Besonders wichtig erscheint die richtige Betonung im Takt und Stück, insofern sei es wichtig, »die Accente des Gesangs fühlbar [zu machen]« (1249a), Haupt- und Nebentöne richtig zu unterscheiden und Einschnitte deutlich spürbar zu machen (1250a). Zuletzt solle man noch im Takt bleiben und die angegebenen Vortragszeichen beachten (1251b).

Die Kennzeichen des »richtigen Ausdrucks« scheinen auf den ersten Blick die gleichen zu sein wie die der Deutlichkeit. Auch hier geht es um die »richtigste Bewegung« (1253a) und um Schwere und Leichtigkeit (1253b). Die Bemerkungen beim Ausdruck zu Stärke und Schwäche (1254a) ähneln wiederum den Ausführungen zu Nachdruck und Betonung bei der Deutlichkeit. Doch obgleich die Leitwörter ähnlich sind, unterscheiden sich diese Anweisungen in Ursprung und Ziel. Der zu erzielende Ausdruck speist sich aus dem *Charakter*, den jedes einzelne Tonstück besitzt, welcher wiederum der »Seele des Tonsezers« entspringt. Wenn es also bei der Deutlichkeit darum geht, die grundlegenden Dinge richtig zu machen, geht es erst beim Ausdruck wirklich darum, den Gehalt eines Stücks zu erschließen und den Zuhörern zu kommunizieren.

Die gegebenen Rezepte, die zu einer Vollkommenheit des Ausdrucks führen sollen, zeigen, wie schwer es ist, praktisches Tun in Worte zu fassen. Viele Regeln ließen sich vermutlich deutlich leichter vormachen als aufschreiben. Dem Empiriker Sulzer ist dies bewusst. Über Stärke und Schwäche hält er fest: »Bestimmteres lässt sich hierüber nicht sagen: Wer seinen Vortrag in Absicht auf diesen Theil des Ausdrucks bilden will, der muss hören, fühlen, und lernen« (1255a). An anderer Stelle erklärt es zu einem »thörichte[n] Unternehmen [...], zu bestimmen, worin sich der Vortrag, wenn er jeden Charakter und jeden Ausdruck insbesondere genau darstellen soll, unterscheiden müsse, da das Anhören richtig vorgetragener Stücke [...] in wenigen Minuten mehr Licht gibt, als alles, was hierüber [...] gesagt werden könnte.« (1252b–1253a).

Das nächste Hilfsmittel, um den richtigen Ausdruck zu treffen, ist das Sich-Versetzen in den Affekt des jeweiligen Stücks, wodurch viele Dinge »sich [dem Spieler oder Sänger] während dem Spieln oder Singen, von sich selbst darbieten.« (1255a). Ein weiteres besteht darin, sich anhand verschiedener Typen von Stücken zu schulen. Als Grundlage dienen einfache Tanzstücke und Lieder, deren Kenntnis scheinbar arg gelitten habe. »Dem angehenden Sänger rathen wir, sich unablässig in dem guten Vortrag aller Arten von Liedern zu üben; sie sind in allen Absichten für ihn eben das, was die Tanzstücke den Spielern sind, und bedürfen daher keiner weitern Anpreisung.« (1256a). Sulzer geht hier von einer begrenzten Anzahl von Grundtypen aus, denen sich alle Stücke zuordnen lassen, und welche in Tanzstücken begründet sind.

Zuletzt folgen einige Regeln für die Schönheit, die allerdings denjenigen für Deutlichkeit und Ausdruck untergeordnet seien. Denn die vorige Argumentation mache deutlich, »dass die Schönheit des Vortrages nur alsdann von Werth sey, wenn sie der Deutlichkeit und dem Ausdruck zugesellet wird.« (1258a). Soweit die Inhalte von Sulzers Vortragsartikel.

Kehren wir zur begrifflichen Dimension und zu den Querverweisen zurück. Der Artikel »Vortrag« bezieht sich, wie gesagt, auf Solisten. Der erste komplementäre Gegenbegriff zu dem so verstandenen Vortrag ist daher die »Begleitung«. Bereits die Definition: »Der Vortrag derjenigen Stimmen, welche die Hauptstimme unterstützen« (1, 142a) macht klar, dass es sich auch hier um einen »Vortrag« handelt, also um die höchste Tätigkeit, die ein Ausführender sich zuschreiben kann. Für die mechanische Seite des Spielens wird der Begriff ›Ausführung‹ verwendet, so dass es möglich ist, bei der »fertigsten Ausführung« auch einen »schlechte[n] Vortrag« zu haben (2, 1248b). Die ›Ausführung‹ selbst besitzt allerdings keinen eigenen Artikel und wird so als hinreichend klares Wort behandelt.

Sulzer legt, wie dargestellt, viel Wert auf eine rhetorisch korrekte Betonung innerhalb der Musikstücke. Insofern verweist der Vortragsartikel auch auf den Artikel »Takt« (2, 1130b–1138b) referiert. Dort werden die verschiedenen Arten der Betonung, die Musik eine sprechende und damit ausdrückende Funktion geben, dargestellt. Der Artikel »Tanz« (2, 1138b–1242a), welcher im Vortragsartikel zwar nicht benannt wird, aber natürlich als Verknüpfung naheliegt, setzt die Linie fort. Der Charakter der Tänze bestehe darin, »dass sie, wie das Lied, eine gewisse Empfindung oder eine Gemüthslage ausdrücken, die sich durchaus gleich bleibet;« an dieser Stelle wird auf die einschlägigen Artikel, also »Allemande, Contertanz, Menuet, Polonoise, u.a.w.«, verwiesen. Andere instruktive Artikel, ohne dass explizit auf sie verwiesen würde, sind »Allegro«, »Adagio«, etc. Diese sind zwar recht kurz gefasst, bemühen sich aber dennoch, diesen Begriffen eine exakte Spannweite von Affektausdruck zuzuweisen.<sup>214</sup>

Aus dem skizzierten Gewebe lässt sich eine Art Kern herauschälen. Sulzers Vortragslehre greift viele der bisher genannten Tendenzen auf. Das geschieht auch explizit, indem er Agricola, Bach, Leopold Mozart und Quantz als Hauptquellen angibt (2, 1248, Fußnote). Ebenfalls kanonisch ist es, dass man selbst gerührt sein muss, um rühren zu können. Er betont auch die Wichtigkeit der einfachen Stücke, sowohl bei der Einübung als auch bei der Ausübung des Vortrags. Ganz gemäß der empirischen Grundhaltung spricht Sulzer aber auch das Dilemma an, mit dem jede Art von Vortragsanweisung zu ringen hat. Es sei zwar möglich, generelle Hinweise zu geben, aber das meiste erschließe sich dem Musiker durch aufmerksames Zuhören, hochwertige Instruktion und eigenes Ausprobieren.

An den allgemeinen Hinweisen, die trotz dieser Aporie gegeben werden, fällt ihre Systematik auf. Sowohl Deutlichkeit als auch Ausdruck bestehen aus etwa den gleichen Elementen, sie kreisen um Takt, Ton, Schwere und Leichtigkeit, Stärke und Schwäche. Die Ebene des Ausdrucks bedient so die gleichen Grundanforderungen wie die der Deutlichkeit, allerdings auf einer höheren Ebene. Während es bei der Deutlichkeit um richtiges Musizieren geht, das möglicherweise auch von

<sup>214</sup> »Das *Adagio* schicket sich zu einem langsamen und bedächtlichen Ausdruck, für zärtliche traurige Leidenschaften.« sowie »Das *Allegro*, oder der hurtige Gesang, schicket sich zu dem Ausdrucke der muntern Leidenschaften, der noch nicht ganz ausgelassenen Freude, eines mässigen Zornes, des Spottes, und allenfalls zu der blossen Schwatzhafteigkeit, zum fröhlichen Scherz. Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des *Allegro* nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdrucks ein merklicher Unterschied; indem ein Stück mit derselbigen Geschwindigkeit luftig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden.« Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Sp. 13b bzw. Sp. 43b.

einer Maschine bewältigt werden könnte, soll beim Ausdruck dem Charakter des Stücks und der Seele des Tondichters entsprochen werden.

Es mag verwundern, dass die Schönheit diesen beiden Aspekten deutlich nachgeordnet wird. Hier haben sich Elemente der ursprünglichen Herkunft des Vortrags gehalten. Es geht primär um eine Mitteilung, um ein deutlich vernehmbares Sprechen. Dieses wird sicher angenehmer, wenn es mit Schönheit gepaart ist, aber zu den Grundvoraussetzungen gehört sie nicht. Hieraus erklärt sich auch, welche Art von Stücken Sulzer zum Studium empfiehlt, um die Grundlagen des guten Vortrags einzuüben. Es sind nicht etwa virtuose Schulübungen, sondern Lieder in der Vokalmusik und Tanzstücke in der Instrumentalmusik. Diese einfachen Stücke, die eindeutig in Takt, Betonung und Charakter sind, sind die beste Grundlage für musikalische Meisterschaft. Wenn man davon ausgeht, dass sich der Charakter jedes Musikstücks von diesen Grundcharakteren ableitet, so ist klar, dass Musik nicht beliebig viele Ausdrucksformen finden kann. Vielmehr scheint die ordnende Annahme zugrunde zu liegen, es gebe einen limitierten Fundus von Ausdrucksformen und damit gekoppelten Affekten, die es zu erlernen gilt. Sulzer ist, in diesem Sinne, musiktypologischer Realist, nicht Nominalist.

### 3.5 Das Erbe der 60er: Epilog mit Reichardts Briefen

In diesem Kapitel habe ich das Aufführungsvokabular in zwei nahe gelegenen, höchst unterschiedlichen und doch eng vernetzten Städten beschrieben. Auch wenn zwischen ihnen nur etwa 200 km liegen, so müssen die beiden Städte doch als prägend für deutsche Sprachkultur, den Diskurs über musikalische Aufführung und die deutsche Aufklärung im Allgemeinen gesehen werden. Die Phänomene waren lokal, die Effekte deutlich weitreichender.

Der Austausch zwischen Berlin und Leipzig zeigte sich als höchst asymmetrisch. Im siebenjährigen Krieg wurde Leipzig gemeinsam mit dem Rest Sachsens als Winterquartier und Geldquelle missbraucht, wobei sich der Berliner Kaufmann Gotzkowsky geschickt das Recht auf Eintreibung der Kontributionen sicherte. Im Frieden ist es Friedrich, der dem Leipziger Konzert seinen Star, Elisabeth Schmeling, wegschnappt. Auch im Musikschriftentum blicken die Leipziger auf: Hiller bemüht sich zum Anfang seiner Karriere darum, bei Marpurg zu publizieren und setzt in seinen *Nachrichten* die Kenntnisname der *historisch-kritischen Beyträge* und der *kritischen Briefe* fast als selbstverständlich voraus. Die Leipziger Überlegungen zum ›Vortrag‹ ahmen eindeutig die Berlinischen nach, ergänzen sie – in Hillers Fall – um einige Aspekte, oder reduzieren sie radikal, um sie fasslicher zu machen, wie Loehlein.

Trotz dieser scheinbaren Einseitigkeit umklammert der Einfluss Leipzigs Berlin geradezu. Vor dem betrachteten Zeitraum war Gottsched ein wichtiger Einfluss für die Sprachbemühungen in Berlin. Personell lässt sich dies an Bach und Agricola festmachen, die in Leipzig studiert und sicherlich eine wichtige Prägung erfahren haben, sowie an Quantz, der lange in unmittelbarer Nähe wirkte und in seiner Vortragslehre direkt an den Leipziger Professor anknüpfte. Auch negativ diente Gottsched als Bezugspunkt, indem Lessing sich im berühmten 17. der »Briefe, die neueste Literatur betreffend« scharf von ihm distanzierte.

Berlin voraus und im Musikleben unabdingbar war Leipzig als Verlags- und Umschlagplatz von Musikalien.<sup>215</sup> Aber auch der Leipziger Musikstil, verkörpert in Hillers Singspielen, erwies sich als zukunfts- und anschlussfähiger, was nicht zuletzt der eigenen Festschreibung der »Berliner Klassik«, also eine stilistische Festlegung auf Graun und Hasse, zuzuschreiben ist.<sup>216</sup> Wenn keine Zusammenfassung, so doch ein deutliches Echo dieser Verflechtungen und Einflussnahmen finden wir in den *Briefen eines Reisenden die Musik betreffend* Johann Friedrich Reichardts (1774–76) und ihrer separaten Beilage »Schreiben über die Berlinische Musik« (1775) mit denen ich das Kapitel beschließen will.

Reichardt behauptet zwar, von seinen Reiseerlebnissen schreiben zu wollen, im ersten Band der *Briefe* und im *Sendschreiben* geht es aber ausschließlich um Berlin. Als stolzer Epigone schreibt er den Mythos der Berliner Klassik fort (was seiner Berufung zum Kapellmeister bei Friedrich sicher nicht hinderlich war). Eine Aufführung des Graunschen *Te Deums*, in Berlin, wie gesagt, ein höchst symbolisches Stück, wird ausführlich rezensiert, das ausführende LiebhaberKonzert ausdrücklich gelobt.<sup>217</sup> Ein »gewagter« Vergleich zwischen Graun und Hasse, den Lieblingskomponisten der Stadt, wird in Hinsicht auf die Kirchenkomposition angestellt, mit viel Lob auf beiden Seiten aber natürlich einem leichten Vorteil für Graun.<sup>218</sup>

<sup>215</sup> Vgl. etwa Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe von Carl Philipp Emmanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, Tutzing: Schneider, 1985 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 19).

<sup>216</sup> Wiederum sei verwiesen auf: Christoph Henzel, »Die Zeit des Augustus in der Musik«, *Berliner Klassik; ein Versuch*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* (2003), S. 126–150.

<sup>217</sup> Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Hildesheim u. a.: Georg Olms, Repr. 1977, 1774–1776, Bd. 1, S. 32ff.

<sup>218</sup> Ebd., Bd. 1, S. 51–56.

Die Kritik an der Altbackenheit des Berliner Musiklebens, die ja besonders Charles Burney in die Welt gesetzt hatte, wird mehrschichtig beantwortet: Einerseits *ad hominem*, indem Reichardt Burney als einen schlechten, musikalisch inadäquaten Beobachter hinstellt und vermutet, er habe keinesfalls die besten Musiker der Stadt gehört.<sup>219</sup> Die zweite Zurückweisung der Kritik an den Berliner Kompositionen ist deutlich interessanter, auch für die Zwecke dieser Studie. Zu der bestimmten Art, in Berlin zu komponieren, gehöre auch eine bestimmte Art, Stücke vorzutragen.<sup>220</sup> Die Stücke Grauns, Bendas und Bachs seien in dieser Hinsicht speziell. Ihre Ausführung bedürfe einer besonderen Sorgfalt, die über das Vom-Blatt-Wegspielen hinausginge.<sup>221</sup> Im besten Fall solle man sie in Berlin, nach der Berlinischen Art der Ausführung, hören:

Sie wollen schon wieder einen Einwurf machen; Sie sagen, Sie hätten Proben davon, dass auch Leuten von gutem Geschmack und richtigem Gefühle manches Bendaïsches oder Bachisches Stück nicht gefallen hätte. Hörten sie das Stück vom berlinischen Orchester spielen? Hörten Sie es von Bachen selbst, von einem seiner würdigen Schüler spielen? –

Das ist der wichtige Punkt, mein Freund! Berlinische Stücke müssen auch berlinisch vorgetragen werden.[...]

Ich habe mich deshalb auf meiner Reise niemals gewundert, wenn bey einer Musik Bachische oder Bendaïsche Sachen keinen Beyfall fanden, sie gefielen mir selbst nicht, wie sie da vorgetragen wurden. Ich nehme hievon keine einzige Capelle Deutschlands aus, ich habe die Leute auch nie anders widerlegt, als mit den Worten: Ich wünschte, ihr hörtet die Stücke in Berlin.<sup>222</sup>

Damit treibt Reichardt die Individualisierung des Vortrags, die sich in einigen zeitgenössischen Bestimmungen des ›Vortrags‹ fand, gewissermaßen auf die Spitze. Die Einsicht in die Gehalte und Leidenschaften der Berliner Kompositionen ist nur den Berliner Musikern möglich, warum genau bleibt offen, sei es aufgrund ihrer besonderen Schulung oder des *genius loci* in Berlin an sich.

Trotz dieser Fixierung auf Berlin ist Reichardt nicht blind. Für Hiller findet er immer wieder ermunternde, auch enthusiastische Worte. Neben die Berliner Größen, was für Bach, der schon sieben Jahre in Hamburg weilt, natürlich überholt

<sup>219</sup> Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Bd. 1, S. 65.

<sup>220</sup> Vgl. »Noch mehr, man bietet ihm [Burney] in Berlin ein Concert an, auf dem ihm die geschicktesten Männer lauter Berlinische Sachen Berlinisch vorgetragen hören lassen wollten.« ebd., III. Brief, S. 75.

<sup>221</sup> Ebd., V. Brief, S. 114.

<sup>222</sup> Johann Friedrich Reichardt, *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L. v. Sch. in M*, Hamburg: Carl Ernst Bohn, 1775, S. 12f.

ist, rückt der Leipziger Pädagoge und Singspielkomponist. Mit Reverenz spricht er auch über das einstmalige Fräulein Schmeling, nun Frau Mara. »Ihre Stimme, ihr Vortrag, ihre Aktion« hätten sich sehr verbessert seit ihrer Ankunft in Berlin. »In ihrem Vortrage hat sie sich nach Conciolini und nach ihren Gemahl gebildet, die beyde vollkommene Adagio-Sänger sind, dieser eben so auf seinem Violoncell, als jener mit seiner weichen Kehle.«<sup>223</sup> Auch hier tritt ›Vortrag‹ als Personalattribut auf, das auch nicht nur in einer speziellen Aufführung zum Vorschein kommt, sondern sich auf eine ganze Gattung von Stücken bezieht.

Damit spiegelt Reichardt viele der zentralen Eigenschaften, die das Reden über musikalische Aufführungen in Berlin mit sich brachte. Rezensionen beziehen sich auf die handelnden Personen und ihre Eigenschaften, und sagen damit wenig über die konkrete Ausführung eines bestimmten Stücks oder sogar bestimmter Passagen. Insofern ist das Reden über Musik noch klar unterschiedlich vom heutigen Diskurs. Gleichzeitig ist klar, dass sich die Formen der Berichterstattung noch allmählich herausbilden und auch quantitativ noch zunehmen können. Reichardt hat nicht Unrecht, wenn er schreibt: »Es fehlt uns in der Musik so sehr an Schriftstellern, die die Wirkung und Ausführung musikalischer Stücke zu dem Gegenstande ihrer Untersuchungen machen.«<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Bd. 1, S. 7f.

<sup>224</sup> Ebd., Bd. 1, Vorrede o.S.



## 4 Wien um 1800

### 4.1 Wien und die Musik

#### 4.1.1 Einführung

Wien um 1800. Bereits für die Zeitgenossen war damit ein Zauber verbunden. Keine Stadt wurde ähnlich häufig bereist, beschrieben und beurteilt.<sup>1</sup> Die zugereisten Touristen, meist Norddeutsche, zeigten sich fasziniert und verwundert von den Verrichtungen und Sitten der Wiener, insbesondere vom dortigen Musikleben.

Trotz dieses großen Interesses steht die Rekonstruktion des Musiklebens in Wien um 1800, und damit auch die begriffsgeschichtliche Untersuchung, vor einem Problem. Die Studien zu Hamburg um 1725 und Berlin um 1765 konnten sich auf eine breite literarische Produktion der dort angesiedelten Musikschaffenden stützen. Mattheson sowie später Marburg, Hiller und Sulzer befanden sich im Zentrum der zeitgenössischen Musikpublizistik und füllten es zum Großteil aus: Der Ort des Musizierens und des Darüber-Schreibens fielen zusammen. Für Wien um 1800 liegen die Dinge anders.<sup>2</sup> Kein in Wien erscheinendes Periodikum widmet sich vor der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (1817–1824) umfassend dem Musikleben der Stadt. 1803 entsteht als nur viermonatiges Experiment in Linz die *Musikalische Monatsschrift*, herausgegeben von Franz Xaver Glöggel. In Wien selbst wird erst ab 1806 in Theaterblättern im Wesentlichen über Opernaufführungen, manchmal aber auch über Konzerte berichtet.<sup>3</sup> Das 1806–09 in Wien publizierte *Musikalische Wochenblatt* [sic], dessen Titel eine solche Funktion na-

<sup>1</sup> An Reiseberichten, vgl. um 1800 etwa Ernst Moritz Arndt, *Bruchstücke aus einer Reise durch einen Theil Italiens im Herbst und Winter 1798 und 1799*, Leipzig: Heinrich Gräff, 1801; Carl Gottlob Küttner, *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797, 1798, 1799*, Leipzig: Göschen, 1801; Carl Bertuch, *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien, im Winter 1805 bis 1806*, Weimar: im Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs, 1808 und Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. In zwei Bänden*, Amsterdam: Kunst- und Industrie-Comtoir, 1810.

<sup>2</sup> So bereits Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, S. XIII–XV und später Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, Preface, S. xv–xxii.

<sup>3</sup> *Wiener Journal für Theater, Musik und Mode*, Wien: Doll, 1806 sowie *Wiener Theater-Zeitung*, Wien: Ehrstiani und Bolthart, 1806–08.

helegt, beinhaltet hingegen Musikalien für den Hausgebrauch am Klavier, meist Opernauszüge. Will man ein halbwegs umfassendes Bild rekonstruieren, müssen die verwunderten Norddeutschen ebenfalls mit einbezogen werden. Das bringt Vor- und Nachteile mit sich. Die Quellenbasis kann deutlich erweitert werden, da Wien ein großes und wichtiges Thema ist. Auf der anderen Seite stellt sich die Frage, inwieweit diese Zeugnisse tatsächlich aussagekräftig für Wien sind und wie die diskursiven Räume miteinander zusammenhängen.

Aus den genannten Gründen beginne ich diese Studie ausnahmsweise mit einem Quellenüberblick. Daran anknüpfend beschreibe ich die verschiedenen musikalischen Institutionen und Orte. Im Anschluss widme ich mich einem publizistischen »Streit um Wien«. Das riesige Interesse an der Musikstadt Wien bringt es mit sich, dass über das Musikleben der Stadt viele Meinungen existieren und in der Presse entsprechend Standpunkte und Gegenstandpunkte geäußert werden. Insofern rekonstruiere ich eine in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* geführte Debatte über die Musikstadt Wien, die sich schnell zu einer Kontroverse um eine »norddeutsche« und »süddeutsche« Betrachtungsweise Wiens und der Musik erweitert. Diese Betrachtung dient den Begriffsstudien als Fundament. Sie stellt den diskursiven Hintergrund dar, vor dem klar wird, welche Vorstellung Wiener und Auswärtige von »ihrer« Musikstadt hatten und welche Anforderungen sie an musikalische Aufführungen grundlegend stellten. Dieser Diskurs findet in den anschließenden Begriffsstudien seine Entsprechung darum, dass bei der Beschreibung von Aufführungen besonderer Wert auf die Reaktion des Publikums und seinen »Beifall« gelegt wird.

#### 4.1.2 Quellenüberblick

Wer sich für das Konzertleben in Wien um 1800 interessiert, stößt schnell und voller Dankbarkeit auf das Werk *Concert Life in Haydn's Vienna*.<sup>4</sup> Mary Sue Morrow hat darin eine immense Anzahl von Quellen verschiedener Niveaus gesammelt, analysiert und in einem Konzertkalender zusammengeführt. Dexter Edge hat sich die – ebenfalls sehr verdienstvolle – Mühe gemacht, viele Details und Angaben des Buchs kritisch abzuwägen, und konnte dabei, insbesondere für die Zeit vor 1780, eine Vielzahl von Konzerten ergänzen. Auch einige generelle Unstimmigkeiten sind dem kritischen Blick nicht entgangen.<sup>5</sup> Dennoch konnte sich

<sup>4</sup> Mary Sue Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna. Aspects of a developing musical and social institution*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989.

<sup>5</sup> Dexter Edge, »Review Article. Mary Sue Morrow, »Concert life in Haydn's Vienna«, in: *The Haydn yearbook* 17 (1992), S. 108–166.

Morrow als das Standardwerk für diese Zeit behaupten<sup>6</sup> und hat auf viele auch für die vorliegende Studie wertvolle Quellen hingewiesen.

Eine Hauptquelle für das Musikleben in Wien sind, wie schon angesprochen, Zeitschriften, die in Norddeutschland<sup>7</sup> erscheinen, also in räumlicher Nähe zu den publizistischen Zentren Berlin und Leipzig. Zuallererst wäre die 1798 von Gottfried Härtel und Friedrich Rochlitz begründete (Leipziger) *Allgemeine musikalische Zeitung* (*AmZ*) zu nennen, die vollkommen neue Standards für Musikzeitschriften etablierte. Vorige Zeitschriftenunternehmen waren oft das Produkt von Einzelkämpfern. Sie bemühten sich zwar um fremde Mitwirkung, schmorten letztendlich aber doch im eigenen Saft und dem ihrer engsten Mitstreiter. Exemplarisch dafür können zwei Berliner Projekte vom Anfang der 1790er Jahre genannt werden, das *Musikalische Wochenblatt* sowie die *Berlinische musikalische Zeitung*. Beide werden schnell, nach zwei bzw. einem Jahrgang, aus Mangel an Interesse und Mithilfe, wie die Herausgeber frustriert kommentieren,<sup>8</sup> eingestellt. Die *AmZ* wurde im Gegensatz dazu von einem großen und auf Musik spezialisierten Verlagshaus gestützt und verfügte offensichtlich über die Ressourcen, ein internationales Korrespondentennetz aufzubauen und zu pflegen. Erstmals in der Geschichte der Musikzeitschriften entsteht der Eindruck, tatsächlich eine Vielzahl von unabhängigen Stimmen zu hören. Auch an Langlebigkeit zeichnete die *AmZ* sich aus: Sie erschien ununterbrochen für 50 Jahre, wurde dann von 1863

<sup>6</sup> Vgl. die Darstellung in Elisabeth Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer, Hrsg., *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: LIT Verlag, 2011 (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 7) zum Zeitraum bis 1800.

<sup>7</sup> Für die zeitgenössische Diktion liegt Wien, als politisches Zentrum des Heiligen Römischen Reichs, selbstverständlich auch in »Deutschland«. Das belegen auch umgangssprachlichen Benennungen wie »Deutsches Reich« oder »Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation«.

<sup>8</sup> Reichardt schreibt: »Da unser musikalisches Publikum zu arm an Kunsteifer oder an Geld zu seyn scheint, um die Herausgabe der musikalischen Monathsschrift, die an die Stelle des musikalischen Wochenblatts trat, ferner zu unterstützen, so hört sie mit diesem sechsten Hefte auf.« Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen und Johann Friedrich Reichardt, *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift mit neun und dreissig Musikstücken von verschiedenen Meistern*, Berlin: Im Verlage der neuen Musikhandlung, 1793, Vorwort o. S. Spazier hingegen beschwert sich über den »unbegreifliche[n] Mangel an thätiger Theilnehmung von Seiten der Musiker von Profession, und die Launigkeit überhaupt gegen alle ernste und höhere Bestrebungen zum Besten der Kunst, worin unser heutiges musikalisches Publikum versunken zu seyn scheint [...]«, Johann Gottlieb Karl Spazier, Hrsg., *Berlinische musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts*, Berlin: 1793, S. 210.

bis 1882 wieder aufgenommen, ohne aber an ihre alte Bedeutung anknüpfen zu können.<sup>9</sup>

Neben diesem musikbezogenen Großprojekt entwickelten sich auch in anderen Zeitschriftensegmenten sehr haltbare Modelle. Die *Zeitung für die elegante Welt* (Berlin), gegründet von Carl Spazier (der sich auch an der *Berlinischen musikalischen Zeitung* probiert hatte), erschien von 1801 bis 1859, das *Journal des Luxus und der Moden* (Weimar), initiiert von Friedrich Justin Bertuch, von 1787 bis 1827. Der *Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, herausgegeben von August von Kotzebue, war kurzlebiger und erschien von 1803 bis 1811, aber immerhin bis zu fünfmal in der Woche. Der *Freimüthige* ist insofern ein interessanter Fall, da Kotzebue 1798/99 an den Hoftheatern in Wien tätig war, und somit als guter Kenner der Stadt gelten kann. Er sollte dort sogar ein Journal mit Rezensionen der Bühnenproduktionen herausgeben, was den Mangel in Wien an einer derartigen Zeitschrift erneut verdeutlicht. Daraus wurde nichts, und der Abschied erfolgte unter unschönen Bedingungen, die Kotzebue in seiner Rechtfertigungsschrift beschreibt.<sup>10</sup> Allen genannten Journalen ist gemeinsam, dass sie auch das Musikleben von Wien zu einem gewissen Teil abbilden. Sie berichten einerseits in großen Übersichtsartikeln, die das gesamte kulturelle Leben beleuchten, oder sich auf das Musikleben beschränken, andererseits aber auch in – mehr oder weniger detaillierten und mehr oder weniger regelmäßigen – kürzeren Korrespondenzberichten über Aufführungen an der Oper und im Konzert.

Wenn die Gründung der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Bereich der Musikperiodika neue Maßstäbe setzt, so tut sich im Bereich der Nachschlagewerke ähnlich Wichtiges. Erstmals nach Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte*<sup>11</sup> erscheint eine umfassende Sammlung von Musikerbiographien, in Form von Ernst Ludwig Gerbers sehr erfolgreichem *Historisch-biographisches Lexikon der*

<sup>9</sup> Imogen Fellingner, »Artikel: Zeitschriften«, in: *MGG*<sup>2</sup>, *Sachteil* 9 (1998), S. 2252–2275, Sp. 2260.

<sup>10</sup> Seiner Deutung nach ging es um mangelnde Kritikfähigkeit der Schauspieler, daran anknüpfende Parteinahme des Publikums, schließlich Verleumdung und Verhetzung gegen seine Person und ein Aufstand einiger Schauspieler, der in einer Art Verhör endet. Im Anschluss daran sieht sich Kotzebue freigesprochen, bittet aber dennoch um seine Entlassung. Vgl. zum Scheitern der Zeitschrift August von Kotzebue, *Ueber meinen Aufenthalt in Wien und meine erbetene Dienst-Entlassung*, Leipzig: P. G. Kummer, 1799, S. 18–26 und zu den Abschiedsgründen ebd., S. 31–39. Die Ankündigung des geplanten *Wiener Theater Journal* vom 7.3.1798 findet sich ebd., S. 76–80.

<sup>11</sup> Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*.

*Tonkünstler*.<sup>12</sup> Während »T.S.« in Hillers *Beiträgen* noch auf Walthers terminologisches Lexicon referieren und es ergänzen musste, sorgte Johann Georg Sulzer (mit der Hilfe J. Ph. Kirnbergers und J.A.P. Schulz') durch seine Betrachtung der Künste im Allgemeinen insbesondere im Reich der Musik für Bewegung.<sup>13</sup> Danach entstanden relativ rasch auch nur auf Musik fokussierte Nachschlagewerke. Georg Friedrich Wolf publiziert 1787 ein *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon*,<sup>14</sup> 1802 erscheint das Koch'sche Lexikon,<sup>15</sup> das laut Markus Bandur »was die Genauigkeit seiner Information angeht als auch vom Umfang des erfassten Fachwortschatzes her [...] einen der obersten Plätze in der Fachlexikographie nicht nur der deutschen Sprache« einnimmt.<sup>16</sup> Beide gemeinsam stehen für eine Zeit, in der musikalische Nachschlagewerke scheinbar gängig und beliebt waren und in knapper Form auch die weniger ambitionierten Kunstverständigen ansprechen sollten.<sup>17</sup>

Bei allen bisher genannten Werken handelt es sich um Publikationen, die an sich in einem sehr geringen Radius entstehen und erscheinen – ihr Zentrum ist, grob gesprochen, Sachsen. Zieht man einen Kreis von 150 km Radius um Leipzig, so liegen Wolf, Koch, Gerber alle darin. Doch welche Quellen bietet Wien selbst an?

Eine gewisse Anzahl von Konzerten wird in der *Wiener Zeitung* (von 1800–1806: *Kaiserlich-königliche privilegierte Wiener Zeitung*) angekündigt. Berichte im Nachhinein sind seltener, meistens handelt es sich dann um prestigeträchtige Benefizveranstaltungen, die im zu Beginn stehenden »Politikteil« verhandelt werden. Oft

<sup>12</sup> Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.

<sup>13</sup> Vgl. die Sektionen oben 3.2.2 bzw. 3.4.3.

<sup>14</sup> Georg Friedrich Wolf, *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon*, 1. Aufl., Halle: Hendel, 1787.

<sup>15</sup> Koch, *Musikalisches Lexikon*.

<sup>16</sup> Bandur, »Die Fachlexikographie der Musikwissenschaft«, S. 2009.

<sup>17</sup> Wolfs *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon* erfährt bis 1807 drei Auflagen (1787, 1792, 1807), daneben eine um 1800 in Wien als »Allgemeines musikalisches Lexikon«, die zwar neu gesetzt, jedoch inhaltlich mit der ersten Auflage von 1787 identisch ist und die Verbesserungen und Hinzufügungen der zweiten Auflage von 1792 nicht berücksichtigt. Seinen Zweck gibt es wie folgt an: »Gegenwärtiges allgemeines Musikalisches Wörterbuch ist zwar zunächst für Anfänger in der Musik bestimmt; indessen werden es auch schon Geübtere in dieser Kunst oft zum Nachschlagen bequem finden und gut benutzen können.« Georg Friedrich Wolf, *Allgemeines musikalisches Lexikon*, 1. Aufl., Wien: 1800, Vorerinnerung, o. S. Koch publiziert 1807 ebenfalls eine Kurzfassung seines Lexikons, nämlich Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1981, 1807.

verweist die Zeitung auf das eigentliche Hauptmedium der Konzertankündigung, die Anschlagzettel. Für die häufigen Vorstellungen in den verschiedenen Wiener Theatern wurden Zettel ausgehängt, die Mitwirkende und das Programm ankündigten, und so auch noch kurzfristige Korrekturen erlaubten. Wenn auf diesen Bühnen musikalische Akademien, wir würden sie heute einfach Konzerte nennen, stattfanden, so wurden sie ebenso durch Zettelaushang beworben. Eine Vielzahl solcher Zettel sind in Wiener Archiven und Bibliotheken erhalten.<sup>18</sup>

Wenn auch nicht über konkrete Veranstaltungen, so existieren doch detaillierte Aufzeichnungen über das Personal des Musiklebens in Wien. Besonders prominent erscheint hierbei das *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* von Johann Ferdinand von Schönfeld.<sup>19</sup> Darin werden ausführlich die Musikschaffenden der beiden Städte gelistet und ihre Haupteigenschaften – Instrument oder Stimmlage, häufige Auftrittsorte, besondere Talente – beschrieben. Auch sonst existieren Aufstellungen wie die Wienerischen *Kommerzialschemata*, die aber kaum Musiker verzeichnen.<sup>20</sup>

Zuletzt bleibt noch der Rekurs auf private Quellen. Für ihren Konzertkalender hat Mary Sue Morrow insbesondere die Tagebücher Graf Karls von Zinzendorf und Joseph Carl Rosenbaums ausgewertet. Da die Tagebücher Zinzendorfs allerdings fast vollständig auf Französisch verfasst sind, fallen sie als Quelle für den deutschen Sprachgebrauch aus.<sup>21</sup> Von den erhaltenen Briefen Zinzendorfs, die er z.T. selbst in Bänden zusammengefasst hat, sind zwar einige ganz oder teilweise auf Deutsch verfasst, sie stammen aber meist aus der Zeit um 1760, als Zinzendorf in Jena studierte und Berlin besuchte, und präsentieren keine musikalischen

<sup>18</sup> Die meisten Bestände verteilen sich auf das Wiener Theatermuseum (Bibliothek und Programmarchiv), die Wienbibliothek im Rathaus sowie die Gesellschaft der Musikfreunde (GD-MF). Die in der GDMF erhaltenen Zettel wurden inhaltlich schon lange publiziert, das heißt man findet die Angaben darüber, wer welche Stücke spielte, vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Denkschrift aus Anlass der hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät im Jahre 1862 reorganisirt als »Haydn«, Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien. Auf Grundlage der Societäts-Acten bearbeitet von C. F. Pohl*, Wien: 1871, S. 55–79. Der Wortlaut, mit dem die Darbietungen beschrieben und beworben werden, findet sich aber nur auszugsweise.

<sup>19</sup> Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796. Aufl., München: E. Katzbichler, 1976 (Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. 1).

<sup>20</sup> Z. B. Christian Loeper, *Der kaiser-königlichen Residenzstadt Wien Kommerzialschema*, Wien: Gerold, 1780.

<sup>21</sup> Viele Auszüge sind ediert in Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and documents 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

Inhalte.<sup>22</sup> Die Tagebücher Rosenbaums sind ungleich ertragreicher. Joseph Carl Rosenbaum war Sekretär beim Grafen Esterházy, also bei Joseph Haydns Brotgeber, musste aber aufgrund einer als unstandesgemäß angesehenen Eheschließung mit der Sängerin Therese Gassmann (danach natürlich Rosenbaum) aus dem Dienst ausscheiden. Langfristig geschadet hat es ihm nicht, und er konnte auch in den »kritischen Jahren«, in denen er sein Schicksal ausführlich beklagt, sehr regelmäßig in die Oper und ins Konzert gehen. Auszüge der erhaltenen Tagebücher wurden von Else Radant publiziert, wobei der Schwerpunkt primär auf den Bezügen zu Joseph Haydn und sekundär auf der dramatischen Vorgeschichte der Heirat Rosenbaums liegt.<sup>23</sup> Tagebuchaufzeichnungen liegen ebenfalls vom Direktor des Leopoldstädter Theaters, Wenzel Müller, vor.<sup>24</sup> Er verzeichnet darin tabellarisch die jeweiligen Aufführungen an seinem Theater und hebt Premieren mit roter Tinte hervor. Ausführlichere Einträge beschränken sich allerdings auf besondere Ereignisse wie Krankheiten in der Familie, Todesfälle von Bekannten und ähnliches.

Die Auswahl der Textpassagen durch Else Radant sowie die verwendete Quellenbasis von Mary Sue Morrow bergen die Gefahr, so man sich hauptsächlich auf sie verlässt, das Musikleben in Wien um 1800 schräg zu konstruieren. Morrow zielt auf das Konzertleben ab, also auf im weitesten Sinne nicht-szenische Musikdarbietungen. Radant nutzt einen Komponisten als Filter, der sich – aus Sicht der Zeitgenossen – durch seine Sinfonien, Quartette und in besonders hohem Maße durch seine Oratorien, namentlich *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* auszeichnet. Würde man diese Auswahl als Referenz nehmen, würde das eigentliche Hauptgenre in Wien marginalisiert. Denn die Oper ist um 1800, darüber kann kein Zweifel bestehen, immer noch der wichtigste musikalische Schauplatz. Damit sei den genannten Autorinnen kein Tadel ausgesprochen – sie zielen ja auf die Darstellung eines spezifischen Teils der Musikkultur. Allerdings zeigt sich klar die Diskrepanz von musikwissenschaftlicher Fokussierung und Quellenbasis. Diese wird besonders eklatant, wenn man etwa die (nicht nur in dieser Hinsicht

<sup>22</sup> Die Briefe Zinzendorfs lagern heute im Deutschordenszentralarchiv (DOZA) in Wien. Deutsch verfasste Briefe beinhaltet etwa der Band mit den Briefen an seinen Bruder (Hs. 52).

<sup>23</sup> Joseph Carl Rosenbaum, *Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770–1829*, Bryn Mawr: Theodore Presser Co. und Wien: Universal Edition, 1968 (Haydn Jahrbuch, Bd. 5).

<sup>24</sup> Ein Teil ist ediert in Rudolph Angermüller, *Wenzel Müller und »sein« Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Wien: Böhlau, 2009 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 5) und sind ansonsten in der Wienbibliothek im Rathaus einsehbar (Signatur Ib 51926). Angermüller verzichtet leider darauf genau zu kennzeichnen, wie viel aus den Tagebüchern er in die Edition übernommen hat.

sehr verdienstvolle) Dissertation von Carol Padgham Albrecht betrachtet, in der sie – sozusagen ungefiltert – die Musikmeldungen aus Wien, die in der *AmZ* zwischen 1798 und 1804 veröffentlicht werden, einleitet, übersetzt und kommentiert.<sup>25</sup> Die deutliche Mehrheit der Berichte aus Wien betrifft die Theater, ausdifferenziert nach Deutscher und Italienischer Kompanie, die jeweils für Deutsches Singspiel bzw. Italienische Oper zuständig waren. Auch die Berichte im *Freimütigen* sind meist mit »Theaternachrichten« betitelt – Konzerte sind erst dann der Erwähnung wert, wenn die Opern in der Fastenzeit entfallen. Ein ähnliches Bild ergeben die Tagebücher Rosenbaums. Er besucht natürlich auch Akademien und die Konzertserie Schuppanzighs im Augarten, sein Hauptaugenmerk gilt aber der Oper und seine Berichte über Opernaufführungen sind deutlich zahlreicher und detaillierter als diejenigen von Konzerten.

Mit diesen Bemerkungen hat sich die Fragestellung bereits von der Quellenlage hin zum Verhältnis von Quellen, Forschungsinteressen und »tatsächlicher« Musikkultur verschoben. Um dieses Bündel zu entwirren, möchte ich zunächst mit einer Beschreibung der Konzertstätten und musikalischen Institutionen fortfahren, ohne allerdings das Verhältnis zwischen dem aus Quellen rekonstruierbarem Geschehen auf der einen Seite und dem spezifisch wissenschaftlichem Interesse (aus dem dann die spezifische wissenschaftliche Aufbereitung folgt) auf der anderen Seite aus den Augen zu verlieren.

### 4.1.3 Wiener Musikkulturen

Die Oper ist in Wien um 1800 immer noch die Leitgattung.<sup>26</sup> Wegen ihres Prestiges und des hohen logistischen Aufwands wurden die wichtigsten Spielstätten unmittelbar von der kaiserlichen Verwaltung betrieben. Es wurde also dafür gesorgt, dass an den höfischen Spielstätten auf regelmäßiger Basis deutsche und italienische Oper, sowie deutsches Theater und Ballett zu sehen waren. In höfischen Diensten standen daher insbesondere Sänger, die auch mit Abstand am besten bezahlt wurden.<sup>27</sup> Die Aufführungen fanden entweder im Hoftheater, dem alten

<sup>25</sup> Carol Padgham Albrecht, »Music in public life. Viennese reports from the Allgemeine musikalische Zeitung, 1798–1804«, Diss., Kent State University, 2008.

<sup>26</sup> Dieser allgemeine Überblick stützt sich besonders auf Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*; Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, 2. Aufl., Wien: Böhlau, 1995 und Fritz-Hilscher und Kretschmer, *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*.

<sup>27</sup> Vgl. die Tabellen bei Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, S. 113f.

Burgtheater, oder im neueren Kärntnertortheater statt.<sup>28</sup> Dazu kamen an den spielfreien Tagen Akademien von ansässigen oder reisenden Musikern, wenn ihr Gesuch um die Überlassung des Theaters Erfolg hatte. Von 1795–1806 waren die Spielstätten an Baron Peter von Braun verpachtet, der – polizeiliche Zustimmung vorausgesetzt – auch darüber entschied, ob Musiker die Theater für Akademien nutzen durften. Die Ausgestaltung des Opernprogramms übertrug er allerdings ab Ende 1800 an Karl August Freiherr von Lichtenstein, der das Amt für drei Jahre ausfüllte.<sup>29</sup>

Neben dieser offiziellen Musikpflege gab es privat geführte Theater, wie das Leopoldstädter Theater oder das Freihaustheater auf der Wieden, dessen Rolle nach der Nichtverlängerung des Pachtvertrags durch den Eigentümer des Gebäudes nahtlos vom Theater an der Wien übernommen wurde. Diese Theater mussten ebenfalls mit einer kaiserlichen Erlaubnis ausgestattet sein, damit sich zum offiziellen Angebot keine unkontrollierte Konkurrenz entwickelte, und doch wirkte ihre Präsenz belebend auf die Theaterkultur. Baron von Braun erwarb im Jahr 1804 – zusätzlich zur Pachtung der kaiserlichen Theater – ebenfalls das Theater an der Wien, was seine ohnehin beträchtliche Machtfülle im Bereich der Wiener Bühnen noch vermehrte.<sup>30</sup>

Außer den kaiserlichen und kaiserlich genehmigten Theaterbühnen wurden auch viele andere Lokalitäten als Konzertstätten genutzt. Am Hof waren das der große und der kleine Redoutensaal, die primär als Ballsaal konstruiert und genutzt wurden, aber zunehmend auch für Konzerte zur Verfügung gestellt wurden. Dazu kamen andere, nicht primär für Musik erbaute Räumlichkeiten. Mozart veranstaltete Subskriptionskonzerte in der »Mehlgrube«, genauer gesagt im Saal des Gasthauses dieses Namens.<sup>31</sup> Ebenfalls schon zu Mozarts Zeiten, und unter seiner

<sup>28</sup> Zu den Konzertorten in Wien im Allgemeinen, vgl. ebd., S. 65–107.

<sup>29</sup> Nils Niemann, »Artikel: Lichtenstein, Karl August, Freiherr von«, in: *MGG<sup>2</sup>, Personenteil* 11 (2004), S. 83–84.

<sup>30</sup> Über den Prozess des Verkaufs berichtet unter anderem der *Freimüthige*. Zunächst sind mehrere Interessenten im Rennen, doch der Preis stimmt noch nicht. »Aber während sie noch eine beträchtliche Summe entfernt sind, tritt Baron Braun selbst dazwischen, kauft das Theater um eine Million Gulden, und bleibt so Alleinherr aller bedeutenden Theater, da doch die Leopoldstädter Schaubühne nicht als Gegengewicht angesehen werden kann, und die Josephsstädte kaum dem Namen nach existiert. Hier haben Sie die gedrängte und unpartheiische Geschichte dieses Theaterkaufs, welcher die Wiener Welt durch volle acht Tage beschäftigte, und nun vergessen ist.« *Der Freimüthige* 2 (1804), Nr. 58, 22.3.1804, S. 230f.

<sup>31</sup> Eine 2012 erstellte Webseite widmet sich der Dokumentation von Mozarts Konzertstätten, mitsamt Verortung im heutigen Wien: <http://www.wienmozart.de/> (Abruf am 07.03.2016).

Beteiligung, begannen 1782 die Konzerte im Gartensaal des Schlosses im Aугarten nördlich der Stadt, der erst 1775 von Joseph II. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war. Seit 1795 führte Ignaz Schuppanzigh diese Reihe fort, mit großem Erfolg. Die Besonderheit dieser Konzerte war, dass sie in der Sommerzeit in den frühen Morgenstunden statt fanden. Im Sommer war der Weg vor die Stadttore gut machbar, die Morgenstunden erlaubten, die schlimmste Hitze zu vermeiden. Carl Rosenbaum unternimmt die Reise oft und nimmt manchmal auch erst vor Ort das Frühstück ein. Ein weiterer beliebter Konzertort ist der Jahn'sche Saal, benannt nach dem Gastgeber und Hofraiteur Ignaz Jahn.<sup>32</sup>

#### 4.1.4 Streit um Wien: Nord- und süddeutsche Standpunkte

Das Konzertleben Wiens ist auch schon für die Zeitgenossen in großem Detail beschrieben, gelobt und getadelt worden. Artikel über »Musik in Wien«, »Über Musik, Botanik und Gartenanlagen in Wien« bzw. »Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien (Aus dem Tagebuche eines Reisenden)« wurden in der *Zeitung für die elegante Welt*,<sup>33</sup> dem *Neuen Deutschen Merkur*<sup>34</sup> bzw. dem *Journal des Luxus und der Moden*<sup>35</sup> publiziert. Auch die Reiseführer beinhalten Informationen dazu, wo Konzerte anzutreffen sind und was zu erwarten sei.<sup>36</sup> Besonders interessant sind zwei Artikel in der *AmZ*, die im dritten Band 1800–01 erscheinen. Sie illustrieren auch einen weiteren Aspekt, der für die Berichte über Wien um 1800 wichtig ist: die regionalen Differenzen in Musikauffassung und -bewertung zwischen Nord- und Süddeutschland. Die Sichtweise des, vermutlich aus Norddeutschland stammenden, ersten Berichterstatters und des, vermutlich vor Ort ansässigen, Respondenten gehen weit auseinander. Dem Respondenten ist diese Diskrepanz durchaus bewusst, und auch das macht die Artikel reizvoll.

Der erste dieser umfassend das Konzertleben in Wien reflektierenden Artikel ist mit »Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musik-

<sup>32</sup> Zu den Konzertreihen immer noch lesenswert: Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, S. 63–79.

<sup>33</sup> Anon., »Musik in Wien«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 4 (1804), 26.1. und 28.1.1804.

<sup>34</sup> Anon., »Über Musik, Botanik und Gartenanlagen in Wien«, in: *Der neue teutsche Merkur* 1 (1799), S. 48–60.

<sup>35</sup> Anon., »Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien (Aus dem Tagebuche eines Reisenden)«, in: *Journal des Luxus und der Moden* 15.7 (1800), S. 325–346.

<sup>36</sup> Küttner, *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797, 1798, 1799*, Bd. 3, S. 390ff.

wesen in Wien«<sup>37</sup> betitelt und erscheint am 15. Oktober 1800. Der Autor geht hierarchisch vor, beginnt somit mit der Theatermusik und italienischen Oper, betrachtet dann die verschiedenen Konzertreihen, bevor er sich der Kirchenmusik und zuletzt der »Liebhaberey«, also der dilettantischen Musikipflege, zuwendet. Um die grundlegende Stoßrichtung dieses nicht ganz unparteiischen Artikels zu sehen, genügt es, auf den Beginn zu schauen:

*Theater-Musik.*

Hier ist es, wo die Musik bekanntlich, anstatt Vervollkommnung, vielmehr, in mancher Rücksicht, bedeutenden Schaden erlitt. Die Direktion kann sich durchaus nicht frey machen von dem Vorwurf, dass sie oft Kunst und Künstler misbrauche.<sup>38</sup>

So geht es weiter; das Wiener Konzertleben wird in dunkle Farben des Niedergangs gekleidet. Auf diese Einleitung folgt ein Durchlauf durch die ansässigen Sänger und Orchester, die jeweils ihr Fett weg bekommen. Scheinbare Vorzüge werden zwar genannt, doch treten ihnen sofort Nachteile entgegen, die sie wieder zunichte machen. Zum Ende des Artikels stellt der Autor, nennen wir ihn den »Wienkritiker«, etwa zwei neu engagierte Sänger vor, nämlich »Herrn Stengel, der Bariton singt, bey der deutschen Oper Alte spielt, eine sehr angenehme Stimme, auch Methode besitzt, dessen Aktion aber äußerst steif ist, und der also sein Gutes nicht geltend zu machen weiß; und Mdme Ascher, zweyte Sängerin bey der italienischen und deutschen Oper, welche aber gleichfalls ihre recht sehr hübsche Stimme nicht anzuwenden versteht.«<sup>39</sup> Stengel singt gut, kann aber nicht spielen. Ascher hat eine hübsche Stimme, weiß aber nicht damit umzugehen. So heben die Nachteile die Vorzüge auf. Im Rückblick auf eine Aufführung von Beethovens Erstem Klavierkonzert, mit dem Autor als Solisten, konstatiert er, dem Orchester fehle es »gar nicht an braven Leuten«. Aber? »aber desto mehr an gutem Willen, an Einigkeit und Liebe zur Kunst. Diese unegoistische Liebe scheint ihnen ganz unbekannt zu seyn [...]«.<sup>40</sup> In ähnlicher Weise entfaltet sich der gesamte Artikel.

In seiner ästhetischen Haltung zeigt sich der Wienkritiker als eine Art altruistischer Elitist. Sein musikalisches Ideal ist eines des Aufeinander-Hörens und Einander-Nachgebens. Vom Beethoven begleitenden Orchester verlangt er »unegoistische Liebe« und ein »Nachgeben gegen den Gang der Empfindungen des Solospie-

<sup>37</sup> Anon., »Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musikwesen in Wien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Heft Nr. 3 vom 15. Oktober 1800, Sp. 41–51, fortgesetzt ebd., Heft Nr. 4 vom 22. Oktober 1800, Sp. 65–69.

<sup>38</sup> Ebd., Sp. 41.

<sup>39</sup> Ebd., Sp. 69.

<sup>40</sup> Ebd., Sp. 42.

lers«,<sup>41</sup> wozu es im rezensierten Konzert leider nicht fähig gewesen sei. Im Hinblick auf die Kunst im Allgemeinen sind die Dilettanten und ihr Umfeld sein Feindbild. Indem sie nachlässig sängen und spielten, dafür aber statt Tadel auch noch übermäßiges Lob ernteten, sorgten sie dafür, dass die Standards der Kunst im Allgemeinen gefährlich sinken. Die »überhäuften kleinen Akademien mit ihrer dorthin passenden Musik« machten den »Geschmack verdorben« und ließen »den Sinn für Größeres einschlummern«.<sup>42</sup> Unter diesem Verfall leide besonders »der als Künstler und Mensch Bessere«, und auch »die Kunst selbst« verliere »an Achtung«.<sup>43</sup> Die Konsequenz ist dabei nicht nur ästhetisch sondern ökonomisch – konkret für die Künstler, die sich in der Stadt zu etablieren suchen. Allerhöchstens die Klavierspieler (als herausragende Beispiele nennt er Beethoven und Wölff) fänden ein Auskommen. Die Violinisten sähen sich mit der Konkurrenz durch zahlreiche Dilettanten konfrontiert, die ihre Rolle gern und oft unbezahlt übernahmen.<sup>44</sup>

Für die Enttäuschung des Autors ist aber vor allen Dingen eins verantwortlich: Seine eigene Erwartungshaltung. Hier scheint der schon damals verbreitete Mythos von Wien als Musikstadt durch. Unser Autor schreibt:

Es kann seyn, dass es an vielen andern großen Orten nicht besser ist; aber gerade wenn man überlegt, wie viel – in jeder Rücksicht wie sehr viel wir hier, in der reichen Kaiserstadt, bey so viel Musikliebe, bey so viel Geschicklichkeit, seyn könnten, wenn wir nur wahrhaftig *wollten*: so muss es Einem wehe thun, und man kann das Klagen und Wünschen und Beschuldigen derer, die Schule haben, nicht lassen.<sup>45</sup>

Der Wienkritiker legt an die Kaiserstadt, an ihre gebildeten, finanzkräftigen und musikliebenden Einwohner, andere Maßstäbe an, als an andere Städte. Dass diese Erwartungen nicht erfüllt werden, muss ihn dann um so mehr schmerzen. Sowohl in Hinblick auf die Dilettanten als auch allgemein scheint das Fazit klar. Die Wiener bewirken durch die falsch verstandene, übermäßige Liebe zur Musik das genaue Gegenteil, ihren allseitigen Niedergang.

<sup>41</sup> Anon., »Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musikwesen in Wien«, Sp. 42.

<sup>42</sup> Ebd., Sp. 66.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> »Die Geiger sind am schlimmsten dran; von ihnen verlangt man alles umsonst, indem gleich 10 Dilettanten da sind, die es mit Vergnügen – schlecht oder gut – thun.« ebd., Sp. 67f.

<sup>45</sup> Ebd., Sp. 50.

Auf diese unheilswangere Darstellung antwortet am 10.6.1801 ein »Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musiklebens in Wien«. <sup>46</sup> Der Autor, nennen wir ihn den »Wienverteidiger«, lässt sich freilich nicht auf den aufgeladenen, schwarzmalerschen Ton ein. Sein Einstieg ist vielmehr ein Blick von oben, welcher die Differenzen aus norddeutscher und süddeutscher Lebenseinstellung und daraus resultierender Musikpflege thematisiert. Nichts könne so verschieden sein, wie »die Urtheile der südlichen und nördlichen Deutschen über einander«. <sup>47</sup> Der Wienverteidiger setzt mit einer Gegenüberstellung der jeweiligen Vorurteile <sup>48</sup> fort:

Es ist hier der Ort nicht diese Urtheile, wodurch beyde einander so oft Unrecht thun, im Einzelnen zu verfolgen: irre ich aber nicht, so nimmt der nördliche Deutsche von seinem südlichen Bruder als Grundlage seines Thuns und Treibens in der Regel an: er will bequem genießen; und der südliche Deutsche vom nördlichen: er will mühsam grämeln. Was Musik betrifft, so gestehet das gemeine Vorurtheil des südlichen Deutschen dem nördlichen die Kritik zu, spricht ihm aber alles Uebrige, das entschiede, ab; das gemeine Vorurtheil des nördlichen Deutschen gestehet dagegen dem südlichen, regsamen Sinn für Musik und nicht unfeinen Takt besonders für das Singen zu, spricht ihm aber gern alles Uebrige, das entschiede, ab. <sup>49</sup>

Beide Völker sprächen sich also gegenseitig die wichtigsten Bestandteile der Musikkompetenz ab. Der Süddeutsche wird zwar als sehr empfindsam, aber unfähig zur höheren Kunstbetrachtung charakterisiert. Der Norddeutsche als sehr fleißig in der Kritik, aber in allen anderen Aspekten unzulänglich. In diesem Streit führten die »nördlichen Deutschen [...] ihre Sache schon selbst«. <sup>50</sup> Insofern sei es notwendig, für die andere Seite in den Ring zu treten: »[I]ch will aber wenigstens einen Anfang machen zum Versuch, die Sache der südlichen Deutschen, und besonders der Wiener (da diese über das südliche Deutschland in Sachen der Kunst und des Geschmacks entscheiden) zu führen.« <sup>51</sup> Ein Produkt dieser norddeutschen Selbstbehauptung sei der Artikel über das Konzertleben in Wien, den es nun nicht kleinlich Punkt für Punkt zu widerlegen, aber dennoch differenzier-

<sup>46</sup> Anon., »Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musiklebens in Wien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Heft Nr. 37 vom 10. Juni 1801, Sp. 622–627, fortgesetzt ebd., Heft Nr. 38 vom 17. Juni 1801, Sp. 638–643.

<sup>47</sup> Ebd., Sp. 622.

<sup>48</sup> Zu diesen Vorurteilen, vgl. auch Flotzinger und Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, S. 88–90.

<sup>49</sup> Anon., »Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musiklebens in Wien«, Sp. 622.

<sup>50</sup> Ebd., Sp. 622f.

<sup>51</sup> Ebd., Sp. 623.

ter zu betrachten gelte. Hier trifft der Wienverteidiger die wahrscheinliche, aber durch keine Selbstzeugnisse gestützte Annahme, der Wienkritiker sei ein Norddeutscher. Denkbar wäre jedoch auch, dass er zwar ein sehr harscher Kritiker ist, aber aus der heimischen Perspektive – aus der man zuweilen auch härter ins Gericht geht als über auswärtige Dinge – urteilt. Sein Artikel enthält auch viele Andeutungen, die auf eine längerfristige Kenntnis der Wiener Verhältnisse hinweisen. Welche Indizien den Wienverteidiger dazu bewogen haben, den Wienkritiker in Norddeutschland zu verorten, sei letztlich unbenommen, wichtiger ist, was er auf die Kritik antwortet.

Bei der Verteidigung des Musiklebens Wiens werden die Opernhäuser schnell aufgegeben. Zwar wird die Kritik in einigen Punkten relativiert, größtenteils aber als berechtigt zugegeben. Wichtiger ist dem Autor die Kritik an der Attitüde der Wiener und den daraus resultierenden schlechten Chancen für reisende Musiker. Dass weniger reisende Musiker in Wien gastierten, da habe »[d]er Krieg [...] bey weitem die meiste Schuld daran.«<sup>52</sup> Dieses Faktum darf man bei der Betrachtung des Musiklebens in Wien um 1800 nicht vergessen. Es handelt sich um alles andere als ruhige, friedliche Zeiten. Deutlich zeichnet sich dies in den Tagebüchern Carl Rosenbaums ab. Am 19.3.1799 berichtet er vom »Durchmarsch der Russen«, denen die Passage nach Italien erlaubt worden war, was Napoleon am 12.3. zur Kriegserklärung an Österreich bewogen hatte. Akademien fanden zu Gunsten der verwundeten Soldaten statt, wie am 16.1. (Joseph Haydn) sowie am 30.1.1801 (Frau von Frank).<sup>53</sup> Die Akademien folgten einem realen Bedarf: Im Dezember hatte die österreichische Armee heftige Niederlagen bei Hohen-

<sup>52</sup> Anon., »Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musiklebens in Wien«, Sp. 625.

<sup>53</sup> In beiden Fällen berichtet die *Wiener Zeitung*. Die Ankündigung für Haydns Konzert, in dem er *Die Schöpfung* aufführt, erfolgte in der Wiener Zeitung Nr. 4 vom 14.1.1801. Das Konzert der von Frank wurde in der 6. Ausgabe am 21.1.1801 angekündigt, und in der 11. vom 7.2.1801 rezensiert. Hervorgehoben werden die edlen Spender sowie die Höhe der Gesamtsumme: »Die jüngst angekündigte musikalische Akademie zum Besten der Verwundeten bey der K.K. Armee, wurde am 30. Januar d. J. zum größten Vergnügen aller Zuhörer abgehalten; sie zeichnete sich eben so sehr durch geschmackvolle Wahl der Gegenstände, als durch die vollendetste Kunst in der Ausführung aus. Die edle Unternehmerin, Frau Christiana v. Frank, geborne Gerhards, ärtete durch den so seltenen Vorzug ihres Gesanges die allgemeine Bewunderung ein. Herr v. Bethoven [!] spielte auf den Piano Forte eine von ihm verfertigte Sonate, die vom Herrn Punto auf dem Waldhorn begleitet wurde. Beyde entsprachen ganz der Erwartung, welche das Publikum von diesen Meistern in ihrer Kunst hegte. Frau Galvani und Herr Simoni trugen ebenfalls durch ihren Gesang, so wie Herr Kapellmeister Pär und Herr Conti durch die Leitung des Orchesters zur Verherrlichung dieser Akademie bey. Endlich übernahm der große Haydn die Direktion zweyer von ihm verfertigten Symphonien. Der Beyfall war allgemein. Die Einnahme betrug die ansehnliche Summe von 9463 Guld. 11 Kr., wobey Ihre Majestäten

linden und Salzburg erlitten. Napoleon marschierte anschließend auf Wien, es kursierten Nachrichten, der Kaiser würde als letzte Verzweiflungstat an der Spitze seiner Armee Wien verteidigen.<sup>54</sup> Letztlich wurde doch ein Waffenstillstand geschlossen. Als der Krieg mit der Kaiserkrönung Napoleons 1804 wieder aufflammte, wurde ein Großteil der österreichischen Armee bei Ulm geschlagen und gefangengenommen. Die Franzosen marschierten im November 1805 kampfflos in Wien ein. Neben der Verpflegung der Soldaten hatte die Stadt hohe Kriegskontributionen aufzubringen.<sup>55</sup>

Doch zurück zur musikalischen Verteidigung Wiens. Wie gesagt wird der Kritik am grundsätzlichen Niveau der Bühnendarbietungen stattgegeben. Problematisch erscheint dem Wienverteidiger nur die pauschale Verurteilung der Orchester. Seiner Meinung nach handelt es sich um ein Problem an der Spitze: Weder der Dirigent des italienischen Orchesters, Giacomo Conti, noch derjenige des deutschen, Paul Wranitzky, seien für ihre Aufgabe sonderlich gut geeignet. Dem Orchester an sich käme also in keinem der zwei Fälle die Schuld zu.<sup>56</sup> wurde aber ansonsten vielfach gelobt, wie hier zugegeben wird, ebd., Sp. 624]N.N..17981848Neuer

Der wichtigste Punkt, in dem der Wienverteidiger für seine Landsleute in die Bresche springen will, ist aber die Frage der zugereisten Virtuosen und ihrer Chancen. Die Frage ist deswegen so wichtig und so heikel, weil daran das gesamte Prestige des Geschmacks der Wiener hängt. Wenn sie tatsächlich unwillig dazu sind, fremdem Talent eine Bühne zu geben, und der Zugang zu privaten Gesellschaften nur von Beziehungen und nicht vom Können abhängt, dann geben die angeblichen Kenner ein schlechtes Bild ab und dem Wienkritiker wäre zuzustimmen, dass das Dilettantentum – oder welcher Grund auch immer – den Geschmack in der Stadt verdorben hätte. Diese Vorwürfe gilt es daher zuallererst zu entkräften. Gerechtet werden soll also nicht jeder einzelne Musikschaffende in Wien – das wäre müßig und kleinlich – sondern die Ehre der Wiener im Allgemeinen.

Ein Grund für die geringe Anzahl von Konzerten reisender Virtuosen wurde bereits genannt, der Krieg. Aus Sicht des Wienverteidigers ist dies auch der einzige und ausschlaggebende Grund. Baron von Braun, stellvertretend für die gesamte Wiener Gesellschaft, »schätzt Talente zu sehr, um selbige nicht zu unterstützen.«

der Kaiser und die Kaiserin, dann die Königin von Neapel, sowie JJ. KK. HH. die Erzherzoge, dann der Herzog Albert die gewohnten Beweise Ihrer Großmuth wiederholten.«

<sup>54</sup> Rosenbaum, *Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770–1829*, S. 87.

<sup>55</sup> Ebd., insb. S. 129f.

<sup>56</sup> Wranitzky; Paul.

Daher »bedarf [es] also bey ihm keiner Verwendung, um das Theater zu erhalten.«<sup>57</sup> Als Beispiel werden die Gebrüder Romberg angeführt, die von Braun sogar eingeladen habe, die ohne einen einzigen Empfehlungsbrief in die Stadt gekommen seien, dennoch einen soliden (auch finanziellen) Erfolg verbuchen konnten und das sogar, ohne wirkliche musikalische Spitzenleistungen abzuliefern.<sup>58</sup> Wien zeichne sich also gegen viele andere Orte aus, wo ein Künstler auch mit einem »Felleisen von Empfehlungsschreiben« und musikalischer Selbstproduktion rund um die Uhr »kaum so viel gewinnet, als ihm [sic] der Aufenthalt gekostet hat.«<sup>59</sup>

Der Aufenthalt in Wien gestalte sich für Künstler im Gegensatz dazu sehr einfach. Sie würden oft mit freier Kost und Logis bei Gönnern aufgenommen. Die gastliche Aufnahme in ein solches Haus sei auch schon genug als Eintrittskarte in weitläufige soziale Kreise. Sobald Gäste ins Haus kämen, setze sich die Vernetzung des Musikers wie von selbst fort: »Er wird denen, die er noch nicht kennt, vorgestellt, von denen eingeladen, wieder andern vorgestellt, und wieder eingeladen, und das geht so fort, dass man sicher annehmen kann, er habe in acht Tagen einige hundert Menschen kennen gelernt, deren Häuser ihm zu jeder Stunde offen stehen.«<sup>60</sup> Die Wiener zeigten sich so als Kenner, die echtes Talent über Empfehlungsschreiben stellten.

Als Publikum seien die Wiener unbestechlich und ehrlich, ganz im Gegensatz zu den Urteilsverirrungen, die ihnen zuweilen angedichtet würden. Die Gründe, für die wiederum Beispiele angeführt werden, liegen in Frequenz und Masse. Zum ersten sei es ungewöhnlich, dass eine Gruppe von Kennern so regelmäßig – bis zu 20–30 mal die gleiche Oper – die Vorstellungen besuche.<sup>61</sup> Von daher seien sie

<sup>57</sup> Anon., »Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musiklebens in Wien«, Sp. 625.

<sup>58</sup> Ebd., Sp. 626.

<sup>59</sup> Ebd., Sp. 626f.

<sup>60</sup> Ebd., Sp. 627.

<sup>61</sup> »[...] es wird in Deutschland nirgends (den Tross hier, wie überall, abgerechnet) ein, in Bezug auf Musik, gebildeteres Publikum gefunden, als hier. Zum Beweise mag dienen, dass jede gute Oper sehr zahlreich von den nämlichen Personen – zwanzig, dreyßigmal, ja noch öfter gehört wird, blos um sich, da sie die ersten Male das Ganzes gehört haben, die übrigen Male an den einzelnen Schönheiten zu ergötzen. Welche Oper wird wohl in anderen Städten, und wäre sie die größte Meisterarbeit, von den nämlichen Personen so oft besucht?« ebd., Sp. 640. Bestimmte Opern wurden tatsächlich so oft gegeben, dass diese Zahl zumindest möglich erscheint. Eine Inszenierung der *Hochzeit des Figaro* am Kärntnertortheater mit Premiere am 10. Juli 1798, von der noch die Rede sein wird, wurde exakt 30 mal wiederholt (laut: <http://www.oper-um-1800.uni-mainz.de/> (Abruf am 8.6.2018)).

in der Lage, ein höchst detailliertes Bild der Werke zu gewinnen. Zum zweiten sei die Gruppe der Kenner insgesamt deutlich größer als anderswo. Insofern sei es parteiischen Gruppierungen unmöglich, auf Dauer aus »Neid und Privatinteresse« mit dem »Schein eines Urtheils das Urtheil selbst zu überstimmen«. <sup>62</sup> Die richtige Ansicht über das entsprechende Stück setze sich wegen des Urteilsvermögens und der Anzahl der kompetenten Kritiker in jedem Fall durch. Darauf können auch reisende Virtuosen, zu denen der Wienverteidiger schlussendlich zurück kommt, hoffen. »Besitzen sie wahre Verdienste, so haben sie nicht nöthig sich zuzudrängen, zu schmeicheln u. dgl. um sich unter den Liebhabern eine Parthey zu machen, damit ihre Vorzüge anerkannt würden.« <sup>63</sup>

#### 4.1.5 Zusammenfassung: Wien als konstruierte Musikstadt

Mit Sicherheit ist keine der zwei skizzierten Zeichnungen des Wiener Musiklebens und -liebens vollkommen zutreffend. <sup>64</sup> Soziale Zirkel haben immer bestimmte Zugangscodes und Aufnahmebedingungen, die sich kaum mit reiner Begabung überwinden lassen, auch wenn es aus der Innenperspektive genau so wirken mag. Auf der anderen Seite ist es unglaublich, den Musikbetrieb in einer Stadt, die so viele herausragende Komponisten und Virtuosen versammelt, als gänzlich unzulänglich und heruntergekommen abzustempeln. Eine abschließende Bewertung dieser Standpunkte ist – abgesehen von ihrer Unmöglichkeit – auch nicht notwendig. Was hervorsteht und Beachtung verdient sind die Themen, um die sich die Autoren streiten, die wiederum auf zentrale Eigenheiten des Wiener Musiklebens hinweisen.

Die Oper erscheint dabei als wichtigster Streitpunkt und die Meinungen strukturieren sich ähnlich wie heutzutage in den meisten europäischen Ländern über die Fußballnationalmannschaft. Jeder hat eine Meinung, jeder ist äußerst schnell äußerst unzufrieden, mit größtem Interesse dabei sind am Ende aber alle. Das schlägt sich nicht nur in den Berichten der Wiener – seien es Tagebücher oder die in Wien publizierten Zeitschriften – sondern besonders in der ausländischen Berichterstattung nieder. Blätter mit regelmäßigen Korrespondenzen, wie die *AmZ* oder der *Freimüthige* berichten, wie oben dargestellt, deutlich mehr über die Oper, als über andere Musikformen. Und auch in summarischen Berichten, wie

<sup>62</sup> Ebd., Sp. 641.

<sup>63</sup> Ebd., Sp. 642.

<sup>64</sup> Um eine klarere Darstellung der Voraussetzungen bemüht sich Morrow im Kapitel »Business and Financial Aspects of Concert Giving«, in Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, S. 109–139.

im *Journal des Luxus und der Moden*, beginnt die Darstellung bei der Tanzmusik als der »niedrigsten Kunst«,<sup>65</sup> schreitet über »Harmonien«, »Quartette«, »Concertmusik« und »Kirchenmusik« fort, bis sie zur Betrachtung der höchsten Stufe, der »Opernmusik«, gelangt, die ziemlich genau 2/3 des Artikels ausmacht.<sup>66</sup>

Der Streit um die Auftrittsmöglichkeiten für reisende Virtuosen ist ebenfalls aufschlussreich. Die Auftrittsmöglichkeiten in Wien scheinen auf den ersten Blick wenige zu sein, die Kriterien der Vergabe der offiziellen Spielstätten undurchsichtig. Tatsächlich waren die Chancen, im Burgtheater oder Kärntnerortheater unterzukommen, gleich welche Gegenbeispiele angeführt werden, recht gering. Der enge Spielplan (von Proben abgesehen) schuf allenfalls an spielfreien Tagen die Möglichkeit, das Theater für eine Akademie zu nutzen. Per Edikt spielfrei waren sogenannte Normatage. Diese lagen etwa in die Fastenzeit, auf den verschiedenen kirchlichen Hochfesten (Mariä Himmelfahrt, Mariä Empfängnis, Verkündigung des Herren) und in der Adventszeit. Einige verhinderten auch musikalische Akademien, andere nur den Theaterbetrieb, und so gruppieren sich die Akademieankündigungen, soweit sie aus Theaterzetteln und anderen Quellen rekonstruierbar sind, eindeutig um diese Termine, an denen kein Theater, wohl aber Konzert gespielt werden durfte.

Ebenso deutlich erscheint, dass viele dieser zahlenmäßig sehr beschränkten Termine Jahr um Jahr an die gleiche Person oder Gruppierung vergeben wurden. Die Tonkünstlersozietät, ihre Einnahmen für Witwen und Waisen der Tonkünstler verwendend, erhielt das Burgtheater am Palmsonntag und folgendem Montag sowie an den zwei Tagen vor Heiligabend (22./23. Dezember).<sup>67</sup> Die Pianistin Josepha Auernhammer scheint für einige Zeit ein Abonnement auf den 25. März (Verkündigung des Herren) gehabt zu haben.<sup>68</sup> Eine dritte Konstante sind die Veranstaltungen zugunsten der »Theatral-Armen«, die in ähnliche Zeitfenster fielen.<sup>69</sup> Nicht nur die kaiserlichen Theater halten sich an diese Ordnung, auch in

<sup>65</sup> Anon., »Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien (Aus dem Tagebuche eines Reisenden)«, S. 325.

<sup>66</sup> Ebd., S. 332–346.

<sup>67</sup> Vgl. die Auflistung bei Pohl, *Denkschrift*, S. 66f.

<sup>68</sup> Sie spielte an diesem Tag in den Jahren 1801–1803 sowie 1805. In zwei Jahren musste sie ausweichen und spielte stattdessen am 5.4.1797 sowie am 2.3.1804. Am 25.3.1797 hatten die Theatral-Armen das Theater, 1804 fiel Palmsonntag auf den 25. März, also hatte die Tonkünstlersozietät Vorrang. Vgl. *Hoftheater-Zettel 1797*. Theatermuseum Wien: ÖNB 773042-D Theat.-S. und die weiteren Jahrgänge.

<sup>69</sup> Etwa auf den 25.3.1797.

den privaten Theatern, etwa im Theater an der Wien, fallen die Akademien in die Fastenzeit,<sup>70</sup> in einigen Fällen auch auf den Leopoldstag (15. November).<sup>71</sup>

Sich als reisender Musiker auf die offiziellen Spielstätten zu verlassen, erscheint somit gewagt. Dennoch wird schnell deutlich, dass gerade in der Fastenzeit eine Vielzahl von musikalischen Akademien stattfanden. Der *Freimüthige* berichtet 1804 zunächst im Januar davon, dass »[m]ehrere öffentliche Konzerte [...] den Liebhabern und Kennern der Musik vieles Vergnügen gewährt« hätten,<sup>72</sup> was sich, aufgrund der Laufzeit der Nachrichten, zum Teil auf die vorweihnachtlichen Konzerte der Tonkünstlersozietät bezieht, aber auch andere Künstler und Konzerte beinhaltet, die im Jahn'schen Saal und im kleinen Redoutensaal spielten. Von der »Fastenwoche, in welcher kein Schauspiel seyn darf«, berichtet das genannte Blatt, sie sei »unter Musik vergangen« und zählt eine regelrechte Häufung von Akademien auf. Diese besaßen ebenfalls eine gewisse Regelmäßigkeit: »Der Banquier v. Wärth [recte: Würth] hatte diese ganze Fastenzeit hindurch große, sehr gut besetzte Academien bei sich im Hause, wozu alle gebildeten Musikfreunde leicht Zutritt fanden.«<sup>73</sup>

Aus diesem ungleichen Verhältnis von restriktiv-gehandhabten offiziellen Spielstätten und privatem Musikunternehmertum wird deutlich, wo die Schwierigkeit für zugereiste Musiker liegen musste. Nur der Kenner findet sich zwischen den verschiedenen Casinos, Restaurants und Gartensälen zurecht und nimmt sie als Stätten um sich zu produzieren zur Kenntnis. Auch die privaten Zirkel und die daraus resultierenden Empfehlungen können auf den Außenseiter erst einmal als undurchdringlicher Dschungel erscheinen. Doch erscheint die Schicht derjenigen, die sich intensiv mit Musik beschäftigen und sehr regelmäßig in die Oper und ins Konzert gehen, um den Geschmack zu schulen, als insgesamt sehr breit. Die Hinwendung zur Musik wird im privaten Raum fortgesetzt und es wird mit großem Enthusiasmus Hausmusik praktiziert – was sich bis in die Kreise der äußert musikliebenden Habsburger zieht. Über das gebotene Niveau lässt sich streiten,<sup>74</sup> über die allgemeine Liebe zur Musik nicht.

<sup>70</sup> 26.3.1804: Abbé Vogler; 27.3.1804: Friedrich Sebastian Meier. 6.4.1805: Mozarts Witze, 7.4.1805: Herr Clement.

<sup>71</sup> Scheinbar als Eigenveranstaltung der Besitzer im Theater an der Wien, 15.11.1802.

<sup>72</sup> »Aus Wien. Musik« in: *Der Freimüthige* 2 (1804), Nr. 14, 20.1.1804, S. 54.

<sup>73</sup> »Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser, Jahrgang 1804«, in: *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, hrsg. von August von Kotzebue, Berlin: Sander, 1803–1811, Nr. 88, 3.5.1804, S. 352.

<sup>74</sup> In den höchst erfolgreichen, satirischen Eipeldauer-Briefen, die vorgeblich ein Landei aus Wien nach Hause schreibt, berichtet er über eine solche Situation: »Oder wenn ein Fräule im

Wer in Wien als Musiker erfolgreich sein wollte, muss diese sozialen und inoffiziellen Strukturen beachten. Die Interaktion und das Arrangement mit benanntem Publikum und mit den speziellen Strukturen des aufführungsmusikalischen Markts gehörten zu den Besonderheiten der Wiener Musikkultur, die einerseits undurchsichtig und willkürlich erscheinen konnten, andererseits ungeahnte Möglichkeiten eröffneten. Es kam darauf an, diese spezifischen Strukturen im ausreichenden Maße zu berücksichtigen und zu nutzen. Dazu mögen Kontakte notwendig gewesen sein, manchmal mag Talent den Ausschlag gegeben haben – das können wir heute nicht entscheiden. Doch letztlich bleibt es dabei: Nur wer sich innerhalb dieser Schicht der Kenner und Liebhaber, des Publikums, gut positionierte, hatte in Wien Erfolg.

Mit dieser Aussicht möchte ich den Blick auf die Wiener Musikkultur einstweilen auf sich bewenden lassen. Dass damit bei weitem nicht alles gesagt ist, versteht sich von selbst. Allerdings zeigt sich auch, dass die eingangs getroffene Behauptung von Quellenarmut ähnlich haltbar ist wie die Klage über den Mangel von Aufführungsstätten. Die Berichterstattung über das Wiener Musikleben ist zwar nicht in einer in Wien selbst publizierten, umfassenden Quelle bequem zugänglich, doch die dokumentarischen Quellen in Wien und das äußerst hohe Interesse auswärtiger Zeitschriften an Wiener Musik und Wiener Publikum erlauben es, ein facettenreiches Bild zu zeichnen.

Die Wichtigkeit des Wiener Publikums wird sich auch in den folgenden Begriffsstudien niederschlagen. Zum ersten betrachte ich die Bezugnahme auf das Publikum sowohl bei der Ankündigung, wie auch bei der Rezension von Konzerten, im wesentlichen anhand von in und um Wien entstandenen Quellen. Im zweiten Schritt komme ich auf einige in den vorigen Untersuchungen zentralen Begriffe und verfolge das Weiterleben von ›Exekution‹, ›Ausführung‹ und ›sich hören lassen‹. Im dritten Abschnitt der Begriffsstudien geht es um die Weiterentwicklung von ›Vortrag‹ und ›vortragen‹. Bei jedem dieser Abschnitte bemühe ich mich, auf möglichst prägnante und zugleich repräsentative Quellen zu verweisen; sie ließen sich leicht mit vielen weiteren Belegen ergänzen.

Haus ist, so muss s' ein Weil eins aufn Klavier schlagen, und dazu singen, dass den Herrn und Fraun der Schlaf vergeht. Da muss sich der Herr Vetter um's Klavier herumstellen, und bravo schreien, wenn d' Fräule gleich oft heult, wie ein kleiner Hund.« Joseph Richter, *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kathran, über d'Wienstadt*, Wien: 1785, S. 32f., auch zitiert bei Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, S. 474.

## 4.2 Begriffsstudien

### 4.2.1 ›Mit allgemeinem Beifall gegeben‹: Die Entdeckung des Publikums

Ein beliebter Topos bei der Beschreibung der musikalischen Entwicklung im 18. Jahrhundert ist der Übergang von einer exklusiven, feudalen Musikpflege zu einer öffentlichen, bürgerlichen Konzertkultur. An dieser Konstruktion sind selbstverständlich viele Korrekturen und Relativierungen im Detail notwendig und auch geschehen. Denn schlechthin öffentlich ist auch die bürgerliche Musikpflege nicht – sie findet oft in Privaträumen, mit geladenen Gästen statt –,<sup>75</sup> und ebenso ist die öffentliche Musikpflege kaum »rein bürgerlich«, da adlige Kreise immer und überall eine wichtige Rolle spielen, und die Träger der neuen Musikkultur so eher als Gemenge betrachtet werden müssen. Was eine gewisse Berechtigung behält, ist die Diagnose, dass es zunehmend eine öffentliche Musikkultur und zunehmend eine Konzertkultur gibt, die auch von bürgerlichen Kräften getragen wird. In Wien kommt dabei noch die dargestellte komplexe Sozialstruktur zum Tragen, die ein Wechselspiel zwischen öffentlichen und privaten Darbietungen generiert.<sup>76</sup>

Im Kontrast mit den vorherigen beiden Studien zu Hamburg (1725) und Berlin/Leipzig (1765) lässt sich sprachlich und begrifflich zeigen, im welchem Maße der Blick auf die Öffentlichkeit in Wien um 1800 wichtig wird. Das lässt sich anhand von vier Beobachtungen konkretisieren: (1) Konzerte und auch Opern werden in erster Linie nicht ›aufgeführt‹, sondern in den meisten Fällen ›gegeben‹; (2) In den meisten Konzertberichten wird auch über das ›Publikum‹ und seine Reaktion berichtet; (3) für die Bewertung des Stücks ist es wichtig, ob es ›mit Beifall‹ aufgenommen wird, und welche Qualität dieser Beifall hat – war er allgemein? außerordentlich? ja sogar enthusiastisch? (4) Die gespielten Stücke versprechen einen ›Effekt‹, der erzielt wird oder nicht. Der Erfolg einer Darbietung hängt also direkt mit der Wirkung auf das Publikum zusammen.

Die Dominanz des Wörtchens ›geben‹ für die Berichterstattung in und über Wien ist ebenso deutlich wie bemerkenswert. Dies beginnt bei den ausgehängten Zet-

<sup>75</sup> Vgl. die Organisation der musizierenden Gemeinschaften in den vorigen Studien, insb. S. 35 (Hamburg), S. 88 (Berlin), S. 94 (Leipzig).

<sup>76</sup> Dexter Edge hält es für denkbar, dass die von Morrow vertretene und heute vermutlich einleuchtender erscheinenden Reihenfolge, sich erst einmal im kleinen Kreis zu etablieren und dann die große Bühne zu betreten, nicht der Realität entsprach. Vielmehr könnten öffentliche Konzerte für die Musiker die Visitenkarte gewesen sein, die ihnen dann Zugang zu privaten (Musizier)Kreisen ermöglichte. Vgl. Edge, »Review Article. Mary Sue Morrow, ›Concert life in Haydn's Vienna‹«, S. 122.

teln. Man hat »die Ehre«, ein Konzert oder eine Akademie »zu geben«, wie etwa die Tonkünstlersozietät zum Wohle ihrer Witwen und Waisen.<sup>77</sup> Diese Gesellschaft veranstaltete seit Anfang der 1780er Jahre meist viermal im Jahr Benefizkonzerte für die Hinterbliebenen ihrer Mitglieder. Auch zu anderen wohlthätigen Zwecken werden Konzerte gegeben: Anfang 1801 für die Verwundeten der Armee, wie oben dargestellt, oder etwa am 1.1.1800 »von hiesigen berühmten Tonkünstlern in dem Saale des k. k. Hoftraiteur Herrn Jahn [...] zum Vortheil einer verunglückten Familie«, wie es die *Wiener Zeitung* ankündigt.<sup>78</sup> Auch zur Uraufführung der ersten Fassung des *Fidelio* am 20.11.1805 kündigt das Theater an der Wien an, die Oper werde »Zum Erstenmal« »gegeben«.<sup>79</sup>

Auch die auswärtigen Berichte über Wien greifen diese Terminologie auf. Der *Deutsche Merkur* berichtet von »Knaben von 6 bis 10 Jahren«, die »öffentliche Concerte« »geben«.<sup>80</sup> In den häufigen Berichten im *Freimüthigen* und in der *AmZ* gilt Ähnliches. Ein früher Beitrag berichtet über Haydns *Schöpfung*, und zwar wurde »[d]ieses Meisterstück der neueren Musik [...] im Nationaltheater nächst dem Burgthore gegeben.«<sup>81</sup> Auch wenn auf einigen Anschlagzetteln und in den Berichten aus Wien hin und wieder von »aufführen« die Rede ist, was für Berlin/Leipzig um 1765 typisch wäre, so herrscht »geben« doch vor.

Wollte man sich erklären, warum »geben« in Wien gegenüber »aufführen« bevorzugt wird, so sollte man wieder einen Blick auf die Verhältnisse vor Ort werfen. »Gegeben« werden neben Opern meist Konzerte und Akademien. Diese sind aber in keiner festen Tradition in der Stadt verankert, wie es etwa das *Große Concert* oder das *Collegium Musicum* in Leipzig bzw. Hamburg waren. Schuppanzigh führt zwar die Reihe der Augartenkonzerte fort, aber letztlich ist es die Entscheidung des Unternehmers, nicht einer Institution, dies zu tun. Die vielfachen Benefizkonzerte sind, trotz ihrer teilweise langjährigen Tradition, im Grunde Einzelveranstaltungen in Räumlichkeiten, die mithilfe einer speziellen Erlaubnis vom Theaterbetrieb losgeeist werden mussten. Auch die Konzerte in der Fastenzeit

<sup>77</sup> »Sonntags den 1ten und Montags den 2ten April 1798. wird die hiesige Tonkünstler-Gesellschaft im k. k. National-Hof-Theater zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen Eine große musikalische Akademie in zwey Abtheilungen zu geben, die Ehre haben.« Theatermuseum Wien – Programmarchiv. Konzertzettel vom 1. und 2. 4. 1798. *Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen im Hoftheater.*

<sup>78</sup> *Wiener Zeitung*, Nr. 1, 1.1.1800.

<sup>79</sup> Theatermuseum Wien – Programmarchiv. *Konzertzettel vom 22.11.1805.*

<sup>80</sup> Anon., »Über Musik, Botanik und Gartenanlagen in Wien«, S. 51.

<sup>81</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798/99), Nr. 31, 10.4.1799, Sp. 446.

hingen von der Initiative einzelner Veranstalter und Mäzene ab. Man führte in Wien daher nicht nur Werke auf, sondern man schuf den gesamten institutionellen Rahmen, in dem das eigentliche Konzert überhaupt statt finden konnte. Insofern ist eine Fokussierung auf das Gesamtereignis bei der Benennung, im Gegensatz zum reinen Blick auf das Gespielte, plausibel. Wenn man ein Konzert »gibt«, so kümmert man sich nicht nur um die Musik, sondern auch um alles Drumherum.

Diese Erklärung muss allerdings erweitert werden, wenn auch bei Musikstücken, wie etwa der *Schöpfung* oder Opern, die Rede davon ist, dass sie »gegeben« würden. Insofern ist es sinnvoll, sich noch einmal das Verb selbst vor Augen zu führen. »Geben« verlangt in der Alltagssprache meist die Besetzung von drei Variablen, nämlich *Wer Wem Was* gibt. Was im Gegensatz zum »aufführen« dazu kommt, ist das *Wem*, also die Menge der Adressaten. Konzerte und Akademien zu »geben« verweist somit darauf, dass sich die Veranstaltungen an Jemanden richten. In Wien um 1800 kam das nicht von ungefähr. Die Konzerte waren stark vom Zulauf der Zuschauer abhängig. Gerade die Benefizkonzerte mussten sich darauf verlassen, dass genug Menschen ihnen zuströmten und sich finanziell beteiligten, damit nach Verrechnung von Einnahmen und Ausgaben noch genug für den edlen Zweck übrig blieb und die Gesamtsumme stolz in der Zeitung verkündet werden konnte. Zudem herrschte in Wien Konkurrenzkampf. Mehrere Theater und Spielstätten wurden parallel betrieben, private Theater konkurrierten mit den offiziellen Spielstätten und rivalisierten um die Zuhörer. Solisten, die ein Theater mieteten, sich damit in Unkosten stürzten, letztlich aber nicht genug Geld einspielten, konnten sich dadurch ruinieren.

Wenn wir einen Blick auf Berlin zurückwerfen, so stellte die Situation sich dort anders dar. Dort gab es genau eine Opernbühne in der Stadt, die mit königlichem Monopol und der Unterstützung der königlichen Musiker ohne die Erhebung von Eintrittsgeld betrieben wurde. Ein Wettbewerb verschiedener Bühnen und eine Werbung um die Finanzkraft der Menge waren damit ausgeschlossen. Diesen Luxus konnten die Wiener Impresarios sich nicht leisten. Sie mussten dem Publikum etwas bieten, ihm etwas geben, das es ins Theater zieht. Das galt genauso für private Unternehmer wie Emanuel Schikaneder am Theater an der Wien wie auch für den Pächter der Hoftheater Baron von Braun, der jährlich einen finanziellen Rechenschaftsbericht ablegen musste.<sup>82</sup>

Doch nicht nur das einmalige Eintrittsgeld machte die Hinwendung zum Publikum notwendig. Auch durch die Qualität der Aufführung musste man den Zu-

<sup>82</sup> Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, S. 69.

spruch des Publikums erringen. Wie bereits dargestellt, hielten die Wiener viel auf ihre Kennerschaft in musikalischen Dingen. Die erfolgreiche öffentliche Vorführung konnte zur Eintrittskarte in lukrative, private Engagements werden, bildete aber natürlich auch die Grundlage für die Entscheidung, ob man der nächsten Aufführung des Künstlers beiwohnen sollte oder nicht.

Insofern erscheint es wenig verwunderlich, dass in den Berichten über Wiener Musikdarbietungen fast immer auch die Reaktion des Publikums angeführt wird. Die stereotype Formel dafür ist, dass eine Aufführung oder ein Künstler »Beyfall« erhielt. Karl Ditters von Dittersdorf zum Beispiel zeigt sich bescheiden und meint, es gezieme sich ihm lediglich anzudeuten, was sein »Oratorium [Hiob in Berlin] für Beyfall gefunden und wie gütig und nachsichtig sich die Kenner in Berlin dabey gezeigt« hätten.<sup>83</sup> Besonders deutlich wird der Blick aufs Publikum in den regelmäßigen, fast immer parallel aufgebauten Rezensionen in der *Wiener Theaterzeitung*. Zunächst geht es meist um Handlung, Dichtung und Komposition des Stücks. Zum Abschluss wird dann die Leistung der verschiedenen Sänger thematisiert und darauf verwiesen, wie das Stück beim Publikum angekommen ist. Über die Oper *Die Reise nach Paris*<sup>84</sup> heißt es etwa:

Die Musik ist das Angenehmste bey dieser Oper, und wenn ich behaupte, dass Herr Ehlers *allein* dem Wunsche des Publikums entsprach, so denke ich mir die Bemerkung zu ersparen, dass diese Oper *ohne vielen Beyfall* gegeben wurde.<sup>85</sup>

Zur Beschreibung der Leistung des positiv hervorstechenden Sängers Ehlers ist es also ausreichend zu vermerken, dass er den Erwartungen des Publikums entsprechen konnte. Das Publikum urteilt in diesem Falle korrekt über die Leistung des restlichen Ensembles und versagt ihm großen Beifall. Das ist aber natürlich nicht immer der Fall. In einer Rezension der *Heimlichen Ehe*<sup>86</sup> heißt es vielmehr:

So wenig indess diese Oper durch das darstellende Personal eigentlich gehoben wurde, so haben sie doch reichlichen Beyfall erhalten, besonders von jenen Zuschauern, die sie nicht italienisch gehört haben.<sup>87</sup>

<sup>83</sup> Karl Ditters von Dittersdorf, *Karl v. Dittersdorfs Lebensbeschreibung, seinem Sohn in die Feder dictirt*, Leipzig: Breitkopf, 1801, S. 273.

<sup>84</sup> Libretto von Ignaz Ritter von Seyfried, Komposition von »Heller«. EA: 18.7.1806. Informationen laut der Datenbank [http://www.oper-um-1800.uni-mainz.de/einzeldarstellung\\_werk.php?id\\_werke=2140](http://www.oper-um-1800.uni-mainz.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=2140) (Abruf am 1.8.2018).

<sup>85</sup> *Wiener Theater-Zeitung* Nr. 5 vom 1.8.1806, S. 70.

<sup>86</sup> Übersetzung von *Il matrimonio segreto* von Domenico Cimarosa, UA 1766 in London.

<sup>87</sup> *Wiener Theater-Zeitung* Nr. 4 vom 22.7.1806, S. 62.

In diesem Fall zeigt sich das Publikum als weniger kompetent, in dem Sinne, dass die Zuhörer die deutsche Übersetzung vermutlich weniger bejubelt hätten, wenn sie das Original vor Ohren gehabt hätten. Zum Repertoire eines jeden Rezensenten, und damit auch dieses Berichterstattes gehört es aber selbstverständlich auch, das Verhalten des gemeinen Pöbels grundlegend zu tadeln und ihm Oberflächlichkeit vorzuwerfen. Die Rezensionen im *Freimüthigen* gehen ähnlich vor. Zwar nimmt auch das Sujet der Oper viel Raum, fast immer wird aber, und oft gleich zu Anfang, die Frage beantwortet, wie das Publikum auf die Darbietung reagierte.

Crescentini ist in einer neuen Oper: Pygmalion mit Musik von Cimadoro, einigemal mit Beifall aufgetreten, obgleich weder die Bearbeitung noch die Musik vorzüglich gefiel. In der letzten Vorstellung von Romeo und Julie erhielt Crescentini die unzweideutigsten Beweise von der Liebe und Achtung des Publikums. Nach der schönen Arie im Garten, ließen sich zwei lebende Tauben mit einem Lorbeerkranz auf ihn herab, von allen Seiten warf man ihm Blumen und Kränze zu, und ein prächtig gedrucktes Italienisches Sonett erhob seine Talente und Verdienste in der Tonkunst. Der Beifall war allgemein, und in Wahrheit, eine so schöne, rührende, weiche Stimme, als die seine, mit dem Höchsten der Kunst vereint, wird man wohl selten finden.<sup>88</sup>

Sowohl bei der Berichterstattung in Wien, als auch von Auswärts, spielt das Publikum und seine Reaktion also eine wichtige Rolle. Man ist nicht nur an der Musik interessiert, man interessiert sich auch für das soziale Event und für das berühmt-berüchtigte Wiener Publikum. So schreibt auch Carl Gottlob Küttner in seinem Reisebericht, nachdem er die Wiener Konzerteinrichtungen beschrieben hat, über *[d]as Wiener Publicum in Rücksicht auf die Bühne*:

Ich habe Sie durch die verschiedenen theatralischen Belustigungen dieser Stadt geführt, und komme nun auf den großen Körper, von dem sie sammt und sonders abhängen und immer, mehr oder weniger, ihre Richtung erhalten. Der hervorstechendste Zug des Wiener, so wie vielleicht des Deutschen Publicums überhaupt, ist Nachsicht und Milde: und beyde erstrecken sich auf die Stücke so wohl, die gespielt werden, als auf diejenigen, die sie vorstellen. Nichts ist leichter zu befriedigen, als ein Deutsches Publicum im Schauspielhause! Was ihm auch der Dichter gibt, und wie es auch der Schauspieler aufischt, man nimmt es willig an, und ist immer bereit zu klatschen, wo etwas gut ist, und - auch wo es nicht ist.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> »Wien den 17. July 1804. Hoftheater« in: *Der Freimüthige* 2 (1804), Nr. 149, 27.7.1804, S. 76

<sup>89</sup> Küttner, *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797, 1798, 1799*, Bd. 3, S. 397.

Das Publikum ist der »große Körper«, von dem die Darbietungen abhängen und neue Impulse erfahren. Die Grundeinstellung des Wiener Publikums ist allerdings nicht übermäßig kritisch. Es zeigt Nachsicht und klatscht gerne. Allerdings hat es auch eine hohe Beurteilungskompetenz:

[...] In Norddeutschland ist das Parterre gewöhnlich nicht am besten zusammen gesetzt, und die anmaßlichen Richter sind häufig junge Leute ohne Kenntniss und ohne Erfahrung. Aber hier zu Wien ist das Parterre ganz anders beschaffen, und ist wirklich der eigentliche Sitz der Kritik, und der Platz, wo Sie die Kenner suchen müssen. Hier finden Sie nicht nur Männer vom ersten Stande, Gelehrte aller Art, und die entschiedensten Theaterliebhaber, sondern auch mit unter Frauenzimmer von Erziehung, Geschmack und Kenntnissen. Aber freylich wird der wahre Kenner selten laut; sein Vergnügen genießt er mehrentheils im Stillen, und seine Unzufriedenheit äußert er nicht gern laut, aus Achtung für die übrige Gesellschaft. Die, welche sehr oft den Ton angeben, sind gerade diejenigen, die den wenigsten Beruf dazu haben. Das Ding gefällt der großen Menge für den Augenblick, und so betrommelt sie, was ihr gefällt. Jede feine, oder heroische Sentenz, sie stehe wo sie wolle, jeder Kraftspruch, jeder witzige und halbwitzige Einfall wird beklatscht; ja ich habe auch den allerfadesten Witz und die armseligsten Anspielungen bejauchzen hören.<sup>90</sup>

Küttner zeichnet also ein ambivalentes Bild des Publikums. Einerseits seien in Wien viele echte Kenner und Kennerinnen vorhanden, sogar im Parterre, was die Kaiserstadt vor den weniger gebildeten sonstigen deutschen Städten auszeichne. Andererseits sei der tatsächliche, akustische Beifall nicht die Sache dieser Menschen. Den Lärm machen meistens die Ungebildeten, die man mit billigen Showeffekten aus der Reserve locken kann.

An diesem Zeugnis wird deutlich, dass man »Beifall«, sei er nun »außerordentlich«, »allgemein«, »enthusiastisch« oder schlichtweg »verdient«, nicht nur als bloße Redensart auffassen darf, sondern als reale akustische Äußerung. Die Konzertberichte sprechen regelmäßig davon, dass ein bestimmtes Stück aufgrund der heftigen Beifallsstürme wiederholt werden musste und am Ende der Vorstellung durch Beifall bestimmte Schauspieler hervorgerufen wurden. So knapp Carl Rosenbaum viele Aufführungen beschreibt, darauf geht er nahezu immer ein. Ein interessanter Fall ist dabei das Gastspiel von Karoline Jagemann, die am 26. August 1800 im *Figaro* als Susanna auftritt. Rosenbaum berichtet: »Sie gefiel. Das Duett im 3 act wollte das Publikum mit Ungestüm repetirt haben. Der Lärm dauerte anhaltend fort [...]«. Doch gab es nun ein Problem. Die Leitung der Hoftheater hatte vor Kurzem verboten, Stücke auf Zuruf zu wiederholen und Darsteller nach

<sup>90</sup> Küttner, *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797, 1798, 1799*, Bd. 3, S. 398f.

der Vorstellung herauszurufen. Letztlich wird die Situation aber unbürokratisch gelöst. Baron Braun ist anwesend, deutet durch Winken sein Einverständnis an und »es wurde mit dem größten Beifalle repetirt.« Auch nach der Vorstellung ist Jagemann nicht von ihren Pflichten befreit, wird herausgerufen und kann so ihren Triumph mit einer Geste der Demut vor dem Wiener Publikum verbinden: »Am Ende wurde Jagemann vorgerufen, sie sagte: ›Voll Vertrauen auf die Nachsicht eines Publikums, das nur Vollkommenheiten zu sehn gewohnt ist, versuchte ich es hier aufzutrethen, und ich danke von ganzer Seele, dass Sie mein Vertrauen bestäthigen.‹ Sie sang vortreflich, und machte mir unendlich Freude.«<sup>91</sup> Das Herausrufverbot war aber nicht für alle Bühnen gültig und schlug sich ebenfalls in der Berichterstattung nieder. Der Korrespondent des *Freimüthigen* vermerkt angesichts einer erneut angeblich herausragenden Darbietung einer von ihm verehrten Schauspielerin: »Mlle. Eigensatz wurde nach jeder Vorstellung herausgerufen, und jeder Einzelne des Publikums freute sich, dass dies hier nicht verboten war.«<sup>92</sup>

Am 19. März 1799 war dieses Verbot scheinbar noch nicht installiert. Joseph Haydn bittet die Konzertbesucher auf dem Anschlag zur ersten, im Burgtheater angesetzten, öffentlichen Aufführung der *Schöpfung* ganz explizit darum, auf den auf Wiederholung abzielenden Beifall zu verzichten, um die »genaue Verbindung der einzelnen Theile, aus deren ununterbrochenen Folge die Wirkung des Ganzen entspringen soll« nicht zu zerstören und dadurch »das Vergnügen, dessen Erwartung ein vielleicht zu günstiger Ruf bey dem Publikum erwecket hat, merklich [zu vermindern]«. <sup>93</sup> Kontrastiert man diese Bitte mit dem Zeugnis des Eipeldauers, der von weitreichender Stille, aber mehrmaligem Zwischenklat-

<sup>91</sup> Joseph Carl Rosenbaum, *Tagebücher Bd. 3: Juli 1800 bis April 1801*, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung: Cod. Ser. S. n. 196 Han, 26.8.1800, f. 8r.

<sup>92</sup> Kotzebue, »Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser, Jahrgang 1804«, Nr. 224, 9.11.1804, Bd. 2, S. 360. Caroline Dorothea Eigensatz war sieben Jahre in Wien zu Gast und erklärter Liebling des *Freimüthigen*.

<sup>93</sup> Vollständig lautet der Absatz: »Nichts kann für Haydn schmeichelhafter seyn, als der Beyfall des Publikums. Den zu verdienen hat er sich stäts eifrigst bestrebt, und ihn bereits oft, und mehr, als er es sich versprechen durfte, zu erwerben das Glück gehabt. Nun hoffet er zwar für das hier angekündigte Werk diejenige Gesinnung, die er zu seinem innigen Troste und Danke bis jetzt erfahren hat, ebenfalls zu finden; doch wünscht er noch, dass auf den Fall, wo zur Aeusserung des Beyfalls sich etwann die Gelegenheit ergäbe, ihm gestattet seyn möge, denselben wohl als ein höchstschätzbares Merkmal der Zufriedenheit, nicht aber als einen Befehl zur Wiederholung irgend eines Stückes anzusehen, weil sonst die genaue Verbindung der einzelnen Theile, aus deren ununterbrochenen Folge die Wirkung des Ganzen entspringen soll, nothwendig zerstöret, und dadurch das Vergnügen, dessen Erwartung ein vielleicht zu günstiger Ruf bey

schen berichtet, so kann man von einem Teilerfolg sprechen.<sup>94</sup> Der Hinweis Rosenbaums, Jagemann habe ihm »unendlich Freude« gemacht, verweist auf einen letzten Aspekt, in welcher Hinsicht Musik immer auf ein Publikum bezogen gedacht wird. Gerade in privaten Kreisen dient Musik insbesondere dazu, Zeit gut gemeinsam zu verbringen. Sie ist »Teil eines gehobenen Divertissement [...], das man eben als geglückt oder missglückt bezeichnen konnte – und nichts sonst«.<sup>95</sup> Musik dient dazu, eine gewisse Wirkung hervorzurufen, im genannten Fall die der Zerstreung. Für Rosenbaum geht es darum, dass ihm die Aufführung Freude macht, manchmal kommentiert er auch, er sei gut unterhalten worden. Dieser, von einem überhöhten kulturellen Standpunkt aus primitiv erscheinende, Gebrauch der Musik darf vermutlich als der Standardfall angenommen werden, im Gegensatz zum andachtsvollen, intensiven Lauschen. Doch auch die gelehrteren Schriftsteller denken Musik von der Wirkung her, die sie auf die Zuhörer macht.

Es mag auf den ersten Blick unwahrscheinlich sein, die Wirkungsorientierung der Rezensionen am Auftreten einzelner Wörter festmachen zu können. Doch zeigt sich, dass in den Wien betreffenden Quellen tatsächlich sehr häufig von der ›Wirkung‹ und dem ›Effekt‹ von Stücken die Rede ist. Letzterer Begriff ist deswegen besonders interessant, da er im Vokabular der vorherigen Fallstudie (Berlin/Leipzig) überhaupt keine Rolle spielt. Musikalische Darbietungen nach ihrer ›Wirkung‹ zu befragen und daran zu messen, hat hingegen eine längere Tradition.<sup>96</sup> Wegen der Vielseitigkeit und Bedeutung dieser Dimension möchte

dem Publikum erweckt hat, merklich vermindert werden müsste.« Theatermuseum Wien – Programmarchiv. *Konzertzettel vom 19.3.1799*.

<sup>94</sup> »Endlich ist d'Musik angangen, und da ists auf einmal so still worden, daß der Herr Vetter ein Mäuserl hätt können laufen hörn, und wenn s' nicht öfters klatscht hätten, so hätt man glaubt, daß gar keine Leut im Theater wärn.« Zitiert nach Pohl, *Denkschrift*, S. 143f. Zur Persona des Eipeldauer, vgl. oben Anm. 74.

<sup>95</sup> Gernot Gruber, in: Flotzinger und Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, S. 150.

<sup>96</sup> Im 19. Jahrhundert werden Effekt und Wirkung in der deutschen Kunstkritik zum Gegenpaar. Insbesondere auf die Musik von Hector Berlioz angewendet, wird Effekt im Anschluss an Richard Wagner als »Wirkung ohne Ursache« verstanden, also als billiger Trick. Im 18. Jahrhundert sind die Begriffe noch austauschbarer und nicht negativ konnotiert (Vgl. Fritz Reckow, »Wirkung‹ und ›Effekt‹. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik«, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 1–36, insb. S. 10–16). Auch im 19. Jahrhundert wird »jener unbefangen-pragmatisch konvergierende Wortgebrauch nicht völlig verdrängt [...], dem die Überzeugung zugrundeliegt, dass jedes Kunstwerk ›Effekt d.h. Wirkung verursachen‹ müsse« (ebd., S. 22). Im Hinblick auf Haydns *Schöpfung* untersucht die Differenz von künstlerischer Gestaltung und scheinbar oberflächlicher Wirksamkeit Hermann Danuser, »Mischmasch oder Synthese? Der ›Schöpfung‹ psychagogische Form«, in: *Theorie*, hrsg. von

ich zunächst als Exkurs einige Schlaglichter der Vorgeschichte beleuchten, bevor ich sie dann in den Wiener Quellen aufsuche.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schreibt die Musiktheorie der Musik gemeinhin die Aufgabe zu, Affekte hervorzurufen. Diese Zuschreibung weist auf eine jahrtausendelange Tradition zurück, die etwa bestimmte Tongeschlechter für die menschliche Erziehung empfiehlt,<sup>97</sup> ihr Wunderheilungen<sup>98</sup> und die Besänftigung wilder Tiere zuschreibt.

Für die Theoretiker im 18. Jahrhundert ist klar, dass menschliche Affekte deutlich und diskret durch Musik ausgedrückt und dementsprechend hervorgerufen werden. Für Walther besteht die *Musica Activa* »nur in praxi oder executione, i.e. im bloßen Singen oder Spielen, ohne sich um die Principia oder Ursachen des guten Effects dabey zu bekümmern.«<sup>99</sup> Der »gute Effekt« ist also in jeglicher Form der Musikdarbietung intendiert, das rein praktische Musizieren unterscheidet sich vom theoretischen nur durch die (fehlende) Reflexion darüber, *warum* dieser Effekt erzielt wird. Die Empfindsamerkeitsästhetik sieht als notwendige Bedingung dafür an, dass der Musizierende selbst gerührt sein muss, um andere zu rühren, wie die berühmte Formel lautet.<sup>100</sup> Doch abgesehen von dieser genaueren Bestimmung, *warum* Musik den Menschen berührt, ist sich das gesamte Jahrhundert darüber einig, *dass* sie es tut.

Bei der Frage, wie genau Musik Wirkung erzielt, spielt der musikalische Vortrag eine entscheidende Rolle. Er ist die notwendige Schnittstelle, an der Musik erst auf die Zuhörer wirken kann – als gespielte, gehörte und zwangsläufig bewegende Musik. Quantz beginnt daher seine Ausführungen zum Vortrag mit folgender, deutlich an Gottsched angelehnter<sup>101</sup> Bestimmung:

Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 1, Schliengen: Edition Argus, 2014 (Gesammelte Vorträge und Aufsätze), S. 327–354.

<sup>97</sup> Man vergleiche allein die Empfehlungen in Aristoteles' *Politik* (8,5, Bekker: 1340b) und Platons *Politeia* (4./5. Buch). Im 17. Jh.: »Dum enim diatonica chromaticis, hec enarmonicis modulorum teretismatis miscent; dici vix potest, quantum insolita horum generum miscella animi affectus commoverit.« Athanasius Kircher, *Iter Extaticum Coeleste*, 2. Aufl., Würzburg: 1660, S. 72.

<sup>98</sup> Ein beliebtes Beispiel ist die Heilung eines Königs von Dänemark, etwa bei Hübner, *Cuerieuses und Reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlungs- Lexicon*, S. 1588.

<sup>99</sup> Artikel »Musica Activa«, in: Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, S. 432.

<sup>100</sup> Paraphrasiert nach: Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 108.

<sup>101</sup> Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, S. 364.

Man weis, was bey einer Rede ein guter Vortrag für Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer thut; man weis auch, wie viel ein schlechter Vortrag der schönsten Rede auf dem Papiere schadet; man weis nicht weniger, dass eine Rede, wenn sie von verschiedenen Personen, mit eben denselben Worten gehalten werden sollte, doch immer von dem einen besser oder schlimmer anzuhören seyn würde, als von dem andern. Mit dem Vortrage in der Musik hat es gleiche Bewandtniss: so dass, wenn ein Stück entweder von einem oder dem andern gesungen, oder gespielt wird, es immer eine verschiedene Wirkung hervorbringet.<sup>102</sup>

Quantz behauptet hier gar nicht, etwas Neues gesagt zu haben, sondern meint offensichtlich einen Gemeinplatz wiederzugeben, was die dreifache Anapher »man weis« unstreitig zeigt. Für die Wirkung einer Rede, und analog eines Musikstücks ist der gute Vortrag essentiell. Ebenso definiert Quantz in seinen Ausführungen dazu, was eine gute musikalische Aufführung ausmacht:

§8. Bey der musikalischen Beurtheilung, wenn sie anders der Vernunft und der Billigkeit gemäß seyn soll, hat man allezeit vornehmlich auf dreyerley Stücke sein Augenmerk zu richten, nämlich: auf das Stück selbst; auf den Ausführer desselben; und auf die Zuhörer. Eine schöne Composition kann durch eine schlechte Ausführung verstümmelt werden; eine schlechte Composition aber benimmt dem Ausführer seinen Vortheil; folglich muss man erst untersuchen, ob der Ausführer oder die Composition an der guten oder schlechten Wirkung schuld sey. In Ansehung der Zuhörer kömmt, so wie in Ansehung des Musikus, sehr vieles auf die verschiedenen Gemüthsbeschaffenheiten derselben an.<sup>103</sup>

Als Maßstab der Qualität des Stücks und der musikalischen Ausführung dient somit die Wirkung auf die Zuhörer. Von daher muss man, bei Evaluation der Qualität einer musikalischen Aufführung, auch die Beschaffenheit des Publikums berücksichtigen – eine Aussage, der die oben angeführten Rezensenten, die kritisch über die Beschaffenheit des Publikums in Wien und die Angemessenheit seines Beifalls reflektieren, vermutlich zustimmen würden.

Die Linie lässt sich über Hiller und Reichardt fortsetzen. Hiller bemerkt in seiner *Anleitung zum musikalisch-richtigen Gesang* über das begleitete Rezitativ, es gehöre »viel mehr Affect oder wenigstens ein höherer Grad desselben, und eine weit erhabnere Declamation dazu, als zu dem gemeinen oder unbegleiteten Recitative, welches in der Kirche von sehr geringer Wirkung ist, zumal wenn es ohne

<sup>102</sup> Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, S. 101f.

<sup>103</sup> Johann Joachim Quantz, »Anweisung, wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey«, in: *Unterhaltungen* 9–10 (1770), S. 445–483 und S. 3–38.

Verstand, ohne Nachdruck und Würde gesungen wird«. <sup>104</sup> Worauf es also, gerade bei der Kirchenmusik, ankommt, ist die Wirkung, die das Rezitativ erzielen soll, und für das ein höherer Grad von Kunstfertigkeit und Sorgfalt vonnöten ist. Reichardt schließlich beklagt in seinen *Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, es fehle »uns in der Musik so sehr an Schriftstellern, die die Wirkung und Ausführung musikalischer Stücke zu dem Gegenstande ihrer Untersuchungen machen«. <sup>105</sup> Wenn man die Ausführung von Musikstücken betrachtet, so sollte man gleichsam auch ihre Wirkung ins Auge fassen – das scheint Reichardt zu sagen.

In der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* erweist sich Wirkung ebenfalls als zentrale Kategorie. Das sollte insofern nicht verwundern, als Sulzer der reinen philosophischen Spekulation ein eher psychologisches, empirisch gestütztes Bild des Menschen gegenüberstellte. Von daher darf seine Darstellung der schönen Künste sich nicht nur auf die Künste im Abstrakten, Allgemeinen richten, sondern muss ultimativ auch das Verhältnis der Kunst »gegen die Natur der Seele« betrachten. <sup>106</sup> Auch in Hinblick auf die Musik geht Sulzer also von einer direkten Wirkung auf die menschliche Seele aus. In Hinblick auf den »Ton (Musik)« heißt es:

Es ist gewiss, dass die reinsten Töne zum pathetischen Ausdruck wenig geschickt, hingegen, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- oder Durtonart, zur Belustigung, zum läermenden und kriegerischen, zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften, oft zum bloß ernsthaften Ausdruck am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer wenigern Reinigkeit allezeit wirksamer, zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in den härtesten Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist. <sup>107</sup>

Es geht hier also um temperierte Stimmungssysteme, in denen die Dur- und Molltonarten, je weiter man den Quintenzirkel abschreitet und Vorzeichen hinzufügt, im Normalfall immer unreiner werden. Die Verwendung dieser Tonarten wird unmittelbar mit ihrer Eignung assoziiert, einen besonderen Effekt hervorzurufen – im einen Fall reine, klare Ausdrücke wie Freude, Krieg, Zärtlichkeit,

<sup>104</sup> Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange. Mit hinlänglichem Exempeln erläutert*, S. 201.

<sup>105</sup> Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Vorwort, o. S.

<sup>106</sup> Vgl. oben, S. 138.

<sup>107</sup> Artikel: »Ton (Musik)«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: Weidmann: Hildesheim: Georg Olms, Repr. 1970–94, <sup>2</sup>1792–99, Bd. 4, S. 533–537, hier S. 536.

im anderen Fall vermischte Erfindungen, die eine gewaltsame Wirkung annehmen können. Für Sulzer persönlich war die höchste Wirksamkeit der Musik nur in der Vokalmusik zu finden. In Hinblick auf die *Instrumentalmusik*, ein Artikel den man, einerseits vom Zeitpunkt der Abfassung, andererseits angesichts des vertretenen Standpunktes, eindeutig Sulzer zuschreiben kann, schreibt er:

[...] Hieraus lernen wir mit völliger Gewissheit, dass die Musik erst ihre volle Wirkung thut, wenn sie mit der Dichtkunst vereinigt ist, wenn Vocal= und Instrumentalmusik verbunden sind. Man kann sich hierüber auf das Gefühl aller Menschen berufen: das rührende Duet, von Instrumenten gespielt, oder von Menschenstimmen, deren Sprache wir nicht verstehen, gesungen, verliert in der That den grössten Theil seiner Kraft.<sup>108</sup>

Eng an Sulzer lehnt sich Georg Friedrich Wolfs *Allgemeines musikalisches Lexikon* an, das 1800 in Wien gedruckt wurde und im Prinzip ein Nachdruck des *Kurzgefasstes musikalisches Lexikon* von 1787 ist. Genau genommen hat er die langen, komplexen, auch deliberativen Musikartikel aus Sulzers *Allgemeiner Theorie* zu handlichen Kurzdefinitionen eingedampft und auf 132 (!) Druckseiten sowohl leicht zugänglich als auch finanziell erschwinglich gemacht. Aus Wolfs radikaler Streiarbeit, was er auslässt und was er beibehält, lässt sich so eine Art Minimalkonsens darüber konstruieren, was Musik ausmacht. Sein Artikel zum »Vortrag« beginnt mit dem, inzwischen als Gemeinplatz erkennbaren, Hinweis: »Vortrag ist das, wodurch ein Stück hörbar wird. Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Stück auf den Zuhörer macht.«<sup>109</sup> Für die »Romanze« schreibt er vor: »In dem Gesange muss nichts von Zierrathen, nichts von Manieren seyn; eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst des Vortrages ihre Wirkung thut.«<sup>110</sup> Das, was die Wirkung betrifft, überlebt den rigorosen Schnitt. Auch für Wolf ist die Wirkung eine zentrale Kategorie der Musik.

Als letzter Schritt seien noch die Briefe über Musik im *Freimüthigen* angeführt, die Haydns *Jahreszeiten* zum Anlass nehmen, über das Ausdrucksvermögen von Musik und die Notwendigkeit von Tonmalerei zu sprechen. Kurz gefasst ist dem Autor die Haydn'sche, sehr bildliche, Tonsprache zu viel. Musik habe auch dann eine unverkennbare und wohlbringende Wirkung, wenn sie nicht als etwas Dingliches, Begriffliches greifbar wird. Im zweiten Brief heißt es:

<sup>108</sup> Artikel »Instrumentalmusik« in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, S. 677–691, hier: S. 677f.

<sup>109</sup> Wolf, *Allgemeines musikalisches Lexikon*, S. 126.

<sup>110</sup> Ebd., S. 91.

Während die andern Künste zu dem Verstande reden müssen, um das Herz zu rühren, spricht die Musik ohne Umschweif zu dem Herzen selbst. Daher ihre große Wirkung; unsre Empfindungen werden geweckt im tiefsten, im verborgensten Heiligthum der Seele, sie verändern sich und werden fortgeleitet mit den Abwechselungen der Töne, unser ganzes Wesen fühlt sich ergriffen von Sehnsucht, Hoffnung, Freude und Furcht; wir finden den unmittelbarsten Ausdruck jeglicher Leidenschaft, und es scheint der Musik blos darum eine bestimmte Sprache zu fehlen, weil unsern Leidenschaften und Empfindungen auch die bestimmte Sprache fehlt; sie können sich nur äußern durch Ausrufungen, Seufzer und Thränen.<sup>111</sup>

Musik von der unmittelbaren Wirkung auf den Zuhörer her zu denken, so kann an dieser Stelle resümiert werden, hat eine lange Tradition in der Musiktheorie. Der Vortrag erscheint dabei als wichtigstes Bindeglied, um diese möglichen Effekte auch tatsächlich zu realisieren. In der Berichterstattung über musikalische Aufführungen in und über Wien um 1800, findet dieser theoretische Standpunkt sein praktisches Gegenstück. Es wird nicht nur auf das Publikum und seine Reaktion geschaut, wie ich bisher dargestellt habe, sondern ebenfalls darauf, ob die potentielle Wirkung eines Stücks auch tatsächlich erzielt wurde. Bei der Diskussion der Wirkung der Musik kommt neben dem bisher betrachteten Terminus der ›Wirkung‹ auch das Fremdwort ›Effekt‹ auf. Das Grimmsche Wörterbuch konstatiert im 1860 erschienen Teilband, dieses Fremdwort würde »auch von guten schriftstellern sehr mit unrecht unserm erfolg, wirkung oder andern ausdrücken vorgezogen« und zitiert Beispiele von Wieland und Goethe.<sup>112</sup> So auch in Wien um 1800, wo das Fremdwort – man sollte annehmen, um der Differenziertheit des Ausdrucks wegen – in Mode zu sein scheint.

Die Ausführungen über die Wirksamkeit der Musik im *Freimüthigen* hatten sich an Haydns *Jahreszeiten* aufgehängt. Aber offensichtlich waren nicht alle der Meinung, die Tonmalerei in Haydns Werk sei übermäßig. In einer Rezension in der *AmZ*, die noch mehrmals zur Sprache kommen wird, wird Haydn vielmehr eine Meisterschaft des musikalischen Effekts und großer Erfolg in der Bewegung der Zuschauer zugeschrieben. Der Gedankengang beginnt bei der Textvorlage:

Der Gegenstand des Gedichtes ladet schon für sich selbst Jeden zur Theilnahme ein. Wer sehnt sich nicht nach der Rückkehr des Frühlings? wen drückte nie die Hitze des Sommers? wer freute sich nie der Gaben des Herbstes? wem war der starre Frost des

<sup>111</sup> *Der Freimüthige* 2 (1804), Nr. 18, 26.1.1804, S. 70.

<sup>112</sup> Grimm, Grimm und Bartz, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm im Internet*, Bd. 3 (1860), Sp. 32.

Winters nicht lästig? Bey der Reichhaltigkeit eines solchen Stoffes lassen sich an die Poesie große Forderungen machen.<sup>113</sup>

Der Stoff der *Jahreszeiten* erscheint somit besonders nachvollziehbar und zugänglich für das Publikum. Kälte und Hitze, Blüte und Ernte betreffen jeden unmittelbar. Insofern sind die Anforderungen an die Ausgestaltung in oratorischer Form besonders hoch. Einerseits an den Text, doch ein guter Text allein genügt natürlich nicht:

Wenn sie aber auch alle erfüllt sind, so gehört doch zur Berechnung des musikalischen Effekts, zur Wahl des Metrums und zur zweckmäßigen Anordnung der einzelnen Theile ein eigenes Talent, welches nur bey einem Dichter, der selbst in die Geheimnisse der Musik eingeweiht ist, vorausgesetzt werden kann. Da die Leser das Gedicht durch die musik[alische] Zeit kennen lernen, so sind sie um so eher im Stande zu beurtheilen, was Haydn leisten musste. Dass er aber auch alles vollkommen geleistet hat, darüber ist im hiesigen Publikum nur Eine Stimme. Jedes Wort unter den Händen dieses musikalischen Prometheus voll Leben und Empfindung.<sup>114</sup>

Haydn hatte also die schwere Aufgabe, den gedichteten Text dem Publikum in »musikalischer Zeit« nahe zu bringen. Das Maß für den Erfolg seines Tuns ist die unmittelbare Wirkung auf das Publikum. Der Rezensent setzt fort:

Bald entzückt die Melodie des Gesanges, bald erschüttert gleich einem Waldstrome, der alle Dämme durchbricht, das gewaltige Eingreifen aller Instrumente; jezt ergötzt der einfache, kunstlose Ausdruck, jezt bewundert man die verschwenderische Üppigkeit in raschen und hellen Akkorden. Vom Anfange bis an's Ende wird das Gemüth vom Rührendsten zum Furchtbarsten, vom Naivesten zum Künstlichsten, vom Schönsten zum Erhabensten unwillkürlich fortgerissen.<sup>115</sup>

Was Haydns *Jahreszeiten* letztlich auszeichnet ist also, wie sie die Gemüter der Zuhörer unmittelbar berühren und in verschiedenste Zustände versetzen. Doch ist dieser außerordentliche Effekt keine Selbstverständlichkeit. Die Ausführung und die Räumlichkeiten müssen immer noch mitspielen. Über eine andere Haydn-Aufführung, diesmal der *Schöpfung* zugunsten der Witwen und Waisen der Tonkünstlersozietät, berichtet die Rezension enttäuscht:

Das Orchester war bey der Aufführung der Schöpfung beynahe 200 Personen stark, und meistens die geschicktesten Personen. Wirklich gieng es sehr gut. Wäre das Thea-

<sup>113</sup> »Wien, den 2ten May 1801« in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Nr. 34, 20. Mai 1801, Sp. 576.

<sup>114</sup> Ebd., Sp. 576.

<sup>115</sup> Ebd., Sp. 576.

ter nicht so unvortheilhaft gebauet, so hätte die Wirkung ganz außerordentlich seyn müssen, da dies Werk so meisterhaft auf Effekt gearbeitet ist.<sup>116</sup>

In diesem Fall wurde der im Werk angelegte Effekt eben nicht erreicht – nicht wegen der mangelnden Ausführung, sondern lediglich wegen der schlechten Akustik im Hoftheater. Ein glückliches Aufeinandertreffen von Anlage des Stücks und Ausführung wird hingegen über die Pianistin Magdalena von Kurzböck berichtet:

Sie ist ganz mit dem Ausdrucksvollen und Angenehmen des Vortrags beschäftigt, denkt sich immer ganz in den Sinn der Compositionen, die sie vorträgt, hinein – und so hörte ich sie eine Sonate von J. Haydn spielen, welche, auf dieses Weise, und da Fräulein K. zugleich Geschicklichkeit genug besitzt, um alle Passagen beyder Hände mit seltner Präcision zu hören zu geben – den herrlichsten Effekt machen musste und auch wirklich machte.<sup>117</sup>

Die Mehrzahl von Rezensionen berichtet aber, so sie den möglichen Effekt von dem tatsächlich erzielten abgrenzt, von einem Missverhältnis. Beethoven litt, wie der oben so benannte Wienkritiker feststellte, unter einem mangelhaften Orchester, weswegen der Schreiber sich fragte: »Welchen bedeutenden Effekt kann da, selbst die vortrefflichste Composition machen?«<sup>118</sup> Ein Rezensent aus Königsmberg, der einem Gastspiel von Elisabeth Mara beiwohnt, zeigte sich in seinen gigantischen Erwartungen getäuscht, als er eine »gut dressirte, aber auch schon betagte, im Ton etwas fade Stimme [...], deren Effekt ehemals anders gewesen seyn mag« hört.<sup>119</sup> Carl Rosenbaum kommentiert schließlich angesichts einer Aufführung im Dezember 1800 »die Arie der Saal, trotz der vielen, aber schon bekannten Variationen, machte wohl Lärm, aber keine besondere Wirkung.«<sup>120</sup> Bei dieser Abwertung mag allerdings auch die Rivalität Therese Saals mit Rosenbaums Gattin eine Rolle gespielt haben.

Die Quellen, welche sich um die Wirkung und den Effekt eines Stücks drehen, könnten mit Leichtigkeit noch vervielfacht werden. Ich möchte an dieser Stelle aber ein Fazit ziehen. In diesem Abschnitt habe ich versucht, das besondere Interesse an Publikum, Beifall und Wirkung bei musikalischen Aufführungen zu beschreiben. Sowohl die Berichte aus Wien, als auch die auswärtigen, legen besonderen Wert darauf, die Reaktion des Publikums zu schildern und mit ihren

<sup>116</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Nr. 3, 15. Oktober 1800, Sp. 45.

<sup>117</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798/99), Nr. 33, 15. Mai 1799, Sp. 524.

<sup>118</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Nr. 3, 15. Oktober 1798, Sp. 49f.

<sup>119</sup> *Der Freimüthige* 2 (1804), Nr. 43, 1.3.1804, S. 162.

<sup>120</sup> Rosenbaum, *Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770–1829*, Dezember 1800, S. 86.

eigenen ästhetischen Urteilen abzugleichen – manchmal liegt es richtig, manchmal nicht. Man könnte dieses gesteigerte Interesse für einen gewissen Fetisch halten, so wie Prominente auf Schritt und Tritt beobachtet werden und über ihre alleralltäglichsten Verhaltensweisen berichtet wird – nur dass der Prominente in diesem Fall das berühmte Wiener Publikum ist. Allerdings liefert die vielfältige Debatte über Musik und ihre Wirkungen auch einen Hintergrund, der diesen Fokus theoretisch-ästhetisch begründet. Zu guter Musik und guter Ausführung gehört, dass das Publikum von ihr berührt wird. Bei einem Bericht darüber, ob eine Aufführung gelungen ist, muss daher zwangsläufig auch auf das Publikum eingegangen werden. Dabei zeigt sich, dass gerade mit den bekannten Musikstücken eine Klang- und Wirkungsvorstellung assoziiert ist, die getroffen werden kann oder eben nicht. Die Entwicklung der Vorstellung, wie ein kanonisches Musikstück klingen *kann* und wirken *soll* ist ein entscheidender Schritt in der Entwicklung eines autonomen Musikverständnisses, welches das Werk in den Vordergrund stellt.

#### 4.2.2 Bekannte Gäste: ›Exekution‹, ›Ausführung‹, ›Sich-Hören-Lassen‹

Wie es manchmal mit alternden Mitgliedern einer sozialen Gruppe, etwa in einem Salon, geschieht, sind sie zwar immer mit dabei, entwickeln sich aber wenig, sind auf bestimmte Rollen und Austauschbeziehungen abonniert und insgesamt relativ unbedeutend. Die herausgehobene, dynamische Rolle spielen andere Gäste – die aber dennoch die Funktion der Alten nie vollständig ersetzen können. Gleichzeitig unterbleibt es auch nicht, dass die Alten durch den Wandel in ihrer Umgebung in ein neues Licht getaucht werden und ihre Funktion – durch ihre klare Andersartigkeit – sogar noch geschärft wird.

Auf begrifflicher Ebene treten solche Phänomene zum Beispiel bei ›sich hören lassen‹ und ›Exekution‹ auf. An der Grundverwendung von ›sich hören lassen‹ tut sich auch um 1800 wenig, und auch um 1830 wird es regelmäßig gebraucht.<sup>121</sup> Gleichzeitig haben sich die Gelegenheiten, aber auch die Notwendigkeit, den Begriff zu verwenden, verringert. Wie sich in den vorherigen Fallstudien zeigte, war das Auftreten ortsfremder Künstler fast immer mit dem Prädikat der besonderen Virtuosität behaftet, welche die Wahrnehmung auf die Person des Musiker und nicht auf etwas Anderes, etwa das Stück, fokussierte. Insofern war zur Beschreibung des Vorgangs vollkommen ausreichend zu sagen, jemand ›ließe sich hören‹.

<sup>121</sup> Vgl. die Studie zu ›Berlin um 1830‹ bei Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910*, S. 27–88.

Insofern der Begriff in Wien noch verwendet wird, gelten ähnliche Regeln: *Wer* musiziert, steht im Vordergrund vor dem *Was*.

Doch diese Beschreibung des Sachverhalts und das darin zum Ausdruck kommende Interesse an einer speziellen Seite der Darbietung sind nicht mehr der Normalfall. Das Interesse galt schon seit einiger Zeit insbesondere den neuen Stücken, die dargeboten wurden, und die Besprechung der erklangenen Kompositionen nimmt den Großteil der Rezensionen ein. Gleichzeitig ist Wien nicht derartig auf zugereiste Virtuosen angewiesen, wie es etwa Leipzig war. Statt wandernden Virtuosen, die von Stadt zu Stadt reisen, spielen hier meist ansässige Musiker, die sich zwar auch durch verschiedene soziale Kreise bewegen und sie bespielen, aber grundsätzlich bereits bekannt und fest in Wien angesiedelt sind.<sup>122</sup>

Da ›Sich-Hören-Lassen‹ im Vergleich zu den vorigen Fallstudien eher unüblich ist, wird ein musikalisches Ereignis durch den Gebrauch dieser Wendung in weit höherem Maße als eine Besonderheit gekennzeichnet, als es dort der Fall war. Beim großen Bericht über das Wiener Konzertleben im *Journal des Luxus und der Moden* wird es insbesondere verwendet, um die Selbstdarstellung eines elfjährigen Möchtegerwunderkinds zu beschreiben.

#### Das Leopoldstädter Theater

Hier war es, wo der gepriesene Franz Böhm, nach der Angabe eilf Jahr alt, die Gnade hatte, *sich* mit einem Concert von Garnowiete – so las man auf dem Zettel statt Giornowiczzy – oder vielmehr (denn so war es) mit dem Viottischen Adurconcerte nebst Polonoise, und Adagio aus einem andern Cdurconcerte desselben Meisters *hören zu lassen*. Der Knabe hatte viel Frechheit, griff sehr unrein, überlud alles mit Schnörkeln, spielte taktlos, und dennoch fand er mehr Beyfall, als man einige Zeit zuvor dem kleinen Bärwald zollte.<sup>123</sup>

›Sich-Hören-Lassen‹ ist in diesem Fall klar negativ konnotiert. Ein Elfjähriger versucht, sich zu produzieren, zeigt dabei mehr Unvermögen als Können, was sich in der Unreinheit des Spiels und übermäßigen Verzierungen äußert. Nur am Rande bemerkt war es zu dieser Zeit scheinbar in Mode, in Aktpausen in der Oper Wunderkindern die Gelegenheit zu verschaffen, sich hervorzutun, und Böhm und Berwald/Bärwald waren die häufigsten Nutznießer.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Eine Beobachtung, die auch Dexter Edge in Hinblick auf Klaviersolisten macht. Vgl. Edge, »Review Article. Mary Sue Morrow, ›Concert life in Haydn's Vienna‹«, S. 130.

<sup>123</sup> Anon., »Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien (Aus dem Tagebuche eines Reisenden)«, S. 343, meine Hervorhebung.

<sup>124</sup> Vgl. etwa den Theaterzettel aus dem Burgtheater vom 6.5.1799: »Nach dem ersten Akt, wird der 10-jährige junge Tonkünstler Johann Friedrich Berwald, aus Stockholm, die Ehre haben,

Auch in einem weiteren Bericht über die Wiener Konzertkultur, diesmal als »Schreiben aus Wien« im *Freimüthigen* platziert, taucht die Begrifflichkeit noch auf. In der grundsätzlich positiven Darstellung der von Ignaz Schuppanzigh organisierten Konzertsreihe wird der Vortrag verschiedener Gattungen gegeneinander aufgewogen. Nachdem insbesondere die Ausführung einer »Ouvertüre von Righini« gelobt wurde, heißt es:

Nicht ganz das nehmliche kann man von den Singstücken rühmen. Eine Demoiselle Hakel, welche sich in verschiedenen Arien hören ließ, kann, eben so wenig als eine Dilettantin, die sich auf dem Anschlagzettel nicht nannte, und deren Incognito ich auch hier nicht zu nahe treten will, unter die ausgezeichneten Sängern gezählt werden, wenn sie gleich manche Verdienste haben.<sup>125</sup>

Hier steht ›sich-hören-lassen‹ nicht für eine pseudovirtuose Performance, sondern eher wertfrei. Allerdings dient die Begrifflichkeit dazu, genau den Unterschied zwischen der Anonymität und dem bewussten Auftritt unter eigenem Namen auszuweisen. Der Auftritt der Demoiselle Hakel wird unter »sich hören lassen«, verbucht, weil sie in höherem Maße sich selbst und ihren Namen in den Vordergrund stellt als ihre Mitsängerin.

Doch eins hat sich geändert: Bei beiden Stellen, bei Demoiselle Hakel wie auch bei Franz Böhm, ist es nicht egal, *womit* sie sich hören lassen. Der Rezensent des Böhmschen Konzerts sieht sich sogar genötigt, die Programmankündigung mithilfe seines Expertenwissens zu korrigieren. Auch bei Demoiselle Hakel ist es wichtig – so unspezifisch diese Information bleibt – dass sie sich »in verschiedenen Arien« hören lässt. Das gesteigerte Interesse am *Was* erscheint also auch dort, wo die überkommene Kunst der Selbstdarstellung noch gepflegt wird und sich in der verwendeten Begrifflichkeit niederschlägt.

Neben diesen überraschenden Momenten, wo es auch darauf ankommt, *womit* man sich hören lässt, findet sich aber auch die gewöhnliche Bedeutung, die das 18. Jahrhundert überdauert hat. So berichtet Schönfelds Jahrbuch über ein Fräulein Adlersburg, sie habe »sich oft bei seel. Hrn. Vizepräsidenten von Kees, und im Augarten hören lassen, wo ihr Gesang laut beklatscht wurde.«<sup>126</sup> Auffällig ist aber auch hier, wie oben bei Franz Böhm, dass das reziproke Verhältnis, das

ein Concert auf der Violine, von seiner eigenen Composition zu spielen.« Auch der Artikel über »Musik und Schauspielkunst in Wien« im *Journal des Luxus und der Moden* erwähnt Bärwald. Vgl. Anon., »Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien (Aus dem Tagebuche eines Reisenden)«, S. 328.

<sup>125</sup> *Der Freimüthige* 1 (1803), 121. Stück vom 1.8.1803, S. 483

<sup>126</sup> Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, S. 4.

zwischen Standesperson und Aufführendem, der für sein ›Sich-Hören-Lassen‹ meist eine Belohnung einstrich, bestand, sich nun gewandelt hat. Der wichtigste Adressat des Künstlers ist nun das Publikum und die Belohnung für seine Leistung der Beifall.

Auch die ›Exekution‹ fristet eher ihr Dasein, als dass sie zentral wäre. Gegenüber ihrer weitgehenden Missachtung in Berlin und Leipzig um 1765 erscheint sie aber bedeutsamer. Die Schwäche des Begriffs der ›Ausführung‹, welcher Anstalten machte ›Exekution‹ um 1765 zu verdrängen, lag darin, dass darunter auch die kompositorische ›Ausführung‹ verstanden werden konnte, was die ›Ausgestaltung eines musikalischen Grundgedankens‹ meint.<sup>127</sup> Aus diesem Grund kommt der ursprünglich verdrängte Begriff ›Exekution‹ nicht vollständig aus der Mode. Es sind insbesondere die gelehrten Musikschriftsteller, die noch oder überhaupt von Exekution sprechen. Nach Besprechung einer Aufführung von Haydns *Schöpfung* äußert etwa die *AmZ* den Wunsch, »dass ein Werk, welches Haydn und dem deutschen Vaterlande so sehr zur Ehre gereicht, nie durch eine ungeschickte oder mittelmäßige Exekution entstellt werde.«<sup>128</sup>

<sup>127</sup> So vermerkt es auch noch Kochs Lexikon im Jahr 1802, Artikel »Ausführung«, in: Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 187ff. »Für den gewöhnlichen und allgemeinen Genuß ist ein solches vollendetes Kunstwerk noch tod, und muß erst durch lebendige Darstellung seiner Zeichen vermittels der Gesangsorgane oder der Instrumente dem Empfindungsvermögen durchs Ohr verdollmetschet werden. Daher kömmt es, daß das Wort Ausführung in der Tonkunst zwey verschiedene Bedeutungen hat, denn 1) bedient man sich desselben, um einen gewissen Theil der Bearbeitungsart der Tonstücke damit zu bezeichnen; man sagt z.B. Der Tonsetzer habe dieses oder jenes Tonstück gut ausgeführt. In diesem Falle ist also die Rede von der Art, wie der Componist die Hauptgedanken des Satzes in den verschiedenen Perioden desselben mustergültig durchgeführt hat. Man braucht dieses Wort aber auch, 2) wenn entweder von dem Vortrage einer besondern Stimme, oder von dem gemeinschaftlichen Vortrage aller zu einem Tonstücke gehörenden Stimmen die Rede ist.«

<sup>128</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1799/1800), Sp. 282. Dieser Artikel gehört zu den wenigen aus Wien, die signiert sind. In diesem Fall zeichnet der Autor mit Gr., was an Georg August Griesinger denken lässt, der mit Haydn im Auftrag des Verlags Breitkopf und Härtel – in dem auch die *AmZ* erschien – verhandelte und in selbiger Zeitschrift 1809 die erste umfassende Biographie des Komponisten veröffentlichte (»Notizen zu einer Biographie J. Haydns«. Bd. 11 (1808/09), Sp. 641, 657, 673, 689, 705, 721, 737, 776.). Griesinger erwähnt im ersten Brief an Breitkopf aus Wien (vom 18.5.1799) auch den Auftrag, Beiträge für die *Allgemeine musikalische Zeitung* zu schreiben oder einzuwerben (Georg August Griesinger, »Eben komme ich von Haydn«. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf und Härtel 1799–1814*, Zürich: Atlantis Verlag, 1987, S. 23). Insofern wäre die Zuschreibung von den Initialen, vom Zeitpunkt und von der persönlichen Einstellung zu Haydn her plausibel.

›Exekution‹ war schon in der Vergangenheit der Terminus, mit dem auf die praktische Umsetzung eines Stücks Bezug genommen werden konnte und der dazu diente, bei Bewertung einer Darbietung die kompositorische und die ausübende Seite klar voneinander zu scheiden.<sup>129</sup> Das ist auch hier der Fall, wo das Werk an sich, die *Schöpfung*, und ihre jeweilige Exekution einander gegenüber gestellt werden. Diese Differenzierung wird insbesondere bei Haydns Kompositionen möglich, da sie in dieser Zeit sehr häufig, besonders auch für wohltätige Zwecke, aufgeführt werden.<sup>130</sup>

Soll an einer musikalischen Darbietung die Leistung der spielenden Akteure – im Gegensatz zur Rezension der Komposition, die immer noch den weit größeren Teil einnimmt – thematisiert werden, so ist ›Ausführung‹ der übliche Terminus. Das gilt für fast alle Formen von Musik und für fast alle Niveaus der Besprechung von Konzerten. Die *Wiener Zeitung* berichtet im Nachgang eines weiteren Benefizkonzertes: »Die jüngst angekündigte musikalische Akademie zum Besten der Verwundeten bey der K.K. Armee, wurde am 30. Januar d. J. zum größten Vergnügen aller Zuhörer abgehalten; sie zeichnete sich eben so sehr durch geschmackvolle Wahl der Gegenstände, als durch die vollendetste Kunst in der *Ausführung* aus.«<sup>131</sup> Im zum Teil bereits zitierten Bericht zur Aufführung der *Schöpfung* spricht auch die *AmZ* (bzw. G. A. Griesinger) von einer »sehr wohl« gelingenden »Ausführung«:

Wien, den 25. Dezember 1799.

Am 22sten und 23sten December wurde Hayden's Schöpfung von der hiesigen Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Witwen und Waisen im hiesigen National-Hoftheater unter ausnehmendem Beyfall und Zulauf aufgeführt. Die außerordentliche Wirkung dieses Meisterstücks lässt sich nicht beschreiben, und es hat meine schon sehr hoch gespannte Erwartung unendlich übertroffen. Kaum ist es möglich, in einer Komposition mehr Fülle der Harmonie, Anmuth, Würde und reiche Pracht zu vereinigen. In der Wahl der Tonarten, des Zeitmaaßes, in der Begleitung, in den Uebergängen, in der treffenden Accentuation, und im Zusammendrängen der Hauptmassen erkennt man überall das durch langes Studium gereifte Talent. Die Mahlerey,

<sup>129</sup> Vgl. die Studie zu Hamburg um 1725, ab S. 59.

<sup>130</sup> Vgl. die zwei Benefizkonzerte um die Jahreswende 1800/01, die auch beide in der *Wiener Zeitung* angekündigt werden. *Wiener Zeitung*, 92. Stück vom 15.11.1800 (S. 3707) sowie *Wiener Zeitung*, 4. Stück vom 14.1.1801 (S. 119). Begünstigte sind im ersten Konzert das Orchesterpersonal im Marinellischen Theater, im zweiten verwundete Soldaten. Über die Benefizkonzerte zugunsten der Verwundeten wird in vielen Quellen ausführlich berichtet, vgl. die Aufstellung Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna*, S. 307.

<sup>131</sup> *Wiener Zeitung*, Nr. 11, 7.2.1801 (S. 398); meine Hervorhebung.

die in einigen Stellen herrscht, ist durchaus edel, ohne Tändelei, passend und wahr. Die *Ausführung* gelang beyde Tage hintereinander *sehr wohl*.<sup>132</sup>

Die in der Komposition zum Ausdruck kommende Meisterschaft wird mit dem Gelingen der ›Ausführung‹ kontrastiert. Als der Rezensent im Anschluss noch, wie oben dargestellt, auf die ›Exekution‹ des Stücks zu sprechen kommt und wünscht, die *Schöpfung* möge »nie durch eine ungeschickte oder mittelmäßige Exekution entstellt werde«, so verwendet er ›Exekution‹ anders als zuvor ›Ausführung‹. ›Ausführung‹ dient in diesem Beispiel dazu, das konkret Geschehene zu benennen, die Aufführung, deren Zeuge der Rezensent gerade war. Die ›Exekution‹ des Stücks benennt hingegen den potentiellen Gehalt, das ausführbare Potential, das im Stück steckt. Man würde also davon sprechen, dass die ›Exekution‹ eines Stücks *im Allgemeinen* schwer ist, dass aber die ›Ausführung‹, der man am vorigen Abend *im Konkreten* beigewohnt hat, eine sehr gute war.

Diese Art von Sprachregelung zeichnet sich in der *AmZ* relativ konsistent ab. In einem Vergleich der besten Klavierspieler von Wien streiten sich zunächst Aurnhammer und Kurzböck um die Krone der Damen. Bei den Herren muss die Wahl zwischen Beethoven und Wölfl fallen. Während Beethoven seine Vorteile im freien Fantasieren habe, gelte für Wölfl Folgendes: »Aber Vorzüge vor ihm hat Wölfl darin, dass er, bey gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Komposition, Sätze, welche geradehin unmöglich zu exekutieren scheinen, mit einer Leichtigkeit, Präcision und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt.«<sup>133</sup> Auch hier bezieht sich die ›Exekution‹ auf das Musikstück, auf das »ausführbare Potential«, das in ihm steckt, nicht auf ein tatsächlich geschehenes musikalisches Ereignis. Auch Joseph Haydn scheint so zu denken. Im Jahr 1801 erhält er ein Huldigungsschreiben und eine Medaille von den »artistes françois réunis au théâtre des Arts, pour exécuter l'immortel ouvrage de la Création du monde composé par le célèbre Haydn.«<sup>134</sup> In seiner Antwort bemüht er sich natürlich ebenfalls um Höflichkeit und schreibt dem Orchester zu, sie würden »die gründlichste und einsichtsvolle Theorie mit der geschicktesten und vollkommensten Execution verbinden.«<sup>135</sup> Sicherlich wird Haydn hier auch den Begriff verwendet haben, der seinen französischen Adressaten nahe liegt. Aber

<sup>132</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1799/1800), Nr. 16, 15.1.1800, Sp. 282f; meine Hervorhebung.

<sup>133</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798/99), Nr. 33, 15.5.1799, Sp. 525.

<sup>134</sup> Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H.C. Robbins Landon*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1965, S. 371.

<sup>135</sup> Ebd., S. 375.

dennoch bleibt die grundlegende Zuordnung intakt: ›Exekution‹ zielt auf das Allgemeine, ›Ausführung‹ auf die konkrete musikalische Umsetzung.

Damit bestätigt sich eine Tendenz, die bereits bei der Betonung der Wirkung oder des Effekts eines Stücks betrachtet werden konnte. Das Stück und seine ideale Umsetzung werden unabhängig von der tatsächlich vorgefallenen Aufführung gedacht. Die reale Ausführung wird folglich daran gemessen, ob die Wirkung derjenigen entsprach, die für das Stück möglich gewesen wäre. Im Stück liegt somit eine Art Wirkungspotential. Um dieses zu realisieren, muss das Stück in gewisser Weise ausgeführt werden. Die Art und Weise, wie man dies tun soll, ist die ›Exekution‹ des Stücks. Wenn man über konkrete Aufführungen spricht, dann nennt man die Tätigkeit selbst allerdings die ›Ausführung‹ eines Stücks. Insofern sind Wirkung und Exekution zwei Kategorien, die eng mit dem Musikstück und einer imaginierten idealen Ausführung assoziiert sind.

#### 4.2.3 ›Vortrag‹ und ›vortragen‹ um 1800: Personalattribut, Stücktypik, Universalwort

Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon* stellt einen Meilenstein der Musiklexikographie dar. Insofern bietet es sich als Einstieg in die Frage, welche Rolle ›Vortrag‹ um 1800 spielt, an, zunächst den entsprechenden Eintrag bei Koch zu betrachten. Indem ich diesen Artikel kommentiere, möchte ich zeigen, wie Koch Elemente der »Vortragslehre«, die speziell in Berlin ab 1750 geprägt wurde, aufgreift, andererseits aber auch neue Akzente setzt, die sich aus den immerhin 50 Jahren Weiterentwicklung in der Musikkultur ergeben und somit den Bereich des Vortrags erweitern und eingrenzen. Der Eintrag beginnt wie folgt:

*Vortrag.* Dem ersten Ansehen nach scheinen die Wörter Vortrag und Ausführung i[d]en[t]isch zu seyn, weil man gewohnt ist, sie im Gespräche einander oft zu substituiren. Allein wenn man von der guten Ausführung eines Tonstücks spricht, so pflegt man darunter nicht bloß den gemeinschaftlichen guten Vortrag aller zum Tonstücke gehörigen Stimmen, sondern auch zugleich die reine Einstimmung der Instrumente, eine gute Stellung und verhältnismäßige Besetzung der Stimmen u.s.w. zu verstehen. Hieraus siehet man, daß man eigentlich mit dem Worte Vortrag einen eingeschränkten Sinn, als mit dem Worte Ausführung, verbindet, und unter dem Vortrage bloß die Anwendung derjenigen Kunstfertigkeiten versteht, wodurch jede einzelne Stimme des Kunstwerkes für unser Ohr empfänglich gemacht wird.<sup>136</sup>

<sup>136</sup> Artikel »Vortrag«, in: Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 1729–1730, hier: 1729.

Koch versteht hier also ›Ausführung‹, gemäß dem oben dargestellten Verständnis, als die gesamte, gemeinschaftliche Umsetzung eines Stücks, was er auch im gleichnamigen Artikel darstellt. ›Vortrag‹ hingegen bleibt im individuellen Bereich, in dem er auch um 1750 geprägt wurde. Das, was ich selbst als Musiker tue und verantworte, ist die »Anwendung derjenigen Kunstfertigkeiten [...], wodurch jede einzelne Stimme des Kunstwerkes für unser Ohr empfänglich gemacht wird«, kurz gefasst: Mein Vortrag. Lesen wir weiter:

Ist diese Anwendung der Kunstfertigkeiten so beschaffen, daß sie vollkommen dem Charakter oder Inhalte des Kunstwerkes, und dem Zwecke jeder besondern Stimme desselben, entspricht, so pflegt man sie den guten Vortrag zu nennen.

Der gute Vortrag erfordert demnach nicht bloß eine unbedingte Anwendung der Kunstfertigkeiten, das heißt, nicht bloß reine Intonation der Töne, nicht bloß Rundheit in der Darstellung der aus diesen Tönen gebildeten Figuren u.d.gl. sondern auch Genie und feinen Geschmack, um theils den Charakter des Tonstückes in allen ihm eigenthümlichen Zügen richtig aufzufassen, theils auch die Anwendung der Kunstfertigkeiten jeder zum Kunstwerke gehörigen Stimme diesem Charakter vollkommen anzupassen.<sup>137</sup>

Auch hier steht Koch auf dem Fundament der klassischen Vortragslehren der 50er Jahre. Die bloße mechanische Befolgung gewisser Regeln ist nicht ausreichend dazu, einen »guten Vortrag« zu haben, es gehört mehr dazu. Der Künstler muss »Genie« und »feinen Geschmack« besitzen. Sein Referenzpunkt für das *Mehr* des guten Vortrags ist der »Charakter und Inhalt des Kunstwerkes«. Damit grenzt er sich von den Berliner Instrumentalschulen ab, knüpft aber an den Artikel aus Sulzers *Allgemeiner Theorie* an (wie in Kürze auch anderweitig deutlich wird). Koch vermeidet es, auf dieses Werk zu verweisen, und versteckt damit seine intellektuelle Abhängigkeit. Allerdings erscheint es originell, in welcher Weise er Sulzers Konstruktion anders betont und zusammenfasst.

Die spielerischen Grundfertigkeiten wie Intonation, Rundheit, etc. werden eher beiläufig behandelt. Bei den vorher prägenden Figuren wie Bach und Quantz spielten diese eine wichtige, grundlegende Rolle. Quantz stellt ausführlich dar, der gute Vortrag müsse »rein und deutlich«, »rund und vollständig« sowie »leicht und fließend« sein.<sup>138</sup> Koch gesteht die Wichtigkeit dieser Bestandteile zwar zu, mag sie aber auch nicht weiter ausführen, sondern setzt sie als mehr oder weniger bekannt voraus. Damit entfernt er sich vom rhetorischen Fundament des guten

<sup>137</sup> Heinrich Christoph Koch, »Vortrag«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1964, 1802, Sp. 1729–1730, Sp. 1729.

<sup>138</sup> Vgl. die Ausführungen oben, S. 105 ff.

Vortrags. Rhetoriklehren geben, meist zurückreichend bis zur Antike, meist vor, für alle Bestandteile des Fachs Regeln und Hinweise angeben zu können, und somit auch dem schwächsten Redner helfen zu können. Dazu gehört die erbauliche Geschichte um Demosthenes, der seine natürlichen Einschränkungen (er stotterte, war kurzatmig und schwach bei Stimme) durch hartnäckiges Training überwand, und der berühmteste Redner seiner Zeit wurde, die bei Hiller noch verzeichnet ist.<sup>139</sup>

Carl Philipp Emanuel Bach schreibt darüber, was den »guten Vortrag« ausmacht, knapp: »Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen.«<sup>140</sup> Diese Fertigkeit ist nahezu unabhängig davon, was für ein Stück im Ganzen vorliegt. Es wird als zerlegbar in affektive Unterabschnitte verstanden, die jeweils richtig dargestellt werden sollen. Insofern sind die im Stück vorliegenden Affekte der Standard, an denen man sich orientiert, wobei in verschiedenen Stücken durchaus die gleichen Affekte vorkommen können.

Koch hingegen spricht von einem »Charakter des Tonstücks« insgesamt, dem man alles andere »vollkommen anpassen« muss. Dieser steht somit als Referenzpunkt über der jeweils eigentümlichen Ausgestaltung. Dadurch wird ein weit verbreiteter Topos der Vortragslehre überflüssig, nämlich die verbessernde Ausdeutung einer mittelmäßigen Komposition. Zuvor war die Einschätzung weit verbreitet, man könnte eine schlechte Komposition durch einen guten Vortrag zu einem gewissen Grade retten, eine gute aber auch durch einen schlechten Vortrag ruinieren. Diese Aspekte sind nun miteinander verschränkt: Ein guter Vortrag orientiert sich am Charakter des Stücks und kann daher nicht unabhängig davon eine Besserung herbeiführen.

Der Kontrast zeigt sich besonders im Vergleich mit Wolfs *Allgemeinem musikalischen Lexikon*, das in höherem Maße traditionell argumentiert. Er beginnt mit der Verbindung von Vortrag und Wirkung eines Stücks.<sup>141</sup> In der Folge werden die notwendigen Einzelfertigkeiten gelistet und erläutert, namentlich »Deutlich-

<sup>139</sup> »Anmerkungen über den musikalischen Vortrag«, in Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 22. Stück vom 25. November 1766, S. 168f.

<sup>140</sup> Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 103.

<sup>141</sup> »Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Stück auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stück kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden, hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vortrefflichste Stück so verunstalten, dass es ganz unkenntlich wird.« Wolf, *Allgemeines musikalisches Lexikon*, S. 126.

keit«, »Ausdruck« und »Schönheit«. Diese übernimmt Wolf, oft wortgleich, aus Sulzers *Allgemeiner Theorie*, beschränkt sich allerdings oft auf die Titelwörter und dampft so den langwierigen Artikel auf prägnante Schlagworte ein. Wolf steht damit noch auf dem Fundament des 18. Jahrhunderts. Koch beginnt, sich davon zu emanzipieren. Er fährt fort:

Jede Empfindung zeichnet sich durch eine ihr eigenthümliche Modification der Töne aus, und dieses Auszeichnende ist es, was bey dem Vortrage der Folge der Töne erst Bedeutung und Leben giebt, ohne welches sie nichts sind, als ein unbedeutendes Tongeräusch. In dieser Darstellung der eigentlichen Bedeutung der Töne, wodurch der Geist des Tonstückes ausgehaucht wird, bestehet das Geschäft des guten Vortrags.<sup>142</sup>

Im Gegensatz zum vorherigen Absatz steckt hier wenig Kontroverses. Koch stützt die Spielart gemäß der enthaltenen Empfindungen, wobei man noch darüber streiten könnte, ob im Stück selbst Empfindungen enthalten sind, oder nur Wendungen, die bestimmte Empfindungen hervorrufen.

Das Nothwendigste, was über diesen Gegenstand zu sagen war, ist mit den Artikeln Adagio, Con gravità, Allegro, Andante, Ausdruck, Begleitung, Deklamation u.d.gl. enthalten. Von dem Vortrage überhaupt handeln: Gedanken über die Execution oder Ausführung musikalischer Stücke, ein Aufsatz im kritischen Musikus an der Spree. S. 207. 215–233. Anmerkungen über den Vortrag, in Hillers wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, im Jahrgange von 1766 und 1767. Ein Aufsatz im ersten Stücke der Wahrheiten die Musik betreffend, Frankfurt 1779.<sup>143</sup>

Diese eher unscheinbare Nachschrift hat es ebenfalls in sich. Erstens wird vollends klar, an welcher Quelle sich Koch bedient hat: Die Literaturangaben sind identisch mit der überarbeiteten, sprich durch Literaturhinweise ergänzten, Fassung von Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*.<sup>144</sup> Zweitens werden viele der Erläuterungen in andere Artikel relegiert. Hier fallen insbesondere die Vortragsbezeichnungen »Adagio«, »Allegro«, etc. auf. Es lohnt sich, einen genaueren Blick darauf zu werfen.

Auch C. P. E. Bach hatte seine Vortragslehre in Teilen an den zwei Polen der Satzbezeichnungen entwickelt: Adagio und Allegro.<sup>145</sup> Sie dienen gleichsam als das Yin und das Yang, die zwei Seiten der Medaille, die das gesamte Spektrum

<sup>142</sup> Koch, »Vortrag«, Sp. 1729f.

<sup>143</sup> Ebd., Sp. 1730.

<sup>144</sup> Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 4, S. 715.

<sup>145</sup> »§. 5. Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeinlich in gestoßenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt. Man hat also bey dem Vortrage darauf zu sehen, dass diese Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio in Obacht genommen

der musikalischen Komposition und Ausführung gemeinsam abdecken. Für die Zeitgenossen, bis um die hier betrachtete Zeit um 1800, ist diese Opposition konstituierend.

Wenn etwa die Komponisten Graun und Hasse verglichen werden, so fällt ein gönnerhafter Richterspruch so aus, dass Hasse das feurige Allegro zugestanden wird, Graun aber das milde Adagio.<sup>146</sup> Wenn Musiker in ihren Fertigkeiten beschrieben werden, dann hebt man oft auf ihre Fähigkeiten in Allegro, Adagio oder in beidem ab. So wiederum schon Reichardt: »Nun soll ich Ihnen doch auch wohl sagen, wie mir der *große Friedrich* als Virtuose auf seiner Flöte gefallen hat? Und das kann ich Ihnen ganz ungeheuchelt mit zwey Worten sagen: *Im Adagio vollkommen gut, und im Allegro gar nicht.*«<sup>147</sup> Koch schreibt im Artikel »Adagio«: »Es scheint überhaupt eine ganz richtige Bemerkung zu seyn, daß man den Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers nach seinem Vortrage des Adagio beurtheilen könne.«<sup>148</sup> Gerber hebt in seinem Artikel über Quantz hervor, dieser habe »den Vortrag des Adagio [...] weiterhin dem Umgang und dem Unterrichte des vortrefflichen Pisendels zu danken.«<sup>149</sup> Wie man an den Aussagen Kochs und Gerbers ablesen kann, gilt in dieser Polarität noch eine weitere Abstufung: Das seelenvolle Adagio wird meist höher angesetzt als das Allegro. Während im Allegro die mechanische Fertigkeit vorherrscht, ist es das Adagio, das wirklich zu Herzen dringt und somit den Endzweck der Musik im besten Sinne verkörpert. Als letzter Beleg mag eine Stelle aus Karl Ditters von Dittersdorfs Autobiographie dienen, an der er von einer Fachsimpelei mit Kaiser Joseph II. über die Qualitäten verschiedener Violinisten berichtet. Dittersdorf hat sich gerade ambivalent des Urteils enthalten:

Kaiser. Die gewöhnliche Virtuosen-Modestie! Ich will genau wissen, welcher Ihnen am meisten gefällt.

Ich. Jarnowich.

Kaiser. Nun was hat denn dieser Gutes?

werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affect eines Stückes hat.« Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 104.

<sup>146</sup> So ähnlich etwa Köppen im zweiten seiner »Briefe über Musik«, in: *Der Freimüthige* 2 (1804), Nr. 18, 26.1.1804, S. 70.

<sup>147</sup> Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Bd. 1 (1774), S. 170.

<sup>148</sup> Heinrich Christoph Koch, Artikel »Adagio«, in: Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 62–66, hier Sp. 65; meine Hervorhebungen.

<sup>149</sup> Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 2 (1792), Sp. 208.

Ich. Er zieht einen schönen Ton aus seinem Instrumente – hat eine reine Scala – spielt sein Allegro mit Präzision – singt vortreflich im Adagio – hat hier und da gewisse Minauderien. –<sup>150</sup>

Wenn wir nun auf Kochs Bemerkung, das Wesentliche zum Vortrag werde unter anderem in den Artikeln zu Adagio und Allegro gesagt, zurückkommen, so ließe sich eine ideale Linie konstruieren, worauf sich der musikalische Vortrag jeweils bezieht. Von 1750 an, und in hohem Maße noch bis 1765 erscheint er noch an die Person des Vortragenden gebunden – es geht um die Entwicklung eines Satzes von Fähigkeiten, mit denen den unterschiedlichsten musikpraktischen Anforderungen genügt werden kann. Dabei spielt das Eingehen auf die jeweilige Satzbezeichnung, Allegro, Adagio, etc., schon eine wichtige Rolle,<sup>151</sup> im Zentrum steht aber die Beachtung der jeweiligen Affekte, deren Kommunikation zentral dem Individuum obliegt, und von ihm in je eigener Weise bewerkstelligt werden muss.<sup>152</sup>

In einer Entwicklung, die sich schon in den 1770er Jahren abzeichnet, scheint diese personenzentrierte Deutung einer *Satz- und Stücktypik* gewichen zu sein. Der gute Vortrag muss inzwischen den Musikstücken entsprechen, die gemäß der Vortragsbezeichnungen in Kategorien eingeordnet werden. Es gibt folglich »den« Vortrag des Adagio, und »den« Vortrag des Allegro, und so weiter. Wie J. A. P. Schulz formuliert: »Jede Gattung von Tonstücken verlangt eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimmen unterschieden ist.«<sup>153</sup> Koch versucht diese Vorga-

<sup>150</sup> Dittersdorf, *Karl v. Dittersdorfs Lebensbeschreibung, seinem Sohn in die Feder dictirt*, S. 233.

<sup>151</sup> »§. 16. Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihre Ausarbeitungen außer der Bezeichnung des Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erklärt wird.« Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

<sup>152</sup> Hiller schreibt dazu: »Nicht zwey Menschen in der Welt sind einander gleich; am wenigsten, wenn es auf Sachen der Einbildung und des Geschmacks ankömmt. Man lasse sich also für der Gefahr warnen, worein wir verfallen können, wenn wir die Stimme oder den Vortrag eines andern knechtisch nachahmen wollen. Wir thun am besten, das Mechanische der Kunst so vollkommen als möglich, und nach aller unsere natürlichen Geschicklichkeit dazu, zu erlernen und uns bekannt zu machen, was zur verständigen Einsicht der Stücke gehört. Und dann suche man bey der Ausübung selbst sein Herz nach der eingesehenen Empfindung, auf welche es hauptsächlich ankömmt, zu erweichen, und bekümmere sich nicht ängstlich darum, ob die Ausübung im Geschmack des einen oder des andern großen Künstlers sey, oder nicht.« Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, S. 111f.

<sup>153</sup> Artikel »Vortrag«, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 4, S. 700.

be auszubuchstabieren. Er gibt zwar zu, dass diese Frage im Allgemeinen schwer beantwortet werden kann, versucht es im Endeffekt aber dennoch:

Es ist schwer, allgemeine Regeln für den Vortrag jeder Art der Tonstücke festzusetzen, weil der Vortrag mehr Gegenstand der Empfindung als der Beschreibung, mehr Gegenstand des Genies, als des Unterrichts ist. Indessen ist doch so viel gewiß, daß das *Adagio* mit sehr *feinen Nuancirungen der Stärke und Schwäche des Tones*, so wie überhaupt mit einem sehr merklichen *Zusammenschmelzen der Töne* vorgetragen werden muß.<sup>154</sup>

Der Vortrag des *Allegro* erfordert einen *männlichen Ton*, und eine *runde und deutliche Abfertigung der Noten*, die in dieser Bewegung nur da zusammengeschieft werden, wo es entweder ausdrücklich angezeigt ist, oder wenn es eine vorkommende cantable Stelle notwendig macht; die übrigen Noten werden gemeinlich mit einem gewissen Nachdrucke abgestoßen, der dem Vortrage mäßig geschwinder Sätze eigen ist, ohne daß dabey die so genannten accentuirten Noten etwas von ihrem innern Gehalte verlieren dürfen. Jedoch muß alles, was man im Allgemeinen über den Vortrag des *Allegro* hie und da bemerkt findet, dem besondern Inhalte des Satzes angepaßt werden, denn das *Allegro* verträgt sich mit dem Ausdrücke sehr verschiedener Empfindungen; daher wird auch oft die Vortragsart desselben durch beygefügte Wörter näher bestimmt.<sup>155</sup>

So gesehen erscheint die Geschichte des Begriffs ›Vortrag‹ als eine zunehmende Spezifizierung und Einengung dessen, worauf er sich bezieht. Zunächst stellt er eine allgemeine Fertigkeit eines Künstlers dar, die auf alle musikalischen Herausforderungen angewendet werden kann. Dann wird diese Fertigkeit untergliedert in die Handhabung verschiedener Satztypen, wodurch auch die Fähigkeiten der Künstler differenzierter aufgeschlüsselt werden können. Im nächsten Schritt, der mit der Kanonisierung musikalischer Hausheiligen einher geht, wird der Vortrag bestimmter Werkkorpora geregelt. 1797 veröffentlicht August Eberhard Müller in Leipzig eine *Anleitung zum richtigen und genauen Vortrage der Mozartschen Klavierkonzerte*, die 1798 in der *AmZ* rezensiert wird.<sup>156</sup> Diese Tendenz findet sich später noch wieder in Adolf Bernhard Marx' *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, wengleich der Inhalt sich massiv unterscheidet. Der »Vortrag« gelangt so von einem generellen Personenbezug, über einen allgemeinen Gattungsbezug, zu einem immer spezielleren Werkbezug. Die Entwicklung, die den Vortrag immer mehr zu einem speziellen, punktuellen Akt zusammen-

<sup>154</sup> Koch, Artikel »Adagio«, in: Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 62–66, hier Sp. 64f.

<sup>155</sup> Heinrich Christoph Koch, Artikel »Allegro«, in: ebd., Sp. 131f., hier Sp. 131. meine Hervorhebungen.

<sup>156</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1798/99), Sp. 155–157.

schrumpft, gipfelt schließlich – wie die Studie von Laure Spaltenstein zu Wien um 1870 zeigt – in der Benennung einer einzelnen punktuellen Vortragsleistung als »einen Vortrag«. <sup>157</sup>

Wenngleich diese ideale Konstruktion eine gewisse Berechtigung haben mag, so manifestiert sich in den Quellen kein »Gänsemarsch der Vortragsbezüge«, sondern ein Nebeneinander der verschiedenen Aspekte. Es ist also durchaus noch üblich, vom ›Vortrag‹ bestimmter Personen zu sprechen. Dittersdorf lobt in seiner Biographie den Tenoristen Renner mit folgenden Worten: »Endlich kam der vortreffliche Tenorist Renner mit seiner Familie an. Sein schöner Vortrag, seine gute Aussprache des Italienischen, seine schöne klare Stimme und seine fertige Kehle machten ihn zu einem der vorzüglichsten Sänger«. <sup>158</sup> ›Vortrag‹ steht hier also in einer paradigmatischen Ordnung mit Fertigkeiten, durch die sich Musiker auszeichnen können, wobei die ›Fertigkeit‹ selbst, neben ›Geschicklichkeit‹ und vielen weiteren, ebenfalls zum Vokabular gehört. <sup>159</sup>

Für diese Verwendung des Terminus ›Vortrag‹ als eine Fähigkeit ist das *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag* besonders instruktiv. Es handelt sich um eine umfassende Auflistung der musizierenden Personen in diesen beiden Städten, ohne eine klare Trennlinie zwischen professionellen Musikern und Dilettanten zu ziehen. Über die Akkuratess der Urteile kann durchaus gestritten werden. Der Wienkritiker bringt es so auf den Punkt: »Der Verf. hatte nur ein ernsthaftes Bestreben dabey, das überall durchblickt – nemlich jedem etwas Schönes zu sagen«. <sup>160</sup> Dennoch bietet das Druckwerk einen schönen Überblick über das Vokabular, mit dem Musiker gelobt werden können.

<sup>157</sup> »Der ›Vortrag‹ als Resultat«, Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910*, S. 107–111.

<sup>158</sup> Dittersdorf, *Karl v. Dittersdorfs Lebensbeschreibung, seinem Sohn in die Feder dictirt*, S. 140.

<sup>159</sup> Etwa: »Welchen Grad der Vollkommenheit die Ausführung unter der eigenen Direktion des Komponisten erlangen müsse, sieht der Kenner leicht ein. Hr. Saal sang die Rolle des Simons, seine Tochter die Rolle der Hanne, und Herr Prof. Ratmayer die Rolle des Lukas. Alle drey erhielten ausgezeichneten und in vollem Maße verdienten Beyfall. Auch das Orchester gab durch sein Spiel einen rühmlichen Beweis seiner Aufmerksamkeit, Fertigkeit und Geschicklichkeit.« *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Sp. 579f.

<sup>160</sup> In Gänze: »Vor einigen Jahren gab der Buchdrucker Schönfeld einen Katalog aller Musikliebhaber in Wien heraus. Man glaube nicht, dass man Einen daraus richtig kennen lernen könnte. Das Ding ist nichts als eine Buchdruckerspekulation, von einem Unwissenden zusammengebracht. Der Verf. hatte nur ein ernsthaftes Bestreben dabey, das überall durchblickt – nemlich jedem etwas Schönes zu sagen; um dies zu bewerkstelligen dichtet er manchem Geschicklichkeit auf Instrumenten an, die er kaum gehört hat, vergisst Andere u. s. f.« *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Sp. 68.

Zuletzt soll noch ein kurzer Blick auf eine Differenz zwischen der Verwendung des Substantives ›Vortrag‹ und der Verwendung des Verbs ›vortragen‹ geworfen werden. Es ist im wesentlichen das Substantiv, das die oben skizzierte Entwicklung durchläuft. ›Vortragen‹ als Verb entwickelt sich anders, da es einige der Funktionen, etwa »Eigenschaft von jemandem zu sein«, auch gar nicht erfüllen kann. Insofern wird ›vortragen‹ deutlich häufiger zur Beschreibung konkreter Musizierhandlungen eingesetzt und dabei immer auch auf ein Stück bezogen. In dieser Art rückt es in die Nähe von ›singen‹ und ›spielen‹ und dient – aus zwei mach eins – als Universalwort, um praktisches Musikschaffen zu beschreiben.

Als ersten Nachweis ist es wiederum hilfreich, das *Allgemeine musikalische Lexikon* von Wolf aufzusuchen. Ein Allegro bedeutet demzufolge »[...] hurtig, und wird den Tonstücken vorgesetzt, welche etwas geschwind und mit Munterkeit sollen vorgetragen werden.«<sup>161</sup> Ebenso kann ›vortragen‹ für kleinere Teile eines Musikstücks verwendet werden. »Morendo, sterbend, verschwindend; wird denen Stellen vorgesetzt, welche nach und nach schwächer vorgetragen werden sollen.«<sup>162</sup> Die Verwendung von ›vortragen‹ in Hinblick auf kleine Stücke ist deswegen besonders spannend, da beispielsweise C. P. E. Bach in seiner Vortragslehre immer sehr sorgfältig davon spricht, die Beispielstellen seien ›auszuführen‹, und also den ›Vortrag‹ für eine höhere und wichtigere Tätigkeit reserviert. Auch in Hinblick auf eine gesamte Oper, hier die *Heimliche Ehe* kann man, wie die *Wiener Theaterzeitung* schreibt, davon sprechen, Sänger trügen sie vor.<sup>163</sup> In Hinblick auf die Kantate *Das Lob der Freundschaft* wünscht man sich im gleichen Blatt allerdings »mehr Vortrag« vom Sänger Philipp Teimer.<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Artikel »Allegro« in Wolf, *Allgemeines musikalisches Lexikon*, S. 4.

<sup>162</sup> Artikel »Morendo«, in: ebd., S. 71.

<sup>163</sup> »Jemand, der sich schon durch viele Arbeiten in theatralischen Gegenständen beliebt und berühmt gemacht hat, sagt von dieser Oper: sie habe sich wohl schon lange unseren Ohren entzogen, sey aber deshalb auf's neue mit Beyfall und Interesse erschienen. Aber in der Uebersetzung [sic], die ihr zu Theil wurde, und bey den Sängern die sie vortrugen, haben sie nicht gewonnen.« *Wiener Theater-Zeitung* Nr. 4 vom 22.7.1806, S. 51. Vorlage war *Il matrimonio segreto* von Domenico Cimarosa.

<sup>164</sup> »Die Aufführung durch Herrn Teimer und seiner beyden Töchter und durch einen gut-besetzten Chor war sehr erheblich, indem Musikstück einzeln gut empfangen wurde. Herrn Teimer hätte man indess doch mehr Vortrag gewünscht, der sich sehr kläglich in den Recitativten hören ließ. Die beyden Kinder, Henriette und Caroline, davon besonders Erstere schöne Hoffnungen gibt, gefielen und entzückten.« *Wiener Theater-Zeitung* Nr. 12 vom 31.3.1807, S. 189.

Was man vor einiger Zeit noch ›singen‹ und ›spielen‹ genannt hat, kann man nun mit einem einzigen Terminus bezeichnen, man sagt einfach ›vortragen‹. Diese sehr gängige, weit verbreitete Verwendung steht im scharfen Kontrast zur sehr exakten und gedankenschwangeren Verwendung von ›Vortrag‹. Der Vortrag ist engstens mit Kriterien des *guten* Vortrags assoziiert. Diese gelten, wie sich an den parallel bestehenden Verwendungen zeigt, entweder für den Künstler, der sich diese Eigenschaften aneignen muss, oder für den Vortrag von bestimmten Stücktypen, wie etwa Allegro, Adagio, usw. Während ›Vortrag‹ also eher als Vorschrift und Standard gemeint ist, bezieht sich ›vortragen‹ universell auf alle Formen der Musikausübung und steht dadurch mehr oder weniger neutral dar. Es mag auch Gründe geben, warum ein neues, universaleres Allgemeinwort gesucht wird. In ›vortragen‹ ist die öffentliche Komponente mit inbegriffen. Wie schon der Ursprung in der Rhetorik nahe legt, wird immer eine künstliche Rede vorgetragen, die ein spezifisches Publikum hat und einen spezifischen Effekt erzielen soll. Man trägt immer *jemandem* etwas vor, während ›singen‹ und ›spielen‹ sich auch auf eine private Praxis beziehen können. Zum zweiten ist der ›Vortrag‹ immer auf einen Text, auf eine Rede im einen Fall, auf ein Musikstück im anderen Fall bezogen, während man ›singen‹ und ›spielen‹ kann, ohne ein Stück oder eine Stückart dazu anzugeben. Die Fokussierung auf ›vortragen‹ als musikalisches Allgemeinwort kann daher als Verdichtung zweier wichtiger, ja vielleicht zentraler Befunde für die Studie zu Wien dienen: In Wien um 1800 ist es höchst relevant, *wem* man etwas vorträgt, und es wird immer wichtiger, *was* man vorträgt.

### 4.3 Zusammenfassung

Wien als »Musikstadt« haftet bis heute ein Mythos an. Dieser Mythos wurde auch im Laufe der vorliegenden Fallstudie spürbar. Obwohl die in Wien entstandenen Druckquellen rar sind, berichten vielfältige auswärtige Medien über die Musikkultur der Kaiserstadt. Die Urteile reichen dabei von umfassender Anerkennung bis hin zu genereller Ablehnung des dortigen Musiklebens um 1800. Es zeigt sich, dass die Diskussion über musikalische Aufführungen und ihre Begrifflichkeit in einen weiterreichenden Diskurs eingebettet sind. Dieser dreht sich um Wien als Stadt, in der Musik einen besonders hohen Stellenwert hat, in der Liebhaber Musik fördern und sie selbst betreiben, und die Verhältnisse daher besonders gut sein sollten.

Diese Erwartungshaltung und die damit verbundenen Urteile beeinflussten auch die begrifflichen Usancen. Dabei treten keine neuen terminologischen Prägungen auf, wie es in der Studie zu 1725 mit ›Exekution‹ und in der zu 1765 mit ›Vor-

trag« der Fall war. Die Gesamtsumme des Vokabulars bleibt mehr oder weniger konstant. Doch die Art und Weise, in der musikalische Ereignisse sprachlich konstruiert werden, weist spezifische Eigenheiten auf. Dabei spielt die Hochachtung vor dem Wiener Publikum eine herausragende Rolle.

Zunächst habe ich dargestellt, dass bei Opern und Konzerten häufig davon die Rede ist, sie würden »gegeben«. Der entscheidende Unterschied dieses Worts zu Alternativen wie etwa »aufführen« ist, dass hier ein Adressat, *dem* etwas gegen wird, mitgedacht wird. Damit decken sich die konkreten Konzertbeschreibungen. Es ist anscheinend wichtig, die Reaktion des Publikums (meist als Beifall beschrieben) zu protokollieren, mitsamt Modifikatoren wie »allgemein«, »außerordentlich«, usw.

Ebenso wichtig scheint es, dass die Musik auf die Zuhörer eine bestimmte Wirkung auswirkt. Ich habe in einem Exkurs einen Teil der langen Geschichte der Wirkungszuschreibung an Musik verfolgt, die bis in die Antike zurückweist. Neu erscheint demgegenüber in Wien, dass der mögliche Effekt eines Musikstücks gegen den tatsächlich erzielten abgewogen wird. Während vorher meist Wundergeschichten erzählt wurden oder die Wirksamkeit der Musik im Allgemeinen gepriesen wurde, geht es hier um konkrete Musikstücke, die ein klar definiertes Wirkungspotential aufweisen. Was vorher anekdotisches Wissen war oder nur im Allgemeinen verhandelt wurde, wird nun als Maßstab von konkreten Musikaufführungen genutzt.

Begriffe wie »Exekution«, »Ausführung« oder »Sich-Hören-Lassen« sind in gewisser Weise noch präsent, aber wenig wichtig. »Ausführung« (und seltener »Exekution«) kann immer noch verwendet werden, um den mechanischen Teil einer Aufführung zu bezeichnen, Virtuosen können sich immer noch »hören lassen«. Doch ist mit diesem Modus der Selbstdarstellung eine gewisse Skepsis verbunden – die seltenen Belegstellen haben den Charakter des Außergewöhnlichen, bisweilen Unangemessenen. Zudem ist es nun nicht nur relevant, welcher Virtuose »sich hören lässt«, sondern auch mit welchem Stück. So wie bei der Ermittlung von potenzieller und aktueller Wirkung eine Kenntnis des Stücks vorausgesetzt wird, so auch hier bei der Beurteilung der virtuoson Leistungen. Zur Wichtigkeit des Wiener Publikums gehört auch, dass es ein bestimmtes musikalisches Repertoire gibt, mit dem es intim vertraut ist und an das es bestimmte Erwartungshaltungen knüpft.

Zuletzt habe ich betrachtet, ob und wie »Vortrag« und »vortragen« sich im Vergleich zu Berlin um 1765 verändert haben. Viele Eigenschaften bleiben erhalten – so wird »Vortrag« immer noch oft zur Beschreibung einer Disposition und nicht

eines Vorgangs verwendet. Es wird allerdings deutlich, dass es sich nicht mehr um klar definiertes Fachvokabular handelt – was um 1750 der Fall war –, sondern dass ›Vortrag‹ in Hinblick auf Musik eine vollkommen alltägliche Redensart geworden ist. Das geht so weit, dass ›vortragen‹ das Standardwort für jegliches musikalisches Wirken wird, anstelle von vorigen Universalwörtern wie ›singen‹ oder ›spielen‹.

Für diesen Wandel ließen sich verschiedene Gründe erdenken. Erstens deutet ›vortragen‹ darauf, dass der Akt vor einem Publikum stattfindet und nicht im Privaten, was generell die Begrifflichkeit in Wien auszeichnet. Zweitens wird es unnötig, zwischen singen und spielen zu differenzieren – einfach ›vortragen‹ zu sagen ist effizienter. Drittens mag es angemessener erscheinen, wenn man der Musik zu transportierende Inhalte zuschreibt, diesen rhetorischen Terminus zu verwenden. Viertens mag es ein Phänomen der sprachlichen Nobilitierung sein. Alltägliche Tätigkeiten, denen man auf einmal andere Bezeichnungen gibt – heutzutage sind es meist englische Lehnwörter –, erscheinen auf einmal deutlich frischer, attraktiver und gehaltvoller. Letztlich ist es unnötig, sich zwischen diesen Vermutungen zu entscheiden. Klar ist, dass Musik ›vorzutragen‹ inzwischen die gängige Bezeichnung geworden ist. Der Begriff verliert an Kontur, gewinnt aber an Breite und Verwendbarkeit.



## 5 Schluss: Exekution – Vortrag – Moderne

»Moderne« ist ein Begriff, der, ohne zu übertreiben, seit Jahrtausenden heftige Diskussionen entfacht.<sup>1</sup> In einer Bedeutung meint er das »Heute«, was aktuell und uns präsent ist.<sup>2</sup> Er kann uns aber auch als historische Kategorie begegnen, wenn etwa die Frage gestellt wird, ob *Antiqui* oder *Moderni* die bessere Musik machten. Er wird inzwischen aber auch dazu eingesetzt, um einen ganz bestimmten historischen Einschnitt und vielleicht sogar eine Epoche zu bezeichnen, die damit in der Vergangenheit liegen kann und von der es möglich wird zu behaupten, sie sei einer – hier zeigt sich Ratlosigkeit und Humor gleichermaßen – post-modernen Epoche gewichen.

Es ist erstaunlich konsensfähig, dass eine bestimmte Form der Moderne etwa im 18. Jahrhundert beginnt. Reinhart Koselleck ging in seiner Sattelzeithypothese davon aus, dass dort die politische Sprache beginnt, die für uns noch heute verständlich ist. Sie ist »modern« im ersten genannten Sinne, als das, was uns der Gegenwart und nicht der Vergangenheit zugehörig erscheint. Ein ähnliches Argument ließe sich für die Musik vorbringen. Die Werke, die seit dem 18. Jahrhundert entstanden sind, bilden heute den kanonischen Kern des »klassischen« Musiklebens. Der Kern ist dort die klassisch-romantische Musik, angereichert durch die Musik Johann Sebastian Bachs. Das 18. Jahrhundert bringt also nicht nur die politischen Begriffe hervor, die uns heute noch verständlich sind. Auch die Musik erreicht einen Punkt, ab dem sie uns als unmittelbar verständlich und wert der wiederholten Aufführung erscheint.

Auch in der Begrifflichkeit der musikalischen Aufführung, die ich in dieser Studie nachvollzogen habe, findet im 18. Jahrhundert eine entscheidende Entwicklung statt. Ende des 18. Jahrhunderts ist eine Vielzahl von Begriffen präsent, die uns heute noch unmittelbar einleuchten würden. »Aufführung«, »Ausführung« und besonders »Vortrag« sind gut verständlich und gehören zum grundlegenden Repertoire jedes Kritikers (im Gegensatz zu »Sich-Hören-Lassen«, »aufwarten« und ein Tasteninstrument »schlagen«). Vor diesem Punkt liegt allerdings – das gilt auch für die politische Sprache und Kompositionsstile – ein Formungsprozess. Das, was wir heute Aufklärung nennen, geschieht in einer Vielzahl von Initiativen und

<sup>1</sup> Vgl. schon die Auseinandersetzung in Hans Ulrich Gumbrecht, »Moderne«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972–1997, S. 93–131.

<sup>2</sup> Ebd., S. 96.

Experimenten. Am Ende steht eine bisher ungekannte Form von Öffentlichkeit. Der ortsungebundene Austausch von Neuigkeiten und Gedanken ist – für die entsprechenden Schichten – die Norm geworden.

Die Geschichte der Musikpublizistik folgt einer ähnlichen Entwicklung. Ausgehend von Ein-Mann-Projekten wie Matthesons *Critica Musica*, den Schriften Marpurgs oder den *Wöchentlichen Anmerkungen und Mitteilungen* von Hiller, formiert sich zum Jahrhundertende die *Allgemeine musikalische Zeitung* und damit ein verlässliches, überregionales Berichtsorgan. Angefangen hatte diese Geschichte mit Johann Mattheson. Sein einzigartiges Werk diente anderen als Ausgangspunkt und Reibungspunkt, als Quelle von Ärgernis und Inspiration.

Um die solitäre Gestalt Matthesons herum gruppiert sich die erste Teilstudie zu Hamburg um 1725. Sein Denken entstammt der Selbstvergewisserung des *galant homme*, der sich in allen Lebenslagen durch das scharfe Urteilen hervorheben soll. Aus diesem Grund benötigt Mattheson den Terminus ›Exekution‹, um die ausführende Seite der Musik gezielt anzusprechen. Damit war er allerdings nicht allein. Auch Telemann sowie die zeitgenössischen Tageszeitungen benutzen diesen Begriff, und daher ist von einiger Verbreitung auszugehen.

Es war sicher keine Besonderheit, fremdsprachliche Termini für wissenschaftliche Abhandlungen zu verwenden. Mattheson und seine Zeitgenossen hatten aber auch keine gute Alternative. Die Beschreibung des Musizierens spiegelte in vielen Punkten noch feudale Strukturen wider. Die unterwürfigste Art war, mit einer Musik ›aufzuwarten‹. Etwas emanzipierter war der Modus, ›sich hören zu lassen‹. Man war zwar immer noch davon abhängig, die Gelegenheit zum Vorspiel zu erhalten und im Anschluss materiell vergütet zu werden, aber immerhin handelt es sich um eine freie Entscheidung und nicht um die Implikation eines Dienstverhältnisses. Zusätzlich war es üblich, Musizierakte mit sehr basalen Ausdrücken zu belegen, welche die Tätigkeit von Hand und Mund wiedergaben: singen, blasen, pfeifen, ein Tasteninstrument schlagen, streichen, usw. Letztere Ausdrücke, die für Wolfgang Caspar Printz und Johann Beer noch gängig waren, wurden in Hamburg um 1725 aber zunehmend seltener verwendet.

Die in der Musikberichterstattung sehr fleißigen Hamburger Tageszeitungen sind gute Zeugen für diese Vorstellung von Musik als in soziale Praktiken eingebundene Tätigkeit. Das Band zwischen dem Musiker und seinem Publikum wurde dabei nicht nur durch das erwähnte ›Aufwarten‹ und ›Sich-Hören-Lassen‹, sondern auch im ›Präsentieren‹ von Opern ausgedrückt. Zuletzt gab es noch die Praxis des ›Absingens‹, die sich auf die vollständige Wiedergabe von textzentrierten Werken – etwa einer Messe, aber auch einer Arie – bezog.

›Exekution‹ diente hierbei als Gegenpol, bei dem alle genannten Faktoren ausgeschaltet waren. Die möglichst unvoreingenommene Betrachtung der musikalischen Qualität bedurfte eines Begriffs, um ihr Objekt zu benennen und damit fassbar zu machen. Das ist die entscheidende Funktion, welche die Übernahme des Begriffs Exekution erfüllte.

Zur Zeit der zweiten Fallstudie, die sich mit Berlin und Leipzig um 1765 beschäftigt, ist der Umbruch bereits geschehen. Das Berliner intellektuelle und musikalische Milieu um Friedrich II. bot die idealen Bedingungen dafür, ein neues Verständnis der musikalischen Aufführung zu entwickeln. Diese macht sich primär am Begriff ›Vortrag‹ fest. Mit ihm findet ein epistemischer Umbruch statt. Im Mittelpunkt steht der einzelne Spieler, welcher mit seinem Spiel Gedanken und Affekte mitteilt. Musizieren wird so nicht mehr als eine soziale Austauschhandlung, sondern als eine individuelle Mitteilung gedeutet. Die Gründe dieser Entwicklung lassen sich im näheren Umfeld Berlins verorten. In Friedrichs Kapelle dienten einige der profiliertesten Musiker seiner Zeit. Sie sahen sich dazu berufen und wurden vermutlich dazu angeregt, ihre Erfahrungen im Instrumentalspiel der Öffentlichkeit mitzuteilen. Ihre Sichtweise geht also notwendig vom spielenden Individuum aus, gleichzeitig erlaubt sie aber auch, den Musizierakt als genau diese individuelle Handlung zu konstruieren.

Das Vokabular dieser Avantgardisten und der allgemeinen Sprache gehen allerdings auseinander. Kenner wie Johann Adam Hiller übernehmen die neue Diktion. In der Tagespresse erscheinen, wenn man die Unterschiede im Druckbild, die Orte und Zeiten vernachlässigt, die Ankündigungen und (seltenen) Nachberichte zu Konzerten fast austauschbar mit denen aus der Hamburger Zeit um 1725. Auch einige Texte von Nichtmusikern – genannt habe ich etwa den Bericht über russische Musik von Staehlin – bezeugen, dass die Rede vom ›Vortrag‹ noch keine Notwendigkeit ist. Es ist offensichtlich noch möglich, musikalische Ereignisse in einer ähnlichen Weise zu begreifen, wie 40 Jahre früher. Doch die Veränderung hat bereits begonnen – eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Die dritte Fallstudie zu Wien um 1800 ist geprägt von Popularisierung. Einerseits gehört es nun zur Bestimmung von Aufführungen dazu, wie das Wiener Publikum auf diese Darbietung reagiert. Insofern hat sich die Richterinstanz verschoben. Waren es zum Anfang der Jahrhunderts noch vornehmlich adlige Potentaten, denen Musiker ihre Künste und ihre Dienste anboten, so weichen sie in Wien der anonymen Instanz der Menge. Indiz für diese Orientierung ist der Ausdruck, dass Konzerte ›gegeben‹ werden. In zweiter Hinsicht erreichen die Begriffe ›vortragen‹ und ›Vortrag‹ eine immer weitere Verbreitung. Gerade das Verb

›vortragen‹ erlangt einen ähnlichen Status, wie es zuvor ›spielen‹ oder ›singen‹ hatten. Damit geht begriffliche Schärfe verloren. In Wien wird zwar noch affirmiert, dass der Vortrag dazu dient, Gedanken mitzuteilen und im Zuhörer etwas zu bewirken. Es wäre aber verwunderlich, wenn bei jeder Verwendung dieses Begriffs dieser Bedeutungskern noch mitgedacht wäre.

Auch in der Sprache der musikalischen Aufführung, das sollte aus dieser knappen Zusammenfassung deutlich geworden sein, erreichen wir um 1800 ein Vokabular, das uns heute noch verständlich ist. Zwar existieren noch Einsprengsel wie ›Sich-Hören-Lassen‹, denen eine weitere Karriere beschert ist, aber die Grundbegriffe haben sich etabliert. Sie werden in Zukunft zwar durch Begriffe wie ›Interpretation‹, ›Produktion‹ und ›Wiedergabe‹ (die z.T. lateinische Vorstufen haben) ergänzt, bleiben aber bis heute relevant.

Aus der kontinuierlichen Präsenz von Begriffen ergibt sich gleichzeitig die Gefahr, heutige Verständnisse auf frühere Bedeutungsstrukturen zu projizieren. Unter musikalischer ›Exekution‹ würden wir heutzutage vermutlich am ehesten die mechanische Seite der Musik verstehen. Nicht so für Mattheson und Hamburg, die darunter die Gesamtheit der ausführenden Tätigkeit verstehen. Eine fundamentale Wandlung hat aber auch die Bedeutung von ›Vortrag‹ genommen. Grob gesagt ist das heutige Verständnis prozedural – benannt wird die Tätigkeit, wie sie sich in der Zeit vollzieht. Das 18. Jahrhundert denkt hier noch anders. Sein Gegenstand ist zunächst der Musiker als Person. Insofern wird der ›Vortrag‹ ihm als eine Eigenschaft zugeschrieben, welche dazu führt, dass er bestimmte Stücke in exemplarischer Weise realisieren kann. Wenn der Begriff in dieser Bedeutung dann in einer Besprechung der Aufführung verwendet wird, so bezeichnet er nicht das Geschehen, sondern die Disposition des Musikers, welche im Geschehen zum Ausdruck kommt. In späterer Zeit benennt man damit das Resultat der Tätigkeit als Gesamtheit. Das Musizieren wird so als eine Art geronnenes Werk angesprochen. Beide Verständnisse sind uns heute, so möchte ich behaupten, eher fremd.

In den hier studierten Stationen des 18. Jahrhunderts verbinden sich also Bekanntes und Fremdes zu derjenigen Mixtur, welche den Ursprung jener Moderne ausmacht, auf welche wir uns immer noch – entweder als darin oder danach lebend – beziehen. Das Interesse daran, von musikalischen Aufführungen zu berichten und sie zu beschreiben, ebenso wie die dabei verwendeten Techniken, erreichen einen Stand, der dem heutigen sehr ähnlich ist. Auch das Vokabular gelangt zu einem Punkt, wo wir meinen, es verstehen zu können. Es ist Aufgabe der Begriffsgeschichte, diesen Prozess zu beschreiben. Es ist aber auch ihre Aufgabe, auf

die Differenzen und Brüche zu zeigen, an denen das heutige Verständnis scheitert und deren Untiefen und Schätze erst auf den zweiten Blick klar werden. Nur so kann die Begriffsgeschichte zum besseren Verständnis des Damaligen dienen. Nur so kann sie helfen, unsere Begriffe, das Handwerkszeug unseres Denkens, besser zu verstehen.



## I. Begriffsregister

Die folgenden »Aufführungswörter« werden nur dann im Index nachgewiesen, wenn über sie im Sinne eines Begriffes, wie er hier in der Studie verstanden wird, gesprochen wird. Existiert eine Familie von Wörtern (etwa die ›Aufführung‹, die Substantivform ›Aufführen‹ und das Verb ›aufführen‹) oder variieren die Schreibweisen (etwa ›Execution‹, ›Exekution‹, usw.) so wurde jeweils eine stellvertretende Form gewählt. Seitenzahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

- Absingen, 48–50, 77, 122–124, 124n., 127, 206  
186–189, 202, 205, 206, 208
- Aufführen, 48–50, 79, 122–124, 127, 132–134, 171–173, 202, 205  
Singen, 115, 200, 201, 208  
Spielen, 77, 115, 134, 200, 201, 208
- Aufwarten, 51–56, 74, 75, 80, 205, 206  
Treffen, 114
- Ausdruck, 102, 103, 114, 128, 143, 144  
Vorstellen, 57–59, 122
- Ausführung, 102–104, 115–118, 120–123, 127, 132–135, 144, 189–193, 202, 205  
Vortrag, 101–121, 127–130, 132–136, 142–146, 148, 189n., 192–203, 205, 207, 208
- Ausübung, 129, 135
- Beifall, 174–178  
Wegspielen, 115
- Effekt, Wirkung, 178–186, 202
- Exekution, 59–72, 79, 80, 102, 104, 110, 111, 115–117, 121, 122, 132, 134, 186, 189–192, 202, 207, 208
- Geben, 125n., 171–173, 202, 207
- Gebrauchen-Lassen, 74, 75
- Machen, 77, 115
- Musizieren, 77
- Präsentieren, 57–59, 122, 206
- Sich-Hören-Lassen, 51–56, 75, 79, 80, 125, 125n., 127, 134,

## II. Namens- und Werkregister

- Abell, John, 56  
Adelung, Johann Christoph, 49,  
119, 124  
Agricola, Johann Friedrich, 28, 81,  
83, 91, 92, 105, 107,  
108, 136, 145, 147  
Ahlefeldt, Bendix von, 47  
Albrecht, Carol Padgham, 158  
Allihn, Ingeborg, 92  
Amadei, Filippo, 46n., 59n.  
Angermüller, Rudolf, 157n.  
Aristoteles, 105, 179n.  
Ascher, Anna, 161  
Auernhammer, Josepha, 168, 191  
August von Sachsen-Weißenfels, 74  
August Wilhelm von Braunschweig-  
Wolfenbüttel,  
38n.  
Augustinus von Hippo, 10  
  
Bach, Carl Philipp Emanuel, 28, 83,  
87, 91, 92, 104, 105,  
108, 111–117, 119, 135,  
136, 142, 145, 147, 148,  
193–195, 200  
Bach, Johann Sebastian, 93, 205  
Bandur, Markus, 155  
Baron, Ernst Gottlieb, 53, 69  
Batteux, Charles, 99, 127  
Baumgarten, Alexander Gottlieb,  
140  
Beer, Johann, 73–78, 206  
Beethoven, Ludwig van, 26, 137,  
161, 162, 164n., 185,  
191, 198  
*Fidelio*, 172  
Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur  
op. 15, 161  
Sonate für Klavier und Horn  
F-Dur op. 17, 164n.  
Symphonie Nr. 5 c-Moll op.  
67, 26  
Symphonie Nr. 9 d-Moll op.  
125, 10  
Benda, Franz, 111, 114n., 132, 148  
Benda, Georg Anton  
*Romeo und Julie*, 175  
Berlioz, Hector, 178n.  
Bernstein, Leonard, 10  
Bertuch, Friedrich Justin, 154  
Berwald, Johan Fredrik, 187  
Bindi, Giovanni, 87n.  
Blumröder, Christoph von, 13  
Bödeker, Hans-Ulrich, 17  
Böhm, Claudius, 82n.  
Böhm, Franz, 187, 188  
»Bondi«, 120, 121, 129  
Bordoni, Faustina, 52, 87n.  
Bostel, Lucas von, 42  
Braun, Peter von, 159, 165, 166,  
173, 177  
Brenning, Ulrike, 103–105  
Brockes, Barthold Heinrich, 41, 43  
Brossard, Sébastien de, 22, 65, 97  
Burney, Charles, 148  
Busse, Dietrich, 14, 16  
Buz (Bassist), 94  
  
Callenberg, Otto Carl von, 47  
Chambers, Ephraim, 62, 63  
Christian Albrecht von Holstein, 34  
Christian II. Reichsgraf von Eck  
und Hungersbach, 41  
Cimador, Giambattista, 175  
*Pimmalione*, 175  
Cimarosa, Domenico, 174n., 200n.

- Il matrimonio segreto*, 174n.,  
200n.
- Clostermann, Annemarie, 40
- Cocchi, Gioacchino  
*La maestra*, 88
- Colla, Domenico, 125–126
- Collalto, Anton Rambold von, 52n.
- Concialini, Giovanni Carlo, 149
- Conti, Giacomo, 164n., 165
- Crescentini, Girolamo, 175
- D'Alembert, 22
- Dahlhaus, Carl, 27
- Danuser, Hermann, 11
- De Poussin (Französischer  
Botschafter), 59
- Demosthenes, 130, 194
- Desmercières, Jean Henri, 47
- Devereux, Robert (2. Earl von  
Essex), 59n.
- Diderot, Denis, 22
- Ditters von Dittersdorf, Karl, 174,  
196, 199  
*Hiob*, 174
- Donner, Johann Gottfried, 83,  
88–90, 90n., 123, 124n.,  
125
- Dorlet (Hotelier), 88, 123, 124n.
- Drechsler, Ernst Christoph, 118,  
133
- Dreker, Diederich, 76
- Edge, Dexter, 152, 171n., 187n.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, 12, 13
- Ehlers, Wilhelm, 174
- Eichhorn, Andreas, 102–103, 105
- Eigensatz, Caroline Dorothea, 177
- Elisabeth Christine von  
Braunschweig-  
Wolfenbüttel, 88, 124n.,  
126n.
- Elisabeth I., 59n.
- Elisabeth, Kaiserin von Russland,  
81
- Emter, Felix, 11n., 20
- Engel, Johann Jakob, 138
- Esterházy, Nikolaus I., 157
- Eugen von Savoyen, 52n.
- Fabricius, Johann Albert, 36n., 43,  
47, 50, 70
- Feind, Barthold, 44
- Forkel, Johann Nikolaus, 132
- Frank-Gerardi, Christine, 164
- Friedrich II. von Preußen, 26, 28,  
72, 81, 86, 87, 104, 146,  
147, 196, 207
- Friedrich III. (Dänemark und  
Norwegen), 51
- Friedrich Wilhelm I. von Preußen,  
72
- Frisch, Johann Leonard, 58, 62
- Fürstenau, Moritz, 72, 74, 75n.
- Gadamer, Hans Georg, 103
- Galletti, Elisabeth, 132n.
- Gassmann, Therese, 157, *siehe auch*  
Rosenbaum, Therese
- Gerber, Ernst Ludwig, 93, 94, 133,  
154, 196
- Gerhard, Anselm, 141
- Gerstenbüttel, Joachim, 40
- Gimpel, Lenard, 36
- Giornovich, Giovanni (Jarnowich),  
187, 196
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig, 91
- Glöggel, Franz Xaver, 151
- Goethe, Johann Wolfgang, 183
- Gottsched, Johann Christoph, 84,  
105–107, 109, 110, 121,  
130, 138, 147, 179
- Gotzkowsky, Johann Ernst, 85, 146

- Graun, Carl Heinrich, 81, 87, 90,  
91, 111, 113, 123, 133,  
133n., 147, 148, 196  
*Artaserse*, 90  
*Cinna*, 89n., 90  
*Ifigenia in Aulide*, 90  
*Kyrie* (?), 122, 123  
*Te Deum*, 86, 90, 123, 147
- Graupner, Christoph  
*Bellerophon*, 57
- Greflinger, F. C., 49n.
- Griesinger, Georg August, 189n.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, 49
- Grimmelshausen, Hans Jakob  
Christoffel von, 73
- Guido von Arezzo, 127n.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 13, 19
- Gumpenhuber, Johann Baptist, 134
- Gurlitt, Wilibald, 15n.
- Habermas, Jürgen, 21, 22
- Hackel, Sophie, 188
- Hadik von Futak, Andreas, 85
- Händel, Georg Friedrich, 34, 50, 58  
*Der für die Sünde der Welt  
gemarterte und sterbende  
Jesus* HWV 48, 41  
*Lucio Papirio Dittatore* HWV  
A6, 124n.  
*Rinaldo* HWV 7a/b, 58n.
- Härtel, Gottfried, 153
- Hasse, Johann Adolph, 90, 123,  
124n., 133, 147, 196
- Hausen, Johann, 52
- Haydn, Joseph, 157, 164, 172, 177,  
178n., 182–185,  
189–191  
*Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3,  
157, 182–184  
*Die Schöpfung* Hob. XXI:2,  
157, 164n., 172, 173,  
177, 178n., 184,  
189–191
- Hebenstreit, Pantaleon, 53, 55
- Heinichen, Johann David, 58n.  
*Calpurnia*, 58n.
- Henzel, Christoph, 88n., 122
- Herder, Johann Gottfried, 92n.
- Hiller, Johann Adam, 24, 25, 29,  
82, 83, 93–96, 98, 99,  
116, 118, 122, 127–136,  
142, 146–148, 151, 155,  
180, 194, 195, 197n.,  
206, 207  
*Die verwandelten Weiber, oder  
Der Teufel ist los*, 96
- Hudemann, Ludwig Friedrich, 110
- Hübner, Johann, 43, 45n., 50
- Hummel, Johann Nepomuk  
*Das Lob der Freundschaft*, 200
- Hurlebusch, Conrad Friedrich, 37,  
48
- Jablonski, Johann Theodor, 61
- Jagemann, Karoline, 176–178
- Jahn, Ignaz, 160, 172
- Joseph II., 160, 196
- Kaden, Christian, 9n.
- Kant, Immanuel, 27, 28
- Karl Friedrich von Schleswig-  
Holstein-Gottorf,  
24
- Karl VI. (HRR), 52
- Keefß, Franz Bernhardt Ritter von,  
188
- Keiser, Reinhard, 31, 39, 41, 42, 44,  
49n.  
*Brockespassion*, 41  
*Der grossmüthige Tomyris*, 58n.
- Kircher, Athanasius, 9n.
- Kirnberger, Johann Philipp, 83, 84,  
92, 100, 136, 141, 155

- Kleßmann, Eckart, 38
- Koch, Heinrich Christoph, 101,  
133, 155, 189, 192–197
- Köppen, Friedrich, 9, 11, 196n.
- Koselleck, Reinhart, 15–17, 205
- Kotzebue, August von, 154
- Krause, Christian Gottfried, 91
- Krieger, Johann Philipp, 51, 52, 70
- Kropfganz, Johann, 94
- Krubsacius, Friedrich August, 92n.
- Krüger, Liselotte, 40n.
- Kühnel, August, 37
- Küstner, Christian Wilhelm, 126
- Küttner, Carl Gottlob, 175, 176
- Kunzen, Johann Paul, 47, 51, 79
- Kurzböck, Magdalena von, 185,  
191
- Königin Mutter, *siehe auch* Sophie  
Dorothea von Hannover
- Le Cerf de La Viéville,  
Jean-Laurent, 64, 67–68
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 140
- Lessing, Gotthold Ephraim, 91, 147
- Lichtenstein, Karl August Freiherr  
von, 159
- Liebe, Georg, 61
- Loehlein, Georg Simon, 135, 146
- Loritarini, Carolo, 76
- Losy (Logi) von Losinthal, Johann  
Anton, 53
- Ludwig, Christian Gottlieb, 109
- Luise Amalie von Braunschweig-  
Wolfenbüttel,  
88
- Luther, Martin, 48n.
- Mara, Elisabeth, *siehe auch*  
Schmeling, Elisabeth
- Mara, Johann, 149
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, 24,  
28, 83, 92, 99, 111–113,  
115, 116, 120, 121, 129,  
131–133, 135, 146, 151,  
206
- Marx, Adolf Bernhard, 198
- Mattheson, Johann, 23–25, 27, 31,  
32, 34, 35, 37n., 39–42,  
44, 46, 47, 48n., 51, 53,  
59–69, 71, 76, 80, 97,  
104, 106, 108, 112, 115,  
151, 154, 206, 208  
*Der für die Sünde der Welt  
gemarterte und sterbende  
Jesus*, 41
- Meier, Friedrich Sebastian, 169n.
- Meier, Georg Friedrich, 99n.
- Mendelssohn, Moses, 84, 91, 99n.
- Mengis, Christian, 83, 89, 122
- Mizler, Lorenz Christoph, 24, 25,  
87, 109, 131
- Morrow, Mary Sue, 152, 153, 156,  
157, 167n., 171
- Mozart, Leopold, 145
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 159,  
198  
*Le Nozze di Figaro* KV 492,  
166n., 176
- Müller, August Eberhard, 198
- Müller, Ernst, 13n.
- Müller, Wenzel, 157
- Napoleon Bonaparte, 164, 165
- Neukirch, Benjamin, 69
- Nicolai, Christoph Friedrich, 84, 91
- Oldenburg, Hieronymus, 55n.
- Orlandini, Giuseppe Maria, 46, 58,  
59n.  
*Arsace*, 46, 59  
*Nerone*, 58n.
- Pär, Ferdinando, 164n.

- Palmerini, Giovanni Battista, 51  
Peter III. von Russland, 81, 123n.  
Pisendel, Johann Georg, 133, 196  
Platon, 179n.  
Postel, Christian Heinrich, 44  
Printz, Wolfgang Caspar, 73–78,  
206  
Punto, Giovanni, 164n.  
Puttini, Bartolomeo, 134
- Quantz, Johann Joachim, 28, 83,  
87, 91, 92, 104–108,  
111–114, 117, 118, 133,  
136, 142, 145, 147,  
179–180, 193, 196
- Quintilian, 117, 130
- Radant, Else, 157  
Raguenet, François, 64–67  
Ramler, Karl Wilhelm, 91, 99  
Rathmayer, Mathias, 199n.  
Reichardt, Johann Friedrich, 24, 81,  
147–149, 153n., 180,  
181, 196  
Reichardt, Rolf, 15, 18  
Reinholdt, Theodor Christlieb, 99  
Renner, Andreas Joseph, 199  
Richelet, César-Pierre, 62, 63  
Richey, Michael, 42, 55  
Ricoeur, Paul, 10  
Riedel, Wolfgang, 139n.  
Riethmüller, Albrecht, 9n.  
Righini, Vincenzo, 188  
Rilke, Rainer Maria, 10  
Rochlitz, Friedrich, 153  
Romberg, Andreas, 166  
Romberg, Bernhard, 166  
Rose, Stephen, 73  
Rosenbaum, Joseph Carl, 156–158,  
160, 164, 176, 178, 185  
Rosenbaum, Therese, 185
- Ryle, Gilbert, 105
- Saal, Ignaz, 199n.  
Saal, Therese, 185  
Saint-Évremond, Charles de, 63, 64,  
80  
Salimbeni, Felice, 133  
Scheibe, Johann Adolph, 24, 108,  
110, 112  
Schikaneder, Emanuel, 173  
Schmeling, Elisabeth, 82, 83, 94,  
95, 146, 149, 185  
Schmieder, Falko, 13n.  
Schönborn-Buchheim, Graf  
Damian Hugo Philipp  
von, 33  
Schönfeld, Johann Ferdinand von,  
156, 188, 199n.  
Schott, Gerhard, 34  
Schröder, Gerhard, 70n.  
Schröder, Johann, 51  
Schröter, Corona, 82, 94  
Schürer, Johann Georg, 94  
Schütz, Gudula, 95, 96  
Schütz, Heinrich, 78n.  
Schulthess, Johann Georg, 91  
Schultz, Helga, 85  
Schulz, Johann Abraham Peter, 83,  
92, 100, 136, 141, 142,  
155, 197  
Schuppanzigh, Ignaz, 158, 160,  
172, 188  
Sentrup, Johann Heinrich, 47  
Seyfried, Ignaz von, 174n.  
Simoni, Joseph, 164n.  
Sittard, Josef, 49n.  
Sophie Dorothea von Hannover,  
88–90  
Spaltenstein, Laure, 11n., 20,  
120n., 199

- Spazier, Johann Gottlieb Karl, 24,  
130n., 153n., 154
- Stahlin, Jacob von, 134–135, 207
- Stamitz, Johann, 94
- Stengel, Georg, 161
- Sulzer, Johann Georg, 22, 83, 91,  
92n., 97, 100–101,  
136–146, 151, 155,  
181–182, 193, 195
- T.S., 98, 99, 116, 155
- Teimer, Caroline, 200n.
- Teimer, Henriette, 200n.
- Teimer, Philipp, 200
- Telemann, Georg Philipp, 27, 31,  
34–38, 39n., 40, 42, 44,  
47–49, 52, 53, 54n., 55,  
56, 69, 78, 109
- Auf zur Freude, zum Scherzen,  
zum Klingen TVWV*  
13:6, 38n.
- Calypso oder Sieg der Weisheit  
über die Liebe TWV*  
21:19, 59n.
- Der für die Sünden der Welt  
leidende und sterbende  
Jesus TWV 5:1*, 41
- Der Sieg der Schönheit TWV*  
21:10, 58, 59n.
- Hamburger Admiralitätsmusik*  
TWV 24:1, 39
- Hamburger Ebb' und Fluth.  
Wassermusik TWV*  
55:C3, 39n.
- Omphale TWV 21:14*, 58n.
- Torchiana, Massimiliano, 126
- Trabant, Jürgen, 62n.
- Trichter, Valentin, 98
- Uffenbach, Johann Friedrich  
Armand von, 69
- Uz, Johann Peter, 91
- Viotti, Giovanni Battista, 187
- Vogler, Georg Joseph, 169n.
- Wagner, Richard, 178n.
- Walther, Johann Gottfried, 16n., 22,  
54, 71, 84, 96–99, 101,  
116, 131, 136, 155, 179
- Weckmann, Andreas, 74
- Weckmann, Matthias, 35
- Wedderkop, Friedrich Christian  
von, 47
- Weinzierl, Stefan, 36
- Wich, Cyrill von, 35n., 41, 47
- Wich, Johann von, 41
- Wideburg, Matthias Christoph, 36,  
70
- Wieland, Christoph Martin, 183
- Willmann-Galvani, Magdalena,  
164n.
- Wittgenstein, Ludwig, 103
- Wölfl, Joseph, 162, 191
- Wolf, Georg Friedrich, 155, 182,  
194, 195, 200
- Wolff, Christian, 140
- Wranitzky, Paul, 165
- Würth, von (Bankier), 169
- Zedler, Johann Heinrich, 22, 61,  
97, 108
- Zinzendorf, Karl von, 156, 157n.
- Zwingli, Huldrych, 77n.



# Literaturverzeichnis

## I. Primärquellen

### Archivalien

*Hoftheater-Zettel 1797*. Theatermuseum Wien: ÖNB 773042-D Theat.-S.

Rosenbaum, Joseph Carl, *Tagebücher Bd. 3: Juli 1800 bis April 1801*, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung: Cod. Ser. S. n. 196 Han.

Theatermuseum Wien – Programmarchiv. Konzertzettel vom 1. und 2. 4. 1798.  
*Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Witwen und Waisen im Hoftheater*.

Theatermuseum Wien – Programmarchiv. *Konzertzettel vom 19.3.1799*.

Theatermuseum Wien – Programmarchiv. *Konzertzettel vom 22.11.1805*.

### Zeitungen, Zeitschriften sowie einzelne Artikel

Anon., »Folgende Gedanken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke«, in: *Der critische Musicus an der Spree* 26 (1749), Heft vom 26. August, S. 207–224.

Anon., »Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musikwesen in Wien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Heft Nr. 3 vom 15. Oktober 1800, Sp. 41–51, fortgesetzt ebd., Heft Nr. 4 vom 22. Oktober 1800, Sp. 65–69.

Anon., »Musik in Wien«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 4 (1804).

Anon., »Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musiklebens in Wien«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800/01), Heft Nr. 37 vom 10. Juni 1801, Sp. 622–627, fortgesetzt ebd., Heft Nr. 38 vom 17. Juni 1801, Sp. 638–643.

Anon., »Sulzer, J.G., »Allgemeine Theorie der schönen Künste«, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1.1 (1757), S. 222–229.

Anon., »Über Musik, Botanik und Gartenanlagen in Wien«, in: *Der neue teutsche Merkur* 1 (1799), S. 48–60.

- Anon., »Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien (Aus dem Tagebuche eines Reisenden)«, in: *Journal des Luxus und der Moden* 15.7 (1800), S. 325–346.
- Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Spencersche Zeitung)*, Berlin: Haude & Spener, 1740–1874.
- Berlinische Privilegirte Zeitung (Vossische Zeitung)*, Berlin: 1733 ff.
- Engel, Johann Jakob, »Rezension zu J. G. Sulzer Allgemeine Theorie der schönen Künste.«, in: *Neue Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften* 15.1 (1773), S. 32–85.
- Herder, Johann Gottfried und Friedrich August Krubsacius, »Sulzer, J.G.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. T.1«, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 22.1 (1774), S. 5–92.
- Hiller, Johann Adam, Hrsg., *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 3 Bde. fortgesetzt mit Bd. 4, Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*, Hildesheim, New York: Georg Olms, Repr. 1970, 1766–1770.
- Journal des Luxus und der Moden*, Weimar und Gotha: Verl. des Landes-Industrie-Comptoirs und Ettinger, 1787–1811.
- Köppen, Friedrich, »Briefe über Musik. Zweiter Brief«, in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz* 2 (1804), S. 69–70.
- Kotzebue, August von, Hrsg., *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, Berlin: Sander, 1803–1811.
- Leipziger Zeitungen*, 1734–1811.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1970, 1749.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, Hrsg., *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1970, 1754–1778.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, Hrsg., *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet*, Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1759–1764.
- Mattheson, Johann, *Critica Musica*, Hamburg: Laaber, Reprint 2003, 1722–1725.

- Mattheson, Johann, *Der musicalische Patriot*, Hamburg: Selbstverlag, 1728.
- Mizler, Lorenz Christoph, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, Leipzig: Knuf, Repr. 1966, 1736–1754.
- Quantz, Johann Joachim, »Anweisung, wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey«, in: *Unterhaltungen* 9–10 (1770), S. 445–483 und S. 3–38. *Relations-Courier*, Hamburg: 1673 ff.
- Rochlitz, Johann Friedrich, Hrsg., *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1798–1848.
- Scheibe, Johann Adolph, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig: Georg Olms Verlag, Hildesheim, Repr. 1970, 1745.
- Spazier, Johann Gottlieb Karl, Hrsg., *Berlinische musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts*, Berlin: 1793.
- Spazier, Johann Gottlieb Karl, Hrsg., *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig: Verlag L. Voss, 1801–1857.
- Staats- und gelehrte Zeitung des holsteinischen unpartheyischen Correspondenten*, Hamburg: 1721–31.
- Sulzer, Johann Georg, »Acht und siebenzigster Brief. Herr Prof. Sulzers Schreiben von dem Unterschiede seines Wörterbuchs der schönen Wissenschaften und des Gottschedischen Handlexicons.«, in: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* 5 (1760), S. 33–64.
- Wieland, Christoph Martin, Hrsg., *Der neue teutsche Merkur*, Weimar: Verl. des L. Industrie-Comptoirs, 1790–1810.
- Wiener Journal für Theater, Musik und Mode*, Wien: Doll, 1806.
- Wiener Theater-Zeitung*, Wien: Echristiani und Bolthart, 1806–08.
- Wiener Zeitung*, 1703 ff.

### **Wörterbücher, Allgemeine Enzyklopädien und Musiklexika**

- Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders*

- aber der oberdeutschen*, 2. vermehrte und verbesserte, Leipzig: J. G. I. Breitkopf und Compagnie, <sup>2</sup>1793–1801.
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam: Leers, 1697.
- Brossard, Sébastien de, *Dictionnaire de la musique*, Genève: Minkoff, Nachdruck der Amsterdamer Ausgabe, 1992, 1703; <sup>3</sup>1708.
- Chambers, Ephraim, Hrsg., *Cyclopædia, or: an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, London: 1728.
- Corneille, Thomas, *Le grand dictionnaire des arts et des sciences*, Paris: J.B. Coignard, 1696.
- Dictionnaire universel françois et latin*, Nouvelle éd. revue, corrigée & augmentée., Paris: Trevoux, 1721.
- Frisch, Johann Leonhard, *Nouveau Dictionnaire des passagers françois-allemand et allemand-françois. Oder Neues frantzösisch-teutsches und teutsch-frantzösisches Wörter-Buch*, 2. Aufl., Leipzig: Gleditsch, 1719.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel, cont. généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les terme de toutes les sciences et des arts*, La Haye und Rotterdam: 1690.
- Gerber, Ernst Ludwig, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Repr. 1977, 1790–92.
- Gladov, Friedrich, *A la Mode-Sprach der Teutschen, Oder Compendieuses Hand-Lexicon*, Nürnberg: Buggel und Seitz, 1728.
- Gottsched, Johann Christoph, *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig: Fritsch und Breitkopf, 1760.
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm und Hans-Werner Bartz, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm im Internet*, Trier: DFG-Projekt »DWB auf CD-ROM und im Internet«, Universität Trier, 2001.
- Hübner, Johann, Hrsg., *Cuerieuses und Reales Natur- Kunst- Berg- Gewerck- und Handlung- Lexicon*, Leipzig: Gleditsch und Sohn, 1714.
- Jablonski, Johann Theodor, Hrsg., *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, Neuauflagen: 1748;1767, Leipzig: Fritsch, 1721.

- Koch, Heinrich Christoph, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1981, 1807.
- Koch, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1964, 1802.
- Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Paris: Coignard, 1694.
- Liebe, Georg, *Teutsches Wörter-Büchlein*, Zum fünfften mahl ausgefertiget, Freyberg: Kuhfuß, 1701.
- Richelet, Pierre, *Dictionnaire françois*, Genève: Widerhold, 1680.
- Richelet, Pierre, *Nouveau Dictionnaire Francois*, Nouvelle Edition, Amsterdam: Jean Elzevir, 1706.
- Spanuti, Hermannus Justus, *Teutsch-Orthographisches Schreib- Conversation-Zeitungs- und Sprüch-Wörter-Lexicon ; Nebst einer Ausführlichen Anweisung Wie man accurat und zierlich teutsch schreiben, höfflich reden, und was man sonst bey einem Briefe observiren solle ; Aus dem Schottelio, Morhof, Weisen, Bödicker, Talander, Menantes, und vielen andern berühmten neuesten Scribenten zusammen getragen*, Leipzig: Förster, 1720.
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: Weidmann: Hildesheim: Georg Olms, Repr. 1970–94, <sup>2</sup>1792–99.
- Sulzer, Johann George, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: M. G. Weidemanns Erben und Reich, 1771–1774.
- Trichter, Valentin, *Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tantz- oder Ritter-Exercitien-Lexikon*, Leipzig: Gleditsch, 1742.
- Walther, Johann Gottfried, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Bärenreiter, Repr. 1967, 1732.
- Wolf, Georg Friedrich, *Allgemeines musikalisches Lexikon*, 1. Aufl., Wien: 1800.
- Wolf, Georg Friedrich, *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon*, 1. Aufl., Halle: Hendel, 1787.
- Zedler, Johann H., *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle und Leipzig: Harald Ficher, Erlangen, Repr. 1995, 1731–1754.

## Monographische Schriften und weitere Primärquellen

- Agricola, Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst. aus dem Italienischen des Peter Franz Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen*, Kassel: Bärenreiter, Repr. 2002, 1757.
- Arndt, Ernst Moritz, *Bruchstücke aus einer Reise durch einen Theil Italiens im Herbst und Winter 1798 und 1799*, Leipzig: Heinrich Gräff, 1801.
- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Briefe von Carl Philipp Emmanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, Tutzing: Schneider, 1985 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 19).
- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Aufl., Berlin: George Ludewig Winter, <sup>2</sup>1759.
- Baron, Ernst Gottlieb, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg: Johann Friederich Rüdiger, 1727.
- Beer, Johann, *Der Simplicianische Welt-Kucker*, Bern: Lang, 1981 (Sämtliche Werke, Bd. 1).
- Beer, Johann, *Johann Beer. Sein Leben, von ihm selbst erzehlet*, Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- Beer, Johann, *Musicalische Discurse*, Nürnberg: P. C. Monath, 1719.
- Bertuch, Carl, *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien, im Winter 1805 bis 1806*, Weimar: im Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs, 1808.
- Brockes, Barthold Heinrich und Johann Martin Lappenberg, »Selbstbiographie des Senator Barthold Heinrich Brockes«, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 2 (1847), S. 167–229.
- Dittersdorf, Karl Ditters von, *Karl v. Dittersdorfs Lebensbeschreibung, seinem Sohn in die Feder dictirt*, Leipzig: Breitkopf, 1801.
- Fabricius, Johann Albert, *Memoriae Hamburgenses Volumen Quintum, cui praemittuntur acta Jubilaei Reformationis Ecclesiae a. MDCXVII et MDCCXVII celebrati*, Hamburgi: Theod. Christoph Felginer, 1723.
- Fabricius, Johann Albert und Joachim Dieterich Evers, Hrsg., *Memoriae Hamburgenses, sive, Hamburgi et virorum de ecclesia reque publica & scholastica Ham-*

*burgensi bene meritorum elogia & vitae*, Hamburg: Sumtu Liebezeit, 1710–1745.

Gleim, Johann Wilhelm Ludewig und Johann Peter Uz, *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, Tübingen: Litterarischer Verein Stuttgart, 1899 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 218).

Gottsched, Johann Christoph, *Ausführliche Redekunst*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf, 1739.

Gotzkowsky, Johann E., *Geschichte eines patriotischen Kaufmanns*, (Wiederabdr. d. im Jahre 1768 u. in 2. Aufl. 1769 ohne Angabe d. Dr.-Ortes erschienenen Selbstbiogr. d. Berliner Kaufmanns J.E. Gotzkowsky), Berlin: Verl. d. Königl. Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1873.

Griesinger, Georg August, »Eben komme ich von Haydn«. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf und Härtel 1799–1814*, Zürich: Atlantis Verlag, 1987.

Haydn, Joseph, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H.C. Robbins Landon*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1965.

Hiller, Johann Adam, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange. Mit hinlänglichem Exempeln erläutert*, Leipzig: Junius, 1774.

Hiller, Johann Adam, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. Leipzig: 1784.

Kant, Immanuel, »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: *Berlinische Monatsschrift* 4. Heft vom Dezember (1784), S. 481–494.

Kircher, Athanasius, *Iter Extaticum Coeleste*, 2. Aufl., Würzburg: 1660.

Koch, Heinrich Christoph, »Vortrag«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Georg Olms, Hildesheim, Repr. 1964, 1802, Sp. 1729–1730.

Kotzebue, August von, *Ueber meinen Aufenthalt in Wien und meine erbetene Dienst-Entlassung*, Leipzig: P. G. Kummer, 1799.

Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius und Johann Friedrich Reichardt, *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift mit neun und dreissig Musikstücken von verschiedenen Meistern*, Berlin: Im Verlage der neuen Musikhandlung, 1793.

- Küttner, Carl Gottlob, *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien in den Jahren 1797, 1798, 1799*, Leipzig: Göschen, 1801.
- Lecerf de la Viéville de Fresneuse, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Nachdr. der Ausg. Bruxelles 1705–1706, Genève: Minkoff, 1972.
- Loehlein, Georg Simon, *Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie. Durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*, 4. Aufl., Leipzig und Züllichau: 1782.
- Loeper, Christian, *Der kaiser-königlichen Residenzstadt Wien Kommerzialschema*, Wien: Gerold, 1780.
- Mattheson, Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre* [1713], Laaber: Laaber, 2004 (Musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts im Faksimile, Bd. 3,1).
- Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister* [1739], Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999.
- Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Kassel: Bärenreiter, Repr. 1969, 1740.
- Mattheson, Johann, *Texte aus dem Nachlass*, Hildesheim: Olms, 2014.
- Mendelssohn, Moses, »Georg Friedrich Meier's Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften«, in: *Gesammelte Schriften. Bd. 4, 1. Teil*, hrsg. von Georg Benjamin Mendelssohn, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1844, S. 313–318.
- Menke, Werner, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's. Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel: Bärenreiter, 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3).
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Bärenreiter, Repr. 2002, 1756.
- Nicolai, Friedrich, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, Berlin: Friedrich Nicolai, 1769.
- Pohl, Carl Ferdinand, *Denkschrift aus Anlass der hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät im Jahre 1862 reorganisirt als »Haydn«*, Witwen-

*und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien. Auf Grundlage der Societäts-Acten bearbeitet von C. F. Pohl*, Wien: 1871.

Printz, Wolfgang Caspar, »Der großmüthige Musicant Pancalus. Oder Musicus Magnanimus. In einer überaus lustigen, anmuthigen, und mit schönen Moralien gezierten Geschichte, vorgestellt von Minermo, Des Pancali guten Freunde«, in: *Musikerromane*, hrsg. von Helmut K. Krausse, Berlin, De Gruyter: 1974 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts), S. 138–307.

Printz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Wolfenbüttel, Dresden und Leipzig: Herzog August Bibliothek, Mieth und Georg, 1690.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Repr. 1988, 1752.

Raguenet, François, *Paralèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris: Chez J. Moreau, 1702.

Reichardt, Johann Friedrich, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Hildesheim u. a.: Georg Olms, Repr. 1977, 1774–1776.

Reichardt, Johann Friedrich, *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L. v. Sch. in M.*, Hamburg: Carl Ernst Bohn, 1775.

Reichardt, Johann Friedrich, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. In zwei Bänden*, Amsterdam: Kunst- und Industrie-Comtoir, 1810.

Richter, Joseph, *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kathran, über d'Wienstadt*, Wien: 1785.

Rosenbaum, Joseph Carl, *Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770–1829*, Bryn Mawr: Theodore Presser Co. und Wien: Universal Edition, 1968 (Haydn Jahrbuch, Bd. 5).

Saint-Évremond, Charles Marguetel Saint-Denis de, *Oeuvres mêlées de Saint-Évremond*, Paris: J. Léon-Techener fils, 1865.

Saint-Évremond, Charles Marguetel Saint-Denis de, *Véritables œuvres de M. de Saint-Évremond, publiées sur les manuscrits de l'auteur*, London: 1705.

Schönfeld, Johann Ferdinand von, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796. Aufl., München: E. Katzbichler, 1976 (Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. 1).

Steltzner, Michael Gottlieb, *In den neuen Zeiten, Nehmlich von Käyser Ferdinand des II. biß auf die Zeiten Käyser Leopolds des I. s.l.: 1733* (Versuch einer zuverlässigen Nachricht von dem kirchlichen und politischen Zustande der Stadt Hamburg, Bd. 3).

Telemann, Georg Philipp, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972.

Telemann, Georg Philipp, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Orig.-Ausg., Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1981.

Walther, Johann Gottfried, *»Praecepta« der musicalischen Composition* [1708], Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2).

## II. Sekundärliteratur

Albrecht, Carol Padgham, »Music in public life. Viennese reports from the Allgemeine musikalische Zeitung, 1798–1804«, Diss., Kent State University, 2008.

Allihn, Ingeborg, »Der Berliner Montagsklub (1749–1935)«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte 4*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt (Oder): 1988, S. 40–45.

Allihn, Ingeborg, »Öffentliche Schauspiele und Lustbarkeiten. Das Berliner Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit*, hrsg. von Konstanze Musketa, Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft, 1999, S. 138–149.

Angermüller, Rudolph, *Wenzel Müller und »sein« Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Wien: Böhlau, 2009 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 5).

Bandur, Markus, »Die Fachlexikographie der Musikwissenschaft«, in: *Fachsprachen*, hrsg. von Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper und Herbert Ernst

- Wiegand, Berlin und New York: De Gruyter, 1998 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 14,2), S. 2005–2014.
- Becker, Heinz, »Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle«, in: *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte*, hrsg. von Heinrich Husmann, Hamburg: Selbstverl. des Musikwiss. Inst. der Univ, 1956 (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, Bd. 1), S. 22–45.
- Blumröder, Christoph von, »Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ein Zwischenbericht 1985/86«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 28 (1984), S. 281–297.
- Bödeker, Hans Erich, »Reflexionen über Begriffsgeschichte als Methode«, in: *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen: Wallstein-Verlag, 2002, S. 73–121.
- Böhm, Claudius, »Vorzüglich ein Werk des Herrn Kapellmeister Hillers«. Johann Adam Hiller als Musikdirektor des Großen Concerts«, in: *Johann Adam Hiller*, hrsg. von Claudius Böhm, Altenburg: Kamprad, 2005 (Beiträge zur Musikgeschichte Leipzigs), S. 19–42.
- Böning, Holger, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik*, Bremen: Ed. Lumière, 2011 (Presse und Geschichte. Neue Beiträge, Bd. 50).
- Böning, Holger, »Johann Mattheson. Ein Streiter für die Musik und sein Wirken als Hamburger Publizist«, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim u. a.: Olms, 2010, S. 19–61.
- Böning, Holger, »Zeitung und Aufklärung«, in: *400 Jahre Zeitung*, hrsg. von Martin Welke und Jürgen Wilke, Bremen: Ed. Lumière, 2008 (Presse und Geschichte. Neue Beiträge, Bd. 22), S. 287–310.
- Böning, Holger und Emmy Moepps, *Deutsche Presse. Biobibliographische Handbücher zur Geschichte der deutschsprachigen periodischen Presse von den Anfängen bis 1815*, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996.
- Böning, Holger und Emmy Moepps, *Hamburg. Kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter, Kalender und Almanache sowie bio-*

*graphische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern und Druckern periodischer Schriften*, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996.

Borio, Gianmario und Carlo Gentili, Hrsg., *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*. Rom: Carocci, 2007.

Brandtner, Andreas und Wolfgang Neuber, Hrsg., *Beer, 1655–1700, Hofmusiker, Satiriker, Anonymus. Eine Karriere zwischen Bürgertum und Hof*, Wien: Turia + Kant, 2000.

Braudel, Fernand, »La longue durée«, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 13 (1958), S. 725–753.

Braun, Werner, *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmg.*, Köln: H. Gerig, 1972 (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica, Bd. 12).

Brenning, Ulrike, *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: P. Lang, 1998.

Brunner, Otto, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Hrsg., *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972–1997.

Brunt, Richard James, *The influence of the French language on the German vocabulary (1649–1735)*, Berlin: De Gruyter, 1983 (Studia Linguistica Germanica, Bd. 18).

Busse, Dietrich, »Architekturen des Wissens. Zum Verhältnis von Semantik und Epistemologie«, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, hrsg. von Ernst Müller, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005, S. 43–57.

Busse, Dietrich, »Artikel: Begriff«, in: *Lexikon der Geisteswissenschaften*, hrsg. von Helmut Reinalter und Peter J. Brenner, Wien: Böhlau, 2011, S. 31–40.

Busse, Dietrich, »Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte? Zu theoretischen Grundlagen und Methodenfragen einer historisch-semantischen Epistemologie«, in: *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*, hrsg. von Carsten Dutt, Heidelberg: Winter, 2003, S. 17–38.

Cabruja, Miquel, *Beethoven, Ludwig van – Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125. Auf immer mit der Geschichte verbunden*, 13.02.2010, URL: <http://magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?TASK=REVIEW&RECID=16628&REID=10899> (besucht am 03.06.2016).

- Clostermann, Annemarie, *Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730*, Reinbek [und Hamburg]: Libri Books on Demand, 2000.
- Clostermann, Annemarie, »Der Handel mit Eintrittskarten, Textbüchern und Musikalien. Strategien einer öffentlichkeitswirksamen Verbreitung von Musik in Hamburg zur Zeit Telemanns«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 257–266.
- Conley, Thomas M., *Rhetoric in the European tradition*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Dahlhaus, Carl, »Einleitung zu: Die Musik des 18. Jahrhunderts«, in: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber: Laaber, 2001 (Gesammelte Schriften, Bd. 3).
- Danuser, Hermann, »Artikel: Vortrag«, in: *MGG<sup>2</sup>, Sachteil* 9 (1998), S. 1817–1836.
- Danuser, Hermann, »Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt«, in: *Il saggiatore musicale* 16 (2009), S. 103–122.
- Danuser, Hermann, »Mischmasch oder Synthese? Der ›Schöpfung‹ psychagogische Form«, in: *Theorie*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 1, Schliengen: Edition Argus, 2014 (Gesammelte Vorträge und Aufsätze), S. 327–354.
- Danuser, Hermann, Hrsg., *Musikalische Interpretation*, Laaber: Laaber-Verlag, 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11).
- Danuser, Hermann, »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation«, in: *Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 11*, hrsg. von Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim und Basel, Mainz und Beltz: Schott, 1988, S. 42–87.
- Danuser, Hermann, »Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation«, in: *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort,

- Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J. B. Metzler, 2002.
- Dutt, Carsten, Hrsg., *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*, Heidelberg: Winter, 2003.
- Eckhardt, Hans Wilhelm, »Hamburg zur Zeit Johann Matthesons«, in: *New Mattheson studies*, hrsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1983, S. 15–44.
- Edge, Dexter, »Review Article. Mary Sue Morrow, »Concert life in Haydn's Vienna««, in: *The Haydn yearbook* 17 (1992), S. 108–166.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, »Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 12 (1968), S. 114–125.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, »Walters Musikalisches Lexikon in seinen terminologischen Partien«, in: *Acta musicologica* 29.1 (1957), S. 10–27.
- Eichhorn, Andreas, »Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850«, in: *Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Eichhorn, Kassel: Bärenreiter, 1992, S. 63–80.
- Escher, Felix, »Die brandenburgisch-preußische Residenz und Hauptstadt Berlin im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung*, hrsg. von Wolfgang Ribbe, München: Beck, 1987 (Geschichte Berlins, Bd. 1), S. 370–403.
- Faulstich, Werner, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002 (Die Geschichte der Medien, Bd. 4).
- Faulwasser, Julius, *Blockhaus und Baumhaus im alten Hamburger Hafen*, Hamburg: Boysen & Maasch, 1918.
- Fellinger, Imogen, »Artikel: Zeitschriften«, in: *MGG<sup>2</sup>, Sachteil* 9 (1998), S. 2252–2275.
- Fellinger, Imogen, »Mattheson als Begründer der ersten Musikzeitschrift (Critica Musica)«, in: *New Mattheson studies*, hrsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1983, S. 179–197.
- Flotzinger, Rudolf und Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, 2. Aufl., Wien: Böhlau, 1995.

- Fritz-Hilscher, Elisabeth und Helmut Kretschmer, Hrsg., *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: LIT Verlag, 2011 (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 7).
- Fürstenau, Moritz, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden: Kuntze, 1861.
- Gerhard, Anselm, »Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts«, in: *Das 18. Jahrhundert* 22 (1998), S. 40–51.
- Gerhard, Anselm, »Man hat noch kein System von der Theorie der Musik«. Die Bedeutung von Johann George Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« für die Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, in: *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Fontius, Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 341–353.
- Gerhard, Hans-Jürgen und Alexander Engel, *Preisgeschichte der vorindustriellen Zeit. Ein Kompendium auf Basis ausgewählter Hamburger Materialien*, Stuttgart: Steiner, 2006 (Studien zur Gewerbe- und Handelsgeschichte der vorindustriellen Zeit, Bd. 26).
- Gimpel, Lenard und Stefan Weinzierl, »Zur Akustik früherer Konzertstätten in Hamburg«, in: *25. Tonmeistertagung – VDT International Convention* (2009).
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Hrsg., *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *In 1926. Living at the edge of time*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, »Moderne«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972–1997, S. 93–131.
- Gurlitt, Wilibald, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, Wiesbaden: Steiner, 1966 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 2).
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Hanslick, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Braumüller, 1869–70.

- Harriss, Ernest C., »Johann Mattheson's influence on the next generation of music scholars«, in: *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider, Hildesheim: Georg Olms, 2002 (Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 20).
- Hartz, Daniel, *Music in European capitals. The galant style ; 1720–1780*, 1. Aufl., New York: Norton, 2003.
- Heckmann, Hermann, *Barock und Rokoko in Hamburg. Baukunst des Bürgertums*, 1. Aufl., Stuttgart: DVA, 1990.
- Helm, Ernest Eugene, *Music at the court of Frederick the Great*, Norman: University of Oklahoma Press, 1960.
- Henze-Döhring, Sabine, *Friedrich der Große. Musiker und Monarch*, München: Beck, 2012.
- Henzel, Christoph, »Carl Friedrich Christian Fasch als Hofmusiker«, in: *Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit*, hrsg. von Konstanze Musketa, Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft, 1999, S. 72–80.
- Henzel, Christoph, »Das Konzertleben der preussischen Hauptstadt 1740–1786 im Spiegel der Berliner Presse (Teil 1)«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* (2004), S. 216–291.
- Henzel, Christoph, »Die Erstaufführung von Carl Heinrich Grauns *Tē Deum*«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* (1997), S. 58–61.
- Henzel, Christoph, »Die Zeit des Augustus in der Musik«. Berliner Klassik; ein Versuch«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* (2003), S. 126–150.
- Illies, Florian, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2012.
- Jaacks, Gisela, *Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660–1760)*, Hamburg: Verein für Hamburgische Geschichte, 1997.

- Jacobsen, Roswitha, »Fürstendienst, Hofdichter und Johann Beer«, in: *Beer, 1655–1700, Hofmusiker, Satiriker, Anonymus*, hrsg. von Andreas Brandtner und Wolfgang Neuber, Wien: Turia + Kant, 2000, S. 83–115.
- Jahn, Bernhard, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen: Niemeyer, 2005 (Theatron, Bd. 45).
- Jaspers, Michael, *Saint-Evremond als Vorläufer der Aufklärung*, Heidelberg: Winter, 2002 (Studia Romanica, Bd. 107).
- Kaden, Christian, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«. Ideen zu einer Geschichte des Begriffs ›Musik‹ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 34–75.
- Kirillina, Larissa, »Johann Georg Sulzers ›Allgemeine Theorie der Schönen Künste‹ und Ludwig van Beethovens ästhetische Anschauungen«, in: *Europa in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Erich Donnert, Weimar u. a.: Böhlau, 1999, S. 687–693.
- Kleßmann, Eckart, *Geschichte der Stadt Hamburg*, [Neuausg.], Hamburg: Die Hanse, 2002.
- Koch, Klaus-Peter, *Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk*, 2. Aufl., Teuchern: Reinhard-Keiser-Gedenkstätte, 1999.
- Kopitzsch, Franklin, »Zwischen Hauptrezeß und Franzosenzeit. 1712–1806«, in: *Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*, hrsg. von Werner Jochmann und Hans-Dieter Loose, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982, S. 351–414.
- Koselleck, Reinhart, »Einleitung«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972–1997, S. XIII–XXVII.
- Kranz, Margarita, »Wider den Methodenzwang?« Begriffsgeschichte im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* – mit einem Seitenblick auf die *Ästhetischen Grundbegriffe*«, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, hrsg. von Ernst Müller, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005, S. 33–42.
- Krause, Peter, »Artikel: ›Leipzig‹. 3. Abschnitt. Vom Westfälischen Frieden bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts«, in: *MGG<sup>2</sup>, Sachteil* 5 (1996), S. 1055–1065.

- Kremer, Joachim, *Georg Philipp Telemanns Memorial an das Collegium Scholariale vom 15. Oktober 1722. Erste vollständige Veröffentlichung einer bislang verschollen geglaubten Telemann-Quelle*, Hamburg: Hamburger Telemann-Gesellschaft, 1993 (Hamburger Telemann-Archiv Sonderveröffentlichung, Bd. 2).
- Kristeller, Paul Oskar, »Aufsatz: The Modern System of the Arts«, in: *Renaissance thought and the arts. Collected essays*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1990, S. 163–227.
- Krones, Hartmut, »Die Fortsetzung des musikalischen Lexici ist zum Druck fertig. ›des sel. Walthers eigenes durchschossenes Exemplar‹«, in: *Telemanniana et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Gutknecht, Hartmut Krones und Frieder Zschoch, Zürihen: Oschersleben, 1995 (Michaelsteiner Forschungsbeiträge, Bd. 17), S. 172–188.
- Krüger, Liselotte, *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg: Heitz, 1933 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 12).
- Leo, Johannes, *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« J. G. Sulzers*, Berlin: P. Paul, 1906.
- Link, Dorothea, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and documents 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Loose, Hans-Dieter, »Das Zeitalter der Bürgerunruhen und der großen europäischen Kriege 1618–1712«, in: *Von den Anfängen bis zur Reichsgründung*, hrsg. von Werner Jochmann und Hans-Dieter Loose, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982, S. 259–350.
- Lütteken, Laurenz, Hrsg., *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004 (Catalogus musicus, Bd. 18).
- Lütteken, Laurenz, »Für Kenner, Liebhaber und Anfänger ›dieser GOtt und Menschen angenehmen und beliebten Kunst‹. Johann Gottfried Walthers Musicalisches Lexicon«, in: *Enzyklopädien, Lexika und Wörterbücher im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Carsten Zelle, Wolfenbüttel: Wallstein-Verlag, 1998 (Das 18. Jahrhundert, Bd. 22,1), S. 52–62.

- Lütteken, Laurenz, »Zwischen Ohr und Verstand: Moses Mendelsohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des ›reinen Satzes‹ in der Musik«, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hrsg. von Anselm Gerhard, Tübingen: Niemeyer, 1999 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 25), S. 135–165.
- Maertens, Willi, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapittainsmusiken (1723–1765)*, Wilhelmshaven: F. Noetzel, 1988.
- Melton, James Van Horn, *The rise of the public in Enlightenment Europe*, Cambridge (UK) und New York: Cambridge University Press, 2001 (New approaches to European history, Bd. 22).
- Menke, Werner, »Michael Richey und Telemann«, in: *Telemann und seine Freunde. Kontakte, Einflüsse, Auswirkungen*, hrsg. von Ute Poetzsch, Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, 1986, S. 43–52.
- Meyer, Reinhart, »Kapitel: Die Theorie des Deutschen Singspiels von Gottsched bis Reichardt. Mit Blick auf die musiktheatralische Praxis«, in: *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer, 2012, S. 429–452.
- Morrow, Mary Sue, *Concert life in Haydn's Vienna. Aspects of a developing musical and social institution*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989.
- Müller-Schöll, Nikolaus und Philipp Schink, Hrsg., *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung: Anspruch und Aporien*, Bielefeld: Transcript, 2003.
- Müller, Ernst, Hrsg., *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005.
- Müller, Ernst und Falko Schmieder, *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Erste Auflage, Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Neubacher, Jürgen, »Die Sänger in Matthesons Kirchenmusik und sein Scheitern als Domkantor. Ursache und Wirkung eines selbstverschuldeten Boykotts«, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim u. a.: Olms, 2010, S. 336–346.
- Neubacher, Jürgen, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Be-*

- setzungspraktiken*, Hildesheim: Georg Olms, 2009 (Magdeburger Telemann-Studien, Bd. 20).
- Neumann, Lukas, »Ein Menschenfreund in der That«. Biographischer Abriss zu Leben und Werk Johann Adam Hillers«, in: *Johann Adam Hiller*, hrsg. von Claudius Böhm, Altenburg: Kamprad, 2005 (Beiträge zur Musikgeschichte Leipzigs), S. 9–18.
- Neumeister, Sebastian und Conrad Wiedemann, *Res publica litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1987 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 14).
- Niemann, Nils, »Artikel: Lichtenstein, Karl August, Freiherr von«, in: *MGG*<sup>2</sup>, *Personenteil* 11 (2004), S. 83–84.
- Ottenberg, Hans-Günter, »Der Critische Musicus an der Spree. Marginalien zum Berliner Musikleben von 1740 bis 1770«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 2 (1995).
- Petersen, Christian, »Die Teutsch-übende Gesellschaft in Hamburg«, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 2 (1847), S. 533–564.
- Poetzsch, Ute, Hrsg., *Telemann und seine Freunde. Kontakte, Einflüsse, Auswirkungen. Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 15. und 16. März 1984*, Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, 1986.
- Preussner, Eberhard, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1935.
- Rathje, Jürgen, »Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons«, in: *New Mattheson studies*, hrsg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1983, S. 101–122.
- Reckow, Fritz, »Wirkung« und »Effekt«. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik«, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 1–36.
- Reichardt, Rolf und Eberhard Schmitt, »Allgemeine Bibliographie. Einleitung«, in: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, hrsg. von Rolf Reichardt und Eberhard Schmitt, München: Oldenbourg, 1985–2000 (Ancien régime, Aufklärung und Revolution).

- Reichardt, Rolf und Eberhard Schmitt, Hrsg., *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, München: Oldenbourg, 1985–2000 (Ancien régime, Aufklärung und Revolution).
- Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Nouv. ed., Paris: Le Robert, 2010.
- Ricken, Ulrich, »Réflexions du XVIIIe siècle sur ›l’abus des mots‹«, in: *Mots* 4 (1982), S. 29–45.
- Ricoeur, Paul, *Zeit und historische Erzählung*, München: Fink, 1988 (Zeit und Erzählung, Bd. 1).
- Riedel, Wolfgang, »Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer«, in: *Der ganze Mensch*, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart: Metzler, 1994 (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 15), S. 410–439.
- Riethmüller, Albrecht, »Stationen des Begriffs Musik«, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), S. 59–95.
- Röder, Matthias, »Music, politics, and the public sphere in late eighteenth-century Berlin«, Diss., Harvard University, 2009.
- Rose, Stephen, *The musician in literature in the age of Bach*, Cambridge und New York: Cambridge University Press, 2011.
- Ryle, Gilbert, *The concept of mind*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Schenk-Güllich, Dagmar, »Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika. Ein Beitrag zur Frage nach den formalen und inhaltlichen Kriterien von Musikkritiken der Tages- und Fachpresse im Zeitraum von 1700 bis 1770«, Diss. Erlangen-Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität.
- Schering, Arnold, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Von 1723–1800*, Leipzig: Kistner & Siegel, 1941 (Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3).
- Schipperges, Thomas, »Serenade«, in: *MGG<sup>2</sup>, Sachteil* 8 (1998), S. 1307–1328.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm, *Geschichte wissen. Eine Philosophie der Kontingenz im Anschluss an Schelling*, Stuttgart: frommann-holzboog, 2014 (problemata, Bd. 156).

- Scholtz, Gunter, »Begriffsgeschichte als historische Philosophie und philosophische Historie«, in: *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*, hrsg. von Gunter Scholtz, Hamburg: Meiner, 2000 (Archiv für Begriffsgeschichte Sonderheft, Bd. 1), S. 183–200.
- Schröder, Dorothea, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne: Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 2).
- Schultz, Heiner, »Begriffsgeschichte und Argumentationsgeschichte«, in: *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978 (Sprache und Geschichte, Bd. 1), S. 43–74.
- Schultz, Helga, *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, 2. durchgesehene Auflage, Berlin: Akademie-Verlag, 1992.
- Schütz, Gudula, »Den Liebhabern der Musik, die sie eben so gern mit dem Verstande, als mit den Fingern studieren.« Johann Adam Hillers Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, in: *Musik und Bürgerkultur*, hrsg. von Stefan Horlitz, Marion Recknagel und Janina Moelle, Leipzig: Edition Peters, 2007, S. 10–36.
- Sittard, Josef, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona, Leipzig und Hamburg: Reher und Staats- und Universitätsbibliothek, 1890.
- Speer, Andreas und David Wirmer, Hrsg., 1308. *Eine Topographie historischer Gleichzeitigkeit*, Berlin: De Gruyter, 2010 (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 35).
- van der Hoven, Lena, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft im politischen Wandel*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2015 (Musiksoziologie, Bd. 19).
- van der Poel, Marc, »Artikel: Quintilianismus«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen und Berlin: Niemeyer und De Gruyter, 1992–2015, Sp. 997–1016.
- van der Zande, Johan, »Johann Georg Sulzer's »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, in: *Enzyklopädien, Lexika und Wörterbücher im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Carsten Zelle, Wolfenbüttel: Wallstein-Verlag, 1998 (Das 18. Jahrhundert, Bd. 22,1), S. 87–101.

- van der Zande, Johan, »Orpheus in Berlin. A Reappraisal of Johann Georg Sulzer's Theory of the Polite Arts«, in: *Central European History* 28.2 (1998), S. 175–208.
- Voss, Steffen, »Johann Matthesons Hochzeitsmusiken«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 233–256.
- Wendt, Joachim R. M., *Materialien zur Geschichte der frühen Hamburger Oper*, Bd. 1, *Eigentümer und Pächter*, Aurich: Wendt, 2002.
- Wendt, Joachim R. M., »Neues zur Geschichte der Hamburger Gänsemarktoper«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 18), S. 177–193.
- Zelle, Carsten, »Ästhetischer Enzyklopädismus. Johann George Sulzers europäische Dimension«, in: *Berliner Aufklärung 4: Kulturwissenschaftliche Studien*, hrsg. von Ursula Goldenbaum und Alexander Košenina, Hannover: Wehrhahn, 2011.