

„Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme“

J.S. Bachs posthume Erinnerung zwischen
Kirche, Hof, Universität und Vereinen
(1750–1829)

Martin Keßler

Die Aufgabe, das Nachwirken Johann Sebastian Bachs von dessen Tod bis ins frühe 19. Jahrhundert nachzuzeichnen, erscheint leicht, geht man davon aus, dass Bach und sein Werk bald einer posthumen Vergessenheit anheimfielen und sich die große, wirkungsmächtige „Wiederentdeckung“ des Komponisten mit, der von Felix Mendelssohn Bartholdy geleiteten Wiederaufführung, der Matthäus-Passion verbindet. Als Schlüsselszene mag man sich den Abend des 11. März 1829 monumentaler kaum ausmalen:¹ Vor Augen- und Ohrenzeugen, wie dem preußischen König und Größen wie Schleiermacher, Hegel, Heine und Droysen², begann eine neuerliche Erinnerung und musikalische Erschließung, die Bach zu einem Luther vergleichbaren, ihm bisweilen sogar zur Seite gestellten protestantischen und deutschen Heros des 19. sowie 20. Jahrhunderts werden ließ.

¹ Zu dem Anlass s. grundlegend MARTIN GECK, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), Regensburg 1967. MARTIN GECK, Die Geburtsstunde des „Mythos Bach“. Mendelssohns Wiederentdeckung der *Matthäuspassion* (in: Ders., „Denn alles findet bei Bach statt“. Erforschetes und Erfahrenes, Berlin / Heidelberg 2000, 147–169). R. JANUS, Wenn der Konzertsaal zur Kirche wird: Mendelssohn Bartholdy, Schleiermacher und die Wiederaufführung der Matthäuspassion 1829 (in: M. Keuchen / H. Kuhlmann / M. Leutzsch [Hgg.], Musik in Religion – Religion in Musik, Jena 2013 [Populäre Kultur und Theologie 10], 161–174). Celia APPLGATE, Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the *St. Matthew Passion*, Ithaca / New York 2005.

² GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 34. Für eine zeitgenössische Schilderung der breiten Nachfrage der Aufführung s. ADOLPH BERNHARD MARX, Zweiter Bericht über die „Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi“ von Johann Sebastian Bach (in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 6/11, 14. März 1829, 79–83) 82.

Schon hier beginnen die Schwierigkeiten. Die musikwissenschaftliche Forschung hat in den vergangenen Jahrzehnten differenziert nachgezeichnet, dass es sich bei der Bach-Vergessenheit vor 1829, mit den Worten von Patrice Veit, um eine der

„bekanntesten ‚Legenden‘ [handelt], die sich um die Person und die Musik Bachs ranken. Dieses Bild entwickelte ein zähes Leben, weil es in das romantische Klischee vom verkannten Genie paßte und damit die angebliche ‚Wiederentdeckung‘ des Leipziger Thomaskantors im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts glaubwürdiger werden ließ.“³

Zur Plausibilität und Beharrungskraft jener populären „Legende“ mag die Vorstellung beitragen, dass sich Bachs „verkannte[s ...] Genie“ mit dem Flügelschlag des Geistes dem Genius der Anwesenden gleichermaßen unmittelbar erschließen und zur Initialzündung einer neuerlichen Verehrung werden musste.

Doch war dies der Fall? Dass Schleiermacher an dem Abend anwesend war, dokumentiert nur seine Rechnungs- und Tagebuchführung, die Ausgaben sowie Aktivitäten verzeichnet, darunter fünf Taler für den betreffenden Zeitraum an die Singakademie und unter dem 11. März: „Passionsmusik“.⁴ Finanzielle Aspekte bestimmen auch die zeitnahe Einschätzung Heines, die seine Gesprächspartnerin Rahel Varnhagen an ihren Mann berichtet:

„Von der Bach’schen Musik, die er [Heine] vorgestern auch hörte, sagte er [...] er hätte acht Groschen Profit dabei; einen Gulden kostete sie, und für einen Thaler hätte er sich ennuyirt.“⁵

Rahel Varnhagen selbst gesteht ihrem Gatten:

„Auch ich hatte Langeweile in dieser Musik. Chöre gehen in Berlin – wo sie so stolz darauf sind – immer beleidigend schlecht; [... und] sie [die Bachsche Musik] ist voller Chöre. Erstlich. Dann der bizarrste ergiebigste Text. Christus letzte Tage und Tod, rein aus der Bibel. Aber wie hätte der behandelt werden müssen! Da hätte der große Mann [Bach] nicht längsterfundenes – auch von ihm nicht – Gesangswesen gebrauchen müssen, und was nun jetzt schon als ganz abgegriffene Münzstücke längst eingeschmolzen, und anders gebraucht und abgebraucht, und von *schlechteren Künstlern*, aber schöner geprägt im Umlauf ist.“⁶

³ Patrice VEIT, Bach (in: E. François / H. Schulze [Hg.], Deutsche Erinnerungsorte III, München 2002, 239–257 mit Anm. S. 706 f.) 242.

⁴ Zitiert bei GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 34.

⁵ Rahel an Karl August VARNHAGEN, 13.–15. März 1829 (Aus dem Nachlaß Varnhagen’s von Ense. Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel, Bd. 6, Leipzig 1875, 353–359) 353; im Zitat bei GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 47.

⁶ R. an K. A. VARNHAGEN, 13.–15. März 1829 (s. Anm. 5), 354; im Zitat auch bei GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 47.

Als kreativer Tonkünstler ist Bach für sie groß, wenn er denn eigenes bietet. Aber gerade die Texte, die Choräle – kurz: die geistliche Vokalmusik, deren wirkungsmächtige Erschließung sich mit dem Anlass verbindet – lehnt sie ab:

„Denn, *mir* ist es ausgemacht, daß Vokalmusik nicht so rein, so himmelverwandt, so erhaben ist, und sein kann, als Instrumentalmusik. (Ich weiß; *jetzt*, contra Welt: aber es wird schon ein Mann kommen, der es beweist in einem breiten sich Platz machenden Buche.)“⁷

Varnhagen erweist sich als Anhängerin einer reinen und absoluten Instrumentalmusik, womit sie frühere Impulse aufnahm und späteren Entwicklungen vorgriff. Ihre der Aufführung ebenfalls beiwohnende Freundin Friederike Auguste Liman empfand besonders die historische Abständigkeit des Werkes und einen entfernten, allenfalls indirekten Wert für die Gegenwart:

„Mad. Liman hat Recht, die mir gestern sagte: ‚Es ist *wichtig* es zu hören, wie man die Nibelungen und dergleichen liest, und den Uebersetzern danken muß: aber die Poesie ist mit unserem ganzen Leben weitergeschritten; wir müssen weder Einhalt thun, noch rückwärts verweilen, nur das Rückwärts *kennen*: Gluck und Mozart haben Sebastian studirt; das Beste von ihm benutzt, und sind weiter.“⁸

Hegels Einschätzung geht in eine vergleichbare Richtung. Von ihm berichtet Friedrich Zelter, der musikalische Mentor Mendelssohn Bartholdys und des geistlichen Vokalwerkes in der Berliner Singakademie, seinem Freund Goethe am 22. März 1829:

„Hegel [...] hält eben mit seinem Collegium bey der Musik. Was ihm Felix recht gut nachschreibt und wie ein loser Vogel höchst naiv mit allen persönlichen Eigenheiten zu reproduzieren versteht. Dieser Hegel nun sagt, das sei Keine rechte Musik; man sei jetzt weiter gekommen, wiewohl noch lange nicht aufs Rechte.“⁹

⁷ R. an K. A. VARNHAGEN, 13.–15. März 1829 (s. Anm. 5); im Zitat auch bei GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 47.

⁸ R. an K. A. VARNHAGEN, 13.–15. März 1829 (s. Anm. 5); im Zitat auch bei GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 47.

⁹ BACH, Dokumente 6 (s. Anm. 19), 622, Nr. D 86. Im Zitat s. auch GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 45. Gerne wird dagegen auf Hegels Ausführungen in seiner Vorlesung zur Ästhetik verwiesen, die gegenüber dieser brieflich kolportierten Äußerung eine Wertschätzung Bachs verdeutlichen, s. dazu BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 207, Nr. B 9: „Auch die Protestanten haben dergleichen Musiken von größter Tiefe sowohl des religiösen Sinnes als der musikalischen Gediegenheit und Reichhaltigkeit der Erfindung und Ausführung geliefert, wie z. B. vor allem Sebastian Bach, ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen.“ Zu der hier grundlegenden Textgestalt s. GEORG WILLHELM FRIEDRICH HEGEL, Werke 15:

Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt a. M. ¹⁰2016, 211 f.; zum editorischen Hintergrund s. a. a. O. 757–758 und ausführlicher sowie differenzierter: ALAIN PATRICK OLIVIER, Einleitung: Hegels Vorlesungen zur Ästhetik oder Philosophie der Kunst (in: entsprechend Georg W. F. Hegel, Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829), hg. v. Alain P. Olivier / Annemarie Gethmann-Siefert [HegelForum Quellen], Paderborn 2017, XIII–XXXI) XIII–XVIII, XXV–XXVII. Der betreffende Passus begegnet demnach in der posthum zwischen 1837 und 1837 publizierten Edition von Hotho, der eigene Aufzeichnungen und Mitschriften heranzog, die bis auf die Ausnahme Heimanns heute verloren sind. Zudem griff er auf Veröffentlichungen Hegels „sowie Gedanken aus seinen eigenen Publikationen“ zurück, a. a. O. VIV. In den vergangenen Jahrzehnten wurden Vorlesungsmitschriften der Ästhetik-Vorlesung in ihren verschiedenen Ausführungen ediert (für 1820 f., 1823 und 1826 s. zusammenfassend a. a. O. XVI). Konsultiert man diese, begegnet ein thematisch korrespondierender Passus (vgl. ohne entsprechende Bezüge: GEORG W. F. HEGEL, Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann. Victor von Kehler, hg. v. A. Gethmann-Siefert / B. Collenberg-Plotnikov [jena-sophia 1/2], München 2004) erst in der letzten Vorlesung vom WS 1828/29. Die von Heimann dokumentierten Ausführungen, die als „die beste Überlieferung dieser Vorlesung“ gelten (OLIVIER / GETHMANN-SIEFERT, Ästhetik XXVII), beschränken sich jedoch auf (a. a. O. 184): „Die Kirchengebete machen bei der Kirchenmusik Gelegenheit zur Musik. Bei den Protestanten sind die Choräle Hauptsache, deren Kirchenmusik mehr Zustimmung und Vergnügen als Gottesdienst in den Oratorien ist.“ Die Edition des Passus ist wertvoll, da Heimanns Aufzeichnungen genaue Datierungen ermöglichen und belegen, dass die betreffenden Ausführungen auf den 17. März 1829 (a. a. O. 183 f.) und damit in die zeitliche Folge der Matthäus-Passion fallen (so auch a. a. O. 248 f. mit Anm. cccxliii). Beide Überlieferungen – Zelters Brief vom 22. März 1829 und die posthume Drucklegung zwischen 1835 und 1837 – sind damit quellenkritisch problematisch, da sie auf nicht mehr erhaltenen Mitschriften oder nicht mehr verfügbaren direkten Äußerungen basieren und im Falle Hothos sogar mit der Möglichkeit zu rechnen ist, dass er eigene Gedanken in den Text integrierte. Chronologisch ist auf Grundlage der Heimann-Nachschrift noch eine Auffälligkeit zu bemerken: Die von Mendelssohn Bartholdy mitgeteilte Äußerung Hegels kann sich nur auf die erste Aufführung der Matthäus-Passion beziehen. Bekanntlich besuchte Hegel beide Aufführungen (s. kurz auch WALTER JAESCHKE, Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule, Stuttgart ³2016, 47), einschließlich derjenigen am 21. März 1829 (zu der genauen Datierung s. Vierter Bericht über die „Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi“ von Johann Sebastian Bach, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 6/13, 28. März 1829, 97–100, hier: 97). Aus Heimanns Aufzeichnungen geht hervor, dass Hegel nicht am 22. März 1829 las (OLIVIER / GETHMANN-SIEFERT, Ästhetik XXIII u. 187–190), was sich aus einer schlichten Rekonstruktion der Wochentage übrigens auch erschlossen hätte (der 22. März war ein Sonntag). Beide Äußerungen müssen sich, soweit sie tatsächlich auf Hegel zurückzuführen sind, auf einen einzigen Anlass in der Vorlesung nach der Erstaufführung der Matthäus-Passion beziehen und können nur auf den 17. März datieren. Hinzuweisen ist nun auf die weitreichenden Übereinstimmungen in den Hegel in der Hotho-Edition zugeschriebenen Attributen und dem am 14. März 1829 veröffentlichten Bericht von MARX, Bericht (s. Anm. 2) 81: „Höher steht die Bedeutung des Werkes als *grösste* und *tiefste religiöse, wahrhaft evangelische* Tondichtung“ sowie zu Bach: „So ist es denn geschehen, dass man in Bach nicht eben so wohl den *tiefsten, frommsten, hochbegeisterten Tondichter*,

Der zwanzigjährige Altersgenosse, Privatlehrer und Freund Mendelssohn Bartholdys, Droysen, wandte diese historisierende Einschätzung in einer Rezension am 14. März 1829 ins Positive und Epochale:

„Wir halten es für ungemein wichtig, dass zu Berlin in unsern Tagen Bachs Passionsmusik wieder zur Kenntniß des Publikums gebracht worden ist. Wir danken es dem Herrn F. Mendelssohn mit demselben Danke, den Göthe verdient, daß er zuerst die tief sinnige Kunst des gothischen Kirchenbaues wieder erkannte, und seinen französisirten Zeitgenossen verständlich machte; wir danken ihm mehr, denn nicht die Musik einer verschollenen, unserm Bewußtsein entfremdeten Zeit, noch eines Glaubens, über den wir in Wahrheit weit hinaus sind, nicht die Musik eines katholischen Domes, die sich mit Weihrauchdampf und unverstandnem Gebet mischt, auf daß sich in ihr das ganz zerschlagene und zerknirschte Gemüth betäube und aufgebe, vielmehr die Musik des freien, evangelischen Glaubens der Gottvertrauenden, sich selbst erkennenden Andacht ist es, die uns wieder gegeben wird.“¹⁰

Die benannten Positionen bilden ein Spektrum von Einschätzungen ab, das sich vor und nach der Aufführung in vergleichbarer Weise findet. Dass entsprechende Kontinuitäten zum Wesen der Geschichte gehören, stellt Droysen selbst in seinem „Grundriss der Historik“ vier Jahrzehnte später auf bestechend einfache Weise fest: „Es ist eine Continuität, in der jedes Frühere sich in dem Späteren fortsetzt, ergänzt, erweitert [...], jedes Spätere sich als Ergebniss, Erfüllung, Steigerung des früheren darstellt.“¹¹

So differenziert mithin auf Kontinuitäten in den Würdigungen und der Werkpflege Bachs vor und nach 1829 abzuheben ist, so musterbildend war die Berliner Aufführung doch für weitere Anlässe innerhalb und außerhalb Preußens; und tatsächlich wurde erst in der zeitlichen Folge das uns heute so vertraute geistliche Vokalwerk aufführungspraktisch, edito-

als den kunstreichen Meister erkannt hat. Das genannte Werk öffnet einen tiefern Blick in den Geist des Künstlers. Man wird [...] eine Gewalt und Tiefe des Ausdrucks [...], Reichthum, Eigenthümlichkeit, durchgängige treue Wahrheit gegen die ganze Aufgabe“ erkennen. Zudem betont Marx grundlegend die Bedeutung der sich gegenwärtig vollziehenden Wiedererschließung Bachs. Ungeachtet der Frage, ob der betreffende Passus in der posthumen Drucklegung der Ästhetik-Vorlesung auf Hegel oder Hotho zurückzuführen ist, ist ein literarischer Anschluss an Marx wahrscheinlich. Für ein entsprechendes Votum im Rahmen der Hegelschen Vorlesung vom 17. März 1829 würde die Chronologie sprechen; eine spätere Verarbeitung durch Hotho bleibt ebenfalls denkbar. In jedem Fall verdeutlicht die Passage die hohe Bedeutung und den wirkungsmächtigen Einfluss der publizistischen Konzertkritik auf zusammenfassende Einschätzungen von Zeitgenossen.

¹⁰ Im Zitat bei GECK, Wiederentdeckung (s. Anm. 1), 58.

¹¹ JOHANN GUSTAV DROYSEN, Grundriss der Historik, Leipzig 1868, 69. Für die Erstfassung vgl. nur kurz inhaltlich verwandt, aber stärker ethisch akzentuiert ausgeführt: DROYSEN, Grundriß der Historik, Jena 1858, 19 [§ 40] und 25–27 [§ 70–77].

risch und werkgeschichtlich seriell erschlossen. Dennoch, auch die Berliner Aufführung fiel nicht von dem Himmel, in dem Bach nach Einschätzung Karl Barths mit Mozart konkurriert¹², sondern erwuchs auf einem breiten Feld der Bach-Erinnerung aus Impulsen, die man wirkungsgeschichtlich durchaus, mit Droysen zu sprechen, als „Erfüllung“ und „Steigerung des früheren“ deuten kann.

Lässt sich dieses seit Jahrzehnten von Musikhistorikern beackerte Feld um weitere Blüten zeitgenössischer Theologen ergänzen? Die Forschungslage gestaltete sich so, dass man von kirchengeschichtlicher Seite material sowie thetisch dankbar rezipieren und allenfalls typisierend zusammenfassen kann; inhaltliche Ergänzungen sind nur punktuell möglich. Für die Forschungssituation ist bezeichnend, dass die Schnittpunkte zwischen Kirchen-, Theologie- und Musikgeschichte, wie sie seit 1976 von der „Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Theologische Bachforschung“ mit großen Verdiensten bearbeitet werden, vor allem die theologischen Einflüsse auf Bach zu bestimmen suchen, die von prägender Bedeutung für ihn und sein Werk wurden. Die zentrale Frage ist dabei, aus welchen Traditionen und zeitgenössischen Elementen Bachs Wirken zu erklären sei. In diesen Zusammenhang ist das Gros der Studien einzuordnen, die Bachs Verhältnis zu Orthodoxie¹³, Pietismus¹⁴ und Aufklärung¹⁵,

¹² KARL BARTH, Dankbrief an Mozart [1955] (in: ders., Wolfgang Amadeus Mozart, Zürich ¹¹1982, 9–13) 12: „Ich habe die Vermutung [...] einmal auf die Formal gebracht: ich sei nicht schlechthin sicher, ob die Engel, wenn sie im Lobe Gottes begriffen sind, gerade Bach spielen – ich sei aber sicher, daß sie, wenn sie unter sich sind, Mozart spielen und daß ihnen dann doch auch der liebe Gott besonders gerne zuhört.“

¹³ JOHANNES WALLMANN, Johann Sebastian Bach und die „Geistlichen Bücher“ seiner Bibliothek. Anmerkungen und Gedanken zu Robin A. Leavers kritischer Bibliographie „Bachs Theologische Bibliothek“ (in: ders., Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1995, 124–145). Die wichtige Korrektur der Annahme, dass die Bücher Bachs sich weithin Schenkungen und zufälligen Fügungen verdanken, bietet GOTTFRIED SIMPFENDÖRFER, Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen? (BJ 79 [1993], 205–211). Von Bedeutung ist zudem ELKE AXMACHER, Die Texte zu Johann Sebastian Bachs Choralkantaten (in: *Bachiana et alia musicologica*. FS Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, hg. v. Wolfgang Rehm, Kassel 1983, 3–16).

¹⁴ MARTIN GECK, Bach und der Pietismus (in: ders. „Denn alles findet bei Bach statt“. Erforshtes und Erfahrenes, Stuttgart / Weimar 2000, 88–108).

¹⁵ WALTER BLANKENBURG, Johann Sebastian Bach und die Aufklärung (in: Ders [Hg.], Johann Sebastian Bach [Wege der Forschung 170], Darmstadt 1970, 100–110), 110, hebt – eher im Sinne einer Problemanzeige – auf „eine gewisse Zusammengehörigkeit beider“ ab. Mit der Frage der Autoren und Vorlagen Bachscher Kantatentexte beschäftigt sich HANS JOACHIM KREUTZER, Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung (BJ 77 [1991] 7–31). Von Seiten der Bach-Forschung in der DDR entstand der Sammelband Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, hg. im

dem Einfluss mystischer Traditionen¹⁶ und, natürlich, seine Bezüge zu Luther¹⁷ untersuchen. Nicht bearbeitet wurde von theologischer Seite Bachs posthume Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte. Hier setzen die musikwissenschaftlichen Dokumentationen, Sammelbände, Handbücher und Companions¹⁸ an. Eine überragende Materialfülle „zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs“ bis 1850 präsentierten die vom Bach-Archiv Leipzig herausgegebenen „Bach-Dokumente“¹⁹. Von 1750 bis in das Jahr 2000 reichen die vier synthetisch und detailliert angelegten Bände „Bach und die Nachwelt“.²⁰ Und vorzügliche Übersichten im Kleinen vermitteln das „Bach Handbuch“ und „Das Neue Bach-Lexikon“.²¹

Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach“ an der Karl-Marx-Universität Leipzig v. REINHARD SZESKUS, Leipzig 1982 (Bach-Studien 7); der darin zentrale theologische Beitrag stammt von MARTIN PETZOLDT, *Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung – Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext Johann Sebastian Bachs* (in: ebd., 66–108); für eine aktualisierende Weiterführung s. ders., „Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart“. Bach und die Theologie, in: KÜSTER, *Bach Handbuch* (s. Anm. 21), 81–91.

¹⁶ WALTER BLANKENBURG, *Mystik in der Musik J. S. Bachs* (in: Ders. / R. Steiger [Hg.], *Theologische Bach-Studien I [Beiträge zur theologischen Bachforschung 4]*, Neuhäusen-Stuttgart 1987, 47–66).

¹⁷ S. umfassend und differenziert CHRISTOPHER SPEHR, *Wortgewalt und Tongestalt. Johann Sebastian Bach als Interpret Luthers* (in: *Luther* 85, 2014, 23–40); zuvor ROBIN A. LEAVER, *Bach and Luther* (in: *Bach* 9/3, 1978, 8–12). S. weiter auch die jüngsten Ausstellungskataloge JÖRG HANSEN, *Luther, Bach – und die Juden*, hg. v. Bachhaus Eisenach, [Eisenach] 2016, und KERSTIN WIESE, *Bach & Luther. Zum 500. Reformationsjubiläum. 500th Anniversary of the Reformation [Katalog zur Kabinettausstellung im Bach-Museum Leipzig vom 8. September 2017 bis 28. Januar 2018]*, hg. v. Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 2017.

¹⁸ ROBIN A. LEAVER (Hg.), *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, London / New York 2017.

¹⁹ *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Vorgelegt und erläutert von HANS-JOACHIM SCHULZE (Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke 3), Kassel/Basel/Tours/London 1972. *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850*. Hg. und erläutert von ANDREAS GLÖCKNER, ANSELM HARTINGER u. KAREN LEHMANN (Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke 4), Kassel/Basel/London/New York/Prag 2007. *Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800*. Neue Dokumente. Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III. Vorgelegt und erläutert von HANS-JOACHIM SCHULZE unter Mitarbeit von Andreas Glöckner (Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke 5), Kassel/Basel/London/New York/Prag 2007.

²⁰ MICHAEL HEINEMANN / HANS-JOACHIM HINRICHSEN (Hg.), *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850, Laaber 1997; Bd. 2: 1850–1900, Laaber 1999; Bd. 3: 1900–1950, Laaber 2000; J. Lüdtkke (Hg.), Bd. 4, Laaber 2005.

²¹ KONRAD KÜSTER (Hg.), *Bach Handbuch*, Kassel / Stuttgart / Weimar 1999; S. RAMPE (Hg.), *Das Neue Bach-Lexikon*, Laaber 2016.

Aus der älteren Literatur sind aufgrund ihrer Jahrzehnte übergreifenden Präsenz und anhaltenden Prägestkraft drei Einzelbeiträge hervorzuheben. Friedrich Blume (1893–1975) gehört neben Gerhard Herz (1911–2000)²² zu den beiden Autoren, die zunächst auf Deutsch und dann in englischer Übersetzung einprägsame Miniaturen zur Bach-Rezeption des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorlegten. Wie andere vor ihm, zu denen bereits der Thomas-Kantor selbst zählte, ließ sich Blume von dem bildhaften Namen Bach inspirieren, indem er zunächst ein Landschaftsbild entwickelt, um den Übergang von einer Bachvergessenheit zur sog. Wiederentdeckung zu schildern.²³ Am Anfang fließen „nur schmale Rinnsale“.²⁴ Dazu zählen die lokalen Traditionen am ehemaligen Wirkungsort: „In der Thomasschule sickerte indessen ein ganz bescheidenes Rinnsal Bachscher Überlieferung fort.“²⁵ Zum Teil in Berührung damit, zum Teil unabhängig davon verlaufen weitere „Rinnsale [...], fast unterirdisch, wenig sichtbar und ohne direkte Einmündung in das Zeitgeschehen.“²⁶ Besonders an „Haydn, Mozart und Beethoven“ denkt Blume, wenn er von dem „für die ganze Welt maßgebliche[n] Musikschaffen der Wiener Meister“ spricht, die von Bach inspiriert wurden, aber auch Bachs Söhne und Schüler deutet er als „schmale [...] Kanäle [...], die das Nachleben Bachs

²² Als Dissertation wurden die beiden ersten Kapitel 1935 in Zürich eingereicht: GERHARD HERZ, Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahr 1829, Kassel bzw. Würzburg 1935. Zusammen mit zwei weiteren Kapiteln erschien die Studie im Folgejahr titelidentisch als ders., Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahr 1829, Berlin 1936 [ND Zentralantiquariat der DDR]. Übersetzt und mit einleitenden Hinweisen zur persönlichen sowie zeithistorischen Entstehungsgeschichte zuletzt als, ders., Johann Sebastian Bach in the Age of Rationalism and Early Romanticism (1935) (in: ders., Essays on J.S. Bach [Studies in Musicology 73], Ann Arbor 1985, XIII–124). Im Folgenden wird die vollständige deutsche Fassung von 1936 zitiert, wobei die Seiten VI und 1–43 druckidentisch mit der Ausgabe von 1935 sind.

²³ FRIEDRICH BLUME, Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte (Musikwissenschaftliche Arbeiten 1), Kassel 1947, passim. Ders., Bach in the Romantic Era (Musical Quarterly 50 [1964] 290–306), 292: „To be sure, the tradition had never quite died out; but the thin streams that had flowed on, past Bach’s pupils and their disciples, had had no widespread effect“.

²⁴ BLUME, Wandel (s. Anm. 23), 14: „Waren es auch nur schmale Rinnsale, in denen hier das Werk Bachs nachsickerte, so gewannen sie immense Bedeutung, indem sie das für die ganze Welt maßgebliche Musikschaffen der Wiener Meister tief durchdrangen.“

²⁵ A. a. O., 12.

²⁶ A. a. O., 15.

in Leipzig, Wien und Berlin weiterleiteten, [wodurch ...] auch die Verleger leicht angetrieben“ wurden.²⁷ „[U]ngeheuer bedeutsam“ wurde dieser „Kanal“, indem auch Männer wie der in Göttingen wirkende Universitäts-Musikdirektor Johann Nikolaus Forkel erreicht wurden, die vorbereitend dazu beitrugen, dass „[b]is zur Jahrhundertwende [...] das Rinnsal zum reißenden Strom an[wuchs].“²⁸ Zu einem Dammbbruch wurde die „Wiederaufführung der Matthäuspassion“²⁹. Mit ihr entsteht „ein kräftiger, wenn auch noch eingengter und sich an mancherlei Widerständen brechender Wildbach“, der 1850 zum „Fluß“ wird, der „sich in zwei Arme [teilt]“.³⁰ Spätestens hier zeigt sich, dass Blume kein reines Landschaftsbild, sondern eine symbolisch aufgeladene und historiographisch durchdachte Miniatur der Bach-Erinnerung entfaltet³¹, indem er die beiden Flussarme identifiziert: „der eine setzt die Mühlen der wissenschaftlichen Forschung in Gang, der andere treibt zur Sammlung und Herausgabe des Werkes.“³² Blume entwirft ein metaphorisch akzentuiertes Historienbild, das ohne die Vorarbeit von Herz nicht möglich gewesen wäre.

Herz' Monographie von 1936 zeichnet sich durch Sachkenntnis, synthetische Darstellungskraft und nüchterne Urteile aus. Über das Zeitalter der Söhne und Schüler stellt Herz fest: „Bach war einer unter vielen guten Kirchenmusikern, dessen Werke man aber tunlichst dem Zeitgeschmack zuliebe umarbeitete“.³³ In seiner Bildlichkeit war Herz zurückhaltender als Blume;³⁴ die Entwicklungslinie im 19. Jahrhundert verlief für ihn „von einem sektenartigen Bachkult zu einer Massenbewegung“³⁵, was Blume reformulierte:

„Aber es war ein esoterischer Kreis. Die Eingeweihten wollten unter sich bleiben, fühlten sich als Auguren, sperrten sich nach außen eigensinnig gegen die Musik des neuen

²⁷ A. a. O., 14 f.

²⁸ A. a. O., 23.

²⁹ Vgl. nur a. a. O., 23: „Der Bann war gebrochen.“

³⁰ A. a. O., 26.

³¹ Hierzu zählt auch eine sich andeutende Unterscheidung nach Generationen in BLUME, *Romantic* (s. Anm. 23), 298.

³² BLUME, *Wandel* (s. Anm. 23), 26.

³³ HERZ, *Bach* (s. Anm. 22), 31.

³⁴ In Teilen mochte er aber auch Blume angeregt haben; vgl. dazu a. a. O., 17: „Denn nur der Blick auf die Nachwelt, der Bach jetzt ausgeliefert ist, kann erklären, warum diese junge Bachpflege fern von allem gesellschaftlich Repräsentativen, kaum hörbar leise, nur in dörflicher Zurückgezogenheit gedeihen konnte, gleichsam unterirdisch unter dem Strom der historisch sichtbaren Tagesereignisse weiter sickerte.“

³⁵ HERZ, *Bach* (s. Anm. 22), 66; HERZ, *Essays* (s. Anm. 22), 76.

Zeitalters ab, neigten [...] zu aggressiven Ausfällen und dienten daher der Sache Bachs nur durch die interne Bewahrung, ohne unmittelbare Wirkung auszustrahlen.“³⁶

Beide Autoren ergänzen sich in ihren Bemühungen, die Wege Bachs durch das 18. und 19. Jahrhundert epochenspezifisch zu erklären. Zugleich suchten sie die Quellen zu bestimmen, aus denen sich die neuerliche Aufmerksamkeit speiste, die Bachs Werk mit der Erschließung der Oratorien seit 1829 erfuhr.

In diesem Zusammenhang ist auf die Deutung von Carl Dahlhaus hinzuweisen, die dieser 1977 in seinem Aufsatz „Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung“ vortrug.³⁷ In einer souveränen Verbindung philosophiegeschichtlicher und musiktheoretischer Kenntnisse erklärt Dahlhaus die neuerliche Wertschätzung Bachs zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus jenem Ideal einer „absoluten Musik“³⁸, das bereits in dem Urteil Varnhagens anklang. Für Dahlhaus steht es für eine „romantische“, auf „reine“³⁹ Instrumentalmusik fokussierten „Musikästhetik“⁴⁰, die sich genetisch aus einer Umwertung barocker Vorwürfe ableite, nach denen Bach auf seine handwerkliche Meisterschaft in der Harmonielehre reduziert worden sei.⁴¹ Kant habe eine terminologische Klassifizierung der Musik vorangerieben, Wackenroder die Ästhetisierung und E. T. A. Hoffmann die Popularisierung der schließlichen Idealvorstellung. Dahlhaus bezieht vieles aufeinander, doch findet seine Materialarbeit ihr Zentrum in einem 1801 erschienenen Aufsatz des Stettiner Pfarrers Johann Karl Friedrich Triest.⁴² Dieser war unter der Überschrift „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert“ in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ erschienen und habe Wackenroders „kunstreligiöse Andacht“ auf Bach „gleichsam zurückübertragen“⁴³, womit Triest einen für das 19. Jahrhundert maßgeblichen Schritt vollzogen habe. Die philosophische Erschließung der Ästhetik habe die musikalische „Entdeckung der Matthäus-Passion“ vorbereitet, weshalb die Berliner Aufführung von 1829 auch „[i]deen[...]geschichtlich“⁴⁴ zu deuten sei. Das zugrundeliegende Deutungsschema entspricht demjenigen der

³⁶ BLUME, Wandel (s. Anm. 23), 16.

³⁷ CARL DAHLHAUS, Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung (Bach-Jahrbuch 63, 1977, 192–210).

³⁸ A. a. O., 195.

³⁹ A. a. O., 200 f.

⁴⁰ A. a. O., 195.

⁴¹ A. a. O., 202–204.

⁴² Mit Hinweisen zum Autor a. a. O., 197, Anm. 15a.

⁴³ A. a. O., 205.

⁴⁴ A. a. O., 202.

kirchen- und theologiegeschichtlichen Forschung, die Bachs Werk aus einer vorbereitenden Geistes- und Kulturgeschichte zu erklären sucht. Die jüngere musikwissenschaftliche Forschung hinterfragt, wie repräsentativ die von Dahlhaus herangezogenen Autoren für den Kontext ihrer Zeit sind und ob Bach in dem Text von Triest wirklich eine so exzeptionelle Stellung einnimmt, wie Dahlhaus sie postuliert hatte.⁴⁵

Nach den drei Arbeiten von Blume, Herz und Dahlhaus ist eine Neuer-scheinung hervorzuheben, deren Bedeutung nicht hoch genug veran-schlagt werden kann: Die Dissertation von Evelyn Buyken setzt neue Maßstäbe in der systematischen Erfassung, terminologischen Reflexion und materialen Erschließung posthumer Rezeptionsvorgängen vor 1829.⁴⁶ Buyken versteht die gewählten „Eckdaten [...] symbolisch“⁴⁷, wodurch sie auf frühere und spätere Zusammenhänge offen sind. Ein ähnliches Vorgehen bestimmt auch die geographische Einschränkung: Die Studie konzentriert sich auf Berlin und nimmt zudem Entwicklungen in den Blick, die in Berlin rezipiert wurden oder von Berlin aus gewirkt haben. Der preußische Hof in Potsdam wird berührt, vor allem aber erschließt Buyken erstmals eingehend die private Musikpflege und Salonkultur, die der Wiederaufführung der Matthäus-Passion vorangeht und in Teilen folgt. Besonders die Beispiele von Sara Levy (1761–1854) und Lea Salomon (1777–1842), verheiratete Mendelssohn Bartholdy, Großtante und Mutter von Felix und Fanny, eröffnen instruktive Erkenntnisse über private Initiativen, persönliches Engagement und etablierte Netzwerke vor und nach dem epochalen Datum 1829. Buykens Studie erschließt weibliche und jüdische Akteurinnen und leistet darin ungemein viel. Mit Sara Levy tritt eine Schüler-Generation von Bach-Söhnen in den Vordergrund, und ausgehend von den Genderperspektiven regt Buyken an, künftig vermehrt die Leistungen der „Bach-Töchter, Bach-Enkelinnen und Bach-Ehefrauen [...] kulturgeschichtlich [...] als Bestandteil von Rezeptionsgeschichte“ zu profilieren.⁴⁸ Als Erklärungsmuster für die Wertschätzung Bachs unter aufgeklärten Juden, zu denen bereits Moses Mendelssohn zählte, der von dem Bach-Schüler Kirnberger unterrichtet wurde⁴⁹, hebt Buyken auf ein „Paradigma der Rationalität“ ab⁵⁰, das in der Philosophie, Ästhetik und

⁴⁵ S. dazu besonders HANS-JOACHIM HINRICHSSEN, Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bach-Forschung, (in: Heinemann / Hinrichsen, *Nachwelt I* [s. Anm. 20], 193–253) 221–227.

⁴⁶ EVELYN BUYKEN, *Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin* (Archiv für Musikwissenschaft 81), Stuttgart 2018.

⁴⁷ A. a. O., 13.

⁴⁸ A. a. O., 299.

⁴⁹ A. a. O., 187.

⁵⁰ A. a. O., 189.

Religions- sowie Musiktheorie auch jüdischen Denkern wie Mendelssohn Anschlussmöglichkeiten und gegenseitige Austauschprozesse eröffnete. Vor der Entwicklung der bürgerlichen Salons hebt Buyken auf „Hof und Kirche“ als die „bis dato etablierten Musik-Räume“⁵¹ ab. Die „Bach-Rezeptionspraxis“⁵² in dem höfischen⁵³ Strukturelementen sowie „französisch[en] ... Vorbild[ern]“ folgenden Salon von Sara Levy wiederum markiere „einen Zwischenraum der einerseits häuslich verankerten Musikpraktiken und den Aufführungs- und Probepraktiken in den entstehenden Musikvereinen des Bürgertums“⁵⁴. Spannend ist nun, den Leiter der Berliner Sing-Akademie Zelter, den Bach-Autographensammler Poelchau und die Geschwister Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy vor 1829 im „Kreis der Musiker“ des Levyschen Salons zu erleben⁵⁵, der sich als einziger Salon der Bach-Pflege geöffnet hatte⁵⁶. In ihrer qualitativen Gewichtung und chronologischen Profilierungen ausbauen ließen sich die von Buykens vielschichtiger Studie berührten genetischen Verbindungen. So hätte der Eintritt Abraham Mendelssohns schon im Gründungsjahr der Sing-Akademie für die berührten familiären Zusammenhänge eigens berücksichtigt werden können⁵⁷ und die Prägung der häuslichen Musik- sowie privaten Salonkultur von den jeweils vorauszusetzenden Einflüssen der Bach-Söhne und -Schüler her bündiger zusammenfassen lassen. Einschränkunglos zu würdigen bleiben die vollzogenen Perspektivenwechsel, die Intensität der Materialarbeit, der Reichtum an Einzelbeobachtungen und Detailinformationen sowie die Wahrnehmung, dass das verbreitete Narrativ der rezeptionsgeschichtlichen Gesamtdarstellungen das einer Erschließung der Öffentlichkeit in der Aufführungspraxis Bachscher Werke sei. Gegenüber Buykens Anliegen, die häuslichen und privaten Rezeptionsvorgänge zu erhellen, ist diese Zusammenfassung stimmig akzentuiert. Forschungsgeschichtlich und sachlich angemessen mag es jedoch sein, zwei Aspekte hinzuzufügen. So verbindet sich mit der sog. Wiederaufführung der Matthäuspasion als zweites Narrativ die fortschreitende Rezeption des geistlichen Vokal- und damit des Gesamtwerkes, das in der Folgezeit auch editorisch erschlossen wurde. Und, drittens, würde ich den

⁵¹ A. a. O., 152.

⁵² A. a. O., 295.

⁵³ A. a. O., 215.

⁵⁴ A. a. O., 295.

⁵⁵ A. a. O., 286.

⁵⁶ A. a. O., 283.

⁵⁷ Vgl. dazu nur kurz und chronologisch unbestimmt a. a. O., 260. In diesem Beitrag s. unten Anm. 225.

religiösen Charakter oder die religiöse Interpretation der Bachschen Musik als wesentlich benennen, die sich zwischen kirchenamtlichen Strukturen und musikästhetischen Deutungsmustern bewegt.

Fragt man vor dem Hintergrund dieser jüngeren und älteren Arbeiten zunächst material nach neueren theologischen Editionen zum 18. und frühen 19. Jahrhundert – wie der „Kritische[n] Gesamtausgabe“ zu Schleiermacher oder der „Kritische[n] Ausgabe“ zu Johann Joachim Spalding –, bieten diese keine Bezugnahmen auf Bach. Auch Suchen in digital erschlossenen Quellenkorpora⁵⁸ bestätigen nur, wie umfassend und gut die „Dokumente zum Nachwirken“ Bachs vom Bach-Archiv Leipzig erhoben sowie ediert wurden und wie eingehend die interpretative Erschließung in „Bach und die Nachwelt“ dokumentiert wird. Theologen spielen in den betreffenden Zusammenhängen keine nennenswerte Rolle, sieht man von Autoren wie Triest ab, die jedoch nicht in fach- oder amtspezifischen Zusammenhängen hervortraten, sondern als Autoren und Publizisten thematisch frei agierten. Sinnvoller als eine an Personen und Professionen ausgerichtete Heuristik ist daher eine strukturelle Orientierung, die für den benannten Zeitraum diachrone und synchrone Entwicklungen wahrnehmbar macht. Aus diesem Grund werden in diesem Beitrag in vier Perspektiven Institutionen und Orte der Bach-Erinnerung zwischen 1750 und 1829 betrachtet. Am Anfang stehen kirchliche und schulische Kontexte. Daraus folgen, zweitens, höfische, drittens universitäre und schließlich vereinsorganisatorische Zusammenhänge. Die Abfolge schließt nicht nur an die von Eilert Herms vorgestellte These einer Einheit von Kultus und Kultur an, indem sie ansatzweise Übergänge und teilweise Ablösungen der Institutionen sondiert, sie dient auch einer chronologischen Sequenzierung und elementaren Klassifizierung einander ergänzender und sich überlagernder Entwicklungen. Inhaltlich kann es nicht darum gehen, die in Überblicks- und Gesamtdarstellungen verfügbaren Daten zu wiederholen, sondern die jeweiligen Perspektiven exemplarisch zu illustrieren. Ein die Einzelpunkte verbindendes Interesse gilt den institutionellen, personellen und argumentativen Spezifika. Auf diese gilt es zusammenfassend in ihren teils strukturellen, teils genetischen Bezügen einzugehen.

⁵⁸ Hierzu zählt auch die vorzügliche Datenbank der „Gelehrten Journale und Zeitungen der Aufklärung“ unter <http://www.gelehrte-journale.de> (Zugriffsdatum: 9. September 2018).

I. Kirche und Schule – Braunschweig, Leipzig, Hamburg und Weimar

Dass Kirche und Schule die beiden vorrangigen Einrichtungen der Bach-Pflege waren, liegt aufgrund der Beschaffenheit der geistlichen Musik, der kirchlichen Supervision schulischer Erziehung und den professionellen Anbindungen direkter Bach-Schüler⁵⁹, einschließlich mehrerer Bach-Söhne, nahe. Noch zu Lebzeiten des Thomas-Kantors kann man diese Verbindungen etwa in Braunschweig beobachten. Das 1745 dort gegründete „Collegium Carolinum“ verdankt sich einem „Bildungskonzept“ des Hofpredigers, Prinzenenerziehers und späteren Abtes Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem; im Kollegium wirkten Bach-Schüler vor und nach 1750 in großer Kontinuität.⁶⁰ Persönliche und briefliche Kontakte zu Carl Philipp Emanuel Bach kamen bei mehreren Lehrern in den folgenden Jahren und Jahrzehnten hinzu.⁶¹ Auf Braunschweig als Beispiel abzuheben, besitzt seinen Wert darin, eher unauffällige Verbindungen anzuzeigen, die weniger prominent, aber institutionell gleichermaßen präsent waren wie an den Wirkungsorten der Söhne und bekannteren Schüler. Hinzu kommt, dass für Braunschweig und Wolfenbüttel gerade für den schulischen und kirchlichen Kontext nachgezeichnet wurde, dass sich „der Übergang vom Liebhabermusizieren zum öffentlichen Konzertwesen [...] als ein langsames, aber relativ frühes Zusammenwachsen verschiedenartiger Gruppierungen“ vollzog.⁶² Demnach verliefen die Grenzen zwischen kirchlichen, schulischen und konzertanten Aufführungen nach 1750 fließend, indem Oratorien und Orgelkonzerte auch von den bürgerlichen „Musicalische[n] Gesellschaft[en]“ organisiert wurden⁶³, die für ihre Aufführungen auf Kirchenräume zurückgriffen, dieses Angebot aber zunehmend erweiterten.

Eine anhaltende und breite Wahrnehmbarkeit von Bachs geistlicher Musik bestand in der städtischen Öffentlichkeit Leipzigs. Anlässlich des 200. Jubiläums des Augsburger Religionsfriedens wurde dort 1755 die

⁵⁹ HANS LÖFFLER, Die Schüler Joh. Seb. Bachs (in: BJ 40 [1953]), 5–28.

⁶⁰ GUDRUN BUSCH, Wirkung in der Nähe: Carl Philipp Emanuel Bachs Braunschweiger und Wolfenbütteler Freunde (in: HANS JOACHIM MARX [Hg.], Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 29. September – 2. Oktober 1988 [Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 62], Göttingen 1990, 133–158), 134 f. S. auch in BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 387, Nr. 888 den Hinweis aus dem Jahr 1783/4 auf „einen braven Schüler *Sebastian Bachs* Herrn *Fleischer*“.

⁶¹ Dies gilt u.a. für J. J. Eschenburg, s. BUSCH, Wirkung (s. Anm. 60), 144–152.

⁶² A. a. O., 154.

⁶³ A. a. O., 155.

Kantate „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ aufgeführt.⁶⁴ Zudem bot die Thomas-Schule über Jahrzehnte einen Ort für musikalische Begegnungen mit dem Motetten-Werk.⁶⁵ Als entscheidend hierfür erwies sich Bachs Schüler und zweiter Nachfolger im Thomaskantorat Johann Friedrich Döles (1715–1797). In das Schlussjahr seiner dreiunddreißigjährigen Amtstätigkeit fällt Mozarts Besuch 1789. Dass dieser der Nachwelt anschaulich und lebendig vor Augen steht, einschließlich des erstaunten Ausrufes nach wenigen Takten „Was ist das? [...] Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen lässt!“⁶⁶, hängt mit einem Schüler der Thomas-Schule zusammen, der publizistisch sehr einflussreich wurde. Im ersten Jahrgang der von ihm seit 1798 herausgegebenen „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ veröffentlichte Friedrich Rochlitz seine „Anekdoten aus Mozarts Leben“, zu denen auch die Schilderung des Leipziger Besuchs zählt.⁶⁷ Fünf Jahre später präzisiert Rochlitz, „Augenzeuge von [...] Mozarts] Benehmen gegen Bachs Werke“ gewesen zu sein, und bietet eine ausführliche Schilderung seines eigenen Verhältnisses zu Bach.⁶⁸ Demnach wäre es völlig verfehlt, die Thomas-Schule als Keimstätte einer ungebrochenen Bach-Verehrung unter den Schülern anzunehmen. Vielmehr habe er

„schon als Knabe auf der Schule die Bachschen achtstimmigen Motetten ausführen helfen *müssen*: dies nahm mich aber mehr gegen den Meister ein [...]. Der Himmel weiss, dass ich nur aus Furcht vor harter Strafe diese fest vortragen lernte, darum an nichts dachte, als richtig herauszubringen, was dastand, nichts Wohlthundes empfand, als Freude, wenn es richtig heraus war, und oft nach einem *neuen Liede*, oder zum *Geiste* seufzete, mir *aufzuhelfen in meiner Schwachheit*.“⁶⁹

An den Motetten beklagte Rochlitz somit die technischen Schwierigkeiten im Vortrag, und erst Mozarts Reaktion habe ihn dazu motiviert, Bachs damals verfügbare Werke zu sammeln und zu studieren.⁷⁰ Noch immer

⁶⁴ BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 104, Nr. 670.

⁶⁵ SVEN HEIMKE, III. Motetten. Rezeption (in: R. Emans / S. Hiemke / K. Hofmann [Hg.], Das Bach-Handbuch 3: Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch, hg. v. R. Emans / S. Hiemke, Laaber 2009, 390–407), 390–397.

⁶⁶ FRIEDRICH ROCHLITZ, Anekdoten aus Mozarts Leben (Fortsetzung) (in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1/8, 21. Nov. 1798, 113–117) 117.

⁶⁷ Kritisch dazu s. ANSELM HARTINGER, Mozart, Bach und der wortgewaltige Zeuge Friedrich Rochlitz. Bericht über die Leipziger Motettenaufführung im Beisein Mozarts (in: Bach Magazin 7, 2006, 14–19).

⁶⁸ FRIEDRICH ROCHLITZ, Ueber den Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Klavier (in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 5/31, 27. April 1803, 509–522), 513.

⁶⁹ A. a. O., 512.

⁷⁰ A. a. O., 513.

blieb das Befremden: Die Motetten und „einige seiner Cantaten“ erschienen ihm „wie ein gährendes Chaos“. ⁷¹ Das Klavierwerk war für ihn im Vergleich mit „[m]oderne[n]“ Kompositionen ebenfalls darstellerisch zu kompliziert, weshalb eine Auseinandersetzung mit Bach zu einer reinen, bald wieder vernachlässigten „Pflicht“ ⁷² und mehr oder minder „lehrreiche[n] Verstandesübung“ ⁷³ wurde. Erst die Gefälligkeit und leichtere Erschließbarkeit des Händelschen Orgel- und Klavierwerkes ⁷⁴ eröffnete Rochlitz einen Zugang zum „Wohltemperierten Klavier“, das Rochlitz zumindest zum Teil spielen und genießen konnte ⁷⁵. Erst damit war es Rochlitz möglich, „zu den vollstimmigen Compositionen Bachs für Gesang und Orchester fortzuschreiten“ und auch die Motetten zu würdigen ⁷⁶, die ganz am Anfang seiner eigenen Begegnungen mit Bach in der Thomas-Schule gestanden hatten. Aufschlussreich an diesem Bericht ist, dass der Weg vom Chor der Thomas-Schule zu den Bach-Würdigungen in der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ keineswegs geradlinig verlief und selbst der Eröffnungsjahrgang, der mit einem Portrait von Bach geschmückt wurde ⁷⁷, noch von Rochlitz’ Ringen um eine Wertschätzung Bachs bestimmt war ⁷⁸.

Nach Leipzig ist für Bachs kirchenmusikalische Präsenz auf Hamburg hinzuweisen, wo Carl Philipp Emanuel Bach seine letzten beiden Lebensjahrzehnte als städtischer Musikdirektor und Kantor verbrachte. Eingeführt wurde er in das Amt 1768 vom Senior des Geistlichen Ministeriums,

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ A. a. O., 516.

⁷⁴ A. a. O., 519.

⁷⁵ A. a. O., 520–522.

⁷⁶ A. a. O., 521 f.

⁷⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung 1, 1798 [Titelblatt: „Joh. Sebastian Bach.“].

⁷⁸ ROCHLITZ, Geschmack (s. Anm. 68), 513: „Nur erst da ich mehrere Jahre hernach aufgefordert wurde, für die Tonkunst mitzuwirken, kehrte ich zu meiner Sammlung [von Bach-Werken] zurück, weniger aus Neigung, als weil ich es für Pflicht hielt, das Vorzüglichste jeder Gattung zu kennen, ehe ich mitsprechen dürfe.“ Dass sich Rochlitz hierbei auf die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ bezieht, in der die Erstveröffentlichung dieses Textes erschien, erschließt sich aus einem redaktionellen, im folgenden Zitat kursiviert hervorgehobenen Zusatz, den Rochlitz in der 1825 gedruckten Überarbeitung für einen Sammelband bietet, FRIEDRICH ROCHLITZ, Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Klavier (ders., Für Freunde der Tonkunst 2, Leipzig 1825, 206–229), 214: „Nur erst als ich mehrere Jahre hernach aufgefordert wurde, für die Tonkunst *durch Verwaltung einer ihr eigens gewidmeten Zeitung öffentlich* mitzuwirken.“

Lessings zeitweiligem Freund und späteren Gegenspieler im Fragmentenstreit Johann Melchior Goeze⁷⁹. Kontakte in der Hamburger Pfarrerschaft verbanden ihn eher mit progressiveren Amtsvertretern wie Christian Christoph Sturm⁸⁰, von dem er auch „Geistliche Gesänge“ vertonte, „die 1780 und 1781 erschienen [... und von denen] in Hamburg immerhin [...] 224 Exemplaren vorbestell“ wurden.⁸¹ Mit Lessing, der ein Jahr vor ihm nach Hamburg gewechselt war,⁸² verband Bach eine bis in die gemeinsame Berliner Zeit zurückreichende Freundschaft⁸³, an die ein 1748 zusammen geschaffenes „Scherzlied“⁸⁴ erinnert, und ein sich auch in Hamburg fortsetzender Austausch, der sich in Lessing „Collectaneen“ dokumentiert.⁸⁵

⁷⁹ FRANKLIN KOPITZSCH, Die Hamburger Aufklärung zur Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs (in: H. J. Marx [Hg.], Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 29. September – 2. Oktober 1988 [Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 62], Göttingen 1990, 79–91), 83. Zu Goeze s. zuletzt umfassend, mit einer guten Erschließung der deutschen Literatur und vorzüglichen Quellenarbeiten, auch zu dessen theologisch bislang vernachlässigtem Bruder MARTIN BOJDA, *Theodicea prirozenosti*. Lessing, Reimarus, Goeze, Prag 2017, 223–306.

⁸⁰ S. dazu bes. KOPITZSCH, Aufklärung (s. Anm. 79), 85.

⁸¹ A. a. O., 86.

⁸² S. dazu den Essay von JAN PHILIPP REEMTSMA, *Lessing in Hamburg. 1766–1770*, München 2007.

⁸³ S. dazu den Rückblick von J. W. L. Gleim an J. P. Uz vom 16. August 1758 auf sechs Wochen in Berlin, in: RICHARD DAUNICHT, *Lessing im Gespräch*. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen, München 1971, 137, Nr. 223: „Ramler, Leßing, Sulzer, Agricola, Krause [...], 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 ein Vergnügen war es in solcher Gesellschaft auf der Spree mit den Schwänen um die Wette zu schwimmen.“

⁸⁴ WILFRIED BARNER (Hg.), *G. E. Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1989, 28.

⁸⁵ Matthias Claudius an H. W. von Gerstenberg, Hamburg, etwa Anfang Oktober 1768, nach DAUNICHT, *Gespräch* (s. Anm. 83): „Ich allein konnte [Philipp Emanuel] Bachen nicht zum Spielen bringen, daher ich Lessingen bat, mich einmal mitzunehmen, und dies Mitnehmen ist vorigen Mittwochen morgens um ½ 12 allererst erfolgt.“ Im Januar des Folgejahres schreibt wiederum M. Claudius an H. W. von Gerstenberg, a. a. O. 271, Nr. 454: „Letzthin traf ich ihn [Philipp Emanuel Bach] bei H. Lessing und brachte mein Gewerbe an...“ Zur gemeinsamen Hamburger Zeit s. auch BUSCH, *Wirkung* (s. Anm. 60), 152. Dass der Austausch sich auch auf Musikalisches bezogen, belegen Lessings „Collectaneen“, WILFRIED BARNER (Hg.), *G. E. Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 10, Frankfurt a. M. 2001, 598 f.

Bach selbst legte detaillierte Aufzeichnungen zu seiner Hamburger kirchenmusikalischen Aufführungspraxis der väterlichen Werke an.⁸⁶ Genau vermerkt er die ausgewählten Kantatensätze, eigene Überarbeitungen oder Ergänzungen und die im Laufe der Jahre erfolgten Wiederholungen. Die angezeigten Sonn- oder Festtage geben die gottesdienstliche Einbindung klar zu erkennen. Hinzu kamen die jährlichen Aufführungen von Passionsoratorien, mit denen Bach entsprechend der in Hamburg etablierten Praxis zwischen den Evangelisten rotierte.⁸⁷ Bach hatte in seiner Jugend „an den Aufführungen der *Matthäus-Passion* unter der Leitung seines Vaters mitgewirkt“ und die betreffenden Partituren geerbt.⁸⁸ Auf dieser Grundlage waren Teile der Oratorien bis 1789⁸⁹ in Hamburg zu hören, wobei die Auswahl, Adaption und Verschränkung mit weiteren Stücken auf die Annahme zeitgenössisch veränderter Musikideale oder Hörgewohnheiten reagierte.⁹⁰ In der Literatur- wie Musikgeschichte wertet man entsprechende kompilatorische Leistungen heute weniger ab als früher und deutet sie – wie etwa James MacPhersons „Ossian“ – als Pasticcio.⁹¹ Eine auf Vielfalt ausgerichtete Verbindung unterschiedlicher Elemente begegnet auch im konzertanten Rahmen. Aus einem Bericht der Hamburgischen „Staats- und Gelehrte[n] Zeitung“ von 1786 geht hervor, dass C. Ph. E. Bach ein geistliches Vokalwerk seines Vaters in ein Benefizkonzert integriert hatte. So rühmt der Korrespondent das aufgeführte „fünfstimmige Credo“ (BWV 232) als „eins der vortrefflichsten musikalischen Stücke [...]“, „die je gehört worden“.⁹² Erhellend ist jedoch dreierlei: Bach begegnet in der Aufführung als einer von fünf Komponisten (Händel, Salieri, Gluck, C. Ph. E. und J. S. Bach); die Auswahl der Musik reicht von Trauer- und Krönungsmusik über Opernauszüge bis hin zu geistlicher Vokalmusik; und bei dem in der Hauptkirche S. Michael⁹³ stattfindenden

⁸⁶ BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 207–209, Nr. 759. Zu der Aufführung vgl. auch kurz HANS-JOACHIM HINRICHSSEN, „Urvater der Harmonie“? Die Bach-Rezeption (in: KÜSTER, Bach Handbuch [s. Anm. 21], 31–65) 34.

⁸⁷ BURKHARD MEISCHEIN, I. Passionen. Rezeption (in: EMANS / HIEMKE / HOFMANN, Handbuch [s. Anm. 65] 192–209), 197.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ A. a. O., 198.

⁹⁰ Exemplarisch hierzu a. a. O., 198 f.

⁹¹ Für eine entsprechende Einordnung mit Blick auf C. Ph. E. Bach s. BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 207–209, Nr. 759. Zu Ossian vgl. HOWARD GASKILL zusammenfassend WOLF GERHARD SCHMIDT, ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James MacPhersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, Bd. 1: James MacPhersons *Ossian*, zeitgenössische Diskurse und der Frühphase der deutschen Rezeption, Berlin / New York 2003, 826.

⁹² BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 207–209, Nr. 759.

⁹³ S. dazu KOPITZSCH, Aufklärung (s. Anm. 64), 81.

Konzert handelte es sich um eines der Benefizkonzerte für das „medizinische Armen-Institut“, von denen es in dem betreffenden Jahr alleine vier⁹⁴ gab. Bachs geistliche Vokalmusik fand damit schon in Hamburg einen konzertanten Rahmen, der sich von der gottesdienstlichen Liturgie löst, durch Anlass und Ort aber einer kirchlichen Anbindung und karitativen Anliegen verbunden blieb.

Hinzu kommt, an der Schwelle zur Hamburger Zeit, die noch von Berlin aus vorangetriebene Birnstiel-Ausgabe vierstimmiger Bachscher Choräle⁹⁵. Auffällig ist, dass C. Ph. E. Bach die Werke in seiner Vorrede auch zur Übung empfiehlt⁹⁶, wobei man sich fragen kann, ob er damit dem später immer wieder erhobenen Einwand der technischen Herausforderungen im Werk seines Vaters begegnen möchte. Schon 1769, nach dem Erscheinen des zweiten Teils der Birnstiel-Ausgabe distanzierte sich Bach von dem Editionsprojekt, das er vorbereitet hatte, ohne jedoch in die Schlussredaktion und Veröffentlichung einbezogen worden zu sein.⁹⁷ Keine zwei Monate später sondierte er über Johann Philipp Kirnberger, einen Schüler seines Vaters, die Möglichkeit einer Neuausgabe.⁹⁸ Diese folgte in vier Teilen von 1784 bis 1788 bei Breitkopf in Leipzig.⁹⁹

Abschließend ist noch auf das 1799 gedruckte vierstimmige Choralbuch des Weimarer Kantors Johann Matthäus Rempt, eines Doles-Schülers, einzugehen.¹⁰⁰ Es wird gerne zitiert, weil in ihm Bach einleitend zum „Vater der Harmonie“ erhoben wird.¹⁰¹ Betrachtet man die Äußerung jedoch in ihrem Kontext, gibt sich zu erkennen, dass Bach lediglich als

⁹⁴ Für die Edition des Programmzettels eines der weiteren Konzerte s. BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 420, Nr. 910. Die Ankündigung des betreffenden Konzertes ist unter den Nachträgen ediert: BACH, Dokumente 5 (s. Anm. 19), 238 f., Nr. C 910a.

⁹⁵ BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 179 f., Nr. 723; 182, Nr. 723b.

⁹⁶ A. a. O., 187 f., Nr. 733.

⁹⁷ A. a. O., 202, Nr. 753.

⁹⁸ A. a. O., 203, Nr. 754.

⁹⁹ Erwähnt a. a. O., 324, Nr. 829. Ankündigung a. a. O., S. 225, Nr. 829a. Für den vorbereitenden Austausch zwischen Kirnberger und Verlag s. a. a. O. 315–320., Nr. 821–824.

¹⁰⁰ A. a. O., 568, Nr. 1018. Zu Rempts Einsetzung als Kantor während Herders Italienreise s. MARTIN KEBLER, Johann Gottfried Herder – der Theologe unter den Klassikern. Das Amt des Generalsuperintendenten von Sachsen-Weimar (AKG 102/1 f.), Berlin / New York 2007, 135; zum Choralbuch kurz: a. a. O., 385; zu dessen Einführung: a. a. O., 386; bibliographisch: a. a. O., 1026.

¹⁰¹ Vgl. entsprechend kurz: LARISSA KIRILLINA, Johann Sebastian Bach und die Musikkultur der Spätaufklärung (in: ERICH DONNER [Hg.], Europa in der Frühen Neuzeit. FS für Günter Mühlpfordt, Bd. 5: Aufklärung in Europa, Weimar 1999, 116–133) 132.

Autorität angeführt wird, um die Choralvorspiele des Weimarer Amtsvorgängers Johann Gottfried Walther zu legitimieren, an denen Rempt als Nachfolger an der Stadtkirche festhält.

Ausgehend von den gebotenen Beispielen wird man für Schule, Kirche und städtische Öffentlichkeit auf die fließenden Übergänge und vorherrschenden Verbindungen zwischen den beteiligten Institutionen abheben können. Eine konzertante Pflege und Wertschätzung des geistlichen Werkes von Bach beginnt sich städtisch zu entwickeln, begegnet aber in Rückbindung an kirchliche und schulische Strukturen.

II. Hof und Kirche – Berlin und Bückeburg

Frägt man im Anschluss an die allgemeine städtische Öffentlichkeit von Schule und Kirche spezifischer nach einer höfischen Kultur, muss man zunächst feststellen, dass von den Söhnen Bachs nur einer bis zu seinem Lebensende an einem Hof tätig war: Johann Christoph Friedrich, der sog. „Bückeburger“ Bach. Johann Christian, der zunächst „Mailänder“ und dann „Londoner“ Bach steht für eine internationale und interkonfessionelle Mobilität unter aristokratischer Protektion, nicht für die amtliche Anbindung an einen Hof. Carl Philipp Emanuel Bach wiederum ließ als Kammercembalist und -musicus die preußische Hofkultur hinter sich, als er in die Hamburger stadt- und kirchenamtliche Funktion wechselte, in der er seinem Taufpaten Telemann nachfolgte. So ehrenvoll und bedeutsam dieses Amt war, muss man für die Zeit am Hof Friedrichs II. doch festhalten, dass Bach keine Schlüsselstellung zukam, was sich auch an dessen Dissidien mit einzelnen Kollegen zeigt. Zu den jungen Musikern, die er selbst für die Hofstätigkeit empfahl, zählt übrigens auch Karl Friedrich Christian Fasch, der Sohn des Komponisten und Bachschülers Johann Friedrich Fasch; seit 1756 wirkte er neben Bach als Cembalist am Hof.¹⁰² Zentrale Positionen nahmen zu dieser Zeit aber andere ein. Seit 1740 fungierte als Kapellmeister Carl Heinrich Graun, der zum bestimmenden Komponisten für die preußische Opern- und Passionsmusik werden sollte.¹⁰³ Grauns 1755 im Berliner Dom uraufgeführtes Passionsoratorium „Der Tod Jesu“ ist das für die evangelische Musikkultur der zweiten

¹⁰² ALFONS OTT, Art. Fasch, Karl Friedrich Christian (NDB 5, 1961, 27 f.) 27.

¹⁰³ GEORG FEDER, Art. Graun, Carl Heinrich (NDB 6, 1966, 10 f.) 10.

Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmende Passionswerk¹⁰⁴, das am preußischen Hof am Karfreitag bis in die Zeit Wilhelms I. aufgeführt wurde¹⁰⁵. In der Leitung der Hofkapelle folgte Graun 1759 der Bachschüler Johann Friedrich Agricola¹⁰⁶, der 1775 – nach einjähriger Vertretung durch Fasch¹⁰⁷ – von dem gerade 23-jährigen Johann Friedrich Reichardt als dem letztem Hofkapellmeister Friedrichs II. beerbt wurde.

An Reichardt ist nicht nur wegen seiner amtlichen Initiativen¹⁰⁸ zu erinnern, Bachs Orgelwerk vor dem König konzertant darbieten zu lassen, wie es etwa im März 1789¹⁰⁹ geschah. Vor allem ist auf Reichardt zu verweisen, weil er zu den frühen und einflussreichen Publizisten gehört, die sich für Bach im Rahmen programmatischer Überlegungen zur Kirchenmusik äußerten. 1782 begründete er sein „Musikalisches Kunstmagazin“, und darin warb er um eine breite „Pränummeration“ der Breitkopfschen Choralausgabe, die er superlativisch ankündigte:

„Hat je ein Werk die ernstliche Unterstützung deutscher Kunstfreunde verdient, so ist es dieses; der Inhalt: Choräle; höchstes Werk deutscher Kunst; der harmonische Bearbeiter: Johann Sebastian Bach, größter Harmoniker aller Zeiten und Völker; Herausgeber: Johann Philipp Kirnberger, schärfster Kunstrichter unsrer Zeiten.“¹¹⁰

¹⁰⁴ INGEBORG KÖNIG, Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun, München 1972 (Schriften zur Musik 21), 5 mit Anm. 2. Nur sehr punktuell und vergleichsweise beiläufig finden sich wertschätzende Vergleiche Bachs mit Graun, s. dazu für das Jahr 1774 aus einer Abhandlung in der „Neue[n] Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“, BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 283, Nr. 800: „Und was die Chöre betrifft, so könnten die Chöre des alten Bachs als weit erhabenerer Muster angeführt werden, wann die Chöre des sel. Grauns, bey aller ihrer Schönheit und Vollkommenheit, nur in den zweyten Rang zu setzen sind.“

¹⁰⁵ FEDER, Graun (s. Anm. 103) 10.

¹⁰⁶ RUDOLF ELVERS, Art. Agricola, Johann Friedrich (NDB 1, 1953, 101 f.) 102, sowie in einer Miniatur von 1790 Gerber in BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 474, Nr. 950.

¹⁰⁷ Zu korrigieren ist entsprechend GOTTFRIED EBERLE, 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. „Ein Kunstverein für die heilige Musik“, Berlin 1991, 15, der davon spricht, dass Fasch die Stelle „rund zwei Jahre kommissarisch verwaltet hatte“. Unbestimmter und darin zutreffender äußert er sich in: DERS. / MICHAEL RAUTENBERG (Hg.), Die Sing-Akademie zu Berlin und ihre Direktoren, Berlin 1998, 14: „Fasch hatte in den Jahren 1774/75 nach dem Tod von Johann Agricola die Hofkapellmeisterstelle kommissarisch verwaltet“. Agricola starb am 2. Dezember 1774 (s. Anm. 106), und Reichardt trat seine Stelle im Dezember 1775 an, s. dazu Bruchstücke aus Reichardts Autobiographie (Allgemeine Musikalische Zeitung 15/37, 15. September 1813, 601–616) 607 f.

¹⁰⁸ BACH, Dokumente 5 (s. Anm. 19), 246 f., Nr. C 933b.

¹⁰⁹ A. a. O., 247, Nr. C 933c.

¹¹⁰ BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 342 f., Nr. 853; hier: 343.

Aus welchen Impulsen speist sich diese Wertschätzung Bachs? Literarisch lehnt sich die Würdigung als „größter Harmoniker aller Zeiten und Völker“ an Kirnberger selbst an, der Bach 1773 zum „größten Harmonisten aller Zeiten“ erklärt hatte.¹¹¹ Bereits 1771 hatte der vormalige Lüneburger und Darmstädter Gymnasialrektor und zu diesem Zeitpunkt Hanauer Superintendent Johann Christian Stockhausen den entsprechenden Wortlaut in seinem „Critischen Entwurf einer auserlesenen Bibliothek“ geboten.¹¹² Einen weiteren Anhaltspunkt bietet die Formulierung: „Choräle; höchstes Werk deutscher Kunst“, die an Herders Veröffentlichung „Von Deutscher Art und Kunst“ von 1773 erinnert. Berühmt wurde sie für Goethes anonym veröffentlichten Beitrag „Von Deutscher Baukunst“¹¹³, der eingehend schildert, wie sich dem Autor mit seinem ersten Besuch im Straßburger Münster¹¹⁴ die Gotik in ihrer epochenübergreifenden Stimmigkeit erschließt. Auf genau diesen Text greift Reichardt später, noch immer im Eröffnungsjahr des „Musikalische[n ...] Kunstmagazin[s]“ zurück, um seinen ersten Auszug einer „Instrumentalmusik“¹¹⁵ von Bach, einer Fuge, einzuleiten. Er leitet mit den später viel zitierten Worten ein,

„Ich konnte ohnmöglich diesen ersten Band [...] schließen, ohne [...] etwas [...] von unserem größten Harmoniker vorzulegen. Es hat nie ein Komponist, selbst der besten tiefsten Italiäner keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft als *J. S. Bach*: es ist fast kein vorhalt möglich den er nicht angewandt, alle ächte harmonische Kunst und alle unächte harmonische Künsteleyen hat er in Ernst und Scherz tausendmal angewandt mit solcher Kühnheit und Eigenheit daß der größte Harmoniker der einen fehlenden Thematakt in einem seiner größten Werke ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so genau wie ihn Bach hatte ergänzt zu haben.“¹¹⁶

¹¹¹ JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie [...] als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik, Berlin / Königsberg 1773, 53.

¹¹² Ein Vergleich mit den drei früheren Auflagen (zuletzt ³1764) ergibt, dass die Formulierung zuerst begegnet in: JOHANN CHRISTOPH STOCKHAUSEN, Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften. Zum Gebrauch akademischer Vorlesungen, Berlin ⁴1771, 460. Zu Stockhausen s. zuletzt, jedoch kurz und im Detail unzutreffend KATHARINA HOTTMANN, „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung, Stuttgart 2017, 674 f. Detailliert s. GEORG FRIEDRICH GÖTZ, Leben Herrn Johann Christoph Stockhausens, Hanau 1784.

¹¹³ [J. W. Goethe] Von Deutscher Baukunst ([J. G. Herder <Hg.>, Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, Hamburg 1773, 121–136).

¹¹⁴ A. a. O., 127.

¹¹⁵ Instrumentalmusik. Johann Sebastian Bach, in: Musikalisches Kunstmagazin 1, 1782, 198–201.

¹¹⁶ A. a. O., 196.

Das Zitat fährt jedoch fort:

„Hätte *Bach* den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt so *Händel* beseelte; er wär' weit größer noch als *Händel*; so aber ist er nur weit Kunstgelehrter und fleißiger, hätten diese beiden großen Männer mehr Kenntniß des Menschen der Sprache und Dichtkunst gehabt und wären kühn genug gewesen alle zwecklose Mannier und Konvenienz von sich fortzuschleudern: sie wären die höchsten Kunstideale unsrer Kunst und jedes großen Genie daß sich izt nicht damit begnügen wollte sie erreicht zu haben, müßte unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld zu bahnen.“¹¹⁷

Der Vergleich mit *Händel*, in dem *Bach* nachsteht, verweist direkt auf *Goethe*:

„Bei einzelnen Stücken und Stellen dieser großen Männer (mehr aber noch bei *Händel* als bey *Bach*) ists mir sehr oft so gegangen, wie's *Göthen* mit dem *Münster* zu Strasburg gieng.“¹¹⁸

Die Position, die *Reichardt* *Bach* zumisst, ist positiv und negativ bestimmt. In der Intensität seiner harmonischen Einsicht und der Universalität seiner technischen Kombinatorik übertrifft *Bach* alle Komponisten vor und nach ihm. In der Gefälligkeit, Ausgewogenheit und Wahrhaftigkeit (um den Begriff des „Wahrheitssinn[s]“ zu variieren) steht er jedoch *Händel* nach, dessen Werk gleichermaßen darunter leide, dass es auf keine kongenialen *Libretti* zurückgreifen könne.

Reichardt ist der erste Autor, der *Bach* Bedeutung aus einem Rekurs auf *Goethe* ableitet und dessen aus dem persönlichen Erleben sowie eigenen Empfinden gewonnenes Verständnis für die gotische Baukunst auf *Bachs* Musik überträgt. Das damit vorgetragene Deutungsmuster *Bachs* als monumentaler Epochengestalt einer vergangenen und neu zu erschließender Zeit wurde breit rezipiert. Im Umfeld der Berliner Aufführung der *Matthäus-Passion* wurde bereits auf ein entsprechend angelegten Votums von *Droysen* abgehoben. Aber noch 1831 störten sich *Bach*-Verehrter wie *Rochlitz* an den Worten von *Reichardt*, die nicht zitiert werden, aber zweifelsohne im Hintergrund eines Beitrags zu *Bachs* Passionen stehen, in dem es heißt:

„Nur über ihre Musik an sich will ich noch einige Worte hinzusetzen. Wahrheit – der treueste, innigste und ein möglichst vollständiger Ausdruck – war hier *Bach's* Ziel: durchaus nicht, wie sonst wohl öfters, technischen Reichthum, tief sinnige Combinationen, künstlerische Gelehrsamkeit zu zeigen.“¹¹⁹

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ FRIEDRICH ROCHLITZ, Auf Veranlassung des Werkes: Grosse Passions-Musik nach dem Evangel. Johannis, von Joh. Seb. Bach. Vollständiger Klavier-Auszug von

Reichardts Ausführungen zu Bach wirkten in einem schematisierenden Anschluss und einer Invertierung der Werturteile mindestens bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts.

In welchen musiktheoretischen und genetischen Zusammenhang stehen die Hinweise zu Bach aber bei Reichardt selbst? Die ersten einschlägigen Äußerungen findet man 1778 in seiner Rezension in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“ zu einem Klavierauszug zu Pergolesis „Stabat Mater“¹²⁰, der neben Grauns „Tod Jesu“ verbreitetsten Passionsmusik des 18. Jahrhunderts¹²¹. Reichardt bemisst das Werk an seinem Ideal einer „ächte[n] hohe[n]“¹²² oder „ächten edlen Kirchenmusik“¹²³, wie er es später nennt, und kommt zu dem Ergebnis:

„Wer den strengsten und eigentlichsten Begriff von *Kirchenmusik* hat, und dadurch urtheilen will, der kann freylich mit Recht sagen: Das *Stabat Mater* ist gar kein Kirchenstück, und solche Musik gehört nicht in die Kirche. Alsdann aber muß man dieses fast von allen neuern italienischen und deutschen Kirchenmusiken sagen [...]. Die Chöre scheinen sich allein für die Kirche zu schicken, sie allein flößen dem versammelten Volke die Andacht und die Ehrfurcht ein, die das Herz im Tempel Gottes erfüllen sollen.“¹²⁴

Als grundierend für diese Ausführungen wird in der Literatur auf Hamann abgehoben, dem Reichardt persönlich, familiär und musikalisch aus der gemeinsamen Heimatstadt Königsberg verbunden war.¹²⁵ Reichardts Vater war der langjährige Lautenlehrer von Hamann¹²⁶, und Hamann selbst

C. Hellwig. Berlin, bey T. Trautwein (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 33/18, 4. Mai 1831, 285–298) 293.

¹²⁰ [JOHANN FRIEDRICH REICHARDT], Joh. Bapt. Pergolesi Stabat Mater, oder Passions=Cantate mit der deutschen Parodie des Hrn. Klostocks, in einem Clavierauszuge zum Besten der neuen Armenschule zu Friedrichsstadt bey Dresden. Leipzig, 1774 (in: ADB 1778, 162–165). Zur Selbstanzeige der Autorschaft s. DERS., Heilig mit zwey Chören und einer Ariette zur Einleitung, von Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg, im Verlag des Autors, 1779 (Musikalisches Kunstmagazin 1/2, 1982, 84 f.) 85.

¹²¹ S. dazu die Hinweise von KÖNIG, Studien (s. Anm. 104), 5. JÜRGEN HEIDRICH, Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ‚wahrer‘ Kirchenmusik (Abhandlungen zur Musikgeschichte 7), Göttingen 2001, 64–72.

¹²² JOHANN FRIEDRICH REICHARDT, Hamburg (Musikalisches Kunstmagazin 1/5, 1982, 18).

¹²³ REICHARDT, Heilig (s. Anm. 120), 85.

¹²⁴ [REICHARDT], Pergolesi (s. Anm. 120), 163.

¹²⁵ WALTER SALMEN, Herder und Reichardt (W. WIORA [Hg.], Herder-Studien [Marburger Ostforschungen 10], Würzburg 1960, 95–108).

¹²⁶ A. a. O., 96.

äußerte sich 1761 mit einem „Klaggedicht, in Gestalt eines Sendschreibens über die Kirchenmusik“. ¹²⁷ Es fällt jedoch schwer, dem anspielungsreichen Text eine richtungsweisende Programmatik abzugewinnen. Tatsächlich begegnen in Kirchenmusik und Bach betreffenden Zusammenhängen keine Bezüge auf Hamann. Die zentrale Referenz ist vielmehr, direkt und indirekt, Herder. Für den Herbst 1774 ist überliefert, wie Reichardt dessen im Vorjahr erschienene Schrift „Von Deutscher Art und Kunst“ verschlang und als „Manifest“ für einen „lebensverbundenen Volksgesang“ erlebte. ¹²⁸ Die Wertschätzung der Ursprünglichkeit und die Annahme eines Wachstums und schließlichen Verfalls in Sprache und Dichtung speist sich bei Herder direkt aus Anregungen Hamanns, wird Reichardt aber indirekt vermittelt. Wie dies publizistisch geschehen kann, lässt sich an der für Bach und Händel geforderten Korrespondenz zwischen geistlicher Musik und geistlicher Dichtung zeigen. Auf diese hebt Herder 1781 im 46. seiner „Briefe, das Studium der Theologie betreffend“ ab. ¹²⁹ Aus genau diesem Brief druckt Reichardt 1782 einen gut gekürzten Ausschnitt unter dem Titel „Wichtige Stellen aus Herder“ ab. ¹³⁰ Literarisch und argumentativ lassen sich schon deutlich früher Anleihen an älteren Texten Herders beobachten. So erläutert Reichardt in einer 1778 veröffentlichten Rezension sein Ideal der Kirchenmusik:

„Diese würdige heilige Musik erfordert und verdient alsdann aber auch eine ganz andere heilige Poesie, als die bisherigen geistlichen Poesien größtentheils gewesen, eine heilige Poesie, die dem ganzen Volke verständlich, wichtig und heilig ist, die ihm nicht erst durch gedruckte Text, auch nicht durch den Sänger erst bekannt gemacht würde; sie müßte ihm schon lange im Herzen heilig sein [...]. Dies ist die wahre Vereinigung

¹²⁷ A. a. O., 105, Anm. 51, unter (in der Seitenangabe zu korrigierendem Hinweis auf) JOHANN GEORG HAMANN, Klaggedicht, in Gestalt eines Sendschreibens über die Kirchenmusik; an ein geistreiches Frauenzimmer ausser Landes. Gedruckt auf Unkosten des Herausgebers, der sein Postscript, statt der Vorrade, bestens empfiehlt (in: DERS., Sämtliche Werk, hg. v. J. Nadler, Bd. 2: Schriften über Philosophie / Philologie / Kritik. 1758–1763, Wien 1950 [ND 1999], 143–150).

¹²⁸ SALMEN, Herder (s. Anm. 125), 104.

¹²⁹ J. G. Herder, Briefe, das Studium der Theologie betreffend, 3. Teil, Weimar 1781, 293–302; GÜNTER ARNOLD (Hg. u.a.), Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden, Bd. 9/1, hg. v. Ch. Bultmann / Th. Zippert, Frankfurt a. M. 1994, 550–555. Die erste wichtige Zusammenfassung zum Thema bietet GUSTAV ADOLPH KEFERSTEIN, Herder in Beziehung auf Musik (in: Weimarisches Herder-Album, Jena 1845, 271–332). Eine wichtige Studie stellt dar: WALTER WIORA, Herders Ideen zur Geschichte der Musik (Erich Keyser [Hg.], Im Geiste Herders. Gesammelte Aufsätze zum 150. Todestag J. G. Herders [Marburger Ostforschungen 1], Kitzingen 1953, 73–128); vorzüglich ist auch WALTER WIORA, Art. Herder, Johann Gottfried, in: MGG 6, 1957, Sp. 203–214.

¹³⁰ Wichtige Stellen aus Herder (in: Musikalisches Kunstmagazin 1/4, 1782, 206 f.).

der edlen Dichtkunst und der edlen Tonkunst zu ihrem größten Nutzen, zu ihrem höchsten Zwecke.“¹³¹

Herder bleibt unerwähnt. Bis hinein in den Wortlaut ist jedoch erkennbar, wie Reichardt Formulierungen, die 1767 in Herders Literaturfragmenten dem Verhältnis von Homiletik und Rhetorik gelten, auf die Kirchenmusik und geistliche Dichtung überträgt. Aus der Feststellung, „daß die *Homiletik* eine ganz andre Beredsamkeit fodere“¹³², wird die Forderung einer „ganz anderen heilige[n] Poesie“ und Musik. Dies verbindet sich bei Reichardt mit dem Ideal einer populären Poesie, wie sie in den Volksliedern und -gesängen anzutreffen sei. Kirchenmusikalisch führt dies zu der bei Herder und Reichardt anzutreffenden Wertschätzung des Chores und des Chorals.¹³³ Das Ideal einer Kongruenz zwischen Poesie und Musik motiviert Reichardt zur Forderung einer „musikalischen Poesie“ und eines „musikalischen Dichter[s]“. ¹³⁴ Dieses sah er in Herder verwirklicht, über den er 1792 erklärt:

„Es ist sehr zu bedauern, dass H.[erder] nicht mehr für die Musik gedichtet hat: denn er gehört, wie Göthe, zu den sehr seltenen gebohrnen Dichtern, die auch Sinn und Gefühl für die Tonkunst haben. Nie hat mir jemand richtigere Bemerkungen über meine Arbeiten gemacht, als H.[erder]“. ¹³⁵

Herder seinerseits verehrte Reichardt als Komponisten. Dem Familienfreund Johann Georg Müller verdanken wir das Wissen, dass Herder 1780 „seine Frau alle Tage im Webicht“, einem nördöstlich von Weimar gelegenen Wald, in Reichardt-Kompositionen „exercirte [...], bis sie’s singen konnte.“¹³⁶ Nach dem häuslichen Vortrag stellt Müller fest: „Jetzt kann

¹³¹ [REICHARDT], Pergolesi (s. Anm. 120), 163 f. Im Selbstzitat des Jahres 1782 s. nochmals DERS., Heilig (s. Anm. 120), 84 f.

¹³² BERNHARD SUPHAN (Hg.), Herders Sämmtliche Werke, Bd. 1, Berlin 1877, 513. Zu dem Zusammenhang s. auch TH. ZIPPERT, Bildung durch Offenbarung. Das Offenbarungsverständnis des jungen Herder als Grundmotiv seines theologisch-philosophisch-literarischen Lebenswerkes (Marburger theologische Studien 39), Marburg 1994, 97, und grundlegend BJÖRN HAMBSCH, „...ganz andre Beredsamkeit“. Transformationen antiker und moderner Rhetorik bei Johann Gottfried Herder (Rhetorik-Forschungen 17), Tübingen 2007.

¹³³ Mit guten Quellenverweisen SALMEN, Herder (s. Anm. 125), 105.

¹³⁴ A. a. O., 101.

¹³⁵ JOHANN FRIEDRICH REICHARDT, Fortsetzung der Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexicon der Tonkünstler (Musikalische Monatsschrift, 1/4 Oktober 1792, 93–99), 94.

¹³⁶ JAKOB BAECHTOLD (Hg.), Aus dem Herder’schen Hause. Aufzeichnungen von Johann Georg Müller (1780–82), Berlin 1881, 39. Vgl. auch SALMEN, Herder (s. Anm. 125) 102.

sie's.“¹³⁷ Auch wenn Reichardt „nicht weniger als 49 Gedichte Herders, drei davon gar zweimal“ vertonte¹³⁸, kam es nicht zu der produktiven Zusammenarbeit, die sich andere von den beiden erhofft hatten. Hamann bemühte sich in den ausgehenden siebziger Jahren wiederholt darum, Reichardt zu einer Komposition zu Herders Libretto „Brutus“ zu bewegen¹³⁹, das schon in Bückeburg von dem dortigen Konzertmeisters Johann Christoph Friedrich Bach vertont worden war. Reichardt nahm sich der Arbeit ebenso wenig wie Gluck an, dem Herder seinen Text am 5. November 1774 zugeschickt hatte¹⁴⁰. In seinem Schreiben beruft sich Herder auf das Ideal der komplementären Ergänzung von Text und Melodie und rühmt Gluck für die „Volkseinfalt“¹⁴¹, die ihn gegenüber anderen Komponisten auszeichne. Die Anfrage wurde als Abwertung der kompositorischen Leistung des Bückeburger Bachs interpretiert¹⁴², illustriert aber vor allem das anhaltende Bemühen einer produktiven Annäherung an die angestrebte Musikkultur.

Den Bückeburger Bach-Sohn kannte Herder aus der Hofkultur von Schaumburg-Lippe. Fünf Jahre hatten die beiden in Bückeburg zusammen gewirkt, Bach musikalisch, er geistlich. Gemeinsam hatten sie auch mehrere Kantaten und Oratorien erarbeitet.¹⁴³ Interessant ist die Kooperation als Beispiel für die Verhältnisbestimmung zwischen Hofkultur, städtischer Öffentlichkeit und persönlichen Veranlassungen sowie Verbindungen. Am Anfang der Zusammenarbeit steht eine Kantate „Michael Sieg“, die durch den Bruder Carl Philipp Emanuel Bach zunächst „im September 1771 in den Hamburger Hauptkirchen aufgeführt“ wurde.¹⁴⁴ Der Text des

¹³⁷ BAECHTOLD, Hause (s. Anm. 136), 39.

¹³⁸ Vgl. auch SALMEN, Herder (s. Anm. 125), 100.

¹³⁹ A. a. O., 107 f.

¹⁴⁰ JOHANN GOTTFRIED HERDER an CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, 5. November 1774 (J. G. HERDER, Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803, Bd. 3, bearbeitet von Willhelm Dobbek / Günter Arnold, Weimar 1985, S. 124 f., Nr. 106).

¹⁴¹ A. a. O., 125.

¹⁴² In diese Richtung votiert LAURENZ LÜTTEKEN, Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), Tübingen 1998, 261.

¹⁴³ Für eine knappe Übersicht s. Johann Christoph Friedrich Bach. Schaumbg. Lip-pischer Capellmeister. 1732–1795. Eine Archivalienausstellung des Niedersächsi-schen Staatsarchivs in Bückeburg, [Bückeburg] 1982, 6 f.

¹⁴⁴ Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795). Ein Komponist zwischen Barock und Klassik. Eine Ausstellung im Niedersächsischen Staatsarchiv in Bückeburg, Schloß vom 8. Juni bis 11. August 1995. Katalog bearb. v. ULRICH LEISINGER (Veröf-fentlichungen der niedersächsischen Archivverwaltung. Inventare und kleinere Schrif-ten des Staatsarchivs in Bückeburg 4), Bückeburg 1995, 105.

Oratoriums „Die Kindheit Jesu“¹⁴⁵ war ein Geschenk Herders an die regierende Gräfin Maria, auf deren „Wunsch“ Bach die musikalische Ausarbeitung übernahm.¹⁴⁶ Die „Auferweckung Lazarus“ reagierte auf einen Schicksalsschlag der Gräfin, deren Zwilling Bruder 1772 verstorben war¹⁴⁷, und wurde „bei Hof gespielt“.¹⁴⁸ „Der Fremdling auf Golgatha“ wurde schließlich Ostern 1776 in der „Bückerburger Stadtkirche aufgeführt“¹⁴⁹. Die von staken persönlichen Bezügen bestimmte „Auferweckung Lazarus“ beschränkt sich in ihrem konzertanten Rahmen auf einen höfischen Kontext.¹⁵⁰ Einzelne Werke erreichte damit eine kirchliche und städtische Öffentlichkeit, andere blieben der Hofkultur vorbehalten, in der eine personalisierte Ausarbeitung von Kantanten in Bückeburg bereits Jahrzehnte vor Bach und Herder zum Erwartungshorizont des Fürstenhauses gehört hatte.¹⁵¹

Vergleichbar verhielt es sich in Weimar. Im Oktober 1781 verfolgte Herder den Plan, von dem Johann Georg Müller berichtet, „für seine [Herders] Kirche einen Jahrgang Kirchenkantaten [zu] machen. Bis Ostern hat er sie schon fertig.“¹⁵² Eine Reihe von Handschriften hat sich im Nachlass erhalten¹⁵³; einige wurden ausgearbeitet¹⁵⁴ und von dem Weimarer Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf vertont, Johann Friedrich Reichardts Schwager. Mit den Weimarer Kantaten verhält es sich wie mit Herders Predigten¹⁵⁵: Gedruckt wurde nur ein kleines, von höfischen Bezügen bestimmtes Segment. Zugleich muss man daran erinnern, dass Herder gerade in Weimar unauffällig und konsequent daran arbeitet, die Gottesdienste der Hofkirche in denjenigen der städtischen Hauptkirche aufgehen zu lassen¹⁵⁶, weshalb der projektierte Kantatenzyklus ein gesamtkirchlicher gewesen wäre. Speziell zu den Kantaten ließe sich fragen, zu welchen Teilen die fortschreitende Ausarbeitung an Herder oder zu welchen sie an Wolf scheiterte. Eine für die kirchenmusikalische Praxis und lokale Öffentlichkeit bezeichnende Zusammenarbeit der beiden fällt in das Jahr

¹⁴⁵ J. G. Herder, *Die Kindheit Jesu* (BERNHARD SUPHAN [Hg.], *Herders Sämtliche Werke*, Bd. 28, Berlin 1884, 28–33).

¹⁴⁶ A. a. O., 553. Entsprechend s. LEISINGER, *Bach* (s. Anm. 144), 94.

¹⁴⁷ SUPHAN, *Werke* 28 (s. Anm. 145), 553 f.

¹⁴⁸ A. a. O., 554. Entsprechend s. LEISINGER, *Bach* (s. Anm. 144), 96.

¹⁴⁹ LEISINGER, *Bach* (s. Anm. 144), 21; später nochmals, ohne Ortsangabe: 96.

¹⁵⁰ A. a. O., 96.

¹⁵¹ A. a. O., 51 f.

¹⁵² BAECHTOLD, *Hause* (s. Anm. 136), 71.

¹⁵³ Vgl. SUPHAN, *Werke* 28 (s. Anm. 145), 557.

¹⁵⁴ A. a. O., 101–104; 115–126; 122–126.

¹⁵⁵ S. dazu KEßLER, *Herder* (s. Anm. 100), 678–688.

¹⁵⁶ A. a. O., 264–273; 879; 1002; zur Hofkirche s. a. a. O., 875–881.

1780.¹⁵⁷ 1775 war Händels „Messias“ erstmals auf Deutsch in Klopstocks Übersetzung in Hamburg aufgeführt worden.¹⁵⁸ 1780 folgte Weimar, wobei Wolf die musikalische Leitung übernahm und Herder eine eigene Übersetzung¹⁵⁹ lieferte. Eine städtische Öffentlichkeit wurde jedoch nicht erreicht. Veranstaltungsort war das Wittumspalais¹⁶⁰, in dem auch Anna Amalia wohnte; der Rahmen waren die Hofkonzerte.¹⁶¹ Dass selbst Herder zu diesen, wenn überhaupt, nur sehr kurzfristig eingeladen wurde, belegt Johann Georg Müllers Bericht, der sich auf den 26. März 1782 beziehen muss.¹⁶² Im Ganzen sind die Hofkonzerte gut untersucht. Demnach wurde am 25. Mai 1780 der dritte Teil des „Messias“ aufgeführt und am 24. März 1782 die beiden ersten Teile, bevor zwei Tage später eine Wiederholung erfolgte.¹⁶³ Aufmerksam wurde registriert, dass der „Messias“ – wie die Hasse-Oratorien – „vor allem im Umkreis kirchlicher Feiertage [... wie] Gründonnerstag [...], Karfreitag [...], Palmsonntag [... und] Osterdienstag“ geboten wurde. Der zeitliche Kontext des Kirchenjahres bleibt damit auch für die höfische Konzertkultur gewahrt. Bach spielt in dieser keinerlei Rolle.

Johann Georg Müller hält fest, was Herder nach der Aufführung des „Messias“ bemerkt habe: „Händel sei der größte Musiker.“¹⁶⁴ Dies entspricht der Wertschätzung, die bereits beim preußischen Hofkapellmeister Reichardt begegnete, und es korrespondiert dem literarischen Werk Herders. So sehr davon auszugehen ist, dass Herder manches über Bach von dessen Bückeburger Sohn aus erster Hand erfahren hatte,¹⁶⁵ äußerte er sich zu ihm nur an einer Stelle, die ebenfalls in einem Zusammenhang mit

¹⁵⁷ SUPHAN, Werke 28 (s. Anm. 145), 556.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ A. a. O., 105–114.

¹⁶⁰ WOLFRAM HUSCHKE, Musikort Weimar. Begegnungen von Luther bis Liszt, Köln / Weimar / Wien 2017, 123.

¹⁶¹ Zu diesen s. die detaillierte Übersicht von CORNELIA BROCKMANN, „Abends Cour und Concert“. Zur Weimarer Hofmusik im späten 18. Jahrhundert (in: H. Th. Seemann [Hg.], Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar [Jahrbuch Klassik Stiftung Weimar], Göttingen 2007, 79–99), 91–95.

¹⁶² Dies ergibt sich aus der Kombination von BROCKMANN, Hofmusik (s. Anm. 161), 93 und BAECHTOLD, Hause (s. Anm. 136), 112.

¹⁶³ BROCKMANN, Hofmusik (s. Anm. 161), 93 mit Anm. 82.

¹⁶⁴ BAECHTOLD, Hause (s. Anm. 136), 113.

¹⁶⁵ Hinzu kommt, dass Herder bereits in Riga Kontakt zu Bachschüler Johann Gottfried Mützel gepflegt hatte, der auch Herder-Texte vertonte: H. BESSELER, Bach als Wegbereiter (in: WALTER BLANKENBURG [Hg.], Johann Sebastian Bach [Wege der Forschung 170], Darmstadt 1970, 196–246), 235. Zu Mützel auch s. LÖFFLER, Schüler (s. Anm. 59), S. 26, Nr. 74: „1753 in Riga, 1755 Petri-Organist“. Zeitgenössisch s. ausführlich zu ihm BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 478 f., Nr. 950.

Reichardt steht. 1791 veröffentlichte dieser in seinem „Musikalische[n ...] Kunstmagazin“ ein sechszeiliges Gedicht „Auf den Tod Carl Philipp Emanuel Bachs“, das den Aufstieg und Fall der Gens des drei Jahre zuvor verstorbenen Hamburger Musikdirektors und Kantors beschreibt: „Es bildete die leise schaffende Natur | Jahrhunderte an diesem Manne [...] Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.“¹⁶⁶ Als Herausgeber fügt Reichardt eine Anmerkung hinzu, die das harte Urteil des ungenannten Dichters erklärt:

„Seit zwey Jahrhunderten entsprangen aus der Bachschen Familie viele der größten Componisten, Organisten und Clavierspieler. Joh. Seb. Bach, der größte Künstler von allen, zeugte noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts vier Söhne, die alle große Meister wurden. [...] Alle diese hinterlassen keine Nachfolger – wenn man den Concertmeister Bach in Bückeburg ausnimmt, dessen Sohn Claviermeister bey der regierenden Königin von Preussen ist – Keine Nachfolger, die den großen Namen auf die Nachwelt bringen. Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schickt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sümpfe in denen sich die schöne Flut unwiederbringlich verliert.“¹⁶⁷

Das von Reichardt entfaltete Bild war für die Söhne Bachs nicht unvorteilhaft. Dass sie das reine und reiche Wasser des Vaters nicht weiterleiten konnten, lag nicht an ihnen, sondern an den sie umgebenden „Sümpfe[n]“. Dennoch bemühte sich Herder um eine Ehrenrettung der Söhne, einschließlich des erst vier Jahre später, 1795, verstorbenen Bückeburger Konzertmeisters. Reichardts Bild, das Bach als „majestätischen Strom“ schildert, der sich in vier „Arme“ aufteilt, bevor er versiegt, variierte Herder 1793 dahingehend, dass die „Schutzpatronin der heiligen Tonkunst“, „Cäcilia“, im gleichnamigen Aufsatz als Emblem einer epochenübergreifenden Kontinuität begegnet: „Denn, heilige Cäcilia, mit welchen Wunder und Herzenstönen hast du deine Lieblinge, einen *Leo, Durante, Palestina* [sic], *Marcello, Pergolese* [sic], *Händel, Bach* u. f. begeistert! In und aus ihnen tönte die heilige Musik in vollem, reinen Strome; bis sie sich nachher in tausend anmutige Bäche zerteilte hat.“¹⁶⁸ Bach ist hier nur Teil des „reinen Strome[s]“, dessen Zergliederung in zahlreiche „Bäche“ nicht abgewertet wird, sondern bis in die Gegenwart als Ausdruck einer lebendigen und vielseitigen Kirchenmusik begegnet.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Auf den Tod Carl Philipp Emanuel Bach's (in: J.F. Reichardt's Musikalisches Kunstmagazin, Stück 8 [1791], 93); erwähnt in: BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 507, Nr. 961, II.

¹⁶⁷ Abgedruckt in: BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 507, Nr. 961.

¹⁶⁸ JOHANN GOTTFRIED HERDER, Cäcilia (in: B. SUPHAN [Hg.], Herders Sämtliche Werke, Bd. 16, Berlin 1887, 253–272), 253, 260.

¹⁶⁹ Dass Herder direkt auf Reichardt reagierte, wurde bereits von den Bearbeitern der BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 531, Nr. 985, II, vermutet. Erhärten läßt sich dies literarisch. Ausdrücklich bezieht sich Herder in dem betreffenden Aufsatz auf

Nicht einmal in seiner „Adrastea“, seinem Rückblick auf das zurückliegende Jahrhundert, den er – wie Goethe und andere – chronologisch korrekt erst mit Beginn des Jahres 1801 aufnimmt, begegnet Bach, wohl aber „Händel“, dem Herder ein eigenes Kapitel widmet. Dieses führt zu musik- und gattungstheoretischen Ausführungen und würdigt abschließend „Gluck!“, dessen Opern „auch eine *heilige* Musik“ seien.¹⁷⁰ Herders persönliche Wertschätzung von Händel und Gluck, wie sie sich in den Äußerungen im Briefwechsel und den Äußerungen gegenüber Müller dokumentiert, entspricht somit seiner Publizistik. Bach gehört für ihn in die Tradition der Kirchenmusik, die sich in ihrer Volkstümlichkeit sowie angemessenen Verbindung zwischen Wort und Melodie bewähren oder zu erneuern hat.

Abschließend ist im institutionellen Zusammenhang der Hofkultur in seiner Bach-Wertschätzung noch ein publizistischer „Sleeper“ zu nennen: Christian Friedrich Daniel Schubart.¹⁷¹ Dieser hatte als Musikdirektor seit 1769 am württembergischen Hof in Ludwigsburg gewirkt, wurde aufgrund seiner direkten Sozialkritik zunächst in eine unstete Existenz und schließlich eine zehnjährige Festungshaft getrieben, bevor er 1791 starb. Schon ab 1774 äußerte er sich literarisch zu Bach, indem er ihn als Interpreten seiner eigenen komplexen Werke pries¹⁷² und damit eine Klage über die gegenwärtige Situation verband: „Es giebt keine Orgelspieler mehr! [...] Unsterblicher Geist des großen Sebastian Bachs, auf welchem Planeten bist du? [...] Nur Geduld! [...] Noch ist nicht Alles verlohren. Sein großer Sohn Friedmann lebt noch [...]“¹⁷³ Posthum veröffentlichte Schubarts Sohn Aufzeichnungen und Erinnerungen des Vaters, die bis in die späten 1770er Jahre zurückreichen.¹⁷⁴ Der mit Blick auf Bach herausragende Passus stammt aus der Zeit der Festungshaft („1784/1785“),

Reichardts „Musikalisches Kunstmagazin“ von 1791, wenn auch nur auf das fünfte Stück und nicht das achte des zweiten Bandes; s. dazu HERDER, Cäcilia (s. Anm. 168), 267, Anm. 1. Im Auktionskatalog der Herderschen Bibliothek sind die ersten sechs Stücke verzeichnet, s. dazu Bibliotheca Herderiana, Weimar 1804, 244, Nr. 5114–5119; aus der Zählung ergibt, dass es sich um Einzelbände handelte.

¹⁷⁰ GÜNTER ARNOLD (Hg. u.a.), Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden, Bd. 10, hg. v. Günter Arnold, Frankfurt a. M. 2000, 539–557. Zur Bedeutung des Jahres 1801 s. a. a. O., 966.

¹⁷¹ Zu ihm s. zuletzt den Sammelband BARBARA POTTHAST (Hg.), Christian Friedrich Daniel Schubart – Das Werk, Heidelberg 2016.

¹⁷² BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 265 f., Nr. 787.

¹⁷³ A. a. O., 265.

¹⁷⁴ A. a. O., 330–332, Nr. 837.

wurde aber erst 1793 gedruckt.¹⁷⁵ Darin begegnet Bach hymnisch und mythologisch als:

„Unstreitig der Orpheus der Deutschen! Unsterblich durch sich, und unsterblich durch seine großen Söhne. [...] Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. [...] Er spielte das Klavier eben so stark als die Orgel, und umschrieb alle Theile der Tonkunst mit atlantischer Kraft. Der komische Styl war ihm so geläufig wie der ernste. Er war Virtuoso wie Komponist im gleichen Grade. Was Newton als Weltweiser war, war Sebastian Bach als Tonkünstler. Er hat sehr viele Stücke gesetzt, sowohl für die Kirche als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Style, daß seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. [...] Seine Orgelwerke] sind so schwer, daß kaum zwey bis drey Menschen in Deutschland leben, die diese Stücke fehlerfrey vortragen können.“¹⁷⁶

Dennoch bleibt auch Bach nicht unübertroffen. 1788 veröffentlicht Schubart nach dem Tod Carl Philipp Emanuel Bachs eine Miniatur, die eine Überbietung durch die Söhne und das Ende der Familie anzeigt:

„Die Geschichte der Kunst weis kein Beispiel, daß in Einer Familie hintereinander so grose Meister auftraten. Sebastian, der Vater, war der größte Harmoniker seiner Zeit, Emanuel, noch gröser, als er; Erdmann [scil. Friedemann] Bach, der größte Orgelspieler in der Welt und der Londoner Bach, seiner Zeit ein in ganz Europa hochgeschätzter Komponist und Flügelspieler. [...] Mit [... Emanuel] ist nun diese musikalische Familie ausgestorben.“¹⁷⁷

In der posthumen Veröffentlichung des Jahres 1793¹⁷⁸ heißt es:

„*Friedmann Bach*. Unstreitig der größte Organist der Welt! Er ist ein Sohn des weltberühmten Sebastian Bachs, und hat seinen Vater im Orgelspiel erreicht, wo nicht übertroffen. ... Außer seinem großen Vater, hat noch niemand das Pedal mit dieser Allgewalt regiert wie er ...“¹⁷⁹

Schubarts Ausführungen eignen sich, um den Abschnitt zu den höfischen Kontexten inhaltlich zusammenzufassen und chronologisch abschließend zu deuten. Die zuletzt zitierten Worte wurden erstmals 1793 in der „Deutsche[n] Monatsschrift“ gedruckt und damit einem breiten Leserkreis bekannt. Deutungsgeschichtlich nimmt Schubart Elemente von Reichardt auf, der Bach in technischer Hinsicht rühmte, indem er auf die Universalität seiner harmonischen Kombinatorik abhebt. Zugleich würdigt er ihn als Virtuosen. Als Komponist wie als Interpret wird Bach an einem technischen Deutungsmuster bemessen und allein darin zu einem Maßstab für

¹⁷⁵ A. a. O., 408–410, Nr. 903.

¹⁷⁶ A. a. O., 408 f.

¹⁷⁷ A. a. O., 445, Nr. 928.

¹⁷⁸ A. a. O., 410–412, Nr. 903a.

¹⁷⁹ A. a. O., 410.

Folgezeiten. Für eine kirchenmusikalische Programmatik steht Bach bei Schubart ebenso wenig wie bei Reichardt und Herder, die Bach verehren, ihn Händel und anderen aber weit nachordnen.

III. Universität – Göttingen

Im direkten Anschluss an die posthume Veröffentlichung von Schubarts Äußerungen lässt sich beobachten, dass sich zu diesem Zeitpunkt das Selbstverständnis einer Professionalisierung im musikwissenschaftlichen Urteil über Bach zu entstehen beginnt. Schon im Folgejahr druckte Karl Spazier in seiner „Berlinische[n] Musikalische[n] Zeitung“ einen längeren Passus aus Schubarts betreffenden Ausführungen ab und leitet dies mit den Worten ein:

„In dem [...] was Schubart [...] gegeben hat, ist, außer mancher guten und wahren Bemerkung, viel Schwulst, Einseitigkeit und deklamatorisches Wesen, wodurch kein Mensch klüger wird und die Wahrheit nie gewinnt. Zum Beweise, welche Uebertreibungen, welche seltsamen Urtheile der verst.[orbene] Schubart, ein sonst talentvoller Dilettant, über musikal.[ische] Gegenstände gefällt habe, mag folgende Stelle über Seb.[astian] Bach hier stehen.“¹⁸⁰

Spazier steht weniger für eine publizistische Professionalisierung, in der er Autoren und Herausgeber wie Reichardt nachfolgte und Rochlitz voranging. Seine wöchentlich erscheinende „Berlinische Musikalische Zeitung“ blieb eine Episode, indem sie vor Vollendung des ersten Jahres eingestellt wurde. Vielmehr ist das Leben Spaziers, der in Göttingen und Halle Theologie studiert hatte, von mehreren akademischen Anbindungen gekennzeichnet, aus denen sich sein Standesbewusstsein gespeist haben dürfte.¹⁸¹ In Gießen war er zeitweilig Professor, bevor er den Titel in einer höfischen Lehrfunktion in Neuwied weiterführte. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung unterrichtete er an einer Berliner Handelsschule.¹⁸²

Mit dem zentralen Mann, der einer musikwissenschaftlichen Professionalisierung und lebens- sowie werkgeschichtlichen Erschließung Bach vorarbeitete, pflegte er persönlichen Kontakt. So erinnerte er sich selbst drei Jahre später über seine Kontakte mit dem aus Meeder bei Coburg gebürtigen, seit 1769 in Göttingen wohnenden Johann Nikolaus Forkel:

¹⁸⁰ A. a. O., 526 f., Nr. 979.

¹⁸¹ FRIEDRICH BRANDES, Art. Spazier, Johann Gottlieb Karl (in: ADB 35, 1893, 74–75).

¹⁸² A. a. O., 74.

„Doch wenigsten Einen Zufluchtsort gab es für uns, wo nicht langweilige, miserable Etikette beobachtet werden durfte, wie in den gewöhnlichen Gesellschaften Göttingens. Es war das Forkelsche Haus [...]. Dem würdigen Doctor Forkel – einem bekanntlich großen Musikgelehrten und vortrefflichen Klavierspieler, der mit vieler Fertigkeit, Präcision und Kraft sein Instrument behandelt und auch die ungeheuren Seb.[astian] Bachischen Fugen mit ungemeiner Leichtigkeit vorträgt – so wie auch seiner sehr talentvollen, gebildeten Meta danke ich [...] für ihre Güte und Freundlichkeit, mit welcher sie uns in die Rechte der Freundschaft eintreten ließen. Es war, als wenn sie uns eine Blume in der Wüste reicheten.“¹⁸³

Forkels Bedeutung für die Bach-Forschung ist bekannt.¹⁸⁴ 1802 erschien sein in „mehr als ein[em] Vierteljahrhundert“ gewachsenes Buch „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, die erste Monographie zu Bach.¹⁸⁵ Sie trug dazu bei, die Wahrnehmung Bachs neu zu fokussieren und die Erschließung seines Werkes weiter zu befördern. Auch international erfuhr das Werk eine breite Rezeption: 1812 erschienen Auszüge auf Englisch und 1820, zwei Jahre nach Forkels Tod, wurde in London eine umfassende, bald auch in Boston nachgedruckte Übersetzung aufgelegt;¹⁸⁶ 1876 folgte eine vollständige französische Fassung,¹⁸⁷ bevor das Buch im 20. Jahrhundert in zahlreiche weitere Sprachen übertragen wurde.¹⁸⁸ Die Wirkung Forkels auf die Bach-Rezeption nach 1802 ist gewaltig, weshalb seine Jahrzehnte zurückliegenden Arbeiten leicht vernachlässigt werden können. Erhellend ist, dass von musikwissenschaftlicher Seite nachgezeichnet wurde, wie sich die Bach-Monographie mit Forkels großem und unvollendetem Projekt der „Allgemeinen Geschichte der Musik“ verschränkt und 1802 aus forschungs- und publikationsstrategischen Gründen abzweigt.¹⁸⁹

In institutionengeschichtlicher Hinsicht ist die Frage interessant, wie sich Forkels akademischer Anschluss an die Universität Göttingen entwickelte. Dorthin gewechselt war er 1769 als Jura-Student. Noch vor Ablauf

¹⁸³ BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 552, Nr. 1001.

¹⁸⁴ Zusammenfassend s. HINRICHSSEN, Forkel (s. Anm. 45).

¹⁸⁵ Ediert als JOHANN NIKOLAUS FORKEL, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition – Quellen – Materialien. Vorgelegt und erläutert v. Ch. Wolff (Bach-Dokumente 8), Kassel 2008; das Zitat s. a. a. O., VII.

¹⁸⁶ AXEL FISCHER, Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als Akademischer Musikdirektor in Göttingen (Abhandlungen zur Musikgeschichte 27), Göttingen 2015, 520, Nr. FoWV 17.2 und 17.3; weiter: 521, Nr. FoWV 17.5 und 17.7 (für spätere englische Ausgaben s. die Bibliographie FoWV 17 insgesamt).

¹⁸⁷ A. a. O., 521 f., Nr. 17.3.

¹⁸⁸ Eine summarische Zusammenfassung bietet FISCHER a. a. O., (s. Anm. 186), 479; für exakte bibliographische Angaben s. a. a. O., 519–536, FoWV 17.

¹⁸⁹ HINRICHSSEN, Forkel (Anm. 45), 193–195. FISCHER, Forkel (s. Anm. 186) 464.

seines ersten Göttinger Jahres fand er einen Weg, die hohen Lebenshaltungskosten zu finanzieren, indem er die vakante Stelle des Universitätsorganisten übernahm.¹⁹⁰ Möglicherweise spielten in der schnellen und reibungslosen Anstellung landsmannschaftliche Verbindungen eine Rolle.¹⁹¹ Aufschlussreich für die Auseinandersetzung mit Bach ist schon für das Folgejahr eine späte autobiographische Notiz von Johann Wilhelm Häbeler, der sich erinnert:

„1771 reiste ich zum erstenmal nach Hamburg. Meine Reise ging über Göttingen, wo ich die Ehre hatte, den Herrn Forkel kennen zu lernen, dessen seltene Fertigkeit in Abspielung Bachischer Fugen ich um so mehr bewundern musste, da er sie gröstentheils durch eignen Fleis erlangt hatte.“¹⁹²

Mit Blick auf Bach begegnet uns in Forkel in dieser frühen Zeit ein Autodidakt. Kontakte zur Familie Bach knüpfte er spätestens 1773.¹⁹³ Im selben Jahr lief auch Forkels Stelle als Organist aus. Die nächsten sechs Jahre erteilte er privaten Musikunterricht¹⁹⁴, betrieb – auch in Privatvorlesungen vorgetragene – Studien und begründete 1778 sein eigenes Periodikum, die „Musikalisch-kritische Bibliothek“.¹⁹⁵ Im Folgejahr konnte er das in Göttingen zeitgleich mit Halle neugeschaffene Amt des akademischen Musikdirektors („Musik-Direktor [...] bey der hiesigen Academie“) übernehmen, das die zuvor bestehende Stelle des „akademischen Konzertmeisters“ ablöste¹⁹⁶. Der beste Kenner von Forkels akademischer Amtstätigkeit, Axel Fischer, zeichnet die sich daraus eröffnenden Tätigkeiten in das „Gefüge von Universität, Stadt und Kirche“ ein.¹⁹⁷ Konkret deuten sich in

¹⁹⁰ FISCHER, Forkel (s. Anm. 186), 116 f.

¹⁹¹ Dies referiert FISCHER a. a. O., 117 f.

¹⁹² BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 422 f., Nr. 913; hier: 423. Auf die Stelle bezieht sich auch FISCHER, Forkel (s. Anm. 186), 122.

¹⁹³ FISCHER, Forkel (s. Anm. 186), 132.

¹⁹⁴ A. a. O., 136.

¹⁹⁵ Hierzu und zu dem Folgeperiodikum bemerkt OLIVER WIENER, Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johan Nicolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* (1788–1801) (Structura et experientia musicae 1), Mainz 2009, 10 f.: „Daß Forkel seine Fachzeitschrift 1779 abbrach und sich auf das populäre Medium des Almanachs verlegte, mag auf Rentabilitätsgründe wie auch auf zunehmenden Zeitmangel in der Vorbereitungsphase auf den ersten Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik* zurückzuführen zu sein. [...] Die Anregung zur Veröffentlichung des Almanachs [...] folgte einer Publikationsform, die mit dem [...] Göttinger *Musenalmanach auf das Jahr 1770* in Deutschland ihren Anfang genommen hatte.“

¹⁹⁶ Zu dem Amt und den damit allgemein verbundenen Aufgaben s. FISCHER, Forkel (s. Anm. 186) 169–172; zu den konkreten Aufgaben s. einschränkend: a. a. O., 178; zur Chronologie der Neueinrichtungen s. instruktiv: a. a. O., 170 f.; zu den beiden vorherigen Konzertmeistern s. a. a. O., 171.

¹⁹⁷ Zu der Formulierung FISCHER, Forkel (s. Anm. 186), 173.

Einzelfällen institutionelle Rangstreitigkeit gegenüber dem Stadtkantor an, die von Seiten der Universität vermieden werden sollten.¹⁹⁸ Mit den Bachsöhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach stand er im teils persönlichen, teils brieflichen Austausch.¹⁹⁹ Nach dem Tod des letzteren bemühte sich Forkel vergeblich um die Nachfolge in dessen Hamburger Amt.²⁰⁰

Frägt man nach der Pflege des Bachschen Werkes in den amtlichen Bezügen Forkels, zu denen stadtöffentlich vor allem die „Akademischen Winter-Concerte“ zählen, muss man registrieren, dass Bach in diesen keine Rolle spielt.²⁰¹ Der Forkel-Kenner Fischer bezeichnet dies als „erstaunlich“ und „kaum plausibel erklärbar“.²⁰² Zugleich bietet er eine Vielzahl an Einzelinformationen, die das dargebotene musikalische Programm in seiner Situations- und Zeitspezifität erkennbar machen. Im Vordergrund stand in Göttingen demnach Instrumentalmusik; als „Achillesferse“ erwies sich der Chor, den man „eigens zusammenstellen“ musste²⁰³ und dessen Niveau Forkel beklagte²⁰⁴. Immerhin einmal wurde Grauns „Der Tod Jesu“ aufgeführt; von Händel folgten das „Alexanderfest“, der „Messias“ (ein Jahr vor Weimar) und der „Judas Makkabäus“.²⁰⁵ Die Konzerte erforderten hohe Eintrittspreise, was zu einer „gewissen Exklusivität des Konzertpublikums“ führte.²⁰⁶

Bach-Pflege und Bach-Studium fallen in Forkels Göttinger Wirken auseinander. Privat unterrichtete er, auch aufgrund seines niedrigen Gehaltes, weiterhin. Zu seinen Schülern zählte Wackenroder, der noch vor seinem Göttinger Studium auf Forkels Veröffentlichungen aufmerksam geworden war und diese sehr schätzte.²⁰⁷ Zuvor war Wackenroder bereits von Reichardt und Fasch unterrichtet worden; spätestens in Göttingen

¹⁹⁸ A. a. O., 175.

¹⁹⁹ A. a. O., 209, 468 f. S. dazu auch ERNST SUCHALLA (Hg.), Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 19), Tutzing 1985.

²⁰⁰ FISCHER, Forkel (s. Anm. 186), 209 f.

²⁰¹ A. a. O., 193.

²⁰² A. a. O., 193.

²⁰³ A. a. O., 185.

²⁰⁴ A. a. O., 186 mit Anm. 70.

²⁰⁵ A. a. O., 192.

²⁰⁶ A. a. O., 190.

²⁰⁷ A. a. O., 198–200. Für die These einer vorrangigen Prägung Wackenroders und Reichardts durch Hamann s. JOSEF NADLER, Johann Georg Hamann. 1730–1788. Der Zeuge des Corpus mysticum, Salzburg 1949, 473 f. Maßgeblich für die theologische Bedeutung Wackenroders s. MARKUS BUNTFuß, Die Erscheinungsform des Christentums. Zur ästhetischen Neugestaltung der Religionstheologie bei Herder, Wackenroder und De Wette (AKG 89), Berlin / New York 2004, 87–151.

wird in seine eigene Spielpraxis Bach eingegangen sein, über den er sich literarisch an keiner Stelle äußert. Forkel dürfte unter den Autoren und Publizisten zu Bach im letzten Drittel des 18. und ersten Drittel des 19. Jahrhunderts den ersten Rang einnehmen. Seit 1779 setzte er sich für eine sachlich angemessene Verhältnisbestimmung zwischen Händel und Bach ein²⁰⁸, womit er 1786 von den „Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen“²⁰⁹ aus eine mehrere Zeitschriften übergreifende Debatte auslöste, an der sich wahrscheinlich auch Carl Philipp Emanuel Bach beteiligte²¹⁰. In seinem Bach-Buch verwies Forkel auf diesen Beitrag, um sich eines Vergleichs von Bach mit weiteren Komponisten zu enthalten.²¹¹

Begegnet Bach in Forkels öffentlichem Wirken als Musikdirektor in Göttingen nicht, während er im privaten Vortrag, Unterricht und der literarischen Publizistik großen Raum einnimmt, reagiert die Programmatik des Bach-Buches auf eine genau solche Situation: Gleichermaßen von oben nach unten – von „Kenner[n]“²¹² und „Künstler[n]“²¹³ zum „Publicum“²¹⁴ – müsse Bach popularisiert werden. Bach erklärt er zu einem nationalen Erbe und „Denkmahl“²¹⁵ „deutscher Kunst“²¹⁶, das es zu erhalten, zu pflegen und im Volk zu verehren gelte.²¹⁷ Praktisch regt er dazu einen doppelten Weg an: Konzertant solle das Publikum mit dem Werk vertraut gemacht werden²¹⁸, und dieses vor- wie nachbereitend müsse der Musikunterricht qualitativ gehoben werden. Um dies zu ermöglichen, seien Bach-Partituren im Handel präsenter verfügbar zu machen.²¹⁹ Um Bachs Werk zu einem nationalen Kulturgut zu erklären, operiert Forkel mit dem

²⁰⁸ BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 328 f., Nr. 834.

²⁰⁹ FISCHER, Forkel (s. Anm. 186), 542, Nr. FoWV 28. BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 421 f., Nr. 912.

²¹⁰ BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 437–445, Nr. 927. Für ein weiteres Votum a. a. O., 460–464, Nr. 945.

²¹¹ JOHANN NIKOLAUS FORKEL, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst, Leipzig 1802, IX f.

²¹² A. a. O., 7, 32, 65.

²¹³ A. a. O., X, 65.

²¹⁴ A. a. O., VI, VI, X, 32.

²¹⁵ A. a. O., VI.

²¹⁶ A. a. O., X.

²¹⁷ Im national- und identitätsgeschichtlichen Kontext s. dazu erhellend: M. RATHEY, Bach-Renaissance, Protestantismus und nationale Identität im deutschen Bürgertum des 19. Jahrhunderts (in: JOACHIM EIBACH / MARCUS SANDL [Hg.], Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR, Göttingen 2003 [Formen der Erinnerung 16], 177–190), bes. 181.

²¹⁸ FORKEL, Bach (s. Anm. 211), VI.

²¹⁹ A. a. O., VII.

Begriff des „klassische[n] Kunstwerke[s]“, das einer allgemeinen Kunst-erfahrung gilt, und des „Klassiker[s]“, der für die spezifische Nationalgeschichte steht:

„Ausgemacht bleibt es, wenn die Kunst Kunst bleiben, und nicht mehr zu bloßer zeitvertreibender Tändelei zurück sinken soll, so müssen überhaupt klassische Kunstwerke mehr benutzt werden [...]. *Bach*, als der erste Klassiker, der je gewesen ist, und vielleicht je syen wird, kan hierin unstreitig die besten Dienste leisten.“²²⁰

1802 begegnen damit ein Appell, ein Programm und konkrete Vorarbeiten für eine Werkpflege, die in der Folgezeit vielfach aufgegriffen wurden. Charakteristisch für Spazier und Forkel ist der Anspruch einer Professionalisierung, die sich in Göttingen akademisch und publizistisch vollzieht.

IV. Vereine – Berlin und Stettin

Dies überlagert und verbindet sich mit zeitlich vorangehenden Entwicklungen und vergleichbaren Ausgangssituationen für eine konzertante Darbietung von Vokalwerken. Die für die Aufführung der „Matthäuspassion“ entscheidende Gründung der Berliner „Sing-Akademie“ 1793 erwächst aus einer Vielzahl von Interessen und Impulsen.²²¹ Zu diesen zählen Jahrzehnte frühere Bemühungen um die Einrichtung von Chören, die sich nicht nur aus Schulchören rekrutieren, das vorhandene, häufig als „bürgerlich“²²² bezeichnete Interesse an Hausmusik, eine Professionalisierung des persönlichen Gesangsunterrichtes und ein ambitioniertes Interesse an der Aufführung komplexer Chorwerke. Für die Berliner „Sing-Akademie“, die sich aus solchen teils privaten, teils persönlichen, teils professionellen Interessen entwickelte, könnten in institutionengeschichtlicher Hinsicht drei Aspekte hervorgehoben werden, in denen sich auch die Chronologie bis 1830 spiegelt.

Zum einen sind in der musikalischen Leitung personale Kontinuitäten zunächst zu der Hofkultur und dann innerhalb der Sing-Akademie bestimm-

²²⁰ A. a. O., VIII.

²²¹ S. bes. EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107), 11–26, bes. 21 f. Für ältere, in Teilen grundlegende Gesamtdarstellungen s. Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Nebst einer Nachricht über das Fest am funfzigsten Jahrestage ihrer Stiftung und einem alphabetischen Verzeichniss aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben, Berlin 1843, hier: III–X; MARTIN BLUMNER, Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Eine Festgabe zur Säcularfeier am 24. Mai 1891, Berlin 1891, hier: 1–8; GEORG SCHÜNEMANN, Die Singakademie zu Berlin. 1791–1941, Regensburg 1941, hier: 1–13.

²²² EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107), 21 f.

mend. Fasch hatte als Cembalist und kommissarischer Leiter der Hofkapelle gewirkt, bevor er sich um technisch anspruchsvolle Vokalmusik bemühte.²²³ In der Nachfolge von Fasch stand mit Zelter ein Mann der ersten Stunde, der sich der Unternehmung bereits 1791 angeschlossen hatte.²²⁴ Auch auf der Ebene der Mitglieder sind bezeichnende Kontinuitäten zu beobachten. So trat noch als 16-Jähriger Abraham Mendelssohn im Gründungsjahr 1793 der seitdem unter dieser Bezeichnung firmierenden „Sing-Akademie“ bei²²⁵; Lea Salomon, seine spätere Frau, folgte 1796²²⁶; vor ihrer Heirat im Jahr 1804 liegen acht gemeinsame Jahre in der „Sing-Akademie“. Zwei Jahrzehnte später schloss sich der Sohn Felix dem Beispiel der Eltern an.²²⁷ Trotz der geschilderten Kontinuitäten gilt der personelle Ansatz der Sing-Akademie als epochal, indem mit ihr erstmals in Deutschland geistliche Musik von einem gemischten Chor von Männern und Frauen vorgetragen wurde.²²⁸

Zweitens, ist hinsichtlich der Organisationsstruktur eine rasante quantitative und institutionelle Entwicklung zu beobachten. 1793, im Gründungsjahr, beschränkte sich die Mitgliederzahl auf 48 Personen, 1800 waren es knapp 150, eine Verdoppelung dieser Zahl wurde 1813 erreicht und blieb relativ konstant, bis 1826 erstmals 400 überschritten wurden.²²⁹ Zwischen 1803 und 1804 regte Zelter mehrfach an, die Leitung der Sing-Akademie in ein königliches und damit staatliches Amt zu überführen.²³⁰ Sein dem König brieflich vorgestellter Vorschlag zielt auf eine Verbindung der Leitung mit einer Anbindung als Professor an die Akademie und supervi-

²²³ Über Fasch erklärt ANDREAS GLÖCKNER, „Ich habe den alten Bachen wieder lebendig gemacht, aber er hat mich weidlich schwitzen lassen“ – Carl Friedrich Zelter und die Bach-Aufführung der Sing-Akademie zu Berlin (in: A. Hartinger/Ch. Wolff/P. Wollny [Hg.], „Zu groß, zu unerreichbar“. Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns, Wiesbaden / Leipzig / Paris 2007, 329–355), 330, dieser sei „nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges am Hofe weitgehend beschäftigungslos geworden [...] und [habe] sich neben der privaten Unterrichtstätigkeit in späteren Jahren verstärkt auch der Chorarbeit zuwand“.

²²⁴ Sing-Akademie 1843 (s. Anm. 221), 46.

²²⁵ A. a. O., 27. Zu dem bemerkenswerten Umstand einer Integration jüdischer Sängerinnen sowie Sänger und Faschs musikkulturelles Engagement s. ULRICH WYRWA, Juden in der Toskana und in Preußen im Vergleich. Aufklärung und Emanzipation in Florenz, Livorno, Berlin und Königsberg i. Pr. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts 67), Tübingen 2003, 41.

²²⁶ Sing-Akademie 1843 (s. Anm. 221), 47.

²²⁷ Ebd. Die Datierung des Eintritts variiert in der Literatur; vgl. zusammenfassend R. L. TODD, Mendelssohn. A Life in Music, Oxford 2003, 581, Anm. 16.

²²⁸ EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107), 27.

²²⁹ A. a. O., XXIX.

²³⁰ EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107), 47.

sorischen Tätigkeiten über die „gesamte Kichen- und Schulmusik in Berlin“. ²³¹ Unter Wilhelm von Humboldt als Geheimem Staatsrat ließ sich die Anstellung als Professor 1809 realisieren. ²³² 1816 fixierte die Sing-Akademie einen „Grundriß der Verfassung“, womit sie 1817 die Korporationsrechte verliehen bekommen konnte. ²³³ Die „Verfassung“ selbst hebt darauf auf, der „Erhaltung und Belebung echten Kunstsinns durch praktische Übung der kirchlichen und heiligen und der damit zunächst verwandten ernsten Vokalmusik“ zu dienen und dafür auch „reine Sitten“ vorauszusetzen. ²³⁴ Das Singen diene der „practischen Uebung [...] Erbauung der Mitglieder“, weshalb „sie selten und nie anders als unter der Leitung ihres Directors öffentlich“ auftrete. ²³⁵

Drittens, vollzog sich die institutionelle Verstetigung der Sing-Akademie auch lokal. Der akademische Bezug erwuchs 1793 aus der Probemöglichkeit in dem „runden Saal“ der Akademie ²³⁶, verband sich mit Zelters Bemühen um eine dauerhafte Integration in die Akademie und führte seit 1816 zu der Forderung eines eigenen Bauwerkes. ²³⁷ Nach mehrjährigen Abstimmungen erfolgte die Einweihung des Gebäudes 1827. Aufführungen im Gebäude der Sing-Akademie verbanden sich mit der Möglichkeit von Abonnements und strahlten durch regionale und überregionale Berichterstattung breit aus.

Fast man die drei Punkte zusammen, ist zu bemerken, dass die Sing-Akademie personal, organisatorisch und institutionell ein *corpus permixtum* darstellt: Sie besteht unter einer professionellen, akademisch angeordneten Leitung überwiegend aus Laien, widmet sich geistlicher Vokalmusik, ohne weltliche „ernste“ Musik auszuschließen, und betätigt sich überwiegend in möglichst erbaulichen Proben sowie mitunter in Konzerten. So bezeichnend diese Kombination auch für die heute Chorpraxis ist, muss man sich doch verdeutlichen, dass die Sing-Akademie ein hierfür prägendes Muster geliefert hat, das sich von den zuvor bestimmenden

²³¹ A. a. O., 50.

²³² A. a. O., 64 f.

²³³ SCHÜNEMANN, Singakademie (s. Anm. 221), 33. Für ein Faksimile des Druckes von 1816 s. WERNER BOLLERT (Hg.), Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175jährigen Bestehen, 1966, 61–68.

²³⁴ EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107), 73. S. auch kurz EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107) 23.

²³⁵ EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107), 71.

²³⁶ EBERLE, Kunstverein (s. Anm. 107) 28 f. Für die Frühzeit s. auch FRANZ HERZFELD, Sing-Akademischer Alltag (in: BOLLERT, Festschrift [s. Anm. 233], 11–20).

²³⁷ SCHÜNEMANN, Singakademie (s. Anm. 221), 33. S. auch HERZFELD, Alltag (s. Anm. 236) 14–17.

Schulchören abhebt und die Kantoratschöre zu ergänzen sowie zunehmend zu bestimmen beginnt.

Mit Blick auf Bach ist bekannt, wie zunächst Fasch und dann Zelter, beginnend mit Motetten²³⁸, die Werk-Pflege in Berlin vorantrieben und damit eine Voraussetzung für die Arbeit an den Oratorien²³⁹ schufen. Weniger bekannt ist über die Ausstrahlung der „Sing-Akademie“ in die preußische Provinz. Und kaum etwas weiß man jenen rätselhaften Stettiner Pfarrer Johann Karl Friedrich Triest, den Dahlhaus für die Ausbildung einer romantischen, auf religiöse Autonomie zielenden Kunstästhetik in Anspruch genommen hatte. Betrachtet man seinen größten und bis heute einflussreichsten Beitrag „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert“ zunächst unter publizistischen Gesichtspunkten, erklärt sich die breite Wahrnehmung des Textes bereits aus seinem Thema und dessen augenfälliger Präsentation: Es handelt sich um den Eröffnungsaufsatz der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ zum neuen Jahrhundert.²⁴⁰ Der erste Teil der „Abhandlung“ erschien am 1. Januar 1801 und nach fast wöchentlicher Fortsetzung folgte der Schluss erst Mitte März 1801. Inhaltlich wagt Triest nicht weniger als eine Jahrhundertbilanz, in der Bach naturgemäß eine eigene Rolle zukommt. Wie in der jüngeren Forschung zutreffend bemerkt wurde, ist es aber keineswegs so, dass Bach klimatisch die Höhe einer Musikkultur anzeigt, die sich durch eine Wertschätzung der reinen Instrumentalmusik auszeichne.²⁴¹ Vielmehr bietet Triest eine umfassende literarische Synthese, die – mit nur sehr wenigen formal oder namentlich ausgewiesenen Stellen – breit auf Zitate und Anleihen beruht. Bach gilt als „der grösste, tiefstinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten“, womit er sich nicht nur

²³⁸ Kurz vgl. GLÖCKNER, Sing-Akademie (s. Anm. 223), 330. Im Einzelnen s. BACH, Dokumente 3 (s. Anm. 19), 532 f., Nr. 986.

²³⁹ Zu einer weiteren Voraussetzung, den Partituren aus dem Nachlass C. Ph. E. Bachs, s. GLÖCKNER, Sing-Akademie (s. Anm. 223), 338: „Der Vater Mendelssohn stiftet der Sing-Akademie Anfang 1811 [...] einen umfangreichen Bestand an Bach-Handschriften, den er zuvor von Georg Poelchau erworben hatte.“ Dazu s. auch DERS., Zelter und Mendelssohn – Zur Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahr 1829 (BJ 90 [2004], 133–155), 133 f. S. auch SCHMIDT, Lied (s. Anm. 293), 161, Anm. 28.

²⁴⁰ [TRIEST], Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 3/14, 1. Januar 1801, 225–235; 3/15, 7. Januar 1801, 241–249; 3/16, 14. Januar 1801, 257–264; 3/17, 21. Januar 1801, 273–286; 3/18, 28. Januar 1801, 297–308; 3/19, 4. Februar 1801, 321–331; 3/22, 25. Februar 1801, 369–379; 3/23, 4. März 1801, 389–401; 3/24, 11. März 1801, 405–410; 3/25, 18. März 1801, 421–432; 3/26, 437–445).

²⁴¹ S. oben Anm. 45.

auf Reichardt bezieht²⁴², sondern in einer breiten Tradition steht²⁴³. Der Vergleich Bachs mit Newton stellt eine literarische Anleihe an Schubart dar²⁴⁴ und die von Dahlhaus identifizierten Anleihen an Kant sind zutreffend²⁴⁵. Triest bietet jedoch noch mehr: In einem Eingangspassus erklärt er die „schönen Künste“, zu denen die Musik zählt, als Ausdruck eines anthropologischen Grundbedürfnisses, die „Gemüthskräfte in Harmonie zu bringen oder sie so darzustellen.“²⁴⁶ Auf einer Korrespondenz zwischen innerer Empfindung und äußerer Darstellung basiert auch Forkels „Allgemeine Geschichte der Musik“, deren erster Band 1788 erschienen war.²⁴⁷ Triest kennt das Werk, wie eine einleitende Anmerkung dokumentiert, die einschränkend erklärt, eine „vollständige Geschichte der deutschen Tonkunst im 18ten Jahrhundert“ sei nicht anzustreben und „ein Unternehmen, das auf einen *Forkel* wartet“.²⁴⁸ Auch abschließend preist Triest „[v]orzüglich [...] *Forkels* Schriften“.²⁴⁹ Seinen eigenen historiographischen Ansatz bezeichnet Triest als „pragmatisch“,²⁵⁰ was auf ein Programm verweist, das von Göttinger Historikern und Kirchenhistorikern gepflegt wurde²⁵¹, in deren Umfeld sich Forkel bewegte, ohne die Bezeichnung aufzugreifen. Triest bezeichnet seinen Zugriff als „aesthetisch-historisch“ und unterscheidet diesen von einem „blos *annalistisch*[en]“.²⁵² Er gewichtet, bewertet und konturiert die historischen Entwicklungen demnach aus „aesthetisch[en]“ Gesichtspunkten. In der korrespondierenden Teleologie seiner Ausführungen steuert Triest aber keineswegs auf Bach als Höhepunkt der reinen Instrumentalmusik zu. Bach beschließt lediglich die erste Phase des 18. Jahrhunderts; die Schlüsselfiguren der zweiten Phase sind Graun, Hasse und C. Ph. E. Bach. Ihren Gipfel erreicht die musikalische Entwicklung der dritten Phase in „dem ausnehmenden Genie unsers grossen *J. Haydn* [...] Alles vereinigt sich in ihm, um ihn zum grössten Instrumentenkomponisten zu erheben.“²⁵³ Mozart steht ihm als

²⁴² DAHLHAUS, Entstehung (s. Anm. 37), 198.

²⁴³ So oben Anm. 95–97.

²⁴⁴ Vgl. DAHLHAUS, Entstehung (s. Anm. 37), 198 mit Anm. 19 mit Anm. 159.

²⁴⁵ DAHLHAUS, Entstehung (s. Anm. 37), 199 f.

²⁴⁶ [TRIEST], Bemerkungen (s. Anm. 240), 227.

²⁴⁷ S. dazu JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, 1–68 sowie zusammenfassend 69.

²⁴⁸ [TRIEST], Bemerkungen (s. Anm. 240), 234 f., Anm. *.

²⁴⁹ A. a. O., 438.

²⁵⁰ A. a. O., 226, 273 und nochmals 440 f.

²⁵¹ Für eine Übersicht mit Blick auf Forkel s. WIENER, Apoll (s. Anm. 195), 28–35.

²⁵² [TRIEST], Bemerkungen (s. Anm. 240), 226.

²⁵³ A. a. O., 405 f.

„grösste[r] Theaterkomponist“ zur Seite.²⁵⁴ In keiner der geschilderten Personen und Phasen erblickt Triest die umfassende Realisierung aller musikalischen Möglichkeiten. Er identifiziert Stärken und Schwächen. Im Falle Bachs sieht er Defizite in dessen Wahrnehmung oder Integration kongenialer Texte und beklagt somit das Vokalwerk: „Was er *vielleicht* auch in dieser Hinsicht gethan hätte, wenn er [...] nicht bloß Spieler und Kontrapunktist, sondern auch *Sänger* gewesen wäre, darüber lässt sich jetzt nicht urtheilen.“²⁵⁵ Letztlich bemüht Triest hierfür ein völkertypologisches Erklärungsmuster: „[D]er *Gesang*, der *schöne künstliche* [...] *Gesang* [...] ist [...] keine ganz einheimisch deutsche, besonders nord-deutsche Frucht und bedarf daher um desto mehr der sorgfältigsten Pflege.“²⁵⁶ In diesen Zusammenhang gehört seine von bemerkenswerter Detailkenntnis geprägte Schilderung der „Berliner Sing-Akademie“²⁵⁷:

„Mitten unter diesen für die Vokalmusik so trüben Aussichten entstand und erhob sich allmählig ein Institut, welches den einzig richtigen Weg einschlug, den Gesang mit der Instrumentalmusik wieder in's Gleichgewicht zu bringen, nämlich die jetzt sogenannte *Singakademie in Berlin*. Hieran nahmen bald eine Menge von Dilettanten sowohl als Vokalistinnen von Profession warmen Antheil, ob man gleich nur Sachen im Kirchenstyl (Choräle u. dgl.) und zwar (um der reinen und sichern Intonation willen) ohne Instrumentalbegleitung – den Flügel ausgenommen – übte.“²⁵⁸

Erkennbar ist Triests Ideal, Instrumental- und Vokalmusik in angemessenem Verhältnis und ausreichender Professionalität miteinander verbunden zu sehen. Aufgrund des für Deutschland bezeichnenden gesanglichen Optimierungspotentials kann er die Singakademie als Muster für landesweite Bemühungen empfehlen:

„Wäre es aber zum Besten der deutschen Tonkunst nicht auch schön, wenn diese Anstalt in grossen und kleinen Städten *möglichst* nachgeahmt würde? Freylich werden dazu Männer erfordert, welche mit Einsichten in das Wesen der Singkunst und einem sicheren Gehör uneigennützig Liebe zur Musik, besonders aber Geduld und Freundlichkeit verbinden, um bey der Nachhülfe in den ersten Elementen nicht zu ermüden und die oft schüchternen Dilettantinnen nicht zurückzuschrecken. [...] Man nehme nur den Nutzen solcher Institute recht zu Herzen, [...] so gedeihen sie zuverlässig.“²⁵⁹

Wer war dieser Mann, den man damit weder für das Ideal einer autonomen Kunstästhetik noch eine überragende Bach-Verehrung anführen kann,

²⁵⁴ A. a. O., 389.

²⁵⁵ A. a. O., 261.

²⁵⁶ A. a. O., 427.

²⁵⁷ A. a. O., 424–426.

²⁵⁸ A. a. O., 424 f.

²⁵⁹ A. a. O., 426.

wohl aber für einen ausgleichenden und praktischen Ansatz der musikalischen Erziehung? Das bisherige Wissen beschränkt sich auf lexikalische Kurzinformationen.²⁶⁰ Der 1764 geborene Stettiner hatte demnach bis 1785 in Halle studiert.²⁶¹ 1787 amtierte er als Pfarrer an der Stettiner St. Gertrud-Kirche. 1810 wurde er Achidiakon an St. Jakobi, starb aber noch im selben Jahr. Über seine Studienzeit findet sich im Hallenser Universitätsarchiv lediglich den Eintrag, dass „Johannes Carolus Fridericus Triest“ am 3. Mai 1782 für Theologie immatrikuliert wurde.²⁶² Mehr über sein Denken und seine Situation erfährt man aus den weiteren Beiträgen in der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“. Als Korrespondent für die musikalischen Entwicklungen in Stettin²⁶³ zählt er seit 1799 zu den „Gründer“-Autoren²⁶⁴ und quantitativ „zur Spitzengruppe der korrespondierenden Kritiker der Rochlitz-Zeit“²⁶⁵. Seine erste Abhandlung „Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen“²⁶⁶ eröffnet mit einer dem späteren Aufsatz vergleichbaren anthropologischen Begründung eines menschlichen Strebens nach Musik.²⁶⁷ Auch hier hebt

²⁶⁰ S. entsprechend die Ergänzung der Schriftleitung zu DAHLHAUS, Entstehung (s. Anm. 37), 197, Anm. 15a.

²⁶¹ Keine weiteren Informationen bietet das Universitätsarchiv Halle Wittenberg (UAHW), das nur das Immatrikulationsdatum verzeichnet.

²⁶² UAHW (s. Anm. 261), Rep. 46, Nr. 6, Bl. 24^v, Nr. 412 mit Hinweisen auf den Vater Johann Heinrich Triest auf Bl. 25^r.

²⁶³ Nicht nur aufgrund der lokalen Bezüge und allgemeinen Plausibilität, auch wegen der thematischen Verbindungen zu dem im Anhang edierten Brief von 1804, u.a. zur Subsistenz von Musikern, schreibe ich zu: [J. K. F. Triest], Ueber den Zustand der Musik in Stettin (in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 1/18, 30. Januar 1799, 183–187). Ausgehend von dieser Erstveröffentlichung im Eröffnungsjahr des Periodikums lassen sich in der Folgezeit ebenfalls Triest zuweisen: Stettin, d. 17ten Jan. 1802 (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 4/20, 10. Februar 1802, 328–330); Stettin, den 20 Decemb. (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 5/15, 5. Januar 1803, 262 f.). Die Autorschaft von Triest erweist sich aus editierten Briefen für: Stettin im Mai (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 6/35, 30. Mai 1804, 589–594). Auf die früheren Klagen bezieht sich der Autor, der damit ebenfalls Triest ist: Stettin, im Dec. 1804 (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 7/14, 2. Januar 1805, 220–223). Auf die zwischenzeitlich fehlende Berichterstattung reagiert einleitend: Stettin im Sept. (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 9/1, 1. Oktober 1806, 11–15).

²⁶⁴ REINHOLD SCHMITT-THOMAS, Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848) (Kultur im Zeitbild I), Frankfurt a. M. 1969, 92.

²⁶⁵ A. a. O., 168 f.

²⁶⁶ Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 2/48, 27. August 1800, 818–823; 2/49, 3. September 1800, 833–841; 2/50, 10. September 1800, 848–856).

²⁶⁷ A. a. O., 819: „Es geht mit der Musik in mancher Hinsicht wie mit der Religion. Beyde sind den Menschen im Ganzen unentbehrlich“.

er auf den entsprechenden Bildungsauftrag ab, wobei er den vermutlich von Schiller entlehnten Begriff der „ästhetischen Bildung“ bietet, die sich mit der „intellektuelle[n] und moralische[n]“ verbinden müsse.²⁶⁸ Dieses umfassende Bildungsideal – und damit die Pflege der Künste – müsse vom Staat aus genuinen Eigeninteressen gefördert werden.²⁶⁹ Für die protestantische Kirche, die aufgrund ihrer einseitigen Rationalität, „in grössern Städten“ beginnend, dazu tendiere, „ausser alten müssigen und bigott erzogenen Leuten“ niemanden mehr mit den Gottesdiensten zu erreichen und den Charakter der „Volksreligion“ zu verlieren, fordert er „ein ganz neues, bequemes und dem Geist der Zeit angemessenes und doch ästhetisch geformtes Kleid“.²⁷⁰ Ein späterer Beitrag tritt unter dem Titel „Ueber reisende Virtuosen“²⁷¹ für eine staatliche Künstlerkasse ein, die neben fachlichen Kriterien²⁷² aufgrund des Vorbildcharakters der durch öffentliche Auftritten zu fördernden Interpreten auch deren moralische Eignung berücksichtigen müsse²⁷³. Religion und Musik dienen gemeinsam der „Veredelung der Menschen“²⁷⁴ und „Humanität“²⁷⁵. Zu dem Auftrag der Kirche und des Pfarrers zählt daher auch, so könnte man folgern, die Verantwortung für die Musik, die sich als solche stets mit einem umfassenden Bildungsauftrag verbindet. Theoretisch arbeitete er dem vor, indem er „Ideen zu einer metaphysischen Entwicklung der Lehren vom Takt (in der Musik)“²⁷⁶ entwickelte, mit der er die Schnittstelle zwischen innere Harmonie und äußerem Ausdruck zu bestimmen suchte.

Praktisch erhellen seine Bemühungen in Stettin, wie stark die Berliner Singakademie als Vorbild diente. Für das Jahr 1793 berichtet Triest von der Gründung einer „aus 15 bis 20 Personen“ bestehenden „Musikgesellschaft“, die sich auch um den „mehrstimmigen Gesang“ bemüht habe.²⁷⁷ 1804 vermeldete er die Einrichtung eines neuen Chores:

²⁶⁸ A. a. O., 837 f.

²⁶⁹ A. a. O., 837–840 mit Anm. *.

²⁷⁰ A. a. O., 839 f. mit Anm. *.

²⁷¹ [J. K. F.] TRIEST, Ueber reisende Virtuosen (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 4/46, 11. August 1802, 737–749; 4/47, 18. August 1802, 753–760; 4/48, 23. August 1802, 769–775).

²⁷² A. a. O., 735–757.

²⁷³ A. a. O., 775.

²⁷⁴ A. a. O., 853.

²⁷⁵ [J. K. F. TRIEST], Bemerkungen (s. Anm. 240), 442.

²⁷⁶ [J. K. F.] TRIEST, Ideen zu einer metaphysischen Entwicklung der Lehren vom Takt (in der Musik) (in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 3/1, 1. Oktober 1800, 3–10)

²⁷⁷ [J. K. F. TRIEST], Stettin 1799 (s. Anm. 263), 283.

„Daneben besteht eine Anstalt zur Uebung des Gesanges, die schon im Anfange über 30 Mitglieder aus allen Ständen zählt. Dieses Singinstitut (auch Singakademie genannt, denn der Name wirkt oft viel,) könnte leicht von heilsamen Einfluss, selbst auf unser gesellschaftliches Leben, seyn, wenn erst die natürliche Blödigkeit der noch Ungeübten überwunden ist, und – die Interessenten Beharrlichkeit zeigen.“²⁷⁸

Zwei Jahre später klagt er:

„Durch das Singeinstitut, welches seit zwey Jahren besteht, im vergangenen Winter nahe an funfzig Mitglieder zählt, und auch während des Sommers, jedoch nur von wenigen besucht wird, geschieht wol *etwas* für *mehrstimmigen* Gesang, aber der Erfolg belohnt die Mühe nicht, welche man sich bis jetzt darum gegeben hat. Es scheint, als würde es noch sehr lange dauern, bis der Gesang hier mit der Instrumentalmusik gleichen Schritt hält, wenn er überhaupt je in St.[ettin] gedeihet.“²⁷⁹

Als wesentlich für einen Erfolg sieht er den musikalischen Leiter an, wobei er den städtischen Musikdirektor Friedrich Wilhelm Haack preist: „An der Spitze aller dieser Anstalten steht unser geschickter, verdienstvoller, auch auswärtig dafür bekannter Musikdir.[ektor] *Haack*. Er ist gleichsam die Seele von jeder bedeutenden Musik, die man hier hört“.²⁸⁰ Triest selbst arbeitete Haack, einem Schüler von Fasch²⁸¹, direkt zu, indem er die mit den „Chorstimmen“ die „Gesangspartien“ für einzelne Oratorien einübte, darunter „Haydns ‚Schöpfung‘ und ‚Jahreszeiten“²⁸². Die betreffenden Aufführungen fallen in die Jahre 1801 und 1805²⁸³ und überschneiden sich mit der Hauptzeit von Triests Mitarbeit an der „Allgemeine[n] Musi-

²⁷⁸ [J. K. F. TRIEST], Stettin 1804 (s. Anm. 263), 219 f.

²⁷⁹ [J. K. F. TRIEST], Stettin 1806 (s. Anm. 263), 11 f.

²⁸⁰ [J. K. F. TRIEST], Stettin 1806 (s. Anm. 263), 12. Zu Haacks Tätigkeit in Stettin s. H. LOOS, Zur Musikgeschichte von Stettin (in: G. ADRIÁNYI [Hg.], Deutsche Musik in Ost- und Südosteuropa [Studien zum Deutschtum im Osten 28], Köln / Weimar / Wien 1997, 99–112). Vor allem, wenn auch zu fast einem Drittel aus einem Triest-Zitat (aus dem in Anm. 277 benannten Passus) bestehend s. WERNER SCHWARZ, Friedrich Wilhelm Haack (1760–1827) (in: DERS., Pommersche Musikgeschichte, T. II: Lebensbilder von Musikern in und aus Pommern [Veröffentlichungen der historischen Kommission für Pommern, Reihe 5, H. 28], Köln / Weimar / Wien 1994, 108–111).

²⁸¹ SCHWARZ, Haack (s. Anm. 280), 108.

²⁸² Für die Zitate s. WERNER SCHWARZ, Pommersche Musikgeschichte. Historischer Überblick und Lebensbilder, T. 1: Historischer Überblick, Köln / Wien 1988, 111 und MARTIN RUHNKE, Carl Loewe und das Stettiner Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (in: H. ROTHE [Hg.], Ostdeutsche Geschichts- und Kulturlandschaften, T. III: Pommern [Studien zum Deutschtum im Osten 19/III], Köln / Wien 1988, 197–214) 199.

²⁸³ SCHWARZ, Haack (s. Anm. 280), 111.

kalische[n] Zeitung“. Den eingeschränkten Erfolg von Haacks Bemühungen suchte Triest aus dem Geschmack des Publikums zu erklären²⁸⁴, zu dem er einen Folgeaufsatz in Aussicht stellte, aber nicht lieferte.²⁸⁵ Sein letzter Bericht in der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ datiert auf 1806.

Aufschluss über seine private und berufliche Situation gibt ein ausführlicher Brief an Rochlitz, der sich in dessen Nachlass im Goethe- und Schiller-Archiv erhalten hat und als Beilage ediert wird. Er erhellt, dass Rochlitz 1804 weitere Beiträge für das Periodikum angemahnt und mit persönlich gehaltenen Hinweisen auf die fachliche Wertschätzung des Autors verbunden hatte. Erkennbar wird, dass die publizistische Zuarbeit Auto-renhonorare eröffnete. Triests familiäre Subsistenz und amtliche Situation erforderten ein Erteilen von Privatunterricht, den Triest bei ausreichender Vergütung weiterer Beiträge einzustellen bereit sei. Persönliche Differenzen zu Spazier deuten sich an. Für künftige Aufsätze bietet Triest drei Themen an, darunter „über die Definition der Musik als *Sprache der Empfindungen*“. Nach Berlin bestehen familiäre und freundschaftliche Verbindungen. Dazu zu zählen dürfte Triests Bruder August Ludwig Ferdinand sein, der seit 1804 Preußischer Oberbaudirektor war.²⁸⁶ Als Quelle für die Interna aus der Singakademie wird er auszuschließen sein; zumindest war

²⁸⁴ [J. K. F. TRIEST], Stettin 1804 (s. Anm. 263), 223: „Auf die Gefahr, einer greulichen Ketzerey oder wol gar Unhöflichkeit beschuldigt zu werden, setze ich jenem Urtheil nur folgende einfache Bemerkungen entgegen. *Geschmack* und *Publikum* sind zwey Begriffe, die man eigentlich nie zusammenstellen sollte. Der Geschmack ist eine idee [sic]; welche sich nur durch die *Eingeweihten* einer Kunst ausspricht. Das Publikum – diese ungleichartige Masse, dieses blose Aggregat von Köpfen – kann *zufällig* (gemeinhein durch Nachsprechen der wirklichen oder vermeinten Kenner) mit jener Idee zusammentreffen; aber seine Entscheidung geschieht nie von Rechts-, sondern nur von Gewalts wegen, und ist im Grunde Anmassung. Jeder Mensch hat die Befugniss, zu sagen: *das gefällt mir*, (richtiger: das vergnügt mich) aber nur dem wirklichen Kenner gebührt es, zu sagen: das ist *schön*. Beydes ist oft sehr verschieden – Hätte jemand Lust, diese – mich dünkt, einleitenden Sätze zu bestreiten, dem würde ich zur weiteren Erörterung gern Rede stehen.“

²⁸⁵ 1806 folgt zwar der wichtige Beitrag C. F. M., Ueber musikalischen Geschmack (in: Allgemeine Musikalische Zeitung 9/4, 22. Oktober 1806, 49–57); das Siglum wird in der einschlägigen Forschung jedoch aufgelöst zu Christian Friedrich Michaelis, s. dazu Répertoire International de la Presse Musicale. A Retrospective Index Series published under des auspices of the International Musicological Society [...], Allgemeine Musikalische Zeitung. 1798–1848, 2009, LIV, 207. Als frühe Studie zu dem Periodikum s. MARTHA BRUCKNER-BIGENWALD, Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Sibiu – Hermannstadt 1938 [ND 1965].

²⁸⁶ Art. Triest (August Ludwig Ferdinand, auch August Ferdinand und Ferdinand) (in: Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc., T. 2/9, Zürich 1816, 1941).

er kein Mitglied.²⁸⁷ Warum es nicht zu einer weiteren Zusammenarbeit zwischen Triest und Rochlitz kam, muss offenbleiben. Möglicherweise hängt es damit zusammen, dass Rochlitz sich im Jahr des Briefes von der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ nominell zurückzog und seine fortgesetzte Autorschaft hinter Pseudonymen verbarg.²⁸⁸

Das Bild des musiktheoretischen und musikhistorischen Publizisten Triest wird man entsprechend revidieren müssen. Zwischen 1799 und 1806 berichtet er über Entwicklungen und bearbeitet er Themen, die sich mit seinen praktischen Tätigkeiten in Stettin verbinden. Literarisch muss man den Einfluss Forkels auf ihn deutlicher betonen, als es bisher geschehen ist. Auch das nicht umgesetzte Projekt einer Abhandlung über „Musik als *Sprache der Empfindungen*“ dürfte sich als Auseinandersetzung mit dessen Grundthesen zur Korrespondenz zwischen Sprache und Musik als Ausdruck menschlicher Empfindungen im Eröffnungsband der Musikgeschichte erklären lassen²⁸⁹, die ihrerseits von starken Kongruenzen zu Herders Sprachursprungs- und Literaturtheorie bestimmt sind²⁹⁰. Letztlich aus dieser Quelle wird auch Triests Programm eines Ausgleichs zwischen Poesie und Melodie, Sprache und Musik sowie Vokal- und Instrumentalmusik abzuleiten sein.

Keht man im zeitlichen Anschluss an Triests 1806 verstummende Publizistik nach Berlin zurück, so zählt zu den Neuzugängen zur Singakademie – schon bald nach seiner Ankunft aus Halle – Friedrich Schleiermacher. Eindeutig verweisen seine Tageskalender erstmals am 8. September

²⁸⁷ Sing-Akademie 1843 (s. Anm. 221), 41.

²⁸⁸ Répertoire International (s. Anm. 285), XXXIV.

²⁸⁹ FORKEL, Geschichte (s. Anm. 247), 2 (§ 2).

²⁹⁰ Während CHRISTINE ZIMMERMANN, Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften I, 1521), Frankfurt a. M. 1995, 135 f., kurz und schlüssig auf die Bedeutung von Herders Literaturfragmenten verweist, bemüht sich WIENER, Apoll (s. Anm. 195) 44 und 302–321, die Bedeutung Adels gegenüber einem Anschluss an Herder zu betonen. Weiterführend wäre es, Adels und Herder in ihren geschichtstheoretischen Verbindungen zu profilieren und die argumentativen Übereinstimmungen zwischen Herders Sprach- und Forkels Musikursprungstheorie zu erheben. Zu der umfassenden Sammlungen von Herder-Drucken in Forkels Bibliothek s. a. a. O., 371 f. und 380. Unberücksichtigt bleiben bei Wiener Forkels literarische Empfehlungen von Herder, darunter die Empfehlung in FORKEL, Geschichte (s. Anm. 247) 113 mit Anm. 44 und JOHANN NIKOLAUS FORKEL, Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neusten Zeiten bey den Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden, Leipzig 1792, 39, 463. Der bereits von WIENER, Apoll (s. Anm. 195), 49 mit Anm. 174 wahrgenommenen Bezug auf die Humanitätsbriefe ist von programmatischer Bedeutung und nennt ein Herdersches Werk, das in Forkels Bibliothek nicht verzeichnet ist.

1808 auf die Einrichtung²⁹¹, in die er spätestens 1809 eintrat²⁹². Schleiermachers Verhältnis zu Bach erhellen die Quellen nicht.²⁹³ Licht auf seine Wahrnehmung der Sing-Akademie wirft indes die Trauerrede, die er „Am Sarge Zelters [...] im großen Saale der Sing-Akademie“ am 18. Mai 1832 hielt.²⁹⁴ Zelter lag dort zwischen vier Bildern aufgebahrt. Auf der rechten Seite war er von Portraits „seiner vorstorbenen Gattin“ und „seines treuen Lehrers und Vorgängers *Fasch*“ flankiert, auf der linken von Goethe und Bach.²⁹⁵ Schleiermachers Rede vermittelt zwischen einem sakralen Rahmen der Trauer und dem Veranstaltungsort, den er zunächst als „Heiligthum der Kunst“²⁹⁶ bezeichnet. Gegenüber den weiteren Künsten wertet er die geistliche Vokalmusik sodann auf, indem er sie als die „heiligste [...] unter den Künsten“ bezeichnet.²⁹⁷ Dem korrespondiert, dass er die Sing-Akademie anspricht als „diesen, der heiligen Kunst geweihten Verein“.²⁹⁸ Nicht weniger als drei Passagen verweisen auf die christliche und kirchliche Frömmigkeit, die in der Sing-Akademie gepflegt werde. Sie begegnet in dem Vereinszweck, der „immer nur gewidmet war dem Ausdruck der innigsten wahrhaftigsten, christlichen Frömmigkeit“²⁹⁹, der

²⁹¹ FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, Tageskalender 1808, Bl. 26^v, zitiert nach: E. Blumrich / Ch. Hackel / Wolfgang Virmond (Hg.), Schleiermachers Tageskalender 1808–1834: 1808, erarbeitet v. W. VIRMOND unter Mitwirkung v. H. KELM; mit Digitalisat der Handschrift online verfügbar unter: <https://schleiermacher-in-berlin.bbaw.de/tageskalender/detail.xql?id=tageskalender1808&range=09&view=f> (Zugriffsdatum: 4. September 2018).

²⁹² Sing-Akademie 1843 (s. Anm. 221), 36. Entsprechend offen bleibt auch die Datierung in SCHLEIERMACHER, Gesamtausgabe (s. Anm. 294) 237, Anm. I: „der [...] Schleiermacher seit 1808 oder 1809 bis zu seinem Tod angehörte“.

²⁹³ Nur wenige Bezüge zu Bach bestehen in Schleiermachers Gottesdiensten; s. dazu ohne präzise Angaben BERNHARD SCHMIDT, Lied – Kirchenmusik – Predigt im Festgottesdienst Friedrich Schleiermachers. Zur Rekonstruktion seiner liturgischen Praxis (Schleiermacher-Archiv 20), Berlin / New York 2002, 140 f. Nicht einschlägig sind auch die Berliner Gesang- und Choralbücher der Zeit. Ein wertschätzender Bezug auf Bach begegnet erst 1832, in der zeitlichen Folge der Matthäus-Passion, im „Evangelischen Choral- und Orgelbuch“ von ADOLF BERNHARD MARX, s. dazu ILSALBE SEIBT, Friedrich Schleiermacher und das Berliner Gesangbuch von 1829 (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 34), Göttingen 1998, 116.

²⁹⁴ FRIEDRICH D. E. SCHLEIERMACHER, Kritische Gesamtausgabe, Abt. 3, Bd. 13: Predigten 1832, hg. v. D. Schmid, Berlin / Boston 2014, 237–241. Der Text findet sich zudem in: BLUMNER, Sing-Akademie (s. Anm. 221), 193–195.

²⁹⁵ Dies schildert ein zeitgenössischer Zeitungsbericht: SCHLEIERMACHER, Gesamtausgabe (s. Anm. 294), XXIX.

²⁹⁶ SCHLEIERMACHER, Predigten (s. Anm. 294), 238, Z. 7.

²⁹⁷ A. a. O., 240, Z. 22.

²⁹⁸ A. a. O., 238, Z. 9.

²⁹⁹ A. a. O., 240, Z. 21–24.

Erwartung, „daß von hier aus die Erhaltung der Kunst und die Erbauung christlicher Frömmigkeit fortgehen möge“³⁰⁰ und der in der Gewissheit, dass „so lange dieses schöne Gebäude fortbestehen wird, [...] so lange die Kunst, die herrlichste Dienerin der Kirche, kunstliebende Menschen in begeisterter Frömmigkeit vereinen“³⁰¹ werde. Besonders der letztgenannte Passus ist bezeichnend, da er der Annahme einer Gleichrangigkeit des religiösen und musikalischen Erlebens oder eines Substitutionsmodells zwischen kirchlichen und künstlerischen Institutionen widerspricht.³⁰²

Ein Beispiel für die Beharrungskraft der Institutionen und eine ganz andere Art der Erbauung lieferte auch Mendelssohn Bartholdys Besuch in Weimar in Juni 1830. Ein Jahr nach der Aufführung der Matthäus-Passion besuchte er Goethe, der unter dem Einfluss seines Freundes Zelter zu einem Verehrer des Bachschen Instrumentalwerkes geworden war.³⁰³ Auf Goethes Empfehlung besuchte Mendelssohn Bartholdys die Weimarer Stadtkirche und ließ sich die dortige Orgel vom Organisten zeigen. Von diesem aufgefordert,

„was [zu] spielen [...], ließ ich die D moll Toccata von Sebastian los und meinte das sei gelehrt und zugleich auch für die Leute, d. h. für gewisse; aber siehe, kaum hatte ich angefangen, so schickte der Superintendent [der Rationalist Röhr] seinen Bedienteten und ließ sagen: man möchte gleich mit dem Orgelspiel aufhören, da es Wochentag sei, und der Lärm ihn im Studiren störte. Über die Geschichte hat sich Goethe sehr erbaut.“³⁰⁴

³⁰⁰ A. a. O., 241, 6–8.

³⁰¹ A. a. O., 240, 25–28.

³⁰² S. dazu auch unter Bezug auf Schleiermachers Stolper Gutachten von 1804 und im angedeuteten Vergleich mit Zelter G. SCHOLTZ, *Schleiermacher Musikphilosophie*, Göttingen 1981, 26–31. Unter Bezug auf die Trauerrede auf Zelter s. auch ALBERT L. BLACKWELL: *The Role of Music in Schleiermacher's Writings* (in: K.-V. Selge [Hg.], *Internationaler Schleiermacher-Kongreß*. Berlin 1984 [Schleiermacher-Archiv 1,1], Berlin/New York 1985, 439–448), 442.

³⁰³ Lehrreich dazu ist FRIEDRICH SMEND, *Goethes Verhältnis zu Bach* (Edition Merseburger 1406), Berlin 1955. Vertiefungen zu dem Berkaer Badeinspektor Heinrich Friedrich Schütz, den Goethe als Bach-Interpreten schätzte, bietet ALEXANDER F. GRYSHTOLIK, *Anmerkungen zu den Aufführungsstätten J. S. Bachs in Weimar* (BJ 99 [2013], 309–316), 310–313.

³⁰⁴ PAUL MENDELSSOHN BARTHOLDY / CARL MENDELSSOHN BARTHOLDY (Hg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig² 1870, 17.

Zusammenfassung

Kehrt man zusammenfassend zu der Ausgangsszene der Berliner Aufführung der Matthäus-Passion zurück, mag man sich fragen, ob sie in ihrer Überhöhung nicht eine nationalgeschichtliche Variante des Orpheus-Mythos darstellt, indem sie die Wiederkehr eines Toten durch die Kraft der Musik feiert, wie sie ohne die tragische Rückkehr in die Unterwelt zumindest bei Gluck begegnet. Unergiebig wäre es jedoch, diese Schlüsselszene nur durch den Aufweis von Kontinuitäten destruieren zu wollen, so sehr diese auch – wie bei Droysen – als „Ergebniss, Erfüllung, Steigerung des früheren“³⁰⁵ in ihrer spezifischen Signifikanz zu deuten wären. Vielmehr gilt es zu ermesen, aus welchen Wurzeln sich dieses Ereignis speiste, welche Entwicklungen ihm vorangingen und welche Strukturen sich für die wirkungsgeschichtliche Dynamik als relevant erweisen. In dieser Hinsicht sind rückblickend und ausblickend drei Perspektiven zu bündeln, die in den Komplexen Kirche, Hof, Universität und Vereine gleichermaßen angelegt sind.

1. *Institutionell* ließe sich hervorheben, dass die Verbindungen zur kirchlichen und höfischen Kultur in der Aufführung von 1829 strukturell erhalten bleiben. Die Matthäus-Passion fügt sich anfangs präzise in den Ablauf des Kirchenjahres ein. Dies gilt auch für das Gros der Nachfolgeaufführungen, die sich teils unabhängig, teils aus direkter Verbindung zu der Berliner Aufführung, teils durch die 1830 gedruckte Partitur³⁰⁶ erklären lassen³⁰⁷. Dennoch ist festzuhalten, dass eine Ablösung vom passions-theologischen Kontext im Kirchenjahr begegnet.³⁰⁸ Für die Mitglieder der Sing-Akademie selbst wäre es verfehlt, eine institutionelle Opposition zwischen dem Verein und verbandskirchlichen Strukturen aufzubauen. Nach dem spätestens mit der Verfassung von 1816 fixierten Selbstverständnis handelt es sich um einen frömmigkeitspraktisch ausgerichteten Verein. In der Förderung der Sing-Akademie und der persönlichen Repräsentanz während der Aufführungen setzt sich ein höfischer Kontext vor; er öffnet sich jedoch in Richtung staatlicher Subventionen öffentlicher Kulturpolitik. In diese zeichnen sich die bürgerlichen Partizipationsmöglichkeiten ein, die für die Akteure an der Matthäus-Passion aktiv und rezeptiv bedeutsam sind. Eine Veränderung vollzieht sich im Chorwesen, das sich von den schulischen Einrichtungen ablöst und in Privatunterricht,

³⁰⁵ S. oben Anm. 11.

³⁰⁶ Für eine Übersicht s. MEISCHEIN, *Rezeption* (s. Anm. 87), 193–196.

³⁰⁷ A. a. O., 193.

³⁰⁸ Vgl. dazu die Daten der jeweiligen Aufführungen auf a. a. O., 193–196.

Vereinsstrukturen und kirchlichen Initiativen übergeht. Die Berliner Sing-Akademie wirkte in dieser Hinsicht musterbildend auf zahlreiche weitere Einrichtungen, wofür auch auf die sich intensivierende Fachpublizistik und überregionale Präsenz einschlägiger Periodika zu verweisen ist. Hinzu kommen institutionelle Querverbindungen. Verdeutlichen lassen sich diese zwischen den beteiligten Vereinen, Veröffentlichungen und Verlagen. So wurde die erst 1830 gedruckte Partitur der Matthäus-Passion bereits 1828 als „*das grösste Werk unsers grössten Meisters, das grösste und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker*“³⁰⁹ von dem Autor (Adolph Bernhard Marx) und in dem Verlag (der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung) angekündigt, die über die „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung“ die Aufführungen des Jahres 1829 publizistisch vor- und nachbereiteten. Auf Marx und seine Berichterstattung in der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ geht letztlich auch der Mythos des vergessenen und wiederentdeckten Bach zurück, indem er seine Vorberichterstattung für die Matthäus-Passion mit einleitenden Hinweisen auf die „hundertjährige [...] Zwischenzeit“³¹⁰ oder „fast hundertjährige [...] Verborgenheit“³¹¹ und der bevorstehende „Auferstehung von den Toten“³¹² sowie Rückkehr ins „Leben“³¹³ eröffnet und den „das Verschwinden des Bachschen Geistes“³¹⁴ aus den zurückliegenden Zeitumständen ebenso erklärt wie beklagt.

2. *Personal und personell* zu betonen ist, dass sich die für das 18. Jahrhundert bezeichnende Dominanz Händels gegenüber Bach auch in der konzertanten Praxis des 19. Jahrhunderts fortsetzt. In den Benefizkonzerten der Berliner Sing-Akademie, zu denen die beiden Aufführungen der Matthäus-Passion 1829 zählen, ist Händel quantitativ bestimmender als Bach.³¹⁵ Auch bleibt Grauns „Tod Jesu“ bis ins ausgehende 19. Jahrhundert passionsmusikalisch präsent. Hinsichtlich der zu Bach konsultierten

³⁰⁹ ADOLF BERNHARD MARX, Höchst wichtige und glückliche Nachricht (in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 5/17, 23. April 1828, 131 f.) 131.

³¹⁰ A. B. MARX, Bekanntmachung (in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 6/9, 28. Februar 1829, 65–67), 65.

³¹¹ ANON., Bekanntmachung (in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 6/8, 21. Februar 1829, 57), 65. Die später zu diskutierende Formulierung „Hochfeier der Religion und der Kunst“ (s. Anm. 322–324) spricht für eine Autorschaft von A. B. MARX.

³¹² MARX, Bekanntmachung (s. Anm. 310), 65.

³¹³ ANON., Bekanntmachung (s. Anm. 311), 57.

³¹⁴ MARX, Bekanntmachung (s. Anm. 310), 66.

³¹⁵ Für eine Übersicht der Benefizkonzerte s. Verzeichnis der von der Sing-Akademie veranstalteten Aufführungen zu gemeinnützigen oder wohltätigen Zwecken (in: BOLLERT, Festschrift [s. Anm. 233], 137–139) hier: 137.

Autoren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist eine Doppelbewegung zu beobachten. Zum einen erweist sich die akademische Profession in publizistischer Hinsicht nicht als entscheidend, was für kirchenamtlich angebundene Theologen wie Herder und Triest in gleicher Weise wie für nicht graduierte vormalige Theologiestudenten wie Schubart³¹⁶ oder Rochlitz gilt. Zudem ist gleichzeitig eine musikwissenschaftliche Professionalisierung zu beobachten, die sich mit Schubart und Reichardt aus höfischen Kontexten in Richtung einer davon unabhängiger Publizistik entfaltet, während Forkel sich in einem universitären Umfeld bewegt, in dem er mit dem neugeschaffenen Amt des akademischen Musikdirektors eine Funktion ausfüllt, die sich mit Göttingen und Halle beginnend an weiteren Universitäten zu etablieren beginnt. Der Berliner Musikredakteur Marx versah die entsprechende Position seit 1832 an der Friedrich-Wilhelms-Universität.³¹⁷ Interessanterweise sind gerade bei ihm scharfe Abgrenzungen von Forkel zu beobachten. So vermerkt Marx bereits in seiner vorbereitenden „Bekanntmachung“ der Matthäus-Passion, dass Forkel mit Bachs religiösen „Hochgesänge[n]“ dessen „Hauptwerke“ ignoriert habe³¹⁸: „Seltsam thut sich dieses gänzliche Uebersehen des Wesentlichen in Bachs Wirken in *Forkels* Biographie desselben kund.“³¹⁹ In seinem ersten Bericht nach der Aufführung unterstellt er dem elf Jahre zuvor verstorbenen Kollegen, Bach nur als „*National-Angelegenheit*“ verstanden und nicht im Sinne „der wichtigsten *Kunstangelegenheit*“ gewürdigt zu haben.³²⁰ Man kann diese Passagen im Sinne einer sich sachlich ausdifferenzierenden Professionalisierung deuten; unverkennbar sind jedoch die Implikationen persönlicher Profilierung und Ambitionen, die zu einer zeitgenössischen und späteren Wahrnehmung der Berliner Aufführung als eines epochalen Ereignisses beigetragen haben.

3. *Argumentativ* bleibt abschließend zu bemerken, dass die Suche nach Strategien zu einer Um- und zunehmend superlativisch formulierten Aufwertung Bachs die Stimmenvielfalt wie ein *cantus firmus* durchzieht. Dazu zählen die von Kirnberger wirkungsmächtig formulierte Ausnahmestellung im Bereich der Harmonie und die von Forkel betriebene Ablösung von dem Vergleich mit Händel. Überhaupt erweist sich Forkel als

³¹⁶ Zu Schubart vgl. weniger bildungsgeschichtlich, als thematisch inklusiv das Themenfeld sondierend MALTE VAN SPANKEREN, Schubart als Theologe, in: POOTHAST, Schubart (s. Anm. 171), 435–455.

³¹⁷ ARNFRIED EDLER, Art. Marx, Adolph Bernhard (in: NDB 16, 1990, 321–323) 322.

³¹⁸ MARX, Bekanntmachung (s. Anm. 312), 66.

³¹⁹ A. a. O., 66, Anm. *.

³²⁰ MARX, Bericht (s. Anm. 2), 80.

der kreativste Autor in der Entwicklung argumentativer Legitimationsmuster. Er operiert erstmals mit dem Klassikerbegriff und appelliert an nationale Selbstidentifikationen, um die Erschließung und Pflege des musikalischen Kulturerbes voranzutreiben. Argumentationsgeschichtlich und genetisch erweist sich Herder als wichtige Referenz für Reinhardt wie Forkel. Kongruenzen bestehen auch zu Triest, der für ein Herder und Reinhardt vergleichbares Ideal einer ausgewogenen Ausbildung und Förderung von Instrumental- und Vokalmusik steht. Für eine auf „reine“ Instrumentalmusik zielende „Musikästhetik“ kann Triest nicht in Anspruch genommen werden. Deren Anfänge zeichnen sich weniger in den Voten von Theologen und Philosophen ab. Im Zusammenhang mit der Matthäus-Passion begegnen entsprechende Forderungen zwar, wie bei Rahel Varnhagen; dies führt jedoch zu einer Ablehnung und keiner neuerlichen Wertschätzung Bachs. Die Ablösung des Konzert- oder Übungsrahmens von einer kirchenmusikalischen Gottesdienstkultur scheint andere Wurzeln zu haben. Dazu zählt, auch diesen dritten Punkt abschließend, die Marketingmaschinerie der Berliner Veranstalter und Verleger. So fügt eine Mitte 1829 erschienene Verlagsankündigung der seit dem Vorjahr beworbenen und im Folgejahr erschienenen Partitur zahlreiche frühere Argumente und Formulierungen zusammen.

„Seit einem Jahrhundert ist Johann Sebastian Bach der größte Harmoniker und Contrapunktist, das Muster für alle Tonkünstler, die grösste Zier vaterländischer Tonkunst genannt worden, und man hat nur wenige und zwar untergeordnete Werke zur Rechtfertigung dieses grossen Ruhmes aufzuweisen gehabt. Das vorgenannte Werk, seine grösste Schöpfung, ist nicht nur vollwichtiger Zeuge der höchsten Kunst und Erfindungsgabe, die sich je in den Musikwerken irgend einer Nation kund gegeben, sondern offenbart auch den erhabenen Geist, der so reiche Kräfte beseelt hat. Es ist die tiefste wahrhaftig evangelische Begeisterung, das Leben des grössten Künstlers in der Idee und für die Idee der Religion Jesu, die dieses Werk geschaffen, und hundert Jahre lang einer christlich religiöseren Zeit, als die eben vergangene, aufbewahrt hat, Allen zu höchster Erbauung und Bestärkung, *den Künstlern aber das reinste und erhabenste Muster für ihr Bildungsstreben und für ihre wahre Künstlerpflicht.*“³²¹

Die religiöse Bedeutung der Musik steht außer Frage, doch kann das Schlussargument in Richtung einer ästhetischen Autonomiekonzeption gelesen werden. Zudem besitzt dieses Argument Vorläufer: So votierten

³²¹ Ankündigung. Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus von Johann Sebastian Bach (in: Verzeichnis von Musikalien, welche bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34. zu haben sind. Nr. 9, 11. August 1829).

C. Ph. E. Bach, Kirnberger und andere in vergleichbaren Zusammenhängen, in denen es darum ging, eine möglichst breite Zielgruppe von Käufern und Rezipienten anzusprechen, für den Wert des zu empfehlenden Werkes trotz seiner technischen Komplexität um des Übens willen. Zudem wirkten die Aufführungen der Matthäus-Passion im März 1829 nicht nur aus sich heraus. Vielmehr wurde die Aufmerksamkeit des Publikums zunächst einmal durch Vorankündigungen auf den Anlass gelenkt. Bereits die erste „Bekanntmachung“ der „Berliner Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ verheißt eine „Hochfeier der Religion und Kunst“³²² – und diese Formulierung wurde in der weiteren Vorberichterstattung von Marx einleitend³²³ und zusammenfassend³²⁴ wiederholt. Interessant ist, dass Marx mit den Gewichtungen zwischen dem religiösen und ästhetischen Charakter des „Hochfestes“ spielt und damit Wahrnehmungen eines reinen Kunstgenusses vorbereitet, der mit religiösen Begrifflichkeiten beschrieben wird. Aus diesem Spannungsfeld erschließen sich frühe Reaktionen auf die Matthäus-Passion; und aus ihm eröffnen sich auch heute Wege sowohl in den Gottesdienst als auch in den Konzertsaal.

³²² ANON., Bekanntmachung (s. Anm. 311), 57.

³²³ ADOLPH B. MARX, Erster Bericht über die „Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäus“ von Johann Sebastian Bach (in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, 6/10, 7. März 1829, 73–78) 73: „und wir werden *nicht* zu einem *Kunstfest* berufen, sondern zu einer *religiösen Hochfeier*.“

³²⁴ A. a. O., 78: „Mögen unsere Leser mit andächtiger Ehrfurcht vor Religion und Kunst zu dieser Hochfeier wallen. Wer so hintritt, wird geläutert und erhoben, beides für Religion und Kunst, zurückkehren.“

Beilage

Johann Karl Friedrich Stettin an Friedrich Rochlitz, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, 4 Bl. (Sig. GSA 80/56),

Stettin den 17. Mai: 1804.

Theurster Herr Hofrath!

Sie haben mich durch Ihren Brief eben so sehr überrascht, als beschämt. Schon seit geraumer Zeit schlug mir das Gewissen, so oft ich ein neues Blatt der M.[usikalischen] Zeitung erhielt: Es schien mir zuzurufen: „du bist ein nachlässiger, undankbarer Mensch!“ und wenn ich auch diese Vorwürfe nicht ganz zu verdienen glaubte, so erregten mir doch die unverschuldeten Hindernisse meiner Thätigkeit für die M.[usikalische] Zeitung quälenden Mismuth. Nun vollends dieser Brief. Er setzt den Kontrast zwischen Ihrem Benehmen und dem meinigen in so helles doch für mich nachtheiliges Licht, daß nur der Gedanke an die humanen Gesinnungen des Mannes, mit dem ich es hier zu thun habe, mir Muth geben kann, einige Worte zu meiner Entschuldigung zu wagen.

Vor allen Dingen bitte ich Sie: fest versichert zu seyn, daß die Ursachen meines langen Stillschweigens lediglich in mir selbst und meinen speziellen Verhältnissen liegen, keinesweges aber in irgendeinem, etwa von Seiten der Redaktion oder des Herrn Verlegers, unbefriedigt gebliebenen Wunsche, wie Sie zu vermuthen scheinen. Nicht nur alles, was ich fordern konnte, ist mir gewährt, sondern noch mehr, als ich eigentlich für meine, mir selbst nicht einmal genügenden, und in der That (ich sage diese ohne falsche Bescheidenheit) unreifen Arbeiten verdiente, allenfalls mit Ausnahmen einiger Rezensionen, die wenigstens sorgfältig abgefaßt sind. Mein letzter an Sie gerichteter Brief, worinn ich um Aufklärung über einige Rückstände bat, war theils durch die Verwunderung über ein ungewöhnliches Stillschweigen nach Ablauf mehrerer Messen, theils – im engsten Vertrauen gesagt – durch einige Privatnotizen veranlaßt, welche mir von mehreren Personen, die Herrn H-¹³²⁵ zu kennen vorgaben, über dessen Gesinnungen in Verhältnissen des Mein und Dein mitgetheilt wurden. Der Erfolg hat gezeigt, daß eine solche Besorgniß, wenigstens in

³²⁵ GOTTFRIED CHRISTOPH HÄRTEL (1763–1827), Verleger der „Allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung“, die in Leipzig bei „Breitkopf & Härtel“ erschien. Zur Verlagsgeschichte und biographisch zu Gottfried Christoph Härtel s. O. HASE, Art. Breitkopf und Härtel (in: ADB 3, 1876, 297–303).

Rücksicht meiner, grundlos und ungerecht war; auch hätte ich dieses Umstandes nie erwähnt, wenn [1^v] ich nicht glaubte, den Verdacht der Geldbegierde damit, wo nicht ganz von mir zu entfernen, doch zu verringern. Kennten Sie mich näher, so würden Sie wahrscheinlich in das Urtheil meiner hiesigen Freunde einstimmen, welche mir Schuld geben, daß ich von dieser Eigenschaft eher zu wenig als zu viel an mir habe. Nicht minder frei fühle ich mich von der eitlen Anmaaßung, meine ephemeren Geistesprodukte mit den gehaltvollen Arbeiten bedeutender Schriftsteller in gleichen Rang setzen und dafür ein noch ausgezeichneteres Honorar verlangen zu wollen. Was mir dafür versprochen und gegeben ward, ist, wie gesagt, schon zu viel, und ich würde es nicht annehmen, wenn ich nicht theils nach meiner ökonomischen Lage eine solche Weigerung für Affektation halten, theils dieses so ansehnliche Honorar als eine Aufmunterung ansehen müßte, meinen Aufsätzen künftig die möglichste Feile zu geben. Aber nie, das betheure ich Ihnen, wird es mir einfallen, größere Forderungen an die Red.[aktion] der M.[usikalischen] Z.[eitung] zu machen, selbst dann nicht, wann es mir auch gelänge, ihr wichtige, durch Form und Inhalt interessantere Arbeiten zu liefern.

Was war es also, das mich so lange für die M.[usikalische] Z.[eitung] stumm machte? Das abgenutzte Thema von Amtsgeschäften will ich hier nicht auf die Bahn bringen. Wenn ein Prediger heut zu Tage diese Litanei anstimmt, pflegt man sich dabei, und gemeinhin mit Recht, kaum das Lächelns zu erwehren. Ob auch mich dies träfe oder nicht, mag hier unerörtert bleiben; aber von meinen übrigen Verhältnissen muß ich doch ausführlicher sprechen. – Täglich muß ich von 9–12 Uhr, auch an manchen Tagen des Nachmittags, Privatlektionen geben. Ferner bin ich Mitvorsteher zweier Armenanstalten (einer Rumfordschen und einer Holzversorgungskommission) welche mir manche Stunde philosophischer Muße fortnehmen, sie durch unaufhörliche Störungen zersplittern und, bei aller Nützlichkeit ihres Zwecks doch zu so vielen trivialen geistlosen Beschäftigungen nöthigen, daß die Kraft zum freieren Ideenspiel darunter fast erliegt. – Dazu thut meine [2^r] häusliche Lage das ihrige. Seit einem Jahr verursacht mir die Kränklichkeit meiner Frau sammt ihren natürlichen Folgen manchen Kummer. Meine heranwachsenden Kinder, deren Bildung ich fremden Personen nicht überlassen kann und will, bedürfen Aufmerksamkeit und Unterricht. Was dann von müßigen Augenblicken übrig bleibt, nehmen Abhaltungen durch eine übergroße Sippschaft hin, wovon ich mich oft nur mit Mühe losmachen kann. – Rechnen Sie zu dem allen einen gänzlichen Mangel an äußerem Antrieb zu Unterhaltungen mit und über Musik. Seit ein paar Jahren lebe ich hier in einer musikalischen Einöde. (Die beikommenden Nachrichten besagen darüber ein mehreres, und ich

bitte um den möglichst baldigen Druk derselben.)³²⁶ Hier noch einiges, was sich nicht zur öffentlichen Mittheilung qualifizirt. Unser Freund H—k³²⁷, der einzige Tonkünstler, welcher hier mit Erfolg für die Musik wirken kann, legt die Hände in den Schooß, weil es ihm an kräftiger Ermunterung zum Fortwirken gebricht. Er arbeitet jetzt weniger fürs Gehör als für andre Sinne, d.h. er lebt mehrentheils in und für seinen Garten. So etwas spricht nur zu sehr den Geist eines Publikums an, wo Künste und Wissenschaften – ich möchte fragen, von Statur, – in *ecclesia pressa* leben, und das gewohnt ist, nur dem Plutus und dem Bacchus (*vitisator*)³²⁸ Opfer zu bringen. All mein musikalischer Genuß schränkt sich auf einsame Unterhaltungen am Fortepiano ein. Musikalische Artistik ist gar ein Gegenstand, worüber ich hier mit niemandem sprechen kann und mag; die Tonkünstler, selbst die, welche nicht bloße Musikanten sind, verstehen nichts davon, und meine literarischen Freunde befassen sich mit diesem Artikel nicht. – Wie kann ich also den jetzigen – mir nur aus der M.[usikalischen] Z.[eitung] bekannten – Standpunkt der Tonkunst gehörig auffassen, damit ich nicht einseitig werde, nicht Sachen in der Z.[eitung] zum Vorschein bringe, welche in den gegenwärtigen Zustand der Musik schlecht eingreifen? – – Alles aus sich selbst und der Vergangenheit gleichsam herausaugen zu müssen, das kümmert nur den nicht, der sich für ein Genie hält, und vor Begierde brennt, sein Licht leuchten zu lassen. Meine Individualität [2^v] macht mir einen äußeren Anstoß zur Erweckung und Verarbeitung der Ideen, entweder durch lebendige Umgebungen oder durch ununterbrochenen literarischen Verkehr, nothwendig. Lebte ich in Berlin, oder Wien oder Leipzig, kurz, an einem Orte, wo man für schöne Kunst und Kunstphilosophie Sinn hat, so möchte ich vielleicht mehr leisten; so aber – – doch, Sie wissen nun genug, um mich hiernach zu beurtheilen und, wo möglich, zu entschuldigen. Kaum wird es also noch der Anführung zufälliger Hinderniße meiner thätigen Theilnahme an der M.[usikalischen] Z.[eitung] bedürfen, wovon indessen Eins sehr bedeutend war, nemlich ein gefährliches Nervenfieber, wovon ich 6 Wochen darnieder lag, und wovon ich erst seit Anfang Aprill ganz befreit bin. Während dieser Zeit und auch nachher untersagte mir mein Arzt ausdrücklich anhaltendes ernstes Denken.

Mag nun alles dieses zu meiner Rechtfertigung hinreichen oder nicht, genug, ich will mit neuem Fleiß für die Zeitung arbeiten. – Um dieses Versprechen sicher zu erfüllen, werde ich einen schon lange gehegten

³²⁶ Noch im Mai wurden die Nachrichten aus Stettin geruckt (s. Anm. 263).

³²⁷ Zu F. W. HAACK s. Anm. 280.

³²⁸ Vgl. dazu B. HEDERICH, Art. BACCHVS (in: DERS., Gründliches mythologisches Lexicon [...], Leipzig 1770, 501–522), 512.

Vorsatz ausführen, den Ihr Brief zur Reife gebracht hat, nemlich, meine Privatlektionen mit dem nächsten Monat aufgeben. Denn, schon von der ökonomischen Seite betrachtet (auf die ich leider auch Rücksicht nehmen muß) würde ich dabei wahrscheinlich gewinnen, und eben so für die Ausbildung meiner innern Kräfte. Doch könnte es nur unter zwei Bedingungen geschehen. Erstlich, daß Sie dem Institut Ihre leitende Hand nicht ganz entziehen, wenn Sie auch gleich genöthigt seyn sollten, die Redaktion desselben aufzugeben.³²⁹ Geschieht dies letztere, so haben Sie ohne Zweifel Ihre guten Gründe dazu, worüber sich nichts sagen läßt, als daß jeder Theilnehmer und Freund der M.[usikalischen] Z.[eitung] diese Nachricht mit einigem Bedauern aufnehmen und Ihre Äußerung: „das Institut würde dadurch nichts verlieren“ nur als Wirkung Ihrer Bescheidenheit verstehen muß. Jenes Versprechen allein kann uns dabei einigermaßen beruhigen. – Meine zweite Bedingung wäre: daß die Redaktion [37] nicht einem Manne übergeben würde, der sich vor ein paar Jahren, wie er mir selbst schrieb, von der Theilnahme an der M.[usikalischen] Z.[eitung] losgesagt hat, nemlich Herrn. H. Sp-r³³⁰. In diesem Fall würde auch ich, aus sehr triftigen Gründen, mit der Zeitung nichts mehr zu thun haben, und ich bitte Sie: mir, wenn wider Verhoffen so etwas im Werke wäre, sogleich Nachricht davon zu geben, damit ich meine Maaßregeln (in Betracht der erwähnten Lektionen) bei Zeiten darnach nehmen könnte.

(Was übrigens in den beikommenden Notizen³³¹ gegen die Zeitung für die elegante Welt gesagt wird, ist nicht Folge von Animosität gegen Hrn Sp-r – ob ich gleich dazu wol Ursache hätte – sondern nur eine nothgedrungene Äußerung der Indignation, welche ich hier mit allen unbefangenen Leuten über das fade, zum Theil lügenhafte Gewäsche empfinde, das in den Nachrichten von Stettin in der Z.[eitung] f.[ür] d.[ie] eleg.[ante] W.[elt]³³² (auch, wie ich höre, in Freimüthigen³³³) dem auswärtigen Publikum aufgetischt ist. H. Sp-r kann freilich dafür nicht, daß ihn oft die Kleinstädtereie und faule Schmeichelei mit solchen Notizen berückt; aber

³²⁹ S. dazu oben Anm. 288.

³³⁰ Zu J. G. K. SPAZIER s. oben Anm. 181.

³³¹ Die betreffende Passage des beiliegenden Manuskriptes wurde in der Drucklegung offensichtlich gestrichen; vgl. dazu oben Anm. 326 und Anm. 263.

³³² Triest dürfte sich beziehen auf: Herrn von Held's Fahrt von Kolberg nach Stettin (in: Zeitung für die elegante Welt, 3, 7. Januar 1804, 17–20; 4, 10. Januar 1804, 29–31; 5, 12. Januar 1804, 35–37). A. a. O., 36 wird Stettin als Ort „sehr gebildeter und interessanter Menschen“ geschildert, bei denen auch die Musik gepflegt wird; s. ebd. über Kaufmann Witzlow: „Sein Haus ist eine wahre Heimath von Lektüre, Musik und gutem Geschmack.“

³³³ ANON., [Brief] Stettin, im März 1804, (in: Der Freimütige oder Ernst und Scherz, 71, 9. April 1804, 284) geht auf ein erfolgreiches Konzert ein.

der Patriotismus – dessen Pflichten doch nicht auf eitles Posaunen eingeschränkt sind – fordert es, hierüber bei Gelegenheit ein Wörtchen (denn mehr ist es nicht werth und schickt sich auch für die Mus.[ikalische] Zeit.[ung] nicht) fallen zu lassen. – Von dem, was ich in den beikommenen Nachrichten geschrieben habe, vertheidige ich, nöthigenfalls mit Nennung meines Namens, jede Silbe.)

Schreiben will ich also, aber worüber? – Nina d'Arbigny³³⁴ hat mir meine Arbeiten über den Gesang unnützlich gemacht, wie ich glaube. Einige Themata, mit deren Entwürfen ich mich schon eine Zeit lang herumtragen, möchte ich wol ausarbeiten: Z[um] JE.[xempel] I.) „was gilt der praktische Musiker eigentlich als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft? – 2) über die Definition der Musik als Sprache der Empfindungen³³⁵; 3.) über das Verhältniß des Komponisten zum [3^y] bloßen Darsteller der Musik[“] – n. 2 und 3 als Fragmente meiner projektierten Kritik der Tonkunst; n. 3 ist auch schon in einer Note zu meiner historischen Skizze (im Anfange 1801) angedeutet.³³⁶ – Gefallen Ihnen diese Themata nicht, so melden Sie es mir, und da Sie die Bedürfniße der jetzigen Tonkunst und der Leser der M.[usikalischen] Z.[eitung] unstreitig besser kennen, als ich – geben Sie mir Themata auf, welche Sie meinen Kräften angemessen glauben. Die Überzeugung, daß ich dadurch nützlicher werde, als bei Verfolgung eigener Einfälle, wird meinen Fleiß verdoppeln. Haben Sie ausserdem noch etwas zu rezensieren, was in mein Fach schlägt, so bitte ich gleichfalls darum.

³³⁴ S. dazu die Triest durch den anhaltenden Bezug der „Allgemeine[n] Musikalische[n] Zeitung“ bekannte Rezension ANON., Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten. Von Nina d' Aubigny von Engelbrunner. Leipzig, bey Voss und Compagn. 1803. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.) (in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 5/51, 14. September 1803, 837–848; 5/52, 21. September 1803, 853–861).

³³⁵ Als Folgebeitrag ließe sich in Betracht ziehen: Beiträge zu einer Aesthetik der Musik (in: Allgemeine Musikalische Zeitung, 8/22, 26. Februar 1806, 337–341). Nach dem späteren Index des Periodikums stammt der Text jedoch von „Schreiber, Chr.“; s. dazu: Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1818), Leipzig [1819], 110. Zu den begriffsgenetischen Zusammenhängen, Musik als „Sprache der Empfindungen“ zu verstehen, s. mit Blick auf Herder und Forkel oben Anm. 289 f.

³³⁶ TRIEST bezieht sich auf DERS., Bemerkungen (s. Anm. 240), 245–248, Anm. ***, beginnend mit: „Das Verhältniß zwischen dem *Komponisten* und dem *ausübenden Musiker* verdient in unseren Zeiten [...] eine besondere Untersuchung“, und schließend mit: „Ueber diesen Gegenstand eine *besondere Abhandlung* zu schreiben, wäre gewiss der Mühe werth.“

Aber wie fange ich es an, um Ihnen die Freude zu schildern, welche der Schluß Ihres Briefes in mir erregt hat? – Lange fühlte ich nicht zu gleicher Zeit die Schranken und Vorzüge der Menschheit so lebhaft, als bei dieser Stelle. O, wie oft sehnte ich mich, das nur zu große Stück Erde, was zwischen uns liegt, überspringen zu dürfen! – Nicht, um Sie näher kennen zu lernen; denn auf der Bahn, worauf Sie als Schriftsteller wandeln, läßt sich, selbst wenn Sie es wollten, das eigen Herz doch nicht verstecken. Auch nicht, um Ihnen zu sagen, was Sie mir schon längst sind; denn das folgt theils aus dem eben erwähnten, theils müssen es Ihnen meine Briefe ver-rathen haben; sondern nur, um in Ihrer Nähe und durch mündliche Mittheilung Ihrer Ideen mich zu dem oft ermuntert zu fühlen, wodurch ich mir einen höheren Grund Ihrer Freundschaft erwerben könnte, als bisher möglich war. Das Schicksal versagt mir die Erfüllung dieser Lieblingswunsches; wir sind beide an unsre Heimath gefesselt, und kaum wage ich, zu hoffen, daß uns der Zufall einmal auf halbem Wege – in Berlin, wohin mich meine Geschwister³³⁷ und Freunde zuweilen locken – zusammentreffen lißen. Sollten Sie einmal Veranlassung finden, dorthin zu reisen [4^r] so geben Sie mir Nachricht davon, wenn die Reise nicht zu plötzlich geschehen muß. Daß ich dann alles ersinnliche anwende, um mich hier loszumachen und Sie dort zu sehen, versteht sich vor selbst. – Untereffen rufe ich mit Kant aus: „Die Schreibekunst ist doch eine herrliche Kunst!“³³⁸ Sie spottet der weitesten Entfernung, sie stellt den abwesenden Freund mit magischer Gewalt vor uns hin, und die Augenblicke oder Stunden, wo wir, mit der Feder in der Hand, ihn um uns träumen, trösten uns dafür, daß wir mehrentheils als – *glebae adscripti*, möchte ich sagen – und mit einer Menge von Alltagsmenschen leben müssen.

Dies Gefühl begleitete mich bei diesem Briefe; darum entschuldige auch seine Länge nicht. Sie haben mir durch den Ihrigen zuviel Selbstvertrauen eingefloßt, als daß ich hätte kürzer seyn können. Überdies setzte ich voraus, Sie würden in diesem Briefe nichts dringendes vermuthen und ihn also nur in müßigen Augenblicken durchlesen.

Doch nun auch nichts mehr, als die Versicherung: ich werde fortan nicht aus dem Sinne verlieren, was sich einem Menschen geziemt, dem Sie Freund seyn wollen. – Mit ganzer Seele

Ihr
Triest.

³³⁷ Zu Triests Bruder s. oben Anm. 286.

³³⁸ Triest bezieht sich auf I. KANT, Anthropologie in pragmatischer Absicht (Kant's gesammelte Schriften, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 7, Berlin 1907, 117–333), 185, Z. 8.