

Mitteldeutsche Barockkomponisten im Wiener Musikschrifttum des frühen 19. Jahrhunderts

von Hartmut Krones

Viele werden von dem Thema dieses Referates überrascht gewesen sein, als sie das Symposions-Programm erhalten haben – allzu weit von „Mitteldeutschland“ entfernt scheint die österreichische Hauptstadt Wien zu liegen. Aber: Zu Beginn der hier zu behandelnden Zeit war Wien bekanntlich noch die Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, und natürlich sind Kunstwerke aus den Metropolen der einzelnen Länder des Reiches, aber durchaus auch solche aus der „Provinz“, immer wieder auch in der Hauptstadt rezipiert worden. Und angesichts ähnlicher Übersichten, die ich seit 1985 über Johann Sebastian¹ sowie Carl Philipp Emanuel Bach², über Georg Philipp Telemann³ und jüngst über Johann Gottlieb Naumann⁴ geben konnte, wird sich heute lediglich einmal mehr das Bild von Wien als Zentrum sowohl der deutschen Kultur als auch anderer Nationalkulturen des Reiches bestätigen, das sowohl immer die Leistungen der Vergangenheit im Auge hatte als auch jedwede neue Entwicklung geradezu seismographisch registrierte.

Zunächst möchte ich in Erinnerung rufen, in welchem orbitant hohem Maß mitteldeutsche Komponisten des 18. Jahrhunderts von den Wiener Verlags- und Kопiaturbetrieben zum Kauf angeboten wurden. Georg Philipp Telemann etwa war beim großen Kопiatur-

¹ Hartmut Krones, „Das Bach-Bild der Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien 1817–1824) und der Allgemeinen Wiener Musikzeitung (Wien 1841–1848)“, in: *Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, hrsg. v. I. Fuchs, Wien 1992, S. 97–111.

² Hartmut Krones, „Carl Philipp Emanuel Bachs Präsenz im Wien des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach im Europa des 18. Jahrhunderts* (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 38), Michaelstein/Blankenburg 1989, S. 56–74; Ders., „Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des 18. Jahrhunderts“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts* (Symposium, Hamburg 29. September – 2. Oktober 1988), hrsg. v. H. J. Marx, Göttingen 1990, S. 529–544; Ders., „Zur C.-P.-E.-Bach-Rezeption im Wien des frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 in Frankfurt (Oder)*, hrsg. v. H.-G. Ottenberg (= Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderband 2), Frankfurt (Oder) 1998, S. 464–480; Ders., „Carl Philipp Emanuel Bach im Urteil von Raphael Georg Kiesewetter“, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Zagan und Zielona Góra*, hrsg. v. U. Leisinger und H.-G. Ottenberg (= Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderband 3), Frankfurt (Oder) 2000, S. 286–294.

³ Hartmut Krones, „Georg Philipp Telemann im Wien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, Referat bei der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz *Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann – neue Erkenntnisse und Erfahrungen*, Magdeburg, 14.–18. März 1996; Druck in Vorbereitung.

⁴ Hartmut Krones, „Naumann und Wien“, Referat beim Kongreß *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Dresden, 8.–10. Juni 2001; Druck in Vorbereitung.

betrieb Traeg 1799 mit sechs Werken bzw. Sammlungen vertreten⁵, 1804 folgten im Nachtrag des Verlagsverzeichnisses zwei weitere Nummern⁶, darunter die *Donnerode*. 1802 bot der Verlag Joseph Eder noch sechs Sonaten für 2 Violinen an.⁷

In einem weit höherem Maß präsent war hingegen das Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs. Johann Traeg allein bot im Jahre 1799 159 Einzelwerke sowie noch 12 Werksammlungen an, 1804 traten noch 10 Kompositionen hinzu.⁸ Weitere Verlage hatten insgesamt noch einmal 6 Sammlungen in ihrem Angebot.

Ungefähr in der Mitte zwischen diesen beiden Meistern bewegen sich die Mengen der in Wien im Handel befindlichen Musikalien von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach; die allgemeine Hochschätzung dieser beiden Meister war allerdings, wie wir gleich sehen werden, besonders groß. Im Falle des „alten“ Bach haben wir das beim Wiener Bach-Kongreß 1985 in großer Breite nachweisen können:⁹ Stimmenmaterialien, Partiturabschriften und frühe Drucke finden sich in großer Zahl sowohl in den Wiener Adels- und Bürgerhäusern als auch in österreichischen Klöstern. Und ein ganz spezielles Heimatrecht in Wien besaß Georg Friedrich Händel, dessen Werke immer wieder – und zwar zum Großteil in den Bearbeitungen Wolfgang Amadeus Mozarts – in repräsentativen Aufführungen erklangen. Dementsprechend groß war auch die Präsenz Händels in der Presse, und hier vor allem in der Fachpresse, meinem eigentlichen Thema. Und so wollen wir uns nun den beiden Wiener musikalischen Zeitungen des frühen 19. Jahrhunderts zuwenden. Sie führen uns in jene Zeit nach den napoleonischen Kriegen, deren Musikleben in immer stärkerem Maß durch das wohlhabende Bürgertum und den niederen Adel getragen wurde. Da sich der Inhalt solch spezieller Blätter naturgemäß auch an den Erwartungen seiner Leserschaft ausrichtete, wird er vor allem auch Einblicke in das musikhistorische Wissen und Denken jener Zeit vermitteln.

Die erste zu betrachtende Zeitschrift ist die genau ein Jahr (1813) erscheinende *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, deren Initiator Nikolaus Freiherr von Krufft¹⁰ und deren Hauptredakteur Ignaz von Schönholz¹¹ war; zu ihrem weiteren Redaktionsstab gehörten laut Eduard Hanslick „[Ignaz von] Mosel, [Ignaz von] Seyfried und andere hervorragende Musikfreunde“¹², also vor allem Persönlichkeiten, die damals wesentlichen Anteil an der Gründung der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ hatten.

In dieser Zeitung tauchen nun etliche Male mitteldeutsche Barockkomponisten auf, obwohl das Blatt vorwiegend das aktuelle Konzertleben betrachtete. – Diese Einbeden-

⁵ Alexander Weinmann, *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)*, Bd. I (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/17), Wien 1973, S. 30, 82 f., 88, 95 und 228.

⁶ Ebd., S. 413 und 426.

⁷ Alexander Weinmann, *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder – Jeremias Bermann* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/12), Wien 1968, S. 17.

⁸ Weinmann, *Johann Traeg* [s. Anm. 5], passim. Hierzu siehe vor allem Krones, „Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des 18. Jahrhunderts“ [s. Anm. 2], S. 533 f.

⁹ Siehe alle Beiträge des Bandes: *Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, hrsg. v. I. Fuchs, Wien 1992.

¹⁰ Laut Theophil Antonicek, *Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen*, Diss. Wien 1962, S. 480 f.

¹¹ Laut Rolf Lindner, „Musikzeitschriften in Österreich“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10 (1955), S. 40.

¹² Eduard Hanslick, *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 165.

kung der Aktualität führte aber auch dazu, daß gleich auf der Titelseite der ersten Nummer („Sonnabend den 2ten Jänner 1813“) neben der (einspaltigen) Selbstdarstellung „Ein Wort über das Bedürfniß einer musikalischen Zeitung“ ein dann mehr als drei Spalten langer Bericht über das Gründungskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde vom 29. November 1812 beginnt; die Überschrift lautet: „Timotheus, oder die Gewalt der Musik“.

Aus diesem Bericht sollen nun einige Passagen zitiert werden, da hier einerseits Georg Friedrich Händel wahre Elogen erfährt, andererseits aber auch das Selbstverständnis Wiens als gleichsam „immer-noch-deutsche-Hauptstadt“ besonders schön dokumentiert erscheint. Erinnerung sei, daß wir uns Anfang 1813 mitten in den Napoleonischen Kriegen befinden und daß sich Napoleons Gegner, also Österreich, Rußland und Preußen, gerade anschicken, gemeinsam gegen den Usurpator vorzugehen. Am 14. April 1813 wird Österreich die „bewaffnete Vermittlung“ zwischen Napoleon einerseits, Rußland und Preußen andererseits übernehmen, am 12. August 1813 selbst Frankreich den Krieg erklären. Dazwischen treffen einander am 26. Juni in Dresden Fürst Metternich und Napoleon zu (ergebnislosen) Verhandlungen, und auch der von Juni bis August währende Friedenskongreß in Prag platzt. Höhepunkt dieser Entwicklung wird dann bekanntlich nach vielen „kleineren“ Schlachten auf „mitteldeutschem“ Territorium (bei Dresden, Kulm und Nollendorf, Dennewitz/Wittenberg und Wartenburg) die vom 16. bis 19. Oktober währende siegreiche „Völkerschlacht bei Leipzig“. – Nun zu unserem Zitat vom 2. Jänner 1813:

Unsere Kaiserstadt behauptet seit lange den schönen, wohlverdienten Ruhm, daß die Musik in ihr mit Geist und Liebe gepflegt werde; daß diese Kunst hier eine Heimath finde, wo Kenner und Freunde, mit ächtem Sinn begabt, über ihr Gedeihen wachen, und ihre Meisterwerke am Leben erhalten. Daß dieser Sinn für Musik bei uns in seiner Ausbildung nie stille stehe, oder zurückgehe, davon gibt die glänzende Aufführung des erhabensten Kunstwerkes unseres unsterblichen Händels durch eine Gesellschaft von mehr als 500 Musik=Liebhabern, und die allgemeine Huldigung, welche das entzückte Publikum dem Schöpfer des Alexander=Festes (dieß ist der ursprüngliche Titel der Cantate) bezeugte, den sprechendsten Beweis. Wiens Musik=Freunde haben sich mit dieser Kunst=Produktion um den Dank von ganz Deutschland verdient gemacht; sie haben eine schwere Schuld abgetragen, indem sie auf die würdigste Art das Andenken eines Mannes feyerten, dessen Ruhm im Vaterlande verhallte, indeß das Ausland durch das ihm in der Halle der Westminster Abtey zu London errichtete Denkmahl uns tief beschämte. Der versöhnte Schatten des in seinem Leben stets und auch nach dem Tode gekränkten Großmeisters der Tonkunst bemerkt nun wohl gefällig den sich immer mehr veredelnden Kunstsinn seiner vergeltenden deutschen Brüder, und findet in der Beglückung, welche die leidende Menschheit nach dem wohlthätigen Zwecke der Unternehmer (der Gesellschaft der adelichen Damen zur Beförderung des Guten) seinem Kunstgebilde verdanket, einen schöneren Lohn als in den – wenn selbst kolossalsten doch immer vergänglichsten Monumenten.

Händels Compositionen charakterisiren sich durch die Gründlichkeit des Basses, die Basis der Musik, durch die hohe Einfalt, durch die deutliche Sprache der Töne, die

menschliche Empfindungen und Leidenschaften mit Innigkeit und Wahrheit ausspricht, die es verschmäh't einzelne Worte, wohl gar gefühllose Gegenstände zu mahlen, sondern das Ganze als Ausdruck des Gefühls behandelt, und dieses Gefühl mahlt. Dieser Geist seiner Compositionen leuchtet aus allen seinen Oratorien, dem Messias, Judas Machabeus u. a. deutlich hervor; er zeigt sich in seiner ganzen liebenswürdigen Größe im Timotheus. Alles ist hier vortrefflich. Welche Innigkeit des Ausdrucks liegt in allen Arien! Wer wird nicht im Innersten ergriffen von dem Trauerton in der Arie: Töne sanft du lyrisch Brautlied etc. etc. Ein kalter Schauer durchbebt jeden bei dem Ausruf. Ha! welche bleiche Schaar etc. etc. Seine Chöre sind unübertrefflich, die Kraft, die Ausführung bei dem oft so einfachen Thema unbegreiflich. Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, alle diese Männer durchdachten seine Werke, und schöpften Kraft und Leben aus ihnen. Ersterer instrumentirte alle hier genannten Werk [sic] Händls, das heißt, er vermehrte die Instrumentirung, in welche nach der Original Partitur nur einige Blas=Instrumente aufgenommen wurden, mit der vollständigen Harmonie¹³. Er bewies in der Vollführung dieses schwierigen Unternehmens, welches eine besondere Vertrautheit mit dem Geiste der Composition voraussetzt, ein eben so seltenes kühnes Genie, als seine eigenen Werke durchaus verrathen. Sein Satz ist nicht simpler Ripien, zur Verstärkung des Effektes; er verstand es, seine eigenen Ideen mit dem Original so kunstreich zu verbinden, daß die Einheit der Composition nicht einen Augenblick gestört wird. Seiner vortrefflichen Bearbeitung verdankt besonders der erste Chor in der zweiten Abtheilung: Brich die Bande seines Schlummers etc. etc. den erschütternden Eindruck, welchen er auf die Gemüther allgemein bewirkte. Der hohe Grad von Vollendung, welchen jeder Unpartheische der Ausführung dieses Kunstwerkes von einem Vereine von 590 Tonkünstlern (worunter 509 Dilettanten und nur 81 Musiker von Profession gezählt, und wovon letztere meist nur zur vollständigen Besetzung der Blas=Instrumente verwendet wurden) zugesteht, ist beispiellos in der Kunstgeschichte, und für diesen Verein um so rühmlicher, als die Präzision des Vortrags bei einem so ungeheuren Orchester unendlich schwierig[,] diese zahlreiche Besetzung aber ein unumgängliches Bedürfniß ist, wenn der Effekt dem Ideal des Tonsetzers entsprechen soll.¹⁴

Gleich zu Beginn dieses Artikels wies übrigens eine Fußnote darauf hin, daß die Redaktion sich vorbehalte, „in einem der nächstfolgenden Blätter eine biographische Skizze Händels zu liefern“. Und sie kam dieser Absicht am 16. Jänner und 6. Februar in umfangreicher Weise nach: Auf insgesamt sechseinhalb Spalten wurde „Händels Biographie“ dargelegt, wobei hier vor allem John Mainwaring bzw. Johann Mattheson die Vorlage abgaben; allerdings wird das falsche Geburtsjahr 1684 unter Hinweis auf einen Gewährsmann angezweifelt und vorsichtig auf 1685 korrigiert: „P o k e l s will das Geburtsjahr unseres Händel Anno 1685 bestimmt wissen, er hat dieses aus einem Brief

¹³ „Harmonie“ im Sinne der „Harmoniemusik“, also mit „vollständigem“ Holzbläsersatz.

¹⁴ *Wiener allgemeine musikalische Zeitung [WamZ]*, Nr. 1, 2. 1. 1813, Sp. 2 ff. Sperrungen original. Zwei weitere Aufführungen von „Timotheus oder die Gewalt der Musik“ vom 11. und 14. November 1813 wurden in der Nr. 46 vom 1. 12. 1813, Sp. 712 ff., rezensiert.

bewiesen, weshalb er mehr Glauben verdient als die obige Angabe [1684].¹⁵ Obwohl in dem Artikel das Anekdotisch-Biographische überwiegt, erscheinen doch immer wieder Bemerkungen zur Musik des Komponisten eingestreut – vor allem seine italienischen Opern sowie seine Oratorien erfahren hohes Lob. Am Schluß heißt es dann: „Die Engländer, die er bei seinem Leben so hoch vergnügte, ehren ihn noch mit Vergötterung und feyern seinen Todestag wie die Sterbefeyer eines Königs.“¹⁶

In unmittelbarer Nachbarschaft zu den bisher genannten Händel-Darstellungen befindet sich ein weiterer Artikel über den Komponisten: Am 30. Jänner, also zwischen den beiden Biographie-Teilen, wird, wieder auf der Titelseite, der beim Wiener Verleger Pietro Mechetti gedruckte Klavierauszug des *Alexanderfestes* rezensiert: „Timotheus oder die Gewalt der Musik. Eine große Cantate von Händel [...]“¹⁷ Auf den zwei Spalten der Titelseite lobt der Autor noch einmal das Werk und den Anlaß der Ausgabe, ehe er auf Details sowie auf fehlerhafte Noten bzw. Satzfehler des Klavierauszuges eingeht.

Ein Abonnement der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* mußte angesichts der Häufung der Nachrichten über Georg Friedrich Händel zunächst also fast den Eindruck haben, eine Hauspostille der Freunde dieses Komponisten vor sich zu haben; füllte unser Meister doch von den ersten 85 Spalten des Blattes (2. Jänner – 6. Februar 1813) nicht weniger als elfeinhalb. Selbst wenn man dies zu einem großen Teil jener offensichtlich grandiosen und von jedermann erörterten *Timotheus*-Aufführung in der kaiserlichen Reitschule zuschreibt, spiegelt die hohe Präsenz Händels die allgemein akzeptierte Bedeutung des Komponisten wider, der damals neben Mozart und Haydn der in öffentlichen Konzerten meistaufgeführte verstorbene Musiker war. Und er galt als einer der unumstritten großen Meister der Musikgeschichte, der dementsprechend auch immer wieder im Verband mit anderen Großen genannt wurde. So z. B. am 15. September in einer – aus der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* (1. 1805) übernommenen – mit „M.“ gezeichneten Ode „Die Tonkunst. Ein Fragment“:

[...] Unsichtbare Gebieter, der Tonkunst göttliche Meister,
 Alles bezaubernd ergreift das Herz der fühlenden Menge
 Eurer Gesänge Gewalt ! Zum Adlersschwunge erhebet
 Ihr den beflügelten Geist, und längst Entschlafene lebet
 Ihr mit der frischesten Blüthe im Nachhall euer Ideen
 Eurer beseeltesten Dichtung. Sie rührt noch die späteste Nachwelt.
 Graun und Sebastian Bach und Händel, noch fließen euch Thränen,
 Traurend und innig gerührt vernehmen noch eure Gesänge,
 Teutscher Musiktriumph, der Hörer bezauberte Schaaren [...].¹⁸

Einen Monat später folgte die Fortsetzung: „Die Tonkunst. Zweites Fragment.“, und auch hier ist Händel neben anderen großen Meistern in den Parnass gehoben:

¹⁵ *WamZ*, Nr. 3, 16. 1. 1813, Sp. 43.

¹⁶ *WamZ*, Nr. 6, 6. 2. 1813, Sp. 85.

¹⁷ *WamZ*, Nr. 5, 30. 1. 1813, Sp. 65.

¹⁸ *WamZ*, Nr. 37, 15. 9. 1813, Sp. 574. Hinter „M.“ könnte sich Christian Friedrich Michaelis verbergen.

[...] Lachet die schöne Natur auf Blumengefelden des Lenzes,
 Oder umstürmt die Empörte mit Feuerflamme und Wogen
 Ländliche Fluren und Hütten nicht minder, als goldne Paläste;
 O wie lieblich umrollen nicht Glucks bezaubernde Töne
 Aus der Insel Armidens den süß sich vergessenden Hörer!
 Und wie fluthet sie auch so wild zu erhabenem Schrecken,
 Eure gewaltige Sprache, o Gluck, Cherubini, Beethoven,
 Hayden, Händel, Mozart, und alle Vertraute der Tonkunst,
 Wann sie den Aufruhr tönt der Natur und empörter Gemüther! [...] ¹⁹

Ein anderes Mal werden „Händel, Sebast: Bach, Naumann“ als die bedeutendsten „nach Objektivität strebenden“ und somit „den epischen Dichtern gleichenden“ Meister apostrophiert – „besonders in ihren Kirchenstücken“. ²⁰ Und schließlich erfährt Händels *Messias* in der letzten Nummer des Blattes höchstes Lob als eines jener Werke, die durch das Zusammenwirken von Text und Musik „die größte Macht“ auf das menschliche Herz gewinnen; neben dem *Messias* werden hier nur mehr Carl Heinrich Grauns *Tod Jesu*, W. A. Mozarts *Requiem* und J. Haydns *Schöpfung* genannt. ²¹

Wir haben uns lange bei Georg Friedrich Händel aufgehalten, und zwar offenkundig mit Recht. Im übrigen gelangten dann bereits in der ersten Abonnement-Saison der Gesellschaft der Musikfreunde (1815/1816) zwei Chöre Händels zur Aufführung: Am 3. Dezember 1815 ein²² Chor aus *Athalia* sowie am 10. März 1816 das „Hallelujah aus Occasional=Oratorio“. ²² Die Präsenz unseres Meisters in Wien blieb also ungeschmälert aufrecht.

Wechseln wir zu Johann Sebastian Bach, dem wir im Verein mit Händel ja bereits zweimal begegnet sind (er wird in unserem Jahrgang 1813 insgesamt sechsmal genannt). Weitere zwei Mal steht er in ähnlicher Form in einer Reihe mit anderen großen „alten“ Meistern, und in der bereits erwähnten letzten Nummer der Zeitschrift wird auch seine Musik zu den „Macht“ ausübenden Kunstprodukten gerechnet: Dabei erfährt er ein ganz besonderes Lob:

Die Macht der Musik hängt vorzüglich vom Verhältnisse der Kunstvollkommenheit ihrer Werke zum Geschmack ihrer Pfleger und Verehrer ab. Aber auch in ihrem Gebiete überfliegt ein Genie bisweilen sein Zeitalter, wird von diesem oft kaum zur Hälfte gefaßt, reformirt allmähig den Geschmack durch seinen Einfluß, und bildet sich erst unter den Nachfolgern und in der Nachwelt Kunstfreunde, welche seine Ideen und Darstellungen nach ihrer ganzen Tiefe und Bedeutung zu erreichen und zu würdigen wissen. So z. B. Joh. Seb. Bach, welcher lange nach seinem Tode, vielleicht erst in A. W. Mozart den verwandten Geist fand, der seine tiefe Kunst aus Einsicht und Gefühl

¹⁹ *WamZ*, Nr. 42, 20. 10. 1813, Sp. 653.

²⁰ *WamZ*, Nr. 43, 27. 10. 1813, Sp. 659.

²¹ *WamZ*, Nr. 51 u. 52, 29. 12. 1813, Sp. 812.

²² *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, 1. Abteilung: 1812–1870 verfaßt von Richard von Perger, 2. Abteilung: 1870–1912 verfaßt von Robert Hirschfeld, Wien 1912, S. 285 (Beilagen).

ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geist selbst in seine eigenen Schöpfungen aufzunehmen, und in die Kunstwelt von Neuem einzuführen wußte.²³

Und schließlich ist Bach auch in einem Anekdoten-Bündel vertreten, das ihm und seinen Söhnen [Wilhelm] Friedemann sowie [Johann] Christian gilt. Da dieses bereits in der 2. Nummer vom 9. Jänner 1813 erschien, muß nochmals unterstrichen werden, daß das mitteldeutsche Barock die ersten sechs Wochen unseres Blattes entscheidend prägte. – Diese Anekdoten, in denen sich die Herausgeber des Blattes deutlich an der damals bekannten Bach-Literatur orientierten, seien hier kurz zitiert, weil die verwendeten Epitheta ornantia erneut besonders schön die große Verehrung widerspiegeln, die den betrachteten Komponisten entgegengebracht wurde:

Unter allen den vortrefflichen Schülern, die der große Tonkünstler Johann Sebastian Bach gezogen hat, war er mit keinem mehr zufrieden, als mit Krebs in Altenburg; daher er auch zu sagen pflegte: ‚Das ist der einzige Krebs in meinem Bache.‘ Doch war auch Friedemann, sein ältester Sohn, den er am fleißigsten und sorgfältigsten im Klavierspielen unterwies, ein besonderer Gegenstand seiner Kenner=Zufriedenheit. Dieser Friedemann ward Organist in Halle. Hier fing er einst zu einem kurzen Liede, welches der auf der Kanzel stehende Pfarrer zwischen der Predigt singen ließ, und dem die Organisten gewöhnlich nur einige Akkorde voran zu schicken pflegen, um den Ton zum Liede anzugeben, eine Fuge zum Vorspiele an, und führte sie mit aller möglichen Kunst aus. Als der Prediger einige Minuten dieses unzeitige Vorspiel abgewartet hatte, und ihm nun die Geduld verging, sandte er den Küster zu ihm, mit der Bitte, das Vorspiel zu schließen, und das Lied anzufangen. Friedemann antwortete dem Küster unwillig überlaut: ‚Der Herr Pfarrer versteht den Teufel, was zur guten Ausführung einer Fuge gehört; ich bin noch weit vom Schlusse und werde die Fuge ausführen und schließen, wie sich’s gehört.‘

Eines Tages kommt Friedemann zum Musikdirektor Rust, der damals in Halle studierte, und ihm, zur Erkenntlichkeit für seinen Klavierunterricht, seinen Briefwechsel besorgte. ‚Sehen Sie,‘ sagt ihm Friedemann, indem er ihm ihn zu lesen giebt, ‚einen recht hübschen Ruf zur Kapellmeisterstelle in Rudolstadt; antworten Sie nur gelegentlich, daß ich ihn wohl annehmen will.‘ Rust ließt den Brief, und freut sich der ansehnlichen Verbesserung seines Lehrers. Indem wird er des Datums und der Jahreszahl gewahr, und ruft: ‚Der Brief ist ja schon über ein Jahr alt.‘ ‚Nun ja,‘ erwiederte Friedemann, ‚ich habe ihn immer bei mir getragen, und von Tag zu Tag vergessen, Ihnen denselben zur Beantwortung zu geben.‘

Sein Bruder, Christian Bach, war sehr leichtsinnig. Als ihm einst einer seiner Freunde vorwarf, daß er meistens nur leichte Tonstücke flüchtig hinsetze, und das damit verdiente Geld noch leichtsinniger verthäte, statt daß sein ältester Bruder in Berlin große Werke vollendete, und das dafür erhaltene Geld sehr gut zu Rathe zu halten wüßte,

²³ *WamZ*, Nr. 51 u. 52, 29. 12. 1813, Sp. 811.

sagte er: „Ey was, mein Bruder lebt, um zu komponiren, und ich komponire, um zu leben; er treibt's für andre, ich für mich selbst.“²⁴

Zuletzt sollen zwei Kirnberger-Anekdoten Erwähnung finden, die am 17. November 1813 erschienen und ebenfalls die Beachtung der mitteldeutschen Szene in unserem Blatt unterstreichen. Die erste besitzt die Überschrift „Kosalowsky und Kirnberger.“:

Kosalowsky, ein Violinist der Kapelle eines polnischen Fürsten, spielte öfters ein Konzert von eigener Komposition, in welchem eine Passage vorkam, welche dem nachmals berühmten Tonkünstler Kirnberger, der als Klavirist damals bei dieser Kapelle stand, wegen einer unharmonischen Wendung äußerst verhaßt war.

Kirnberger setzte dem Violinisten oft über diese Passage zu, erbot sich, ihm eine andere zu substituiren, wenn er sie nicht selbst ändern wolle.

Kosalowsky achtete aber nie darauf und Kirnberger suchte nun, ihn durch ein anderes Mittel dahin zu bringen, entweder das Konzert nicht zu spielen, oder die ihm verhaßte Passage wenigstens zu ändern. Er gewöhnte einen Hund des Fürsten, auf seine Stube zu kommen, und so oft solches geschah, spielte er ihm auf der Violine denjenigen Theil des Konzerts vor, in welchem die Passage vorkam, unterließ aber nicht, bei derselben dem Hunde jedesmal ein Paar Risse mit dem Stocke zu geben. Der aufmerksame Hund kam durch diese Uebung bald so weit, daß er jedesmal, wenn die unglückliche Passage kam, jämmerlich zu heulen anfang, und das war gerade, was Kirnberger wünschte.

Als er eines Tages erfuhr, daß Kosalowsky sein Konzert spielen würde, veranstaltete er durch einen Bedienten des Fürsten, daß der Hund in den Konzertsaal gelassen wurde.

Kosalowsky legte sein Konzert auf, und als er an die erwähnte Passage kam, erhob der Hund ein jämmerliches Geschrei, daß die ganze Kapelle irre gemacht wurde, und die Instrumente niederlegte.

Der Fürst ließ den Kapellmeister von neuem anfangen, und der Hund fing bei der Passage aufs neue zu heulen an.

„Nun werden Sie es doch wohl glauben, sagte Kirnberger mit halbleiser Stimme zu Kosalowsky, daß die Passage nichts taugt; da Sie sogar die Hunde damit aufrührisch machen.“

Der Fürst lachte Kosalowsky aus, der nach dieser Zeit nicht wieder mit seinem Konzert erschien.²⁵

Die zweite Anekdote ist lediglich mit „Kirnberger.“ überschrieben:

Kirnberger machte in den frühern Jahren seines Lebens oft kleine Reisen zu Fuße, wo er gewöhnlich nur sehr wenig Geld mitnahm. Einsmals war auch dieß aufgezehrt; er hatte keinen Heller mehr und doch starken Hunger. Als er nun durch ein kleines

²⁴ WamZ, Nr. 2, 9. 1. 1813, Sp. 30 ff.

²⁵ WamZ, Nr. 45, 17. 11. 1813, Sp. 694 f.

Städtchen wanderte, regte das blinkende Schild von einem der besten Wirthshäuser seinen Appetit so auf, daß er der Begierde, in die Stube zu gehen und sich etwas zu essen geben zu lassen, nicht widerstehen konnte; ob er schon nicht wußte, wovon er die Mahlzeit bezahlen sollte. Indem er es sich wohl schmecken läßt, rasirt der Barbier des Orts den Gastwirth, erzählt Stadtneuigkeiten und auch etwas von dem Cantor an der Schule.

Kirnberger bemerkte, daß man mit großer Achtung von diesem Manne und von seinen musikalischen Kenntnissen spricht. Die Mahlzeit ist verzehrt, zitternd und zagend fragt er den Wirth, was er schuldig sey? — Acht Groschen, heißt es.

Kirnberger bittet um ein Blatt Papier, Feder und Tinte, schreibt einen Kanon von seiner Erfindung und ersucht den Barbier, zum Hrn. Cantor zu gehen und sich dafür 8 Groschen auszahlen zu lassen, weil das, was auf dem Blatte steht, so eben bloß für ihn niedergeschrieben worden sey.

Der Barbier geht, kommt wieder und bringt 8 Groschen, und außerdem noch zwei. ‚Die letzteren sind wohl für meinen Weg?‘ fragte der Barbier.

Kirnberger ließ sie ihm gern, bedung sich aber aus, daß er ihn rasire, und wanderte dann eben so leicht, zufrieden und sorgenfrei fort, als vorher.²⁶

Damit wollen wir die Betrachtung der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* des Jahres 1813 beenden, die sich als wahre Fundgrube für unsere Thematik herausgestellt hat.

Nach dem Einstellen ihres Erscheinens Ende 1813 besaß Wien nun in den politisch unruhigen bzw. dann auch betriebsamen Jahren 1814–16 keine spezielle Musikzeitung. Erst 1817 wurde wieder eine solche gegründet, und zwar die *Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* [AMZöK], die nun bis 1824 erschien und zunächst von Ignaz Mosel, dann von Ignaz Seyfried und schließlich ab 1821 von Beethovens Freund Friedrich August Kanne herausgegeben wurde. Kanne war übrigens selbst „Mitteldeutscher“; 1778 im sächsischen Delitzsch geboren, war er gleichsam Urenkelschüler Bachs,²⁷ denn sein Dresdener Lehrer Christian Ehregott Weinlig war Schüler des Bach-Schülers Gottfried August Homilius. Weinlig hatte zudem ab 1765 in Leipzig studiert und dort von 1767–1773 das Organistenamt an der reformierten Kirche versehen, mag also auch auf diesem Wege einiges über Bach, seine Söhne und sein Werk erfahren haben.

Kannes „alte“ Bildung, vor allem aber seine „Leipziger“ und „Dresdener“ rhetorische Schulung, schlug sich in zahlreichen musikästhetischen Aufsätzen, insbesondere aber auch in einer Artikelserie (23 Folgen) über Mozarts Klaviersonaten nieder, die ab der Nro. 3 des Jahrgangs 1821 erschien: „Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen, über den Vortrag derselben“. Kanne analysierte Mozarts Sonaten hier vor allem nach Gesichtspunkten der musikalischen Rhetorik und umriß deren Stimmungssphären mit Hilfe der musikalisch-rhetorischen Figuren, die ihm

²⁶ Ebd., Sp. 696 f.

²⁷ Zu Kanne siehe allgemein Hermann Ullrich, „Beethovens Freund Friedrich August Kanne“, in: *ÖMZ* 29 (1974), S. 75–80, wo Kannes Kritikertätigkeit allerdings kaum behandelt wird.

zudem immer wieder zur Erschließung „inhaltlicher“ Elemente verhalten.²⁸ – Da die Wiener *Allgemeine Musikalische Zeitung* naturgemäß stark nach den Interessen (bzw. vor allem nach dem Sortiment-Angebot) der sie herausgebenden Verlagshäuser „S. A. Steiner und Comp.“ (bis 1820) und Anton Strauss (1821–23; 1824 ist kein Verlagshaus genannt) ausgerichtet war, sind solche eingehende Artikel über Bachs Œuvre allerdings nicht vorhanden.

Im ersten Jahrgang 1817 findet sich Bach auf den insgesamt 452 Spalten der *AMZöK* zweimal im redaktionellen Teil; einmal als „heiliger Bach“, der die auch ihm widerfahrene Zuteilung des Titels „Organist“ angesichts eines besonders schlechten Vertreters dieser Zunft entschuldigen möge,²⁹ und einmal im Zuge einer Aufzählung derjenigen Komponisten, die im Salon des Hofrates Raphael Georg Kiesewetter zur Aufführung gelangten: Es waren dies „in dem Zeitraume der verflossenen Winter-Concerte [also Winter 1816/17] Palestrina, Bai, Lotti, Pergolesi, Bened. Marcello, Caldera [sic], Jomelli, Sarti, Händel, Seb. Bach, Fux, Phil. Em. Bach, Wagenseil, Jos. und Michael Haydn und Mozart“, „Männer, [...] die nun gleichsam einen Abriss der Geschichte der italienischen und deutschen Kirchenmusik bilden sollten“.³⁰ Hier zeigt sich der gleichsam enzyklopädische Geist, der Kiesewetters Veranstaltungen durchwehte, es zeigt sich aber auch bereits die uns häufig begegnende ästhetische Gleichsetzung der altitalienischen und der Bachschen Musik. – Eine dritte Erwähnung Bachs fand noch im Rahmen einer Liste käuflich zu erwerbender Noten statt, wobei hier ausschließlich Klavierwerke genannt erscheinen.³¹

Im Jahrgang 1818 wird Johann Sebastian Bach dreimal redaktionell erwähnt: Zunächst anlässlich des Todes eines Enkelschülers, des Weimarer Hofkapellmeisters August Eberhard Müller (1767–1817); einer seiner Lehrer war Johann Christoph Friedrich Bach gewesen, also ebenfalls ein „Mitteldeutscher“.³² Weiters begegnen wir Bach im Zuge einer Besprechung eines von Abbé Stadler beim Verlagshaus S. A. Steiner herausgegebenen Bandes *Musée Musical des Clavicinistes – Museum für Claviermusik*³³ sowie im Rahmen eines Nekrologes auf Johann Nicolaus Forkel, dessen Bach-Biographie eine eingehende Würdigung erfährt.³⁴ Hinzu treten zwei Anzeigen käuflicher Vokalwerke des Meisters: einmal sind in einem *Intelligenz-Blatt*³⁵ eine *Messa a 8 Voci reali e 4 ripieni col. Accompagn. di due Orchester (Partitur) Nr. 1*, ein *Magnificat a 5 Voci, col. Accomp. di Orch.*, 2 Hefte *Achtstimmige Mottetten (Partitur)* sowie *Vierstimmige Choralgesänge, 4 Theile* angekündigt, einmal in direkt marktschreierischer Weise³⁶ die *h-Moll-Messe* („fünfstimmige Missa mit vollem Orchester“) als „grösstes musikalisches Kunstwerk aller Zeiten und Völker“:

²⁸ Hiezu siehe Hartmut Krones, „Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips“, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 117–140.

²⁹ *AMZöK* 1, Nr. 24, 12. 6. 1817, Sp. 197.

³⁰ *AMZöK* 1, Nr. 32, 7. 8. 1817, Sp. 270.

³¹ *AMZöK* 1, Nr. 12, 20. 3. 1817, beigefügtes *Intelligenz-Blatt*, Nr. 3, S. 2.

³² *AMZöK* 2, Nr. 7, 14. 2. 1818, Sp. 59 f.

³³ *AMZöK* 2, Nr. 8, 21. 2. 1818, Sp. 61.

³⁴ *AMZöK* 2, Nr. 17, 25. 4. 1818, Sp. 147 ff.

³⁵ *AMZöK* 2, Nr. 7, 14. 2. 1818, *Intelligenz-Blatt*, Nr. 1, S. 2.

³⁶ *AMZöK* 2, Nr. 37, 12. 9. 1818, Sp. 347 f.

Der über alle Vergleichung grosse Joh. Seb. Bach hat nun in unserm Zeitalter eine Anerkennung gefunden, die es möglich macht, zur Herausgabe desjenigen Werkes zu schreiten, das schon an Inhalt und Umfang, überhaupt aber an Grösse des Styls und Reichthum der Erfindung seine bisher gedruckten noch eben so weit übertrifft, als diese, abgesehen von Zeitgeschmack und Zufälligkeit der Kunstformen, diejenigen aller andern Componisten übertreffen. Es ist diess eine fünfstimmige Missa [...].

Das erste Jahr unter der Leitung Ignaz von Seyfrieds, 1819, sieht Bach in vier Artikeln sowie in einer Anzeige erwähnt, wobei zweimal³⁷ Christian Friedrich Michaelis zu Wort kommt, der uns als Mitarbeiter der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* bekannt ist; sowohl seine als auch die drei anderen Nennungen Bachs³⁸ bedienen sich der schon bekannten Epitheta ornantia. Dennoch fällt auf, daß der Name Bach auch in einigen Aufzählungen großer Meister fehlt, während Georg Friedrich Händel dort immer vertreten ist³⁹ – hier schlägt wohl nicht zuletzt die hohe Präsenz von Händels Œuvre im Wiener Konzertleben deutlich durch.

Überaus interessant ist der Jahrgang 1820. Bach findet sich zunächst in einer kompositionstechnischen Abhandlung des damals in Darmstadt wirkenden Theoretikers Gottfried Weber, der das „stufenweise Abwärtsführen des Unterhalbtönen“⁴⁰ mit Berufung auf Bach und Fux erlaubt, weiters in zwei musikalischen Berichten aus Leipzig,⁴¹ in einem Artikel von Christian Friedrich Michaelis, der die „Meisterstücke eines *Händel, Bach, Haydn, Mozart*, und neuerer Genies“⁴² bewundert, sowie in einer mehrteiligen, mit „R. G. K.“ gezeichneten Abhandlung „Über den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, etc. etc.“; ihr Autor, Raphael Georg Kiesewetter, wettet hier gegen die zu hohe neue Stimmung, in welcher „die Ausführung der meisten ausländischen und aller ältern noch gangbaren Compositionen zum Beyspiele jener eines *Händel, Bach, Graun, Naumann* und anderer, [...] eine mehr als gewöhnliche Anstrengung kostet.“⁴³

1821 kam die Zeitung – laut einem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen handschriftlichen Lebenslauf Ignaz von Mosels – „unter die unglückliche Redaction des Hr. K[anne]“ und „ging bald darauf, wie vorauszusehen war, zu Grunde“⁴⁴; allerdings dauerte dieser „Untergang“ immerhin vier Jahre, und zumindest die ersten beiden Jahre davon nahm das Blatt einen inhaltlichen Aufschwung. 1821 erfuhr J. S. Bach fünf Erwähnungen, und zwar gerade durch Kanne in enthusiastischer Weise: In einem Artikel „Das Ideal“ wird er zusammen mit Hasse, Graun, Händel und Naumann als einer der Ahnherren des Oratoriums gelobt, auf denen „*Haydn's* Univer-

³⁷ *AMZöK* 3, Nr. 72, 8. 9. 1819, Sp. 579 sowie Nr. 79, 2. 10. 1819, Sp. 631 (im Artikel „Etwas zur Rechtfertigung des Contrapunctes“).

³⁸ *AMZöK* 3, Nr. 74, 15. September 1819, Sp. 593 f. sowie Nr. 84, 20. 10. 1819, Sp. 674 f.

³⁹ *AMZöK* 3, Nr. 73, 11. 9. 1819, Sp. 588 oder Nr. 80, 6. 10. 1819, Sp. 639.

⁴⁰ *AMZöK* 4, Nr. 5, 15. 1. 1820, Sp. 36.

⁴¹ *AMZöK* 4, Nr. 33, 22. 4. 1820, Sp. 262 sowie Nr. 78, 27. 9. 1820, Sp. 620.

⁴² *AMZöK* 4, Nr. 56, 12. 7. 1820, Sp. 447.

⁴³ *AMZöK* 4, Nr. 44, 31. 5. 1820, Sp. 348. Kursivdruck original.

⁴⁴ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur 10907/134, S. 10/2.

salgenie“⁴⁵ aufbauen konnte – wir finden also auch hier wieder (wie schon oben bei Kieseewetter) den Hinweis auf Bach als Vokalkomponist, der sich auch noch in einem (anonymen) Vergleich des Choralsatzes von Bach und Abbé Vogler findet.⁴⁶ Kanne selbst ist es wieder, der in einem köstlichen Distichon das Problem der Aufführung alter Musik durch neue Musiker anschnidet; unter dem Titel „Der alte Kirchenstyl“ befinden sich Chordirektor und Kenner im Dialog:

Der Chordirector.

Sagt mir, warum gefällt nicht Bach, nicht Händel, Caldara ?

Alles schreyet mir zu; so was macht keinen Effect !

Der Kenner.

Wecke die Todten mir auf, die unter Caldara gesungen,

Führe die Spieler mir her, welche bey Händel gegeigt !⁴⁷

Im Jahrgang 1821 befindet sich auch eine überaus ausführliche Anekdote über im Kopfe von Heringen gefundene dänische Dukaten (während Bachs Hamburger Reise zu Johann Adam Reincken), die Bach aus finanziellen Nöten geholfen haben sollen,⁴⁸ und schließlich finden Bachs „Meisterwerke“ auf dem Gebiet der Orgelmusik in einer (ungezeichneten) Artikelreihe „Über das Orgelspiel“ eine überaus lobende Hervorhebung:

Wenn nun der gebundene Styl der einzige, brauchbare für die Orgel ist, so befleissige sich der angehende Orgelspieler, ihn in seine Gewalt zu bekommen. Er suche also *Bachs* Meisterwerke und *Knechts* schöne Übungen sich so eigen zu machen, dass er die Kunst an ihnen lerne, wie die freye Nachahmung sinnreich zu gebrauchen, und wie die *strenge* in der Fuge angewandt werden muss.⁴⁹

Ab dem Jahre 1822 scheint Kanne wirtschaftliche Schwierigkeiten mit seiner Zeitung gehabt zu haben, jedenfalls gibt es immer weniger ästhetische Betrachtungen und immer mehr aktuelle Tagesberichte. Die jeweils zwei Erwähnungen Bachs in den Jahren 1822⁵⁰ und 1823⁵¹ bewegen sich aber nach wie vor in jenen Bezirken heiligmäßiger Verehrung, die allerdings auch anderen Komponisten zuteil wird – das Geniezeitalter hat voll eingesetzt. Die Hymne „An Mozart’s Geist“ aus der Feder des „Assessors und Bibliothekars Carl Anton v. Gruber“, die in drei Fortsetzungen erschien,⁵² gibt diesen Kult großartig wieder und sei deshalb mit seiner Bach betreffenden Passage zitiert; zunächst ist die Rede allerdings noch von Mozart:

⁴⁵ *AMZöK* 5, Nr. 64, 11. 8. 1821, Sp. 505.

⁴⁶ *AMZöK* 5, Nr. 12, 10. 2. 1821, Sp. 94.

⁴⁷ *AMZöK* 5, Nr. 18, 3. 3. 1821, Sp. 144.

⁴⁸ *AMZöK* 5, Nr. 73, 12. 9. 1821, Sp. 582 ff.

⁴⁹ *AMZöK* 5, Nr. 82, 13. 10. 1821, Sp. 653.

⁵⁰ *AMZöK* 6, Nr. 22, 16. 3. 1822, Sp. 171 (hier wird auch C. Ph. E. Bach hervorgehoben) und Nr. 61, 31. 7. 1822, Sp. 487.

⁵¹ *AMZöK* 7, Nr. 27, 2. 4. 1823, Sp. 211 und Nr. 58, 19. 7. 1823, Sp. 457.

⁵² *AMZöK* 7, Nr. 57 ff. vom 16., 19. und 23. 7. 1823, Sp. 449 ff., 457–461 und 465–470; die zitierte Passage Sp. 457.

[...] Keiner vor Ihm und keiner nach Ihm berührte die Tasten
 So mit Geistesgewalt mit solcher rührenden Anmuth;
 Keiner strich noch sanfter als er die Alto-Viole.
 Frankreich sah' und hört' und fühlt am Ufer der Seine
Mozart das Kind, und die Themse verschlang mit Wonn und Entzücken,
 Jeden harmonischen Laut von ihm aus *Händel's* Gebilden,
 Auch aus jenen *Bachs*, des tiefen Forschers der Töne [...].

Damit sind wir wieder bei Georg Friedrich Händel gelandet, dessen Rezeption als bedeutender, ja „heiliger“ Meister auch in den Jahren 1817–1824 unvermindert anhielt. Nur summarisch erwähnen wollen wir Hinweise auf Händel im Rahmen von Sammelwerk-Besprechungen, in denen z. B. Händels Suiten lobende Worte finden,⁵³ sowie Händels Nennungen in der Reihe heiligmäßig verehrter Meister; wir sind ihnen schon öfters im Zusammenhang mit Bach begegnet. Von hoher Bedeutung ist indes eine fünfteilige Artikelserie „Ältere Bemerkungen über Händel's Musik“ im November 1819 von der Hand des Korrespondenten Christian Friedrich Michaelis, die auf siebzehn Spalten⁵⁴ die wesentlichen Aussagen der Mainwaring/Matthesonschen Lebensbeschreibung zusammenfaßt, sie aber gemäß der Einleitung des Autors „bestimmter, unserer Sprache angemessener wiederzugeben sucht“ und zudem fallweise bedeutsam ergänzt. Eine solche Ergänzung möge hier zitiert sein:

Bey der hochgestiegenen Partylichkeit theils für Händel, theils für die Italiener, will ich die beyderseitigen Verdienste auf das billigste zu würdigen suchen.

Der Geschmack in der Tonkunst bey den Deutschen und Italiänern [sic] richtet sich nach den verschiedenen Eigenschaften dieser Nationen. Die Deutschen sind von Natur streng und kriegerisch gestimmt; ihre Musik wirkt stark, ohne grosse Zierlichkeit, unter dem steten Getöse vieler und mannigfaltiger Instrumente. Die Italiener hingegen haben vermöge ihrer ungemeinen Reitzbarkeit und Lebhaftigkeit des Gefühls in ihrer Musik alle Bewegungen der Seele auszudrücken gesucht, von den zärtlichsten Regungen der Liebe an bis zu den heftigsten Ausbrüchen des Hasses und der Verzweiflung, und zwar am meisten durch die Modulationen einer einzigen Stimme.

Händel bildete sich nach dem Geschmack seiner Landsleute; allein die Grösse und Hoheit seines Geistes trieb ihn noch bis zum Erstaunen darüber hinauf. Einige der besten italienischen Meister sind durch ihren feinen Gesang in die verschiedenen Leidenschaften so eingedrungen, dass man fast sagen kann: sie haben sie alle in ihrer Gewalt.⁵⁵

Betrachten wir diese beyden Arten Musik, so wie sie von Händel und von den besten Italienern ausgeübt, und zu grosser Vollkommenheit gebracht worden, so dürfen wir

⁵³ AMZöK 2, Nr. 8, 21. 2. 1818, Sp. 61. Hier geht es um den Band *Musée Musical des Clavicimistes – Museum für Claviermusik* [s. Anm. 33].

⁵⁴ AMZöK 3, Nr. 91–95 vom 13., 17., 20., 24. und 27. 11. 1819, Sp. 729 ff., 737 ff., 745–748, 753–756 und 761–764.

⁵⁵ AMZöK 3, Nr. 91, Sp. 731.

uns nicht wundern, dass jede ihre warmen Vertheidiger gefunden hat. Von Händels Musik muss man zugeben, dass sie, ohne noch ihre wesentlichen Verdienste zu rechnen, vor der Italienischen den Vorzug gehabt habe. Ihre Vollstimmigkeit, Stärke und Lebhaftigkeit eignet sich vortrefflich für die allgemeine Empfindungsweise der menschlichen Natur, welche kräftiger Eindrücke zu bedürfen, und nicht leicht durch das blosse Zarte erregt werden zu können scheint. Hier wird Händel's Styl nur im Allgemeinen dem Italieschen [sic] entgegengesetzt; denn ob sich gleich seine Setzart mehr, als irgend eine andere, zum grossen und erhabenen Ausdruck emporschwang, so übertraf er doch auch *bisweilen* selbst die Italiener in der Behandlung zarter und sanfter Gemüthsbewegungen und Leidenschaften — So nimmt er alle unbefangenen Gemüther ein. Denn durch seine erhabenen Züge, an denen er reich ist, wirkt er eben so mächtig auf die Verständigsten als auf die Unwissenden.⁵⁶

Zwei Erwähnungen Händels mögen die Betrachtung seiner Rezeption abschließen. Eine „Uebersicht der im Jahre 1824 in der Augustiner Hof=Pfarrkirche aufgeführten Messen, Gradualen, und Offertorien“⁵⁷ weist zwei Werke Händels aus: Am „13. Juny“ erklang ein „Alleluja“ aus seiner Feder als Graduale, und am 15. November, dem Feiertag des Niederösterreichischen und Wiener Schutzpatrons Leopold, wurde ein ungenanntes Werk von ihm als Offertorium aufgeführt.

Februar 1822 hingegen gab unsere Zeitschrift in der Rubrik „Miscellen“ eine köstliche Händel-Anekdote wieder:

Händel besass so zarte Nerven, dass er das Stimmen der Instrumente nicht ertragen konnte, wesshalb diess denn schon zuvor geschehen seyn musste, ehe er nach dem Theater kam. Ein Spassvogel, der wusste, wie *Händel's* Zorn am meisten gereizt werden konnte, stahl sich eines Abends, an welchem der Prinz von *Wales* das Theater zu besuchen versprochen hatte, nach dem Orchester und verstimmte alle Instrumente. Sobald der Prinz angelangt war, gab *Händel* das Zeichen zum Anfang, aber ein so schrecklicher Missklang traf seine Ohren, dass er wüthend von seinem Sitze aufsprang, einen Bass umstürzte, eine Pauke nach dem ersten Violinspieler zu werfen versuchte, und bey dieser grossen Anstrengung seine Perücke verlor. Ohne sie wieder aufzusetzen, rannte er mit kahlem Kopfe nach der vorderen Seite des Orchesters und so gross war sein Zorn, dass er kein Wort hervorzubringen vermochte. In dieser Stellung stand er mit starrenden Augen, was denn natürlich ein allgemeines und anhaltendes Gelächter erzeugte. Er war nicht eher zu bewegen, seinen Sitz wiederum einzunehmen, als bis der Prinz von *Wales* persönlich erschien, und seinen Zorn besänftigte.⁵⁸

Gegenstand einer humoristischen Anekdote ist auch Georg Friedrich Telemann, der zunächst gleich 1817 in einer von Raphael Kiesewetter verfaßten Artikelserie

⁵⁶ *AMZöK* 3, Nr. 92, Sp. 737.

⁵⁷ *AMZöK* 8, Nr. 100, 15. 12. 1824, Sp. 399.

⁵⁸ *AMZöK* 6, Nr. 10, 2. 2. 1822, Sp. 80.

„Gedrängte Geschichte der Oper. Von ihrer Entstehung bis zum neunzehnten Jahrhundert“ im Absatz über Hamburg gemeinsam mit anderen Komponisten lobende Erwähnung findet: „Diese Stadt kann stolz darauf seyn, einen *Matheson, Schubart, Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach* gehabt zu haben.“⁵⁹ Danach findet der Bach-Sohn noch eine ausgedehnte Würdigung. – Die erwähnte Anekdote erschien am 10. Oktober 1821; sie griff den Topos von Telemann als meisterhaftem Schnellschreiber auf:

Der berühmte *Telemann* erhielt als Capellmeister am Eisenacherhofe eines Tages den Auftrag, zur Bewillkommnung eines hohen Gastes, eine Cantate binnen drey Stunden zu componiren und aufzuführen. Das ist unmöglich! würde mancher sagen, der erst in vielen andern Partituren nachschlagen muss, um die Ideen zu sammeln. *Telemann* nahm den Auftrag an.

Er liess den Hofpoeten kommen, stellte ihn an ein Pult, nahe beym Fenster, und setzte sein Pult dicht hinter seinen Rücken, so dass er über seine Schulter hinweg sehen und das geschriebene Gedicht lesen – und sogleich Zeile für Zeile componiren konnte.

Man sieht, dass der Hofpoet einer von der sanften Art seyn musste, die nicht eben gar sehr in Begeisterung gerathen, und gewaltsame Gestikulationen beym Dichten machen.

Hinter seinen Rücken stellte *Telemann* den Copisten, der wieder über seine Schulter hinwegsehen, und die Cantate copieren musste. Diess war also eine wahre Dicht-, Componir- und Copier-Anstalt.

Die Harmonie, welche während dieser Arbeit herrschte, war bewundernswürdig und man könnte sagen, unglaublich. Wenn *Telemann* ein hart auszusprechendes Wort sah, so stiess er den Poeten mit dem Finger an, und schrie: Hier möcht' ich ein anderes Wort haben! der Poet fügte sich darein.

Schon diess ist in unsern Zeiten unbegreiflich. Endlich dupfte *Telemann* den Dichter wieder an: Hier möcht' ich nur fünf Füsse haben! Auch das wurde bewilligt, denn der Poet strich einen Fuss von den sechsen weg.

Der Copist nahm sich diess *ad notam* im eigentlichen Verstande des Worts. Auch er dupfte den *Telemann* in die Seite, mit den Worten: Herr Capellmeister! Hier möcht' ich acht Tacte Pausen haben! Der Clarinettist kann sonst nicht umwenden!

Telemann sah ihn halb verwundert, halb zornig an, endlich brach er mit lautem Lachen in die Worte aus: Meinetwegen! Acht Tacte Pausen! Eine Liebe ist der andern werth.

Sie wurden in drey Stunden fertig, die Cantate wurde *prima vista* executirt und ausserordentlich applaudirt. Nach der Aufführung kam der Copist zu *Telemann*, vertraulich: Sehn Sie, Herr Capellmeister, was meine acht Tacte gewirkt haben?⁶⁰

Aus Zeitgründen unterlasse ich es, die weiteren bisher genannten mitteldeutschen bzw. in Mitteldeutschland wirkenden Komponisten des 18. Jahrhunderts noch einmal gesondert herauszugreifen; sie wurden im Zuge der Sammel-Nennungen immer deutlich

⁵⁹ *AMZöK* 1, Nr. 29, 17. 7. 1817, Sp. 241.

⁶⁰ *AMZöK* 5, Nr. 81, 10. 10. 1821, Sp. 647 f.

hervorgehoben. Es handelte sich vor allem um Carl Philipp Emanuel und Johann Christoph Friedrich Bach sowie um Graun, Hasse, Müller und Naumann, wozu noch Wilhelm Friedemann Bach, Hiller, Himmel, Schicht, Schneider und Schuster treten. Ergänzend und abrundend muß aber auch noch erwähnt werden, daß September 1819 bzw. November 1821 breit angelegte Artikelserien über das Musikleben in Leipzig bzw. Dresden aus der Feder von „Capellmeister Strauss“⁶¹ erschienen, die die unmittelbare Gegenwart zum Gegenstand hatten; sie beinhalten u. a. umfangreiche Musikerlisten, die sicher für die lokale Musikgeschichtsschreibung von Interesse sind. Zudem wird in Rückblicken jeweils auf die ruhmreiche Vergangenheit der beiden Städte eingegangen, sodaß letzten Endes doch auch wieder das mitteldeutsche 18. Jahrhundert präsent erscheint. Vielleicht hängt das hier noch einmal gesteigerte Interesse für die Musik in Deutschland auch mit den politischen Ereignissen zusammen: 1819 war das Jahr der österreichisch-preußischen Aktionen gegen die liberalen Burschenschaften und insgesamt gegen die Universitäten, die in den *Karlsbader Maßnahmen* gipfelten, die am 20. September 1819 in Frankfurt beschlossen wurden. Und 1821 fand der von Preußen geduldete, siegreiche Krieg Österreichs gegen das Königreich Neapel statt; im April besetzte Österreich Turin, im Mai Sizilien. — Die Begegnung von „Capellmeister Strauss“ etwa mit der Leipziger Thomas-Schule las sich nun 1819 folgendermaßen:

Unter der väterlichen Pflege und Sorgfalt vorzüglicher Componisten und Gesanglehrer gelangte diess Institut zu einer seltenen Gediegenheit und ich glaubte nur die Nahmen: *Seb. Bach, Doles, Hiller, Müller* (welche unmittelbar nach einander als Cantoren an der Thomas Schule angestellt waren) nennen zu dürfen, um jedermann zu überzeugen, dass unter Leitung dieser Männer ein aussergewöhnliches Werk sich gestalten musste. Angereizt durch diese grossen Vorbild:r musste das aufkeimende Talent zur schönsten Reife gedeihen, jeder schlummernde Funke des Gefühls in der jugendlichen Brust zur Flamme auflodern; und konnte die heilige Gluth; von dem Hohenpriester *Bach* bewacht und genährt, jemahls erlöschen? — Da ich in den Lehrsaal trat, wo *noch* des unsterblichen *Bachs* Bild hängt, ergriff mich eine unnennbare Wehmuth, und erschüttert von der unendlichen Grösse dieses Mannes, bethete ich fast murrend: *Warum ist die Lebensquelle solcher Männer nicht unversiegbar!* Hierher ihr Despoten des jetzigen Geschmackes — hierher ihr unwürdigen Söhne des heiligen italienischen Kunstbodens! und verlischt hier nicht das Feuer der Eitelkeit, welches düster in euren Augen lodert, verwandelt sich hier nicht eure Dictatormiene in ein Jammergesicht, so muss jedes Gefühl in euren Herzen entstorben seyn. — Doch verzeihe lieber Leser! wenn mich die tiefe Verehrung, welche mein ganzes Ich bey dem Nahmen *Bach* erfüllt, von dem mir vorgestecktem Ziele etwas zu weit ableitete; ich will meinen Fehler verbessern, indem ich kurz und bündig meine Bemerkungen dir entfalte.⁶²

⁶¹ Es handelt sich hier um den 1793 in Brünn geborenen und 1866 in Karlsruhe gestorbenen Joseph Strauß (der nicht mit der bekannten Musiker-Dynastie verwandt war). Strauß unternahm damals eine große Konzertreise durch Deutschland, dirigierte eigene Werke und berichtete nicht nur in der *AMZöK*, sondern auch in der Leipziger *AMZ* über seine Eindrücke.

⁶² *AMZöK* 3, Nr. 74, 15. 9. 1819, Sp. 594.

Nach diesen gleichermaßen hymnischen wie nationalstolzen Zeilen soll nun ein weiteres hymnisches Zitat den Abschluß bilden, ein Zitat, das nun vor allem die überaus positive Grundhaltung der Zeitschrift gegenüber der großen „alten“ – und hier vor allem auch (mittel-)deutschen – Musik dokumentiert. Es entstammt einer Reihe von musikästhetischen Betrachtungen, die von Nro. 48 (15. 6.) bis Nro. 63 (7. 8.) des Jahres 1822 unter dem Sammeltitle „Aphorismen“ (und zwar nahezu in jeder Ausgabe) erschienen und wohl Kanne selbst zum Autor haben; im Speziellen handelt es sich um eine Charakterisierung der verschiedenen Stilspähren, wobei vor allem der „Kirchenstyl“ Gegenstand hymnischen Lobes wird:

Palestrina, Pergolese, B. Marcello, Yomelli, Lesueur, Cherubini, Bach, Graun, Hasse, Naumann, Haydn, Mozart ! Ihr lebt, ihr lebt — fort und fort in den Mysterien des Allerheiligsten; so weit des Herrn Tempel ausgebreitet sind über die Erde, so weit erschallt Euer Ruhm in euren eigenen Weisen, und wenn längst alle eure übrigen Werke der Vergänglichkeit alles Zeitlichen heimgefallen, dem Ohr höher stehender oder entarteter Enkelgeschlechter keinen Reitz mehr gewähren, und im Staub der Bibliotheken zu Staub geworden sind, so werden noch eure Kirchenwerke als unübertreffliche Muster edler Einfachheit, heiliger Begeisterung, erhabener Würde und Klarheit — erkannt, gefühlt und geehrt werden, wie die Vorwelt euch ehrte, und wie die Mitwelt trotz ihrer Lüsterheit euch ehren muss.⁶³

Die mitteldeutsche Musik des 18. Jahrhunderts besaß im frühen Wien des 19. Jahrhunderts nicht nur Heimatrecht, sie war vielmehr ästhetischer Maßstab und Vorbild zugleich – von den vielleicht erwarteten konfessionellen Schranken oder Vorbehalten war kein einziges Mal etwas zu spüren, geschweige denn zu lesen.

⁶³ AMZöK 6, Nr. 61, 31. 7. 1822, Sp. 487.