



J.B.METZLER

DRITTES BUCH

Deutsche und europäische Romantik

Victoria können wir schießen. Der Freischütz hat in's Schwarze getroffen....Die gestrige zweite Vorstellung ging eben so trefflich wie die erste, und der Enthusiasmus war abermals groß; zu morgen, der dritten, ist schon kein Billet mehr zu haben. Kein Mensch erinnert sich, eine Oper so aufgenommen gesehen zu haben, und nach der »Olympia«, da *Alles* gethan wurde, ist es wirklich der vollständigste Triumph, den man erleben kann. Sie glauben aber auch nicht, welches Interesse das Ganze einflößt, und wie vortrefflich alle Theile spielten und sangen. Was hätte ich darum gegeben, wenn Sie zugegen gewesen wären.

Carl Maria von Weber an seinen Textdichter Friedrich Kind nach der Premiere des »Freischütz«.

Berlin (18. Juni 1821)

Einleitung:
Johann Friedrich Reichardt
und die preußischen Anfänge der Romantik

Einen »öden Raum« nennt in E.T.A. Hoffmanns erster Erzählung der wunderliche Mann aus dem Tiergarten, der vielleicht mit dem Ritter Gluck identisch ist, seine mit Mißfallen wahrgenommene Umwelt, in der wie ein abgeschiedener Geist umherzuirren er verdammt sei. Bei seinem Gegenüber löst er damit die lebhafteste Überraschung aus: »Im öden Raume, hier, in Berlin?« fragt er mit dem angenommenen Ton der Kränkung, wie es sich von einem in seinem Kulturstolz getroffenen Operngänger und Musikliebhaber der preußischen Residenzstadt erwarten läßt. Zwar hatten der verlorene Krieg und die französische Okkupation ihre Spuren hinterlassen, und die Stimmung unter den ausübenden Künstlern war sicher nicht weniger gedrückt als in der verstörten Bürgerschaft. Aber waren Theater und Oper, das Konzertleben und die Geselligkeit von diesen politischen Umwälzungen wirklich beeinträchtigt? War nicht Berlin eine höchst lebendige Metropole und alles andere als eine öde Wildnis? Seinen eigenen Gedankengang bestätigend, nickt im Spiel der Phantasie die Schattenfigur dem Erzähler zu: »Ja, öde ists um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein.«¹ Nichts habe er mit den Berliner Künstlern und Komponisten zu tun, die er mit einer Handbewegung beiseite fegt, nichts mit den als so herrlich gepriesenen Aufführungen im Theater. Über dem Kritteln und Schwatzen von Kunst kämen die einen nicht zum Schaffen und, wenn sie schon ein paar Gedanken ans Tageslicht beförderten, so zeige die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne. Das Theater aber dokumentiere erst recht den Unverstand der Ausführenden und des Publikums in gleicher Weise, ob nun Mozarts Ouvertüre zum »Don Giovanni« ohne Sinn und Verstand abgesprudelt werde oder ob man der späteren »Iphigenie« Glucks die Ouvertüre zur früheren voranstelle. Wenn es der Ritter Gluck ist, der da zur Strafe für seine Profanierung der heiligen Kunst gezwungen ist, über seinen Tod hinaus rastlos durch eine erkältende und feindselig gleichgültige Nachwelt zu irren, warum wird ihm Berlin als Verbannungsort angewiesen? Warum erfindet E.T.A. Hoffmann, der doch selbst aus der preußischen, im engeren Sinn aus der Berliner Musik hervorgegangen ist, die Berliner Gegenwart der Jahre 1807 und 1808 als nüchterne Folie für das phantastische Musik-Bekenntnis des von ihm bewunderten Meisters? Nicht durch die Metropolen von Wien und Paris darf der Komponist, der in beiden seine Triumphe gefeiert hatte, als Gespenst umherirren, sondern ins fernste Exil ist er verstoßen, das vom Sonnenreich der Urklänge aus überhaupt vorstellbar ist, in den hohen, ans Eismeer

grenzenden Norden, wo noch jede kulturelle Regung den Mangel an Verständnis offenbart, wo jede musikalische Hervorbringung zur »Lapländischen Arbeit« verkommt. In Paris könnte der Musikdramatiker den Heroen der aus gleichem Geist erwachsenen Revolution und der napoleonischen Feldzüge begegnen, erst recht seinen großen, lebhaft in seinem Sinne weiterwirkenden Schülern wie Luigi Cherubini, wie Jean-François LeSueur und neuerdings einem dämonischen Schwärmer, der in seinem Zeichen zu höchstem Ruhm aufgestiegen war: Gaspare Spontini. In dem vertrauteren und behaglicheren Wien war zwar nach dem Tod der jüngeren Freundes Mozarts nur dessen künstlerisch mäßigere Freundesschar übriggeblieben, aber neben Joseph Haydn und Dittersdorf wirkte doch noch immer sein engster Schüler Antonio Salieri segensreich und hatte selbst in dem aus dem Rheinland zugewanderten Beethoven einen ihn überragenden Schüler gewonnen, in dem Gluck den wahlverwandten Genius, den Logenbruder aus der gleichen unsichtbaren Kirche der Musik erkannt hätte. Daß E.T.A. Hoffmann vielleicht mit einer solchen Idee gespielt hat, könnte man aus der Formulierungsnähe der Beethoven-Rezensionen zu den Visionen der Erzählung schließen, aber auch aus der kontrastierenden Einfügung des Aufsatzes: »Beethovens Instrumentalmusik« in den Zusammenhang der satirischen oder ohnmächtig-ironischen Ausfälle des Kapellmeisters Kreisler gegen seine mittel- und norddeutsche Bürger-Umwelt (im ersten Band der »Fantasiestücke«). Auffallend an allen Wiener Musikern, in denen Gluck ihm nahestehende Seelen erblicken konnte, war die Selbstverständlichkeit, mit der die musikalische Inspiration und die Besonnenheit der kompositorischen Durchbildung aus *einer* Vorstellung hervorgingen, ohne der theoretischen Vermittlung zu bedürfen. Stattdessen steht er jetzt, ein zweiter Ovid am Schwarzen Meer, allein in der lebhaft bewegten Einöde von Berlin und kann mit den Musikern so wenig anfangen wie mit den selbsternannten Kennern und Kritikern in der Gesellschaft. Die Musikwissenschaft hat sich diesen Standpunkt gewissermaßen zu eigen gemacht und die romantische Musikästhetik, die nur auf dem Boden einer protestantisch vorgeprägten, aufklärerisch rasonierenden und, im Formalen wie im Ausdrucksstreben, traditionalistischen Kultur gedeihen konnte, von der Wiener Klassik getrennt, jenem einzigartigen Phänomen einer in der ästhetischen Diskussion beinahe stummen, aber selbstverständlich alle Anregungen Italiens und Frankreichs in sich aufnehmenden und zur höchsten Steigerung weiterführenden Musikentwicklung.² War Berlin nach 1800 für einen aus dem Süden oder Westen kommenden Musiker wirklich ein zweites Tomis am Schwarzen Meer? Entsprach Glucks nörgelnde Diagnose, das Kritisieren und Zergliedern der Musik, das eitle Spiel um Begriffe und eine frostige Regelgerechtigkeit in der Komposition hätten in der Residenz der Preußischen Könige jeden schöpferischen Impuls zerstört, auch E.T.A. Hoffmanns eigener Beobachtung? Aus dem Brief an Friedrich Rochlitz vom 29. Januar 1809 läßt sich diese Zustimmung zu den Äußerungen seines literarischen Gegenübers allenfalls mittelbar erschließen: »Zu dem gerügten Ausfall gegen [Bernhard Anselm] Weber konte mich daher auch nur der tiefe Aerger aufregen, den ich in Berlin empfand wenn ich die hohen Meisterwerke Mozarts

erst auf dem Theater mißhandeln sah' und denn darüber so gemein aburtheilen hörte als wären es *Exercitia* eines Anfängers«. ³ Das Erstaunen des Enthusiasten über Glucks Äußerung spiegelt mindestens zum Teil E.T.A. Hoffmanns denkbare Reaktion auf eine so schroffe Feststellung. Schließlich war er in Königsberg und später in Berlin im Geist dieser preußischen Sonderentwicklung der Musik aufgewachsen und fühlte sich diesem seinem Herkommen zeitlebens verpflichtet.

Um die Rolle dieser Stadt für die Entstehung der romantischen Oper verstehen zu können, bedarf es eines Rückblicks auf die äußeren und inneren Verhältnisse der Musik, die dort seit der Mitte des 18. Jahrhunderts herrschten, und in denen Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), als tief ins Bewußtsein eingreifender Musiker wie als schwer zu bändigender Exzentriker, als eigenwilliger Publizist und als Repräsentant des bürgerlichen Fortschritts, eine entscheidende Rolle spielte. ⁴ Dort herrschte ungebrochen eine nach rückwärts ausgerichtete, teils vom Geist der Frühaufklärung, teils von der Tradition des höfischen Absolutismus und teils vom Protestantismus bestimmte Haltung in der Musikpflege, die im strengen Gegensatz zu der gleichzeitigen Entwicklung am Kaiserhof und in den Wiener und Prager Adelsresidenzen stand. Der Schatten Friedrichs des Großen lag tief und lange über der kulturellen Entwicklung in Berlin und Potsdam. Noch der Synkretismus der Stile und Ausdrucksformen, der sich unter seinem Nachfolger ausbreitete und die Ausnahmestellung Preußens in diesen Jahren charakterisierte, ist nur verständlich von den sehr eigenständigen, dann aber zur Norm erstarrten Grundsätzen her, auf die in den dreißiger und vierziger Jahren die Musik bei Hof und in der Kirche festgelegt worden war. Diese Anfänge waren, man weiß es, alles andere als verächtlich: als Kronprinz hatte Friedrich 1732 in Neu-Ruppin gegen den Willen des Vaters eine Hofmusik um sich geschart, deren 17 Mitglieder ihn 1736 nach seiner Residenz in Rheinsberg begleitet hatten. Zu ihnen gehörten der in Dresden ausgebildete Komponist Johann Gottlieb Graun (um 1702–1771), der eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der vorklassischen Instrumentalmusik spielen sollte, und die beiden aus der jüngeren böhmischen Tradition herkommenden Violinisten Franz (1709–1786) und Johann Georg Benda (1713–1752), denen 1742 noch der jüngere und berühmteste der Brüder Georg Anton (1722–1795) an den Hof des Königs in Potsdam nachfolgte (Den Namen sind hier die Lebensdaten beigefügt, um den Überblick über die meist lange Wirkungsdauer dieser Musikergeneration sichtbar zu machen.). Als Friedrich diesen Kreis nach seinem Regierungsantritt zur Hofkapelle erweiterte, nahm er als einen der ersten Mitwirkenden den seit 1738 bereits für ihn tätigen Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) als Cembalisten und persönlichen Begleiter bei der Auf-führung von Flötensonaten unter Vertrag. 1741 wurde Johann Joachim Quantz (1697–1773), den Friedrich in Dresden kennen und bewundern gelernt hatte, als Flötist und als Leiter der Kammermusik engagiert. Die Jahreszahlen belegen, auch wenn manche der Protagonisten wie der zweitälteste Sohn Bachs den Wirkungskreis später verließen und durch andere Musiker ersetzt wurden, die eigentümlich in sich geschlossene Kontinuität der mit so leidenschaftlichem Schwung ins

Leben gerufenen Musikpflege, durch die Friedrich die europäischen Musikzentren zugleich mit den großen Höfen in die Schranken forderte. In der Oper hatte er auf strengen Anschluß an die empfindsam verfeinerte *opera seria* bestanden, wie er sie in den Werken des »Caro Sassone«, des Dresdner Hofkomponisten Johann Adolf Hasse als eine moderne Errungenschaft zu Recht bewunderte. Die lange Folge der glänzenden und prachtvoll ausgestatteten Bühnenwerke, die der jüngere Carl Heinrich Graun (1701–1759) in engster Verbindung mit seinem König geschaffen hatte – von »Cesare e Cleopatra«, womit am 7. Dezember 1742 das Opernhaus Unter den Linden feierlich eröffnet wurde, über die Jahre des Siebenjährigen Krieges hinweg bis zu der vom König verfaßten »Merope« (nach Voltaire) aus dem März 1756 –, gehorchte dem strengen, ein für allemal festgelegten Reglement des Königs, an das sich dessen Komponisten-Freund zu halten hatte. Nicht die kleinste Abweichung oder Freiheit vom Pfad der Hassischen Tugend durfte sich Graun nach des Königs Starrsinn erlauben, wie sein zweiter Nachfolger Reichardt aus der Rückschau anmerkte.⁵ Und diese streng behauptete Reinheit der *opera seria* prägte über Grauns frühen Tod hinaus die Hofoper bis zum Tod Friedrichs des Großen im Jahre 1786. Hatte der König als Librettist und als Komponist den Kunstcharakter der von ihm geduldeten Gattung in der harschen Gängelung seines Hofkomponisten bestimmt, so sorgte er nach dessen Tod für die unverfälschte Pflege des einmal aufgestellten Ideals. Nichts hatte Zugang zur Opernbühne, was nicht dem Vorbild Hasses und Grauns bis in die Nuance entsprach. Der erste Diener seines Staats, als der Friedrich nach dem unerwarteten Sieg aus dem Siebenjährigen Krieg in seine Residenzen zurückgekehrt war, hatte die Leichtigkeit im Ausgleich zwischen Politik und Kunst, die selbstverständliche Pflege der Philosophie und der Musik, die Neugier auf alle Veränderungen, die in Frankreich oder Italien sich vollzogen, weithin verloren. Um es genauer zu sagen: er nahm in seinen Gesprächen, Briefen, gelegentlich auch in seinen Handlungen diesen Zeitwandel wahr, maß aber alle Neuerungen an jenem jugendlichen Ideal des Musenreichs in der Mark, dessen aus den Farben Watteaus und den Klängen der neapolitanischen Oper gewobenes Traumbild immer blasser wurde vor den nüchternen, mit ebensoviel Redlichkeit wie Ingrimms auf sich genommenen Tagesgeschäften, und fand von Jahr zu Jahr weniger Vergnügen an den alten Beschäftigungen und Leidenschaften. Mit dem frühen Tod seines Hofmalers Antoine Pesne, dem Schüler und Jünger Antoine Watteaus, und des befreundeten Genius der Musik, Carl Heinrich Graun, beide in den Anfangsjahren des Kriegs verstorben, war für den König der Faden zur lebendigen Kunstentwicklung in Europa gerissen. Die Ernennung des biedereren, seit 1751 als Hofkomponist wirkenden Johann Friedrich Agricola (1720–1774) zum Nachfolger Grauns war eine Notlösung. Friedrich wußte es, zumal er nach persönlichen Zerwürfnissen dem kenntnisreichen, als Musiktheoretiker und Publizist sehr angesehenen Bach-Schüler zunehmend mißtraute. Die späteren Jahre des im italienischen Stil groß gewordenen Komponisten waren eine einzige Serie von Demütigungen, da der König Agricola einerseits jede Neuerung untersagte, dann aber die in Grauns Manier gefertigten Bühnenwerke (»Amor e Psiche« 1767, »Oreste e Pilade«, umgearbeitet zu »I Greci in Tauride« 1772) als talentlos verwarf.

Das langgezogene Wirken des Musikdirektors an der Oper wurde für seinen Patron zum dauerhaften Beweis, daß mit Graun und seiner eigenen Jugend das Goldene Zeitalter zu Ende gegangen sei.

In der Instrumentalmusik war der König modernen Strömungen gegenüber weit aufgeschlossener. Die in Rheinsberg geformte, dann aus gleichem Geist erweiterte Hofkapelle versammelte alle Tendenzen der deutschen Musik am Ausgang des Barock-Zeitalters in glänzenden Repräsentanten: die Bachtradition in den grüblerischen, die eigene Expressivität bis an die Grenzen des damals Zumutbaren erforschenden Sonaten und Konzerten Carl Philipp Emanuel Bachs, den an italienischen Beispielen geschulten, galanten Stil des Dresdner Hofes in der beweglichen Anmut der Instrumentalwerke des Johann Joachim Quantz und des älteren der Brüder Graun, Johann Gottlieb, die böhmische Empfindsamkeit schließlich – diese über die Mannheimer Schule so nachdrücklich die Gefühlskultur bestimmende Kunst des musikalischen Sprechens – in der scheinbar mühelos sich öffnenden Ausdrucksvielfalt der Brüder Benda. Durch seine verzweigte Korrespondenz und durch seinen Umgang mit Kennern der Zeitströmungen wie Voltaire und dem Grafen Algarotti war Friedrich von früh an mit den Diskussionen um die französische und italienische Schule in der Musik vertraut. Und auch wenn er sich als ausübender Musiker wie als Instrumentalkomponist in dieser Auseinandersetzung erwartungsgemäß auf die Seite der Italiener stellte und mit seinen Lehrern Quantz und Johann Gottlieb Graun auf die weiterentwickelte Solosonate der Tartini-Nachfolge zurückgriff, hatte er noch lange ein offenes Ohr für die Besonderheiten des französischen Barock-Klassizismus. So komponierte Graun Französische Overtüren, als dieses Genre andernorts längst obsolet geworden war. Während er aber mit einer gewissen Nostalgie eine altertümliche Sympathie für das Generalbaß-Zeitalter bewahrte, so den Synkretismus der Stillagen in einer Umbruchzeit nach rückwärts bindend, gestattete er in den Solosonaten, Konzerten und Symphonien zugleich das Eindringen neuer Strömungen. Er tolerierte in den Werken seiner engsten Umgebung nicht nur die Freizügigkeiten des galanten Stils, den spielerischen Umgang mit der einfachen Formgebung, die freiere Expressivität in den langsamen Sätzen – in diesen exzellierte der König als Instrumentalkomponist besonders! –, sondern auch die an den Grundfesten rüttelnden Kühnheiten des sogenannten »redenden Prinzips«, das vor allem Carl Philipp Emanuel Bach durch seine Experimente mit dem Ausdrucksvermögen der Instrumentalmusik begründet hatte.⁶ Gewiß, die dem König gewidmeten Klaviersonaten und die für den Hof komponierten Kammerwerke waren da zurückhaltender als die sechs ohne Auftrag komponierten Sammlungen für »Kenner und Liebhaber« oder die rhetorischen Stilübungen der späteren Zeit, in denen der Musiker mit den Tendenzen der Genie-Ära und mit den ersten Streifzügen von Lichtenberg, Lavater und Karl Philipp Moritz in die Erfahrungsseelenkunde wetteiferte. Aber daß sich ein formal zwischen Barocktradition und subjektivem Ausdrucksstreben vermittelndes Prinzip der musikalischen Rhetorik am preußischen Hof entwickelte, das noch auf die Ausbildung des reifen Instrumentalstils der Wiener Klassik

entscheidenden Einfluß nehmen konnte, hängt mit der Konstellation im Umkreis Friedrichs II. zusammen.⁷

Jenseits der repräsentativen wie der intimen Hofkunst entfaltete sich das bürgerliche Musikleben in Berlin mit dem vorerst zaghaften Bemühen um Anschluß an die neuen Geschmacksrichtungen, wie das für eine zurückgebliebene, in den gesellschaftlichen Strukturen wenig gefestigte Residenzstadt des 18. Jahrhunderts üblich war. Das gilt für Berlin nicht anders als für Kopenhagen oder Stockholm. Durch Johann Sebastian Bach, der im Mai 1747 auf Einladung des Königs gekommen war, um vor dem König über ein von diesem gestelltes Thema zu improvisieren, war bei Hof *und* in der Stadt die Glanzzeit des Barock lebendig weiterwirkende Gegenwart geblieben. Neben seinem Sohn war eine ganze Reihe seiner engeren Schüler in der preußischen Hauptstadt tätig: da war der bei den Thomauern in Leipzig erzogene Cembalist Christoph Nichelmann (1717–1762), da war der erwähnte Komponist und Schriftsteller Johann Friedrich Agricola, der in Bachs Geist aufgewachsen war. Beide Musiker waren bei Hof und in der Stadt tätig, beide übten auch im Bürgertum ihren Einfluß aus. Als Lehrer der Prinzessin Amalia von Preußen, sonst aber vom Hof ganz unabhängig, waltete einer von Bachs ergebensten Schülern, Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), in der Stadt, grimmig entschlossen, die heilige Lehre vom strengen Satz und die Demut vor der Erhabenheit der Musik an den Charakter des schöpferischen und ausübenden Musikers zu binden. Besonders durch ihn blieb die Bach-Pflege in Berlin über die Epoche hinweg, die sich am weitesten von der großen Form des Barock losgesagt hatte, ungebrochen erhalten. Sie verband sich in der Öffentlichkeit mit dem aufgeklärten Protestantismus, der im Zeichen von Friedrichs II. Toleranz-Politik für die halb freiwillige Selbstbeschränkung der Vernunft auf das staatlich und kirchlich, also institutionell Zugelassene verantwortlich war. Vor allem die kürzeren Gesangs- und Orgelwerke des Leipziger Thomaskantors blieben für jedermann präsent, die Anlage der geistlichen und weltlichen Kantaten eine selbstverständlich weitergeführte Tradition im öffentlichen Leben. Auch wenn die anspruchsvolleren Kompositionen, die Passionen zumal, solange es keine größeren Chorvereinigungen gab, vom musikalischen Kirchenjahr vorerst ausgeschlossen blieben, vollzog sich die Entwicklung der Kirchenmusik in Berlin in der gemessenen Weiterführung einer den Text wie die Musik regulierenden Orthodoxie. Die Chorwerke Carl Philipp Emanuel Bachs boten für die geistlichen Repräsentationen das Muster, an dem sich der mögliche Fortschritt und die beibehaltene Würde der Gattung abmessen ließen. Für die weltlichen Anlässe bot der zahme Enthusiasmus des deutschen Horaz, des einzigen von Friedrich II. mit Wohlwollen bedachten Lyrikers, Karl Wilhelm Ramler (1725–1798), für den erforderlichen Dichter-Aufschwung. Und das noch lange, nachdem der frühe Ruhm des langlebigen Dichters überall sonst in Deutschland erloschen war.⁸ Unmerklich nur witterte, wie die Theologie und die Populäraufklärung, wie die Poesie und der Empfindsamkeitskult, auch die von dort so nachhaltig beeinflusste Musik in Berlin vor sich hin, bewahrte in dieser Stagnation aber zugleich den Ausdrucks-

willen, der jede musikalische Form fest an Wort und Gedanken kettete. Dieser Vorgang war in der bürgerlichen Musikkultur noch weit ausgeprägter als in den vom König abhängigen Schwankungen des Geschmacks bei Hof. Grauns Passionskantate: »Der Tod Jesu«, 1755 auf einen Text Ramlers komponiert, mit beispiellosem Erfolg aufgeführt und dann für ein ganzes Jahrhundert am Karfreitag überall in Preußen wiederholt, dieses höfisch geprägte, ganz in die Bach-Tradition hineinreichende Oratorium, hatte seinen Ort im *städtischen*, nicht im *höfischen* Musikleben. Es wurde zur Herausforderung für drei Generationen von Berliner Musikern, im Oratorium und in der einfühlsam betrachtenden Chorkantate mit diesem Meisterwerk zu wetteifern: die Spur reicht da von den Kantaten von Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800), über die Frühwerke seines Schülers Carl Friedrich Zelter (1758–1832) bis zu den geistlichen Chorwerken und Oratorien des Enkelschülers Felix Mendelssohn Bartholdy. Diese Abfolge – weniger Genealogie als Ausweis selbstverständlicher Kontinuität der Kunstauffassung – kann verdeutlichen, wie sehr die retardierenden Momente dieser Musikentwicklung zur notwendigen Voraussetzung der von Berlin ausgehenden romantischen Bewegung werden konnten. Der jüngere Fasch, durch seinen größeren Vater Johann Friedrich (1688–1758) noch in enger Verbindung mit dem Leipziger Barock aufgewachsen, war in jungen Jahren zum zweiten Cembalisten in der Hofkapelle ernannt worden. 1767 trat er die Nachfolge Carl Philipp Emanuel Bachs an und ersetzte nach Agricolas Tod 1774 vorübergehend auch noch den Posten des Operndirigenten. Über Jahre hin war er der bevorzugte Begleiter Friedrichs II., wenn dieser mit der Flöte musizierte. Ungeachtet dieser Sonderstellung bei Hof erstreckte sich das eigentliche Tätigkeitsfeld des Musikers in die Stadt: der früh kränkelnde Mann war der begehrteste Cembalo-Lehrer in der Stadt, seiner theoretischen Kenntnisse wegen beinahe mehr noch geschätzt als wegen der geduldrigen Sorgfalt, mit der er seine Klavierschüler an die Klangmöglichkeiten seines Instruments heranführte. Die alten Meister zu studieren, um Kontrapunkt und Generalbaß unermüdlich zu ringen und sicher in allem Handwerklichen zu werden, war das Credo des lebenswürdigen, jeder Polemik ausweichenden Musikers noch in den achtziger Jahren, in denen Zelter sein Schüler wurde: »Sie wollen ein Handwerk treiben und eine Kunst auch; wissen Sie, was das heißt?«, sagte er zu ihm, der die Stunden für seine Musikleidenschaft seinem Metier als Maurer und Bauführer abtrotzen mußte. »Ich habe mein Lebenlang nichts als Musik gemacht und glaube, was zu können, und habe mein Lebenlang gepfuscht; denn wenn ich große Meister betrachte, komme ich mir vor wie ein verlornen Mensch; ich weiß mich vor Traurigkeit nicht zu lassen. Sie wollen Häuser bauen und nebenher komponieren, oder wollen Sie komponieren und nebenher Häuser bauen?«⁹ Als Klavierlehrer eine Autorität in der Stadt, galt sein Interesse der Pflege und Förderung des geselligen und des Chorgesangs. Er spielte in der Berliner Liederschule eine wichtige, in der Ausbildung größerer Chorvereinigungen eine entscheidende Rolle. Die Gründung der Singakademie krönte in den neunziger Jahren seine Bemühungen, die mehr als zwei Jahrzehnte zurückreichten.

Die eigentümliche Berliner Lied-Kultur, die seit der Jahrhundertmitte aus dem gleichen Umfeld hervorgegangen war, bildete für fast siebenzig Jahre den geselligen Zusammenhalt, aber auch den besonderen Charakter der Musik unter den preußischen Königen von Friedrich II. bis Friedrich Wilhelm III.¹⁰ Stand die erste Berliner Liederschule im Zeichen der anakreontischen Ode und nahm sich in engster Bindung an das Wort der Dichtungen von Ramler, Hagedorn, Gellert, Gleim und Uz an, so traten in der Generation danach die »Lieder im Volkston« – so der Titel einer Sammlung von Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) – und kühnere, nach melodischem Anspruch und ausgefeilter Begleitung mit der avancierten Lyrik der Goethezeit rivalisierende Schöpfungen auseinander. »Oden mit Melodien« war der Titel der programmatischen, 1753 zuerst erschienenen Liedersammlung von Ramler und Christian Gottlieb Krause (1719–1770), einem in Dichtung und Musik dilettierenden Juristen, der im Vorjahr seine Liedästhetik in einer Abhandlung mit dem bezeichnenden Titel: »Von der musikalischen Poesie« begründet hatte. Nach dem Vorbild französischer *chansons*, *romances* und *airs à boire* sollten kurzgefaßte Strophenlieder mit einfachster Begleitung die Stimmungen und Themen der Gedichte melodisch unterstreichen. Alle führenden Musiker der Ära waren an diesem Unternehmen beteiligt, das 1755 um einen zweiten Band und 1767–68 durch die vier Bände mit den Melodien zu Ramlers »Liedern der Teutschen« (1766) ergänzt wurde.¹¹ Zwar hatte Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), der in seinen jungen Jahren die Pariser Musikkultur der Rameau-Ära kennengelernt hatte und der seitdem energisch für den Anschluß der Berliner an die französische Schule warb, diesem, wie er fand, allzu einfältigen Kanon der Liedkomposition heftig widersprochen und Krauses Sammlung die drei Bände seiner »Berlinischen Oden und Lieder« (1756, 1759 und 1763) entgegengesetzt, in denen er für eine reichere Behandlung des Klaviersatzes und für die Erweiterung um Chorlieder eintrat. Doch verging noch fast ein Jahrzehnt, ehe in einer neuen Generation von Musikern, die sich den Wandlungen des literarischen Geschmacks verpflichtet wußten, Marpurgs Tendenzen wirksam aufgegriffen wurden. Auch dann blieb die enge Verbindung zwischen Gedicht und Lied von der poetischen Sprachform hier bestimmt. Die Musik hatte, um Mozarts Wort ins Gegenteil zu verkehren, der Dichtung gehorsame Schwester zu sein. Darin spiegelt sich schon in der vogoetheschen Epoche der Empfindsamkeit die Wortgläubigkeit der protestantisch eingefärbten Aufklärung in Berlin, die sich auch an der Neigung der meisten Musiker zur theoretischen Exegese des eigenen Tuns ablesen läßt. Aus der Gestaltung eines Gedichts, aus den Eigenwilligkeiten des Versbaus und der Strophenanordnung, aus den Interferenzen zwischen Metrum und Rhythmus die verborgene Sangbarkeit eines lyrischen Gebildes hervorzulocken, mit dem Dichter in der Kantilene eins zu werden für den Augenblick, die Sprache der Musik hinter der Sprache der Poeten ahnen zu lassen – das blieben die vornehmsten Aufgaben für den Liedkomponisten von Johann Abraham Peter Schulzens zartesten Schöpfungen bis herauf zu den überschwänglichsten Lied-Zeugnissen Felix Mendelssohn Bartholdys. Die Auswirkungen dieser geselligen Engführung von

Dichtung und Musik im Liedgesang auf die Ausprägung der Berliner Frühromantik in der Dichtung und auf die musikalischen Phantasien über Kunst bei Wackenroder, auf das Liederspiel des frühen 19. Jahrhunderts und auf den Umgang E.T.A. Hoffmanns mit der volkstümlichen Kantilene wird später einzugehen sein. Aber für das historische Verständnis der Rolle des Komponisten und des Begründers der Berliner Liedertafel ist diese flüchtige Skizze unverzichtbar. Zumal sich die Forschung kaum die Mühe gemacht hat, abgelenkt durch die für jeden Laien einsichtige Entwicklung des Kunstlieds im 19. Jahrhundert, die von Franz Schubert an andere Wege eingeschlagen hat, die Eigenständigkeit des Ansatzes in der zweiten Berliner Liederschule ernsthafter herauszuarbeiten. Zu diesem Ansatz aber gehört – das muß hier nachgetragen werden –, daß in aller Unscheinbarkeit das Lied schon bei Marpurg unter den höchsten Kunstanpruch gestellt war.¹² Wie in den Klavierstücken, Triosonaten und anderen Gattungen der Instrumentalmusik, deren Pflege in den bürgerlichen Kreisen sich kaum von der bei Hofe unterschied, brachten in Berlin erst die siebziger Jahre eine vorsichtige Veränderung. Auffallend bleibt in den mittleren Jahren der friedrizianischen Epoche das Vorwalten der ästhetischen Reflexion auf die Musik, das es in dieser Intensität in keiner der anderen norddeutschen Residenzen und Städte zu diesem Zeitpunkt gab. In dieser selbständigen Entfaltung der Musiktheorie und der Musikkritik als einer wach die Zeitveränderungen kontrollierenden Gattung der aufgeklärten Schriftstellerei herrschte der gleiche Geist, der Friedrich Nicolais, des Schriftstellers und Verlegers, rastlose Tätigkeit prägte. Marpurgs Zeitschriften: »Der critische Musicus an der Spree« (1749 f.), »Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik« (Berlin 1754 ff.), »Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet, von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin« (1760 ff.), seine nimmer müde Polemik gegen die Italiener und von ihnen fehlgeleitete Berliner Zeitgenossen, nicht zuletzt seine vermischte Publizistik stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den von Nicolais Freundeskreis, zu dem anfangs ja noch Lessing, Musäus und Moses Mendelssohn gehörten, herausgegebenen »Briefen, die neueste Literatur betreffend« (1759 ff.) und mit dessen das Jahrhundert überdauernden »Allgemeinen Deutschen Bibliothek« (1765–1805). Marpurg und Kirnberger waren, in unterschiedlicher Verhärtung ihrer Jugendansichten, sicher keine Neuerer, keine Propheten der heraufziehenden Mannheimer und Wiener Symphonik oder der Opernreform Glucks – dessen dramatische Hauptwerke mußten sich bei ihrem verspäteten Erscheinen auf der Berliner Bühne die gleichen Beschimpfungen durch Kirnberger und seine Schülerin, die Prinzessin Amalia, gefallen lassen wie die ersten zahmen Schülerarbeiten Zelters! –, beide bereiteten jedoch im Verein mit Agricola durch ihr Insistieren auf dem Zugleich von schöpferischer und kritischer Leistung die mit Berlin so eng verbundene Ära der romantischen Musikkritik vor, die Johann Friedrich Reichardt, E.T.A. Hoffmann, Ludwig Rellstab und Adolf Bernhard Marx in einer enggeschlossenen Kette glänzender Musikschriftsteller zusammenfügen sollte. (Noch Carl Maria von Weber verdankte den Enthusiasmus, mit dem er bei seinem zweiten Aufenthalt in Berlin

aufgenommen wurde, zum Teil seinen musikästhetischen Ansichten und Aufsätzen!) Kein Wunder, daß bis heute die Behauptung, der Wiener Klassik in der Musik entspreche im Einzugsbereich Preußens eine klassische Epoche der Musikästhetik, ihre Anhänger findet. Mindestens ist der Sonderweg, den die Berliner Musik von Grauns »Montezuma« zu Webers »Freischütz« genommen hat, ohne die Parallel-Entwicklung des historischen und ästhetischen Nachdenkens über diese Musik nicht denkbar.

»Sire! Eurer Königlicher Majestät wage ich eine Oper zu überreichen, bey deren Bearbeitung mir Hasse und Graun Muster gewesen. Ein hoher Kennerblick wird entscheiden, ob der Componist derselben es verdient, die ehrenvolle Stelle eines Grauns zu bekleiden.« Mit diesem Brief bewarb sich im August 1775 der dreiundzwanzigjährige Königsberger Musiker Johann Friedrich Reichardt, von einem durchreisenden Berliner Beamten aufmerksam gemacht und dann durch Freunde aus der königlichen Umgebung in seinem Vorhaben ermuntert, auf die durch den Tod des Kapellmeisters Agricola frei gewordene Stelle an der Königlichen Oper.¹³ Der jüngere Fasch erfüllte die ihm übertragene Stellvertretung nur zaudernd und nicht zur Zufriedenheit Friedrichs II., der auch die Bewerbung eines so bedeutenden Opernkomponisten, wie es der aus Dresdner Tradition erwachsene Johann Gottlieb Naumann war, unwirsch abgelehnt hatte, da er dessen Forderungen impertinent und die eingereichte Oper für neuerungssüchtig hielt. Seinem Gesuch legte Reichardt die überarbeitete Partitur seines ersten Bühnenwerks bei, die er bereits 1774 auf ein älteres Libretto als Talentprobe geschrieben hatte und die nach Themenwahl und musikalischer Ausrichtung genuin aus dem Geist der Dresdner und Berliner Orthodoxie entsprungen schien.¹⁴ Niemand hätte in so kurzer Zeit eine so vollkommene Stil-Imitation bewerkstelligen können! Mit dem scharfen Auge des professionellen Glücksspielers hatte er die Chance erkannt, eine zu Studienzwecken gefertigte und dann wegen ihrer Nähe zur veralteten Kunst Hasses verworfene Partitur durch ein paar Retuschen und Ergänzungen in das gewünschte künstlerische Bekenntnis zu eben dieser von ihm verworfenen Komponistenschule umzuwandeln. Franz Benda, der dem jungen Virtuosen seit seinem Besuch in Potsdam freundlich gesonnen war, und Johann Christian Jacobi (1719–1784), der Kapellmeister von Friedrichs II. Militärmusik, setzten sich diskret, aber nachdrücklich für die Bewerbung ein. Nach langem Zuwarten kam schließlich im Dezember die kaum noch erwartete Ernennung durch den König, und Reichardt machte sich auf den Weg nach Potsdam. Am Abend des 25. Dezember empfängt Friedrich den von Benda begleiteten jungen Mann. Dieser tritt mit der für ihn charakteristischen Unbefangenheit dem kranken Monarchen gegenüber. Auf die Frage, wo er die Musik studiert habe, äußert er sich zugleich ausweichend, was seine eigentlichen Lehrer betrifft, und im Sinn der von ihm erwarteten Einstellung zur Musik: »In Berlin und Dresden.« Ehe Reichardt noch den Fehler machen kann, seinen Wunsch nach einer näheren Begegnung mit der Musik in Italien auszusprechen, unterbricht der König ihn mit dem Ausruf: »Hüt' er sich für die neuern Italiener: so'n Kerl schreibt, ihm wie 'ne Sau.«¹⁵