



Carl Dahlhaus
Norbert Miller

EUROPÄISCHE ROMANTIK IN DER MUSIK

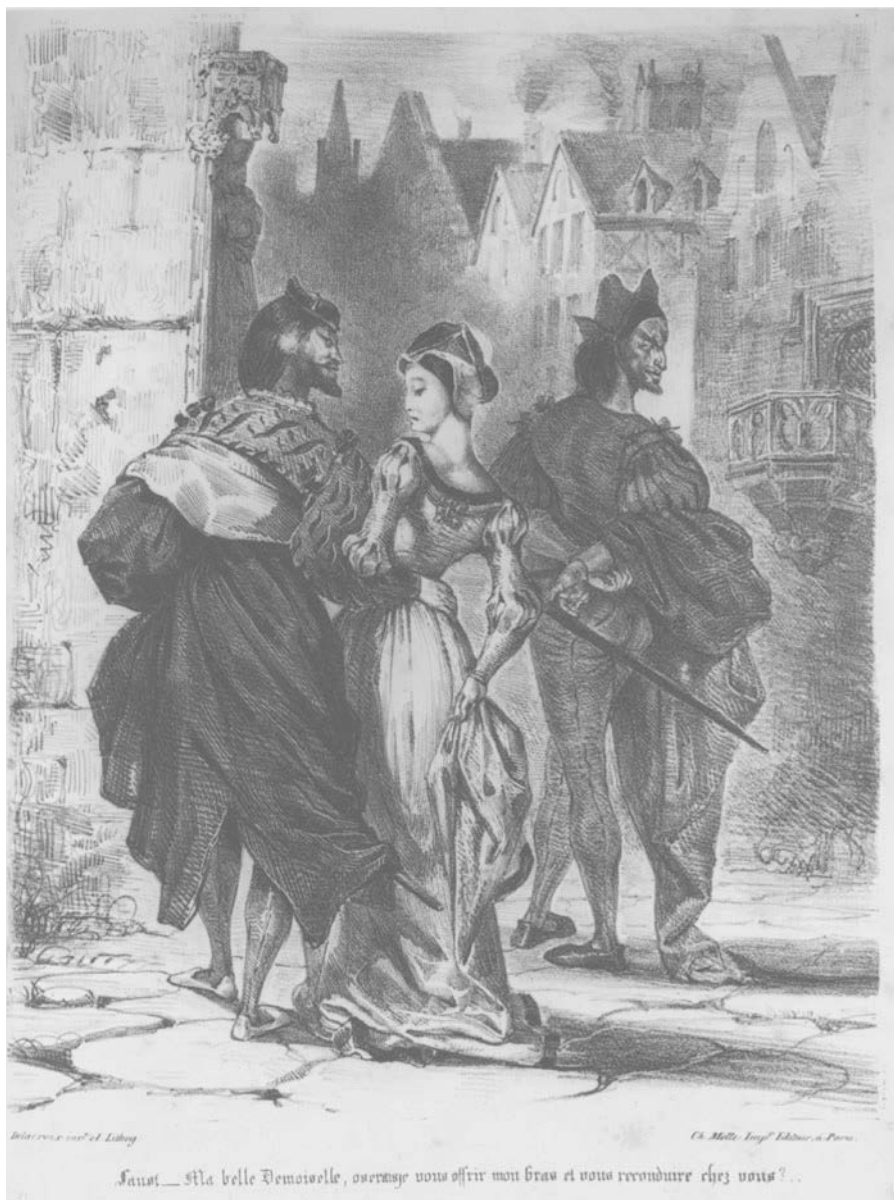
Von E.T.A. Hoffmann
zu Richard Wagner
1800 - 1850

METZLER
MUSIK

Band 2



J.B.METZLER



Frontispiz: Eugène Delacroix: «Faust cherchant à séduire Marguerite» (1828).

Carl Dahlhaus/Norbert Miller

Europäische Romantik in der Musik

Band 2

Oper und symphonischer Stil 1800–1850

Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner

Mit 94 Abbildungen

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

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

ISBN 978-3-476-01583-9
ISBN 978-3-476-00021-7 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-00021-7

ISBN des Gesamtwerks: 978-3-476-01982-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© 2007 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2007

Inhaltsverzeichnis

Drittes Buch: Deutsche und europäische Romantik

Einleitung: Johann Friedrich Reichardt und die preußischen Anfänge der Romantik	3
1. E.T.A. Hoffmann und die Musik I: Die Lehrjahre des reisenden Enthusiasten	55
2. E.T.A. Hoffmann und die Musik II: Zum Verhältnis von Oper und Instrumentalkomposition.	151
3. »Purpurschimmer der Romantik«: Die Idee eines musikalischen Dramas aus dem Geiste des symphonischen Stils	280
4. Topographie der Tonkunst: Carl Maria von Weber in Berlin I.	295
5. E.T.A. Hoffmann und Gaspare Spontini: Die Annäherung an das Musikdrama als romantische Gattung.	387
6. »Wechsel der Töne«: Webers »Freischütz« und die Ästhetik des Charakteristischen	481
7. Gekreuzte Lebensläufe, vertauschte Rollen: Carl Maria von Weber und Gaspare Spontini Carl Maria von Weber in Berlin II: Die drei romantischen Opern Von der Märchenoper zum Geschichtsdrama – Gaspare Spontinis Herrschaft über die Berliner Hofoper	489 580
8. Leitmotiv und Orchesterfundament: Dramatische Funktion des Instrumentalsatzes	639

Viertes Buch: »Zukunftsmusik«

1. Der Beginn der großen Oper: Rossinis Opern für Paris und sein Rückzug aus der Musik	647
2. Große romantische Oper und <i>grand opéra</i> : »Euryanthe«, »Robert le Diable«, »Genoveva« und »Lohengrin«.	742

3.	Giacomo Meyerbeers »Huguenots«: Die Besitzergreifung der Geschichte durch die Oper	757
4.	Wagner, Meyerbeer und der Fortschritt: Zur Opernästhetik des Vormärz . . .	781
5.	Hector Berlioz' Vision der dramatischen Symphonie: »Roméo et Juliette« und die Ästhetik des <i>genre instrumental expressif</i>	794
6.	»Opéra de concert«: Berlioz' »Damnation de Faust« und Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«	881
7.	»Hoch symbolisch intentioniert«: Mendelssohns »Erste Walpurgisnacht« . .	889
8.	Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Häßlichen	897
9.	Motivfläche und Motiventwicklung: Dialog und Instrumentalsatz bei Verdi	907
10.	»Lohengrin« und die »Einheit des Symphoniesatzes«	912
11.	»Opus metaphysicum«: Das Musikdrama als symphonische Oper.	916
12.	»Ce qu'on entend sur la montagne«: Zur Verwandlung von lyrischen in symphonische Dichtungen Musik als Sprache: Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischer Dichtung	924
	Ce qu'on entend sur la montagne/Was man auf dem Berge hört	973
	Liszts »Bergsymphonie« und die Idee der Symphonischen Dichtung . . .	977
13.	Symphonie und symphonischer Stil um 1850: Zerfall als Weg zur Hegemonie	1016

Anhang

Anmerkungen	1041
1. Verzeichnis der Abbildungen	1213
2. Gesamtregister (Band 1 und 2) der Namen und Werke	1219
3. Danksagung und Widmung	1243

Editorische Notiz: Von Carl Dahlhaus sind im Dritten Buch die Kapitel 3, 6 und 8, im Vierten Buch die Kapitel 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 (Teil 2: »Liszts Bergsymphonie«) und 13, von Norbert Miller im Dritten Buch die Einleitung, die Kapitel 1, 2, 4, 5 und 7 sowie im Vierten Buch die Kapitel 1, 3, 5 und 12 (Teil 1: Musik als Sprache) verfaßt.

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 Overtüre zum »Don Giovanni« ohne Sinn und Verstand abgesprudelt werde oder ob man der späteren »Iphigenie« Glucks die Overtüre 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 »Lappländischen 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 Musikenwicklung.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 beigelegt, 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 Aufführung 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 Adolph 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 Ingrimm 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 Thomanern 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 geduldigen 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 verfertigte 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

Das Gespräch zieht sich unerwartet in die Länge, da der König mit wachsender Leidenschaft sein künstlich abgeschirmtes Paradies vor dem künftigen Kapellmeister seiner Oper erstehen läßt: »Mehreren kam er darauf zurück, dass bey ihm allein noch die wahre Musik, wie sie zur schönsten Zeit in Italien geblüht habe, ein Asyl fände, die Italiener gänzlich ausgeartet wären und alle andere nur das modische, italienische Geklinge und Geleyere liebten und trieben. Er liess sich sehr umständlich über die Beschaffenheit der echten, großen Oper aus, und das war denn nichts anderes, als eine Zergliederung der alten italienischen Hassetzen, und Graunschen Oper, wie jede Hauptperson einige bedeutende Arien von verschiedenem Charakter haben müsse – ein Adagio, das recht cantabile wäre, wobey der Sänger seine Stimme geltend machen und seinen Vortrag zeigen, auch wohl bey *Da Capo* seine Kunst in verschönernden Variationen bequem anbringen könne; eine Allegro-Arie mit brillanten Passagen, eine parlante Actions-Arie, und ein Duett für den ersten Sänger und die erste Sängerin, worin sie über Eine Melodie im Vortrag wetteifern könnten [...] In allen diesen Singstücken müsste mit den Tönen angenehm gewechselt werden, so dass nicht zwey Arien aus einem und demselben Tone aufeinander folgten; die Molltöne wären aber auf dem Theater zu vermeiden, sie wären zu traurig und zu rührend: Die Theatermusik müsse immer angenehm bleiben, selbst in tragischen und pathetischen Situationen.« Reichardts höflicher Hinweis auf Leonardo Leo und Leonardo Vinci, die Hauptvertreter der hohen neapolitanischen Oper, denen Hasse die Grundsätze seiner Kunst verdanke, wird vom König noch gnädig aufgenommen, eine Zufallsbemerkung über Hasses jüngste Komposition, das für Wien geschriebene *intermezzo tragico*: »Piramo e Tisbe« (1768), und über Gluck bringt dagegen Friedrich II. in Rage. Der eine habe mit der Kleinteiligkeit seiner Kammeroper das hehre Ideal der *opera seria* preisgegeben, der andere besitze gar keinen Gesang und verstehe nichts vom großen Operngenre. Wechselseitiges Mißbehagen herrschte offenbar am Ende des so einvernehmlich und glücklich begonnenen Gesprächs. Wie energisch Friedrich auf die buchstäbliche Erfüllung seiner Vorstellungen und Wünsche drängen werde, konnte der frisch ernannte Kapellmeister schon bald erfahren, als er für die Verlobungsfeier des späteren russischen Kaisers Paul I. mit der Prinzessin Sophie Dorothea von Württemberg einen vom König aufgesetzten, vom Hofpoeten, dem Abbate Landi, notdürftig in italienische Verse übersetzten Prolog unter der Aufsicht des Königs zu komponieren hatte, diesem jedes kleinste Detail vorgab und ihm mit kaum vernehmlicher und hohler Stimme die Muster für die Themen und Passagen der Sopran-Arie und des Duetts ins Ohr hauchte.¹⁶ Mit Geduld und Energie war Reichardt in den ersten Monaten seines Engagements bemüht, sich mit der Vorstellungswelt seines Herren näher vertraut zu machen und zugleich, wie es ihm geheißen war, die alten Musikanten des Opernorchesters »recht tüchtig zu exerzieren«. Er verschaffte sich Zugang zu den seltenen Kammerkonzerten, die der König in Berlin gab, und er suchte – unerfahren in seinem Metier und, wie immer in seinem Leben, harsch und ungeschickt im Umgang mit den Musikern – eine modernere, farbenreichere Spielweise gegen

den Schlendrian des Herkommens durchzusetzen. Zu diesem Zweck änderte er die Sitzordnung, überließ den Platz am Cembalo einem Mitglied der Kapelle und leitete die Proben und Aufführungen bald mit der Geige, bald mit dem damals noch ungebräuchlichen Taktstock. Das Orchester, unter das Diktat eines nicht hinreichend ausgebildeten Grünschnabels gezwungen, opponierte heimlich und offen gegen die Willkür. Unter den Musikkennern kursierten rasch Bemerkungen und Sottisen des alten Kirnberger gegen den aus Königsberg zugereisten Abenteurer, der nicht einmal die Anfangsgründe der Kunst beherrsche. Und auch in den überlieferten Ordres und Briefen des Königs klingt rasch ein Ton gereizter Belustigung, später dann enttäuschter Geschäftsmäßigkeit auf, der alle Hoffnungen Reichardts zu vernichten drohte.

Wie konnte es zu einer solchen Situation kommen? War der schwelende Konflikt unter der erstarrten Ordnung des Königs durch das unüberlegte Engagement des selbstbewußten Abenteurers unversehens ausgebrochen und auch durch die rasch eingeleiteten Löschmaßnahmen nicht wieder in den Griff zu bekommen? Das unter so unseligen Umständen begonnene Wirken Johann Friedrich Reichardts, seine rasch übernommene Führungsrolle im Berliner Kulturleben der siebziger und achtziger Jahre und seine schöpferische Betriebsamkeit standen zeitlebens im Zeichen dieser frühen Ablehnung durch den Hof und die Kreise, die dem Hof nahestanden. Reichardt entstammte durchaus der gleichen preußischen Musikpflege und künstlerischen Gesinnung wie sein Monarch. Nur war er als Künstler wie als engagierter Bürger aufmerksamer und aufgeregter als sein Umfeld, allem Neuen gegenüber nervös aufgeschlossen, aller Gewohnheit schnell leid: er war und blieb ein Exzentriker in seiner angestammten Umgebung. Gerade darum eignet sich der Lebenslauf Reichardts so sehr, die Fluktuationen und Wandlungen des preußischen Musiklebens aus seiner Perspektive zu sehen. Distanz und Nähe wechseln sich da freilich oft sinnverwirrend ab. Darum ist nicht nur sein Rang in der Musikgeschichte einer Epochenwende schwer festzulegen, sondern auch die Bestimmung seines künstlerischen Denkens und Handelns oft vertrackt, zumal außer seinem Urteil auch das in den Zeugnissen der Zeitgenossen schwankende Charakterbild des Künstlers den Interpreten vor immer neue Unsicherheiten stellt. Selten hat ein unbestritten bedeutender, genau die eigene Aufgabe in den Geschmackstendenzen der Zeit erkennender und außergewöhnlich einflußreicher Künstler, der sich zugleich als Repräsentant der Moderne empfand, der Nachwelt ein so unscharfes Bild hinterlassen. Und das, obwohl Reichardt auch darin E.T.A. Hoffmanns und anderer Romantiker Vorgänger war, daß er neben seinem (ins Grenzenlose zerfließenden) musikalischen Œuvre auch eine Vielzahl ganz persönlich gehaltener, literarischer Werke hinterlassen hat: Reiseberichte, Abhandlungen, Erinnerungen, Polemiken, Stellungnahmen zum Zeitgeschehen, Briefe, Gespräche und mit dem »Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino« (von dem 1779 der erste und einzige Teil in Berlin erschien) ein erster, auf die Romantik vorausdeutender Musikerroman. In ihnen hat er jede Station seines Lebens, jede Wendung seiner komposi-

torischen Ansichten und jedes politische Abenteuer vor der Öffentlichkeit begründet oder gerechtfertigt. Wir verfügen im Fall Reichardt über das reichste Quellenmaterial, ohne dadurch der schillernden Persönlichkeit in ihren tieferen Schichten näherzukommen.¹⁷ Um das schwierige Wechselverhältnis zwischen dem unruhigen, nur durch einen Zufall in der preußischen Residenz fixierten Musiker und dem von ihm auf Jahrzehnte geprägten Berliner Musikleben anschaulich zu machen, bedarf es einer eingehenderen, das erzählerische Detail nicht scheuenden Nachzeichnung seiner Entwicklung: für Reichardts Königsberger Kindheit, für den frühen Mißbrauch seiner reichen Begabung und für die Unzulänglichkeiten seiner musikalischen Erziehung, aber auch für die günstige Konstellation, unter der seine intellektuellen Fähigkeiten schneller noch als seine musikalischen zu einer gewissen Reife kamen, verfügen wir mit dem erwähnten Fragment einer Autobiographie (geschrieben im letzten Jahrzehnt seines Lebens) über ein eindringliches, im Sinn Rousseaus sprechendes Dokument, das es erlaubt, wenigstens Tendenzen in dieser so erratischen wie zielstrebigem Entwicklung des Künstlers zu erkennen.¹⁸ Als der Dreiundzwanzigjährige, zu seinem und zum Staunen der Welt, nach Berlin und Potsdam ging, hatte er schon ein bewegtes, zwischen erträumten Zielen und bitter erfahrenen Notwendigkeiten schwankendes Leben hinter sich, das ihn eben noch, scheinbar für immer, aus dem Reich der Kunst hinausgeführt hatte. In Königsberg wurde Johann Friedrich am 25. November 1752 geboren. Er war das dritte Kind des aus Oppenheim am Rhein nach Königsberg ausgewanderten, gesellig-lebenslustigen Stadtmusikus Johann und seiner der Herrnhuter Bewegung zuneigenden Gemahlin Katharina Dorothea, deren Bild der Sohn mit verklärender Liebe nachzeichnet. Vom Vater bei den ersten Anzeichen des Talents zum Musiker abgerichtet, dann nicht ohne Widerstreben des Zöglings bei angesehenen Musikern der Stadt in den Unterricht gegeben, wurde der Junge schon seit seinem sechsten Jahr als musizierendes und komponierendes Wunderkind im Raum zwischen Riga und Danzig herumgezogen. Die Gelage in den russischen Offiziersquartieren des Siebenjährigen Kriegs wurden abgelöst durch die gesellschaftlichen Anlässe in den Häusern des Königsberger Patriziats und auf den Adelssitzen der Umgebung, ehe Reichardt 1768, ein schlecht erzogener Schüler, auf Betreiben einiger Freunde des Hauses als Student der Rechtswissenschaft an der Universität immatrikuliert werden konnte. In diesen Anfangsjahren hatte das Kind eine halbwegs ordentliche Ausbildung nur als praktischer Musiker bekommen: dem Elementarunterricht im Violin- und Lautenspiel durch den Vater folgte die professionelle Unterweisung im Geigenspiel durch Franz Adam Veichtner (1741–1822), den Violinisten im Dienste des Herzogs von Kurland. Er war »der erste große Violinist den der Kleine hörte, und in ihm lernte er gleich alles kennen, was damals die Reichsschule Glänzendes und Angenehmes, und die Berlinische Schule Großes und Rührendes hatte«, wie der Komponist aus der Rückschau mit scharfer Trennung der Einflußsphären formulierte.¹⁹ Veichtner vertrat die Ziele der Berliner Vorklassiker und legte seinem Unterricht die damals noch ungedruckten Capricen für Solovioline Franz Bendas zugrunde, das ein-

dringlichste Lehrbuch für das empfindsame Violinspiel. Die konsequenteste, reichste Belehrung bekam der damals vermutlich Zehnjährige durch den aus Berlin kommenden, in Königsberg als Organist hoch angesehenen Carl Gottlieb Richter (1728–1809), der in der Stadt das Evangelium Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs verbreitete. Von ihm erlernte Johann Friedrich Reichardt nicht nur die technischen Fertigkeiten im Klavierspiel, die ihm später seine Virtuosenlaufbahn ermöglichte, sondern erwarb auch seine gründliche Vertrautheit mit den Werken der Bach-Familie und mit dem mustergültigen Vortrag ihrer großen Instrumentalschöpfungen. Richter galt ihm als einer der größten Pianisten seiner Zeit. Neben ihm war es der Organist Gottfried Podbielski, einer der engsten Freunde des Vaters, der auf den Knaben als ausübender Musiker großen Eindruck machte: »Unter den damals sehr geschätzten und wirklich verdienstvollen Tonkünstlern Königsbergs lebte ein sehr origineller alter Mann, der Organist Podbielski, der außer seinem eigentlichen Instrumente der Orgel und dem Flügel, auch die Gambe (Viola di Gamba) mit großer Zartheit, und in der gewichtigen, breiten Manier der damaligen französischen und italiänischen hohen Schule spielte. Sein Spiel und besonders seine Fantasien waren fast das Innigste und Rührendste, was die junge Seele unsers ganz in Musik lebenden Fritz durchdrang.«²⁰ Richter und Podbielski waren noch Jahrzehnte später, als der junge Hoffmann zuerst mit der Musik in Berührung kam, die führenden Exponenten der Königsberger Instrumentalmusik! Dagegen lag die kompositorische Entwicklung des jungen Reichardt im Argen. Was ihm der Vater beizubringen versuchte, der sich immerhin der Freundschaft mit Friedrich Wilhelm Marpurg rühmen konnte und deshalb vor der Theorie der Musik hohe Achtung hatte, ließ sich auf den Sohn nicht übertragen, der sich vor allen Schwierigkeiten des Kontrapunkts und der Harmonielehre lustlos zu drücken versuchte. Noch 1773 gab der junge Musiker zu, in der Komposition nie eine gründlichere Anweisung erlangt zu haben. Da war und blieb er, auch wenn er später diese Schwächen durch das verbissene Studium fremder Werke zu beheben wußte, ein Dilettant. Liest man die Kapitel über das Königsberger Musikleben aufmerksam, entsteht das Bild einer in sich geschlossenen, am Berliner Vorbild streng haftenden Welt, die ihre Eigenständigkeit aus dem Bewußtsein einer patrizischen Bürgerlichkeit und aus der Durchdringung der Künste und der Wissenschaften zog.²¹ Wichtiger wurde deshalb für Reichardts Entwicklung – im Vergleich zu der in sich ungleichmäßigen Ausbildung zum Musiker – der Einfluß des Königsberger Aufklärungsdenkens. Sein Vater war mit Johann Georg Hamann enger vertraut, der bei der Gesellschaft, obwohl in untergeordneter Stellung beschäftigt, in höchstem Ansehen stand. Durch ihn, den »Magus im Norden«, den geistigen Wegbereiter der Genie-Periode, kam der ungebärdige Junge unter die Obhut jenes einzigartigen Freundeskreises, zu dem damals Immanuel Kant (noch vor Beginn seiner Arbeit an der »Kritik der reinen Vernunft«), Theodor Gottlieb von Hippel, der spätere Oberbürgermeister der Stadt, der heimlich an seinen künftig so berühmten Essays und Romanen arbeitete, und der formgewandte Dichter Johann Georg Scheffner, am Rande auch Johann Gott-

fried Herder, gehörten.²² Auch wenn der unaufmerksame, zu allen Possen aufgelegte Studiosus vorerst nichts sein konnte als ein gelegentlich aufmerksamer Zuhörer, mußte doch der Umgang in ihm den Wunsch wecken, als denkender Künstler in diese Kreise des geistigen Lebens einzutreten. Nicht nach der Sphäre des gefeierten Virtuosen und Komponisten drängte es ihn, sondern nach der Teilnahme am geistigen und gesellschaftlichen Fortschritt der Aufklärung. An ihr wollte er zeitlebens tätigen Anteil haben. Von daher das Unstete in seinen Plänen, die rasche Preisgabe einer eben noch eingenommenen Position, das Don Quijoteske seiner Ambitionen. Hinter allen Irrwegen, hinter allen ertrotzten und wieder fallengelassenen Freundschaften, bleibt das Ideal einer von Philosophie und Kunst gelenkten Zukunft unveränderbar über seinem Wirken stehen.

Noch nicht zwanzig, hatte Reichardt seine fromme Mutter entsetzt, als er von der Rechtswissenschaft nicht etwa zur Theologie wechselte, sondern beidem durch eine improvisiert angetretene Virtuosenreise zu entgehen suchte. Seine ungewöhnliche, auf die Geige wie auf das Klavier gleichmäßig verteilte Fertigkeit im Musizieren und sein sicheres Auftreten in der Gesellschaft, das er zehn Jahre in den vornehmsten Kreisen seiner Vaterstadt mit Beifall geübt hatte, prädestinierten ihn, jedenfalls in seinen Augen, für ein solches Unterfangen. Daß er dabei nicht in erster Linie an eine sein künftiges Leben bestimmende Virtuosen-Karriere dachte, sondern vor allem an eine ausgedehnte Studienreise – Wanderjahre des genialischen Musikers –, um an den wichtigsten Orten des Kulturlebens die Repräsentanten des Zeitgeschmacks zu treffen und die Neuerungen in Literatur und Tonkunst früh kennenzulernen, geht aus den umfangreichen Aufzeichnungen hervor, die er während der drei Jahre seines Aufenthalts in der Fremde machte, und die er teils zu Briefen an die zurückgebliebenen Freunde, vor allem aber zu seinem 1774 auf der Rückreise in Berlin und Hamburg geschriebenen ersten Buch: »Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben.« (Erster Teil, Frankfurt und Leipzig 1774) verarbeitete. Als »aufmerksamer Reisender« verstand er sich, als ausübender Musiker, der zugleich in seismographischer Empfindlichkeit die Tendenz hinter den Tendenzen der Musik zu spüren vermochte. Nur ein stattliches Vermögen freilich, nur ein Auftrag oder das Glück des Tüchtigen hätte eine solche Kavaliereise zu finanzieren vermocht. Reichardt konnte nur auf Fortuna setzen, die ihn aber schon auf den ersten Stationen im Stich zu lassen schien, und die ihn danach immer wieder launisch behandelte. Sie führte ihn 1771 auf abenteuerlichen Wegen, die den Wanderungen von Eichendorffs Taugenichts wenig nachstanden, zunächst über Danzig nach Berlin, dann zu einem längeren Aufenthalt nach Leipzig, von dort nach Dresden und Prag. Anfangs suchte er die Attitüde des stolzen Künstlers zu wahren, der sich am Ende des Konzerts mit seinem Publikum ins Gespräch einläßt. In Berlin bereits muß er einsehen, daß er so die erhoffte Laufbahn weder finanziell noch künstlerisch erzwingen kann. Er hat auf dem Podium keinen Erfolg, erst recht nicht bei seinen ersten Besuchen: der Odendichter Karl Wilhelm Ramler bleibt höflich zurückhaltend, der scharfsinnige Musiktheoretiker Kirnberger, für den

ihm der Jugendfreund Johann Abraham Peter Schulz ein Empfehlungsschreiben mitgegeben hatte, läßt ihn mit den bei ihm üblichen hämischen Kritiken seiner mitgebrachten Kompositionen abblitzen. Nur der große Verleger Friedrich Nicolai und der Geiger Franz Benda nehmen den Jüngling freundlich auf. In der Familie des Musikers fand Reichardt verlässliche, durch die kecke Wunderlichkeit seine Auftretens nicht abgeschreckte Freunde. In Leipzig schien sich anfangs die ausweglose Situation zu verbessern. Er ließ sich beim gleichen Konzert als Dirigent, als Geiger mit einem Konzert Franz Bendas und als Clavecinist mit einem besonders schwierigen Werk Carl Philipp Emanuel Bachs hören. Die Möglichkeit zu diesem Konzert im Schauspielhaus hatte ihm der Singspielkomponist Johann Adam Hiller (1728–1804) verschafft, der auch als Leiter des Gewandhaus-Orchesters eine beherrschende Rolle in der Stadt spielte. In seinem Haus und in dem des Verlegers Breitkopf fand Reichardt freundlichste Aufnahme und Hilfe bei der Suche nach Schülern, die er in den verschiedensten Instrumenten unterrichtete. Zu Hillers ausgedehntem Freundeskreis gehörten der Dichter Christian Felix Weisse (1726–1804), der Verfasser der von Hiller so erfolgreich vertonten Singspiele, und der junge Jurastudent Christian Gottlob Neefe (1748–1798), ein Schüler und Bewunderer Hillers, der wenig später als Hofmusikdirektor nach Bonn gehen sollte und dort zu Beethovens erstem Lehrer wurde. Alle bestärkten den angehenden Musiker, sich als Komponist der Tonkunst, vor allem der »Singsekomposition« zu widmen und nahmen durch ihre Anschauungen und Theorien keinen geringen Einfluß auf den im Innersten noch unsicheren Adepten.

Aus den in raschem Gesinnungswandel begonnenen Studien an der Leipziger Universität wurde freilich nichts, da zu den Existenzsorgen, zu den Lehrstunden und zu den rasch für jede Gelegenheit zu verfertigenen Kompositionen noch die Leidenschaft für eine junge Schauspielerin und Sängerin hinzutrat – Corona Schröter, wenig später in Weimar Goethes erste Iphigenie –, mit der er sich für die neuere deutsche Poesie begeistern, für die er kunstvolle italienische Arien schreiben konnte. Der Umgang mit diesem freundwilligen Zirkel veranlaßte eine reichere, aus dem Anlaß wie von selbst hervorgebrachte Produktion von Instrumentalstücken, zugleich auch die ersten Singspiele in Hillers Manier, zu denen ihn seine Freunde, vor allem Neefe, lebhaft ermuntert hatten: »Amor's Guckkasten« und »Hänschen und Gretchen« (nach Michel Jean Sedaines berühmtem Libretto: »Rose et Colas«), die beide sein Lehrer und Freund Johann Friedrich Hartknoch, der zur Ostermesse 1772 nach Leipzig gekommen war, im folgenden Jahr in Riga verlegte. Als im gleichen Verlag Reichardts »Vermischte Musikalien« gedruckt wurden, ein bunter Strauß aus Liedern, scherzhaften Gesängen, Sonaten für das Cembalo oder für wechselnde Streichinstrumente und einem Quartett, gestand er im Vorbericht freimütig: »Ich habe niemals eine gründliche Anweisung zur Composition erlangen können, und zu Rechtsgelehrsamkeit bestimmt, habe ich auch die Musik nie als eine Hauptbeschäftigung behandelt, wiewohl ich zur Violine und dem Claviere die beste Anleitung genossen, und auch Fleiß darauf verwandt habe.«²³ Ein hellichtiges Urteil über sich selbst, geäußert am Vorabend

seines insgesamt recht erfolgreichen Leipziger Aufenthalts! Den ursprünglichen Plan, als Hungerkünstler bis nach Wien vorzustößen, gab der vazierende Genius, nach einem trostlosen Dresdner Zwischenspiel, in Prag auf, wo er – immerhin sechs Jahre vor Mozart – herzliche Freundschaft mit Franz Duschek und seiner Frau, der berühmten Sängerin Josepha Duschek schloß. Hier muß er zuerst in den Anziehungsbereich der großen Quartette Joseph Haydns – die frühen Werke, Cassationen genannt, kannte er schon aus Königsberg – geraten sein, ohne darüber die Ausrichtung seines Musikdenkens auf die Berliner Bach-Schule preiszugeben: der Hausherr und Freund Duschek imponierte dem Preußen schließlich besonders »durch den zierlichen und brillanten Vortrag Bachscher Werke, die er dann bald auch Mozart hören ließ«, wie es in der Autobiographie heißt.²⁴ Zur Karnevals-Saison 1774 war er wieder in Berlin, um die neuen Opern zu hören. Aber die angestaubte Vorbildlichkeit, mit der Werke von Hasse und Graun von einem alternden Ensemble an der Hofoper unter den Linden aufgeführt wurden, ließ seinen eigenen ersten Versuch einer italienischen Oper, die erwähnten »Feste galanti«, vorerst ohne Abschluß. In Franz Bendas Haus erholte er sich von den Strapazen und Enttäuschungen des letzten Jahres, komponierte aus Liebe zu Juliane, der schönen und klugen Tochter des Violinisten, ein anspruchsvolles Cembalo-Konzert in g-moll, ganz im Stil Carl Philipp Emanuel Bachs, und faßte den Entschluß, den verehrten Meister, der seit 1767 in Hamburg lebte, in der Hansestadt zu besuchen. Die Reiseroute und der Aufenthalt geben Aufschluß über Reichardts gespaltene Aufmerksamkeit: ihm ist es so wichtig, in Halberstadt Johann Wilhelm Ludwig Gleim zu besuchen, den von allen geliebten Vater der Dichter und Autor der berühmten »Lieder eines preußischen Grenadiers« (1758) und der »Lieder nach dem Anakreon« (1766), in Braunschweig Gotthold Ephraim Lessing seine Aufwartung zu machen oder in Hamburg dem Sänger des »Messias«, Friedrich Klopstock, seine Verehrung zu Füßen zu legen, wie er von der Begegnung mit dem Genius des jüngeren Bach sich die endgültige Erweckung zum Künstler erwartete.

Dem Genie-Kult heimlich huldigend, wie man es von einem Schüler und Freund Hamanns erwarten durfte, war Reichardt nach Hamburg wie zu einer Wallfahrt aufgebrochen. Die liberal gesonnene, nach England weit geöffnete Handelsstadt beherbergte mit Klopstock den unangefochten größten Dichter deutscher Zunge – wir sind im Jahr 1774, in dem Goethe seine Lotte dem hingerissenen Freund Werther ihr innerstes Empfinden in dem Ausruf: »Klopstock!« offenbaren läßt – und mit dem jüngeren Bach das Haupt der norddeutschen Musik. Unter dem Eindruck der machtvollen Persönlichkeit Carl Philipp Emanuel Bachs, dessen Phantasieren auf dem Klavier er unbeschreiblich bewegend fand, gleichermaßen durch den deutlichen und sprechenden Vortrag als durch die Beseelung jeder Phrase, wurde der eigentlich nach Italien drängende Schwarmgeist nachdrücklich für die norddeutsche Musik zurückgewonnen.²⁵ Die Werke, die er jetzt durch den Meister selbst dargeboten und erläutert bekam, verstärkten in ihm das Urteil, Carl Philipp Emanuel sei unter allen Musikern der eigentliche Original-Genius, auf

dessen Visionen alle künftige Tonkunst weiterbauen müsse. Da ihm auch Klopstock und, unter den jüngeren Vertretern des geistigen Hamburg, auch Matthias Claudius wohlwollend, ja freundschaftlich entgegenraten, glaubte sich der als Kapellmeister selbstbewußt auftretende, oft heftig ins Vertrauen sich drängende Reichardt in der freiheitlicheren Bürgerstadt Hamburg geistig, künstlerisch und auch politisch wohl aufgehoben. In der behaglicheren Atmosphäre der Stadt werden jetzt die »Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend« abgeschlossen und redigiert. Ein gutes Dutzend Aufsätze über das Verhältnis von Hasse und Graun, über den »Tod Jesu« und die Berliner Kirchenmusik, über Händels »Judas Maccabäus«, über den Erfolg der Operetten oder deutschen Singspiele am Berliner Deutschen Theater, über Franz Benda und die Entwicklung der Instrumentalmusik am Potsdamer Hof, schließlich über die Einzigartigkeit von Bachs Klaviersonaten und Kirchenwerken. Nach außen hält die Polemik des »aufmerksamen« gegen den »unaufmerksamen« Reisenden die ausgewählten zehn Briefe dieses ersten Bandes zusammen, will sagen: der Unmut über die, wie Reichardt fand, leichtfertige Ungerechtigkeit in den Urteilen des Engländers Charles Burney, dessen musikalische Reisetagebücher seit 1772 in der Übersetzung von Johann Joachim Bode (verlegt von Christoph Daniel Ebeling in Hamburg!) vorlagen. Innerlich zieht die Schrift ein erstaunlich selbständiges, in den Konsequenzen bis weit herauf in Reichardts Laufbahn nachwirkendes Resümee: seine entschlossene Bevorzugung der aus *einem* Gedanken, *einer* Empfindungslage heraus als Tondichtung geschriebenen Sonate gegenüber der streng formalisierten Sonatenform Haydns und Mozarts, die Überlegungen zum Wirkungsbereich des Singspiels und zum Verhältnis des Dialogs zur Musik in den volkstümlichen Operetten, der Rückgriff auf die Ausdrucksmacht des Chorgesangs in Händels Oratorium und eine erste Ahnung eines im Geist Glucks neu belebten Musikdramas – alles das drängt sich, oft in Nebensätze verwiesen, auf den wenigen Seiten dieser ersten Veröffentlichung des Schriftstellers Reichardt. Den erzwungenen Rückweg nach Königsberg glaubte er sich nur durch den Traum einer Weiterfahrt nach Sankt Petersburg erträglich machen zu können. Als er im September 1774 nach drei Jahren der Wanderschaft wieder bei den Seinen eintraf, war er finanziell und körperlich am Ende. Mit Entsetzen reagierten Freunde wie Hamann und Hartknoch auf die Nachricht von der gefährlichen Fiebererkrankung des unbotmäßigen Zöglings. Hatte Reichardt während seines Umherziehens noch eine ganze Reihe gefälliger, rasch fertigter Instrumentalkompositionen geschrieben, vor allem Konzerte für seine beiden Lieblingsinstrumente – so stagnierte jetzt die Komposition ganz, und er löste sich, wieder genesen, fast mit Heiterkeit von seinem Künstlertraum, um als preußischer Kammersekretär im Frühjahr 1775 auf das Domänenamt Ragnit in Litauen sich zurückzuziehen. Der da verwegen auf die Berliner Kapellmeisterstelle sich bewarb, hatte der Musik eben erst für immer Valet gesagt!

Diese langen Pilgerfahrten waren nachzuzeichnen, um das Abenteuerliche des Handstreichs sichtbar zu machen, durch den der gescheiterte Violinvirtuose, Komponist und Musikschriftsteller sich der Stelle eines königlichen Kapellmeisters in

Berlin und Potsdam zu bemächtigen wußte. Flüchtig hatte Reichardt in den drei Jahren seines Vazierens alle musikalischen Anschauungsformen der Zeit kennengelernt, das virtuose Konzertwesen und Haydns Symphonien, die Werke der Franzosen und der Mannheimer, die italienische Oper und das deutsche Singspiel. Durch Nachbildung in eigenem, mit höchster Leichtigkeit verfertigten Kompositionen und durch das in die Konversation geworfene oder schriftlich ausgearbeitete Kunsturteil hatte er, bei erstaunlicher Charakterfestigkeit im Trubel der Existenz, den wechselnden Eindrücken für sich festere Kontur gegeben. Selbst der waghalsige Theater-Coup, eine als untauglich verworfene Schülerarbeit wie »La gioja dopo il duolo o Le Feste superbe« als ein aus Verehrung geschriebenes Nachfolgewerk Grauns dem König zu präsentieren, verliert das Hochstaplerische bei einem Musiker, der durch seine Bewunderung Carl Philipp Emanuel Bachs und Franz Bendas sich der Berliner Schule zugehörig fühlte. Nur für den Augenblick war freilich die unsichere Situation durch Geschick und Standfestigkeit zu meistern, danach galt es für den unerfahrenen Komponisten und Dirigenten sich gegen das königliche Mißtrauen und den drohenden Neid eines lange aufeinander eingeschworenen Kreises von hochangesehenen Musikern zu behaupten. Allein, es waren nur die allerersten Anfänge bei Hof, die Reichardt ein glückliches und fruchtbares Wirken versprochen: der Feuereifer, mit dem sich der Dirigent – auch noch im Auftrag des Königs! – auf das Exerzieren der einst so berühmten Hofkapelle und auf die gemeinsame Arbeit mit den Sängern warf, brachte ihm gerade durch diesen jugendlichen Elan, vielleicht auch durch die Heftigkeit seines Charakters, mehr Ärger als Dank. So erwies sich *La Mara*, die mit einem Cellisten des Orchesters unglücklich verheiratete Primadonna der Hofoper, die über großen Einfluß bei Friedrich II. verfügte, rasch als seine dezidierte und gefährliche Gegnerin. Sie sorgte dafür, daß seine Blütenträume von einer Erneuerung der Oper aus der Individualisierung des musikalischen Ausdrucks nicht reifen konnten. Der König selbst rückte schon nach den ersten Wochen, in denen er sich näher auf das Zusammenwirken mit seinem Kapellmeister und Komponisten eingelassen hatte, so entschieden von seiner Neuakquisition ab, als wolle er von seinem Fehleinkauf nichts mehr wissen. Vergebens suchte Reichardt Opernaufträge zu gewinnen. Sei es aus einem von außen geschürten Mißtrauen heraus, sei es aus dem wachsenden Desinteresse an der italienischen Oper seiner Jugend – jedenfalls kamen im letzten Jahrzehnt von Friedrichs Herrschaft nur noch wenige der alten Opern Hasses und Grauns wieder zur Aufführung. Neue Werke wurden nicht mehr in Auftrag gegeben. Eine Einlagearie hier, das Umschreiben einer Rolle auf die Bedürfnisse einer Sängerin dort, war alles, was von Reichardt in dieser Zeit bei Hof gefordert wurde. Bereits zwei Jahre nach Amtsantritt zog Reichardt sich weitgehend ins Privatleben zurück, entfaltete dafür in Berlin eine ausgedehnte Tätigkeit als Schriftsteller, als Liedkomponist, als Organisator des bürgerlichen Musiklebens. Sein Haus wurde, vor allem durch die Heirat mit der beliebten Sängerin Juliane, der Tochter seines Freundes und Gönners Benda, zu einem Mittelpunkt des geselligen Lebens, zu einem der frühesten Salons in der Stadt Rahel

Varnhagens und Bettina von Arnims. Für seinen Einstand hatte der königliche Kapellmeister ein »Schreiben über die Berlinische Musik« (Hamburg 1775) erscheinen lassen, in dem er verehrungsvoll sein Verhältnis zur Tradition mit Blick auf den Hof und auf die Stadt näher bestimmte. Hinter dem äußeren Zweck, die erwartbaren Widerstände der älteren Meinungsmacher vorab zu entkräften, spiegelt die kleine Schrift seine zeitlebens bewahrten Überzeugungen wider. Es liest sich heute wie eine Apotheose und wie ein Abgesang auf die Friderizianische Epoche: »Ich verehere die Werke der besten berlinischen Komponisten als diejenigen, die den wahren, edlen Endzweck der Musik erfüllen, ebenso die Spielart der besten berlinischen Virtuosen. – Welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem Ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt ihn ganz. – Um zu rühren, wird nicht tausendfache Mannigfaltigkeit des Gesanges erfordert: man treffe mir den wahren Ton jeder Leidenschaft. So wird sie auch erregt werden. – Desto sicherer aber, und durch überraschende Neuheit desto stärker zu rühren, hiezu gehöret gründliche Kenntnis der Harmonie, ebenso auch zur Vergnügung durch Beschäftigung des Verstandes.«²⁶ Das ist Geist von Friedrich Nicolais Geist, gewiß. Das ist die Rückführung der musikalischen Formgebung auf den wahren Endzweck der Rührung, das ist, skizzenhaft als selbstverständlich in Erinnerung gerufen, die ältere, popularaufklärerische Ästhetik der Affekt-Nachahmung durch die Musik. Nur ist es zugleich ein weit darüber hinausführender Entwurf, wie in der Komposition poetischer Ausdruck und Form zu einer unlösbaren Einheit verschmelzen können. Die Wahrnehmung der melodischen und harmonischen Entwicklung wird dann, als Belustigung des Verstandes und des Witzes, von der Betroffenheit durch den wahren Ton der Leidenschaft nicht ablenken, sondern diesen Eindruck noch unterstreichen. Wenn Reichardt danach die Heroen der Berliner Musik beschwört, Graun, Quantz, Fasch, Agricola und selbst Kirnberger, wenn er das hohe Lied auf »unsern« Bach anstimmt, dann ist in den charakterisierenden Preisworten ein ganzes Programm für die Zukunft enthalten: »Wer kam [Carl Philipp Emanuel Bach] wohl je an Originalität, an Reichtum der edelsten und schönsten Gedanken und an überraschender Neuheit im Gesang und in der Harmonie gleich?« fragt Reichardt rhetorisch sein Publikum und fährt dann, im seherischen Schwung die Reden von E.T.A. Hoffmanns Ritter Gluck vorwegnehmend, fort: »Seine Seele ist ein unerschöpfliches Meer von Gedanken; und so wie das große Weltmeer den ganzen Erdball umfasset und tausend Ströme ihn durchdringen, so umfaßt und durchströmt Bach den ganzen Umfang und das Innerste der Kunst.«²⁷ Das Originalgenie verwandelt alle selbstverständlich beherrschte Kunstform in die Unendlichkeit seiner Welt, die beim Anhören jeder einzelnen seiner Schöpfungen uns, die Hörer, mitergreift. Das wiederum ist in der Berliner Musik für jeden Verehrer der Tonkunst durch zwei sie auszeichnende Eigentümlichkeiten gesichert, durch eine beseelende, tief in jedes Instrument und jedes Werk eindringende Spielart der Virtuosen zum einen, durch eine meisterhafte Fähigkeit der Kompo-

nisten und Virtuosen zur kritischen und theoretischen Reflexion, die in den Büchern von Kirnberger, Bach und Quantz die tiefsten Einblicke in das Wesen des Tonsatzes und der Instrumente ermöglicht hat. Noch das Trockene und Dürre vieler Arbeiten, in denen Musiker der zweiten Ordnung sich am überkommenen Schema festgekrallt haben, verliert sich im Blick auf die großen Schöpfungen aus gleicher Tradition. Daß vielen, mit der Besonderheit dieser Musik wenig vertrauten Zuhörern, darunter auch Leuten von gutem Geschmack und richtigem Gefühl, manche der Meisterwerke nicht gefallen, führt Reichardt darauf zurück, daß sich das Fortschrittliche dieser Kunst erst allgemein verbreiten kann, wenn man den ihnen gemäßen Vortrag im Orchester oder auf dem Soloinstrument zu hören bekomme. »Das ist der wichtige Punkt, mein Freund! Berlinische Stücke müssen auch berlinisch vorgetragen werden. Klopstocks und Ramlers Poesie recht zu lesen, dazu gehört eine andere Deklamation, als Gleims und Jacobis Lieder zu lesen; Bachens seine Arbeiten recht vorzutragen, dazu gehört ein anderes Orchester, als Wagenseil und Colizzi zu spielen. – Ich habe mich deshalb auf meiner Reise niemals gewundert, wenn bei einer Musik Bachische oder Bendaische Sachen keinen Beifall fanden, sie gefielen mir selbst nicht, wie sie da vorgetragen wurden. Ich nehme hievon keine einzige Kapelle Deutschlands aus, ich habe die Leute noch nie anders widerlegt als mit den Worten: *Ich wünschte, Ihr hörtet die Stücke in Berlin.* – [...] Ich gebe es gerne zu, daß die berlinischen Komponisten in der Art, einem anakreontischen Gedicht parallel, weniger geliefert haben als die Italiener und Mannheimer u.a.m., aber – um bei dem Gleichnisse zu bleiben – das Drama, die Hymne, das Heldengedicht, die hohe Ode – wie weit übertreffen sie da nicht alle andere.«²⁸

Nichts an diesem Hymnus, das nicht der junge Karl Friedrich Zelter in den achtziger Jahren, das nicht E.T.A. Hoffmann bei seinem Eintreffen in Berlin 1798 noch unterschrieben hätte! In rivalisierendem Zusammenwirken mit anderen Komponisten seiner Generation, mit dem jüngeren Fasch, mit dem Jugendfreund Johann Abraham Peter Schulz und später mit Zelter, auch durch die systematische Heranbildung eines kritischen Publikums aus singenden und musizierenden Liebhabern, war es Reichardt, der durch seine unermüdlich planende Energie und durch die von Jahr zu Jahr weiter sich ausbreitende Fülle seiner Kompositionen dazu beitrug, daß am Ausgang des Jahrhunderts Berlin, trotz formaler Rückständigkeit gegenüber der Entwicklung in den südlichen Kreisen des Kaiserreichs, ja trotz einer polemischen Haltung kittelnder Verweigerung gegenüber dem unerhörten Aufschwung der Symphonik und der Kammermusik im Umkreis von Haydn und Mozart, als lebendiger Gegenpol zu Wien gelten durfte. Da dem Opernkapellmeister des greisen Friedrich alle Wirkung auf der Bühne verweigert wurde – »Reichardt hat seine Rolle hier ausgespielt«, ließ sich sein unversöhnlicher Gegner Kirnberger in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel (vom 26. Oktober 1779) vernehmen: »Ihro Majestät wollen von seiner Composition nichts hören!«²⁹ – sah er sich vorerst ganz auf die anderen, in Berlin eingeführten Gattungen der Musik verwiesen, Kirchenmusik und Kantate, Instrumentalmusik für kleinere

Besetzungen und Klaviersonate. Auffallend ja schon an seinem Städtelob der Berliner Tonkunst die beinahe ausschließliche Konzentration auf das konzertierende Genre! Allenfalls in Nebenbemerkungen hatte da der frisch ernannte Hofkomponist die ihm eigentümlich zukommenden Großformen erwähnt, die Oper und den Chorgesang. War so an eine Erneuerung der *opera seria* aus einer moderneren Auffassung des Verhältnisses von Gesang und Instrumentalbegleitung nicht zu denken, für die er in fehlgeleitetem Impetus durch Veränderungen der Orchesteranordnung und durch das Heranführen der Musiker an eine intensivere Beseelung des Spiels durch den gleitenden Übergang des *Crescendo* oder *Decrescendo* gesorgt hatte, ohne daran eigene Kompositionspläne zu knüpfen, so war auch der früher beschrittene Weg ins Singspiel nach Hillers Muster nur mit Vorsicht zu betreten.³⁰ Zum einen schickte es sich nicht für den Leiter der italienischen Oper, dem niedrigen Genre sich zuzuwenden, dann war auch die Entwicklung des durch Friedrich II. widerwillig privilegierten deutschen Singspiels in der Behrensstraße unter Heinrich Gottfried Koch (1703–1775) und dem mit ihm gleichzeitig in Berlin wirkenden Karl Theophilus Doebbelin (1727–1793) so ungesichert, daß an die Etablierung eines anspruchsvolleren, auf eine deutsche Nationaloper drängenden Singspiels vorerst nicht zu denken war. Erst um 1781 schrieb Reichardt, inzwischen durch Teile der Berliner Gesellschaft und durch viele Gleichgesinnte unter den deutschen Musikern und Schauspielern ermutigt, Libretto und Musik zu »Liebe nur beglückt. Ein deutsches Singschauspiel in 3 Akten«, das jetzt erstmals als Muster für eine spezifisch dem deutschen Charakter angepaßte Weiterentwicklung der komischen Oper gedacht war. In einem längeren Vorwort zu seinem Textbuch begründet er die Abweichung vom italienischen Vorbild, bei dem die *Amorosi* wie die Intriganten, die Sonderlinge wie die Diener jeden Augenblick in Gesang umsetzen, mit der deutschen Mentalität und Sprache. Gesungen werden könne nur, wo die Leidenschaft sich nicht länger durch gesprochene Worte ausdrücken könne und wo entsprechend der Zuschauer, über alles *Raisonnement* hinaus mitgerissen, in den gleichen Strom der Musik aufgenommen werden, der den Leidenden oder Rasenden ihren Gesang eingibt. Der Gesang der Vertrauten, der Diener, der Väter und Mütter wird dadurch für immer ausgeschlossen und die Teilung in gesprochenen Text und gesungene Einzelnummer von innen heraus neu begründet. Entsprechend ist die Musikbehandlung zurückgenommen: Liedern und kleineren Arien, oft durch melodramatische Szenen vorbereitet, stehen wenigen Duetten gegenüber. Ein Quartett der Hauptfiguren tritt am Aktende an die Stelle der ausgedehnten Ketten-Finali des *dramma giocoso*. Zu einer Aufführung kam es nicht.³¹

Statt der Bühnenwerke entstehen, wenn auch in nicht zu großer Zahl, die für Berlin charakteristischen Passionen, Motetten und Kantaten für Soli und Chor, deren Vorbilder mit den Chorwerken von Carl Philipp Emanuel Bach, Graun und Fasch in jedermanns künstlerischer Verfügbarkeit stand: »An die Musik« (1778), »Der May« (1780), »Der Sieg des Messias« (1784), ein Weihnachts- und ein Auferstehungs-Oratorium bezeugen die Treue zu dieser Tradition und, gewissermaßen als Gegengewicht, die stets wachsende Verehrung für das Oratorien-Schaffen