

Wechselbeziehungen zwischen Besetzungsmöglichkeit, kompositorischem Verhalten und Programmgestaltung ab 1740 im Berliner halböffentlichen und öffentlichen Konzertleben

Autor(en): **Allihn, Ingeborg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **17 (1993)**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869088>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN BESETZUNGSMÖGLICHKEIT, KOMPOSITORISCHEM VERHALTEN UND PROGRAMMGESTALTUNG AB 1740 IM BERLINER HALBÖFFENTLICHEN UND ÖFFENTLICHEN KONZERTLEBEN

VON INGEBORG ALLIHN

Konsolidierung und Veränderung bestimmen den Gang der Geschichte. Diese Binsenweisheit trifft auch auf die Musikgeschichte zu. Die Musikgeschichte von Berlin und Cölln, im 18. Jahrhundert die Residenzstädte des preußischen Königreichs, (in der Folge als „Berlin“ behandelt), machen hierin keine Ausnahme. Allerdings – und darin liegt dann wohl doch das Besondere – scheint sich das Rad der Geschichte hier etwas anders zu drehen: mitunter rasend schnell, dann wieder quälend langsam. Auffallend sind spontane Entwicklungssprünge. Die zur Diskussion stehende Periode weist beide Bewegungsmomente auf. 1740, zu Beginn der Regentschaft Friedrichs II., hatte die höfische Musikkultur innerhalb kürzester Zeit ein weithin bewundertes, absolut glänzendes Niveau erreicht. Im letzten Drittel des Jahrhunderts höhlte sie sich langsam selber aus. Auf dem immer karger werdenden Boden jedoch schlugen neue „Pflanzen“ – erst behutsam, dann immer kräftiger – ihre Wurzeln. Neue tragfähige gesellschaftliche – also soziale, ökonomische und kulturelle – Strukturen entstanden und festigten sich. Um die regressiven und progressiven Tendenzen, die letztendlich in alle Lebensbereiche – also auch in den des Orchesters – hineinreichen, sachgerecht einordnen zu können, erscheint es mir notwendig, den historischen, sozialen und geistig-kulturellen Hintergrund des preußischen Königreichs und speziell denjenigen Berlins von 1740 bis 1800 in gebotener Kürze darzulegen.

Im Unterschied zu anderen europäischen Residenzen hat sich Berlin, die Hauptstadt des Königreichs Preußen, relativ spät außerhalb der Landesgrenzen musikalisch bemerkbar gemacht. Dann jedoch nachdrücklich, nämlich 1742 mit der Eröffnung eines repräsentativen Opernhauses, zu dem als selbstverständliche Voraussetzung natürlich ein leistungsfähiges Orchester gehörte (43 Mitglieder). Aus dem brandenburgisch-märkischen Sparta war gleichsam über Nacht ein Athen geworden. Ich möchte mich im folgenden jedoch nicht mit der Königlich-Preußischen Hofkapelle beschäftigen. Im Mittelpunkt meiner Ausführungen soll das private, halböffentliche und letztlich dann öffentliche Berliner Musikleben stehen, die Orchesterpraxis der zahlreichen privaten und später öffentlichen Musizier-Vereinigungen.

Der Zeitraum, der uns hier beschäftigt, stimmt mit historisch gesetzten Zäsuren im preußischen Berlin überein. 1740 hatte Friedrich II. den Thron bestiegen. Er starb 1786. 1797, am Jahrhundertende, beginnt die vierzig Jahre dauernde Regierungszeit von Friedrich Wilhelm III. Dazwischen liegt – von 1786 bis 1797 – das Interregnum Friedrich Wilhelms II.

1740 hatte Berlin 90.000 Einwohner. 60 Jahre später, auf der Schwelle zum neuen Jahrhundert, war die Bevölkerung auf 172.000 angewachsen. Ihre Sozialstruktur bildete folgende Pyramide – ich beginne mit der größten Bevölkerungsgruppe und ende mit derjenigen, die zahlenmäßig am schwächsten vertreten ist: Manufakturarbeiter; Handels- und Manufakturbourgeoisie; Handwerker und Gesellen; Militär – in ungewöhnlich starker Repräsentanz (1777 werden 52.969 Einwohner zur „Militärbevölkerung“ gezählt!) – ; Beamte und Intelligenz; Adel. Die Bevölkerung hatte sich im zur Rede stehenden Zeitraum fast verdoppelt. Und das trotz der Verluste durch die drei Schlesischen Kriege (1742; 1744/45; 1756–1763) und den Bayrischen Erbfolgekrieg (1778/79). Preußen beschritt erfolgreich seinen Weg zu einer europäischen Großmacht.

Und Berlin wurde endgültig eine Hauptstadt. Der Residenzcharakter verschwand. Ihn konnte man nur noch in Sanssouci erleben – schon deswegen, weil Friedrich II. sich immer mehr dorthin zurückzog. In Berlin dagegen saßen die Zentralbehörden des Staates, die fünf Departements (Justiz, Polizei, Ökonomie, Kämmerei und Kommerzien sowie „Manufaktur- und Fabriksachen“), die kurmärkischen Provinzialbehörden und das Justizkollegium. Hier befanden sich die Paläste des Hochadels, in denen sehr bald auch musiziert wurde – ich werde darauf zurückkommen –, hier befanden sich aber auch die ausländischen Residenzen, ebenfalls ein Hort für die Künste. Zudem hatte Friedrich II. die unter seinem Vater, dem „Soldatenkönig“ Friedrich Wilhelm I., fast in Vergessenheit geratenen Akademien der Schönen Künste und der Wissenschaften zu neuem Leben erweckt. So entstand inmitten eines nach wie vor rückständigen Landes, in dem sich das Gewerbe eher kümmerlich entwickelte und es weiterhin eine leibeigene Landbevölkerung gab, ein progressives geistiges und wirtschaftliches Zentrum.¹ In dieser Zeit wurde Berlin zum Kristallisationskern der deutschen bürgerlichen Aufklärung, personifiziert durch den Dichter Gotthold Ephraim Lessing, den Philosophen Moses Mendelssohn und den Publizisten Friedrich Nicolai. Am Beginn dieser bedeutenden geistig-kulturellen Bewegung stand in Preußen die auf Initiative Friedrichs II. 1746 eingeleitete Justiz-Reform. 1788, am Ende dieser Periode und zugleich am Vorabend der Französischen Revolution, wird die geistige Freiheit – wiederum initiiert von einem König, nun jedoch von Friedrich Wilhelm II. – durch zwei Edikte, die Religion und die Zensur betreffend, empfindlich eingeschränkt. 1796 folgt – man möchte schon sagen: konsequent – das Verbot aller geheimen Gesellschaften (z.B. der Illuminaten, die in Berlin u.a. mit dem Bruder Friedrichs II., Heinrich Prinz von Preußen, mit Friedrich Gedike und Johann Erich Biester, den Herausgebern der *Berlinischen Monatsschrift* 1783–1796, mit dem Dichter Johann Jakob Engel und dem Justizrat Ernst Ferdinand Klein bedeutende Vertreter hatten).²

¹ Siehe dazu Helga Schultz, *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, Berlin 1987, S. 163ff.

² H.C. Robbins Landon: *Mozart. Die Wiener Jahre 1781–1791*, München 1990. Anhang 5, S. 258.

Der „aufgeklärte Absolutismus“ Friedrichs II. hatte zu keiner Revolution „von oben“ geführt, sondern die absolutistischen Strukturen restauriert. Doch zwischen diesen beiden „Eckpunkten“, der Justiz-Reform und dem Zensuredikt, eroberte sich das preußische Bürgertum nach und nach sein Terrain.³ Das hoffnungsvolle Sinnbild dieser gesellschaftlich-sozialen Situation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Gendarmenmarkt, auf dem heute das Schinkelsche Schauspielhaus steht. Damals, im zur Rede stehenden Zeitraum, mußten die Pferdeställe des Hugenotten-Regiments *Gens d'Armes* bürgerlichen Kultur- und Wohnbauten weichen. Und endlich konnte hier, im 1776 erbauten Französischen Comödienhaus, zehn Jahre später das Königliche Nationaltheater seine Pforten öffnen!

Charles Burney hat es in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise* aus dem Jahre 1772 überliefert: „Damals [gemeint ist das Jahr 1752] war das berlinische Orchester das glänzendste in Europa. Es befanden sich darunter die berühmten Männer Bach, Benda, Czarth, Graun, Hesse, Quantz und Richter.“⁴ Dreißig Jahre später plazierte Johann Nikolaus Forkel in einem *Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe* die Königlich-Preußische Hofkapelle auf den 17. Platz! Die ersten vier Positionen belegen Mannheim, Mainz, Bonn und Bückeburg.⁵

Wodurch war dieser Qualitätsverlust verursacht worden? Ein wesentlicher Grund ist in dem starren Geschmacksurteil des Königs zu sehen: Anfangs hatte Friedrich II. durchaus progressive künstlerisch-ästhetische Positionen vertreten und somit – ob gewollt oder ungewollt, sei dahingestellt – den empfindsamen Stil gefördert. Dann aber ließ er nur noch Werke seines Kapellmeisters Carl Heinrich Graun, solche des großen Johann Adolph Hasse, seines Zeichens kursächsischer Hofkapellmeister in Dresden, und die Kompositionen seines Lehrers Johann Joachim Quantz gelten. Ein weiterer, nicht minder wesentlicher Punkt war die permanente Unterbeschäftigung der Kapellmitglieder. Zwar hatten sie wechselweise ihren täglichen Dienst bei der Kammermusik des Königs zu versehen – so er denn da war –, doch ansonsten war wenig zu tun. Die *Vossische Zeitung* veröffentlicht am 3. Januar 1792 folgenden Bericht: „Die Karnevals-Lustbarkeiten, welche mit dem 9ten d. M. ihren Anfang nehmen, und den 5ten Februar endigen werden, sind von Sr. Königl. Majestät folgendergestalt allerhöchst angeordnet und genehmigt worden: Des Sonntags große Cour bei Ihre Majestät der regierenden Königin; Montags

³ Siehe dazu Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich*. Hamburg 1984, S. 101–168; S. 293–319. Leo Balet/ E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik*, Dresden 1979, S. 149ff.

⁴ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling, Hamburg 1772. Nachdruck Leipzig 1968, S. 380

⁵ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig 1782, S. 123ff.

Oper, welche unverändert um halb 6 anfängt; Donnerstags große Cour...; Freitags Oper, und Sonnabends Assemblée in der Stadt. In ähnlicher Art wird wöchentlich bis zum 5ten Februar fortgeföhren.“⁶

Das war die Saison! Auch wenn man die Verpflichtung der Kapellmitglieder zur Tafelmusik und zu anderen festlichen Gelegenheiten sowie zu Konzerten dazurechnet, die von der Königin und anderen Angehörigen des Herrscherhauses veranstaltet wurden, die Musiker waren damit nicht ausgelastet. Zieht man dann noch in Betracht, daß die Mehrzahl der Kapellmitglieder nicht nur glänzende Virtuosen waren, sondern auch Komponisten, so ist es nur zu verständlich, daß sie für ihre brachliegenden schöpferischen Potenzen andere Betätigungs-Möglichkeiten suchten – Betätigungs-Möglichkeiten, mit denen sie sich identifizieren konnten. Die erste dieser Art ist die *Musikalische Akademie* des Kontrabassisten Johann Gottlieb Janitsch, eine Einrichtung, die bereits im Rheinsberg des Kronprinzen Friedrich 1736 bestanden hatte. Mit Janitsch, der 1740 Mitglied der Hofkapelle wurde, ging auch die *Akademie* – allesamt Königliche Kammermusici – nach Berlin.

Dieses Ereignis scheint eine Initialzündung gewesen zu sein. Andere folgten dem Beispiel und gründeten private bzw. halbprivate Musizierkreise: der Cellist Christian Friedrich Schale mit seinem *Assemblée*, der Hofkomponist Johann Friedrich Agricola mit dem *Concert*, der nachmaligen *Musikausübenden Gesellschaft*; der Hornist Christian Mengis mit einer *Mengis'schen Musikveranstaltung*, und etliche andere. Die bedeutendste unter diesen Musiziervereinigungen war die 1749 gegründete *Musikausübende Gesellschaft*.⁷ Sie zog sich 1763 wieder in den privaten Raum zurück. Der Siebenjährige Krieg hatte das öffentliche musikalische Leben in der Stadt völlig zum Erliegen gebracht. Die *Musikausübende Gesellschaft* reagierte darauf mit bemerkenswerter Konsequenz.

Doch zurück zur Anfangszeit der Vereinigung, die aus 12 Ehren- und acht ordentlichen Mitgliedern bestand, unter ihnen zwei Kapellmusiker. Man kam gewöhnlich jeden Sonnabend zusammen und musizierte drei Stunden. Anfangs in der Wohnung des Organisten und Gründungsmitglieds Johann Phillipp Sack, später wegen der vielen Zuhörer in öffentlichen Lokalen (*Stadt Paris* und *Englischer Garten*). Einmal im Jahr, am Gründonnerstag, trat die *Musikausübende Gesellschaft* mit einem Konzert an die Öffentlichkeit. Erster großer Höhepunkt ihres Wirkens wurde 1755 die Uraufführung der Passionsmusik *Der Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun. Bei diesem Ereignis wurde die Gesellschaft von Mitgliedern der Königlichen Hofkapelle unterstützt. Die

⁶ Königl. privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Vossischen Buchhandlung. 1stes Stück. Dienstag, den 3ten Januar 1792.

⁷ Siehe dazu *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Marburg, Bd. 1, Berlin 1754 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 385–413. Siegbert Loewenthal, *Die Musikausübende Gesellschaft zu Berlin und die Mitglieder Joh. Phil. Sack, Fr. Wilh. Riedt und Joh. Gab. Seyffarth*, Langen bei Berlin 1928.

Instrumental-Besetzung bestand aus Streichern und B.c., nur in einigen Nummern wurden 2 Flöten und 2 Fagotte sowie für den Schlußchor 2 Oboen gefordert.

Das von der *Musikausübenden Gesellschaft* praktizierte Zusammenwirken von Berufsmusikern und musizierenden Laien ist repräsentativ für alle anderen gleichgeordneten Musiziergemeinschaften in Berlin. So finden wir bei diesem Ensemble neben den drei professionellen Instrumentalisten (dem Flötisten Friedrich Wilhelm Riedt, dem Geiger Gabriel Seyfert und Friedrich Wilhelm Sack am Cembalo) adelige und bürgerliche Laien (die Herren von Arnim und von Heyden als Flötisten, die Bürgerlichen Wolf, Reinbeck und Bitanbee als Geiger und die Herren von Schwerin und von Caps am Cembalo). Verlangten es die Kompositionen, musizierten weitere Kgl. Kammermusiker mit. Neun Namen sind dokumentiert (1 Violine, 1 Violoncello, 2 Flöten, 2 Waldhörner, 3 Fagotte). Aber auch auswärtige Gäste, wie der berühmte Zerbster Geiger Carl Hoeckh mit einem „überaus schönen Violinkonzert“, traten bei der *Musikausübenden Gesellschaft* auf.⁸

Und auch dies ist charakteristisch: Was im gesellschaftlichen öffentlichen Leben Preußens kaum möglich war, wurde hier völlig unkompliziert Realität. Adel und Bürgertum saßen mit der größten Selbstverständlichkeit an einem Pult. Doch die vermeintliche Solidarität war eben streng nur auf diese Ebene beschränkt. Weiterführende gesellschaftliche Forderungen gingen nicht davon aus. Ähnliche Verhältnisse finden wir bei den Konzerten in adeligen Häusern. Charles Burney berichtet über so ein Ereignis beim „Baron von Seidlitz, einem von Se. Majestät Ministern, woselbst mich Herr Joseph Benda einführte. Der Baron ist sein Scholar und spielte ein Konzert von Franz Benda für einem Liebhaber sehr gut. Herr Grauel, Violoncellist und Kammermusikus des Königs, spielte auch ein Konzert auf seinem Instrumente. Herr Joseph Benda ein anders von seinem Bruder sehr nett ...“⁹

Es ist anzunehmen, daß die hier vorgetragenen Konzerte lediglich vom Cembalo begleitet wurden. Während es sich beim Baron von Seidlitz offenbar mehr um ein extra arrangiertes Ereignis gehandelt hat, unterhielten die verschiedenen Mitglieder des Könighauses, aber auch die in Königlich-Preussischen Kriegsdiensten stehenden Prinzen (Friedrich Franz von Braunschweig, Friedrich Eugenius von Württemberg, Graf von Schafgotsch) sowie Vertreter ausländischer Mächte (z.B. der Herzog von Kurland, der schwedische Graf de Geer) eigene und zum Teil beachtlich umfangreiche Kapellen. Friedrich Wilhelm Marpurg, der sorgfältige Chronist seiner Zeit, hat die Besetzung z. B. für die „Capelle Sr. Königl. Hoheit des Prinzen und Markgrafen Carl“ von Branden-

⁸ *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Bd. 3, Berlin 1757 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 129.

⁹ Charles Burney, a.a.O., S. 429.

burg-Schwedt, eines Bruders Friedrichs II., dokumentiert: Sie bestand aus 6 Violinen, 1 Viola, 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß, 1 Flöte, 3 Oboen, 2 Hörnern, 1 Harfe/Gesang (Therese Petrini hatte sich „die Geschicklichkeit erworben, sich zugleich mit der Harfe, wenn sie singet, zu accompagniren“) und 1 Cembalo. Das ist der Stand von 1754. 1782 hatte sich das Bild wie folgt verändert: 8 Violinen, 2 Violen, 3 Violoncelli, 1 Violone, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 1 Clavierspieler. Der Klang hatte sich zugunsten der Bläser verschoben. Das Baß-Fundament wurde verstärkt.¹⁰ Die Capelle des Prinzen Heinrich, ebenfalls eines Bruders des Königs, bestand 1754 aus 8 Violinen, 1 Viola, 1 Violoncello, 1 Kontrabaß, 2 Flöten, 1 Oboe und 1 Cembalo.¹¹ Auch hier gab es Veränderungen: 1782 gehörten zu diesem Klangkörper 6 Violinen, 2 Violen, 1 Violone, 2 Flöten/Oboen, 2 Hörner, 1 Clavierspieler.

Insgesamt hat es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin ungefähr 18 mehr oder weniger große Kapellen in den Adelshäusern gegeben, alle mit ausgebildeten Instrumentalisten besetzt. Dazu kommt das Theaterorchester der *Doebbelinschen Schauspielergesellschaft*, die ab 1786 zum Ensemble des Königlichen Nationaltheaters wurde: 8 Violinen, 2 Violen, 1 Violoncello, 1 Flöte, 1 Oboe („wenn Flöte und Oboe zugleich gebraucht werden, so sind noch zweien Flötisten da, die aber nicht in Sold stehen“), 2 Waldhörner, 1 Clavierist (Kapellmeister Joseph André).¹² Dieses Orchester war immerhin in der Lage, Anton Schweitzers fünftaktige Oper *Alceste* oder Ernest Gretrys Erfolgsoper *Zemire und Azor* aufzuführen. Und jene berühmte Anekdote, nach der Mozart bei dem Berlin-Besuch im Mai 1789 während einer Aufführung seiner Oper *Die Entführung aus dem Serail* (in Berlin unter dem Titel *Belmonte und Konstanze*) die richtigen Töne eingefordert haben soll, bezieht sich auf dieses Orchester.¹³ Es ist anzunehmen, daß damals zwei Klarinettenisten gastweise mitgewirkt haben, die bei der Constanze-Arie „Traurigkeit war mir zum Lose“ auch die Partien der beiden Bassethörner übernommen haben. Es sei denn, die Klarinettenstimmen waren überhaupt anderen Instrumenten (z. B. Oboen) übertragen worden – eine Praxis, die allgemein üblich war.

Neben diesen halbprofessionellen und professionellen Orchestern existierten natürlich auch zahlreiche Laienensembles, z. B. das 1776 durch „eine Gesellschaft von Liebhabern“ gestiftete *Uebungs-Concert*, bei dem die „Unterhalter des Concerts selbst mitspielten“.¹⁴ Oder das von dem Königl. Sopran-Sänger Concialini ins Leben gerufene *Wohltätigkeits-Concert*, das die bereits bestehenden *Freimäurer-Concerte* fortführte.¹⁵

¹⁰ Johann Nikolaus Forkel, a.a.O., S. 127.

¹¹ Ebd., S. 128.

¹² Ebd., S. 132.

¹³ Friedrich Rochlitz, „Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben...“, in: *AMZ* 1798, Nr. 2.

¹⁴ *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 1779, S. 144.

¹⁵ Ebd., Jg. 1784, S. 88ff.

Charakteristisch für diesen Bereich des Musiklebens ist ein Bericht des Johann Friedrich Borchmann „von dem herrlichen Aufgange der Tonkunst in Berlin“. Hier schreibt er über einen Musizierabend anlässlich eines Besuchs seines Vaters am 14. Juni 1777: „... so kamen viele junge Tonkünstler zusammen, daß sie alle Stimmen hinlänglich besetzen konnten; ... er [der Vater; I.A.] bewunderte die Fertigkeit der jungen Spieler, welche die Musik doch nur, als ein Nebenwerk, behandelten.“¹⁶ Unerwähnt müssen die zahlreichen Musiziergemeinschaften in den Kirchen bleiben, einige von ihnen zum Teil beachtlich aktiv. Ich erinnere an die Berliner Erstaufführung des Telemannschen Oratoriums *Der Tod Jesu* 1756 in der Petrikerche. C. H. Graun hat Telemann darüber lobend berichtet: „Dero Paßions Oratorium ist hier mit großer Approbation auffgeführt worden. Unsere Petri Kirche ist niehmals so voll gewesen. Die Instrumental Music [Telemann verlangte 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher und B.c.; I.A.] wurde gut executieret, aber die Sänger in allen Sächsischen und Thüringischen Städtgen würden es beßer gemacht haben ...“¹⁷. Ein Zustand, der offenbar auch noch um 1788 repräsentativ für alle Berliner Chöre gewesen ist: „Es ist eine Schande, das Brüllen, Blaffen, Quäken und Kreischen in der Oper und in den Concerten zu hören.“¹⁸ Auch die Berliner Erstaufführung von Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Wq 240/H 777 am 20. Mai 1789 in St. Nikolai gehört zu den musikalischen Aktivitäten der Kantoren. (Zu diesem Zeitpunkt hielt sich Wolfgang Amadeus Mozart in Berlin auf, der wenige Wochen davor das Bachsche Werk in Wien aufgeführt hatte. Ob Mozart das Berliner Ereignis zur Kenntnis nahm, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden, liegt jedoch nahe.) C. Ph. E. Bachs Partitur sieht 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 3 Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo vor. Wenigstens am Rande erwähnen möchte ich auch die Schulkonzerte z. B. am Joachimsthalschen Gymnasium oder am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster.

Während alle diese Aktivitäten weiterhin einen mehr oder weniger halb-öffentlichen Charakter hatten, beschritten insbesondere zwei Vereinigungen konsequent den Weg in die Professionalität, ins bürgerliche Konzertwesen: Das 1783 gegründete *Concert spirituel* und das 1787 durch Carl Friedrich Rellstab ins Leben gerufene *Concert für Kenner und Liebhaber*. Für letzteres

¹⁶ Johann Friedrich Borchmann, *Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen a.d. wicht. Zeitlaufe von 1740–1778*, Berlin 1778, S. 144.

¹⁷ Georg Philipp Telemann. *Briefwechsel*, hrsg. v. Hans Grosse u. Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 293.

¹⁸ Ernst Wilhelm Wolf (mutmaßlicher Verfasser): *Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebenen öffentlichen Musiken ...*, Halle 1788, S. 36f.

mußte man Billette erwerben.¹⁹ Es wurde ein Programmzettel gedruckt: „[man] erhält einen Zettel, worauf die Sachen stehn, die aufgeführt werden, oder den Text der großen Musik, welcher allemal mit einem Commentar des Directeurs [das war C. F. Rellstab; I. A.] begleitet ist.“²⁰ Es gab einen feststehenden Auftrittsort, das *Hotel Stadt Paris*. (Bereits die 1770 durch den Königl. Bratschisten Carl Ludwig Bachmann und den Geiger Johann Friedrich Benda gegründeten „Liebhaber-Concerte“ hatten im *Corsicaschen Haus*, ebenfalls einem Hotel, einen ständigen Konzertsaal gefunden).

Sowohl das *Concert spirituel* als auch das *Concert für Kenner und Liebhaber* setzten Maßstäbe: „... das Orchester [gemeint ist dasjenige des *Concerts für Kenner und Liebhaber*; I.A.] spielte rein, mit Nachdruck, discret, und mit gehöriger Unterscheidung“²¹ Es wurde nicht „vor den Ohren der Zuhörer [ge]stimmt“, sondern in „einem Nebenzimmer nach einer Flöte“.²² In diesem Ensemble musizierten 21 Berufsmusiker zusammen mit 7 „Liebhabern“ – die Besetzung bestand aus 16 Violinen, 3 – 4 Bratschen, 5 Violoncelli, 3 Violonen „nebst gehörigen Blasinstrumenten“ – in folgender Orchesteraufstellung in „vier Abtheilungen“: die erste „etwan zwei Fuß hoch“, zwei weitere „etwan jede um einen Fuß höher“; „die vierte ist ein Chor, auf dem bei den Singstücken die Posaunen, Pauken, Trompeten und Choristen stehen.“

Gespielt wurden z. B. bei dem ersten Konzert dieser neuen Musiziergemeinschaft am 18. März 1783 der zweite Teil des Oratoriums *Cain und Abel* von Leonardo Leo; danach – im zweiten Konzert-Teil – folgende Werke: eine Reichardtsche Sinfonie, die Ariette „Numi se giusti siete“ von Reichardt, ein Violoncello-Solo von Dupont, ein Duo von Majo, ein Flötenkonzert von J. Krause und eine Sinfonie von Haydn. Der Rezensent schreibt, das Publikum hätte „die wahre Musik so richtig gefühlt.“²³ Wir kennen solche Konzertfolgen aus anderen Zusammenhängen. Sie alle bevorzugten den Wechsel von Vokal- und Instrumental-, von konzertanten und sinfonischen Werken. Dennoch, das *Concert für Kenner und Liebhaber* konnte sich nicht halten. Allerdings wurde es als Privatkonzert in Rellstabs Wohnung noch bis 1806, bis zum Sieg Napoleons über Preußen bei Jena und Auerstädt und dem darauffolgenden Einmarsch napoleonischer Truppen in Berlin, fortgesetzt.

¹⁹ Während E. W. Wolf in den *Bemerkungen ...* – siehe Anm. 18, S. 42 – schreibt, daß „die Bilette von D.(aniel) Chodowiecky sehr sauber gestochen“ gewesen seien und „eine sehr feine Allegorie mit dessen Namen“ gehabt hätten, stellt Carl Friedrich Rellstab diesen Sachverhalt in seiner Replik mit dem Titel *Über die Bemerkungen eines Reisenden ...*, Berlin 1789, S. 46 zu den Wolfschen *Bemerkungen ...* fest: „Die Billets zu meinem Concert sind nicht von D.Chodowiecky, sondern vom Hrn. Henne gestochen.“

²⁰ Ebd., S. 44f.

²¹ Ebd., S. 36.

²² Ebd., S. 43.

²³ *Litteratur- und Theater-Zeitung*, 6. Jg. 1783, Berlin 1983, Nr. XIII, S. 193.

Die *Liebhaber-Concerte* dagegen bereiteten den Boden für die künftigen Sinfoniekonzerte, jedoch ohne den Schritt in die ausschließliche Professionalität zu wagen. Nach wie vor hielt man am Zusammenspiel von Berufsmusikern mit Laien fest – hier von 10 Musikern mit 13 Liebhabern! Einen entsprechenden Qualitätsverlust nahmen die Spieler offenbar ohne große Schwierigkeiten hin. „Armer Haydn!“, heißt es in den *Bemerkungen eines Reisenden* von 1788, „wie du hier mit deinem feinen attischen Salze zum Puppenspieler einer Baurenchenke erniedriget wirst, wünsche ich dir nicht [zu] hören!“²⁴ Das Publikum scheint dementsprechend reagiert zu haben, glaubt man den grundsätzlichen *Bemerkungen* über die Berliner Konzertbesucher: „Es ist auch als wenn das Auditorium blos der Conversation und Societé wegen, von der Erbärmlichkeit der Musik überzeugt, hinkäme; und Unterhaltung ist auch wirklich das einzige, womit ein Berliner Publikum das Hinlaufen zu einer solchen Musik [Werke von Ditters von Dittersdorf, Johann Friedrich Reichardt, Johann Heinrich Rolle, Johann Abraham Peter Schulz; I.A.] entschuldigen kann.“ So „unverschämt laut“ sei geplaudert, gelacht und getändelt worden.²⁵ Ein Zustand, mit dem sich die Künstler schon länger plagten: „Das [nämlich seichte Singspiele; I.A.] sind ihnen die willkommensten Schauspiele, in denen sie lachen und weinen können, ohne zu wissen, warum? In denen sie ihren Verstand nicht sehr anzustrengen brauchen, und in denen sie das edle Verdauungswerk abwarten können.“²⁶

Ein zeitgenössischer Bericht überliefert die Besetzung: Sie „... besteht gemeiniglich aus neun ersten Violinen, fünf bis sechs zweiten, zwei bis drei Bratschen, zwei Violons, zwei bis drei Violoncellen, und gehörigen Blasinstrumenten ...“²⁷, – was Flöten, Oboen, Hörner und Fagott hieß. Die Zeichnung gibt die Aufstellung des Orchesters wieder.

Es war „gegen den Saal etwan um 1 1/2 Fuß erhöht, und geht nach hinten schräg hinauf. Die Hörner, Hoboen und Bratschen sitzen, die übrigen stehen.“ Der Directeur stand „so, daß er alle Hauptpersonen des Orchesters im Rücken hat[te]“.²⁸

²⁴ *Bemerkungen eines Reisenden*, a.a.O., S. 18.

²⁵ Ebd., S. 21.

²⁶ *Litteratur- und Theater-Zeitung*, 1. Jg. 1778, Berlin 1778, S. 87.

²⁷ *Bemerkungen eines Reisenden*, a.a.O., S. 11.

²⁸ Ebd., S. 13ff.

Wand des Chores						
	i	e	d		h	a = Klavier
3. Erhöhung						b = 1. Violine
	c	c	d		b	+ = Konzertmeister
2. Erhöhung					b	c = 2. Violine
	c	c		a	b	d = Viola
	e	k	l		m	e = Bässe
1. Erhöhung					n	f = Flöte
						g = Oboe
						h = Fagott
						i = Horn
						k, l, m, n =
						Solo-Sänger und -Spieler

„Konzert für Kenner und Liebhaber“, Ltg.: C. F. Rehstab im Hotel „Stadt Paris“ in der Brüderstraße

Inzwischen schreiben wir das Jahr 1788. Noch immer ist bei den *Kennern und Liebhabern* keine Klarinette zu entdecken. Offenbar war das jüngste unter den Orchesterinstrumenten auch bis zu diesem Zeitpunkt bei der preußischen Militärmusik ausgespart worden. Immerhin, Johann Friedrich Reichardt, seit 1775 Königl. Kapellmeister, sorgte in eben diesem Jahr 1788 dafür, daß in der Hofkapelle die vorhandenen Holzblasinstrumente durch 2 Klarinetten ergänzt wurden. Die Hofkapelle hatte nun folgende Besetzung: 20 Violinen, 6 Violen, 8 Violoncelli, 2 Flöten, 4 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, 1 Paar Pauken, 1 Harfe. Mit Franz Tausch und Joseph Beer (auch Bär resp. Bähr) wurden 1791 bzw. 1792 zwei herausragende Instrumentalisten als Königlich-Preußische Kammermusiker engagiert. Über den in Böhmen geborenen Beer schreibt Gerber in seinem Lexikon: „Er ist der Erste gewesen, der es auf der Klarinette zu einer noch nie erhörten Fertigkeit und Deutlichkeit in der Ausführung gebracht hat. Und was ihm den Namen eines Meisters noch mehr sichert, ist, das er ein eben so sicherer Orchesterspieler ist.“²⁹ Auf das allgemeine Musikleben jedoch hatten die „Fertigkeiten“ dieser offensichtlich exzellenten Musiker einen nur sehr zögerlichen Einfluß.

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin entstandenen Kompositionen bestätigen die kritische Meinung von Charles Burney: „In Berlin sind mehr musikalische Streitschriften und mit mehr Hitze und mehr Eifer gewechselt worden als anderwärts. Es gibt in dieser Stadt auch wirklich mehr theoretische als praktische Tonkünstler, und das hat vielleicht weder den Geschmack verfeinert noch die Phantasie begeistert.“³⁰ Johann Friedrich Reichardt stand 1775 dieser Theorieeignung durchaus noch positiv gegenüber: „Es ist noch niemals, in keiner Sprache, ein musikalisches Werk erschienen, das dem Kirnbergerischen Werke ‚Von der Kunst des reinen Satzes‘ gleichkä-

²⁹ E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkunst*, Leipzig 1790, Art. Joseph Beer.

³⁰ Charles Burney, a.a.O., S. 437.

me. Welche Ordnung und Unterscheidung herrschet nicht darinnen, und wie klar, wie einleuchtend alle die Wahrheiten gesagt sind!“³¹ Ein Vierteljahrhundert später bestätigt er in seiner Autobiographie Burneys herbes Urteil über die Berlinischen Komponisten: „Noch bliebe hervorzuheben, daß in Berlin einige bedeutende Gelehrte usw., sich der Theorie bemächtigten und in zahlreichen, breiten Schriften den harmonischen Teil der Musik, den sie selbst einigermaßen übersehen und erlernen konnten, fest zur Hauptsache der Kunst machten und diesen dann mit einer überfeinen, haarscharfen Kritik, auf welche die Speculation nur durchs Auge kommen konnte, bearbeiteten, wodurch sie jeden neuen frischen Aufschwung, den die Musik im Süden nahm, für lange Zeit hinaus im Norden die Flügel lähmten ...“³²

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Kataloge des Leipziger Verlegers Breitkopf, ab 1795 Breitkopf & Härtel, oder die Ankündigungen der Berliner Musikalienhändler – im Jahre 1783 waren das Georg Jacob Decker, die Handlung Haude und Spener, der Königl. Preuß. Musikrath J.J. Hummel, Gottlieb August Lange, Carl Friedrich Rellstab, Chr. F. Voß und Sohn sowie Georg Ludwig Winter – bietet sich folgendes Bild: Im *Catalogo delle Sinfonie*³³ waren unter den 1762 bis 1765 angebotenen 450 Sinfonien, die Breitkopf nach ihm vorliegenden Manuskripten stechen ließ, immerhin 81 Werke von Berliner Komponisten vertreten, darunter von C. Ph. E. Bach, C. H. Graun, J. G. Janitsch und Georg Benda. Die Besetzung sieht den üblichen Streicherapparat vor (Vl., Va., Vc.). Inwieweit Colla-Parte-Bläser einbezogen waren, muß offen bleiben – es soll aber wenigstens als Möglichkeit erwähnt werden. Nur in vier Sinfonien wird für die Verstärkung des Baßfundaments ausdrücklich ein Fagott verlangt, ansonsten setzte man die übliche Continuo-Besetzung – Cembalo, Kontrabaß/ Violone und Fagott – voraus. Während in besagtem Katalog von 1762 /65 in 11 Werken – ich rufe in Erinnerung: von 450 insgesamt – Flöten und Oboen besetzt sind, in 27 Opera Hörner verlangt werden, nimmt der Bläseranteil in den Verzeichnissen von 1766 bis 1787 kontinuierlich zu.

Das Konzertschaffen präsentiert sich folgendermaßen: 1762 zeigt Breitkopf³⁴ 176 Violinkonzerte an. Für 42 Werke werden Berliner Autoren genannt – vorrangig Franz Benda. Von den 102 angegebenen Cembalokonzerten weisen 31 nach Berlin (Ch. Schaffrath, C. Ph. E. Bach, C. H. Graun, J. G. Janitsch). Für den Zeitraum von 1766 bis 1787 werden von Berlinischen Komponisten

³¹ Johann Friedrich Reichardt, *Schreiben über die berlinische Musik*, Hamburg 1775. Zitiert nach J. F. Reichardt: *Briefe, die Musik betreffend*, Leipzig 1976, S. 77.

³² Johann Friedrich Reichardt, *Autobiographie*; zitiert nach Dietrich Fischer-Dieskau: *Weil nicht alle Blümenträume reifen. Johann Friedrich Reichardt – Hofkapellmeister dreier Preußenkönige*, Stuttgart 1992, S. 123.

³³ *Catalogo delle Sinfonie, che si trovano in Manuscritto nella officina musica*. Vorbemerkungen von Immanuel Breitkopf, Leipzig 1762–1765.

³⁴ *Catalogo dei soli, duetti, trii e concerti per il violina*, Leipzig 1762.

22 Cembalokonzerte, 15 Violinkonzerte (Georg Czarth, Franz Benda), 1 Violakonzert (K. F. Zelter), 3 Violoncellokonzerte, 1 Klarinettenkonzert (von Joseph Beer), 2 Oboenkonzerte (E. Eichner, J. J. Reichardt) und 3 Fagottkonzerte (E. Eichner) angeboten. Übrigens überwiegt bei den Ankündigungen der Berliner Musikalienhändler eindeutig das Liedschaffen – immerhin rühmte sich Berlin einer Liederschule – und die Kammermusik. Häufig sind es Stücke, die für den eigenen Gebrauch entstanden sind, wie die 50 Duos für zwei Waldhörner op. III von Carl Türirschmidt oder die Violinkonzerte des Benda-Schülers und ab 1782 Konzertmeisters der Kgl. Hofkapelle, Carl Haack. Allerdings sollte man wohl bei der Auswertung von Verlagsverzeichnissen die Vorbemerkung von Immanuel Breitkopf in dem Katalog von 1762 nicht vergessen, die sich mit Sicherheit auch auf die Colla-Parte-Praxis bezieht: „Wer weiß nicht, welche Freyheit sich dieser oder jener Musiker nimmt, bey einem Stücke bald Stimmen hinweg zu lassen, bald zuzusetzen; bald Stücke, die auf dieses oder jenes Instrument gesetzt sind, auf ein anderes über zu tragen? Auch von dergleichen willkührlichen Veränderungen habe ich Spuren genug gefunden...“. Die Musikpraxis folgte auch damals ihren eigenen, keineswegs immer glücklichen Gesetzen.³⁵

Ich fasse zusammen: Der Instrumentenbestand der einzelnen privaten, halböffentlichen und am Jahrhundertende öffentlichen *Concerte* ist an dem Klangideal orientiert, das um 1750 durchaus progressiv gewesen war: Ein Streicherklang, unterstützt durch Flöten, Oboen und gegebenenfalls Hörner, begleitet von einem Continuo-Instrument. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts werden zunehmend Holzbläser besetzt, jedoch ohne Klarinetten. Die Berlinischen Komponisten hatten sich ganz offensichtlich auf diese Norm eingestellt – ihre theoretisch-ästhetischen Schriften bestätigen es. Und die Vorliebe des damaligen, Violoncello spielenden Königs Friedrich Wilhelm II. (Regierungszeit: 1786–1797) für das Streichquartettspiel unterstützte diese Neigung. Denn noch immer gab in Preußen und damit auch in Berlin der König im wahrsten Sinne des Wortes den Ton an. In den *Bemerkungen eines Reisenden* wird berichtet: „Die Königliche Cammermusik (nur die Virtuosen, die Sr. Majestät schon als Kronprinz dienten) besitzt besonders vorzügliche Virtuosen; an deren Spitze der Concertmeister Herr Vachon“.³⁶ Die „Virtuosen“ aus der kronprinzlichen Zeit Friedrich Wilhelms II. waren die Geiger Carl Haack (Haake), Carl Möser und Samuel Dietrich Grosse, die Cellisten Jean-Pierre Dupont und Ferdinand Hansmann, die Waldhornisten Johann Palsa und Carl Türirschmidt (beide aus der Mozart-Literatur bestens bekannt), der Fagottist Johann Christian Knoblauch und der Oboist Ebeling – Namen, die in der Berliner Musikgeschichte durchaus Spuren hinterlassen haben.

³⁵ Siehe Anm. 26.

³⁶ „Bemerkungen eines Reisenden“, a.a.O., S. 76.

Der Bogen schließt sich. Die im preußischen Berlin nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges langsam einsetzende restaurative Tendenz – ich erinnere daran, daß sowohl Carl Philipp Emanuel Bach als auch Gotthold Ephraim Lessing der Stadt erleichtert den Rücken kehrten – wirkte in alle gesellschaftlichen Lebensbereiche hinein. Berlin hat zwar keinen Wolfgang Amadeus Mozart aufzuweisen. Insofern ist der folgende Vergleich nicht ganz korrekt. Mozart hatte bereits 1778 in seiner Pariser Sinfonie D-Dur KV 297 Klarinetten gefordert. Seit Beginn der 80er Jahre gehörte diese Klangfarbe zu seinem kompositorischen Denken (*Gran Partita* KV 361, *Serenade* Es-Dur KV 375, *Idomeneo* usw.). Nichts dergleichen in Berlin. Und doch, erste Veränderungen kündigten sich an. Mit Joseph Beer, mit Franz Tausch, seit 1791 Klarinettist im Königlichen Orchester; genau wie Beer hat auch er ein Klarinettenkonzert (1796) komponiert. Und wieder verläuft der Weg in neue Klangwelten über private „Kanäle“: Tausch veranstaltete ab 1799 wöchentlich musikalische Versammlungen. Diese Aktivität führte 1805 zur Gründung des Instituts für Blasmusik – eine absolute Novität in Berlin. Erwähnt werden muß hier aber auch, daß dieser Sektor der Orchesterpraxis zahlreiche Anregungen von der Militärmusik und durch die Blaskapellen der böhmischen Einwanderer – das gesamte Posaunenwerk der Evangelischen Kirche Deutschlands geht auf die Musizierpraxis der böhmischen Brüder zurück – erhielt. Über Tausch schreibt Ledebur in seinem Lexikon: „Tausch ist der Erste, der die Klarinette sowohl als Virtuose wie auch als Lehrer [nämlich an der Militärmusikschule in Potsdam, wo auch Joseph Beer unterrichtete; I.A.] in Berlin zur Aufnahme brachte.“ In der preußischen Hauptstadt begann damit ein neues Kapitel im Buch der Orchesterpraxis.³⁷

³⁷ C. Frh. von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins*, Berlin 1861, Art. Franz Tausch.

