

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
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	21 (1997)
Artikel:	"Was im Lauf der Zeiten vorübergegangen, kann nie vollkommen wiedergeboren werden" : Friedrich Rochlitz und die Alte Musik
Autor:	Landau, Annette
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869023

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„Was im Lauf der Zeiten vorübergegangen, kann nie
vollkommen wiedergeboren werden“

FRIEDRICH ROCHLITZ UND DIE ALTE MUSIK

von ANNETTE LANDAU

Friedrich Rochlitz ist heute vor allem als Gründer und Redaktor der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*) bekannt. Der 1769 geborene Leipziger besuchte als Alumnus die Thomasschule, nahm dann zunächst ein Theologiestudium auf, brach es aus finanziellen Gründen aber wieder ab. 1798 gründete er die *AmZ*, die er bis 1818 redigierte und in der er die meisten seiner ästhetischen Betrachtungen veröffentlichte. Die *AmZ* hatte eine für ihre Zeit sehr große Auflage und wurde von allen musikinteressierten Kreisen in Deutschland, aber auch in Frankreich, der Schweiz, in England und den Niederlanden rezipiert.¹ So wissen wir zum Beispiel, daß auch Goethe und Beethoven regelmässig die *AmZ* lasen und ihr eine große Bedeutung beimaßen. Obwohl im Verlauf der Jahre immer mehr renommierte Musiker und Musikjournalisten als Autoren gewonnen werden konnten – neben anderen E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber und Johann Nikolaus Forkel – wissen wir aus Briefen, daß Rochlitz in den ersten Jahrgängen die meisten historisch-betrachtenden Artikel selber verfaßt hat. Ich werde mich im folgenden hauptsächlich an diejenigen Betrachtungen halten, die seit der Gründung bis zum Jahre 1818 erschienen sind, dem Jahr, in welchem Rochlitz die redaktionelle Verantwortung für das Blatt definitiv niederlegte.

Rochlitz hatte dank der *AmZ* in seiner Zeit nicht nur auf die Erweiterung des musikalischen Repertoires, sondern auch auf die Verbreitung und Entwicklung musikästhetischer Betrachtungen einen beträchtlichen Einfluß. Die Disziplin der Musikgeschichtsschreibung im modernen Sinn hat sich um 1800 erst eigentlich herausgebildet. Rochlitz war sich dessen durchaus bewußt. 1824 schrieb er Goethe, mit dem er jahrelang in mehr oder weniger engem Briefkontakt stand, er sei „unter den Deutschen [...] der Erste gewesen, der allgemeine, besonders philosophische und historische Wissenschaften auf die Tonkunst und ihre Erzeugnisse ernstlich angewendet“ hätte.²

Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, daß dies in vieler Hinsicht durchaus zutrifft. Vielmehr soll es darum gehen, das Verhältnis von Rochlitz zur

¹ Siehe auch Martha Bruckner-Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Diss. Freiburg /Br. 1934.

² Woldemar Freiherr von Biedermann (Hg.), *Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz*, Leipzig 1887. Brief vom 21. Februar 1824.

Alten Musik zu beleuchten. Dabei wird schnell deutlich, daß er in seinen kritischen Arbeiten stets die Wirkung der Kunst auf das Publikum bedachte. Da er in seinen Rezensionen und Abhandlungen vor allem erzieherisch wirken wollte, wandte er sich nie einzig an Spezialisten. Es lag auch nicht in seiner Absicht, das Musikverständnis seiner Zeit vollständig umzu-krempeln; vielmehr verglich er seine Tätigkeit als Autor und Leiter eines großen publizistischen Organs mit der eines Geburtshelfers: Da die Zeit „eine gemeinlich schwer gebärende Mutter“³ sei, könne man fördernd oder bekämpfend Geburtshilfe leisten. Diese Überzeugung pflegte er auch in seiner Funktion als Vorsteher der Gewandhauskonzerte, für die er die Programme der Instrumentalmusik konzipierte.⁴ So könnte man die gesamte Tätigkeit von Rochlitz in musikalischer Hinsicht als dozierend-pädagogisch beschreiben.

Rochlitz schrieb keine umfassende Geschichte der Musik. Die relativ ausführliche Abhandlung *Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte* stellt die bearbeitete und gedruckte Version von Vorträgen dar, die er an den Wintersonntagen 1830/31 hielt.⁵ Immer wieder erläuterte er jedoch in den Vorbemerkungen seiner Artikel in der *AmZ* sein Geschichtsverständnis – und somit gleichzeitig auch sein Verhältnis zur Alten Musik. Er äußerte sich in einer Rezension zu den Überbleibseln der Alt-Ägyptischen Musik,⁶ die dank Napoleons Feldzug bekannt geworden sei, korrespondierte mit Goethe über dessen Pläne, eine griechische Tragödie von Sophokles in Weimar auf die Bühne zu bringen, sowie über die Problematik ihrer musikalischen Verwirklichung⁷ und erwähnte immer wieder Namen wie Palestrina, Scarlatti oder Schütz, die in der Zeit um 1800 erst wieder an Bedeutung gewannen. Indes äußerte er sich selten pointiert oder in einer Weise zu diesen Komponisten, die über allgemeine historische Einschätzungen hinausgeht. Spannend wird es freilich dort, wo Rochlitz ein eigenes Verhältnis zu einzelnen Figuren der Vergangenheit entwickelte, wo er selber entdeckend tätig wurde, propagierte – und, wie wir gleich sehen werden, auch eingriff. An diesen Komponisten lässt sich auch Rochlitz' Verhältnis zur Alten Musik exemplarisch zeigen.

Zu diesen Figuren gehören vorab Händel und Bach. Diese zwei Komponisten, die in der heutigen Rezeption gern als Doppelgestirn am Barockhimmel betrachtet werden, erscheinen bis in die 1830er Jahre noch nicht

³ *AmZ*, 12. Mai 1813.

⁴ Rochlitz' Wirksamkeit als Mitglied der Direktion begann 1805.

⁵ Notizen zu diesen Vorträgen finden sich im Nachlass von Rochlitz, Universitätsbibliothek „Bibliotheca Albertina“ Leipzig: 0648: In den Entwürfen zu dieser Schrift findet sich die Anmerkung: „Zur Erinnerung an die Winter-Sonntage 1831 und 1832.“

⁶ *AmZ*, 27. Juni 1821, Sp. 445f.

⁷ Woldemar Freiherr von Biedermann (Hg), *Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz*, Leipzig 1887. Briefe vom 30. Oktober 1802 bis 30. August 1807.

eng aufeinander bezogen, und ihre Werke werden in ihrer Wirkung auch deutlich unterschieden. Das von Rochlitz entworfene Händel-Bild ist geprägt von der Bewunderung für den Komponisten und verändert sich kaum in den immerhin etwa 40 Jahren seiner journalistischen Tätigkeit. Einzigartig, ja geradezu universell erscheint dieser Komponist in seinen Artikeln: „Georg Friedrich Händel steht in der gesamten Geschichte der Tonkunst, in jeder Hinsicht von Allen vor und nach ihm gesondert da, eine in ihrer Art wahrhaft einzige, heroische, ja colossale Erscheinung (wie selbst sein Körper war), dabei so ein- und durchgreifend mit seinen Werken bei allen Nationen, die das Edelste und Grandioseste in dieser Kunst nur kennenzulernen und aufnehmen wollen: daß es Jedem, der über Musik vergangener Zeit denkt, unmöglich fällt, ihm nicht oftmals zu begegnen.“⁸

Daß Händel offensichtlich zu Rochlitz' Lieblingskomponisten gehörte, wird hier deutlich. Auf jedes seiner neu publizierten Werke wurde durch eine Rezension aufmerksam gemacht. Dank der universellen Wirkung Händels würden seine Werke – davon war Rochlitz überzeugt – ohne übertriebene Vermittlung ihre Wirkung noch nach 1800 entfalten. „Hier kann man sich überdies auf das Gefühl jedes nicht ganz stumpfsinnigen Menschen verlassen, und keiner bedarf einer Handreichung.“⁹ Zumindest der *Messias* und das *Alexanderfest* sind also laut Rochlitz noch etwa 100 Jahre nach ihrer Komposition unmittelbar rezipierbar. Allerdings argumentierte Rochlitz im Hinblick auf den *Messias* doch ausdrücklich zu Gunsten der Bearbeitung von Mozart. Diese sei – vor allem für die Liebhaber und Laien – nötig, weil sie der seit jener Zeit stark veränderten Instrumentierungs-Praxis Rechnung trüge, ohne etwas an der kompositorischen Substanz zu verändern. Kenner und vereinzelte Liebhaber vermöchten jedoch auch die Urfassung des *Messias* direkt zu genießen.

Auch für Johann Sebastian Bach wurde seit dem Gründungsjahr der *AmZ* – 1798 – Propaganda betrieben: Schon die Titelvignette des ersten Jahrgangs der Zeitung enthielt Bachs Bild, und die gleichzeitig von Simrock sowie von Hoffmeister und Kühnel 1801 gestarteten Bach-Werkausgaben wurden sogleich angezeigt. Bach erscheint in der *AmZ* als „der größte aller musikalischen Meister.“¹⁰

In Hinsicht auf das Bach-Händel-Bild um 1800 ist interessant, wie konsequent Rochlitz im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen dieses Doppelgestirn frei von nationalen Aspekten hielt. Dadurch, daß England etwa zu dieser Zeit Händel als das Urbild eines nationalen englischen Komponisten in Anspruch nahm, trat er in Deutschland an Bedeutung im Bewußtsein der Musiker und Musikschriftsteller zugunsten Bachs generell

⁸ Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, hg. von A. Dörrfel, Leipzig 3/1868, Bd. I, S. 209.

⁹ *AmZ*, 20. Oktober 1802, Sp. 69.

¹⁰ *AmZ*, Rochlitz, Recension von Forkels Biographie.

zurück. Rochlitz enthielt sich jedoch dieser patriotischen Tendenz; vielmehr entwarf er von Bach und Händel ein Bild komplementärer Erscheinungen, ohne sie zu polaren Gegensätzen zu machen: Bach steht für Fugen, für Kunstgelehrsamkeit, Händel für „aus voller Seele“¹¹ geschriebene Chöre.

Rochlitz setzte sich immer wieder für Händel und Bach ein, zwei Komponisten, die er in einer seit Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* beliebten Analogie zwischen den verschiedenen Künsten mit den Malern Peter Paul Rubens und Albrecht Dürer parallel setzte. Trotz der bewundernden und propagierenden Anerkennung dieser zwei Komponisten finden sich aber immer wieder einschränkende Bemerkungen, werden Kriterien gegen ihre Werke ins Feld geführt. Um diese Einwände gegen die Musik Bachs und Händels besser zu verstehen, ist es hilfreich, sich zu vergegenwärtigen, auf welcher Grundlage das Geschichtsbild von Rochlitz aufbaut.

*

Rochlitz' Geschichtsverständnis beruht primär auf einer Idee des 18. Jahrhunderts: Alte Musik stellt im aufklärerischen Gedankengut ein Glied im Zusammenhang eines einzigen Fortschrittsprozesses dar, auf dessen frühere Stadien man vom heutigen Zeitpunkt aus beglückt und zufrieden zurückblicken kann. Der österreichische Musikforscher Raphael Georg Kiesewetter vertrat noch in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts diese Ansicht und sprach von einer solchen Retrospektive als einer „durchaus erfreulich[en]“¹² Tätigkeit. Auch Rochlitz beschrieb 1801 – also in seiner frühen Zeit – den eigenen Genuss an historischen Studien: „... es bleibt doch eben so angenehm als lehrreich, sich an den früheren Zustand der Tonkunst, an jene Zeit zu erinnern, wo sie, ihrer freundlichsten Pflegerinnen (des griechischen Volks) beraubt, erst wieder am Gängelbande des Mönchthums und der Scholastik gehen oder vielmehr kriechen lernen mußte. Angenehm ist dies; weil es das Gefühl unsers errungenen Werths erhöht.“ Wenige Zeilen weiter unten setzte er die gleiche Befriedigung in ein anderes Bild um: Aus der Warte des 19. Jahrhunderts komme man sich vor wie ein „Bewohner einer Gebirgshöhe, wenn er Reisende mühsam zu sich heranklettern, und immer wieder in den Sand zurückrollen sieht.“¹³ Den Gang der Geschichte zu studieren lohnte sich also für Rochlitz deswegen, weil

¹¹ AmZ, 13. Oktober 1802, Sp. 44.

¹² Zit. nach Bernhard Meier, „Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts,“ in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 171.

¹³ AmZ, November 1801, Sp. 89.

sie „den Keim enthüllt [...], aus dem späterhin ein so prachtvoller Baum hervorwuchs.“

Eine solche Betrachtungsweise der Kunstvergangenheit mag zwar auch für Rochlitz einen gewissen Reiz darstellen. Doch für das Vergnügen zu sehen, wie weit die eigene Zeit gekommen ist, lohnt es sich kaum, ältere Musik wirklich zu studieren. Man könnte die Werke Palestrinas, Bachs und Händels getrost quasi ins Kupferstichkabinett hängen, sie aus „Curiositätenkrämerey“ aus rein historischem Interesse sammeln, wie dies andere mit „Hellebarden und Streitäxten oder alten Kleidungsstücken und Gerätschaften“¹⁴ tun. Genau diese Art von Beschäftigung, die von einigen Musikkennern der Zeit betrieben wurde, lag Rochlitz jedoch fern. Er beschreibt die Aktivitäten dieser frühen Musikhistoriker folgendermaßen: „... hier, wie in Allem, bekümmert sich die Jetztwelt um die Vorwelt wenig mehr, als oberflächlich notizenhaft; [...] in einer Manier [...], die für Leben und Handeln todt und auch für das Wissen kaum als Etwas zu achten ist.“¹⁵ Rochlitz selber beschäftigte sich jedoch häufig und pointiert mit der Musik der Vergangenheit. Worin also lag der Anreiz dafür?

Tatsächlich wies er zunächst bei Rezensionen und Abhandlungen über Bach und Händel immer wieder darauf hin, daß diese zwei Meister ihrer eigenen Zeit verhaftet gewesen wären; bei beiden seien häufig veraltete Tendenzen erkennbar, die ihre Werke für die Musikrezipienten um 1800 ungenießbar machten. So erscheinen Bachs Motetten zwar als „dem Kenner entzückende Werke, und werden es immerdar bleiben; aber – für die Gemeinde und ihre Erbauung sind sie nicht.“¹⁶ Auch bei Händel wird von nicht mehr zeitgemäßen Elementen, von Plattheit und Einförmigkeit gesprochen. Daher auch Rochlitz' Überzeugung, daß Händel durch Mozarts Bearbeitung nur gewinnen könne.

Das Haupthindernis für einen unmittelbaren Zugang zu dieser alten Musik war jedoch ihre Künstlichkeit, ihr kontrapunktisches Wesen. Auch dies gehört zum fremd gewordenen Zeitgeist der Epoche Bachs und Händels. Der Kenner vermöchte zwar die Meisterschaft zu erkennen, dem Liebhaber jedoch ginge circa hundert Jahre nach ihrer Entstehung „der Reiz und die Gefälligkeit für das Ohr“ ab.¹⁷ Bei Bach, aber auch bei Händel, der das kontrapunktische Verfahren zwar auch verwende, es aber besser kaschiere, werde sichtbar, daß alte Musik nicht bedingungslos ins Repertoire der Zeit um 1800 übernommen werden könne.

*

¹⁴ AmZ, 8. November 1820, Sp. 755.

¹⁵ Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, S. 194.

¹⁶ Hans Ehinger, *Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller*, Diss. Basel 1929, S. 68, Anm. 187.

¹⁷ Ibid., Sp. 515.

Was dieses technische Wesen betrifft, wlich Rochlitz nun deutlich von der vorhin erläuterten aufklärerischen Perspektive einer sich immer verbesserten Kunst ab; sein Geschichtsverständnis veränderte sich zunehmend. Zwar behauptete sich als Konstante seines Schreibens die Ansicht, daß die Weiterentwicklung der Tonkunst auch in Zukunft „nicht blos nothwendig,“ sondern auch immer gut sein werde.¹⁸ Doch fand er parallel zu dieser aufklärerischen Überzeugung zu der Erkenntnis, daß es früheren Zeiten möglich war, in gewissen Belangen – z. B. der Kompositionstechnik – einen Stand zu erreichen, mit dem seine eigene Zeit nicht mehr konkurrieren könne. In einer Rezension des Bachschen *Magnificats* wies er 1816 den Leser auf das Mißverständnis hin, daß die neue Musik der alten immer überlegen sei: „Und doch bilden wir uns jetzt wol ein, daß die Kunst nun so eben den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht habe, indess es gerade in dem Theile, wo sie, die Kunst, ihre höchste Würde und Kraft beweisen kann, an so manchem fehlt, das ehedem schon vollkommner da war.“¹⁹ So habe die Harmonik, das Kunsthantwerk, vor allem durch Bach eine Fertigkeit erreicht, die in der jetzigen Zeit nicht mehr zur Verfügung stände.

Gerade diesem Umstand trug Rochlitz in einem für sein erfolgreiches Buchprojekt *Für Freunde der Tonkunst* neu verfassten Artikel Rechnung. Er baute dort ein bipolares Weltbild des musikalischen Kunstwerks auf, das von zwei gegensätzlichen Parametern bestimmt ist – Parametern, die sich unter den Begriffen Geist und Buchstabe subsumieren lassen.²⁰ Unter Geist verstand er die „eigenthümliche, erhöhte Stimmung des Künstlers,“ unter Buchstabe alles das, „womit der Künstler diese Stimmung ausdrückt.“²¹ Mit anderen Worten setzte er das Talent, das Genie dem mechanischen Kunsthantwerk entgegen. In jeder Generation stünden sich diese zwei Pole in einem anderen Verhältnis gegenüber. Wichtig sei nun für die Ermittlung der Beziehung zwischen Alt und Neu, daß es im Zeitalter Bachs und Händels für den *Geist* schwieriger gewesen sei, sich sein Recht zu verschaffen; im jetzigen Zeitalter falle es dem *Buchstaben* schwieriger. Während in früheren Zeiten ein Musiker, der seine technische Vorschule nicht gemacht hatte, unter das „Gesindel, fahrender Pfeifer“ – wie Rochlitz durchaus mit erhobenem Zeigefinger betont – gerechnet wurde, gelte eine Komposition, die mit dem Buchstaben – der mechanischen Seite der Kunst also – arbeite, heute schnell als „steif, trocken und krittlich, pedantisch und langweilig.“ Dabei werde zu schnell vergessen, daß Talent allein nicht tüchtig mache, daß vielmehr jeder Kunst ein Handwerk zu-

¹⁸ AmZ, 12. May 1813, Sp. 310.

¹⁹ AmZ, Juni 1816, Sp. 381.

²⁰ Siehe auch Marion Lafite, *Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt an Hand der musikästhetischen Abhandlungen der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz*, Diss. Wien 1974.

²¹ Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, S. 198.

grunde liege; ein Axiom, wie Rochlitz es nannte, das seit zweitausend Jahren schon seine Gültigkeit beweise. Die „Kunstgelehrsamkeit, die Handhabung der Materie“ werde in seiner Zeit nicht mehr gepflegt. Seine Zeit bewähre sich vor allem dadurch, daß sie das Genie freier – phantasiereicher – spielen lasse, daß dieses sich habe befreien können von Zwängen und jetzt mehr für das Gemüth hervorbringe, weniger dem Risiko unterliege, trocken und geistarm zu sein. Jedoch vergäßen die jungen Komponisten nur zu häufig, daß „die vortrefflichste Anlage nur Anlage ist, daß die Natur allein nie etwas ganz Vollendetes in der Kunst hervorbringt.“²² Rochlitz sah in seiner eigenen Zeit die Gefahr, daß bei weiterer Vernachlässigung des Buchstabens zugunsten des Geistes ihr zwar das Verdienst bleiben werde, „das Zeitalter gehoben und weiter gebracht zu haben,“ ganz im Sinne des aufklärerischen Geschichtsprozesses: „... aber was sie liefern, ist nur anständiger Markstein auf ihrer Stufe, nichts bleibendes, nichts, das in Zukunft ein anderes, als historisches Interesse haben wird.“²³ – Und das ist, wie wir schon gesehen haben, nicht das, was Rochlitz wirklich interessierte.

Es sei also unabdingbar, wolle man seiner eigenen Zeit nützen, sich in der Tonkunst zunächst des Mechanischen anzunehmen. In der verloren gegangenen Beherrschung des musikalischen Handwerks aber erhält bei Rochlitz die alte Musik ihre Funktion: Dieses handwerkliche Defizit seiner eigenen Zeit ließe sich durch das Studium und die erneute Aneignung der früher beherrschten Technik beheben. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn er 1805 auf Bach verwies als einen „klassischen“ Komponisten. Seine Werke seien „in Hinsicht auf Kulturgeschichte der Musik Epoche machende Denkmäler. Sie würden so lange Muster der Kunst bleiben und die lehrreichste Schule für alle sich vollendenden Organisten seyn [...], als die Kunst und ihr Studium bestehen.“²⁴

Aus diesem Zitat lassen sich zwei Bedeutungsebenen der alten Musik herauslesen: Einerseits sind ihre Werke „Muster der Kunst,“ also Studienobjekte für den angehenden oder Anregungsmaterial für den erfolgreichen Komponisten. Andererseits bilden sie die „lehrreichste Schule für den sich vollendenden Organisten,“ verhelfen also dem Musiker zum letzten Schliff seiner Könnerschaft. Die alte Musik führt jedoch für Rochlitz nicht nur den ausübenden Musiker und Tonkünstler zu einer höheren Meisterschaft. Auch für die Musikrezipienten, die Zuhörer in ihrer gesamten Vielfalt, führe die Bildung am Vergangenen zu einem gesteigerten Kunstgenuß. Über den Kenner verliert er wenig Worte, da dieser den Wert Händelscher oder Bachscher Werke von selbst entdecken werde. Dem Dilettanten und dem Laien fehle jedoch während des Musikhörens häufig der wichtigste Para-

²² AmZ, 9. März 1803, Sp. 396.

²³ Ibid., Sp. 397.

²⁴ AmZ, Oktober 1805, Sp. 29.

meter in der Rezeption von Kunst: Neben dem spontanen Sinnenreiz sowie der Evokation von Empfindungen kann und soll Musik den Hörer zum Nachdenken anregen. Erst durch das Hinzuziehen des Denkvermögens finde der Rezipient zum eigentlichen Kunstgenuss, der die Seele quasi in einen – wenn auch nur vorübergehenden – Ausnahmezustand voller Zufriedenheit versetze.²⁵ Die kontrapunktischen Konstruktionen Bachs seien jedoch die idealen Werke, um das eigene Denken während einer musikalischen Produktion zu fördern und zu erproben.

In diesem Zusammenhang steht auch die wiederholte Proklamation der Fuge als Gradmesser der Qualität eines Komponisten: Wer keine strenge Fuge zu schreiben vermöge, werde auch nie ein das Gefühl befriedigendes Werk zustande bringen. Rochlitz bezog sich offensichtlich auf die ästhetischen Schriften Schillers, den er sehr bewunderte und mit dem er auch in persönlichem Kontakt gestanden hat. Dieser hielt die Ablösung des Künstlers vom Zwang des Materials erst dann für möglich, wenn er sich wirklich und freiwillig diesem Zwang einmal unterworfen hätte. Bei Rochlitz tönt dies wie folgt: „Wahre Freyheit finde nur dann statt, wenn der rege Wille und die Tugend die heiligen Gesetze in eurer Brust verschlossen hat [...]. Ohne Erlernung, reifliches Studium und Werthachtung der anerkannten Kunstgesetzte wird nun und nimmermehr Jemand ein tüchtiger Musiker. Tritt zu jenem sein Talent, und seine, nun geordnete Phantasie hinzu: dann, und nur dann wird er das leisten,“ was ihn zu einem wahren Künstler macht.²⁶ Die Botschaft an die Musikliebhaber und Musiker ist klar: Lernt Fugen zu verstehen beziehungsweise zu verfassen, und ihr habt euch zumindest die Grundlage für die Beschäftigung mit Musik zu eigen gemacht.

Der Prozess des Verstehens und der Aneignung technischer Fähigkeiten aus der Vorzeit verläuft jedoch nicht ohne beträchtlichen Aufwand. Kunst sei ja schließlich, wie Rochlitz betont, durchaus „ein Spiel, aber keine Spielerey.“²⁷ So schilderte er uns seinen eigenen Weg zu Bach als nicht einfach und schon gar nicht geradlinig. In einem 1803 erschienenen fiktiven Brief erzählt er von seinem anfänglich schwierigen Umgang mit Bachs Kompositionen. Er habe zwar schon als Knabe auf der Schule die achtstimmigen Motetten ausführen helfen müssen: dies Müssten nahm ihn jedoch mehr gegen den Meister ein – „... ich war verschüchtert gegen ihn und seine Werke,“ so daß er an nichts anderes denken konnte, als „richtig herauszubringen, was dastand.“²⁸ Nach der Pubertät hätten vereinzelte Werke zwar durchaus eine starke Wirkung auf ihn ausgeübt, er habe sich jedoch nicht weiter um Bach gekümmert.

²⁵ Friedrich Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. 4, S. 3–7.

²⁶ AmZ, 16. September 1818, Sp. 668.

²⁷ AmZ, 27. April 1803, Sp. 510.

²⁸ Ibid., Sp. 512.

Dieses indifferente Bach-Bild habe sich erst anlässlich des Besuches von Mozart in Leipzig im Jahre 1789 verändert: „Da kam Mozart nach Leipzig. Ich war oft um ihn, und Augenzeuge von seinem Benehmen gegen Bachs Werke – Das entzündete mich.“²⁹ Und dann folgt die Erzählung seiner langen und zähen, nachgerade als mühsam zu bezeichnende Annäherung an Bachs Werke. Rochlitz beschreibt, wie er sich im *Wohltemperierten Klavier* diejenigen Stücke anstrich, denen er spontan Reize abgewinnen konnte; diese seien zunächst sehr spärlich gewesen, vermehrten sich aber – nachdem er sich über Choräle an die Bachschen Eigenheiten herangestet hatte – immer mehr. Interessant ist auch, daß er zur weiteren Einführung zu Händel griff: „Ich glaubte noch einer Vorbereitung bedürftig zu seyn. Ich fiel auf Händel. Er schrieb denn doch ebenfalls streng, war meine Meynung; aber weniger schwierig. Wenn manche von Bachs Klaviersachen mehr Geist haben, haben die seinigen mehr Seele. Indem er sich denn doch mehr dem Populairen (im bessern Sinne des Worts) nähert, kann man ihm leichter folgen; und auch der Vortrag seiner Werke ist leichter. Ich suchte deshalb die bestäubten sogenannten Orgelkonzerte und Klaviersuiten Händels hervor; und ich vermag Dir's nicht zu sagen, mit welcher, bey jeder Wiederholung verstärkten Freude ich die meisten von ihnen durchging.“³⁰ Zurückkehrend zum *Wohltemperierten Klavier* bemerkte er voller Freude, daß ihm Bachs Werk jetzt „einen hohen Genuß“ gewährte. An keinem anderen Werk als an Bachs Kompositionen ließe sich eine „artistische Schule besser machen [...], als durch sorgfältiges Studium und beharrliches Ausführen der Bachschen Werke.“³¹

Rochlitz beabsichtigte, seinen Zeitgenossen Mut zu machen in ihrer Annäherung an die nicht unmittelbar verständlichen Kompositionen der Vergangenheit, indem er seinen eigenen Kampf im Umgang mit Bachs Musik demonstrierte und zuletzt natürlich den unvorstellbaren Genuss betonte, den ihm heute alte Musik ermögliche – ganz im Sinne der protestantischen Botschaft, daß ohne Mühsal kein Glück bestehen könne.

*

Daß Rochlitz seine wahre Entdeckung der alten Musik mit Mozart in Verbindung bringt, hat System. Obwohl er immer wieder die Meisterschaft und Einzigartigkeit Bachs, Händels und auch Haydns betont, bleibt Mozart der Komponist, mit dem er sich am häufigsten auseinandergesetzt hat; ja – Mozart selber wird zum Funktionsträger in den pädagogischen Feldzügen Rochlitz'. So ist auch der Stellenwert der alten Musik deutlich an Mozart geknüpft.

²⁹ AmZ, 27. April 1803, Sp. 513.

³⁰ Ibid., Sp. 519.

³¹ Ibid., Anm. Sp. 509.

Gleich im ersten Jahrgang der *AmZ* erschienen die berühmt gewordenen Anekdoten über Mozarts Leben von Rochlitz, die in der gesamten folgenden Biographik eine große Rolle gespielt haben. Daß diesen Anekdoten ein zumindest zweifelhafter Wahrheitsgehalt zugrunde liegt, wurde seit Otto Jahn in der Sekundärliteratur immer wieder betont und Rochlitz bis in unsere Zeit – durchaus mit moralischem Anspruch – auch vorgeworfen.³² Interessanter als die aus der Sicht heutiger Musikhistoriker entrüstete Feststellung, daß Rochlitz neben Quellenverheimlichung auch Quellenfälschung betrieben habe beziehungsweise seine Phantasie teilweise offensichtlich ganz frei habe spielen lassen, interessanter als diese Fesststellung erscheint mir jedoch die Frage, welchen Zweck Rochlitz mit seinem Mozart-Entwurf, dem ersten historischen Mozart-Bild überhaupt, verfolgte. Während seiner gesamten Tätigkeit an der *AmZ* bemühte Rochlitz immer wieder Mozart, um seine musikästhetischen Überzeugungen schlagkräftig zu belegen. Dazu war es jedoch notwendig, diesem Komponisten eine Geltung für die Musikgeschichte zu verschaffen, die dem erst kürzlich Verstorbenen um 1800 noch nicht zuteil geworden war. Andererseits heißt das aber auch, daß er den zu dieser Zeit bestehenden Ruf Mozarts als eines lebenslänglich charakterlosen Kindes, das seine eigene Familie nicht zu ernähren vermochte, entscheidend verändern mußte – verändern in eine Richtung, die es für den Protestanten Rochlitz auch aus moralischen Erwägungen möglich machte, einem Menschen auf künstlerischer Ebene Vorbildfunktion zukommen zu lassen. So verbreitete Rochlitz das Bild eines loyalen, ehrlichen, von der Welt immer mißverstandenen und betrogenen Parsifals, der in seiner zugegebenen Weltfremdheit endlich doch die Welt, beziehungsweise die Kunst erlöst. Mit diesem neuen Mozart-Bild, das schnell genug von den Musikliebhabern und -philosophen übernommen wurde und das bis weit ins 20. Jahrhundert seinen Einfluß behielt, trat Rochlitz gegen die von ihm monierten Mißstände des Musiklebens seiner Zeit an.

So demonstrierte er zum Beispiel, wie tief Mozart selber durch die Begegnung mit den alten Meistern – besonders mit Bach und Händel – in seiner Komposition beeinflußt worden sei und insinuierte damit zugleich, daß die Auseinandersetzung mit der verklungenen und alten Musik für jeden wahren Komponisten unerlässlich sei. Er schilderte den vorhin schon erwähnten Besuch Mozarts in Leipzig im Jahre 1789: „Auf Veranstaltung des damaligen Kantors an der Thomasschule in Leipzig, des verstorbenen Doles, überraschte das Chor Mozarten mit der Aufführung der zweychörigen Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied – von dem Altvater deutscher Musik, von Sebastian Bach. Mozart kannte diesen Albrecht Dürer der deutschen

³² Siehe z. B. Maynard Solomon, *The Rochlitz Anecdotes*, Oxford 1991; Ulrich Konrad, „Friedrich Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800“, in: *Mozart-Aspekte des 19. Jahrhunderts*, Mannheim 1995, 1-22.

Musik mehr vom Hörensagen, als aus seinen selten gewordnen Werken. Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart – noch einige Takte, da rief er: Was ist das? – und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt! – Man erzählte ihm, daß diese Schule, an der Sebastian Bach Kantor gewesen war, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als eine Art Reliquien aufbewahre. Das ist recht, das ist brav – rief er.³³ In der Fortsetzung der Anektdote bittet Mozart um eine Kopie, die er – wie betont wird – sehr hoch hielt.

Schon in dieser Anektdote wird die Absicht von Rochlitz deutlich: Er hebt den Stellenwert der Bachschen Musik hervor, der sich Mozart schon in den ersten Takten nicht entziehen kann; dieser erkennt sogleich das Potential dieser Musik, um das es Rochlitz, wie wir gesehen haben, recht eigentlich geht: daraus läßt sich „was lernen.“ Rochlitz schließt diese Geschichte mit dem Hinweis, daß sich die Begeisterung, die Mozart hier zeigte, in den späteren Werken niederschlug. Daß Rochlitz die wichtige Begegnung Mozarts mit der Bachschen Musik nach Leipzig versetzt, verrät sicher nicht zuletzt den patriotischen Stolz Rochlitz', der während seines gesamten Lebens diese Stadt kaum für längere Zeit verlassen hat, läßt aber auch vermuten, daß er nichts von der tatsächlichen Prägung Mozarts durch Bachsche und Händelsche Fugen seit 1782 bei Baron von Swieten wußte oder nicht wissen wollte.³⁴

Mozart diente Rochlitz also als Beispiel dafür, daß auch der anerkanntermaßen genialste Komponist der neueren Zeit nicht – wie immer wieder behauptet – einzig aus seiner Phantasie heraus schöpferisch tätig gewesen sei, daß er nicht nur aus gleichsam gottgegebener Intuition oder traumwandlerisch komponiert habe; vielmehr hätte auch er das im Studium alter Werke liegende Potential sogleich empfunden. Erst die Kenntnis dieser Werke habe Mozarts befähigt, nicht nur aus dem unreflektierten Drang seines Genies, sondern aus geläutertem Kunstverständ heraus zu komponieren und seine späten Meisterwerke – die *Zauberflöte* und das *Requiem* – zu schaffen. Und was auf Mozart zutraf, mußte natürlich erst recht für die vielen weniger genial begabten Komponisten um 1800 gelten.

Mozart ließ sich laut Rochlitz zwar durch die alte Musik beeinflussen, er machte hingegen nicht den Fehler, seine eigene Zeit mit ihren Errungenschaften vor lauter Begeisterung für die Vergangenheit zu vernachlässigen. Denn „was im Lauf der Zeiten vorübergegangen, kann nie vollkommen wiedergeboren werden.“³⁵ Rochlitz wies auf Grund seiner Erfahrungen mit gewissen Komponisten und Kunstkritikern sehr dezidiert darauf hin, daß

³³ AmZ, 21. November 1798, Anektdote Nr. 15.

³⁴ Immerhin kannte Rochlitz die *Messias*-Bearbeitung von Mozart.

³⁵ AmZ, 8. November 1820, Sp. 756.

Musiker, die sich extensiv mit Ernst und Gelehrsamkeit in „die Tiefen der Harmonie versenken“ und sich daher aus naheliegenden Gründen vornehmlich an die Musik alter Meister halten, oft der Versuchung verfallen, nur noch die „gelehrteste Ausführung“ zu berücksichtigen. Dies allein mache eine Komposition noch nicht zum Kunstwerk. Erst wenn der Komponist sich das mit Hilfe alter Musik Erfahrene ganz zu eigen mache, wenn zum Studium noch die zeitgemäße Phantasie hinzutrete, kann Bestehenswürdiges zustande kommen.³⁶

Diese Überzeugung, daß „die Kunst gleichsam an ihren beyden Extremen zu erfassen und fest zu halten“³⁷ sei, daß ihre beiden Pole, die technischen Fähigkeiten der Bach-Zeit – quasi der Buchstabe – sowie der Geist der eigenen Zeit verschmelzen müssen, um wahre Kunstwerke hervorzubringen, war für Rochlitz kein Wunsch „aus dem Blauen in's Blaue hinein. Eben jetzt beugen sich die Enden der Linien, wie weit ihre Mittelpunkte von einander stehen mögen, schon wie von selbst zu einander hin; [...] ja, man darf behaupten, es ist in einem Hauptwerk der neuesten Zeit schon wirklich, und [...] auf das herrlichste [...] geleistet – in Mozarts Requiem.“³⁸

Mozart diente Rochlitz somit nicht nur zum Beweis, daß es für jeden Musiker unabdingbar sei, sich mit der Musik der Vergangenheit aktiv auseinanderzusetzen, um die Musik vor einem in der Zeit liegenden Niedergang zu bewahren; vielmehr hat Mozart zugleich die erste Komposition nach dem vorgeschlagenen Verfahren bereits geliefert. Auf der Grundlage von verschmolzenem Altem und Neuem ist ein in die Zukunft weisendes Meisterwerk entstanden.

*

Rochlitz malte sein Mozart-Bild jedoch noch weiter aus. Er stilisierte – als erster in der Musikgeschichtsschreibung – Mozarts Kompositionen selber zu Alter Musik in emphatischem Sinn. Dazu benutzte er im Jahre 1800 in einer längeren Abhandlung das damals beliebte Gesellschaftsspiel, zwei historische Figuren einander so gegenüber zu stellen, daß eine Analogie zwischen den beiden deutlich wurde. Rochlitz verglich Mozart mit Raffael. Maler und Musiker miteinander zu vergleichen war – wie bereits erwähnt – keine Besonderheit; dieses Verfahren entsprach in der Zeit nach 1800 geradezu einer Mode. Wenn damals jedoch ein Komponist zu Raffael in Analogie gebracht wurde, war das nicht ein Zeitgenosse, sondern Palestrina. Im Verlaufe des genannten Artikels fällt dann noch ein weiterer Name:

³⁶ AmZ, 9. März 1803, Sp. 398f.

³⁷ Ibid.

³⁸ AmZ, 8. November 1820, Sp. 757f.

Shakespeare. Raffael, Mozart, Shakespeare³⁹ – diese Trias vereint die neuzeitlichen Repräsentanten des künstlerischen Geistes: der bildenden Kunst, der Musik und der Poesie. Die gleichzeitige Nennung dieser drei Namen geht zwar auf Rochlitz zurück, sie wurde aber im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch Goethe – immer wieder aufgenommen.

Die Parallelisierung Mozarts mit Raffael und Shakespeare steht sowohl im Zeichen künstlerischer Verklärung wie auch einer deutlichen Historisierung dieses Komponisten: Es entsteht eine distanzierende Kontrastierung zu den romantischen Künstlerfiguren, wie sie seit Wackenroders Berglinger-Roman vor allem von E.T.A. Hoffmann entworfen wurden. Von diesem zeitgenössisch-romantischen Künstlertyp wurde Mozart durch die Raffael-Typologisierung deutlich abgerückt. Wie Raffael, Michelangelo und Dürer in der Malerei, so figurierte in der Musik für Rochlitz neben Bach und Händel offensichtlich Mozart als Idealbild des Künstlergenies, womit er von einer anerkannten musikalischen Zeitgröße von Rang zu einer „einzigartige[n] Größe der Kunstgeschichte“⁴⁰ mutierte.

Daß Rochlitz Händel und Bach als Komponisten betrachtete, die nach seiner Auffassung Alte Musik schrieben, erstaunt nicht. Sie hatten immerhin drei Generationen vor seiner eigenen Zeit gelebt, und wir wissen aus der Rezeptionsgeschichte, daß ihre Werke in Deutschland erst um 1800 wieder an Aktualität gewannen. Jedoch wird in den Abhandlungen und Rezensionen von Rochlitz deutlich, daß für ihn auch Mozart und Haydn – Komponisten, die eigentlich Zeitgenossen waren – einer unwiederbringlich vergangenen Zeit zuzurechnen waren. Um dies zu verstehen, ist ein Blick auf die geschichtsphilosophischen Verhältnisse der Zeit hilfreich.

Nach den Erfahrungen der Französischen Revolution war im Bewußtsein der Beteiligten eine epochale Schwelle überschritten worden. Der Historiker Reinhart Koselleck⁴¹ betont, wie das chronologisch additive Aneinanderreihen von geschichtlichen Ereignissen, das für die Aufklärung neue Geschichte seit 1500 kennzeichnete, zurückgedrängt, geradezu gebrochen wurde. Auf einen Schlag wurde nicht nur rückblickend registriert, sondern ein neuer, zeitgenössischer Epochengriff etablierte sich. Mit den Ereignissen der Französischen Revolution wurden politische und soziale Erfahrungen gesammelt, die dem Empfinden, jetzt sei eine neue Zeit angebrochen, Vorschub leisteten. Diese epochale Emphase schlug sich nicht zuletzt

³⁹ Das Zusammenrücken dieser drei Künstler um 1800 beschreibt Gerhard vom Hofe: „Die Konstellation der Genies: Raffael und Shakespeare in Mozart“, in: *Mozart – Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Jung, Mannheim 1995, S. 23–43.

⁴⁰ Ulrich Konrad, „Friedrich Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800,“ in: *Mozart Aspekte des 19. Jahrhundert*, hg. von Hermann Jung, Mannheim 1995, S. 1–22, hier S. 2.

⁴¹ Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main³1995.

auch in der Kunstgeschichtsschreibung nieder. Die Musik der letzten fünfzig Jahre wurde in ein Vorher und ein Nachher aufgeteilt; als Grenze fungierten die Französische Revolution und die nachfolgenden napoleonischen Kriege.

Diese Grenze wurde von Rochlitz durchaus auch schmerzlich empfunden, ohne daß er sich darum in die frühere Welt zurückzuflüchten suchte. Er bestritt im Gegenteil nicht den Fortschritt der Kunst auch in der neuesten Zeit, doch sei das musicale Dasein der Menschen vorher einfacher gewesen: Rochlitz sprach 1802 von der „ich weiß nicht ob für die Künste, aber gewiß für die Künstler glücklichern Zeit unsrer Väter“⁴² in der die Menschen noch für jeden Eindruck offen waren. Direkt ausgesprochen wird der epochale Bruch der neuen Geschichte in einer späteren Schrift: „Denn Sie glauben doch wohl so wenig, als ich, [...] daß z. B. Beethoven in seinen neuern Werken hätte aufkommen können vor etwa vier Decennien; oder, um das Ding gleich bei dem Namen zu nennen, so wunderlich das sich auch in dieser Zusammenstellung ausnehmen mag – vor der französischen Revolution und ihren gewaltigen Einwirkungen auf die ganze Welt?“⁴³

Man spürt denn auch bei Rochlitz die Sehnsucht nach dieser in seinen Augen noch unproblematisch entspannten Zeit. Er gestand, sogar von seinem hohen „Stuhl der Kritik“ herab „öffentlicht seine Vorliebe für ein thätiges, glückliches, von der Natur aufs reichste ausgestattetes [sic] Genie.“⁴⁴ „Glücklich“ ist für ihn – obwohl er das Wort auch auf Mozart anwendet – das Schlüsselwort für Haydn. Rochlitz fand in Haydns Werk keine verschlüsselten, unverständlichen Passagen. Alles ist klar und liebenswert: „Haydn, seine Bildung ausschließlich vom Praktischen beginnend, [...] gelang nicht früh, aber denn desto gesicherter, zum Höheren – zum Dichterischen und Kunstreichen: doch fasste und hielt er auch dies lebenslang fest mehr von der praktischen Seite, um alles, was spekulativ in seiner Kunst heißen kann, sich wenig kümmern.“⁴⁵ Man spürt durchaus die Wehmut heraus, wenn Rochlitz davon spricht, daß Haydn, seinem von der Natur gegebenen Genie vertrauend, in seiner Zeit noch nicht gezwungen war, sich um das Spekulative zu kümmern. Es war Rochlitz sehr bewußt, daß es um 1802, als er seinen Artikel schrieb, für die junge Komponistengeneration ganz anders aussah, daß das Spekulative geradezu Zentrum vieler Kompositionen wurde.

Daß Haydn zu dieser Zeit noch gelebt und komponiert hat, stellt für Rochlitz keinen Widerspruch dar. Es war diesem „jungen Greis“, wie er ihn nennt, offensichtlich lebenslang vergönnt, Werke in naiver Genialität

⁴² AmZ, 14. April 1802, Sp. 469.

⁴³ Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, S. 199.

⁴⁴ AmZ, 10. März 1802, Sp. 386.

⁴⁵ Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, S. 232.

zu schaffen und damit gleichsam außerhalb seiner Zeit zu stehen. Diese Bewertung ermöglicht denn auch Sätze wie den folgenden aus einer Rezension der Cäcilienmesse Haydns: „Dank dem würdigen Vater Haydn auch für dieses schöne Denkmal [...]! So lange wir leben, werden wir von Zeit zu Zeit zu ihm wallfahrten.“⁴⁶ Wohlgemerkt erschien auch dieser Satz mehr als ein Jahr vor Haydns Tod.

Sowohl Haydn als auch Mozart galten also nicht – wie noch zwei Generationen zuvor – nach 20 Jahren als veraltet, sondern als alt im emphatischen Sinn. Ihre Werke erweiterten den mit vorbildlichen Kompositionen Händels und Bachs bestückten Kanon klassischer Werke, der sich nach 1800 – nicht zuletzt mit Hilfe Rochlitzscher Artikel – langsam ausbildete. Zwar entfernte sich Rochlitz hiermit von der aufklärerischen Betrachtungsweise. Der Glaube an musikalische Weiterentwicklung, das Bild unumstößlicher Entelechie, hat sich aber bis zuletzt darin erhalten, daß für Rochlitz zeitlebens die Musik der eigenen Zeit im Vordergrund stand. Trotz seines Einsatzes für die alte, vergessene oder verkannte Musik im Sinne dieses Kanons ging er nie so weit, die von vielen beklagte Verkommenheit seiner eigenen Zeit durch Vergleiche mit früheren Zeitaltern zu demonstrieren. Dadurch, daß für Rochlitz die alten Werke in der eigenen Gegenwart eine neue Funktion erhielten, vermied er einen historistischen Umgang mit ihnen. Vielmehr war er der Auffassung, daß das Studium des Vergangenen das künstlerische Potential zukünftiger Werke garantiere.

⁴⁶ AmZ, 20. April 1809, Sp. 474.

