Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel

Herausgeber: Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel

Band: 177 (1999)

Artikel: Das Basler Schultheiss Emanuel Wolleb und seine satirsche Schrift Die Reise nach dem Concerte

Autor: Staehelin, Martin

Kapitel: IV.: Wollebs satirische Schrift Die Reise nach dem Concerte

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006796

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: 14.12.2025

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

IV. Wollebs satirische Schrift *Die Reise nach dem Concerte*

1. Entstehung, Erscheinen und Verfasserschaft

Wollebs *Concert*-Schrift ist, so ihre gedruckte Datierung, im Jahre 1755 ohne Nennung eines Verfassers und Publikationsortes erschienen. In den *Wochentlichen Nachrichten aus dem Bericht-Haus zu Basel* vom 9. Januar 1755 wurde sie erstmals angekündigt, und es wird dabei auch vermerkt, daß sie «bey Herrn Eckenstein Buchdrucker ... zu haben» sei; wiederholt wurde diese Ankündigung in der gleichen Zeitung am 16. Januar 1755[1]. Bei Daniel Eckenstein sollte wenig später auch *Der Helvetische Patriot* gedruckt und verlegt werden; die beiden Veröffentlichungen zeigen auch typographisch eine gewisse Übereinstimmung.

Die Vermutung liegt nahe, daß die Publikation der Schrift sich in irgendwelchen Aufzeichnungen Isaac Iselins gespiegelt fände. In der Tat hielt dieser in seinem Tagebuch zum 8. Januar 1755 fest: «Im Concert ... die Reise ins Concert – diese Schrift ist eine sehr artige und geistreiche Satire – ich muthmaße, Wolleb ist der Verfasser davon. Sie zeigt unsre Fehler wol, aber ein bisgen beisend und scharf durch»[2]. Und tags darauf schrieb Iselin etwas ausführlicher an seinen vertrauten Freund Johann Rudolf Frey darüber das Folgende: «On a vendu hier a l'entrée du concert une satire amère contre nos mœurs & surtout contre notre conduite au concert. C'est une pièce pleine de sel & malheureusement de verités aussi. Elle a pour titre die Reise nach dem Concert durch einen Vetter des Eidsgenossen. 1755. C'est un vieux Ministre du Canton de Berne, qui a cidevant été Aumonier d'un Regiment Suisse en Hollande, qui prend fantaisie de revoir le monde. Il s'habille comme un officier hollandais, vient dans une grande belle ville, ou l'on vit comme s'il n'y avoit point de bible. il descend chez l'auberge des 13 Cantons – (le pauvre Imhof y est traité d'une maniere sanglante) l'aubergiste le mène au concert, ou mon bon pasteur fait ses remarques. il retourne a l'auberge. le deuxième jour il decomte avec l'hôte qui lui demande tant, qu'il perd tout envie de voyager & retourne dans son Oberland. On fait semblant de n'en vouloir qu'a notre conduite dans le concert – & c'est bien le but principal de la pièce. mais on y fait entrer de tems en tems les traits les plus sanglans contre la plus part de nos autres deffauts. Je soupçonne le Sgr. Wolleb d'en être l'auteur & je pense que c'est Rihiner du Bockstecherhof qui l'a engagé a ce travail. Je vous l'enverrai quand j'en aurai l'occasion»[3].

Iselin faßt hier bereits das Wichtigste an Wollebs – im folgenden in ihrem vollständigen Umfang und ihrem originalen Druckbild reproduzierter – Schrift zusammen. Auf deren Inhalt wird später ausführlicher einzugehen sein; hier sei zunächst einzig die Tatsache hervorgehoben, daß Iselin sogleich vermutete, ihr Urheber sei Wolleb. Bereits am 24. Januar stand dessen Autorschaft für Iselin fest, als er «un petit Dialogue sous le titre der patriotische Schwäzzer», den Wolleb eben verfaßt hatte und einige Monate später auch im *Helvetischen Patrioten* des Jahres 1755 erscheinen ließ, Frey gegenüber charakterisierte und meinte, daß diese zweite Schrift Wollebs «reussira mieux encore que la Reise ins Concert, ou il y a pourtant bien du bon»[4]. Frey seinerseits war, was den Verfasser betraf, nicht ebenso sicher, und er äußerte, nachdem er die Broschüre von Iselin erhalten und gelesen hatte, auch entschiedene inhaltliche Vorbehalte. «J'ai lû hier la Reise in das Concert», antwortete er am 24. Januar seinem Briefpartner, «je l'ai trouvée, comme vous, asséz fournie de sel, mais j'ai a remarquer, qu'elle péchoit essentiellement contre un certain bon gout qui auroit retronché bien du bas comique qui ne signifie quoi-que ce soit, en un mot ce morceau n'a pas le bon ton. Il faut avouer d'un autre coté qu'il y règne en general un vrai qui saisit, et souvent une bonne plaisanterie. Je croirois assés que vous avéz rencontré juste quant à l'Autheur de cette Satyre; c'est du moins un bon Musicien, a en juger par plusieurs passages qui roulent sur la musique, et qui ne font pas les moindre[s] de la piece. Mais ne seroit-ce pas aussi Gernler?»[5]

Das Folgende wird zeigen, daß es unnötig ist, einen anderen Verfasser als eben Wolleb anzunehmen, etwa – mit Frey – den 1764 jung verstorbenen, aber nicht unbedeutenden und damals eben Professor der Geschichte gewordenen Johann Heinrich Gernler[6]. Auch mit einer, wie von Iselin zunächst erwogen, Einflüsterung von Seiten des distinguierten Indienne-Fabrikanten, Kunstsammlers und aktiven Musikdilettanten Achilles Ryhiner im Bockstecherhof[7] braucht man nicht zu operieren: Wolleb selbst war unabhängig genug, eine solche Schrift aus eigenem Antrieb zu verfassen. Und nach dem Fund seiner Briefe an Gottsched kann ohnehin keinerlei Zweifel mehr bestehen; am 8. April 1756 schrieb Wolleb nämlich nach Leipzig: «Ich habe noch die sogenannte *Reise in das Concert* beygefügt. Es war diß ein Vorläufer des Patrioten, von dem Authoren des Patrioten, allein etwas zu beißend»[8]. Dieses eigene Bekenntnis Wollebs zu der Verfasserschaft an seiner Schrift – denn er war ja selbst der «Author des Patrioten» – blieb der Öffentlichkeit damals natürlich unbekannt. Erst in Holzhalbs Supplement zum Leuschen Lexikon wurde 1795 die Satire unter Wollebs «in Druck ausgegangen Schriften» ergänzt[9], aber dieser Hinweis blieb lange Zeit unbeachtet, und erst eine Basler Bibliothekarenhand nach 1900 identifizierte eines der vier erhaltenen Basler Exemplare der Broschüre in einem Bleistiftrückweis auf Leu-Holzhalb als Werk des Schultheißen[10].

2. Das Basler Mittwochs-Konzert

Die Wiedergabe von Wollebs Satire wird zeigen, daß ihr Verfasser über ein Konzert jenes Collegium Musicum berichtet, welches das bürgerliche und weitgehend privat administrierte öffentliche Musikleben im Basel des 18. Jahrhunderts wesentlich prägte.

Der Name «Collegium Musicum» könnte einen zunächst etwas in die Irre führen, denn es bestanden – ebenso benannte – «Collegia Musica» in der reformierten deutschsprachigen Schweiz bekanntlich schon andernorts, und zwar seit dem frühen 17. Jahrhundert und unter wachsender Zunahme dieser Vereinigungen bis ins späte 18. Jahrhundert hinein, so in Zürich, St. Gallen, Winterthur, Bern, Chur, Wetzikon und an anderen Orten. Im Gegensatz zu Basel waren sie gewissermaßen Spätfolgen der Reformation; denn der beinahe vollständige Ausschluß der Musik und schon gar der mehrstimmigen Musik aus dem Gottesdienst durch die Reformation war im Laufe des 16. Jahrhunderts von den musikfreudigen Dilettanten immer stärker als empfindliches Vacuum empfunden worden, obgleich da und dort der Musik in vorsichtigsten Schritten doch wieder etwas Raum in der Kirche verschafft worden war. So kam es zur Gründung verschiedener Collegia Musica, die interessierten Bürgern Gelegenheit zum gemeinsamen Musizieren – und dieses eben außerhalb der Kirche – boten; daß deren Repertoire, jedenfalls im 17. Jahrhundert, oft auch aus geistlicher Vokalmusik bestand, macht den Zusammenhang ihrer Entstehung mit der Kirche deutlich[11].

Dagegen präsentieren sich die Verhältnisse in Basel nun etwas anders[12]. Einmal hatte sich die Kirche der Musik im 16. Jahrhundert hier wieder früher und bereitwilliger geöffnet als andernorts, und zum andern gab es hier eine Universität, in der Musik seit dem 16. Jahrhundert auch praktisch unterrichtet und geübt wurde, so sogar noch bis um 1800; dabei gab es auch Verbindungen zur Kirche und zum Gymnasium. Ebenfalls bedurfte die Universität der Musik für repräsentative Zwecke wie bei Festakten und anderen Feierlichkeiten.

Ohne daß hier die Vorgeschichte aufgerollt werden müßte, sollte man also darauf hinweisen, daß das Collegium Musicum, das im Jahre 1692 in Basel gegründet wurde, in der beschriebenen universitären und teilweise auch kirchlichen Tradition gestanden hatte. Es litt bald unter personellen Mängeln, dem Wegbleiben der erwarteten Studenten, schließlich auch unter ein Musikleben beengenden obrigkeitlichen Vorschriften und ging verhältnismäßig bald wieder ein.

Ein neuer Anlauf, der 1708 zu einem neuen Collegium Musicum führte[13] (vgl. Abb. 8), ergab sich aus anderen Voraussetzungen, freilich ohne daß die Universität ihr musikalisches Unterrichtsangebot ganz eingestellt hätte. Jetzt war aber die institutionelle Bindung an die Universität gelöst, und es fanden

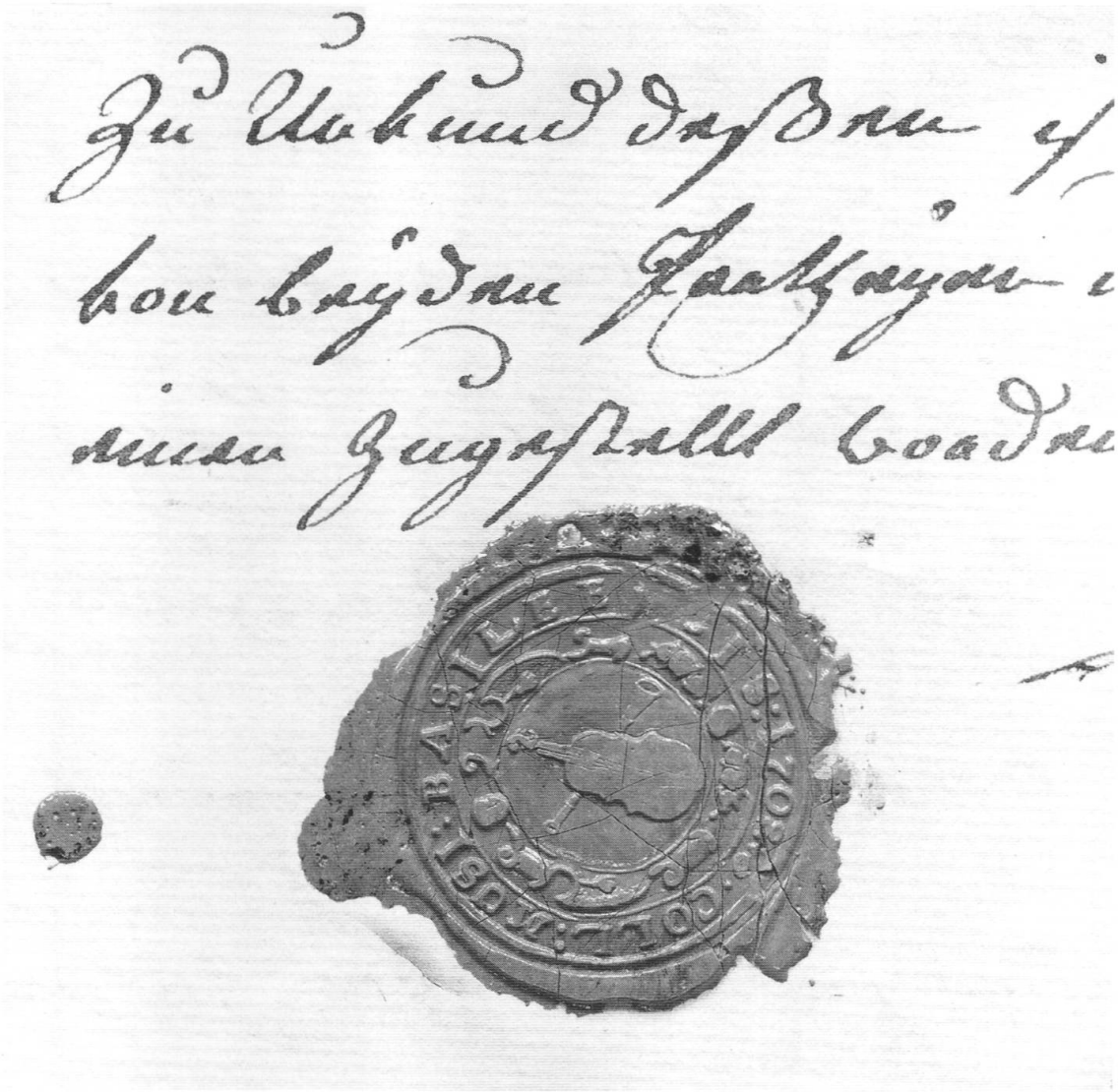


Abb. 8. Abdruck des Siegels des Basler Collegium Musicum; vgl. Kap. IV. 2. mit Anm. 13.

sich Dilettanten und, im Laufe des 18. Jahrhunderts zur Regel werdend, auch einige wenige Berufsmusiker zusammen. Das musikalische Repertoire dürfte häufig, wenn auch keineswegs ausschließlich, Instrumentalmusik gebildet haben; leider werden in den Akten nur im Jahre 1711 die *L'estro armonico* betitelten Konzerte Antonio Vivaldis genannt[14].

Die Eintragungen in den Protokollen des Collegium Musicum aus den folgenden Jahrzehnten[15] lassen ein Auf und Ab, einige Erfolge und dann auch wieder schwierige Zeiten erkennen; aus einer Phase der Gleichgültigkeit heraus taten sich 1748 einige energische Musikliebhaber zur Übernahme des Collegium zusammen. Es wurden neue Noten und Instrumente angeschafft, man sorgte für eine größere Anzahl Zuhörerplätze als bisher und führte – hier

liegen die Anfänge unserer Abonnementskonzerte – das System der freien Mitglieder, der «Honoraires», ein: jedes Mitglied zahlte jährlich einen Louisd'or in einen neuangelegten Reservefonds ein. Die Neuerungen bewährten sich: 1752 war die Mitgliederzahl schon auf 80 gestiegen. Im Jahre zuvor hatte man auch die drückende Lokalfrage glücklich lösen können, indem es möglich wurde, vom bisher genutzten Saal «auff dem neüen Bau» an der heutigen Schifflände in den «Prytaneum» genannten im Obern Collegium der Universität umzuziehen; das Kapital für die nötigen baulichen Veränderungen hatte die Universität vorgestreckt[16]. Von nun an trugen die bisher «Musikabende» genannten Veranstaltungen den Namen «Concert»; eine Kommission leitete die administrativen und organisatorischen Geschicke des Collegiums. Die Konzerte fanden jeweils mittwochs, am frühen Abend, statt.

Es wird später noch Weiteres über das Collegium Musicum aus dieser Zeit mitzuteilen sein. Vorläufig sei hier nur noch festgehalten, daß es sich bei ihm um eine ganz respektable Institution handelte, wenngleich sie in den paar Jahrzehnten seit ihrer Gründung im Jahre 1708 von krisenhaften Anfechtungen nicht verschont geblieben war. Um so erstaunlicher muß uns Iselins oben mitgeteilte Aussage sein, wonach Wollebs Schrift am Eingang zum Konzert vom 8. Januar 1755 den Besuchern verkauft wurde! Man stelle sich das heute vor: Vor Beginn eines Basler Symphoniekonzerts würde eine – wie Wolleb selbst gegenüber Gottsched zugestand – «etwas zu beißende» Broschüre verkauft, die sich höchst kritisch über die Einrichtung dieses Konzerts und das, was man in einem solchen hören und sehen konnte, äußerte! Aber vielleicht das Erstaunlichste war, daß die Kommission des Collegium Musicum in ihrer unmittelbar auf das fragliche Konzert folgenden Sitzung, also am 14. Januar, die Affäre um den Verkauf und den Inhalt der Broschüre mit keinem Wort zur Sprache brachte. Die einzige Reaktion könnte gewesen sein, daß, wie im Laufe des 18. Jahrhunderts allerdings immer wieder, über das «Geschwätz wärendem Concert» geklagt und von der Kommission beschlossen wurde: «Sollen desselben gleichwie anfangs Zedel ausgetheilt, und wann auff dieses hin dennoch mit Geschwätz fortgefahren wird, mit der Music eingehalten werden»[17]. Offenbar fiel im kleinen Kreis der Kommission kein Wort über Wollebs aggressive Schrift, obwohl der Name ihres Autors – wohlgemerkt eines eingeschriebenen Konzertbesuchers des Collegium Musicum – sich in den paar Folgetagen in den kleinstädtischen Verhältnissen der Stadt gewiß hätte durchgesprochen haben können! War dieses Schweigen Ausdruck eines überlegenen Darüberstehens oder baslerischen Humors?

3. Der Text im originalen Druckbild

Auf den folgenden Seiten wird der Text von Wollebs Schrift vollständig wiedergegeben. Um etwas von der äußeren Form und der typographischen Gestalt der Quelle einzufangen, ist die Broschüre im Originaldruck reproduziert; als Vorlage dafür wurde das besterhaltene und sauberste aus jenen insgesamt vier Exemplaren ausgewählt, die sich in der Basler Universitätsbibliothek erhalten haben (Signatur E J IV 31, Nr. 17). Es mag von Interesse sein, daß dieses Exemplar – bei unverändertem Satz – auf einem Papier gedruckt ist, das von demjenigen der drei anderen Abzüge abweicht, weil es deutlich von weicherer Qualität ist. Diese Verschiedenheit der Papiere läßt sehr wohl möglich erscheinen, daß die Broschüre damals nachgedruckt worden ist, und zwar bei unverändertem Satz. Man wird dann vermuten, daß die erste Auflage, die der Buchdrucker Eckenstein veranstaltet hatte, nicht ausreichte und daß deshalb ein Nachdruck folgte. Die Tatsache, daß die oben genannte Ankündigung des Erscheinens der Satire vom 9. Januar 1755 nur noch ein einziges Mal, am 16. Januar, in den *Wochentlichen Nachrichten aus dem Bericht-Haus* wiederholt wurde, könnte diese Annahme bestätigen: vielleicht war mehr Werbung gar nicht mehr nötig, da die Nachfrage schon groß genug war.

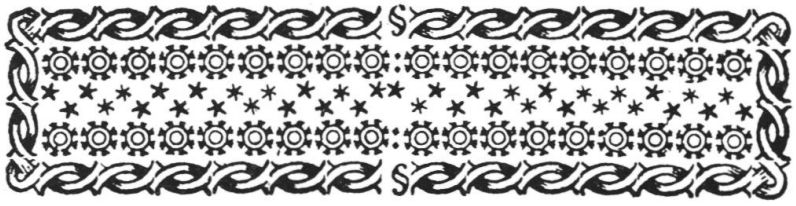
Die Reise nach dem Concerte.

Durch einen Vetter des Eidsgenossen.

1755.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK BASEL

Katalog



ICh bin ein Wittwer, gesund und stark. Vor schon mehr als sechszig Jahren stuhnd ich zu Mastrich, in einem Holländischen Schweitzer-Regimente, als Feldprediger. Es lag eben auch ein Sächsisches da, dessen Prediger mein liebster Duzbruder war. Nach diesem reiste ich über Paris in mein Vaterland, und ward auf eine einträgliche Pfrunde, hinan Kandelsteg, gegen dem Gemmi- und Leütscherberge zu, berufen. Ich darf sagen, daß ich seit 50. Jahren, dem wüsten Buben dem Teufel, allda viel Eintrag gethan, und unsere reine Religion geprediget habe.

Verwichen schickte mir mein Vetter Eidsgenoß 50. Stücke seiner Wochenschrift zum Grusse. Ich empfieng sie mit Freuden, dann er ist meines lieben Bruders sel. Sohn. Er verließ schon in der Jugend unsere Alpen, und ich habe seit 30. Jahren nichts von ihm gehört. Ich bekümmere mich sonst nicht viel um neue Bücher; unsere alte re-

formirte Kirchenpostill, und Tossans Bibel mit Randglossen, sind mir genug. Doch durchgieng ich diese Blätter. Ich hatte wohl der Zeit. Der Schnee war zu tief den Gemsen nachzusteigen, die Bäche gefroren, meine Zehnden eingezogen, und es gieng gegen Weihnacht; Auch hatten schon meistens meine Pfarrkinder und benachbarten Vögte und Meyer geschlachtet, also hielt mich diß nicht mehr ab. Uberdiß habe ich mehr Predigten als meine Nachbarn. Dann ich zehle deren, samt den Hochzeit- und Leichen-Reden, bey hundert beysammen, die ich alle auswendig weiß. Darum konnt ich wohl der Zeit erübrigen, meines lieben Vetters Arbeit, den Winter durch, zu lesen.

Aber, du lieber Vater! was habe ich für Zeug darinn gefunden? Ich dacht in mir selbst, haben sie dann keine Seelsorger? daß alles so verderbt ist. O du guter Vetter! wärest du bey uns geblieben. Ich förchte, ich förchte, sie haben dich auch schon angesteckt; Meine Pfarrkinder sind Engel gegen Ihnen. Doch ich konnt nicht glauben, daß ers nicht übertrieben hätte. Ich predige auch zuweilen mehr, als ich denke, und mein geistlicher Mitarbeiter, der Sachse in Mastrich, sprach des Sonnabends öfters im Gespasse zu mir: Herr Bruder, Morgen werde ich meinen Officiers die Hölle heiß machen.

Allein

Allein ich weiß nicht, wie es mir ward, ein Gelust, den ich schon seit vierzig Jahren nicht hatte, kam mich an, mein Kandelthal, für ein Viertel Jahr zu verlassen. Ein Wittwer hat niemand als sich selbst rahtszufragen. Ich fühlte wie ein Heimwehe nach der Welt. Mastrich, Paris, die Niederlande kamen mir wieder in den Sinn. Die Burgunder und Spanische Weine, der Rheinische und Mosel Wein, rochen mir wieder auf. Ich sah meinen Nachbar den Weibel, der drey und neunzig Jahre alt war, noch alle Tage, die der Sommer gab, auf die Gemmi-Steig gehen, und öfters, die Brente voll Milch, zwey Stunden weit, den Berg hinunter tragen. Ich hatte deren erst fünf und achtzig. Ich bin jünger als Er, (dacht ich,) Ich darf noch wohl einen Sprung in die Welt wagen. Genug, ich brach den ersten alten Maytag auf, da eben meine Alpmeyer, die Kühe wieder auf die Sömmerung trieben. Ich gab ihnen und dem lieben Viehe den Segen, und sie wünscheten mir Glück zur Reise. Indessen hörnten die Knechte zuerst den Morgensegen, und dann ihr Vieh mit dem Kühreyhen zusammen, und endlich mir das Wilhelmtell-Lied auf den Weg, so trostlich, daß mir die Augen übergiengen.

Ich kam zu Fuß auf Thun, von dar zog ich mich rechts in das Emmenthal, und so auf Burgdorf, da nahm ich mir ein Pferd, und rüstete mich, was

nach der Welt, aus. Ich ließ mir einen blauen Rock mit rothen Aufschlägen und anders machen, daß ich keinem Prediger gleich sähe, und einen Schnauz wachsen. Meine alten Kleider hinterlegte ich bey einem Freunde, der ein Perrükenmacher war. Dieser beredte mich, auch ein Stück aus seiner Stuben aufzusetzen, und darmit bedeckte ich meine dünnen grauen Haare. Auch ließ ich meinen Degen, den ich seit Mastricht noch hatte, ausputzen; Er war von Stahl, mit Silber eingelegt. Ich umgürtete mich damit. Meinen Hut befahl ich auch aufzustutzen, wie es jetzt der Gebrauch ist, und mit einer kleinen Borden zu versehen, alsdann setzte ich ihn auf.

Also gerüstet, sah ich in den Spiegel. Es war einer von denen, die aus vier und zwanzig kleinen runden Gläsern zusammen gesetzt sind, und in der Mitte ein grössers haben. Ich dachte nicht gleich auf dessen Gemäche, und sahe mich einsmals von vier und zwanzig meines gleichen umgeben, und mich in der Mitte, ansehnlicher als die andern. Die Freude, mich so braf zu sehen, übernahm mich dergestalten, daß ich etliche Luftsprünge that, worüber mein Vetter Balbierer von Herzen lachte. Ich meinte würklich, ich sey wiederum fünf und zwanzig jährig, und gar Hauptmann, und diese um mich herum, meine Company-Soldaten.

Der

Der Freund wußt schon von meinem Vorhaben, daß ich meinen Vetter den Eidsgenoß aufsuchte. Allein (ich weiß nicht wie es kam) er wieß mich auf die Strasse Nord-Westen zu, in die nächste grosse Stadt, und wie ich seit vernommen, hätte er mich sollen Ostwerts weisen. Darum verfehlte ich ihn, und kam zwar an einen stolzen Ort, aber wo ich keine bekannte Seele antraf. Es schien mir eine Residenz-Stadt zu seyn. Ich ward vieler Pallästen gewahr. Die Kutschen rollten in Menge, alles war prächtig, alles schien reich, alles glücklich, und überhaupt that man dort fast, als wann keine Bibel in der Welt wäre.

Ich kam in einen Gasthof, er hieß zu den dreyzehn Cantonen, der Wirth war auch ein Schweizer. Ich stieg ab. Er empfieng mich auf das allerfreundlichste. Er machte mich, fast ehe er mich sahe, zum Capitain. Er wieß mir ein schön Zimmer an. Er bot mir ein Glas Burgunder, mit etwas trucknem Zuckerwerke. Er erfreute sich höchstens, die Ehre zu haben, mich zu beherbergen, und weil er mich für einen Holländischen Officier ansah (oder sich so stellte) fieng er mir flugs von Amsterdam, Antwerpen, Mastrich und andern Niederländischen Orten zu reden an. Er sagte, er habe auch den Holländern gedient. Er trank mir ein Glas auf Brüderschaft zu, und anerbot mir daraufhin sein Gefährt. Nach einer viertel-

stündigen Unterhaltung, gieng er seinen andern Geschäfften nach, mit Bitte es nicht ungut zu nehmen; er werde bald wiederum aufwarten.

Ich habe meinen Tag keinen geschäfftigern Mann gesehen, und der sich leutseliger anstellte. Ich dachte, der Himmel hätte für mich gesorgt, mich an einem ganz unbekannten Orte zu ihm zu führen. Ich ließ mich bethören, und wollt in Ernst, so lang ich da wäre, Capitain bleiben. Mittlerweile schmeckte mir meine Buteille wohl, und ich dacht zum Zeitvertreibe, an meine lieben Nachbarn, die Schnee-Gebürge, und den Unterscheid zwischen meinem Kirchspiele, und diesem Ort.

Es stuhnd ungefehr eine Stunde an, so kam mein lieber Herr Wirth Hauptmann (dann weniger konnt ich seiner Erzehlung nach nicht aus ihm machen) wieder auf mein Zimmer. Mein lieber Herr Bruder Capitain, (waren seine Worte) wir haben hier verschiedene Lustbarkeiten, wir haben Comödien, wir haben Thiergefechte, wir haben Operetten, wir haben ein Concert, wo gesungen wird. Was befehlen sie? Mein Wagen ist angespannt, sie zu begleiten, wo sie hin wollen. Morgen sollen sie mit mir auf mein Lustgut fahren. Die künftigen Tage werden auch für sich sorgen. Ich muß gestehen, sein Vortrag entzückte mich. Ich bewunderte seine Gastgebigkeit, und

und entschloß mich zum Concerte. Ich liebe das Singen von Jugend auf. In meiner Kirche weiß ich den Baß zu allen Psalmen. Ich habe mir zwey Posaunen angeschafft. Des Weibels und des Leutscher-Hansen Söhne und Töchtern, singen den Alt und den Tenor wunderschön, beym Wein und in der Kirche; und in meiner ganzen Gemeinde, wird bey Hochzeit- und Schlachtmählern, meistens zu vier Stimmen gesungen. Also leitete mich mein Herr Bruder Hauptmann selbst in die Kutsche, und der Knecht fuhr wohl zehen Gassen durch, da kamen wir zum Musik-Hause.

Es ist ein Gebäu fast so groß als meine Pfarkirche, aber vor dem Hause steht eine Wachtstuben. Man ließ mich paßiren. Ein Pörtner öffnete mir gleich die Saalthüre, und ich gieng hinein. Alle Fremden haben den Zutritt umsonst. Es war mir wieder, als wann ich vor sechszig Jahren in Mastrich zu unserm Generalen gekommen bin.

Das Musikzimmer ist ein grosser gegipster Saal, so hoch etwann als unser Chor ist. Es kan wohl vierhundert Personen fassen. Am heitern hellen Tage wird finster darinn gemacht. Aber es brennen darfür wohl sechs Leuchter von Chrystall, so groß als ein zweyjähriger gezweigter Kirschbaum, und so voll Lichter, als diese voll Blust sind, so

die Kirschen gerahten wollen. Rings umher, an der Wand, stecken noch bey fünfzig Kerzen. Wo keine sind, hangen schöne Gemählde von Geschichten, so alt, daß sie noch vor dem Schweitzerbunde müssen geschehen seyn.

Eines stellt den Orpheus vor, wie er das Gethier, zahmes und wildes, um sich her lockte. Unter anderm lag ein Kühlein so natürlich gemahlt an seiner Seite, daß ich es fast für mein Sträußlein angesehen hätte. An einem andern Orte war dieser Orpheus nochmalen, wie ihn die Thracischen Weiber zerreissen. Gegen über war er wiederum, wie er in die Hölle fuhr, und sein liebes Hausweib, die Euridice, herausholte. Aber in dieser Hölle sind die Teufel nicht so gräßlich, als sie in unserer Tossanischen Bibel nach der Natur abgeschildert sind. In einer Ecke war David mit der Harfe, wie er dem Saul seinen bösen Geist verjagt, aber ein Kasten, der dort stuhnd, verdeckte ihn mehr als halb. Gleich darbey hieng Midas, wie er über Pan und Apollo richtet, und auf der dritten Mauer, ein Eidsgenoßisches Wilhelmtellstuck, nebst dem Schweitzer-Bund im Grüttlein, und der Unterschrift: HARMONIA DULCISSIMA, darunter steht eine andere mit kleineren Buchstaben: Chorda discors cantum, Rempublicam cor discors turbat.

Der

Der Platz, wo die Spielleute sind, ist erhöht, und auch wohl mit hundert Kerzen beleüchtet. Er hat eine Ausladung, wie eine Kanzel; Ich dacht, man würde zuerst da eine Predigt halten, oder der Vorsinger werde dort stehen. Aber es war nur einer mit einem dünnen Stecklein, welcher damit in die Luft obsich und nidsich schlug, und still machte.

Es sind Röste zum sitzen, wie in den Kirchen. Und auf beyden Seiten sehr viel kostbare Lehnensessel. Doch stehen die Männer meistens, und überlassen dem Frauenzimmer die Sitze. Es waren eben damals sehr viel Weiber da, und zu unserem Unglücke, nahmen sie noch so viel Platz ein, als bey uns. Darum konnten die wenigsten Herren sitzen, und ich wäre mich müd genug gestanden, wo mir nicht ein Herr einen Platz verschafft hätte. Er war ein sehr freundlicher Mann, der mir alles auslegte, ob er mich schon nicht kannte; Unter anderm versicherte er mich, aus Anlaß des Gedränges, daß es in den Sonntags Morgen-Predigten, wo doch der Platz nichts koste, auch in der Domkirche, öfters ungleich weniger Leute, als dißmal hier seyen. Es waren auch Pfarrer da, es waren Officiers, es waren Staatsleute, Professor, Studenten, Kaufleute, Fremde, unter anderen ein Türk und ein reicher portugesischer Jud und andere, jung und alt, sonderlich viel Frauenzimmer.

Diese

Diese prangten, mit Sammet und Seiden, und gemahlten Stoffen und Edelgesteinen. Den Herren fehlte es auch nichts, daß sie nicht fast so bunt, als die Weibsbilder, waren. Aber die meisten Frauen, auch die jüngsten Fraülein, hatten weisse Haare, bey nahem daubweiß, wie die meinen. Ich verwunderte mich darüber, dann ich sah ihnen kein Herzenleid an, das sie hätte können so jung grauen machen. Auch waren sie alle so schön kraus, daß ich dergleichen niemals in meinem Kirchspiele gesehen habe. Aber der erstgemeldte Herr sagte mir, diß sey durch die Kunst gemacht; die Farbe aber betreffend, so habe man sie mit einem weissen Staube also gefärbt. Ich fragte warum? Er sagte im Lachen, er wisse es selbst nicht, es solle schön bedeuten. Ich erwiederte, man habe vor 60. Jahren auch zu Paris nichts hiervon gewußt.

Indessen betrachtete ich diß Volk überhaubt, und fand, daß sie durchaus wohl gemacht wären. Nur kamen mir die meisten sehr klein vor. Die Weibsbilder sahen schön von Gesichte, und fast alle Milchweiß. Ein guter Theil davon hatten Backen, wie die Rosen. Die nicht so frisch aussahen, waren meistens so zart, als ob sie kränklich wären, wie bey uns die Weiber im Winter vierzehen Tag nach der Tauffe. Sonderlich aber, kam es mir wunderlich vor, daß sie alle, für ihre kleine Gestalt, unten durch so dick waren. Ich bin ein

langer

langer hagerer Mann, aber zwey wie ich könnten bey weitem keine umklaftern. Es deuchte mich, in Ansehung ihrer weiten Röcken, müßte was darinnen stecken, welches abscheulich groß wäre; So es aber natürlich ist, so könnte es ihrer Grösse nach, dargegen kaum wie ein Würmlein seyn, darum konnt ich nicht begreiffen, worzu ein so abscheulicher Umschlag nützte. Dann einmal ich wollte aus unsers Weibels drey Töchtern, wohl neun von diesen Fraülein gemacht haben. Und meines Meyers kleinster Sohn, gäbe wohl drey Herrlein, wie ich sie dort herum laufen sah. Doch straüßten sie sich alle, wie die Grossen. Ich mußte darüber lachen.

Der Herr sah es, und fragte mich. Ich sagte es ihm natürlich. Er erwiederte. Einige dieser schön rothen Backen sind gemahlt, und bey Licht sieht man die weisse Schminke auch nicht wohl. Ein manches der prächtigsten Kleidern, die sie sehen, ist noch nicht bezahlt. Die so es am besten haben, gehen am sittsamsten. Die andern, trachten sich, durch den Pracht, einen Schein zu geben. Diese junge Stutzerchen, so sie es erleben, werden zum grossen Theile, sich in zwanzig Jahren, vielleicht weniger brüsten, als heute. Die weiten Röcke an den Weibsbildern, haben wir unsern Nachbarn zu verdanken. Das schöne Geschlecht bey uns, ist fast närrisch-verliebt, in alles was von dannen

kömmt.

kömmt. Wir Männer müssens leiden, und die meisten, selbst unsers Geschlechts, fangen an, der Weibern Aufbutz, wie sie sehen, bey nahem zu übertreffen. Auch haben wir viel Kaufleute hier. Die meisten meinen sich, durch ein solch äusserlich Blendwerk, in Glauben und Reichachtung zu schwingen. Reich seyn, heißt hier vornehm. Diß macht einen Theil der Reichen stolz und ausgelassen. Die Vornehmen von dieser Gattung kennen alsdann keine andere Eigenschaft ihrer Hoheit als diese. Die Tugenden der Edlen bleiben ihnen fremde. Daß aber viel so schwächlich scheinen, da ist unsere Weichlichkeit Schuld daran. Die gemeinen Leute hier, sehen überhaupt viel stärker drein; Sonderlich die Wohlhabenden. Jene aber verderben sich selbst. Sie zärteln sich zu viel. Sie förchten sich vor allen vier Elementen. Sie laufen nach dem Arzt um jede Kleinigkeit; diß schwächet die Natur, und jenes stärkt sie nicht. Einige essen zu wohl. Die mancherley Speisen, die sie täglich auf ihrer Tafel sehen, reizen ihren Geschmack. Diß beschwärt den Magen. Der Caffee mags allein nicht verdauen. Darum kochen sie kein gut Geblüt. Diß kan keinen guten Nehrsaft, und dieser keine gute Frucht zeugen. Die fremden Weine tragen auch bey. Diese tröcknen den Lebenssaft durch

ihre

ihre Hitze entweders auf, oder treiben ihn zu geschwind, und nicht genug zubereitet aus. Endlich weiß ichs, bey ihnen ists eine Schande frühe an die Liebe zu gedenken. Bey uns gehts jung an. Im zwanzigsten Jahre ist ein mancher schon fast entkräftet. Und erholt man sich ja wieder, so können doch die Sprossen, die aus solchem Stamme schiessen, nicht baumstark wachsen. Ich sprach, GOTT behüt uns unsere liebe Einfalt, an den Gränzen des Walliser Lands haben wir hierüber noch nichts zu klagen.

Indessen gieng das Concert an. Wol ihrer vierzig spielten mit einander auf verschiedenen Instrumenten, grob und rein, Pfeifen und Geigen, kleine Bässe und grosse, so hoch als der gröste Mann, und anders, das ich nicht habe unterscheiden können. Alles gieng untereinander, aber so laut, daß der ganze Saal erschallte, und so schön, daß ich fast aus mir selbst war. Ich hörte, wie wann die Nachtigallen singen, oder sich die Vögel in unsern Wäldern paaren. Bald wars wie ein Schäfer-Lied, und als wann der Guckguck darunter schrie, alles so sanft, daß es mir so lieblich war, als wenn ich des Gemmy Rudis Wittib bey mir hätte. Manchmal wars wie eine Leyer, zuweilen wie der Kühreyhen, und bald darauf gieng was wieder so

ge-

geschwind, wie unser Walliser Siebensprung. Diß währte eine gute Viertelstunde.

Darnach kam einer allein, der sang ein Italiänisch Lied, daß ich in meinem Kirchspiele nichts so schönes gehört habe; seine Zunge war wie von lauter Rädlein, und sein Hals so glatt, als wann er geschmiert wäre. Bald sang er traurig, bald erzürnt, bald erschrack er, bald lächelte er, als wann er was angenehmes sähe oder hoffete. Ich verstuhnd nicht wohl alle Worte, nur hörte ich ihn öfters sagen: Il mio Tormento; diß sang er traurig; so er Crudele sang, sprach er heroisch; wann er Speranza sagte, so sah und redte er vergnügt; und wann er Mio Caro aussprach, so that ers liebreich. Das andere verstuhnd ich nicht, dieses aber wiederholte er wol fünfzigmal. Wann er ganz allein gesungen hätte, so wäre alles ganz verständlich gewesen, aber die Instrumenten dämpften zu viel, und die Zuhörer waren auch nicht allzu stille. Es währte diß zusammen etwan eine halbe Stunde, dann folgte eine Pause, und jedermann fieng an überlaut zu klatschen und zu schwätzen.

Indessen sprach der freundliche Herr zu mir: Ich sah mit Freuden, wie entzückt sie zuhörten. Ich antwortete: In der That habe ich lang nichts so schönes gehört. Aber wie heißt man das,

das, so zuerst gespielt ist worden? Er versetzte: Es war der Frühling des Herrn Vivaldi; er wollte diesen vorstellen, und hat es so übel nicht getroffen. Auch schickt es sich für diese Zeit. Es ist schade, daß man nicht in andern Jahrszeiten seine übrigen spielt; er hat sie alle vier gemacht und war um so viel grösser als er die Musik zu erst empor gebracht hat; nur Corelli trifft ihn an Harmony vor. Ich erwiederte: Werden wir was von ihm hören? Ach nein, war seine Antwort, des Jahrs kaum einmal ziehet man diese grosse Männer zu Ehren. Es regiert eine gewisse Pedantery unter den Musikanten, daß sie verachten was alt ist; wäre es noch so schön, so finden sie es nicht so, wann es über zehen Jahre hat. Ich sprach: Ein junger Mann liebt eine Alte nicht, weil sie nicht mehr schön ist, und einen ferndrigen Calender wirft man weg, weil die Jahre dahin lauffen, und er dardurch unbrauchbar geworden. Allein unsere Ohren werden ja nicht alle zehen Jahr anderst, und was einmal recht schön ist, bleibts allzeit. Es können wohl verschiedene Schönheiten beysammen bestehen, und wann eine neue kömmt, so sollte man die alte deßwegen nicht verwerfen. Eben darin (antwortete er) steckt die Pedantery bey den jungen Musikanten. Sie meinen, es könne nichts rechts seyn, als was zu ihren Zeiten jung ge-

worden. Theils von ihnen wollen darin geschickt scheinen, wann sie viel aufgelößte Dissonantien loben, und so es einem andern nicht gefällt, so meinen sie sich gar gelehrt, die Kunst einzusehen, welche die Unwissenden nicht einmal begreiffen können. Aber die wahren Meister sind hierüber aus. Diese suchen das Angenehme, und den Zuhörern zu gefallen, gleichwie auch Moliere dem Volk, nicht sich, zu liebe schrieb. Da indessen die halb- und quart-Virtuosen, theils aus Neid, theils aus Hochmuht, wollen über alle Alten seyn. Und warum nicht? Sie sind ihrer Sache gewiß, wo das Neue, nur darum, weil es neu ist, den Vorzug hat.

Ich versetzte: Diß verstehe ich nicht genug, mein Herr; aber warum spielten die andern so stark, als der Herr da sang? Bey uns zieht der Discant vor, denn kömmt der Baß, der Alt und Tenor gehen erst nach. Darum haben wir eine Discant- und eine Baß-Posaune in unserer Kirche, die Gesang-Stimmen, samt dem Basse, werden voraus gehört. Mein Herr, war seine Antwort, es sollte hier auch so seyn. Diese Herren machen nur die Begleitung des Gesangs, sie haben nur die Nebenthöne zum ausfüllen, der Sänger hat die Hauptstimme. In den Italiänischen Opera

zu

zu Turin, Mayland, London, Dresden, hört man jene neben dieser nur als entfernt: es macht nur ein angenehmes stilles Getöse, welches die Melodie der Singenden bezaubernd erhöht. Man hört, daß es nur eine Begleitung ist. Bey uns aber will ein jeder sich sehen machen, und dardurch verdeckt er das Feinste. Ein jeder fürchtet, so er nicht gewaltig zuhaue, er bleibe unbekannt. Er hat keine dergleichen Opera gehört; er hat etwas harte Ohren, denen das Piano nicht genug eingällt; darum macht er eine Nebenstimme zur Hauptstimme, der Sänger mag tschütschen so viel er will. Und zuletst meinen alle, sie haben Wunder gethan, weil sie sich vor andern gehört haben. Ich schwieg; der Herr auch; und so sahen wir dem Gewühle zu, bis die Musik wieder angieng, welches nicht lange anstuhnd.

Sie war fast wie zuvor, nur spielte man ein ander Stück. Hernach kam eine Sängerin, die ein kurzes Lied sang. Es gefiel mir recht wohl, und klang sehr lustig, wann nur ihre Stimme vor dem Gethöse recht hätte durchdringen können. Als sie aufhörte, klatschte wieder jederman. Aber ehe man die Zeit hatte recht zu schwätzen, kam ein schön geputztes junges Herrlein, mit einer Geigen hervor, und setzte sich zuvorderst auf einen Stuhl; die andern Spielleute sassen hinter ihm, und spielten ganz

leise mit. Der gute Herr erzappelte sich entsetzlich, daß der Schweiß hinunter lief. Er machte langsam und geschwind. Er sah zuweilen zurück auf die Hintern, und diese auf ihn. Einer derselben strampfte einmal sehr bös; ich hörte ihn sagen: Nicht so geschwind. Daraus schloß ich, er habe auf sie gesehen, daß sie ihm nachkommen sollen; und die andern auf ihn, daß er ihnen warten solle. Es war jederman inzwischen mausestill. Endlich hörte er auf, und man klatschte ihm viel mehr als man dem Sänger und der Sängerin geklatschet hatte.

Ich fragte den Herrn: War diß etwan von der neumodischen Musik, davon sie sprachen? Mir wäre sie nicht so lieb als die alte. Ich hörte was, als wann eine Maus retzte, denn hörte ich sie vollends schreyen. Er machte manchmal so rein, daß es mir in den Ohren wehe that. Nein, erwiederte er, die Musik ist an sich gut, aber er hat sie nicht wohl gespielt. Dergleichen vermeinte Meister nehmen Stücke vor, die über ihre Kräften sind; und ihre Lehrer selbst meinen manchmal, schwär sey schön. Ich bedaure ihn, sprach ich, ich sah daß er arbeitete, und es gut machen wollte. Diesem zu liebe nun hätten die Mitspieler sich sollen vor ihm hören lassen. Aber (fuhr ich fort) was bedeutete dann diß allgemeine

und

und starke Klatschen? Diß ist (versetzte er) der Zuhörern Wohlzufriedenheits-Bezeugen. Es ist ein Fehler, daß mans jederman thut; ein mancher meint es seye der Gebrauch auf diese Weise das Lied zu enden. Dißmal wars entweder eine grobe Schmeicheley, oder ein Gespött, oder ein Unverstand, daß man diesem Violinisten nicht darmit verschont hat. Es gebührt nur Virtuosen; wir aber gestattens allen. Also muntern wir die Geschickten dardurch nicht auf, und die so nichts taugen werden beschimpft, die fremden Renner aber haben Recht uns darüber zu verlachen. Damit ließ mich mein Freund etwas allein; ich aber setzte mich zu hinterst in eine Ecke, und betrachtete inzwischen die Leute.

Ich sah mit Verwunderung, wie alles durch einander wimmelte. Gleich vor mir saß eine Gesellschaft von jungen Mägdlein, die waren wie Quecksilber. Doch blieben sie sitzen, aber sie juckten alle Augenblick auf und sahen um sich, sie dreheten sich links und rechts, sie druckten die Haare eilig in die Ordnung, sie bewähten sich mit einem fast dreyeckigen gemahlten Papier; bald zischten sie einander ins Ohr, und sahen auf diesen oder jenen, oder jene, bis endlich ein halb Dutzend junge Herrlein kamen, die buckten sich fast bis an den Boden. Ich kan nicht sagen was sie eigentlich sprachen; ich

sah nur, daß sie gegen einigen gar freundlich waren, gegen andern, als wann sie sie nicht kenneten, ganz spröde. Eine machte einem so ein freundlich Gesicht, wie ein Engel; da kam ein anderer, im Augenblick war sie wie umgekehrt, sauer, verächtlich, bös, alles durch einander. Unsers reichen Josten Tochter hätte den Hirten Heinrich niemals so schmäch empfangen können. Ein Paar sahen ein paar Herren von weitem, sie winkten ihnen, ihre Köpfe giengen beständig für sich und hinter sich, wie die gipsenen Ja-Männlein, wann man ihnen den Kopf stößt. Andere sahen und spöttelten hinterrüks über diese, da kam aus Versehen ein anderer, dem sie nicht gewunken haben, aber dieser war bey weitem nicht gemeint, da schämten sie sich, und er auch. Mehr als die halben lachten überlaut, und nahmen einander vor Freuden bey den Händen, druckten und küßten einander, oder stiessen die Köpfe zusammen, oder schlugen sich auf den Schoße, oder beugten sich im Lachen fast unter die Knye. Diß machte den jungen Herrlein auch Lust zuzugreiffen, sie mischten sich darunter, und küßten bey dieser Gelegenheit links und rechts herum, und anders. Diß verursachte einen solchen Lärmen, solch Gelächter und ein solch Geschrey, daß ich mich darüber verwunderte. Wir heissen diß rumpusen. Allein es kam mir vor, als sähe ich Kinder mit einander spielen, wann ich dargegen an unsere junge Leute gedacht. Und

bey

bey uns rumpusen sie nicht, wann Alte darbey sind, sie thuns nur unter sich, und müssen dabey noch ein Gläßlein Kirschwein im Kopf haben.

Inzwischen stuhnd ich auf, meinen Freund zu suchen. Ich fand ihn bald, mit einem Herrn sprechen. Ehe ich ihn angetroffen, mußte ich bey vielen Weibsbildern vorbey gehen. Ich grüßte sie, aber sie dankten mir nicht, nur sahen sie mich steif an, einige schienen mir etwas mit dem Kopfe zu niken. Als der Herr mit meinem Freunde ausgeredt hatte, kam dieser gleich wieder zu mir, und wieß mir einen Sitz, mit Vermelden, es werde bald wieder angehen. Wir setzten uns; da fragte ich ihn, obs hier nicht der Gebrauch wäre die Leute zu grüssen? Er sprach, warum nicht? Da sagte ich: Es ist dann nicht der Gebrauch zu danken? Wie so? Versetzte er. Da erzehlte ich ihm, was ich an den Weibsbildern in Acht genommen habe. Er erwiederte. O mein lieber Herr, diß Anschauen heißt gegrüßt. Es ist ja Ehre genug, so man uns des Anblicks würdigt. Das Niken aber bedeutet auf das allerfreundlichste gedankt. Es gibt aber Freundlichkeits-Niken, es gibt schmähes, es gibt ehrerbietiges, es gibt vertrauliches, es gibt gleichgültiges; alles bedeutet grüssen, nachdem der Mann ist. Es ist stärker oder schwächer, je nachdem man bekannter oder vornehmer, oder nicht ist. Gegen einem

nem Fremden dörfen sie es deßwegen nicht stark machen, weil die Bekanntschaft mangelt. Allein so sie ihn vor etwas ansehen, da ist eine kleine Kopfbewegung erlaubt. In dieser Achtung waren sie bey denen, die mit ihrem Haupte, etwann einen Thalers dick, gegen ihnen zu nähern geruhten. Darmit war ich zufrieden, und bald darauf schlug der Herr mit seinem Stäblein, und das Musiciren gieng wieder an.

Es spielten nur drey mit einander, namlich zwey Geigen und ein Baß. Mein Freund sagte mir, man heisse diß ein Trio, und alle drey seyen nur Liebhaber. Aber sie spielten meisterlich, und so sanft, daß es immer schade war, das Gewühl der Zuhöreren darneben zu hören. Doch ward es noch grösser, als sie aufgehöret haben, und einer auftrat, der ein rechter Meister auf der Violine war.

Er fieng an, und niemand als ein Baß half ihm. Er zog recht englische, lange, satte Thöne aus seiner Geigen. Sein Bogen sprang auf den Seiten herum, und darüber, wie die Gemsen auf die Klippen. Man konnte einen jeden Thon unterscheiden, und manchmal hörte man deren wohl vierzig nacheinander, aus einem Zuge springen, einen jeden so abgebrochen, daß man alle hätte zehlen können, wann es der Geschwindigkeit wegen möglich gewesen wäre, und sie liessen sich hören, als wann ein

ein jeder mit einer Pause nachließ. Wann er rein machte, war es wie ein Vogelgesang, und die untern Seiten klepften und klangen wie ein dichter Federnthaler, den man auf ein steinern Tischblatt wirft. Die langsamen Weisen waren so anmuthig, als unser Willhelm-Tell-Lied, aber weit mehr Thöne darinn, und die Geschwinden machten einem die Seele dreyßig Jahre leichter und jünger.

Bey einer gewissen Stelle, griff er seine Violine hart an, und spielte auf allen vier Seiten miteinander. Er wiegte so schön darauf herum, daß ich geschworen hätte, ich hörte auf jeden Zug dreyssig Thöne mit einander aus jeder Saiten hüpfen. Sie drangen heraus, wann er nur den Bogen bewegte, als wie die Funken aus meinem Feuerstein, wann ich Taback anstecken will, aber sie giengen so hübsch auseinander, und lößten einander durch alle vier Stimmen so schön auf und ab, daß ich wie entzückt war.

Der Baß schwieg indessen, und der Virtuos griff die Violin zum Verlieren allzeit minder an, so daß ich es zuletzt fast nicht unterscheiden konnte. Allein es war nicht seine Schuld. Die Leute machten indessen ein solches Geraüsche, daß ich in einen rechten Zorn gerieth. Ich schrie überlaut, stille! Dann

ich vergaß, daß ich ein Fremdling war, und meinte, ich wäre zu Haus unter meinen Leuten. Zu allem Glücke, achtete es vor dem Getöse niemand, als mein Freund, der dichte neben mir saß. Dieser sprach leis zu mir, bravo, aber zugleich winkte er mich lächelnd aus meiner Entzückung. Doch scheints der Virtuos hat es wahrgenommen, dann er griff nach und nach, wie unvermerkt seine Violin wieder mehr und mehr an, bis er in die Stärke kam, wie er diß Harpeggio (so nennte es mein Freund,) angefangen hatte, alsdann gieng der Baß wieder mit, und beyde spielten noch eine zeitlang so zierlich fort, daß ich ihnen die ganze Nacht hätte zuhören mögen.

Als dieser abgetretten war, kamen zwey Jungfern mit dem Singmeister hervor, und eine Baß-Stimme. Diese liessen uns ein Italiänisch Lied hören, viel schöner, als eines unserer allerbesten Weihnachts-Gesängen, und man war ein wenig stiller. Der Herr sagte mir, diß geschehe, weil die Jungfern vornehme Töchtern wären. In der That, hatte man nicht unrecht, dann sie sangen alle wie die Engel im Paradiese, aber diß verdroß mich, daß man nicht Recht für Recht gelten ließ. Warum dann hörten sie dem Virtuosen nicht auch zu, und klatschten ihm auch? Da man diesen Vieren

ren mit Händen und Füssen schlug, daß die Luft darüber hätte erzörnen mögen.

Hiermit hatte das Concert ein Ende, und jedermann gieng nach Hause. Während diesem, sprach mein Freund: Ich versichere Sie, ich bin recht böse über die Ungezogenheit unserer Leuten. Es ist wahr, nicht der sechste Theil kommt der Musik zu Gefallen. Die Weibsbilder erscheinen, sich sehen zu lassen; die Mannsbilder, sie zu sehen. Viele auch schämen sich, nicht vom Concerte zu seyn, damit sie ja auch unter die schöne Welt gezehlt werden. Allein anderswo kommen auch Leute an solche Orte, nicht eben der Harmony zu Gefallen; doch sind sie zu belebt, durch ihre Unart den Liebhabern ihre Freude wegzustehlen. Alle diese Schwätzer verachten der Bauern Grobheit. Glauben sie nur, ihre Aufführung läßt nicht herrisch; das Kleid allein machts nicht aus. Das Herrischthun und Gedenken adelt. Jene schön geputzten Affen, da man ihnen Nüsse vorwarf, verriethen gleich ihren Thiergeist, und beschmitzten dabey ihre prächtige Kleidung. Ich hätte bald gesagt, unsere Zuhörer gleichen ihnen. Sie haben ja Zeit genug zwischen dem Musiciren zu schwätzen, so könnten sie dann wohl, andern zu Gefallen, eine Viertelstund ihr Maul zuhalten, wo nur eines gegen dem andern die geringste Hochachtung hätte.

Indes-

Indessen (fuhr er fort) ist mir leid, mein Herr, nicht besser mit Ihnen bekannt zu werden. Meine Geschäffte ruffen mich für etliche Monate aus der Stadt. Diß verdroß mich recht anzuhören, doch bedankte ich mich auf das höflichste für seine Leutseligkeit, nahm Abscheid von ihm, setzte mich in meinen Wagen, und tröstete mich an dieses Herrn Statt, meines gefälligen Wirths der 13. Cantonen.

Mein Herr Bruder und Hausherr empfieng mich auf das höflichste. Es war eben Zeit zur Nachtmahlzeit. Wir waren nicht viel Leute, aber die Trachten desto niedlicher. Der Herr Wirth führte das Wort fast allein, und Burgunder und Champanier schloß die Mahlzeit.

Des anderen Tags führte er mich die Raritäten der Stadt zu besehen; den dritten bat ich ihn, mich auf sein Landgut zu begleiten. Ich weiß auf diese Stund noch nicht, ob er eins hat. Er fuhr mit mir auf ein Dorf, in eine offentliche Herberge. Allein es schien nicht, daß diß sein Eigenthum war. Dann der Gastgeb machte uns die Zeche ziemlich derbe. Diß öffnete mir die Augen, daß mein neuer Herr Bruder vielleicht ein Geld-Freund möchte seyn. Auch schwieg er von Thier-Gefechten und anderen Lustbarkeiten der Stadt.

Da-

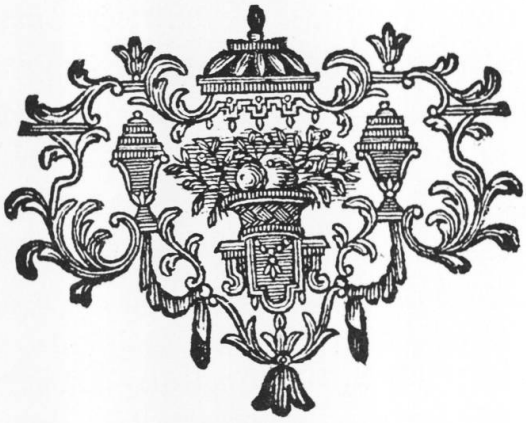
Darum forderte ich, des vierten Tages frühe meine Rechnung. Nach vielen Ceremonien, eröffnete er mir endlich, weil ichs wäre, wollte er aus Betrachtung der Holländischen Confraternität (wie ers nennte) sich mit nur sieben und zwanzig Gulden Reichsgeld begnügen. Mir geschwand fast über der Anforderung; doch ließ ichs nicht merken.

Ich hatte von Burgdorf dreysig Cronenthaler mitgenommen, darmit gedachte ich wenigstens fünf Wochen auszukommen. Dann von dort weg, bis zu diesem meinem lieben Bruder, habe ich vierzig Stund weit, nicht gar zwey darvon verthan. Ich sah aber, wo ich ferners blieb, würde ich in wenig Tagen das Pferd und mich versetzen müssen. Darum ließ ich satteln, und verreiste selben Morgen wieder Burgdorf zu.

Dort legte ich mein Cavallirs-Kleid wieder bey meinem Vetter ab, versilberte es, und bezahlte, was ich noch daran schuldig war, samt dem Pferd-Lohne. Darauf nahm ich meine Prediger-Gestalt von neuem an, und setzte den Weg auf apostolisch fort, wie ehedessen. Ich fand unterwegs in den fetten Pfrundhäusern, bey meinen wahren Confratern wohlfeile und gesunde Kost bis nach Hause, da ich nach Verfliessung drey und zwanzig Tagen, glücklich ankam. Sie nahmen mich mit allen Freu-

den

den auf, nur verwunderten sie sich über die Kürze meiner Reise. Nun bin ich entschlossen, ohne die Welt, und meinen lieben Vetter Eidsgenoß ferners zu suchen, meine alte Tage, bey unserer Einfalt, und in meinem Vaterlande ruhig zu Ende zu bringen.



4. Moralische Hauptabsicht und literarische Darstellungsmittel

Zum Verständnis des Zwecks und der Einordnung von Wollebs Satire erscheint dessen bereits mehrfach zitierte Äußerung an Gottsched wichtig, wonach die Schrift «ein Vorläufer des Patrioten», also der eigenen moralischen Wochenschrift von 1755, war. Diese Verbindung traf schon in chronologischer Hinsicht zu, denn nur einen Monat nach der ersten Publikationsankündigung der *Reise* vom 9. Januar, nämlich am 6. Februar 1755, brachten die *Wochentlichen Nachrichten* den ersten Hinweis auf den *Helvetischen Patrioten* und das Erscheinen eines ersten Bogens davon am bevorstehenden 13. Februar[18]. Die Nähe zu einer moralischen Wochenschrift ist aber auch in der Erklärung auf dem Titelblatt der Broschüre bezeugt, wonach diese «durch einen Vetter des Eidsgenossen» verfertigt worden sei, und auf deren originaler S. 3 wird «mein Vetter Eidsgenoß» sogar als Absender von «50 Stücken seiner Wochenschrift» genannt. Auch wenn Wolleb auf S. 7 seinen Berner Pfarrer erzählen läßt, daß die falsche Wegweisung, die schließlich nach Basel führte, ihn seinen «Vetter den Eidsgenoß» verfehlen ließ, kann dieser «Eidsgenoß» nur jene moralische Wochenschrift bzw. deren Herausgeber meinen, die unter dem Namen *Der Eidsgenoß, eine moralische Wochenschrift* in den Jahren 1749 und 1750 durch den schwierigen Professor der Geschichte Johann Jakob Spreng in Basel publiziert worden war[19]; daß Wolleb mit seinem Verfasservermerk so etwas wie eine arglistige Spitze gegen Spreng beabsichtigt hätte, ist allerdings unwahrscheinlich. Da zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Reise* der Plan des Schultheißen, eine eigene Wochenschrift herauszubringen, noch nicht bekannt war, konnte das Lesepublikum den Zusammenhang ihres verschlüsselt benannten Urhebers mit dem bevorstehenden *Helvetischen Patrioten* zwar noch nicht begreifen, aber zumindest eine gewisse Spannung dürfte die rätselhafte Verfasserankündigung beim Publikum verursacht haben.

Die erwähnte enge Verbindung zwischen der *Reise* und dem *Helvetischen Patrioten* manifestiert sich aber auch und sogar besonders in der moralischen Absicht, die beiden Druckwerken eigen war. Wenn Wolleb, wie oben schon erwähnt, gegenüber Gottsched zu seiner moralischen Wochenschrift erklärte, «die wahre Ursach» dafür sei gewesen, «einen und den andern politischen Fehler zu ahnden und unsere verderbte Republic in ein und anderem wo möglich zu verbessern»[20], so darf man eine solche Absicht, reduziert einzig um ihr politisches Element, auch der *Concert*-Satire unterstellen: Wolleb, selbst ein im Mittwochs-Konzert abonniertes Mitglied und deshalb über diese Veranstaltung durchaus informiert, suchte in seiner Schrift in erster Linie das Verhalten des Publikums anzuprangern, das ihm nicht gefiel. «On fait semblant de n'en vouloir qu'a notre conduite dans le concert – & c'est bien le but principal de la pièce. mais on y fait entrer de tems en tems les traits les

plus sanglans contre la plus part de nos autres deffauts», hielt Iselin sogleich nach der Lektüre treffsicher fest[21]. Was an diesem Publikumsverhalten Wolleb moralisch mißfiel, ist dem Text ohne weiteres zu entnehmen: Die Bedeutung des Eitlen und überhaupt des Äußerlichen, wie es sich im Gepränge der Kleidung, bei den Damen in Fauxculs, Krinolinen, im reichen Gebrauch von Haarpuder und Schminke zeige, kurz einer Pracht «als wenn keine Bibel in der Welt wäre» – so Wolleb auf S. 7; die Verweichlichung, Üppigkeit des Essens und sonstige Ausschweifung der Bevölkerung; sodann die Lust am rein Modischen, Selbstüberschätzung und Vordrängen, der Rang des Reichtums sowie mangelhaftes und unfreundliches Grüßen; schließlich das rücksichtslose Lärmen und Reden während der Musik, das kapriziöse Verhalten der Backfische und die indezente Intimität unter den jungen Leuten. Die Reihung dieser Vorhaltungen endet in einer allerdings überaus bösartigen Zusammenfassung auf S. 27, die nun nicht mehr davor zurückschreckt, das Publikum sogar mit «schön geputzten Affen» zu vergleichen.

Es erscheint unnötig, diese moralischen Vorwürfe hier zu verfolgen, obschon sie dem Verfasser Wolleb ganz offenkundig von größter Wichtigkeit waren und obwohl ja auch Iselin ihnen einige Berechtigung einräumte. Interessanter ist vielleicht noch die Frage, welcher formal-literarischen Mittel sich der Verfasser bediente, um seinen moralisierenden Text möglichst glaubwürdig gestalten und mit ziemlicher Härte formulieren zu können.

Das Anlagemodell der Schrift zunächst ist keine Erfindung Wollebs, sondern hat seit dem frühen 18. Jahrhundert Tradition. Es operiert damit, einen Fremden, einen entschieden Außenstehenden, auf irgendwelche Weise in die eigenen Verhältnisse zu versetzen, um an ihm einen Gewährsmann zu gewinnen, der unvorbereitet und vor allem unvoreingenommen die Mängel und die Verderbtheit der Zivilisation erkennen, in der gleichen Weise fragen und berichten könne. Der Vergleichsbeispiele sind Legion, von Charles de Montesquieus *Lettres Persanes* bis zu Herbert Rosendorfers vor einigen Jahren erschienenen *Briefen in die chinesische Vergangenheit.* Gewiß haben das 18. Jahrhundert und seine moralisierenden Neigungen dieses Modell besonders geschätzt[22], weil auf diese Weise vieles gesagt werden konnte, was der Autor mit eigenem Mund nicht so direkt hätte aussprechen können. Wenn Wolleb darüberhinaus seinem aus der rauhen Natur der Alpen kommenden und mit etwas einfacherem Gemüt ausgestattetem – eine andere theologische Lektüre als die «alte reformirte Kirchenpostill» und die glossierte Bibel des Paulus Tossanus aus dem 17. Jahrhundert interessiert ihn nicht mehr – Pfarrer auf seine angeblich lauteren Wissensfragen durch einen etwas gemäßigten und wissenden Städter antworten läßt, so kann er sich selbst so wiederum aus der Frontlinie direkten Angreifens zurücknehmen und es jenem Gesprächspartner überlassen, auch harte Antworten zu geben.

Und schließlich verdient noch ein Wort die Tatsache, daß die Stadt Basel als Ort der Handlung nirgends namentlich genannt ist. Aber gewiß mußte eine Lokalisierung in Basel nicht nur durch den Verkauf der Schrift am Eingang des Basler Mittwochs-Konzertes, sondern auch durch deren Inhalt gewährleistet sein, damit das entsprechende Publikum angesprochen werden könnte. Wolleb läßt zwar den «Eidsgenossen», wie schon erwähnt, auf S. 7 in eine andere Stadt ausweichen, aber «die Straße Nord-Westen zu», auf die ihn der Perückenmacher in Burgdorf wies, war doch schon einigermaßen deutlich, und der «stolze Ort», an dem der Pfarrer dann ankam und der «viele Paläste» und «alles prächtige» erblicken ließ, bestätigte das weiterhin. Offenbar galt das auch für den «Gasthof zu den dreyzehn Cantonen» und dessen Gastwirt, die der Verfasser beide ebenfalls vorführte. Die Identifikation dieses Hoteliers, die Iselin mit «le pauvre Imhof» ganz rasch und sicher vornahm[23] – also mit Johann Christoph Imhof, der das Basler Haus mit dem ganz ähnlich gebauten Namen «Zu den Drei Königen» seit 1739 führte –, scheint zu zeigen, daß hier für Leser keinerlei Zweifel an dieser Identifikation möglich waren, umso mehr, als Imhof für hohe Rechnungen bekannt[24], wenn auch in Wirklichkeit vielleicht nicht so geldgierig war, wie Wolleb dies am Schlusse seiner Schrift, S. 28f., darstellte. Allerdings mag man sich hier ebenfalls fragen, ob diese Geldgier vielleicht aus literarischen Gründen übertrieben wurde, denn sie konnte ein bequemes technisches Mittel sein, den Berner Pfarrer nach Abschluß der Basler Konzerterfahrung sehr rasch in seine Alpenheimat zurückkehren zu lassen und die Satire konzentriert auf die Darstellung der moralischen Mißstände im Basler Konzert zu beenden, ohne ihr durch neue Elemente der Erzählung die beabsichtigten scharfen Konturen zu nehmen.

5. Raum und Publikum

Man braucht nicht zu bezweifeln, daß Wolleb, um sein Publikum wirksam anzusprechen, sich in seinem Text auch sonst so ausdrückte, daß die Identifikation mit dem realen Mittwochs-Konzert leicht fiel. Das dürfte bereits bei den äußeren Verhältnissen begonnen haben.

Wer in Basel das Mittwochs-Konzert besuchte, mußte am Eingang zum Oberen Collegium in der Augustinergasse erst einmal einen militärischen Wachtposten passieren. Das vermerkt Wolleb auf S. 9; auch die Jahresrechnung des Collegium Musicum von 1753/54 hält Ausgaben für die «Soldaten an WachtM[eiste]r. Beck» fest[25]. Der vom Schultheißen sodann genannte «Pförtner», der die Türe zum Saal öffnete, war der in den Protokollen des Collegium Musicum verschiedentlich genannte «auffwarter Brändlein». Die

Kommission hatte 1739 seine Aufgaben einmal ausdrücklich festgelegt: Er sollte allwöchentlich den Saal säubern, «winters Zeiten das Öfelin an dem Musictag zumittag um 12 Uhren einzufeuren anheben, um 2 Uhr das Feur under das Camin machen und solch Feur an diesen beiden Orthen so lang das Collegium wehret, erhalten», nach dessen Ende «Lichter und Feur gewahrsamlich versorgen». Auch hatte er dann Ordnung zu machen, «die Instrumente und [Noten-]Bücher helfen in die Kästen thun», bewegliche Gegenstände wie zum Beispiel Lichtstöcke reinigen, den Saal zuverlässig abschließen, die Besucher beim Konzert kontrollieren, «seine Pflicht ... die Einlassung der Frömbden betreffend, verrichten», und so fort[26]. Mutatis mutandis ist dies nach dem Wechsel der Konzerte ins Obere Collegium gleichgeblieben[27].

Der von Wolleb auf S. 11 und 24 genannte «Herr mit seinem Stäblein», der «damit in die Luft obsich und nidsich schlug, und still machte», war nicht etwa ein Dirigent – das Dirigieren mit Taktstock kam erst im frühen 19. Jahrhundert auf; vermutlich war das Einleiten eines Konzertteils nicht Brändlis, sondern des jeweiligen Präsidenten oder eines Kommissionsmitgliedes Aufgabe, denn 1750 waren für diese Amtsinhaber derartige Aufsichtspflichten festgelegt worden[28]. Der Aufwärter sollte aber, wenn das Publikum zu laut sein oder gar «under den Zuhörern ein Tumult entstehen sollte», «die so schwätzen abmahnen».

Der Saal selbst war einigermaßen geräumig, nach Wolleb mit mythologischen Wandbildern, überdies mit einem «Großen Leüchter», wahrscheinlich aus Glas, und verschiedenen «Wandleüchteren» ausgestattet; 1751 ist von ganzen «18 Stuck» solcher Appliquen die Rede[29]. Der Saal konnte, nach Wollebs Darstellung S. 9, bequem 400 Personen aufnehmen. Die für 1753–56 erhaltenen Jahresrechnungen des Collegiums nennen etwa 120–145 abonnierte Mitglieder; wie 1751 ausdrücklich festgelegt worden war, waren diese Mitglieder – sie sind immer nur unter den Männernamen aufgeführt – befugt, «Frauenzimmer mitzubringen, Ingleichen Frömbde Persohnen, hingegen aber keine Einheimische»[30]. Als «Fremder» fand nun auch Wollebs Pfarrer ohne weiteres Eingang; gleiches galt übrigens für die Professoren der Basler Universität, soweit sie nicht ohnehin Mitglieder waren.

Die erwähnten Rechnungen geben mit ihren Namensnennungen recht willkommene Auskunft, wer eigentlich zahlendes Besuchermitglied im Collegium Musicum war. Die hier genannten Namensträger gehörten fast ausschließlich «altbaslerischen» Familien an, was bei der so lange Zeit neubürgerfeindlichen Basler Politik des 18. Jahrhunderts auch nicht besonders erstaunlich ist und die Geschlossenheit der Basler «Gesellschaft» in jenen Jahrzehnten bestätigt. Wer im Collegium Musicum abonniert war, hieß damals vor allem Battier, Burckhardt, Faesch, Iselin, Merian, Mitz, Ortmann, Ryhiner, Sarasin,

Socin, Thurneysen, Werthemann, Zäslin und dergleichen. In ihren Berufen waren die Genannten in der Regierung, im höheren Beamtentum, in der Universität, dem Kaufmanns- und Handelsstand tätig, seltener waren sie Pfarrherren oder vielleicht auch gewesene Offiziere, noch seltener schließlich Vertreter einfacherer Berufe, also etwa Handwerker. So findet man in den Jahren 1753–1755, um nur einige fast zufällige Beispiele zu geben, die Namen von im Amt befindlichen, schon gewesenen oder es später noch werdenden Oberstzunftmeistern, wie Felix Battier und Johann Rudolf Faesch, den Bürgermeistern Emanuel Falckner und Samuel Merian, den Professoren Johann Ludwig Frey, Hans Heinrich Gernler oder Abel Socin, den Ärzten Hans Heinrich Burckhardt und Johann Rudolf Geymüller, den vermöglichen Kauf-, Handelsleuten und Fabrikanten Jakob und Lukas Sarasin, Markus Weiß, Achilles Leissler oder Peter Werthemann, den Pfarrherren August Johann Buxtorf und Theodor Burckhardt oder auch dem Apotheker Emanuel Ryhiner. Der Schultheiß Wolleb ist natürlich ebenfalls genannt, genauso wie Isaac Iselin, ja selbst der Drei-Könige-Wirt Johann Christoph Imhof, der von Wolleb so schmählich dargestellt wurde, ist unter den Mitgliedern vertreten. Sozial rekrutierte sich das Konzertpublikum in Basel also ganz weitgehend aus Vertretern einer ausgesprochenen Basler Oberschicht aus in der Regel ratsfähigen Familien, und man fragt sich, ob es vielleicht schon damals das baslerische «me» gegeben haben mag, das diesem Segment der Basler Gesamtbevölkerung die Teilnahme an einem gesellschaftlichen Ereignis der Stadt wie dem Mittwochs-Konzert sogar zu einer ungeschriebenen Pflicht machte. Besucher, die allein aus Neigung zur Musik ins Konzert gingen, sind als solche in den Akten nicht zu erkennen; bei Lukas Sarasin, Achilles Ryhiner oder eben auch Wolleb, die auch sonst als Musikfreunde bekannt sind[31], wird man ein solches Motiv erwägen, aber auf der anderen Seite gleich wieder in Rechnung stellen müssen, daß eben auch sie alteingesessenen Familien entstammten. Nicht-Basler sind sehr selten als regelmäßige zahlende Mitglieder bezeugt, es gilt etwa für den Freiherrn Johann Karl Joseph v. Marschall, der damals Oesterreichischer Resident in Basel war[32], aber natürlich ebenfalls einer Oberschicht entstammte.

Von der oben erwähnten Möglichkeit, «Frauenzimmer» ins Konzert mitzubringen, machte dieses Publikum offenbar reichen Gebrauch; Wolleb läßt seinen Gewährsmann S. 11 «sehr viele Weiber» vermerken. Dazu gehörten sicher auch die «jungen Mägdlein», über deren Unruhe S. 21 Klage geführt wird. Daß die Frauen einen wesentlichen Teil des Publikums bildeten, kann auch nicht erstaunen, bildete das Konzert für die Frauen doch eine der verhältnismäßig wenigen Gelegenheiten, außer Haus und «unter Leuten» etwas zu erleben, was nicht durch kirchliche Vorschriften oder Normen der Sittenzucht verboten oder doch verpönt war; die sonntäglichen Kirchgänge dürften

dieses Bedürfnis ja nicht eben befriedigt haben. Ganz gefüllt wird das Publikum den Saal nicht haben, und dies um so mehr, als ja nicht, wie heute im Konzert, das Sitzen auf Stühlen allgemein üblich war. Wolleb hält auf S. 11 fest, daß die Männer im allgemeinen stünden und den Frauen die Sitzplätze überließen; das stimmt ungefähr mit dem Protokoll-Beschluß des Collegium Musicum von 1751 überein, wonach einigen Mitgliedern des Collegiums die Aufgabe übertragen wurde, «den ankommenden Frömbden, ingleichen dem Frauenzimmer, oder sonst Persohnen von Distinction, den Platz anzuweisen»[33]. Übrigens war es auch in vielen anderen Städten üblich, daß die Herren im Konzert standen, ja sogar im Saal umhergingen, selbst während der musikalischen Darbietungen. Aber man war von Seiten der Kommission doch darum bemüht, für eine hinreichende Zahl von Sitzgelegenheiten zu sorgen: schon 1750 hatte man «zwey Dotzend strohener Sessel verfertigen, sodann füeteren und mit Zeug überziehen» lassen, und 1751 wurde neuerdings Auftrag gegeben, «wegen Jonc Sesseln nachzusehen, damit ein Zahl so vieles wohlfeiler, als die Pariser wären, dergleichen angeschafft werden könnte»[34].

Der heutige Leser von Wollebs Broschüre wird vermutlich über die heftige Kritik staunen, mit welcher der Autor verschiedentlich das Reden und Lärmen des Publikums im Konzert anprangert: Während der Musikstücke wurde offenkundig rücksichtslos «geschwätzt». Die Protokollbücher des Collegium Musicum in Basel zeigen, daß diese Unruhe während des 18. Jahrhunderts gewissermaßen ein Dauerärger der Kommission war: sie beriet und unternahm eine große Zahl von Abstellversuchen gegen das störende Gerede des Publikums – offenbar ohne jeden dauerhaften Erfolg. Aber auch hierzu muß man festhalten, daß sich das in den Konzertveranstaltungen anderer Städte oder auch Höfe ähnlich verhielt; 1783 ging man in Basel sogar so weit, daß man im hinteren Teil des Saales, «um mehrere Liebhaber zuzuziehen», Spieltische aufstellte und das nun gewiß auch nicht lautlose Kartenspiel gestattete[35] – auch dies damals keine vereinzelte Maßnahme[36]. Aus alledem ergibt sich deutlich, daß das Liebhaberkonzert des 18. Jahrhunderts letztlich für sehr viele, ja vielleicht den größten Teil der Besucher vorab ein Gesellschafts-, nicht ein musikalisches Ereignis war, und Wollebs Kritik bestätigt das ja unübersehbar. Man darf aber darauf hinweisen, daß auch ein innermusikalischer Grund für dieses Verhalten verantwortlich war. Wer sich aus den aus etwas späterer Zeit erhaltenen Notenbeständen des Collegiums, mit Werken von Johann und Carl Stamitz, Christian Cannabich, Ernst Eichner und Giuseppe Toeschi, von Johann Christian Bach, Nicolas Chartrain, François Joseph Gossec, Valentin Röser, Friedrich Schwindl und Johann Baptist Wanhall, ein Bild des Konzertrepertoires zu machen sucht, wird bemerken, daß hier – und noch lange ins spätere 18. Jahrhundert hinein – vor allem Stücke von Mannheimer, Pariser und sonstigen «Vorklassikern» gepflegt wurden[37].

Diese Komponisten hatten die musikalische Entwicklung vom freundlich verspielten und galanten vorklassischen Stil der zweiten Jahrhunderthälfte zur reifen Wiener Klassik noch nicht durchlaufen, an deren Ende, und auch hier nur bei den ganz großen Meistern, so geprägt persönliche, ja bekenntnishafte Musik stand, wie beim späten Mozart, Haydn oder dem mittleren Beethoven. Die Musik dieser kleineren Komponisten war oft weniger individuell und in ihrer Wirkung unverbindlicher, und sie übte in den meisten Fällen nur wenig oder überhaupt keine «Bannkraft» auf das Publikum aus, wie das die Werke der genannten Großen später tun sollten. Demzufolge war auch die Absicht oder gar die Gewohnheit, sich von der Musik im Konzert beeindrucken, in seinem Innern berühren zu lassen, beim Publikum damals in der Regel nicht vorhanden, und die Zuhörer fühlten sich auch zum stillen Anhören der erklingenden Musik keineswegs verpflichtet, obwohl um 1750 die Konzerte längst keine zuhörerlosen, reinen Musizierkreise, wie die Collegia Musica des 17. Jahrhunderts, sondern auf die förmliche Darbietung von Musik und somit auch das Zuhören eines Publikums zielende Einrichtungen geworden waren. Eine Ausnahme von der beschriebenen, wenig rücksichtsvollen Haltung zur Musik gab es nach Wolleb in Basel aber offenbar doch: Wenn ein «schön aufgeputztes junges Herrlein», wenn «Liebhaber» oder «vornehme Töchter», also Angehörige baslerischer Familien, auftraten – so S. 19, 24 und 26 –, hielt das Publikum mit seinem Lärm etwas oder sogar ganz zurück, verhielt sich also um einiges disziplinierter als bei auftretenden Berufsmusikern; dazu wird gleich noch mehr zu sagen sein. Auch beim Applaus wirkte sich das aus: dem vornehmen Dilettanten gegenüber klatschte man in Basel viel intensiver und kräftiger Beifall als dem Berufsmusiker.

6. Die Ausführenden

Seit 1731 war der Leiter des bürgerlichen Collegium Musicum der Candidat der Theologie Emanuel Pfaff (1701–1755): er war gewissermaßen der «Künstlerische Leiter» der ganzen Einrichtung[38]. Auf seine Empfehlung hin hatte die Kommission 1750 Joseph Dorsch aus Freiburg im Breisgau als «Singmeister» eingestellt[39]: er sollte einigen Gesangsunterricht erteilen, offenbar um es dem Collegium zu ermöglichen, mit eigenen Kräften auch vokale Kompositionen aufzuführen. Außer ihm wurden weitere Berufsmusiker in Dienst genommen: der auf verschiedenen Instrumenten erprobte Friedrich Waltz, Vater Isaak Jakob, Sohn Jakob Christoph (vgl. Abb. 9) und Enkel Peter Kachel, offenbar alle drei gewandte Geiger, der Violinist und musiktheoretisch erfahrene Johann Rudolf Dömmelin, der Musiker Friedrich Schwab, der Flötist und Instrumentenbauer Jeremias Schlegel und andere

mehr; von auswärts, vielleicht aus der Militärmusik, wurde 1754 regelmäßig ein Hornist Baetschner herangezogen. Offenbar im Rahmen jenes Neuanlaufs in der Jahrhundertmitte trug Pfaff der Kommission 1751 erstmals auch Überlegungen zur künftigen Organisation des Konzertbetriebs vor, und am 11. November 1752 lag endlich auch sein schriftlicher Bericht dazu vor[40]. Darin hielt er unter anderem eine Zahl von insgesamt 18 notwendigen Berufsmusikern fest, und er schlug ihre Einteilung in drei Klassen vor, offenbar je nach Fähigkeit und natürlich bei unterschiedlicher Vergütung. Der Blick in die entsprechenden Jahresrechnungen lehrt, daß diese Dreigliederung in der Tat eingeführt, aber die Zahl von 18 Musikern nicht erreicht wurde; es muß deshalb für den Vortrag orchestral besetzter Stücke zum Heranzug auch von Dilettanten-Musikern gekommen sein, wie sie ja auch in Wollebs Schrift auftreten. Üppige Saläre für die professionellen Musiker konnte man freilich nicht zahlen, und man war sich auch bewußt, daß «diß Collegium nicht in genugsamen Kräfften, des H.[errn] Cand.[idaten] Pfaffen bemühungen, nach Meriten zu belohnen, und genugsam bewußt, daß derselbe diese Direction hauptsächlich als ein Liebhaber der Music und zum Besten dieses Collegii übernommen»[41]. Zum Glück hatte Pfaff auch Einkünfte aus Musikunterricht und als Orgelinspektor der Stadt.

Wie genau sich das Verhältnis zwischen Berufsmusikern und musizierenden Dilettanten gestaltete, ist nur undeutlich zu erkennen. Wollebs Text könnte andeuten, daß man damals dazu neigte, die beiden Gruppen nicht gemeinsam auftreten zu lassen. Für eine klare Trennung würde auch sprechen, daß man sich 1752 vornahm, «wann von den Salarirten Musicanten ein Solo gespielet oder gesungen wird, das aplaudiren» abzuschaffen[42] – offenbar fand man den Applaus da, wo ein Salär gezahlt wurde, nicht auch noch nötig, anders als bei den auftretenden Dilettanten, die allein den Beifall bekamen und aus der Sicht der Kommission dann auch verdienten. Und ganz ähnlich muß man sich die oben erwähnte unterschiedliche Aufmerksamkeit des Publikums erklären: professionelle Kräfte schienen keines besonderen Stillehaltens der Zuhörer zu bedürfen; dieses war nur nötig, wenn unbezahlte Liebhaber sich musikalisch produzierten.

Gewiß sollte noch ein Wort zur Qualität der Basler Konzerte des mittleren 18. Jahrhunderts gesagt werden. Zunächst muß man darauf hinweisen, daß unter den Berufsmusikern kein einziger Name ist, der eine erkennbar über Basel hinausgehende Wirkung oder Bekanntheit gefunden hat. Wer hier Anstellung fand, bewegte sich ja auch nicht in einem etwa von einem Landes- oder sonst hohen Herrn splendid geförderten Musikleben: Basel war eben keine Residenzstadt wie etwa Mannheim, Berlin-Potsdam, Wien oder andere größere Städte, in denen ein entsprechend brillantes Musikleben stattfand. Das braucht nun nicht unbedingt zu heißen, daß einzelne Musiker in Basel

Abb. 9. Franz Feyerabend: Der Geiger Jacob Christoph Kachel; Aquarell.

nicht auch Beträchtliches leisteten; wenn nicht alles Lob, das Wolleb in seiner Schrift einzelnen Musikern nachsagt, allein ironisch zu verstehen ist, darf man wohl von daher bisweilen auch auf gute, ja sehr gute Leistungen schließen. Insgesamt sollte man sich aber hüten, den Basler Konzerten eine allzu hohe Qualität zu unterstellen, wenn sie in dieser Zeit vielleicht auch so etwas wie einen künstlerischen Höhepunkt innerhalb der Geschichte des Collegium Musicum im 18. Jahrhundert bildeten: Dagegen sprechen die Protokolle des Collegium Musicum, weil sie verschiedentlich Gleichgültigkeit, Unzuverlässigkeit, auch allzu raschen Wechsel der Musiker andeuten, und dagegen spricht ebenfalls Wollebs Text, wenn er ausdrücklich Mangel an Präzision, an Zurückhaltung der Begleitung, wenn er das Vordrängen einzelner Spieler oder auch die Wahl allzu schwieriger Kompositionen für den Vortrag tadelt. Die Schrift Wollebs, die für diese Dinge die entschieden aussagekräftigste Quelle bildet, läßt ihren Pfarrer S. 18 das Gehörte an dem gewiß wenig behutsamen und differenzierten vierstimmigen Psalmenvortrag in der Berneroberländer Kirche messen; um so ernster wird man die Kritik des Schultheißen an der in Basel vorgetragenen Konzert-Musik nehmen müssen, selbst wenn er das virtuose Spiel des Geigers gegen Konzertende in hohen Tönen preist.

7. Die Musik

Pfaff trug 1752 auch vor, wie er sich den Aufbau und Verlauf eines Konzerts vorstellte. Danach soll «das Concert in 3 Actus getheilt werden; der Erste, mit einer starken Symphonie mit Waldhorn etc (sofern Leuthe die es spielen vorhanden) angefangen; Nach derselben eine Arie von einem Discipul Herrn Dorschen, oder von Ihme selbst abgesungen, und dan könnte von Herrn Kachel ein Solo auf der Violin gespielt werden.

Nach diesem Actu finde höchst billich daß man denen Auditoribus, insonderheit weibl. Geschlechts, nach einer so großen fatigue, der Music stillschweigend zuzuhören, eine Rastzeit von 1/2 Stund lang erlaubt, damit sie sich durch das Liebe Geschwätz widrum erholen.

Der Anfang des Zweyten Actus kan widrum mit einer starcken Symphonie ohne Waldhorn gemacht, darauf eine Arien von H.[errn] Dorsch gesungen, und dann ein Concert von Flutes oder Hautbois gespielt werden.

Worauf wider 1/2 stündiges Silentium der Music erfolget.

Der Dritte Actus wird mit einer starcken Ouverture mit Waldhornen etc. angefangen, und darauf mit einem Duetto zu 2 Stimmen, oder mehreren, auch vollstimmigerem Choro beschlossen werden»[43].

Diese Vorstellung Pfaffs wurde damals ebenfalls von der Kommission akzeptiert, und diese tat offenbar auch einiges zur Bereicherung des Noten-

bestandes, der hierfür nötig wurde: verschiedentlich wurden Vergütungen an Musiker bezahlt, die Musikalien handschriftlich kopierten. Leider sind aus den fünfziger Jahren noch keine Musikalien aus Collegiums-Besitz erhalten, und die Protokollnotizen verraten nur, daß 1748 «16 Stuck Concert vom Kammerlocher», also von dem süddeutschen Placidus von Camerloher, erworben wurden und 1750 «auch ein Halb- oder Gantz-Dotzend Concert Quadro von guten Meistern aus Italien»[44], also wohl italienischen Quartett-Symphonien, kopiert werden sollten.

Schriftliche, auch gedruckte Konzertprogramme sind in der Mitte des 18. Jahrhunderts überhaupt noch nicht üblich und, selbst wenn aus den Folgejahrzehnten einmal irgendwo erhalten, durchaus eine Rarität[45]. Um so willkommener ist, daß Wollebs Schrift uns, wenn auch indirekt, ein solches Programm bewahrt; es läßt sich wie folgt rekonstruieren:

I.

Konzert *Der Frühling,* op. 8, Nr. 1, von Vivaldi – Italienische Arie für eine Männerstimme

II.

[Italienische?] Ouvertüre oder Symphonie – Lied für eine Frauenstimme – Konzert für Solovioline und Orchester, vorgetragen von einem Dilettanten

III.

Trio[sonate?] für 2 Violinen und Basso Continuo, vorgetragen von drei Dilettanten – Sonate für Violine und Basso Continuo – Italienisches Vokalquartett [oder Chorstück?] für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen, vorgetragen von zwei «vornehmen Töchtern», dem Singmeister und einer Baßstimme

Es ist lehrreich zu sehen, daß Wollebs Programm sich der Anlage nach ungefähr an die Konzerteinteilung hält, die Pfaff kurz zuvor vorgeschlagen hatte. Es spiegelt eine Art von Werkfolge, wie sie noch weit ins 19., ja 20. Jahrhundert in Konzerten praktiziert wurde: eine Art «Mischprogramm»[46]. Orchestral und kammermusikalisch besetzte, instrumentale und vokale Stücke wechselten also in bunter Reihung, wo heutige Musiker vielmehr dazu neigen, geschlossene Programme zu entwerfen, deren Stücke im Verlauf des Ganzen eine gewisse Einheitlichkeit, sei es der Besetzung, des Tonartenraums, des Stils und dergleichen aufweisen. Immerhin ergab sich bei Wolleb mitunter eine Art Steigerung der musikalischen Kräfte: der Schüler trat vor dem Lehrer auf, und das einstimmige Gesangsstück gelangte vor dem mehrstimmigen zur Aufführung.

8. Wirkung der Schrift

Daß Wollebs Satire direkt nach ihrem Erscheinen mit einer gewissen Spannung gelesen wurde, zeigen die oben wiedergegebenen Äußerungen Iselins und seines Freundes Johann Rudolf Frey. Und wenn die Vermutung, daß sogar bald ein Nachdruck des Textes stattfand, stimmt, dann muß die Broschüre des Schultheißen in Basel auch in einem weiteren Kreise unmittelbares Aufsehen erregt haben. Aber nur eine begrenzte, zeitlich auf den Anfang des Jahres 1755 eingeschränkte Wirkung zu erzielen, war sicher nicht das, was Wolleb mit seiner Schrift beabsichtigt gehabt hatte. Wenn schon eine Wirkung, dann sollte sie doch von Dauer sein, sollte zu einer Veränderung des Verhaltens im Basler Konzert-Publikum führen. So, wie sich die Quellenlage präsentiert, ist etwas Derartiges allerdings nicht zu erkennen: Das Collegium Musicum lebte, nach Aussage der Protokollnotizen, ähnlich weiter wie bisher, mit den alten Problemen von Musikerunzuverlässigkeit, von Publikumslärm, von bisweilen empfindlicher, dann wieder tragbarerer finanzieller Einschränkung.

Immerhin ist eine zeitgenössische Antwort auf Wollebs Broschüre faßbar. Es ist dies eine anonyme, auch von den Schriftzügen her nicht bestimmbare, etwa fünfseitige Aufzeichnung *An den Verfaßer der Reyse nach dem Concert*[47]; angesichts einiger freigelassener Räume auf den Blättern dieser Niederschrift fragt man sich allerdings, ob hier eher ein Entwurf, weniger ein abgeschlossener Text vorliege.

Ihr Verfasser ist unbekannt und auch aus dem Zusammenhang nicht sicher erschließbar. Er gibt sich von Anfang an eher ärgerlich, vor allem weil er es für untragbar hält, daß sein Adressat sich «auff Unkösten des Geistlichen Standes» Luft und lustig gemacht habe; in der Folge nimmt er einige Einzelheiten aus Wollebs Broschüre auf, die er für unpassend oder für unlogisch hält, und es werden daran etwas griesgrämige Überlegungen angeschlossen, die gegen den Verfasser der *Reise*-Schrift gerichtet sind. Der fragliche Text ist insgesamt nicht besonders originell, er ist in Gedankenführung und Formulierung eher kraus, und über Musik selbst wird konkret gar nichts gesagt; es erscheint deshalb auch untunlich, ihn hier abzudrucken oder gar genauer zu kommentieren.

Wer sich bemüht, trotz aller Unsicherheiten einen Verfasser zu eruieren, wird feststellen, daß dieser ein einigermaßen gelehrter Mann gewesen sein muß, denn er verweist präzise auf eine Stelle in den Schriften des zeitgenössischen Satirikers Gottlieb Wilhelm Rabener; am Schluß fügt er, ohne engere Verbindung mit dem Vorangegangenen, ein kurzes Lobgedicht auf Rauraciens «himmlisch schönen Gesang» an, womit er anscheinend ganz allgemein die im Mittwochs-Konzert aufgeführte Musik meint. Wolleb als Verfasser der *Reise* dürfte ihm bekannt gewesen sein, denn er fragt diesen Verfasser ziem-

lich unzimperlich gleich zu Beginn: «So sind Sie ein Witwer? Wenn Sie noch ohne Jungen sind, so müssen Sie denn wieder heürathen; denn es wäre ja ewig schade, wenn Sie dem Vatterland nicht ein paar junge Reise-Jünger hinterliessen, welche den lieben Papa noch an Witz überträfen.» Vielleicht kommt aus der Kombination aller dieser erwähnten Eigentümlichkeiten am ehesten der schon verschiedentlich genannte Professor Johann Jakob Spreng als Autor des Briefes in Frage: einmal war dieser ja im Titel der *Reise* als «Vetter des Eidsgenossen», wenn auch nicht einmal bösartig, apostrophiert worden; dann hätte er deshalb, aber dazu noch als ursprünglich studierter Theologe und Pfarrer, vielleicht Grund gehabt, sich zu Wort zu melden und eben auch den geistlichen Stand in Schutz nehmen zu wollen; vielleicht hätte er sich auch für das Collegium Musicum wehren wollen, weil dessen Kommission ihm im Jahre 1752 den freien Eintritt ins Mittwochs-Konzert namentlich gestattet hatte[48]; die unfreundliche und auch unelegante Argumentation ferner ließe sich damit erklären, daß er Wollebs Reserven ihm gegenüber spüren[49] mochte und qua moralische Wochenschrift in ihm sogar noch einen unwillkommenen Konkurrenten gesehen hätte; die Pose des Dichters schließlich würde sich ihm leicht aus der Eitelkeit ergeben haben, welche die frühe Krönung zum «Doctor der Dichtkunst» in ihm erzeugt hatte[50] – das alles könnte, wenn überhaupt zu jemandem, dann am ehesten zu Spreng passen, jedenfalls gewiß besser, als – was zunächst auch erwägbar wäre – zu Wolleb selbst, der dann einen Brief fingiert hätte, den er zunächst zum Abdruck im *Helvetischen Patrioten* vorgesehen, dann aber doch nicht ganz ausgearbeitet und abgedruckt hätte.

Wie auch immer: eine weitere Wirkung von Wollebs Schrift bezeugt auch dieser kuriose und in mancher Hinsicht unklar bleibende Text nicht.

9. Vorlagen und Parallelen

Man wird sich schließlich fragen dürfen, ob Wolleb sich in seiner *Reise* auf eine Tradition von Musik- oder Konzertsatiren abstützte, die sich in denkbaren Vorlagen und Parallelen manifestierte. Die Antwort wird, wenn nach einer konkreten, von ihm irgendwie nachgestalteten Vorlage gesucht wird, negativ lauten müssen; jedenfalls hat sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und vor 1750 eine solche bisher nicht finden lassen. Das dürfte uns freilich besonders dazu ermutigen, in Wollebs Schrift den sehr direkten Niederschlag der Basler Konzert-Verhältnisse dieser Zeit zu erblicken. Erklären wird man das Fehlen einer Vorlage aber auch damit, daß dem Verfasser der *Reise,* wie schon oben betont, doch vor allem die moralische Verbesserungsabsicht, weniger ein fachmusikalischer Beitrag, die Feder geführt hat. Damit werden wir freilich wieder auf die literarische Gattung der moralischen Wochenschrift und deren Tradition, schon seit ihren so wirkungsstarken frühen englischen

Belegen, zurückgewiesen. In der Tat finden sich satirisch-kritische Auseinandersetzungen mit Musik und Musikdarbietung schon in Addisons *Spectator,* etwa 1711 über die italienische Oper in England[51]: vom Witz, vom Scherzhaften und Spielerischen her, das für die Gattung der moralischen Wochenschriften in England schon früh, dann auch in Deutschland, kennzeichnend ist und sein wird, ließe sich auch das förmlich Ironische und Satirische ohne weiteres erklären, das die *Reise* erfüllt. Aber Wollebs Schrift unterscheidet sich dann doch wohl in der Form eines «gestalteten Ganzen», hier also einer Reiseerzählung mit Anfang und Ende, von den meisten kritischen Musikbeiträgen in solchen moralischen Wochenschriften: diese äußern sich mehr zu einzelnen musikalischen Sachverhalten oder Gebräuchen, die Spott verdienen, ohne um diese Kritik herum nun förmliche Erzählungen zu legen, die ein-, weiter- und ausführen. Und dort, wo im Deutschland des mittleren 18. Jahrhunderts jene Periodica der Musikkritik entstehen, die zumindest formal ihre Bindung an die traditionellen englischen Vorbilder der moralischen Wochenschriften noch verraten – also etwa der *Critische Musicus* von Johann Adolf Scheibe (1738ff.) oder der gleich betitelte von Friedrich Wilhelm Marpurg (1749f.) – , liegen sozusagen musiktheoretische Fachzeitschriften vor, die schon aufgrund ihrer spezifischeren Einzelgegenstände für Ironie und Satire kaum mehr Raum bieten. Wollebs Schrift ist deshalb noch nicht befriedigend eingeordnet, wenn man ihren Witz und ihren Sarkasmus allein aus der Tradition moralischer Wochenschriften erklären wollte. Es muß doch wohl ein Weiteres dafür wirksam gewesen sein, nämlich eine grundsätzliche Eignung von zum gemeinsamen Musizieren zusammentretenden Musikern zur ironischen, ja karikierenden Darstellung, und dies namentlich dann, wenn ihre künstlerische Leistung nicht überzeugte: ja, es gilt wohl sogar die Regel, daß jene Eignung um so unverkennbarer und zum Spott provozierender war, je mühevoller, schweißtreibender und quälender das Spiel war. Belegt ist solcher Spott über schlechtes Musizieren nicht erst im 18. Jahrhundert, sondern schon vorher, und vielleicht am häufigsten in bildlichen Darstellungen, etwa von karikierten Mönchsgruppen vor Singpult in einer mittelalterlichen Buchillumination bis zum Bierfiedler-Ensemble in einem holländischen Genrebild des 17. Jahrhunderts; und daß so etwas selbst musikalisch-kompositorisch verarbeitet wurde, zeigt akustisch und geradezu spektakulär Mozarts berühmtes *Dorfmusikanten-Sextett* KV 522, das die argen Folgen eines Musizierens einkomponierte, für welches die Kräfte der Musiker nicht reichten.

Für diese karikierende Praxis dürften auch zwei Texte des 18. Jahrhunderts stehen, die, ohne in die Tradition der moralischen Wochenschriften zu gehören, musikalische Konzertdarbietungen satirisch darstellten; auch in der Anlage eines – fingierten oder tatsächlich zugrundeliegenden – Reiseberichts stimmen sie, obwohl beide erst nach Wollebs Schrift entstanden, mit dieser überein[52].

Im Jahre 1762 verfaßte ein sonst unbekannter, in Dijon wohnhafter Autor namens Ducharger einen dreiteiligen Text[53], der zunächst ein schlechtes, dann eine Art ideales Konzert beschrieb und schließlich das Lob des Musiklebens im wenngleich provinziellen Dijon nach 1760 anfügte. Diese Anlage war offenkundig gewählt, um aus zwei entschieden kontrastierenden Fällen heraus am Ende die besondere Qualität der Konzertsituation in Dijon anschaulich zu machen; eine moralische Absicht fehlte. Formal war Duchargers Text als Reiseerfahrung eines russischen Adeligen und Musikdilettanten namens Stalkoff dargestellt, dem in Dijon der Verfasser selbst als kommentierender und erklärender Gewährsmann zur Verfügung stand – die Ähnlichkeit mit Wollebs Personengerüst ist ganz unverkennbar. Der erste Teil bei Ducharger muß hier besonders interessieren, und er vermag in der Art der Darstellung oftmals an Wollebs Schrift zu erinnern: schon das Stimmen der Orchesterinstrumente vor Konzertbeginn um 17 Uhr war furchtbar, der erste Geiger fehlte noch; das eröffnende Violinkonzert wurde von einem Solisten vorgetragen, der die Saiten kaum zu greifen vermochte, die Streicherbegleitung spielte einen Dreitakt, obwohl die Komposition im Viertakt stand; die Cellisten «exécutaient le premier concerto du livre, tandis que le violon jouait le sixième». Auch die folgende Stamitz-Symphonie taugte nicht: «L'enfer en joie ne ferait pas un plus grand tapage»; zwei Arien wurden von einem Sänger dargeboten, der bereits im zwölften Takt patzte und nicht mehr zurückfand, sowie einer Sängerin, die von Musik überhaupt nichts verstand.

Das war natürlich alles sehr übertrieben formuliert; es kann aber, zusammen mit Wollebs Schrift, doch wahrscheinlich machen, daß es so etwas wie eine literarische Tradition gab, die es liebte, mäßige oder gar untaugliche Konzertaufführungen in höchst ironischem Ton zu kritisieren. Und daß aus dem Jahre 1782 nochmals ein in diese Richtung weisender, nun sogar gedruckter Text über *Das Wiener Dilettanten-Konzert* erhalten ist[54], muß die Annahme einer solchen Tradition weiterhin bekräftigen; er stammt von einem sonst ebenfalls unbekannten Benedikt Schwarz und wurde, wie die beigefügte Verlegeradresse lehrt, dem interessierten Publikum zum Verkauf angeboten – gleich wie bei Wolleb. Auch bei Schwarz liegt ein Reisebericht vor, denn der Verfasser nennt zunächst die vorzüglichen Konzerte, die er auf seinen Reisen vor allem in Leipzig, Dresden und Frankfurt gehört habe; jetzt sei er nach Wien gekommen, und vor jenem Hintergrund kontrastieren nun die unbefriedigenden Vorgänge und Leistungen, die dort dem Publikum im Dilettanten-Konzert dargeboten würden: Es folgen bittere Bemerkungen über das schlechte Stimmen der Instrumente, den völligen Mangel an dynamischer Differenzierung, an der tiefen Unordnung des Musizierens überhaupt; schon die Aufstellung der Instrumente und eines Gerüstes sei ahnungslos und störend, ein gemeinsames gutes Musizieren durch «falsche Scham, stolze Demut,

Abb. 10. Franz Feyerabend: Gruppe von Musikerfiguren aus dem Blauen Haus [?]; Aquatinta; vgl. Kap. IV. 9. mit Anm. 54.

Abb. 11. Anton Sohn: Musikerfiguren aus dem «Kleinen Orchester» (Zizenhauser Figuren), nach der Vorlage Feyerabends, vgl. Abb. 10.

Abb. 12. Emanuel Burckhardt-Sarasin: Konzert des Basler Collegium Musicum; lavierte Tuschezeichnung.

die Rangsucht» unter den Beteiligten überaus erschwert; auch hier fühlt man sich an Aussagen Wollebs erinnert. Gewiß, dieser Text ist nicht so überspannt wie derjenige von Ducharger, vermutlich, weil er stärker auf der konkreten Erfahrung im – ja auch im Titel ausdrücklich genannten – Wiener Dilettantenkonzert basiert; gleichwohl reiht er sich in mancher Hinsicht in die hier entworfene Tradition kritischer Konzertbeschreibungen des 18. Jahrhunderts ein.

Innerhalb dieser drei zugehörigen Belege ist Wollebs Schrift die früheste. Daß es im Basel des 18. Jahrhunderts auch sonst ironische Darstellungen von Musizierenden gab, zeigen schließlich zwei bildliche Zeugnisse[55]. Das eine ist eine stark karikierende Zeichnung von Franz Feyerabend, die vier Musikanten, drei Instrumentalisten und einen Sänger, sowie eine vielleicht singende Hausbedienstete zeigt (vgl. Abb. 10). Daniel Burckhardt-Werthemann glaubte in der Person links Lukas Sarasin zu erkennen, der in seinem Blauen Haus bekanntlich ein intensives, auch orchestrales Musizieren betrieb. Die dargestellten Personen sind mit weiteren Musikanten (die hier fehlen) Modelle für die Zizenhausener Terrakotta-Figuren des «kleinen Orchesters» von Anton Sohn geworden (vgl. Abb. 11). Und das zweite Zeugnis trifft direkt ein Konzert des Basler Collegium Musicum (vgl. Abb. 12); das entsprechende Aquarell ist um 1790 von dem damals erst vierzehnjährigen Emanuel Burckhardt (-Sarasin) gemalt worden. In der linken Hälfte sind die Musikanten, rechts ist das Publikum dargestellt; wie sehr sich der Künstler über dieses Konzert und die Beteiligten lustig machte, ist auch ohne weiteren Kommentar leicht zu erkennen.