RosDok Rostocker Dokumentenserver
Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.
Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de

Rudolf Bauer

Rostocks Musikleben im 18. Jahrhundert

Rostock: Hinstorff, 1938

http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn828830908

Druck Freier Zugang PUBLIC DOMAIN OCR-Volltext

ROSTOCKS MUSIKLEBEN IM 18. JAHRHUNDERT

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

VORGELEGT VON

RUDOLF BAUER

AUS BAD SÜLZE

CARL HINSTORFFS HOFBUCHDRUCKEREI, ROSTOCK
1938

/ LQ 80500 R839 B3

Referent: Professor Dr. Erich Schenk

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Juli 1937

Universitäts-
bibliothek
Rostock

2004. 8262

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 4 der „Rostocker Studien", herausgegeben von Professor Dr. Willi Flemming - Carl Hinstorffs Verlag / Rostock

MEINEN LIEBEN ELTERN

Inhalt.

Seite

Einleitung 7

Kirchenmusik 11

Weltliche Musik 30

1. Pflegestätten 30
   Universität 30
   Hof 38
   Stadt 40
2. Theater 45
3. Konzert 67
   Virtuosenkonzerte 67
   Das Winterkonzert 85
4. Musikkritik 102
5. Musikunterricht 105
6. Musikalienhandel 133
7. Mechanische Musikinstrumente 141

Leben und Werke des Rostocker Organisten Eucharius Florschütz (1756—1831) 145

Anhang: I. Die Kirche in ihrem Verhältnis zu den Kirchenmusikern 172

II. Zur Anstellung des Rostocker Stadtmusikanten . . 179

Register 185

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit versucht, unter Verwertung bisher ungenutzter Quellen, Rostocks Musikleben im 18. Jahrhundert darzustellen, und zwar insbesondere jenen Zeitabschnitt, in dem die Musikpflege verbürgerlicht, an Stelle des Hofes die bürgerliche Gesellschaft als Träger einer neuen Musikkultur tritt. Der Dualismus von „Bürgersinn und Hofgeist, Hanseatentum und Feudalkultur" erweist sich ja gerade für Mecklenburgs Musikentwicklung als „wichtiges Moment des Ansporns" im Laufe der Jahrhunderte und bestimmt den eigenartigen Rhythmus ihres Verlaufs [1]). Lag im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert der Schwerpunkt der Musikkultur in Rostock, so überflügelt im „ancien régime" natürlich der Schweriner Hof die Städte des Landes. Erst seit der Jahrhundertmitte übernimmt das erstarkende Bürgertum wieder die Führung, nachdem es durch die höfische Musik nachhaltige Anregungen empfangen hatte.

So reizvoll nun auch diese Epoche der jungen bürgerlichen Musikkultur ist, so kann sie in Rostock doch keineswegs den Vergleich aufnehmen mit jener Zeit um 1600, in der beispielsweise ein Daniel Friderici weit über seinen Wirkungsort hinaus den Ruf eines gediegenen Meisters weltlicher und kirchlicher Tonkunst genießt. Durch den Stilwandel von 1750 war eben der Schauplatz entscheidender Taten in der Musik nach dem deutschen Süden verlegt und Norddeutschland zunächst in die Rolle des Aufnehmenden und die großen Errungenschaften Reflektierenden gedrängt worden.

Demnach wählen einerseits in der ersten Jahrhunderthälfte nur wenige schaffende Musiker Rostock zur Heimstätte, wie etwa der Marienkantor Gottfried Krause, und stellt andrer-

1) Erich Schenk: Musik in Mecklenburg, in „Deutsche Tonkünstlerzeitung", 31. Jahrg., Nr. 8, Berlin 1933, S. 127 und „Mecklenburgische Monatshefte", X. Jahrg., 112. Heft (Rostock 1934), S. 186.

seits das Schaffen des um 1800 tätigen Marienorganisten Eucharius Florschütz den achtenswerten, aber nicht originellen Nachklang der Wiener klassischen Musik dar. Stehen diese beiden Meister im Dienste der Kirche, teilweise an der gleichen Stelle, wo die großen Musiker der Vergangenheit ihre Werke geschaffen hatten, so ist Friedrich Pannenberg als Stadtmusikant eindeutig als Vertreter der jungen bürgerlichen Musikkultur zu bezeichnen. Mit diesen drei Musikern sind, jedenfalls was die erhaltenen Werke anlangt, die Hauptvertreter des Rostocker Musiklebens im 18. Jahrhundert genannt.

Über die zahlreicheren Leute von geringerer Bedeutung informiert neben den Spezialarbeiten von Kohfeldt, Koppmann, Schacht und Schatz die verdienstvolle, namentlich biographische Notizen verarbeitende, in anderm Belang aber doch häufig lückenhafte „Geschichte des Rostocker Städtischen Orchesters" von Max Seidel (Rostock 1922). Da aus ihr freilich ein geschlossenes Bild des Rostocker Musiklebens vergangener Jahrhunderte kaum zu gewinnen ist, versucht die vorliegende Arbeit für den Zeitraum von 1700 bis 1806[2]) ein solches zu geben, wobei erstmalig mit größtmöglicher Vollständigkeit sämtliche Zeitungen dieser Periode, soweit sie erhalten sind, als musikgeschichtliche Quellen herangezogen wurden. Das auf diese Weise gewonnene Material wurde ergänzt durch die Resultate der Einsicht in die auf Musik Bezug habenden Akten des Rostocker Ratsarchivs, in dem nunmehr auch die gesamten Papiere der einzelnen Kirchenarchive untergebracht sind. Der Bearbeitung der Bestände, welche die Universitätsbibliothek Rostock verwahrt, wurde das — nicht immer verläßliche — Verzeichnis der Familienpapiere von G. Kohfeldt zu Grunde gelegt. Das Gesamtergebnis dieser Erhebungen ist schließlich durch Notenmaterial der Berliner Staatsbibliothek, der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Landesbibliothek Schwerin, der Universitätsbibliothek Rostock und der Ratzeburger Dombibliothek abgerundet. Den Herren Bibliothekaren der genannten Institute gebührt mein aufrichtiger Dank, der auch besonders Herrn Archivrat Dr. Dragen-

2) Das Jahr des Franzoseneinfalls in Mecklenburg 1806 dürfte eine sinnvolle Begrenzung des Begriffes 18. Jahrhundert für unser Land darstellen.

dorf-Rostock für seine stets bewährte Hilfsbereitschaft und verständnisvolle Unterstützung abgestattet sei wie ferner dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig. War es doch seine Freundlichkeit, die allein eine Durchsicht des Briefwechsels von Florschütz mit dem Leipziger Verlag ermöglichte, deren Resultat wesentlich zur Bereicherung des biographischen Materials dieses Mannes beitrug.

An Zeitungen wurden verarbeitet:

„Curieuser Extract derer neuesten Zeitungen“ und
„Auszug der neuesten Zeitungen“ Rostock 1711 bis 1806
abgekürzt bis 1750: C. E., nach 1750: A. d. n. Ztg.
„Mecklenburgische Nachrichten, Fragen und Anzeigungen“ und
„Gelehrte Beiträge“ Schwerin 1750 bis 1792
„Rostockische Nachrichten und Anzeigen“ Rostock 1752—1761
„Wöchentliche Rostocksche Nachrichten und Anzeigen“ und
„Gemeinnützige Aufsätze aus den Wissenschaften für alle Stände“ Rostock 1765
„Annales Litterarii Mecklenburgenses“ und
„Recensiones Actorum Eruditorum“ und
„Miscellanea Mecklenburgica“ Rostock 1722 bis 1734 mit Unterbrechungen
„Etwas von gelehrten Rostockschen Sachen für gute Freunde“ und
„Weitere Nachrichten von gelehrten Sachen“ Rostock 1737 bis 1748
„Mecklenburgische Gelehrte Zeitungen“ Rostock/Wismar 1751 bis 1760
„Neue Berichte von gelehrten Sachen“ Rostock 1762 bis 1773
„Rostockische Monatsschrift“ Rostock 1791/92
„Annalen der Rostockschen Akademie“ Rostock 1788 bis 1806
„Monatsschrift von und für Mecklenburg“ Wehnert-Schwerin 1801/02
„Mecklenburgisches Museum“ Güstrow-Rostock 1786
„Unterhalter an der Warne“ Rostock 1786
„Gemeinnützige Aufsätze für den Stadt- und Landmann“ und
„Rostocksche neue gemeinnützige Aufsätze für den Stadt- und Landmann“ Rostock 1796 bis 1806
„Patriotisches Archiv“ Rostock-Schwerin 1801/02
„Mecklenburgisches Journal“ Schwerin 1805/06
„Freimüthiges Abendblatt“ Schwerin 1818 bis 1832

„Cramer Musikalisches Magazin“ Hamburg 1783 bis 1789
„Allgemeine Musikalische Zeitung“ Leipzig 1798 bis 1832 (Jahrgang I bis XXXVI) abgekürzt: A.M.Z.

Natürlich sind die Zeitungen des 18. Jahrhunderts noch eine recht lückenhafte Quelle: zahlreiche musikalische Ereignisse, die uns archivalische oder literarische Überlieferung verbürgt, lassen sie nachweislich unberücksichtigt. Immerhin konnte aber dem neuen Untersuchungsmaterial manche aufschlußreiche und für die Musikgeschichte Rostocks wertvolle Einzelheit entnommen werden.

Durch seine Anregung zu dieser Arbeit, die als Dissertation im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Rostock entstanden ist, und die weitestgehende Förderung und Unterstützung bei deren Ausführung hat mein hochverehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Schenk, mich zu tiefstem Dank verpflichtet.

Kirchenmusik.

Wie im gesamten Deutschland ist auch im Rostock des 18. Jahrhunderts das Bild der Kirchenmusik, verglichen mit den Leistungen des kriegsdurchtobten 17. Jahrhunderts, wenig erfreulich. Der Verfall der geistlichen Musikpflege resultiert aus der neuen geistigen Ausrichtung der Zeit im Sinne von Pietismus einerseits und Aufklärung andererseits. Denn beide Geistesströmungen, so gegensätzlich sie geartet sind, erweisen sich als wenig kirchenmusikfreundlich: der Pietismus scheut die Gefahren der Weltsinnlichkeit der Musik, während die Aufklärung gemäß dem Ziel „Ausrottung der Kirche" — Voltaire hatte die Parole „écrasez l'infame" ausgegeben — auch deren Musik verneinen muß. Den Verfall beschleunigt der Zusammenbruch der Kantoreien, jener traditionellen Pflegestätten kirchlicher Kunst, die, schon im 17. Jahrhundert im Absinken, jetzt völlig die lutherische Tradition einer Musiziergemeinschaft nach dem Ideal der „himmlischen Kantorei" des Reformationszeitalters verlieren, nachdem die Musik überhaupt aus ihrer Zentralstellung im Bildungswesen der Zeit verdrängt ist. Geldmangel und Unzulänglichkeit der Lehrkräfte führen schließlich zur Verrohung der Singechöre und Kurrenden und besiegeln das Ende der Kunst[1]). An diesen Übeln krankt allerorts die Kirchenmusik, und auch in Rostock ist ein ständiger Abstieg der Gattung zu beobachten, wie die spärlichen Mitteilungen von kirchenmusikalischen Feierstunden beweisen.

Danach fanden musikalische Aufführungen, abgesehen von den in allen Kirchen regelmäßig mit Musik prächtig ausgestatteten Festgottesdiensten[2]), in den Kirchen statt:

---

1) Vgl. Georg Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1931, S. 234, 237 f., auch S. 101, ferner Friedrich Blume: Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 131 ff. Wilhelm Stahl: Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik 1920, S. 78, 79.

2) Vgl. S. 14 ff.

a) bei Trauerfeiern, Hochzeiten und ähnlichen Anlässen,
b) bei größeren Begebenheiten, wie Dankfeiern, Einweihungen, kirchlichen Jubiläen und dergl.,
c) bei rein musikalisch-konzertanten Darbietungen, wie Passionsmusiken resp. Oratorienaufführungen.

a) Zum ersten Male ist eine derartige Trauermusik anläßlich der Bestattung des Theologen Petrus Grünenberg zu St. Marien am 27. Januar 1712 (C.E. 29. Januar) angezeigt [3]).

Die Kantate stellt einen Dialog zwischen dem Verstorbenen und seiner Witwe dar, in dessen Verlauf der Verewigte den unbändigen Schmerz der mit den Kindern hinterbliebenen Gattin durch die trostreiche Hoffnung auf das Wiedersehen im Jenseits lindert. Für die Vertonung, deren Autor wie der Textdichter nicht genannt ist, bietet der Text nur insoweit Anhaltspunkte, als er, in 5 Arien und 3 Rezitativen aufgeteilt, die Verwendung zweier Solostimmen ersichtlich macht, deren Lage — Sopran und Baß — dem Inhalt entsprechend gewählt ist. Die spärlichen Instrumentationsanweisungen verraten die dem Barockorchester eigene Bevorzugung tiefer Holzbläser.

Liegt es auch nahe, in dem betagten Marienkantor Krause den Autor der Kantate zu vermuten, so ist eine endgültige Entscheidung nicht möglich, hier so wenig wie bei der „Aria", die auf der Leichenfeier für den verstorbenen Herzog Friedrich Wilhelm (1692—1713) am 13. März 1713 „abgesungen wurde". (C. E. 12. März.) Allerdings spricht der Umstand, daß der gedruckte Text von dem Zeitungsverleger Johann Weppling [4]) angeboten wird, für diese Annahme, bemerkt doch Gerber im Zusammenhang mit Krause, dieser hätte erstmalig die Neuerung unternommen, Texte seiner Aufführungen drucken zu lassen [5]).

Eine ähnliche Trauermusik wurde aufgeführt bei der Bestattung des Lucas Stein, „Organist zu St. Nicolai, Vornehmer Kauff- und Handelsmann, bey allhiesigem Waysen-Hause zu St. Catharinen, ansehnlicher Vorsteher", die am 16. April 1715 zu St. Nicolai erfolgte [6]).

---

3) Als Ergänzung: Familienpapiere Grünenberg, Universitätsbibliothek Rostock.

4) Jürgen Bachmann: Entwicklungsstufen der periodischen Presse beider Mecklenburg, Hagenow 1928, S. 11.

5) Vgl. S. 23.

6) Familienpapiere Stein, Universitätsbibliothek Rostock.

Der Text kreist mit anschaulichen Schilderungen in 5 Versen um das Motto des Werkes „Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele", das, Einleitung und Schluß des Ganzen, jedem Vers als Refrain angehängt ist. Musikalisch eröffnet eine Sinfonia die Kantate, worauf ein Tuttisatz das Motto bringt. Die Orchesterbesetzung umfaßt Violine I, II, Viola, Oboe und Fagott, zu denen ein vokales Solistenquartett tritt. Vers 1 und 5 sind dem Sopran zugeteilt, während die übrigen Solisten nur je einen Vers vortragen. Die instrumentale Begleitung führt im 1., 3. und 5. Vers die Oboe aus, wohingegen für Vers 2 (Alto Solo) und 4 (Basso Solo) 4 „Flauti" gefordert werden. Für den Schluß („Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele") verwendet der ungenannte Komponist wieder das Tutti in der Kombination der Einleitung (ohne Flöte).

Aus den folgenden Jahren werden ähnliche Aufführungen einer „wohlcomponirten Traur-Music" erwähnt bei den Leichenfeiern für Professor David Habermann 1715 (C. E. 6. Mai) zu St. Marien, Professor theol. Quistorp 1715 (C. E. 9. Sept.) zu St. Marien, Johannes Fecht 1716 (C. E. 29. Juni) in der Johanneskirche (s. unten), Professor Stein 1718 (C. E. 23. September) zu St. Marien und Geheimrat Schaper 1721 (C. E. 10. Februar) zu St. Jacobi.

Den Text der Trauerkantate, die anläßlich der Leichenfeier für den verstorbenen Professor Fecht am 25. Juni 1716 in der Johannis-Kirche zur Aufführung gelangte, verwahrt die Rostocker Universitätsbibliothek [7]). Danach wurde im Trauerhause eine „Aria a 4 voci" mit 6 Strophen gesungen, die das „schnöde Nichts" der Welt und die Todessehnsucht des Entschlafenen schildert. In der Kirche folgt eine Kantate, die in dialogartiger Form dem Kummer der Hinterbliebenen die Freude des Verstorbenen auf die Seligkeit gegenüberstellt, und zwar in der Weise, daß den Trauernden freie Dichtung in den Mund gelegt wird, während die Antwort des Verklärten mit sinnvoll ausgewählten Choralversen vom Chor gegeben wird; und zwar 2 Strophen aus: „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" und 2 Strophen aus: „Christus, der ist mein Leben". Das besondere Kennzeichen dieser Kantate bilden jedoch 2 instrumentale Lamentosätze, am Beginn und nach dem 2. Chor, ein Beweis für den Einbruch opernmäßig orientierter Kunst auch in diese Bezirke geistlichen Musikschaffens. Bemerkenswert für diese beiden Sätze ist besonders die doppelte Oboenbesetzung, die wir in den früheren Kantaten nicht fanden. Das Fagott ist neben der Oboe dagegen auch hier sehr beliebt. Die 2. und 4. Arie, überdies ein Duett zwischen den beiden Solostimmen Sopran und Baß, werden von Streichern begleitet, zu denen als Stützung des B. c. selbstverständlich das Fagott tritt. Die Chorsätze fundiert immer das Instrumentaltutti.

---

7) Familienpapiere Fecht.

Nicht so aufschlußreich wie diese Texte sind zwei weitere, deren Vertonungen bei Trauerfällen in der Familie Professor Burgmann erklangen und zwar gelegentlich der Beisetzung des Familienoberhauptes Jacob Burgmann am 26. April 1724[8]) und am 8. März 1731, als seine Witwe ihm gefolgt war. Jedoch verzichten beide Texte[9]) völlig auf Detailangaben bezüglich der Instrumentation und bringen nur kärgliche Hinweise auf Arie, Arioso, Rezitativ und Choral. Es erübrigt sich also, näher darauf einzugehen.

Wie bereits erwähnt, sind kirchenmusikalische Aufführungen außer bei Leichenfeiern auch bei Trauungen üblich gewesen. Bei dem ältesten diesbezüglichen Dokument ist allerdings zu bezweifeln, daß es sich hierbei um „Musik in der Kirche" handelt. Vielmehr gibt es wohl nur Kunde von häuslicher Musikübung bei der Hochzeitsfeier. Es führt den Titel: „Hochzeitskerzen ..." und ist verfaßt zur Hochzeit des damaligen Nicolaikantors (später an St. Marien) Johann Georg Rudow mit Magdalena Sybilla Schulz am 15. April 1712[10]).

Das Gratulationsgedicht, denn ein solches sind die „Hochzeitskerzen", ist Gelegenheitspoesie und läßt kaum die Verwendung als Textunterlage für eine „musica sacra" zu. Ganz klar liegt im Gegensatz hierzu der Fall bei dem zweiten Dokument: „Das Vergnügen im Ehestande .... bey dem Hochzeit-Feste Des Hoch-Edlen und Hoch-Gelehrten Herrn Herrn Valentin Johann Beselin, I. U. Doctoris mit der Hoch-Edlen und Tugendreichen Madmoiselle Madmoiselle Anna Hedewig Horn, den 24. September 1716 vor und nach der Trau-Rede In einer Cantate singend vorgestellet"[11]).

Der Text schildert in biblischen Gleichnissen das „Paradies der Freuden, da der Strohm der Wollust rinnt", und versichert die Jungvermählten des himmlischen Segens bei ihrem Tun. Er zerfällt in 5 Arien und 3 Rezitative; die 1. und 5. Arie begleiten 2 Violinen, zu denen für die 4. Arie die Oboe tritt, deren Klangfarbe der zweiten Arie das Gepräge gibt. Die Schlußarie begleitet im Sinne des barocken Steigerungsprinzips das Tutti.

Anlaß zu größerer musikalischer Prunkentfaltung bot dann ein höfisches Festereignis: Die Vermählung des dänischen Erb-

---

8) Textverfasser ist laut Titelblatt der Ratssekretär Johann Valentin Stever.

9) Familienpapiere Burgmann, Universitätsbibliothek Rostock.

10) Familienpapiere Rudow, Universitätsbibliothek Rostock.

11) Familienpapiere Beselin, Universitätsbibliothek Rostock.

prinzen Friedrich mit der Schweriner Prinzessin Sophia Friderica am 15. Oktober 1774 (A. d. n. Ztg. 17. Oktober) in der Johanniskirche, eingeleitet mit „vollständiger Music" und beschlossen mit dem „Tedeum". „Auch in der Marienkirche ward an diesem Tage die Orgel gerühret, und die in derselben angebrachten Werke des Glockenspiels, der Trompeten und Pauken erschallten zur Ehre und Vergnügen dieser erhabensten Prinzessin" [12]).

Endlich treffen wir kirchenmusikalische Darbietungen bei Universitätsfeiern, die in Form von Bitt- oder Dankgottesdiensten in der Jacobikirche abgehalten wurden. Ihr musikalischer Teil ist wohl, im Gegensatz zu den im Auditorium maximum veranstalteten und häufig mit Originalkompositionen ausgeschmückten akademischen Festen [13]), aus dem Schatz der geistlichen Gesangbücher bestritten worden. Wenigstens scheint der wiederholte Hinweis auf das „musikalische Veni S. Spiritus" in den Pressestimmen (C. E. 8. Mai 1716 beim Antritt des Prorektors von Krakevitz und am 27. April 1717 bei der Einführung des Rektors von Schaper) diesen Schluß zu rechtfertigen.

b) Anlaß zu kirchenmusikalischen Festaufführungen boten ferner Gedenkfeiern an große Ereignisse der Vergangenheit und Gegenwart. Mit besonderem Pomp beging man die 200. Wiederkehr des Reformationstages am 31. Oktober 1717. In St. Marien, der Ratskirche, wurde vor und nach der Predigt vokal und instrumental musiziert, das „Tedeum" wechselweise mit Pauken und Trompeten gesungen und zum Schluß der Hauptpredigt vom Turm der Choral „Nun dankel alle Gott" geblasen (C. E. 8. November). In der Jacobi-Kirche erklingt im Rahmen eines festlichen Universitätsgottesdienstes gleichfalls das Tedeum. Der Zug vom Auditorium in die Kirche erfolgt in prunkvoller Pro-

12) Der Text zu der „vollständigen Music" ist erhalten in der „vollständigen Beschreibung aller bey der hohen Vermählung ... vorgefallenen Feierlichkeiten ... Schwerin 1774" (Universitätsbibliothek Rostock Kl. 240 (4), S. 46/47). Er umfaßt je 2 Arien und Choräle sowie 1 Arioso und Rezitativ. Nähere Angaben finden sich nicht, auch der Komponist bleibt ungenannt. Wir können nur vermutungsweise die Autorschaft Tidemanns, des Organisten an St. Petri, annehmen, tritt dieser uns doch auch bei anderer Gelegenheit (s. unten) als Komponist entgegen (vgl. Seidel, Geschichte des Rostocker städtischen Orchesters, Rostock 1922, S. 137).

13) Vgl. S. 30 ff.

zession, deren festlicher Charakter durch die Mitwirkung von Musikantenchören noch gesteigert wird. Für St. Marien ist wohl die Aufführung einer eigens für diesen Zweck geschriebenen Originalkomposition aus der Feder des Kantors Krause anzunehmen; wenigstens scheint diese Folgerung nach dem Zusatz „angenehme" resp. „wohlcomponirte" Musik im Zeitungsbericht (C. E. 1. November 1717) statthaft zu sein.

Die „Rostockschen Nachrichten und Anzeigen" enthalten am 4. Oktober 1755 den Hinweis auf die 200 Jahrfeier des Augsburger Religionsfriedens, bei der im Rahmen eines erweiterten Festgottesdienstes ein Oratorium dargeboten und vom Rathaus von 10 bis 11 Uhr mit Pauken und Trompeten musiziert wurde. Das Dankfest für „wiederhergestellten Frieden"[14]) 1763 bringt mit den Musiken in allen 4 Hauptkirchen sowie zu St. Johannis höchste musikalische Prachtentfaltung. Schließlich hören wir noch 1788 (A. d. n. Ztg. 21. Mai) von einer Festmusik in der Marienkirche zur Feier des Erbvertrages, den Friedrich Franz I. 1788 mit Preußen geschlossen hatte und der die 4 Ämter Plau, Marnitz, Elldena und Wredenhagen zu Mecklenburg brachte[15]).

Bei lokalen Festlichkeiten finden sich eine „angenehme Music" gelegentlich der Einführung der Domina in der Klosterkirche 1720 (C. E. 2. April), zu St. Marien bei Einweihung des herzoglichen Chores (A. d. n. Ztg. 28. Mai 1751) und endlich anläßlich der Einweihung des Orgelchores dieser Kirche 1752 angezeigt. Bei dieser Gelegenheit erklingt ein Werk des Schweriner Hofkapellmeisters A. C. Kuntzen, der mit der äußerst beifällig aufgenommenen Komposition einem Auftrag seines Herrn nachgekommen war[16]).

Versagen nun die Zeitungsquellen hinsichtlich der aufgeführten Musikwerke, was die Details betrifft, vollständig, so geben uns vier im Rostocker Ratsarchiv erhaltene für ähnliche Anlässe gedruckte Kantatentexte einigen Aufschluß über die innere Struktur des Musiziergutes. Es handelt sich hier durchweg um zweiteilige Kantaten (für Vor- und Nachmittagsgottesdienst), die sich der Form nach eng an die Prägungen durch den Kantatendichter Erdmann Neumeister (1671—1756) halten. Dieser Ham-

14) Friede von Hubertusburg am 15. Februar 1763.

15) Otto Vitense: Geschichte Mecklenburgs, Gotha 1920, S. 337.

16) Clemens Meyer: Geschichte der Schweriner Hofkapelle, Schwerin 1913, S. 57.

burger Prediger veröffentlichte bekanntlich im Jahre 1700 seinen ersten Kantatenjahrgang, dessen grundsätzliche Neuerung die „Paraphrasen über Bibeltexte in Form von Arien und Rezitativen[17]“ an Stelle des bis dahin als Textgrundlage üblichen Bibelwortes bilden. In seinen späteren Texten gibt er dann die freie Dichtung wieder mehr und mehr auf und greift auf das Schriftwort resp. den Choral zurück. Diese Entwicklung können wir an unsern vier erhaltenen Kantaten verfolgen; und zwar verzichtet die älteste von 1735, d. i. also ein Menschenalter nach Neumeisters erstem Kantatenwerk, fast völlig auf das Schriftwort und verwendet überwiegend freien dichterischen Text. Das Werk (Ratsarchiv, Petrikirche A)[18] ist bei Johann Jakob Adler in Rostock gedruckt und trägt den Titel:

Zions Danck- und Lob-Lieder
welche
Bey solenner Einweihung
Der neu-erbaueten schönen
Orgel
in der
nunmehro völlig reparirten und inwendig fertigen
St. Petri Kirchen
Anno MDCCXXXV am ersten Sonntage des Advents
Und also
Im Anfange des neuen Kirchen Jahrs
Dem Höchsten GOTT zu Ehren
und der Christlichen Gemeine zur Ermunterung
mit frolockenden Lippen angestimmet
und bey denen
Vor- und Nachmittagspredigten daselbst
mittelst angenehmer Musik aufgeführt sind.

Die beiden Teile — für Vor- und Nachmittagsdienst — zerfallen hier wie bei den übrigen Texten wieder in je zwei Abschnitte, vor und nach der Predigt; und zwar wird der Abschnitt „vor der Predigt“ in das Credo der Liturgie eingeschoben dergestalt, daß der Priester das Credo intoniert, darauf die Kantate beginnt und endlich nach deren Ablauf die Gemeinde das Glaubenslied: „Wir glauben all an einen Gott“

17) Blume: Evangelische Kirchenmusik, a. a. O., S. 141.
18) Signatur: Kirchenwesen IV. Kirchengebäude Vol. VIII.

singt. Die Postierung des zweiten Teiles „nach der Predigt" wechselt: einmal wird die Kantate während der Kommunion fortgesetzt, einmal nach dem Segen. Diese für die Kantatenform der Zeit allgemein verbindliche Gliederung[19]) wird für Rostock besonders durch die Gottesdienstordnung für die Feierlichkeiten am 25. und 26. Juni 1730 bei dem Jubiläum der Augustana[20]) belegt.

Der Vormittagsteil unserer Kantate besteht aus zwei Chören und zwei Arien. Die Predigt steht nach dem zweiten Chor, während die zweite Arie unter der Kommunion erklingt. Der Nachmittagsteil ist weit umfangreicher in drei Abteilungen aufgebaut, deren erste sofort „beym Anfange des Gottesdienstes" beginnt mit einem Chor, auf den drei Rezitative und zwei Arien folgen; ein Chor bildet den Abschluß. Die zweite Abteilung vor der Predigt enthält zwei Rezitative und drei Arien. Nach der Predigt folgt die dritte Abteilung mit einem Chor und einer Arie.

Im einzelnen ist der Ablauf folgender: Der Chor („Auff Ihr Hertzen!") eröffnet die Kantate mit der Aufforderung zur Freude und zum Lobe Gottes. Die folgende Baßarie („Die Sulamith nimmt heut die Palmen") wiederholt die Mahnung, Gott zu rühmen und zu danken. Den gleichen Gedanken bringt nochmals der Chor („Vereinigte Chöre! Auff! Bringet die Ehre!") zum Ausdruck, und auch die Sopranarie während der Kommunion („Fette Farren solten billig heute unser Opfer sein!") fügt inhaltlich nichts Neues hinzu. Der Nachmittagsteil beginnt mit dem Chor: „Ich will den Herrn loben ..." (Ps. 146, 2), auf den ein Rezitativ („Kommt! dient und dankt dem

19) Rochus von Liliencron: Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700, Schleswig 1893, S. 157.

20) Georg Vitus Henricus Niehenck: Hilaria Evangelica Rostockiensia, Rostock 1756 (Universitätsbibliothek Rostock, Mk. 11 431). Es heißt dort: „II. Bey der Hauptpredigt wird gesungen: 1) Komm, Heiliger Geist, erfüll etc. 2) Intoniret Gloria in excelsis deo etc. 3) Allein Gott in der Höh sey Ehr etc. 4) Die Collect. Revid. K. O. fol. 178 p. 2 in fin. Allmächtiger Ewiger Gott! der du etc. 5) Anstatt der ordentlichen Sonntags-Epistel wird vor dem Altar verlesen das 46 te Capitel Jesaiae: Höret mir zu, ihr vom Hause Jacob etc. per tot. 6) Zeuch ein zu deinen Thoren etc. 7) Verlesung des ordentlichen höchst erbaulichen und applicablen Sonntags-Evangelii Dominic. 3 post Trinitat. Luc. 15. Es naheten aber zu Jesu allerley Zöllner und Sünder etc. Nebst Intonierung des Credo. 8) Die Figural-Music 9) Wir glauben all an einen Gott etc. 10) Predigt" u. s. w.

Herrn") mit Arie („Ihr Engel Auff! und legt die Crohnen") folgt, gedanklich gleich dem Vormittagstext. Das Rezitativ „Denn Du, Herr Zebaoth! Hast diese Kirch in Not / Durch Dein so gnädig Walten / Bey Armuth, Feur und Sturm erhalten; / So ist sie auch durch Deine Macht / Zum neuen Schmuck gebracht / Da wir die Ordnung schöner Orgel-Thöne / In Deiner Wohnung sehn / Wie Davids Sänger stehn. / O Meister aller Schöne! / Fürwahr! Du bist auch jetzt der Armen Gott!" bringt in Rückblick auf die Vergangenheit den seit der Reformationszeit verbindlichen Gedanken von der „himmlischen Kantorei". Unmittelbar daran knüpft die Arie: „Seht! Wie herrlich nun der Tempel ..." Das folgende Rezitativ („Doch wie nach allen hie zuletzt") wie der abschließende Chor („Es dancke, Gott! und lobe dich") rufen das Volk zum Dank auf. Vor der Predigt steht nach dem Choral: „NUN DANKET ALL UND BRINGET EHR" eine Arie („So steh'stu nun in voller Zierde!") als Ausdruck des Dankes für den Segen Gottes bei diesem Werk. Im Folgenden (Rezitativ „Man spührt mit heilig-süßer Lust" und Arie „Stelle Dich als Hüter ein") wird der Schutz des Höchsten erbeten. Die Schlußarie („Rühmt den Abgrund reicher Liebe") mit Rezitativ („Indessen soll der frohe Geist") verkündet und preist laut die Gnade Gottes. Nach der Predigt singt der Chor Gottes Lob („Hallelujah! Gelobt sey Gott!"), während die Finalarie („Eilt nochmal, Erfreute Hertzen! Heute zu dem Danck-Altar.") abermals zum Dank auffordert. Hierauf wurde das „Te-Deum" gesungen.

Der zweite erhaltene Text[21]) stammt aus dem Jahre 1758 und verwendet überhaupt keine Bibelworte. Der Titel lautet: „Singgedicht bei der Einweihung der Kanzel am 2. Trinitatis 1758. Gedruckt mit Adlerischen Schriften."

Der Vormittagsteil dieser Kantate gliedert sich in drei Abschnitte, von denen der erste vor der Predigt steht und zwei Arien und ein Rezitativ enthält. Der zweite Abschnitt folgt während des Abendmahles mit einer Arie und anschließendem Rezitativ. Nach dem Segen steht der dritte, der nur eine Arie aufweist. Der Nachmittagsteil zerfällt in zwei Abteilungen vor und nach der Predigt, deren erste zwei Arien, ein Rezitativ und einen Choral, die zweite eine Arie umfaßt.

Im einzelnen ist der Ablauf dieser Kantate folgender: Die erste Arie „Empöre dich, frevelnder Haufe der Spötter; Verlache die Almacht, und modle die Götter" ist deutlich gegen die Aufklärer gerichtet, deren Ende durch das „Schwert des Herrn" sie prophezeit. Auch das anschließende Rezitativ nimmt zunächst diese Polemik auf, um gegen den Schluß Gott, „der Gläubigen Panier und Schildt" um

21) Ratsarchiv, Nicolaikirche XIV, K Vol. 1.

Segen und Beistand zu bitten. Diesen neuen Gedanken beinhaltet die folgende Arie „O senke dich, ewige Weisheit, hernieder", und der Choral „O Heilger Geist! kehr bei uns ein!" leitet zur Liturgie über. Während des Abendmahls preist die Arie „Heyl euch! hochbeglückte Sünder" die durch Jesu Opferung entsündigten Gotteskinder glücklich, während das folgende Rezitativ („Er ist, der Hohepriester Jesus Christ") eine Paraphrase des Bibelwortes „Also hat Gott die Welt geliebt" bringt. Nach dem Segen wird durch die Schlussarie „Lobsinget dem Herren im höheren Chore!" zum Ruhme und Preise Gottes aufgerufen.

Den Nachmittagsteil eröffnet die Arie „Ehrfurchtsvolle, heilge Stille" mit der flehentlichen Bitte um Gegenwart Gottes, von der dann das Rezitativ („Er ist den Seinen schon nah") den Gläubigen schon kündet. Die anschließende Arie (Herzu, ihr Hörer") fordert die Gemeinde auf, das Wort Gottes in Andacht zu vernehmen. Dieser erste Abschnitt schließt mit dem Choral „Preis, Ehre, Macht und Stärke" nach der Melodie „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Nach der Predigt beendet die Arie „Ertönt erhabne Lobgesänge" die ganze Kantate.

Als dritter Text ist uns erhalten: „Der Marianischen Gemeine Gottgeheiligte Jubelfreude, am Feste der Heimsuchung Mariae im Jahre 1770, an welchem Tage Ihre neuerbaute Orgel feyerlich eingeweyhet ward." (Ratsarchiv, Kirchenwesen, Marienkirche unsign.)

In diesem Kantatentext sind neben freier Dichtung Bibelworte und Texte aus Cramers[22]) „Andachten" resp. aus dem „Nordischen Aufseher" verwendet. Als Komponisten gibt Seidel[23]) den Rostocker Organisten Tiedemann an. Den Druck des Werkes besorgte der Rostocker Ratsbuchdrucker Christian Müller.

Der Vormittagsteil umrahmt auch hier mit seinen beiden Abschnitten die Predigt und enthält zwei Chöre, zwei Choräle sowie drei Arien und zwei Rezitative, während der Nachmittagsteil bis zur Predigt einen Chor, zwei Choräle sowie zwei Arien mit Rezitativen enthält. Nach der Predigt folgen eine Arie und ein Chor. Vor der Kantate stehen drei Choräle, von der Gemeinde gesungen. Der erste Choral („Herr Gott, dich loben wir") wird ausgeführt von einem

---

22) Johann Andreas Cramer, 1723 bis 1788, wirkte in Kiel als Theologieprofessor und schuf geistliche Lieder, die an den Gellertschen Dichtungen orientiert sind. Seine Psalmenlieder vertonte Ph. E. Bach 1774 cf. Stahl, a. a. O. S. 103. Der „nordische Aufseher" ist eine von ihm herausgegebene christliche Zeitung.

23) A. a. O. S. 113.

Chor mit Zinken und Posaunen, der zweite („Allein Gott in der Höh sey Ehr") und dritte (Hauptgesang: „Der Herr, der aller Enden") „von zween Chören, so wohl mit Trompeten und Pauken, als auch Zinken und Posaunen". Dann singt der Chor: „Meine Seele erhebet den Herrn" usw. (Luc. 1, Vers 46, 47, 49), und es folgt der Choral „Erheb, erheb o meine Seele" (aus Cramers Andachten I. Teil S. 243), der den gleichen Inhalt in poetischer Form bringt. Die anschließende Arie („Erhabenster, in deinem Heiligtume") wendet sich an Gott mit der Bitte, „den hohen, lauten Lobgesang" gnädig anzunehmen, welchen Gedanken das Rezitativ „Zwar nicht so heilig" aufnimmt. Mit „Schallt heilige Chöre" fordert die nächste Arie zum Lobe Gottes auf, während der Choral „Wenn mein Auge" (Cramer, ebendas. S. 65) Gott um Beistand auf dem Lebenswege bittet. Nach der Predigt singt die Gemeinde mit instrumentaler Begleitung der beiden Chöre das „Te Deum". Auf den Segen folgen endlich Rezitativ („Er komme über uns") und Arie („Von oben herab"), beide um göttlichen Segen flehend, sowie der Schlußchor „Halleluja, Vater, dir" (aus dem 143. Stück des Nordischen Aufsehers), der den Ruhm des Höchsten kündet. „In der Mittagsstunde wird gesungen und für diesesmal mit der Orgel durchgespielet: Vor der Predigt: ‚Nun danket all und bringet Ehr!' Nach der Predigt: ‚Nun danket alle Gott!'"

Den Nachmittagsteil eröffnet nach dem Hauptlied der Gemeinde: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" (wiederum von beiden instrumentalen Chören begleitet) der Chor: „Singet, singet dem Herrn" (aus dem 83. Stück des Nordischen Aufsehers) mit dem Aufruf, Gott zu preisen. Der Choral „Nun lassen wir" (ebenda) rühmt dann die Größe des Herrn. Die Gegenwart des Höchsten verkündet das folgende Rezitativ („Er hört es gern"), während die anschließende Arie „Barmherzig bist du Herr!" von den Wundern der Liebe Gottes singt. Als die Zuflucht der Gläubigen preist den Herrn das Rezitativ: „So sey denn stets", und die Arie „Der Herr ist hier" versenkt sich echt pietistisch voller Gefühl und Inbrunst in die Gottesanwesenheit. Aus dem 154. Stück des Nordischen Aufsehers ist der folgende Choral „O Geist des Vaters und des Sohns" genommen. Er beinhaltet die Bitte um göttlichen Segen und beschließt die erste Arie „Gepriesen sey, o Gott" wie der Schlußchor „Halleluja! Lob sey Dir!" (143. Stück des Nordischen Aufsehers) das Lob Gottes. Das „Te Deum" in der Besetzung des Vormittags beschließt den ganzen Gottesdienst.

Der vierte und letzte der erhaltenen Texte stammt aus dem Jahre 1793 und trägt den Titel: „Text zur Kirchenmusik bey feierlicher Einweihung der Marianischen Orgel am 22sten Sonntage nach Trinitatis, als am 27sten Oktober 1793, aufgeführt von Erhard Johann Heinrich Knöchel, Music-Director. Rostock, gedruckt in der Müllerschen Officin" (Ratsarchiv, Kirchenwesen, Marienkirche, unsign.)

Diese Kantate verwendet analog den letzten Neumeisterschen Kantatenjahrgängen nur Bibelwort (für den Vormittag) und Choral (für den Nachmittag) als Textgrundlage.

Der Vormittagsteil zerlegt den 103. Psalm in sieben Chöre, drei Rezitative, ein Accompagnement, vier Soli und ein Duett, während der Choral „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut", verteilt auf zehn Chöre, vier Accompagnati, zwei Arien und zwei Duette, das textliche Gerüst für den Nachmittagsteil ergibt. Im einzelnen ist der Psalm „Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen" usw. in folgender Weise verarbeitet:

Vers 1—4	Chor	Vers 12 erste Hälfte .	Solo
„ 5	Solo	zweite Hälfte .	Chor
„ 6	Chor	„ 13/14	Duett
„ 7	Rezitativ	„ 15	Rezitativ
„ 8	Solo	„ 16	Accompagnement
„ 9	Rezitativ		
„ 10	Chor	„ 17—19	Chor
„ 11 erste Hälfte . .	Solo	„ 20—22	Chor (zum
zweite Hälfte .	Chor	Beschluß des Gottesdienstes).	

Der Choral „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" wird wie folgt aufgeteilt:

Vers 1—2	Chor		
„ 3	Accompagnement, Refrain vom Chor wiederholt		
„ 4	Arie	„ „ „ „	
„ 5	Duett	„ „ „ „	
„ 6	„	„ „ „ „	
„ 7	Arie	„ „ „ „	
„ 8 Zeile 1—2 . . .	Accompagnement, Zeile 2	„ „ „	
„ 3—4 . . .	„	„ 4 „ „ „	
„ 5—7 . . .	„	„ 7 „ „ „	
„ 9	Chor		

c) Die dritte Art kirchenmusikalischer Darbietungen, die konzertähnlichen Passionsaufführungen am Karfreitag, scheinen eine äußerst beliebte Einführung im 18. Jahrhundert gewesen zu sein. Aus dem Stettin dieser Zeit wissen wir, daß bis zum Amtsantritt Carl Loewes „jeden Karfreitag" Grauns „Tod Jesu" erklang. Auch in Rostock fanden derartige Veranstaltungen, die aus pietistischer Geisteshaltung zu begreifen sind, und ihren

Höhepunkt in den gewaltigen Passionen Bachs erreichten, guten Boden, wenngleich man unter Verzicht auf Abwechselung, ähnlich wie in Stettin[24]), sich auf das Standardwerk der Zeit, Grauns „Tod Jesu", beschränkte. Nur für das Jahr 1773 wird von dem Kirchenvorsteher zu St. Marien die Telemannsche „Passion[25])" ausdrücklich angekündigt. (A. d. n. Ztg. 2. April.) In der Marienkirche ist dann wohl öfter diese Telemannpassion, die 1771 angeschafft wurde[26]), aufgeführt worden, denn am 13. März 1775[27]) wenden sich die Kirchenvorsteher in einer Eingabe an den Rat mit der Bitte, dem Stadtmusikanten Mey mitzuteilen, er habe 4 Musiker und 2 Burschen zu der Telemannschen Passion am Stillen Freitag zu stellen und selber mitzuspielen. Allerdings führt Knöchel, der 1784 sein Amt als Nicolaikantor und Musikdirektor antritt, 1786 wieder Grauns „Tod Jesu" auf (A. d. n. Ztg. 3. April).

Derartige mehr konzertmäßige Aufführungen waren nun, wie man nach dem Gesagten leicht annehmen könnte, nicht nur in Gestalt der Passionen an die vorösterliche Zeit gebunden. Vielmehr fanden auch zu anderm Zeitpunkt öfter „Musiken" statt, die, zwar in einer Kirche aufgeführt, doch durchaus konzertmäßigen Charakter tragen. Das erste im C. E. angekündigte derartige Kirchenkonzert wurde am 30. Juli 1713 zu St. Petri unter Leitung des Marienkantors Krause gegeben, der auch die Texte für diese Aufführung zum Kauf anbietet (vgl. S. 25). Im Juni 1720 (C. E. 31. Mai) gelangt gleichfalls unter Krauses Leitung in der Marienkirche eine „Historia vom reichen Manne" zur Aufführung. Nach längerer Pause wird im A. d. n. Ztg. für Ostern 1774 eine ähnliche „Musik" in der Marienkirche von dem hier tätigen Kantor Ludwig Johann Hasse angekündigt. Am

---

24) Karl Anton, Beiträge zur Biographie Carl Loewes, Halle 1912, S. 14/15.

25) Da es sich bei dieser Vertonung um den Brockestext handelt, ist nicht zu entscheiden (cf. Anhang), ob die Matthäuspassion von 1722 oder die Markuspassion von 1723 gemeint ist, die beide die Dichtung Brockes' einbeziehen. (Hans Hörner, Georg Philipp Telemanns Hamburger Passionsmusiken, Borna 1933, S. 146/7.)

26) Vgl. S. 177, Anm. 19.

27) Marienkirchenarchiv, Kirchenvorsteher XII. c.

22. März 1782 folgt eine Passionsmusik unter Florschütz zu St. Jakobi und am 6. März 1784 eine unter Knöchel zu St. Nicolai. Die Reihe der in den Zeitungen angekündigten Veranstaltungen wird beschlossen von dem Orgelkonzert am 28. Mai 1799 (A. d. n. Ztg. 26. Mai), das zum Besten der Armen in der Johanniskirche der „Componist J. C. Dethmar aus Cleve" gibt. Dieser „Componist" ist allerdings in der Literatur nicht bekannt, doch scheint er jener Organistengeneration anzugehören, auf welche die Kunst des Abbé Vogler nachhaltigsten Einfluß hatte. Wie jener auf seinen ausgedehnten Konzertreisen mit Gewitter- und Schlachtenschilderungen das Publikum in Staunen setzte, so ist auch Dethmar bemüht, die Anteilnahme der Rostocker Konzertbesucher durch Programmusik zu gewinnen. Das umfangreiche Programm lautet:

1. Wie schön leucht't uns der Morgenstern.
2. Eine große Ouvertüre mit verschiedenen Veränderungen.
3. Nun ruhen alle Wälder.
4. Ein Flötenconcert.
5. Liebster Jesu, wir sind hier.
6. Die Hirtenwonne, welche sich freudig anfängt, und während derselben wird man ein Gewitter hören, und zwischen dem Gewitter ein Trauerlied; zuletzt endigt es sich mit einer Triumph-Musik.
7. Freu dich sehr, o meine Seele.
8. Verschiedene Variationen.
9. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
10. Nachahmung einer Bataille, worin man die Kanonen und Gewehrschüsse, Marsch und Ankunft des Trompeters, das Wehklagen der Blessirten und das Geläute der Lermglocken deutlich hören wird.
11. Wie groß ist des Allmächtgen Güte.
12. Eine große Symphonie.
13. Zum Beschluß: Nun danket alle Gott.

Dieses alles wird bloß durch die Orgel hervorgebracht."

Aus der Fülle des hier aufgewiesenen Kirchenmusikschaffens ist nur erhalten: Die „Cantata Auf das Heilige Oster-Fest" „Der Tod, der ist verschlungen in den Sieg" a 4, Canto Solo, Violino 1, 2, Basso Continuo" von Gottfried Krause. Der Autor war „Obercantor an der Marienkirche zu Rostock" und nach Gerber[28]) 1650 in Neubrandenburg geboren. Nach Festigung seiner allgemeinen und musikalischen Kenntnisse durch Schulbesuch in Stralsund bezog er die Universität Greifswald, um die Juristenlaufbahn einzuschlagen. Doch es erging ihm ähnlich wie später Telemann, auch „ihm benahmen die Servituten alle Lust zu der Rechtsgelahrtheit . . . . und er besuchte . . . . lieber die Conzerte. Er hatte darauf Gelegenheit mit dem Holländischen Gesandten als Dollmetscher eine Reise nach England, Holland, Schonen, Coppenhagen, Stockholm, Upsal u. s. w. zu thun, und ging sodann wieder nach Stralsund. Hier erhielt er 1682 den Ruf nach Rostock als Obercantor, den er gern annahm. Er hat zwar daselbst bey starker Schularbeit, wenig Zeit auf die Komposition verwenden können, destomehr bemühte er sich einen ansehnlichen Vorrath von Kirchenstücken der besten Meister anzuschaffen und mit Einsicht und kluger Beurtheilung aufzuführen. Sein musikalisches Verzeichnis enthielt 308 Komponisten Namen. Er hielt dabey Conzertproben in seinem Hause und ließ die Texte der Stücke für die Gemeine drucken. Dies war etwas Neues zu der Zeit. So hatte er seine Jahre mit allem musikalischen Fleiße zugebracht und lebte noch 1721 im 71. Jahre als emeritus." Nach einem Zusatz auf dem Manuskript des einzigen erhaltenen Werkes, eben jener eingangs erwähnten Kantate, ist er 1723 gestorben. Eine Nachprüfung dieser Daten ist wegen völligen Fehlens der Kirchenbücher dieser Zeit nicht möglich. Die vorgenannte Kantate ist als einziges Zeugnis von Krauses kompositorischem Schaffen in einer Handschrift der Ratzeburger Dombibliothek (N. 25) überliefert. Das Werk ist eine sechssätzige Solokantate für Sopran mit Orchester a tre (1. und 2. Violinen, Basso), wobei die Singstimme im Sinne barocker Stimmenlogik als gleichberechtigter, nicht übergeordneter Architekturfaktor mit den Instrumenten

---

28) Ernst Ludw. Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler .... Leipzig 1790, I. Bd., S. 754.

vergesellschaftet wird. Ihrer inneren Haltung nach werden 4 arios gehaltene und 2 verkappte Tanzsätze zusammengeschlossen, von denen nur der erste und fünfte größere Dimensionen aufweisen.

Den Vokalteil des ersten Satzes (3/4, A-dur) bei dessen Entwicklung in Barform Rollenvertauschung vielfach benutzt wird, eröffnen 25 Takte des Orchesters, das auch das Schlußwort spricht. Die Thematik ist hier wie in den folgenden Sätzen weitgehend von malerischen Absichten („verschlungen"!) bestimmt. Der zweite (h-moll) Satz trägt ähnliche Züge, nur disponiert er den Text im Sinne des Strophenliedes bei Schilderung des Trotzes gegenüber dem Tode. Seine besondere Physiognomie erhält er durch die aus Opernbezirken stammende Trompetenmotivik, die auch im dritten Satz (3/4, E-dur) noch nachzittert. Dieser ist, wie der zweite, strophenmäßig gebaut. Seine liebenswürdige, wenngleich etwas quintig-eckige Melodie nach eine verkappte Sarabande, verleiht er dem Sieg des Heilands Ausdruck. Der vierte Satz (4/4, A-dur), dessen formale Beziehung zum 2. Satz offenkundig ist, fällt auf durch reiche Koloraturentfaltung — bestimmt durch die Textworte „Tod, wo ist dein Stachel" bzw. „Hölle, wo ist dein Sieg" — und hoquetusartige Behandlung des Vokalteilbeginns. Ein entzückendes verkapptes Menuett ist der 5. Satz (3/8, A-dur), dessen Formrahmen die Dacapo-Arie, gemischt mit Rondo-Elementen, abgibt. Diese Verkündigung des Heilandssieges ist in jeder Beziehung der gelungenste Teil der Kantate. Malerische Rücksichten bestimmen die Gestaltung des latent dreiteiligen Schluß-Satzes (4/4, A-dur), der wieder die Fanfarenmelodik der vorhergehenden Sätze zum Preise Gottes aufgreift.

Als Ganzes gehört das Werk dem Spätbarock an, wenngleich die liebenswürdigen Züge des 2. Tanzsatzes bereits ein Hinneigen zu galanter Gestaltung verraten. Aber das Diktat der Stimmenlogik, die polyphonierende Gesamthaltung, die Verwendung des barocken Kirchenorchesters a tre[29]), die etwas steife, instru-

---

29) Vgl. Erich Schenk, „Mozarts Kirchensonaten" in „Deutsche Musikkultur", Jahrg. 1 (Kassel 1937), S. 343.

mental orientierte Melodik beweisen zur Genüge, daß Krause nicht zu den Fortschrittsmännern seiner Zeit gehört. Am stärksten ist der Melodiker Krause in den Tanzsätzen, wohingegen seine Harmonik durch modulatorische Beschränkung leicht monoton wirkt. Am meisten interessiert Krauses Werk in formaler Beziehung und hinsichtlich der geglückten Handhabung tonmalerischer Wirkungen.

Außer den im Vorigen verarbeiteten Notizen bringen die „Gemeinnützigen Aufsätze" (Jahrgang 1784 Nr. 23) erstmalig eine kritische Auseinandersetzung „Über Kirchenmusik":

„Die bisher durchgängig übliche kantatenmäßige Einrichtung der Kirchenmusiken, in Chöre, Arien, Rezitative, u.s.w. die bey gehöriger Besetzung der Singstimmen und Instrumental-Begleitung oft große Wirkung hervorbringt, entfernt sich jezt, da man sogar schon anfängt, Koller-Arien mit hineinzubringen, zu sehr von derjenigen edlen Simplizität, die doch eine der wesentlichsten Eigenschaften guter Kirchenmusiken ausmacht, als daß man nicht wünschen sollte, ein Mittel auszufinden, wodurch man die in unserm Zeitalter so beliebt gewordene musikalische Spielereyen *) aus den Kirchenmusiken entfernen würde.

Ein richtig deklamirtes und kunstmäßig mit dem Flügel, oder in der Kirche mit der Orgel begleitetes Rezitativ ist zwar eine Gattung der Musik, die für den Kenner viel hinreißendes hat, und in Kammermusik nie wird entbehrt werden können, in so großen Gebäuden hingegen, wie die mehrsten Hauptkirchen sind, und bey so zahlreicher Versammlung, wie sich gewöhnlich in selbigen beym Gottesdienst befindet, ist diese Art der Musik schlechthin an der unrechten Stelle und garnicht sachangemessen.

Wollte man aber diese Gattung der Rezitative gänzlich aus der Kirchenmusik verbannen, und nur allein solche Rezitative gebrauchen, die mit vollstimmiger Instrumental-Begleitung gesezt sind; so würde man das Gebäude der Kantaten zu sehr erschüttern, als daß man sich viel Gutes davon versprechen könnte.

Am Besten möchte es vielleicht seyn, wenn man die jezt beybehal-

---

*) Man stoße sich nicht an den Ausdruck Spielereyen; einer der jeztlebenden brillantesten und besten musikalischen Schriftsteller, der königl. preußische Kapellmeister Herr Reichard, bedient sich in seinem Kunstmagazin dieses Ausdrucks.

tene Einrichtung der Kirchenmusiken ganz aufgäbe und lediglich zum bloßen Choral zurückkehrte.

Verschiedene unsrer Kirchenmelodien haben nach Jahrhunderten nichts von ihrer Schönheit verlohren, und werden noch nach Jahrhunderten schön seyn. Der größte Tonsetzer hört diese Gesänge jezt noch mit eben dem seelerhebenden Wohlgefallen als man sie bey ihrer Entstehung gehört hat; ein sicherer Beweis einer vortrefflichen Musik. Dahingegen unsre jetzigen beliebten Modegesänge von Decade zu Decade in Vergessenheit gerathen.

Eine Kirchenmusik, dazu blos die in unsern Gesangbüchern befindlichen Lieder gewählet, und für Singstimmen und Instrumental-Begleitung in reine Harmonie gebracht würden, müste sowohl Kenner als Nichtkenner befriedigen und rühren, wozu noch der auffallende Vorzug komt, daß für den größesten Theil der Zuhörere die Musik nicht verlohren wäre, sondern ein jeder in seinem Kirchengesangbuche allemahl den Text nach der Nummer an der Tafel finden könnte.

Man wende nicht ein, daß einer solchen Kirchenmusik die gehörige Abwechselung fehle. So lange der Tonsetzer der Kirchenmelodie auch nur Ton für Ton folgt; so hat er doch hierbey nach dem Inhalt der Worte des Textes schon Gelegenheit, bald eine, bald zwey, drey oder vier Singstimmen und noch mehrere Abwechselung in der Begleitung mit den Instrumenten anzubringen, wodurch bey kunstmäßiger Anwendung alle Einförmigkeit vermieden werden kann. Will er gar zuweilen den Gang der Kirchenmelodie verlassen und an schicklichen Stellen Rezitative, Arien und Chöre anbringen, so entsteht aus beyden Verfahrungsarten eine so unendliche Mannigfaltigkeit, daß es einem Tonsetzer garnicht fehlen kann, die Vokal- und Instrumental-Musik in ihrer ganzen Schönheit und Stärke darzustellen. Beyspiele dieser Art Kirchenmusik hat der verdienstvolle Kapellmeister Herr Westenholtz in Ludwigslust bereits geliefert.

Die bisher gebräuchliche Art der kantatenmäßigen Kirchenmusiken stammt größtentheils aus der römischen Kirche her, in welcher man häufig, besonders anjetzo in den Messen, geistliche Texte mit Theatermusik zu bekleiden und so in den Kirchen aufzuführen gewohnt ist. Da man aber in den oesterreichischen Staaten bereits das Singen der Kirchenlieder in den römisch-katholischen Kirchen eingeführt, und dies großen Beyfall gefunden hat; so ist nicht zu zweifeln, daß Tonsetzer dadurch eher wie sonst Gelegenheit nehmen werden, die Kirchenlieder auf vorbeschriebene Art zu behandeln und man also in der Folge eine von der bisherigen sehr abweichende Kirchenmusik erwarten kann, die den Kenner mehr als bisher befriedigen wird."

Wir haben es hier mit einem interessanten Dokument für die im letzten Jahrhundertviertel bei beiden Konfessionen spürbaren Reformbestrebungen zu tun, die sowohl im protestantischen Norden wie im katholischen Süden zu Neuprägungen kirchenmusikalischen Formgutes führen sollten, auf die näher einzugehen jedoch der Rahmen dieser Arbeit nicht gestattet.

Weltliche Musik.

1. Pflegestätten.

a) Universität.

Neben den kirchenmusikalischen Aufführungen der ersten Jahrhunderthälfte finden in der öffentlichen Berichterstattung wiederholt die Veranstaltungen der Universität Erwähnung. Gelegenheit zu Musikaufführungen boten Amtsantritte akademischer Würdenträger und ähnliche interne Festereignisse. Zudem war die Universität als eine durch fürstlichen Kulturwillen gegründete und geförderte Einrichtung verpflichtet, die zahlreichen Festereignisse des Schweriner Fürstenhauses auch ihrerseits würdig zu begehen. Selbstredend spielte hierbei die Musik in dem musizierfreudigen 18. Jahrhundert eine beachtliche Rolle.

Die akademischen Festereignisse finden in den Zeitungsberichten ziemlich häufig Berücksichtigung: so die Amtsantritte der Rektoren oder Professoren Carmon am 6. März 1712, Petersen am 12. März 1712, Nachfolger des verstorbenen Professors Fecht am 18. Oktober 1712, von Krakevitz am 3. Juni 1713, Sibrand am 27. Juli 1713, Burchard am 26. September 1716, Carmon — kommt als Jurist ins Großherzogliche Ministerium — am 22. Februar 1718, Burgmann am 29. Juli 1730; oder die Promotionen: Zülich-Jena am 19. August 1715, Vax und Lütcken am 30. August 1716, Heintz am 16. Dezember 1719, Hornhart am 4. October 1720, Wolff und Büttner am 9. October 1720, Seitze am 10. Februar 1721, mehrere Candidaten am 9. September und 18. Dezember 1725, Möller am 3. October 1727. Endlich wären hier noch jene Universitätsfeiern anzuführen, deren Anlaß den Zeitungsnotizen nicht zu entnehmen ist, wie etwa bei den Nachrichten vom 29. Mai 1713 oder 12. Februar 1720 (Rede Professor Petersens). Auch hier wurden Musiken aufgeführt, über deren Details jedoch die Zeitungen nichts näheres mitteilen, vielmehr lauten die diesbezüglichen Angaben ganz allgemein „angenehme" resp. „schöne" Musik.

Doch auch die durch höfische Festereignisse veranlaßten Universitätsfeiern haben in unsern Quellen zahlreich Niederschlag gefunden.

Geburtstage der Landesherrschaft (4. April 1711, 31. März 1713, 30. November 1714, 29. November 1715, 27. November 1716, 6. Dezember 1717, 11. November 1718 (Herzogin), 28. November 1718 (Herzog), 13. November 1719 (Herzogin), 1. Dezember 1719 (Herzog), 29. November 1720, 1. Dezember 1724, 21. Dezember 1725, 2. Dezember 1726, 5. Dezember 1727, 29. November 1728, 26. Juni 1778 (Geburt des Prinzen Friedrich Ludwig)[1]), Fürstenbesuche (27. November 1713 besucht der junge Herzog Carl Leopold Rostock, „wobey ... im großen Auditorio eine fürtreffliche Music praesentiret und eine überaus schöne Arie von einem excellenten Sänger abgesungen wurde"), und Trauerfeiern (23. März 1714 für den Herzog Friedrich Wilhelm, am 1. März 1720 für die Fürstin Magdalena Sybilla und am 10. Juni 1785 für den Herzog Friedrich den Frommen: eine Trauerkantate unter der Leitung Kantor Knöchels)[2]) bieten gern genutzte Gelegenheiten zu musikalischen Darbietungen der Universität.

So steht das Fürstenhaus durchaus im Mittelpunkt des Interesses der von ihm geförderten Bildungsstätte und trägt damit nicht unwesentlich zur Bereicherung des Rostocker Musiklebens bei.

Geradezu pomphaft begeht die Universität das auch von den Kirchen großzügig gefeierte Reformationsfest 1717.

Die Zeitungsberichte des C. E. geben ein ziemlich umfassendes Bild, indem sie zunächst das Programm und — nach den Ereignissen — die Würdigung bringen. Nach diesen Berichten, die sich noch vermehren lassen durch Nachrichten aus Niehencks „Hilaria Evangelica Rostochiensia"[3]), nahmen die Feierlichkeiten folgenden Verlauf: „So hat am 27. October hiesiger Universität Rector Magnificus ... alle Collegia und Literatos zur Oration invitiret, welche denn am Freytag (29. October) danach unter einer Vocal- und Instrumental Music", deren Text „nach Anleitung des LXXXIX Psalm v. 16—19 wie auch Psalm LVII v. 8—12 und des Lobgesangs „Nun lobe, meine Seele, den Herren usw." Albrecht Joachim von Krakevitz dargebracht hat, „bey einem frequenten Auditorio von dem Consistorial Rath von Krakevitz gehalten und der Actus mit dem Choral „Nun lobe, meine Seele, den HErren" sehr devot beschlossen worden". Am 1. November, dem zweiten Jubelfesttag, wurden nachmittags nach dem öffentlichen Gottesdienst „Sr. Hochfürstl. Durchlaucht durch einige

---

1) Vgl. hierzu die Anmerkung im Anhang sub Florschütz ad Helene Paulowna.

2) Der A. d. n. Z. bemerkt hierzu, die Komposition sei aus der Feder des Organisten Florschütz. Vgl. hierzu S. 150.

3) Georg V. Niehenck, Hilaria Evangelica Rostochiensia, Rostock 1756 (U.B. Rostock Mk, 11 471).

Professores und Doctores, auch von den Musen Söhnen zu den bevorstehenden Feierlichkeiten unterthänigst eingeladen. Die Deputati ... offerirten zugleich was bisher schon gedruckt worden, nemlich die Programmata und Cantaten in blauen Sammit eingebunden". Weiter berichtet die Zeitung unter dem 8. November: „Des morgens zwischen 8 und 9 Uhr alternierten 2 Chöre Paucker und Trompeter alle Glieder der Universität zu convociren". Es folgt die Schilderung der „Gantz solennen und in Rostock nie gesehen Prozession", bei der an erster und elfter Stelle Musikchöre aufgeführt werden. Über die Feier im Auditorium heißt es dann: „Beyderseits Hoch Fürstl. Personen wohneten der Musique (die Cantate war von Professor Carmon „entworffen") und Oration des Herrn Professors Carmons welche er im Rahmen der gantzen Universität hielte mit großer Attention bey und verweileten im Auditorio bis der gantze Actus geendiget." Hierauf findet ein Gottesdienst in der Jacobikirche statt, bei dem abermals zwei Chöre Musikanten mitwirken. Am Abend, nach 6 Uhr, veranstalteten die Studenten ihrerseits eine Feier in der Universität, zu der sie dem Herzog pflichtschuldigst eine Einladung übermittelten. Auch bei diesem Actus wurde (nach Niehencks Mitteilung s. o.) eine Kantate gesungen. Am 15. November erfahren wir aus dem Zeitungsbericht, daß „vor und nach der Oration des Prof. Petersen eine lateinische wohlgesetzte Aria musiciret ward". Anfang und Schluß dieser lateinisch textierten Kantate finden wir bei Niehenck a. a. O.: a. a. O.:

Jo Laciburgum plaude
Et replere Dei laude
Quoniam magnalia
Ille tibi praestet lacta
Dum a Papa huc quieta
Tua stant mapalia. .....

Vivat primum et deinceps
Nostra spes sol. Cor. Princeps
Fidei Praesidium
Vivat in longaevas dies
Salus ipsi fit et quies
Consonet vis fidium.

Der Schluß bringt also hier ebenso wie bei den Kantaten, die „in blauen Sammit eingebunden" dem Herzog überreicht wurden, eine Huldigung des Souveräns. Bekanntlich hatte diese in der Barockoper ihren festen Platz am Ende des Stückes in Form der Licenza, die neben der Huldigung auch vielfach eine Erklärung der symbolischen Beziehungen zwischen dem Festspiel und Leben oder Taten des gefeierten Fürsten brachte [4]).

---

4) cf. Erich Schenk, „Giuseppe Antonio Paganelli", Salzburg 1928, S. 63.

Auch bei dem nächsten Festereignis, dem Geburtstag der Herzogin Catharina Iwanowna am 9. November 1717, begegnet uns eine derartige, der Opernlicenza entsprechende höfische Formbestimmung. Professor Carmon hält eine Rede, „worinnen der von dem Mecklenburgischen Greif herstammende und mit demselben wiedervereinigte Russische Adler bey Musikalischer Harmonie vorgestellet wurde. Das Programma zu der Oration wie auch die im Auditorio an diesem Tage abgesungene Cantata wurden durch 4 Deputirte Ihro Hoheiten unterthänigst offeriret".

Die Reformationsfeierlichkeiten waren damit freilich noch nicht beendet. „Nach der Oration" eines stud. theol. Dihn „wurde musiciret" (11. November). Am 16. November wurde bei der Rede des Herrn Wolffrath „mit entremelierter Musique" auch eine Arie gesungen. Den Abschluß der Feiern bildete eine Rede Prof. Koepkens am 23. November, worüber es in der Zeitung heißt: „Vor, zwischen und nach der Oration wurden einige darauf sich beziehende Verse abgesungen und zuletzt mit dem Gesange „Es wolle Gott uns gnädig seyn" dem mit so großer Celebrität begangenen Reformationsfest das Ende gemachet."

Es haben demnach mehrere große Musikaufführungen stattgefunden; freilich ist hier der Mangel damaliger Berichterstattung besonders fühlbar, denn nie wird der Autor der doch zweifellos eigens zu diesen Anlässen geschaffenen Originalkompositionen genannt.

Etwas günstiger liegt der Fall bei der nächsten akademischen Feier: der Gedenkfeier für Hermann Joachim Hahn[5]) am 13. Mai 1727.

Die Universität begeht die Wiederkehr seines Todestages mit einer Rede Prof. Engelckens im großen Auditorium, wobei eine „Traur- und Trost-Cantata ... vor, mitten, und nach sothaner Handlung, unter lieblich schallenden Instrumental-Musique, abgesungen" wurde[6]).

Der Text schildert zunächst mit biblischen Vergleichen die Mordtat und ergeht sich in alttestamentarischen Racheschwüren, bis bei der Erwähnung des „Schwanensangs zu Cantate", der letzten Predigt des Verblichenen, das Ganze in die ruhige Bitte

5) Hahn, gebürtig aus Grabow, war als Pastor an der Kreuzkirche zu Dresden tätig und an. 21. Mai 1726 einem Mord zum Opfer gefallen.

6) Universitätsbibliothek, Familienpapiere Hahn.

um den Beistand Gottes für seine Kirche und deren „Heerde" mündet. Musikalisch gliedert sich die Kantate in 8 Arien und 5 Rezitative. Hinsichtlich der Instrumentation der Arienbegleitung sind 4 Gruppen zu beobachten. 1. „Tutti corni de chas. Viol. u. Hautb." für die Einleitungs- und Schlußarie. 2. „Violini unisoni" für die 2. und 6. Arie. 3. „con Hautbois" für die 3. und 5. Arie und 4. „con 4 Flauti" für die 4. und 7. Arie, so daß jeweils 2 Arienbegleitungen übereinstimmend besetzt sind. Mit diesen spärlichen Hinweisen auf das Musikalische ist unsere Quelle erschöpft, die natürlich auch den Komponisten ebensowenig nennt wie den Textdichter. In dieser Hinsicht ebensowenig klar sehen wir bei der Kantate [7]), die „unter angenehmer Instrumental-Music abgesungen wurde" bei der Eröffnung des Augustana-Jubiläums Pfingsten 1730. Am 29. Juni besucht man in der üblichen Prozession den Gottesdienst, und Prof. Weidners Oration wird von einer Kantate umrahmt. Die Studenten haben am 4. Juli eine eigene Feier, die wieder eine Kantate aufweist, und folgendem Gottesdienst in der Jakobikirche, bei dem die Choräle von zwei Bläserchören begleitet wurden.

Über die weiteren größeren Feiern der Universität im Laufe des Jahrhunderts informiert uns die oben zitierte Zusammenstellung Niehencks. Danach feierte man am 20. Dezember 1737 das Andenken Heinrich Schabbels, der 100 Jahre zuvor einen Fond für Theologiestudierende ausgesetzt hatte; auch hierbei wurde „eine besondere dazu verfertigte Cantata vor, unter und nach der Oration abgesungen, und die Instrumentalmusic secundirte die Sänger". Eine größere Feier findet dann 1740 beim „Jubiläum Typographicum" zum Andenken der Erfindung der Buchdruckerkunst statt. Bei dem Festakt in der Universität am 30. November wurde die Festrede wieder von einer Kantate umrahmt, und der traditionelle Gottesdienst in der Jakobikirche schloß sich an.

Das Jahr 1755 brachte mehrere festliche Veranstaltungen für die Universität. Zunächst die Vermählung des Schweriner Prinzen Ludwig mit der Prinzessin Sophie-Charlotte von Sachsen-Coburg am 25. April. Dieses frohe Ereignis begeht die alma mater am 13. Mai mit einer Rede Prof. Aepins „bey einem

7) Text von G. C. Capobus, Informator der Adeligen Frey-Schule hierselbst.

wohlgesetzten Singgedicht". Es folgten die Feiern, die aus Anlaß des Erbvergleichs zwischen Christian-Ludwig und seiner Mecklenburgischen Ritter- und Landschaft stattfanden [8]), von denen jedoch nichts Näheres bei Niehenck berichtet wird. Und endlich das Jubiläum des Augsburger Religionsfriedens im September dieses Jahres.

„Das besonders dazu angefertigte Singgedicht" bei der Rede Professor Burgmanns am 23. September fing an „mit dem Choral: „Allein Gott in der Höh sey Ehr .... hat nun ein Ende", und ward beschlossen mit dem Liede: „Sey Lob und Ehr dem Höchsten Gut", Vers 7 und 8". Am 26. September ziehen Lehrkörper und Studentenschaft wieder in der bekannten Prozession mit zwei Musikantenchören ins Auditorium, wo vor und nach der Rede Prof. Aepins eine Cantata aufgeführt wird. Auch hier schließt sich der übliche Festgottesdienst zu St. Jacobi an. Beendet wurden diese Jubiläumsfeierlichkeiten mit dem Actus am 18. Dezember, bei dem „vor, unter und nach der Rede" des Professor Pries eine Kantate „musicalisch abgesungen wurde, die begann mit dem Choral: „Unter Jesu Schirmen ... will uns decken". Auch der Schluß ward mit einem Choral gemachet: „Erhalt uns Herr bey deinem Wort ... Thron. Verleih uns Frieden ... Ehrbarkeit."

Wir sehen also aus diesen Mitteilungen, daß die Universität ein verhältnismäßig reiches musikalisches Leben entfaltete. Hinzu kommen noch die musikalischen Darbietungen, die nicht direkt von der Universität ausgehen: die Studentenmusiken. Wir hören zwar öfter von ihnen, doch dürfte es sich dabei kaum um größere Aufführungen, etwa im Rahmen eines collegium musicum, handeln. Wenn ein solches auch in Rostock wie in andern Universitätsstädten — es sei nur an das berühmte Leipziger collegium unter Telemanns Leitung erinnert — vorhanden war [9]), so dürfen wir des ungeachtet nicht annehmen, daß dieses derartige Aufführungen mit seinen Kräften bestritten habe. Vielmehr wählte man meistens, wenn nicht immer, den bequemeren Weg: man bestellte den Stadtmusikanten. Seidel [10]) teilt einen solchen Fall mit, wo allerdings in der Folge zwischen Studentenschaft und Stadtmusikant ein Streit ausbricht, der vom Rat geschlichtet werden muß. Wenn

8) Am 18. April 1755, cf. Vitense a. a. O., S. 274.
9) cf. S. 69.
10) A. a. O., S. 10.

Seidel[11]) ferner berichtet, welche Preise jener für eine Promotionsmusik u. ä. fordern durfte, so wird es sehr wahrscheinlich, daß eben immer der Stadtmusikant die Ausführung solcher Studentenmusiken übernommen hat, wie die Zeitung sie häufig erwähnt[12]). Dabei handelt es sich um Huldigungen für einen Professor oder ein Mitglied des herzoglichen Hauses, von dessen Landsleuten resp. der ganzen Studentenschaft als Abendmusiken — teilweise sogar im Freien! — dargebracht[13]). Wie üblich fehlen hinsichtlich der musikalischen Darbietungen die Detailangaben in der Zeitung; es wird nur ganz allgemein von „galanter Abend-musique" gesprochen.

Einen Einblick in die Struktur derartiger Abendmusiken gestatten uns zwei Texte der Rostocker Universitätsbibliothek, die beide dem gleichen Anlaß ihre Entstehung verdanken; der Berufung des Theologen Professor Albrecht Joachim von Krakevitz ins Großherzogliche Consistorium am 1. Juni 1713[14]). Zwei Landsmannschaften bringen bei dieser Gelegenheit dem neuen Consistorialrat als Bezeugung ihrer Devotion eine Abendmusik dar, die „allhie studirenden Kurländer .... und die Mecklenburger". Während die nicht näher bezeichnete Huldigungsmusik der Mecklenburger sich als reguläre Kantate mit vier Arien und drei Rezitativen darstellt, haben wir es bei der von den Kurländern veranlaßten Aufführung offenbar mit einer nach der französischen Oper orientierten sogenannten „dramatischen Kantate" zu tun, in welcher der Herzog, die beiden Universitäten Rostock und Greifswald, der Mecklenburgische Distrikt, Professoren- und Studentenschaft der hiesigen Hochschule so-

---

11) Ebenda, S. 29.

12) Dasselbe beweisen die Aufstellungen des Musicus Mey vom 9. September 1750 im Ratsarchiv (Stadtmusikant Vol. V, Fasc. 1), durch die auch die Mitwirkung des Stadtmusikanten bei Orationsmusiken, Amtseinführungen und Promotionen belegt wird.

13) C. E. 6. Juni 1713, 19. Juni 1713, 31. Juli 1713, 28. Oktober 1715, 24. Februar 1716, 15. November 1717 (Reformationsfest), 31. Oktober 1718, 4. Dezember 1724, 5. Dezember 1727, 29. Oktober 1728, 13. Mai 1729, 8. Juli 1763 (Ende des siebenjährigen Krieges), 24. November 1786 (Fackelzug für die Herzoginwitwe), 8. Februar 1788, 19. Mai 1788 (Anwesenheit des Herzogs), 4. Februar 1790 (Anwesenheit des Herzogpaars).

14) Universitätsbibliothek Rostock, „Familienpapiere Krakevitz".

wie die Fama als mythologische Gestalten (Jupiter, Apollo, Pallas, Ceres, Götter- und Musenchor) auftreten.

Die kurze Handlung ergibt sich aus dem Streit der beiden nachbarlichen Universitäten Rostock und Greifswald (Apollo—Pallas) um den neuernannten Consistorialrat, der in dieser Eigenschaft für Rostock gewonnen ist, bevor ihm Greifswald die lange beabsichtigte ehrenvolle Berufung zuteil werden lassen kann. Die beiden Rivalen besänftigt Jupiter (der Herzog), und das Ganze schließt mit einer Huldigung der Studenten (Chor der Musen) an ihren neuen Lehrer.

Über die musikalische Ausgestaltung des Textes geben kurze Hinweise Aufschluß, die das Werk als französischen Opernsprößling charakterisieren. Zwar handelt es sich, dem Zweck entsprechend, um ein kleines — dreiaktiges — Werk im Gegensatz zur fünfaktigen französischen Opernform, doch verraten zwei Chorfinali (Akt 1 und 3) und verschiedene Tänze — Gavotte, „Gique" (Akt 1, Schluß), Pastorello (Akt 2, Schluß) — deutlich den Einfluß der französischen Kunst, die ja einen gewichtigen Vertreter am Schweriner Hofe hatte in dem 1701—1704 vom kunstfreudigen Herzog Friedrich Wilhelm geförderten Lully-Schüler Johann Fischer, dessen 1702 erschienene „Tafelmusik" den „Lullismus" in Mecklenburg repräsentiert[15]). Bei der Abhängigkeit der Rostocker Kulturbemühungen von Schweriner Hofgeistigkeit ist der obige Sachverhalt ohne weiteres verständlich. Schwerins französisierende Einstellung ging bekanntlich auf Herzog Christian (1658—1692) zurück, der nach dem Übertritt zum Katholizismus fast für ständig in Paris Aufenthalt nahm, während die Verwaltung des Heimatlandes seiner zweiten Gemahlin, der verwitweten Herzogin Isabella Angelika von Chatillon, und seinem Kanzler Wedemann überlassen blieb[16]).

Daß übrigens dieser Opernsprößling mit jener zweiten regulären Kantate gleichlautend einfach als „Cantata" bezeichnet ist — wir würden sie als „dramatische Kantate" ansprechen —, kann bei der fließenden Terminologie der Zeit, die dem gleichen Werk verschiedenste Bezeichnungen gab, keinesfalls verwunderlich erscheinen[17]).

---

15) Bronislawa Wojcikowna, J. Fischer von Augsburg als Suitenkomponist, Z. F. M.W. Jahrg. V, S. 133 f.; ferner Erich Schenk, Mecklenburgische Monatshefte 1934, Jahrg. X, S. 187.

16) Otto Vitense, a. a. O., S. 299 ff.

17) Vgl. G. F. Schmidt, die frühdeutsche Oper und das musikdramatische Schaffen G. C. Schürmanns, Regensburg 1934, Bd. 2, S. 44 ff.

b) Hof.

Eine nicht unwesentliche Bereicherung erfährt das weltliche Musikleben Rostocks mit den durch die Anwesenheit des Hofes veranlaßten Aufführungen. Waren solche Fürstenbesuche, wie wir sahen, bisweilen auch für die Musikaufführungen der Universität bestimmend, so dürfen besonders die musikalischen Darbietungen und Ausgestaltungen der Festlichkeiten, die gewöhnlich im Palais stattfanden und häufig von der herzoglichen Hofkapelle ausgeführt wurden, als bemerkenswerte Ereignisse für das musikalische Rostock des ancien régime angesehen werden. Die Schweriner bzw. Ludwigsluster Hofkapelle war erst nach 1747 dank der verständnisvollen Förderung des Herzogs Christian Ludwig II. zu neuem Leben erwacht, nachdem sie unter Carl Leopolds Regierung (1713—1747) fast alle ihre Mitglieder verloren hatte. Christian Ludwig scheute in seiner bekannten Musikliebe keine Ausgaben, um die Kapelle, die ihn nach Zeitbrauch auf seinen häufigen Reisen ständig begleiten mußte, in kürzester Zeit wieder auszubauen, so daß sein Nachfolger, Friedrich der Fromme, bei seinem Regierungsantritt 1756 schon eine stattliche Zahl Hofmusiker übernehmen konnte. Die Kapelle zählte bei seinem Tode (1785) 35 Mitglieder, darunter namhafte Vertreter wie den Kapellmeister Westenholtz, Konzertmeister Celestino und Kammerkompositeur Benda [18]).

Musik bei Hofe wird in den Zeitungen erstmalig am 6. Dezember 1754 (A. d. n. Ztg. und Meckl. Nachr., Frag. u. Anz. 7. Dez.) erwähnt, und zwar gelegentlich des im Palais gefeierten Stiftungsfestes des Russisch-Kaiserlichen St. Andreas-Ordens am 30. November [19]). Bei diesem Festakt im Palais wurde nach der offiziellen Tafelmusik eine eigens für diesen Anlaß komponierte Kantate aufgeführt, deren Identität mit der von Kuntzen zum gleichen Fest 1749 geschaffenen „Serenata et Sinfonie", die am 11. Dezember 1749 im Kaisersaal des

---

18) Clemens Meyer, Geschichte der Schweriner Hofkapelle, a. a. O. S. 47 ff., S. 99.

19) Diese uns auch an anderer Stelle begegnenden Beziehungen zu Rußland finden ihre Erklärung in der Tatsache, daß die Gemahlin des 1747 verstorbenen Herzogs Carl Leopold, Katharina Iwanowna, eine Nichte des Zaren Peter war (Vitense a. a. O. S. 97). Auch nach dem Ableben ihres Gatten, unter der Regierung ihres Schwagers Christian Ludwig pflegte man noch die traditionellen Beziehungen zu ihrer Heimat.

Rostocker Rathauses erklang, allerdings nicht nachzuweisen ist[20]). Ebenso ist die Wesensgleichheit zweifelhaft hinsichtlich jenes „Concerts“[21]), das Kuntzen, gleichfalls für diese Gelegenheit, im Jahre 1750 geschrieben hat.

An diesem Tage führen die Hofschauspieler im Comödienhaus am Schluß ihres Programms, das nach dem Vorspiel „Das Recht auf Fröhlichkeit“ Boissys Schauspiel „Der Graf von Neuilli“ brachte, eine Pantomime „Der betrogene Müller“ auf. Auch am nächsten Tag findet ein Konzert bei Hofe statt, und der 2. Dezember bringt eine Redoute und bal en masque.

Clemens Meyer teilt mit[22]), daß auch schon 1751 und 1753 beim Geburtstage der Prinzessin Louise-Friederike am 3. Februar Kuntzens Serenata „Die mit der Freude vereinigte Andacht und Wahrheit“ im neuen Saal aufgeführt worden sei. Auch am 8. März 1753 zum Geburtstag der Prinzessin Amalie wird eine Kuntzensche Kantate, „Die erfüllten Wünsche der Munterkeit“, in Rostock zu Gehör gebracht. Am 9. November 1754 erklingt dann in unserer Stadt Hertels „Cantata per la Festa Natale di S. A. Smo il Signore Frederico ...“ und am 8. März des folgenden Jahres die „Cantata per la Festa Natale ... di .... la Signora Amalia“ von dem gleichen Meister[23]).

Die Zeitungen geben jedoch hiervon keine Kunde und erst am 7. Februar 1755 (A. d. n. Ztg.) erfahren wir, daß bei dem Geburtstag Louise Friederikes am 3. Februar „ein auf diese Feier gesetztes Sing-Gedicht von der Herzogl. Hof-Capelle aufgeführet“ wurde. Am Nachmittag „war Comedie, welche mit einem besonderen Vorspiel eröffnet wurde: Zwischen demselben aber und dem Hauptspiel, die Gouvernante[24]), ward getanzet, auch zum Beschluß eine Pantomime, betitelt: „die verkleideten Schäfer“ vorgestellet. Um 7 Uhr ward an zwo großen Tafeln soupiret, auch währenden Tafelhalten auf Waldhörnern Music gemachet.“ Am 4. Februar findet eine Redoute im Rathause statt.

Der Frieden zwischen Preußen—Rußland und Preußen—Schweden im Jahre 1762 wird mit großem Aufgebot an Militärmusik gefeiert, deren Ausführende wahrscheinlich Mitglieder des in Rostock stationierten Regimentes waren. Dem Zeitungsbericht zufolge (A. d. n. Ztg.) hat schon am Vormittag des 8. Mai vor dem Palais eine Feldmusik stattgefunden, und im Laufe des Tages folgte der Feldgottesdienst, vom „Tedeum“ würdig beschlossen. Das große Souper, das abends unter den Klängen einer Tafelmusik die Gästeschar vereinigte, beschloß ein Ball bis 4 Uhr früh. Daß die Feier, welche die Herzoginwitwe anläß-

---

20) Cl. Meyer, a. a. O. S. 55.
21) Ebenda, S. 56.
22) Ebenda, S. 57.
23) Ebenda, S. 81.
24) Text: Fel. v. Kurz, Musik: Franz Xaver Brixi cf. Schacht, Geschichte des Rostocker Theaters 1756—91, a. a. O., S. 50 f.

lich des Geburtstages Serenissimi am 15. Dezember 1786 veranstaltete, nicht ohne Tafelmusik zu denken ist, braucht wohl ebensowenig betont zu werden, wie die musikalische Umrahmung bei Schlittenfahrten und anderen Lustbarkeiten, mit denen der Hof den Rostocker Aufenthalt zu verkürzen liebte.

c) Stadt.

Neben Universität und Hof hatte auch die Stadt Anteil an musikalischen Darbietungen, wenngleich diese wohl kaum das Niveau der von jenen Instanzen veranstalteten Aufführungen erreicht haben. In den meisten Fällen handelt es sich nämlich nur um Marschmusik oder Turmblasen, deren Ausführung dem Stadtmusikanten obliegt. Außer dieser Aufgabe hatte jener mit seinen Gehilfen, im 18. Jahrhundert gewöhnlich etwa 10 Mann, auch die musikalische Aufwartung bei Zunftfestlichkeiten zu besorgen. Besondere Ereignisse, wie z. B. „die Solennitaeten zu Ehren des Durchl. Prinzen Friedrich Franz und Höchstdero Gemahlin" 1775 oder die „Anwesenheit des Prinzen Friedrich Franz" 1778, machten es notwendig, die kleine Schar der hiesigen Musikantenschaft mit auswärtigen Hilfskräften zu verstärken, wie die Rechnungen im Ratsarchiv ausweisen [25]).

Erstmalig hingewiesen wird auf die Mitwirkung des Stadtmusikanten bei den Feierlichkeiten anläßlich der Vermählung der Prinzessin Sophia mit dem dänischen Erbprinzen Friedrich am 17. Oktober 1774 (A. d. n. Ztg.), wo die Zeitung erwähnt, daß der festliche Zug zur Einholung der Prinzessin von „4 blasenden Postillions" eröffnet wird, während vor dem Corps der Kaufmannschaft 2 Trompeter postiert sind. Nach dem Festgottesdienst in der Marienkirche lassen sich zwei Musikantenchöre an der Ehrenpforte und auf dem Rathaus hören. Als am 23. Juni 1778 die Geburt des Prinzen Friedrich-Ludwig das Herzogtum in Feierstimmung setzt, musiziert der Stadtmusikant vom Rathaus das „Tedeum" mit Pauken und Trompeten, und die Schiffergesellschaft „legt ihre Freude durch Musik und Lobgesänge an den Tag". Aehnlich wurde die Feier der Geburt des Prinzen Gustav Wilhelm am 3. Februar 1781 begangen, nur daß es jetzt die Schützenzunft der Gewerke ist, die auf dem Schießhause „unter beständiger Musik sich mit Tanzen und auf andere anständige Art belustigte" (A. d. n. Ztg. 5. Febr.). Im folgenden Jahr, als abermals ein Prinz (Karl August Wilhelm) das Licht der Welt erblickt, führt der Stadtmusikant bei der Zu-

25) Ratsarchiv, Stadtmusikant, Vol. V, Fasc. 2. cf. auch Seidel, a. a. O., S. 30.

sammenkunft der Schützengilde Musik auf, während der gesamte Actus mit einem Loblied beschlossen wird (A. d. n. Ztg. 8. Juli). „Trompeten- und Paucken-Schall" ertönt neuerlich am 18. Dezember 1785 anläßlich der Geburt des Prinzen Adolf-Friedrich (A. d. n. Ztg. 20. November). Zwei Musikantenchöre, die sich wechselweise hören lassen, erwarten auf dem Rathaus und dem Turm von St. Jakobi die Herzogin-Witwe, die 1786 ihren Einzug in Rostock hält, um hier ihren Lebensabend zu verbringen (A. d. n. Ztg., 20. November), ein Ereignis, das nach dem immer noch nicht bereinigten Verhältnis Rostocks zum Hof bedeutend genug ist, um es ferner mit einer „Musik mit Pauken und Trompeten" im Kaisersaal des Rathauses festlich zu begehen. Als das gute Einvernehmen zwischen den so lange entzweiten Parteien wiederhergestellt ist und der Herzog zum Beweise dessen seine „Treue Stadt Rostock" wieder besucht (1788), bietet man sogar 24 Postillions für den Einzug auf (A. d. n. Ztg. 12. Mai). So ist man stets bemüht, das Ansehen der alten Hansestadt durch regste Beteiligung an höfischer Repräsentation und Prachtentfaltung hochzuhalten.

Außer diesen Feierlichkeiten im Dienste der Landesherrschaft erfahren auch die intern-städtischen Feste wie etwa Bürgermeisterwahlen und dergl. musikalische Ausgestaltung.

So hören wir gelegentlich der Wahl des Bürgermeisters Prieß, daß nach Vollendung des Wahlaktes vom Chor des Rathauses herab ein Danklied erklang, geblasen von Zinken und Posaunen. Das Festmahl im Kaisersaal des Rathauses und in der Wohnung des neuen Stadtoberhauptes wird mit einer „schönen Tafelmusic" würdig ausgezeichnet (Wöchentl. Nachr. und Anz. 7. Febr. 1756). Ausdrücklich erwähnt wird ferner die Mitwirkung des Stadtmusikanten bei der Feier des „hiesigen löbl. Amtes der Stamm- und Broock-Fischer", die diese am Peter- und Paulstage zu Ehren ihres himmlischen Schutzherrn abhielten und wobei die ausgebrachten Gesundheiten jedesmal von den Trompeten bekräftigt wurden (Gemeinn. Aufsätze, 27. Nov. 1756). Daß die Schützenfeste damals wie heute immer mit „Trompeten- und Pauckenschall" begangen wurden, bedarf wohl kaum eines besonderen Hinweises (Meckl. Nachr., Frag. u. Anz. 1750, No. 34, 22. Aug.) Denn das Bürgertum, das seinen Lebensstil mehr und mehr nach dem höfischen Vorbild einer versinkenden Epoche ausrichtete, wollte in seinem Emporstreben und ständigem Kräftezuwachs keinesfalls hinter den adligen Gepflogenheiten zurückstehen und war dementsprechend um eine musikalische Umrahmung seiner Feste nach höfischem Vorbild bemüht.

Besondere Beachtung verdient endlich eine Anzeige vom 4. Februar 1785 im A. d. n. Ztg., die berichtet, Bürger Bethmann habe zum Geburtstage des schwedischen Königs Gustav III. (1764—92) eine Feier veranstaltet, bei der „unter einer vortrefflichen Musik" Gesundheiten auf das lange Leben Gustavs

und „unserer Durchl. Herrschaft getrunken wurden". Diese Privatmusik, denn um eine solche handelt es sich doch zweifellos, muß ziemlich bemerkenswert gewesen sein, andernfalls hätte die Zeitung wohl kaum davon Notiz genommen. Auch an anderer Stelle erfahren wir noch von ähnlichen „Hauskonzerten".

Das erste Dokument ist: „Lebenslauf und Schluß-Compliment" eines Prüflings der Rostocker Philosophischen Fakultät aus dem Jahre 1790[26]), worin Hermann Friedrich Becker, dessen Examen am 25. März 1790 stattfand, mitteilt, der Musik sei in seinem Elternhause besondere Pflege zuteil geworden. Nach einer Notiz in seinen Lebenserinnerungen hatte er selbst Unterricht im Klavier- und Flötenspiel erhalten. Ferner erzählt er: „Meine Geschwister sowohl wie ich haben von Jugend auf viele Neigung zur Musik gehabt und haben auch alle unterschiedlich Instrumente gelernt. Dies machte uns manche angenehme Stunde, insonderheit hielten wir jeden Winter Concert in unserm Hause, welches von den hübschesten Mädchen Rostocks besucht wurde."

Steht hier also die Musikpflege im Dienste der Geselligkeit, so fällt dieser Standpunkt bei dem zweiten Zeugnis nicht ins Gewicht: Pastor Wundemann, der einem Zeitbrauch folgend seine Reisen im Lande beschrieb, kommt in seinem Bericht „Mecklenburg in Hinsicht auf Kultur und Geschmack" von 1800 auch auf Rostock zu sprechen und gibt einige Hinweise, die geeignet erscheinen, die Situation des hiesigen Musiklebens zu erhellen (S. 337/8): „Hr. H. R. Richelmann und Hr. H. R. Ditmar haben ansehnliche Gemäldesammlungen, die verschiedene große und kostbare Werke enthalten..... Auch die Tonkunst findet in diesem Hause eine wohltätige Pflege, nicht bloß in einem wöchentlichen Liebhaberconcert, sondern auch in der täglichen Uebung vornähmlich am Clavier, und in der gastfreundlichen Aufnahme, welche Künstler dieser Art bey ihnen finden. Noch muß ich hinzusetzen, daß sich der Hr. Hofrath als ein vorzüglicher Liederdichter bekannt gemacht hat..... (S. 341) Keine der schönen Künste hat indeß in Rostock das allgemeine Wohlgefallen in einem reichern Maße gewonnen, als die Musik, und keine derselben wird auch im Allgemeinen nicht bloß durch eigentliche Tonkünstler, sondern noch mehr durch eine große Zahl von Dilettanten mehr kultiviert, als sie. Als geschickte Komponisten haben sich freilich nur wenige von ihnen bekannt gemacht. Außer Hrn. Florschütz, einem Coburger von Geburt, der das Publikum mit Variationen von einigen beliebten Lieder-Melodien beschenkt hat, und übrigens für die Orgel und den Flügel große Talente besitzt; ferner, außer Hrn. Sprewitz[27]), einem geborenen Rostocker, der einige wohlgerathene

26) Mitgeteilt von Ernst Dragendorff in „Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock 1918/19", S. 55 Anm. 2.

27) Dieser Musiker ist weder in den Lexicis noch in den Akten

Sonaten hat ans Licht treten lassen, aber sich jetzt nicht mehr in Rostock aufhält, so wie außer Hrn. Pannenberg, der für das tanzliebende Publikum verschiedene Tänze componirte, erinnere ich mich sonst Keines, der sich dort in dieser Hinsicht hervorgethan hätte. Aber dagegen gibt es unter den angesehensten Einwohnern Rostocks viele andere Freunde der Tonkunst, die nicht ohne alles Verdienst um ihre vollkommene Uebung und erhöhten Reize sind. Bey der herrschenden Sitte, die Musik als einen Theil der guten Erziehung anzusehen und besonders bey einer hinlänglichen Anzahl von geschickten Lehrmeistern [28]), vornähmlich für das Clavier und für die Harfe, fehlt es nicht, daß nicht manches gute Talent für die Kunst gewonnen, entwickelt und gebildet werde, welches, wenn auch nicht für das ganze Publikum, dennoch für mehr oder weniger ausgebreitete Cirkel hohe Achtung verdient. (S. 362) In Ermangelung anderer Schauspieler hat sich eine Gesellschaft von Liebhabern dieser Kunst formirt, welche sowohl durch verschiedene Vorstellungen, die sie gibt, dem Publikum eine sehr vergnügende Unterhaltung gewährt, als sie für edlere Absichten, für die Unterstützung der Armen, wohltätig arbeitet. Im Winter 1798 bis 1799 betrug nach Abzug der eigenen Kosten die an die Armenkasse abgelieferte Summe, wie es heißt, an 600 Thaler [29]).

Zum öffentlichen Concert ist dem Musik liebenden Publikum ein Saal im Rathaus verstattet. Er ist aber nicht vorzüglich zu dieser Absicht geschickt. Für ein Orchester von ohngefähr dreißig Personen, theils eigentlichen Tonkünstlern, theils Dilettanten, welches ohnehin alle Instrumente, selbst Pauken, enthält, ist das Zimmer zu klein und niedrig. Die Musik ist übrigens aus den besten Werken der ältern und neuern Componisten sehr gut gewählt, und wird auch gewöhnlich sehr wohl exekutirt [30]). Indes darf ich hier einige Eigenheiten nicht unberührt lassen, die mir bey meinem letzten Besuche dort auffielen.

Ich setzte voraus, daß dies Concert ein öffentliches ist; wenigstens erhielt ich meinen Einlaß für eine Mise decente von 1 Mark. Meine Bemerkung betrifft die schöne Hälfte der Gesellschaft, die ich hier fand, und zunächst den Anzug derselben, der blos häuslich, und also für eine öffentliche Gesellschaft nicht passend war. In allen großen Städten würde dies für einen Verstoß gegen den guten Ton gelten. Selbst in Paris, wo man jetzt öffentlich allen éclat in der Kleidung vermeidet, und im Schauspiel und auf Bällen nur im halben Anzug erscheint, beobachtet man fürs Concert ein volles Costüm. Eine

---

des Ratsarchivs aufgeführt, auch das Geburtsregister enthält in sämtlichen Kirchenbüchern keinen Hinweis auf einen Träger dieses Namens. Es muß sich also wohl um einen Irrtum Wundemanns handeln.

28) Vgl. hierzu das Kapitel Musikunterricht.

29) Vergleiche hierzu das Kapitel Theater, S. 63 ff.

30) Vgl. hierzu das Kapitel „Winterkonzert".

andere Eigenheit war die Beschäftigung aller schönen Hände mit dem Strickzeuge. Ich weiß es wohl, daß diese unbedeutende Arbeit in den mehresten Händen nur eine Maske des Nichtsthuns ist. Aber an einem öffentlichen Orte verstattet der bon ton sie doch nicht. Den übrigen Verstoß wider die der Kunst schuldige Achtung vergebe ihnen der goldlockige Apoll, zu dessen Spiel die Musen harmonische Lieder sangen, die Horen und Grazien tanzten!

Es giebt noch einige andere Privat-Concerte in Rostock, von welchen ich nur das des Herrn Hofraths Ditmar erwähne. Da sowohl der Hofrath als die Frau Hofräthin entschiedene Freunde der schönen Künste sind, die ohnehin in einem der besten Häuser Rostocks [31]) schöne Säle zu diesem Zwecke besitzen, so läßt sich von diesem Concerte vieles erwarten. Es wird aber des Sonntags gegeben, und der Verfasser hat daher nie Gelegenheit gehabt, daran Theil zu nehmen, weil an diesen Tagen ihn seine bestimmte Berufspflicht an seinen Wohnort fesselt."

Mögen der Beispiele auch nicht viele sein, so beweisen diese in Verbindung mit dem lobenden Urteil Wundemanns doch zur Genüge, daß auch in Rostock sich wohlhabende Bürger fanden, die um das Musikleben tätig bemüht waren. Konnten sie sich auch keine eigene Kapelle halten wie der süd- und mitteldeutsche Adel, so brachten sie doch mit ihren bescheideneren Mitteln Konzerte zustande, deren Ausführende teils Familienmitglieder, teils Bekannte waren; zuweilen zogen sie auch wohl ortsansässige oder fremde Musikerpersönlichkeiten in ihren Kreis. Hinsichtlich des Musiziergutes überboten sich bekanntlich die Komponisten in der Rücksichtnahme auf die Fähigkeiten der klavierspielenden Damenwelt. Dies ist ein Entgegenkommen einer Zeit gegenüber, deren weibliches Bildungsideal das Klavierspiel kategorisch verlangt, wie sie andererseits naturgemäß bessere Absatzmöglichkeiten für derartige Kompositionen schafft. Denn in keinem standesgemäßen Haus möchte die Dame auf ihre Musikpflege verzichten, sei es auch einzig, um im nächsten Hauskonzert ihre pianistischen Fähigkeiten — berechtigt oder unberechtigt — von ihren Gästen bewundern zu lassen [32]).

Schließlich sei hier noch kurz der Militärmusik gedacht, von der einzelne Anzeigen berichten.

---

31) Palais Ditmar, Koßfelderstraße 11, erbaut um 1741.

32) Hans Engel, Entwicklung des Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, a. a. O., S. 11/12.

So am 16. Juli 1717 (C. E.) „Gestern morgens gegen 8 Uhr sind die sämmtl. Russische Galeeren unter klingendem Spiel und Zulauff vieler Zuschauer von hier nach Warnemünde abgesegelt." Die Anwesenheit Russischer Truppen erklärt sich aus dem Bündnis des Herzogs mit Rußland[33]). Am 8. Juni 1719 (C. E.) besetzten beim Einzug des Herzogs von Gottorp-Holstein „Chur-Hannöversche Truppen" mit klingendem Spiel zunächst die Kröpeliner Straße, um später täglich zur Wache vor dem Quartier des Herzogs aufzuziehen. Um diese Zeit hatte bekanntlich eine kaiserliche Kommission, die an die Stelle der abgesetzten Landesregierung getreten war, ihren Sitz in Rostock genommen. Da der Kaiser außer braunschweigischen auch hannöversche Truppen zur Bestrafung des unbeliebten, später suspendierten Herzogs entboten hatte, waren diese zum Schutze der Kommission in Rostock stationiert[34]).

2. Theaterwesen.

Über das Rostocker Theaterleben des 18. Jahrhunderts informiert die Rostocker Dissertation von Wilhelm Schacht „Zur Geschichte des Rostocker Theaters 1756—1791" (Rostock 1908). Allerdings sind auch schon aus der ersten Jahrhunderthälfte vereinzelte Notizen über theatralische Aufführungen überliefert. Wesentlich Neues ist jedoch aus dem vorliegenden Material nicht beizubringen.

Die erste Zeitungsanzeige gibt zwar nur indirekt Kunde, berechtigt aber doch zu der Annahme, daß dem Zusammenbruch einer Schauspielertruppe, deren zu dieser Zeit viele das Land durchzogen (z. B. die Mingottischen Truppen oder die Tyllische Schauspielergesellschaft, die für Rostocks Theaterkultur von so überragender Bedeutung ist[35])), Aufführungen vorausgegangen seien. Die erwähnte Anzeige findet sich am 14. Juni 1737 (C. E.) und kündigt eine Auktion von „Theatralischen Kleidern, Maschinen, Schmuck und anderen zu einem

33) Karl Leopold war zudem mit der Nichte des Zaren Peter, Katharina, vermählt und hatte als Mitgift die Feste Wismar erhalten, zu deren Gewinnung von den Schweden der Zar Hilfstruppen zugesagt hatte. Cf. Vitense, Geschichte Mecklenburgs, Gotha 1920, S. 253 f., vgl. auch S. 38, Anm. 19.

34) Vitense, a. a. O., S. 257/8.

35) Schacht, a. a. O., S. 19 ff. und S. 36 ff.

vollständigen Theatro gehörigen Geräthe" an. Wahrscheinlich war eine Truppe in Geldschwierigkeiten gekommen und zum Verkauf des Inventars gezwungen. Zahlungsschwierigkeiten und Bankrott waren ja damals bei Schauspielergesellschaften keine Seltenheit [36]). Schon 1724 war in unserm Rostock der „Prinzipal" Karl Krauth in eine ähnliche Lage geraten. Dieser bittet nämlich am 26. Juli den Rat um Verlängerung der Spielerlaubnis, wobei sein Gläubiger Andreas Angermann sein Gesuch unterstützt (Ratsarchiv, Theater Vol. 2).

Den Akten des Ratsarchivs zufolge erhalten unter dem 23. Mai 1732 (wie oben) Wolfenbüttler Hofcomödianten Spielerlaubnis. Im Frühjahr 1735 (28. Februar/2. März) wird diese dem Johann Friedrich Darmstädter erteilt, jedoch schließt sie andere Banden nicht von dem Besuch Rostocks aus. Trotzdem Darmstädter also Konkurrenten aus dem Felde zu schlagen hatte, scheint sein Aufenthalt in Rostock erfolgreich gewesen zu sein, denn am 22. November 1741 bittet er, bis zur Adventszeit „holländische Tafelkünste" zeigen zu dürfen, erhält allerdings abschlägigen Bescheid. Doch auch im folgenden Jahr beschwert er sich in einer undatierten Eingabe beim Rat über die „ausstehenden Operateurs". Ihm wird zur Antwort, diese „Operateurs" dürften ja nur bis 6 Uhr ausstehen, so daß ihm bis zu seiner Schluß-Stunde um 10 Uhr noch Zeit genug bliebe.

Für die Jahre nach dem von Schacht behandelten Zeitraum gewinnen wir ein ziemlich anschauliches Bild des Rostocker Theaterlebens aus Bärensprungs Mecklenburgischer Theatergeschichte [37]), dessen Mitteilungen berichtigt und durch das unberücksichtigte Aktenmaterial des Rostocker Ratsarchivs ergänzt seien.

Im Jahre 1792 gab zum Pfingstmarkt die „Schwerinsche Gesellschaft" unter Direktor Fischer Vorstellungen, die allerdings wohl kaum den erwarteten Zulauf hatten, so daß Fischer nicht auf seine Kosten kam und Anfang August bei

---

36) So lag der Fall beispielsweise auch bei der Peruzzischen Truppe, die im Jahre 1733 in Augsburg die „Operistenkleider verpfänden, um die Schulden zu decken." Cf. Schenk, Paganelli (Salzburg 1928) S. 170.

37) Bärensprung, H. W., Versuch einer Geschichte des Theathers in Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1837, S. 140 ff.

seiner Abreise nach Güstrow dem Rat versprechen mußte, Michaelis die rückständigen Schulden zu bezahlen. Seine Absicht konnte er jedoch nicht ausführen, da der Konkurs unvermeidlich war. Daß er wirklich den Willen zur Begleichung seiner Schuld hatte, beweist die Tatsache der von Wundemann [38]) noch 1804 bezeugten Zahlung von jährlich 160 R-Thlr. aus seinem Gehalt als Musikdirektor und Organist in Güstrow zur Deckung der „Directorial-Schulden". Am 23. Dezember dieses Jahres 1792 sucht die Schweriner Gesellschaft, deren Mitglieder bei dem Konkurs Fischers teilweise schwer geschädigt wurden, beim Rat um die Erlaubnis nach, auf der Durchreise nach Stralsund auch in Rostock einige Vorstellungen geben zu dürfen. Von der Genehmigung kann sie zwar keinen Gebrauch machen, sondern mußte über höheren Befehl nach Schwerin zurückkehren.

Die Mitglieder dieser Truppe waren:

Madame und Demoiselle Hartmann,
Madame und Demoiselle Kloß,
Madame und Demoiselle Neuhaus.

Herr Spengler,	Herr Gescke,
Herr Neuhaus,	Herr Hartmann,
Herr Weißschuh,	Herr Herold,
Herr Targa,	Herr Bandow,
Herr Kahle,	Herr Carstens.

Ueber das Repertoire oder über einzelne Aufführungen erfahren wir nichts Näheres.

1793 kommt am 13. Januar aus Eckernförde das Concessionsgesuch des Direktors Gutermann, der nach dem Personenverzeichnis viele Mitglieder der Schwerinschen Truppe engagiert hat.

So finden wir bei ihm:

Mad. Hartmann, Sängerin und ? — (unleserlich) — Rollen
Mad. Neuhaus, zweite Liebhaberinnen, singt
Mlle. Gutermann, erste Liebhaberinnen in Lust- und Trauersp.
Mlle. Arendt, zweite Liebhaberinnen und erste Sängerin
Mad. Boutenop, zweite Liebhaberinnen
Mad. Clodius, Damen vom Stande
Mad. Ellenberger, Soubretten und erste Tänzerin
Mad. Roi, komische Mütter und Sängerin

38) Patriotisches Archiv, Bd. 6, Stück 2.

Hrn. Gutermann
Hrn. Neuhaus, edle Väter und Sänger
Hrn. Rosenberg, Helden und Männer von Anstand, tanzt
Hrn. Butenop, erster Liebhaber und Sänger
Hrn. Ullmann, Chevalier und Petitmaitres
Hrn. Weisschuh, Liebhaber und Helden
Hrn. Wollbrück, Liebhaber und intrigante Rollen
Hrn. Schüller, Pedanten, dumme Jungs, tanzt
Hrn. Ellenberger, Bediente und Balletmeister
Hrn. Pettang, erste komische Alte
Hrn. Hartmann, komische Rollen
Hrn. Wille, Musicdirecteur
Hrn. Callo, Soufleur
Hrn. Barlo, Theatermeister

Da Gutermann bis zum Johannistermin dieses Jahres die Concession erhalten hat, ist seiner Truppe die Aufführung der Naumannschen „Medea" zuzuschreiben, die für den 3. Juni (A. d. n. Ztg.) angekündigt ist.

Für den Winter 1793/94 liegen drei Gesuche um Spielerlaubnis vor: am 16. August Gutermann aus Greifswald, am 19. August Carl Heinrich Butenop und am 9. September schließlich Reinhard und Spengler. Wir kennen, bis auf Reinhard, alle Prinzipale schon von ihren früheren Besuchen her, wo sie als Mitglieder der Gutermannschen resp. der Schwerinschen Gesellschaft tätig waren. Sonderlich vertrauenerweckend sind solche Kontraktlösungen und selbständige Neugründungen auch damals nicht gewesen, und so beschließt der vorsichtige Rat am 14. Oktober, unter diesen dreien nur dem augenblicklich in Stralsund spielenden Gutermann die Genehmigung zu erteilen. Allerdings zögert dieser seine Ankunft noch hinaus, da er von dem in Stralsund weilenden pommerschen Gouverneur die Concession für Pommern erhofft und erhält. Am 28. November endlich teilt er dem Rat sein Kommen zu Weihnachten mit und legt seinem Schreiben ein Personenverzeichnis bei, dem zufolge ihm für die Oper zur Verfügung stehen:

1. Liebhaber	Hr. Burmeister
2. Liebhaber	Hr. Heinze
3. Liebhaber	Hr. Weisschu
1. Alter	Hr. Neuhaus
2. Alter	Hr. Beinhöver
3. Alter	Hr. Crampe
1. Sängerin	Mad. Keilholtzen
2. Sängerin	Mad. Stephanii

3. Sängerin	beyde	Dem. Keilholtzen
4. Sängerin		Dem. Hartmann
1. Mutter-Rollen		Mad. Hartmann
2. Mutter-Rollen		Mad. Roy

Dem ersten Gesuch Gutermanns (vom 16. August) liegt ferner ein Personenverzeichnis bei, dem zu entnehmen ist, daß auch Kübler, der spätere Rivale, nebst Gattin der Gutermannschen Truppe angehörte. Das bescheidene Opernrepertoire enthält: Bendas „Barbier von Sevilla" und seine „Jeanette", „Robert und Kalliste", die deutsche Version von Guglielmis „Sposa fedele" (Wien 1776), „Das gute Mädchen" („La buona figliuola" 1760) von Piccini, und schließlich Dalayracs äußerst beliebte Oper „Die beiden kleinen Savoyarden". Als Gutermann seine Bitte um Spielerlaubnis am 28. September erneut vorträgt, fügt er zwei Theaterzettel bei, deren einer (wohl aus Greifswald) eine Aufführung von Hillers „Jagd" am 11. Juli belegt, während der andere bei der Stralsunder Eröffnungsvorstellung mit Kotzebues „Sonnenjungfrau" herausgegeben ist.

Von den Rostocker Aufführungen ist in den Zeitungen nur Dittersdorfs „Hieronymus Knicker" am 6. Februar 1794 angezeigt (A. d. n. Ztg., 3. Februar). Ende dieses Monats begibt sich Gutermann nach Stralsund, ist jedoch bei seinem Fortgang bemüht, sich die Pfingstmarkt-Concession zu sichern. Der Rat bindet sich aber nicht durch eine Zusage auf so lange Sicht und erteilt dem scheidenden Prinzipal die Weisung, sein Gesuch nach Ostern zu erneuern. Außer Gutermann bewirbt sich um die Spielerlaubnis zum Pfingstmarkt dann noch Pettang aus Schwerin, ein früheres Mitglied Gutermanns, an dessen schließlich abschlägig beschiedenem Gesuch vom 2. Dezember 1793 sowohl das Personenverzeichnis wie das Repertoire von Interesse ist. Neben Bekannten wie der Madame Clodius und den Herrn Beinhöfer und Heinze begegnet uns hier erstmalig Carl Friedrich Ebers als Musikdirektor. Wir werden sehen, daß er einige Verdienste um Rostocks Musikleben sich erworben hat, die an anderer Stelle zu würdigen sind, und erfahren hier durch das sonst typisch zugeschnittene Opernrepertoire Näheres über seine bisherige kompositorische Tätigkeit. Auf dem Spielplan dieser Truppe steht nämlich neben den beliebten Werken Dittersdorfs, Hillers u. a. „Bella und Fernando" in 1 Akt „mit der von meinem Musicdirector Ebers vor 6 Wochen neu com-

ponirten Music“ und „Der Eremit von Formentera mit der ... vor 3 Wochen neu componirten Music[39]“. Die Zahl der Vertonungen dieses beliebten Sujets ist durch Ebers Komposition ebenso vermehrt wie später durch die Musik Nisles, dem wir noch begegnen werden. Wir haben hier demnach zwei bodenständige Werke mecklenburgischer Komponisten vor uns, von denen zumindest das Eberssche Opus um die Jahrhundertwende überall im Lande durch die Schauspieltruppen aufgeführt wurde[40], während Nisles Vertonung wohl kaum über Rostock hinausgekommen sein dürfte.

Zum Pfingstmarkt 1794 finden wir neben Gutermann auch Kübler, der noch vor Jahresfrist bei jenem in Gage stand, in Rostock; er trifft am 5. Mai ein und spielt im Comödienhaus, bis der Rat ihm am 21. Mai bei der Ankunft Gutermanns mitteilt, zwei Gesellschaften nebeneinander spielen zu lassen, sei nicht angängig, folglich er „Ende nächster Woche“ das Comödienhaus für Gutermann räumen müsse. Kübler freilich, keineswegs gewillt, seinem Rivalen das Feld zu überlassen,

---

39) Hiernach wäre also die Datierung Riemanns in seinem „Opern-Handbuch“ (Leipzig 1887), der für beide Werke das Jahr 1796 als Aufführungsdatum angibt, sinngemäß zu berichtigen in 1793. Ferner kann man bei einem derartigen Arbeitstempo des Musicdirectors Ebers wohl das Urteil berechtigt finden, das ein Kritiker der A.M.Z. über eines seiner Lieder fällt. — A.M.Z. 1798/99. S. 103 ff, „Pächter Steffens Abentheuer, seinen Freunden am Kamin erzählt, ein Gedicht vom Herrn Prediger Schmidt in Werneuchen, durchaus komponirt mit Begleidung (sic) eines Pianoforte vom Herzoglich-Strelitzischen Cammercompositeur C. F. Ebers, Berlin, bey Hummel. „Hr. Ebers verdient mit Recht, daß ein musikalisches Publikum darauf aufmerksam gemacht werde. Es herrscht in der Komposition eine leichte fließende Melodie mit einer schön modulierenden Harmonie verbunden ... R..... (Hamb. Corresp. 13, 9,) Auf diese Hamburger Notiz Reichardts schreibt der Referent (Z....) der A.M.Z.: „die ausposaunte Komposition dürfe nur in der allerletzten Nummer des Intelligenzblattes genannt werden, die „fließende Melodie“ sei ähnlich fließend wie Wasser, die gerühmte Harmonie enthalte verschiedene Oktaven- und Quintenparallelen sowie mehrfach falsche oder zumindest doch sehr unbeholfene Akkordauflösungen. Neben dem Klaviersatz, „der von zwei Händen nicht gespielt werden kann“, ziehen sich „einige artige Mahlereyen“ und die häufig falsche Deklamation seinen schärfsten Tadel zu.

40) Bärensprung, a. a. O., S. 164, 168.

stellt am 30. Mai abermals ein Concessionsgesuch, diesmal nicht fürs Comödienhaus, sondern fürs Palais, wozu er von Serenissimus die allergnädigste Erlaubnis erhalten hat. Bei so hoher Protektion kann der Rat Küblers Gesuch natürlich nicht abschlagen, und dieser eröffnet am 6. Juni sein Gastspiel im Palais mit Brömmels Lustspiel „Gerechtigkeit und Rache" und dem Ballett „Die Pariser Haubenhefterinnen". Am gleichen Tage führt im Schauspielhaus Gutermann Dittersdorfs „Rothes Käppchen' auf. Über Küblers Unternehmen waltet jedoch ein Unstern, denn der Tod des Herzogs Adolf Friedrich IV. von Strelitz (2. Juni 1794) gebietet um die Mitte des Monats die Einstellung der „Comödien" im Palais. 150 R-Thlr. Entschädigung, die Serenissimus dem unglücklichen Kübler zukommen läßt, sind nur ein schwacher Trost für den durch die Trauerzeit bedingten Verdienstausfall[41]). So muß Kübler auf alle Fälle sich um die Concession gleich nach Pfingsten bemühen, da Gutermann dann das Schauspielhaus räumt und nach Stralsund weitergeht. Jedoch auch dieser Versuch Küblers erweist sich als ein Fehlschlag, denn schon am 14. Juli sieht sich der schwer geprüfte Prinzipal zu der Mitteilung an den Rat genötigt, er könne in Anbetracht des schlechten Besuches der ersten drei Vorstellungen die Concession nicht ausnutzen und gehe nach Doberan. Gleichzeitig bittet er den Rat um neue Spielerlaubnis zu Michaelis, die er dann allerdings wohl auch nicht ausgenutzt hat, da er noch am 10. November in Schwerin spielte.

Werfen wir noch einen Blick auf das Opernrepertoire der Küblerschen Truppe, so finden wir neben einer stattlichen Reihe von Schauspielen und Balletts die Opern: „Das rothe Käppchen" (Dittersdorf 1788), „Lilla oder Schönheit und Tugend" (Martin y Soler 1785), „Das gute Mädchen" (Piccini 1760) und den „Eremit auf Formentera", sicher in der Ebersschen Vertonung, mit der Kübler bei Gutermann bekannt geworden war. Die Zeitungen enthalten keine Hinweise auf Küblersche Aufführungen, nur für den 21. Mai 1794 (A. d. n. Ztg., 19. Mai) ist angezeigt: das Ballett „Die bei der Arbeit sich ergötzenden Landleute oder der betrogene Alte" mit der „neu verfertigten

41) Bärensprung, a. a. O., S. 157.

Musik von Pannenberg", dem neuen Stadtmusikanten, der somit auch als Theaterkomponist hervorgetreten ist[42]).

Gutermann, dessen Repertoire wesentlich umfangreicher ist, bringt am 16. Juni Dittersdorfs „Rotes Käppchen" und am 18. Juni Anfossis „Eifersucht auf der Probe" zur Darstellung. Sein Repertoire weist ferner auf: „Die Wäschermädgen" (Zanetti 1781), „Der Irrwisch" (Kospoth 1780), „Doctor und Apotheker" (Dittersdorf 1786), „Zemire und Azor" (Gretry 1771), „Das Herbstabenteuer" (Agosti 1784), „Der Dorfjahrmarkt" (G. Benda 1776), „Die Dorfdeputierten" (E. W. Wolf 1772), „Der Deserteur" (Monsigny 1769), „Robert und Kalliste" (Guglielmi 1776), „Die Apotheke" (Neefe 1772 oder Umlauf 1778), „Der Eremit auf Formentera" (Ebers 1793), „Die Dorfgalla" (Schweitzer 1777), „Der Bettelstudent" (v. Winter 1781), „Das Automat" (André 1780), „Nina" und „Die beiden Savoyarden" (Dalayrac), „Der Baum der Diana" (Martin y Soler 1785) „Die Jagd", „Der lustige Schuster" und „Die Liebe auf dem Lande" (sämtlich Joh. Adam Hiller), „Hieronymus Knicker" (Dittersdorf 1789), „Romeo und Julia" (Dalayrac 1762), „Der Kapellmeister" (Lorazzi 1782), „Adelstan und Röschen" (Friedr. Adam Hiller), „Der Barbier von Sevilla" (L. Benda 1782).

Am 3. November reicht Kübler von Schwerin aus ein Spielgesuch ein und erhält am 7. November Genehmigung von Antoni bis Johannis 1795, während das Gesuch Gutermanns vom 22. Dezember abgelehnt wird. Aus den beigelegten Theaterzetteln geht hervor, daß Ebers' „Eremit" noch immer auf Gutermanns Repertoire steht. Kübler seinerseits hat seine Concession nicht völlig ausgenutzt, denn am 6. März 1795 ersucht er den Rat um Streichung der rückständigen Miete für drei Wochen, danach ist er etwa Mitte Februar in Rostock eingetroffen, während die Erlaubnis ab Antoni, d. i. 1 Januar, lief. Gleichzeitig teilt er dem Rat mit, daß heute (d. i. 6. März) seine Frau mit den Opernsängern aus Schwerin eintreffen werde. Er ist also seiner Frau vorausgereist, die mit den Opernkräften am 3. März in der Abschiedsvorstellung Großmanns „Adelheit von Veltheim" aufführte[43]). In Rostock spielte er dann bis zu seiner Weiter-

---

42) Vgl. zu Pannenberg auch Anhang II, S. 179 ff.; „Winterkonzert" und „Virtuosenkonzerte".

43) Bärensprung, a. a. O., S. 160.

reise nach Doberan (zur Seebadezeit) am 8. Juli. In die Zeit seines Rostocker Aufenthaltes fällt ein bedeutendes musikalisches Ereignis: die erste Aufführung der „Zauberflöte". Die Tatsache, daß Mozarts letztes Werk schon vier Jahre nach der Uraufführung in Rostock in Szene ging, ist bisher übersehen worden bzw. wurde das Jahr 1796 für die Rostocker Erstaufführung angegeben. Drei Zeitungsanzeigen belegen jedoch eindeutig das Jahr 1795. Die erste erscheint am 3. Mai (A. d. n. Ztg.) und kündigt für den 18. Mai „das allgemein beliebte Singspiel: die Zauberflöte" an. „Da nun dieses Singspiel in Ansehung der Dekorationen und Kleidung außerordentlich vielen Pomp und Pracht erfordert, und ich alle mögliche Mühe angewendet, um selbige recht glänzend aufzuführen, so sehe ich mich genötigt, um keinen beträchtlichen Schaden bey Aufführung dieses Singspiels zu leiden, das Legegeld zu erhöhen. Es gilt daher die Rang-Loge a Person 1 Reichsthaler, das Parquet 32 ssl., Parterre 24 ssl., und die Gallerie 12 ssl." Am 14. Mai teilt Kübler mit, „daß die Zauberflöte, eine Operette in 3 Aufzügen, um sie mit aller möglichen Pracht aufführen zu können, nicht am zukünftigen Montag, den 18. Mai auf dem hiesigen Stadttheater, sondern erst den darauf folgenden Dienstag als den 19. Mai und alle Tage in derselben Woche hindurch aufgeführt wird." Die letzte Anzeige (A. d. n. Ztg.) kündigt das Werk („eine große Oper in 3 Aufzügen") für Dienstag und Mittwoch, den 26. und 27. Mai als Wiederholungen an. Wie schon aus den bemerkenswert häufigen Wiederholungen erhellt, hatte die Oper trotz des erhöhten Eintrittsgeldes wohl größten Beifall gefunden, und auch Pannenberg bringt im Zeichen dieses Erfolges in seinem Gartenkonzert am 28. Juni „die beliebten Arien aus der Zauberflöte" zu Gehör (A. d. n. Ztg., 25. Juni 1795).

Am 30. November dieses Jahres sucht Kübler, nunmehr in Stralsund gastierend, um Spielerlaubnis für den 1. Januar 1796 nach, die ihm am 2. Dezember gewährt wird. Sein Personal besteht nach der beigefügten Liste aus 26 Mitgliedern, jedoch trifft er nicht mit diesem Mitarbeiterstab in Rostock ein, vielmehr veranlassen ihn verschiedene Differenzen mit seinen Künstlern, die Ankunft hinauszuschieben und erst nach Ostern sein Gastspiel anzutreten. Doch auch das wird verhindert, weil er wegen finanzieller Schwierigkeiten bei seinem Gläubiger Klunder in Stralsund in Gage steht und so keinesfalls in der

Lage ist, die Concession auszunutzen, wie er dem Rat am 20. April aus Güstrow mitteilt. Er bereist nunmehr Güstrow, Stralsund und Greifswald, von wo er am 3. August um Concession für September bittet, die ihm am 6. August zugesagt wird.

Sein Personal, mit dem er jetzt endgültig nach Rostock kommt, ist gegenüber früheren Aufstellungen verringert:

Herr Amor, Erste Liebhaber, Dümmlinge, Solo-Tänzer
Herr Deering, Väter, polternde Alte — Tanzt
Herr Kübler, Helden, Charakterrollen — Balletmeister
Herr Fux, zweite Liebhaber — zweite Tenorrollen
Herr Bärwald, erster Tenor
Herr Krampe, komische Alte, Buffons in der Oper, Baß
Herr Delley, komische Bediente, zweite Liebhaber, Bariton
Herr Janssen, zärtliche Alte, singt
Herr Riebel, Chevaliers, Solo-Tänzer
Herr Colve, Souffleur
Mad. Amor, erste Mütter, Solo-Tänzerin
Mad. Kübler, erste Liebhaberinnen, naive Mädchen, zweite Singerollen
Mad. Meyer, Soubretten, Solo-Tänzerin
Mad. Fourneau, komische Mütter, erste Singerollen, Solo-Tänzerin
Mad. Colve, Mütter.

Da Kübler noch im Dienste seines Gläubigers steht, sind wir glücklicherweise aus dem Rechnungsbuch genau über die einzelnen Vorstellungen orientiert. Danach wird die Aufführungsreihe am 1. September mit Dalayracs Oper „Die Wilden" eröffnet, am 2. Gotters Trauerspiel „Mariane". In der Woche vom 5. bis 9. September folgt an Opern nur Bendas „Ariadne", die nächste Woche bringt kein einziges musikdramatisches Werk. Als Entschädigung folgen an allen 4 Spieltagen der Woche vom 19. bis zum 23. September musikalische Darbietungen: nach „Hieronymus Knicker" (19.) und den „Savoyarden" (20.) am 22. Ebers' „Eremit" und am 23. schließlich Mozarts „Entführung aus dem Seraille". Die folgende Woche ist noch ereignisreicher: am 27. „Die Wilden" (Dalayrac), am 28. der äußerst beliebte „Hieronymus Knicker" und endlich am 29. „Die Zauberflöte", die bezeichnenderweise die höchste Einnahme der ganzen Spielzeit (103 Thlr. 40 Ssl.) erzielt. Am 3. Oktober hört man Wenzel Müllers „Zauberzither", die am 4. sofort wiederholt wird. Nunmehr sind wieder zwei Wochen dem Schauspiel gewidmet und erst zwei Tage vor dem Ab-

schluß des Gastspiels wendet man sich neuerlich der Oper zu: Dalayracs „Romeo und Julie“ wird am 27. Oktober aufgeführt und ‚Hieronymus Knicker“ beschließt am nächsten Tag die Reihe. Von diesem gesamten Spielplan sind in der Zeitung (A. d. n. Ztg., 29. September) nur die beiden Aufführungen der „Zauberzither“ berücksichtigt. Was die finanzielle Seite dieser Gastspielreihe betrifft, so wirft es ein bedenkliches Licht auf die Theaterfreudigkeit der Rostocker, daß dem Küblerschen Unternehmen ein Unterschuß von 524 Rthlr. 7 Ssl. entstand. Angesichts dieser Lage folgt Kübler gern der Aufforderung des Herzogs von Strelitz, ihn in seinem „Hoflager“ zu besuchen, und kehrt am 31. Oktober Rostock den Rücken.

Inzwischen hat die Schweriner Schauspielergesellschaft, die sich herzoglichen Wohlwollens erfreut, nach verschiedenen mehr privaten Gesuchen, am 22. Februar 1796 mit Erfolg um Spielerlaubnis während des Pfingstmarktes gebeten.

In der Personalliste finden wir manche Bekannte wieder:

Herr Nösselt, Charakterrollen, Helden, erste Liebhaber
Herr Beschort, alternirt mit Hrn. Nösselt, erster Tenorist
Herr Berling, Chevaliers, zweite Liebhaber, zweiter Tenor
Herr Rudolphus, zweite Liebhaber und Alte, Bauern, Tenor
Herr Burmeister, Charakter-Rollen, alle zärtliche und polternde Alte, alternirt mit Hrn. Berling in der Oper
Herr Schüler, d. ä., erste komische Alte in Stücken und der Oper
Herr Müller, Buffons in der Oper, Charakter-Rollen im Schauspiel
Herr Schüler, d. j., komische Bediente, intriguante Rollen, Buffons in der Oper .....
Herr Walter, edle Charaktere, Militairs und Ritterrollen
Herr Sievers, Tenorsänger
Herr Herzog, Souffleur
Herr Hoffeuerwerker Hieber, wird vom Durchl. Herzog bey der künstl. Garderobe und Theater als Inspector mitgegeben.
Mad. Beschort, erste Sängerin
Mad. Müller, zweite Sängerin .....
Mad. Rudolphus, zweite Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel
Mad. Nösselt, dritte Liebhaberin und naive Mädchen
Mad. Clodius, Anstands-Rollen und edle Mütter
Mad. Walter, dritte Sängerin .....
Mad. Burmeister, Soubretten, Bäuerinnen
Dem. Walter, junge Mädchen, Kinderrollen.

Als Musikdirektor fungiert bei dieser Truppe der uns bekannte Ebers, von dem das Personenverzeichnis bemerkt, er sei der Komponist des „Eremit" und der „Blumeninsel", eines Werkes, das Riemanns Opern-Handbuch (S. 160) 1796 gelegentlich einer Braunschweiger Aufführung datiert. Das Opernrepertoire dieser Gesellschaft umfaßt:

Jery und Bätely oder die Schweizer Sitten, mit Musik vom Kapellmeister Schulz
Der Geisterseher, mit Musik vom Kapellmeister Umlauf
Die Zauberflöte, mit Musik von Mozart
Die böse Frau, mit Musik von Walter (Wien 1795)
Die schöne Schusterin, mit Musik von Umlauf
Der Kapellmeister, aus dem Italienischen (Lorazzi)
Die schöne Müllerin, aus dem Italienischen nach „la cholina" (sic) (wahrscheinlich Paisiellos „Molinara" 1788)

Die Zeitungen (A. d. n. Ztg.) berücksichtigen die Aufführungen dieser Truppe nur insoweit, als sie am 21. April das Eintreffen der Künstlerschar anzeigen, womit das Interesse an den Gästen erloschen zu sein scheint.

Schon im November 1796 sichert ein Gesuch des Geheimrats von Dorne, der sich im Auftrage Serenissimi an den Magistrat wendet, der Schweriner Gesellschaft abermals die Concession für die Pfingstzeit des kommenden Jahres. Darauf muß Küblers Gesuch aus Stralsund am 17. Februar 1797 natürlich abgelehnt werden. Im Personalbestand der Schweriner Truppe hat sich nicht viel geändert, neben manchen Bekannten wie Nösselt, Burmeister und ihren Frauen und der Madame Clodius begegnen uns an neuen Kräften Herr Vio, Huber d. ä. und j., Heinze, la Roche und Röggle sowie die Damen Rathke, Müller und Huber. Über die Aufführungen dieser Gesellschaft erfahren wir bei ihrem Besuch vom 6. bis 30. Juni ebensowenig wie vorher bei den Darbietungen jener Truppe, die unter Leitung Rudolphus' zu Beginn dieses Jahres vor Rostocks Publikum tritt. Die Mitglieder dieser jungen Vereinigung sind uns bis auf das Ehepaar Walter sämtlich unbekannt: Herr, Madame und Demoiselle Burchard, Herr und Madame Ophof, Schulz, Schwarz, Moller (sic) und Rudolphus, sowie schließlich Madame Feudler und Herr Badel. Alle Anhaltspunkte bezüglich des Repertoires fehlen.

Nach dem vorliegenden Material scheint Rostock in diesem Jahr keine weiteren Gastspiele erlebt zu haben, vielmehr dürfte es sich nun eingebürgert haben, daß Theatertruppen nur zum Pfingstmarkt die Hansestadt besuchen. So treffen wir nach einjähriger Pause 1798 zur Pfingstmarktzeit wieder die Schweriner Gesellschaft in unsern Mauern, diesmal mit vielversprechenden Opernkräften:

Herr Burmeister, zweiter Tenorist
Herr Deichmann, erster Tenorist
Herr Heinze, Barritonist (sic)
Herr Kruse, zweiter Bassist
Herr Vettweiß, erster Bassist
Herr Seebach, dritter Bassist
Herr Müller, Barritonist
Dem. Jaime, erste Sängerin
Mad. Heinze, zweite Sängerin
Mad. Koch, singt nur solche Rollen, die auch durchaus gut gespielt werden müssen, z. B. Nina
Mad. Kruse, dritte Sängerin
Dem. Sellenschlo, zweite Sängerin, alternirt mit Mad. Heinze
Music-Dirrector Herr Beerwald
Conzert- und Repien-Geiger Herr Bode
erster Violinist Herr Ahl junior
erster Klarinettist Herr Hofmann
erster Fagottist Herr Mann
Hornisten Herr Ahl senior und Brunkow.

Das Opernrepertoire weist auf:

Lilla oder Schönheit und Tugend, von Martini (sic)
Die böse Frau, in 2 Akten, von Beerwaldt
Das rothe Käppchen, in 3 Acten, von Dittersdorf
Der Doctor und Apotheker, von Dittersdorf
Die Wäscherinnen, von Zanetti

Zu Pfingsten werden noch einstudiert und hier gegeben:

Das Kästchen mit der Chiffer, von Salieri
Der Kleine Matrose, von Gaveaux
Hironimus Knicker (sic), von Dittersdorf
Das Narrenhospital, von Salieri
Raoul seigneur de Crequi und Raoul barbe bleu, von Dalayrac

Damit ist unsere Kenntnis von dem Wirken dieser Truppe erschöpft, denn es fehlen wieder sämtliche Details über ihren Besuch.

Auch im nächsten Jahre 1799 gibt die Gesellschaft ihr Gastspiel zum Pfingstmarkt mit einem Ensemble, das nur geringfügige Veränderungen gegen früher aufweist. Bemerkenswert

ist höchstens die Tatsache, daß jetzt erstmalig der spätere Leiter dieser Truppe, Krickeberg, auftaucht.

Der Opernspielplan ist auffallend zusammengeschmolzen: von den Werken des vorjährigen Repertoires sind nur „Der kleine Matrose", „Das Narrenhospital" und „Rudolph (Raoul) von Crequi" geblieben, zu denen neu Deviennes „Ursulinerinnen", Kunzes dreiaktiges Singspiel „Die Weinlese" und „Helva und Selime" (Zelinde) von Hattasch, (Hamburg 1795) kommen. Der Autor des letztgenannten Werkes fungiert in der Eigenschaft des Musikdirektors als Nachfolger Beerwalds.

Dem Pfingstgastspiel 1800 gehen Kabalen voraus. Da der Director Döbbelin zuerst um Concession gebeten hat, bewilligt der Rat sie ihm, muß jedoch seine Zusage zurücknehmen, weil die Schweriner Gesellschaft durch ihren bei Hofe begünstigten Oberdirector, Geheimrat von Dorne, vorstellig wird und den Rivalen Döbbelin, der von Stralsund aus zwei bemerkenswerte Theaterzettel für „Don Juan" und die „Zauberflöte" gesandt hatte, eines unsoliden Lebenswandels verdächtigen läßt. Auf diese nicht ganz einwandfreie Weise hat jedenfalls die Schweriner Truppe sich wieder die Pfingstmarktzeit für ihr Rostocker Gastspiel gesichert, worüber Einzelheiten nicht bekannt sind.

Unter neuer Leitung führt die Truppe, nunmehr von Krickeberg geführt, ihr Pfingstgastspiel 1801 vom 12. Mai bis zum 26. Juni durch, worauf man wie alljährlich Doberan aufsuchte. Von den Rostocker Aufführungen, die Bärensprung angibt, seien nur die Opern hier erwähnt: „Die Wilden", „Der Dorfbarbier", „Der Deserteur", „Das rothe Käppchen", Die Kapellmeister-Szene von Bianchi, „Das Geheimnis" (Solié), „Doctor und Apotheker", „Die Ursulinerinnen". Erwähnenswert ist ferner noch die Tatsache, daß unser bekannter Ebers bei dieser Truppe als Musikdirektor wirkt und u. a. zu dem Schauspiel „Pizarro oder Rollas Tod" Chöre beigesteuert hat[44]).

Der Anregung der neuen Führung ist es wohl zu danken, daß die Vereinigung in diesem Jahre auch im Herbst Rostock aufsucht. Diesmal unterrichten uns glücklicherweise Zeitungskritiken genau über die einzelnen Aufführungen.

Die Besprechungen des Patriotischen Archivs (1802 3. Bd. 1. St. S. 175) lauten: „den 16. November vorigen Jahres traf die Hof-

44) Bärensprung, a. a. O., S. 186/87. Die Grundlage hierfür bildet ein Artikel im Patriotischen Archiv II, S. 273 ff.

schauspielergesellschaft wieder von Stralsund hier ein, und eröfnete am 20sten die Bühne mit dem Mädchen von Marienburg, Schauspiel von Kretter ..... Den 23. Oberon König der Elfen. Romantisches Singspiel in drei Aufzügen von Sophie Seyler, Musik von Wranitzky. Auf dem Theater war alles angewandt, diese Oper so brillant wie möglich zu geben. Decorationen und Garderobe waren vortrefflich; aber über die Aufführung läßt sich manches sagen. Madame Maynzer sang den Oberon sehr mittelmäßig; aber ihr schöner Anzug und vorteilhafter Wuchs machten hie und da im Publikum einen ziemlich lebhaften Eindruck. Madame Müller hatte die Parthie der Amande. Sie weiß ihre schöne und starke Stimme nicht genug zu moderiren; auch scheint es ihr an Lust zu fehlen, sich zu bilden, — sonst müßte sie, da sie von der Natur alles dazu empfangen hat, eine recht brave Sängerin geworden seyn, und vielleicht auch noch werden. Hr. Fuchs sang den Hüon. Er hatte es zu stark auf der Brust, um etwas über ihn sagen zu können. Hr. Müller als Scherasmin sang und spielte recht brav, freilich übertrieb er ein wenig, aber das liebe Publikum muntert ja dazu auf. Überhaupt ging die Oper auf dem Theater im Ganzen recht gut; nur das Orchester executirte sehr schlecht. Die Musik ist stark besetzt, und man vermißte hier einen Baß und viele Blasinstrumente. Vorzüglich unverzeihlich fand man es, daß Trompeten und Pauken fehlten, an die das hiesige Publikum sich sehr gewöhnt hat, weil man sie im Conzert zu jeder Piece anzubringen sucht. Vermuthlich deswegen, damit man während der Executirung einer schönen Sinfonie oder eines sonstigen Musikstücks die laute Unterhaltung weniger hört; denn man scheint auch hier die Conzerte wie eine Assemblee zu betrachten, wo man nebenher auch mit Musik aufwartet. — Konnte die Direction das Orchester, so wie es wegen Collisionen mit Bällen und Conzerten in einigen Vorstellungen der Fall war, nicht besser ersetzen, so war es verzeihlich, aber so äußerte das Musikliebende Publikum lauten Unwillen, und es hatte Recht! Die Hautboisten, auch noch mehrere Musici waren zu haben, und doch hatte man nur einen zum Horn engagirt, und von einem Dilletanten lies man die Flöte nothzüchtigen. — Warum war es denn im Pfingstmarkt anders? — Unmöglich konnt' es von Seiten der Direction aus Sparsamkeit geschehen, da sie auf Decoration und Garderobe so viel verwendet! — Die Sorge für das Orchester ist des Musikdirectors Sache, und Hr. Mainzer wird es daher nicht übel nehmen, wenn ihm das Publikum dieses Negligence allein zuschrieb. Das Publikum thut ja alles, und die Direction kann sich gewiß nicht über Nichtbesuchen des Theaters beschweren; mithin ist es Schuldigkeit dem Publikum die Vorstellungen so zu liefern, wie es die Umstände erlauben.

Den 24. Die Erbschleicher .....

Den 25. Das Donauweibchen, oder: die Nixen-Königin, ein romantisch komisches Volksmährchen mit Gesang in drei Aufzügen von Heusler. Musik von Kauer. Dieses saubere Produkt feinen Witzes brachte auch hier wie in allen Orten ein volles Haus. Die Musik ist

ganz des Dialogs würdig. Noch ein paar solche Heusler und Kauers, und es ist mit dem guten Geschmack gänzlich vorbey; denn das Publikum bemüht sich nicht ihn zu erhalten, sondern läßt sich so gern und willig von faden Witzlingen von Stufe zu Stufe hinunterführen. Viele im Publikum schimpften über den schmutzigen Dialog, gingen aber doch wieder hinein, um sich an dem Schauspiel zu ergötzen, wenn der Larifari mit der Windmühle herumfliegt, und auf einem feurigen Drachen von dannen fährt. Übrigens wurde dies Lieblingsstück hier recht gut gegeben. Dekorationen und Garderobe waren so prachtvoll als sie nur immer seyn können; Fremde versicherten, es selbst in Berlin und Hamburg nicht pompeuser gesehen zu haben. Alle Verwandlungen gingen prompt, und das will auf dem hiesigen sehr verbauten Theater sehr viel sagen; und um so mehr gereichten sie dem Hrn. Hoffeuerwerker Hüber, der als Theaterinspektor engagirt ist, sehr zur Ehre. Madame Müller erndtete als Donauweibchen vielen Beifall ein, und sang verschiedene Piecen recht artig. Das Liedchen mit Begleitung der Harfe aber, sang sie wieder zu voll und ganz ohne Manier, blos die Noten; bey Demoiselle Mainzer hingegen konnte man es gleich hören, als sie dieselbe Melodie wiederholte, daß sie in musikalischer Schule gewesen war. Hr. Müller spielte und sang den Minnewort vorzüglich gut, und das Duett zwischen dem Minnewort und Fuchs wurde von Hrn. Müller und Schäfer vortrefflich gesungen. Auch das Terzett im letzten Akt, welches noch das erträglichste von der ganzen Musik, ward von den beiden Herrn und der Madame Müller gut vorgetragen. Schade nur, daß der Mad. Müller das h und cis in der Höhe nicht gelingen wollte. Herr Gassmann war — Larifari. Herr Räder, der sich in Stralsund aufs neue engagirt hatte, legte einige Arien von Mozart und Righini ein, die sich dahin paßten, wie die Faust aufs Auge; auch sang er nicht zum besten, und das kleine und klägliche Orchester versündigte sich bei Executirung dieser Meisterwerke nicht wenig.

den 30. Das Donauweibchen

den 1. Dec. Jungfrau von Orleans .....

den 2. Das Donauweibchen

den 3. Das Epigramm .....

den 4. Die kluge Frau im Walde.

den 7. Palmer, heroische Oper aus dem Französischen[45]). Diese Oper gieng so schlecht, daß man nicht weiß, wo man zuerst anfangen soll, die Fehler aufzustellen. Man konnte es dem Hn. Müller nur zu deutlich ansehen, daß er sich alle nur mögliche Mühe gab, das Ganze oben zusammen zu halten, aber es gelang ihm nicht. An diesem Tage konnte man wieder mehrere Musiker bekommen, und diese originelle schöne Musik ward von Wenigen im Orchester ganz verunstaltet.

---

45) Offenbar „Palma“ (Le voyage en Grèce) von Ch. Henry Plantade (Paris 1798).

Den 8. Don Carlos

Den 9. Das Kästchen mit der Chiffer, Oper in 2 Akten von Salieri. Diese Oper ging etwas besser wie Palmer, aber im Orchester wieder eben so schlecht. Man konnte auch an dem Tage mehrere Musiker bekommen. Hr. Müller und Demois. Stegmann erndteten vorzüglichen Beifall ein.

Den 10. Zum hohen Geburtsfeste Sr. Durchlaucht des regierenden Herzogs, Achmet und Zenide, Schauspiel mit Gesang in 5 Aufzügen von Iffland. (Musik von Ebers.) Das Stück ward gut gegeben, und vorzüglich gut spielte Hr. Gassmann. Dekorationen und Garderobe waren wieder sehr pompös .....

Den 11. Lilla, Oper in 2 Akten von Martini. Hr. und Madame Müller spielten vortrefflich; aber Hr. Gassmann muß nur Larifari's aber keinen Lubino singen. Er hat den Beifall des Publikums im Schauspiel, und schadet sich zu sehr dadurch. Den 13. reiste die Gesellschaft nach Schwerin."

Diese Ausführungen werfen ein bezeichnendes Licht auf die Zustände bei den gastierenden Schauspielervereinigungen, und wir können wohl aus dieser Besprechung ganz allgemein Rückschlüsse auf Rostocks damalige Theaterverhältnisse anstellen. Bemerkenswert ist schließlich noch die Tatsache, daß Ebers auch hier noch mit einem Werk zu Worte kommt, ein Beweis für die Beliebtheit seiner Kompositionen.

Im Jahr 1802 besucht Krickeberg wieder wie alljährlich Rostock zum Pfingstmarkt und dann im Winter.

Das Personalverzeichnis weist keine wesentlichen Veränderungen gegen frühere Gastspiele auf: Madame Maynzer und Bercka sind abgegangen und an ihrer Stelle Madame Schneider und Mademoiselle Stegmann engagiert. Von den Herren hat Breede Krickeberg verlassen, der neu Herrn Fuchs als Operntenor und Herrn Rabenalt als Liebhaber angenommen hat. Bei den „Musici" finden wir jetzt als Musikdirektor Herrn Schneider, den Gatten der Sängerin, und ferner Herrn Petersen, Varay, Avé, Iglei und Nitsche. Bezüglich der Aufführungen fehlen alle Einzelheiten.

1803 gibt Krickeberg mit seiner „Schweriner Schauspielergesellschaft" gleichfalls in Rostock Vorstellungen, und zwar traditionellerweise zu Pfingsten (Ende Mai bis Ende Juni) und im Herbst dieses Jahres (bis 21. Dezember). Auch hinsichtlich dieser Gastspiele versagen unsere Quellen.

Natürlich finden wir diese Truppe auch im nächsten Jahre in Rostock.

Krickeberg hat nunmehr folgendes Ensemble mitgebracht:

Madame Krickeberg
Madame Dippert
Madame Müller
Madame Grossmann
Madame Schäfer
Madame Bogner
Madame Gappmeier
Demoiselle Bogner, die Ältere
Demoiselle Bogner, die Jüngere
Demoiselle Krickeberg
Demoiselle Gappmeier, die Ältere und Jüngere
Herr Rosenstrauch
Herr Herzinger, erster Tenorist kommt zum Pfingstmarkt aus Hamburg
Herr Goslar, Bassist
Herr Schäfer
Herr Ackermann
Herr Müller
Herr Grossmann
Herr Bogner
Herr Gappmeier
Herr Recke
Herr Fuchs
Herr Pistor
Herr Michaeli, Souffleur

Das „Orchester" steht wieder unter der Leitung des Herrn Bärwald und umfaßt ferner:

Herrn Bösicke, Vorgeiger
Herrn Mietze, Kontrabassisten
Herrn Kray, Klarinettisten
Herrn Röhl, zweiten Violinisten.

Der diesjährige Rostocker Besuch Krickebergs beschränkt sich im Gegensatz zu früher auf die Pfingstmarktzeit. Denn seine ursprüngliche Absicht, auch im Herbst hier zu spielen, kann er nicht ausführen, da er sich durch die Anwesenheit des schwedischen Königspaars in Stralsund genötigt sieht, sein dortiges Gastspiel zu verlängern. Mit Rücksicht darauf dehnt er 1805 die Spielzeit während des Pfingstmarktes auf die Monate April bis Juni aus. Auch in diesem Winter waltet ein Unstern über seinem Rostocker Besuch: nachdem er nämlich am 7. November in Güstrow seine Abschiedsvorstellung gegeben hat, bricht er nach Rostock auf, um hier wie üblich bis in den Dezember

hinein zu spielen. Jedoch schon am 24. November wird er von Serenissimus nach Schwerin gerufen, um dort den Glanz der Feste zu Ehren des „Prinz Bräutigam von Dänemark“ [46]) durch seine Aufführungen zu erhöhen. So muß er also nach kurzer Spielzeit in Rostock an den Hof nach Schwerin eilen und kommt erst 1806 einige Wochen vor Pfingsten wieder mit einem Personal, das nach einigen Veränderungen im Vorjahre fast wieder alle Mitglieder aus dem Jahre 1804 aufweist. Einzig die Bestallung eines Herrn Bösicke als Musikdirektor dürfte neben einigen unwesentlichen anderen Umbesetzungen bemerkenswert sein.

Jm Herbst dieses Jahres 1806 hatte Krickeberg wie gewöhnlich die Conzession für Rostock, nachdem seine Gesellschaft sich seit dem Sommer unter die Ober-Intendanz des Reichsgrafen von Hahn-Remplin gestellt hatte, und hielt sich bis weit in den Dezember hinein in unserer Stadt auf [47]).

In der Folge jedoch wanderte die Krickebergsche Gesellschaft aus, da sie sich trotz weitgehender Unterstützung durch den bekannten Kunstfreund wegen der Franzosen-Besetzung nicht mehr im Lande halten konnte.

Dankenswerte Bereicherung erhielt Rostocks Theaterleben außerdem im Winter 1798/99 durch das Wirken einer Liebhabervereinigung „unter Geschäftsführung der Herren Justizrath Passow, Dr. Burchard und Lieutenant Kossel“, die durch Subskription die Kosten für sechs erfolgreiche eigene Vorstellungen im Stadttheater aufbrachte. Einzelheiten über diese Aufführungen, deren Darsteller den ersten gesellschaftlichen Kreisen der Stadt angehören, sind nicht überliefert. Auch im folgenden Winter 1799/1800, in dem diese Gesellschaft tätig war, erfahren wir nichts Näheres über die zur Darstellung gelangten

---

46) Kronprinz Christian Friedrich von Dänemark, heiratete am 21. Juni Charlotte, die jüngste Tochter des Herzogs Friedrich Franz I. (1756—1837). Die Ehe wurde am 31. März 1810 geschieden, und die „Prinzessin von Dänemark“ Charlotte begab sich 1829 nach Italien, wo sie nach ihrem Übertritt zum Katholizismus 1840 starb. (Jahrbücher des Vereins für Meckl. Geschichte, 50. Jahrg. 1885: Stammtafeln des Großherzoglichen Hauses von Mecklenburg von Wiggers, S. 304/5,7.)

47) Bärensprung, a. a. O., S. 206 ff.

Werke. Die Zeitung[48]) berichtet lediglich, daß der finanzielle Erfolg der Aufführungen es der Gesellschaft ermöglicht habe, den Armen 300 Rthlr. zur Verfügung zu stellen. Der Winter 1800/01 brachte nur zwei Vorstellungen unserer Gesellschaft: am 11. März Ifflands „Jäger" und am 25. März Schröders Lustspiel „Stille Wasser sind tief" mit dem Nachspiel „die Gefangenen" von Kotzebue[49]). Trotz „Mangel an Harmonie unter den Mitgliedern" (Bärensprung) nahm die Vereinigung ihre Tätigkeit auch im Winter 1801/02 wieder auf. Und zwar brachte sie am 14. Oktober 1801 Kotzebues „Corsen" und den Einakter „der gutherzige Alte" heraus[50]). Da in der Folgezeit die Presse keinerlei Notiz mehr von diesem „Privattheater" nimmt, muß muß man wohl annehmen, daß die lange drohende Auflösung nunmehr erfolgt sei, wobei ein Reinertrag von 461 Rthlr. und 6 Groschen dem neuen Armen-Institut zur Verfügung gestellt werden konnte.

Die nicht gerade erfreuliche Situation des „Privattheaters" und des Rostocker Kunstlebens jener Zeit beleuchtet schlaglichtartig ein anoymes Gedicht, das Bärensprung mitteilt (S. 177/78):

Wenn von blumenreichen Matten
Zephir längst hinweggeeilt,
In des Buchhains heil'gen Schatten
Filomele nicht mehr weilt,
Voller Ähren goldne Wellen
Längst der Schnitter abgemäht,
Und zu neuen Hoffnungsquellen

48) Patriotisches Archiv 1801, I, 2, S. 178 ff. Danach Bärensprung, a. a. O., S. 173.

49) Es handelt sich bei dieser Gesellschaft wohl nicht um eine in diesem Winter erfolgte Neugründung, wie man nach Bärensprungs Ausführungen (S. 173) vermuten könnte, sondern lediglich um die Fortführung der bestehenden Vereinigung auf einer neuen durch ein „Reglement" vom Februar 1801 geschaffenen Grundlage (ebenda S. 173 ff. und Wehnerts Meckl. Gemeinnützige Blätter Bd. 3, Heft 3 und 4, S. 254 ff.). Die Träger der Aufführungen sind die gleichen geblieben, in der Leitung allerdings kann eine Änderung eingetreten sein. Das „Reglement" stellt die Verwaltung des Unternehmens sowie die Ansprüche der einzelnen Mitglieder klar. Dem Zweck der Vereinigung, Unterstützung der Armen, wird durch die Bestimmung Rechnung getragen, daß jede Aufführung einen Überschuß von mindestens 50 Rthlr. garantieren muß, andernfalls unterbleiben soll.

50) Wehnerts M. Gemeinn. Blätter, 4. Bd., Heft 5, S. 140 ff.

Seine fleißge Hand gesä't;
Wenn des Weinstocks süße Traube
Winzerinnen schon gepflückt,
Und man von der Rosenlaube
Dürre Reste nur erblickt;
Boreas den kalten Flügel
Über öde Fluren streckt,
Und den anmuthsvollen Hügel
Glänzender Krystall bedeckt:
Wäre jede Lust verschwunden,
Trotz des eitlen Städters Kunst,
Schenkte anmuthsvolle Stunden
Nicht der Pieriden Gunst.
Denn den Silberton der Saiten,
Holder Dichtkunst Zauberei'n,
Und die Tanzkunst selber weihten
Sie zur höhern Freude ein.
Dennoch sind die lieben Mädchen
Manchem nur zu unbekannt,
Und besonders unserm Städtchen
Gar gewaltig abgewandt.
Wenn Terpsichore auch harrte,
Weilten doch die Schwestern nicht,
Weil die Whist -und Boston-Karte
Ihnen kein Asyl verspricht.
Auch Thalia selber wagte
Selten einen scheuen Blick
Und, weil es ihr nicht behagte,
Floh sie muthlos stets zurück.
Dank Euch, die Ihr sie zu söhnen,
Einen Altar jetzt geweiht,
Und das edle Werk zu krönen
Selbst die Opferpriester seid!
Möge sie mit Wohlgefallen
Stets auf Euren Weihrauch sehn;
Aus den ihr geweihten Hallen
Nie mit Unmuth weiter gehn!
„Denn die sanften Huldgöttinnen
Lieben Eintracht, Harmonie,
Zank entweiht die Priesterinnen,
Priester-Zorn verscheuchet sie.
Darum, Freunde, nehmt's zur Lehre:
Lasset Eure Zänkerei'n,
Sollen ferner Euch zur Ehre
Musen Euch gewogen sein!"

Hatte besagte Gesellschaft zur Erreichung ihres edlen Zieles sich die Pflege des Schauspiels angelegen sein lassen, so wandte

eine zweite Liebhabervereinigung ihren Eifer der Aufführung von Opern zu (Der Reinertrag ist auch hier für die Armen bestimmt.). Am 2. Januar 1801 gelangt im Schauspielhaus „Der Eremit auf Formentera" in der Vertonung des „Studirenden Hrn. Nisle jun." zur Uraufführung.

Die Zeitung[51]) berichtet über dies Ereignis: „Die Rollen waren gut besetzt. Hr. Babst als Eremit, Hr. Fick als Fernando, Mlle. Mühlenbruch als Selima, Hr. Hirt als Don Pedro sangen recht brav. Hr. Wicheld spielte die Rolle des Hassan Machmud nicht schlecht und Hr. Mühlenbruch zeigte in der Rolle des Pedrillo einige Anlage zum komischen. Hätten Don Pedro und sein Pedrillo das Costüm besser beobachtet, so wäre ohnstreitig mehr geleistet worden, als das volle Haus von Zuschauern vielleicht erwartet hatte. Die den Ohren so wohlgefällige Musick von der Composition des Hrn. Nisle jun. erndtete mit Recht den allgemeinen Beyfall, so wie die Gesellschaft den gerechten Dank der Zuschauer für das ihnen gebrachte Vergnügen ..." Da der finanzielle Erfolg dem künstlerischen nicht die Waage hielt, sah man sich genötigt, zur Erreichung des gesetzten Zieles am 11. Februar eine Wiederholung anzusetzen. Auf Grund dieser Aufführung erst konnte man der Armen-Kasse 30 Rthlr. zuweisen.

Über den Komponisten, der die Opernliteratur um einen weiteren „Eremiten" bereicherte, erfahren wir[52]) daß er, von den Kriegsunruhen aus den Rheingegenden, seinem Vaterlande, vertrieben, einige Zeit in Rostock studierte und am Ende des Jahres 1800 in Stettin eine Anstellung als Musikdirektor fand. Von der Oper, die Riemann im Opernlexikon nicht angibt — Eitner nennt auch den Autor nicht — erklärt die Zeitung, daß nach Aussage von Kennern „diese Composition sehr große Vorzüge vor den älteren habe und den Talenten ihres Verfassers zur größten Ehre gereiche". Die Ausführenden waren, soweit es sich um den männlichen Teil handelt, nach den Angaben fast alle Studenten, während die Damen wohl auch hier Angehörige der interessierten Kreise der Stadt gewesen sein dürften. Der Komponist erhielt übrigens für sein Werk, das „er aus Gefälligkeit componirte, ein kleines Douceur von 20 Rthlr.[53]).

War der finanzielle Erfolg dieser beiden Aufführungen schon keinesfalls befriedigend, so kam es mit den folgenden zu einem

---

51) Patriotisches Archiv, 1. Jahrgang, 1. Bd., 1. Stück, S. 163.

52) Wehnerts Gemeinnützige Blätter 1801, Bd. 3, Heft 3 und 4, S. 252.

53) Patriotisches Archiv, 1. Jahrgang, 1801, 2. Bd., 2. Stück, S. 188.

regelrechten Fiasko. Cimarosas „Heimliche Ehe“ (undatiert) brachte einen Unterschuß von 128 Rthl. Am 28. September gab man mit geringem Gewinn ein Lustspiel „Maske für Maske“ und die einaktige Oper „Der Freibrief“. „Die Musik zu der Oper (d. i. das Notenmaterial) hatte der Musikdirektor Ebers der Gesellschaft unentgeltlich geliehen; auch besorgte sich jedes Mitglied die Anzüge aus eigenen Mitteln . . . .“.

Das Ende dieser Vereinigung führte schließlich ihre letzte Aufführung herbei: Lafontaines „Tochter der Luft“ und der Operneinakter „Incle und Yariko“, „zu dieser Vorstellung von Hrn. Ebers componirt“. Auch hier blieb die Einnahme weit hinter den Erwartungen zurück, so daß man sich angesichts des wachsenden Unterschusses genötigt sah, von weiteren Vorstellungen Abstand zu nehmen. Auch dieses junge Unternehmen ist also an der künstlerischen Verständnislosigkeit der Zeitgenossen gescheitert. Immerhin hat es drei — heute verschollene — musikalische Werke aus der Taufe gehoben und damit das Musikleben Rostocks bereichert.

So sehen wir am Ende des betrachteten Zeitraumes ein Bild der Rostocker Theaterkultur, das trotz mancher erfreulichen Einzelheit im Ganzen nicht sonderlich reich wirkt. Zumindest fällt der Vergleich mit den Leistungen auf anderen musikalischen Gebieten dieser Zeit nicht gerade zugunsten des Theaters aus.

3. Konzertwesen.

a) Virtuosenkonzerte.

Anders als beim Theaterwesen liegt der Fall beim Rostocker Konzertwesen. Denn trotz verdienstlicher Einzelstudien von Kohfeldt und Seidel fehlt bisher ein geschlossenes Bild dieser Anfänge der bürgerlichen Musikkultur in Rostock. Es soll also versucht werden, im Folgenden ein solches zu entwerfen.

Das 18. Jahrhundert steht, was das Konzert betrifft, im Zeichen der Umorientierung vom Collegium musicum des 16. und 17. Jahrhunderts zum Liebhaberkonzert, aus dem sich dann im 19. Jahrhundert das öffentliche Konzert in seiner heutigen Form entwickelt.

War das Collegium musicum eine Musiziergemeinschaft kunstfreudiger Menschen gewesen, die im engsten Kreise ohne Publikum und unentgeltlich die Kunst pflegte, so stellt sich im Gegensatz zu dieser intimen Form das Liebhaberkonzert als „die vereinsmäßige Konsolidierung von Kennern und Liebhabern und Berufsmusikern“ [54]) mit dem Ziel der öffentlichen oder halböffentlichen Musikpflege dar. Dabei trägt diese Institution besonders in den Mittel- und Kleinstädten einen kleinbürgerlichen Charakter [55]), denn hier tritt die „Gesellschaft“ gewissermaßen an die Stelle der wenigen Adelsfamilien, die bis dahin mit ihrer häuslichen Musikpflege gleichsam als kleinstes Collegium musicum gewirkt hatten. Der Schritt in die Öffentlichkeit muß getan werden, sobald auch hier die bürgerliche Schicht zur Masse resp. gebildeten Masse wird. Da dies in den Kleinstädten in gewisser Weise auch heute noch nicht geschehen ist, sehen wir dort das Konzertleben von dem engen Kreise eines Konzertvereins oder einer ähnlichen Einrichtung beherrscht, der wie das Liebhaberkonzert des 18. Jahrhunderts alle „Musikliebhaber“ zu erfassen bemüht ist. Der Unterschied zwischen einst und jetzt liegt einzig darin, daß der Kleinbürger heute die allgemein übliche Form des rezeptiven Musikerlebens angenommen hat, während er früher das tätige Musizieren des Familienkreises in seinen Liebhaberkonzerten fortsetzte, die also nicht nur für, sondern auch mit Liebhabern veranstaltet wurden, allerdings mit weitgehender Unterstützung durch Berufsmusiker, in deren Händen z. B. immer die Leitung lag [56]). Heimstätte der Aufführungen ist meist ein geeignet erscheinender Saal, der gegen das Jahrhundertende im Zuge der Rousseauschen und Gessnerschen Ideen gern mit der wiederentdeckten Natur vertauscht wird [57]). Die ausgesprochenen Liebhaberkonzerte allerdings werden von dieser Flucht in die Natur nicht erfaßt und finden nach wie vor im Saal statt.

Fügt man zu diesen Erscheinungsformen bürgerlicher Musikpflege (im weiteren Sinne, das rezeptive Element mitinbegriffen)

---

54) E. Schenk, „Über Collegia musica an deutschen Universitäten“, Rostocker Universitätszeitung, 1930, Nr. 2.

55) Pinthus, „Das Konzertleben in Deutschland“ (Straßburg 1932), S. 73.

56) Pinthus, a. a. O., S. 87.

57) Kathi Meyer, „Das Konzert“, Stuttgart 1925, S. 129.

noch die des Virtuosenkonzertes, das ausgeführt wird von reisenden Künstlern und sich seit etwa 1650 bis heute in Europa bewährt hat, so kann man dieses allgemeine Bild in sämtlichen Einzelheiten auf Rostock übertragen. Auch hier finden wir reisende Virtuosen und Liebhaberkonzerte, die uns unter dem Namen „Wöchentliches Konzert" begegnen. Daneben dann in der auch andernorts üblichen Bindung an die Universität (z. B. Telemann in Leipzig!) ein Collegium musicum, dem allerdings, obgleich es unter dem Protektorate des Professors Aepinus in dessen Hause „einige neuere zu Berlin und Hamburg angefertigte Kirchen-Musiquen aufzuführen" beabsichtigte und auch bei den meisten Professoren die erforderliche finanzielle Unterstützung fand, kein langes Leben beschieden war (1758—60) [58]).

Als erste Anzeige eines Konzertes überhaupt begegnet uns am 1. Juli 1726 (C. E.) die Ankündigung: der Lübecker Student Msr. Christian Friedrich Fischer wolle seine eigene Serenata „die von Themis gelobte Weisheit" in der Universität aufführen. Nachdem dies Ereignis dann mehrmals verschoben worden ist, erfahren wir am 22. Juli in der ersten Rostocker Musikkritik, die als solche allerdings sehr dürftig ist, daß „sämtliche Herren Auditores, nebst denen versamleten vornehmen Zuhörerinnen einen großen Applausum spüren lassen."

Nach längerer Pause setzt dann im Jahre 1769 die Hochflut der Virtuosenkonzerte ein, nachdem nur am 12. Mai 1738 (C. E. 5. Mai) der „allhier sich aufhaltende Lautenist Philip Martini" im Kaisersaal ein „Concert mit Lauten, Cantata, Trio und Solo" gegeben hat. Am 22. Mai 1769 veranstalteten (C. E. 22. Mai) 3 Venezianische Virtuosen ein Concert mit folgendem curiosen Programm:

„Der ausnehmend geschickte Herr Rossignol von Malta wird auf einer Violin ohne Saiten spielen und mit der natürlichen Kehle alle möglichen Symphonien accompagnieren. Der Hr. Gaedani wird auf einem neuen, noch nie bekannten Instrument, Mandolino genannt [59]), einen Solo spielen, und der Herr Perez auf einem andern Instrument, Mandola [59]) genannt. Sie werden hierauf ganz neue Venetianische

58) Kohfeldt, „Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock", Rostock, Bd. 11 (1918/19), S. 65; vgl. auch S. 35.

59) Curt Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente: Bei der schon im 18. Jahrhundert herrschenden Begriffsunklarheit über dies Instrument ist es schwer, genau anzugeben, um welche der verschie-

Arien und Duetten singen, und zum Beschluß wird der überall sehr berühmte Hr. Rossignol [60]) zum großen Vergnügen und Verwunderung der hohen Gesellschaft sich mit einer Symphonia alta hören lassen, und den Gesang der Vögel, besonders der Nachtigall nachahmen." Vogelstimmennachahmungen sind ja seit dem Frühbarock in der Instrumentalmusik äußerst beliebt, nachdem schon in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts derartige descriptive Züge seit Lemlins „Kuckuckslied" (1540) eine große Rolle spielen [61]). Instrumental ausgebildet findet sich das spezielle Motiv „Hahn und Henne" dann u. a. in Farinas „Capriccio stravagante" von 1627. Die Folgezeit ließ derartige Nachahmungen, deren sich besonders die französische Oper bediente, von wo auch besonders Bach und Händel Anregungen descriptiver Art erfuhren, nicht unbenutzt und es ist ein Leichtes, ihre Linie, um sich auf die Größten zu beschränken, über Beethovens „Pastorale" und Wagner (Waldvogel u. a.) bis zum Vogelgezwitscher im 1. Akt von Strauß' „Rosenkavalier" zu verfolgen. Im Falle der drei Venezianischen Virtuosen handelt es sich, verglichen mit der genannten Literatur, natürlich nur um eine Veräußerlichung des Prinzips der Vogelstimmennachahmung.

Im folgenden Jahre weilt abermals ein Gast aus Italien in Rostock: Signora Boselli (Gerber und Eitner kennen auch sie nicht). Diese singt am 23. März (A. d. n. Ztg.) in einem zweiten Konzert — das erste ist nicht angekündigt — neue geistliche Arien von den berühmtesten Meistern; „besonders werden einige dergleichen, Obligat Stücke mit Trompeten gemacht werden, die sehr angenehm zu hören sind." Am 11. Juni (A. d. n. Ztg.) „recommandiren sich 4 Prager Studiosi und Musici", die (nach den Anzeigen jedenfalls) kein Konzert gegeben haben. Sie führen ein Arsenal „seltener, hier noch niemahl gesehener Instrumente" mit sich, z. B. Violino Plaschinet [62]), Harfe [63]), Waldhorn [64]) und andere.

---

denen Spielformen es sich hierbei handeln mag. Das Gleiche gilt für die im Folgenden erwähnte „Mandola", einer Augmentativform der Mandoline.

60) Das „sehr berühmte" wie auch der Name „Nachtigall" ist wohl nur marktschreierische Reklame, denn weder Gerber noch Eitner kennen ihn oder seine Kollegen.

61) Adolf Sandberger, Ausgewählte Aufsätze II, S. 163 ff. Hans Engel, Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, Leipzig 1927, S. 138. Erich Schenk, Besprechung desselben in Z.f.M.W. Jahrg. XV, Leipzig 1932/33, S. 180.

62) Sachs kennt das Instrument nicht.

63) Da hier keine näheren Hinweise auf die Eigentümlichkeiten des Instrumentes gemacht werden, ist es unmöglich, aus der großen Zahl

1780 (A. d. n. Ztg. 18. Febr.) wird der „Tod Jesu" von Graun, ein Werk, das — wie wir sahen — sich auch in Rostock allergrößter Beliebtheit erfreute, von den Ausführenden Demoiselle Constantini und Herrn Toscani angekündigt. Toscani ist Mitglied von Tillys Schauspielerschar[65]), bis er 1786 mit einer eigenen kleinen Truppe Rostock besucht. Die Demoiselle Constantini ist die Tochter des Ludwigsluster Hofmusikus Carlo Constantini, der mit seiner Tochter Rosine nach dem 10. Februar 1774 Anstellung bei der herzoglichen Kapelle fand[66]).

Der Russische kaiserliche Kammermusiker Hänsel gibt am 4. Mai 1781 (A. d. n. Ztg.) bekannt, er werde mit seiner Familie ein Konzert geben, in dem er selber „Maschin-Waldhorn[67]), und sein 16jähriger Sohn Violine und Clavicembalo spielt. Das Programm umfaßt serieuse und komische Duette und Arien. Völliges Dunkel liegt jedoch über der Persönlichkeit des „Fremden", der am 9. Oktober 1781 (A. d. n. Ztg.) beim Lieutenant Weidner ein Harfenkonzert gibt; und noch weniger ist über ein „Concert" bei Stever am 22. Juni 1782 auszusagen, da jeder Hinweis auf Veranstalter oder Programm fehlt.

Erst hinsichtlich der Ausführenden eines am 25. Juli 1782 (A. d. n. Ztg.) im Garten bei Weidner veranstalteten Konzertes gewinnen wir wieder festeren Grund: neben einer sonst unbekannten Demoiselle Ritter wirkt Johann Roi, der Musikdirektor der in Rostock bestens bekannten Tillyschen Truppe, ab 1788 mit der musikalischen Leitung des Schweriner Theaters

---

der einzelnen Arten, die Zingel (in „Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts", Halle 1931) angibt, irgendeine herauszugreifen, um sie mit der hier vorgeführten identifizieren zu wollen. Es hat ja allerdings auch im 18. Jahrhundert noch sehr viele verschiedene Typen gegeben, so daß die Möglichkeit zuzugeben sei, dies Instrument sei „hier noch niemahl gesehen" worden.

64) Daß das Waldhorn in Rostock noch unbekannt gewesen sein soll, erscheint allerdings kaum glaublich, wenn es sich nicht auch in diesem Fall um einen besonderen Typ handelt. Nach einer Zeitungsnotiz (C.E. 31. Juli) hat es in Rostock schon 1713 Waldhörner gegeben, wie gelegentlich der Schilderung eines Studentenumzuges mitgeteilt wird. Und aus Schwerin wissen wir, daß 1750 zwei Waldhornisten in die Hofcapelle gekommen sind (Cl. Meyer, a. a. O.).

65) Schacht, Geschichte des Rostocker Theaters, a. a. O., S. 24.

66) Cl. Meyer, a. a. O., S. 118.

67) Sachs: Ventil-Waldhorn.

betraut [68]). Am 17. März (A. d. n. Ztg.) empfiehlt sich Gottlieb Rungstack aus Schlesien mit verschiedenen Fagott-Concerts, und am 2. Mai gibt „Schnal aus Wien" zusammen mit den Demoiselles Wyttmannyn ein Konzert mit „Violino di harmonico [69])."

Am 20. Juni (A. d. n. Ztg.) will ein Blinder, „der die Davidsharfe aus dem Grunde spielet, zugleich auch dabey deutsche und Italiänische Arien" zu Gehör bringen. Und am 6. Dezember (A. d. n. Ztg.) führt ein Johann Georg Franke im Börsensaal im Rahmen eines großen Konzerts Bendas „Ariadne auf Naxos" auf.

Für 1784 finden wir keine Anzeigen reisender Virtuosen. Erst am 28. Februar 1785 (A. d. n. Ztg.) kündigt der Sänger Dornblüth aus Ludwigslust [70]) ein Konzert an, in dem er „auserlesene Arien, vorzüglich aus geistlichen Oratorien" singen wird. Und am 7. November (A. d. n. Ztg.) konzertiert abermals ein Mitglied der Ludwigsluster Hofkapelle in Rostock: der Kammermusikus Wiechel spielt Violinenkonzerte [71]).

1787 gibt am 17. Februar (A. d. n. Ztg.) der Strelitzer Violinvirtuose Reith, der um diese Zeit auch in Ludwigslust gastiert [72]), ein Konzert, in dem er drei Symphonien und zwei Konzerte zu Gehör bringt. Madame Stavik (auch Slavik), eine sonst unbe-

---

68) Schacht, a. a. O., S. 185.

69) Zweifellos handelt es sich hierbei um die Violino-Harmonika, von der Sachs mitteilt, sie sei eine resonanzsaitige Nagelgeige des Böhmen Senal, mit der er und seine beiden Nichten in den Jahren um 1780 Konzertreisen in ganz Deutschland machten. Die falsche Schreibart „Schnahl" ist sicherlich auf die Weise zustande gekommen, daß das „e" in „Senal" schlecht leserlich war, so daß der Drucker „Schnahl" setzte. Es kann also als gewiß angenommen werden, daß der böhmische Erfinder sein Instrument in Rostock, wie auch andernorts, selbst vorgeführt hat.

70) August Wilhelm Dornblüth, geb. 15. August 1746, kam 1771 als Tenorist in die Herzogliche Kapelle, wurde 1821 pensioniert und starb am 5. Jan. 1823 in Ludwigslust (Cl. Meyer, a. a. O., S. 139).

71) Johann Peter Franz Wiechel spielte schon seit 1781 als Violinist in der Hofkapelle; Hofmusikus wurde er im März 1786. Im Winter 1785/86 gastierte er außer in Rostock auch in Güstrow (Meckl. Museum, 1786, 3. St., S. 34 Anm.). Gestorben ist er 1797 im Alter von 36 Jahren in Ludwigslust (Cl. Meyer, a. a. O., S. 150).

72) Cl. Meyer, a. a. O., S. 257.

kannte Künstlerin, singt am 5. Dezember 1788 (A. d. n. Ztg.) italienische und deutsche Arien der besten Komponisten. Ein neues Instrument führt ein Herr Johannes aus Berlin den Rostockern vor, denn er kündigt am 29. Dezember dieses Jahres an, er werde in seinem Konzert auf der Clavier-Harmonika spielen[73]). Im nächsten Jahre (1789) singt am 6. März (A. d. n. Ztg.) eine Madame Werthen deutsche und italienische Bravourarien „nach dem neuesten und besten Geschmack". Sie wie auch ein Violinist Graunn, der am 20. Oktober (A. d. n. Ztg.) Soli und Konzerte für Violine spielt, scheint großen Anklang beim Rostocker Publikum gefunden zu haben, denn am 15. Februar 1790 (A. d. n. Ztg.) geben beide gemeinsam ein Konzert, „worinn sie sich mit verschiedenen der neuesten und auserlesensten Italiänischen Kantaten und deutschen Bravourarien, von der Composition der berühmtesten Capellmeister, als Hayden, Schuster, Benda wird hören lassen"; ihr Partner spielt ein Violinkonzert und ein -solo.

Am 1. Dezember des Vorjahres 1789 (A. d. n. Ztg.) kündigt jedoch der Sänger Perez[74]) noch an, er werde in einer eigenen Veranstaltung 4 Arien singen: „1. von Bach, 2. von Anfossi, 3. von Piccini, 4. von Sachini". Hier wird also erstmalig in einer Zeitungsankündigung auf das Programm näher eingegangen, nachdem bis jetzt dafür immer ganz allgemein nur „Italiänische und Deutsche Arien von der besten Meister Composition" oder Ähnliches angegeben war. Am 5. Juli 1790 (A. d. n. Ztg.) bringt G. J. A. Beerwald, Königlich-Schwedischer Kammermusikus[75]), im Börsensaal „einige Solo-Concerts und Quartetts für Fagott" zur Aufführung. Im folgenden Jahr 1791 steht abermals ein Mitglied der Ludwigsluster Hofkapelle vor dem dankbaren Rostocker Konzertpublikum: der Violinist Stolte[76]) mit seiner Tochter, welche die Darbietungen ihres Vaters im Börsensaal um einige „schwere Bravourarien" bereichert. Im Schauspielhaus hört man am 9. April (A. d. n. Ztg.) italienische Arien und

73) Sachs: Glasharmonika mit Klaviatur, 1784 von Hessel und gleichzeitig von Röllig in Berlin gebaut.

74) Wohl nicht identisch mit dem Mandolaspieler gleichen Namens, der als Mitglied der „Venezianischen Virtuosen" 1769 Rostock besuchte.

75) Bruder des Schweriner Hofvioliniſten Joh. Gottfried Beerwald, er gastierte zu dieser Zeit auch bei Hofe (Cl. Meyer, a. a. O., 259).

76) Carl Friedrich S., 1771—1813 in Ludwigslust (ebenda, S. 139).

Duette, gesungen von Msr. und Demoiselle Löwe, der jüngeren. Da während dieser Zeit Tilly im Schauspielhaus spielt, geht man wohl nicht fehl in der Annahme, es handle sich hierbei um Mitglieder seiner Truppe, die ein Extrakonzert gegeben haben. In der Passionszeit (am 22. April, A. d. n. Ztg.) führt J. G. Francke, der auch schon 1783 den Rostockern die Bekanntschaft mit Bendas „Ariadne" vermittelt hatte, im Börsensaal Rolles Oratorium „Das Leiden Jesu" auf. Für den 10. Mai (A. d. n. Ztg.) kündigt Florschütz das Konzert eines Herrn Makovetz an, bei dem wir es vielleicht mit dem böhmischen Hornvirtuosen Makoweczky zu tun haben, der 1790 in Hamburg konzertierte [77]).

Die Zeit der reisenden Virtuosen scheint damals im großen und ganzen ihren Höhepunkt überschritten zu haben, nur vereinzelt kommen noch Gäste nach Rostock, meistens von der Hofkapelle in Schwerin resp. Ludwigslust. Wie wir bisher schon sahen, waren die künstlerischen Beziehungen zwischen dem Hof und seiner Musikerschar und unserer Stadt sehr lebhaft, und das Bild des Rostocker Musiklebens gewinnt nicht zuletzt durch die verschiedenen künstlerischen Besuche aus der Residenz wesentlich erfreulichere Züge. Allerdings konnten die Schweriner Künstler in Rostock immer auf ein verständnisvolles und dankbares Publikum rechnen, so daß sie ihrem ersten Besuch gern weitere folgen ließen. So ist uns Wiechel, der im Kaisersaal einen Violinabend gibt (A. d. n. Ztg. 25. Oktober 1793), wie auch Stolte, den wir gleich in zwei Konzerten finden (in dem ersten singt seine Tochter Arien von Benda, Bianchi und Reinhard; A. d. n. Ztg. 31. Januar, 7. April 1794), von früheren Besuchen her noch in Erinnerung. Die gleiche Anhänglichkeit an Rostock, die diese beiden Künstler bewiesen haben, sollte in der Folge dann Demoiselle Weber, die am 23. August 1794 (A. d. n. Ztg. 22. August) im Börsensaal erstmalig eine Probe ihrer Kunst in einem Harfenkonzert gibt, noch des öfteren in unsere Hansestadt zurückführen. Es spricht immerhin für den musikalischen Ruf Rostocks in Deutschland, wenn eine derartige, international berühmte Künstlerin wiederholt auch hier das Konzertpodium bestieg: schreibt doch ein Berliner Referent der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jahrg. VII,

77) Eitner, Quellenlexikon sub Makoweczky.

1805, S. 57) anläßlich eines Konzertes der Künstlerin, „die 12 Jahre eine musikalische Reise durch fast ganz Europa gemacht" habe, rühmend von der bei „ihr gewohnten Sicherheit und Schönheit" ihres Spiels, Eigenschaften, die sie bei einem Harfenkonzert von Kleeberg und Variationen von Hoffmann in der Berliner Aufführung neuerlich unter Beweis gestellt habe. Das Rostocker Konzert fand, nach diesem Bericht zu schließen, ziemlich zu Beginn der „Europatournee" statt, jedoch scheint die Künstlerin eine Aufnahme gefunden zu haben, die sie bewog, nach siebenjähriger Abwesenheit neuerlich vor das Rostocker Publikum zu treten.

Am 28. Juni 1795 (A. d. n. Ztg.) kündigt ein „Auswärtiger Gelehrter, Müller" (?), ein Deklamationskonzert im Börsensaal für den 30. Juni an. Das Programm weist Bendas „Ariadne" auf und im zweiten Teil Konzerte, von den einheimischen Künstlern Florschütz und Pannenberg gespielt. Am 18. Juli folgt im Börsensaal ein Fagottkonzert des Schwedischen Kammermusikers Wiedfeldt, nachdem der Künstler schon am 12. Juli in einem Gartenkonzert Pannenbergs die Gunst der Rostocker Hörerschaft gewonnen und sich einen großen Erfolg erspielt hatte (A. d. n. Ztg. 9. und 16. Juli). Auf Empfehlung „unpartheyischer hiesiger Musikverständiger", die ihm für seine schon andernorts bewunderte Geschicklichkeit danken, will dann am 23. November (A. d. n. Ztg., 22. Nov.) der blinde Kammerflötist des russischen Kaisers, Dulon, in seinem Konzert „Solos" auf der Flöte spielen. In der Tat genießt auch dieser Künstler europäischen Ruhm, wie die häufigen Elogen dartun, mit denen ihn die verschiedenen Berichterstatter der Leipziger A. M. Z. überschütten, möge er nun in Leipzig (1798, 1800 und 1804/05), Berlin (1803) oder Frankfurt aufgetreten sein[78]). In Frankfurt hat er übrigens schon im Herbst 1790 gelegentlich der Kaiserkrönung Leopolds II. erfolgreich konzertiert[79]). Auch dieser Künstler großen Formates gab unsern Konzertbesuchern eine Probe seines großen Könnens.

Im nächsten Jahre besucht der ehemalige Kammermusikus

---

78) A. M. Z., 1799, S. 428, 1800, S. 635/36, 1804; S. 265/68; 1805; S. 272, 1806, S. 263.

79) Eigel Kruttge, Aus den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig von Bentheim-Steinfurt, Z.f.M. VI.

der Königlich-Schwedischen Hofkapelle, J. G. Ahn, mit seiner Frau Rostock und gibt am 4. März 1796 (A. d. n. Ztg., 3. März) im Börsensaal ein Konzert, in dem er Violin- und Bratschenkonzerte spielt, während seine Gattin italienische Arien „von sehr berühmten Meistern" zu Gehör bringt. Die bevorzugte Lage der Seestadt Rostock begünstigt ihre Rolle als Einfallstor nordischer Kunst. Wir dürfen hierbei mit Stolz feststellen, daß Rostock den Künstlern der Nachbarländer von jenseits des Meeres immer einen warmen Empfang bereitet und so den beiderseitigen Kulturaustausch nach Kräften gefördert hat. Daß über diese Bemühungen die ungemein fruchtbringenden Anregungen, die dem Süden zu danken sind, keineswegs vernachlässigt wurden, beweist der große Erfolg, den am 2. Mai dieses Jahres der „Salzburger" (gebürtig aus Breslau!) Franz Koch zu erringen imstande ist, indem er auf der doppelten Mundharmonika[80]) eigene Phantasien, Allegro- und Adagiosätze, Menuets, Arien aus guten Opern, auch Choräle und Märsche spielt. Er hat vorher sehr erfolgreich in Ludwigslust gastiert[81]) und auch in Rostock einen derartigen Eindruck gemacht, daß er am 12. Mai (A. d. n. Ztg., wo auch die erste Anzeige am 1. Mai erscheint) sich beim Publikum für das zahlreiche Erscheinen bedanken kann und verspricht, falls er wieder in diese Gegend kommen sollte, „dem Publikum von den weiteren Fortschritten in seiner Kunst öffentlich Rechenschaft abzulegen." Wie wir sehen werden, erfüllte er sein Versprechen.

Am 28. Mai 1797 (A. d. n. Ztg.) kündigt Musicus Rogge ein Instrumentalkonzert an mit einem selbstkomponierten Violinkonzert neben andern „Concerten von berühmten Meistern". Als Aufführungslokal ist der Börsensaal vorgesehen, die Veranstaltung findet jedoch „in der „Stadt Paris", als dem Hause des Hrn Schäfer" am 3. Juni statt, „weil der Börsensaal gegen Sonnabend mit Wachsfiguren besetzet wird". Wenn wir von diesem ortsansässigen Musiker bisher noch nichts hörten, so ist der „Raths- und Stadtmusikus F. Pannenberg" uns doch schon eine vertraute Erscheinung in Rostocks Musikleben, das er am 10. Juni 1797 um ein „großes Concert" bereicherte. (A. d. n. Ztg. 8. Juni).

---

80) Sachs, a. a. O., Brummeisen oder Maultrommel.
81) Cl. Meyer, a. a. O., S. 264.

Das Programm ist dem damaligen Zeitbrauch entsprechend sehr umfangreich und bringt nach einer Sinfonie („mit Trompeten und Pauken") von Rosetti [82]) ein Clarinett-Concert von Wannenbrock („spielt Herr Hoffmann") und ein Fagott-Concert von Pfeiffer [83]) („spielt ein Eleve von mir"). Den zweiten Teil eröffnet ein Clavecin-Concert, auf das ein Bratschen-Concert folgt. Die Sinfonie „die Bataille bey Lody" von Neubauer bildet den Abschluß [84]).

Am 29. Juni 1797 (A. d. n. Ztg.) kündigt Florschütz mit zahlreichen Lobesworten ein Konzert der Mademoiselle Kirchgeßner an, der größten „Virtuose auf der Harmonika, oder vielmehr" „der einzigen wahren Künstlerin auf diesem, seiner Wirkung nach hiesigen Orts noch wenig gekannten Instrumente." „Der Name Kirchgeßner, die entschiedene Neigung und der Geschmack des Rostockschen Publikums für wahre Musik, machen es überflüssig mehr zu sagen als, von dieser Künstlerin blos die Gegenwart anzuzeigen." In dieser Mademoiselle Kirchgeßner erblickten die Zeitgenossen die größte Virtuosin auf der Harmonika, so daß Florschützens zunächst etwas großsprecherisch anmutende Anpreisung recht wohl begründet war. Sie gastierte überall mit gleich großem Erfolg, u. a. 1799 und 1800 in Leipzig (A. M. Z. 1799, S. 548, 1800 S. 254) 1804/05 in Berlin (A. M. Z. 1805, S. 255, 432) und 1806 in Wien (A. M. Z. 1806, S. 377). Ihr Auftreten in Stuttgart 1802 fiel auf den 26. Januar, den Tag vor Zumsteegs Hingang, der sie veranlaßte, ein Konzert zum Besten seiner Hinterbliebenen zu geben, wo-

---

82) Rosetti, auch Roserti genannt, ist der Ludwigsluster Hofkapellmeister und bekannte Komponist Rössler, der 1752 zu Leitmeritz geboren wurde und am 30. Juni 1792 in Ludwigslust starb, wo er 3 Jahre in herzoglichen Diensten gestanden hatte. Bevor er diesen Posten bekleidet hatte, war er in der Kapelle des Grafen Wallerstein zu Oettingen tätig gewesen.

83) Franz Anton Pfeiffer wurde 1754 zu Wendischbruck (Pfalz) geboren und starb 1792 in Ludwigslust, wo er seit etwa 1786 als Fagottist in der Hofkapelle Anstellung gefunden hatte. Die Schweriner Bibliothek verwahrt verschiedene Kompositionen von ihm, u. a. 10 Fagottkonzerte.

84) Solche Battaglia-Musiken begegnen uns besonders nach dem siebenjährigen Krieg häufig, wie auch die Rostocker Programme ausweisen. Ihren Ursprung haben sie in der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, woher sie ihren Weg zur Instrumentalmusik nehmen, um hier im 18. Jahrhundert eine Hochblüte zu erleben (vergl. Militärkonzerte von Dittersdorf, Mozart, Dussek, Cramer, Beethoven u. a.).

durch ihre Popularität natürlich noch erheblich gesteigert wurde (A. M. Z. 1802, S. 324 ff.). Dieser weitberühmten Künstlerin war natürlich auch in Rostock eine herzliche Aufnahme nach einer derartig rühmenden Ankündigung durch den Musiksachverständigen der Stadt gewiß. Allerdings fand das Konzert erst am 22. Juli im Schauspielhause statt (A. d. n. Ztg.), da die Künstlerin bis dahin noch in Doberan Aufenthalt genommen hatte. Das Programm weist „von den berühmtesten Componisten blos für selbige gesetzte Adagios, Rondos und Quintetts (!)" auf.

Noch vor diesem Ereignis kommt ein Gast aus Neustrelitz in die alte Hansestadt, der Hofmusicus F. Mainzer jun., den man am 4. Juli im Börsensaal „auf der Violin und Corno di Bassetto" hören kann (A. d. n. Ztg., 2. Juli 1797). Wenn Rostock in ihm einen Vertreter der Strelitzer Hofkapelle begrüßen kann, so setzt im neuen Jahr 1798 die Frau Kapellmeister Westenholtz die alte Tradition Schweriner resp. Ludwigsluster Musikerbesuche fort. Florschütz sorgt auch in diesem Fall für die erforderliche Reklame und ist in der glücklichen Lage, sich bei der ihm eignenden Belesenheit auf das anerkannte Urteil Reichardts berufen zu können (A. d. n. Ztg., 8. März). Dieser sagt in Cramers „Musikalischem Magazin" von Frau Westenholtz, „sie sei eine der ersten musikalischen Künstlerinnen in Europa!" Diese Aussage bestätigen auch die gelegentlichen Besprechungen in der A. M. Z., etwa anläßlich eines Konzertes in Leipzig vor 1799 (S. 548) oder bei ihrem Berliner Auftreten im Januar 1804, in dem sie „einige von ihr gesetzte Stücke auf der Harmonika und ein Fortepianokonzert von Mozart mit gleicher Kraft und Zartheit spielte" (A. M. Z., 1804, S. 346). Allerdings hat ihr Gastspiel in Stettin im gleichen Jahr nicht ganz den Erfolg gehabt, der ihr bisher beschieden war (ebenda, S. 592/3). Das Rostocker Konzert, das am 10. März im Rathaus stattfand, war jedoch so erfolgreich, daß die Künstlerin im Schauspielhaus ein zweites folgen ließ (A. d. n. Ztg. 11. März). Florschützens Voraussage, daß man „in Rücksicht auf Fertigkeit, Präcision und Eleganz des Ausdrucks noch nichts Ähnliches hier gehört hat", scheint sich demnach erfüllt zu haben. Übrigens spielte Frau Westenholtz auch in Rostock „theils auf der Harmonica nach der echten unveränderten sanfteren Form, theils auf dem Fortepiano", so daß das Programm, das leider

nicht bekannt ist, kaum wesentliche Abweichungen von dem Berliner aufgewiesen haben dürfte.

Das folgende Jahr 1799 bringt erst im Oktober ein Virtuosenkonzert, das nicht im Rahmen des „Winterkonzerts" stattfindet, und zwar handelt es sich um die „Herrn Amenda und Mylich aus Kurland", die am 22. Oktober im Börsensaal mit einem recht bemerkenswerten Programm aufwarten (A. d. n. Ztg. 20. Oktober):

„1) Ouverture der Oper Dom Juan (sic!) von Mozart
2) Duett für Violine und Viola, gespielt von den Hrn. Amenda und Mylich
3) Romanzen und Lieder, gesungen und mit der Guitharre begleitet von Hr. Mylich
4) Violinkonzert von Eck, gespielt von Hr. Amenda
5) Simphonie von Haydn
6) Clavier-Sonate mit obligater Violine von Hr. Florschütz, von ihm selbst und Hrn. Amenda gespielt
7) Romanzen und Lieder
8) Duett für Violine und Guitharre."

Dankenswerterweise berichtet hier die Zeitung ausnahmsweise einmal Näheres über die Vortragsfolge. Danach kommt in diesem Konzert neben Haydn, Mozart und anderen auch unser Rostocker Meister Florschütz zu Worte mit einer Violinsonate, deren Klavierpart er selbst ausführt. Interessant ist ferner die Aufführung der „Don-Juan"-Ouvertüre, die hier erstmalig erwähnt wird. Jedoch kann man wohl unbedenklich sagen, daß 1799 nicht das Datum der ersten Aufführung überhaupt gewesen sei, denn wir wissen doch auch, daß beispielsweise die „Zauberflöte" schon sehr viel früher (1795) im hiesigen Theater eine äußerst erfolgreiche Darstellung erlebte. So darf man mit einiger Berechtigung annehmen, Rostocks Konzertgemeinde rsp. seine Theaterbesucher hätten schon wesentlich früher Bekanntschaft mit „Don Giovanni" geschlossen.

Im neuen Jahrhundert besucht als erster der Petersburger Virtuose Alexius Rostock und gibt am 11. Januar im Börsensaal ein Flötenkonzert (A. d. n. Ztg. 9. Jan. 1800). Am 21. März (A. d. n. Ztg. 20. März) folgt dann ein „Instrumental- und Vokalkonzert" des herzoglichen Würtembergischen und Curländischen Kapellmeisters Scheller nebst seiner Gattin im Börsensaal.

Es handelt sich hierbei um den 1750 in Schettal in Böhmen geborenen Schüler des Abts Vogler Jacob Scheller, der nach seiner Mannheimer Studienzeit vorübergehend Konzertmeister in der Herzoglich-Württembergischen Hofkapelle zu Mömpelgard war. Bei seinen späteren Konzertreisen verblüffte er seine Zuhörer durch virtuoses Flageolett und Doppelgriffe, stand dabei jedoch in dem Rufe eines „durch und durch lüderlichen Subjektes". U. a. sagt Rochlitz von ihm, er sei „ein verkommenes heruntergekommenes Genie ohne Anleitung und Studien" (Eitner). Sein Rostocker Programm umfaßte eine Sinfonie, ein neues Violinkonzert, eine Bravourarie von Naumann, Variationen, eine Sonate auf der Harmonika, eine Bravourarie von Mozart und „die Revolution der Fischweiber zu Paris" und dürfte nicht wesentlich von dem seines Schweriner Konzertes abgewichen sein, wenngleich wir dort nichts erfahren von der Mitwirkung seiner Frau und seinem Harmonikaspiel. Die Kritik über das Schweriner Auftreten am 6. Februar ist uns erhalten (A.M.Z. 1800, S. 860) und verdient wegen der Charakterisierung Schellers ausführlichere Erwähnung. Es heißt da: „Den 6ten (Februar 1800) gab der berühmte Violinist Scheller ein öffentliches Konzert. Dieser Mann kam in der größten Dürftigkeit an, und hatte sogar sein Instrument verkauft. Sein, nach gewöhnlicher Weise sehr auffallendes Betragen konnte ihm unter den Kapellisten wenig Freunde machen. Niemand unterstützte ihn. Er mußte sich mit den wenigen Stadtmusikanten behelfen, und es ging alles unter aller Kritik. Herr Scheller selbst spielte mit Verdruß und hatte im Solo genug zu thun, seine traurigen Akkompagnisten im Takte zu erhalten. Sein kleines Auditorium fand es Unrecht, ihn so ganz ohne Unterstützung gelassen zu haben; und veranstaltete ihm ein zweytes Konzert, wo er etwas mehr Vorteile hatte. Herr Scheller spielt viel; jedoch alles, einige Variationen ausgenommen, wild und geschmacklos: und er geräth dabey in eine solche begeisterte Wuth, daß er sich und alles — auch den Wohlstand vergißt. Durch eine Darstellung jenes berüchtigten Zugs der Fischweiber nach Versailles auf der Geige (!) schien das Publikum recht wohl amüsiert zu seyn. Der Mann ist übrigens ein Original — aber ein Hogardisches. Man könnte viele der possierlichen Anekdoten von ihm erzählen, wenn er nur — todt wäre. Der stets wiederkehrende Refrain seiner Gespräche über „ewighohe Kunst", „ächtes göttliches Violinspiel" u. dgl. ist: „Ein Gott: Ein Schaller!" (sic).

In der Passionszeit dieses Jahres (A. d. n. Ztg. 17. April) bringt der Güstrower Musikdirektor Beerwald am 18. April im Börsensaal das hier noch nicht bekannte Oratorium „Der Tod Jesu" von Roserti[85]) zur Aufführung. Ebenfalls im Börsensaal können

85) Bei diesem Werk Rosettis (vgl. Anm. 82, S. 77) dürfte es sich wohl um das Oratorium „Der sterbende Jesu" (Riemann, Musiklexikon, Berlin 1929, Bd. 2, S. 1536) handeln.

wir am 2. August (A. d. n. Ztg. 31. Juli) eine Bekannte aus früherer Zeit wiederfinden, die Demoiselle Weber aus Berlin (s. o. S. 74). In dem Konzert spielt sie auf der Harfe, „einige Sonaten, Variationen und Concerte von den besten Meistern".

Wie schon öfter in der letzten Zeit, begegnen uns auch 1801 wieder kurländische Musiker in Rostock: die „herzogl. Curländisch-Saganischen Cammer-Musici Walla und Sohn" geben am 16. Februar ein Waldhornkonzert (A. d. n. Ztg. 12. Febr.).

Den bei weitem größten Erfolg kann jedoch „Herr Meyer aus Mannheim, ehemals erster Hofsänger und Tonkünstler bey dem Churfürsten von Pfalzbayern" aufweisen. Er sieht sich nämlich genötigt, auf sein erstes Konzert am 26. März [86]) (A. d. n. Ztg. 22. März, Wöchentl. Nachrichten und Anzeigen 1801, Nr. 12). ein zweites am 8. April folgen zu lassen (A. d. n. Ztg. 5. April, Wöchentl. Nachrichten und Anzeigen 1801 Nr. 14).

Das Programm weist hier auf: „1. eine Simphonie, 2. eine Tenorarie aus dem Doktor und Apotheker, 3. ein Hautbois Solo aus der Entführung aus dem Serail, alles mit vollständiger Musik. Ueberhaupt wird der Künstler mit verschiedenen Concert- und Musikstücken aufwarter. Den Beschluß macht ein komisches Intermezzo, der Schumacher oder der Geitzige, von Hrn. Bianki, die Musik ist vom Capellmeister Winter. Zum völligen Beschluß erfolgt ein Concert, worin sehr viele Vogelstimmen vorkommen." Dieser Künstler besuchte im gleichen Jahr auch Hamburg, woher ein Referent über sein Gastspiel am 8. November an die A.M.Z. (1802, S. 293) schreibt: „Er sang etwas wenig Unbedeutendes, und ahmete mit dem Munde mehrere Instrumente z. B. die Flöte, das Horn, den Fagott u. a. m. und durch Pfeiffen allerhand Vogelstimmen nach; eine Musik die einem allenfalls höchstens 10 Minuten Spaß machen kann, aber unmöglich einen ganzen Abend hindurch ohne anderweitige solidere Kost genossen werden kann." Dieser Ansicht muß man sich zwar anschließen, die Beliebtheit des „Hrn. Meyer" in Rostock freilich legt Zeugnis ab von anderer Geschmacksrichtung der hiesigen Konzertbesucher, die das Interesse an solcher krassen Veräußerlichung der an sich bedeutungsvollen Vogelstimmennachahmung [87]) noch nicht verloren hatten.

---

86) in dem er alle Instrumente mit dem „bloßen Munde nachahmet, (welches man hier noch nie wird gehört haben, auch gibt er eine ganze Simphonie von Vogelgesänge, worin auf 100 (!) Vogelstimmen vorkommen. Die Musik ist vom Hrn. Kapellmeister Fränzl. Es werden auch Arien aus verschiedenen Operetten mit vollständiger Musik gesungen")

87) Vgl. oben S. 70.

Am 24. Mai (A. d. n. Ztg.) kündigen „H. und S." (?) die Ankunft des Hrn. „Pixis mit seinen beyden talentvollen jungen Söhnen aus Mannheim" an, am 3. Juni findet dann im Kaisersaal ein Konzert der Gebrüder Pixis [88]) statt, das sehr erfolgreich gewesen sein muß, da man sich zu einer Wiederholung am 6. Juni entschloß (A. d. n. Ztg. 31. Mai, 4. Juni).

Am 3. Januar 1802 (A. d. n. Ztg.) findet sich dann die äußerst bemerkenswerte Anzeige des „Musicdirectors Ebers" [89]), der am 4. Januar Haydns „Schöpfung" aufzuführen beabsichtigt.

Weiter verheißt die Ankündigung: „Ich kann zugleich die nicht weniger interessante Nachricht hinzufügen: daß Haydn so eben von seiner Reise, die er seit Michaelis zu Wiederherstellung seiner Gesundheit macht, hier eingetroffen und fürs erste bei mir abgetreten ist. Aus Attention für mich, wird er die Rolle des Abels übernehmen, ich selbst werde den Kain machen." Ganz offenkundig handelt es sich hierbei um eine sehr derbe Fälschung von seiten des Herrn Ebers: denn zunächst war der Komponist der „Schöpfung" in dieser Zeit garnicht auf Reisen, zumal in Norddeutschland, und dann dürfte man ihm auch wohl soviel guten Geschmack zutrauen, daß er im Alter von 70 Jahren nicht mehr eine Gesangspartie in seinem Werk übernommen hätte. Ganz abgesehen hiervon jedoch enthält Haydns „Schöpfung" ja die beiden angeführten Rollen garnicht, sondern außer drei Erzengeln nur das biblische Elternpaar. Leider fehlt eine kritische Würdigung dieser Aufführung.

Das nächste Konzert am 22. Februar 1802 (A. d. n. Ztg. 21. Februar) führt den Dresdener Oboenvirtuosen Althaus [90]),

---

88) Der Violinist Friedrich Wilhelm Pixis (1786—1842) und sein Bruder Johann Peter (1788—1874), Pianist, feierten in dieser Zeit überall auf ausgedehnten Konzertreisen ähnlich wie der junge Mozart ihre ersten Triumphe als jugendliche Virtuosen. Die ersten Jahrgänge der A.M.Z. sind ihres Lobes voll.

89) Ebers, Carl Friedrich, war um die Jahrhundertwende Musikdirektor bei verschiedenen Theatertruppen, die Rostock besuchten (cf. unter Theater). Er war ein fruchtbarer Komponist, der außer Opern (s. ebenda) auch Sinfonien, Ouvertüren, Lieder, Klavierstücke und zahlreiche Tänze schrieb. Auch als Bearbeiter fremder Opernwerke (Klavierauszüge, Paraphrasen und Fantasien für verschiedene Besetzungen) trat er hervor, wie das umfangreiche Material der Berliner Staatsbibliothek beweist.

90) Es handelt sich bei ihm um den neuen Stadtmusikanten, dessen Amt er ab 29. April 1802 interimistisch zu verwalten hatte, bis er 1809 fest angestellt wurde. Er war der Schwiegersohn Pannenbergs, der seit 1799 arg in Schulden geraten und seines Amtes verlustig

der nach der Anzeige hier schon bekannt ist, wenngleich der Presse nichts über ein früheres Auftreten zu entnehmen war, nach Rostock. Ein alter Bekannter begegnet uns am 27. April (A. d. n. Ztg. 25. April) im Hotel de Russie in der Person des Franz Koch aus Breslau, der wie vor sechs Jahren ein Konzert auf der Mundharmonika „mit eigenen Compositionen im Allegro, Adagio und Märschen, auch mit beliebten Arien aus den neuesten Opern" gibt, und auch bereit ist, sich in „privat Gesellschaften" hören zu lassen (A. d. n. Ztg. 29. April).

Ein Gesangskonzert veranstaltet am 5. Mai (A. d. n. Ztg. 2. Mai) der Königlich-Schwedische Hofsänger Crelius, der, wie es in der Ankündigung heißt, sich auf der Rückreise von Berlin nach Stockholm befindet und zu diesem Zweck in Rostock Station macht. In Wahrheit dürfte das hiesige Konzert wohl die Deutschlandtournee des Künstlers eingeleitet haben, denn während der Messe 1802 erringt er in Leipzig einen großen Erfolg (A. M. Z. 1803, S. 70/71) und besucht im Frühjahr des folgenden Jahres 1803 Berlin, wo er gleichfalls (am 1. April) sein Publikum begeistert (ebenda, S. 484/5).

Am 12. Juni (A. d. n. Ztg. 10. Juni) gibt ein Herr Suck (?) „ein großes Vocal- und Instrumental-Concert auf dem Kaysersaal", wobei er Flöte spielt und von mehreren Künstlern unterstützt wird.

Nachdem Pannenberg schon früher[91]) versucht hatte, durch einen Publikumserfolg beim Rat wieder in Gunst zu kommen und evtl. sein Amt zurückzuerhalten, kündigt er 1803 (A. d. n. Ztg. 20. Januar) erneut ein Konzert für den 22. Januar an, bei dem er alles Mögliche anzuwenden verspricht, „den Beyfall und die Zufriedenheit eines jeden Zuhörers zu erhalten." Von dem ohne Zweifel umfangreichen Programm läßt er allerdings nichts verlauten.

Glücklicher sind wir in dieser Hinsicht bei dem folgenden musikalischen Ereignis, einem Instrumentalkonzert des „Haut-

---

gegangen war. Sein Nachfolger war sein Schwiegersohn D. H. H. Christian Papenhausen, der jedoch schon nach drei Jahren seine Gattin als Witwe hinterließ, die dann den erwähnten Johann Bernhard Althaus heiratete; vgl .auch sub Stadtmusikant und bei Seidel, a. a. O., S. 52 ff.

91) Seidel, a. a. O., S. 53.

boisten beym Regiment Erbprinz C. F. Schütze", dessen Vortragsfolge am 3. März 1803 (A. d. n. Ztg. 27. Februar) umfaßt:

„Ouvertüre aus der Zauberflöte von Mozart
ein ganz neues Hornconcert von Hrn. Bein
eine Sinfonie von Winter
ein neues Violinconcert von Ritodi
6 Variationen von Rosetti für Horn
die beliebte Abschiedssinfonie von Haydn"

Aus Wien kommt in diesem Sommer (A. d. n. Ztg. 7. Juli) der Harfenvirtuose Niemezeck in die Hansestadt und gibt am 9. Juli im Kaisersaal ein Konzert.

Im gleichen Jahre gastiert dieser Künstler in Leipzig, worüber es heißt (A.M.Z. 1803, S. 296): „Ohngeachtet seine eigenen, von ihm vorgetragenen Kompositionen keineswegs ausgezeichnet sind, und er es auch mit so Manchem in seinem Spiel nicht so gar genau nahm, gefiel er doch, und bey seiner nicht gemeinen Fertigkeit und guten Behandlung des Instruments nicht ganz mit Unrecht."

1804 finden wir am 21. Januar (A. d. n. Ztg. 19. Jan.) wieder den ortsansässigen Pannenberg in einem Konzert im Börsensaal, das er gemeinsam mit einem Herrn Fischer und dem oben erwähnten Schütze veranstaltet. Und zwar „wird sich Herr Fischer auf dem Fagott, Herr Schütz auf dem Waldhorn, Herr Pannenberg auf der Alt Violin mit Concerte und Solos hören lassen." Auch am 29. Februar begegnen wir einer uns schon bekannten Künstlerpersönlichkeit, der „Virtuosin auf der Harfe, Mademoiselle Weber aus Berlin". Florschütz spart in seinem anpreisenden Begleitsatz (A. d. n. Ztg. 26. Febr.) nicht mit Lobeserhebungen, so daß die Künstlerin wohl kaum vor einem leeren Saal hat spielen müssen. Gleichfalls bekannt ist uns der Hornist Schütz, der neuerlich am 8. März (A. d. n. Ztg. 4. März) im Börsensaal zu hören ist, wo er diesmal gemeinsam mit dem Flötisten Schindell ein Instrumentalkonzert gibt. Ebenfalls im Börsensaal erklingt „das bekannte Meisterwerk von Haydn: die Schöpfung" am 28. Mai, jedoch läßt sich der Anzeige nichts hinsichtlich der Veranstalter oder Ausführende entnehmen (A. d. n. Ztg. 24. Mai).

Im November dieses Jahres (A. d. n. Ztg. 4. November) kündigt Florschütz, der Schirmherr so vieler musikalischer Veranstaltungen, ein Gesangskonzert des „ehemaligen ersten Tenor-

isten in der Kapelle des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg, Herrn Horzizki" im Hotel de Russie an und sagt von dem Solisten: „bekannt als geschmackvoller Sänger, wie als theoretischer Tonkünstler überhaupt, verdient er ganz die Unterstützung des musikliebenden Publikums." Leider unterläßt es unser Florschütz, Einzelheiten des Programms mitzuteilen [92]).

Großen Erfolg hat dann das ebenfalls unter Florschützens Betreuung stattfindende Orgelkonzert eines sonst unbekannten Herrn Tautte am 12. Oktober 1805 (A. d. n. Ztg. 10. Oktober) in der Jakobikirche, das am 15. Oktober sofort eine Wiederholung erfährt (A. d. n. Ztg. 13. Oktober). Ob Tautte noch ein drittes Mal vor Rostocks Publikum getreten ist, läßt sich nicht genau sagen. Es findet sich nur mehr am 20. Oktober (A. d. n. Ztg.) die Anzeige, das dritte Orgelkonzert des Herrn Tautte solle in der Marienkirche stattfinden; „eine besondere Mitteilung wird den Tag und die Einrichtung des Concertes bestimmen." Eine diesbezügliche Benachrichtigung fehlt jedoch.

Wir wenden uns nun dem eisernen Bestand jeder Konzertsaison jener Zeit zu — im Reiche wie in unserer Hansestadt — den „Winterkonzerten", jener Organisationsform, die, wiewohl unter verschiedenem Namen, dem Musikleben des 18. Jahrhunderts das Gepräge gibt und richtungweisend bis in unsere Zeit geblieben ist.

b) Das Winterkonzert.

1757 hören wir zuerst von den „Wochenkonzerten", der lokalen Form des Liebhaberkonzertes (s. Einleitung), die später unter Pilatus, Pannenberg und besonders Florschütz zu führender Rolle in Rostocks Musikleben berufen waren. Und zwar findet sich am 13. Mai (A. d. n. Ztg.) eine Ankündigung dieser Veranstaltungen, allerdings ohne Programmangaben, „im Hause Dr. Mayers in der Müncherstraße." Die Karten für die Sonnabends von 5 bis 7 Uhr stattfindenden musikalischen Aufführungen sind beim „Studiosen Berntheufel" erhältlich. Die

92) Bei dem Sänger handelt es sich um jenen bekannten Kammermusiker der Hofkapelle zu Rheinsberg-Berlin, der sich 1807 durch die Aufführung von Haydns „Schöpfung" in Berlin ein künstlerisches Verdienst erwarb.

Ankündigung richtet sich an die „Liebhaber der Musique, die als extraordinaire membra das wöchentliche concert ... besuchen wollen". Danach handelt es sich hier, wie wir aus andern Städten wissen, zunächst wohl um Privatkonzerte, die bei Dr. Mayer stattfanden, und zu denen auch andere Personen als die wahrscheinlich geringe Zahl der „ordinairen membra" Zutritt haben konnten, wenn sie Interesse dafür zeigten. Jedenfalls muß der Erfolg der Anzeige wider Erwarten groß gewesen sein, denn am 18. Juli wird dieses Konzert in Schönfelds Saal (gegenüber der Marienkirche) verlegt. Der Preis beträgt pro Quartal einen Reichsthaler oder für das einzelne Konzert acht Schilling. Wir haben hier somit ein interessantes Dokument für die verhältnismäßig frühen Anfänge des Liebhaberkonzerts in Rostock vor uns. Mit welcher Freude dieser Schritt des kleinen Privatzirkels begrüßt wurde, beweist die Tatsache, daß bereits 1763 die Konzerte im Rathaus stattfanden, vermutlich wohl weil hier ein noch größerer Raum zur Verfügung stand. Hinsichtlich der musikalischen Seite dieser Konzerte allerdings erfahren wir in den ersten Jahren ihres Bestehens garnichts. Erst 1763, als ein Rathaussaal den würdigen Rahmen der Veranstaltungen bildet, teilt die Zeitung mit (A. d. n. Ztg.), daß am 13. August das Oratorium „David und Jonathan oder das Muster wahrer Freundschaft" aufgeführt und am 27. August „auf einiger Verlangen" wiederholt wird. Der Komponist des erfolgreichen Werkes ist zwar nicht genannt, doch handelt es sich zweifellos um Johann Heinrich Rolle (1716—1785), der seit 1764 die Winterkonzerte in Magdeburg leitete und daselbst im gleichen Jahre sein Oratorium „David und Jonathan" zur Aufführung brachte [93]). Am 1. September folgt die Kantate „Die Empfindung beim Morgen" von dem Wolfenbüttler Organisten F. Hobein (gest. 1782), der sich in Rostock besonderer Vorliebe erfreuen konnte. Die Kantate „Lavinia à Turno" erklingt am 8. September; „selbige ist aus der Feder eines unsterblichen Grauns". (Karl Heinrich 1703-4—1759). Die Reihe der Hobeinschen Kompositionen setzt am 15. September die Kantate „Der Abend" fort, und ein gleich-

93) Vgl. Waldemar Ravenau „Joh. Heinr. Rolle", S. 283 und R. Kaestner „Joh. Heinr. Rolle", Diss. Königsberg 1931 (Kassel 1932).

namiges Werk in der Vertonung von Zacharias wird am 22. September aufgeführt. Das Hobeinsche Werk scheint jedoch mehr Anklang gefunden zu haben, denn am 6. Oktober hat man sich zu einer Wiederholung dieser Version entschlossen.

Nach einer Pause werden diese Konzerte weitergeführt am 23. Februar 1764 (A. d. n. Ztg.). Und zwar kommt abermals Hobein zu Worte mit einer Passionsmusik „Die Martern des Erlösers", deren drei Teile in drei aufeinander folgenden Konzerten aufgeführt und sämtlich wiederholt werden. Am 20. April folgt die Kantate „Der Nachtwächter" von Hobein. Die Zeitung (A. d. n. Ztg.) bemerkt zu dieser Aufführung, daß das Werk bereits vor etlichen Jahren in Hamburg den Beifall der Kenner erhalten habe.

Für das Jahr 1765 gewinnen wir ein ziemlich lückenloses Bild dieser Wochenkonzerte durch die Bekanntmachungen in den „Rostocker Wöchentlichen Nachrichten und Anzeigen". Danach wird am 3. Juli Hobeins schon bekannte „Empfindung beim Morgen" und am 10. Juli „Der Schulmeister" von dem gleichen Komponisten aufgeführt. Der Autor der folgenden Kantate „Der Gelegenheitsdichter und Climene", die am 17. Juli erklingt, ist nicht genannt. Hobeins „Schulmeister" wird am 24. Juli wiederholt, und auch das nächste Konzert am 31. Juli bringt nur eine Neuaufführung des schon bekannten „Abend", diesmal in der Vertonung von Zacharias. In der folgenden Veranstaltung am 7. August hört man „Die Studenten", ein Werk, dessen Autor wieder nicht namhaft gemacht ist. Am 14. August wird die Graunsche Kantate „Dämons Mitleid über die Folgen einer lasterhaften Liebe", Text von Gleim, zu Gehör gebracht, und am 21. August können sich die Liebhaber seiner Kunst wieder an einem Werk Hobeins erfreuen: „Der unbarmherzige Reiche". Nicht angegeben ist der Komponist der Kantate „Die beständige Treue", die am 28. August aufgeführt wird, während wir den Schöpfer des „Abend", der am 4. September wiederholt wird, Hobein, sehr wohl kennen. Am 11. und 18. September hört man die Kantate „Das Caffee-Schälchen", deren Text von einer Demoiselle Clemann stammt, während wir über den Komponisten nichts erfahren.

Damit endet scheinbar die Reihe der regelmäßigen Konzerte in diesem Jahr, denn die begrüßenswert lückenlose Reihe der diesbezüglichen Nachrichten in den Zeitungen reißt plötzlich ab.

Auch für 1766 finden sich diese regelmäßigen Veranstaltungen nirgends angezeigt und für 1767 liegt uns nur eine Ankündigung in den „Wöchentlichen Nachrichten und Anzeigen" vor, die eine Passionsmusik am 8. April unter Tiedemanns Leitung betrifft. Ob der Turnus in diesen beiden Jahren unterbrochen war, läßt sich nicht entscheiden. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Lücke jedoch nur um ein Versagen der Zeitungsquellen, wie es in der Folge auch sicher im Jahre 1768 vorliegen dürfte. Denn in diesem Jahr ist nur ein Konzert pro Monat angekündigt: am 22. Juni, 13. Juli und 24. August, jedesmal ein Vocal- und Instrumentalkonzert, sowie endlich am 21. September der zweite Teil des Rolleschen Oratoriums „David und Jonathan". Man kann hierbei allerdings auch der Vermutung Ausdruck geben, ein wöchentliches Konzert, wie es 1765 üblich war, habe sich nicht mehr gelohnt; der Veranstalter Tiedemann, in dessen Händen zweifellos auch die musikalische Leitung lag[94]), habe nach zweijähriger Pause den Versuch unternommen, doch wenigstens ein monatliches Konzert in Rostock aufrecht zu erhalten. Jedoch auch dieser Versuch hat allem Anschein nach kaum den gewünschten Erfolg aufzuweisen gehabt, denn 1770 und 1771 kündigt Tiedemann einzig Grauns „Tod Jesu" während der Passionszeit an (Wöchentliche Nachrichten und Anzeigen 1770, 4. April und A. d. n. Ztg. 1771, 22. März).

Während eines Dezenniums findet sich nun kein Hinweis auf monatliches resp. wöchentliches Konzert, und erst 1781 kündigt der neue vielversprechende Organist an St. Jakobi, Eucharius Florschütz, den Beginn des „Monathlichen Öffentlichen Concerts" in des Secr. Dethlofs Hause am 1. Dezember an. Einzelheiten, die geeignet wären, Programm oder Teilnahmebedingungen zu beleuchten, fehlen leider; jedoch läßt sich aus einigen Absagen im A. d. n. Ztg. (4. Januar, 11. Januar, 22. April 1782) leicht darlegen, daß auch jetzt wieder pro Woche eine Aufführung (nunmehr am Samstag) vorgesehen ist. Aus dem Winter 1784/85 belegt nur eine Anzeige die Fortsetzung des „Winterkonzerts" (A. d. n. Ztg. 5. Januar 1785).

Bei diesem Versuch Florschützens fällt auf, daß die Konzerte in die winterliche Zeit verlegt sind, während noch Tiedemanns

94) Vgl. zu Tiedemann Anhang II, S. 179 f.

Leitung immer das Sommerhalbjahr für die regelmäßigen musikalischen Aufführungen bevorzugte.

Den erwünschten näheren Einblick in die Organisation der Winterkonzerte unter Florschütz gestattet uns eine Zuschrift aus Rostock an „Cramers Magazin der Musik" (2. Jahrgang 1784, S. 123), in der ein ungenannter Einsender schreibt: (am 4ten März 1784)

„Herr ... übersandte neulich an unsern .... verschiedene Quintettes und Quatuors, über welchen dieser sein Urtheil abgeben sollte. Mein Freund: Eschenbach, Protonotair Meyer und ich waren bey der Probe, welche mit dreyen der besten Hautboisten des hiesigen von Gluerschen Regiments, Francke, Sorge und Krüger, gemacht wurde. Wollen Sie mein Urtheil, das Unvorgreiflichste eines bloßen Freundes der Music?

Flöten Quintettes Op. 5 von Lidl, sind in der Harmonie etwas fehlerhaft, sonsten von einem gefälligen Gesange, und für Liebhaber recht brauchbar. Flöten Quartets op. 20 von Chr. Bach, gefallen mir nicht. Violin Quartets op. 33 von Boccherini, sind von der besten herrlichsten Composition. Noch jezt freue ich mich, es sind bereits 14 Tage seitdem ich sie hörte, der schönsten Harmonie und des vortrefflichen Gesanges.

Von unserm Winter-Concerte kann ich weiter nichts anführen, als daß zu selbigem 60 Interessenten sind, die monatlich 1 Fl. beytragen; dafür hören wir aber keine Music. Vorzeiten bestand es besser, da dieser oder jener Liebhaber auf seinem Instrumente doch wenigstens neue und angenehme Sachen vortrug; allein jezt zieht sich jeder zurück, und Hautboisten und Stadtmusikanten arbeiten ohne Lust unter der Direction eines Mannes, mit Namen Franck, der vormals im Strelitzschen bey einer Herrschaft gewesen, die wol zuerst das in ihm lodernde musikalische Genie mag angefachet haben. Ich spreche ihm einige Kenntnisse, und besonders seinen Fleiß und Mühwaltung, auch die Fertigkeit auf dem Clavicembal nicht ab; — aber Mutter Natur hat dem Manne die Singstimme versagt, und unter ihm werden ganz große Chöre aufgeführet! So haben wir diesen Winter hören müssen: die Israeliten in der Wüsten. Das Alexandersfest. Ariadne auf Naxos etc.

Jezt haben wir die größte Hofnung, daß durch wirkliche große Unterstützung auch in Rostocks Mauern ein stehendes Singchor, wie schon lange in andern Städten Mecklenburgs, z. E. in Güstrow und Schwerin, errichtet werde. Davon künftig ein Mehreres."

Die einleitende Besprechung der Kammermusikwerke gibt uns willkommene Aufschlüsse über die Personen der Ausführenden, die, bei eigenen Konzerten nicht näher gekennzeichnet, hiernach Mitglieder der Regimentskapelle gewesen sind.

Die Ausführungen über das Winterkonzert beweisen einerseits den anfänglichen Collegium-Musicum-Charakter dieser Vereinigung, der erst allmählich durch die gesteigerte Heranziehung berufsmusikalischer Kräfte verloren ging. Andererseits belegen sie eindeutig, daß Florschütz, der in der Zeitung zu dieser Zeit immer als „Leiter" bezeichnet ist, nicht die praktisch-musikalische, sondern nur die geschäftliche Leitung des Unternehmens in Händen hatte. Vielmehr obliegt jene nach dem Gesagten dem (Seidel nicht bekannten) Musiker Franck, der sich seiner schwierigen Aufgabe „mit Fleiß und Mühwaltung", wenn auch offenbar ohne eigentliche Berufung zum Chorleiter entledigte. Wichtig ist die Erwähnung von Händels „Alexanderfest" neben Bendas „Ariadne auf Naxos" und Philipp Emanuel Bachs „Israeliten in der Wüste". Rostock tritt damit schon früh als Pflegestätte Händelscher Kunst Schwerin zur Seite[95]).

Diese Ausführungen beweisen überdies den Fortgang der Konzerte, auch ohne daß diese in den Zeitungen berücksichtigt worden wären.

In die Zeit um 1785 fällt der Amtsantritt Kantor Knöchels als Musikdirektor an den vier Hauptkirchen. In dieser Eigenschaft entwickelt er sogleich eine überaus dankenswerte Tätigkeit auf musikalischem Gebiet, wobei sich allerdings auf Grund der Zeitungsnotizen nicht mit Genauigkeit sagen läßt, ob er sie auch im Rahmen des Winterkonzertes, von dem sonst nichts verlautet, ausübte oder nur außerhalb desselben. So führte er am 6. September 1784 (A. d. n. Ztg.) Rolles „Abraham auf Moria" auf. Im nächsten Jahre folgt Rolles „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" am 21. Januar (A. d. n. Ztg.) und Philipp Emanuel Bachs „Israeliten in der Wüste" am 18. November (A. d. n. Ztg.). Die Bekanntschaft des Rostocker Musikpublikums mit Grauns „Tod Jesu" wird am 7. April 1786 (A. d. n. Ztg. 3. April) aufgefrischt, während der Herbst dieses Jahres am 13. September (A. d. n. Ztg. 8. September) eine Wiederholung des Rolleschen „Abraham" bringt. Zur Passionszeit des Jahres 1787 fällt die Wahl des rührigen Kantors auf Rolles Passionskantate, die am 3. April unter seiner Leitung erklingt (A. d. n. Ztg. 30. März).

---

95) cf. Cl. Meyer, a. a. O., S. 105.

Wie es während des eben behandelten Zeitraumes mit den Winterkonzerten stand, ist nicht zu entscheiden, da jede Anzeige fehlt. Erst 1787 wieder hören wir von diesem Unternehmen: Florschütz sieht sich genötigt, des öfteren Absagen in die Zeitung zu rücken (A. d. n. Ztg. 12. November, 24. Dezember 1787, 28. Januar 1788). Das musikalische Ereignis des Jahres 1788 bildet aber wohl Florschütz' Aufführung der „Sieben Worte Christi" von „Hayde" am 19. März (A. d. n. Ztg. 17. März). Da die vokale Bearbeitung dieses Werkes erst 1796 ausgeführt wurde, haben wir es hier mit der Urfassung für Streichquartett zu tun. Die Zeitung, sonst so überaus sparsam mit näheren Hinweisen, bemerkt von dieser Aufführung:

„Der Zuhörer wird zu diesem erhabenen Gegenstande durch eine Ouverture (feyerliche und ausdrucksvolle) vorbereitet; dann folgen sieben Sonaten in langsamem Zeitmaß, deren jede eines der sieben Worte zum Vorwurf hat; und am Schlusse eine meisterhafte Schilderung und Nachahmung eines Erdbebens."

Der Winter 1788/89 bringt zwei Winterkonzerte nebeneinander, als deren Leiter neben Florschütz ein sonst unbekannter Musiker Pilatus figuriert. (A. d. n. Ztg., 13. Oktober 1788, 2. Februar, 9. Februar 1789). Jedoch sind beide wohl bald zu der Erkenntnis gekommen, das zwei derartige Unternehmungen für Rostock nicht tragbar seien, und tun sich für die nächste Konzertsaison zusammen (A. d. n. Ztg., 28. Dezember 1789, 4. und 18. Januar 1790). Die Reihe der diesjährigen Konzerte wird am 20. April mit der „vortrefflichen Abschiedssinfonie von Hayde" beschlossen (A. d. n. Ztg., 19. April).

Der Zyklus des Winters 1790/91 wird am 22. November eröffnet und Verlegungen resp. Absagen beweisen seine Dauer bis in das Frühjahr 1791 hinein (A. d. n. Ztg., 14. Januar, 21. Febr. 1791). Die Weiterführung der Konzerte im Winter 1791/92 ist als sicher anzunehmen, wenn auch nur ein Konzert angezeigt wird (A. d. n. Ztg., 9. Januar 1792).

Am 27. August dieses Jahres 1792 begegnet uns erstmalig Pannenberg als Konzertierender. Zwar gehört dies Auftreten nicht in den Rahmen der Winterkonzerte, doch läßt seine spätere Tätigkeit als Rats- und Stadtmusikant im Dienste dieser Organisation die Behandlung in diesem Zusammenhang gerechtfertigt erscheinen. Überdies kennen wir ihn als eine Persönlichkeit, die sich durch ihre Bemühungen um das Musikleben

Rostocks nicht zu unterschätzende Verdienste erworben hat. Nicht nur, daß er häufig eigene Konzerte veranstaltete, die durch die Mitwirkung einheimischer oder fremder Künstler an Reiz gewannen, er war auch selbst kompositorisch tätig, wie wir wiederholt aus den Programmen sehen, und jeder vornehmere Ball der tanzfreudigen Rostocker Gesellschaft bot ihm Anlaß, das Repertoire derartiger Veranstaltungen um einige Beiträge zu bereichern[96]).

Bei der ersten Begegnung mit Pannenberg handelt es sich zweifellos um sein „Engagements-Gastspiel", das er zusammen mit einem Herrn Müller, gleichfalls aus Lüneburg, wo unser künftige Stadtmusikus derzeit noch in gleicher Funktion angestellt ist, im Kaisersaal gibt[97]). Das Programm weist auf:

„Erster Act.
Synfonie von Pleyel
Bratschen-Concert von Pannenberg
Doppel-Concert mit Hautbois und Violin von Pannenberg
Quartett von Pleyel

Zweiter Act.
Hautbois-Concert von Dittersdorf
Sonate für 2 Violins von Pleyel
Doppel-Flauten-Concert von Pannenberg
Schluß-Synfonie von Kozeluch."

Diese Vortragsfolge läßt durchaus auf das ernsthafte Streben des Konzertgebers schließen, und niemand würde wohl nach einem derartigen Auftakt das erschütternde Fiasko erwarten, das seiner vielversprechenden Laufbahn ein rasches Ende bereitet hat[98]).

---

96) Er folgt hiermit einem allgemeinem Brauch der Zeit und befindet sich so in der erlauchten Umgebung eines Beethoven. Hat doch sogar dieser nicht verschmäht, seine Kunst in den Dienst dieser Gebrauchsmusik zu stellen, wenn er 1795 für den im Wiener Redoutensaal stattfindenden Ball der bildenden Gesellschaft einige Tänze beisteuert. Und auch er hat schon bedeutende Vorgänger in Haydn (1792), Kozeluch (1793), Dittersdorf (1794) u. a.

97) Vgl. hierzu den Anhang: Zur Anstellung des Stadtmusikanten, S. 179.

98) Vgl. auch die Anmerkung oben sub Althaus (S. 82) und S. 183.

Am 19. Oktober dieses Jahres zeigen Doctor Wiese und Fiscal Hävernick, zwei Ratsangehörige mit musikalischem Verständnis, den Fortgang des Winterkonzertes an, das in Zukunft jeden Mittwoch von 5 bis 8 Uhr im Börsensaal stattfinden soll. Nachdem man schon im vorigen Winter nichts mehr von Pilatus hörte, scheint also nun auch Florschütz von der Leitung der Konzerte zurückgetreten zu sein. Das neue „Musik-Directorium", wie sich jetzt der Vorstand der Vereinigung nennt, kündigt für den 24. November das erste Konzert der Wintersaison an, in dem der Königlich-Preußische Musicus Rietzmann [99]) mit Violin-Soli zu hören sein wird. Der Fortgang der Veranstaltungen bis zum 27. Februar des neuen Jahres 1793 wird belegt durch einige Absagen (A. d. n. Ztg., 5. November, 24. Dezember 1792, 11. Februar 1793). Nach ihrem Abschluß ergreift Pannenberg die Initiative zur Belebung des Rostocker Musiklebens und annonciert am 1. März weitere vier Konzerte bis Ostern, die er auf Anraten verschiedener Musikfreunde zu geben sich entschlossen habe. Werden uns die Einzelheiten dreier Konzerte vorenthalten, so erfahren wir wenigstens die Vortragsfolge der ersten Aufführung am 13. März (A. d. n. Ztg., 11. März) und ersehen daraus, daß der Veranstalter die auf ihn gesetzten Hoffnungen keineswegs enttäuscht hat, bringt er doch eine „beliebte Sinfonia von Mozart", sowie „eine große Sinfonia von 2 Orchestres", deren Autor er allerdings nicht nennt.

Seinem Vorgehen scheint der Erfolg nicht versagt geblieben zu sein, denn er hat den Mut, trotz der vorgeschrittenen Jahreszeit, am 24. Mai, abermals ein Konzert zu veranstalten und zwar unter Mitwirkung einiger Mitglieder der gerade im Stadttheater spielenden Gutermannschen Gesellschaft. Das Programm weist auf (A. d. n. Ztg., 22. Mai):

„1. Sinfonie von Wranitzky
2. Bravourarie von Paisiello
(gesungen von Madame Stephanie)
3. Rezitation aus „Maß für Maß"
(Herr Bröckelmann)
4. Bratschenkonzert von Pannenberg
5. Fagottkonzert von Vienne
(geblasen von Hrn. Wille)

99) Eitner und Gerber unbekannt.

6. Bravourarie von Schuster (Mad. St.)
7. Rezitation: Schillers „Lob der Künste" (Br.)
8. Violinkonzert mit obligat Bassethörnern von Pannenberg
9. Marsch mit blasenden Instrumenten."

Bei den Ausführenden handelt es sich, wie gesagt, um Angehörige der Gutermannschen Schauspieltruppe, und zwar fungiert der Fagottist Wille dort als Musikdirektor, während die Madame Stephanie sich in Zukunft als erfolgreiche erste Sängerin (bei der Küblerschen Truppe) bewährt. Das Arbeitsfeld des Herrn Bröckelmann ist naturgemäß das Schauspiel. Besonderes Interesse haben wir an diesem Programm hinsichtlich der eigenen Werke des Veranstalters: zunächst das Bratschenkonzert, das er für sich selbst geschrieben hat; wissen wir doch, daß er neben der Violine auch dies Instrument mit Fertigkeit zu meistern wußte. Mit der Verwendung von Bassethörnern bei dem zweiten Werk, einem Violinkonzert, legt er eine ähnliche Vorliebe für diese Bläsergattung an den Tag wie Mozart, der das Instrument bekanntlich im „Titus" und „Requiem" verwendet, sowie ein „Kanonisches Adagio für 2 Bassethörner und Fagott" (K.V. 410) schrieb.

Nachdem hiermit der vielversprechende Beginn der künstlerischen Tätigkeit unseres neuen Stadtmusikanten kurz skizziert ist, wenden wir uns nunmehr wieder zu den Winterkonzerten, deren Leitung im Winter 1793/94 bezeichnenderweise von Anfang an in Pannenbergs Händen liegt (A. d. n. Ztg., 4. November 1793, 6. Januar 1794). Die folgende Saison 1794/95 wird am 12. November eröffnet mit einer Aufführung der „Sinfonie: la bataille", und die üblichen Absagen und Verlegungen beweisen ihren Fortgang bis in das Frühjahr (A. d. n. Ztg., 27. Oktober, 10. November, 8. Dezember 1794, 4. Januar, 11. Januar, 25. Januar, 8. Februar 1795). Aus dem Winter 1795/96 liegt zwar keine Anzeige vor, doch braucht deshalb nicht gefolgert zu werden, daß das Winterkonzert eingegangen sei. Denn sofort zu Beginn des Winters 1796 findet am 10. November das erste Konzert statt (A. d. n. Ztg., 3. November). Wie schon früher die Virtuosen manchmal vor eigenen Konzerten sich zunächst im Rahmen des Winterkonzerts dem Publikum vorstellten, so gibt — ähnlich dem Verfahren Mozarts bei seinem zweiten Augsburger Besuch im Jahre 1777 — ein Cellist Arnold nach dem Erfolg im Winterkonzert (A. d. n. Ztg., 20. November), einen

eigenen Abend am 30. November (A. d. n. Ztg., 27. November). Die Reihe der diesjährigen Winterkonzerte wird fortgesetzt am 19. Januar 1797, und zwar wird an diesem Tag „die berühmte Bataille de Gemappe par Devienne“ [100]) aufgeführt, während in dem Konzert am 9. Februar Neubauers [101]) „Bataille de Lodi“ erklingt (A. d. n. Ztg., 5. Februar). Am 12. März finden wir (A. d. n. Ztg.) eine genaue Angabe sämtlicher Konzerttage, woraus ersichtlich wird, daß bereits 15 Konzerte stattgefunden haben. Das Schlußkonzert soll am 16. März folgen und, mit Rosettis Jagdsinfonie eröffnet, von Haydns Abschiedssinfonie sinnvoll beschlossen werden.

Die Saison 1797/98 beginnt am 19. Oktober und erhält ihr eigenes Gepräge durch die Verwendung des neuen Stein-Streicher-Flügels, zu dessen Anschaffung man sich in der Zwischenzeit entschlossen hat (A. d. n. Ztg., 5. Oktober). In dem Konzert vom 30. November gelangt u. a. Anton Wranitzkys (1761—1820) „Friedenssymphonie“ zur Aufführung (A. d. n. Ztg., 26. November), womit die Programmhinweise wieder erschöpft sind. Natürlich wird über Weihnachten/Neujahr wegen der „gewöhnlichen Verhinderungen der Musikanten und Hautboisten“ ausgesetzt (A. d. n. Ztg., 24. Dezember) und am 18. Februar 1798 (A. d. n. Ztg.) belehrt uns die Liste, daß mit dem letzten (am 22. Februar) wieder insgesamt 16 Konzerte stattgefunden haben.

Früher als sonst, am 18. Oktober, wird der Konzertbetrieb im Winter 1798/99 aufgenommen (A. d . n. Ztg., 7. Oktober), jedoch finden auch in dieser Saison wieder 16 Konzerte statt, wie die Liste (A. d. n. Ztg., 24. Februar) ausweist. Auch die Verlegungen, ebenso traditionell wie die Weihnachtspause, sind wieder zu beobachten (A. d. n. Ztg., 4. November 1798, 10. Januar und 27. Januar 1799). Das letzte Konzert am 23. Februar erhält seine besondere Note durch die Mitwirkung des „ersten Waldhornisten der Russisch-Kaiserlichen Kapelle, Herrn Lear.“ Dieser Künstler hat Deutschland bereist (A. M. Z. 1799, S. 91 ff., 621) und befindet sich nunmehr auf der „Durchreise“ in der musikfreudigen Hansestadt, wo er sofort eine Probe seiner großen Kunst gibt, von der die Zeitung (a. a. O.) bemerkt; daß

100) François Devienne 1759—1803.
101) Franz Christoph Neubauer 1760—1795.

namentlich „die sanften Töne, welche der Virtuos besonders in der Höhe, seinem Instrument entlockt" nicht genug zu rühmen seien.

Die neue Konzertsaison 1799/1800 wird am 17. Oktober (A. d. n. Ztg., 6. Oktober) eröffnet und erreicht nach der traditionellen Weihnachtspause (A. d. n. Ztg., 26. Dezember) und der ebenso eingebürgerten Verlegung (A. d. n. Ztg., 2. Februar) wieder die stattliche Zahl von 16 Aufführungen (A. d. n. Ztg., 23. Februar), über deren Programme sich allerdings gar keine Notizen finden.

Im Winter 1800/01 begegnen wir neben diesem „öffentlichen Winterkonzert", von dem nunmehr außer jeder Nachricht auch die Liste fehlt, einer ähnlichen Institution, der „geschlossenen musikalischen Gesellschaft". Ihre Konzerte finden am Dienstag im Hotel de Russie statt, „erwählte Directoren" sind die „Capitaine v. Schaade und v. Pressentin". Erstmalig hören wir von dieser neuen Vereinigung am 2. November (A. d. n. Ztg.), wo mitgeteilt wird, daß die „Versammlung" vom 4. auf den 11. November verschoben werden muß. Vielleicht haben wir damit wirklich den ersten Zusammentritt der Gesellschaft vor uns, nachdem die Vorbereitungen für diese Zusammenkunft auf dem beliebten Wege der Subskriptionslisten getroffen waren. In der Folge jedenfalls wird bei Konzertausfall resp. -verlegung in den Anzeigen immer von „Konzert" gesprochen und nie mehr von „Versammlung" (A. d. n. Ztg., 18. 25. Januar, 5. Februar). Über Zahl und Programm der Konzerte finden sich leider keinerlei Angaben.

Für den Winter 1801/02 sind beide Konzerte nebeneinander aus den Zeitungsanzeigen nachzuweisen. Es scheint also die Nachfrage nach guten Konzerten bedeutend stärker geworden zu sein, denn nicht nur diese beiden Konzertvereine rivalisieren untereinander, überdies ist das „Winterkonzert" als die älteste der beiden Einrichtungen in der Lage, die Zahl der Aufführungen auf 20 zu erhöhen (A. d. n. Ztg., 28. März 1802). Verlegungen und Weihnachtspause werden in dieser Saison von beiden Konkurrenten des edlen Wettstreits angezeigt (A. d. n. Ztg., 6., 24., 27. September, 8. November, 6. Dezember 1801, 7., 10., 17., 24. Januar, 21. Februar 1802).

Am 24. Juni des Jahres 1802 (A. d. n. Ztg.) finden wir dann eine Anzeige, die Florschütz und Ebers gemeinsam aufgegeben haben und in der sie mitteilen, daß sie „in den Monaten Julius,

August und September sechs Konzerte, d. h. alle vierzehn Tage eins, zu geben" entschlossen sind. „Instrumental-Musik wird Vorrede und Episoden — Gesang hingegen das — Buch ausmachen. Die Materialien hiezu liegen schon bereit; zur Aufführung wird es nichts mehr und nichts weniger bedürfen, als daß der erste Grundstein gelegt werde durch Subskription." Wir erfahren nichts mehr über das Zustandekommen dieses Unternehmens, denn „Tag, Ort und Stunde werden in der Missive, die deshalb circulieren wird, angezeigt." Doch brauchen wir bei der im Winter bewiesenen Konzertfreudigkeit der Rostocker wohl kaum an dem Erfolg zu zweifeln.

Zu Beginn des neuen Winters 1802/03 leitet ein Konzert am 14. Oktober die Reihe der Aufführungen ein (A. d. n. Ztg., 7. Oktober). Einzelheiten bezüglich der Zahl und Programme verraten die Zeitungen nicht, nur von den unvermeidlichen Verlegungen erfahren wir (A. d. n. Ztg., 6. November, 26. Dezember 1802, 9. Januar 1803).

In dieser Saison scheint schließlich der schon wiederholt beklagte Platzmangel besonders fühlbar geworden zu sein, denn am 22. Oktober 1802 sehen sich die Leiter genötigt, mit Rücksicht auf den beschränkten Raum im Konzertsaal darauf hinzuweisen, daß „1. ein Interessent nur ein Frauenzimmer einführen darf, 2. daß keine Kinder als überzählige Personen eingeführt werden dürfen", und daß der Probenbesuch nur dem gestattet werden kann, der „Geschäfte dort hat".

Am 17. November (A. d. n. Ztg.) lesen wir, daß die Subskription auf das diesjährige Winterkonzert, das wie bisher jeden Donnerstag von 5—8 Uhr (!) im Börsensaal stattfinden soll, begonnen hat; allerdings sind hiermit alle Nachrichten aus diesem Konzertwinter erschöpft, weder die Weihnachtspause noch Verlegungen sind angezeigt. Vielleicht wurde auch in diesem Winter eine zweite Serie von Abonnementskonzerten unter der Leitung des Marienkantors Koenicke (1804—1837) durchgeführt, jedoch besteht auch die Möglichkeit, daß es sich nur um ein Einzelkonzert Koenickes handelt: die diesbezügliche Anzeige vom 20. Januar 1805 (A. d. n. Ztg.) teilt mit, daß „wegen steter Behinderung der hiesigen Musiker . . . . das Vocalkonzert bis zum Ende der Woche aussetzen muß." Die verschobene Aufführung findet nunmehr am 26. Januar statt und bringt Teile aus Cimarosas letztem Werk: „L'astuzie feminili, oder die

Weiberlist"; als Aufführungsort ist der Kaisersaal angegeben (A. d. n. Ztg., 24. Januar).

Für den Winter 1805/06 kündigen die Unternehmer neuerlich sechzehn Konzerte an, (A. d. n. Ztg., 10. Oktober) und auch die Weihnachtspause ist wieder in den Anzeigen berücksichtigt (A. d. n. Ztg., 26. Dezember 1805, 5. Januar 1806). Weitere Einzelheiten werden allerdings vergeblich gesucht.

Für die Konzertsaison 1806/07 fehlen alle Hinweise, jedoch wäre diese Tatsache noch kein sonderlich schwerwiegender Beweis gegen die Fortführung der Konzerte. Vielmehr wissen wir ja aus früheren Fällen, daß man häufig auf das Zeitungsinserat verzichtete und Subskriptionslisten bezw. Missiven kursieren ließ, um irgendwelche „Einrichtung" dieser Veranstaltungen dem Publikum bekannt zu geben, so daß grundsätzlich auch in diesem Winter der Fortgang der Konzerte anzunehmen ist.

Nicht in den Rahmen des Winterkonzertes gehört zweifellos schließlich ein „Liebhaberkonzert", das nach der ersten und einzigen Anzeige am 25. Dezember 1806 (A. d. n. Ztg.) im Hause „des Rathsverwandten Hiel" ein Unterkommen gefunden hat und bei dem es sich also wohl um ein Konkurrenzunternehmen eines kleineren Interessentenkreises handeln dürfte.

Wir haben nunmehr einen Überblick über das Konzertleben in dem zu behandelnden Zeitraum gewonnen, der allerdings angesichts des nicht sonderlich ergiebigen Materials immer lückenhaft bleiben muß. Jedoch trotz mancher schmerzlich vermißten Einzelheit ist das Bild Rostocker Musikkultur, das sich damit vor uns auftut, im Wesentlichen durchaus erfreulich und läßt sich ohne Bedenken neben die Leistungen anderer gleich großer Städte stellen. Der umtunlichen Leitung erfahrener Fachmänner war es möglich, neben den unregelmäßigen Künstlerbesuchen eine fest in der Allgemeinkultur verankerte Einrichtung wie das Winterkonzert aufrecht zu erhalten und damit dem Rostocker Musikleben den Stempel aufzudrücken, der von ihrer unbeirrbaren Zielstrebigkeit — allen örtlichen Widerständen zum Trotz — und ihrem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein zeugt und ihrer anerkennenswerten Tätigkeit ein ständiges Verdienst erworben hat.

Die Bedeutung der Winterkonzerte kann für Rostocks Musik-

kultur nicht hoch genug eingeschätzt werden, weist doch ihr Repertoire alle größeren Meister auf.

Bei dem Versuch einer Repertoirezusammenstellung der Rostocker Konzerte werden wir der beachtlichen Schwierigkeiten gewahr, die einem derartigen Gesamtüberblick entgegenstehen, denn die Zeitungen lassen uns zu häufig im Stich, so daß wir uns bis auf spärliche Ausnahmen auf Vermutungen beschränken müssen. Auch eine genaue Datierung der aufgeführten Werke wird infolge der Dürftigkeit der Angaben so gut wie unmöglich, wie z. B. im Falle der „beliebten Sinfonia" von Mozart, die zwei Jahre nach seinem Tode erklingt. Der aus diesen Gründen zweifellos problematische Gesamtüberblick ergibt ein Vorherrschen der Norddeutschen Graun, Rolle, und vorübergehend Hobein, Benda und Rosetti, daneben begegnen häufiger Naumann, Pleyel, Dittersdorf, Wranitzky, Kozeluch und Neubauer. Haydn wird allmählich beliebt, gewinnt jedoch kaum eine beherrschende Stellung, da ortsansässige Musiker das Programm bestimmen (Florschütz und Pannenberg). Trotz der nachweisbaren Mozartpflege dürfte man diesem Meister wohl gleichfalls kaum gerecht geworden sein, wie auch Philipp Emanuel Bach, mit einer Aufführung der „Israeliten in der Wüste" durchaus unzulänglich gewürdigt worden sein dürfte. Johann Sebastian, der große Vater, bleibt zunächst unberücksichtigt, während bezeichnenderweise eine Händel-Aufführung nachweisbar ist.

Von Italienern sind die Buffonisten Paisiello, Anfossi, Sachini, Piccini, Bianchi und Cimarosa angeführt, zu denen dann noch die Menge der ungenannten Komponisten jener so häufig erwähnten „Italiänischen Bravourarien" käme.

So ergibt sich auch für das Rostocker Musikleben die Tatsache, daß die gerade von der Mode bevorzugten Komponisten stark in den Vordergrund treten, um nur gelegentlich den Großen ihren Platz zu überlassen. In welchem Maße auch die Werke der Meister herangezogen werden, liegt in dem Ermessen der jeweiligen Leiter, die auch die Lokalgebundenheit des Programms mehr oder weniger zu betonen Gelegenheit nehmen.

Überblicken wir kurz die geschilderte Zeitspanne hinsichtlich des Intensitätsverlaufs der Konzertveranstaltungen, so erkennen wir den ersten Höhepunkt bald nach dem Beginn des

„Winterkonzerts" in den sechziger Jahren des Jahrhunderts, dem jedoch sehr rasch ein beklagenswerter Rückgang folgt. Mit dem Auftreten Florschützens zu Anfang der achziger Jahre setzt ein stetiger Anstieg ein, und in den neunziger Jahren hat Rostock in jedem Winter 16 feste Konzerte! Noch überboten wird diese beachtliche Zahl in der Konzertsaison 1801/02: der Wettstreit zweier Konzertvereine zeitigt eine Erhöhung auf über 20 im Winter, zu denen dank der Initiative Florschützens noch 6 Sommerkonzerte gekommen sein dürften. Leider hielt die Musikbegeisterung der Rostocker nicht lange an, so daß die folgenden Jahre im Zeichen des Rückgangs stehen, bis die über Mecklenburg hereinbrechende Kriegszeit wohl allem ein Ende bereitet hat.

Nach dieser führenden Institution des Rostocker Konzertlebens wäre abschließend noch der Gartenkonzerte zu gedenken, die, von Pannenberg 1793 eingeführt, das Bild Rostocker Musikkultur nach der Seite der leichten Unterhaltung hin ergänzen. Es scheint sich hierbei um eine Neueinführung Pannenbergs zu handeln, denn zuvor haben wir nie von solchen Veranstaltungen gehört. Die erste dieser Art wird am 14. Juni 1793 angezeigt: außer neuen Stücken werden auch Arien aus Naumanns beliebter „La dama soldato" zu Gehör gebracht werden. Im gleichen Jahre folgen noch am 15. Juli sowie am 9. und 30. August weitere Gartenkonzerte, ein Beweis, welcher Beliebtheit sich diese Einrichtung sofort erfreuen konnte. Für die nächsten Jahre sind ebenfalls solche „Freiluftmusiken" nachzuweisen, wie die zahlreichen Anzeigen belegen (A. d. n. Ztg., 9., 23. Mai, 20. Juni, 19. September 1794, 21., 28. Mai, 18., 25. Juni, 9. Juli, 17. September 1795, 28. April, 8. Juni, 7. Juli 1796). Das Programm ist — soweit darauf eingegangen wird — sehr oft mit Rücksicht auf die gerade im Schauspielhaus aufgeführten Opern ausgewählt und enthält dementsprechend „beliebte Melodien" aus „Hieronymus Knicker" (9. Mai 1794), „Nina" (25. Juni 1794), der „Zauberflöte" (25. Juni 1795) oder „Oberon" (28. April 1796). Auch Gastspiele kommen nicht selten vor: ein Klarinettist spielt am 2. Pfingstfeiertag 1795 ein Konzert, während der Fagottist Wiedfeld (s. oben Virtuosen) am 5. Juli dieses Jahres sich in Pannenbergs Gartenkonzert den Erfolg holt, der ihn zu einem eigenen Abend am 18. Juli veranlaßt (A. d. n. Ztg.).

Welcher überaus großen Beliebtheit sich Pannenbergs Einführung, mit der er einem wirklichen Bedürfnis der Allgemeinheit entgegenkam, noch weit über diese Zeit hinaus im neuen Jahrhundert erfreute, beweist ein Bericht im Freimütigen Abendblatt 1829 (Jahrg. 11, Nr. 545, 12. Juni), in dem aus Rostock geschrieben wird: „Des Sonntags bei günstigem Wetter finden die öffentlichen Vergnügungen regere Theilnahme. Am frequentesten ist dann immer die Gesellschaft im

Haedgeschen Garten, wo alle Stände sich beisammen finden und auch die Musik nicht fehlt. Außerdem ist dort am Dienstag Harmonie für Honoratioren. Unstreitig ist dieser Garten der angenehmste Belustigungsort um Rostock."

In diesen Gartenkonzerten mochte auch viel Tanzmusik erklungen sein, von der die Zeitungen besonders gegen das Jahrhundertende häufiger Kunde geben. Daß bei Anwesenheit des Hofes Redouten stattfanden (A. d. n. Ztg. 18. Januar 1751, 23. Mai 1788), wurde bereits oben erwähnt. Daneben finden sich natürlich Tanzveranstaltungen von städtischer Seite (A. d. n. Ztg. 10. Oktober 1774, 1. Dezember 1777, 15. Juni, 16. November, 4. Dezember 1778, 4. Juni 1779), ferner die Aufwartung des Stadtmusikanten bei den Festen der Kaufleute, Zünfte oder Gewerke (A. d. n. Ztg. 5. Februar 1781, 8. Juli 1782, 6. und 13. August 1792) sowie endlich Bälle von privater Seite angekündigt, und zwar in großer Zahl von Lieutenant Weidner, Spierling, Prehn, Schertling, Röhl, Lublow u. a.

Derartige Gebrauchsmusik ist uns erhalten in den „30 Angloisen und 6 Cottillions" von Friedrich Pannenberg, dem Stadtmusikanten in den neunziger Jahren, dem wir an anderer Stelle auch als Komponisten von sinfonischen Werken begegnet sind. Die Melodik, wenn auch keineswegs sonderlich originell, läßt im Zusammenhang mit der Orchesterbehandlung drei Gruppen von Tänzen erkennen. Die weitaus umfangreichste Gruppe trägt die Züge der klassischen und vorklassischen Sinfonie (No. 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 17, 18, 21—25, 27—30), wie neben der Violinbehandlung auch die Bläserverwendung zeigt. Hiergegen treten die beiden andern Gruppen bedeutend zurück; die Tänze der barocken Giguentradition (No. 8, 13, 26) und Tänze, bei denen Menuett bzw. der volkstümliche Ländler Pate gestanden haben (No. 5, 15, 16). Im einzelnen verrät die Technik den routinierten Fachmann, der im Interesse der Wirkung Soli und Tutti geschickt verteilt und gelegentlich sogar violinistische Effekte (Bariolage) anbringt. Die Instrumentation beschränkt sich bei den Streichern auf 2 Violinen und Baß, zu denen in allen Tänzen 2 Hörner treten. Abwechslung ist in den Holzbläsern beliebt, hier begegnen uns Querflöten, Es-Flöten, Klarinetten und Oboen. Interessant ist das dem Stimmenmaterial beiliegende Heftchen, in dem alle Touren für die einzelnen Tänze genau angeführt sind.

4. Musikkritik.

Die Musikkritik, aus kurzen kritischen Bemerkungen in Vorworten und dergl. im 16. und 17. Jahrhundert erwachsen, nimmt im 18. Jahrhundert starken Aufschwung durch die schriftstellerische Tätigkeit von Mattheson, Marpurg und Kirnberger. Wesentliche Anregungen gehen dann von den Pariser „Kämpfen um Gluck" (Riemann) aus, die, ähnlich wie kritische Auseinandersetzungen beim Auftreten Händels in England, die Sache der Musikkritik einen guten Schritt vorwärts bringen. Von der bloßen Werkkritik geht man nunmehr über zur Leistungskritik. Und wenn sich die Kritik Marpurgs und Kirnbergers noch durch einen ziemlich hochfahrenden, diktatorischen Ton auszeichnet, so bringt Reichardt, der über einen weit eleganteren Stil verfügt, schon jenen feuilletonistischen Ton, der das Urteil für das musikalische Leben überhaupt erst brauchbar macht. Man entschlug sich in der Folge allmählich der abgründigen musikalischen Gelehrsamkeit und des billigen fortgesetzten Gebrauches technischer Ausdrücke, deren Verwendung auf Gelegenheiten beschränkt wurde, wo sie aus der sachlichen Forderung zu rechtfertigen war[102]).

Rochlitz endlich vertritt während seiner erfolgreichen Tätigkeit für die A.M.Z. in Leipzig 1798—1818 den Standpunkt, das Gute zu unterstreichen und das Schlechte einer Aufführung (hinsichtlich des Werkes wie auch der Gestalter) lieber stillschweigend zu übergehen[103]).

Diese Tendenz offenbart zur Genüge auch unsere Besprechung aus Rostock. Sie ist die einzige als solche anzusprechende Kritik aus dem 18. Jahrhundert, die sich in den Zeitungen findet; denn die seltenen Berichte über diese oder jene Aufführung sind alle nur eben „Berichte", die jeglicher kritischen Regung entbehren. Wir finden sie anläßlich des Konzertes von G. J. A. Beerwald (cf. sub Virtuosenkonzert) am 5. Juli 1790 (A. d. n. Ztg.), von dem es heißt: „Sein Hauptinstrument ist Fagott, ein Instrument, welches noch selten ist zu hören, so wie er es bläst, mit dem allgemeinen Beyfall hat hören lassen; er hat einen vortrefflichen

102) Guttmann: Johann Karl Friedrich Rellstab, Berlin 1910, S. 49.

103) Ehinger: Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller, Leipzig 1929, S. 87 ff.

Tohn auf dies Instrument, einen sehr guten Vortrag, und seine Hauptstärke hat er im Adagio bewisen, wo er besonders wußte, die Zuhörer mit seinem sanften Tohn einzunehmen. Er spielt auch eine gute Violin, er führte die Sinphonies selbst mit dem größten Feuer an, und zur Umwechselung spielte er auch eines Quintetts von Pleyel. Überhaupt, er ist ein Musikus, der die Kunst der Musik Ehre macht."

Ein wesentlich anderer Geist bestimmt dann die zweite uns erhaltene Kritik aus dem neuen Jahrhundert, die, gleichfalls anonym, am 25. November 1802 im A. d. n. Ztg. erscheint und ein Orgelkonzert zum Gegenstand hat, das allerdings vorher nicht angezeigt ist. Der kämpferisch-sarkastische Ton, wie die überraschende Vertrautheit mit der Materie lassen Florschützens Autorschaft vermuten.

„Was ist man berechtigt von demjenigen Orgelspieler zu erwarten, welcher sich anmaßt als Virtuose aufzutreten, und ein Publikum zwei volle Stunden für Geld zu unterhalten?

Was der Kenner von ihm erwartet, ist — Kenntnis der Harmonie; das heißt: die Fertigkeit, sowol im strengen als freien Sazze zu extemporiren; Fugen, entweder im hohen Kirchen-Stil, oder in galanter Manier, mit Feuer, Promptheit und Geschmack vorzutragen.

(Der bekannte große Orgelspieler Abbé Vogler hat, außer seinen Mahlereyen, mit welchen er Kenner und Nichtkenner in Erstaunen gesetzt hat, nie unterlassen, die ächte und wahre Kunst, in wohl gearbeiteten Chorälen und Fugen im großen Stil, vorangehen zu lassen.)

Der Dilettant ist leichter zu befriedigen: Gewitter, Vogelgesang, Meeres-Stürme etc. sind die Künste, die dieser erwartet; jedoch auch gewiß keine leichte Aufgabe: denn ohne eine fruchtbare Phantasie, verbunden mit einem gewissen Grad von Wiz, wird jeder der es unternimmt, sie aufzulösen, seinen Zuhörern, statt sie zu amusiren — nur Langeweile machen.

Wer in dieser Musik-Gattung sich hervorthun will, muß besonders die mannichfache Mischung der Orgelstimmen und ihre Wirkung kennen. Die praktische Anwendung ist Sache des Genies.

Der Herr Rauschelbach wird, wie man zu seiner Ehre hofft, gegen obige Forderungen nichts einzuwenden haben.

Eine Gesellschaft von Liebhabern des Orgelspiels ist demnach äußerst verwundert, wie Herr Rauschelbach, (von welchen man übrigens noch nie etwas hörte) so viel Selbstvertrauen und Dreistigkeit haben würde, in Rostock sich mit einem Spiele zu produziren, welches man hier alle Sonntage eben so gut wo nicht besser, selbst bei denen Orgelspielern hört, die diese Kunst gar nicht cultiviren, sondern nur als Nebensache betrachten. Der Raum dieses Blattes verbietet eine weitläufige Auseinandersetzung.

Dem Herrn Rauschelbach wird also nur kürzlich folgendes ans Herz gelegt. Erstlich suche er sich die Kenntnis des reinen Sazzes, als Grund des Orgelspielens überhaupt, als des Choralspielens insbesondere, zu erwerben; zweitens suche er so registriren zu lernen, damit er nie wieder sich erlaube, einen vollen Choral bloß oder doch größtenteils mit Rohr-Stimmen zu spielen; drittens bedarf er mehrere Fertigkeit: diese kann er durch Übung erlangen.

Ist dieses berichtigt, dann wird Herr Rauschelbach ein brauchbarer Organist seyn. Was das Virtuosen-Wesen betrifft, so dürfte ihm zu rathen sein, da es ihm an Genie und Geschmack gänzlich zu fehlen scheint, daß er selbiges je eher je lieber abandonnirte, und daheim bey den Seinigen ohne Geräusch sein Amt verwaltete."

Nach dieser harten Zurechtweisung zu schließen, hat der „Virtuose" sich den Rezensenten wenig geneigt machen können mit seinen „Mahlereyen", die, Kopien der Leistungen des Abbé Vogler, bei den Orgelvirtuosen der Zeit sich größter Beliebtheit erfreuten. Dieser Mannheimer Universalgeist versetzte bekanntlich das Publikum mit Schlachtenschilderungen und Orgelgewittern in poetische Schauer (Moser). Auch Rostocks interessierte Kreise haben außer den Darbietungen des Herrn Rauschelbach schon gelegentlich des an anderer Stelle erwähnten Orgelkonzert von Tautte derartige Sensationen erlebt (s. oben S. 24), die aber, nach dem Obigen zu schließen, wohl kaum den Beifall ernster Musiker fanden.

5. Musikunterricht.

Im 18. Jahrhundert erkannte man, nachdem Italien mit der Gründung musikalischer Bildungsstätten vorangegangen war, auch in Deutschland die Notwendigkeit solcher Anstalten abseits der kirchlichen Musikpflege mit dem Ziel, Musikbildung als unentbehrlichen Teil allgemeiner Bildung dem jungen Menschen zu vermitteln. Rousseau, der Vater bahnbrechender Bildungsbestrebungen, hatte ausdrücklich auf die wichtige Rolle der Musik für den Erziehungsprozeß hingewiesen.

Schon 1737 trat in Leipzig Johann Adolph Scheibe für die Einrichtung sogenannter „Pflanzgärtlein der Musik" nach italienischem Muster ein, ohne jedoch mit seinen Bestrebungen Erfolg zu haben, so daß also für Lernbegierige wie bisher nur die Möglichkeit blieb, sich durch Privatunterricht weiterzubilden. Dabei wurde das Verlangen nach einer geregelten nationalen Musikerziehung immer stärker und fand lauten Widerhall bei führenden Männern, wie Hiller, Nägeli, J. P. A. Schulz, Herder (Adrastea 1801), J. G. Wendt in Göttingen und O. R. Zöllner (1804), die alle mit Wort und Tat sich für die Verwirklichung des ersehnten Ideals einsetzten. So schrieb Schulz in seinen „Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes" (1790), daß man von der Musikpflege eines Volkes auf dessen sittliche Bildung schließen könne, und forderte die Ausarbeitung eines „Elementarwerkes" der praktischen Musik, ein Werk, das neben Vorschlägen für die zweckmäßigste Nutzanwendung[104]) der Musik in den Schulen ein Choralbuch und eine Liedersammlung umfassen und jedermann zugänglich sein sollte.

Daß die Realisierung dieser hohen Ideale nicht ohne Abstriche erfolgen würde, war wohl zu erwarten, und so werden denn auch noch keine Musikschulen gegründet, vielmehr diese Ideen erst einmal praktisch ausprobiert. Die Schattenseite derartiger Bestrebungen, das überspitzte Extrem, ließ sich auch in diesem Fall bald beobachten. Denn neben einer Hochflut von Lehrbüchern nahte die Zeit der Kinderkonzerte, die ihrerseits wieder Ursache der Modesucht waren, daß Eltern sogar ihre minderbegabten Kinder zur Musik anhalten zu müssen glaubten.

Die humanistischen Bestrebungen befruchteten dann die musikalische Erziehung an den Gymnasien, wo nach 1750 ein gewisser Aufschwung zu beobachten ist. Der Wert der Musikerziehung wurde hier weniger vom praktischen als vom ethischen Standpunkt beurteilt, nach dem sie die Bildung des ästhetischen, moralischen und religiösen Gefühls förderte, mithin der wahren humanitas diente. Freilich wird auch vielfach die Musik durch die überwiegend philologischen Forderungen des

---

104) Das Nützlichkeitsprinzip spielt immer eine große Rolle.

humanistischen Bildungswesens zurückgedrängt. Bachs Verhältnis zu seinen Rektoren Gesner einerseits und Ernesti andrerseits ist hierfür bezeichnend [105]).

War an den Volksschulen Gesang einziger Unterrichtsgegenstand, so wurde an den Gymnasien in Zusammenhang mit der kirchlichen Praxis auch Instrumentalmusik in weitem Umfang gepflegt, so daß manche Schülerorchester und -chöre bei hervorragendem Lehrgeschick ihrer Leiter hohe Leistungen aufweisen konnten [106]).

Alle diese Ideen, die in ganz Deutschland auf guten Boden fielen, tauchten, wenn nicht gleichzeitig, so doch nach Ablauf weniger Jahre, auch in Rostock auf und fanden hier manchen Vorkämpfer, wie aus den Zeitungsanzeigen zu ersehen ist. Nachdem sich zweimal (A. d. n. Ztg. 18. Mai 1772 und 22. Juni 1781) anonym Lehrkräfte anbieten, kündigt am 12. September 1777 Herr „Bataille" die Eröffnung eines „Erziehungshauses für Kinder beyderley Geschlechts" an, in dessen pädagogisches Programm auch „Unterricht in der Musik und im Tanzen" aufgenommen ist. „Jedoch müssen diese Informationen a part bezahlet werden." Ein Analogon hierzu ist das „Privat-Lehrinstitut", das 1788 (A. d. n. Ztg. 19. Dezember) ein „cand. theol." eröffnen will. Auch hier soll Unterricht in Musik, besonders auf dem Clavier und der Violine, erteilt werden, wobei allerdings von einer separaten Bezahlung nichts gesagt ist. Über die Qualität dieses Unterrichts fehlen uns jegliche Anhaltspunkte, nur bei dem schon bestens bekannten Florschütz sind wir in der Lage, aus einem Aufsatz, der seiner Feder entstammt, Rückschlüsse auf seinen Unterricht zu ziehen. Er empfiehlt sich, kaum in Rostock angekommen, am 25. Juni 1781 (A. d. n. Ztg.) zum Musikunterricht, für den er außer dem praktischen Unterweisen als wertvollen theoretischen Beitrag jenen erwähnten Aufsatz liefert.

Neben der Persönlichkeit eines Florschütz treten die übrigen Musikpädagogen naturgemäß bedeutend zurück. Meistens handelt es sich bei ihnen um Candidaten, so 1782 Candidat Lange (A. d. n. Ztg. 20. September: „auch Notensingen nach einer sehr

---

105) Schünemann, a. a. O. S. 226 ff.

106) Cf. Arnold Schering: Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums, in „Festschrift zum 75 jährigen Bestehen des königlichen Konservatoriums der Musik in Leipzig", Leipzig 1917, S. 61 ff.

leichten Methode"), oder 1785 (A. d. n. Ztg. 23. Mai), wo ein Hauslehrer, der theoretisch und praktisch Klavier, „Flautravers" (sic) und Violoncello unterrichten will, Stellung sucht; desgleichen 1786 (A. d. n. Ztg. 20. November) ein „Candidat", dessen Name verschwiegen wird. Am 26. März 1792 (A. d. n. Ztg.) zeigt Breterniz, „gewesener Musicus des Orchestres zu Schwerin"[107]), an, daß er in Klavierspielen und Singen zu unterrichten gewillt sei. Im nächsten Jahre, 1793, taucht ein Herr Kellner auf, der Klavierunterricht erteilt und „auch das Spiel der Geübteren mit der Violin begleiten wird, um dadurch die gehörige Fertigkeit im Takte zu verschaffen". (A. d. n. Ztg. 5. April 1793.)

Am 10. Mai 1795 (A. d. n. Ztg.) endlich will Friederike Fromm auf dem Borgwall jungen Frauenzimmern Unterricht in Nähen, Zeichnen, Klavierspielen u. a. erteilen.

Daß ein Bedürfnis nach Musikunterrichtskräften vorliegt, bestätigt uns eine Anzeige vom 26. Juli 1795 (A. d. n. Ztg.), durch die Pastor Hennings in Thelkow auf Michaelis eine Demoiselle sucht, „die jungen Frauenzimmern gründlichen Unterricht im Klavierspielen geben kann".

Am 11. Mai 1797 (A. d. n. Ztg.) kündigt John Fromm, „Zeichen- und Sprachmeister", an, daß seine Frau (s. oben: Friederike Fromm), die ihm im Unterricht zur Seite steht, auch „einen möglichst lehrreichen Unterricht im .... Clavierspielen" erteilen werde, und auch der Candidat Hane unterweist neben andern Fächern im Klavierspiel, wobei er „nach Verlangen auf der Violine, oder mit der Flöte begleiten kann" (A. d. n. Ztg. 8. Juni 1797). Am 28. September dieses Jahres (A. d. n. Ztg.) will der „bestallte Stadtbuchhalter (!) in Rostock, Ren. Ehrfr. Sturmm" neben Unterweisungen im „Schreiben, Rechnen, italiänischen Buchhalten und was dem anhängig" seinen Schülern auch Gelegenheit geben, sich „in Sprachen und Musik zu vervollkommnen". 1798 (A. d. n. Ztg. 25. März) empfiehlt sich erneut der Candidat Hane, und ferner „wünscht ein hier kürzlich aufgekommener Künstler Unterricht auf der Violin nach Viotti's Manier zu geben, das Nähere ist bey dem Organist

---

107) Cl. Meyer, a. a. O., nennt ihn nicht, wie auch der Staatskalender ihn nicht aufführt.

Herrn Florschütz zu erfahren". (A. d. n. Ztg. 4. November[108]).) 1799 (A. d. n. Ztg. 21. März) hören wir, daß der Sohn des Stadtmusikanten, Carl Pannenberg, „diesen Ostern anfangen" wird, „Unterricht auf dem Clavier zu geben". Im Rahmen der „Schulanstalt", die der Theologiekandidat Behm zu Ostern 1801 zu gründen beabsichtigt, wird „außer den Stunden, die zum gewöhnlichen Unterricht bestimmt sind, auch Privatunterricht im Klavier- und Violinspielen geben"; er hat „es auf beyden Instrumenten zu einer solchen Fertigkeit gebracht, um zweckmäßigen Unterricht darauf ertheilen zu können". Im gleichen Jahre wird wieder auf dem Lande eine Erzieherin gesucht, die „außer den nöthigen Handarbeiten im Französischen und Musik Unterricht geben kann". Sehr vielseitig scheint dann 1802 „Fr. Peters im Hause des Hrn. Vick in der Steinstraße" zu sein, der „Unterricht auf der Violin und Harfe, auf dem Violoncell und im Singen" erteilt (A. d. n. Ztg. 18. Juli 1802). Dem Beispiel des Jakobiorganisten Florschütz folgt 1804 (A. d. n. Ztg. 5. Januar) der Cantor dieser Kirche, Heinrich Sturm, indem auch er sich erbietet, Klavierstunden zu geben. Ferner ist er geneigt, eine Singeschule für junge Mädchen oder Knaben zu errichten. „Aufnahmebedingung bei diesem Institut" ist, daß die Teilnehmer „ein Instrument, wenn auch mit weniger Fertigkeit spielten". Unter dem 29. März dieses Jahres (A. d. n. Ztg.) finden wir die Anzeige des uns schon bekannten Herrn Hane (s. oben), in der er mitteilt, daß er „den nemlichen Unterricht im Singen bey Knaben" (in besonderen Stunden) in „seinem Logis anfangen wird, welchen er schon seit verschiedenen Jahren (d. i. seit 1797) an jungen Mädchen ertheilt" hat. 1805 (A. d. n. Ztg. 31. März) will „eine Person von guter Herkunft" neben Sprach-, Religions- und Handarbeitsunterricht auch Musikstunden geben, und 1806 (A. d. n. Ztg. 26. Oktober) empfiehlt Jakobikantor Sturm neuerlich seine Klavier- und Gesangstunden.

Diesen Anzeigen zufolge standen in Rostock zahlreiche, darunter äußerst tüchtige Musikpädagogen zur Verfügung. Daß jedoch auch hier wie überall an Stümpern kein Mangel war,

---

108) Nach den Anzeigen hat der betreffende Künstler kein Konzert gegeben, so daß sein Name, der weder hier noch dort (s. Konzert) genannt ist, nicht angegeben werden kann.

beweist der folgende Aufsatz des Jakobiorganisten Eucharius Florschütz, der, wesentlich aufschlußreicher als die Zeitungsanzeigen, über den Rahmen der örtlichen Situation hinaus richtungweisende Ausführungen zur Musikerziehung der Zeit bringt:

Vom Unterricht auf dem Klavier und der Violine [109]).

Les anciens Musiciens étoient des Poetes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre .... Cependant les Musiciens des nos jours, bornés, pour la plûpart à la pratique de Notes et de quelques tours de Chant, ne seront guers offenses, je pense, quand on ne le tiendra pas pour le grands Philosophes.

J. J. Rousseau
Dict. de Mus. Art. Musicien.

Daß jeder, der sich oder andere in der Musik will unterrichten lassen, einen guten, daß heißt, einen systematischen Unterricht wünscht, ist wohl keine Frage. (Zu denen, welchen das Wohlfeile auch das Gute ist, rede ich hier nicht.) Wer von seinem siebenten bis ins zwölfte Jahr, auf dem Klavier mangelhafte Begriffe von der Fingerordnung, oder bey Erlernung der Violine einen schlechten Bogen-Strich erhalten hat, wird in seinem ganzen übrigen Leben, weder in dem einen noch in dem andern es zur Vollkommenheit bringen: denn jedermann weiß aus Erfahrung, (oder hat's doch gelesen) daß jede Fertigkeit sie sey geistig oder körperlich, je früher man sie erlangt hat, je eindrükkender je dauerhafter sie ist; und gewiß letzere in noch stärkerem Grade als jene. Daher ist es nothwendig, daß jeder, der sich nicht zum Stümper machen lassen will, sich gleich zu Anfange einen guten Lehrer anschaffe. Der versteht seyn Interesse nur schlecht, der, eines wohlfeilen Preises wegen, seine Zuflucht zu einem Menschen nimt, der keine Theorie, von dem worinn er unterrichtet, hat; folglich auch keine systematische Ordnung geben kann; ohne die jeder Unterricht mangelhaft ist. Klavier und Violine sind die Instrumente, die von Dilettanten am häufigsten zur Ausübung gewählet werden. Sie sind die vollkommensten Instrumente der

109) Gemeinnützige Aufsätze aus den Wissenschaften für alle Stände, 1789, Nr. 31 (5. August), Nr. 34 (26. August), Nr. 38 (23. September), Nr. 39 (30. September).

Musick; das erstere wegen seiner Vollstimmigkeit; die Violine wegen Reichhaltigkeit an Ausdruck: sie übertrift in diesem Betracht alle andere Instrumente die existieren und vielleicht noch existieren werden. Sie behauptet den ersten und letzten Rang, nachdem sie behandelt wird. Was ist entzückender als eine reitzvolle Melodie, auf der Violine mit Kraft, Ausdruck und Geschmack vorgetragen: und was kann es wohl beleidigenders und wiedrigers fürs Ohr geben, als ein stümpriges Violinspiel! Nicht so mit dem Klavier. Dieses schwebt im Vergleich mit jener in einer Sphäre von Mittelmäßigkeit; wenn kein Gesang hinzu kommt. Es kann zwar wegen seiner Vollstimmigkeit so tief nicht sinken, und der Geringschätzung nicht ausgesetzet seyn, als die Violine in den Händen eines Bier-Fiedlers: aber wie weit läßt auch diese jenes unter sich, wenn sie in der Hand eines wahren Virtuosen (deren Erscheinung nun freylich unter diesem Himmelstrich mit der der Kometen in gleichem Verhältniß steht,) nicht nur unser Ohr aufs angenehmste schmeichelt: sondern unsere Seele gleichsam im süßesten und reinsten Gefühle von Wollust schmelzen macht! Wenn — ist es in einem Concerte — selbst die geschwäzzigste der Damen vergißt daß sie eine Nachbarin hat! — Auch nur der mittelmäßige Violinspieler wird dennoch jederzeit mehr Aufmerksamkeit durch sein Spiel erregen, als selbst der fertigste Klavierspieler.

Je vollkommner nun ein Instrument geeigenschaftet ist; je ausgedehnter sind die Forderungen die man an denjenigen machen kann, der auf selbigem Unterricht ertheilen will: dieser wäre so nach der Lehrer im Violinspielen. Um Mißdeutungen auszubeugen, erkläre ich mich näher.

Jeder Unterricht in der Musick — er mag sich nun bloß auf das Mechanische einschränken, oder auch auf das Wissenschaftliche derselben ausdehnen — muß theoretisch und practtisch seyn. Beym Klavier ist der theoretische Unterricht der wichtigste; bey der Violin ist es bey weitem der praktische. Dem Lehrling im Klavierspielen kann fast alles, selbst das wesentlichste, die Finger-Ordnung, durch mündliche Belehrung beygebracht werden; beym Violin-Unterricht muß alles dies durch Beyspiele geschehen. Jeder, der nur die Natur des Klaviers und die der Violine einigermaßen kennt, wird wissen, wie verschiedene Kräfte erfordert werden, einen einzelnen

vollkommenen Ton auf diesem oder jenem Instrumente, hervorzubringen. Auch jemanden der in seinem Leben kein Klavier gesehen hat, wird es nicht schwer werden, einen einzelnen Ton (doch ohne Absicht und Ausdruck) eben so als der größte Virtuose ansprechen zu lassen. Nicht so ist es auf der Violine. Es kann jemand alle übrige Instrumente (Bratsche und Violonschell ausgenommen) mit Fertigkeit spielen können, und dennoch nicht vermögend seyn, einen einzelnen vollenkommenen Ton auf der Violine anzugeben: hingegen hat man Beyspiele, daß Leute von guter Natur-Anlage, leichte und faßliche Melodien, ganz durch sich selbst, auf dem Klaviere haben spielen gelernet.

Ein Klavier-Lehrer, der mit einer gründlichen Theorie eine systematisch richtige Lehr-Methode verbindet, kann (Talente beim Lernenden werden immer voraus gesetzt) große Spieler bilden, ohne selbst ein solcher zu seyn: bey Erlernung der Violine gehöret dies unter die Unmöglichkeiten; da heißt es: wie der Meister so sein Jünger. Giebt jener auf seinem Instrument die Töne falsch an, so folgt natürlich, daß dieser dasselbe thue; so wird ebenfals der Lehrling keinen richtigen Takt in seyn Spiel bringen, wann der Lehrer selbst taktlos spielt. Daß beym Unterricht im Violin spielen, das Spiel des Lehrers mit dem des Schülers vergesellschaftet sey, und zwar vom ersten Strich, den dieser thut, ist durchaus nothwendig: man wird es mir also nicht streitig machen. ich sage, wer bey einen Stümper lernt die Violine spielen, wird ebenfals ein solcher werden, wenn er auch die besten Talente hätte: und mit weit weniger Talenten kann einer ein guter Spieler werden, wenn er einen guten Meister zum Vorbild hat. Dis kann sich der denkende Musicker durch die Macht des Beyspiels leicht erklären.

Die Grundlage zum guten Klavierspiel ist eine richtige Finger-Ordnung[110]).

Von dieser allein hängt auf diesem Instrument alle Nettigkeit und Präcision des Spiels ab. Ohne diese ist das fertigste Spiel

---

110) Warum ich hier nicht des Notenlesens, der Eintheilung der Noten und musikalischen Zeichen erwähne, sieht jeder leicht ein; da diese Dinge bey Erlernung der Musick eben so wesentlich sind, als beym Lesenlernen einer Sprache die Kennung der Buchstaben.

weiter nichts als ein Gepolter. Es ist durchaus ohnmöglich, geschwinde Säzze distinkt und rund zu leisten, wenn der Spieler genöthiget ist, einen Finger von einer Taste zur andern zu rükken, oder den dritten über den zweiten und den vierten über den dritten steigen zu lassen. Sie ist aber auch weit schwerer als die Finger-Ordnung der Violine; scheint es aber nicht, und zwar wegen der Willkühr, vermöge welcher man nicht nur mit jedem Finger jede Taste niederdrükken, sondern oft auch eben dieselbe Passage mit verschiedenen Finger-Ordnungen hervorbringen kann. Diese Wilkühr verleitet daher die mehrste Zeit Lehrer und Schüler, die Finger-Ordnung für etwas unbedeutendes zu halten; folglich sie zu vernachlässigen.

Die Grundlage zum guten Violinspielen ist ein guter Bogen-Strich, und eine richtige Finger-Ordnung.

Diese Finger-Ordnung ist der Natur des Instruments nach weit bestimmter und unfreywilliger; folglich leichter. Größtentheils kann auf der Violine eine schwere Passage nur mit einer einzigen Finger-Ordnung herausgebracht werden, wenn anders nicht der gute Vortrag darunter beyden (Sic) soll: denn mit jeder andern Finger-Ordnung entsteht ein anderer Ton [111]). Was aber wesentlich den Violinspieler bildet, und der eigentliche Maßstab ist, nach welchem man ihn beurteilen kann: ist der Bogen-Strich. Derjenige, der nur immer die Spizze seines Bogens auf den Saiten herum tanzen läßt, darf am wenigsten sich rühmen, daß er einen guten Bogen-Strich habe. Die Spizze des Bogens hat keine Kraft, oder vielmehr, der Spieler kann

111) Dies heißt nicht: ein andrer Ton in der Tonleiter, sondern: eben denselben Ton, in derselben Tonleiter verändert sich, wenn er auf einer andern Saite, oder welches einerley ist, mit anderer Finger-Ordnung hervorgebracht wird. Man gebe das leere zwey mal überstrichne e an, und vergleiche damit das zwey mal überstrichene e auf der einmal überstrichne a-Saite mit dem vierten Finger; und man wird den Unterschied finden. Ich würde diese Anmerkung für ganz überflüssig halten, wenn mich die Erfahrung nicht lehrte, daß sich Violinspieler, besonders von einer gewissen Klasse, bei Ausübung dieses Instruments grau geworden sind, und dennoch weder soviel Gehör noch Beurtheilungskraft haben, die Verschiedenheit des Tons einer leeren Saite, mit dem der durch Aufsezzung eines Fingers hergebracht wird, zu bemerken. Letzterer verhält sich zu jenem, ohngefähr, wie der sanfte Ton eines Waldhorns zu dem schneidenden Ton einer Trompette.

mit selbiger nicht den gehörigen Druck in den Strich bringen: hieraus folgt, daß die Töne, auf diese Art hervorgebracht, weder Stärke noch Wohlklang haben können. Derjenige Spieler, der, auf entgegengesetzte Weise, diesen Fehler vermeiden will, und alle, von Vater und Mutter angestammte Kräfte seinem Bogen mittheilt, verräth, eben so wenig wie jener, Beurtheilung und Gefühl. Das Wesentliche beider Fehler besteht darin: Im ersten Falle erhalten die Saiten durch den zu schwachen Strich zu wenig Schwingung: im zweiten zuviel; oder eigentlicher: die Saiten werden, durch das zu starke Reißen, gleichsam betäubt, und hiedurch verhindert, ihre Schwingungen in gehörigem Verhältnisse zu machen; wenn auch nicht hinzu käme, daß hiedurch das unangenehme Geräusch des Anprallens der Saiten an das Griffbrett, verursacht wird. Man denke sich einen durch die Zähne oder die Nase fisselnden Sänger oder Sängerin; und einen der aus vollem Halse schreiet, (z. B. das hiesige grüne Singe-Chor) so hat man ein ziemlich wahres Bild beider Gattung von Violinspielern.

Noch muß ich eine zwar bekannte, aber nicht genug beherzigte Wahrheit in Anregung bringen. Nichts ist von nachtheiligerm Einfluß auf den guten Bogen-Strich eines Violinspielers, als das Spielen zum Tanze. Die Folgerung hieraus wird jeder ohne Kopfbrechen selbst machen können.

Beim Unterricht sowol im Klavier- als Violinspielen, ist es durchaus nothwendig, daß eine gründlich abgefaßte Anweisung zum Grunde gelegt werde. Dies erleichtert dem Unterrichtenden — der wegen Anfang und Ende nicht selten mit sich uneins ist — die Arbeit ungemein; und verschaft dem Lernenden Gelegenheit — ist anders dieser wißbegierig und hell genug — die Anfangsgründe in kürzerer Zeit durch sich selbst, als durch die ordnungslose Methode seines Lehrmeisters zu lernen. Zwar, wenn die Musikmeister immer das wären was sie seyn solten, nemlich: wahre Musiker; so würde diese Beihülfe nicht so allerdings nöthig seyn: allein wer weiß nicht, daß die mehresten dieser Herren Empyriker der untersten Klasse sind? deren Wissen oft nur Stük- und Flikwerk ist; und die selbst nur selten ordentlichen Unterricht genossen haben? Ist auch hie und da einer, dem es einfällt, noch in der zweiten Hälfte seines Lebens musikalische Materialien zu sammlen, so kann doch nie bey ihm ein Ganzes daraus werden;

sein Wissen gleicht einem Ruin, wo Steine, Kalk und Unrath auf die verworrenste Art durch einander liegen; er weiß nichts zu ordnen, und wie er gesammlet theilt er wieder mit; auch taugt — wegen zu häufiger Überschwemmungen[112]) — Grund und Boden nicht: die Seele hat fürs Edle schon die Empfänglichkeit verlohren; der Kopf ist stumpf; die Finger — Ein mit so liebenswürdigen Eigenschaften ausgerüstetes Werkzeug, das nun kein Lehr-System im Kopfe haben, folglich noch weit weniger ein solches auf dem Papiere entwerfen kann, wird, sage ich, sehr wohl thun, wenn es sich nicht so ganz auf eigene Habitüde im Unterricht verläßt; sondern vielmehr, — bis der Lehrling die Anfangsgründe genugsam gefaßt, und es bis zu einer gewissen Deutlichkeit im Spielen gebracht hat — sich der gedrukten und mit praktischen Beispielen versehenen Anweisung eines berühmten Meisters, zum Leitfaden bei selbigem, bedient. Man hat eine Klavier- und eine Violinschule von Löhlein; beide sind sehr gut und empfehlenswert. Billig müßte kein Schüler, dem es Ernst ist was zu lernen, weiter schreiten, ehe sein Kopf begreifen, und seine Finger spielen könnten, was in selbigen enthalten ist.

Es hat für den Lernenden die schlimmsten Folgen, wenn über die Anfangsgründe zu geschwind hingeschlüpft wird. Der Mangel an richtigen Begriffen vom Takt, von der Vorzeichnung, und an Festigkeit in der Fingerordnung, macht, daß die mehrsten derselben, bis an ihr Ende, Stümpfer bleiben. Wären Beispiele nicht verhaßt, so würde es ein Kleines seyn, das Gesagte auf die evidenteste Art zu beweisen. Es ist lange nicht die mühselige Arbeit damit verknüpft, einen mittelmäßigen Kopf die ersten Gründe beizubringen, als einen Talentvollen, feurigen und dabei flüchtigen Lehrling, der beim ersten Unterricht verdorben ist, wieder ins rechte Geleise zu bringen. Bei diesem ist, im Anfange des Unterrichts, die strengste Aufmerksamkeit,

---

112) Cantores amant humores. Einer meiner Freunde — der ungleich mehr Latein als ich, versteht, denn ich verstehe gar keins — gab mir den Rath, ich möchte obigen Spruch als Note anführen; indem er zu meinem deutschen Texte ungemein gut paßte. Solte also etwas in selbigem enthalten seyn, welches auf sich anzuwenden, jemand gegründete Ursachen fände; dem wird hoffentlich meine Unkunde in der lateinischen Sprache eine genugthuende Entschuldigung seyn. —

die genaueste Sorgfalt nöthig, wenn er nicht unvermerkt, selbst unter den Händen des besten Lehrmeisters, ausarten soll. Dieser ist, vermöge des Feuers, das ihn belebt, am wenigsten geneigt, sich lange bey den Anfangsgründen aufzuhalten; er will immer fliegen; anstatt, daß man jenen, wie jedes andre träge Thier, gleichsam fortschieben muß, wenn es einen Schritt aus seiner Stelle kommen soll.

Hieraus sieht man nun leicht die Nothwendigkeit ein, daß ein Lehrmeister in der Musik, seine Lehrlinge nach Maasgabe ihrer Fähigkeiten und ihres Temperaments behandeln müsse; daß er, bei dem alles schnell fassenden, und dem langsamen Kopfe; bei dem muntern, lebhaften, und bei dem schläfrigen Geiste, nicht dieselbe Verfahrensart beobachten dürfe. Er muß zwar suchen, ihnen das Lernen angenehm zu machen; aber desfals nichts übersehen, wodurch in der Folge, in der Kenntnis oder in der Fertigkeit der Lernenden eine Lükke entstehen könnte. Er muß den Grundsazz — der modernen Erzieher — nicht nachhinken, nach welchem man wähnt, alles könne gleichsam spielend erlernet werden[113]).

---

113) — — nil sine magno labore
Vita labore dedit mortalibus. Hor.
So sehr ich mich sträubte und so ungereimt ich es hielte, aus einer Sprache, die ich nicht verstehe, und überdem einen Autor, den ich so kaum dem Namen nach kenne, zu allegnieren; so konnte ich doch dem Eindringen meines Freundes nicht ausweichen, der mich versichern wolte, daß ich, als Laie, mich somehr über so kleine Bedenklichkeiten hinwegsezzen könne: da, sogar berühmte Schriftsteller jezziger Zeit, ähnliche Schwächen sich zu Schulden kommen ließen, — Das mag er verantworten. — Ich meinesteils kann es nur meinem lateinischen Präzeptor nicht verzeihen, daß er mich so unverantwortlich verwahrlost hat. — Ich werde suchen, ihn dem Leser en Sihuette zu produziren: Der gute Mann war Kantor; hörte es aber doch weit lieber, wenn man ihn Musikdirektor nannte. Er hatte einen ziemlichen Stolz, und zwar einen Ahnenstolz; denn er war im fünften oder sechsten Gliede mit einem Justiz-Rath verwandt. obe dieser gleich nie Notiz von ihm nahm, so schien es ihm doch immer sehr gütlich zu thun, wenn er Gelegenheit bekam, zu erzehlen, daß er ein Vetter von ihm sey. Wer ihn Musik-Direktor nannte — welchen Titel er sich selbst gelegentlich beigelegt hatte — konnte auf seine ganze Ergebenheit rechnen; sein Wein- und Liquör-Vorrath standen ihm zu jeder Zeit offen. Ersterer schmolz zwar sehr oft; und wenn zuweilen seine fidelen Brüder ihn besuchten, und mit den unwiderstehligen und süßen Worten: Lieber Musik-Direktor, ihn um einige Buteljen Wein schnellen

Hat der Schüler die Anfangsgründe vollkommen gefaßt, hat er sich Deutlichkeit im Vortrag und Festigkeit in der Fingerordnung erworben; dann kann nach und nach der Lehrmeister mit gutem Gewissen, die Wahl der Stükke dem individuellen Geschmakke des erstern überlassen; wenn dieser sein Instrument zu keinem andern Endzweck lernt, als in der Folge bloß sich ein Vergnügen damit zu machen; will er sich aber ganz der Musik widmen, so müssen hiernächst ganz andre Wege eingeschlagen werden. Doch das gehört nicht hierher.

Bis hier kann alles was ich gesagt habe, auch auf Violinschüler anwendbar seyn. Nun zum Klavierspielen insbesondere.

Vor allen Dingen muß ich meine Leser mit einer Inkonvenienz beim Klavier-Unterricht hiesigen Orts, bekannt machen: einer Inkonvenienz, die um so schädlicher ist, jemehr sie ignoriert wird; die, unbemerkt und mit Riesenkraft, zwischen Lehrer und Schüler tritt, und ersterm — ist er von der Klasse

---

wollten, so bat er um etwas Gedult, indem der Wein erst vom Faß gezapft werden müßte; unterdessen gewann mein soi-disant Musik-Direktor Zeit, welchen aus dem Weinhause holen zu lassen: sein Liquör-Vorrath hingegen war immer im besten Stande; da sein Bedürfnis, welches Morgens, Mittags, Nachmittags, Abends und um Mitternacht gleich stark war, keinen Abgang desselben erlaubte. — In seinem Fache als Musikdirektor war er wirklich ein possirlicher Mann. den Takt schlug und trat er immer mit Händ' und Füßen zugleich, so daß man immer fürchten mußte, das Orgel-Chor werde einen tödtlichen Sprung nach der Kirche hinunter machen; ob aber wirklich Takt in der Ausführung seiner Musik herrsche, schien ihn nicht zu bekümmern; denn es waren gemeiniglich drei Tempos die unter seiner jedesmaligen Anführung herrschten; die Sänger hatten das ihrige, die Instrumentisten ebenfalls, und so auch der Organist. Wer nun von diesen drei Partheien zuerst geendiget hatte, pausirte das übrige; so genau wurde es nicht genommen. Kam nun der Choral, so nahm er geschwind die Violin zur Hand — die er sehr nachdrüklich strich — und verbrämte ihn so schön mit allerhand lieblichen Stellen aus Angläsen und andern Firlefanz, daß man oft nicht wußte, solte man lachen oder ihn bedauren. Wenn sich dann der Musik-Direktor links und rechts umsahe, ob auch seine Geschicklichkeit und sein feiner Geschmack Aufmerksamkeit errege, dann dachte ich bei mir, was er oft zu denen von seinen Schülern, die noch um einen Grad dummer, als er selbst waren, sagte: ubi est judicium? — Wie nun seiner Musik beschaffen war, so war es auch sein Latein: daher ich, als sein Produkt, — ein Stümper!!

der Bessern — Absichten und Ruhm vereitelt, und die Fortschritte des Letztern hemmt; der die wahre Pest für das Emporkommen der Musik unter den Dilletanten ist; und der man endlich ganz allein den unbegreiflichen Mangel an fertigen Klavierspielern, besonders aber -Spielerinnen zuzuschreiben hat; — und diese Inkonvenienz heißt? — Übertriebener Hang, nichts, als Arien, zu spielen! — Obgleich Lehrer und Schüler mehrenteils in gleichem Grade dazu beitragen, daß diese Ungehörigkeit immer weiter einreißt, und die zweckmäßigen Stükke aus dem Unterricht verbannt bleiben: so ist ist es doch eigentlich jener, dem man die Schuld davon besonders beizumessen hat. Wenn der Lehrling — oder ist dieser noch in einer solchen Unmündigkeit, daß sein Geschmak garnicht in Betracht kommen kann — dessen Ältern und Vorgesetzte nicht wissen: daß Arien, besonders die aus Opern, entweder zu bund oder zu simpel; zu vollstimmig oder zu leer sind; daß der Komponist bei den Arien, im Vor- und Nachspiel die Violine, im Gesang aber die Natur und die Kräfte der Singestimme zum Augenmerk habe; und also nicht den entfernsten Gedanken hege noch hegen könne, selbige dem Klavier anzupassen; daß bei Arien selten andre als Trommelbässe, sind; — wenn, sage ich, von Seiten des Lehrlings alles dieses ignoriert wird: dann muß der Lehrmeister seinen Schüler, nicht nur mit Gesagtem, sondern auch den nachtheiligen Folgen desselben bekannt machen. Diese bestehen darin: Ist nemlich die Arie zu bund, das heist: ist sie aus Sprüngen und solchen Säzzen zusammengesezt, die zwar auf der Violine und bei der Singestimme gute Wirkung thun, und auf ersterer auch ohne Schwierigkeit herausgebracht werden können; so ist sie doch auf dem Klavier oft äußerst schwer: denn diese Sprünge sind gegen die Natur dieses Instruments, und vertragen sich nicht mit der guten Finger-Ordnung desselben. Nur sehr selten, ist in Stükken, die nicht fürs Klavier gesetzt sind, die richtige Finger-Ordnung desselben anwendbar zu machen. Ist die Arie zu simpel und einfach in der Melodie, so übt sie zu wenig, und sezt die Finger des Lernenden in nicht genugsame Thätigkeit; ist selbige nun, wie bei einfachen Arien oft der Fall ist, mit Akkorden ausgefüllt, so ist der Nachteil damit verknüpft, daß diese Akkorde, für zarte und noch nichtgeübte Hände, in der Folge, Steifigkeit verursachen; und die zu starke Überladung

für Augen und Finger, den, der es noch nicht zu einem gewissen Grad von Fertigkeit im Notenlesen gebracht hat, nicht aus der Stelle kommen lassen. So entsteht auch Steiffigkeit für die linke Hand aus den Trommelbässen in Arien. Diese Trommelbässe sind an und für sich nicht zwekwidrig; sondern sie sind es nur im Anfange bei Erlernung des Klaviers. Muß sich nun ein Anfänger lange auf diese Art quälen, so bekommen zulezt seine Hände eine ganz falsche Richtung; so, daß ihm nachhero fürs Klavier eigentlich gesezte und leichtere Stükke, die größte Schwierigkeit machen.

Eben so schädlich ist es für Anfänger, wenn ihre Lehrmeister — aus misverstandener Gefälligkeit, Unwissenheit, oder sich selbst zur Erleichterung — ihnen erlauben, bei einem Stük, daß sie anfangen zu lernen, erst den Diskant, und hinterher den Baß, zu üben. Keinen überzeugendern Beweis kann ein Klaviermeister von sich geben, daß er ein Stümper im höchsten Grade sei, als diese Methode. — Einem solchen Musikverderber darf man dreist ins Gesicht sagen — voraus gesetzt, meine Herrschaften, daß Sie ihn so bezahlen, daß sowol Sie als er, sich nicht schämen dürfen es zu gestehen — daß er ein Betrüger sei; — (ob vorsezlich oder unschuldigerweise, kommt hier nicht in Betracht; denn die Folgen sind immer dieselben —) das heißt: daß er die Eltern ums Geld und die Lehrlinge auf die unnüzzeste Art um die Zeit bringe! — Diese verkehrte Methode zu unterrichten führt den zwiefachen Nachtheil mit sich, daß das Auge des Schülers nicht sogleich geübt wird, zwei Notensysteme mit einemmale zu übersehen — welches beim Klavierspielen bekanntlich durchaus nothwendig ist — und dann ferner, daß die linke Hand hiedurch um somehr steif und ungelenk bleiben muß, jemehr sie ohnehin schon von Jugend auf, durch Gewohnheit, von den mehresten Handverrichtungen ausgeschlossen ist, da doch, soviel als möglich, diese Hand eben die Behendigkeit, als die rechte, haben müßte.

Nun etwas von den kleinen Arien oder sogenannten Liedern. Auch diese sind beim Anfange des Unterrichts unzwekmäßig. Warum? wird man fragen; hier sind doch keine Trommelbässe und keine für das Klavier unnatürliche Sprünge wie bei den großen Arien, indem sie keineswegs für die Violine, sondern ganz und allein für das Klavier und die Singestimme gesezt

sind? — das geb ich zu, und es hat damit seine völlige Richtigkeit; allein, man höre: Ein Lied, das seiner Bestimmung entspricht, ist, nach der Theorie der Ästhetiker: ein unaufhaltbarer Ausbruch einer aus der Seele strömenden Empfindung; als: Freude, Traurigkeit, Zärtlichkeit, Sehnsucht, Schmerz usw.; diese Empfindung muß ebenfals der Komponist seiner Melodie einhauchen, so, daß zwischen dieser und der Poesie, die genaueste Analogie herrsche; soll ferner das, was Gefühl und Kunst des Dichters und Komponisten dargestellt haben, nicht todter Buchstabe bleiben, so muß er durch Gesang und Spiel gleichsam erst Leben erhalten; daß dis nun nicht die Sache eines Anfängers seyn könne, ist gewiß nicht schwer einzusehen[114]).

Der Lehrmeister spare also auch diese so wie jene Arien, bis sich der Lehrling durch Übung in zwekmäßigen und für das Klavier, ohne Rücksicht auf Gesang und die Violine gesezzten Stükken[115]), eine Fertigkeit und besonders eine mechanische Festigkeit in der Fingerordnung erworben hat; alsdann wird er beide Gattung von Arien — da ihm die Finger nicht mehr im Wege sind — für sich und andere geniesbarer vortragen können[116]).

---

114) Wer sich von dem, was ich von Unzwekmäßigkeit beider Gattung von Arien beim Anfange des Unterrichts, gesagt habe, nicht überzeugen kann, frage jeden guten und fertigen Klavierspieler, wodurch er es geworden,? und wenn er sagt, daß er seine Fertigkeit und Prezision im Spiel, durch Arien erlangt habe: dann sage man, daß ich ein erz Stümper und Schmierer sey!

115) Es ist an guten Klavierstükken für Anfänger gar kein Mangel. Wolf, Withauer und Türck, haben deren vortrefliche geliefert, aber freilich haben sie den Fehler, daß sie — Geld kosten — Es ist überdies ein großes Versehen beim Unterricht, daß die Schüler nicht gleich in der Jugend zur Anstrengung gewöhnt werden; werden sie es jetzt nicht, so werden sie es niemals!

116) Es giebt sogar Lehrmeister im Klavierspielen, die bei ihrem Unterricht mit dem Generalbaß anfangen. Daß heißt, einen der nicht gehen kann, tanzen lehren wollen. Hier fällt mir ein, was Löhlein sagt: „Wenn sich Leute zu Lehrmeistern aufwerfen, die selbst noch Unterricht bedürfen, so ist dieses eben das, als wenn ein Blinder sich zum Wegweiser angiebt. Diese Leute sind gleichwol schwer zu bekehren; denn „je minder sie verstehen, jemehr beweisen sie."

Gellert.

Mit dem Unterricht im Violinspielen sieht es ebenfalls so aus, daß man nicht eigentlich weiß, mit wem man Mitleiden haben soll, mit dem Lehrer oder dem Schüler? Dieser ist nun freilich am mehrsten zu beklagen: denn nur er verliehrt. Daß jener sich wohl prüfen solte, ehe er es unternimmt jemanden Unterricht im Violinspielen zu geben, ob er auch wirklich fähig dazu sey; ist gar nicht zu erwarten: denn nichts wird überhaupt leichter gehalten, als Unterricht zu geben. Man frage einmal den erbärmlichsten Fiedler von Profession, ob er uns wohl lehren könne die Violine spielen? und man wird im Tone der festesten Überzeugung, und mit einer Miene von Entschlossenheit die Antwort von ihm erhalten: O ja! Warum das nicht! — Hat etwa ein solcher soviel gesunden Verstand und Selbstkenntniß, um einzusehen, daß er würklich ein Stümper sei — welches jedoch unter die Wunder jezziger Zeiten gehört — und als solcher folglich nicht den Grund zu einem guten Spieler legen könne; so denkt er: ich kann ihm doch wenigstens die Anfangsgründe beybringen; das übrige wird sich wohl finden. — Vortreflicher Schluß!! — Unglücklicherweise aber sind die Anfangsgründe, die er sich denkt, grade diejenigen, die beim Anfang im Violinspielen nicht die wesentlichsten sind. Ich erkläre mich deutlicher.

Wann beim Anfang im Klavierspielen, der Lehrer, ehe er seinen Schüler mit den Noten, den Erhöh- und Erniedrigungszeichen u. s. w. bekannt macht, ihm vorhero sagt und zeigt, wie er sizzen und wie er Arme und Hände halten müsse; so wäre bei diesem Instrumente das außerordentliche schon abgemacht; und dis kann auch von diesem leicht in einer Stunde begriffen, und in kurzer Zeit zur Fertigkeit gebracht werden. Beim Violinspielen werden diese Unwesentlichkeiten gleichsam wesentlich: weil außer denen, die nur des guten Anstandes wegen beobachtet werden, die übrigen auf das Spiel selbst, Einfluß haben; und diese sind: wie der Schüler die Violine in der linken Hand so halten müsse, daß er nie in Gefahr komme sie fallen zu lassen; (welches bei sehr jungen Schülern leicht geschehen kann;) ferner, wie er selbige am Halse anzusezzen habe, daß sie nicht ausgleiten könne; wie er beide Arme tragen und wie er den Bogen anfassen müsse, um ihn in der Folge nach Willkühr regie-

ren zu können; und endlich, welche Lage und Stellung überhaupt er seinen Körper von Kopfe bis zu den Füßen zu geben habe, damit im ganzen Umrisse der Figur des Lernenden, wo nicht Grazie, doch auch nichts widriges oder komisches herrsche[117]). Hiemit müssen, noch ehe zum eigentlichen Unterricht geschritten wird, so lange Vorübungen gemacht werden, bis der Lehrling sie begriffen hat; das heißt: bis er hinreichend wisse, wie er es machen solle: die Fertigkeit selbst kann freilich erst in der Folge erreicht werden. Vor allen Dingen ist es nothwendig, daß gleich im Anfange der Grund zu einem guten Bogenstrich gelegt werde. „Ganz allein vom Bogen hängt der gute Ton ab, und der Schüler muß nicht eher ablassen, bis er ihn völlig in seiner Gewalt hat. Man glaube ja nicht, er werde sich von selbst finden: keineswegs! Es giebt heute gute Violinspieler, die bei aller ihrer Geschiklichkeit einen schlechten Ton haben, weil sie im Anfange den Bogenstrich vernachlässiget haben, und ihn in der Folge nicht mehr verbessern können. Noch einmal! Man kann sich nicht genug Mühe geben, gleich bei der ersten Anlage, hauptsächlich einen guten festen, und graden Bogenstrich zu erlangen.“ Dis sagt Löhlein und alle gute Violinspieler.

Nun vergleiche man einmal mit diesen Forderungen den mehresten Unterricht auf der Violine! Wenn unsre Violinmeister ihren Schülern demostrirt haben: daß ein Kreuz

117) Ich habe einen Violinspieler gekannt, so gut er auch spielte, dennoch durch seine überaus lächerlichen Mienen, die er dabei machte, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer von seinem Spiel ablenkte, und sie zu Zuschauern von seinen Gesten machte. Wenn er, nehmlich, in der mitleren Region der Töne verweilte, so war sein Gesicht mehrenteils ruhig; begann er aber mit den Fingern nach der Höhe zu klettern — dis mochte nun in einem langsamen oder geschwinden Grade geschehen — so zog sich, in eben dem Verhältnis, sein Mund, nach dem rechten Ohr hin; so, daß wenn er mit den Fingern den Steg erreicht hatte, Mund und Ohre in — Eins geflossen war. — Dies war ihm nun freilich um so viel leichter, da Mutter Natur, bei Zutheilung des Mundes ihn nicht kärglich versorgt hatte. — So wie er nun wieder abwärts stieg, so engte sich auch verhältnismäßig der Mund; geschahe dis in einem Sprunge, so machte der Mund ihn ebenfalls; und wenn er bis zum tiefen G kam, so machte dieser eine so rüsselförmige Figur, als hätte er soeben einen recht materiellen Kuß in Bereitschaft.

kein *b* sey; daß eine ganze Note mehr gelte als eine halbe; daß der Viervierteltakt vier, und der Dreivierteltakt drei Viertel enthalte; daß C dur und A dur nicht einerlei sei: dann glauben sie, daß sie ihren Schülern nicht nur alles was zum Violinspielen erfordert wird, sondern die ganze Theorie der Musik beigebracht haben. Jener Vorübungen wird gar nicht gedacht; des Bogenstrichs, der Haltung der Violine und des Bogens, des Tragens des Körpers und der Arme und der Posizion der Füße wird gar nicht erwähnt; und warum? Aus dem natürlichsten Grunde von der Welt: weil — der Lehrmeister es selbst nicht weiß. Jezt wird nun der praktische Teil vorgenommen; da bringt der Herr Virtuose ein Lied'l, eine Menuet oder eine Angläse mit, die wird so lange gefiedelt, bis der Schüler sie auswendig weiß, dann wird ein anders Stükchen genommen, und auf eben diese Art fortgefahren; und so wandeln Lehrer und Schüler, jener in seiner Dummheit und dieser voll Zutrauen auf seinen geschikten Lehrmeister, Wochen, Monathe und Jahre, durch, der Schüler verliehrt Geld und Zeit; glaubt unterdessen, daß er würklich etwas prestiren könne, so lange, bis er endlich selbst einsehen und sich mit Verdruß und Schaam gestehen muß, daß er getäuscht und — ein Stümper sey.

Er verwünscht nun seinen Lehrmeister! er sieht daß es schon zu spät ist, das Versäumte nachzuholen; er nimmt die Violine und — ist er ein Kolerikus — schlägt sie in Stükken, und verschwört, je eine wieder in die Hand zu nehmen! — Jener zweifelt indessen keinen Augenblick, daß er nicht ein sehr nüzliches Glied im Staate sei; da er doch weit klüger gehandelt hätte, wenn er statt Violinspieler, — Besenbinder geworden wäre[118]).

---

118) Die frommen Wünsche scheinen seit einiger Zeit sehr im Umlaufe zu kommen; man wird mir also hoffentlich auch einen erlauben. Wäre es nicht gut, wenn alle Privatlehrer in der Musik, von denen man noch keine überzeugende Beweise ihrer Tüchtigkeit im Unterricht hätte, sich müßten tentiren lassen? „Freilich", wird mancher denken, „wäre das so übel nicht; hiedurch könnte man doch wengistens negatife Gewisheit im Voraus erhalten, daß man sein Geld für den Unterricht nicht wegwerfen würde." Allein, bei dem Manne dem man dieses Geschäft übertrüge, müßten gewisse Eigenschaften und Umstände zusammentreffen, wenn man sich auf seinen Ausspruch solte verlassen können. Er müßte erstlich ein Mann von anerkannten Verdiensten in der Musik seyn; er müßte uneigennüzzig

Derjenige, dem vielleicht das, was in diesem unzulänglichen Aufsazze, von den Mängeln des musikalischen Unterrichts gesagt ist, nur gesuchts Räsonnement scheinen möchte, werfe einmal mit unbefangenem Auge einen Blik über den Zustand der hiesigen Musik unter den Dilletanten[119])! Wie viel sind deren unter den Herren, die sich von Zeit zu Zeit mit einem

---

— er müßte im eigentlichen und guten Verstande — Patriot seyn; (denn aus welcher Kasse solte er wohl salarirt werden?) und welches fast das Wesentlichste wäre: er müßte in der Lage seyn, daß er selbst nicht Lexion gäbe. „Da haben Sie recht! Zur Ehre der Menschheit zweifle ich auch keinen Augenblick, daß man, was die Uneigennüzzigkeit und Patriotismus betrift, nicht solte zum Zwek kommen können; was aber den ersten Punct angeht, so enthalte ich mich eines Urtheils; und der lezte läßt mich zweifeln, daß dieser Wunsch, in Bezug — auf unsre liebe Vaterstadt — Rostock — zu bewerkthätigen, und — applikatif sey!" — also wirde die Stelle eines Tentators noch fürs erste unbesezt bleiben. — Würde aber gegen alles Vermuthen dieser Wunsch realisirt, so müßte man doch wenigstens sehr behutsam und billigerweise mit Ausnahme zu Werke gehen. Es würde gegen alles savoir vivre gehandelt seyn, wenn man z. B. einen Klaviermeister, der aus B... käme, hier in Rostock wolte der Tentation unterwerfen. Nur blos in Gedanken an der Geschiklichkeit eines solchen Apostels zweifeln, würde ihn schon beleidigen. Es ist ja längst keinem Zweifel unterworfen, daß alle Handels-Artikel, die man von daher erhält, gut und ächt sind: Puder, Pfeifenköpfe, Französinnen und Pommade, alle diese Waaren sind vom besten Gehalt. Ich wüßte also gar nicht, warum man grade in die Verdienste eines Klaviermeisters der aus B... käme, Mistrauen sezzen wolte? — und das um so viel weniger, falls dieser seine Empfehlung einem der Virtuosen zu danken hätte, die die Gabe in hohen Grade besizzen, auch über Sachen zu urtheilen, von denen sie — nichts verstehen. — Einige Leute zwar, die in B... gewesen sind, wollen sagen — was alle Welt weiß — daß viele große Musiker da seyen; daß es aber auch wimmle von einem gewissen Ungeziefer, das sich — Klaviermeister nennt; und wo jeder deren mit beiden Händen zugreife, wenn er einen Ruf nach einer Provinzial-Stadt bekomme, von welcher, im Vergleich mit dem Ort seines Aufenthalts, er nur sehr niedrige Begriffe hegt; wo er glaubt, daß seine Nürnberger Waare ihm theuer genug werde bezahlt werden, und er, wie der Einäugige unter den Blinden, eine große Figur spielen könne. Diese Leute mögen es aber wohl nicht verstehen: denn sie sind so altgläubig und unaufgeklärt, daß sie ihre Augenmerk besonders beim Unterricht immer nur aufs Gründliche richten, und das Übrige für Ballast halten. —

119) Man traue mir nicht zu, daß ich hiedurch jemanden, wer es auch sey, nur im mindesten oder auf die entfernteste Art beleidigen

neuen Konzerte produziren können? — Unter den Damen? — Warum zwingt es uns Bewunderung ab, wenn Eine aus der benachbarten Stadt zu uns kömmt, sich am Flügel sezt, und nun, wie von den Grazien beneidet, durch meisterhaftes und feines Spiel auf diesem Instrumente uns mit der Eintönigkeit desselben wieder aussöhnt? — Wenn mancher Liebhaber der Musik von sich sagt, daß er sein Instrument gar nicht nicht gelernt habe, um sich öffentlich mit selbigem hören zu lassen, sondern blos zu seinem Privat Vergnügen, so würde dis, wenn es als Herzenssprache anzunehmen wäre, wo nicht einen undenkenden Kopf, doch gewiß einen Phlegmatikus verrathen; denn es ist bekannt, daß man da nicht ärndten kann, wo man nicht gesäet; und daß man aus einer Kunst in der man nur Stümper ist, auch nur stümperhaftes Vergnügen schöpfen kann: allein, jene Worte muß man so verdolmetschen: Daß ich mich nicht auch öffentlich hören lasse, daran ist nicht mein Wille, sondern meine zu schwachen Kräfte sind die Ursache; denn mein Lehrmeister hat mir vom Anfang an nichts anders als Lieder und Gassenhauer vorgelegt; oder: Mein Lehrer vereinigte Geschiklichkeit mit Fleiß mich zu einen guten Spieler zu bilden; allein ich war zu phlegmatisch, die erforderliche Mühe und Gedult anzuwenden; oder auch: Ich wolte klüger seyn als mein Lehrmeister; da er nun sahe, daß mein Eigensinn mir nicht erlaubte, seine Vorschrif-

---

wolle; und es würde unweise von mir gehandelt seyn, wenn ich hiezu fähig wäre. Der Musikliebhaber, der zur Aufnahme der Musik das Seinige beiträgt, verdient als solcher von dem Musiker immer Achtung; und dieser hat sich übrigens nicht zu bekümmern um das, was jener in Ausübung derselben leiste. Alles was ich in diesem Fragmente von Aufsazze gesagt habe, ist hauptsächlich als eine Notiz für die gegenwärtig Lernenden auf die Zukunft zu betrachten. Im Übrigen stüzze ich mich auf folgenden Grundsaz: Wer sich berufen fühlt, zum öffentlichen Reformator sich aufzuwerfen — sein Gegenstand mag übrigens der Staat — die Religion — Wissenschaften und Künste — auch solte es nur der Unterricht in Klavier- und Violinspielen seyn; — dessen erste und heiligste Pflicht ist — Wahrheit! — Wahrheit muß — nach seiner Überzeugung — es seyn, was er sagt: obgleich er nicht verbunden ist, alles zu sagen, was Wahrheit ist! —

ten zu befolgen, so begnügte er sich damit, monatlich sein Geld einzustreichen, und mich machen zu lassen was ich wolte. — Man wird mit mir einig sein, wenn ich sage: Jedes Vergnügen kann nur unvollkommen seyn, zu welchem ich die Mittel nicht vollkommen in der Hand habe: man wird also auch nichts dagegen behaupten können, wenn ich folgere: Wer sich durch Ausübung eines musikalischen Instruments will wahres Vergnügen verschaffen, muß nothwendig sich einen gewissen Grad von Fertigkeit — als Mittel zu selbigem — erwerben. Widrigenfalls werden — wenn er die Musik würklich liebt — sehr oft Fälle eintreten, die ihn mit sich selbst unzufrieden machen; und aus Verdruß über die Unzulänglichkeit seines Spiels, thut er vielleicht ganz Verzicht auf eine Kunst, die ihm schon viel Geld und Zeit gekostet hat. —

Dessert.

Es giebt Leute, die das besondere Talent besizzen, da außerordentliche Dinge zu sehen, wo — nichts ist; und im Gegentheil können dieselben Leute oft, vor lauter Licht, den Tag selbst nicht sehen. — Übrigens machen diese Leute oft die dreistesten Ansprüche an die vorzüglichsten Geistesgaben: an durchdringende Beurtheilungskraft, Wiz und feinen Geschmak. Sie ziehen Wissenschaft und Künste vor ihr anmaßliches Tribunal des Geschmaks; über Werke der Schriftsteller, Maler, Baumeister, Musiker und Bildhauer urtheilen sie in so entscheidenden Ausdrükken, daß andre, die lieber und leichter glauben als selbst denken, sie für wahrhafte Orakel, und ihre Aussprüche als unfehlbar halten. Zu Zeiten finden sie ein recht inniges Wohlbehagen an ihrem geliebten Selbst, besonders wenn sie von einem Zirkel (wie es scheint) lauter wiß- und lernbegierigen Hörern umringt sind; wo jeder gleichsam lauert, einen Brokken Weisheit zu haschen. Hiebei vergessen sie nicht, gleichsam verlohrne Winke zu geben, die verrathen sollen, daß noch wichtige Schäzze von Arkanen in ihrem Gehirn verborgen liegen; — wirft man aber ein offnes Auge auf ihre Handlungen und die Art, wie sie ihre eignen Angelegenheiten dirigiren; oder, prüft und vergleicht man ihre gewagten diskursifen Sentenzen: (denn diese widersprechen sich sehr oft wie ein Buch dem andern) so wird

man finden, daß nicht alles so ist, wie es scheint; und daß ihre Köpfe oft die genaueste Ähnlichkeit mit — Fischblasen haben. — Ich will diese Leute nicht aus ihrem süßen Wahn stören; sie mögen meinetwegen so lange schlummern, als es losen Schmeichlern, Eigennüzzigen und Dümmlingen gefällt, sie zu wiegen; möchten sie nur mich in Ruhe lassen! — Diese Leute hängen immerwährend den Schild von Aufklärung aus, und können — nicht lesen! Sie haben gewisse Lieblingswörter, als: großer Mann; denkender Kopf; feiner Wiz; Politesse u. s. w., und gleichwol wissen sie nicht Ironie und wörtliche Bedeutung zu unterscheiden! Ich habe in den Noten der Fortsezzung dieses Aufsazzes eines Freundes erwähnt: gleich erräth der blitzschnelle Wiz dieser Leute, daß dis würklich der Mann sei, von welchem man weiß, daß er mich, und ich ihn, täglich sieht! Man läßt ihn nicht nur die Noten ganz, sondern noch überdies die Einkleidung des Textes selbst machen; und mir — läßt man so kaum das Gerippe: da er doch in beiden grade soviel Abtheil hat, als an der Revoluzion in Frankreich! — Mir ist es indessen sehr gleichgültig ob diese Leute mir zutrauen, daß ich fähig sei meine Gedanken deutlich zu Papier zu bringen; oder nicht; nur das — ich wiederhole es — mußte ich bewundern, daß man, wenn ich von einem Freunde sagte, nicht für Ironie, sondern im wörtlichen Sinne nahm! — O sancta simplicitas! —

Florschütz."

Anlaß zu diesem schriftstellerischen Versuch gab Florschütz die traurige Lage des Musikunterrichts, in die er bald nach seinem Eintreffen in Rostock durch eigene pädagogische Tätigkeit Einblick gewinnen mußte. Die Zustände, die er vorfand, forderten ihn, der sich schon mit dem Rousseauzitat als Jünger seiner Zeit ausweist, geradezu zur Polemik heraus. Hierbei zieht sich „Stümperey", sei sie durch Unfähigkeit des Lehrers oder eigene Ungeduld entstanden, seinen besonderen Tadel zu. All ihre Spielformen wie unrichtiger Fingersatz, schlechtes Takthalten beim Klavierspielen oder verkehrte Bogentechnik bei der Violine, als deren häufigste Ursache er das „Spielen zum Tanze" ansieht, weiß er seinem Leser mit Anschaulichkeit zu schildern. Das ärgste — wie er sagt lokale — Übel ist jedoch „der Hang, nichts als Arien" zu spielen. Denn Arien sind

an der Singstimme orientiert, während der Klavierpart zu einem großen Teil in Trommelbässen besteht. Ob die Melodielinie nun „bundt" oder simpel ist, dem Lernenden erwächst auf jeden Fall Schaden. Daß er es wagt, gegen die Vorliebe für Arien zu Felde zu ziehen, die im 18. Jahrhundert überall zu finden ist, zeigt ihn als fortschrittlichen Musiker, der geistig schon im neuen Jahrhundert fußt. Als weiteres Übel schlechten Klavierunterrichts führt er an: das getrennte Einstudieren der beiden Notensysteme, wodurch der Schüler sich gewöhne, niemals die Noten für beide Hände gleichzeitig zu überblicken. Der ganze Musiklehrerstand leide überhaupt darunter, führt Florschütz weiter aus, daß man den Musikunterricht zu leicht nähme, denn jeder Bierfiedler und Stümper glaube sich befähigt und im Besitze der erforderlichen Kenntnisse, Schülern den rechten Weg zur Kunst zeigen zu können.

So entrollt er uns ein Bild, in dem der Zustand der Rostocker Musik unter den Dilettanten deutlich umrissen wird, nicht ohne einen Seitenhieb auf die klavierspielenden Damen, von denen die Herren an Unzulänglichkeit noch übertroffen würden. Da jedoch das Klavierspiel der Damen aus dem Rahmen des weiblichen Bildungsideals im empfindsamen Zeitalter nicht wegzudenken ist, so hatten „Liebhaberinnen" nicht unwesentlichen Anteil am Dilettantentum dieser Epoche[120]), wie ja auch aus dem Aufsatz hervorgeht, wenn Florschütz weiter schreibt: „wenn Eine aus der benachbarten Stadt zu uns kömmt, sich am Flügel sezt, und nun .... durch meisterhaftes und feines Spiel auf diesem Instrumente uns mit der Eintönigkeit desselben wieder aussöhnt ..."

Als wirksames Gegenmittel gegen alle diese Dilettantenübel schlägt unser Musiker zunächst vor: Wahl eines guten Lehrers ohne Rücksicht auf die höheren Kosten und Verwendung einer guten Klavier- resp. Violinschule im Unterricht, auf der weiterzubauen sei; endlich die Kontrolle allen Musikunterrichts durch eine geeignete Prüfungsinstanz. Das Utopische dieser — erst in der Gegenwart verwirklichten[121]) — Idee für

120) Cf. Hans Engel: Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, Leipzig 1927, S. 12.

121) Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1931, S. 337.

seine Zeit ist ihm allerdings selbst klar, und er reflektiert nur ironisch über diesen originellen Gedanken, mit dem er seiner Zeit weit vorauseilt, denn in keiner seiner zitierten Quellen findet sich eine auch nur ähnliche Forderung ausgesprochen. Im Übrigen jedoch stützt sich unser Autor ziemlich ausgiebig auf seine Gewährsmänner Löhlein und Türk, während das zitierte Werk Wolfs (Musikalischer Unterricht 1788) ihm nur ästhetische Grundsätze vermittelt hat, die den allgemeinen ästhetischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts entsprechen und keineswegs originell sind. Bedeutungsvoller könnte für Florschütz lediglich gewesen sein, daß Wolf (Cap. VII) auf Herders Messiasübersetzung hinweist und damit einen kirchenmusikalischen Fragenkomplex streift, der unsern Jakobiorganisten schon 1784 beschäftigte[122]). Ist also in diesem Fall die Anlehnung nur unbedeutend, so ist Florschütz um so mehr Löhlein und Türk verpflichtet. Wesentliches entlehnt er der Einleitung der Türkschen Klavierschule (1789), wo es heißt: „man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten (Lehrer) an, und läßt sichs im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten .... Der Lehrer, wenn er auch selbst kein Spieler vom ersten Range ist — denn gut unterrichten und vortreflich spielen sind zwey sehr verschiedene Dinge — muß, außer den nöthigen Kenntnissen wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen; denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als durch Schelten u. d. g. Er darf zwar nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnötiger Weise aufzuhalten. Überhaupt kann er ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren .... Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seine Schüler je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geschicklichkeit und Gaben hierzu, so sollte er sich mit Unterrichten nicht abgeben."

---

122) Vgl. hierzu das unter Kirchenmusik Gesagte, S. 27/29.

Auch seine Forderung, keine Arien für den Unterricht zu verwenden, findet sich hier:

„Man hüte sich beym Unterrichten, besonders im Anfange. Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. d. g. zu wählen; denn durch diese Stücke, die in ihrer Art vortreflich seyn können, wird die Fingersetzung des Lernenden sehr vernachlässiget, und besonders die linke Hand oft auf immer verdorben. Die wenigsten Klavierauszüge sind hierzu brauchbar, ob sie gleich in der Folge, wenn sich der Scholar schon eine gute Fingersezzung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geschmackes etc. nützlich werden können. Der Komponist schrieb die Arien, Duette, Chöre u. d. g. nicht für das Klavier, sondern für verschiedene Instrumente. Was aber z. B. für die Violine sehr bequem gesetzt ist, das läßt sich, ohne Freyheiten in der Fingersetzung, auf dem Klaviere oft gar nicht, oder äußerst unbequem heraus bringen. Für den Anfänger, welcher das Richtige vom Fehlerhaften, oder von dem, was man nur aus Noth erlaubt, noch nicht zu unterscheiden weiß, sind daher dergleichen nicht .... Blos also solche Stücke, die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meistern gesetzt sind, worin auch für die linke Hand gesorgt ist, muß man daher beym Unterrichten gebrauchen, sie mögen übrigens neu oder alt seyn; denn wir haben bekanntlich viele alte, aber sehr gute, (Händels Klaviersachen, Pieces de Clavecin von Couperin, Joh. Seb. Bachs Werke ....) hingegen eine Menge neuer höchst mittelmäßiger und ganz schlechter Stücke."

Ferner empfiehlt auch Türk „das öftere Hören guter Musiken, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger", denn es „trägt ungemein viel zur Bildung des Geschmacks bey ...." Starke Abhängigkeit verrät Florschütz ferner von jenem Absatz (' 38), in dem Türk sagt:

„Alle unanständigen Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer schweren Passage u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechts, gleich anfangs nicht zulassen ..... denn ob gleich die Musik eigentlich nur durch das Gehör

empfunden wird, so will doch auch das Gesicht nicht dabey beleidigt seyn. Mancher Musiker, welcher uns durch sein Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine karrikaturmäßigen Ziereyen uns entweder zum Lachen reizen, oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen."

Bei dem praktischen Teil der Schule lehnt sich Türk seinerseits gerne an Quantz an, den er im I. Capitel zitiert, und dessen grundlegendem Werk „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen" auch seine Forderungen über den Vortrag entstammen. Besonderen Einfluß auf Florschütz hat namentlich folgende Stelle (§ 62):

„Das höchste Ziel der Tonkunst, die Zuhörer in hohem Grade zu rühren, kann nur .... hervorgebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen .... Der wahre Tonkünstler muß sich in jeden Affekt versetzen können, oder für alle in der Musik auszudrückende Leidenschaften und Empfindungen Gefühl haben."

Die Verurteilung der Harfen-, Murky- und Trommelbässe in Klavierstücken teilt unser Autor natürlich gleichfalls mit Türk.

Entlehnt er also dem Werk dieses Musikpädagogen Wesentliches, so ist seine Abhängigkeit von Löhleins Klavierschule nicht ganz in dem Maße ausgeprägt, wobei allerdings erwännt werden muß, daß manche von Löhleins Forderungen sich auch bei Türk finden, wie etwa die, „unanständige Geberden und Bewegungen des Körpers" zu vermeiden, oder die andere, bei der Wahl des Lehrers sich nicht von der Billigkeit beeinflussen zu lassen.

Stärker ist da schon Florschütz der Violinschule Löhleins verpflichtet, die 1781 erschienen war. Hier findet sich im XII. Capitel der Satz: „Der Bogen ist die Seele des Vortrags", der für Florschützens Ausführungen über den Violinunterricht Bedeutung hat. Auch das III. Capitel „Von der Stellung des Körpers" bringt unserm Autor wesentliche Anregungen. In dieser Violinschule finden wir übrigens jene einzige von Florschütz mit Autorangabe zitierte Stelle: „Wenn sich Leute zu Lehrmeistern aufwerfen .... Gellert" aus Löhleins Einleitung. Den stärksten Einfluß übte jedoch dieses Werk zweifellos in

stilistischer Hinsicht auf Florschütz aus. Diesbezüglich gerät er in ganz offenkundige Abhängigkeit von Löhlein, wenn er das Horazzitat: „Nil sine magno Vita labore dedit mortalibus" bringt, nachdem er, gleichfalls genau nach dem Muster des Vorbildes, auf die Notwendigkeit des Zusammenkommens von Talent, „Fleiß und Gelegenheit zur Cultur und Politur" hingewiesen hat. Aus der Einleitung dürfte Florschütz den Gedanken bezogen haben, einen Freund einzuführen, der mit guten Ratschlägen und lateinischer Spruchweisheit aufwartet, allerdings nicht mehr in der besonders durch den Fux'schen „Gradus ad Parnassum" verbindlichen Formulierung eines Dialogs zwischen Lehrer und Schüler. Allgemein ist der Stil beider Musikpädagogen an dem Zeitideal orientiert, das von einem Autor „durchdringende Beurtheilungskraft, Wiz und feinen Geschmack" fordert, wie Florschütz selbst es in seinem „Dessert" formuliert, das ebenfalls nur aus der typisch „witzigen" Haltung der Geistigkeit dieser Epoche heraus zu verstehen ist. Diese stilistischen Charakteristica gingen auf den „bel esprit" der französischen Konversation zurück, deren unerreichtes Vorbild man im gallophilen Deutschland der Aufklärung auch in der deutschen Sprache zu kopieren bestrebt war[123]). Wenn wir nun bei unserm Florschütz dieser Fülle „witziger" Formulierungen begegnen, so erblicken wir in ihm ein rechtes Kind der Aufklärung, deren Forderungen, um die er wohl wußte, er nach seinen Kräften redlich zu erfüllen bemüht war. Wie weit er bei der ätzend-ironischen Erwähnung seines alkoholfreundlichen Lehrers, der es gern hörte, wenn man ihn Musikdirektor nannte, etwa das Vorbild eines der beiden Immler, deren Unterricht er in Koburg genoß, vor Augen hatte, muß dahingestellt bleiben.

Florschützens ästhetische Einstellung ist nach Mattheson, dessen Ideen für das gesamte 18. Jahrhundert verbindlich waren, und den Berlinern Christian Gottfried Krause und Quantz ausgerichtet. Die musikästhetische Basis des 18. Jahrhunderts ist bekanntlich die Affektentheorie, wie Mattheson sie am vollendetsten und einflußreichsten in seinem „Voll-

123) Paul Böckmann: Das Formprinzip des Witzes in der frühdeutschen Aufklärung, im „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", Frankfurt a. M. 1932/33, S. 56.

kommenen Kapellmeister" (1739) vertreten hat. Kurz umrissen weist sie der Musik die Aufgabe zu, Empfindungen, „Affekte", in Tönen richtig auszudrücken und dadurch die Herzen der Zuhörer zu bewegen, zu rühren[124]). Krause, ein fleißiger Abschreiber seines Hamburger Vorarbeiters, teilt mit ihm die Ablehnung der Wortmalerei und formuliert Matthesonsche Gedanken in dem Satz: „Es kann nicht so rühren, wenn man ein Wort ausdrückt, als es rühret, wenn eine Empfindung ausgedrückt wird[125])". Diesen Begriff des Rührens, toucher, hatten die Musikschriftsteller von dem französischen Ästhetiker Dubos übernommen, um ihn in der Folge als Hauptschlagwort bei jeder Gelegenheit anzuführen[126]).

Alle diese Gedanken berührt auch unser Florschütz, wenn er das Lied definiert als: „ein unaufhaltbarer Ausbruch einer aus der Seele strömenden Empfindung; als: Freude, Traurigkeit, Zärtlichkeit, Sehnsucht, Schmerz usw.". Wenn er ferner die Unfähigkeit des Schülers dartut, dem, „was Gefühl und Kunst des Dichters und Komponisten dargestellt haben, durch Spiel und Gesang Leben" zu verleihen, so fordert er wie Quantz[127]), daß die Reproduktion „ausdrückend und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß" sei[128]). Wenn auch nicht unbedingt zwingende Gründe für die Annahme vorliegen, Florschütz habe dieses Werk selbst gekannt, so dürfen wir seine Vertrautheit mit den Ideen des berühmten Quantz nicht in Zweifel ziehen; allein schon durch die Unterrichtswerke, die Florschütz empfiehlt und doch genau gekannt hat, sind sie an ihn herangetragen worden. Aus ihnen dürfte er auch die ebenfalls Quantzsche Forderung gezogen haben, daß der Spieler sich „vor allen Grimassen hüten und sich, soviel als möglich ist, in einer beständigen Gelassenheit zu erhalten suchen" solle[129]). Wenn er auf die abstrakte Formulierung dieses Gedankens verzichtet und statt dessen zwei Anekdoten von derartigen tobenden resp. grimassierenden Musikern bringt, so

124) Schaefke: Geschichte der Musikästhetik ..., Berlin 1934, S. 300 ff.
125) Von der musikalischen Poesie 1752, S. 77.
126) Schaefke: Quantz als Ästhetiker, in A. f. M. VI 1924, S. 222.
127) Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen XI, 15.
128) Schaefke: Quantz als Ästhetiker, A. f. M. VI, 1924, S. 237.
129) Versuch ..... XI, 13.

sichert diese Methode seinen Worten das beste Verständnis eines Leserkreises, der doch wohl zum weitaus größten Teil aus musikalischen Laien bestand, zu denen ganz wenige Kenner kamen.

Auffällig an Florschützens Ausführungen ist die Tatsache, daß er an einer Stelle über den Mangel an Virtuosen in Rostock klagt, eine Feststellung, die nicht recht einzusehen ist, denn ein Blick auf die Konzertveranstaltungen zeigt, daß viele Instrumentalisten und Sänger den Rostockern ihre Gegenwart schenkten. Allerdings — darin muß man ihm beipflichten — ist die Zahl der Klavier- und Geigenvirtuosen unter der Menge der konzertierenden Gäste nicht sonderlich groß. Seine Klage über das Schreien des „grünen Singechors" dürfte hingegen mit vollem Recht bestehen, denn Mißstände dieser Art waren, wie wir sahen[130]), überall zu Hause.

Im Ganzen betrachtet, erkennen wir in Florschütz einen Musiker, der ehrlich um die Hebung seiner gesunkenen Kunst bemüht ist, wenn auch seine Forderungen keineswegs den Anspruch auf Originalität erheben dürfen. Wir danken ihm ein Zeugnis, das ihn immerhin auf der Höhe des ästhetischen und pädagogischen Wissens seiner Zeit zeigt.

6. Musikalienhandel.

Als sekundäre Zeugnisse des Rostocker Musiklebens, dessen Blüte wir besonders an der Jahrhundertwende sich entfalten sahen, können wir schließlich die zahlreichen Anzeigen heranziehen, in denen Musikalien (Noten wie auch Instrumente) zum Kauf angeboten werden. Ihre Zahl ist so groß, daß Einzelangaben zu weit führen würden. Aus der Fülle des Materials ist besonders bemerkenswert Florschützens Mitteilung vom 4. Januar 1801 (A. d. n. Ztg.), derzufolge der rührige Organist ein Musikalien-Leihinstitut zu eröffnen beabsichtigt, in dem man „alle mögliche neue Klavier- und Singe-Sachen der besten und beliebtesten Komponisten, vom Konzert bis zur Angloise, von der großen Opern-Arie bis zum Liede, schwer und leicht,

130) Cf. Kirchenmusik, Anhang I.

mit oder ohne Begleitung auf beliebige Zeit leihweise erhalten kann." Der Beitrag beträgt für ein halbes Jahr 2 Rthlr. N.Zwdr., im Voraus zahlbar. Außer dieser Leihanstalt betreibt unser Florschütz auch Notenhandel, wie außer seinem Briefwechsel mit Breitkopf und Härtel in Leipzig einige Anzeigen beweisen (A. d. n. Ztg. 21. Juli 1799 [Mozarts sämtliche Werke: Sonaten], 18. März und 22. August 1802 [eigene Sonate], 18. November 1802, 29. September 1803 und 16. August 1804). Bei diesen Unternehmungen hat er in der Person des Marienkantors Koenecke (A. d. n. Ztg. 16. Oktober und 8. Dezember 1803) und dann besonders in dem Musikalienhändler Hane „bei dem Hrn. Tribsees ohnweit der Marienkirche" scharfe Konkurrenten, und zumal den Bemühungen des Letztgenannten, dessen diesbezügliche Anzeigen sich in der Folge ständig mehren, dürfte es zuzuschreiben sein, daß Florschütz von diesem Tätigkeitsgebiet bald wieder Abstand nahm. Die Führung im Rostocker Musikalienhandel liegt nunmehr, wie die dauernd wachsende Zahl der Anzeigen beweist, ganz in Hanes Händen, dessen Geschäft zumal nach 1804 lebhaften Aufschwung genommen haben dürfte. Seine Annoncen gestatten uns erwünschten Einblick in das bürgerliche Musiziergut der Zeit, die nach dieser Zusammenstellung offenbar eine besondere Vorliebe für Flötenmusik an den Tag legt. Originalwerke und Bearbeitungen für dieses Instrument sind in weitestgehendem Maße bevorzugt, und wir finden neben Flötenschulen und -almanachs Müllers beliebte Handstücke und Solowerke von Kreith (op. 79, 80, 82), Häusler (Concert op. 24), Dumauchau (Pieces favoris aus Don Juan), Giavella (6 Variationen), und Müller (6 Sonatinen nach Opernarien). Recht zahlreich sind auch die Werke für 2 Flöten vertreten, an Komponisten resp. Bearbeitern werden hier genannt: Pleyel (op. 69), Gebauer (op. 31), André, Insdorf (Volksliedvariationen op. 21, 22), Willing (6 Echos), Schneider (Concertante und 6 Duos), Cherubini (les deux journées, Wasserträger), Devienne, Wranitzky, Mehul (Tresor supposé), Boildieu (Tante Aurora), Riotte (6 „Walses"), Bornhardt (Märsche und Opernarien), Krommer (3 Duette), Rault (op. 6), Zeuner (Polonaise), Himmel (Quadrille de la Reine, Fenchon-Ouverture) und Kreith (op. 78, 81).

Diese stattliche Reihe wird ergänzt von Flötentrios (André und Insdorf), zu denen schließlich noch zahlreiche begleitete

Flötenwerke kommen, wie etwa Rondo op. 16 für Flöte und und Klavier von Fiorillo, Körners Variationen für Flöte und Cello, Sonate „avec Flute ou Violon et Violoncelle ad lib." von Clementi, Operntänze für Violine und Flöte von Hennings oder Insdorfs Variationen op. 25 und 26 für Flöte und Basson.

Einer ähnlichen Beliebtheit wie die Flöte erfreute sich offenbar die Guitarre, die auch für jene als Begleitinstrument, in der Hand einer schönen Dame, gern verwendet wurde. Dies beweisen die verschiedenen Ankündigungen solcher Gebrauchsmusik, als deren fleißigster Schöpfer unbedingt Streitwolff gelten muß: von ihm sind 15 Tänze, 8 leichte Arien, „Nun beut die Flur" aus Haydns „Schöpfung" und 13 Lieder verzeichnet. Neben ihm ist noch Zumsteg mit seiner berühmten Ballade „Die Büßende" vertreten, Gaude mit Variationen und Riotte mit 12 „Walses". Für Guitarre solo finden wir neben verschiedenen Lieder- oder Ariensammlungen (Amon, Amorosch, Garat, Berger, Bornhardt, Insdorf, Kruschwitz, Münter, Mussini, Schläger, Sieffert, Streitwolff, Sippel) ein Guitarre-Magazin, die Ballade „Una" von Zumsteg und endlich eine Solo-Sonate von Wilimann. Streitwolff ist dann der tüchtige Komponist zweier Trios für Flöte, Guitarre und Violoncello.

Die Harfe kann sich an Beliebtheit keinesfalls mit der Guitarre messen, wenngleich häufig Anzeigen begegnen, in denen Harfenstücke angepriesen werden. Neben einem in mehreren Heften erscheinenden Harfen-Magazin finden wir hier Bearbeitungen resp. Variationen von Backofen, Bigatti und Halsenbalg, sowie schließlich eine Sonate für Harfe und Violine von Schläger.

An Literatur für Blasinstrumente ist angekündigt: Beethovens Hornsonate op. 17, Klarinettenkonzert B-Dur op. 2 von Kreibe, Variationen für Fagott (Basson) und Orchester von Willing und dessen Oboenkonzert op. 26, Basson-Duette von Dumanchau op. 27, Serenata für 2 Klarinetten von Righini sowie endlich Ahls Sammlung harmonischer Stücke für 2 Klarinetten, 2 Corni und Basson.

Wenden wir uns der Literatur für Streichinstrumente, zunächst für Violine, zu, so begegnen uns an Autoren: Mozart (Sonate favorie für Violine und Klavier), Kreutzer (16 Konzerte, 40 Etuden und Capricen, Polonaise mit Klavier op. 10),

Rode (Konzerte 1—3), Steibelt (Sonaten op. 33, 56, 59), Sterkel (Sonate op. 41), Woelfl (Sonate op. 28), André (Sonate), Eisner (Sonate op. 10 Nr. 1), Kauer (Sonate), Eberl (Sonate op. 20), Gyrowetz (Arien und Rondos für Klavier und Violine), Fränzl (3 Sonaten) und Krommer (Sonate op. 27 und Variationen op. 42). Ferner finden wir Duette für 2 Violinen (von Massoneau op. 1, Lacroix op. 21, Pleyel op. 69, Kramer op. 2, Krommer op. 51, Loewe, Bruni und Wutkys „maitre et l'écolier [131]" und für Violine und Bratsche (von Krommer op. 41, Müller op. 2 und Kreutzer op. 17) wie auch für Violine und Cello (Kreutzer op. 31 und Hoffmann op. 2). An Etüdenwerken sind die Sammlungen von Bruni und Nucci berücksichtigt.

Für Bratsche allein ist im Gegensatz zu der Fülle der oben genannten Violinliteratur kein einziges Werk angezeigt, und auch für Cello sind außer der Lolli-Schule nur zwei Konzerte von Arnold und Schubart vertreten.

Groß ist jedoch wieder die Zahl der Kammermusikwerke. Hier werden angezeigt Streichquartette von Wranitzky (op. 41, 45, 49), Cramer (op. 50), Rode (op. 11, 15), Gyrowetz, Kreutzer und Schneider, sowie Streichtrios von Kreutzer, Fränzl (op. 11) und Bunte (op. 1). An Klavierquartetten sind neben einer Figaro-Bearbeitung zwei weitere Mozart-Werke (ohne Detailangaben) vertreten und je eines von Cramer und Kapp. Ferner begegnen uns drei Quartette von Amon (op. 42) für Flöte, Violine und Bratsche, Dalbergs Quartett (op. 25) für Klarinette, Oboe, Horn und Basson und Vanhalls Quartett für Guitarre, Violine oder Flöte, Bratsche und Fagott oder Basson. Aus Winters „Unterbrochenem Opferfest" hat Stumpff 5 Konzertstücke für Oboe, Violine, Bratsche und Cello bearbeitet. Als Kuriosum einer Besetzung sei schließlich Steibelts op. 53 erwähnt: 6 Bachanales für Klavier, Flöte, Tambourin und Triangel. Klaviertrios begegnen gleichfalls häufiger. An Komponistennamen finden wir hier Mozart (Nr. 4 und 5), Haydn (op. 101), Beethoven (op. 11), Kozeluch (op. 42), Steibelt (op. 33), Pleyel (op. 16), Loewe (op. 2), Bachmann und Baron de Kerpen. Für Flöte, Violine und Violoncello werden Haydns 6 Divertimenti (op. 100) angezeigt.

---

131) Ein Analogon zu Haydns vierhändigen Klaviervariationen „il maestro e lo scolare".

Einen großen Raum nimmt schließlich die Klavierliteratur ein, wobei allerdings die Höchstleistungen des klassischen Dreigestirns nicht sonderlich beachtet werden. Von Haydn ist außer dem 10. Heft der sämtlichen Werke noch ein Menuett und die vierhändige Sonate op. 102 angezeigt. Mozart ist vertreten mit seinen Sonaten op. 111—113[132]), dem Heft 9 und 10 der sämtlichen Werke, einem Menuett, den „Cadences ou points d'orgue 1 und 2" und einigen Märschen. Der aufsteigenden Größe Beethovens wird mit dem „Wachtelschlag" und den Bagatellen op. 33 dürftiger Tribut gezollt. Ein Schwarm von kleineren Meistern schließt sich an: Clementi (Méthode pour le Pianoforte, 2 Sonaten, 12 Präludien, 6 Sonatinen), Steibelt (vierhändige Sonate, op. 29, 58, 63, 64), Pleyel (kleine Klavierstücke, Heft 1—6), Woelfl (3 Sonaten, op. 27), Gyrowetz (6 préludes faciles), Gelinek (10 Variationen), Becker (18 Variationen, 12 Walzer), Bianchi (Klavierstücke), Kneferl (Variationen op. 1), Kapp (3 Sonaten), Fränzl (6 Romanzen), Ebers (6 Rondos), Riotte (3 Sonatinen, Variationen, Walzer, Eccosaisen), Sippel (6 Sonatinen, vierhändige Walzer), Eckhard (Variationen), Hummel (Rondo), Vanhall (7 Variationen), Schlaeger (Sonaten op. 15 und 16), Dalberg (vierhändige Fantasie op. 26), Müller (vierhändige Sonaten, Sonate op. 44), Krommer (Märsche), Kauer (14 Walzer aus „Sternenmädchen"), André (Quadrillen), Kuhlau (Walzer), Reicha (Fantasie, Rondos), Nolting (6 leichte Sonaten).

Klavierkonzerte sind vertreten von: Viotti (op. 27), Sterkel (op. 40), Foder (Nr. 5) und Schmidt (op. 1).

Nimmt man zu dieser stattlichen Reihe noch die Menge der angezeigten Sammelwerke, die Märsche, Tänze, Lieder und Arien umfassen — ihre Namen sind „Theaterjournal", „Kinderspiele", „Damenalmanach" u. ä. — so braucht nur noch die Klavierschule von Dussek-Pleyel genannt zu werden, um das Bild abzurunden.

Bei der angezeigten Klavierliteratur ist auffallend das völlige Fehlen jener Werke, die unser Florschütz in seinem Aufsatz über Musikunterricht angibt, sowohl im Hinblick auf die Schulwerke als auch auf die übrigen dort genannten Kompositionen.

---

132) = K. V. 310, 545, 576. Vgl. O. E. Deutsch u. Cecil B. Oldman, „Mozart-Drucke", in Z. f. M. W. XIV, Leipzig 1931/32, S. 350.

Auch das Interesse an den Klassikern ist noch keineswegs groß, wenn auch ihre Werke nach 1804 zunehmende Verbreitung gewinnen. In Übereinstimmung mit den Konzertprogrammen fehlen naturgemäß die Barockmeister, an ihrer Spitze Bach und Händel, deren Wiederentdeckung der Zukunft vorbehalten bleibt.

Die angezeigte Gesangsliteratur umfaßt neben zahlreichen Sammel- und Schulwerken (Zumsteg-Balladen, Lauska, Bianchi, Sterkel, Grosheim) Einzelausgaben wie etwa Mozarts Arie „So ti lascio, o cara, addio", Reichardts „Ode an die Unschuld", Righinis Variationsarien, Cramers „deux airs de Mozart et Rousseau" oder Kompositionen von Méhul (Arie aus „Une Folie"), Boildieu (Aline, reine de Golconde), Martin y Soler (8 Arien aus „Una cosa rara"), Himmel (das Grab, Louisa an ihren Geliebten) Maurer („Ach Laura ..." für Baß mit Orchester) und Canabich (Lied der Ferne).

Ein Vergleich mit der Fülle der Klavierwerke zeigt ein starkes Überwiegen jener Gattung vor der Gesangsmusik, ein beredtes Zeugnis für die Beliebtheit des Instrumentes.

Für großes Orchester ist die Nachfrage naturgemäß geringer. Angezeigt sind nur die Ouverture zur taurischen Iphigenie von Gluck „et sa finale par Mozart", und zu Haydns „Tobias' Heimkehr". Ferner Ouverturen von Winter und Weigl, sowie die Sinfonien Nr. 1 und 2 von Witt und Wranitzkys op. 50, 51 und 52.

Für Orgel finden sich nur 14 Orgelstücke, 2 Nachspiele und eine Fuge von Kellner. Auch hier ist kein Werk von dem unerreichten Meister dieses Instrumentes angeführt.

Trägt die Gesamtheit dieser angezeigten Musikalien mehr dem Bedürfnis einer breiteren musikalischen Allgemeinheit Rechnung, so zeigt uns der Nachlaß eines Kirchenmusikers — vielleicht ist es der 1795 verstorbene Marienkantor Hasse — die ganze Fülle der kirchlichen Musik jener Tage. Das Verzeichnis, das am 17. Juli 1796 im A. d. n. Ztg. erscheint, zählt folgende Werke auf:

I. Kirchenmusik auf alle Sonn- und Festtage von folgenden Meistern in Partitur, Stimmen meistens ausgeschrieben, 600 an der Zahl:

Agricola, Albrecht, Bräß, Fasch, Flor, Förster, Grathoff, Graff, Hammer, Heune, Hoffmann, Homilius, Knuppel, Kuhnau, Kaiser, Knöchel, Kirchhoff, Kellner, Lange, Liebhold, Mengs, Müller, Prätorius, Rüer, Raupach, Römhild, Stölzel, Schmügel, Schuback, Semler, Stössiger, Schweiniz, Scheinpflug, Schieferdecker, Sänger, Tag, Telemann (488 Stück in Kupfer gestochen), Peichtmeyer, Ursino, Wunsch, Wirbach, Winter, Wockenfuß, Zachau.

II. Aus Dramen, Oratorien, Cantaten, Psalmen, Missen und Chorälen in Partitur:

Agricola, Pfingstcantate,
Anonymo, Schulmeister, dramatisches Singgedicht,
Bach, C. P. E., Das große Heilig,
„ Passion, Die letzten Stunden des Erlösers,
„ Auferstehung und Himmelfahrt,
„ Ostermusik,
„ Klopstocks Morgengesang,
Doles, 23. Psalm,
Cantate, Ich komme vor dein Angesicht,
Gasparini, Stabat mater, d.,
Graun, Te deum, d.,
Hertel, Passion, Der sterbende Heiland,
„ Choral: Ist Gott für mich, so trete ...
„ „ Der Gnadenbrunn fließt noch,
„ „ Straf mich nicht in deinem Zorn,
„ „ Jesus, meine Zuversicht,
„ Der 100. Psalm,
Händel, Messias, d.,
Krebs, Die Nacht, Cantate,
Krause, Hymne, Unendlicher,
Kehl, Pilgrime auf Golgatha, Drama
Rolle, 6 Cantaten in Partitur,
„ Saul oder Die Gewalt der Musik,
„ Thirza und ihre Söhne,
„ Abraham auf Moria,
„ Lazarus,
„ Davids Sieg im Eichthal,
„ Passion: Weinet heilge Tränen,
„ „ O mein Seel, ermuntre dich,

Reichard, 65. Psalm,
Rempt, Choral: Jesus, meine Zuversicht,
Rosetti, Missa Requiem, d.,
Schulz, Chöre aus Athalia,
„ Serenade im Walde zu singen,
Schmittbaur, Die Ureltern im ersten Gewitter,
Schmidt, Ode: Wenn ich, o Schöpfer ...
Schwanenberg, Cantate: Erhebt, ihr andachtsvollen Chöre,
Telemann, Das große Heilig,
„ Passion: Du lässest uns durchs Blut,
Saus, Hochzeitscantate,
Türck, Die Hirten bey der Krippe,
Tag, Cantate von der wunderbaren Führung Gottes,
„ Choral: Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut,
Weinlich, 95. Psalm,
Wolff, Große Ostercantate,
Westenholtz, Choral: O daß ich tausend Zungen hätte,
„ 100. Psalm,
„ Die Hirten bey der Krippe,
Eine Menge deutscher Baßarien in Partitur,
Zweiy Convolut div. Musikalien.

In diesem Nachlaß finden wir bemerkenswerterweise Händels „Messias“ vertreten, sowie zahlreiche Werke der Schweriner resp. Ludwigsluster Komponisten Hertel, Rosetti und Westenholtz. Auch Telemann, Wolff, Graun und C. P. E. Bach fehlen nicht, während wir Johann Sebastian Bach auch an dieser Stelle vermissen. Nur seine Schüler Doles und Krebs sind mit Werken vertreten. Analog den Wochenkonzertrepertoiren erfreut sich Rolles Schaffen der größten Beliebtheit, wohingegen das Standwerk der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, Grauns „Tod Jesu“, nicht aufscheint.

7. Mechanische Musikwerke.

Mechanische Musikinstrumente, schon seit dem 16. Jahrhundert (Haßler) sehr beliebt, werden im 18., dem sprichwörtlich „verspielten" Rokoko, mit Virtuosität und Raffinement, zu höchsten Meisterwerken entwickelt, für deren Repertoire bekanntlich auch Haydn und Mozart (K. V. 594, 608 und 616) Kompositionen beigesteuert haben[133]). Spieluhren, Walzenwerke, Drehorgeln und dergl. sind in reicher Zahl vorhanden, und die Zeitungen beweisen, daß auch in Rostock des öfteren solche „Werke" mindestens „zu sehen" waren. Am 3. Juni 1757 teilt z. B. der A. d. n. Ztg. mit, es sei dem hiesigen Orgelbauer Paul Schmidt[134]) nach fünfjähriger Mühe gelungen, ein Orgelwerk zu bauen, das mit allen „verschiedenen Instrumenten Stimmen versehen" sei, die „zu einem vollkommen besetzten Concert nur immer erfordert werden mögen. Dieses Orgelwerk spielet die musikalischen Stücke von selbst, ohne daß es jemand in Bewegung erhalte (?) mit der gehörigen Harmonie, so daß man den Unterschied der Instrumenten-Stimmen, wovon es zusammengesetzt, mit der größten Accuratesse wahrnehmen kann".

Von diesem Rostocker Orgelbauer erfahren wir Weiteres in Cramers „Magazin der Musik" (1. Jahrgang 1783, S. 656). Danach haben wir es bei ihm mit einem eifrig experimentierenden Erfinder zu tun, der mit seinem Bogenflügel einen selbständigen Beitrag zur Lösung des Flügelbauproblems lieferte: „Vor etwa 4 Jahren suchte der so sehr geschickte Orgelbauer Schmidt in Rostock, dem eine der größten und besten Orgeln in Deutschland ihr Daseyn zu danken hat, Hohlfelds Erfindung zu verbessern und ließ in Hamburg, und wofern ich nicht irre, auch in andern Städten, seinen Bogenflügel, der die Form eines aufgerichtet stehenden Pantalons hatte, sehen. Allein auch

133) Ernst Fritz Schmid: „Joseph Haydn und die Flötenuhr", Z. f. M. W. XIV, Leipzig 1931/32, S. 193 ff.

134) Paul Schmidt, der Erbauer der Marienkirchenorgel von 1766, ist der Repräsentant des mecklenburgischen Orgelbaus im „Nachbarock" (Walter Haacke, Entwicklungsgeschichte des Orgelbaus im Lande Mecklenburg-Schwerin, Wolfenbüttel-Berlin 1935, S. 55). Leider erhalten wir hier keine Einzelheiten, die seinen Lebensweg beleuchten könnten, ebenso wenig wie bei Seidel (a. a. O.), der den Mann überhaupt nicht zu kennen scheint.

dieses Instrument war nur unvollkommene Skitze. Jeder einzelne Ton davon war angenehm, glich sehr dem der Harmonica; allein an der Zusammenverbindung fehlte es gänzlich. Es konnten nur wenige, langsame Adagiosätze darauf mit einiger Präcision und Lieblichkeit hervorgebracht werden; bey allen schnellen Passagen entsprach es dem Drucke der Finger nicht, versagte die Töne, verfiel leicht ins Schreyende; und erforderte eine so ganz eigene Touche, (weder die liegenbleibende der Orgel, noch die pralle oder schleifende des Claviers, noch die zuckende, abgestoßene des Flügels und Pianoforte; sondern eine gewissermaßen kratzende, niederwärtsgezogene Bewegung der Finger) daß auch die größten Clavierspieler nicht das geringste Stück darauf zu ihrer eigenen Zufriedenheit hervorzubringen vermochten."

Am 23. Mai 1760 gibt die Rostocker Zeitung (A. d. n. Ztg.) abermals Nachricht von einem mechanischen Musikinstrument: die Pariser sogenannte Clavecin-Uhr ist im Rathaus zu sehen. Sie „schlägt alle Stunden, und gleich nach dem Schlag spielet sie ein nach Kunst und Ordnung wohl gesetztes Stück von selbsten auf dem Clavecin, repetiret auch solches; überhaupt spielet es 20 unterschiedene Stücke, so daß man zu jeder Stunde den Tag durch beständig andere Stücke spielen lassen kann .... Es kann auch eine Gesellschaft von 20 bis 30 Persohnen nach dieser ungemein laut klingenden Music tantzen, weil sowohl Menuets, Trios als auch Ballets, Contratäntze und Polonaisen etc. auf das reinste und Tactmäßigste angebracht seyn[135])".

Am 19. Februar 1773 (A. d. n. Ztg.) ist „allhier ein fremder Mann aus Hamburg angekommen, welcher eine prächtiges Kunstwerk bey sich hat, so eine Englische Harfe genennet wird. Es spielet 14 musikalische Stücke mit kleinen Figuren, die sich bewegen. Dieses Werk wird durch ein kleines Uhrwerk und eine große Walze getrieben".

Auf der Schmiedeherberge am Schilde werden dann 1795 (A. d. n. Ztg. 26. Juli) gleich 5 mechanisch-musikalische Uhren ausgestellt:

---

135) Vielleicht handelt es sich bei diesem Instrumente um einen Vorläufer des bei Sachs beschriebenen „Clavécin électrique", das 1759 in Paris erfunden wurde.

„Nr. 1. Eine Spieluhr mit türkischer Musik, wo 1 Offizier auf einen Saal herummarschiert, mit bey sich habenden Musikanten, Trompeter und Pfeifer, Becken und Rollen und Paukenschläger, mit aller möglichen Fertigkeit nach dem Takt spielen, wie auch der Tambour und Major zum Anfang und Ausgang des Spielens das Zeichen mit dem Stock geben.

Nr. 2. Mit Flöten- und Trommelspiel, mit einem Bärentanz und 2 Affen, die der Bärenmann kommandiert, auf der Seite des Saals 1 Pfeifer und Trommler so dazu spielen.

Nr. 3. Mit 2 paar Figuren, 1 Saal, worauf sie tanzen, wozu das Klavier die Musik spielt.

Nr. 4. Mit Strohfittel, worauf 1 Wachtel, die den Wachtelschlag nach dem Takt im Spielen schlägt.

Nr. 5. Mit Clavier und Flöte, so zusammen spielen, mit 2 Flötisten und 1 Clavierspieler in 1 Saal, wovor ein Vorhang ist, welchen sie beym Beginn des Spiels aufziehen und zu Ausgang desselben wieder niederlassen."

Leben und Werke des Rostocker Organisten Eucharius Florschütz

(1756—1831).

Eucharius Florschütz wurde im gleichen Jahre wie Mozart, unter dessen zwingendem Einfluß sein ganzes Schaffen stehen sollte, geboren. Der Vater Benjamin war „Schneider und Inwohner in Oberlauter", einem Dorf in der Umgebung Coburgs. Am 5. Mai 1756 wurde unser späterer Organist nach dem Gevatter Eucharius Schunk in Oberlauter auf den Namen Eucharius getauft[1]). Die väterliche Familie war schon länger in Unterlauter ansässig, wie aus der Trauungsurkunde erhellt, in der es heißt, der Vater Benjamins, Johann Michael, seines Zeichens Schneider wie sein Sohn, sei „alhier" beheimatet. Träger des Namens sind noch heute in Unterlauter und der Umgebung als Bauer oder Lehrer nachzuweisen, sie schreiben sich hier aber immer „Flurschütz", eine Namensform, die wir bei Eucharius nie finden. Über die Jugend Florschützens können wir nur Vermutungen anstellen. Da Eitner[2]) angibt, Flor-

---

1) Nach dem Taufschein des Eucharius hatte Benjamin „nach dem 20. Sonntag nach Trinitatis 1754 sein Eheweib Dorothea in Wiesenfeld" geehelicht. Der Mädchenname der Mutter ist in der Kirchenbuchabschrift in Oberlauter, für deren Mitteilung ebenso wie für die Nachrichten über Lauter und den ersten Lehrer Florschützens, Immler, ich Herrn Pfarrer Dr. Siegel in Unterlauter zu tiefem Dank verpflichtet bin, undeutlich geschrieben, so daß nur vermutet werden kann, sie sei die Tochter „Meister Balthasar Freunds (?), Leineweber und Innwohner in Wiesenfeld" gewesen. Auch bezüglich der Ortsbezeichnung Unter- bzw. Oberlauter herrscht einige Unklarheit.

2) Die Angabe Eitners bezüglich des Geburtsjahrs bedarf nach dem Obigen der Berichtigung, ebenso wie die völlig haltlose Jahresangabe 1773 bei Gerber I.

schütz habe den Unterricht der „beiden Immler" genossen, muß man annehmen, der Knabe habe zunächst die Ortsschule besucht, an der seit 1736 Georg Immler als Lehrer tätig war, dem er danach die erste allgemeine wie musikalische Erziehung zu danken hatte. Die Tatsache, daß in Unterlauter seit 1692 (bis heute) ein Choradstanten-Institut besteht, in dem neben Gesang auch Instrumentalmusik gepflegt wird, läßt ferner den Schluß zu, daß Eucharius seinerseits auch hier eine nicht unwesentliche musikalische Ausbildung erhalten hat, wie sie zugleich ein Beweis für die ausgesprochen musikalische Atmosphäre des Ortes ist, den außer unserm Florschütz auch Johann Schneider (geb. 1702), ein Schüler Bachs, seine Heimat nennen darf.

Die Unterweisung Florschützens bei Paul Immler in Coburg, einem Bruder des Georg, dürfte auf die brüderliche Empfehlung zurückzuführen sein. Denn der Lehrer in Lauter hat fraglos die musikalische Begabung des Knaben erkannt und, als sein Bruder 1772 die Kantorenstelle in Coburg bekleidet, das junge Talent seiner Leitung anvertraut. Es ist in diesem Zusammenhang wohl nicht ohne Interesse, Einiges über den Mann zu erfahren, dem allem Anschein nach der wesentliche Teil der musikalischen Ausbildung unseres Organisten zu danken ist. Wie sein Schüler ist auch er ein Kind Lauters „ohnweit Coburg", wo er, gleichfalls Sohn eines Schneiders, am 28. März 1716 geboren wurde. Da seine Neigung ihn schon frühzeitig zur Musik trieb, empfing er den ersten musikalischen Unterricht bei dem „dasigen Schulmeister Hr. Nicolaus Müller", der auch dem obenerwähnten Johann Schneider die erste Unterweisung zuteil werden ließ. Während bei Müller „der Anfang mit Singen, Clavier und einigen musikalischen Instrumenten" gemacht wurde, erhielt Immler „beym Hrn. Joh. Nic. Wieseln in der Steinach" die erste Kenntnis von der „Setz-Kunst". 1738 wurde er „zum Schuldienst nach Weitramsdorff berufen", wo er bis 1772 blieb. Er bildete sich hier weiter aus „auf der Violin, nach dem Benda'ischen Gout und in contrapuncto florito" nach der „gründlichen Instruction des ber. Hrn. Kirnbergers, eines der würdigsten Schüler des seel. Hrn. Joh. Sebastian Bach in Leipzig ...." Am 7. Dezember 1771 bewarb er sich erfolgreich um die freigewordene Kantorenstelle zu Coburg, worauf am 17. Februar des folgenden Jahres die Ein-

führung durch den „Rectore M. Praetorius" stattfand. Jedoch nur 5 Jahre konnte er seine Kraft diesem Institut widmen: am 12. Mai 1777 machte plötzlich ein Stickhusten seinem Leben ein Ende [3]).

Dieser Persönlichkeit hat der junge Florschütz die höhere musikalische Ausbildung zu danken, wobei mit Fug das Fortwirken Bachscher Tradition anzunehmen ist, wie später noch zu zeigen sein wird. Wie weit Florschütz schon unter Immlers Leitung Bekanntschaft geschlossen hat mit den Werken des jungen Mozart, in dessen Nachfolge er später [4]) sein künstlerisches Ziel sieht, kann nicht gesagt werden. Vielleicht dürfen wir in Immler auch jenen Mann erblicken, dem der Schüler die Anregung verdankte, sich über Musik und Musiker eigene Gedanken zu machen und sie schriftlich niederzulegen, wodurch der spätere Organist von St. Jakob zu Rostock doch bemerkenswert den Durchschnitt seiner Berufsgenossen überragt. Bedauerlicherweise fehlen alle diesen Unterricht betreffenden Einzelheiten wie die hinsichtlich seiner Jugendzeit überhaupt. Wir wissen nur, daß Florschütz mit dem Musikdirektor Escherich [5]) nach Stralsund ging [6]), ohne allerdings diese Reise in die Fremde genau datieren zu können. Von hier wurde er 1781, kaum fünfundzwanzigjährig, nach Rostock gerufen, um an der St.-Jakobi-Kirche das Amt eines Organisten zu bekleiden. Und zwar erfolgt seine Bestallung am 19. September 1781 [7]), worauf ihm am 17. April 1782 das Bürgerrecht der Stadt Rostock ver-

---

3) Die Notizen über das Leben Paul Immlers verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Konzertmeisters Peters-Marquardt in Coburg, der sie dem unveröffentlichten Manuskript „Geschichte des Hochwürdigen Ministerii der Stadt Coburg von der Reformation bis auf unsere Zeiten" von Erasmus Schirmer entnommen hat.

4) Brief an Breitkopf und Härtel undatiert: „N. S."

5) Gerber 1: „Escherich, Musikdirektor in Stralsund, hat sich als Komponist in unsern Tagen, nicht nur durch verschiedene unbeträchtliche Kirchensachen, sondern auch durch die Komposition der Operette, der Kobold, bekannt gemacht. Doch ist meines Wissens nichts davon gedruckt."

6) Cramer: Magazin der Musik 1783, 2. Hälfte, S. 833 f. Leider ist hier ebensowenig ein Hinweis auf die Function Fl. in Stralsund enthalten wie in den Ratsakten Stralsunds selbst.

7) Seidel, a. a. O. S. 138, Ratsarchiv, Jakobikirche, Rechnungsbelege.

liehen wird[8]). An Gehalt trägt ihm sein Amt ein: 100 Rthlr. dän. Cour., 16 Rthlr. für „Haussgeld" und 2 Rthlr. Stimmgeld pro Jahr[9]). Florschütz scheint immerhin ein gewisser Ruf als Musiker vorausgegangen zu sein, der die Kirchenväter bestimmte, einem relativ jungen Manne das Amt des Organisten an der Universitätskirche mit der ganzen Fülle seiner verantwortungsschweren Aufgaben zu übertragen.

Hinsichtlich der Familienverhältnisse Florschützens ist gleichfalls keine völlige Klarheit zu gewinnen. Allem Anschein nach hat er erst eine geraume Zeit nach seiner Rostocker Übersiedlung geheiratet und zwar Justina Sabina Eckard. Der Termin der Eheschließung wie die Herkunft der Gattin war den Rostocker Kirchenbüchern nicht zu entnehmen, so daß zu vermuten ist, die Braut sei nicht aus Rostock gebürtig gewesen und in ihrem bisherigen Wohnort getraut worden[10]). Lange Dauer war dieser Verbindung jedenfalls nicht beschieden, denn bereits am 19. August 1792 stirbt Justina im Alter von 21 Jahren an einer Brustkrankheit, ohne ihrem Gatten ein Kind zu hinterlassen. Der anscheinend einzige Sproß dieser Verbindung, ein Knabe, ist am 17. Dezember 1791 tot geboren. 20 Jahre vergehen, bevor sich Florschütz zu einer abermaligen Heirat entschließt. Es erfolgt zuvor noch seine Berufung an St. Marien, wo er seit 1808 an der Orgel seines Amtes waltet. Im Kirchenbuch von St. Marien findet sich dann unterm 3. Januar 1810 die Eintragung, daß der am 25. Dezember 1809 unehelich geborene Knabe der Catharina „Heydemann" auf den Namen Adolph Ferdinand Eucharius Florschütz getauft sei. „Der Vater ist — laut seiner eigenen mündlichen mir (dem Prediger Tarnow) gemachten Erklärung und Forderung, seinen Namen, als des Vaters dieses Kindes, in dies Kirchenbuch eingetragen zu haben — der Organist dieser Kirche, Eucharius Florschütz." Am 30. Juni des gleichen Jahres erfolgt die Trau-

8) Ratsarchiv, Bürgerbuch.

9) Ratsarchiv, Jakobikirche Rechnungsbelege (Quittungen).

10) Die Kirchenbücher von Marien, Petri, Nicolai, Jacobi und Johannis enthalten in den Jahren 1770/73 keinerlei Eintragungen hinsichtlich der Geburt ebensowenig wie 1786/91 hinsichtlich einer etwaigen Trauung. Merkwürdigerweise wird auch bei der Todeseintragung im Jakobikirchenbuch von 1792 der Geburtsort der Verstorbenen nicht angegeben.

ung Florschützens mit der Mutter seines Kindes, Maria Margaretha Catharina Heymann[11]), der 22jährigen Tochter[12]) des Zimmergesellen Carl Gottlieb Heymann „aus Sachsen" und seiner Frau Maria Magdalena, geb. Schoof[13]). Merkwürdigerweise ist bei dieser Eintragung unter der Rubrik „Vorheriger Ehestand" für Florschütz nichts vermerkt, wodurch die ohnedies einigermaßen dunkle Situation der ersten Ehe keineswegs erhellt wird. Dieser zweiten ehelichen Verbindung war trotz des vorgeschrittenen Alters unseres Mannes jener Kindersegen beschert, der seiner ersten versagt war. So wird am 20. Juni 1811 abermals ein Knabe geboren, der am 25. Juni die Namen Carl Eucharius Ferdinandt erhält, und am 3. Februar 1813 folgt der dritte Knabe Eucharius (getauft am 7. Februar). Paten dieser beiden Buben sind der Bildhauer Johann Behr sowie der Vater Eucharius. Bei dem älteren Carl Eucharius ist außer den Genannten der Kaufmann Carl Friedrich Wiese Gevatter, während bei dem jüngeren Eucharius noch die Hebamme H. E. Böhmer als Patin aufgeführt wird. Auf diese Knaben folgen noch 2 Mädchen: Julie Henriette Caroline (am 15. Juni 1815 geboren und am 17. getauft; als Paten fungieren außer ihrem Vater und dem bekannten Bildhauer Behr dessen Ehefrau Henriette, geb. Wolff) und Franziska Louisa Friederica (am 8. März 1818 geboren.) Die Patenstellen haben in diesem Fall übernommen: Dem. Augusta Franziska Henriette Hecker, Dem. Friederica Georgina Spalding und Dem. Hinrica Louisa Evers, vermutlich Schülerinnen unseres Florschütz. Dieser Jüngsten sind dann noch 13 Jahre unter väterlicher Obhut vergönnt: am 20. März 1831 stirbt Eucharius im Alter von 75 Jahren am Schlagfluß. Seine Witwe überlebt ihn noch 23 Jahre: sie stirbt, ohne eine neue Eheverbindung eingegangen zu sein, am 29. November 1854 im Alter von 66 Jahren an einer Magenkrankheit.

---

11) Diese Schreibart dürfte die einzig richtige sein, so daß die Schreibung „Heydemann" im Marienkirchenbuch 1810 als Versehen zu werten und entsprechend zu berichtigen wäre.

12) Maria Margaretha Catharina Heymann ist am 24. Juli 1788 geboren (Jakobikirchenbuch).

13) Nach der Trauungseintragung im Jakobikirchenbuch vom 22. März 1787. Bevor Maria Magdalena Schoof dem Carl Gottlieb Heymann ihre Hand reichte, war sie, eine Tochter des Arbeitsmannes Heinrich Schoof, mit einem Libenau vermählt gewesen, der sie jedoch bald als Witwe zurückgelassen hatte.

Überblicken wir nun Florschützens Tätigkeit in Rostock, so bewährte er sich über sein Organistenamt hinaus als Musikschriftsteller und Komponist. Als Musikschriftsteller zeichnet er gewissermaßen die künstlerische Richtlinie seines ganzen Schaffens in der Abhandlung über den Unterricht auf dem Klavier und der Violine (vgl. Abschnitt „Musikunterricht"), womit er gleich 1782 den interessierten Bürgern seiner neuen Heimat seine Geisteshaltung offenbart. Des weiteren allerdings dürfte er sich fraglos einen Zuwachs an brauchbaren und evtl. zahlungskräftigen Schülern durch diese Veröffentlichung versprochen und vielleicht auch verschafft haben, ein Umstand, der mit Rücksicht auf seinen geringen Gehalt nur erwünscht sein konnte. Auch die Anregungen des Aufsatzes über Kirchenmusik aus dem Jahre 1784 (vgl. S. 27 ff.) dürften seiner Feder entstammen, wenn seine Autorenschaft auch nur durch stilistische Momente der anonymen Abhandlung zu belegen ist.

Als erste kompositorische Arbeit unseres jungen Organisten haben wir wohl jene Kantate anzusehen, die am 10. Juni 1785 gelegentlich der Trauerfeier für den verstorbenen Herzog Friedrich den Frommen unter Kantor Knöchels Leitung in der Universität aufgeführt wurde[14]). Die Zeitung (A. d. n. Ztg.) bemerkt am 13. Juni hierzu: „Die vor und nach der Rede aufgeführte, von dem Herrn Professor Roennberg verfertigte Trauerkantate ist von dem Herrn Organisten Florschütz in Musik gesetzt, und übertraf nicht allein, in Bezug auf die außerordentliche Kürze der Zeit die Erwartung des ganzen Publikums, sondern genügte durch seinen musikalischen Ausdruck selbst dem Kenner." Leider ist damit unsere Kenntnis von diesem Werk erschöpft, jedoch scheint die Arbeit des jungen Komponisten stärksten Anklang gefunden zu haben, denn die Universität erteilt ihm bei der nächsten Gelegenheit, dem Besuch des Herzogpaars 1788, abermals den ehrenvollen Auftrag, eine Kantate zu vertonen, deren Text der bekannte Präpositus Tode in Pritzier verfaßt hat. Er ist im 1. Stück der „Rostockschen Monathsschrift" abgedruckt mit dem Bemerken: „Diese bisher ungedruckte Kantate solte bey der wegen des Einzugs unserer Durchlauchtigen Herrschaften angestellten akademischen Feyerlichkeit am

14) Cf. Seite 31.

9. May 1788 aufgeführt werden, und war bereits von unserm geschickten Organisten, Herrn Florschütz, komponiert, allein es fanden sich in Ansehung der Aufführung so viele Hindernisse, daß dieselbe unterbleiben mußte."

Der Text weist am Anfang und Schluß je einen Chor auf, dazwischen stehen drei Arien und ein Arioso; die Verbindung zwischen den Chören und Arien sowie zwischen diesen untereinander stellen Rezitative her. Inhaltlich verleiht die Kantate der allgemeinen Freude darüber Ausdruck, daß der seit 1758 zwischen dem Herzog und der Stadt Rostock bestehende Streit beigelegt und Rostock wieder des Anblicks seines Fürsten gewürdigt werden soll. Die Grundlage dieser endgültigen friedlichen Beilegung des alten Zwistes bildet der „Grundgesetzliche neue Erbvertrag" von 1788 zwischen beiden zürnenden Parteien, den Friedrich Franz I. am 13. Mai anläßlich seines Besuches in Rostock unterzeichnete, des ersten Aufenthaltes eines regierenden Fürsten seit 1755. Neben manchen andern Regelungen ist diesem Vertrag u. a. der Umstand zu verdanken, daß 1789, am ersten Jahrestag der Unterzeichnung, die Universität in Bützow, bekanntlich der vom Herzog betreute Teil der Rostocker Universität, der 1760 infolge des Zerwürfnisses zwischen dem Landesherrn und der Stadt und Universität Rostock dorthin verlegt worden war, wieder nach Rostock zurückgeführt wurde. Die Alma mater bereitete also mit vollstem Recht eine große Feier für den Fürstenbesuch vor, konnte sie doch von dem Vertrag und den daraus sich ergebenden Konsequenzen nur Gutes für ihre eigene Zukunft erwarten [15]). Wenn die Aufführung trotzdem unterblieb, so mochte dies im Text begründet sein, der trotz äußerst behutsamer Behandlung der auf den Zwist bezüglichen Punkte geeignet war, an höchster Stelle ein peinliches Gefühl aufkommen zu lassen: ein Affront, den natürlich niemand hätte verantworten können.

Mehr Glück als mit diesem Werk hat Florschütz mit seiner nächsten Komposition: im Jahre 1790 besucht nämlich wie alljährlich die Tillysche Schauspieltruppe [16]) Rostock, um bei dieser Gelegenheit am 11. August „Ein Singspiel in drey Aufzügen, der Richter und die Gärtnerinn" aufzuführen. „Die Musik ist vom Herrn Organisten Florschütz." Leider ist auch dieses Werk verschollen, nur die gedruckten Gesangstexte sind uns in der Rostocker Universitätsbibliothek aufbewahrt.

Von der Handlung kann man auf Grund der Liedertexte kein vollkommen klares Bild gewinnen, nur so viel ist zu erkennen, daß Lilla, ein Gärtnermädchen, durch irgendwelche Umtriebe des Rich-

15) Vitense: Geschichte von Mecklenburg, Gotha 1920, S. 334 ff.
16) Cf. Schacht a. a. O.

ters Laue die Gunst ihrer Gräfin von Schaumburg unschuldig verliert, bis am Schluß ihre Schuldlosigkeit erwiesen und der Richter bestraft wird. Das Werk besteht aus 25 Musiknummern, die sich im Einzelnen darstellen als: 2 Duette (Nr. 2 und 10, Lilla und der Richter), 1 Terzett (Nr. 20 Lilla, Gräfin und deren Gesellschafterin), 1 Quartett (Nr. 17 Lilla, Gräfin, Gesellschafterin und Richter), 3 Ensemblesätze mit Chor (Nr. 5 Lilla, Lotte und weitere Gespielinnen, Nr. 21 Gräfin, Veit (ein junger Bauer) und Bauern und Nr. 25 Schlußgesang tutti) und 3 Chöre (Nr. 22, 23 und 24 Chor der Bauern und Mädchen). Von den restlichen 15 Arien sind 3 der Lilla zugeteilt, dem Richter 7 und der Gräfin 3. Die Gesellschafterin und der junge Bauer Gürge haben je eine Soloszene zu singen.

Nach Gerbers Mitteilung erlebte dieses Werk außer in Rostock, wovon er nichts verlauten läßt, auch in Lübeck eine Aufführung, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, Tillys Truppe habe das Singspiel auch noch andernorts zur Darstellung gebracht, ohne daß diese Ereignisse einen Niederschlag in der Literatur hinterlassen hätten.

Im Jahre 1791 veröffentlicht Florschütz dann 2 Lieder in der „Rostockschen Monathsschrift" und zwar Gotters „Lied an die Liebe" (im 5. Stück der Zeitschrift) und „An Elise" (im 1. Stück des 2. Bandes). Die Lieder erscheinen anonym, doch wird in den „Annalen der Rostockischen Akademie" bei der kritischen Erwähnung der „Monathsschrift" Florschütz als Autor bezeichnet (3. Band, S. 48 und 88).

1798 folgen die Variationen über die Romanze „Zu Steffen sprach im Traume [17])" aus Umlaufs Oper „Die Bergknappen". Eine nichterhaltene „Chansonette variée" erscheint 1802 bei Boehme in Hamburg. Die „Mecklenburgischen Gemeinnützigen Blätter [18])" bemerken dazu: „Kenner versichern einstimmig von dieser Komposition, daß sie ganz den bekannten großen Talenten ihres Urhebers entspreche, der es gewiß verdient, mehr als Organist in Rostock zu seyn, wo die Kunst zu sehr nach Brod gehen muß."

Im gleichen Jahr gibt Boehme die zweihändige Sonate in G-Dur heraus, die der „Madame la Princesse hereditaire [19])"

17) Die Datierung dieser Werke wird möglich auf Grund der Notizen, die der Staatskalender von Mecklenburg-Schwerin, rückblickend auf die Mecklenburgische Literatur des verstrichenen Jahres, bringt.

18) Band 3, Heft 5 und 6 Mai und Juni 1802.

19) Die Widmungsträgerin ist Helene Paulowna, Gattin des damaligen Erbprinzen, späteren Erbgroßherzogs Friedrich Ludwig (1778

gewidmet ist. Das folgende Jahr 1803 bringt wieder eine „Grande Sonate", die bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig sowie im Selbstverlag des Komponisten erscheint, und von der nicht gesagt wird, ob sie zwei- oder vierhändig ist. Wieder bei Hofmeister und Kühnel werden 1805 die beiden vierhändigen Sonaten No. 1 und 2 herausgegeben, wo auch 1806 das „Capriccio con fughetta" erscheint.

Nun erfolgt eine längere Unterbrechung der Produktion unseres Mannes, bei der nicht zu entscheiden ist, ob es sich um eine Lücke der Überlieferung handelt, oder ob eine vorübergehende Lähmung seiner Schaffenskraft eingetreten ist. Allem Anschein nach hat Florschütz tatsächlich für einige Zeit die Feder aus der Hand gelegt, denn auch der Briefwechsel mit Breitkopf und Härtel, dessen Einsicht der Verlag freundlichst gestattete, gibt keinen Hinweis auf etwa heute verschollene Kompositionen. Vielmehr verrät die Korrespondenz mit dem Leipziger Verlag, daß er, wie viele seiner Berufskollegen in diesen Tagen, sich mit besonderer Intensität dem Notenhandel zugewandt hatte, wie in dem Kapitel „Musikalienhandel" bereits erwähnt wurde.

Der erste Brief, vom 29. November 1798, bestätigt den richtigen Eingang von 10 Exemplaren des 1. Heftes der Mozart-Sonaten. Gleichzeitig fragt Florschütz an, ob der Verlag bereit wäre, eine „Sonate à quatre mains" seiner Komposition zu stechen. „Da vierhändige Sonaten doch nicht so allgemein brauchbar sind als zweihändige, folglich auch nicht denselben Abgang finden können; so will ich diese Sonate bis auf andere Zeit ruhen lassen. Dagegen habe ich einige Partien Variazionen über verschiedene Themen, welche so gearbeitet sind, daß sie sowol für Geübtere als Ungeübtere gewiß eine angenehme Erscheinung seyn würden." Als Probe seiner Kunst fügt er ein Exemplar der Variationen bei und bittet um Nachricht hinsichtlich des Honorars resp. der Kosten und des Erscheinungstermins. Bemerkenswert ist die Nachschrift dieses Briefes, in der Florschütz schreibt: „Wenn es

---

bis 1819), der 18 Jahre vor seinem Vater Friedrich Franz I. starb und nicht zur Regierung kam. Helene Paulowna war eine Tochter des russischen Zaren Paul und wurde am 13. resp. 24. Dezember 1784 geboren, heiratete am 23. Oktober 1799 Friedrich Ludwig und starb am 24. September 1803, ein halbes Jahr nachdem sie einer Tochter (Marie) das Leben geschenkt hatte, an der Schwindsucht. Cf. Stammtafeln des Großherzoglichen Hauses von Mecklenburg, von Wiggers, in „Jahrbücher des Vereins für Meckl. Geschichte und Altertumskunde", Jahrg. 50, 1805.

nicht so notorisch am Tage läge, daß die Herren Musik-Verleger lieber die ersten Exercitia der groß gewordenen Tonkünstler mit äußerer nicht verdienter Elegance in die Welt schicken als ein Kunstwerk eines in dem Augenblick nicht berühmten Mannes nur einer Prüfung würdigen, so würde ich Ihnen die Notiz geben, daß ich Sachen fürs Klavier geschrieben habe, die, ohngeachtet sie nichtsweniger als in Mozarts Manier gearbeitet sind, unter seinem Namen mit Louis d'ors würden aufgewogen werden. Dieses und vieles andre in der M. Zeitung z. B. die wohl appretirten Anekdoten von Mozart; die schönen Kunstphrasen von R—tz, denen oft weiter nichts fehlt als — der Sinn — gibt zusammen, wohl appretirt, reichhaltigen Stoff zu einer Piece, etwa in Falckens Manier. Würde dabei nicht vergessen, den jungen, zarten Damen in einer recht rührenden Sauce von Worten ans Herz zu legen, wie sehr sie sich vor dem bösen General-Baß in Acht zu nehmen hätten, wenn sie sich nicht zu früh durch diesen Démon ihr Grab bereiten wolten, so könnte dis zu einem Werke anwachsen, wie das ist, in welchem ein gewisser Schön-Geist der Welt seinen Kunst-Unsinn mitgetheilt hat."

Wir bemerken hier an dem „witzigen" pointierten Stil — mit dem Ausfall gegen Rochlitz — noch durchaus jenen Florschütz, der uns von dem musikpädagogischen Essay in der Zeitung her bekannt ist. Bezüglich des Inhaltes fällt auf, daß der Komponist bei seinen Sonaten Mozarts Manier nicht verwendet haben will, wenn er auch zugibt, sie könnten für authentische Werke Mozarts gehalten werden, falls sie unter dessen Namen erscheinen würden. Sein Selbstbewußtsein ist demnach recht stark, wie auch die folgenden Briefe dartun.

Gleich der nächste — vom 24. November 1799 — bringt neuerlich das Angebot einer Sonate, wenngleich der Ton etwas milder ist. „Ich bin so frei und so — treuherzig, Ihnen, ohne vorhergegangene Verabredung beikommende Son. à 4 mains zum Verlag und Stich anzubieten. Ich bin nicht abgeneigt, zu glauben, daß selbige, obgleich ein Produkt vom Norden, des Stichs nicht unwerth sey. Solte es Ihnen aber durchaus nicht konvenabel seyn, Sich auf meinen Vorschlag einzulassen, so bitte ich recht sehr, doch soviel Notiz von der Son. zu nehmen, als erfordert wird, sie sobald als möglich zurückzuerhalten, um diesem Kindlein anderweitig eine Wiedergeburt angedeihen zu lassen." Ohne Zweifel handelt es sich bei dieser Komposition um eine der beiden vierhändigen Sonaten, deren Druck 1805 bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig erscheint, nachdem sie Breitkopf und Härtel wahrscheinlich abgelehnt haben.

Hierauf tritt auch in der Korrespondenz mit Breitkopf und Härtel, jedenfalls soweit sie eigene Kompositionen betrifft, eine Pause ein, bis 1810 Florschütz — am 2. Dezember — ein Variationenwerk an den Verlag sendet mit dem Bemerken:

„Dis Stück liegt mir sehr am Herzen, da selbiges gleichsam ein reines Gemählde meiner Individualité ist.... Ich habe noch ein ähnliches Werk von Variationen fertig liegen, welches nur auf Ihre Bereitwilligkeit, es zu verlegen, wartet."

Allem Anschein nach handelt es sich hier um einen Variationenzyklus, der nicht erhalten ist, denn die letzten Violinvariationen in E-Dur, die 1829 bei Tiedemann in Rostock erscheinen, dürften zu jener Zeit wohl noch nicht vorgelegen haben.

Beweist schon diese Korrespondenz, daß die künstlerische Produktion Florschützens nunmehr wieder eingesetzt hat, so wird diese Erkenntnis verstärkt durch die Tatsache, daß im Jahre 1816 bei Peters in Leipzig seine „Großen Walzer für das Pianoforte" erscheinen, von denen zwar kein gedrucktes Exemplar erhalten ist, deren Kenntnis wir jedoch dem Autograph der Berliner Staatsbibliothek verdanken. Zu erwähnen ist hier seine „gute Auskunft" über die Marienkirchenorgel von 1811 (vgl. W. Haacke „Entwicklungsgesch. d. Orgelbaus im Lande Schwerin" 1935, S. 57 f.).

Abermals nach längerer Pause schreibt unser Musiker am 25. März 1818 an den Leipziger Verlag:

„Ich nehme mir die Erlaubnis, E. E. Wohlgeboren die Anzeige ergebenst zu machen, daß ich beiliegende Dichtung à grand Orchestre, in Musik gesetzt habe. Ich wünschte sehr, daß Sie diese Meldung nicht ganz gleichgültig aufnehmen mögten; vielmehr bin ich so frei, Sie um einen geneigten Rath zu bitten, wie ich wohl dieses Werk, welches, nicht weitläufig geschrieben, 407 folio Seiten einnimmt, nicht ohne pekuniären Vortheil in die Welt schicken könne. Ich selbst glaube die Musik glänzend, den Ausdruck nicht ohne Wahrheit, die Charaktere der Andromache, Cassandra und Polyxena nicht verfehlt zu haben; und daß der Chor: „Des Mannes Los ist Kampf..." vieleicht das Gelungenste im Ganzen ist. Die Chöre der Jungfrauen sind alle rein 4 stimmig, und machen, 6 fach besetzt, viel Wirkung. Glücklich würde ich mich schätzen, wenn ich einer geneigten Antwort entgegen sehen dürfte ..."

Dieses Werk, von dem nichts erhalten ist, hatte schon zwei Aufführungen in Rostock erlebt, bevor der Komponist sich zwecks Veröffentlichung an Breitkopf und Härtel wandte. Und zwar hatte die erste am 20. Dezember 1817 und die zweite am 7. März 1818 stattgefunden, wie zwei Kritiken von verschiedenen Verfassern im „Freimüthigen Abendblatt" (Schwerin 1818, No. 12 und No. 13) ausweisen.

Der erste Referent schreibt (in No. 12): „Unser in der musikalischen Welt so rühmlich bekannte Florschütz hat uns mit einer neuen Composition, betitelt: Hectors Abschied, eine musikalische Phantasie, erfreuet. Der Text, von K. Grumbach, ist zwar nur mittelmäßig, und am Ende durch einige Strophen aus dem Schillerschen Gedicht gleichen Namens ergänzt; die Composition, welche eine Frucht mehrjähriger Arbeit ist, trägt aber den Stempel des Gediegenen und Trefflichen. Wer etwas tiefer in das Gebiet der Poesie und Musik eingedrungen..., dem wird es bei Anhörung dieses Tonstückes alsbald klar werden, daß der Componist den Charakter des Gedichts wohl aufgefaßt, mit großer Genialität versinnlicht und durch das ganze Werk festgehalten, vielleicht für die Grazie des Ganzen nur zu fest ins Auge gefaßt hat. Mit Recht ist dies Produkt meisterhaft zu nennen, einzelne Angaben desselben würden den Raum dieser Beurtheilung überschreiten und wir begnügen uns daher nur, den schönen Chor: „Der Männer Loos ist Kampf und Schlacht", worauf der Componist einen besonderen Fleiß verwandt zu haben scheint, und das Solo der Andromache: „Er ist dahin, er ist geschieden" auszuheben und als meisterlich zu nennen.

Obgleich diese Musik hier zweimal, nämlich zum erstenmal am 20. Dezember v. J. und gestern zum zweitenmal unter der Direction des Componisten gegeben ist, so konnten doch beide Aufführungen das Publikum nicht ganz befriedigen. Wir wollen dem Director zwar nicht die Schuld beimessen, obwohl wir aufs neue den Satz bestätigt finden: daß ein guter Theoretiker nicht allemal auch ein eben so guter Praktiker ist, sondern müssen den Grund in dem mangelhaften Ensemble unsers Orchesters, welches dieser Musik, die wegen der vielen schwierigen Passagen eine seltene Präcision in der Ausführung erfordert, nicht vollkommen gewachsen zu sein scheint, suchen. Was kann man aber auch von einem Orchester, worunter zwar mehrere brave Musiker sind, fordern, das zu wenig Gelegenheit hat sich zusammen zu üben, und wo ein oder das andere Mitglied wohl nicht allemal an seinen rechten Platz gestellt ist? Die Sänger und Sängerinnen, welche meistens aus eingehenden Dilettanten bestanden, strenge zu beurtheilen, würde ungerecht seyn, da wir es ihnen Dank wissen müssen, dann und wann durch sie Gelegenheit zu haben, Vokalmusik zu hören. Die Parthien der Cassandra und der Andromache wurden aber unleugbar bei der ersten Aufführung von den Damen, die wir das zweitemal vermißten, mit mehr Feinheit, Präcision und Richtigkeit vorgetragen, als es bei der Wiederholung der Fall war; wir erkennen aber dem ohngeachtet die sichtbaren Anstrengungen der jungen Damen, die so willfährig in die verlassenen Plätze eintraten, mit dem gebührenden Danke, und müssen ihren Leistungen nach Maaßgabe ihrer Kräfte alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Dagegen befand sich gestern die Polyxena in den Händen einer Sängerin, deren reine und metallreiche Stimme, verbunden mit einem innig einfachen Vortrage, uns höchst angenehm überraschte und sich daher unsern ganzen Beifall erwarb; auch können wir dem Sänger des Hectors

das verdiente Lob nicht versagen. Ohne es dem Componisten zum Vorwurfe machen zu wollen, glauben wir, daß der Genuß, den diese Musik gewährt, noch erhöhet werden kann, wenn sie weniger stark instrumentiert wäre. Zum Überfluß bemüheten sich die rauschenden Blaseinstrumente beide male, recht auffallend hervorzustechen, so daß sie nur zu oft, nicht allein die Saiteninstrumente, die unstreitig zu schwach besetzt waren, sondern auch den Gesang überschrieen, welches besonders bei der Arie des Hectors „All mein Sehnen, all mein Denken" recht fühlbar wurde. Abgesehen von dem an sich schon widerlichen langen Nachhallen dieser Instrumente, ging dem Ohre so mancher schöne Übergang verloren, wodurch sich diese Composition besonders auszeichnet. Die Aufführung füllte den ganzen Abend aus und währte von 6 bis halb 10 Uhr. —a—"

In stärkstem Kontrast zu dem sachlichen Ton dieser Besprechung steht die gehässige Grundhaltung der zweiten Kritik (in No. 13). Gleich der Titel verrät die Einstellung des Kritikers:

„Musikalische Exhibitionen.

Seit einiger Zeit haben wir hier — die gewöhnlichen Winterkonzerte, von denen sich nichts weiter sagen läßt, als daß sie gewöhnlich sind, ungerechnet — mehrere musikalische Vorstellungen gehabt, wovon wir einen kurzen aber wahren Bericht geben wollen. Hector hat am 7. d. M. zum zweitenmal von uns Abschied genommen, eine Artigkeit, welche wir von einem trojanischen Helden weder erwarteten noch wünschten. Nicht recht gut läßt sich dieses große musikalische Quodlibet zergliedern; gleich nach dem ersten Largo liefert die Introduktion uns die beliebten Wiener-Walzer und in dem Ganzen findet man alle alte Bekannten wieder, womit man seit 50 Jahren wenigstens vertraut geworden, ja sogar läßt sich die unglückliche Pfarrerstochter von Taubenhain, gleichsam gespenstisch wiederkehrend, in Zumstegschen Tönen vernehmen. Ein falscher Geschmack — so lassen sich ächte Meister der Tonkunst vernehmen — sucht in der Musik das Verdienst und die Größe der Wirkung in der bloßen Masse von Noten und in der Menge von Instrumenten, anstatt auf den verständig angelegten Plan, die kunstvolle und geistreiche Form und die weise Anwendung weniger Mittel zu einem schönen und erhabenen Effekt vorzüglich Bedacht zu nehmen; und in der That, dieser Abschied ist so geräuschvoll, so mit Noten und Instrumenten überladen, daß man wirklich glaubt eine Probe der Posaunen-Symphonie des jüngsten Gerichts zu hören; daß davon Sänger und Sängerinnen übertäubt und gleichsam erstickt wurden, ja noch jetzt einige liebenswürdige Sängerinnen an dadurch verursachten Brustbeschwerden leiden, und daß endlich die Bemerkungen herbeigeführt wurden: es fehlten nur noch 2 obligate 48-Pfünder, oder der jetzt fast obligat gewordene Sturmwind, um dieses Fingerwerk in seiner Art vollkommen zu machen. Dem schau-, nicht hörlustigen Publikum hat Hr. F. das erwartete Vergnügen verdorben. Der Text kündigte Polyxena und Cassandra, von ihren Jungfrauen (Hofdamen) umgeben,

webend, und die Amine mit dem kleinen Astyanax spielend, an. Man wollte Prinzessinnen an Weberstühlen, und den kleinen Astyanax, wie er nach Noten in der Musik schrie, sehen und fand sich getäuscht. Wahrscheinlich hatte die Polizei eine dramatische Darstellung in den Fasten anstößig gefunden, und so blieben die Weberstühle und der kleine nach Noten quarrende Astyanax weg ...."

Entnehmen wir den beiden Kritiken das Wesentliche hinsichtlich des Werkes, so wird im Großen der Autor der ersten, den wir wahrscheinlich in dem Rostocker Gesanglehrer Anton Saal [20]), der dem Komponisten nahestand, erblicken dürfen, in seiner sachlichen, fast gütig zu nennenden Besprechung schon das rechte Urteil über das Werk mit seinen Schwächen der Instrumentation und den Vorzügen mancher Chor- und Sologesänge gefällt haben. Natürlich wohnt auch der zweiten Kritik ein Teil Wahrheit inne — besonders dürfte dies wohl hinsichtlich der auch von dem andern Rezensenten gerügten Instrumentation der Fall sein. Wie weit es jedoch im Hinblick auf die vorgeworfenen Plagiate (Wiener Walzer, 50jährige Bekannte und Zumsteegs Ballade von der Pfarrerstochter von Taubenhain) zu Recht besteht, muß ungeklärt bleiben. Jedenfalls ist die Böswilligkeit des Verfassers zu evident, um ihn in allen Belangen ernst zu nehmen.

Diese drei Dokumente — der Brief des Komponisten und die beiden Kritiken — sind das gesamte Belegmaterial für das Werk unseres Meisters, das mit seinen 407 Seiten in folio wohl das umfangreichte seines ganzen Schaffens darstellen dürfte. Im Druck erschien daraus nur ein Duett und zwei Walzer zusammen mit einer „air variée de l'opéra la bella molinara", und zwar bei Achilles in Rostock 1828 [21]) (Umfang 22 Quartseiten). Doch auch dieser Druck ist nicht erhalten, so daß uns jeglicher Einblick in „Hectors Abschied" verwehrt bleibt.

Wesentlich klarer liegt der Fall bei dem nächsten Werk Florschützens, dem erhaltenen „Auferstehungsgesang" von Klopstock für vierstimmigen A-capella-Chor. An zeitgenössischen Urteilen liegen hier vor: eine Besprechung der Komposition in der A.M.Z. (1817 Dezember No. 49) sowie zwei

---

20) Erich Schenk, „Anton Saal, ein mecklenburgischer Schulmusiker des Vormärz" in „Mecklenburgische Monatshefte", XI. Jahrg., Heft 12, Rostock 1935, S. 1 ff.

21) Staatskalender von 1829.

Rezensionen einer Aufführung in Güstrow, deren eine gleichfalls in der A.M.Z. (1819 S. 483) erschien, während die zweite ausführlichere, sich im „Freimüthigen Abendblatt“ 1819 (23. April No. 68) findet. Die A.M.Z. bemerkt zu dieser Komposition:

„Hr. F. hat das treffliche: Auferstehn, ja auferstehn wirst du — nicht, wie Graun, in der allgemein bekannten Melodie, nach Art älterer Kirchenarien, sondern, wie es dem einfach erhabenen, feyerlichen Gedichte viel angemessener, wenn auch nicht so volksgemäß ist, als höchsteinfache und doch kunstreiche Kirchenhymne der ältesten Zeit in Deutschland und Italien, behandelt, und sich dieses würdevollen herrlichen Styls auf eine jetzt seltene und wahrhaft rühmliche Weise mächtig gezeigt. Allen Singvereinen, welche das Edle in ihrer Kunst lieben, und so weit geübt sind, daß sie den vierstimmigen Choral ganz so, wie es seyn soll, vortragen können — was bekanntlich mehr sagen will, und auch schwieriger ist, als gewöhnliche Bravourarien gewöhnlich herausgurgeln: allen diesen ist das Werkchen recht sehr zu empfehlen.“

Der Hinweis auf die Güstrower Aufführung fällt in der A.M.Z. recht dürftig aus, beinhaltet er doch eigentlich nur die Feststellung, daß „die Gemeine .... Sinn hatte für diese Erhöhung der kirchlichen Feyer.“ Wesentlichere Aufschlüsse über den Erfolg des Werkes gibt uns die Rezension des „Freimüthigen Abendblattes“:

„Am ersten Ostertage ward von hiesigen Musikfreunden Klopstocks Ode: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du“ nach der Komposition des rühmlichst bekannten Hrn. Organisten Florschütz zu Rostock, in der Pfarrkirche vor der Hauptpredigt ohne alle Instrumental-Begleitung aufgeführt, wie auch das Kyrie, die Antiphonie und das Amen vierstimmig gesungen. Herrzlichen Dank zollte jeder Freund des ernsten Kirchen-Gesanges dem Fleiße, welchen der Sänger-Verein dem Einstudiren jener, zum Theil sehr schweren Musik gewidmet hatte. Die in der geräumigen Kirche gedrängt versammelte Gemeinde ehrte durch eine ununterbrochene feyerliche Stille den Dichter, den Komponisten und die Sänger und beurkundete dadurch zugleich ihren eigenen Sinn für das Hohe und Schöne, und ihre Empfänglichkeit für die so lange entbehrte Erhöhung der kirchlichen Feier. Nach Referentens Gefühle gelangen vorzüglich das Hallelujah der zweiten Strophe, die Mitte der vierten Strophe: „Mit Jesu gehn wir ein u.s.w.“ und der Anfang der fünften Strophe: „Ach, ins Allerheiligste ....“ Auszeichnen muß er aber auch außerdem die Antiphonie und die letzten Wiederholungen des Amen. Dagegen wird ihm die Bemerkung erlaubt sein, daß durch stärkeres Hervorheben des Piano und Forte die Ode wol noch einen größeren Effekt hervorgebracht hätte; daß die Baß-Partie

zu schwach besetzt war und daß eine unnöthige, den Sängern unbemerkbare, gewaltige Takt-Bezeichnung den Zuhörer unangenehm störte."

Es ist auffallend, daß das Werk in Güstrow und nicht an Florschützens Wirkungsstätte zu St. Marien in Rostock zur Uraufführung gelangte. Mitbestimmend hierfür dürfte der zweifelhafte Erfolg seiner letzten Schöpfung gewesen sein.

Außer dem vorbehandelten Chor ist uns aus Florschützens Schaffen dieser Jahre, das nicht etwa mit „Hectors Abschied" und dem „Auferstehungsgesang" erschöpft ist, nichts erhalten. Bald nach der Vollendung von „Hectors Abschied" schreibt Florschütz nämlich an Breitkopf und Härtel (26. August 1818), daß er zwar immer Manuskripte vorrätig, aber selten „ganz geendiget habe". Er fügt auch hier wieder ein Variationenwerk bei, um dessen Druck er den Verlag ersucht, und fährt dann fort:

„Ohnlängst habe ich Brutus und Caesar, ein Gedicht von Schiller, für Tenor und Baß, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt; wenn Sie geneigt sind es zu sehen, werde ich es Ihnen mittelst der Stillerschen Buchhandlung zusenden. Diese Komposition würde, wie ich glaube von zwei Meister-Sängern, vor einem Publikum, wie ich mir z. B. das Leipziger denke, hohen Genuß gewähren. —"

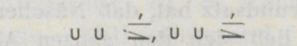
Das Werk oder Nachrichten über dasselbe sind sonst nicht erhalten.

Neben diesem ausgedehnten Musikschaffen betätigt sich Florschütz jetzt wiederum musikschriftstellerisch, und zwar als Konzertrezensent: eine Besprechung über das Konzert eines Ehepaars Hesse erschien im „Freimüthigen Abendblatt" (1818, No. 46), eine zweite ist dem oben erwähnten Briefe an den Leipziger Verlag beigegeben, wahrscheinlich zum Zwecke einer Veröffentlichung in der A.M.Z., die allerdings unterblieb. Er kritisiert hier ein Rostocker Konzert der berühmten Sängerin und ersten Leonorendarstellerin Anna Milder-Hauptmann (1785 bis 1838), die ihn offenbar enttäuscht, über welchen Eindruck er sich in der „witzigen" Prägnanz seines Stils wie folgt ausläßt:

„Die hochgepriesene Milder-Hauptmann hat in der letzten Pfingstmesse auch Rostock besucht. Sie kam von Hamburg über Lübeck, Wismar, Schwerin und Ludwigslust, in der zwoten Meß-Woche, hier an. Die Erwartung war gespannt und — groß. Tags vor dem Kon-

zerte wurde sie Abends zum Thee eingeladen. Zum Verdruß der Gesellschaft läßt M. Milder ungebührlich lange auf sich warten; ihr Eintritts-Gruß war: „Von Singen kan heute keine Rede seyn“ — Bey der Einladung war nemlich der Wunsch geäußert, daß M. M. die Gesellschaft gefälligst mit etwas Gesang beglücken möge. — M. M. welche vielleicht den Grundsatz hat, daß Näschereien vor der Mahlzeit den Apetit verderben, ließ sich den ganzen Abend auf Nichts ein, sondern spielte die Stumme. Wer muß eine solche Virtuosen-Politik nicht bewundern!? — Der Konzert-Saal im Hotel de Russie war gleichsam überfüllt. Bey ihrem ersten Erscheinen rauschte und flüsterte es so respektvoll durch den Saal: Da ist sie! — Das ist sie! — als wenn ein Wesen höherer Art nahe. Jezt naht sie sich dem Instrument! — Totale Stille! Hierauf kündigt das Ritornell in alt italiänischem Stil und längst satt gehörten Tiraden, etwas Italiänisches an. Den Komponisten weiß ich nicht mehr. Es war eine Ariette. Weder Komposition noch Gesang hatte eine Versammlung von beinahe 800 Menschen aus ihrer gemächlichen Ruhe gestört. Man konnte zwar in den Gesichtern lesen, daß man sich getäuscht fühlte und etwas Andres erwartet hatte; allein, noch unterdrückte man, aus Respect und regster Erwartung des Bessern, jede laute Bemerkung. Solo auf dem Pianoforte. Als M. M. nun wieder Miene machte, sich dem Pianoforte zu nähern, äußerte sich allgemein der Wunsch, eine feurige und glänzende Bravour-Arie zu hören; aber — die Musiker gehn nicht an ihre Plätze — sie haben sich alle zerstreut wie Schaafe und schämen sich gleichsam, daß man ihrer nicht bedarf — indem nun — ein Liedchen vorgetragen wird. Die Komposition von Hummel — schön; der Vortrag — den kennt ja Teutschland — Concert auf der Clarinette. Nun war der Zeitpunkt endlich gekommen, wo die Versammlung ihrem gepreßten Herzen Luft machen konnte. Jetzt, poco a poco crescendo ertönten Lobsprüche — der Milder Hauptmann? — point du tout! Der Mara, Todi, Marchetti, Billington, Häser — — — — unserer lebenden Elise Becker in Hamburg, welche voriges Jahr, durch ihren Gesang so genußreiche Abende uns gewährte. Eine ganz junge Dame sagte: Lassen Sie uns doch auch nicht undankbarr gegen unsre Theater-Sängerin, Madame Henckel, seyn; man prüfe und vergleiche doch einmal unpartheiisch ihre Bravour, so wie ihr Cantabile mit dem, was wir eben gehört haben. Denken Sie sich einmal den Fall, daß diese personifizierte Anmaßung in der Stelle der M. Henckel, und diese Heute zum ersten Male vor uns sich hören lasse: ich bitte Sie, denken Sie — Hier wurde die junge Dame durch allgemeinen Beifall und Zustimmung unterbrochen. Unter diesem Gespräch war das Clarinet-Konzert zu Ende gekommen. Es näherte (sich) nun diesem kleinen Damen-Zirkel ein Herr mit einem Konzert-Zettel in der Hand, woraus wir sahen, daß wir noch zu erwarten hatten eine Scene aus Winters Zaire, nemlich: eine Aria mit abwechselndem Männer-Chor. Ohne Sensation: besonders da die Chor-Partien sehr mangelhaft executirt wurden. Nun kam zum Beschluß, das Stecken-Pferdchen der M. M.

an die Reihe: Lebe wohl! Lebe wohl, mein Lieb usw. Ein Herr in der Nähe engagirte gleich im Voraus zu Bravo! und da capo! da, wie er sich ausdrückte, M. M. es gerne habe. — Nach einer vornehmen Verbeugung und minutlichen Pause nahm sie denn noch ein Mal Abschied. — Das „Lebe wohl", accentuirte sie so:



Diese Art zu accentuiren scheint an die Stelle der, vor einigen Jahren in Wien erprobten, Heul-Manier getreten zu seyn. — Der Preis zu diesem Konzerte war ein Rthlr. Beym Ausgang wurden mancherlei Bemerkungen laut; z. B. für 16 ssl. würde dis ein gutes Konzert gewesen seyn — Sie kommt vielleicht einmal wieder, dann haben wir schon auf zwei Konzerte praenumerirt — Die jungen Damen amüsiren, seit diesem Konzerte, sich, die M. M. in Gesellschaften zu imitiren — ironice — in dem Liedchen: Lebe wohl mein Lieb —"

Hierauf verstummt — soweit wir heute sehen können — der Musikschriftsteller Florschütz, um dem Komponisten ganz das Wort zu lassen. Seiner Wahlheimat gilt sein nächster Sang: das „Mecklenburgische Vaterlandslied", das 1822 in Rostock erschienen[22]), aber nicht erhalten ist. Von den drei letzten bekannten Werken stehen zwei im Zeichen seiner Lieblingskunstform, der Variation: die „Variationen zum Lied: „Mich fliehen alle Freuden" für Klavier (Rostock 1828)[23]), die gleichfalls verloren sind, und die „Musikkomposition aus E-Dur mit Violinbegleitung" aus dem Jahr 1829[24]), die wohl identisch ist mit dem als „Divertissement favorit" auf uns gekommenen Werk ohne Jahresangabe (im Selbstverlag). Für begleiteten vierstimmigen Chor ist schließlich das letzte erhaltene Opus geschrieben, ein „Ave Maria" aus dem Jahr 1829, das nach dem Titelblatt „zur Feyer des 10. Dezember komponirt" ist. Welche Bewandtnis es mit diesem Tag hat, ist ebensowenig klar wie der Umstand, daß der protestantische Organist den lateinischen Text der ausgesprochen katholischen Marienhymne vertonte.

Die Universitätsbibliothek Königsberg endlich verwahrt in einer handschriftlichen Motettensammlung noch ein untextiertes „Auferstehn", das mit dem oben erwähnten „Auferstehungsgesang" jedoch nicht identisch ist. Eine Datierung ist nicht

22) Staatskalender 1823.
23) Staatskalender 1829.
24) Staatskalender 1830.

möglich; vielleicht handelt es sich hierbei um eine Vorarbeit zu jenem „Auferstehungsgesang". Die beiden im Konzert von Florschützens Tochter Julie im Jahre 1830 aufgeführten Ouverturen (s. unten) sind nur an jener Stelle erwähnt [25]). Ihre Entstehungszeit ist nicht zu ermitteln, auch von einer Veröffentlichung durch den Druck sind keine Spuren zu finden.

Außer den vorgenannten Werken finden sich bei Gerber und Cramer [26]) noch weitere Hinweise auf heute offenbar verlorene Kompositionen Florschützens. So spricht Gerber von „verschiedenen Violintrios und anderen Instrumentalstücken", während Cramer ein „concertante" rühmt, das ihm vorgelegen habe. Demnach ist uns vom Gesamtwerk unseres Mannes nur ein Bruchteil erhalten geblieben. Überdies haben wir oben (S. 79) von einer Klavier-Sonate mit obligater Violine gehört.

Immerhin genügt das vorhandene Material, um das Profil unseres Mannes, wenigstens einigermaßen klar zeichnen zu können. Redlich war er um das Gedeihen seiner Kunst in Rostock bemüht, ohne freilich immer jene Würdigung zu finden, die sein Tun verdient hätte. Nur vereinzelt begegnen uns die für den Künstler unentbehrlichen Anerkennungen seiner Leistung, wie etwa jener Satz in einem Rostocker Konzertbericht im „Freimüthigen Abendblatt" von 1819 (No. 67), wo es heißt:

„Der Sinn für Vokalmusik hatte sich in den letzten Jahren bei uns sehr verloren, und selbst die lobenswerthen Anstrengungen der Lehrer Saal, Florschütz u. a. konnten denselben nur schwach erhalten." Oder wenn 1828 in der gleichen Zeitung (S. 579) geschrieben wird: „Herr Florschütz ist als guter Komponist und als ein Mann bekannt, der einen höchst gründlichen Unterricht im Klavierspielen zeither erteilte. Sein Alter, und besonders seine langwierige Krankheit, welche in einem Lähmungszustande besteht, hemmen jetzt seine Tätigkeit etwas, indessen gibt er noch jetzt, soviel er kann, Unterricht."

An gleicher Stelle erscheint schließlich 1831 (Beilage zu No. 668) anläßlich des Todes unseres Komponisten ein ehrenvoller Nachruf [27]), in dem es u. a. heißt:

---

25) Freimüthiges Abendblatt, Schwerin 1830, Nr. 595.

26) „Magazin der Musik" 1783, 2. Hälfte, S. 833 f.

27) Im einzelnen, besonders im Hinblick auf die Jahreszahlen und den Geburtsort, finden sich manche Unrichtigkeiten in dem Artikel, die im Sinne des oben Erwähnten zu berichtigen wären. Auch die Aufzählung der Werke weist einige Lücken auf.

„Mit ihm ging ein großes musikalisches Talent unter; denn er war, nach allgemeinem Urtheile, ein eben so vorzüglicher Komponist als gründlicher Lehrer im Klavierspiele und hat sich sowohl durch die Herausgabe seiner mannichfachen eigenen Kompositionen als durch die Bildung einer großen Anzahl von Schülern und Schülerinnen ein unvergängliches Denkmal klassisch-musikalischen Geistes für Mit- und Nachwelt gesetzt ..... Im Jahre 1827 lähmte ihn ein apoplektischer Schlag, welcher seine Thätigkeit hemmte, und von dessen schmerzhaften Folgen er durch den Tod befreiet wurde, als er beinahe das 50ste Jahr seiner Dienstführung erreicht hatte. Er starb ohne zeitliches Vermögen, mit Hinterlassung einer Witwe, und mehrerer Kinder, von denen auf die eine Tochter, Julie, das Talent des Vaters übergegangen ist, indem sich dieselbe als eine vorzügliche Pianofortespielerin auszeichnet und bereits in öffentlichen Konzerten Beifall geerntet hat ...."

Hier erfahren wir also zunächst von dem Schlaganfall, der Florschütz in seinem 71. Lebensjahre lähmte, so daß er an der Ausübung seines Dienstes schwer behindert wurde. Aufschlußreich ist dann besonders der Hinweis auf die künstlerische Tätigkeit seiner Tochter Julie. Zur Ergänzung seien zwei Konzertberichte des „Freimüthigen Abendblattes" 1830 herangezogen, nach deren erstem (28. Mai No. 595) „die Demoiselle Florschütz .... ein Konzert im Hotel de Russie gab, welches, vom Hrn. Stadtmusikus Weber recht brav unterstützt, recht zahlreich besucht wurde ...." Das Programm weist zwei Darbietungen der jungen Künstlerin auf, und zwar „Allegro" von Hummel, „sehr brav vorgetragen ....", und „Adagio und Rondo", gleichfalls von Hummel.

„Die junge Konzertgeberin beurkundet, daß sie an ihrem, im Dienst der Kirche schon ergrauten Vater... einen recht tüchtigen Lehrmeister hat. Sie spielt mit Fertigkeit und Präzision, und wird es, wenn sie ferner auf der betretenen Bahn mit Lust und Liebe fortschreitet, bei ihrem bisherigen Fleiße bald zur Virtuosität bringen." Bei dieser Gelegenheit werden auch zwei Ouverturen des Vaters, von denen die eine nach dem Urtheil des Referenten „kräftig" ist, aufgeführt, wobei allerdings nichts bezüglich des Erfolges dieser Kompositionen verlautet. Die junge Künstlerin freilich dürfte durch diese für sie wie ihren väterlichen Lehrer schmeichelhafte Kritik zu neuen Unternehmungen ermutigt worden sein, denn noch im gleichen Jahr gastiert sie in Güstrow, wo sie im Jahnschen Saal „zum Benefiz ihres leidenden, um die Kunst — vorzüglich als Komponist — so hoch verdienten Vaters" ein Konzert gibt. Das „Freimüthige Abendblatt" schreibt darüber (No. 619): „Die junge Pianofortespielerin erntete gerechten Beyfall; ein schönes Talent, das im Verborgenen erblühte,

und das zu seiner Ausbildung nur die wenigen Stunden benutzen konnte, die der kindlichen Pflicht von der ihr obliegenden Pflege des kranken Vaters zu erübrigen erlaubt waren. Deshalb ist herzlich zu wünschen, daß die junge Künstlerin, der es an der erforderlichen wissenschaftlichen Bildung nicht fehlen soll, in ihrer künftigen Stellung als Erzieherin eine ihren Leistungen angemessene Behandlung erfahren möge; zugleich aber auch daß, da die junge Virtuosin neben der Erfüllung einer heiligen Pflicht sehr Ausgezeichnetes zu Gehör bringt, noch mehrere Städte unsers glücklichen Vaterlandes dem Beispiele Rostocks und Güstrows folgen, und dadurch Gelegenheit haben werden, dem tüchtigen Meister einen Beweis ihrer ehrenden Anerkennung zu geben, während er sich dessen noch freuen kann, wäre es auch nur pour la rareté du fait, denn — es begibt sich selten in Deutschland. — Das Konzert lieferte übrigens eine für Güstrow ungewöhnlich gute Einnahme; außerordentliche Beweise edelmüthiger Gesinnungen müssen wir, obgleich ungern, verschweigen."

Dieser Bericht, wie auch der anläßlich des Rostocker Konzerts, stellt nun allerdings weit mehr eine Anerkennung des Vaters als der Tochter selbst dar. Da wir nach dem Tode des Meisters auch nicht wieder von der Hüterin seines künstlerischen Vermächtnisses hören, tun wir ihr wohl kein sonderliches Unrecht, wenn wir ihre pianistischen Fähigkeiten nicht mit dem Maßstab messen, den wir an die Leistungen des Vaters zu legen gewohnt sind. Immerhin mag es für den alten gelähmten Meister ein Lichtschimmer am Abend seiner Tage gewesen sein, den verheißungsvollen Aufstieg seiner Tochter zu erleben, der manche kränkende Nichtachtung, womit seine Umgebung ihn strafte, vergessen ließ.

Folgende Kompositionen unseres Meisters sind erhalten:

I. Klavier zu zwei Händen:

1. „Grande Sonate Pour le Fortepiano Composée et dediée à S.A.S. Madame la Princesse héréditaire de Mecklenbourg-Schwer. etc. Par E. Florschütz. Hamburg, chez Jean Aug. Boehme 1802." (Allegro moderato (6/8, G-Dur), Andante grazioso (2/4, C-Dur), Allegro assai (c, G-Dur)). Staatsbibliothek Berlin, fehlt bei Eitner.
2. „Romance „Zu Steffen sprach im Traume", variée Pour Clavecin ou Fortepiano par Florschütz. Rostock, chez l'auteur." (Thema [Andante] mit 7 Variationen und eingeschobenem Adagio, Es-Dur, 2/4, 6/8, 3/8). Staatsbibliothek Berlin, fehlt bei Eitner.

3. „Capriccio con fughetta per il Pianoforte di E. Florschütz op. 5. In Lipsia presso Hoffmeister e Kühnel Bureau de Musique." (Allegro vivace, d-moll, c; Fughetta a 3 voci 12/4). Staatsbibliothek Berlin.
4. Vier große Walzer für das Pianoforte von E. Florschütz. (B-Dur, 3/8, D-Dur, 3/4, F-Dur (Mit lebhafter Bewegung), 3/8, Es-Dur, 3/8). Manuskript der Staatsbibliothek Berlin.

II. Klavier zu vier Händen:

5. „Grande Sonate à quatre mains pour le Fortepiano composée et dediée à Son Altesse Serenissime le Duc regnant de Saxe-Coburg-Saalfeld par E. Florschütz. à Leipzig ches Ambroise Kühnel (Bureau de Musique)" (Allegro spirituoso, (Es-Dur, c), Larghetto affettuoso (As-Dur, 3/4), Allegro assai (Es-Dur, c)). Staatsbibliothek Berlin.
6. „Grande Sonate à 4 Mains pour le Forte-Piano Composée par E. Florschütz. No. II. Leipzig chez A. Kühnel (Bureau de Musique)". (Allegro (F-Dur, c), Romance Larghetto affettuoso (d-moll, 6/8), Allegro assai (F-Dur, c)). Staatsbibliothek Berlin.
7. „Grande Sonate à quatre mains pour le Pianoforte composée et dediée a Madle Charlotte Koester par Euchaire Florschütz, Organiste à Rostock. Oeuv. III. Chez A. Kühnel, Bureau de Musique à Leipzig." (Allegro (A-Dur, 6/8), Tempo giusto (fis-moll, c, Variationen), Finale: Allegro vivace-Poco Adagio-Andante-Molto Allegro (A-Dur, c)). Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (auch Staatsbibliothek Berlin).

III. Klavier und Violine:

8. „Divertissement favorit composé et varié pour Pianoforte et Violon par E. Florschütz. Rostock, chez l'auteur." (Thema mit Variationen, E-Dur, 6/8.) Landesbibliothek Schwerin, ehemalige Sammlung des Schweriner Fürstenhauses. (Katalog von Otto Kade.)

IV. Gesang und Klavier:

9. „Die Liebe" (Text von Gotter) erschienen in „Rostocksche Monatschrift" 1791, 1. Bd. nach S. 320. („Ach, was ist die Liebe für ein süßes Ding ..." A-Dur, 2/4.)

10. „An Elise“ (Von D. C. V. J. B.) erschienen in „Rostocksche Monatsschrift“ 1793, 2. Bd. nach 56. (Wär ich Zeus, der Weltregierer, des Saturnus erster Sohn ...“ B-Dur, c, 3/8, c, 3/8, c.)

V. Gemischter Chor a capella:

11. „Auferstehungsgesang von Klopstock für Sopran, Alt, Tenor und Baß von E. Florschütz.“ (Langsam, B-Dur, 3/2). Rostock Universitätsbibliothek.
12. „Auferstehungsgesang (Text von Klopstock) zu 4 Stimmen von Florschütz.“ (Ohne Tempoangabe, Des-Dur, 3/4.) Manuskript in der Motettensammlung: Continuo zu kirchlichen Motetten. Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg.

VI. Gemischter Chor mit instrumentaler Begleitung:

13. „Ave Maria für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit willkührlicher Begleitung einer Flöte, zweier Clarinetten, Fagotte und eines Contra-Baß's von E. Florschütz componirt und der Feyer des 10. Dec. 1829 gewidmet.“ (Langsam, F-Dur, c). Landesbibliothek Schwerin, ehemalige Sammlung des Schweriner Fürstenhauses. (Katalog von Otto Kade.)

Den Schlüssel zur Erkenntnis und Würdigung des Florschützschen Satzes gibt uns jene oben zitierte Briefstelle (S. 154), in der unser Komponist darauf hinweist, daß seine Sonaten, wenngleich sie nichts weniger als in Mozarts Manier gearbeitet seien, im Falle ihres Erscheinens unter dessen Namen großen Erfolg haben würden. Er deutet damit selbst an, daß er diesem Meister verpflichtet ist, ohne allerdings auf den Umfang dieser Verpflichtung einzugehen. Bei der Übersicht des erhaltenen Schaffens erkennen wir klar, daß nahezu die gesamte Thematik auf Mozart zurückgeht. Dabei wäre es jedoch verfehlt, wollte man Florschütz mit der einseitigen Charakteristik „Mozartist“ abtun. Denn er kann sehr wohl mit einiger Berechtigung von seinen Sonaten behaupten, sie seien nichts weniger als in Mozarts Manier geschrieben. Über „Mozarts Manier“ geht das reichlich angewandte „brillante“ Beiwerk, wie wir es aus den Klavierwerken der Hummel, Diabelli, Cramer, Dussek u. a. zur Genüge kennen, doch wesentlich hinaus. Und nicht zuletzt die Harmonik Florschützens schlägt Wege ein, die bei Beet-

hoven und Schubert in romantischen Bezirken münden. Wie weit diese Faktoren in den einzelnen Werken zu beobachten sind, soll im Folgenden dargestellt werden.

A. Klavierwerke

Die Sonate in G-Dur (Grande Sonate pour le Fortepiano Composée & dediée à S. A. S. Madame la Princesse héréditaire de Mecklenbourg Schwer. etc. Par E. Florschütz.") zeigt im Aufbau ihres ersten Satzes in formaler Hinsicht Anlehnung an Haydn, während sie thematisch auf Mozart zurückgeht, dessen F-Dur-Thema aus dem Allegro der C-Moll-Fantasie (K. V. 457) bei dem viertaktigen Hauptthema Pate gestanden hat. Dieses Thema bildet, wie bei Haydn, die ganze musikalische Substanz des Satzes, der aus verschiedenen Teilgliederumbildungen resp. -wiederholungen entwickelt wird. Ein zweites Thema mit ausgesprochenem Kontrastcharakter fehlt, resp. ist durch die Expositionsschlußwendung ähnlich wie bei Haydn ersetzt. Die Tempovorschrift „Allegro moderato" weist gleichfalls auf Haydn hin, der, im Gegensatz zu Mozart, seine Sonaten gern in gemäßigtem Allegrotempo beginnen läßt[28]).

Der 2. Satz ist eine Variationenreihe über ein streng periodisch entwickeltes Liedthema.

Der Finalsatz ist in freier Sonatenform aufgebaut.

Der Aufriß des Finalsatzes — neben dem ersten Satz — zeigt, wie stark dieses Werk in formaler Hinsicht Haydn hörig ist. Um so eindringlicher und eindeutiger bestimmt die Melodik Mozarts das Werk.

Die drei vierhändigen Sonaten (Es-, F-, A-Dur) zeigen in dem Aufbau ihrer Kopfsätze eine wesentliche formale Klärung gegenüber dem eben behandelten Werk. Alle drei Sonaten eröffnet ein Satz in Sonatenform, etwa in der Ausprägung des mittleren Mozart. Als Eigentümlichkeit Florschützens ist dabei der Einschub eines Überleitungsgedankens zwischen 1. und 2. Thema festzustellen, der in sich Elemente beider Themen birgt. Bemerkenswert ist ferner die Vorliebe unseres Mannes für den umfangreichen Schlußteil der Exposition, der durch gebrochene Akkorde in Triolen oder Sechzehnteln sein Gepräge erhält. Einzig die A-Dur-Sonate bringt eine allerdings nur geringfügige Abweichung von dieser Norm, der wir schon bei dem Finalsatz der zweihändigen Sonate begegnet sind.

Die Mittelsätze sind in den beiden ersten Sonaten dreiteilig (A+B+A+Coda) gebaut, während in der 3. Sonate eine Variationenreihe an dieser Stelle steht.

In den Schluß-Sätzen begegnen wir verschiedenen Formen: einfacher Sonatenform (Sonate 2), Variationenreihe in rondoartiger Gestaltung (Sonate 1) und freie Fantasieform in der Dreiteiligkeit einer

---

28) cf. Hermann Abert, J. Haydns Klavierwerke, Z.f.M. II, S. 554 ff.

ganzen Sonate mit der Abfolge: Rasch-Langsam-Rasch (Sonate 3). Auffallend ist nach der melodischen Seite hin die Behandlung ursprünglich mozartischen Melodiegutes, die weit in Beethoven-, ja sogar romantische Schubertnähe führt.

Betrachten wir die drei vierhändigen Sonaten, die gemessen an der zweihändigen wesentlich reifer und reicher sich geben, auf ihre Bedeutung hin, so muß die zweite (F-Dur) trotz ihrer ansprechenden Faktur als am wenigsten geglückt beurteilt werden. Die frischeste ist zweifellos die erste in Es-Dur, die auch heute noch jeden Hörer fesseln kann. Was sie an ursprünglichem Elan vor der Schwester in A-Dur voraus hat, ist bei dieser durch interessante und liebenswürdige Einzelzüge in reichem Maße wettgemacht.

Florschützens und seiner Zeit Vorliebe für Variationen, die schon die Sonaten erkennen lassen, verraten auch seine kleineren Instrumental- und Vokalwerke. Da ist zunächst die Romance: „Zu Steffen sprach im Traume, variée pour Clavecin ou Fortepiano ...", die ein aus Umlaufs „Bergknappen" stammendes, in der Zeit äußerst beliebtes Thema in 7 Variationen behandelt. Im Ganzen ist das nicht immer überzeugende Werk ein neuer Beleg für die geistige Herkunft unseres Meisters, der seine Verpflichtetheit gegenüber Mozart zwar nirgends verleugnen kann, aber doch schon über den brillanten Stil der Mozartisten hinaus in beethovensche Regionen weist.

In der zeitlichen Folge der Werke schließt sich hieran op. 5 „Capriccio con Fughetta per il Pianoforte", ein bemerkenswertes Zeugnis der schon früher erwähnten für Florschützens Werdegang wesentlichen Bachtradition. Die Thematik ist vom Barockgeist bestimmt. Bei einem so ausgesprochenen Mozartisten wie Florschütz ist dabei neben der direkten Bachtradition auch eine Beeinflussung durch das barockbestimmte Schlußwerk Mozarts ins Kalkül zu ziehen. Hinzu kommt eine schon in der vierhändigen A-Dur-Sonate zu beobachtende Vorliebe für polyphone Gestaltung, der auch die häufig begegnende Fugatoarbeit entspringt (u. a. Es-Dur-Sonate). Formal stellt das Capriccio eine freie Sonatenform dar, deren tonaler Aufriß dem ungezwungenen Capriccio entsprechend nicht streng beobachtet ist.

Die „Vier großen Walzer für das Pianoforte" sind wie die Walzer von Schubert und Weber keine Gebrauchsmusik, sondern Hochstilisierungen der aus Volksquellen schöpfenden Gebrauchskunst, „Konzertwalzer", wie sie als Typus bekanntlich erstmalig durch Webers „Aufforderung zum Tanz" (1819) geprägt wurden. Zwar fehlt noch die Introduktion der Walzerserie und die Betonung des Codaprinzips in der Form der einzelnen Walzer und im Gesamtaufriß des Zyklus; aber die pianistisch-brillante Haltung und die Durchbrechung der Periodisierung durch Figurenwerk wie Sequenzketten besonders im 4. Walzer weisen diese Stücke eindeutig in die vorbezeichnete Kategorie. Immerhin ist durch Überwiegen der achttaktigen Periode in No. 1—3 und das für alle 4 Walzer verbindliche Maggiore-Minore-Prinzip die Tradition des Menuetts als Rechtsvorgänger des Walzers

noch deutlich spürbar. Den Schubertschen Meisterwerken am nächsten steht der Walzer No. 2, wie andrerseits die Motivik des letzten Walzers gleichsam ein Resumé der vorhergehenden Stücke bietet und seine abschließende Sonderstellung als „Coda" der übrigen offenbar werden läßt.

Das letzte auf uns gekommene Instrumentalwerk, das „Divertissement favorit" ist eine Variationenreihe für Klavier mit Violine. Die Gesamtanlage der Variationen, die von der figurierten zur Charaktervariation fortschreiten, verrät deutlich das Vorbild von Mozarts A-Dur-Sonate (K. V. 331). Dem Thema liegt ein Modegedanke der Zeit zu Grunde, wie er auch in dem „Cosa-rara"-Zitat des „Don Giovanni" (Akt II, 27) begegnet. Die Harmonik bringt keine Überraschungen, nur ein Ausweichen in die Oberdominante beschwört den Geist Diabellis, Cramers u. a.

B. Vokalwerke.

Neben dem Umfang des instrumentalen Schaffens unseres Mannes tritt sein vokales Opus weit zurück, jedoch finden wir hier seine frühesten kompositorischen Arbeiten, zwei kleine Lieder, „Die Liebe" und „An Elise". Beide sind durchkomponiert, und zwar in der Weise, daß die Melodie in den einzelnen Strophen dem Text entsprechend variiert wird. Sie verraten in ihrer Faktur neben den unverkennbaren Zügen der Frühwerke doch schon manche auf die spätere Könnerschaft Florschützens hinweisende Einzelheit.

Ungleich gewichtiger als diese Sololieder ist jedoch der „Auferstehungsgesang" für Chor a capella, dessen textliche Grundlage das häufig — u. a. von Graun — vertonte Gedicht Klopstock's bildet. Das Werk, über dessen erfolgreiche Aufführung in Güstrow oben berichtet wurde, ist formal fantasiemäßig fortspinnend gestaltet und durchkomponiert, die dritte Strophe ist als Variation der ersten zu erkennen. Im Ganzen ist der Chorsatz getragen von edler Würde, die überwiegend schlicht-homophone Haltung erinnert an Mozarts „Ave verum", wenngleich die einzigartige tiefe Innerlichkeit jener Höchstleistung der Motettenkunst nicht erreicht wird.

Die zweite Komposition über diesen Text in der Bibliothek Königsberg scheint Fragment zu sein, denn der Textierung des Satzes treten bedeutende Schwierigkeiten entgegen, die infolge der Länge des Textes nicht zu beheben sind. Eine gewisse Weihe ist auch dieser Komposition nachzurühmen.

Das „Ave Maria" tritt mit seiner ausgesprochenen katholischen Haltung noch näher an Mozarts „Ave verum" heran als das erste „Auferstehn". Und zwar wird dieser Eindruck — abgesehen von dem lateinischen Text — noch wesentlich vertieft durch die „wilkührliche Begleitung" der 5 Holzbläser, die in Verbindung mit der sorgfältigst behandelten Harmonik das Stück in jene wehmütige Süße hüllen, die ein Spezifikum aller Marienlieder bildet. Die Begleitung der Holzbläser verwendet Florschütz — ähnlich wie Mozart das begleitende Streichquartett — überwiegend unisono mit den Singstimmen,

nur vereinzelt macht sich ein malender Zug als Eigenlebenszeichen spürbar. Als Schwanengesang des 73jährigen Meisters klingt das „Ave Maria" auf aus einer Seele, die in der Not des Alltags und der Qual körperlichen Siechtums Zuflucht nimmt bei jener ewigen Kunst, der im Grunde all ihr Sehnen und Ringen gegolten hat. Die ehrwürdige Weihe des Textes läßt den alten Musiker Töne finden, deren nur ein Mensch fähig ist, der durch alle Wirrnisse des Daseins gegangen ist und um die eitle Vergänglichkeit alles Irdischen weiß. Ist auch der Anlaß des Werkes, „die Feyer am 10. Dec. 1829" für uns nicht mehr klar zu stellen, wir nehmen es hin als schönstes Requiem, das unser Meister sich schrieb und als edelste Offenbarung seiner Kunst.

Anhang.

I. Die Kirche in ihrem Verhältnis zu den Kirchenmusikern.

Der Träger der Kirchenmusik ist an jeder Kirche der Kantor, dem Organist und Stadtmusikant beigegeben sind. Die Besoldungsverhältnisse dieser drei Repräsentanten der Kirchenmusik waren wie im übrigen Deutschland [1]) auch in Rostock im 18. Jahrhundert nicht die besten. Den verschiedenen Kirchenrechnungen im Rostocker Rats- bzw. Marienarchiv zufolge erhielt der Kantor 100 Thaler, der Organist (an Nicolai) 89 Thaler, später und an anderen Kirchen mehr, der Stadtmusicus 10 Thaler; außer diesen Besoldungen vergütet die Kirche dem Hauptkantor, gewöhnlich an St. Marien amtierend, für die Musik an Festtagen zwischen 5 und 6 Thalern, für die Musikanten („für Bier und Brot") zwischen 7 und 8 Thalern. Später, ab 1773 [2]), erhält der Stadtmusikant dann separatim für die Benutzung der Pauken, die dem Rat der Stadt gehören, von jeder Kirche 1 Thaler. Der Orgelbauer wird offenbar nach Bedarf honoriert mit einer Summe, die zwischen 4 und 18 Thalern schwankt. Der Organist erhält außer seinem (unregelmäßigen, teilweise auf Bittschrift hin vorübergehend erhöhten) Fixum für „Hausgeld und Licht" 6 und 1,8 Thaler (ebenfalls unregelmäßig) sowie außerdem 5,4 Thaler an Kohlengeld, das er gemeinsam mit dem Kantor bezieht. Der Küster schließlich wird „vor daß Singen in der Wochen" mit 2 Thalern abgefunden.

Wie bereits gesagt, hatten Kantor, Organist und Stadtmusicus gemeinsam die Musiken auszuführen, wobei es aber in den ersten beiden Dezennien des Jahrhunderts schon zu derartigen Mißhelligkeiten zwischen ihnen kam, daß am 19. November 1717 das Verhältnis der drei Instanzen untereinander geregelt werden mußte [3]):

„1. Als daß bei einer Vokal-instrumentalen Musique der Cantor jederzeit, es sey in oder außer der Kirchen, in oder außer der Stadt,

---

1) Schünemann, Geschichte der Schulmusik, Leipzig 1931, S. 237/8.

2) Ratsarchiv, Nicolaikirche XXII, Kirchenvorsteher, B Kirchenrechnungen Vol. XIX.

3) Max Seidel, Geschichte des Rostocker Städtischen Orchesters, Rostock 1922, S. 132 f.

das Directorium nach wie vor haben und behalten solle, jedoch extraordinair Musiquen, so ein privatus vor sich allein verlangt, alß nämlich, der die Studiosi, entweder unter sich selbsten lustig seyn, oder auch sonsten jemanden Musiquen bringen wollen, davon ausbenommen. Es wäre denn Sache, daß auch die Cantores expresse mit dazu aufgefordert würden.

2. Wann Musiquen bedungen werden sollen, so wenig dem Cantori, Organisten oder Musikanten benommen. Wann einer von ihnen allein gefordert wird, zu demjenigen, der die Musique verlangt, hinzugehen, dessen Meinung zu vernehmen, jedoch, daß er denen andern interessenten, davon sofort part gebe, wie und welcher gestalt die Musique gemacht werden soll, auch was man davor geben wolle, und so dann unter sich der billigkeit nach einen gemeinsahmen Schluß fassen, und solcher gestalt mit demjenigen der die Musique verlangt, solche völlig zu bedingen, und zu verabreden.

3. Unbetreffend das bedungene quantum, wie solches unter ihnen zu repartiren, so ist endlich nach vielfacher bemühung, einhellig unter ihnen beschlossen, und verabredet worden, daß dasjenige, was alhir in der Stadt vor eine Musique, so wohl auf Hochzeiten, Begräbnissen, alß auch in dem Auditorio, gegeben wird, unter Sie, in 3 gleiche Theile, getheilet werden soll: Es wäre dann, daß bey solcher Music ein Basson im Auditorio, gebrauchet würde, so will der Organist, vor sich, von seinem Antheil, von jedem Reichsthlr. so er vor die Music bekommt, dem Musikanten Sechs Schilling vor dem Basson zu fließen lassen, die dann der Musikant mehr, als der Organist bekömmt. Was aber die Musiquen außerhalb der Stadt anbetreffend, wenn daselbst auff Begräbnissen und Hochzeiten, welche vollständig gemacht werden sollen, und da Vocal und Instrumental musiciret wird, ist verabredet, daß zwar der Cantor und Musicant, zu gleichen Theilen, das Geld so sie davor bekommen, unter sich repartiren, der Organist aber nur den vierten Theil, von der gantzen Summa bekömmt; Wann derselbe aber sein eigen Clavicembal mit hinaus nimmt, so bekömmt er davor noch a part."

Auf diesem status nun scheinen die Verhältnisse 20 bis 30 Jahre geblieben zu sein, bis (erstmalig 1744, 23. Dezember) der Rat wieder schlichtend eingreifen muß. Und zwar „haben sich sämtliche Herrn Cantores und Schul Collegen hiernach zu richten, daß am ersten Heil. Tage (Weihnachten, Ostern und Pfingsten) der genannten Feste die Musiquen in denen Kirchen der Neustadt, als St. Marien und St. Jacobi, in den Zweyten aber die gewöhnlichen Musiquen in denen Kirchen der Alt Stadt St. Petri und St. Nicolai gehalten werden sollen". Doch auch diese Regelung bewährt sich nicht lange. Schon im März 1752 findet sich eine undatierte anonyme Eingabe an den Rat[4]:

---

4) Marienarchiv sub 2.

„Wann die bishero schlecht bestellte und fast unmögliche Kirchenmusik in besserer Aufnahme soll gebracht werden, kan dieses unsers wenigen Erachtens am sichersten und füglichsten geschehen. Wann nehmlich durchgängig bei Hohen und kleinen Festen beliebet würde, daß Vormittag in Einer, und Nachmittag in der andern Kirche sollte musiciret werden und zwar so, daß diese Musiquen auf gewisse Zeiten alternirten, so z. B. wenn von Ostern bis Michaelis in der St. Marien Kirche des Morgens und in St. Jakobi des Nachmittags wäre Music gewesen, es das andere Halbjahr umgekehrt würde, und dann von Michaelis biß Ostern in der St. Jacobi Kirche des Morgens und in der St. Marien Kirche des Nachmittags, so hätte eine Kirche so viel und gleiche Musiquen als die andere, und keinen von den musicirenden geschähe dadurch zu nahe, ohne daß die Kirchen einen halben Tag verlöhren, welches aber das vollenkommnere wieder ersetzte, und gewiß doch mehr zu achten als die itzige Elende music welche den gantzen Tag dauert. Hiedurch würde auch eine Conformite der Musiquen stattfinden und allen Unordnungen vorgebeugt werden, denn sowie es auf der Neustadt würde es den Nächstkommenden Sonntag auf der Altstadtt sein. Weil auch die Passionsmusiquen in einigen Kirchen sehr beschwerlich fallen, weil am Stillen Freitage in Marien und Petri zugleich die Passion aufgeführt wird, so könnte auch dieses gar leicht geändert werden, wann nur genehmiget würde, daß die Passionsmusic welche in St. Johanniskirche auf Laetare anfängt, auf Oculi sein solle, so konnte Dom: Laetare in Nicolai, Judica in Jacobi und Palmarum in Petri die passion musiciret werden, und dann der Stadtmusicus mit allen seinen Leuten am Stillen Freitage in Marien Kirche sein, weil die Marianische Passion gar zu viel Erfordert. Endlich so ist eine Circulair Music möglich, da nemlich bei kommenden hohen und andern Festen einen gantzen Tag durch in einer, und die andern Sonntage durch in den andern Kirchen konnte musiciret werden: Weil aber diese music vieler Beschwerde und Unordnungen unterworffen ist, theils wegen den kurtz zuweilen aufeinander kommenden Festen, und also Continuirlichen musiquen durch allen Kirchen, als auch wegen der großen Last vor dem Stadtmusico und unsern Assistenten, die wir doch nur Bittweise haben, so bitten wir, Ein Ehrw. Minist. wolle den Vorschlag, welchen wir vor den besten halten, und E. E. Rath vorzulegen entschlossen, auch nicht mißbilligen und nach gütigen Belieben unsere Absichten prüfen. Wir sind genöthiget worden den schlechten Zustand unserer music geziemend vorzustellen, weil wir wahrgenommen, daß die itzige Kirchenmusic fast ein Gelächter geworden und weit von dem bestimmten Endzweck entfernt ist."

In dieser Eingabe werden also ähnliche Klagen laut, wie Forkel[5]) sie in seiner Musikgeschichte vernehmen läßt. Die Gründe für diesen überall zu beobachtenden Verfall der Kirchenmusik wurden bereits

5) Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1801, S. 19 ff.; vgl. auch Georg Schünemann, a. a. O., S. 237 f.

eingangs aufgewiesen. Daß auch in Rostock der Singechor an üblen Verfallserscheinungen krankte, beweisen die Anzeigen im A.d.n.Ztg. vom 7. Januar 1785 und 19. Februar 1787, deren erste die Bevölkerung auffordert, den Mitgliedern des Chors nichts zu borgen, während in der zweiten die Genehmigung für den traditionellen Fastnachtsumgang erteilt wird.

Unsere obige Eingabe, welche die aufgezeigten Mißstände verständnisvoll zu beheben vorschlägt, wird am 13. März 1752 vom Rat dahingehend beantwortet, daß nicht nur die erste Forderung erfüllt, sondern auch die zweite, die Vorverlegung der Passionen, genehmigt wird. Das Gleiche besagt neuerlich ein Ratsdekret vom 23. Dezember 1774[6]), womit festgelegt wird, daß bei großen Festen am 1. Feiertag zu St. Marien und St. Jacobi, am 2. Feiertag zu St. Petri und St. Nicolai Kirchenmusik stattfinden soll.

Diese beiden Dokumente gestatten die zweifelsfreie Feststellung, daß es an allen Kirchen regelmäßige Fest- und Passionsmusiken gegeben hat. Die Regelung dieser Veranstaltungen stieß jedoch auf Schwierigkeiten, die sich aus der überall erforderlichen Mitwirkung des Stadtmusikanten ergaben. Daß bei solchen Aufführungen außer diesem noch „bittweise" „Assistenten" von den Kantoren — die sicher dies Memorandum eingereicht haben — hinzugezogen werden mußten, entspricnt nur einer noch heute von kirchlicher Seite gern geübten Praktik.

Überhaupt kann man der Kirche den Vorwurf kaum ersparen, daß sie zum großen Teil selbst am Niedergang ihrer Kunst Schuld trug, denn ihre Sparsamkeit in Hinsicht auf alles, was mit der Kirchenmusik zusammenhing, kannte nahezu keine Grenzen, wie die unzähligen Klagen aus allen Teilen des Reiches beweisen[7]). An Bittschriften, sei es um dauernde Gehaltserhöhungen oder um einmalige Zuschüsse für Kantoren und Organisten, ist auch in Rostocks Archiven kein Mangel. Besonders drastisch ist in dieser Hinsicht die Affaire der Organistenwitwe Priestaff (Nicolaikirche)[8]), die im Jahre 1740 nach dem Tode ihres Mannes um Gewährung des Gnadenjahres einkommt. Die Kirchenvorsteher schlagen ihre berechtigte Bitte rundweg ab, und die Bedauernswerte wendet sich in ihrer Not an den Senat. Erst nach dessen Intervention bewilligen die Vorsteher das Gnadenjahr, allerdings nur bis Michaelis. Nebenher läuft ein Streit um die Neuwahl des Organisten. Im dramatischen Verlauf dieser Zänkerei läßt der Kirchenvorsteher Danckwardt den Orgelschlüssel verändern, weil die Witwe dem Nachfolger ihres Mannes den Schlüssel verweigert mit dem Begründen, sie sorge selbst für Vertretung. Allerdings war dieser Nachfolger von den Kirchenvorstehern ohne Wahl und Consens der Patrone eingesetzt worden, ein Vorgehen, das

---

6) Ratsarchiv, Nicolaikirche IX. Vol. I.
7) Schünemann, a. a. O., S. 237/8.
8) Ratsarchiv, Nicolaikirche VIII, J Vol. I.

der Sohn der Witwe, Dr. L. Stein, „gehörigen Ortes notificirt". Seine Beschwerde beim Senat führt am 20. Oktober zur Verurtheilung Danckwardts zu 10 Rthlr. Strafe wegen eigenmächtiger Schlüsseländerung. Nach diesem beleidigenden Spruch beklagen sich jedoch der Verurteilte und mit ihm seine empörten Amtskollegen bei der höheren Instanz, dem Herzog Carl Leopold. Erfolg hatte dieser Schritt weiter nicht, außer dem etwa, daß es — man schreibt nunmehr Februar 1741 — bei dem Ratbeschluß vom 20. Oktober 1740 bleibt.

Dies ein Beispiel für viele. Besonders peinlich aber muß es berühren, wenn 1788 (Nov. 24.)[9] das Gesuch der Kantorenwitwe Michaelsen um Entschädigung — ihr Mann hat sein Gehalt in „leicht Geld" bezogen — abgeschlagen wird, wobei die Petrikirchenvorsteher zwar die Dürftigkeit der Supplikantin anerkennen, aber die Ablehnung mit „Geldverlegenheit" der Kirche begründen. Auch hier muß der Rat eingreifen, und die Petrikirche wird zur einmaligen Zahlung von 6 Rthlr. verurteilt. 1790 erhält die Witwe dann noch einmal 4 Rthlr. Dem in allerdürftigsten Verhältnissen lebenden Kantor an St. Petri, Allers, mußte 1774 am 6. Oktober Geld geschenkt werden, damit er die Beerdigungskosten seiner verstorbenen 14 Tage alten Tochter bezahlen konnte[10]. Auch 1790 hatte seine Lage sich keineswegs gebessert, so daß er am 24. März die Kirchenvorsteher um einen dauernden Zuschuß bitten muß, der ihm in Höhe von 6 Rthlr. gewährt wird.[11].

Der Organist dieser Kirche, Tiedemann, stellt wie die Witwe Michaelsen wegen des schlechten Geldes 1761 (15. Sept.) einen Antrag auf Gehaltserhöhung[12], der zunächst abgelehnt wird. Erst als Tiedemann, der sich ja auch kompositorisch mit Erfolg betätigte, darauf hinweist, ihm sei die Möglichkeit gegeben, nach Stralsund zu gehen, erhält er seine Forderung zugebilligt und bleibt. Am 1. Oktober 1767 schließt er mit dem Vorsteher einen Vertrag[13], demzufolge er allein die Musik an den gewöhnlichen Festen zu besorgen hat. Ferner obliegt ihm die Auswahl der aufzuführenden Werke, gegen Entgelt von 12 Rthlr. Besondere Musiken, etwa bei Friedensfeiern oder Beisetzungen, werden jeweils besonders bezahlt, und das Gehalt als Organist bleibt von dieser Vereinbarung unberührt. Mit diesem Vertrag hat Tiedemann sich zunächst einmal als überaus geschäftstüchtiger Musiker dokumentiert, der seine künstlerischen Leistungen keinesfalls gering geschätzt wissen möchte. Außerdem ist nunmehr die Leitung der Musik an seiner Kirche vollkommen in seine Hand gegeben. Der Kantor, Allers, ist ausgeschaltet und mit dieser Vereinbarung ein Zustand geschaffen, den man früher als Übertretung der Rechtsbefugnisse des Einzelnen

9) Ratsarchiv, Petrikirche VIII, E Vol. 1. Fasc. 3.
10) Ebenda.
11) Ebenda.
12) Ratsarchiv, Petrikirche VIII, L Vol. II.
13) Ebenda.

gütlich oder auf den Machtspruch des Rates hin beizulegen sich oft bemühen mußte. Nach dieser Regelung hören wir niemals wieder von Klagen, wie sie beispielsweise 1705 am 20. Oktober erhoben waren [14]), als der Organist an St. Jacobi, Babst, allein Vokalmusik bei Hochzeiten aufgeführt und dadurch alle Kantoren und Organisten geschädigt hatte, woraufhin in der Folge der Rat wiederholt eingreifen mußte, bis das Verhältnis Kantor-Organist-Stadtmusikant am 19. November 1717 summarisch ein für alle Mal geregelt wurde [15]).

Dieser Wirrwarr zwischen Kirche und Angestellten und diesen untereinander greift anscheinend nicht auf die Marienkirche über, damals wie heute das Haupt der Rostocker Kirchspiele. Die Besoldungsverhältnisse sind entsprechend dem größeren Pflichtenkreis an dieser Kirche günstiger als in den andern Gemeinden. Neben dem Hauptkantor, der hier seines verantwortungsvollen Amtes waltet, erhält der Konrektor, der ihm einen Teil seiner Aufgaben abzunihmen hat, je 100 Rthlr., dem Organisten bezahlt man jährlich 300, ab 1703 200 und ab 1718 264 Rthlr. [16]). Erst 1798 werden im Zuge eines allgemeinen Gehaltabbaus diese Bezüge herabgesetzt. Es erhalten nunmehr Kantor und Konrektor je 80 Rthlr. und der Organist 162 Rthlr. Neben diesen Besoldungen hat die Marienkirche ferner noch das Gehalt für einen Sänger aufgebracht, der per Jahr 4 Rthlr. erhielt; auch der Kantor braucht die Assistenten nicht „bittweise“ [17]) zu besorgen, sondern er erhält „vor die musicirenden Studiosi“ zwischen 10 und 20 Rthlr. jährlich. Diese Tatsachen beweisen doch eine gewisse Anerkennung, ja fast Würdigung des Musikers überhaupt, die wir an den andern Kirchen vermissen. Allerdings versieht der Marienkantor zugleich das Amt des städtischen Musikdirektors, infolgedessen ist auch der Rat, der bei offiziellen Anlässen seine Dienste beansprucht, um ausreichendes Gehalt besorgt. Daß man darüber hinaus den Forderungen, die der Kantor für eine würdige musikalische Ausgestaltung der Kirchenfeiern stellen mußte, an der Marienkirche volles Verständnis entgegenbrachte, beweist die Tatsache, daß man ihm das erforderliche Notenmaterial an die Hand gab. So wird beispielsweise 1771 (17. Juli) die Anschaffung der Telemannschen Passion [18]) beschlossen und im Herbst oder Winter durchgeführt [19]). Dieser Umstand beweist jedoch nicht zwangsläufig, daß die seit 50 Jahren bekannten Telemann-Passionen erst zu diesem Zeitpunkt ihre hiesige Erstaufführung erlebt hätten.

---

14) Ratsarchiv, Kirchenwesen II Jacobikirche, Organisten.

15) S. oben.

16) Marienarchiv in der Marienkirche, Kirchenrechnungen.

17) Auch an St. Pauli in Leipzig u. a. bestand sehr lange dieser Brauch (vgl. Hans Hofmann, Gottesdienst und Kirchenmusik zu St. Pauli in: Beiträge zur Sächsischen Kirchengeschichte, Heft 32. 1919, S. 144).

18) Ebenda.

19) Vgl. S. 23.

So sehen wir trotz der ausgesprochen schlechten Wirtschaftslage die Kirchenmusiker mit der ganzen Hingabe und Selbstverleugnung der protestantischen Kantorenpersönlichkeit bemüht, der Gemeinde Sonntag wie Festtag würdige Musik zu bieten. Der Hindernisse, die es zu überwinden galt, waren viele; und sie wurden durch den ständigen Geldmangel erheblich vergrößert. Wenn Rostocks Kirchen trotzdem noch ein gewisses Niveau der geistlichen Musik erreichten, so gebührt aller Dank den Kantoren, die in unermüdlichem Fleiß und selbstloser Hingabe für ihre hohen Ideale kämpften und allen Schwierigkeiten einer dem Kirchlichen wenig günstigen Zeit zum Trotz die Kirchenmusik pflegten, um sie einer verständnisvolleren Nachwelt zu erhalten.

II. Zur Anstellung des Rostocker Stadtmusikanten.

Aus der Fülle des im Ratsarchiv befindlichen Aktenmaterials, das überwiegend durch Streitigkeiten des jeweiligen Stadtmusikanten mit den „Pfuschern" veranlaßt und teilweise — besonders im Hinblick auf Besoldungs- und Kostenfragen — von Seidel verarbeitet wurde, verdient das Probespiel Pannenbergs im Jahre 1792 ausführlichere Erwähnung als bei Seidel[1]). Sind wir doch in der glücklichen Lage, an Hand dreier Schriftstücke über den Hergang und die Beurteilung dieses Engagementskonzertes ein völlig klares Bild zu gewinnen. Zunächst lernen wir aus den Akten[2]) die Bewerber um das ausgeschriebene Amt kennen: da ist zuerst der Schwiegersohn des verstorbenen Stadtmusikanten Voigt, Johann Wilhelm Haalcke, ferner J. C. Kohlmeier, früherer Hautboist im Pressentinschen Regiment, sowie endlich Martin Konrad Krüger, wie jener früherer Hautboist und gleichfalls aus Rostock stammend. An auswärtigen Kandidaten begegnen uns B. C. Christoffer aus Greifswald, Albert Sorge, Hautboist aus Herzogenbusch, Christian Friedrich Ferdinand Knesebeck aus Güstrow und, über Empfehlung des Lübeckers M. C. Schulz, der „Rathsmusikus Pannenberg aus Lüneburg". Abschlägigen Bescheid erhält sofort das Gesuch des Ludwigsluster Hoftrompeters Koch, der für seinen z. Z. in Braunschweig weilenden Schwiegersohn Drobisch um eine Verschiebung des Probekonzertes einkommt, das vom Rat auf den 24. August festgesetzt ist. Eingeladen werden zu diesem Tage Christoffer-Greifswald, Pannenberg-Lüneburg und Knesebeck-Güstrow. Die näheren Umstände dieses Konzertes „für die Fremden" erfahren wir aus den beiden Schreiben des „Protonotairs" Meyer[3]), die ihren Verfasser als kenntnisreichen und verantwortungsbewußten Kritiker zeigen, neben dem der zweite Gutachter, Dr. C. H. Frehse[4]), bedeutend zurücktritt. Die überlegene und anerkannte Zuständigkeit Meyers für musikalische Belange erhellt schon aus der Tatsache, daß man ihn mit der Auswahl der Sinfonien

1) A. a. O. S. 51/52, 86/87.

2) Ratsarchiv, Stadtmusikant, Vol. IX, Fasc. 1 und 2.

3) Lt. Staatskalender von 1782 und den folgenden Jahren Protonotar beim Herzoglichen Consistorium in Rostock. Seine Wohnung hatte er in der Koßfelderstraße.

4) Lt. Staatskalender von 1782 und folgenden Jahren gehört Dr. Frehse gleichfalls dem Herzoglichen Consistorium an, und zwar als Procurator. Auch er wohnte in der Koßfelderstraße.

betraut. Die Wahl des Haydnschen op. 24 zeigt ihn als verständnisvollen Musikliebhaber, der sehr wohl um die doppelten Forderungen eines Probespiels weiß: die Möglichkeit des vom Blatt-Spielens muß verbunden sein mit großem Ausdrucksspielraum des vorgelegten Werkes. Wenn bei seiner Entscheidung ferner natürlich die Besetzungsmöglichkeit ausschlaggebend war, so ist uns seine diesbezügliche Angabe ein wertvoller Hinweis auf die „Stärke" der damaligen Stadtkapelle, die, verglichen mit der heutigen etwa, im Verhältnis zur Einwohnerzahl keineswegs ungünstig zu beurteilen ist. Auch sonst finden sich in den Schreiben allerhand kleine Streiflichter, die das Rostocker Musikleben jener Zeit erhellen und des Autors beachtliche Kenntnisse — des praktischen Musizierens sowohl wie der zeitgemäßen an Quantz orientierten Ästhetik — verraten.

Das erste Schreiben Meyers ist undatiert und hat folgenden Wortlaut:

„Sr. Wohlgeboren dem Herrn Doctor, Senator Wiese.

Wohlgeborner, Hochgelahrter, Höchstzuverehrender Herr Doctor, Den lebhaften Wunsch und das Bestreben der hiesigen Musikkenner und Musikfreunde, in dem künftigen Stadtmusicanten einen Mann zu erhalten, der ein guter Musikanführer seyn möge, finde ich in so ferne gar nicht übertrieben, als ich aus vorigen Zeiten, in welchen ich Musik eifrig trieb, mich der unangenehmen Augenblicke erinnere, die mir der Mangel eines solchen Mannes verursachte, wenn meine besten Musikstücke dadurch verunstaltet wurden oder gar unausgeführt bleiben mußten.

Ob aber ein solcher Mann, der schon ein geschickter Künstler und gewissermaßen ein Virtuose seyn muß, sich gefallen lassen mögte, in alle Verhältnisse eines Stadtmusicanten, deren einige nicht ohne Unannehmlichkeit seyn können, sich zu fügen, dabey regen sich mir noch viele Zweifel, die ich mir zu heben nicht getraue.

Die durch des Herrn Eschenbach gütige Besorgung erhaltenen Sinfonien, sind größtenteils für die hier gegenwärtige Anzahl der Musiker zu stark und können nicht besetzt werden, daher ich davon diejenigen ausgesucht habe, die die wenigsten Instrumente erfordern und gleichwohl noch neun bis zehn Musiker beschäftigen.

Zum Concert am 24sten dieses, für die Fremden, schlage ich die drey, im blauen Umschlage befindlichen Sinfonien von Haydn op. XXIV vor, für Jeden eine, womit er verabredetermaßen seine Probe anfängt.

Zum Concert am 25ten dieses, für die Einheimischen, schlage ich die drey ersten Sinfonien vor, welche unter französischer Aufschrift von Haydn und Pichl, ohne blauen Umschlag hierbey erfolgen.

Man behauptet zwar, ein Musiker müsse eine gewöhnliche Sinfonie, die keine concertierende Stimmen enthält, sogleich ohne Anstoß vom Blatt wegspielen. Allein man bedenkt dabey nicht, daß auch bey einem leichten Stück, wegen Irrthum in den Wiederholungszeichen, Unaufmerksamkeit der übrigen Ripienisten und anderen dabey ein-

tretenden Umstände, gar leicht ein Versehen vorkommen kann, das man nicht auf Rechnung des ausübenden Künstlers zu schreiben befugt ist, weil überdies das leichteste Stück gewinnt, wenn der ausübende Künstler Zeit hat, sich in den Geschmack und den Sinn des Tonkünstlers hineinzustudiern. Das Wegspielen vom Blatt leidet also große Einschränkungen.

Sonst wünsche ich, Ew.-Wohlgeb. geruheten, einen aufmerksamen Menschen anzustellen, der die Sinfonien den Musikern vorlegte und nach Beendigung, die Stimmen sorgfältig zusammen sammelte, damit nichts verlohren gehe.

Übrigens empfehle ich mich zur ferneren Wohlgewogenheit, und bin mit der vollkommenen Hochachtung

Ew. Wohlgeboren gehorsamster Diener
P. J. Meyer."

Das Gutachten über das Konzert folgt am 27. August 179 .

„..... Am 24sten August.

1. Der Musikus aus Lüneburg, so imposant er sich bey seiner ersten Unterredung zu machen wußte, so schien er doch im Concert nicht so hervorragend zu seyn, daher der Musikus aus Greifswald (der sich wider die Etikette, ihm zur Rechten stellte) im Anfange der Sinfonie, ihn durch verachtende Seitenblicke entweder aus der Fassung bringen wollte, oder ihn wirklich gering schätzte. Ob nun dieser Umstand es veranlaßte, oder doch das vom Komponisten in sehr kleine Noten zertheilte adagio cantabile ihn sowohl als den Greifswalder übereilte, genug, es wurde zweymahl durchgespielt und beyde mahl das Zeitmaß nicht ganz richtig getroffen. Sein Konzert auf der halb wie eine Violine eingerichteten Bratsche trug er mit Fertigkeit und im richtigen guten Geschmack vor, beydes sowohl im Allegro als Adagio; und er zeigte hier beym Einhelfen einiger wankenden Mittelstimmen, daß er Kenntnisse in der Harmonie besitzt. Sein Duett spielte er auf der Violine ebenso brav als sein Conzert. Er giebt sich für den Komponisten seiner konzertierenden Stücke aus; und es gereichte ihm dieses gewiß zur Ehre, wenn es gegründet seyn sollte, das man wenigstens bis dahin unausgemacht annehmen muß, bis das Gegenteil erwiesen wird. So viel ist gewiß, daß er sich als Verfasser einiger Tanzmusiken öffentlich gezeiget und darin Beifall erhalten hat.

2. Der Musikus aus Greifswald (dessen Äußerliches beym Spiel den sich fühlenden geschickten Künstler verräth, und dessen Geberdenspiel, so wenig man sonst dergleichen liebt, bey ihm garnicht misfällt, sondern für ihn einnimmt, und das an sich, wenigstens beym Anführen eines Stückes, eben die Dienste leistet, als gewisse Bewegungen des Flügelmannes vor der Fronte) besitzt ungemeine Fertigkeit auf der Geige, und lieset ebenso fertig Noten vom Blatt, zwey sehr schätzbare Eigenschaften. Nur im Adagio liebt er Schnörkeleyen, die der richtige Geschmack misbilligt.

Beyde, den Lüneburger und den Greifswalder gegen einander zu vergleichen, hat Letzterer wohl mehrere Fertigkeit auf der Geige als der Erste; dahingegen dieser mehr geläuterten Geschmack; wohin zu rechnen ist, daß er beim Begleiten obligater Stimmen, nicht wie der Greifswalder, stets brillieren will, sondern den festen ruhigen Ton eines guten Ripienisten discret beobachtet.

3. Der Musikus aus Güstrow, ein junger Mann von Talenten, der sehr fleißig gewesen seyn muß, weil er seine drey Instrumente recht brav spielte, und daher vieles Lob verdient, zeigte als Anführer noch zu wenig Erfahrung, die er aber natürlich erst durch mehrjährige Übung sich zu verschaffen im Stande ist ....."

Das zweite Gutachten über dies Konzert hat Dr. C. H. Frehse abgegeben. Er schreibt am 28. August:

„... Ich komme auf die Herrn Pannenberg und Christoffer. Beyde sind Männer, die schon große Fortschritte in ihrer Kunst gemacht haben. Sie scheinen mit einander so zu wetteifern, daß der Kenner wegen des Vorzuges zweifelhaft war.

Bey dem Herrn Pannenberg wird es bald bemerklich, daß er unter vorzüglichen Meistern gewesen, und sich in großen Concerten ausgebildet, wovon er schon dadurch einen Beweis gab, daß während seines Concerts alles widerliche aber fast gewöhnliche Stimmen unterblieb. Seine Geige spielet er ohne Strich mit delicatesse und Gewandheit, er hat dabey in seinem Vortrage eine Festigkeit, die höchstschätzbar ist, und wodurch er die Mittspielenden in Ordnung zu halten weiß. Auch im raschen Notenlesen scheinet er genugsahme Fertigkeit zu haben, und er bringet alles ohne Mühe heraus. Man findet bey ihm würkliche Kenntnisse von dem Studio der Musik, der Kontrapunkt und die zur Komoposition erforderlichen Wissenschaften sind ihm nicht unbekannt, welches er denn auch durch eigene Musikalische Ausarbeitungen, wovon er in seinem heutigen Concert dem publico verschiedenes vorlegen wird, bestätiget hat.

Einen gleichen Beyfall kann ich dem Herrn Christoffer nicht versagen, ja ich finde Anlagen bei demselben, die nur selten sind. Seine direction ist ganz vorzüglich, und größere Meister würden ihm vielleicht hierin nicht gleichen. Er verbindet mit seinem Vortrage eine genaue Übersicht des ganzen, so daß ihm die Unrichtigkeiten und Verirrungen der begleitenden Stimmen nicht nur sogleich bemerklich werden, sondern er solche auch sofort einzulenken weiß, ja selbst seine Körperlichen Bewegungen, wenn solche auch dem Unkundigen lächerlich erscheinen, dienen dazu, um das ganze in seiner Ordnung zu erhalten. Überhaupt wird man bey ihm eine Theilnahme gewahr, die um so schätzbarer ist, da sie in dem Fache der Musik, wenn solche bloß handwerksmäßig betrieben wird, nie etwas großes ausgerichtet wird.

Seinem Geigenspiel hat gewiß keiner seynen Beyfall versaget. Der Vortrag war fest und ernsthaft. Sein Bogen strich zuverlässig gut,

und seine Fertigkeit zeichnete sich in der Symphonie und dem Konzerte gleich vorzüglich aus. — Eben so vortreflich war das Bratschen Concert, welches von ihm am Schlusse der Probe gegeben wurde, und er hat hierdurch vielleicht bei den gegenwärtig gewesenen Mitgliedern E. E. Raths einen Eindruck zurückgelassen, der für ihn nutzbar werden kann. Da dieser Mann aus der Musik sein wahres Studium gemachet, so vermuthe ich auch, daß es ihm an den wissenschaftlichen Kenntnissen in diesem Fache nicht fehlen werde; und ist solches um so mehr zu erwarten, als er es sonsten nicht leicht im Spielen so weit hätte bringen können .....

Karl Herman Frehse."

Wenn man beide Gutachten vergleicht und die endgültige Entscheidung für Pannenberg berücksichtigt, erkennt man deutlich die ausschlaggebende Überlegenheit Meyers. Denn Frehse beurteilt im Wesentlichen den Kandidaten Christoffer günstiger, wohingegen Meyer diesem nur „mehrere Fertigkeit auf der Geige" zugesteht, während er Pannenberg „mehr geläuterten Geschmack" nachrühmt, eine Feststellung, die ihm selber alle Ehre macht, wie überhaupt seine Ausführungen eine wesentlich stärkere Vertrautheit mit der Materie offenbaren als die mehr allgemein gehaltenen seines Kollegen. Beide sind sich als Jünger der Ästhetik ihrer Zeit einig in der prinzipiellen Ablehnung der „Körperlichen Bewegungen", die demnach bei Christoffer wohl wirklich im Dienste der ordnenden Idee gestanden haben müssen, da auch Meyer ihrer Beurteilung einen größeren Platz in seinem Briefe einräumt.

Pannenbergs offizielle Bestallung findet am 1. Oktober 1792 statt; allerdings erwies sich diese Maßnahme als wenig günstig, denn der neue Stadtmusikant ist dem Trunke ergeben, wodurch dauernd Streitigkeiten mit dem Rat und der Direction des Winterkonzerts entstehen, die in den Händen der Herren Schulz und Wiese liegt. 1797 erhält er schon Bescheid, zu Ostern des kommenden Jahres sein Haus zu räumen, da er jedoch reumütig um Vergebung bittet, wird die Kündigung am 23. November rückgängig gemacht[5]). In der Folge finden wir in den Akten die üblichen Streitereien wegen entlaufener Gesellen, die ihrem früheren Meister Konkurrenz machen[6]), und erfahren endlich[7]) von der Verheiratung der jüngsten Tochter Pannenbergs mit einem seiner Musiker, David Papenhausen, am 1. September 1797.

1799 erfolgt am 16. Juli der Konkurs Pannenbergs[8]), nachdem ihm schon vorher auf Grund seines Betragens sein Amt entzogen und

---

5) Ratsarchiv, Stadtmusikant, Vol. IX, Fasc. 5.

6) Ratsarchiv, Stadtmusikant, Vol. IX, Fasc. 6.

7) Ratsarchiv, Stadtmusikant, Vol. X, Fasc. 1.

8) Ratsarchiv, Staatsmusikant, Vol. X, Fasc. 2. Cf. Seidel, a. a. O. S. 52 ff.

seinem Sohne Heinrich nebst dem Schwiegersohn, jenem David Papenhausen, übertragen worden war.

Damit endet die Laufbahn eines anscheinend begabten Musikers, die 7 Jahre zuvor in Rostock vielversprechend begonnen hatte mit der Übernahme des schon in Lüneburg bekleideten Stadtmusikantenamtes. Jetzt mußte Pannenberg von seinem Nachfolger Almosen nehmen, um nur sein Dasein fristen zu können.

Register.

Achilles 158
„Achmet und Zenide" (Iffland-Ebers) 61
Ackermann 62
„Adelheit v. Veltheim" (Großmann) 52
„Adelstan u. Röschen" (Hiller) 52
Adler, Joh. Jac. 17, 19
Adolf Friedrich, Prinz von Schwerin 41
Adolf Friedrich, Herzog von Strelitz 51
Aepinus, Prof. 34, 35, 69
Agosti 52
Agricola 139
Ahl 57, 135
Ahn, J. G. 76
Albrecht 139
„Alexanderfest" (Händel) 89/90
Alexius 79
Allers 176
Althaus 82
Amalia, Prinzessin v. Schwerin 39
Amenda 79
Amon 135, 136
Amor 54
Amorosch 135
André, J. A. 52, 134, 136, 137
Anfossi, P. 52, 73, 99
Angermann, Andreas 41
„Apotheke" (Neefe oder Umlauf) 52
Arendt 47
„Ariadne" (G. Benda) 54, 74, 75, 89/90
Arnold 94, 136
„Automat" (André) 52
Avé 61
„Ave verum" (Mozart) 170
Babst 66, 177
Bach, Chr. 89
Bach, J. Seb. 22, 70, 73, 99, 106, 129, 138, 140, 146, 147, 169
Bach, Ph. E. 99, 139, 140
Bachmann 136
Backofen 135
Badel 56
Bärensprung, H. W. 46 ff., 64
Bärwald 54
Bandow 47
„Barbier von Sevilla" (L. Benda) 49, 52
Barlo 48
Bataille 106
„Baum der Diana" (Martin y Soler) 52
Becker, Elise 161
Becker, Herm. Friedr. 42
Becker ... 137
Beerwald, G. J. A. 73, 102
Beerwald, J. Gottfr. 57, 73 Anm., 80
Beethoven 70, 92 Anm., 135, 136, 137, 168, 169
Behm 108
Behr, Joh. 149
Bein 84
Beinhöfer (...-höver) 48, 49
„Bella und Fernando" (Ebers) 49
Benda, G. 49, 52, 73, 74, 75, 99
Benda, L. 52, 73, 74, 146
Benda, „Kammerkompositeur" 38
Bercka 61
Berger 135
Berling 55
Berntheuffel 85
Beschort 55
Beselin, Val. Joh. 14

Bethmann 41
„Bettelstudent“ (Winter) 52
Bianchi 58, 74, 81, 99, 138
Bigatti 135
Billington 161
„Blumeninsel“ (Ebers) 56
Boccherini, L. 89
Bode 57
Boehme, Jean Aug. 152, 165
Böhmer, H. E. 149
Bösicke 62
Bogner 62
Boildieu, F. A. 134, 138
Boissy 39
Bornhardt 134, 315
Boselli, Signora 70
Boutenop 47, 48
Bräß 139
Breitkopf (& Härtel) 133, 153, 154, 155, 160
Breterniz 107
Bröckelmann 93, 94
Brömmel 51
Bruni 136
Brunkow 57
Büttner 30
Bunte 136
Burchard, Prof. 30
Burgmann, Prof. 14, 30, 35
Burmeister 48, 55, 56, 57

Callo 48
Canabich 138
Capobus, G. E. 34 Anm.
Carl Leopold, Herzog von Schwerin 45 Anm., 176
Carmon, Prof. 30, 32, 33
Carstens 47
Catharina Iwanowna, Herzogin 33, 38 Anm.
Celestino 38
Charlotte, Prinzessin von Dänemark 63 Anm.
Cherubini, L. 134
Christian, Herzog von Schwerin 37
Christian Friedrich von Dänemark 63 Anm.
Christian Ludwig, Prinz von Schwerin 35, 38
Christoffer, B. C. 179, 182 f.
Cimarosa, D. 67, 97, 99
Clemann, Demoiselle 87
Clementi, M. 135, 137
Clodius 47, 49, 55, 56
Colve 54
Constantini, Carlo 71
Constantini, Luise 71
Couperin, F. 129
Cramer, J. B. 136, 138, 167, 170
Cramer, Joh. Andr. 20
Cramer, Karl Friedr. 78, 89, 141, 163
Crampe 48, 54
Crelius 83

Dalayrac, N. 49, 52, 54, 55, 57
Dalberg 136, 137
Danckwardt 175, 176
Darmstädter, Friedr. 46
Deering 54
Deichmann 57
Delley 54
„Deserteur“ (Monsigny) 52, 58
Dethloff 88
Dethmar, J. C. 24
Devienne, Fr. 58, 95, 134
Diabelli, A. 167, 170
Dihn 33
Dippert 62
Ditmar, Hofrat 42 ff.
Dittersdorf, K. D. v. 49, 51, 52, 54, 55, 57, 92, 99
„Doctor und Apotheker“ (Dittersdorf) 52, 57, 58, 81
Döbbelin 58
Doles, J. Fr. 139, 140
„Donauweibchen“ (Kauer) 59
„Don Juan“ (Mozart) 58, 170
„Dorfbarbier“ 58
„Dorfdeputierten“ (E. W. Wolf) 52
„Dorfgalla“ (Schweitzer) 52
„Dorfjahrmarkt“ (G. Benda) 52
Dornblüth, Aug. Wilh. 72
Dorne, v. 56, 58

Dulon 75
Dumanchau 134, 135
Dussek 137, 167

Eberl 136
Ebers, C. F. 49 ff., 54, 56, 58, 61, 67, 82, 96, 137
Eck 79
Eckard, Justina Sabina 148
Eckhard 137
„Eifersucht auf der Probe" (Anfossi) 52
Eisner 136
Ellenberger 47, 48
„Entführung aus dem Serail" (Mozart) 54, 81
„Eremit von Formentera" (Ebers) 50, 51, 52, 54
„Eremit von Formentera" (Nisle) 66
Ernesti 106
Eschenbach 89, 180
Escherich 147
Evers, Hinrica Louisa 149

Falck 154
Farina 70
Fasch 139
Fecht, Prof. 13, 30
Feudler 56
Fick 66
Fiorillo 135
Fischer, Chr. Fr. 69
Fischer, Joh. 37
Fischer ... 46 f., 84
Flor 139
Florschütz, Adolf Ferd. Euch. 148
Florschütz, Benjamin 145
Florschütz, Carl Euch. Ferd. 149
Florschütz, Eucharius 8, 23, 24, 31 Anm., 42, 74, 75, 77, 78, 79, 84, 85, 88 ff., 93, 96, 99, 100, 106, 108, 126 ff., 133, 137, *145 ff.*, 149
Florschütz, Franziska ... 149
Florschütz, Joh. Michael 145
Florschütz, Julie ... 149, 163 ff.
Förster 139
Forkel, Nik. 174
Foder 137
Fourneau 54
Fränzl 81 Anm., 136, 137
Franck 89, 90
Franke, Joh. Georg 72, 74, 89
„Frau, die böse" (Beerwald) 57
„Frau, die böse" (Walter) 56
Frehse, Dr. C. H. 179, 182 f.
„Freibrief" (Ebers) 67
Friederici, Daniel 7
Friedrich, Prinz v. Schwerin 39
Friedrich, dän. Erbprinz 15, 40
Friedrich der Fromme, 31, 38, 150
Friedrich Franz I. 16, 40, 151
Friedrich Ludwig, Prinz von Schwerin 31, 40, 152
Friedrich Wilhelm, Herzog 12, 31, 37
Fromm, Friederike 107
Fromm, John 107
Fuchs 59, 61, 62
Fux, Joh. Jos. 131
Fux ... 54

Gaedani 69
Gappmeier 62
Gaßmann 60, 61
Garat 135
Gasparini 139
Gebauer 134
„Geheimnis" (Solić) 58
„Geisterseher" (Umlauf) 56
Gellert, Chr. F. 119 Anm., 130
Gellineck 137
„Gerechtigkeit und Rache" (Brömmel) 51
Gescke 47
Geßner 106
Giavella 134
Gleim 87
Gluck, Chr. W. 102, 138
Goslar 62
Gotter 152, 166
Graff 139
Grathoff 139
Graun, Karl Heinr. 22 f., 71, 86, 87, 88, 90, 99, 139, 140, 159, 170

Graunn 73
Gretry 52
Großheim 138
Großmann 62
Grünenberg, Petrus 12
Grumbach, K. 156
Guglielmi 49, 52
Gustav III. v. Schweden 41
Gustav Wilhelm, Prinz v. Schweden 40
Gutermann 47 ff., 93
Gyrowetz 136, 137

Haalcke, Joh. W. 179
Habermann, Prof. 13
Haedge 101
Händel, G. Fr. 70, 90, 99, 102, 129, 139
Hänsel 71
Hävernick 93
Hahn, Herm. Joach. 33
Hammer 139
Hane 107, 108, 134
Hartmann 47 ff.
Hasse, Ludw. Joh. 23, 136
Haßler 141
Hattasch 58
Haußler 134
Haydn, Jos. 73, 79, 84, 91, 95, 99, 135 ff., 141, 168, 180
Hecker, Augusta ... 149
„Heimliche Ehe" (Cimarosa) 67
Heintz 30
Heinze 48, 49, 56, 57
Helene Paulowna 152 f.
„Helva und Zelinde" (Hattasch) 58
Henckel 161
Hennings 107, 135
„Herbstabenteuer" (Agosti) 52
Herder 105, 128
Herold 47
Hertel 39, 139, 140
Herzinger 62
Herzog 55
Hesse 160
Heune 139
Heydemann, Catharina 148
Heymann, Carl Gottlieb 149
Heymann, Maria ... 149
Hieber (Hüber) 55, 60
Hiel 98
„Hieronymus Knicker" (Dittersdorf) 49, 52, 54, 55, 57, 100
Hiller, Friedr. Adam 52
Hiller, Joh. Adam 49, 52, 105
Himmel 134, 138
Hirt 66
Hobein, Fr. 86, 87, 99
Hoffmann 75, 77, 136, 139
Hofmann 57
Hofmeister (& Kühnel) 153, 154, 166
Hohlfeld 141
Homilius 139
Horn, Anna Hedwig 14
Horn ... 84
Hornhart 30
Horzizki 85
Huber 56
Hummel 136, 161, 164, 167

Iffland 64
Iglei 61
Immler, Georg 146
Immler, Paul 146
„Incle und Yariko" (Ebers) 67
Insdorf 134, 135
„Irrwisch" (Kospoth) 52
Isabella Angelika v. Chatillon 37
„Israeliten in der Wüste" (Ph. E. Bach) 89, 90

„Jagd" (Hiller) 49, 52
Jaime 57
Janßen 54
„Jeannette" (Benda) 49
„Jery und Bätely" (Schulz) 56
Johannes, „Herr" 73

Kade, Otto 166, 167
„Kästchen mit der Chiffer" (Salieri) 57, 58, 61
Kahle 47
Kaiser 139

„Kapellmeister“ (Lorazzi) 52, 56
„Kapellmeister-Szene“ (Bianchi) 58
Kapp 136, 137
Karl August Wilhelm, Prinz von Schwerin 40
Kauer 59, 136, 137
Keilholtz 48, 49
Kellner 107, 138, 139
Kerpen, de 136
Kirchgeßner 77
Kirchhoff 139
Kirnberger 102, 146
Kleeberg 75
Klopstock 167, 170
Kloß 47
Klunder 53
Kneferl 137
Knesebeck, Christ. Fr. F. 179
Knöchel, Erh. J. H. 21, 23, 24, 26, 90, 139, 150
Knuppel 139
Koch, Franz 76, 83
Koch ... 57, 179
Koenecke 97, 134
Koepcken, Prof. 33
Körner 135
Kohfeldt 8, 67
Kohlmeier, J. C. 179
Koppmann 8
Kospoth 52
Kotzebue 49, 64
Kozeluch 92, 99, 136
Krakevitz, Prof. v. 15, 30, 31, 36
Krause, Christ. Gottfr. 131, 132
Krause, Gottfried 7, 12, 16, 23, *25 f.*, 139
Krauth, Karl 46
Kray 62
Krebs 139, 140
Kreibe 135
Kreith 134
Kreutzer 135, 136
Krickeberg 58, 61, 62
Krommer 134, 136, 137
Krüger, Mart. Konr. 179
Krüger ... 89
Kruschwitz 135
Kruse 57
Kübler 49, 50 ff., 56, 94
Kühnel, Ambr. 166
Kuhlau 137
Kuhnau 139
Kuntzen, A. C. 16, 38 f.

Lacroix 136
„Landleute, die bei der Arbeit sich ergötzenden“ (Pannenberg) 51
Lange 106, 139
Lauska 138
Lear 95
Lemlin 70
Lidl 89
„Liebe auf dem Lande“ (Hiller) 52
Liebhold 139
„Lilla“ (Martin y Soler) 51, 57, 61
Loehlein 121, 128, 130, 131
Loewe, Carl 22, 136
Loewe ... 74
Lolli 136
Lorazzi 52, 56
Lublow 101
Ludwig, Prinz v. Schwerin 34
Lütcken 30
Luise Friederike, Prinzessin von Schwerin 39

„Mädchen, das gute“ (Piccini) 49, 51
Magdalena Sibylla, Fürstin von Schwerin 31
Makovetz 74
Makoweczky 74
Mann 57
Mara 161
Marchetti 161
„Mariane“ (Gotter) 54
Marpurg 102
Martini, Philipp 69
Martin y Soler 51, 52, 57, 61, 138, (170)
Massoneau 136
„Matrose, der kleine“ (Gaveaux) 57, 58

Mattheson 102, 131
Maurer 138
Mayer, Dr. (Meyer) 85, 86, 89, 179 ff.
Maynzer (Mainzer) 59, 60, 78
„Medea" (Naumann) 48
Mehul 134, 138
Mengs 139
Mey, Christ. 23
Meyer ... 54, 81
Michaeli 62
Michaelsen 176
Mietze 62
Milder-Hauptmann, Anna 160 ff.
Mingotti 45
Möller ... 30
Moller 56
Monsigny, P. A. 52
Mozart, W. A. 53, 54, 56, 60, 79, 84, 93, 94, 99, 134 ff., 141, 145, 147, 153, 154, 167, 168 ff.
Mühlenbruch 66
Müller, Christian 20, 21
Müller, Nic. 146
Müller, Wenzel 54
Müller ... 55, 56, 57, 59, 60, 62, 75, 92, 134, 136, 137, 139
„Müllerin, die schöne" (Paisiello?) 56
Münter 135
Musini 135
Mylich 79

Nägeli 105
„Narrenhospital" (Salieri) 57, 58
Naumann, J. G. 48, 99, 100
Neefe, Chr. G. 52
Neubauer, Fr. Chr. 77, 95, 99
Neuhaus 47, 48
Neumeister, Erdm. 16 f.
Niehenck 18 Anm., 31 f., 34, 35
Niemezeck 84
„Nina" (Dalayrac) 52, 100
Nisle 50, *66*
Nitsche 61
Nösselt 55, 56
Nolting 137
Nucci 136

„Oberon" (Wranitzky) 59, 100
Ophof 56

Paisiello, G. 56, 93, 99
„Palma" („Palmer", Plantade) 60
Pannenberg, Carl 108
Pannenberg, Friedrich 8, 43, 52, 53, 75, 76, 83 ff., 91 ff., 99 ff., 179, 182 ff.
Pannenberg, Heinrich 184
Papenhausen, David 183 f.
„Pariser Haubenhefterinnen" 51
Peichtmeyer 139
Perez 69, 73
Peters 108, 155
Petersen, Prof. 30, 32
Petersen ... 61
Pettang 48, 49
Pfeiffer, Fr. A. 77
Piccini, N. 49, 51, 73, 99
Pichl 180
Pilatus 85, 91, 93
Pistor 62
Pixis, Gebr. 82
„Pizarro" (Ebers) 58
Pleyel, I. 92, 99, 134, 136, 137
Prätorius 139, 147
Prehn 101
Pressentin, v. 96
Pries, Prof. 35
Prieß, Bürgermeister 41
Priestaff 175

Quantz, J. J. 130 ff., 180
Quistorp, Prof. 13

Rabenalt 61
Räder 60
„Raoul, seigneur de Créqui" (Dalayrac) 57, 58
„Raoul barbe bleu" (Dalayrac) 57
Rathke 56
Rault 134
Raupach 139
Rauschelbach 103, 104

Recke 62
Reicha 137
Reichardt, J. Fr. 78, 102, 138, 140
Reinhard 48, 74
Reith 72
Rempt 140
Richelmann 42
Riebel 54
Rietzmann 93
Righini, V. 60, 135, 138
Riotte 134, 137
Ritodi 84
Ritter, Demoiselle 71
„Robert u. Kalliste“ (Guglielmi) 49, 52
la Roche 56
Rochlitz 102, 154
Rode 136
Röggle 56
Röhl 62, 101
Römhild 139
Roennberg, Prof. 150
Rogge 76
Roi (Roy) 47, 49, 71
Rolle, J. H. 74, 86, 88, 90, 99, 139, 140
„Romeo und Julia“ (Dalayrac) 52, 55
Rosenberg 48
Rosenstrauch 62
Rosetti 77, 80, 95, 99, 140
Rossignol von Malta 69, 70
„Rotes Käppchen“ (Dittersdorf) 51, 52, 57, 58
Rousseau, J. J. 105, 109, 138
Rudolphus 55, 56
Rudow, Joh. Georg 14
Rüer 139
Rungstack, Gottlieb 72

Saal, Anton 158, 163
Sacchini, A. M. G. 73
Salieri 57, 61
Saus 140
„Savoyarden, die beiden kleinen“ (Dalayrac) 49, 52
Schaade, v. 96
Schabbel, Heinrich 34
Schacht, Wilhelm 8, 45
Schäfer 60, 62, 76
Schaper, Geh. Rat 13, 15
Schatz, A. 8
Scheibe, J. A. 105
Scheinpflug 139
Scheller, Jac. 79 f.
Schertling 101
Schieferdecker 139
Schiller, Fr. 156
Schindell 84
Schläger 135, 137
Schmidt, Paul 141
Schmidt ... 137, 140
Schmittbauer 139
Schmügel 139
„Schnahl“ (Senal) 72
Schneider, Joh. 146
Schneider ... 61, 134, 136
Schönfeld 86
Schoof, Maria Magdalena 149
Schröder 64
Schuback 139
Schubart 136
Schubert, Fr. 168 ff.
Schüler 55
Schüller 48
Schütze, C. F. 84
Schulz, J. P. A. 105, 140
Schulz, Magdalena Sybilla 14
Schulz, M. C. 179
Schulz ... 56, 183
Schunk, Eucharius 145
Schuster 73, 94
„Schuster, der lustige“ (Hiller) 52
„Schusterin, die schöne“ (Umlauf) 56
Schwarz 56
Schweiniz 139
Schweitzer 52
Seebach 57
Seidel, M. 8, 20, 35, 36, 67, 179
Seitz 30
Sellenschlo 57
Semler 139
Senal 72
Sibrand, Prof. 30

Sieffert 135
Sievers 55
Sippel 135, 137
Solié 58
„Sonnenjungfrau“ (Kotzebue) 49
Sophie Charlotte, Prinzessin von Sachsen-Coburg 34
Sophie Friederike, Prinzessin von Schwerin 15, 40
Sorge 89, 179
Spalding, Friederica G. 149
Spengler 47, 48
Spierling 101
Sprewitz 42
Stavik (Slavik) 72
Stegmann 61
Steibelt 136, 137
Stein, Lucas 12
Stein, Dr. L. 176
Stein, Prof. 13
Stephani 48, 93, 94
Sterkel 136 ff.
Stever, Joh. Val. 14 Anm.
Stever ... 71
Stölzel 139
Stößiger 139
Stolte, Carl Friedrich 73, 74
Strauß, Rich. 70
Streitwolf 135, 136
Stumpff 136
Sturm, Heinr. 108
Sturmm 107
Suck 83

Tag 140
Targa 47
Tarnow 148
Tautte 85, 104
Telemann, G. P. 23, 25, 35, 68, 139, 140, 177
Tiedemann 20, 88, 89, 155, 176
Tilly 45, 71, 74, 151, 152
„Titus“ (Mozart) 94
Tode 150
Toscani 71
Tribsees 134
Türck, D. G. 119, 128, 129, 140
Ullmann 48
Umlauf 52, 56, 152, 169
Ursino 139
„Ursulinerinnen“ (Devienne) 58

Vanhall, J. B. 136, 137
Varay 61
Vax 30
Vettweiß 57
Vick 108
Vienne 93
Vio 56
Viotti 137
Vogler, Abbé, 24, 103, 104
Voigt 179

„Wäschermädchen“ (Zanetti) 52, 57
Wagner, Rich. 70
Walla 81
Walter ... 55, 56
Wannenbrock 77
Weber, C. M. v. 169
Weber, Demoiselle 74, 81, 84
Weber, Stadtmusikant 164
Wedemann 37
Weidner, Prof. 34
Weidner ... 71, 101
Weigl, J. 138
„Weinlese“ (Hattasch) 58
Weinlich 140
Weißschuh 47, 48
Wendt, J. G. 105
Weppling, Joh. 12
Werth 73
Westenholtz 38, 78, 140
Wicheld 66
Wiechel, J. P. Fr. 72, 74
Wiedfeldt 75, 100
Wiese, C. Fr. 149
Wiese, Dr. 93, 180, 183
Wiesel, Joh. Nic. 146
„Wilden“ (Dalayrac) 54, 58
Wilimann 135
Wille 48, 93
Willing 134, 135
Winter, Peter 52, 81, 84, 136, 138, 139

Wirbach 139
Witt 138
Witthauer 119
Wockenfuß 139
Woefl, L. 136, 137
Wolf, E. W. 52, 119, 128, 140
Wolfenbüttler Hofcomödianten 46
Wolff ... 30
Wolffrath 33
Wollbrück 48
Wranizky 59, 93, 95, 99, 134, 136, 138
Wundemann 42 ff., 47
Wunsch 139
Wutky 136
Wyttmanyn 72

Zacharias 87
Zachau 139
Zanetti 52, 57
„Zauberflöte" (Mozart) *53*, 54, 56, 58, 100
„Zauberzither" (Müller) 54, 55
„Zemire und Astor" (Gretry) 52
Zeuner 134
Zöller, O. R. 105
Zülich 30
Zumsteg, J. R. 77, 135, 138, 158

Lebenslauf.

Als Sohn des Kaufmannes Wilhelm Bauer wurde ich am 16. März 1912 in Bad Sülze geboren. Ich bin deutscher Staatsangehörigkeit, evangelischer Konfession und arischer Abstammung. In Hamburg und später in Rostock besuchte ich das Gymnasium und erhielt Ostern 1930 das Reifezeugnis. Das Studium der alten Sprachen, dem ich mich zunächst zuwandte, wurde bald mit dem der Musikwissenschaft und Germanistik vertauscht. Während ich im 3. und 5. Semester in Wien studiert habe, verbrachte ich alle übrigen in Rostock, wo ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Schenk, Flemming, von Lücken, Helm und Geffcken besuchte. Meine gesamte musikwissenschaftliche Ausbildung verdanke ich jedoch allein meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Schenk, dem auch mein tiefstempfundener Dank gebührt für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit, sowie für seine stete Hilfsbereitschaft und fördernde Mitarbeit bei deren Ausführung.

4. Musikkritik.

Die Musikkritik, aus kurzen kritischen Ber
worten und dergl. im 16. und 17. Jahrhundert
im 18. Jahrhundert starken Aufschwung dur
lerische Tätigkeit von Mattheson, Marpurg
Wesentliche Anregungen gehen dann von den
um Gluck" (Riemann) aus, die, ähnlich wie
andersetzungen beim Auftreten Händels in E
der Musikkritik einen guten Schritt vorwärts
bloßen Werkkritik geht man nunmehr über z
Und wenn sich die Kritik Marpurgs und
durch einen ziemlich hochfahrenden, diktat
zeichnet, so bringt Reichardt, der über einer
Stil verfügt, schon jenen feuilletonistischen T
für das musikalische Leben überhaupt erst
Man entschlug sich in der Folge allmählich
musikalischen Gelehrsamkeit und des billiger
brauches technischer Ausdrücke, deren Ver
legenheiten beschränkt wurde, wo sie aus de
derung zu rechtfertigen war[102]).

Rochlitz endlich vertritt während seiner er
keit für die A.M.Z. in Leipzig 1798—1818 der
Gute zu unterstreichen und das Schlechte
(hinsichtlich des Werkes wie auch der Gest
schweigend zu übergehen[103]).

Diese Tendenz offenbart zur Genüge auch ur
aus Rostock. Sie ist die einzige als solche anzu
aus dem 18. Jahrhundert, die sich in den Zeitu
die seltenen Berichte über diese oder jene Au
nur eben „Berichte", die jeglicher kritischen
Wir finden sie anläßlich des Konzertes von
(cf. sub Virtuosenkonzert) am 5. Juli 1790
dem es heißt: „Sein Hauptinstrument ist Fago
welches noch selten ist zu hören, so wie er
allgemeinen Beyfall hat hören lassen; er hat ei

102) Guttmann: Johann Karl Friedrich Re
S. 49.

103) Ehinger: Friedrich Rochlitz als Musiks
1929, S. 87 ff.

Copyright 4/1999 YxyMaster GmbH www.yxymaster.com
VierFarbSelector Standard* - Euroskala Offset
Focus Balance

Tohn auf dies Instrument, einen sehr guten Vortrag, und seine Hauptstärke hat er im Adagio bewisen, wo er besonders wußte, die Zuhörer mit seinem sanften Tohn einzunehmen. Er spielt auch eine gute Violin, er führte die Sinphonies selbst mit dem größten Feuer an, und zur Umwechselung spielte er auch eines Quintetts von Pleyel. Überhaupt, er ist ein Musikus, der die Kunst der Musik Ehre macht."

Ein wesentlich anderer Geist bestimmt dann die zweite uns erhaltene Kritik aus dem neuen Jahrhundert, die, gleichfalls anonym, am 25. November 1802 im A. d. n. Ztg. erscheint und ein Orgelkonzert zum Gegenstand hat, das allerdings vorher nicht angezeigt ist. Der kämpferisch-sarkastische Ton, wie die überraschende Vert[illegible]utheit mit der Materie lassen Florschützens Autorsc[illegible]rmuten.

„Was ist m[illegible] von demjenigen Orgelspieler zu erwarten, w[illegible] als Virtuose aufzutreten, und ein Publik[illegible]r Geld zu unterhalten?

Was [illegible] ist — Kenntnis der Harmonie[illegible] strengen als freien Saz[illegible] hohen Kirchen-S[illegible]ptheit und Ge-

[illegible]ogler hat, außer [illegible]er und Nichtkenner [illegible], die ächte und wahre [illegible]n und Fugen im großen

L[illegible] befriedigen: Gewitter, Vogelgesang, [illegible] die Künste, die dieser erwartet; jedoch au[illegible]leichte Aufgabe: denn ohne eine fruchtbare P[illegible]unden mit einem gewissen Grad von Wiz, wird jeder [illegible]unternimmt, sie aufzulösen, seinen Zuhörern, statt sie zu [illegible]musiren — nur Langeweile machen.

Wer in dieser Musik-Gattung sich hervorthun will, muß besonders die mannichfache Mischung der Orgelstimmen und ihre Wirkung kennen. Die praktische Anwendung ist Sache des Genies.

Der Herr Rauschelbach wird, wie man zu seiner Ehre hofft, gegen obige Forderungen nichts einzuwenden haben.