LOUIS SPOHR

Symposium Braunschweig 2007

Die Lehr- und frühen Meisterjahre des Komponisten, Geigers, Dirigenten und Musikpädagogen Louis Spohr in Braunschweig

LOUIS SPOHR

Symposium Braunschweig 2007

Die Lehr- und frühen Meisterjahre des Komponisten, Geigers, Dirigenten und Musikpädagogen Louis Spohr in Braunschweig

Herausgegeben im Auftrag des Oberbürgermeisters der Stadt Braunschweig

von

ANJA HESSE, Stadt Braunschweig, Dezernat für Kultur und Wissenschaft

Annette Boldt-Stülzebach, Stadt Braunschweig, Abteilung Literatur und Musik

Mit Beiträgen von

Ronald Dürre, Cord-Friedrich Berghahn, Carsten Niemann, Claus Oefner, Hartmut Becker, Karl Traugott Goldbach, Kadja Grönke

Inhalt

RONALD DURRE Braunschweig - Einflüsse einer philanthropinistisch geprägten Residenz stadt auf die Entwicklung Spohrs als Künstler und Pädagoge	z- 5
Cord-Friedrich Berghahn Louis Spohr und das Braunschweig der Spätaufklärung	15
Carsten Niemann Musikerpersönlichkeiten Braunschweigs vor 1800	29
Claus Oefner Spohrs Bach-Rezeption	39
Hartmut Becker Der Braunschweiger Hofkapellmeister Johann Gottfried Schwanberg Aspekte seiner künstlerischen Entwicklung	
Karl Traugott Goldbach Spohrs Geigenlehrer Dufour Emigrant in Seesen und Musikmeister in Holzminden	57
Kadja Grönke In Braunschweig gesät, in Kassel geerntet: Spohrs Repertorium des Kasseler Cäcilien-Vereins	81
Automorrowsialania	01

Braunschweig – Einflüsse einer philanthropinistisch geprägten Residenzstadt auf die Entwicklung Spohrs als Künstler und Pädagoge

Ronald Dürre

Das Werden und Wirken des Tonkünstlers und Musikpädagogen Louis Spohr war bekanntlich von den Ideen der Aufklärung und des Philanthropinismus geprägt. Diese Prägung offenbarte er sowohl beim Erwerb der für seine eigene berufliche Entwicklung erforderlichen Kompetenz als auch bei dem den Menschen als Ganzes erfassenden pädagogischen Wirken als Orchestererzieher, Violinlehrer und Förderer des bürgerlichen Musiklebens. Seinen zahlreichen Schülern wollte er neben der Kunst des Violinspiels auch das Rüstzeug eines humanistisch gebildeten Menschen mit auf den Berufs- und Lebensweg geben. Durch das eigene Vorbild und das Streben nach Veredelung des Menschen durch gleichzeitige Ausbildung von Geist und Körper, durch Erziehung zu Moral und sozialer Verantwortlichkeit, zu Toleranz und Menschenliebe entsprach Spohr den pädagogischen Grundsätzen des Philanthropinismus. Wo die Wurzeln für Spohrs Lehr- und Lebensweise lagen, soll Gegenstand folgender Erörterung werden.

Nach näherer Untersuchung ist die These, dass die philanthropinistische Prägung Spohrs als Pädagoge durch die mögliche Bekanntschaft mit Christian Gotthilf Salzmann (1744-1811) und der Schnepfenthaler Anstalt in der Gothaer Zeit von 1804-1812 liegen könnten, eher unwahrscheinlich. Spohr und Salzmann waren zwar Mitglieder der Gothaer Freimaurerloge Ernst zum Kompass, aber weder in den Aufzeichnungen Spohrs noch in den akribisch geführten Schnepfenthaler Nachrichten finden sich Hinweise auf eine persönliche Bekanntschaft. Beim vielzitierten Besuch Spohrs in der Schnepfenthaler Anstalt 1810 war Salzmann abwesend. Obwohl die Zöglinge die von Spohr geleiteten Hofkonzerte in Gotha besuchten, wird dessen Name nicht einmal erwähnt. Hatte sich Spohr die Grundlagen einer philanthropisch geprägten Lebens- und Lehrweise schon im Elternhaus und während der schulischen Ausbildung in der Residenzstadt Braunschweig angeeignet?

Am 12. April 1784 wurde Spohr in der Braunschweiger

Ägidienkirche auf den Namen Ludewig getauft. Gerufen wurde er mit dem französischen Vornamen Louis. Der Grund dafür scheint die in Braunschweig und auch im Hause der Familie Spohr herrschende weltoffene, fortschrittliche und den aufklärerischen Ideen des 18. Jahrhunderts verbundene geistig-kulturelle und soziale Atmosphäre zu sein. Das Französische, das Spohr im Elternhaus bei seinem Sprach- und Geigenlehrer Dufour schon in der Kindheit erlernte, benutzten die Gebildeten aller europäischer Länder unter dem Einfluss der Aufklärung als Ausdruck von geistiger und kultureller Verbundenheit und zur vornehm gebildeten Verständigung. Das von Frankreich ausgehende Interesse für das Allgemein-Menschliche, den guten Geschmack, Vernunft, Verstand, Witz und Geselligkeit der Gebildeten, des Adels und auch des gehobenen Bürgertums war mit der Begeisterung für Medizin, Biologie, Physiologie, Geologie, Chemie, Naturgeschichte, Ökonomie und nicht zuletzt für Musik verbunden. Diese Atmosphäre herrschte im Herzogtum Braunschweig und in der Familie Spohr. Der Vater blies Flöte und die Mutter sang italienische Bravourarien und begleitete sich selbst sehr gut auf dem Klavier. Sie war Schülerin des Braunschweiger Hofkapellmeisters Johann Gottfried Schwanberger.

Die Wurzeln für Spohrs weltanschauliche Prägung als Künstler und Pädagoge im Geiste des Philanthropinismus und der Nationalerziehung im Elternhaus und vor allem in der Schulbildung lagen in Braunschweig! Im Hause des Landphysikus Dr. Spohr wurde die Gothaer Gelehrtenzeitschrift gelesen und Spohr benutzte für seine ersten Kompositionsversuche Texte aus der reformpädagogischen Wochenschrift Der Kinderfreund, die von dem Leipziger Philanthropinisten Christian Felix Weiße (1726-1804) in den Jahren 1775 bis 1782 herausgegeben wurde. Gewissenhafte Arbeit, Fremdsprachen und Weltkenntnisse betrachtete der Vater als Voraussetzungen für gute Bildung. Die Tätigkeit als Sprachlehrer ohne pädagogische Vorbildung, die kühne Ungezwungenheit und der Unternehmungsgeist des Vaters können, wenn man Joachim Heinrich Campes (1746-1818) und Christian Gotthilf Salzmanns Vorstellungen folgt, als Lebensweise des Philanthropinismus verstanden werden. Campe, Mitglied des Schuldirektoriums am Collegium Carolinum, forderte, dass niemand gehindert werde, sich selbst so glücklich zu machen, als er kann und mag; und dass jedem gewährt sei, sich auf eine ungezwungene, selbst beliebige Weise aus und durch sich selbst zu entwickeln.¹ Spohr war ausgehend von den Anregungen im Elternhaus schon sehr früh diesem philanthropinistischen Grundsatz gefolgt, wenn er betonte, dass er auf der vom Vater gekauften Geige noch vor seinem ersten Geigenunterricht unaufhörlich spielte und versuchte, früher gesungene Melodien herauszubringen. Mit erstaunlichem Selbstbewusstsein machte er als Knabe auch seine ersten Kompositionsversuche, noch bevor er irgendeinen Unterricht in der Harmonielehre erhalten hatte. Auf Spohrs Lebensweg war das betont autodidaktische Herangehen überhaupt bestimmend für den Erwerb der organischen Kompetenz als Künstler und Musikpädagoge.

In einem weiteren philanthropinistischen Grundsatz stellte Campe fest, dass jeder, der eine für andere unschuldige Kunst, Geschicklichkeit oder Wissenschaft besitzt oder zu besitzen glaubt, die vollkommene Freiheit haben muss, sie nicht nur selbst zu üben und anzubauen, sondern auch sie durch mündlichen und schriftlichen Unterricht auf andere nach Gefallen zu übertragen. Spohrs frühes und auffällig zielstrebiges Bemühen, das teilweise selbst angeeignete Wissen und Können zuerst seinem jüngeren Bruder Ferdinand und dann anderen an Musik Interessierten weiter zu vermitteln, ohne selbst als Pädagoge ausgebildet zu sein, kann auf die philanthropinistische Erziehung und auf Einflüsse der Reformpädagogik in seiner Schulzeit in Braunschweig zurückgeführt werden.

Die musikalische Atmosphäre im Elternhaus entsprach der Rolle, die der Musik von den Philanthropinisten zugeteilt wurde. Johann Bernhard Basedow (1724-1790) stellte in seinem Elementarwerk fest:

Die Tonkunst bietet unserem natürlichen Geschmack an Schönheit und Harmonie viele Vergnügungen, besonders, wenn wir uns in der Jugend bemüht haben, wenigstens etwas von den Regeln dieser Kunst zu wissen. ³

In diesem Sinn konnte Spohr als Beispiel für das bereits in der Kindheit durch die Tonkunst vermittelte Vergnügen gelten. Campe hob

Vgl. Campe, Johann Heinrich: Grundsätze der Gesetzgebung, die öffentliche Religion und die Nationalerziehung betreffend. Dem französischem Nationalkonvent gewidmet, Braunschweig (Schlesw.) Journal, zitiert nach: Quellen zur Geschichte der Erziehung, Verlag Volk und Wissen, Berlin 1960, S. 141-144.

² Ebd. S. 141-144.

Basedow, Johann Bernhard: Elementarwerk, ein geordneter Vorrat aller nötigen Erkenntnis, zum Gebrauch der Jugend von Anfang bis ins akademische Alter, zur Belehrung der Eltern, Schullehrer und Hofmeister, zum Nutzen eines jeden Lehrers, die Erkenntnis zu vervollkommnen, in Verbindung mit einer Sammlung von Kupferstichen, Bd. 2, Dessau 1774, S. 305.

hervor:

Die Erlernung der Vokal- sowohl als auch der Instrumentalmusik ist eine der besten Übungen der Aufmerksamkeit, weil die musikalische Zeichensprache die konsequenteste unter allen bekannten Schriftsprachen ist. ⁴

Welche Rolle spielten nun die Schulen in der Residenzstadt Braunschweig für die künstlerische und pädagogische Entwicklung sowie die Prägung der Persönlichkeit Spohrs? In seinen Aufzeichnungen bestätigte Spohr den Besuch des Braunschweiger *Katharineums*, während er in Briefen an den Vater seines Schülers Moritz Hauptmann (1792-1868), dem späteren Thomaskantor in Leipzig, an C. F. Peters und andere, seinen Unterricht im Braunschweiger *Collegium Carolinum* erwähnt.⁵ Die Durchsicht der Matrikel des *Collegium Carolinum* ergab, dass Spohr nicht eingeschrieben war. Es gibt nur einen Eintrag: "Im Jahr 1803 Spohr, Wilhelm, aus Seesen unter 1483 10.10." Dabei handelt es sich um Spohrs Bruder, der später als Baumeister tätig war.⁶

Die dahingehende Beschäftigung mit der Geschichte des Schulwesens in Braunschweig führte zu der Erkenntnis, dass Spohr tatsächlich Schüler des *Katharineums* und des *Collegium Carolinum* war. Wie derzeit viele Schüler der höheren Klassen der Braunschweiger Gymnasien besuchte er von 1797 bis 1799, wahrscheinlich sogar bis 1800 ohne formale Einschreibung ausgewählte Lehrveranstaltungen im *Collegium Carolinum*. Als sogenannter Semikaroliner hatte er nur ein ermäßigtes Studiengeld zu zahlen, und viele Lehrer kannte er, weil es üblich war, dass Lehrer des *Martineums* und des *Katharineums* Unterricht im *Collegium Carolinum* erteilten.

Das Schulwesen im Herzogtum Braunschweig war schon vor Spohrs Ausbildungsbeginn nachhaltig von der pädagogischen Reformbewegung der Philanthropinisten beeinflusst worden. Der aufgeklärte Welfenherzog Karl Wilhelm Ferdinand (1735-1806) bemühte sich nicht nur um den wirtschaftlichen Wohlstand und das Gedeihen seines Landes. Er förderte vor allem die Bildung der Jugend.

⁴ Campe, Johann Heinrich: Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens von einer Gesellschaft praktischer Erzieher, 9. Teil, Wien und Wolfenbüttel 1787, S. 573-576.

Vgl. Spohr, Louis: Brief an Vater von Moritz Hauptmann, in: La Mara: Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, Leipzig 1892, S. 127.

Vgl. Düsterdieck, Peter: Die Matrikel des Collegium Carolinum und der Technischen Hochschule Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig 1745-1900, Verlag August Lax, Hildesheim 1983.

Von 1782 bis 1790 stand der spätere preußische Staatskanzler und Reformer Karl August von Hardenberg (1750-1822) als Großvoigt, Präsident der Klosterrathsstube und Mitglied des Geheimen Raths-Collegiums in braunschweigischen Diensten.⁷ Als Möglichkeit zur Verbesserung des Schulwesens sah Hardenberg, der auch Präsident des Schuldirektoriums und ab 1785 Direktor des Collegium Carolinum war, die Anwendung der Grundsätze des Philanthropinismus an. Die drei führenden philanthropinistischen Pädagogen Joachim Heinrich Campe, Johann Stuve (1752-1793) und Ernst Christian Trapp (1745-1818) wurden im folgenden Jahr von Karl Wilhelm Ferdinand, dessen Erzieher übrigens Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709-1789) gewesen war, nach Braunschweig berufen, um das dortige Schulwesen zu reformieren.⁸ Sie gehörten dem Schuldirektorium des Collegium Carolinum an. Campe und Trapp waren beide am 1774 gegründeten Philanthropin in Dessau tätig gewesen und setzten – gemeinsam mit Stuve – ihre Arbeit in diesem Geist in Braunschweig fort, wo sie auch das Braunschweiger Journal herausgaben. 9 Nach anfänglicher Ablehnung der vom Herzog angebotenen Stelle legte Campe im Dezember 1785 seine Vorschläge zur Schulverbesserung vor. 10

Karl I. von Braunschweig und Lüneburg (1713-1780), der Vater des Herzogs K. W. Ferdinand, hatte ursprünglich im Sinne des aufgeklärten Absolutismus seinem Hofprediger Jerusalem erlaubt, die nationalen Zielstellungen der Bildung und Ausbildung in den Wissenschaften und im guten Geschmack für die Landeskinder aus Adelskreisen zu verwirklichen. Zu Spohrs Zeiten kamen schon 88 % der Studierenden aus dem Bürgertum. Sie stammten überwiegend aus der Stadt und dem Herzogtum Braunschweig. Mit den Reformen der siebziger und achtziger Jahre war der konzeptionelle Wechsel von der Adelsschule zur Bürgerschule vollzogen. 12

Die im Herzogtum angestrebte Verwaltungsreform und die durch

Vgl. Koldewey, Friedrich: Campe's Vorschläge zur Verbesserung des Braunschweigischen Schulwesens, in: Braunschweigisches Magazin, Nr. 13, 21, Juni 1896, S. 98.

Vgl. Stach, Reinhard: Theorie und Praxis der philanthropistischen Schule, in: Rudolf Lassahn (Hg.): Schriftenreihe Erziehungswissenschaft, Beiträge-Studien-Texte, Bd. 6, Schindele, Rheinstetten 1980, S. 28.

Vgl. Campe, Johann Heinrich: Die Klassiker der P\u00e4dagogik, Dr. G. Fr\u00f6hlich (Hg.), Bd. 7.

Teil, Langensalza, 1889, S. 22.

Vgl. Koldewey, Friedrich: Braunschweigische Schulordnungen von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1828, Friedrich Koldewey, A. Hofmann (Hgg.), Bd. 1., Berlin 1886-90.

Vgl. Meyen, Fritz: Bremer Beiträger am Collegium Carolinum in Braunschweig, Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, Braunschweig 1962, S. 18 und 25.

¹² Vgl. Schikorsky, Isa: Das Collegium Carolinum als Reformanstalt. Der beschwerliche Weg

eine säkulare Schulreform beabsichtigte Modernisierung des Schulwesens erreichte um 1789 eine entscheidende Phase. Sie stieß auf Widerstand, der nicht nur von den älteren, keineswegs verdienstlosen braunschweigischen Pädagogen, ausging. In einem Zeitungsartikel wurde dieser Vorgang so beschrieben:

Dieser einzigartige Versuch, das gesamte Schulwesen eines Landes nach philanthropischen Grundsätzen auszurichten und die Leitung der Kirche zu nehmen, scheiterte aber, mußte auch scheitern, denn Campe ging so radikal ans Werk und fiel dabei durch so unvorsichtige Aeußerungen auf, dass sogar der König von Preußen aufmerksam wurde und Vorstellungen bei Karl Wilhelm Ferdinand erhob. Auch die Ständeversammlung sprach sich gegen die Schulreform aus, und die Kirche bot selbstverständlich alle ihre Machtmittel auf, um sie zu verhindern. ¹³

Nach Jerusalems Tod im Jahr 1789 resignierten von Hardenberg und Campe. Ersterer trat 1790 in den Dienst des Markgrafen Alexander von Brandenburg und letzterer nutzte seine durch literarische und pädagogische Arbeiten erworbenen Mittel zur gewerblichen Übernahme der Waisenhaus-Schulbuchhandlung, obwohl er noch bis 1805 als Schulrat in Braunschweig wirkte.

Was die ganzheitlich orientierte Schulbildung in Braunschweig angeht, so ist erwähnenswert, dass neben Wissenschaften und Sprachen auch Künste und Leibesübungen wie Zeichnen, Musik, Fechten, Tanzen, Drechseln und Glasschleifen angeboten wurden. Nach eigenen Angaben hatte Spohr als Semikaroliner das Fach Musik belegt, denn den Violinunterricht beim Kammermusikus Kunisch

zwischen Lateinschule und Universität, in: Technische Universität Braunschweig. Vom Collegium zur Technischen Universität 1745-1995, Hrsg. im Auftrag des Präsidenten von Walter Kertz, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1995, S. 39.

eschu: Das "Feuer der Revolution" in Braunschweig. Zur 125. Wiederkehr des Todestages von Joachim Heinrich Campe, in: Braunschweiger Landeszeitung, vom Donnerstag, 21. Oktober 1943.

Vgl. Schmitt, Hanno: Schulreform im aufgeklärten Absolutismus. Leistungen, Widersprüche und Grenzen philanthr. Reformpraxis im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel 1785-1790, mit einem umfangreichen Quellenanhang, Frankfurt am Main: Dt. Institut f. Internationale Pädagogische Forschung 1979, XIV, 274, 234 S., 8. Studien und Dokumentationen zur deutschen Bildungsgeschichte, Bd. 12, Erschienen

Studien und Dokumentationen zur deutschen Bildungsgeschichte, Bd. 12, Erschienen als Phil. Diss., Marburg 1978.

Vgl. Herrmann, Ulrich: Modelle der Schulreform. Das Braunschweiger Schuldirektorium 1786-1790, in: Braunschweigisches Jahrbuch. Bd. 52, Braunschweig 1971, S. 163-181. Vgl. Schmidt, Artur: Die Entwicklung des braunschweigischen Schulwesens im Zeitalter des Patrimonialstaates. Der Einfluß Karls I. und Karl Wilhelm Ferdinands sowie die philanthropistischen Bestrebungen Joachim Heinrich Campes, Hamburg 1969.

und den kurzen Unterricht in der Harmonie und im Kontrapunkt bei Karl August Hartung (1733-1800) ab 1797 nannte er gesondert. Mit "andern Studien" meinte er trotz des auf den philologischen Wissenschaften liegenden Schwerpunktes sicher nicht nur Sprachen, 14 obwohl er in dem erwähnten Brief an M. Hauptmanns Vater in Bezug auf das Lernen von Fremdsprachen betonte, dass er bis zum 16. Lebensjahr auf dem *Collegium Carolinum* in Braunschweig das Lateinische getrieben hätte.

Spohr wurde kurz nach seinem 15. Geburtstag im April 1799 vom Herzog als Kammermusiker fest angestellt. Das deutet darauf hin, dass er seine schulischen Studien eine Zeit lang auch während der Anstellung fortgesetzt haben muss. Was das bereits erwähnte Lateinische angeht, so hätte er aber nie einen anderen Nutzen davon gehabt, als Erleichterung in Erlernung neuerer Sprachen, die dem Künstler unentbehrlich seien, besonders Französisch und Italienisch.¹⁵

Zu den "andern Studien" können neben den Wissenschaften "mancherlei Künste und Leibesübungen: Zeichnen, Musik etc." zu zählen sein. 16 Nach dem Wahlspruch der Aufklärung Sapere aude! - Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! strebte Spohr eine umfassende Bildung an. Er zeigte mit dem späteren Wirken als Tonkünstler und Musikpädagoge sowie durch die Anfertigung seiner biographischen Aufzeichnungen umfassende Kenntnisse, Fertigkeiten und Interessen auf den verschiedensten Gebieten.

Abgesehen von den musikalischen, pädagogischen und publizistischen Leistungen spricht Herfried Homburg mit Blick auf ein von Spohr selbst weniger genutztes Talent im Zeichnen und Malen von einer künstlerischen Doppelbegabung. Dieses Talent wurde durch den ersten Zeichenunterricht im Braunschweiger *Collegium Carolinum* geweckt.¹⁷

Trotz einer technischen Fortbildung dieses Talents beim Maler Seidel in Königsberg im Jahre 1802 blieb Malen und Zeichnen für Spohr eine Betätigung zum Entspannen. Dabei erreichte er mit den in den Jahren 1806 bis 1808 in Gotha geschaffenen Selbstbildnissen und dem Porträt des Kantors Schade in Pastellfarben eine künstleri-

¹⁴ Vgl. Schikorsky, Isa: a. a. O., S. 39

Vgl. La Mara, Ida Maria Lipsius: Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892, S. 127.

¹⁶ Vgl. Meyen, Fritz: a. a. O., S. 17.

Vgl. Homburg, Herfried: Louis Spohr malte sich selbst. Das Porträt im Braunschweigischen Landesmuseum, in: Berichte aus dem kulturellen Leben, Westermann Verlag, Braunschweig 1970, S. 20.

sche Qualität, die Homburg als Grenzpunkt der ihm als Liebhabermaler zu Gebote stehenden Aussagemöglichkeiten bezeichnet.¹⁸ An dieser Stelle muss auch Spohrs sachkundiges Interesse für Architektur, Theater, Wissenschaft, Technik und Politik Erwähnung finden.¹⁹

Auf die widersprüchlichen Angaben über den Besuch des Katharineums und des Collegium Carolinum zurückkommend, folgen weitere Erklärungen: Allem Anschein nach war ein Abschluss der gymnasialen Ausbildung am Katharineum nicht Voraussetzung für das Studium am Collegium Carolinum. Isa Schikorsky stellte dazu fest:

Der allgemeine Aufschwung des Collegium und vor allem der verstärkte Zustrom von Landeskindern seit den achtziger Jahren hatten für die Gymnasien der Stadt Braunschweig negative Folgen, denn deren obere Klassen verödeten. Offenbar wurden die Prüfungsbestimmungen nicht streng genug eingehalten, so daß es den jungen Leuten möglich war, auch ohne das eigentlich erforderliche Abschlußzeugnis eines Gymnasiums das Collegium zu besuchen. ²⁰

Spohrs Besuch des *Katharineums* und des *Collegium Carolinum* konnte aus diesem Grunde gleichzeitig erfolgen. So betonte er seine Mitwirkung im Schulkonzert der Katharinenschule, die er als Sekundaner besuchte. Er trat mit einer eigenen Violinkomposition auf und sang mit seiner klaren, hohen Stimme die Sopransoli im Schulchor.²¹

Verblüffend ist im Gegensatz zu Spohrs Erinnerungen die Feststellung von Wolfgang Osterburg, dass die Konzerte nicht über das Katharineum liefen, sondern vom Collegium Carolinum gefördert wurden. Osterburg bemerkte dazu:

So erlebten musikalisch hochbegabte Schüler des *Katharineums*, wie Louis Spohr (1784-1859), Violinvirtuose und Komponist, wahrscheinlich auch Friedrich Kuhlau (1786-1832), Klaviervirtuose und Komponist, frühe Förderung durch

¹⁸ Ebd., S. 20.

Spohr, Louis: Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen, Folker Göthel (Hg.), 2 Bde, Hans Schneider, Tutzing 1968. S. 215. In seinen biographischen Aufzeichnungen über die Reisen 1815 und 1816 erkennt man das Interesse an der Architektur in Süddeutschland, der Schweiz und Italien, und schließlich in Straßburg auch die Begeisterung für die technische Anlage der Telegraphenverbindung nach Paris. Gespräche mit gebildeten Menschen beeindruckten ihn. Er ließ sich von ihren Kenntnissen und Erfahrungen im gleichen Maße inspirieren wie er jede Möglichkeit nutzte, sich ihnen mitzuteilen und aufklärerisch zu wirken.

²⁰ Schikorsky, Isa: a. a. O., S. 38.

²¹ Vgl. Spohr, Louis: Bd. 1, a. a. O., S. 5.

Konzertauftritte über das Carolinum, nicht über ihre Schule. 22

Im Zusammenhang mit der Pflege der Schulmusik wird u. a. das Braunschweiger Gymnasium in Ernst Ludwig Gerbers *Lexikon der Tonkünstler* von 1812 dahin gehend hervorgehoben, dass es Hervorragendes in der Schulmusik geleistet habe.²³

Spohrs erster öffentlicher Auftritt in seiner Vaterstadt mit einer eigenen Violinkomposition bei einem Schulkonzert der Katharinenschule im Alter von vermutlich 13 Jahren erntete so viel Beifall, dass er nun auch zur Mitwirkung in den Abonnementskonzerten²⁴ des Deutschen Hauses aufgefordert wurde und – nach eigenen Angaben – das dafür übliche Honorar empfing.

Wie bereits erwähnt, wurde Spohr kurz nach seinem Geburtstag im April 1799 vom Herzog als Kammermusiker fest angestellt. Es muss das Wissen um die philanthropische Aufgeschlossenheit des Herzogs K. W. Ferdinand gewesen sein, die Spohr nach dem vom Vater verlangten, dann aber misslungenen Konzertausflug nach Hamburg im Frühjahr 1799 dazu ermutigte, den Herzog um Hilfe zur weiteren Ausbildung zu bitten.²⁵

Der Herzog war von Jerusalem in fortschrittlichem Geiste erzogen worden und hatte das Violinspiel beim Konzertmeister der Braunschweiger Hofkapelle Karl August Pesch (gest. 1793) erlernt. Die Bereitwilligkeit des Herzogs, für Spohrs weitere Entwicklung zu sorgen, deutet auf dessen kunstfördernde Einstellung und auf den in Braunschweig herrschenden Geist des Philanthropinismus hin. Durch diese erste berufliche Tätigkeit erreichte Spohr nicht nur seine wirtschaftliche Unabhängigkeit,²⁶ sondern er erhielt durch

Osterburg, Wolfgang: Halleluja-Gesang und noch viel mehr. Musikunterricht im Wandel der Zeiten, S. 104-107, in: Schulbilder aus Braunschweig. 575 Jahre Martino-Katharineum, Kollegium des Gymnasiums, Oeding Druck und Verlag GmbH, Braunschweig 1989, S. 105.

²³ Vgl. Gerber, Ernst Ludwig: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. 2, Leipzig 1812-14, S. 674.

Vgl. Schleuning, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart - Weimar 2000, S. 95-98. Die Finanzierung öffentlicher Konzerte durch Subskription war ab 1750 allgemein üblich geworden. Die Einschreibung von Konzertinteressenten für eine Konzertreihe von bis zu 20 Konzerten reduzierte einerseits die finanziellen Risiken des Veranstalters und andererseits die Höhe der Eintrittspreise für den Konzertbesucher. Da die Zahlung vor Beginn der Konzerte als so genannte Pränumeration erfolgte, waren genügend finanzielle Mittel für Ausgaben, wie beispielsweise für Musikerhonorare verfügbar.

²⁵ Vgl. Spohr, Louis: Bd. 1, a. a. O., S. 7.

²⁶ Ebd., S. 9.

seine Mitwirkung bei den Hofkonzerten und im Hoftheater unter der Leitung des Kapellmeisters Schwanberger neben der Musik alter Meister einen tiefen Einblick in die französische dramatische Musik und lernte Kompositionen Haydns, Pleyels, Mozarts und Beethovens kennen. Der Herzog ließ Spohr nach der geförderten Kunstreise 1802/03 mit Franz Eck zum Jahresbeginn 1804 an die Stelle eines kurz zuvor verstorbenen Kammermusikers mit einer Gehaltszulage von 200 Talern zu den ersten Violinen vorrücken.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die freisinnige Atmosphäre im Elternhaus und schulische Einflüsse, die von den philanthropinistischen Reformbestrebungen der achtziger Jahre im Herzogtum Braunschweig ausgingen, zweifellos in der Ausbildungszeit Spohrs von 1797 bis 1800 noch ihre Wirkungen entfalteten. Die Ausprägung seiner Persönlichkeit im Hinblick auf Individualität und Moralität unter dem Einfluss der Aufklärung als dem Zeitalter der Bildung erfolgte demzufolge im Elternhaus, durch die Förderung des Herzogs und maßgeblich durch den Schulbesuch in Braunschweig. Hier liegen die Wurzeln dafür, dass Spohr universaler Bildung und Erziehung zum Erlangen von praktischer, künstlerischer und gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit, von ökonomischem Nutzen und von moralischer Autonomie zeitlebens die größte Bedeutung beimaß.

Ebd., Anm. 85, S. 347 und S. 67.

Schleuning, Peter: a. a. O., S. 17.

Spohrs Gehalt betrug 100 Reichstaler. Das war zwar nach den von Schleuning zitierten Gehaltslisten der Dresdner Hofkapelle die unterste Grenze an Musikergehältern, für einen Debütanten wie Spohr aber durchaus ansehnlich. Sein Gehalt wurde dann ab Februar 1804 auf 300 Taler erhöht. Als Hofkapellmeister in Gotha betrug sein Jahresgehalt anfangs mit etwa 331 Reichstaler zuzüglich Deputat nur geringfügig mehr.

Louis Spohr und das Braunschweig der Spätaufklärung

CORD-FRIEDRICH BERGHAHN

T

Mit Hamburg und Göttingen gehört Braunschweig zu den bedeutendsten Städten der norddeutschen Aufklärung, ein Epizentrum mit einer bemerkenswerten kulturellen Physiognomie, die alle Ordnungen des Wissens, aber auch die Musik und die Schönen Künste umfasst. Vor dem Hintergrund dieser überaus lebendigen urbanen Kultur findet die intellektuelle Sozialisation des jungen Louis Spohr statt, deren Spuren sich nicht nur in der Vielzahl der von ihm in seiner langen Schaffenszeit verwendeten musikalischen Modelle und im stilistischen Reichtum seiner Kompositionen wiederfinden, sondern die vor allem sein Literaturbild und damit indirekt auch sein Opernschaffen maßgeblich geprägt hat. Von der einaktigen Prüfung (1807) über den Faust (1816), die Jessonda (1823) bis zur großen historischen Oper Die Kreuzfahrer (1845) zieht sich eine Spur, die sowohl auf Spohr romantisches Interesse am exotisch-historischen Stoff wie auf seine aufklärerisch-eklektische Amalgamierung dieser Stoffe verweist. Und diese Spur führt in das Braunschweig der Spätaufklärung.

In seiner posthum erschienenen und von seiner zweiten Frau Marianne stark redigierten *Selbstbiographie* gibt der Musiker rückblickend jedoch nur wenige Schilderungen, die das Braunschweiger Geistesleben betreffen. Seine Erinnerungen beziehen sich zumeist auf die eigene Laufbahn, auf seine Lehrer, sein Publikum und die Förderung durch den Herzog.¹ Immerhin erfahren wir interessante Details über die Atmosphäre am Hof von Carl Wilhelm Ferdinand, der in den für unseren Zusammenhang entscheidenden Jahren von 1780 bis 1806 regierte;² etwa über dessen freundlich egalitären

² Bde. Göttingen: Wigand, 1860/1861. Erst 1968 erschien der Text in einer kritischen und von den Kürzungen der ersten Herausgeberin befreiten Fassung: Louis Spohr: Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen brsg. von Folker Göthel (2 Bde.). Tutzing: Schneider, 1968.

Wegen des drohenden Staatsbankrotts hatte Herzog Carl I. allerdings schon 1773 einen großen Teil der Regierungsverantwortung an Carl Wilhelm Ferdinand abgegeben. Vgl. Peter Albrecht: "Das Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus (1735-1806)". In: Die

Umgangston, sein Interesse an Details und seine in-formelle Art, auf Bitten und Wünsche der Bürger einzugehen.³

In der Tat war der seit 1780 regierende Carl Wilhelm Ferdinand einer der aufgeklärtesten Herrscher seiner Zeit. Das zeigt sich sowohl an seinem geistigen Radius wie auch an seinem Briefwechsel mit Dichtern und Philosophen der deutschen und europäischen Aufklärung: Moses Mendelssohn, der Berliner Jude und Streiter für die Menschrechte, gehört zu ihnen und der Schweizer Republikaner Iselin und Lessing, der unbotmäßige Dichter und unbotmäßige Bibliothekar der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel. Carl Wilhelm Ferdinand, mit dem 1806 vor Jena und Auerstädt das Alte Reich starb, hat als junger Intellektueller mit Leisewitz über die neuere deutsche Literatur und mit Eschenburg über die Stellung Shakespeares im Rahmen einer deutschen Nationalliteratur debattiert; er hat die Kunstpolitik seines Landes unter das Signum des Philhellenismus gestellt und die Literaturpolitik unter das der Anglophilie. Als regierender Herzog unterwarf er den Kulturetat seines Landes zwar denselben rigiden Sparmaßnahmen wie die eigene Hofhaltung, er hielt aber doch das Braunschweiger Theater- und Musikleben auf einer in Deutschland ungewöhnlichen Höhe.

Carl Wilhelm Ferdinands Braunschweigische Kulturpolitik zeigt sich auch in seinem Versuch, ein Schuldirektorium einzurichten um eine ganz neue, säkulare und egalitäre Art der schulischen Bildung zu ermöglichen. Seit 1782 stand der spätere preußische Reformer Karl August von Hardenberg als Großvogt, Präsident der Klosterratsstuben und als Mitglied des Geheimen-Rats-Kollegiums in Braunschweigischen Diensten. Hier hat er als Präsident des Schuldirektoriums und, ab 1785, auch als Direktor des *Collegium Carolinum* seine bildungspolitischen Reformen gegen große Widerstände durchgesetzt; sie zielten v.a. auf eine Pragmatisierung der Kenntnisse und auf eine größere soziale Durchlässigkeit der Institutionen. Louis Spohr, Schüler des Katharineums und Hörer des Collegium Carolinum, hat von dieser Reform profitiert. – Von all dem finden sich jedoch, wie gesagt, in Spohrs Lebensbeschreibung nur wenige und sehr vermittelte Spuren,

Braunschweigische Landesgeschichte. Jahrtausendrückblick einer Region. Hg. von Horst-Rüdiger Jarck und Gerhard Schildt. Braunschweig: Appelhans, 2001, S. 575-610, hier S. 583f.

³ Vgl. nach wie vor die faktenreiche und plastische Schilderung von Selma Stern: Karl Wilhelm Ferdinand. Herzog zu Braunschweig und Lüneburg. Hildesheim/Leipzig: Lax, 1921.

⁴ Vgl. das Kapitel "Kulturkampf an der Oker" bei Ingo Hermann: Hardenberg. Der Reformkanzler. Berlin: Siedler, 2003, S. 86ff.

und diese meistens en passant.

Wie also ist das Geistesleben im Braunschweig der Spätaufklärung im Hinblick auf die für Spohr wichtigen Elemente darzustellen? wie der Netzwerkcharakter dieser urbanen Kultur in der gebotenen Kürze zu skizzieren? Meine Aufgabe besteht darin, eine Epoche in das historische Gedächtnis zu rücken, deren Bausteine offen zu Tage liegen, die als Ganzes aber schwer fassbar ist. Michail Bachtins Konzept des "Chronotopos" mag hier hilfreich sein. Auch das Braunschweig um 1790 ist ein Chronotop, eine Einheit von Zeit und Ort, eine geschichtliche Konstellation, ein Symbol und ein Bild.

Diesen Chronotop herauszuarbeiten bedarf es, in den Worten des Ethnologen Clifford Geertz, einer "dichten Beschreibung", die die kulturelle Kommunikation auf das soziale Handeln bezieht, die das Gewebe der Kultur als dynamischen Prozess in Rechnung zieht.⁵ Natürlich ist eine solche kulturelle Hermeneutik für das Braunschweig der Spätaufklärung hier nicht befriedigend zu leisten, aber die Parameter dazu mögen wenigstens angedeutet werden.

П

Nähern wir uns der Stadt. Ihre knapp 50.000 Einwohner sind immer noch durch die mächtigen barocken Wallanlagen umschlossen. Hinter den Verschanzungen und Gräben des 17. Jahrhunderts bietet Braunschweig den Anblick einer dichten, weitgehend mittelalterlichen Bebauung, in die die späteren Epochen nur vereinzelte markante Bauten setzen konnten, die beiden großen Zeughäuser etwa, den mächtigen Grauen Hof oder auch das modern umgebaute Neustadtrathaus und das Landschaftliche Haus am Eiermarkt aus dem späten 18. Jahrhundert. Gerade das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts hat den mittelalterlichen Stadtkörper mit einem feinen Netzwerk frühklassizistischer Bauten durchsetzt, die ihn bis zu den Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit geprägt haben. 6

Wohl niemand hat das Braunschweig dieser Jahre packender, bedrückender und moderner beschrieben als Karl Philipp Moritz (1756-1793). Der bedeutendste Ideengenerator der Goethezeit, der

Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, vgl. hier insbes. S. 7-44.

⁶ Claus Rauterberg: Bauwesen und Bauten im Herzogtum Braunschweig zur Zeit Carl Wilhelm Ferdinands 1780-1806 (Braunschweiger Werkstücke. Reihe B. 1). Braunschweig: Waisenhaus-Druckerei, 1971, S. 7.

Erfinder und Konzeptualist der Autonomieästhetik und der modernen Entwicklungspsychologie hat hier seine plebejische Jugend als Hutmacherbursche erlebt.⁷ Im autobiographischen Roman *Anton Reiser* (1785/90) – dem ersten entwicklungspsychologischen Roman der Weltliteratur – lässt er sie sein literarisches *alter ego* nacherleben. Etwa, wenn sich der junge Anton der Stadt nähert:

Je mehr sie sich Braunschweig näherten, je mehr war Antons Herz voll Erwartung. Der Andreasturm ragte mit seiner rothen Kuppel majestätisch hervor.

Es war gegen Abend. Anton sahe in der Ferne die Schildwache auf dem hohen Walle hin und her gehen. [...] Es fing schon an, dunkel zu werden, als Anton mit seinem Vater über die großen Zugbrücken, und durch die gewölbten Thore in die Stadt B[raunschweig] einwanderte.

Sie kamen durch viele enge Gassen, vor dem Schlosse vorbei, und endlich über eine Brücke in eine etwas dunkle Straße, wo der Hutmacher L... einem langen öffentlichen Gebäude gegenüber [dem Waisenhaus] wohnte.

Nun standen sie vor dem Hause. Es hatte eine schwärzliche Außenseite, und eine große schwarze Thür, die mit vielen eingeschlagenen Nägeln versehen war. 8

Die Stärke und historische Bedeutung von Moritz' Braunschweig-Schilderung liegt nicht nur in der sprachlichen Präzision, sondern auch in seiner Fähigkeit, reale Atmosphäre in literarische Bilder zu überführen, die einen nicht mehr verlassen. So verdanken wir dem *Anton Reiser* nicht nur eine exemplarische psychologische Passionsgeschichte der Moderne, sondern auch eine höchst spezifische Adoleszenzgeschichte im Norddeutschland der Spätaufklärung. Für unseren Zusammenhang bietet der Roman als nahezu einzigartige Quelle eine dichte Beschreibung des religiösen und intellektuellen Lebens der unteren Schichten. Insbesondere das Braunschweiger Konventikelwesen aus Pietisten, Quietisten, Erweckungsgemeinden und anderen Dissentern, das so wenig Eingang in die Literatur- und Geistesgeschichte gefunden hat und doch so wichtig für das Verstehen der Epoche ist, findet sich bei Moritz.⁹

Vgl. jetzt den schönen Katalog der Stadtbibliothek Hannover: Christoph Wingertszahn: Anton Reisers Welt. Eine Jugend in Niedersachsen 1756-1776. Ausstellungskatalog zum 250. Geburtstag von Karl Philipp Moritz. Hannover-Laatzen: Wehrhahn 2006, S. 92-119.

Karl Philipp Moritz: Sämtliche Werke. Kritische und Kommentierte Ausgabe. Hg. von Anneliese Klingenberg, Albert Meier, Conrad Wiedemann und Christoph Wingertszahn. Bd. I: Anton Reiser. Hg. von Christoph Wingertszahn. Tübingen: Max Niemeyer, 2006, S. 50f.

⁹ Vgl. dazu auch die Dokumente aus den pietistischen Braunschweiger Handwerkerkreisen,

Eine andere, literarisch weniger bedeutende Beschreibung der Stadt im Zeitalter der Spätaufklärung findet sich in Adolf Freiherr von Knigges Roman Die Reise nach Braunschweig aus dem Jahr 1792.¹⁰ In diesem humoristischen Roman, Knigges erfolgreichstem zu Lebzeiten, gewinnt die Stadt des Jahres 1788 in den Gesprächen der Reisegesellschaft Kontur. Der Roman ergänzt Moritz' düstere Schilderung um wichtige Aspekte der bürgerlichen Kultur. So wird von den Reisenden viel über das Schauspiel erzählt; die Leserinnen und Leser erhalten einen lebendigen Eindruck von der Braunschweiger Theaterlandschaft, die spätestens seit der Uraufführung von Lessings Emilia Galotti nationale Berühmtheit erlangt hatte. Sie erfahren aus Knigges Roman aber nicht nur etwas über die Höhenkammdramatik, sondern auch über die Stücke, die hier, nicht anders als in Weimar, die Ränge füllen - also die Rührstücke Ifflands und Komödien Kotzebues. Knigges Einschätzung des Braunschweiger Spielplans bricht in einem Dialog zwischen dem Klingelzieher des Theaters und einem Offizier durch. "Wie?" – so der Klingelzieher – "des Herrn von Kotzebue Stücke lassen Sie nicht gelten?" Darauf entgegnet der Offizier:

Lesen Sie die Verzeichnisse der Stücke, die in den größten Städten Teutschlands in den letzten Jahren sind aufgeführt worden, und Sie werden darüber erstaunen, wie weit man noch in manchen Gegenden unsers Vaterlandes zurück ist und wie weit man in andern schon wieder hinab sinkt! – Die mehrsten Directionen müssen sich doch leider! nach den Forderungen ihres Publicums richten; und wo das nicht der Fall ist, wo der Hof die Stimme führt – ja! da sieht es dann freylich noch kläglicher aus.¹¹

Wir erfahren aber auch musikalische Details, etwa, wenngleich aus ablehnender Perspektive, über die Aufführungen der italienischen opera seria im Opernhaus am Hagenmarkt. Das Braunschweiger Opernhaus, das die Nachfolge der glanzvollen Wolfenbütteler Hofoper Anton Ulrichs angetreten hatte, war in den Jahren nach

die Christoph Wingertszahn in dem Band Anton Reiser und die "Michelein" zusammengestellt hat (Hannover-Laatzen: Wehrhahn, 2002).

Adolph Freiherr von Knigge: Die Reise nach Braunschweig. Ein comischer Roman. In: Ders.: Ausgewählte Werke in zehn Bänden. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft hg. von Wolfgang Fenner. Hannover: Fackelträger, 1992. Bd. III, S. 177-314. Interessant sind insbesondere das elfte Kapitel (S. 267-279) mit seiner Schilderung der Theaterlandschaft und das vierzehnte, in dem sich die Braunschweiger Festkultur, wenngleich satirisch gespiegelt, findet (S. 300-306).

¹¹ Ebd., S. 274.

1770 zwar schon über seinen einstigen Höhepunkt hinaus, aber auch im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus war dem Herzog ein repräsentativer Opernspielplan wichtig.¹² Noch in den Kinderund Jugendtagen Spohrs war der Opernspielplan am Hagenmarkt vom italienischen Genre geprägt. Knigges politisierte Bürger jedoch lehnen in ihren Gesprächen in der *Reise nach Braunschweig* genau diese Form des aristokratischen, internationalen Theaters dezdiert ab.¹³

So wie Knigge in seiner Reise nach Braunschweig ein lebendiges Bild der Braunschweiger bürgerlichen Kultur entwirft, zeigt der heute vergessene Erfolgsschriftsteller August Heinrich Lafontaine (1758-1831), der wohl erfolgreichste deutsche Romancier der Goethezeit, in seinem Roman *Der Sonderling* (1795) die Irrungen und Wirrungen empfindsamer Liebe in den verwinkelten Gassen und Gärten seiner Heimatstadt. Er zeigt ein Braunschweig, das aus Sehenswürdigkeiten besteht und aus erotischen Botschaften, aus Bildung und Empfindung. – Und diese Mischung ist für das ausgehende 18. Jahrhundert charakteristisch. Die großen Namen der ideengeschichtlichen Revolutionen fehlen hier, ihre aber Ideen sind eingetroffen und werden diskutiert.

Ш

Das Geistesleben im Braunschweig des späten 18. Jahrhunderts scheint in der Tat wenig spektakulär verglichen mit dem in Berlin oder Weimar. Bemerkenswert sind v.a. die Entwicklungen seit der Hochaufklärung; in ihrem Zentrum stand die Gründung des *Collegium*

Bis 1770 hatte der italienische Impresario Filippo Niccolini dank seiner umfangreichen Vollmachten ein glanzvolles und kostspieliges Regiment zunächst in Wolfenbüttel, dann am Braunschweiger Hagenmarkt geführt. Unter seiner Ägide blühte die italienische opera seria wie die opera buffa an beiden Orten zwischen 1749 bis 1770 in für ganz Norddeutschland vorbildlicher Weise. Aufgrund der hohen Kosten fiel Niccolini 1770 bei Carl Wilhelm Ferdinand, der die Finanzen übernommen hatte, in Ungnade und musste das Land verlassen. Vgl. Steffen Tiggeler: "Musik und Theater". In: Die Braunschweigische Landesgeschichte (wie Anm. 2), S. 629-650, hier S. 645.

Die Reise nach Braunschweig (Anm. 10), S. 270.

Vgl. zu August Lafontaine Dirk Sangmeister: August Lafontaine oder die Vergänglichkeit des Erfolges (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 6). Tübingen: Max Niemeyer, 1998, und Cord-Friedrich Berghahn und Dirk Sangmeister (Hrsg.): August Lafontaine (1758-1831). Ein Bestsellerautor zwischen Spätaufklärung und Romantik (Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 12). Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2010.

Carolinum unter Herzog Carl I. Das einstige Prestigeprojekt, dessen Anfänge seit 1745 weit über die Landesgrenzen hinaus Aufsehen erregt hatten, weil diese Institution die Lücke zwischen Gymnasium, Fürstenschule, Universität und Akademie schließen sollte, war seit den 1780er Jahren in eine Krise geraten.¹⁵

Das Ziel einer ständeübergreifenden, säkularen und interdisziplinären Ausbildung – glänzend verkörpert durch eine Reihe berühmter Lehrender – war im Laufe der Jahre immer stärker pragmatischen und fiskalischen Erwägungen zum Opfer gefallen. Der Tod des Gründers Abt Friedrich Wilhelm Jerusalem im Jahre 1789 markiert eine sinnfällige Zäsur in der Geschichte dieser Bildungsanstalt; ¹⁶ um 1800 inskribierten sich noch 80 Studierende. – Den Rest, mehr als 200 Studierwillige, zog es an die Universität Göttingen.

Und doch war das Appeal des *Collegium Carolinum* nicht verspielt. Dafür sorgten die wenigen Überlebenden der ersten Lehrergeneration – allen voran der Ästhetiker, Übersetzer, Dichter und Kulturpolitiker Johann Joachim Eschenburg (1743-1820). Seit 1768 lehrte dieser bedeutende Netzwerker, Übersetzer, Philologe und Gelehrte am Collegium Carolinum, wo er 1773 zum Professor der schönen Künste und der Literatur ernannt wurde;¹⁷ später wurde Eschenburg sogar Direktor dieser wegweisenden Bildungseinrichtung, deren Existenz er in den Wirren der Napoleonischen Zeit sicherte und die er nach 1815 einer zweiten Blüte zuführte.

Eschenburg ist der wohl vielseitigste Vermittler ästhetischer, literarischer und philosophischer Ideen der norddeutschen Aufklärung. Als Übersetzer hat er nicht nur die aktuelle englische Gegenwartsphilosophie nach Deutschland gebracht, sondern v.a. auch Shakespeares Dramen und seine Lyrik in einer zuverlässigen Übersetzung

¹⁵ Vgl. Peter Albrecht: "Das Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus" (Anm. 2), S. 605f.

Jerusalems Rolle im Rahmen der Braunschweiger Bildungspolitik untersucht Isa Schikorsky: "Bon sens, Technik und Orthodoxie. Johann Friedrich Wilhelm Jerusalems Anteil an der Gründung des Collegium Carolinum". In: Abt Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709-1789). Beiträge zu einem Colloquium anlässlich seines 200. Todestages. Hg. von Klaus Erich Pollmann (Braunschweiger Werkstücke. Reihe A. 32). Braunschweig: Waisenhaus-Druckerei, 1991, S. 87-96.

Vgl. Cord-Friedrich Berghahn und Till Kinzel (Hrsg.): Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 50). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013 (insbes. Gerd Biegel: "Eschenburgs prägendes Wirken am Collegium Carolinum und seine vergessenen Spuren in der Braunschweigischen Wissenslandschaft"; ebd., S. 379-400).

vorgelegt,¹⁸ die Wielands unvollständiges Übersetzungsprojekt abschloss und philologischen Standards unterwarf; diese Übersetzung war deshalb für die Shakespeare-Rezeption der Goethezeit maßgeblich.¹⁹ Zugleich hat Eschenburg – und das ist der Forschung bis heute wenig Aufmerksamkeit wert gewesen – auch als Übersetzer von Kunstliteratur wichtige Schriften der englischen Vor- und Frühromantik nach Deutschland und nach Braunschweig gebracht, etwa Johann Heinrich Füsslis Londoner *Lectures on Painting.*²⁰

Eschenburgs intellektuelle Strahlkraft ist bei weitem nicht ausreichend erforscht, und wenn Spohr bei ihm gehört hat – und das ist sehr wahrscheinlich – dann ist die epochale Koinzidenz dieser beiden Gestalten des Übergangs ein Moment historischer Erkennbarkeit. Denn auch Spohr ist, wie Ronald Dürre gezeigt hat, als eine Gestalt des Übergangs zu sehen. ²¹ Die seine Persönlichkeit wie seine Kunstauffassung prägenden Jahre von 1789 bis 1812 stehen musikgeschichtlich zwischen der Blüte der Wiener Klassik und dem Zeitalter der musikalischen Romantik; sie markieren den Übergang von der großen höfischen Oper zum Primat der Instrumentalmusik, zum Aufstieg der Sinfonie und zur Blüte einer dezentralen, bürgerlichen Musikkultur. ²²

Insofern deutet das Geistesleben Braunschweigs im späten 18. Jahrhundert auf diese geschichtliche Konstellation. Einer immer noch aktiven Spätaufklärung, die sich insbesondere im Bildungswesen

William Shakespeare's Schauspiele (12 Bde.). Zürich 1772-1777; vgl. dazu Christoph Ehland: "Johann Joachim Eschenburg und William Henry Irelands Shakespeare-Fälschungen", und: Werner von Koppenfels: "'Stiefschwesterliche Kinder seiner Muse'. Eschenburg als Erstübersetzer der Sonette Shakespeares". In: Berghahn/Kinzel (Hrsg.): Johann Joachim Eschenburg (Anm. 17), S. 283-296 und S. 257-266.

Michael Maurer: Aufklärung und Anglophilie in Deutschland (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts in London 19). Göttingen, Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 305ff.; dazu Siegfried Korninger: "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer". In: Shakespeare-Jahrbuch 92 (1956), S. 19-44, hier S. 31ff.

Eschenburgs Rolle in diesem kapitalen Akt des Kulturtransfers zwischen Deutschland, England und Italien ist erst jüngst in der kritischen Neuedition der Lectures on Painting herausgestellt worden. Vgl. Gisela Bungarten (Hg.): Johann Heinrich Füsslis (1741-1825) "Lectures on Painting". Das Modell der Antike und die moderne Nachahmung (Berliner Schriften zur Kunst 21). 2 Bde. Berlin: Gebrüder Mann, 2005; vgl. dies.: "Eschenburg, Füssli und die Weimarischen Kunstfreunde". In: Berghahn/Kinzel (Hrsg.): Johann Joachim Eschenburg (Anm. 17), S. 173-182.

Ronald Dürre: Louis Spohr und die "Kasseler Schule". Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss.: Magdeburg 2004, insbes. S. 26ff., 44ff. und 50ff.

²² Carl Dahlhaus und Norbert Miller: Europäische Romantik in der Musik. Bd. I: Oper und symphonischer Stil 1770-1820. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999, vgl. insbes. S. 216ff.

artikuliert, mischen sich Elemente einer andersgearteten Kunst- und Musikauffassung bei. Erinnert sei daran, dass Karl Philipp Moritz, der Braunschweig einerseits als Ort plebejischen Elends und religiöser Heuchelei erlebte, gerade hier 1788 die wohl wichtigste ästhetische Schrift der Klassisch-Romantischen Epoche drucken ließ: Über die bildende Nachahmung des Schönen. Dieser dunkle und faszinierende und schöne Text war der Nachwelt lange Zeit lediglich deswegen ein Begriff, weil Goethe große Abschnitte in den "Zweiten römischen Aufenthalt" seiner Italienischen Reise einmontiert hat, also noch 1829 an der Bedeutung dieses Textes festhielt. Erst in den letzten Jahrzehnten hat die literatur- und kunstwissenschaftliche Forschung Moritz' Abhandlung in ihrer Gesamtheit als das wohl bedeutendste Zeugnis der klassischen deutschen Autonomieästhetik wieder in das Zentrum des Interesses gerückt. Der einstige Braunschweiger Hutmacherlehrling gilt seitdem als der theoretische Garant der Weimarer Kunstpolitik, zugleich als der erste radikal moderne Konzeptualist einer vom Postulat der Nachahmung absehenden Künstlerästhetik und einer Theorie des Tragischen, die das Theodizeepostulat der Aufklärung im Namen der Autonomie der Kunst und der Person überwunden hat.²³

Karl Philipp Moritz, der aus Hameln stammende Berliner, den ich nochmals als Gewährsmann meiner ideengeschichtlichen Konfiguration heranziehen möchte, Moritz zeigt die unterschiedlichen Traditionen des Braunschweiger Geisteslebens im späten 18. Jahrhundert in seiner Person und in seinem Werk auf die wohl radikalste Weise. Nicht nur hat er in zwei Predigten, die er 1780 in der Katharinenkirche hielt, eben jene Werte und Gottesvorstellungen propagiert, die er in seiner säkularen Autonomieästhetik acht Jahre später wieder einreißen sollte. Der Streit, den Moritz um 1790 mit dem wohl aktivsten Aufklärer in Braunschweig – mit Johann Heinrich Campe – austrug, zeigt darüber hinaus auch die elementaren Torsionen dieser Epoche. Diese Torsionen sollen näher an das Thema dieses Symposions führen und zugleich unsere Wachsamkeit normativen Urteilen

²³ Cord-Friedrich Berghahn: Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 47). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012, vgl. S. 118-133.

Eine dieser Predigten hat sich erhalten: "Die Dankbarkeit gegen GOtt erhöhet unsere Freuden auf Erden. Eine Predigt, in der St. Katharinenkirche zu Braunschweig am 27sten August 1780 gehalten von M. Carl Philipp Moritz, Conrector am Grauen Kloster zu Berlin". In: Karl Philipp Moritz: Werke in zwei Bänden. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Bd. II. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, S. 211-229.

und starren Epochenbegriffen gegenüber schärfen.

In seiner Schrift Über die bildende Nachahmung des Schönen fordert Moritz die radikale Selbstgesetzlichkeit (Autonomie) des Kunstwerks und des schaffenden Genies. Moritz:

So muß das Nützliche offenbar an dem Schönen als überflüssig, und wenn es sich daran befindet, doch als zufällig betrachtet werden, weil die wahre Schönheit, eben so wie das Edle in der Handlung, durch das Nützliche dabei weder vermehrt, noch durch den Mangel desselben auf irgendeine Weise vermindert werden kann.²⁵

Es versteht sich fast von selbst, dass der Braunschweiger Schulmann und Verleger Johann Heinrich Campe, Erzieher der Brüder Humboldt und Vertreter einer anwendungsbezogenen philanthropinistischen Pädagogik, Sturm laufen musste gegen diese in seiner Braunschweiger Verlagsbuchhandlung erschienenen Sätze. Und dieser Streit Campe contra Moritz – kein angenehmes Kapitel der deutschen Literaturgeschichte! – ist zugleich bezeichnend für den geistesgeschichtlichen Ort an dem er ausgetragen wird.

Hier dominiert weiterhin eine an pragmatischen Idealen interessierte Spätaufklärung. Diese ist, wie Eschenburg oder Leisewitz oder Campe zeigen, keineswegs engstirnig, aber sie ist entschieden nicht bereit, ihre anthropologische Zielsetzung der Kunstautonomie oder der idealistischen Philosophie zu unterwerfen. Dafür ist sie, was ebenfalls durch Campe, den enthusiastischen Freund der Französischen Revolution belegt wird, in einem eminenten Sinn politischemanzipativ.

Neben Moritz' ästhetischen Lösungen für die Aporien der Epoche – entwickelt und formuliert an der Seite Goethes – finden sich in der Kultur der Braunschweiger Spätaufklärung also prononciert pragmatisch-psychologische. Das weist auf die intellektuelle Topographie dieser Stadtkultur. So steht Campe paradigmatisch ein für eine Form der Spätaufklärung, die nicht blind, aber kritisch gegen die neuen Tendenzen der Kunstperiode ist, und die den deutschen Frühliberalismus der Aufklärung in das Zeitalter der Revolution und der Revolutionskriege zu überführen versucht. Auch Moritz' ehemaliger Mitarbeiter am Magazin für Erfahrungsseelenkunde, der Braunschweiger Arzt und Psychologe Carl-Friedrich Pockels, hat versucht, die lebensphilosophische Dimension der neuen Wissenschaft Psychologie zu

²⁵ Ebd., S. 966.

bewahren, und er hat, als praktizierender Mediziner und als Lehrender am *Collegium Carolinum*, eine Reihe hochinteressanter Werke zur Anthropologie der Geschlechter vorgelegt.

IV

Dass eine solche intellektuelle Topographie auch blinde Flecken haben muss, zeigt wohl kaum ein Werk eindrücklicher als die *Nachtwachen des Bonaventura*. Seit Jost Schillemeits philologischer Spurensuche des Jahres 1973 wissen wir, dass sich hinter dem Pseudonym "Bonaventura" der spätere Braunschweiger Theaterdirektor August Friedrich Klingemann verbirgt. 1777 in Braunschweig geboren, ist er um sieben Jahre älter als Spohr, und wie dieser trägt auch Klingemanns intellektueller Werdegang die Zeichen dieser Epoche einer beschleunigten Geschichte und der Ausdifferenzierung der ästhetisch-philosophischen Optionen.

Klingemann, der sehr viel später, 1829, Goethes *Faust I* im Theater am Hagenmarkt uraufführen sollte und der sich etwas früher, um 1800, der Jenaer Frühromantik angeschlossen hatte, entfaltet in seinen sechzehn Nachtwachen, die in demselben Jahr erscheinen, in dem Louis Spohr Braunschweig für immer verlässt, das düsterspukhafte Bild einer problematischen Gegenwart, zerrissen zwischen Aufklärung und Wahnsinn, Verstand und Leidenschaft, Ordnung und Kontingenz. An ihrem Ende, in der letzten Nachtwache, taucht nach einer Heerschau aufklärerischer Chimären das Nichts auf, und mit dem Ende des Textes ist so auch das Ende des Wissens in eine negative Ordnung überführt: eben in " – Nichts! – " ²⁷

Die Ordnungen des Wissens, um die im Braunschweig Louis Spohrs so engagiert gestritten wird und die durch die Französische Revolution, den Zusammenbruch des Alten Reichs 1803 und 1806 und die Napoleonischen Kriege bald vollkommen verändert werden sollten, die Ordnungen des Wissens stellen sich in diesem literarischen Solitär als höchst fragil heraus. Fragil vor dem Hintergrund der Zeit, aber auch angesichts einer neuen Pluralität des Denkens, für die die Braunschweiger Stadtkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts einsteht.

Jost Schillemeit: Bonaventura. Der Verfasser der "Nachtwachen". München: Beck, 1973. Erneut abgedruckt in: Ders.: Studien zur Goethezeit. Hg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 311-440.

Bonaventura [E.A.F. Klingemann]: Nachtwachen. Im Anhang des Teufels Taschenbuch. Hg. von Wolfgang Paulsen. Stuttgart: Philipp Reclam, 1990, S. 143.

V

Damit breche ich ab. Über vieles habe ich nichts sagen können. Nichts etwa über das *Collegium Musicum* am *Collegium Carolinum* und wenig über das Theater am Hagenmarkt; nichts über die Fremdsprachentradition in Spohrs Katharinenschule; nichts über die bürgerlichen Literaturzirkel, nichts über Eschenburgs Forschungen zu älteren deutschen Literatur; nichts über die bemerkenswerte Blüte einer Landschaftsmalerei zwischen Aufklärung und Romantik, die sich vor allem in den Werken des ehemaligen Porzellanmalers Pascha Johann Friedrich Weitsch (1723-1803) zeigt; nichts über das blühende Verlagswesen und wenig nur über die Architektur der Zeit, insbesondere die Peter Josef Krahes, die mit wegweisenden klassizistischen Bauten der Stadt ein neues Gesicht verleihen wollte.

Meine skizzenhaften Andeutungen sollten aber doch klar gemacht haben, dass sich eine urbane Kultur, wie die des Braunschweig im ausgehenden 18. Jahrhundert, nicht als Abfolge, als lineare Entwicklungsgeschichte darstellen lässt, und ebenso wenig als Nebeneinander des Alten mit dem Neuen: Das Chronotop Braunschweig um 1790 zeigt vielmehr höchst eindrücklich die Differenziertheit der Antworten auf die Fragen der Epoche; und es zeigt damit auch, inwiefern Louis Spohrs späterer Weg, inwiefern seine musikalische Ästhetik hier entscheidende Prägungen empfangen konnte. Und so wie es müßig ist, die Kultur Berlin als romantisch, die Weimars als klassisch oder die Jenas als idealistisch zu labeln, so ist es auch müßig, die Braunschweigs unter einen Begriff zu subsumieren. Sie löst vielmehr das ein, was Gilles Deleuze und Felix Guattari im Begriff des "Rhizoms" konzentriert haben: ein dem "Prinzip der Vielheit" gehorchendes organistisches Modell, das sich der einfachen Einheit, der Systematik sperrt und dessen Grundzug die Unerwartbarkeit ist. 28 Das Ziel der Rekonstruktion der Braunschweiger Stadtkultur kann daher mit den Worten Deleuzes und Guattaris als "Plan" charakterisiert werden, in dem alle konstitutiven Äußerlichkeiten nicht-hierarchisch ausgebreitet sind: "gelebte Ereignisse, historische Bestimmungen, Gedankengebäude, Individuen, Gruppen und soziale Formationen".²⁹

Spohr, das zeigen sein Lebenslauf wie sein Bildungsgang, gehört nicht bruchlos einer Epoche an, so wenig wie sich eine Epoche dem rekonstruierenden Blick bruchlos und unentstellt zu erkennen gibt. Auch seine Werke lassen sich nicht über normative Epochenbegriffe,

²⁸ Gilles Deleuze und Felix Guattari: Rhizom. Berlin: Merve, 1977, S. 13.

²⁹ Ebd., S. 15.

sondern viel eher aus der Idee des Rhizoms begreifen; sie sind pluralistisch und hängen doch zusammen, sie sind Teile einer großen Denkbewegung und tragen doch das Signum der Unerwartbarkeit. Und genau darin, in ihrer Pluralität und Unerwartbarkeit, in ihrem subtilen Unterlaufen der Konventionen, liegt der Reiz der Epoche. Aus ihr resultiert in wesentlichen Momenten auch der Glanz der Spohrschen Musik; er liegt in ihrer Urbanität, ihrer Fähigkeit zu historischer Reflexion und in ihrem Bewusstsein der Pluralität ästhetischer Lösungen. Davon sprechen etwa die Historische Sinfonie, die Opernprojekte, die verschwenderisch reiche Kammermusik und das Oratorienwerk. In diesem Werk wird die stilistische Nomenklatur und die historische Epochalität subversiv unterlaufen, hier begegnen sich Klassizismus als Haltung der Aufklärungskultur ebenso wie Neoklassizismus und Historismus als Widerstand gegen einen zur Tradition petrifizierten Rationalismus; und hier stehen romantisch vernetzte Opernstoffe in scheinbar schroffer Wendung gegen Oratorien, die die Tradition der Alten Musik beschwören.

Diese Pluralität ist vielleicht nicht weniger und nicht illegitimer Signum der Epoche als die geschlossenen Theorien und Wege, jedenfalls ist sie moderner in ihrer Offenheit. Und vielleicht führt die Genealogie dieser Ästhetik ja zurück auf die so unterschiedlichen Braunschweiger Eindrücke zwischen 1784 und 1805. Sie in ihrem ideengeschichtlichen Glanz wenigstens aufzurufen war Ziel dieser Überlegungen.

Musikerpersönlichkeiten Braunschweigs vor 1800

CARSTEN NIEMANN

Selbst die bekannten *Musikerpersönlichkeiten Braunschweigs vor 1800* stehen im Schatten Spohrs – wobei auch dieser Schatten in der öffentlichen Wahrnehmung längst nicht so weit reicht, wie es der Bedeutung des Komponisten angemessen wäre. Dass die Braunschweiger Komponisten vor Spohr trotz des Aufschwungs der Alte-Musik-Bewegung im heutigen Musikleben sehr wenig präsent sind, ist umso erstaunlicher, weil diese Stadt als eines der bedeutenden Musikzentren im Deutschland des 18. Jahrhunderts gelten muss. Mit meinem Vortrag möchte ich wenigstens einen kleinen Einblick in die Vielfalt dieses Musiklebens vermitteln, ohne jedoch Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Seinen wichtigsten neuen Impuls erhielt das Braunschweiger Musikleben im 18. Jahrhundert durch die Verlegung der herzoglichen Residenz von Wolfenbüttel an das neu erbaute Residenzschloss, womit auch der offizielle Sitz der Hofkapelle nach Braunschweig verlagert wurde. Auch wenn diese Verlegung erst 1753 stattfand, war die Hofkapelle bereits in den Jahrzehnten davor in der Stadt präsent. Vor allem mit den Opernaufführungen im 1690 eingeweihten Opernhaus am Hagenmarkt, die zu den Messezeiten stattfanden und gleichsam Festspielcharakter hatten, wurde Braunschweig zu einem Treffpunkt in- und ausländischer Musikliebhaber wie auch professioneller Musiker. Es war vor allem das Verdienst von Georg Caspar Schürmann, die Hofmusik dauerhaft auf einen internationalen Standard gehoben zu haben. 1 Geboren wurde Schürmann 1672/73 in Idensen bei Hannover. Seine Musikerkarriere begann er als Altist in Hamburg, wo er unter anderem an der Gänsemarkt-Oper auftrat. 1694 ist Schürmann das erste Mal im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel als Komponist der Einweihungskantate für das Schloss Salzdahlum nachzuweisen. Von 1697 bis 1751 war Schürmann mit kleinen Unterbrechungen faktisch als Hofkapellmeister tätig, auch

Vgl. Niemann, Carsten: Glanz und Ende der Wolfenbütteler Hofmusik: Die "Ära Schürmann", in: Ruhm und Ehre durch Musik. Beiträge zur Wolfenbütteler Hof- und Kirchenmusik während der Residenzzeit. Herausgeber: Rainer Schmitt, Jürgen Habelt, Christoph Helm, Wolfenbüttel 2013, S. 217 - 236

wenn ihm der offizielle Titel erst 1707 verliehen wurde. Dass er ein Musiker von europäischem Format war, das zeigen seine erhaltenen Opern, die als zentrale Werke der deutschen Barockoper gleichwertig neben den Opern von Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann und Carl Heinrich Graun stehen. Weniger bekannt ist, dass er auch als Orchestererzieher äußerst erfolgreich war. So notiert der Musikreisende Johann Friedrich Armand von Uffenbach 1728 nach einem Besuch der Braunschweiger Oper in seinem Tagebuch:

Das orchester war wie leicht zu dencken überaus starck und mit lauter virtuosen besetzet, so dass diese opera wohl keine in teutschland ja wohl weiter das geringste nachgiebt.²

Und weiter unten fügte er hinzu:

[...] so dass ich ohnmöglich glauben kan, wenn ich etliche schlechte castraden ausnehme, dass es besser in London selbst exequiret werden kann.³

In London aber wirkte zu dieser Zeit bekanntlich Georg Friedrich Händel, dessen Opern Schürmann mit einer gewissen Vorliebe in Braunschweig aufführte und somit sicher einen wichtigen Anstoß zu der später von bürgerlichen Kreisen weitergeführten intensiven Händel-Pflege in Braunschweig lieferte.

Neben Georg Caspar Schürmann ist als herausragende Persönlichkeit Carl Heinrich Graun zu nennen, den man heute vor allem mit seinem Wirken als Hofkapellmeister Friedrichs des Großen in Rheinsberg und Berlin in Verbindung bringt. Sein Engagement als Tenor und später auch als Vizekapellmeister in Braunschweig-Wolfenbüttel wurde lange nur als Sprungbrett für seine spätere Karriere wahrgenommen. In Wirklichkeit waren die zehn Jahre von 1725 bis 1735, die er nachweislich am Hof wirkte, eine sehr produktive Zeit, in der immerhin sechs Opern auf zumeist deutsche Texte entstanden. Auch eine Anzahl von groß angelegten Kirchenmusiken wie die sogenannte "Große Passion" lassen sich dieser Zeit zuordnen. Es sind Jahre, in denen Graun seinen eigenen Stil formt - wobei er einerseits die neusten Entwicklungen des galanten Stils aufnimmt, aber sicher auch von Schürmanns Erfahrungen in der theatralischen Schreibart profitiert. Deutlich zeichnet sich bei Graun die Konzen-

Schmidt, Gustav Friedrich: Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns, 2 Bde., Regensburg 1934, Bd. 1 S. 105

³ Ebd.

tration auf die melodieführende Oberstimme ab, während die Harmonik flächiger angelegt wird. Dennoch vollzieht sich der Übergang von Schürmanns hochbarocker Schreibart zum Stil des frühen Graun nicht ganz so dramatisch, wie es später gerne dargestellt wurde. Schürmannsche Wendungen lassen sich nämlich in zahlreichen Werken Grauns nachweisen - was es wiederum erschwert, alle Arien zu identifizieren, die Graun in Schürmanns Opern eingelegt haben soll. Nur an Extrembeispielen lässt sich der Stilwandel, der sich unter Grauns Zeit in der Hofkapelle vollzog, auf den Punkt bringen - etwa dann, wenn man einige Nummern aus der Uraufführungsfassung von Schürmanns Oper *Ludovicus Pius* mit später eingelegten Arien vergleicht, die mit Sicherheit von Graun stammen.⁴

Nach Grauns Weggang nahm Giovanni Verocai den Posten des Vizekapellmeisters ein. Über Verocai ist nur sehr wenig bekannt, doch dürfte er nicht zuletzt als Geigenvirtuose für die weitere Entwicklung des Violinspiels in Braunschweig von Bedeutung gewesen sein.⁵ Da Verocai aus Venedig stammte, ist sogar anzunehmen, dass er in seiner Ausbildung mittelbar oder unmittelbar vom Vorbild Vivaldis profitiert haben könnte. Biographisch greifbar wird er dann allerdings erst 1727, als er für eine italienische Operntruppe nach Breslau verpflichtet wird. Sein sehr bewegtes Leben führt den Komponisten sodann nach Dresden zu August dem Starken und von dort aus gemeinsam mit weiteren Musikern der dortigen Hofkapelle nach Warschau. Von hier aus wird er mit seinen Kollegen für ein Jahr an die Zarin Anna Ivanovna nach Moskau "ausgeliehen". Doch Verocai kehrt nicht zurück, sondern tritt in die Dienste der Zarin, komponiert eine Gelegenheitskantate und geht mit dem Hof 1732 nach Petersburg. In Russland heiratet er die Sopranistin Sophie Amalie Kaiser, die später Primadonna der Braunschweiger Oper werden wird, und knüpft Kontakte zum Braunschweiger Herzog Karl, dem er zwischen 1735 und 1738 eine Sammlung von 12 Violinsonaten widmet. Anders als die meisten übrigen Werke Verocais ist die Sammlung, die einen der ersten Musikdrucke in Russland überhaupt darstellt, erhalten und ermöglicht so einen kleinen Einblick in seinen Stil.6 Dieser folgt ganz dem galanten Ideal, wobei Verocai die sehr ausdrucksvollen und fein

⁴ Vgl. Niemann, Nils: Georg Caspar Schürmanns Oper "Ludovicus Pius" (Braunschweig 1726). Überlieferung und Aufführungspraxis, Magisterarbeit Hamburg, 1995 [maschinenschriftlich]

Vgl. Zorawska-Witowska, Alina: Giovanni Verocai. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 16 (Personenteil), Kassel 2006 (2. Auflage)

⁶ Douzes [!] sonates à violon seul op. 1

verzierte Oberstimme sich über einem relativ einfach gehaltenen Bass-Fundament entfalten lässt.

Verocai folgt seiner Frau nach Deutschland, die an der Hamburger Oper debütiert, und vom Frühjahr 1739 bis 1747 ist das Ehepaar in Braunschweig nachweisbar. In dieser Zeit kommen ganze 13 italienische Opern Verocais zur Aufführung, wobei meistens seine Frau in der Hauptrolle zu hören ist. Umso bedauerlicher ist es, dass aus diesen Werken zu wenige Arien erhalten sind, um sich ein klares Bild von den Qualitäten des Opernkomponisten zu machen.

Günstiger ist die Überlieferung bei dem italienischen Komponisten, der Verocais Stelle einnimmt und schließlich auch Schürmann im Amt des Hofkapellmeisters nachfolgt. Es handelt sich um Ignazio Fiorillo, der 1715 in Neapel geboren wurde und der vermutlich ein Schüler von Leonardo Leo und Francesco Durante war.⁷ Fiorillo kommt mit der Ballett- und Kinderpantomimen-Truppe des späteren Braunschweiger Impresarios Filippo Nicolini nach Braunschweig. Hier schreibt er über 20 Opern, vorzugsweise auf Texte Metastasios, die den modernen Typus der italienischen Opera seria dauerhaft in Braunschweig etablieren. Fiorillo besaß eine durchaus bemerkenswerte melodische Begabung, auch wenn seine Werke, die eine äußerst reduzierte Orchesterbegleitung aufweisen, noch nicht den Mut zum formalen Experiment verraten, den man später bei seinem Amtsnachfolger Johann Gottfried Schwanberger beobachten kann.8 1761 geht Fiorillo nach Kassel, um dort den hochdotierten Posten des Hofkapellmeisters zu übernehmen. Hier führt er unter anderem auch Werke Schwanbergers auf und unterzieht seine eigenen Opern Revisionen, in denen sich ein Bestreben nach Erhöhung des Ausdrucks durch größere musikalische Ökonomie zeigt.9 1779 wird er wegen seines nachlassenden Gehörs verabschiedet und schreibt noch einige Werke für die katholische Hofmusik.

Nicht allen bedeutenden Musikerpersönlichkeiten Braunschweigs war Erfolg bei Hof beschieden. Als bedauerlich erscheint es rückblickend, dass 1721 die Bewerbung Conrad Friedrich Hurlebuschs um das Vizekapellmeisteramt scheiterte. Für die Entwicklung des

Vgl. Finscher, Ludwig: Ignazio Fiorillo. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6 (Personenteil), Kassel 2001 (2. Auflage)

Vgl. Niemann, Carsten und Nils, Beobachtungen zu Johann Gottfried Schwanbergers Oper "Romeo e Giulia", in: Thom, Eitelfriedrich (Hg.): Ars Musica Jahrbuch 1992, Michaelstein 1992, S. 26 - 35

⁹ Vgl. Kindler, Klaus: Findbuch zum Bestand Musikalien des herzoglichen Theaters in Braunschweig 18. - 19. Jh.: (46 Alt). Wolfenbüttel 1990.

Musiklebens ist Hurlebusch, der ein Sohn eines angesehenen Organisten an der St. Martini- und Aegidienkirche war, gleichwohl von Bedeutung.¹⁰

Hurlebusch war ein bedeutender Klaviervirtuose mit gründlicher musiktheoretischer Bildung und einem bemerkenswerten Selbstbewusstsein als Künstler, das ihn jedoch immer wieder in Konflikt mit seinen Zeitgenossen brachte. Er reiste ausgesprochen viel, ging 1716 nach Wien und bereiste zwischen 1718 und 1721 Italien. Nachdem die Bewerbung um das Vizekapellmeisteramt an einem handfesten Streit Hurlebuschs mit Conrad Reichsgraf von Dehn scheiterte, weil dieser das Amt offenbar mit einer Heiratsverpflichtung vernüpfen wollte, wurde Hurlebusch als Kammermusiker und Komponist an den schwedischen Hof berufen. 11 Doch bereits 1725 kehrt er nach Deutschland zurück, da ihm auch dort der in Aussicht gestellte Hofkapellmeistertitel nicht angeboten wird. Die zahlreichen Reisen der nächsten Jahre führen ihn unter anderem nach Leipzig, wo er Kontakt zu Johann Sebastian Bach knüpft, der auch seine Compositioni musicali in Kommission vertreibt. Ab 1727 lebt Hurlebusch, der trotz des ihm vielfach nachgesagten schwierigen Charakters ein erfolgreicher Musikpädagoge war, in Hamburg. Erst 1742 findet er eine feste Anstellung als Organist an der Oude Kerk in Amsterdam - ein bedeutendes Amt, das vor ihm schon Sweelinck eingenommen hatte. Sein Grab befindet sich noch heute im Chor der Oude Kerk gegenüber der Grabstätte Sweelincks.

Unter Hurlebuschs Kompositionen sind zum einen die Klavierwerke von besonderem Interesse. In ihnen verbindet der Komponist Stilmerkmale der französischen Klaviersuiten mit der italienisch geprägten galanten Schreibart. Zugleich arbeitet Hurlebusch bewusst mit überraschenden Brüchen und mit gewagter Harmonik, während er Rhythmen und Verzierungen äußerst präzise notiert. Auch wenn Carl Philipp Emanuel Bach, der Hurlebusch bei dessen Besuch in Leipzig erlebte, von dem Künstlerstolz dieses Musikers abgestoßen war, wäre es dennoch lohnend zu untersuchen, inwieweit

Vgl. Kahleyss, Rainer: Conrad Friedrich Hurlebusch (1691 - 1765): sein Leben und Wirken. Frankfurt am Main 1984.

Über die Umstände der Bewerbung vgl. Mattheson, Johann: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740 (Nachdruck Hg. von Max Schneider, Berlin 1910) S. 121ff. Matthesons zunächst kurios anmutender Hinweis, dass Hurlebuschs Widersacher bei Hofe "kein Däne" gewesen sei, ist eine Anspielung auf Reichsgraf Conrad Detlev von Dehn, den einflussreichen Günstling Herzog August Wilhelms, der nach seinem Sturz in dänische Dienste trat.

Hurlebuschs ausgeprägter Individualstil und sein Hang zu "Bizarrerieen" Einfluss auf die musikalische Entwicklung des zweiten Bachsohns genommen haben könnten.

Während des unsteten Lebens der Reisejahre blieb Braunschweig für Hurlebusch ein wichtiger Rückzugsort, zu dessen Musikern er Kontakt hielt. So wurde er unter anderem Beiträger zu der viel diskutierten Odensammlung des Braunschweiger Post- und Kammerrats Johann Friedrich Gräfe, der übrigens auch selbst komponierte. Diese Sammlung erschien in mehreren Teilen zwischen 1737 und 1743 als Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden. Sie enthält 144 Liedkompositionen, von denen die Hälfte, nämlich 72, von Hurlebusch stammen. Weitere Beiträger waren Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach und Gräfe selbst. Die Liedersammlung ist kompositorisch von durchaus durchwachsener Qualität, aber sie erfreute sich einer sehr großen Beliebtheit und stellt vor allem einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des deutschsprachigen Liedes dar. Angeregt war die Sammlung von Sperontes Die Singende Muse an der Pleisse. Neu ist jedoch, dass Gräfe nicht auf vorhandene Tanzmelodien zurückgreift, sondern eigene Melodien schreibt und bedeutende Komponisten zu gewinnen sucht, die das Genre weiterentwickeln. Für den Erfolg spricht, dass immerhin sechs dieser Oden den Weg in das Notenbüchlein fanden, das Leopold Mozart für seinen Sohn Wolfgang Amadeus zusammenstellte.

Die bedeutendste Musikerpersönlichkeit seit 1762 in Braunschweig ist zweifellos Johann Gottfried Schwanberger, der bei diesem Symposium allerdings noch in einem eigenen Beitrag vorgestellt wird, sodass ich an dieser Stelle nicht näher auf ihn eingehen möchte. Neben Schwanberger ist als Komponist von überregionaler Ausstrahlung vor allem noch Friedrich Gottlob Fleischer zu nennen. 12 Fleischer wurde 1722 in Köthen geboren und kam 1746 oder 1747 nach Braunschweig, wo er als Organist an St. Martini und der Aegidienkirche wirkte und 1806 starb. Fleischer war ein Schüler von Johann Friedrich Doles in Leipzig und wurde sicherlich auch dort von Bach beeinflusst, auch wenn es unsicher ist, ob man ihn als Schüler Bachs bezeichnen konnte, wie das der Komponist Johann Wilhelm Hertel einmal getan hat.

Fleischer wirkte neben Schwanberger als Lehrer der herzoglichen

Vgl. Wöhler, Willi: Friedrich Gottlob Fleischer. Ein Braunschweiger Musiker des 18. Jahrhunderts, Braunschweig 1991

Familie und unterrichtete so unter anderem auch die später als Weimarer Musenherzogin bekannte Anna Amalia. Er genoss einen ausgezeichneten Ruf als Klaviervirtuose und trat auch mit eigenen Klavierwerken hervor, die im Unterschied zu den Werken Hurlebuschs oder auch Schwanbergers ausgesprochen vollgriffig sind und zumindest programmatisch auch einen Bezug zu Bach aufweisen: So lautet der Titel von Fleischers erster Publikation Clavierübung, bestehend aus – nach heutigem galanten Gusto – wohl ausgeführten Sonaten. Als bedeutender gelten aus heutiger Sicht seine zahlreichen Liedvertonungen, die besonders geselligen Inhalts sind. Unterhaltsamen Charakter haben auch Fleischers weltliche Kantaten wie etwa Der Podagrist oder Der Bergmann. Überregional bekannt wurde Fleischer nicht zuletzt durch seine Theaterarbeiten, von denen allerdings nur die Oper Das Orakel nach einem Text von Gellert im Klavierauszug erhalten geblieben ist. Das Stück wurde 1771 uraufgeführt und noch im gleichen Jahr in Prag sowie in Wien nachgespielt. Fleischers humoristisches Talent zeigt sich besonders in einer Arie, in welcher die Hauptperson der Oper von einer Zauberin genötigt wird, einen Automaten zu spielen, wobei Fleischer das Mechanistische durch einen Kanon darstellt - bis die Figur am Ende aus dem Kanon ausbricht, um ihre wirklichen Gefühle zu äußern. Johann Adam Hiller, der immerhin als einer der bedeutendsten Komponisten früher deutschsprachiger Singspiele gilt, war von Fleischers Komposition so überzeugt, dass er seinen Plan, dieses Sujet ebenfalls zu vertonen, aufgab.

Die letzten beiden Musikerpersönlichkeiten, auf die ich bei diesem kurzen Überblick eingehen möchte, sind als Violinisten von besonderem Interesse im Hinblick auf Spohr. Nach Karl Friedrich Pockels, dem Biographen Herzog Karl Willhelm Ferdinands, ragten schon um die Jahrhundertmitte in der Hofkapelle die Geiger hervor, so dass Karl Wilhelm Ferdinand, der sich ansonsten sehr am Vorbild Friedrichs des Großen orientierte, statt des Flötenspiels das Violinspiel erlernte. Um 1760 verpflichtete Karl Wilhelm Ferdinand den Violinisten Carl August Pesch (1735 - 1791). 13 1765 begleitete Pesch den Erbprinzen auf einer Reise nach London, wo er eine Sammlung von Sonaten für zwei Violinen und Bass veröffentlichte. Diesen Sonaten sollten noch vier weitere Opera mit Violinsonaten, Violintrios und sogar Duo-

Peschs Lebensdaten ergeben sich aus dem Sterbeeintrag im Kirchenbuch von St. Blasien vom 27. Februar 1791 und dem Nachruf aus den Braunschweigischen Anzeigen. Vgl. Bernau, Götz (Hrsg.): Pesch, Carl August: Sonate B-dur Sonate pour un Violon Seul, Wolfenbüttel (Möseler) o. J.

sonaten für zwei Violinen folgen. Nach der Rückkehr aus London wurde Pesch Konzertmeister der Hofkapelle, eine Stelle, die er bis zu seinem Tod im Jahre 1791 bekleidete. Zeit seines Lebens suchte Pesch Kontakt zu den herausragenden Violinvirtuosen seiner Zeit. Schon 1763 verzeichnet ihn Leopold Mozart in seinen Reisenotizen mit einem Notabene als eine der Personen, die er im Gasthof Goldener Löwe in Frankfurt/Main getroffen hatte. ¹⁴ Zur Weiterbildung nutzte Pesch neben seinem Londonaufenthalt auch eine Italienreise, die er 1766 mit dem Erbprinzen unternahm. Nach Pockels knüpfte er hierbei Kontakte zu Nardini, Tartini und Lolli und versuchte, sich auch ihren jeweiligen Stil anzueignen.

Nach Pockels war Pesch

wirklich ein Virtuos auf der Violine und verband mit einem bewundernswürdigen Mechanismus des Spiels die hohe Gabe der Deutlichkeit und Präzision. Damals waren so kunstreich ausgebildete Talente eine noch seltene Erscheinung in dem nördlichen Teile Deutschlands und man könnte sagen, dass erst nach dem Kriege die deutsche Musik wie die deutsche Literatur einen höheren Flug annahm. ¹⁵

Nach dem Tode Peschs nahm Charles Louis Maucourt seine Stellung als führender Violinist der Hofkapelle ein. Maucourt wurde um 1760 in Braunschweig als Sohn des Pastellmalers Charles Maucourt geboren. Ernst Ludwig Gerber, der Maucourt als einen intellektuellen Künstler wahrnahm, nennt Carl August Pesch als Lehrer. Nach Fétis soll Maucourt bereits 1778 in den berühmten Pariser *Concerts spirituels*, die für viele Künstler als internationales Karrieresprungbrett dienten, mit einem Konzert von Giovanni Battista Somis aufgetreten sein. Papatestens 1784 ist Maucourt definitiv in Braunschweig

Vgl. Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Ges. und erläutert von Wilhelm A. Bauer [...] Bd. 1: 1755 - 1776, S. 96

Pockels, Carl Friedrich: Carl Wilhelm Ferdinand, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg: Ein biographisches Gemälde dieses Fürsten. Tübingen 1809, S. 136

Vgl. Artikel Maucourt in: Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790-1792) und Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812-1814): mit den in den Jahren 1792 bis 1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie der Erstveröffentlichung handschriftlicher Berichtigungen und Nachträge Hrsg. von Othmar Wessely (4 Bde.). Graz 1966 - 1977. Zu Charles Maucourt vgl. Grewolls, Grete: Wer war wer in Mecklenburg und Vorpommern. Das Personenlexikon. Hinstorff Verlag, Rostock 2011

Fétis, François-Joseph: Biographie universelle de musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris 1864

nachweisbar, wo er neben dem Dienst im Orchester eine umfangreichere kompositorische Tätigkeit entfaltet und noch vor dem Tod des kränklichen Hofkapellmeisters Schwanberger dessen Amtsgeschäfte übernimmt. Nach dem Tod Karl Wilhelm Ferdinands tritt er offiziell in den Dienst Jerôme Bonapartes, wird aber 1813 nach einer Lähmung seines Armes pensioniert. Vor allem ist Maucourt als Lehrer von Spohr in die Musikgeschichte eingegangen, doch verdienen seine auf geigerische Brillanz zielenden Konzert- wie Kammermusikwerke durchaus noch heute Aufmerksamkeit.

Bis zum Ende des Jahrhunderts blieb die Hofkapelle die wichtigste Institution für die Entwicklung Braunschweigs zu einem überregional bedeutenden Musikzentrum. Dabei strahlte sie jedoch in zunehmenden Maße auf das sich bildende bürgerliche Musikleben aus. Höfische und bürgerliche Musikpflege stehen sich nicht diametral gegenüber, sondern ergänzen und durchdringen sich gegenseitig. Ebenso wie die Händel-Pflege unter Schürmann ihre natürliche Fortsetzung in den Oratorienaufführungen des Kreises um Johann Joachim Eschenburg finden wird, so wirkt sich auch die starke Stellung des Violinspiels auf das private Musizieren und die Förderung des musikalischen Nachwuchses aus. Spohrs rascher Aufstieg dürfte vor diesem Hintergrund weniger überraschend als geradezu folgerichtig erscheinen.

Spohrs Bach-Rezeption

CLAUS OFFNER

Die landläufige Meinung, Bach sei nach seinem Tod 1750 der Vergessenheit anheim gefallen, hat sich verallgemeinert. Aber man wird dies korrigieren müssen. Wie erlebte Spohr die Bach-Renaissance? Martin Geck¹ glaubt nach Bachs Tod drei Phasen der Pflege und Aneignung Bachscher Werke zu erkennen. Die erste Phase ist gekennzeichnet durch die Bach-Söhne und Bach-Schüler, in deren Händen sich noch Bachsche Werke befanden. Als Repräsentanten der zweiten Phase sieht er Johann Nikolaus Forkel und den Baron van Swieten, welche Bach zu einer Art Nationalangelegenheit erhoben.

Zeitlich überlappend setzt etwa seit 1800 eine dritte Phase ein, die Bachs Musik wegen ihrer Kostbarkeit und in Parallelität zur einsetzenden Palestrina-Pflege als etwas Museales betrachtet. Geck spricht davon, dass man neuerdings Bach in die Vitrine stellt als etwas Kostbares und Bachsche Werke sozusagen museal betrachtet. Etliche Werke Bachs, vor allem Das wohltemperierte Klavier, lagen im Druck vor. Beethoven und Czerny sowie deren Zeitgenossen pflegten den Umgang mit dieser Musik. Es waren allerdings vorerst wohl lediglich die Fachleute, die Bachs Werke kannten und schätzten. Den Gemeinden, dem Konzertpublikum und den Musikfreunden blieb Bach noch weitgehend unbekannt. Innerhalb der Kirchenmusik gab es neue Konstellationen: Die Schülerchöre, Adjuvanten, Kantoreien und chori musici wurden allmählich ersetzt durch bürgerliche Singakademien. Das Generalbaßzeitalter war vorüber. Die Besetzung der Instrumentalensembles war eine andere geworden. Die Klarinette hatte Einzug in das Orchester gehalten, das Clarinblasen der Trompeter war unüblich geworden. Mit anderen Worten: Der Aufführung Bachscher Werke standen auch objektive handwerkliche Schwierigkeiten im Wege, einfach, weil die Sprache und das Handwerkszeug des Musikers sich verändert hatten. Eine Annäherung an Bach könnte man die erste Jahrhunderthälfte nennen, an deren Ende 1850 die Gründung einer Bachgesellschaft steht, die sich seit langem die Schaffung einer ersten Gesamtausgabe zur Aufgabe gemacht hatte. Im Jahre 1900 war das Unternehmen dann vollendet; die Bach-Gesellschaft löste

Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion, Regensburg 1967

sich auf und es gründete sich – um in diesem Geiste weiterhin tätig zu sein – die Neue Bachgesellschaft in Leipzig.

Ob es Gottfried Schwanberger (1737-1804) – immerhin ein Enkelschüler Bachs – oder der Amtsrat Christian Friedrich Lueder oder Moritz Hauptmann (1792-1868) war, der Spohr erstmalig auf Bachs Werke aufmerksam machte, entzieht sich vorläufig noch unserer Kenntnis. Dass Spohr in seinem zweiten Violinkonzert op.2 das Ruhe sanste aus der Matthäus-Passion Bachs zitiert, ist weniger eine Hommage an Bach als ein kurzes Requiem für den am 29. März 1804 verstorbenen Schwanberger. Dieser war Hofkapellmeister in Braunschweig und gehört vielleicht zu den zentralen Figuren aus der Umgebung des jungen Spohr. Schwanberger hatte auch – nebenbei gesagt – die Bewerbung Wilhelm Friedemann Bachs um die Organistenstelle der Katharinenkirche 1771 befürwortet. Die Anklänge an die Harmonisierung des Ruhe sanfte ist der eine interessante Punkt. Dann gibt es im Violinkonzert noch den punktierten Sechzehntel-Rhythmus, der sowohl in der Matthäus-Passion als auch in der Johannes-Passion vorkommt und der von manchem Bachforschern als "Geißelungsrhythmus" bezeichnet worden ist. Auf jeden Fall ist es interessant, der Frage nachzugehen, woher und seit wann Spohr die Matthäus-Passion kannte. Denn 1827 schreibt er in einem Brief, dass er im höchsten Maße überrascht war, nachdem er die kopierte Partitur des großen Passionsoratoriums eingesehen hatte. Er ist also 1827 überrascht, kannte aber schon das Ruhe sanfte spätestens 1804. Unter Umständen ist anzunehmen, dass Schwanberger und Spohr sich gedanklich über solche Stellen ausgetauscht hatten; die Sympathie Spohrs für Bach hat darin möglicherweise eine Ursache. Auf jeden Fall ist es ein schöner Gedanke, dass Spohr als eine Art Requiem für seinen verstorbenen Freund dieses Zitat auswählt. Vielleicht hatte Spohr insgesamt ein wachsendes Bedürfnis an Bach, denn um 1815 erwarb er das Autograph der 15 Inventionen und Sinfonien Bachs. Vielleicht spielten auch bibliophile Interessen eine Rolle. Allerdings war dieses das einzige Autograph, das er erworben hat. Auch in Spohrs Selbstbiographie sucht man natürlich nach Beziehungen zu Bach. Insgesamt taucht der Name einmal auf, während von Mozart und Beethoven ständig die Rede ist. Und auch anlässlich eines Leipzigbesuchs wird der Name Bach nicht erwähnt. Ebenso sucht man die Erwähnung der Thomaskirche vergebens.

Es gibt einen Tagebucheintrag vom 5. Dezember 1816 in Rom.

Er lautet:

Am vorigen Donnerstag wurden zwei- und dreistimmige Psalmen von Marcello gesungen. Diese Psalmen, welche die Italiener als classische Meisterwerke betrachten, von denen vor einigen Jahren eine Pracht-Ausgabe mit langen Commentaren über die Schönheiten jedes einzelnen Psalms herausgekommen ist, haben mir zwar recht gut gefallen, doch so etwas Ausgezeichnetes fand ich aber nicht daran; ich bin im Gegenteil überzeugt, ob ich gleich die deutschen Werke dieser Gattung nicht sehr kenne, dass wir Kompositionen der Art von Bach und anderen besitzen, die diesen bei weitem vorzuziehen sind.

Bach ist mit Bleistift unterstrichen. Spricht da nicht auch ein wenig mit Unkenntnis vermischter Nationalstolz mit? Für den Nationalstolz hätten wir ja eine Erklärung. Denken wir nur an Forkels Bach-Biographie (1802), die mit den Worten schließt:

Sei stolz auf ihn Vaterland, sei auf ihn stolz, aber sei auch seiner wert.

Das ist aus der Sicht des aufkeimenden Nationalstolzes zwischen 1806 und 1813 zu verstehen. 1822 gehörte Spohr zu den Mitbegründern des Kasseler Cäcilien-Vereins. Nachdem die Kantoreien, Schülerchöre und Adjuvantenchöre – ich sagte es bereits – gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Niedergang erlebt hatten, traten die bürgerlichen Singakademien an deren Stelle und übernahmen das vokale Musizieren, nun nicht mehr im Rahmen des liturgischen Singens im Gottesdienst, sondern innerhalb öffentlich zugänglicher Konzertveranstaltungen gegen Eintrittsgeld. Im Jahre 1802 hatte Johann Gottfried Schicht, ehemals Leipziger Gewandhauskapellmeister und später Thomaskantor, die Leipziger Singakademie gegründet und die Bach-Traditionen in das neue Jahrhundert hinübergetragen. Ähnliches gelang ihm mit der Herausgabe der Bach-Motetten BWV 225-229. Spohr führte am 22. November 1824 mit dem Cäcilien-Verein einige dieser Motetten auf, in der Schichtschen Ausgabe. Eine weitere Motetten-Aufführung durch Spohr erfolgte 1826 mit Jesu, meine Freude, und im Jahre 1829 erwarb er das Magnificat BWV 243. In den folgenden Jahren führte er Kantaten auf. Das ist insofern interessant als wir lange Zeit der Meinung waren und lesen konnten, dass Bachs Kantaten in der Anfangsphase der Bach-Renaissance relativ unbekannt gewesen seien.

Die langwierigen Bemühungen Spohrs um die Kasseler Erstaufführung der *Matthäus-Passion* hat Martin Geck detailliert dargestellt.

Die erste Aufführung konnte 1832 infolge der Entscheidung des Kurfürsten Friedrich Wilhelm I. nur mit Klavierbegleitung, aber ohne die Hofkapelle stattfinden. Es hat dann eine Weile gedauert, bis Spohr weitere Aufführungen durchführen konnte. Dass Spohr später zu den Mitherausgebern der Bach-Gesamtausgabe gehörte, ist sicherlich seinen Leipziger Verlagsbeziehungen zu danken. Moritz Hauptmann mag dabei eine Rolle gespielt haben.

Bei einer Antwort auf die Frage, ob die Beschäftigung mit Bach im Werk Louis Spohrs Auswirkungen gezeigt hätte, muss man vorsichtig sein, denn etwaige polyphone bzw. imitatorische Satzstrukturen, kontrapunktische Arbeit oder bestimmte Harmonisierungen oder Akkordfolgen müssen nicht unbedingt auf Bach hinweisen. Dies zu untersuchen, sollte auch nicht die Aufgabe meines Beitrages sein. Im Rahmen des Themas "Spohrs Bach-Rezeption" fragt man nun natürlich: War Spohr ein Bach-Enthusiast? Oder ein Bach-Propagandist? Die zweite Frage könnte man bedenkenlos bejahen. Sicherlich verdankte er die erste Kenntnis Bachs seinem Freund Schwanberger. Die praktische Auseinandersetzung mit Bach innerhalb der Arbeit mit dem Cäcilien-Verein sowie die Bekanntschaft mit Moritz Hauptmann hat ihm sicher Bach näher gebracht. Da die Chorstärke bei ca. 140 Sängern lag, ist der Name Bach bis in viele Familien getragen worden, und dort mag er vielerlei Aufhorchen bewirkt haben. Insofern hat Spohr im Zeitalter der musealen Bach-Pflege beigetragen zum lebendigen und persönlichsten Erleben Bachscher Werke.

Der Braunschweiger Hofkapellmeister Johann Gottfried Schwanberger – Aspekte seiner künstlerischen Entwicklung

HARTMUT BECKER

Herzlichen Dank, lieber Herr Dr. Dürre, herzlichen Dank, lieber Herr Dr. Oefner, Sie haben mir gerade ein paar - ich hätte beinah gesagt - Steilvorlagen - Verzeihung, ich bin nicht das, was man einen Fußballfan nennt, aber manches aus dieser Sprache ist ja in unsere Umgangssprache inzwischen eingesickert - gegeben, gerade auch mit dem Musikbeispiel, das Sie gebracht haben, dem Adagio aus dem Violinkonzert Nr. 2, d-Moll, op. 2, aus dem Jahre 1804. Daran direkt anknüpfend ist mir einiges an Erinnerungen wieder ins Gedächtnis gekommen, nämlich, dass ich mal über diesen Satz 1984 etwas publiziert habe und darauf hingewiesen, dass ja nicht nur das Fassbare, Greifbare, so deutliche Zitat dieses Ruhe sanfte Bach-Kenntnis, jedenfalls Kenntnis von Teilen der Matthäus-Passion des jungen Louis Spohr ausweist. Dieser Satz hat ja eine quasi doppelte Rahmenstruktur, und der äußere Rahmen ist bereits mit seiner auffälligen zweistimmigen Führung der Solo-Violine ja bemerkenswert. Im ersten Allegro und in der Polonaise benutzt Spohr so gut wie gar keine Doppelgriffe, und hier wird dieser Klang nun weidlich ausgekostet.

Mich hat das im Zusammenhang mit diesen Bach-Zitaten spontan erinnert an die beiden Viole d'amore aus der *Matthäus-Passion*. Spohr zitiert natürlich hier nicht direkt, aber er zitiert, wenn man das in Anführungszeichen setzt, den Klang. Er nähert sich gewissermaßen diesem eigentlichen *Ruhe sanfte-*Zitat auf eine musikalisch stimmungsvoll-assoziative Weise, und das ist, wenn Sie so wollen, "Zitat" in Anführungszeichen. Und Sie erwähnten schon den Binnenrahmen in a-Moll, eben das sogenannte Geißelmotiv, dem ja noch eine ganz besondere Sache eignet, nämlich dieses unerbittliche Fortschreiten, dieses Durchhalten des punktierten Rhythmus und diese, man kann fast sagen, Gnadenlosigkeit der fortschreitenden Zeit. Auch darauf kommt man ja nicht per Zufall, auch dass der Satz in dem Augenblick, als dieses Motiv einsetzt, quasi in seine Paralleltonart a-Moll gleichsam *umkippt*, ohne jegliche modulatorische Vorbereitung. Der junge Spohr hat so etwas gern und häufig gemacht; wenn Sie das

Violinkonzert op. 2 ein bisschen kennen, wird Ihnen allen – von der Plattenaufnahme wahrscheinlich dann – geläufig sein, wie etwa die Abfolge zwischen erstem und zweitem Thema im Kopfsatz gehandhabt ist. Alle Vorbilder, die ich kenne, die ich damals studiert habe, ob sie von Viotti, von Rode, von Kreutzer, von Baillot, wem immer stammen, gerade die französischen eben, haben eine modulatorische Vermittlung zwischen erstem und zweitem Thema. Bei Spohr gibt es sie nicht. Das erste Thema wird vorgeführt, es folgt dann seine entsprechende Tutti-Ausarbeitung und hämmert sich förmlich fest auf einem Halbschluss, der in einer plötzlichen, ja, man kann fast sagen schreckhaften Generalpause stockt. Der ganze Verlauf hält an in dieser Corona, eine Art von Erstaunen, eine Art von Erschrekken fast, und dann plötzlich in F-Dur, ohne jegliche modulatorische Vermittlung die terzverwandte Tonart, dieses wunderschöne lyrische zweite Thema. Dieses harte Konfrontieren, das ist ein stilistisches Ingredienz der Handschrift – muss man sagen – des jungen Louis Spohr.

Aber das ist nur eine der *Steilvorlagen* gewesen. Eine Kleinigkeit möchte ich, da Sie die Handschrift erwähnten, vielleicht hier noch anfügen: Das Autograph der *Inventionen und Sinfonien*, das Spohr erworben hat, stammte von seinem Kollegen Schwencke aus Hamburg, Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, dem Amtsnachfolger von Carl Philipp Emanuel Bach, und aus dessen Händen wiederum hatte es Schwencke seinerzeit bekommen. Also da ist eine Art von Genealogie der Vorbesitzer feststellbar, die ja letzten Endes bei dem großen Johann Sebastian anfängt.

In den Titel Aspekte der künstlerischen Entwicklung von Johann Gottfried Schwanberger habe ich sehr bewusst dieses Wort "Aspekte" eingefügt. Aus zwei Gründen, erstens: Die künstlerische Entwicklung Schwanbergers allen Ernstes heute schon, bei dem jetzigen, derzeitigen Forschungsstand überhaupt darstellen, überhaupt nachvollziehen zu können, das erscheint mir relativ gefährlich, um nicht zu sagen beinahe schon hybrid. So viel von Kompositionen Schwanbergers ist nicht erhalten, als dass wir uns ein wirklich umfassendes Bild von seiner Entwicklung machen könnten. Was erhalten ist, haben inzwischen, zumindest was die Quantität angeht auf jeden Fall, bereits andere sehr viel genauer untersucht. Ich sehe zwei Herren hier im Publikum, die sich sehr viel damit befasst haben und die sehr viel wertvolle Arbeit dazu geleistet haben, und die können über eine ganze Reihe von Schwanbergerschen Werken Ihnen bestimmt sehr

viel detailliertere Auskunft geben als ich.

Aber unsere Überschrift, unser Generalthema heute heißt nicht Schwanberger, sondern doch immer noch Louis Spohr. Und wenn Sie sich intensiver mit dem Leben, dem Schaffen und den sämtlichen musikalischen Aktivitäten dieses Mannes beschäftigen, dann stoßen Sie immer wieder auf Merkwürdigkeiten, die man nicht erklären kann. Nicht allein den Zeitgenossen der gleichen Generation galt Louis Spohr nicht zuletzt als der große Kontrapunktiker. Das ist schon merkwürdig für einen Komponisten dieser Generation. Stellen Sie sich vor, von dem fast gleichaltrigen Carl Maria von Weber würde das jemand behaupten, da würde jeder die Augenbrauen hochziehen und fragen wieso denn? Selbst die jüngere, die Hochromantiker-Generation hat offenbar den Louis Spohr noch so gesehen. Und je mehr die Angehörigen dieser Generation vertraut waren mit alter Musik, desto höher haben Sie ihn als Kontrapunktiker geschätzt. Dazu gehörte Felix Mendelssohn Bartholdy. Als Mendelssohn 1847 verstarb, plante sein Freund Robert Schumann die Publikation eines Gedenkbuches, Erinnerungen an Mendelssohn. Dieses Buch, wie Sie alle wissen werden, kam nicht zustande, aber Schumann hat immerhin eine recht umfangreiche Materialsammlung dazu aufgeschrieben, und diese Sammelkladde, also das Ergebnis von dem, was man neuhochdeutsch Brainstorming wahrscheinlich nennen würde, ist Gott sei Dank, erhalten geblieben. Darin findet sich der Eintrag von Schumann, wörtlich:

Auf meine Frage, wer wohl die beste Fuge schriebe unter den Lebenden, antwortete er sogleich: Spohr! An Cherubini, der noch lebte (1842) hatte er nicht gedacht.

Schumann war offenbar doch erstaunt über diese blitzartige Reaktion, und wer wäre in dieser Generation wohl ein kompetenterer Beurteiler dessen gewesen als gerade Mendelssohn mit seiner immensen Hintergrundkenntnis und seinem immensen Hintergrundwissen über alte Musik, gerade eben auch durch Carl Friedrich Zelter und die gesamte Ausbildung, die er genossen hatte. Wie kann man das erklären?

Hans Joachim Moser, dem dieses *Ruhe sanfte-*Zitat im langsamen Satz des Violinkonzertes op. 2 schon vor mehr als 50 Jahren auffiel, fand das, na ja, er hat geschrieben, *merkwürdig*. Weiter gegraben, tiefer gegraben in die Sache hat er nicht. Das werfe ich ihm nicht vor, ich muss es nur feststellen. Man findet das bei einem Komponisten, der mehr oder weniger der Romantiker-Generation anzugehören scheint, *merkwürdig* – Punkt. Natürlich muss dazu ein Faden existiert haben,

der genau hierher nach Braunschweig führt, und ich bin froh, dass Sie, Herr Dr. Berghahn, eben, wenn das auch – Sie haben selbst gesagt - ausrisshaft nur war, doch etwas von der geistigen Atmosphäre dieser Stadt gerade in dieser Zeit hier, ich glaube, sehr schön beschrieben haben. Man kann sich, glaub ich, gar nicht intensiv genug mit dieser Zeit befassen, Sie stolpern regelrecht über Bezüge, Sie stolpern pausenlos über irgendwelche Vernetzungen innerhalb der Kunst, der Kultur, der Literatur und der Musikgeschichte.

Eine Sache am Rande, die jetzt sich nicht sensationsheischend anhören soll, aber immerhin ist sie ja ein Faktum: Wer hat denn den Johann Joachim Eschenburg hierher nach Braunschweig empfohlen? Das war niemand anderer als sein früherer Leipziger Studienkollege Karl Wilhelm Jerusalem, der Sohn des Abtes Friedrich Wilhelm Jerusalem, des, man kann sagen, Gründungsrektors des Collegium Carolinum, und Karl Wilhelm ist das Vorbild, das literarische Vorbild für den Goetheschen Werther! Na ja, was das bedeutet, wissen Sie. Das nur nebenbei. Im Übrigen sollten wir nicht vergessen, welche immense Bedeutung gerade Johann Joachim Eschenburg auch für die Musikgeschichte, speziell für die Überlieferung der Bach'schen Werke gehabt hat. Nicht allein Schwanberger hat das berühmte Probespiel von Wilhelm Friedemann für den Organistenposten an der Katharinenkirche hier erlebt, und er hat ja auch eine Expertise darüber geschrieben, die immer wieder Erstaunen und Stirnrunzeln ausgelöst hat. Es gibt noch eine andere Verbindung zu Braunschweig, er hat ja einige Jahre hier gelebt. Er hat von dem Nachlass seines Vaters – Sie wissen, Wilhelm Friedemann war in chronischer Geldnot - einen großen Posten in Obhut bei Johann Joachim Eschenburg gelassen. Und es gibt sogar einen erhaltenen Brief nach der Übersiedlung Wilhelm Friedemanns nach Berlin, an Eschenburg vom 4. Juli 1778, vier Jahre nach seinem Wegzug aus Braunschweig:

Apropos – haben Euer Hochedelgeboren, dero musicalia verauktionieret. Meine Abreise aus Braunschweig war so eilfertig, dass ich keinen Katalog von meinen hinterlassenen Musikalien und Büchern machen konnte. Auf die Kunst der Fuge von meinem Vater und Quantzens Anweisung auf der Flöte kann ich mich noch besinnen. Die anderen Kirchenmüsiken und Jahrgänge wie auch Bücher haben Euer Hochedelgeboren en enetum – aufgehoben und mir versprochen mit Zuziehung eines Verständigen musici si lege auctionis in Geld zu versetzen.

Und wenn man sich jetzt einmal das wirklich auf der Zunge zergehen

lässt, was er dafür haben wollte, dann weiß man nicht mehr ganz, ob man weinen oder lachen soll. Wir wissen aus der Feder von dem ersten Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel, dass er einen Teil dieses Notenmaterials einsehen durfte und sogar zum Teil bei sich zuhause gehabt hat. Und Sie werden erstarren vor Ehrfurcht, was das für Noten waren: Das waren die kompletten Stimmensätze des Jahrgangs der sogenannten Choralkantaten von Johann Sebastian Bach! Forkel hat 1803 darüber geschrieben:

Die Sebastianschen Kirchenstücke betreffend, ich habe den ganzen Jahrgang vom Wilhelm Friedemann im Hause gehabt, und zwar gerade denjenigen, der so vortrefflich über Choralmelodien gearbeitet ist.

Also zweifelsfrei, was das war.

Friedemann Bach war damals in großer Not und forderte von mir für den eigentümlichen Besitz des Jahrgangs zwanzig Louis d'or.

Meine Damen und Herren, das war weniger Geld, als Sie hätten bezahlen müssen, um den ganzen Jahrgang abschreiben zu lassen. Das ist nachvollziehbar. Für die bloße Durchsicht aber verlangte er nur zwei Louis d'or. Wieder Forkel:

Ich war damals nicht reich genug, auf einmal zwanzig Louis d'or anzulegen, die zwei Louis d'or jedoch konnte ich tragen. Ich beschloss daher, mir einige der allervorzüglichsten Stücke für meine zwei Louis d'or Kommunikationsgebühren selbst aus diesem Jahrgange abzuschreiben.

Forkel übrigens ist einer der musikalischen Lehrer von Friedrich Christian Lüder, der auch schon zur Sprache kam heute, gewesen, einer der späteren intimen Freunde von Louis Spohr.

Etwas, was der Aufarbeitung harrt, eine Frage, die man zu klären versuchen sollte, ist diejenige, ob es Zusammenhänge zwischen Louis Spohrs Vokalmusik und ästhetischen theoretischen Schriften von Johann Joachim Eschenburg gibt. Sie hatten schon erwähnt, Herr Dr. Berghahn, es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass Louis Spohr, der junge Carolinen-Schüler Louis Spohr, den Eschenburg nie gehört hat, also nie seinen Unterricht bekommen hat, ich glaube, das kann man nur deutlich unterstreichen, wenn auch das Collegium Carolinum in der damaligen Zeit bereits in einer Art Niedergangsphase sich befunden haben mag. Eines bleibt Faktum: Eschenburg war ein so großer Geist, er hätte mit Leichtigkeit eine Professur, etwa in Mar-

burg, in Halle, in Jena oder in Göttingen bekommen können, er hatte in Göttingen selbst studiert, er war in Marburg und Göttingen auch Ehrendoktor. Aber er hat Braunschweig die Treue gehalten. Er ist bis zu seinem Tode hier geblieben und hat dafür gesorgt, dass dieses Institut seinen guten Namen behielt, soweit das irgend möglich war. Aber dieser Mann hat eben auch über musikalische Dinge Schriften veröffentlicht. Darunter unter anderem eine Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der Schönen Wissenschaften, acht in neun Bänden zwischen 1788 und 1795 erschienen. Er hat sich in die Diskussion um eine Neufundamentierung der Relation zwischen Text und Musik vor dem Hintergrund der deutschen Sprache - man möchte fast sagen eingemischt - nachhaltig sich dazu vernehmen lassen. Inwieweit hat das auf die Vokalmusik des jungen Louis Spohr einen Einfluss gehabt? Ich kann Ihnen die Frage heute nicht beantworten. Ich hab sie nicht beackert, und das ist eine Sache, die erfordert sehr viel Zeit und Geduld und sollte eine Sache, die man in Zukunft angehen sollte, sein.

Ich habe nun, Sie haben es gemerkt, um den Johann Gottfried Schwanberger beinah eine Art von Bogen gemacht bis jetzt, zumindest verbal. Habe mich damit aber eingereiht in die Reihe von Autoren, zu denen übrigens Louis Spohr selbst auch gehört, die sich mit dem Leben und Schaffen von Spohr befasst haben und in deren Artikeln, in deren Büchern der Name Schwanberger so gut wie gar nicht oder wirklich überhaupt nicht vorkommt. Schwanbergers Name in Spohrs Lebenserinnerungen taucht einmal auf, ein einziges Mal auf der ersten Druckseite und nur genannt als Klavierlehrer und Gesangslehrer seiner Mutter. Man könnte fragen: Wenn dieser Mann einen so gewaltigen und nachhaltigen und wichtigen Einfluss auf den jungen Spohr hatte, warum wird das nicht dargestellt? Warum wird er nicht genannt? Doch kann ich die Gegenfrage stellen: Sind die ganzen Querelen um die erste große Wiederaufführung der Matthäus-Passion, die 1827 in Kassel hätte stattfinden sollen, sind die denn in Spohrs Lebenserinnerungen dokumentiert? Antwort: Nein, auch nicht. Sie sehen, wir sollten nicht solche Dinge an den falschen Stellen erwarten. Solch eine ist hier – ich zeige mal auf das Klavier, weil Sie so schön das Ruhe sanfte-Motiv am Anfang vorgespielt haben – solche Zitate haben ja eine ganz andere Wertigkeit. Mich erinnert das immer an den Grabstein von Gustav Mahler, der in seinem Testament ablehnte, irgendeine bombastische Phrase darauf stehen zu lassen wie etwa K und K oder einstiger K- und K-Hofkapellmeister oder ähnliche Dinge, nur

seinen Namen mit dem Kommentar:

Wer mich sucht, der wird mich finden. Wer mich nicht sucht, der braucht nicht zu wissen, wer ich war.

Übertragen auf solch ein Zitat: Wen es angeht, der wird erkennen, worum es geht. Und wer es nicht erkennt, den geht's nichts an. Ganz einfach. Die Bach-Kenntnis, die man ja ohne Zweifel mit dem ganzen Komplex Kontrapunktik auch verbindet und verbinden können sollte, sie in Zusammenhang mit der Person Schwanbergers, das ist eigentlich das, worum es mir hier heute geht, die Entwicklung Schwanbergers als Komponist spielt ja unmittelbar da hinein. Entwicklung bedeutet, man muss zurückgehen bis zum Ursprung, bis zur Quelle von all dem, das heißt bis zum ersten Unterricht, zum ersten fassbaren Lehrer, den jemand gehabt hat, und sich fragen: Was konnte denn ein solcher Lehrer seinem jeweiligen Schüler vermitteln? Über die Entwicklungen von Schwanbergers Stil nach der Ernennung zum Hofkapellmeister 1762 lassen sich andere Spezialisten mit Sicherheit viel kompetenter vernehmen, als ich das jetzt hier tun könnte. Aber worum es mir geht, ist das, worauf auch Herr Dr. Dürre verbal einmal anspielte, als er sagte, Campe war radikal. Radix heißt Wurzel. Das heißt, man muss, um solche Dinge zu erkennen, wie ich sie hier ein bisschen erklären möchte, durchstoßen auf die allertiefsten Wurzeln. Wer waren Schwanbergers Lehrer? Und wenn man den sehr schönen, und ich finde, sehr kenntnisreich und sehr intuitiv geschriebenen Artikel wiederum eines unserer Gäste hier aus der neuen MGG zu Rate zieht, dann sehen Sie, dass dieser Mann ja der Sohn eines Musikers war, und nicht irgendeines Musikers. Aber ehe ich mich mit diesem, nicht irgendeinem Musiker befasse, nämlich dem Vater Schwanberger, ein paar Worte zu den beiden großen italienischen Meistern, bei denen Schwanberger durch die Großzügigkeit seines Landesherrn, des allerdings auch sehr prunk- und prachtbewussten Herzogs Karl I., in Italien ausgebildet worden ist.

1756, in Mozarts Geburtsjahr, geht Schwanberger für sechs Jahre nach Venedig, zu Gaetano Latilla, und parallel hat er Kontrapunkt-Unterricht bei Giacomo Giuseppe Saratli. Was sind das für Leute? Gaetano Latilla, dieser Name wird Ihnen, sofern Sie nicht Fachspezialist sind, nicht fachkundig, sofern Sie nicht Musikwissenschaftler sind, wahrscheinlich kaum je über den Weg gelaufen sein. Es sei denn, Sie beobachten gewisse Periodika über die Aufführungen, Rezensionen von Aufführungen älterer Musik in Italien und in Frankreich.

Tatsächlich nämlich ist bereits 1997 und 1998 die zu Lebzeiten erfolgreichste Oper dieses Mannes, die *Finta Cameriera*, durch eine Wiederaufführung vom Archivstaub befreit worden, und nicht ganz ohne Grund steht in der Neuausgabe der MGG:

Damit hat eine Neubewertung des Schaffens Latillas begonnen.

Wer war dieser Mann? Neapolitanisch ausgebildet, gebürtig aus Bari, also ein Pugliese, ein Mann aus Apulien. Seiner ganzen Berufskarriere, was die Anstellungen angeht, nach, ein Mann, der in Kirchendiensten stand. Wir müssen vorsichtig sein: Es gab zahlreiche Komponisten, die kirchliche Ämter bekleidet haben, aber selbstverständlich sehr viel weltliche Musik und auch Opern geschrieben haben. Denken Sie an Antonio Vivaldi, ein Paradebeispiel. Latilla hat etwa siebzig Opern komponiert, zur Hälfte Seria-Opern, sehr viele auf Texte von Metastasio, zur anderen Hälfte Buffo-Opern, wobei bedeutend ist, dass er da in diesem Zusammenhang auch unter anderem zusammen gearbeitet hat mit einem so bedeutenden Theatermann wie Carlo Goldoni. Und der hat bestimmt nicht mit jedem x-beliebigen Komponisten zusammen gearbeitet. Diese Doppelung von Kirchenamt und dramatischer Komposition ist etwas in Italien vollkommen Normales. Es ist nicht ganz ohne Interesse, dass Gaetano Latilla nach dem Ableben, nach dem Tod von Giuseppe Saratelli dessen Nachfolger am Markusdom als Vizekapellmeister wurde. Also, da gibt es eine Art von eigentümlicher Verschiebung und Parallelität in den Lebensläufen. Als Latilla dann 1766 Venedig verlässt, wird Giuseppe Sarti als Vizekapellmeister des Markusdoms sein Nachfolger, Sarti, der Kontrapunktlehrer von Luigi Cherubini.

An Gaetano Latilla ist obendrein noch eins interessant: Er gehört zu den ersten Komponisten der Musikgeschichte, die, 1770 in London publiziert, Streichquartette geschrieben haben. Bitte nicht zu verwechseln mit Divertimenti für vier Streichinstrumente, sondern wirklich Quartette, die sind wirklich als six quartets bezeichnet, für zwei Violinen, Viola und wiederum Cello obligato. Also keinerlei Möglichkeiten mehr, das anders oder etwa chorisch zu besetzen. Also nicht irgendein x-beliebiger italienischer Opernkomponist, bei dem man nur irgendetwas Handwerkliches lernen kann. Der bereits genannte Markus-Kapellmeister Giuseppe Giacomo Saratelli stammte aus einer Ferrareser Musikerfamilie, auch eine Musikerfamilie wieder, nun, Ferrara ist in der Musikgeschichte eine ganz besondere Nummer, denken Sie daran, an dem dortigen Hof haben Zelebritäten wie Josquin

Desprez oder Cipriano de Rore bereits gewirkt. Die berühmte Missa Hercules von Josquin Desprez ist ja für den Herzog Ercole I. bestimmt, der dort residiert hat. Saratelli ist geboren auf einer Art Zwischen-, ja, räumlichen Zwischenstation in Richtung Venedig, in Padua, wo sein Vater Organist gewesen ist. Er war zunächst Student bei Antonio Lotti, das ist auch nicht irgendein x-beliebiger Komponistenname, wurde dann ein paar Jahre Organist in Padua und wechselte 1736, also mit 22 Jahren, in das Amt des Organisten des Markusdoms in Venedig. Das ist das Amt, das eine ganze Reihe von Jahren vorher der berühmte Giovanni Gabrieli bekleidet hatte. 1741 avancierte er zum Vizekapellmeister, und nach dem Ableben von Pollarolo 1747 wurde er dessen Nachfolger. Saratelli ist in Deutschland dem Namen nach so unbekannt, dass es in der Neuausgabe der MGG keinen Eintrag unter diesem Namen gibt. Aber er steht in der Namensliste der Markuskapellmeister, nach Pollarolo und unmittelbar vor Baldassare Galuppi. Was diese Leute im Einzelnen komponiert haben, ist nicht so sehr wichtig als das, was sie vermitteln konnten. Bitte bedenken Sie: Ein Markus-Kapellmeister hat selbstverständlich die Möglichkeiten, das gesamte Archivmaterial, das dort lagert, für den Unterricht zu verwenden.

Da ich eben Josquin genannt habe: Josquin Desprez ist seit seinem Tode zu keiner Zeit, in keiner musikalischen Epoche ein Unbekannter, ein Vergessener gewesen. Damit will ich nicht behaupten, dass der junge Schwanberger dort Josquin studiert habe. Das kann man nicht so behaupten. Aber die Möglichkeit, mit Musik dieser stilistischen Stufe zumindest für Studienzwecke in Berührung zu kommen, die hat mit Sicherheit bestanden. Das heißt, Schwanberger hat in diesen sechs italienischen Jahren mit Sicherheit wesentlich mehr an Wissen vermittelt bekommen, als man brauchte, um Opernkomposition zu lernen.

Ich sagte eben schon, ich will erst nachher mich mit dem ersten, mit dem allerersten Lehrer befassen. Die Frühzeit Schwanbergers, in Wolfenbüttel noch, war, was die Lehre angeht, sicherlich beherrscht vom Vater. Ob er, wie in der alten Ausgabe der MGG auch behauptet wird, auch den Unterricht des bereits sehr betagten Georg Caspar Schürmann noch genossen hat, noch genießen konnte, das lässt sich nicht nachweisen, nicht mit schriftlichen Dokumenten, indes – es ist bestimmt nicht unwahrscheinlich. Denn Schwanbergers Vater, Georg Heinrich Ludwig, war ja schon seit langen Jahren als Geiger Kapellmitglied. Er war Kammermusikus in der Hofkapelle. Und damit

komme ich zu einer ganz wichtigen, einer ganz zentralen Gestalt in dem Ausbildungsgang des Johann Gottfried Schwanberger. Dieser Vater, herzoglicher Kammermusikus und Violinist, ist wohl das – so sind seine Titel jedenfalls – , aber wohl auch etwas mehr gewesen als nur das. Im Artikel Schwanberger der neuen MGG steht der Vermerk, 1727–28 in Leipzig bei Johann Sebastian Bach habe er Generalbass studiert. So schön und sensibel geschrieben ich diesen Artikel auch immer finde, mir kommen bei dieser Wendung einige Zweifel, wenn Sie gestatten: Geht jemand im Jahre 1727, wohlgemerkt, da ist Johann Sebastian Bach eine Berühmtheit, geht jemand zu dem, um Generalbassspiel zu studieren? Nur das? Es gibt eine Quelle, die spricht, wenn man sie, glaube ich, etwas genauer liest, eine etwas andere Sprache. Ein aus Leipzig auf den 12.11.1727 datierter Brief von jenem Vater Schwanberger zeigt folgende Wendung, er ist gerichtet, muss ich dazu sagen, an den Schwiegerpapa dieses Herrn, und der war hier in Braunschweig an der Petrikirche Organist, Johann Daniel Bähre mit Namen. Dem Herrn Schwiegerpapa schreibt Schwanberger Senior:

Ich möchte wünschen, dass er Herrn Bachen auf der Orgel mal hörete. Er wahrhaftig sich vor ihme wie auch keiner in Braunschweig nicht aufdecken darf.

Du liebe Güte – so eigentümlich, ich will nicht sagen rüde und ruppig, aber mokant ist dieser Brief geschrieben. Den Herrn Schwiegervater mit "er" anzureden - so redet man normalerweise als Standesperson einen Lakaien an. Oder aber man meint den erhobenen Zeigefinger, man meint das gewisse sich Mokieren. Vielleicht gab es vorher irgendeine Art von Streitigkeit, weil eben der Schwiegersohn Schwanberger Senior ein Geiger in der Hofkapelle war und der zünftige, konservative Braunschweiger Organist Bähre gesagt hat, also weißt du, mein lieber Freund, zünftige Musikausübung ist was anderes als Opern fiedeln, so könnte man sich vorstellen. Und nun sitzt dieser Opernfiedler bei Herrn Bachen auf der Orgelbank in Leipzig und entdeckt dieses Spiel, dieses faszinierende, und lässt sich davon enthusiasmieren und sagt du liebe Güte, ihr habt doch in Braunschweig keinen einzigen Organisten, der dem auch nur das Wasser reichen kann. Und jetzt fährt Schwanberger

Senior fort:

Ich habe sowas noch niemals gehöret.

Und jetzt Achtung:

Und ich muss meine Spielart ganz anders ändern, dem es nicht zu rechnen ist, wie auch im Generalbass.

Ja, da kommt der Generalbass. Aber Entschuldigung, wenn ich sage "wie auch", dann ist da etwas vorher gewesen. Das "auch" ist ein Zusatz. Er fährt fort:

Ich werde, so Gott will und mir gesund lässt, ungemein fleißig sein, denn ich bin recht begierig, Herrn Bachen seine Art zu lernen.

Aber das wäre bestimmt nicht Herrn Bachens Art, den Generalbass zu schlagen. Generalbassspiel, das war damals erst recht so, das ist im Grunde heute noch so, das ist eine Elementarqualifikation, die gehört zur Grundausbildung in der Musik, dazu musste man nicht zu einem Meister wie Bach fahren. Gut, man konnte sicherlich noch was lernen von dem. Aber worum es hier geht, das ist mit einem Wort gesagt, das geniale polyphone Extemporieren auf den Tasteninstrumenten, das ist das, was sich Schwanberger Senior offensichtlich da von Bach per Unterricht aneignen wollte.

Das ist etwas, was er seinem Sohn vermitteln konnte, und zwar bereits in sehr frühem Alter sehr wahrscheinlich. Das erklärt letzten Endes auch, wieso noch der mehr als 60-jährige Schwanberger junior den Zeugenaussagen, den kompetenten Zeugenaussagen, darunter Ernst Ludwig Gerber, der Lexikograph, die alle betonen, wie gut, wie interpretatorisch stringent, wie gefühlvoll, wie, ja, auch letzten Endes den Empfindungen nach, wie, na wie soll man das jetzt mit einem schönen Wort sagen, es gibt kaum Worte dafür, wie anrührend dieser Mann als alter Herr noch Klavier spielen konnte. Man fühlt sich erinnert an das, was Carl Philipp Emanuel Bach, ein guter Freund von Schwanberger übrigens, wie Briefe belegen, in seinem berühmten Versuch gesagt hat: Ein Musikus könne, so formulierte er, ich kann es nicht ganz wörtlich, sein Publikum niemalen anrühren, er sei denn selbst gerührt. Und diese Art von Empfindungsübertragung war etwas, was offenbar noch der alte Schwanberger junior, der schon kränkliche, hier im inzwischen nicht mehr existierenden Braunschweiger Mosthaus

wohnende Schwanberger, den Besuchern immer noch präsentieren konnte. Da ist eine Tradition, die auf den alten Johann Sebastian Bach zurückgeht, von dem auch durch den Sohn Carl Philipp Emanuel überliefert ist, wenn er, der Vater, auf dem Clavichorde spielte, dass er die Menschen mit diesem leisen Instrument zu Tränen rühren konnte. Ja, da sehen Sie, wie hier eine Traditionslinie bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts offensichtlich sich fortgesetzt hat. Dass Schwanberger und Carl Philipp Emanuel Bach, das erwähnte ich gerade, gut befreundet waren, das bezeugt auch ein Brief, den Carl Philipp Emanuel in seiner sehr zahlreichen Korrespondenz mit Johann Joachim Eschenburg geschrieben hat, als er sich mokiert darüber, dass Eschenburgs Übersetzung der Händel-Biographie von Charles Burney eine ganze Reihe von sachlichen Fehlern enthalte, vor allem die völlig falsche Gewichtung, was die Kunst auf der Orgel nicht nur an Kompositionen – angeht, zwischen Bach und Händel. Philipp Emanuel, der das cholerische Temperament seines Vaters geerbt hatte, bis zum gewissen Grade jedenfalls, echauffiert sich da regelrecht, schreibt sich da regelrecht in eine gewisse Hitze hinein, möchte ich das fast nennen, und er entschuldigt sich anschließend bei seinem Adressaten Eschenburg:

Vergeben Sie mir mein Geschwätze und Geschmiere. Das Possierlichste von allen ist die gnädige Vorsicht des Königs, wodurch Händels Jugendarbeiten bis aufs Äußerste verwahrt werden. Ich vergleiche mich gar nicht mit Händel, doch hab ich vor kurzem ein Ries und mehr alter Arbeiten von mir verbrannt und freue mich, dass sie nicht mehr sind. Lieben Sie ja dem ungeachtet ferner ganz den Ihrigen Bach.

Das ist fast ein Stil, übertragen in die Sprache des 18. Jahrhunderts, wie er vom jungen Beethoven stammen könnte. Und dann kommt der Zusatz:

Ich glaube, dass Herr Schwanberger auch meiner Meinung ist.

Nun ja, kein Wunder, dass man sich kannte, bei der Schülerschaft und bei dem, was sich aus der Schülerschaft ergeben hat. Diese Schülerschaft und die besondere Beziehung zu Tasteninstrumenten erklärt sicherlich auch, warum in den Klaviersonaten Schwanbergers eben nicht italienischer Geschmack vorherrschend ist, sie nicht also quasi verdünnte stilistische Kopien von Scarlatti oder Ähnlichem seien, sondern dass man da sehr deutlich die Einflüsse eben der Musik Carl

Philipp Emanuel Bachs durchspüren kann. Und wenn Sie daran denken, dass Komponisten wie Joseph Haydn, wie Wolfgang Amadeus Mozart, wie Ludwig van Beethoven, ja noch Franz Schubert, sich immer wieder auf Carl Philipp Emanuel Bach berufen haben, wenn der junge Franz Schubert emphatisch in seinem Brief schrieb: "Bach ist unser aller Vater", da war nicht Johann Sebastian gemeint, sondern Carl Philipp Emanuel.

Wenn man das in Rechnung stellt, dann wird einem klar, auf welcher Entwicklungslinie sich die Musik von Schwanberger befunden hat. Natürlich wirkt dieses Œuvre, insoweit wir es überhaupt überblicken können, zunächst einmal stilistisch ausgesprochen heterogen. Aber – Entschuldigung, dieser Mann ist relativ alt geworden. Und seine Wirkungszeit beträgt etliche Jahrzehnte. Das ist nichts anderes als bei Georg Caspar Schürmann, das ist nicht anders als auch bei Louis Spohr. Die Frage ist immer, ob ein Musiker, ob überhaupt ein Künstler, mit einem langen Leben eher gesegnet oder eher gestraft ist. Ein Komponist des Übergangs ist Schwanberger sicherlich gewesen. Aber - seien wir ehrlich: War Haydn das nicht? Hören Sie den Unterschied zwischen seinen Frühwerken und den letzten Quartetten, den letzten Messen, den letzten Sinfonien, das ist ein Spagat, wenn ich die Arme ausstrecke, könnte ich es nicht umfassen, es würde mich zerreißen. Ähnliche Entwicklungsspannweiten haben Sie auch im Œuvre von Louis Spohr. Als er geboren wird, schreibt Mozart in Wien sein G-Dur-Klavierkonzert, KV 453; als Spohr im Herbst 1859 stirbt, ist der Schlussstrich unter die Partitur des Tristan gesetzt. Das zerreißt einen vielleicht noch mehr. Alles in allem – Johann Gottfried Schwanberger, so bescheiden er war, so wenig gedruckt von ihm ist, scheint mir für die Kenntnis speziell der alten Musik, gerade was die Bach-Kenntnis angeht, des jungen Louis Spohr, wie inkomplett sie auch vielleicht gewesen sein mag, eine der wichtigsten Schlüsselfiguren zu sein. Die Bescheidenheit, dass dieser Mann eben nicht weitere Karriere in Berlin gemacht hat oder an einer anderen Hofbühne – nun, sie sollte ihm nicht zum Nachteil reichen. Denken wir daran, dass auch der große Joseph Haydn eigentlich nur durch die Auflösung der Esterház'schen Kapelle 1790 die Möglichkeit und die Chance hatte, dann nach London zu gehen. Ansonsten – das ist ja Havdns erklärte Absicht und Einstellung gewesen – wollte er lieber bei seinem Fürsten bleiben, der ihm ein so prächtiges Auskommen und so gute Schaffensbedingungen vor allen Dingen gewährleistet hat. Wir müssen, glaube ich, lernen, die Dinge nach etwas anderen Kriterien zu beurteilen, als den von äußeren Erfolgen. Der Erfolg ist eine Art, wenn man dieses Wort falsch interpretiert, was ganz leicht passiert, das hat Stefan Zweig schon gesagt, eine Art von Götze, vor dessen Anbetung man sich, oder gar Anbiederung an den, man sich besser hüten sollte, wenn man ein ernsthafter Mensch, ein ernsthaft schaffender Künstler sein will.

Kleine Bemerkung zum Abschluss: Ganz in der Nähe hier dieser Universitätsgebäude – ich bin heute Morgen da vorbeigekommen – gibt es eine Abt-Jerusalem-Straße – Gott sei Dank gibt es die. Schön, dass ein Straßenname daran erinnert. In der Nähe der Aegidienkirche gibt es entsprechende Namenverbindung mit Spohr, es gibt selbstverständlich eine Eschenburgstraße – Gott sei Dank. Warum eigentlich gibt es in Braunschweig noch keine Schwanbergerstraße? Georg Caspar Schürmann hat hier mehrere Jahrzehnte lang gewirkt, er hat das in die braunschweigische Musikentwicklung hineingebracht, was man Kontinuität nennt, ein nicht zu unterschätzender Faktor. Sein Amtsnachfolger, mit Unterbrechung nach Fiorillo eben dann Johann Gottfried Schwanberger, hat das Gleiche getan, unter ungleich schwierigeren Bedingungen, denn er musste erleben, wie die Hofoper wegen des von Herzog Karl I. fast ruinierten Staatshaushaltes aufgelöst worden ist, und die Bühne, an der er einst als Opernkomponist brillieren durfte, von reisenden Operntruppen bespielt wurde. Ich denke, es wäre an der Zeit, mal eine Eingabe an den Herrn Oberbürgermeister Hoffmann zu machen, ob man nicht auch diesen ohne Zweifel, wenn auch bescheiden und eher hinter vorgehaltener Hand, diesen bedeutenden Sohn der Stadt Braunschweig, der ja ein Landeskind war und nicht aus Hamburg stammte wie Eschenburg, ob man ihn nicht in Form von Platz oder Straße hier mit dem Namen verewigen sollte.

Spohrs Geigenlehrer Dufour Emigrant in Seesen und Musikmeister in Holzminden

KARL TRAUGOTT GOLDBACH

Seinen eigenen Lebenserinnerungen zufolge begann Spohr mit etwa fünf Jahren Geige zu spielen und erhielt seinen ersten Unterricht beim Seesener Lehrer Riemenschneider.¹ Über seinen zweiten Geigenlehrer berichtet Spohr:

Etwa um das Jahr 1790 oder 91 kam ein französischer Emigrant namens Dufour nach Seesen, der, obgleich nur Dilettant, doch ein sehr fertiger Geiger und Violoncellist war. Er fixierte sich dort, erhielt Freitische bei den wohlhabenderen Einwohnern und ernährte sich durch Sprachunterricht. An den Tagen, wo er zu meinen Eltern kam, wurde nach Tisch jedesmal musiziert, und noch ist mir erinnerlich geblieben, daß ich bis zu Tränen gerührt war, als ich ihn zum ersten Male spielen hörte. Nun ließ ich den Eltern keine Ruhe, bis ich bei ihm Unterricht erhielt. Dufour erstaunt über meine schnellen Fortschritte, war der erste, der die Eltern zu bereden suchte, mich ganz der Musik zu widmen. Der Vater, der mich früher für das Studium der Medizin bestimmt hatte, ging bei seiner Vorliebe für die Musik bald darauf ein, hatte aber einen harten Kampf deshalb mit meinem Großvater, der sich unter einem Musiker nur einen Bierfiedler, der zum Tanze spielt, denken konnte. Später wurde mir die Genugtuung, nach meiner so frühen Anstellung als Kammermusikus in Braunschweig, dem alten Großvater, der mich sehr lieb hatte, eine bessere Meinung von der erwählten Künstlerlaufbahn beibringen zu können. [...]²

Als es nun auf Herrn Dufours Zureden beschlossen war, daß ich mich ganz der Musik widmen sollte, drang dieser darauf, daß ich nach Braunschweig gesandt werde, um weitern, namentlich theoretischen Unterricht in der Musik zu erhalten Dies konnte jedoch nicht geschehen, bevor ich konfirmiert war. Nach einem streng befolgten Gesetz durfte die Konfirmation im Herzogtum Braunschweig nicht vor dem vierzehnten Jahre stattfinden. Um nun keine Zeit zu verlieren, wurde ich im zwölften Jahre zum Großvater in das Hildesheimische geschickt, wo es der Entscheidung der Prediger überlassen war, wie bald die Kinder zur

Spohr, Louis: Lebenserinnerungen, erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen hrsg. v. Folker Göthel, Tutzing 1968, Bd. 1, S. 1f.

² Ebd., S. 2.

Konfirmation zugelassen werden sollten.3

Außer diesen kurzen Erwähnungen verwendete die Spohr-Forschung bislang nur eine Anmerkung in einem Faksimile der Erstausgabe der *Lebenserinnerungen*, die Spohrs Familie unter dem Titel *Selbsthiographie* kurz nach Spohrs Tod in zwei Bänden 1860 und 1861 herausbrachte. Eugen Schmitz, der Herausgeber dieses Faksimiles, merkte in seinem Kommentar an, der Leutnant Dufour sei von 1796 bis 1802 als Musikmeister an der Klosterschule in Holzminden angestellt gewesen, wobei Schmitz diese Angaben nicht belegte.⁴ Die biografischen Arbeiten über Spohr im 20. Jahrhundert gingen mit den Angaben Spohrs und Schmitz' teilweise sehr frei um.

Paul Katow zitiert Spohrs Text⁵ und paraphrasiert den letzten Absatz: "Dufour war wohl ein tüchtiger Geiger, aber tiefergehenden theoretischen Unterricht konnte er seinem inzwischen 12jährigen Schüler nicht vermitteln".⁶ Fantasievoller gibt Dorothy Mayer Moulton Spohrs Bericht wieder:

By a fortunate dispensation of Providence, the flood of emigration from revolutionary France swept one Monsieur Dufour, a very gifted amateur musician, into the peaceful backwaters of Seesen. He played both the violin and the cello so feelingly that Ludwig burst into tears the first time he heard him. From 1790 to 1791 M. Dufour gave the doctor's talented little son violin lessons; he was so impressed by the child's progress, that he succeeded in persuading not only the boy's father, the doctor, but even his grandfather, the pastor, to allow Ludwig to devote himself to a musical career.⁷

Die Flut der französischen Revolution, die den talentierten Amateur-Musiker Dufour in das friedliche Nebengewässer Seesen spült (wobei der Begriff "backwater" auch die Bedeutung Provinznest hat), mag poetisch klingen, wird der Not der Emigranten aber sicherlich nicht gerecht. Aus Spohrs Zitat lässt sich zudem keinesfalls ableiten, Dufour habe Spohrs Großvater überzeugt, den Enkel zum Berufsmusiker ausbilden zu lassen; dagegen schreibt Spohr selbst, sein Vater habe deshalb mit dem Großvater einen "harten Kampf" gehabt. Aus

³ Ebd., S. 3.

Schmitz, Eugen in: Spohr, Louis: Selbstbiographie. Faksimile der Ausgabe Cassel und Göttingen 1860, hrsg. v. Eugen Schmitz, Kassel und Basel 1954, Bd, 1, S. 363, Anm. I,2.

⁵ Katow, Paul: Louis Spohr. Persönlichkeit und Werk, Luxembourg 1983, S. 16.

⁶ Ebd., S. 17.

Mayer, Dorothy Moulton: The Forgotten Master. The Life & Times of Ludwig Spohr, London 1959, S. 11.

Spohrs Datumsangabe für Dufours Ankuft in Seesen "etwa um das Jahr 1790 oder 91" wird bei Mayer die Zeit der Violinstunden "from 1790 to 1791".

Hélène Cao kommentiert Spohrs Datumsangabe: "Spohr ne se rappelle plus la date avec précision" (*Spohr erinnerte sich an das Datum nicht mehr genau*).⁸ Auf ein genaueres Datum legt sich Herfried Homburg fest, der nach dem Bericht, Carl Heinrich Spohr habe seinem Ältesten 1789 eine Geige gekauft, fortfährt:

Geigerische Grundkenntnisse vermittelte Rektor Johann Andreas Riemenschneider, bis im folgenden Jahr der französische Emigrant Du Four nach Seesen kam und auch im Spohr-Hause einen Freitisch erhielt. Er geigte besser als der alte Lehrer, rührte den Sechsjährigen mit seinem ersten Vortrag zu Tränen und übernahm auf dessen Drängen hin den Unterricht.

Wenn der Unterricht bei Dufour im auf 1789 folgenden Jahr begann, in dem Spohr zudem sechs Jahre alt war, wären wir in 1790, das auch Hans Rudolf Jung und Helmut Peters annehmen. 10 Clive Brown übernimmt hingegen wieder die Jahre 1790/91 als Beginn für den Unterrichtsbeginn bei Dufour, 11 wobei der deutsche Übersetzer dieser Biografie, Wolfram Boder, den Unterrichtsbeginn unter Berücksichtigung der Referat-Fassung dieses Aufsatz' auf 1794 datiert. 12 Brown hält weiterhin Dufours Weggang nach Holzminden für den Anlass von Spohrs weiterer musikalischer Ausbildung in Braunschweig: "In 1796, when Dufour left Seesen to take up the post of Kapellmeister at the monastery school in Holzminden, he suggested that Louis should be sent to Brunswick to receive more advanced tuition". 13 Außerdem schließt er aus Spohrs Bemerkung, ihn habe das Spiel Dufours zu Tränen gerührt, dass sich hier bereits Spohrs Bevorzugung expressi-

⁸ Cao, Hélène: Louis SPOHR ou Le don d'être heureux, Drize und Genève 2006, S. 10, Anm. 5.

⁹ Homburg, Herfried: Louis Spohr. Bilder und Dokumente seiner Zeit (= Kasseler Quellen und Studien 3), Kassel 1968, S. 11f.

Jung, Hans Rudolf: Louis Spohr – der Geiger und seine Violinkonzerte, in: Louis Spohr. Festschrift 1959, hrsg. v. Günther Kraft, Paul Michel und Hans Rudolf Jung, Weimar 1959, S. 78-87, hier S. 78; Peters, Helmut: Der Komponist, Geiger Dirigent und Pädagoge. Louis Spohr (1784-1859) mit einer Auswahlbibliographie zu Leben und Schaffen, Braunschweig 1987, S. 11.

Brown, Clive: Louis Spohr. A critical biography, Cambridge u.a. 1984, S. 4.

Ders., Louis Spohr. Eine kritische Biographie, aus dem Englischen von Wolfram Boder, Kassel 2009, S. 5; vgl. ebd., S. 26, Anm. 5.

¹³ Brown, S. 5; dt. Übersetzung, S. 5.

ven Spiels vor Virtuosität als Selbstzweck ausdrücke. ¹⁴ Ronald Dürre unterstreicht die Bedeutung Dufours mehrfach:

Die Rolle des französischen Emigranten Dufour als Sprach- und Geigenlehrer des jungen Spohr wurde in ihrer Bedeutung bisher nicht angemessen berücksichtigt. Dufour machte Spohr als erster mit dem von Giovanni Batista Viotti (1755-1824) ab 1782 geprägten französischen Violinstil vertraut und regte die weitere Ausbildung in Braunschweig an.¹⁵

Etwas vorsichtiger formuliert Dürre später:

Dufour, der als Revolutionsflüchtling aus Frankreich kam, dürfte schon von den sich dort langsam durchsetzenden Neuerungen im Violinspiel seiner Zeit beeinflusst gewesen sein. 16

Ließe sich nachweisen, dass bereits Dufour Spohr mit dem durch Viotti geprägten Violinstil vertraut gemacht habe, wäre dies in der Tat angemessen zu berücksichtigen. Viotti erscheint jedenfalls erstmals im Text der *Lebenserinnerungen*, wenn der Braunschweiger Herzog Spohr um die Wahl eines neuen Geigenlehrers bittet.¹⁷

Eine Begründung für diese These einer sehr frühen Beeinflussung durch die Viotti-Schule fehlt hier jedenfalls. Im Gegensatz zur Überlegung, ob Spohr bereits bei Dufour das Auflegen des Kinns leicht links über dem Saitenhalter statt rechts daneben gelernt habe:

Spohr vermittelte demzufolge in seinem Geigenunterricht die neue Art der Haltung. [...] Es ist nicht nachweisbar, wer Spohr wann mit dieser Neuerung bekannt machte. Weil er in diesem Zusammenhang von einem Umlernen bei F. Eck nichts erwähnt, darf man vermuten, dass er schon von Dufour in Anfängen mit dieser Haltung des Instruments vertraut gemacht wurde. 18

Vermutlich stützt sich diese Begründung auf eine Tagebuchnotiz, die

Ebd., S. 4; dt. Übersetzung, S. 5.

Dürre, Ronald: Louis Spohr und die "Kasseler Schule". Das p\u00e4dagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten H\u00e4lfte des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Magdeburg 2004, S. 16, auch online: http://diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.pdf#page=16.

¹⁶ Ebd., S. 77, auch online: http://diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.pdf#page=77.

¹⁷ Spohr, Lebenserinnerungen, S. 11.

Dürre, S. 85f., auch online http://diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.pdf#page=85.

Spohr in seinen Lebenserinnerungen wiedergibt:

Heute früh, den 30. April, fing Herr Eck seinen Unterricht bei mir an. Aber ach, wie sehr wurde ich gedemütigt. Ich, der ich einer der ersten Virtuosen Deutschlands zu sein geglaubt hatte, konnte ihm nicht einen einzigen Takt zu Danke spielen, sondern mußte jeden wenigstens zehnmal wiederholen, um nur endlich einigermaßen seine Zufriedenheit zu erlangen. Vorzüglich mißfiel ihm mein Strich, welchen umzuändern ich nun auch selbst für sehr nötig halte. Es wird mir freilich anfangs sehr schwer vorkommen; doch hoffe ich endlich, von dem großen Nutzen dieser Umänderung überzeugt, damit zustande zu kommen.¹⁹

Aus dem Fehlen einer Quelle zum Umlernen der Haltung während Spohrs Unterricht bei Eck lässt sich kaum folgern, es habe dieses Umlernen nicht gegeben. Hinzu kommt, dass Spohr in den Jahren zwischen dem Unterricht bei Dufour und Eck mit Gottfried Kunisch und Charles Maucourt zwei weitere Geigenlehrer hatte, bei denen er eine neue Geigenhaltung gelernt haben könnte.²⁰ Auch eine weitere Folgerung halte ich für überinterpretiert:

Wenn der Knabe Louis vom Violinspiel Dufours bis zu Tränen gerührt war, dürfte der Einfluss dieses zweiten Lehrers für seine weitere Entwicklung von großer Bedeutung gewesen sein. Das betrifft den Unterricht bei Dufour und gleichzeitig den unvermeidlichen Kontakt mit der französischen Sprache.²¹

Aus den bisher vorliegenden Quellen lassen sich genaue Inhalte von Spohrs Unterricht bei Dufour genauso wenig belegen wie die Feststellung, Spohr habe bei Dufour auch Sprachunterricht gehabt.

Neben den genannten journalistischen und wissenschaftlichen Texten stehen schließlich noch zwei belletristische Bearbeitungen von Spohrs Leben. Der "schlanke, blasse Mann mit den flackernden Augen, deren Blick etwas Entsetztes nicht los werden konnte", spricht im Roman von Edith Gräfin Salburg eine mit französischen

¹⁹ Spohr, Lebenserinnerungen, S. 12f.

²⁰ Vgl. ebd., S. 4ff.

Dürre, S. 48, auch online: http://diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.pdf#page=48. - Außer in den vorgehenden Zitaten nimmt Dürre den Gedanken eines Sprachunterrichts Spohrs bei Dufour später noch einmal auf: "Das Französische, das Spohr im Elternhaus bei seinem Sprach- und Geigenlehrer Dufour schon in der Kindheit erlernte, benutzten die Gebildeten aller europäischer Länder unter dem Einfluss der Aufklärung als Ausdruck von geistiger und kultureller Verbundenheit und zur distinguierten Verständigung." (Dürre, S. 50, auch online: http://diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.pdf#page=50.

Brocken durchsetzte Sprache, wie sie der Leser sonst vielleicht nur in den Hercule-Poirot-Romanen Agatha Christies erwartet:

"Sag doch, sag doch dem Vater", raunte er Dufour zu, "daß ich in die Musik muß."

"In die was?"

"Na, Musiker muß ich werden, durchaus."

"Mondieu. Mais un musicien cela meurt de faim, mon petit. Du mußt ein ärtzliches Docteur werden, wie dein Monsieur père."

"Nein, nein, nein."

Mit stolzer Geste reichte Louis seine erste Komposition hin, die er dann mit dem Franzosen den Eltern vortragen durfte.

Es fiel von des Vaters Lippen der Entscheid:

"Einer Gottesgabe, die von oben kommt, kann ich mich nicht entgegenstellen. Du magst denn zur Kunst gehen."

Die Mutter nickte dazu, aber sie sah dabei voraus, was alles an Kämpfen und Nöten kommen müßte.

Da flüsterte Dufour, der sie verehrte, ihr zu:

"Keiner Angst, ma bonne Madame Spohr. Dieses Slingel, sie macht es. Mit einer Medizinbouteille, er würde nur Unheil anrichten, assurément." ²²

An die frühere Erwähnung Salburgs, Dufour sei "mit einer wertvollen eigenen Violine, auf der er Meister war", in Seesen aufgetaucht,²³ knüpft vielleicht die Formulierung Adolf Strucks in seiner "Lebensbeschreibung für die Jugend" an, wenn sich bei ihm Dufour "auf seiner eigenen wertvollen Geige als Meister erwies".²⁴

Den genannten Ausführungen zu Spohrs Unterricht bei Dufour fehlt, was eigentlich Voraussetzung jeder historischen Arbeit sein sollte: die kritische Einordnung der Quellen. Und das obwohl Eugen Schmitz in seiner Neuausgabe der *Selbstbiographie* Spohrs hervorhob, dass mit einer "absolute(n) Zuverlässigkeit jeder einzelnen Tatsachenangabe nicht zu rechnen" sei, zumal sich Spohr im späteren Lebensalter oft nur auf sein Gedächtnis stützen konnte. ²⁵ Ähnlich wies auch Folker Göthel, der Herausgeber des gleichen Textes nach dem autografen Manuskript Spohrs unter dem Titel *Lebenserinnerungen*, ausdrücklich auf "erhebliche stilistische Unterschiede" zwischen zwei Schichten des Textes hin: einerseits Übernahmen aus Spohrs

²² Salburg, Edith Gräfin: Ludwig Spohr, Leipzig 1936, S. 10.

²³ Ebd., S. 9.

²⁴ Struck, Adolf: Ludwig Spohr. Eine Lebensbeschreibung für die Jugend, Braunschweig 1959, S. 8.

²⁵ Schmitz, "Nachwort", in: Spohr, Selbstbiographie, Bd. 1, S. 351-362, hier S. 359.

Tagebüchern, die so zeitlich sehr nah an den berichteten Ereignissen sind, und den "eigentlichen Erinnerungen", die vor allem gegen Ende der Abfassung des Textes merklich vom "Nachlassen der körperlichen und geistigen Kräfte" Spohrs geprägt seien. 26 Spohr verfasste seine Lebenserinnerungen offensichtlich in chronologischer Reihenfolge; da sich die eingangs zitierte Passage auf den ersten Seiten des Textes befindet, dürften sie also um 1847 verfasst sein, als Spohr mit der Aufzeichnung seines Textes begann.²⁷ Zu dieser Zeit hatte Spohr vermutlich noch nicht die erwähnten gesundheitlichen Probleme, jedoch bleibt die große Zeitspanne zwischen den berichteten Ereignissen – nach Angabe innerhalb der Quelle zwischen 1790 und 1796 - und dem Zeitpunkt der Abfassung von mehr als einem halben Jahrhundert. Für einen Punkt hat hier bereits Göthel auf eine Erinnerungsungenauigkeit Spohrs hingewiesen. In einer Passage vor dem eingangs zitierten Textausschnitt gibt Spohr an, er habe beim "Rektor Riemenschneider" seinen ersten Unterricht erhalten;²⁸ Rektor wurde Riemenschneider aber erst 1799, als Spohr längst nicht mehr in Seesen war.²⁹ Clive Brown stellt für Spohrs Englandaufenthalte Erinnerungsfehler fest: während Spohr in seinen Lebenserinnerungen zur ersten Londoner Aufführung seiner zweiten Sinfonie 1820 von begeisterten Presseberichten am nächsten Morgen schrieb, weist Brown nur eine einzige Besprechung in der englischen Presse nach, die dann auch nicht am nächsten Tag, sondern fast einen Monat später erschien, sowie eine weitere Erwähnung.³⁰

Die vorliegenden Forschungen über französische Revolutionsemigranten im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel legen nahe, dass Spohrs ungefähre Angabe für Dufours Ankunft in Seesen 1790/91 nicht stimmt. In den ersten Revolutionsjahren flüchteten die Emigranten, soweit sie nach Deutschland kamen, zunächst in die linksrheinischen Gebiete, wo sich Ende 1791 etwa 15000 bis 20000 aufhielten.³¹ Eine Verordnung vom 3. November 1792 in

Göthel, Folker: Vorwort, in: Spohr, Lebenserinnerungen, S. IX-XX, hier S. XVf.

²⁷ Vgl. ebd., S. XIII.

²⁸ Spohr, Lebenserinnerungen, S. 2.

Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel (im folgenden NSA), 31 N Nr. 2032 [Personalakte Riemenschneider]; vgl. Göthel in: Spohr, Lebenserinnerungen, S. 317, Anm. 6.

Brown, Louis Spohr, S. 140, dt. Übers., S. 168; ders., Spohrs Popularität in England, übersetzt von Rainer Krempien, in: Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag, hrsg. v. Hartmut Becker und Rainer Krempien, Kassel 1984, S. 105-116, hier S. 105f.

Scheel, Günther: Die Emigranten der Französischen Revolution im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel, in: Braunschweigisches Jahrbuch für Landesgeschichte 83

Braunschweig, fast wörtlich übereinstimmend mit einer Verordnung in Kurhannover vom 29. Oktober, wies die Unterbehörden, Ämter und Städte des Fürstentum zunächst an, allen Personen französischer Herkunft, die nicht aus geschäftlichen Gründen eintrafen, den Aufenthalt zu verbieten.³² Erst als nach der Hinrichtung des Königs in den Jahren 1793/94 der Flüchtlingsstrom anstieg und sich die an Rhein und Mosel aufhaltenden Franzosen auch ins innere Deutschland begaben, räumten Braunschweig-Wolfenbüttel und Kurhannover im November 1794 den Emigranten die Möglichkeit ein, auf besonderen Antrag eine Aufenthaltsgenehmigung zu bekommen.³³

Wenn wir nicht die Datumsangabe bei Spohr zum Anlass nehmen, die Forschungsergebnisse zu den Revolutionsflüchtlingen im Herzogtum Braunschweig in Frage zu stellen, folgt aus der Datenlage, dass Dufour frühestens Ende 1794 nach Seesen kam. Da er wie sein Violinschüler die Stadt 1796 verließ, war die Zeit ihres Unterrichtsverhältnisses deutlich kürzer als von der Forschung bisher angenommen; die "Kontakte mit dem Violinspiel bei Dufour" bestanden also gerade nicht "über einen verhältnismäßig langen Zeitraum", sondern wohl höchstens 1 1/2 Jahre. Für den daraus resultierenden längeren Unterricht Spohrs bei seinem ersten Lehrer Riemenschneider sprechen vielleicht auch Spohrs eigene Angaben:

Als ich nun die Griffe der Geige nach Noten erlernt hatte, durfte ich auch als Geiger des Abends mitmusizieren, und besonders waren es drei Trios von Kalkbrenner für Piano, Flöte und Violine, die eingeübt und dann vor den Freunden des Hauses vorgetragen wurden.³⁵

Da es mir bisher nicht gelungen ist, Trios von Christian Kalkbrenner für Piano, Flöte und Violine bibliografisch nachzuweisen oder gar einzusehen, kann ich derzeit den Schwierigkeitsgrad dieser Musik nicht einschätzen. Doch geht aus dem Zitat immerhin hervor, dass Riemenschneider entweder den entweder 1790/91 sechs- bis siebenjährigen oder – wahrscheinlicher – 1794 zehnjährigen Knaben soweit

^{(2002),} S. 35-58, hier S. 36, auch online: http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00042760 (vollständige Publikationen) oder http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de/dfg-files/00042760/DWL/0000038.pdf (nur S. 36).

Ebd., S. 39, auch online: http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de/dfg-files/00042760/DWL/00000041.pdf.

³³ Ebd

³⁴ Dürre, S. 49, auch online: http://diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.pdf#page=49.

Vgl. Spohr, Lebenserinnerungen, S. 2.

unterrichtet hatte, dass er in der Lage war, gängige Hausmusik des späten 18. Jahrhunderts mitzumusizieren³⁶.

Doch was wissen wir nun unabhängig von Spohrs Angaben über Dufour? Bereits vor dem Erscheinen des 1860 unter dem Titel Selbstbiographie herausgegebenen ersten Bands von Spohrs Lebenserinnerungen überlieferten biografische Texte über Spohr den Namen Dufour. Karl Wilhelm Justi verfasste 1831 einen Lexikonartikel, für den er "größtentheils auf den mit Sachkunde verfaßten Aufsatze in dem Konversations-Lexikon (9. Bd. Leipzig 1820, S. 359fg.)" zurückgriff.³⁷ Dieses Lexikon erwähnt Dufour nicht. Daher gehört Justis kurze Ausführung sicherlich zu den "Berichtigungen und Zusätzen, theils vom Künstler selbst, theils von einem seiner vertrauteren Freunde": ³⁸

Hierzu wirkte vorzüglich die nähere Bekanntschaft mit einem ausgezeichneten Geigenspieler, einem französischen Emigranten, Dufour, welche Spohr zu Seesen gemacht hatte, wo sein Vater damals als Arzt angestellt war; Dufour gab ihm den ersten Unterricht auf der Violine, und legte dadurch den Grund zu seiner nachherigen Virtuosität auf diesem Instrumente.³⁹

Mit der Darstellung in den Lebenserinnerungen übereinstimmend stellt Justi Dufour als sehr wichtig für Spohrs spätere Karriere dar. Möglicherweise bekam er diese Einschätzung von Spohr persönlich. Gegenüber einem späteren Biografen verweigerte Spohr jedoch weitere Details; zumindest schrieb er an den Kasseler Verleger Ernst Balde:

Recht sehr muß ich bedauern, Ihnen die gewünschten Notizen zu meiner Biographie nicht liefern zu können. Zwar habe ich auf den Wunsch

Helmut Peters kehrt in seiner Darstellung die Reihenfolge um; ihm zufolge bewegte Dufour zunächst Vater Spohr seinem Sohn das Musikstudium zu erlauben, erst danach "überzeugte [der junge Geiger] und überraschte die Eltern dagegen mit seiner ungewöhnlichen Begabung, er war bald schon in der Lage, bei Kammermusikabenden zu begleiten und schwierige Trios z. B. von Christian Kalkbrenner zu spielen" (Peters, S. 12).

Justi, Karl Wilhelm: Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstler-Geschichte vom Jahre 1806 bis 1830, Marburg 1831, S. 638-642, hier S. 638, auch online: http://books.google.de/books?id=r-hQAAAAcAAJ&pg=PA638; vgl. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon), 5. Aufl., Bd. 9, Leipzig 1820, S. 359ff., auch online: http://books.google.de/books?id=iPI0AAAAMAAJ&pg=PA359.

Justi, ebd. – Welcher "vertraute Freund" Spohrs hier Informationen beitrug, lässt sich aus den bisher vorliegenden Quellen nicht erschließen.

Ebd., S. 639, auch online: http://books.google.de/books?id=r-hQAAAAcAAI&pg=PA639.

meiner Familie Erinnerungen aus meinem Leben niedergeschrieben; es eignen sich diese Aufzeichnungen aber nicht für die Öffentlichkeit, und können daher nie, oder erst nach meinem Tode publicirt werden. Im übrigen wüßte ich dem, was das Brockhausische Conversationslexicon, und die Tonkünstlerbiographien von Gerber, Schilling, Fétis und vielleicht noch andere, aus meinem Leben enthalten, nichts wesentliches hinzuzufügen. Doch würde es mir lieb seyn, wenn ich, falls Ihre Sammlung auch meine Biographie enthalten soll, dieselbe vor dem Druck durchsehen könnte, um allenfalsige Irrthümer im voraus berichtigen zu können.⁴⁰

Wie Brockhaus' Conversationslexicon geben die von Spohr im Brief erwähnten Musiklexika keinen Hinweis auf Dufour, sondern nur auf Spohrs Lehrer Maucourt und Eck; Schilling bezeichnet dabei – wie schon der Brockhaus – Maucourt ausdrücklich als "ersten Lehrer".⁴¹

Der von Balde beauftragte Autor W. Neumann erwähnt als erster bislang zitierter Autor Spohrs ersten Geigenlehrer:

Riemenschneider war nichts weniger als ein ausgezeichneter Violinist, aber er war, so zu sagen, in Seesen der Matador. – Wollte das im Allgemeinen auch nicht viel heißen, die Seesener waren doch auf ihren Rektor stolz. – Hier erhielt nun Ludwig den ersten notdürftigen Unterricht. 42

Diese Information entstammt vermutlich keinem mündlichen Bericht aus Spohrs Umfeld, sondern einer Festschrift zu Spohrs 25jährigem Kasseler Dienstjubiläum:

Spohr erhielt seine ersten düftigen Unterweisungen im Violinspielen vom Rec-

⁴⁰ Spohr, Louis: Brief an Ernst Balde in Kassel, Wilhelmshöhe 1. März 1854, D-Kl Sign. 2° Mus 1500 Sp. 75,60, Briefentwurf auf der Rückseite des Briefs von Ernst Balde an Spohr, Kassel 24. Februar 1854, D-Ksp Sign. Sp. ep. 2.3 < Balde, Ernst 18540301>.

Gerber, Ernst Ludwig: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. 4, Leipzig 1814, S. 237-242, auch online: http://books.google.de/books?id=3P0OAAAAYAAJ&pg=RA1-PA88; Schilling, Gustav: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 446-450, auch online: http://books.google.de/books?id=S7kZAAAAYAAJ&pg=PA446; Fétis, François-Joseph: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Bd. 8, Paris 1844, S. 247ff., auch online: http://books.google.fr/books?id=W1HSyp8Cn88C&pg=PA247. Die Bezeichnung Maucourts als ersten Violinlehrer Spohrs auch in: Gathy, August: Musikalisches Conversationsl-Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft, Hamburg ²1840, S. 435f., auch online: http://books.google.de/books?id=p0pDAAAAcAAJ&pg=PA435.

⁴² Neumann, W.: Ludwig Spohr. Eine Biographie (= Die Componisten der neueren Zeit 5), Kassel 1854, S. 11, auch online: http://books.google.de/books?id=K2NDAAAAAABepg=PA11.

tor Riemenschneider und von einem französischen Regufié Namens Dufour, der sich um das Jahr 1790 oder 1791 in Seesen niederließ. 43

Diese Bemerkung über Dufour wiederholt sich bei Neumann mit leicht umgestelltem Satzbau:

Um das Jahr 1790 oder 1791 ließ sich ein anderer Violinspieler, ein französischer Refugié, Namens Dufour in Seesen nieder; wenngleich ebenfalls kein großes Licht, überragte er doch den Rektor Riemenschneider bei weitem und dieser Zufall war für unseren Ludwig von großer Bedeutung, da er ihm Gelegenheit bot, einen andern Unterricht mit zu genießen, welche Gelegenheit auch von der sorgsamen Mutter sogleich ergriffen wurde, und auf den eifrigen, talentvollen Knaben einen bemerkbaren Einfluß ausübte.⁴⁴

Die Charakterisierung Dufours als "ebenfalls kein großes Licht" kehrt später wörtlich in einem Nekrolog auf Spohr im *Bremer Sonntagsblatt* wieder. ⁴⁵ Zwischen dieser Einschätzung und dem "ausgezeichneten Geigenspieler" bei Justi bewegen sich die Darstellungen in anderen Nekrologen, beispielsweise: "Ein Refugié, Dufour, trat dem Rector als Lehrer zur Seite, um Weniges befähigter, als dieser" oder "Den ersten musikalischen Unterricht erhielt Spohr durch den als Violinisten ziemlich untergeordneten Rektor Riemenschneider, dem später ein französischer Flüchtling Namens Dufour, der sich in Seesen niederließ, fördernd zur Seite trat". ⁴⁷ Der Spohr-Schüler Alexander Malibran formulierte in seiner nach dem Tod seines Lehrers eilig zusammengeschriebenen Biografie:

ein Jahr später, gegen Ende des Jahres 1790, ließ die Mutter ihn Unterricht nehmen bei einem emigrirten Franzosen Namens Dufour, dessen musikalische Fähigkeiten, wenn auch kaum das Gewöhnliche übersteigend, doch die des guten Rektors übertrafen.⁴⁸

Ähnlich wie Justi beruft sich Malibran für die Darstellung von Spohrs

Spohr's Jubel-Fest im Januar 1847, Kassel 1847, S. 14f., Anm. *. – Der weitere Textvergleich scheint ebenfalls auf die Festschrift als Quelle für Neumanns Biografie zu deuten.

⁴⁴ Neumann, S. 11f.

⁴⁵ P., F.: Ludwig Spohr, in: Bremer Sonntagsblatt 7 (1859), S. 348f., auch online: http://books.google.de/books?id=uZREAAAAcAAJ&pg=PA348.

⁴⁶ A., C.: Ludwig Spohr, in: Niederrheinische Musik-Zeitung 7 (1859), S. 353ff., hier S. 353, auch online: http://books.google.de/books?id=iRNDAAAAAAJ&pg=PA353.

⁴⁷ Lichterfeld, F.: Ludwig Spohr, in: Deutscher Bühnen-Almanach 24 (1860), S. 135-146, hier S. 136, auch online: http://books.google.de/books?id=oFc6AAAAcAA]&pg=PA136.

⁴⁸ Malibran, Alexander: Louis Spohr. Sein Leben und Wirken, Frankfurt a.M. 1860, S. 4,

Jugend auf mündliche Mitteilungen seines Lehrers aus dem Jahr 1846.⁴⁹ Sollte dies stimmen, erhielt Malibran diese Informationen etwa ein Jahr, bevor Spohr mit der Niederschrift der *Lebenserinnerungen* begann. Allerdings ist Malibrans Biografie in vielen Punkten sehr unzuverlässig und gerade die Anmerkungen über Dufour können auch sehr gut von Neumann übernommen sein.

Die Meinungen über Dufours Fähigkeiten und damit seine Bedeutung als Spohrs Violinlehrer gehen bei den Autoren, welche die Lebenserinnerungen noch nicht kannten, also ebenso weit auseinander, wie bei den Spohr-Forschern des 20. Jahrhunderts. Aus Spohrs eigenem Bericht lässt sich mit Sicherheit wohl nur ein Schluss ziehen: Der Schüler behielt seinen Lehrer als wichtigen Förderer in Erinnerung. Dass Spohr sich offensichtlich in der Dauer des Unterrichts irrte, unterstreicht diese Bedeutung in der Rückschau noch zusätzlich.

In den Listen französischer Emigranten im Herzogtum fehlt Dufours Name, dort sind allerdings auch hauptsächlich die Franzosen in Braunschweig, Wolfenbüttel und Blankenburg erfasst. Über den Seesener Aufenthalt Dufours erfahren wir ebenfalls nichts, zumal hier in der archivalischen Überlieferung Lücken klaffen: in den Akten zu *Bevölkerung: Einwohner, Bürger, Volkszählung* zwischen 1787 und 1796, in denen zu *Gemeindewesen, Bürgermeister, Magistrat* sogar zwischen 1772 und 1820. Dafür führt Eugen Schmitz' Information weiter, Dufour habe nach seinem Weggang aus Seesen eine Anstellung an der Klosterschule Holzminden gefunden. ⁵⁰ Schmitz belegt diese Angabe zwar nicht, stützt sich aber sicherlich auf die von Ludwig Spohr verfasste Chronik der Familie Spohr, in der er als Urenkel Louis Spohrs selbst genannt ist: ⁵¹

Von Entscheidung für den letzteren wurde es, daß etwa 1790 ein gewisser Dufour nach Seesen kam. Es war ein emigrierter Leutnant von adeliger Abkunft eig. du Four, er wurde später (1796) an der Klosterschule in Holzminden (siehe oben) – ob durch Spohrs Empfehlung? - angestellt und unterrichtete an der

auch online: http://books.google.de/books?id=05YPAAAAYAAJ&pg=PA4.

⁴⁹ Ebd., S. 2.

⁵⁰ Vgl. Anm. 3.

Spohr, Ludwig: Spohr'sches Familienbuch. Genealogie der Familie Spohr aus Alfeld und kleine Beiträge zu einer Familien-Chronik. Herausgegeben zum 50jähr. Todestage des Komponisten Louis Spohr 22. Oktober 1909, Karlsruhe 1909, S. 43.

Schule auch im Fechten. 1802 dankte er ab. (Gymn. Progr. 1860.)⁵²

Die Bemerkung "siehe oben" bezieht sich auf Spohrs Großvater Ernst Heinrich Ludwig Henke, er war von 1761 bis 1769 Konrektor der Schule.⁵³ Henke selbst kommt für eine Empfehlung Dufours nach Holzminden jedoch nicht in Frage, da er bereits 1786 starb; weiter unten lernen wir jedoch ein anderes Mitglied der Familie Spohr kennen, das mit dem Aufseher über die Schule in Verbindung stand. Die Quellenangabe "Gymn. Progr. 1860" stützt sich auf eine Festschrift der Schule:

d) Musiklehrer

Zuerst gab musicalischen Unterricht und leitete das Collegium musicum der Stadtmusicus Martin. Dufour, ein emigrirter Lieutenant (Lehrer L. Spohrs), wurde 1796 als Concertmeisterangestellt und unterrichtete auch im Fechten. Er dankte 1802 ab. Adami, Concertmeister 1802, diente 1814 als Landwehr-Lieutenant, † 1815. 54

Diese Schrift lag zum Jubiläum der Schule am 16. Januar 1860 offensichtlich bereits vor, sie erschien also vor dem ersten Band der *Selbst-biographie*; die Information ist also von Spohrs Text unabhängig, auch wenn er sich vielleicht auf einen der oben erwähnten Lexikonartikel stützt.

Diese Schule war 1760 vom Kloster Amelungsborn nach Holzminden verlegt worden. In den Akten des für diese Schule zuständigen Konsistoriums finden sich nun einige spärliche Hinweise auf Dufour. Sein vollständiger Name, Basilius Pierre du Four, findet sich dabei in der ganzen Überlieferung nur einmal.⁵⁵ Nachdem Pfingsten 1796 Niedermeyer, der bisherige Tanz- und Fechtmeister der Schule, verstarb, schlug die Fürstliche Klosterrathsstube am 13. September desselben Jahres ihrem Fürsten drei Kandidaten vor: den Tanzmeister Wenzel, der auch als Schauspieler gewirkt und zuletzt in Stadtoldendorf und Seesen gelebt hatte, den Tanzmeister Christian Ernst

⁵² Ebd., S. 27.

⁵³ Ebd., S. 21.

Dauber, Ludwig: Mittheilungen aus der Vergangenheit des Herzoglichen Gymnasiums zu Holzminden bis zum Jahre 1814, durch welche zu der am 16. Januar 1860 zu begehenden Feier der vor hundert Jahren erfolgten Verlegung obengenannter Schule an ihre jetzige Stätte deren Hohe Vorgesetzte, Gönner und Freunde ehrerbietigst eingeladen werden, Braunschweig 1860, S. 48, auch online: http://books.google.de/books?id=FhEBAAAAYAAI&pg=PA48.

NSA Wolfenbüttel, 14 Alt 2386, Gymnasialakten der Kloster- und Stadtschule Holzminden, Bl. 12.

Simon aus Braunschweig und schließlich Dufour.⁵⁶ Die Klosterrathsstube gab Dufour den Vorzug:

welcher leztere nach den eingezogenen Nachrichten von dem Ober-Amtmann Zöllner auch dem Magistrat in Seesen sich dazu am besten erfinden dürfte, da er in der französischen Sprache, im Tanzen, Fechten auch Music große Fähigkeiten besitzen, auch feine Sitten und guten moralischen Character haben soll, der Abt Häseler hat ihn auch vorzüglich mit recommendiret.⁵⁷

Simon empfahl sich mit einem Brief vom 16. September noch einmal, als er hörte, dass sich ein französischer Emigrant auf die Stelle gemeldet habe und "Hoffnung dazu machen soll". ⁵⁸ Am 20. September wies auch der eben erwähnte Seesener Oberamtmann Zöllner noch einmal auf die Qualitäten Dufours hin. ⁵⁹ Ferner bewarben sich sowohl Simon als auch Wenzel 1802 nach Dufours Weggang erneut auf die Stelle. ⁶⁰ Dufour bewarb sich jedoch nicht nur als Tanz- und Fechtmeister, sondern wollte auch als Musikmeister angestellt werden. ⁶¹ Nachdem die Wahl auf ihn fiel, sandte er seinen ersten erhaltenen Brief am 10. September 1796 noch aus Seesen an den Herzog:

Monseigneur

J'ai l'honneur de faire a Votre altesse Serenissime, mes tres humbles remerciments, pour la grace qu'elle a daigné me faire, en m'employant pour maitre de concert, de Danse et D'armes au college d'Amelunxborn à Holzminden. D'après les ordres de la chambre du couvent, je m'y suis rendu ces jours derniers Monsieur l'abbé Haeseler m'a fait selon ses ordres preter l'hommage accoutumé, et m'a introduit aussitôt; je suis par consequent maintenant employé, et penétré de reconoissance envers Votre altesse Serenissime, je vais faire tous mes efforts pour remplir les obligations attachés a cette place; mais Monseigneur, je n'ai pas le plus petit ameublement, pas de Lit, pas une Chaise, pas un Table, en un mot, pas la moindre chose de le qui m'est indispensablement necessaire, il me faut alors achètter les meubles de premiere et absolue necessité, mais Votre altesse Serenissime qui connoit parfaitement la position malheureuse des Emigrés, qui sait que bannis de notre patrie depuis si longtemps après avoir tout Sacrifié à nos devoirs, n'ayant pu tirer aucuns Secours de nos parents, dont nous ignorons mème le sort, Votre altesse Serenissime, dis-je peut aisement se representer que

NSA Wolfenbüttel, 2 Alt 15973, Anstellung von Fecht- (später Konzert-) und Tanzmeistern an der Schule Holzminden und deren Besoldung 1769-1804, Bl. 22.

⁵⁷ Ebd., Bl. 21und 22.

⁵⁸ Ebd., Bl. 23.

⁵⁹ Ebd., Bl. 27.

⁶⁰ Ebd., Bl. 39 und 40.

⁶¹ Ebd., Bl. 22.

dans une aussi critique et si facheuse position que la notre, je n'ai ni ne peux avoir les fonds necessaires aux fait de ces premier depenses, d'autant plus que les frais que j'ai été obligé de faire pour me rendre à Holzminden m'ont été tres onereux, et que ceux qu'il me faudra encore faire pour mon changement de Domicile ne me le seront pas moins toutes ces Considerations reunies m'engagent à mettre sous les yeux de Votre altesse Serenissime, l'Embaras ou je me trouve, et encouragé par la Conscience que j'ai qu'elle daignera ecouter mes prieres, j'ose Supplier, Votre Altesse Serenissime; de rendre mon sort parfait, en voulant bien donner des Ordres pour que les meubles de premierer necessité, me soient donnés afin que j[e; herausgerissen] puisse m'etablir; j'ose esperer cette grace des Bontes infinies de V[otre] altesse Serenissime, et je ne cesserai d'être avec le Respect les plus profond, et la reconoissance la plus respectueuse.

Monseigneur, De Votre Altesse Serenissime, Le tres humble et tres obeissant, soumis et devoué Serviteur Séesen le 10 9^{bre} 1796. Dufour.⁶²

Dufour bedankt sich nicht nur für die Anstellung als Musik-, Tanzund Waffenmeister an der Klosterschule, sondern bittet auch um Möbel, da er weder Bett noch Stuhl noch Tisch besitze. Vermutlich wohnte er in Seesen also möbliert, sicherlich sehr einfach.

Zwei weitere Briefe betreffen die Beendigung des Dienstverhältnisses. Als sich Dufour am 18. September 1801 abermals an den Herzog wandte, hatte sich die politische Lage geändert. Wie er selbst im Brief erklärt, ermöglichte ihm nun die Streichung von der Liste der Emigranten die Rückkehr in seine Heimat. Der Holzmindener Konzertmeister beantragte daher einen Urlaub von einem halben Jahr, da ihn seine Familie bitte, zurückzukommen und die in Unordnung geratenen Verhältnisse zu klären:

Monseigneur!

Permettez que dans la Circonstance ou je me trouve, j'ose implorer une Grace

NSA Wolfenbüttel, 2 Alt 15985, Collegium Musicum bey der Holzmindenschen Schule, Bl. 18-19 (für den Hinweis auf diesen Archivbestand danke ich Mathias Seeliger, Leiter des Stadtarchivs Holzminden).

⁶³ Seit 1793 stand das Verlassen des französischen Territoriums unter Strafe und die Emigranten wurden in eine alphabetische Liste eingetragen. Das Datum von Dufours Brief ist erstaunlich, weil er eigenen Angaben nach schon zu diesem Zeitpunkt von der Liste gestrichen wurde; die meisten Emigranten kehrten erst nach Napoleons Generalamnestie vom 26. April 1802 nach Frankreich zurück (Scheel, S. 37, auch online: http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de/dfg-files/00042760/DWL/00000039.pdf).

de Votre Altesse Serenissime. La place de Maitre de Concert au College academique d'Amelunxcborn qu'elle a bien voulu m'accorder et que j'occupe depuis cinq ans, m'ayant mis au Nombre de Ses Sujets et de personnes attachées à Son Service, me donne un titre de plus pour esperer une reponse favorable en reclament les Bontés dont Votre Altesse Serenissime ne cesse de combler non Seulement touts Ses Sujets, mais même touts ceux qui ont recours à Elle. Sur le point d'etre rayé de la Liste des Emigrés, ma famille me Sollicite depuis longstemps de retourner en France pour par ma presence accelerer cette radiation et mettre ordre à des affaires qui dans un Espace de pries de dix ans sont devenue entierement embrouillées et le deviennent encore de plus en plus par mon absence; toutes ces differentes et imperieuses Maisons auroient été certainement assez fortes pour une fois ceder aux Sollicitations d'une famille que m'est chere et qui n'a pour but que mon Bonheur, Si la respecteuse Reconoissance pour les Bontés dont, Votre Altesse Serenissime m'a honoré en me donnant un Azile et me mettant au Nombre de Ses Sujets heureux, jointe à tout ce que la Prudence dicta pour ne pas perdre une faveur aussi grande ne m'eut toujours fait differer car Reiteration des Desirs de ma famille m'engage donc a prendre un Moyen qui concilie tout, c'est de Supplier Votre Altesse Serenissime de vouloir bien me faire la Grace de m'accorder une Permission de Six Mois pour aller en France, esperant que dans cet Espace de Temps mes affaires auront pris une Decision quelconque et que je Saurai si je peux rester dans ma Patrie ou non; dans le premier cas, j'aurais d'honneur de le faire Savoir à Votre Altesse Serenissime, la priant tres humblement de vouloir bien m'accorder la Permission de me retirer de Son Service, en lui rendant mil actions de grace pour toutes les Bontés dont Elle m'a comblé juscequ'à ce jour et dont le Souvenir ne Sortira jamais de ma Memoire; dans le Cas contraire je reviendrois occuper ma Place. Si donc Votre Altesse Serenissime daignoit avoir Egard à ma Priere en m'accordant une grace aussi grande et dont depend mon Sort future, puisceque cela me rendroit à ma famille et à ma Patrie, je desirerois alors qu'Elle me fit la grace de me faire donner un Certificat qui en attestant la Qualité en la quelle j'ai l'honneur d'etre au Service de Votre Altesse Serenissime, attestât aussi qu'Elle à bien voulu m'accorder la Permission de voyager en France. Muni d'un Semblable Certificat de Votre Altesse Serenissime, touts les Obstacles Se trouveroient lévés et je pourrois voyager avec tout la Securité possible. Votre Altesse Serenissime Sentira Elle même com bien une telle Piece me devient necessaire puisque Si je ne l'avois pas je me trouverois exposé à eprouver des Difficultés la grande Confiance que je mets dans les Bontés de Votre Altesse Serenissime me fait esperer qu'Elle ne me refusera pas la grace que j'implore, Surtout en pensant qu'il s'agit du Sort d'un malheureux banni, Expatrié et dont le Seul Crime est d'avoir été fidel à Son Roi en restant attaché au serment qu'il lui avait fait en entrant à Son Service militaire. Puissent les Considerations, jointes au Penchant naturel qu'a Votre Altesse Serenissime à Secourier les Malheureux trouver grace auprès d'Elle. Mon Desir etant de partir à la St Michel, j'attends avec Respect la Resolution que Votre Altesse Serenissime voudra bien prendre à mon Egard, pour dans le Cas ou elle me Seroit avantageuse, pouvoir prendre les arrangements necessaires pour me mettre en Route.

J'ai L'Honneur d'etre avec le plus profond Respect

Monseigneur

De Votre Altesse Serenissime

le tres humble et tres obeissant Serviteur

Dufour

Holzminden le 15 Septembre 1801.64

Offensichtlich war die Schule mit Dufours Leistungen zufrieden, denn der um eine Stellungnahme gebetene Abt Weland wies darauf hin, eine lange Abwesenheit sei der Schule unzuträglich, auch wenn, "um die Abwesenheit möglichst unauffällig zu machen", der in der oben zitierten Festschrift genannte Stadtmusicus Martin in der Zwischenzeit engagiert werden könne. Aus diesem Urlaub kehrte Dufour dann auch nicht zurück. In einem weiteren Brief – bereits aus Frankreich – bat er am 1. April 1802 um seine Entlassung.

Die bisher genannten Briefe geben uns nur Daten für Anstellung und Entlassung Dufours und abgesehen von seinem Bittbrief um Möbel kaum Hinweise auf seine eigenen Lebensbedingungen in Seesen oder Holzminden. Ein vierter Brief aus Dufours Feder enthält dafür immerhin einige Informationen über das musikalische Leben an der Klosterschule in Holzminden. Als sich der Franzose am 6. November 1797 an Schulleiter Prior Panse wandte, war er etwa ein Jahr im Amt. Dieses Mal bat er nicht für sich selbst, sondern für das von ihm geleitete Orchester:

An den Herrn Prior und Director Panse das Collegium=Musicum betreffend Gehorsamster Pro Memoria

Daß ich, meiner Pflicht gemäß, mich mit vielem Eifer befasste, die kleinen Uebungskoncert unserer Schule in Aufmerksam zu bringen, um dadurch sowohl bei den jungen Leuten die, vom Directorio der Schule gewünschte Lust zur Musik zu erwecken, als auch bei dem hiesigen Publicum eine beständige Theilnahme zu unterhalten, ist Eur. Hochwürden bekannt, und Sie bezeugten schon selbst Ihre Zufriedenheit über den glücklichen Erfolg. Aber dieser Erfolg wird leider bald wieder entschwinden, wenn dem Hauptmangel jener Uebungskoncerte, dem gänzlichen Mangel an vorzüglichen Musicalien nicht abgeholfen wird. Die mir vom verstorbenen Herrn Abt Häseler ausgelieferten

⁶⁴ NSA Wolfenbüttel, 2 Alt 15985, Bl. 30-31.

⁶⁵ Brief vom 25. September 1801, in: ebd., Bl. 33.

⁶⁶ NSA Wolfenbüttel, 2 Alt 15973, Bl. 37.

Musicalien sind beinahe sämtlich defekt, folglich unbrauchbar, und die übrigen mit ihnen so alt und sind so unendlich oft gehört, daß sie jeden Spieler und Zuhörer ermüden. Daher wollte ich Eur. Hochwürden pflichtschuldigst und gehorsamst bitten, Serenissimo doch vorzustellen wie nothwendig es sei, jährlich einige Taler zu Anschaffung neuer Musicalien gnädigst zu bewilligen. Wie ich höre, sind ehmals 10 Rth. zu Kupferstichen ausgesetzt gewesen, wenn diese der Schule wieder gegeben und allenfalls nur mit 5 Rth. vermehrt würden, so könnten wir, so wenig immer auch für ein ganzes Jahr ist, doch durch Gegentausch mit auswärtigen Concerten nothdürftig ausreichen. Ich umgebe die Erfüllung dieser Bitte mit mir Ihrem geneigtem Wohlwollen.

Holzminden den 6^{ten} Novbr. 1797 gehorsamst Dufour. Concertmeister⁶⁷

Das geschilderte Problem kennen Leiter von Schulorchestern heute noch: Noten sind teuer, gleichzeitig sind neue Werke sowohl für die Motivation der Schüler notwendig als auch für das Interesse der Zuhörer. Vielgespielte Stücke sind irgendwann für die Nutzung zu zerfleddert, ein heute beliebtes Repertoire ist morgen möglicherweise veraltet. Für die Finanzierung neuer Noten macht Dufour einen Vorschlag. Es habe schon einmal einen Etat für die Anschaffung von Kupferstichen gegeben, also Bildmaterial für den Unterricht. Diesen Etat hätte Dufour gerne wieder eingeführt und für seine Zwecke umgewidmet, allerdings noch um 50% aufgestockt. Gleichzeitig betont er, dieses Geld reiche nur, wenn gleichzeitig ein "Gegentausch mit auswärtigen Concerten" stattfinde. Den Begriff "Gegentausch" definiert Grimms Wörterbuch: "Gegentausch, m.: etwas um billigen gegentausch ablassen, Campe aus dem Reichsanzeiger, engl. Counterchange."68 Doch was bedeutet hier "auswärtige Concerte"? Auf den ersten Blick könnte der Eindruck entstehen, dieser Begriff sei hier so wie 1809 in einem Brief des Cellisten Bernhard Romberg verwendet:

Und da ich mit dem darauf ruhenden Gehalte von zwey Tausend Thaler nicht auskommen könnte, zumal ich nach dem Tode meines Vaters, der auch das Glück hatte Ew. Majestät zu dienen, außer meiner eigenen starken Familie, noch meine betagte Mutter, und meine kranke Schwester zu versorgen habe, so ginge mein ferner ganz gehorsamster Antrag noch dahin: Ew. Majestät wollten

⁶⁷ NSA Wolfenbüttel, 2 Alt 15985, Bl. 24; Kopie des Briefes in: 14 Alt 1135, Gymnasialakten der Kloster- und Stadtschule Holzminden.

⁶⁸ Grimm, Deutsches Wörterbuch 5, Sp. 2271, auch online: http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG04540.

alsdann geruhen, mir zu erlauben, durch zwey Monathe im Anfange, oder zu Ende des Winters, durch auswärtige Concerte noch einiges zu verdienen, um so als honetter Mann leben zu können.⁶⁹

Hier sind "auswärtige Concerte" eine zusätzliche Einnahmequelle für den Musiker. Auf Dufours Brief übertragen hieße dies, das Holzmindener Schulorchester mache ein Gastspiel, das Orchester des Gastortes komme im "Gegentausch" nach Holzminden. Dies erscheint jedoch unwahrscheinlich, wenn wir überlegen, wie groß der Aktionsradius des Orchesters gewesen sein kann. Spohr informiert in seinen Lebenserinnerungen über die etwa 13 km lange Strecke, die er während seines Aufenthaltes bei bei seinem Großvater in Woltershausen zwei Mal in der Woche ins benachbarte Alfeld zurücklegte. um dort bei dem Kantor Violinunterricht zu nehmen.⁷⁰ Pro Strecke sind hier je nach Beschaffenheit des Weges etwa zweieinhalb bis drei Stunden anzunehmen. Nehmen wir an, die Mitglieder des Collegium Musicums wanderten an einem Tag zum Konzertort, gaben das Konzert und kehrten am selben Tag zurück. Übernachtungen hätten zusätzliche Kosten verursacht und bei einem mehrköpfigen Orchester vermutlich leicht die Einnahmen aufgefressen. Innerhalb eines Radius von etwa 25 Kilometern (bei der damaligen Qualität der Straßen mindestens fünf Wanderstunden pro Strecke) um Holzminden kommen somit als mögliche Konzertorte innerhalb des Herzogtums Braunschweig in Frage: die Kleinstädte Stadtoldendorf und Bodenwerder, der Flecken Ottenstein, die Dörfer Fürstenberg, Forst und Wickensen, die Domäne Allersheim sowie die adeligen Gerichte Deensen und Bevern. Hinzu kommen für die Grenzstadt Holzminden Ortschaften in den (teils katholischen) Gebieten Stift Corvey, Hochstift Hildesheim, Calenberg und der Landgrafschaft Hessen-Kassel. Demnach hätte das Collegium Musicum der Klosterschule nicht nur benachbarte Kleinstädte sondern auch Dörfer der Umgebung mit Konzerten versorgen müssen. Doch mit wem hätte dort ein "Gegentausch" stattfinden sollen?

Dies spricht dafür, dass mit "auswärtigen Concerten" eher die Institutionen gemeint sind, die untereinander Notenmaterial tauschen. Für das thüringische Nordhausen ist ein solcher Fall belegt;

Brief von Bernhard Romberg an König Friedrich Wilhelm III, Posen 30. Dezember 1815, zit. n. Schäfer, Herbert: Bernhard Romberg. Sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncells, Münster 1931, S. XVIII. – Ich danke Bert Hagels für die Hilfe, an diese Textstelle zu kommen.

⁷⁰ Spohr, Lebenserinnerungen, S. 4.

allerdings drei Jahrzehnte früher und in einem bedeutend größeren Umfang, als für Holzminden anzunehmen:

Da wie schon gedacht diese Gesellschaft sich auf ihre eigenen Kosten unterhält, so fehlt es hier nie an den neuesten Musicalien, die man von Leipzig, Braunschweig, Hamburg, Berlin und andern Orten kommen läßt, und von dem großen Vorrathe auswärtige Concerte hat versorgen können [...]⁷¹

Die Musicalische Gesellschaft in Nordhausen, die offenbar eine "zentrale Verteilerfunktion" in Thüringen übernahm,⁷² war vermutlich eine Ausnahme unter den Konzertgesellschaften im späten 18. Jahrhundert.⁷³ Dufours Brief zeigt dennoch, dass er von der Üblichkeit eines solchen Tauschs für Aufführungen ausging. Mit welchen "auswärtigen Concerten" er hierfür in Verbindung stand, erfahren wir aus dem Brief allerdings nicht.

Die Klosterschule in Holzminden war einige Jahre vor Dufours Ernennung zum Musiklehrer zwischen 1787 und 1790 Schauplatz der philantropistischen Schulreformversuche des Schuldirektoriums um Campe, Trapp und Stuve gewesen. Auch wenn Dufour mit diesen Reformversuchen nicht mehr in Kontakt gekommen sein dürfte, möchte ich zum Ende dieses Aufsatz' trotzdem kurz auf diesen Zusammenhang eingehen. Zum einen, weil Ludwig Spohr in der oben zitierten Familienchronik spekuliert, ob die Familie Spohr Dufour auf die Schulstelle vermittelt haben könnte; zum anderen, weil mehrere Autoren eine Beeinflussung Spohrs durch den Philanthropismus behaupten.⁷⁴

Ursprünglich war zwar die Katharinenschule in Braunschweig

Nordhausen, in: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend 2 (1767), S. 162ff., hier S. 164, auch online: http://books.google.de/books?id=3TY9AAAAcAAl&ng=PA164.

Kraus, Julia: Die Nordhausener musikalische Gesellschaft und Christoph Gottlieb Schroeter, in: Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750-1820, hrsg. v. Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker und Ernst Hinrichs (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 27), Tübingen 2003, S. 81-115, hier S. 102.

Den Ausnahmestatus der Nordhausener Gesellschaft konstatiert zumindest Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich (= Geschichte der Musik in Deutschland 1), Reinbek 1984, S. 130.

Hier ist nicht der Platz, die gesamte Literatur zur angeblichen Beeinflussung Spohrs durch den Philantropismus anzuführen. Die Beeinflussung Spohrs bereits in seiner Jugend durch den Braunschweigerer Philantropismus postulieren Becker, Hartmut: Die "Kasseler Schule", in: Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit, Kassel 1979, S. 59-62, hier S. 59; Wulfhorst, Martin: Louis Spohr's Harz Journey (1807). An Essay in Philanthropinist Pedagogy, in: Spohr Journal 18 (1991), S. 3-9, hier S. 3; Dürre, S. 48, 52-58 und 64; Moser, Simon: Das Liedschaffen Louis Spohrs, Kassel 2005, S. 87.

zur Musterschule der Philantropisten auserkoren, doch der Rektor stimmte seiner Pensionierung nicht zu. Dagegen sprach für die Klosterschule in Holzminden, dass sie weder dem Konsistorium in Wolfenbüttel noch einer anderen geistlichen Behörde unterstellt war, sondern direkt der herzoglichen Zentralverwaltung.⁷⁵ Allerdings war der Abt der Klosterschule, Johann Friedrich Haeseler, bereits 1783 als Gegner von Schulreformen hervorgetreten. Der Drost des Weserdistrikts, Freyhagen von Rosenstern, bemühte sich in seinem Distrikt um eine Verbesserung des Landschulwesens und führte dazu mit den jeweils zuständigen Geistlichen Schulvisitationen durch. Dabei stieß er auf den Widerstand des Deensener Superintendenten Karl Friedrich Spohr, dem Bruder des im Eingangszitat erwähnten Großvaters von Louis. Als Rosenstern Schulen visitieren wollte, die zur Zuständigkeit Spohrs gehörten, blieb der Superintendent nicht nur dem Termin fern, sondern beschwerte sich auch beim Konsistorium in Wolfenbüttel über Rosenstern, wobei ihn Haeseler unterstütze.⁷⁶ Haeseler wie Spohr argumentierten in Bezug auf das niedere Schulwesen übereinstimmend. Haeseler erklärte, alles, was über Lesen, Schreiben, Sittenlehre, Benehmen und den Gebrauch des Kalenders hinausginge, sei von Übel.⁷⁷ Denn, wie Spohr hinzufügte, ein Bauer, der Geschmack an Geographie und Naturlehre und überhaupt an Lektüre entwickelte, würde seinen Beruf vernachlässigen.⁷⁸ Genauso widersetzte sich Haeseler daher auch nicht nur der neuen Schulordnung, die das Schuldirektorium für die von ihm verwaltete Schule verfasste, sondern bekämpfte als prominentes Mitglied der Landstände auch alle anderen philanthropistischen Reformpläne.⁷⁹ Diese Verbindung Karl Friedrich Spohrs zum Abt Haeseler lässt die Möglichkeit zu, dass die Familie Spohr Dufour tatsächlich für die Klosterschule empfahl, wenngleich über einen anderen Familienzweig als in Ludwig Spohrs Familienchronik vorgeschlagen. Der gemeinsame Kampf

Schmitt, Hanno: Schulreform im aufgeklärten Absolutismus. Leistungen, Widersprüche und Grenzen philantropistischer Reformpraxis im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel 1785-1790 (= Studien und Dokumentationen zur Schulgeschichte 12), Weinheim 1979, S. 161f.

⁷⁶ Ebd., S. 46-51, vgl. S. 144, 204, 218.

Haeseler, Johann Friedrich: Gedanken über die Dorfschule, in: NSA Wolfenbüttel, 2 Alt 15884, Bl. 69; zit. n. Schmitt, S. 192.

Spohr, Karl Friedrich: Freymüthige, jedoch unterthänig-unmaßgebliche Gedanken, über die Verbeßerung des Schulwesens auf dem platten Lande, und dahin abzweckende Schulordnung, in: NSA Wolfenbüttel, 2 Alt 15884, Bl. 64; zit. n. Schmitt, S. 192, Ann. 13.

⁷⁹ Schmitt, S. 167f., 220-221.

beider konservativer Theologen gegen Schulreformen zeigt aber auch, dass in der Familie Spohr zumindest die Generation der Großeltern den Philanthropismus nicht befürtwortete, sondern erbittert bekämpfte. Dafür spricht ebenfalls ein Konflikt von Spohrs Großvater Ludwig Heinrich Spohr, dem Bruder des Deensener Superintendenten, bereits einige Jahre vor Einsetzung des Schuldirektoriums mit einem der reformfreudigen Mitglieder. Nachdem Konrad Heusinger 1781 ein Gedicht auf Lessings Tod publiziert hatte, griff Spohr ihn wegen des dort geäußerten Lobs für Lessings Theologie an, was eine literarische Fehde zwischen beiden zur Folge hatte. ⁸⁰

Wie die Quellen zu Dufour und die Forschung zu den französischen Emigranten im Herzogtum Braunschweig zeigen, war die Zeit, die der Franzose den jungen Louis Spohr unterrichte, vermutlich kürzer, als die Spohr-Biografik bislang annahm. Es ist also notwendig, die Angaben in Spohrs Lebenserinnerungen grundsätzlich zu prüfen. Für Spohrs Biographie lassen sich den Unterlagen über Dufour darüber hinaus zwar keine direkten Informationen entnehmen. Sie geben aber nicht nur einen Einbblick in die regionale Musikgeschichte in Holzminden. Die Andeutungen Dufours über die "auswärtigen Concerte" zeigen auch, dass Untersuchungen über die Bedeutung von Schulen für das entstehende Konzertwesen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bislang fehlen, zumal außerhalb der Residenz- und großen Handelsstädte. Wir wissen weder genau, was die Orchester dieser Schulen für Werke aufführten, noch was die Musiklehrer für Kenntnisse vermittelten. Und diese Frage stellt sich in der Spohr-Forschung spätestens dann wieder, wenn wir jene Spohr-Schüler betrachten, die später auf ähnlichen Stellen wie Dufour wirkten. Beispielsweise Peter Buhlmann am Gymnasium in Hamm 1824-1849, 81 Wilhelm Carl an Friedrich Fröbels Allgemeiner Deutscher Erziehungsanstalt in Keilhau 1825-1830,82 Max Winkel-

Mack, Heinrich: Georg Ludwig Heinrich Spohrs und Conrad Heusingers Fehde über Heusingers Gedicht "Lessings Tod" (= Veröffentlichungen des Braunschweiger Genealogischen Abends zum Goethe-Lessing-Jahr 1929 2), Leipzig 1931.

Wirkungszeit an dieser Schule 1824-1849 nach Berndt, Theodor: Aeltere Geschichte des Königlichen Gymnasiums in Hamm 1781-1836. Mit einer der 300jährigen Jubelfeier der Graffschaft Mark gewidmeten Einleitung, Hamm 1909, S. 69, vgl. S. 40. Das Schülerverhältnis zu Spohr folgt aus: Hamm in Westphalen, in: Allgemeine musikalische Zeitung 32 (1830), Sp. 185ff., hier Sp. 187, auch online: http://books.google.de/books2id=9BVDAAAAcAA]&pg=PA185.

Wirkungszeit an der Schule nach Gesamtausgabe der Briefe Friedrich Fröbels, hrsg. v. Helmut Heiland, http://bbf.dipf.de/digitale-bbf/editionen/froebel/person-c. Ein Brief von Fröbel an Johann Arnold Barop, Berlin, 8. Februar 1829 setzt voraus, dass

haus am Stoy'schen Knabeninstitut in Jena ca. 1862-1865,⁸³ vielleicht auch Heinrich Ostückenberg in Schnepfenthal bis 1841.⁸⁴

Carl bereits schon einmal bei Spohr studiert hat und einen weiteren Aufenthalt in Kassel plant (in: Briefe Friedrich Fröbels, http://bbf.dipf.de/editionen/froebel/fb1829-02-08-01.html#LS8). Die Liste von Spohrs Schülern führt Carl für 1827 direkt nach Buhlmann auf (B., C.: Louis Spohr, in: Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 7 (1859), S. 149-152, hier S. 150, auch online: http://books.google.de/books?id=iRNDAAAAAAAAAB&pg=PA150).

- Der Bildhauer Adolf von Hildebrandt berichtet: "Im Pensionat war der Geigenlehrer (ein Spohr-Schüler) ein sehr großer Musiker aber ein ziemlich verkommenes Genie" (Hildebrandt, Adolf von: Briefe und Erinnerungen, hrsg. v. Bernhard Sattler, München 1962, S. 21), an einer späteren Stelle nennt er auch den Namen Winkelhaus (ebd., S. 24). Dem "Censur-Buch" des Instituts zufolge war Hildebrandt 1862-1864 Schüler des Stoy'schen Instituts (freundliche Mitteilung durch Margit Hartleb vom Universitätsarchiv Jena am 19.04.2011, dort die Sign. S. Abt. I, Nr. 110); in den Prüfungsprotokollen dieser Zeit findet sich einige Male der Name Winkelhaus, sie müssten aber noch einmal systematisch durchgesehen werden (ebd., Sign. S. Abt. I, Nr. 117). Sowohl Winkelhaus' Aufenthalt in Jena 1862 als auch sein Schülerverhältnis zu Spohr bestätigt: Aus Jena, in: Neue Zeitschrift für Musik 56 (1862), S. 36f., hier S. 36, auch online: http://books.google.de/books?id=duk2AQAAMAAJ&pg=PA36. Einem Nachruf zufolge war er zu seinem Todesdatum seit 25 Jahren in Aachen tätig, also seit 1865 (Todtenliste, in: Musikalisches Wochenblatt 21 (1890), S. 75, auch online: https://archive.org/stream/musikalischeswo22fritgoog#page/n87).
- Die Schulzeitung Schnepfenthals berichtet: "Abends in der sechsten Stunde endigte das Erdenleben des Musikers, Herrn Ostückenberg, welcher in der Nähe unserer Erziehungsgebäude wohnend, seit einigen Jahren einen Theil des musikalischen Unterrichts der hiesigen Jugend (insbesondere auf der Violine, die er meisterhaft spielte), mit Geschicklichkeit und Eifer besorgt hat. Noch am heutigen Nachmittag gab er die letzte Lehrstunde." (Nachrichten aus Schnepfenthal (1841), S. 43, auch http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpvolume_00090085?derivate=jp ortal_derivate_00176425&page=1841T043.tif). Die Identität mit dem Spohr-Schüler Ostückenberg behauptet ohne Belege Michel, Paul: Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs und ihre Beziehungen zum Philanthropismus, in: Louis Spohr. Festschrift 1959, hrsg. v. Günther Kraft, Paul Michel und Hans Rudolf Jung, Weimar 1959, S. 26-61, hier S. 48f. (vgl. Schülerliste S. 150, auch online: http://books.google.de/books?id=iRNDA AAAcAAJ&pg=PA150). Vorname und Lebensdaten sind durch den Text des Grabsteins belegt: "Heinrich Ostückenberg, Musiklehrer, geb. 1786, gest. 12. Juni 1841" (Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Erziehungsanstalt Schnepfenthal, Schnepfenthal 1884, S. 253, vgl. S. 121). In Schnepfenthal hatte die Musik jedoch zumindest zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur einen untergeordneten Stellenwert (vgl. Goldbach, Karl Traugott: Musik in Schnepfenthal?, in: Christian Gotthilf Salzmann interdisziplinär. Seine Werke und Wirkungen in Theologie, Pädagogik, Religionspädagogik und Kulturgeschichte, hrsg. v. Rainer Lachmann, Andreas Lindner und Andrea Schulte, Jena 2013, S. 227-244).

In Braunschweig gesät, in Kassel geerntet: Spohrs Repertorium des Kasseler Cäcilien-Vereins¹

Kadja Grönke

Im Verlauf des heutigen Symposiums haben wir facettenreich dargelegt bekommen, welche kulturelle Vielfalt und Weltoffenheit die Lehr- und frühen Meisterjahre Louis Spohrs prägen. Das Resultat dieser Prägung lässt sich kaum treffender umschreiben als mit dem ursprünglichen Motto der Veranstaltung, nämlich: "Geistig und musikalisch gerüstet aus Braunschweig in die Welt." Als Schlussreferentin möchte ich beiden Polen dieser Formulierung nachgehen und mein Augenmerk schließlich auf Kassel richten, den Ort, der den Lebens- und Schaffensmittelpunkt des reifen Künstlers bildet. Dabei wird sich zeigen, dass Kassel ohne Braunschweig nicht denkbar ist oder – um es mit dem Titel meines Referats auszudrücken – dass in Braunschweig gesät wird, was Spohr in Kassel erntet.

Musisches Umfeld

Von klein auf umgeben vom häuslichen Flötenspiel des Vaters und dem Singen und Klavierspielen der Mutter², wächst Spohr zwanglos in die musischen Aktivitäten seiner Familie hinein. Nach eigener Erinnerung nimmt er bereits "im vierten oder fünften Lebensjahre" aktiv an den privaten Kammermusikabenden teil, zunächst singend und wenig später dann auf der Violine, die er sich mit der Unbefangenheit eines Kindes autodidaktisch aneignet. Fast zeitgleich dazu versucht er sich ohne jede äußere Anleitung auch an seinen ersten eigenen Kompositionen.

Der kindliche Lerneifer, der im philanthropisch geprägten Eltern-

Schreibung nach Spohrs Gründungsaufruf aus der Spohr-Sammlung der Stadt Kassel. Eine maschinenschriftliche Transkription (Gründungsaufruf Spohrs, Entwurf der Gesetze des Cäcilien-Vereins, modifizirter Entwurf, Beitragsliste für Februar 1826, Repertorium u. a.) wird 2007 im Archiv der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel e. V. (im folgenden: ILSG) aufbewahrt und liegt den weiteren Ausführungen zugrunde.

² Sie war Schülerin des Kapellmeisters Johann Gottfried Schwanberger.

³ Louis Spohr: Selbstbiographie. Originalgetreuer Nachdruck in Verbindung mit der Stadt Braunschweig und der Stadt Kassel herausgegeben von Eugen Schmitz. Erster Band. Kassel/Basel 1954, S. 2.

haus weit über die Musik hinaus⁴ mit strengem Wohlwollen gefördert wird, bleibt in Form von Neugier, allseitigem Interesse und dem Wunsch nach unermüdlicher Selbstbildung für Spohr bis ins hohe Alter charakteristisch. Die dazu notwendige Ausdauer und Disziplin verdankt er der väterlichen Erziehung, gemäß der "jede begonnene Arbeit" sauber und fehlerfrei zu erledigen sei und "erst vollendet sein [müsse], bevor eine andere angefangen werden dürfe"5. Schon früh erweist sich das hierbei internalisierte Streben nach Selbstvervollkommnung als entscheidender Stimulus. Im kritischen Vergleich mit anderen Musikern – und nicht allein mit Violinisten – findet der junge Spohr einen Impuls für die eigene Verbesserung. Beispielsweise erlebt Spohr in Braunschweig einen Auftritt der Brüder Pixis⁶ (zweier reisender Wunderkinder mit den Instrumenten Violine und Klavier), sucht ihre Bekanntschaft und musiziert mit ihnen.⁷ "Nach solchen Aufmunterungen wurde dann immer mit doppeltem Eifer studirt"8, beschließt er rückblickend seinen Bericht. Konkurrenz erlebt Spohr also nicht etwa unter den Aspekten von Neid und Missgunst, sondern als kreativen Ansporn.

Musikalische Grundausbildung

Das mag zusammenhängen mit dem Wohlwollen und der Unterstützung, die dem jungen Künstler in Braunschweig von allen Seiten entgegengebracht werden und die ihn bereits in frühester Jugend ein stabiles Selbstbewusstsein entwickeln lassen. Zugleich bleibt er selbstkritisch genug, um gerechtfertigte Beanstandungen zu akzeptieren und konstruktiv umzusetzen, wie sein Bericht über die erste Unterrichtsstunde bei dem Violinisten Franz Eck bezeugt:

"Heute früh, den 30. April [1802], fing Herr Eck den Unterricht bei mir an. Aber ach! wie sehr wurde ich gedemüthigt. Ich, der ich einer der ersten Vir-

Spohr erwähnt in der Selbstbiographie, dass er einen (musikalisch am Vorbild Johann Adam Hillers orientierten) Opernversuch zu einem Text aus dem "Weiße'schen Kinderfreund" (wie Anm. 3, S. 3) beginnt; schon als Knabe hat er also Zugang zu den aktuellen philanthropischen Publikationen.

⁵ Selbstbiographie (wie Anm. 3), S. 4. – Des Vaters erziehliche Kritik an ausgestrichenen Fehlern in den kindlichen Partituren "ist wohl die Veranlassung, daß ich mich zeitig gewöhnte, eine reinliche Partitur, in der nichts ausgestrichen sein durfte, zu schreiben" (ebenda).

Friedrich Wilhelm Pixis (1786-1842), Violine, und Johann Peter Pixis (1788-1874), Klavier.

Sie musizieren "sehr häufig in Privatgesellschaften" (Selbstbiographie, wie Anm. 3, S. 13) und einmal auch öffentlich.

⁸ Selbstbiographie (wie Anm. 3), S. 13.

tuosen Deutschlands zu sein geglaubt hatte, konnte ihm nicht einen Takt zu Danke spielen [...]. Vorzüglich mißfiel ihm mein Strich, welchen umzuändern, ich nun auch selbst für sehr nötig halte." ⁹

Nicht nur durch Unterricht (wie bei Franz Eck) oder Austausch (wie mit den Brüdern Pixis), sondern auch durch Nachahmung lernt Spohr. Etwa 1803 hört er in Braunschweig den damals hoch gerühmten Geiger Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830) und studiert seine Spielweise so genau, dass er bei seinen eigenen Auftritten geradezu eine "getreueste Copie" 10 dieses Künstlers abzugeben vermag.

Des Weiteren nutzt Spohr schon in seiner Braunschweiger Schulzeit jede Möglichkeit zum Selbststudium. Nach dem Ende der unbefriedigenden Unterweisungen in Musiktheorie durch den Organisten Karl August Hartung erkennt er:

Ich war nun genöthigt, Belehrung in theoretischen Werken zu suchen; hauptsächlich half mir aber das Lesen guter Partituren, die ich durch Vermittlung meines [Violin-]Lehrers Kunisch aus der Theaterbibliothek geliehen bekam. ¹¹

Das Repertoire des Braunschweiger Theaters lässt sich anhand der Sammlung von Theaterzetteln im Stadtarchiv recht gut nachvollziehen. 12 Im Jahre 1799 beispielsweise werden musikalische Bühnenstücke von Antonio Salieri, Giovanni Paisiello und François Devienne, aus dem deutschsprachigen Raum von Johann Adam Hiller, Carl Ditters von Dittersdorf, Wenzel Müller sowie Ferdinand Kauers *Donauweibchen* aufgeführt, dazu etliche heute vergessene, zum Teil lokale Komponisten. Außerdem werden regelmäßig Opern von Mozart gespielt, der zu Spohrs lebenslangem Leitbild wird. 1799 sind das *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*, *Figaros Hochzeit*, *Don Giovanni* und *Titus*. Das Theater bietet also ein stilistisch vielfältiges, durchaus anspruchsvolles Repertoire, durch das es sich von anderen stehenden Bühnen der damaligen Zeit positiv abhebt und zum Vorbild für Spohrs spätere Spielplangestaltung am Hoftheater in Kassel wird.

Rasch beginnt Spohr, die in der Braunschweiger Theaterbiblio-

⁹ Selbstbiographie (wie Anm. 3), S. 15.

¹⁰ Selbstbiographie (wie Anm. 3), S. 67.

¹¹ Selbstbiographie (wie Anm. 3), S. 6.

¹² Maschinenschriftliche Auflistung 2007 im Archiv der ILSG aufbewahrt.

Der im 18. Jahrhundert geprägte Begriff der "stehenden Bühne" meint einen ausschließlich für Oper und Schauspiel genutzten Theaterbau mit dazugehörigem, festem Ensemble.

thek studierten Werke auch instrumentalpraktisch zu erarbeiten. Denn nachdem er sich in den Schulkonzerten der Katharinen-Schule auf der Violine hervorgetan hat¹⁴ und "zur Mitwirkung in den Ahonnementsconcerten des Deutschen Hauses aufgefordert"¹⁵ worden ist,¹⁶ wird ihm erlaubt, zu seiner "Übung"¹³ auch im Theaterorchester mitzuwirken. Dadurch gewinnt er eine für die Laufbahn eines reisenden Virtuosen nicht zu unterschätzende Routine sowie Einblicke in den Theaterund Orchesteralltag, vor allem aber umfangreiche Repertoirekenntnisse. Diese erweitert er durch regelmäßige kammermusikalische Aktivitäten, sodass sein Musizieren von Anfang an nicht einseitig auf eine Solistenlaufbahn hin ausgerichtet ist, sondern die ganze Breite musikalischer Tätigkeiten abdeckt.

Einen derart umfassend ausgebildeten und vielseitig interessierten Künstler kann die Tätigkeit eines reisenden Virtuosen auf die Dauer nicht befriedigen. Und so findet Spohr 1822 nach seinen Lehr- und Wanderjahren als Hofkapellmeister in Kassel eine neue Heimat. In der kurhessischen Residenzstadt bietet sich ihm eine ähnliche Fülle musikalischer Betätigungsfelder wie in Braunschweig – und mit Hof, Hoftheater und einer Reihe reformierter Kirchen auch eine ganz ähnliche institutionelle Basis. Wie aus seiner Jugendzeit gewohnt, geht Spohr sofort daran, nicht nur die ihm anvertraute Oper zu überragender Blüte zu führen, sondern alle Bereiche der städtischen Musikpflege aktiv mitzugestalten, sodass er rasch zur zentralen Persönlichkeit des Kasseler Kulturlebens wird.

Spohrs Kasseler Cäcilien-Verein

Bezeichnend für Spohrs übergreifende Musikauffassung ist die Tatsache, dass er nur zweieinhalb Monate nach seinem Amtsantritt die Gründung eines öffentlichen, bürgerlichen Gesangvereins in Angriff nimmt, der sich den großen Chor- und Orchesterwerken der Musikgeschichte widmen soll.

Mit der Singstimme ist Spohr bereits seit den Kindertagen vertraut (ich erinnere an das Duett-Singen mit der Mutter), und das demokratische und überkonfessionelle Prinzip einer sich selbst organisie-

Da Mitglieder der Hofkapelle mitwirken, erinnert sich Spohr, dass diese Konzerte ein beachtliches Niveau aufweisen (Selbstbiographie, wie Anm. 3, S. 6).

¹⁵ Ebenda.

Hier tritt er zudem regelmäßig (und überwiegend mit eigenen Kompositionen) als Solist auf.

¹⁷ Selbstbiographie (wie Anm. 3), S. 6.

renden Sängerschaft entspricht seinem Seinsverständnis als liberaler Bürger, Freimaurer und Philanthrop. Zudem mag es den Musiker aus Überzeugung schmerzen, dass das klingende Gotteslob in der protestantischen Liturgie auf das Singen der Choräle beschränkt bleibt, sodass er bereits in seiner Zeit an der Frankfurter Oper (1817-1819) plant, ein institutionell unabhängiges Vokalensemble aufzubauen. Als er am 28. März 1822 dann den Gründungsaufruf für seinen Kasseler Cäcilien-Verein unterzeichnet, sind die Voraussetzungen für dieses Projekt nahezu ideal, denn das Laienchorwesen ist in dieser Stadt noch kaum ausgeprägt. Im Zuge der Aufklärung und des wachsenden bürgerlichen Selbstbewusstseins besteht jedoch Bedarf an einer Form der Musikausübung, die jedem Bürger auch ohne musikalische Spezialausbildung zugänglich sein soll und die weder der Kirche noch dem Hof angegliedert ist. 19

Der Begriff "Cäcilien-Verein" bedeutet Name und Programm zugleich. Denn im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ist die Gestalt der heiligen Caecilie²⁰ noch nicht ausschließlich vom Caecilianis-

Vgl. Monika Broesike: Weltliche Chöre in Kassel zwischen 1820 und 1870. Schriftliche Hausarbeit, vorgelegt im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt für Sekundarstufe II. Universität-Gesamthochschule Paderborn 1980, S. 22. Typoskript 2007 im Besitz der ILSG. – Das 1810 erstmals erwähnte Baldeweinsche Singinstitut (Broesike S. 22) ist noch als "geschlossene Gesellschaft" organisiert und hat daher keine Breitenwirkung. Erst der 1820 gegründete Wiegandsche Gesangverein wirkt öffentlich und veranstaltet auch bald mit Spohrs Cäcilien-Verein gemeinsame Konzerte. 1835 wird der Wiegandsche Gesangverein in "Wiegand'sche Sing-Academie" umbenannt und bietet von da an auch einen "Lehrkursus für Gesang" an (Broesike S. 26, mit Verweis auf die Kasselsche Allgemeine Zeitung vom 20.10.1841). 1857 schließt sich die Wiegand'sche Sing-Academie mit dem Caecilien-Verein zum "Gesangverein" zusammen (Broesike S. 26).

In der Praxis entwickelt sich das neue Vokalensemble aus einer Gruppe von musizierenden Liebhabern aus dem Umkreis der Gräfin Caroline von Hessenstein, die "mit Freude aber ohne rechte Schulung sangen" (Wolff von Gudenberg, zitiert bei Broesike, wie Anm. 18, S. 27). Dementsprechend besteht es vorwiegend aus den Honoratioren der Stadt. Eine Beitragsliste vom Februar 1826 weist "außer wenigen Musikern ausschließlich Adelige, Hofbeamte, Großkaufleute und Bankiers" mit ihren Angehörigen aus (Herfried Homburg: Lonis Spohr und die Bach-Renaissance. Bach-Jahrbuch 1960, S. 68) – was nicht zuletzt dadurch bedingt ist, dass für die Mitgliedschaft und gegebenenfalls für Strafgelder bei Verspätung oder unentschuldigtem Fernbleiben von den Übungsstunden nicht unerhebliche finanzielle Aufwendungen vonnöten sind. Der Mitgliedsbeitrag ist zunächst auf 8 gute Groschen festgelegt – wozu Herfried Homburg vermerkt: "24 gute Groschen (ggr.) = 1 Reichsthaler (rtl.) – von 3 rtl. konnte man bei bescheidenen Bedürfnissen 1 Monat lang Essen und Trinken bestreiten" (Notiz auf der maschinenschriftlichen Transkription in der ILSG, wie Anm. 1).

²⁰ Caecilie, die seit dem 15. Jahrhundert als Schutzheilige der Musik verehrt wird, steht als weibliche Gestalt der mittelalterlichen Frau Musica nahe, bereichert deren Ausdruckskontext aber um den Aspekt der Musik als Gotteslob (im Unterschied zu Orpheus, aber in Analogie zu König David). Bilddarstellungen der Heiligen mit diversen

mus vereinnahmt, jener streng katholischen kirchenmusikalischen Reformbewegung, die die Musik auf ihre liturgisch-dienende Rolle zurückführen will. Vielmehr wird die Heilige von beiden Konfessionen gleichermaßen als Schutzpatronin der Musik geehrt. Im protestantischen Raum steht sie vorrangig für eine im Bürgertum beheimatete Art der Musikpflege, die sich in der Gründung nach ihr benannter Vereine und Gesellschaften äußert.²¹ Der kirchliche Aspekt tritt also zurück hinter den des Gemeinsinns.

Durch den Bezug auf die Schutzheilige der Musik signalisiert Spohr folglich, dass im Mittelpunkt der Bemühungen ausschließlich die Musik stehen soll.²² Der Kasseler Cäcilien-Verein will keinen finanziellen Gewinn erwirtschaften²³ und strebt weder öffentliche Auftritte noch eine Beteiligung an kirchlichen, höfischen oder anderweitig eingebundenen Veranstaltungen an. Paragraph 1 der Vereins-

Instrumenten, vor allem aber singend im Kreise von Engeln (Raffael 1514), lassen die Musik als Stimme des Herzens und als unmittelbare Kommunikation mit dem Göttlichen erscheinen. Die Heilige steht ebenso wie ihre Musik für die Harmonie als allgemeines Weltprinzip sowie für die Verbindung von Göttlichem und Irdischem, christlichem und humanistischem Gedankengut. Im 15. Jahrhundert ist die Caeciliengestalt zunächst als Schutzpatronin von spielmännischen Vereinigungen in Flandern und Brabant nachgewiesen. Bereits im 16. Jahrhundert wird der Jahrestag der Heiligen an einigen Kirchen musikalisch ausgestaltet und ein Kompositionswettbewerb in ihrem Namen veranstaltet. Im Geist der tridentinischen Reformen steht die Heilige dann für eine Verbindung kirchlicher und weltlicher Musikausübung, an der auch Frauen beteiligt sind; auch der Aspekt der Musikerziehung wird immer wichtiger. Vor allem in England (einem Land, in dem Spohr seine wichtigsten Erfolge feiert) ist die Caecilienverehrung populär; seit 1683 veranstaltet man dort regelmäßig Caecilienfeste in Form von reformierten Gottesdiensten mit Musik. Im frühen 18. Jahrhundert entstehen auch in Österreich und Süddeutschland Caecilienbündnisse, die den Caecilientag mit einem feierlichen Hochamt und Musik begehen (Haydns Caecilienmesse), und in Frankreich halten sich solche Caecilienfeste bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.

So wird unmittelbar nach Spohrs Weggang aus Frankfurt dort ein "Caecilienverein zur Pflege des Chorgesanges" gegründet – eine Initiative, an die Spohr mit seinem eigenen Cäcilien-Verein möglicherweise bewusst anknüpft. – Vgl. Homburg, Bach-Renaissance (wie Anm. 19), S. 68.

Spohrs Gründungsaufruf betont die Intention, den "ächten Sinn, und richtigen Geschmack für edle und ernste Musik" zu fördern. Paragraph 1 im Entwurf der Statuten lautet: "Der Zweck der Vereinigung ist Erweckung und Belebung des wahren Sinnes und Geschmackes für edle, ernste Vocal-Musik." In einem späteren Entwurf wird ergänzt, dass es um "die Einübung und Ausführung der vorzüglichsten Produkte der Kirchen und ernsten Kammermusik" sowie um "die musikalische Ausbildung der einzelnen Mitglieder" gehe – in dem Sinne, dass "der reine Sinn und die Achtung für die Tonkunst befördert werde." (Zitiert nach der maschinenschriftlichen Transkription, wie Anm. 1.)

Der Verein finanziert die notwendigen Notenanschaffungen aus Mitgliedsbeiträgen und Strafgeldern (vgl. Anm. 19). Defizite oder Sonderausgaben werden auf die Mitglieder umgelegt, während eventuelle Einnahmen karitativen Zwecken zugutekommen.

statuten legt fest:

Alle Übungen und Vorträge sind auf den Kreis der Gesellschaft beschränkt, dergestalt, daß durch den Beitritt kein Mitglied zu einem öffentlichen Vortrag irgend einer Art verpflichtet wird. ²⁴

Zum Repertoire des Cäcilien-Vereins

Im Unterschied zu den großen, ad hoc zusammengestellten Chören, die Spohr bei den deutschen Musikfesten leitet, hat der Cäcilien-Verein den Vorteil, ein festes Ensemble zu bilden, das kontinuierlich probt und arbeitet. Unabhängig von äußeren Faktoren können in diesem Kreis unterschiedliche Werke der Musikliteratur ausprobiert und einstudiert werden, sodass Spohr seinen Sängerinnen und Sängern im Laufe der Zeit einen umfassenden Einblick in die Musikgeschichte vermittelt, wie er selbst ihn in seinen Braunschweiger Jahren gewonnen hat.²⁵

Das erhaltene Repertorium²⁶ des Vereins umfasst die ganze Bandbreite von der Musik Spohrs und seiner Schüler bis hin zu den alten Italienern, deren Werke Spohr bei seinen Kunstreisen nach Italien kennengelernt hat. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt bei namhaften Komponisten der Klassik und des Hochbarock. So weist das Repertorium ab 1824 mit schöner Regelmäßigkeit Musik von Johann Sebastian Bach aus, und zwar Kantaten, Motetten, das *Magnificat* (1829 aufgeführt) und die *Matthäus-Passion* (1830 ff.).²⁷ Anhand der

Maschinenschriftliche Transkription (wie Anm. 1). - In der Praxis wird allerdings am Karfreitag und am Caecilientag (dem 22. November) öffentlich oder zumindest in Form eines Privatkonzerts musiziert; gelegentlich kommt es zur Mitwirkung bei den Abonnementkonzerten der Hofkapelle.

Das kommt auch seinem eigenen Schaffen zugute: Spohr komponiert für diesen Chor 1824 seine Hymne an die Heilige Caecilia op. 97 für vierstimmigen Chor, Soli und Klavierbegleitung und probt etliche weitere Eigenkompositionen mit diesem Ensemble.

²⁶ Maschinenschriftliche Transkription (wie Anm. 1).

Auch wenn Spohr in Braunschweig vermutlich noch keine Werke Bachs kennenlernt, so bringt ihn doch seine dort angelegte Neugier auf Menschen, Musiker und Musik dazu, 1809 in Hamburg Christian Friedrich Gottlieb Schwenke, den Nachfolger Carl Philipp Emmanuel Bachs, aufzusuchen, bei dem er einige Noten Bachs vorfindet. Kontinuierlich pflegt er zudem den Kontakt mit Amtmann Christian Friedrich Lueder (1771?), dem er 1810 beim Musikfest Frankenhausen erstmals begegnet und der in Spohrs Kasseler Zeit zu einem der eifrigsten Musikenthusiasten der dortigen Region zählt. Lueder kennt und schätzt Bachs Schaffen durch Vermittlung seines Lehrers Johann Nikolaus Forkel (vgl. Homburg, Bach-Renaissance S. 71). – Vgl. zu diesem Themenbereich insbesondere: Herfried Homburg: Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel. Ein Beitrag

fünf Kasseler Aufführungen dieser großen Passionsmusik hat Herfried Homburg nachgewiesen, welch wichtige Rolle Spohr bei der Wiederentdeckung des damals fast vergessenen Thomaskantors spielt,²⁸ und Claus Oefner²⁹ und Hartmut Becker³⁰ haben uns heute ja an weiteren Überlegungen zum Thema teilhaben lassen. Spohrs regelmäßige Beschäftigung mit Bach ist offensichtlich derart gründlich, dass sein Schüler und Cäcilien-Mitglied Friedrich Nebelthau (1806-1880) – später Oberbürgermeister der Stadt Kassel und als Jurist eigentlich mehr Musikliebhaber als Fachmann – 1833 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung³¹ durch überzeugende Stilkritik eine Entstellung in der Druckausgabe der Bachschen Kantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* nachweisen und verbessern kann. Seine klare Argumentation erwächst offenkundig aus der praktischen Arbeit des Cäcilien-Vereins.

Häufiger noch als mit Bach beschäftigte sich der Chor mit der Musik Georg Friedrich Händels. Zwar besteht Kurfürst Wilhelm II. darauf, dass die Musiker der Hofkapelle "Kurfürstliche- und keine Stadt-Musici sind"³²; es ist also problematisch, für große vokal-instrumentale Kompositionen das erforderliche Orchester zusammenzustellen, sodass viele Werke lediglich mit Klavierbegleitung musiziert werden. Dennoch bezeugen die im Repertorium aufgelisteten Oratorien Saul (1823 aufgeführt), Der Messias (1823), Judas Maccabäus (1824), Samson (1826), Israel in Ägypten (1827), Joshua (1831) und Jephta (1839), dass Spohr insbesondere die großen Werke vornimmt.

Das erlaubt Rückschlüsse auf die sängerische Qualität des Cäcilien-Vereins. Auch wenn die Ausgangssituation im Gründungsjahr

zur Geschichte der Bachbewegung im 19. Jahrhundert. Musik und Kirche, Heft 2/1958, S. 50.

Bereits vor Mendelssohns wirkungsmächtiger Berliner Einstudierung hat Spohr sich zu Einstudierungszwecken eine Abschrift der Partitur besorgt (vgl. Homburg: Bach-Renaissance, wie Anm. 19, und derselbe: Matthäus-Passion, wie Anm. 27). Zusätzlich subskribierte er die Druckausgabe (Berlin 1830) sowohl für seinen Cäcilien-Verein als auch für den Wiegandschen Gesangverein und für zwei Privatpersonen (vgl. Martin Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Regensburg 1967, S. 169). Sein Ringen um eine Aufführungsgenehmigung scheitert zunächst aber an der konservativen Haltung des Kasseler Hofs und an der Notwendigkeit, für Aufführungen geistlicher Werke in Kirchen eine Unbedenklichkeitsbescheinigung des Pfarrers vorlegen zu müssen (!).

²⁹ Claus Oefner: Spohrs Bach-Rezeption.

³⁰ Hartmut Becker: Der Braunschweiger Hofkapellmeister Johann Gottfried Schwanberger – Aspekte seiner künstlerischen Entwicklung.

³¹ AMZ 1833, Extrablatt, Sp. 305-308,.

Aktenbestand des Kasseler Hoftheaters im Staatsarchiv Marburg: 159, Nr. 266, Bl. 1. Erlass des Kurfürsten, zitiert nach Homburg, Bach-Renaissance (wie Anm. 19), S. 72.

noch wenig erfolgversprechend anmutet,³³ so spornt Spohr seinen Chor offenkundig zu fleißiger und disziplinierter Einstudierungsarbeit an – eine Form der Antwort auf Widrigkeiten, die wir schon aus seiner Braunschweiger Zeit kennen. Sein beharrliches Streben nach musikalischer Qualität bewirkt, dass sich der Cäcilien-Verein bereits in seinem ersten Jahr an mehrstimmige Gesänge von Joseph Haydn und mit dem Ave Verum Corpus auch an Spohrs Lieblingskomponisten Mozart heranwagt. Zahlreiche noch heute gültige Werke folgen, darunter Haydns Schöpfung (1831 aufgeführt) sowie die Oratorienfassung der Sieben Worte (1823), das Requiem von Michael Haydn (1825), das von Mozart (1825) und das von Cherubini (1826), zwei Messen Cherubinis (1825 und 1828), Carl Heinrich Grauns Tod Jesu (1828), das berühmte Tu es Petrus von Palestrina (1833) und Mendelssohns Oratorium Paulus (1837), außerdem kleinere Werke von Mozart, Mendelssohn und natürlich von Spohr und seinen Schülern. – Die Oratorien Händels und Haydns sowie den Tod Jesu von Graun dürfte Spohr übrigens bereits aus seiner Braunschweiger Zeit kennen, da sie Ende des 18. Jahrhunderts dort zur Aufführung gelangten.³⁴

Fazit

Die Breite des Repertoires, der hohe Anspruch der einstudierten Werke und die Unvoreingenommenheit, mit der Spohr mit seinem Cäcilien-Verein sowohl Zeitgenössisches als auch Historisches und Unbekanntes wie Bewährtes erarbeitet, zeugen von der Vielfalt seiner

Am 23. Mai 1823 vermerkt Spohr in einem Brief: "Als ich [...] unser [sic.] Gesangverein errichtete, worunter kaum 2 oder 3 waren, die von Noten singen konnten, so sagte ich mir: an deine Messe wirst du in vielen Jahren noch nicht gehen können" (Homburg: Bach-Renaissance, wie Anm. 19, S. 69). Seine Arbeit scheint aber effektiv gewesen zu sein, denn der ansonsten recht kritische Musiker fährt fort: "Wie ich aber nach kaum 6 Monathen sah, daß der Verein bey zweckmäßiger Übung schon so weit gekommen war, daß er manches nicht zu schwere fehlerlos a vista singen konnte, so nahm ich meine Messe vor und siehe, es ging und geht jetzt so, daß mir meine Musik erst wieder lieb geworden ist" (ebenda). – Die genannte Messe op. 54, ein hoch anspruchsvolles Werk für fünf Solostimmen und zwei fünfstimmige Chöre a capella, entsteht 1821 in Folge von Spohrs Studiums altitalienischer Musik aus der Sammlung von Anton Friedrich Justus Thibaut. Insbesondere durch ihre eigentümlichen harmonischen Wendungen ist sie so schwer, dass die Leipziger Singakademie der Partitur zunächst nicht gewachsen ist.

³⁴ Vgl. Hartmut Becker: Einflüsse musikalischer Traditionen in Louis Spohrs Braunschweiger Jugendjahren. In: Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag. Im Auftrag der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz herausgegeben von Hartmut Becker und Rainer Krempien, Kassel 1984, S., 20.

musikalischen Ambitionen und seinem sicheren Gespür für kompositorische Qualität. Die Grundlagen für ein solches Musikverständnis finden wir in Louis Spohrs Braunschweiger Jugendzeit. Spohr saugt die vielen Möglichkeiten, die sich ihm in seinen frühen Jahren bieten, auf und verwandelt sie in ein zukunftsfähiges kulturelles Konzept. Dabei wirkt er volksbildnerisch im besten Sinne des Wortes. Denn Musik gilt ihm als ein Geschichte und Gegenwart umspannender, prinzipiell jedem Bürger zugänglicher und folglich demokratischer Aspekt menschlicher Bildung. Indem er diesen Grundgedanken mit seinem Cäcilien-Verein praktisch umsetzt und ihn durch seine mehr als 220 Schüler zugleich im gesamten deutschen Sprachraum und sogar in Russland, Skandinavien, England und Amerika verbreitet,³⁵ legt er die Basis für unser heutiges öffentliches Konzertleben. Was also in den frühen Braunschweiger Jahren an Spohr herangetragen wird, kann dieser in Kassel als schöne Ernte einbringen und sehen, wie sein Bemühen um eine demokratische, allgemein zugängliche Musikausbildung Früchte trägt.

³⁵ Spohr nutzt den C\u00e4cilien-Verein \u00fcbrigens auch, damit seine Sch\u00fcler hier das Chorleiten \u00fcben.

Autorenverzeichnis

Dr. Ronald Dürre Sachgebietsleiter Kunst- und Kulturpflege / stellv. Leiter des

Kulturbüros der Stadt Magdeburg

PD Dr. CORD-FRIEDRICH BERGHAHN Institut für Germanistik, Abt. Neuere deutsche Literatur der Technischen Universität Braunschweig

CARSTEN NIEMANN, M.A. Musikjournalist, freischaffender Musikhistoriker und Herausgeber in Berlin

Dr. Claus Oefner bis 2005 Direktor des Bach-Museums im Eisenacher Geburtshaus Johann Sebastians Bachs

HARTMUT BECKER Musikdramaturg und Musikverleger

Dr. Karl Traugott Goldbach Spohr Museum Kassel

Dr. phil. habil. Kadja Grönke

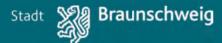
Musikwissenschaftlerin. Privatdozentin an der Universität Oldenburg, Lehrtätigkeit an der Hochschule für Künste Bremen, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sophie Drinker Institut Bremen. Das Symposium setzte sich mit der Frage auseinander, welchen Einfluss Spohrs Geburtsstadt Braunschweig auf seine musikalische und geistige Entwicklung und sein Lebenswerk als Künstler, Komponist, Geiger, Dirigent und Musikpädagoge hatte.

Das Symposium wurde von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel e. V. in Kooperation mit der Stadt Braunschweig veranstaltet, dem Seminar für Musik und Musikpädaogik der Technischen Universität Braunschweig und der Initiative Louis Spohr Braunschweig.

Mit Beiträgen von

Ronald Dürre, Cord-Friedrich Berghahn, Carsten Niemann, Claus Oefner, Hartmut Becker, Karl Traugott Goldbach, Kadja Grönke

Herausgeber





Gefördert durch







