

4.4 Musikerbiographien und -autobiographien

Vera Viehöver

Referenz:

Vera Viehöver: Musikerbiographien und -autobiographien. In: Handbuch der Musik des Barock. Bd. 7: Die Musik in der Kultur des Barock, hg. von B. Jahn, Laaber 2019, S. 185–195.

Als Johann Mattheson nach jahrzehntelanger Vorbereitungszeit im Jahr 1740 seine musikalische *Ehren-Pforte*, die bis heute als Meilenstein in der Geschichte der Musikerbiographik gilt, endlich zum Druck befördern konnte,¹ enthielt dieses Sammelwerk 148 Lebensbeschreibungen,² von denen einige, z.B. die Telemanns, aus der Feder der Musiker selbst stammten, andere aber auf der Basis des zur Verfügung stehenden Materials, z.B. aus Lexika wie dem von Johann Gottfried Walther (1732),³ vom Herausgeber verfasst worden waren. Die ihm von den Musikern brieflich übersandten autobiographischen Materialien gingen zu seiner Enttäuschung offenbar in der Regel nicht über ein einfaches Curriculum Vitae hinaus, so dass Mattheson sie nach eigener Aussage bearbeiten musste, um sie zu echten Lebenserzählungen zu machen. Dabei verwendete er in der Regel die dritte Person. Auch die eigene, sehr ausführliche Lebensbeschreibung verfasste er in der Er-Form. Die im Hinblick auf autobiographisches Schreiben häufig für konstitutiv gehaltene Ich-Erzählsituation vermied Mattheson also bewusst, hätte sie es doch erschwert, die Verdienste der Musiker herauszustreichen, ohne sie dem Vorwurf der Eitelkeit auszusetzen.

Dass Ich- und Er-Erzählsituation in diesem ambitionierten Sammelwerk der Frühaufklärung friedlich koexistieren und Mattheson sich außerdem berechtigt fühlte, in die ihm übersandten autobiographischen Texte einzugreifen oder sie gar zu erweitern, macht unmittelbar deutlich, wie wenig die anhand später entstandener Texte gewonnenen geläufigen Bestimmungen der Gattungen Biographie und Autobiographie für die Frühe Neuzeit greifen. Matthesons bei allem Sinn für Korrektheit im Faktischen unbefangener Umgang mit dem Wortlaut seiner Quellen zeigt vielmehr, dass die Frage, wer der Erzähler eines Musikerlebens ist, für ihn von untergeordneter Bedeutung war, wenn ihm auch durchaus daran gelegen war, möglichst viele Lebensbeschreibungen durch Selbstzeugnisse beglaubigen zu können. Im Vordergrund stand jedoch klar die *Funktion* der Texte: Die *Grundlage einer Ehren-Pforte*, in die sowohl bereits verstorbene als auch lebende Musiker aufgenommen wurden, ist Zeugnis der Bemühungen

Matthesons, den oft als lasterhaft gescholtenen Musikerstand insgesamt aufzuwerten und den Nachweis zu führen, dass die in das Sammelwerk aufgenommenen Musiker aufgrund ihrer vorbildlichen Lebensführung ebenso wie aufgrund ihrer Gelehrtheit vollen Anspruch auf Mitgliedschaft in der bürgerlichen Gesellschaft hatten und den renommierten Repräsentanten anderer Künste und Wissenschaften in nichts nachstanden. Die Geschichte der Musiker(auto)biographik ist daher mit der Geschichte der Musik als Wissenschaft bzw. als gelehrter Praxis (im Unterschied zum »ungelehrten« Spiel der vagierenden Musikanten) untrennbar verbunden. Zugleich ist sie jedoch Teil der Literaturgeschichte, denn schreibende Musiker rekurren in ihren (auto)biographischen Texten stets auf – historisch variable – Modelle der literarischen Selbstdarstellung oder der Darstellung des Lebens Dritter.

In diesem Beitrag soll aufgezeigt werden, inwiefern Lebensbeschreibungen von Musikern aus dem Zeitraum von 1600 bis 1750, seien sie autobiographischer oder biographischer Natur, solche literarischen Modelle einerseits reproduzieren, inwieweit sie jedoch andererseits die vorhandenen Modelle verändern und erweitern, indem sie sie an die spezifischen Darstellungs-, Erklärungs- und Reflexionsbedürfnisse von Musikern anpassen. Auch wenn Autobiographik und Biographik in der Frühen Neuzeit längst noch nicht so scharf voneinander geschieden werden können wie in späteren Zeiten, gibt es gute Gründe dafür, beide Formen des Schreibens über das Leben von Musikern getrennt voneinander zu behandeln: Zum einen artikuliert sich das Schreiben über das eigene Leben bereits in der Frühen Neuzeit in anderen Textgattungen als das Schreiben über das Leben Dritter, so etwa das autobiographische Schreiben in Bittbriefen, Selbstauskünften als Beigaben zu Musikalien oder Reiseberichten und das biographische Schreiben in Nekrologen, Anekdoten oder Lexikoneinträgen; zum anderen gewinnt die Biographik im Unterschied zur Autobiographik bereits früh den Status einer musikhistoriographischen Schreib- und Darstellungsform und zugleich eines Mediums des kulturellen Gedächtnisses. Zu Recht betrachtet Melanie Unseld deshalb in ihrer Studie zu den »Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie« das biographische Schreiben über Musiker als ein »Denken und Handeln«, in dem eine historisch je spezifische Erinnerungskultur manifest wird.⁴ Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vollends aber im 19. Jahrhundert steigt die Biographie zur prädestinierten Darstellungsform einer historistisch orientierten Musikforschung auf, aus deren Perspektive die *Autobiographie* nur mehr Quellenstatus hat, wenn sie auch zunächst noch als »wahrheitsnahe Quelle der Musikgeschichtsschreibung«⁵ angesehen wird. Wenngleich mit dem beispiellosen Erfolg der Biographie als historiographischer Gattung – der sie der Forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederum verdächtig erscheinen ließ⁶ – die Autobiographie wegen ihrer

»subjektiven« Perspektive und ihrer deshalb vermeintlich wirklichkeitsverzerrenden Tendenz zunehmend skeptisch betrachtet wurde, bleiben Biographie und Autobiographie insofern beständig aufeinander bezogen, als sich bis heute so gut wie jede (Musiker-)Biographie mit mehr oder weniger ausgeprägter kritischer Distanz auf autobiographische Zeugnisse stützt.

Formen autobiographischen Schreibens

Wie Alfred Einstein in einer frühen wissenschaftlichen Studie zur Musikerautobiographie feststellt, ist »[d]as Musiker-Selbstzeugnis so alt, als es einen Musikerstand überhaupt gegeben hat«⁷. Wenn man den Begriff des Autobiographischen weit fasst und »Musiker-Selbstzeugnisse« im weitesten Sinne einbezieht, fallen darunter neben retrospektiv angelegten Autobiographien, die, häufig angeregt durch Aufrufe zur Mitarbeit an Sammelwerken wie dem Matthesons, den eigenen Lebenslauf von der Geburt bis zum Augenblick der Niederschrift ausführlich erzählen, auch Bitt- und Bewerbungsbriefe, Widmungen oder Vorreden zu musikalischen Werken, in denen aus je unterschiedlichen Gründen der eigene Lebenslauf oder berufliche Werdegang stark raffend skizziert wird oder punktuelle Ereignisse aus dem eigenen Leben erzählt werden. Das vielleicht bekannteste Beispiel für ein Selbstzeugnis jenseits der erst später etablierten Gattungsnorm der Autobiographie ist Johann Sebastian Bachs Brief an den Schulfreund Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730, in dem Bach seine Unzufriedenheit mit den schlechten Arbeitsbedingungen in Leipzig äußert und den Freund um Vermittlung einer besseren Position bittet. In diesem Zusammenhang resümiert er kurz seinen beruflichen Werdegang und stellt auch seine privaten Verhältnisse dar. Der Brief ist insofern charakteristisch für die kommunikative Einbindung früher Musikerselbstzeugnisse: Bach erzählt seine »Fatalitäten«⁸ zeitraffend und ohne jede anekdotische Ausschmückung, was ihm Einstein als Zeichen »grandioser Klarheit und Nüchternheit«⁹ ausgelegt hat. Solche Schlüsse sind jedoch verfehlt: Der Schreibanlass ist hier rein pragmatischer Natur, ein Bedürfnis nach Selbst-Reflexion (im Sinne der Frage »Wer bin ich?«) ist im gegebenen Kommunikationszusammenhang schlicht nicht vorhanden. Autobiographisches Schreiben als Ich-Reflexion oder gar als Reflexion künstlerischer Individualität setzt grundsätzlich die Vorstellung eines unverwechselbaren, durch eine je eigene Geschichte geprägten Subjekts voraus, eine Vorstellung, die sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der Entstehung der Genie-Ästhetik und der modernen Anthropologie Bahn brach.

Eine weitere Form frühen autobiographischen Schreibens ist die Familienchronik, in der der Autor entweder im Rückblick oder in Form von zeitnah verfassten, tagebuchähnlichen Einträgen wesentliche Ereignisse seines privaten (Heirat, Geburten, Todesfälle) und

beruflichen Lebens (Ausbildungsstationen, berufliche Positionen, Ortswechsel) verzeichnet, und dies mit dem Ziel, das eigene Leben in eine übergeordnete Genealogie einzuordnen und die Familiengeschichte für die Nachkommen zu bewahren. Ein Beispiel für einen solchen nicht zur Veröffentlichung vorgesehenen autobiographischen Text ist Johann Beers von ihm selbst illustrierte Lebensbeschreibung, die erst in den 1960er Jahren wiederentdeckt und ediert wurde.¹⁰ Der in Österreich und Bayern aufgewachsene Beer (1655–1700), der u.a. Hofmusiker in Sachsen-Weißenfels war und im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts eine ganz Reihe von Romanen unter Decknamen publizierte, erzählt seine Familien- und Lebensgeschichte für die ersten beiden Jahrzehnte ausführlich, ab 1679 verzeichnet er nur mehr summarisch wesentliche Lebensdaten.

Autobiographie und Roman in der Frühen Neuzeit

Zu den Selbstzeugnissen von Musikern im weiteren Verständnis kann man mit guten Gründen auch nicht explizit als autobiographisch ausgewiesene Großtexte zählen, wie etwa die in der Barockzeit populären Musikerromane eines Kuhnau, Printz, Speer oder Beer. Stephen Rose betrachtet sie gerade angesichts des weitgehenden Fehlens autobiographischer Zeugnisse vieler Musiker als wichtige Quelle, die ungeachtet ihres fiktionalen Charakters »insights into the attitudes of musicians at all levels of society«¹¹ biete. Bernhard Jahn weist darauf hin, dass in der Frühen Neuzeit der »Roman vom Selbstverständnis der Autoren her und von den Einteilungskategorien des Buchmarktes aus betrachtet zum Bereich der ›Historie‹ gezählt wurde«.¹² Der Unterschied zwischen Roman und Autobiographie lässt sich demnach in dieser Zeit nicht auf der Dichotomie Fiktionalität versus Faktualität abbilden, vielmehr ist die Grenze zwischen Roman und Autobiographie insofern fließend, als die »Historie« ohnehin im Schwellenraum von Fiktion und Referenzialität angesiedelt war. Jahn erläutert in diesem Zusammenhang, dass viele schreibende Musiker sowohl Romane als auch Autobiographien hinterlassen haben und dass die Interferenzen zwischen den qua Titel als fiktional deklarierten und den durch die Identität von Autor- und Erzählernamen als referenziell ausgewiesenen Texten ins Auge fallen. So sind die nach dem Vorbild des niederen Romans, d.h. vor allem von Grimmelshausens *Simplicissimus* konzipierten Musikerromane eines Printz (*Musicus vexatus [...] Cotala*, 1690; *Musicus magnanimus oder Pancalus*, 1691; *Musicus curiosus oder Battalus*, 1691), Kuhnau (*Der musicalische Quacksalber*, 1700) oder Speer (*Türkischer Vagant*, 1683; *Simplicianischer lustig-politischer Haspel-Hannß*, 1684) meist aus der Ich-Perspektive erzählt und kreisen um eine Hauptfigur, z.B. einen vagierenden Musikanten oder aber einen zunftmäßig organisierten Musiker (»Kunstpfeifer«), die auf ein von zahlreichen Ortswechseln

und turbulenten Begegnungen gezeichnetes Leben zurückschaut. Eckhard Roch hat am Beispiel von Printz gezeigt, wie Musikerromane einerseits literarischen Vorbildern wie dem *Simplicissimus* nachfolgen, sich von diesen aber andererseits unterscheiden durch eine »höhere Individualität der Darstellung, in die neben der lebendigen Kenntnis des kleinbürgerlichen Milieus auch biographische Erlebnisse einfließen«.¹³ Umgekehrt finden sich auch in offenkundig referenziellen Texten, etwa in der oben erwähnten Lebensbeschreibung Johann Beers, zahlreiche burleske Anekdoten, wie sie auch in einem Grimmelshausen-Roman zu finden sein könnten. Jahn betont daher zu Recht die Nähe zwischen früher Musikerautobiographie und niederem Roman, die beide Lebensläufe in Form einer »Kette von Anekdoten«¹⁴ präsentieren, dabei jedoch nicht die innere Entwicklung eines unverwechselbaren Ichs erzählen, sondern den Musiker als Teil eines sozialen Kollektivs zeigen. In beiden Fällen steht nicht die Entwicklung eines individuellen Subjekts im Zentrum des Schreibens, sondern die Mentalität einer Gruppe, als deren Teil sich das Individuum sieht.

Abweichungen von allgemeinen Paradigmen

Wer sein Leben erzählte, tat dies also in der Frühen Neuzeit in aller Regel nicht aus dem Wunsch nach »Selbstschau« und dem »Drang nach Deutung seines ganzen Lebens«,¹⁵ wie Alfred Einstein in einer frühen wissenschaftlichen Studie zur Musikerautobiographie postuliert, sondern aus weit pragmatischeren Gründen. Daher darf der in dieser Epoche vorherrschende Typus der Berufsautobiographie, d.h. das wesentliche Lebens- und Ausbildungsstationen sowie die eigenen Werke verzeichnende Curriculum Vitae, keineswegs vorschnell als unvollkommene Vorstufe zu einer später folgenden Blütezeit der Gattung gesehen werden, sondern muss als Text in den Blick kommen, in dem die stetigem Wandel unterworfenen Schreibanlässe und -bedürfnisse ihren je spezifischen Niederschlag finden. Autobiographische Texte von Musikern spiegeln die allgemeine Werteordnung einer Epoche, aber auch die spezifischen Lebens- und Arbeitsbedingungen, denen der Musikerstand in der jeweiligen Zeit unterworfen war. Musikerautobiographien lassen sich deshalb auch nicht umstandslos den Idealtypen des autobiographischen Schreibens zuordnen, die die germanistische Forschung anhand von Autobiographien von Nicht-Musikern gewonnen hat. So hat etwa Jürgen Lehmann in einer großen Studie zu Theorie und Geschichte der Autobiographie mit den Begriffen »Bekennen«, »Erzählen«, »Berichten« drei Paradigmen der Autobiographie unterschieden, deren erstes, die Autobiographie als Bekenntnis oder Beichte, der Vor-Goethezeit zugordnet wird.¹⁶ Dieses Paradigma erfasst allerdings, wie Jahn bemerkt, Schreibanlässe und Funktionen der meisten frühen Musikerautobiographien nur in seltenen Fällen: »Wenn er [der Musiker] ein

einigermaßen erfolgreiches Leben vorzuweisen hatte und mit seiner Religion im Einklang lebte, brauchte er sich nicht zu rechtfertigen [...].«¹⁷ Auch sei der Durchbruch der musikalischen Begabung in der frühen Kindheit ein Topos der Lebensgeschichten von Musikern, so dass ein Bekehrungs- oder Erweckungserlebnis, wie es häufig im Zentrum religiös motivierter Autobiographien steht, bei Musikern in der Regel keine Rolle spiele.

Publikationsformen: Sammelwerke versus Monographien

Wenn Lebensbeschreibungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, so geschah dies bis ins 18. Jahrhundert hinein fast ausschließlich in unselbstständiger Form.¹⁸ Selbstzeugnisse erschienen entweder in Sammelwerken wie der Matthesonschen *Ehren-Pforte*, als Beigabe zu Musikalien oder aber in musikalischen Zeitschriften wie Lorenz Christoph Mizlers *Musikalischer Bibliothek* (1736–1754) und Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* (1754–1762, hier erschienen z.B. 1755 Autobiographien von C. Ph. E. Bach und J. J. Quantz). Es ist das Verdienst von Willi Kahl, bereits 1948 einige dieser bis dahin schwer zugänglichen Musikerselbstzeugnisse gesammelt und neu herausgegeben zu haben, wobei allerdings abgesehen von Bachs Brief an Erdmann und den nach Mattheson gedruckten Selbstbiographien Stölzels und Telemanns vor 1750 erschienene Texte nicht einbezogen wurden.¹⁹

Einige wenige Ausnahmen bestätigen allerdings die Regel der unselbstständigen Publikation von Musikerautobiographien: Im Jahr 1576 stellte der englische Komponist Thomas Whythorne unter dem Titel *Booke of songs and sonetts with longe discourses sett with them* eine Sammlung von Liedern und Gedichten zusammen, die durch autobiographische Texte miteinander verbunden waren, allerdings erst postum veröffentlicht wurden.²⁰ Im Jahr 1625 erschien die *Vita. Con le cose avvenute al P. Bacc(ellie)re Fra Ludovico Zacconi [...]*. Diese im Jahr 2004 mit ausführlichem Kommentar neu edierte Selbstbiographie²¹ eines Augustinermönches aus dem italienischen Pesaro, dessen Nachruhm vor allem an die *Prattica di musica* (1592) geknüpft ist, geht über eine Berufsbiographie weit hinaus: Zacconi erzählt in der Ich-Perspektive nicht nur von seinem Werdegang als Musiker (u.a. von seiner Zeit an den Höfen in Graz und München), er reflektiert auch ausführlich über das Leben im Orden oder über theologische Fragestellungen wie z.B. das Verhältnis von Theologie und Astrologie sowie über persönliche Hoffnungen und Enttäuschungen. Ein Pendant zu dieser Autobiographie eines umfassend ausgebildeten Renaissance-Gelehrten findet sich im deutschen Sprachraum nicht.

Zwischen Selbstdokumentation und Selbststilisierung

Auch umfangreichere Musikerautobiographien sind vor 1750 fast ausschließlich als Beiträge zu Sammelwerken entstanden. Neben Matthesons in drei Teilen überlieferter Lebensbeschreibung (der erste Teil erschien 1740 in der *Ehren-Pforte*, die beiden weiteren Teile, 1759 und 1763 entstanden, hatte Mattheson für eine Neuauflage der *Ehren-Pforte* verfasst, zu der es jedoch nicht kam), die 1982 von Hans-Joachim Marx nach den Handschriften herausgegeben und kommentiert worden ist,²² sind in diesem Zusammenhang vor allem die Autobiographien von Johann Caspar Printz und Georg Philipp Telemann von Interesse. Matthesons Autobiographie ist von Alfred Einstein in dem bereits genannten Beitrag zur Musikerautobiographie als »eine der unangenehmsten, äußerlichsten, lakaienhaftesten Darstellungen [eines Musikerlebens]«²³ kritisiert worden. Aus heutiger Sicht erscheint dieses scharfe Urteil unangemessen, da es den Funktionszusammenhang frühneuzeitlicher Autobiographien nicht mitreflektiert. Dass Mattheson in seiner Autobiographie scheinbar ohne jede Hemmung die eigenen Verdienste um die Musik, ja sogar seine Einkünfte minutiös offen legt, wird erklärlich, wenn man die Funktion des Textes bedenkt: Mattheson will sein Wirken und seine Werke für die Nachwelt dokumentieren und zugleich den Nachweis führen, dass er in der Hamburger Bürgerschaft zu Recht hohe Wertschätzung genießt; diese Wertschätzung aber artikuliert sich nicht allein in symbolischem Kapital, sondern gerade auch im Geldwert seiner Leistungen, so dass die offene Rede über finanzielle Details keineswegs als reine Prahlerei betrachtet werden darf.²⁴

Printz' Lebensbeschreibung, die unabhängig von Matthesons Aufruf entstanden ist, erschien mit der Kennzeichnung »ex autogr.« in der *Ehren-Pforte* (S. 257–279), allerdings in einer von Printz' Sohn bearbeiteten bzw. gekürzten Fassung. Es handelt sich dem Erzählgerüst nach um eine Berufsbiographie, jedoch lassen sich aus den Anekdoten, mit denen Printz seine Lebenserzählung ausschmückt, durchaus Ansätze einer bewussten Selbststilisierung herauskristallisieren: Einerseits betont Printz, wie dies in frühen Musikerautobiographien die Regel ist, dass er das ihm von Gott gegebene musikalische Talent mit Fleiß und zum Wohle seiner Mitmenschen genutzt habe – Gabe und Tugend, Geschenktes und Verdientes, gehen also eine produktive Synthese ein –, andererseits hebt er aber seinen Mut hervor, in entscheidenden Momenten beherzt die Weichen seines Lebens zu stellen, so etwa, als er ohne Vorkenntnisse im Bassgeigenspiel eine Vertretung übernimmt und es in der Folge zur unangefochtenen Meisterschaft auf diesem Instrument bringt oder als er ohne lange nachzudenken das Angebot annimmt, nach Italien zu reisen und sich dort weiterzubilden. Hier wird über den von Gott mit Talent gesegneten, tugendreichen Musiker hinaus ein Mensch erkennbar, der den Willen und die Kraft hat, sich zum Meister seines Schicksals zu machen.

Telemanns autobiographische Schriften

Die autobiographischen Schriften Georg Philipp Telemanns haben in der Forschung bei weitem das größte Interesse hervorgerufen und sollen hier deshalb beispielhaft ausführlicher dargestellt werden. Lange Zeit ging die Forschung davon aus, dass Telemann drei Lebensläufe, datierend in die Jahre 1718, 1729 und 1740, hinterlassen hat. Ralph-Jürgen Reipsch hat allerdings erst kürzlich im Historischen Staatsarchiv Lettlands überraschend eine vierte Lebensbeschreibung aus der Feder des Komponisten entdeckt: eine »autobiographische Skizze«, die ebenfalls um das Jahr 1740 entstanden ist und sich im Nachlass von Georg Michael Telemann, dem Ziehsohn Georg Philipps, erhalten hat. Im Unterschied zu den drei bislang bekannten Lebensbeschreibungen, die auf Bitten Walthers bzw. Matthesons verfasst worden waren, entstand diese vierte offensichtlich im Kontext einer groß angelegten Familienchronik, die von Telemanns Vater Heinrich begründet worden war und von Kindern und Enkeln fortgesetzt wurde. Zusammen genommen stehen Telemanns unterschiedliche Versuche, sein Leben zu schreiben, somit genau am Schnittpunkt von öffentlicher und privater Autobiographik: Die drei seit langem bekannten Texte antworten auf die Appelle Matthesons und anderer, Lebensläufe der im Entstehen begriffenen historischen Musikhistoriographie zugänglich zu machen und so dem kulturellen Gedächtnis einzuverleiben; die neu entdeckte Skizze hingegen reiht sich in die Tradition nicht-öffentlichen genealogischen Schreibens ein, das darauf abzielt, den Nachkommen zu zeigen, wie ein Geschlecht durch Gottes Gnade und zu Gottes Ehre über Generationen hinweg gewirkt hat. Die neu aufgefundene Quelle ist Reipsch zufolge vor allem deshalb aufschlussreich, weil sie Telemanns »Suchen nach der richtigen Art und Weise der (Selbst-)

Darstellung«²⁵ dokumentiert. Als chronikalisch konzipierter Text erreicht sie jedoch nicht die vielgerühmte Eleganz der ausführlichen Lebensbeschreibung von 1718, die bereits von Mattheson als vorbildhaft angesehen worden war. Aus der ersten Fassung lassen sich mehr als aus den anderen Fassungen Einstellungen und Selbsteinschätzungen eruieren, während der Lebenslauf von 1740, der zahlreiche Anekdoten enthält, ein echtes Erzähltalent erkennen lässt, etwa da, wo Telemann durchaus humorvoll berichtet, wie die »Musik-Feinde« auf seine Mutter Einfluss nehmen und ihr damit drohen, der Sohn könnte »Gauckler, Seiltänzer, Spielmann« oder gar »Murmeltierführer«²⁶ werden, falls man ihm nicht radikal die Musik verbiete. Wilhelm Seidel hat dargelegt, dass Telemann, nicht anders als viele andere Autobiographen seiner Zeit, in seinen Lebensbeschreibungen im Wesentlichen die drei Faktoren »Naturell«, »Unterricht« und »Fleiß« in den Blick nimmt, dabei aber den Akzent auf das Naturell setzt: »In

allen seinen Viten stellt Telemann heraus, wie viel er seinem Naturell und wie wenig er anderen verdankt«. ²⁷ Telemann setzte sich dabei bewusst gegen die zünftig ausgebildeten Komponisten vom Schläge Bachs ab, deren Überlegenheit in punkto musikalischer Gelehrtheit er anerkennt, gegen die er sich andererseits jedoch selbstbewusst als »Moderner« profiliert, dem »das Singen«, also die Melodie, als das Fundament der Musik gilt. Was jedoch Bach, Telemann und auch Printz und Mattheson über alle Unterschiede hinweg verbindet, ist jenes »Ich habe fleißig seyn müssen«, das Forkel als Selbstäußerung Bachs überliefert hat. ²⁸ In vielen Musikerautobiographien der Frühen Neuzeit wird dieser Fleiß in der eigentlichen Lebenserzählung beigegebenen langen Verzeichnissen gedruckter und ungedruckter Werke augenfällig, die auf diese Weise dem Vergessen entrissen werden sollen, von dem die Musik als ephemere Kunst mehr als die anderen Künste bedroht ist.

Die Anfänge der Musiker-Biographik

Es ist häufig darauf hingewiesen worden, dass Musiker erst mit einiger Verspätung biographiewürdig geworden sind. Bereits in der Renaissance traten neben die Herrschereliten, die bisher außerhalb der religiös motivierten Lebensbeschreibungen im Fokus der Biographik gestanden hatten, Bildungs- und Kunsteliten, denen man hohen sozialen Status und damit zugleich Anspruch auf Aufnahme ins kulturelle Gedächtnis zubilligte. ²⁹ Mit den *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* von Giorgio Vasari (1555) lag für die bildenden Künste bereits Mitte des 16. Jahrhunderts ein biographisches Großwerk vor, das über Jahrhunderte hinweg Maßstäbe setzen sollte – »All of art history is footnotes to Vasari«, lautet ein Diktum von Robert Williams. Die Musikgeschichte kann Vergleichbares vor dem 18. Jahrhundert nicht vorweisen, womit entscheidende Unterschiede zwischen Musiker und Künstler im Hinblick auf sozialen Status offenkundig werden: »Die Statusaufwertung, die der bildende Künstler durch Vasaris *Vite* erfahren hatte, schien nicht in gleicher Weise auf Musiker übertragbar, und dies, obwohl gerade Hofmusiker (wie Jean Baptiste Lully am Hof Ludwig XIV.) einen herausragend hohen Status erreicht hatten.« ³⁰ Eine Ausnahme stellt Orlando di Lasso dar, der als Hofmusiker am bayrischen Hof bereits zu Lebzeiten würdig erschien, als einziger Musiker neben Theologen, Philosophen, Mathematikern, Ärzten, Kaufleuten, Rechtsanwälten und anderen illustren Männern in ein groß angelegtes biographisches Sammelwerk, nämlich in Heinrich Pantaleons 1566 in Basel erschienene *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae* ³¹ (dt. Übersetzung Basel 1578) aufgenommen zu werden.

Wenn man von Leichenpredigten und Nekrologen absieht, entstanden die ersten Musikerbiographien in deutscher Sprache, die über reine Lexikoneinträge hinausgehen, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und zwar parallel zu den nicht-narrativen Darstellungen in den zeitgenössischen Lexika. So enthält Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexicon* (1732) zwar Einträge zu bekannten Musikerpersönlichkeiten, diese haben jedoch keinen narrativen Charakter, sondern weisen meist lediglich auf die Hauptleistung des Betroffenen hin, wobei oft nicht einmal die Lebensdaten erwähnt werden. Auch das 1725 von dem römischen Kapellmeister Giuseppe Ottavio Pitoni herausgegebene siebenteilige Sammelwerk *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica dagli anni dell'era cristiana 1000 fino al 1700*, 1988 von Cesarino Ruini neu ediert, enthält ausschließlich lexikographische Einträge, und zwar in chronologischer Anordnung, so dass sich eine kleine Musikgeschichte ergibt.³² Für den französischen Sprachraum ist Evrard Titon du Tillets biographisches Sammelwerk *Le Parnasse françois* (1732) zu nennen, das freilich nicht ausschließlich Musikerbiographien enthält.³³

Matthesons bereits erwähntes Projekt einer Biographiensammlung als Grundlage einer musikalischen Ehrenpforte nach antikem Vorbild zielt dagegen darauf ab, den Lesern echte Lebens-Erzählungen zu vermitteln. Die jegliche Narration formende Subjektivität des Erzählers sieht Mattheson dabei nicht als ein zu vermeidendes Übel an, vielmehr glaubt er, dass subjektiv akzentuiertes Erzählen notwendig sei, wenn Lebensbeschreibung mehr sein soll als Lexikographie. Biographien nach dem Modell »Ein solcher ist geboren, ein solcher ist gestorben« seien nicht genug, man müsse als Biograph den Mut haben, »schmackhafte Brühe« anzugießen, wenn man »Nutzen schaffen« wolle.³⁴ Hier wird unmittelbar deutlich, dass Matthesons Werk über die Dokumentation von Fakten und die Memorialfunktion hinaus eine weitere zentrale Funktion hat, nämlich die, dem Leser moralische Orientierung zu geben. Die gesammelten Biographien dienen, darin den pietistischen Erweckungs- und Bekehrungsbiographien ähnlich, als Exempla, die zeigen sollen, wie von der Natur mit außergewöhnlichem Talent gesegnete Musiker durch stetige Anstrengung und durch tugendhaftes Handeln ein erfolgreiches Leben führen können, das durch gesellschaftliche Anerkennung beglaubigt wird. Melanie Unseld hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass Matthesons Musiker – im Unterschied etwa zu den von Vasari porträtierten Malern – allesamt moralisch untadelig sind, wenn man von kleineren Verfehlungen absieht. Sie weist darauf hin, dass es für Musiker, anders als für bildende Künstler, bei denen selbst Kapitalverbrechen die Biographiewürdigkeit nicht notwendigerweise in Frage stellten, keinen »Moraldispens« gab, bis sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts das romantische Musikerbild Bahn brach und der Mangel an Sittlichkeit nicht mehr automatisch zum Ausschluss aus der Biographik führte.³⁵ In

der Frühen Neuzeit allerdings war moralische Lebensführung das zentrale Kriterium, durch das sich der »gelehrte Musicus« vom unter dem Generalverdacht der Lasterhaftigkeit stehenden Musikanten abgrenzen konnte.

Anekdoten und Topoi

Unseld hat außerdem auf den Unterschied zwischen dem biographischen Modell der Musiker-Berufsbiographie, wie sie noch Gerber in seinem 1790 erschienenen *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* praktiziert, und dem aus der Malerbiographik der Renaissance hergeleiteten Modell der anekdotischen Musikerbiographie hingewiesen, für die bei Mattheson exemplarisch die von ihm selbst auf der Grundlage einer französischen Quelle verfasste Biographie Lullys steht, welche er seinen Kollegen zur Orientierung anempfiehlt. Unseld plädiert dafür, die oft als unzuverlässig gescholtene und darum von der Musikwissenschaft gemiedene Gattung der Anekdote als biographisches Modell ernst zu nehmen, sei sie doch »eine der konstantesten Gattungen im Schreiben über Musik«. ³⁶ Dabei bezieht sie sich auf eine frühe Studie von Kris und Kurz, die bereits 1934 Künstleranekdoten nach häufigen Motiven bzw. Topoi systematisiert und die Anekdote als »Geheimbiographie des Helden« ³⁷ bezeichnet hatten. In Matthesons in der *Ehren-Pforte* veröffentlichter Lully-Biographie, aber auch in anderen von ihm gesammelten Biographien lassen sich zahlreiche der von Kris und Kurz am Beispiel von Künstleranekdoten identifizierten Motive und Topoi nachvollziehen, z.B. das Autodidaktentum, der Aufstieg aus ärmlichen Verhältnissen, die mit Macht nach außen drängende Neigung, der Konflikt mit Machthabern, die schließlich jedoch dem Künstler ihre Anerkennung nicht versagen können, usw. Die Anekdote ist somit seit Mattheson nicht bloße Beigabe zur »eigentlichen« Biographie, sondern konstitutiv für die Modellierung des Bildes eines herausragenden Musikers. Andere Topoi, die sich in Anekdoten über bildende Künstler finden, lässt Mattheson übrigens auffälligerweise aus, so z.B. das problematische Verhältnis des Künstlers zum Geld und seinen lockeren Umgang mit dem anderen Geschlecht – Topoi, die die Moralität des Künstlers in Frage stellen würden und die, wie erwähnt, erst in der Romantik für den – männlichen – Musiker salonfähig werden, was sich etwa an den entsprechenden Anekdoten über Paganini ablesen lässt. ³⁸

Die ersten monographischen Musikerbiographien

Die ersten umfangreichen *monographischen* Musikerbiographien erschienen allesamt bereits jenseits des hier in den Blick genommenen Zeitraums: John Mainwarings Maßstäbe setzende Händel-Biographie *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* erschien 1760 und

wurde bereits 1761 von Mattheson, der umsonst auf Händels Mitarbeit am *Ehren-Pforte*-Projekt gehofft hatte, ins Deutsche übersetzt.³⁹ Ein neues Kapitel der Geschichte der Musikerbiographik beginnt um 1800 mit den Mozart-Biographien von Niemetschek (1798) und Arnold (1803) sowie mit Forkels Bach-Biographie (1802). Zu diesem Zeitpunkt steht die Biographiewürdigkeit von Musikern außer Zweifel, und es ist möglich geworden, das Leben eines Musikers auch dann zu erzählen, wenn er nicht zum moralischen Vorbild taugt. Auch die ersten Autobiographien und Biographien von Musikerinnen liegen aus naheliegenden Gründen außerhalb des Betrachtzeitraums: Obwohl Frauen – sei es als Sängerinnen, Instrumentalmusikerinnen oder Notenkopistinnen (man denke etwa an Anna Magdalena Bach) – Teil der Musikkultur der Frühen Neuzeit waren, waren sie allein deshalb nicht biographiewürdig, weil ihnen, ungeachtet einer oft sehr fundierten musikalischen Ausbildung und teils weithin anerkannter Leistungen als Virtuosinnen etwas Entscheidendes fehlte: Gelehrtheit. Damit war ihnen zugleich der Zugang zu der prestigereichsten musikalischen Tätigkeit, der Komposition, verwehrt. Es wundert nicht, dass die ersten ausführlichen autobiographischen oder biographischen Darstellungen weiblicher Musiker virtuosen Sängerinnen (z.B. Elisabeth Mara, die in Gerbers Lexikon von 1790 aufgenommen wurde) oder Instrumentalkünstlerinnen gewidmet sind bzw. auch komponierende Frauen (wie etwa Clara Schumann) primär als ausübende Musikerinnen zeigen, galt doch bis ins 20. Jahrhundert hinein das Komponieren als »männliche« Tätigkeit.⁴⁰

Perspektiven der Forschung

Abschließend bleibt festzustellen, dass die Musikerbiographik und -autobiographik ein weiterhin virulentes Forschungsfeld ist, das gerade in jüngster Zeit zahlreiche neue Studien und Projekte hervorgebracht hat. Zu nennen sind hier neben Melanie Unselds umfangreicher Untersuchung zu Formen des musikbiographischen Handelns vom frühen 18. bis ins 20. Jahrhundert (2014) und Joachim Kremers Studien zu inhaltlich und formal heterogenen biographischen Quellen aus dem frühen 18. Jahrhundert (»Von dem Geschlechte deren Bachen«, 2014) die Turiner Dissertation zur (Auto-)Biographik reisender Musiker (*Musicisti professionisti viaggiatori in aree germanofone nel XVIII secolo in documenti biografici e autobiografici*) von Benedetta Saglietti (2015) sowie die Tagung »Musical Biography, National Ideology, Narrative Technique, and the Nature of Myth«, die 2015 in London stattgefunden hat.

Literaturverzeichnis

1) Quellen

- Bach, Johann Sebastian, *Brief an Georg Erdmann*, 28. Oktober 1730, in: *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. I, Leipzig 1963, S. 67f.
- Beer, Johann, *Sein Leben, von ihm selbst erzählt*, hg. von Adolf Schmiedeck. Mit einem Vorwort von Richard Alewyn. Göttingen 1965.
- Gerber, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler [...] [1790]*, 4 Bde., 2. Aufl. Leipzig 1812–1814.
- Kuhnau, Johann, *Der musicalische Quacksalber [1700]*, hg. von Kurt Benndorf Berlin 1900, Reprint Nendeln / Liechtenstein 1968.
- Mainwaring, John, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760.
- Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.
- [Mattheson, Johann] *Johann Mattheson (1681–1764). Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten, nach der ›Grundlage einer Ehrenpforte‹ und den handschriftlichen Nachträgen des Verfassers* hg. und komm. von Hans Joachim Marx, Hamburg 1982.
- Pitoni, Giuseppe Ottavio, *Notitia de' contrapuntisti et compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze 1988.
- Printz, Wolfgang Caspar, *Musicus vexatus oder Cotala*, Freiberg 1690.
- Printz, Wolfgang Caspar, *Musicus magnanimus oder Pancalus*, Freiberg 1691.
- Printz, Wolfgang, *Musicus curiosus oder Battalus*, Freiberg 1691.
- Quickelberg, Samuel, Lassus, Orlando de, in: Heinrich Pantaleon, *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae*, Bd. 3, Basel 1566, S. 541–542.
- Speer, Daniel, *Simplicianischer lustig-politischer Haspel-Hannß*. [o.O.] 1684.
- Titon du Tillet, Evrard, *Le Parnasse françois*. Paris 1732 (Supplemente 1743 und 1755).
- Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, [1732], Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. von Friederike Ramm, Kassel u.a. 2001.
- [Whythorne, Thomas], *The Autobiography of Thomas Whythorne [1576]*, ed. by James M. Osborne, Oxford 1961.
- [Zacconi, Ludovico], *Vita con le cose avvenute al P. Bacc(ellie)re Fra Ludovico Zacconi da Pesaro dell'Ord(ine) Erem(itani) di S. Agostino [...] [1625]*, Trascrizione, Introduzione et Nota a cura di Fernando Sulpizi, Perugia 2005.

2) Forschungsliteratur

- Abert, Hermann, *Über Aufgaben und Ziele musikalischer Biographie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 417–433.
- Dahlhaus, Carl, *Wozu noch Biographien?*, in: *Melos / NZ*, Jg. 1, H. 2, S. 82.
- Danuser, Hermann, *Biographie und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft*, in: Josef Kuckertz u.a. (Hg.), *Neue Musik und Tradition. Festschrift für Rudolf Stephan*. Laaber 1990, S. 571–601.
- Einstein, Alfred, *Die deutsche Musiker-Autobiographie*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 28 (1921), S. 57–65.
- Gervink, Manuel, *Voraussetzungen und Grundlinien deutscher Musikerbiographik im 18. Jahrhundert*, in: *Acta musicologica*, Vol. LXVI (1995), S. 39–54.
- Gratzer, Wolfgang, *Im Spiegel des musikalischen Ichs. Autobiographie und Rezeption*, in: Giselher Schubert (Hg.), *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*. Mainz u.a. 1997, S. 268–284.
- Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.), *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*. Königstein / Ts. 1982.
- Jahn, Bernhard, *Autobiographie und Roman. Zu den literarischen Elementen der Autobiographie in der Zeit Telemanns am Beispiel einiger Musikerautobiographien*, in: Joachim Kremer / Wolf Hobohm / Wolfgang Ruf (Hg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*. Hildesheim u.a. 2004, S. 121–129.
- Kremer, Joachim / Hobohm, Wolf / Ruf, Wolfgang (Hg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage. Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*. Hildesheim u.a. 2004 (= Telemann-Konferenzberichte, Bd. XIV).
- Kremer, Joachim, »Naturell«, »Lust« und »Fleiß« in der Musiker(auto)biographie des 18. Jahrhunderts. *Anmerkungen zur pietistischen und der künstlerischen ‚Erweckung‘*, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus*, Bd. 30, Göttingen 2004, S. 155–175.
- Kremer, Joachim: »Von dem Geschlecht deren Bachen«. *Kommentierte Quellen zur Musikerbiographik des frühen 18. Jahrhunderts*, Neumünster 2014.
- Lehmann, Jürgen, *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*, Tübingen 1988.

- Lenneberg, Hans, *Biographik*, in: MGG. Sachteil 1 A–Bog. Kassel u.a. 1994, Sp. 1545–1551.
- Lenneberg, Hans, *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*. New York u.a. 1988.
- Märkner, Michael, »Was ich in den Stylis der Music gethan, ist bekandt.« Überlegungen zur musikalischen Autobiographie im 18. und 19. Jahrhundert, in: Christian Wolff (Hg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Festschrift für Hans-Joachim Schulze*, Leipzig 1999, S. 313–318.
- Niggel, Günter, *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung*, Stuttgart 1977.
- Reipsch, Ralf-Jürgen, *Unbekannte Biographien Georg Philipp Telemanns. Eine autobiographische Skizze und ein zweiter deutsch-französischer Lebenslauf*, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), H. 4, S. 318–340.
- Roch, Eckhard, *Von Kunstpfeifern, Bierfiedlern und Bernheutern. Zur sozialen Charakteristik des Musikers bei Wolfgang Caspar Printz*, in: Christian Kaden / Volker Kalisch (Hg.), *Professionalismus in der Musik*, Essen 1999, S. 145–155.
- Rose, Stephen, *The Musician in Literature in the Age of Bach*, Cambridge 2011.
- Rose, Stephen, *The Musician-Novels of the German Baroque: New Light on Bach's World*, in: *Understanding Bach* 3 (2008), S. 55–66.
- Saglietti, Benedetta, *Musicasti professionisti viaggiatori in aree germanofone nel XVIII secolo in documenti biografici e autobiografici*. Diss, Università degli Studi Torino 2015.
- Seidel, Wilhelm, *Naturell – Unterricht – Fleiß. Telemanns Lebensläufe und der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts*, in: Kremer / Hobohm / Ruf (Hg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*. Hildesheim u.a. 2004, S. 90–100.
- Viehöver, Vera, *Musikerautobiografien zwischen Frühaufklärung und Sturm und Drang. Mattheson – Hiller – Schubart*, in: *Lenz-Jahrbuch* 17 (2010), S. 105–134.
- Viehöver, Vera, »Von gelobten Leuten gelobet werden« – Johann Matthesons musikalische Ehren-Pforte im Kontext der Musikerbiographie des 18. Jahrhunderts, in: Wolfgang Hirschmann / Bernhard Jahn (Hg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim 2010, S. 181–196.
- Wolff, Christoph (Hg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Festschrift für Hans-Joachim Schulze*, Leipzig 1999.
- Unsel, Melanie, *(Auto)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung*, in: Rebecca Grotjahn / Sabine Vogt (Hg.), *Musik und Gender*. Laaber 2010, S. 81–93.
- Unsel, Melanie, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u.a. 2014.
- Unsel, Melanie, *Musikwissenschaft*, in: Christian Klein (Hg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart 2009, S. 358–365.
- Wald-Fuhrmann, Melanie *Die ungleichen Zwillinge. Matthesons deutsche Ausgabe von Mainwarings Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel als Medium der Selbstreflexion*, in: Hirschmann / Jahn (Hg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*, Hildesheim 2010, S. 165–180.

¹ *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*. Hamburg 1740.

² Zu Matthesons *Ehren-Pforte* insgesamt, insbesondere zu seiner viel diskutierten Praxis des Auslassens anerkannter Größen wie J. S. Bach oder Händel: Hans Lenneberg, *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*, New York u.a. 1988, Kap. II.

³ *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [1732], Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. v. Friederike Ramm, Kassel u.a. 2001.

⁴ Vgl. dazu ausführlich Melanie Unsel, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u.a. 2014.

⁵ Unsel, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 14. Vgl. dazu auch den Sammelband von Joachim Kremer / Wolf Hobohm / Wolfgang Ruf (Hg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*, Hildesheim u.a. 2004.

⁶ Vgl. vor allem Carl Dahlhaus' viel beachteten Beitrag *Wozu noch Biographien?*, in: *Melos / NZfM* 1 (1975), S. 82.

⁷ Alfred Einstein, *Die deutsche Musiker-Autobiographie*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 28 (1921), S. 58.

⁸ *Brief an Georg Erdmann, 28. Oktober 1730*, in: *Bach-Dokumente*. Hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. I, Leipzig 1963, S. 67.

-
- ⁹ Einstein, *Die deutsche Musiker-Autobiographie*, S. 58.
- ¹⁰ Johann Beer, *Sein Leben, von ihm selbst erzählt*, hg. von Adolf Schmiedecke, mit einem Vorwort von Richard Alewyn, Göttingen 1965.
- ¹¹ Stephen Rose, *The Musician-Novel of the German Baroque: New Light on Bach's World*, in: *Understanding Bach 3* (2008), S. 55–66, hier S. 55.
- ¹² Bernhard Jahn, *Autobiographie und Roman. Zu den literarischen Elementen der Autobiographie in der Zeit Telemanns am Beispiel einiger Musikerautobiographien*, in: Joachim Kremer / Wolf Hobohm / Wolfgang Ruf (Hg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Telemann-Konferenzberichte (TKB) 2002*, Hildesheim u.a. 2004, S. 126.
- ¹³ Eckhard Roch, *Von Kunstpfeifern, Bierfiedlern und Bernheutern. Zur sozialen Charakteristik des Musikers bei Wolfgang Caspar Printz*, in: Christian Kaden / Volker Kalisch (Hg.), *Professionalismus in der Musik*. Essen 1999, S. 145–155, hier S. 147.
- ¹⁴ Jahn, *Autobiographie und Roman*, S. 127.
- ¹⁵ Einstein, *Die deutsche Musiker-Autobiographie*, S. 57.
- ¹⁶ Jürgen Lehmann, *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Tübingen 1988.
- ¹⁷ Jahn, *Autobiographie und Roman*, S. 123.
- ¹⁸ Vgl. dazu die systematische Aufarbeitung der Publikationsformen bei Manuel Gervink, *Voraussetzungen und Grundlinien deutscher Musikerbiographik im 18. Jahrhundert*, in: *Acta musicologica*, Vol. LXVI (1995), S. 39–54.
- ¹⁹ Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Anmerkungen*, Köln 1948.
- ²⁰ *The Autobiography of Thomas Whythorne* [1576], ed. by James M. Osborne, Oxford 1961.
- ²¹ *Vita con le cose avvenute al P. Bacc(ellie)re Fra Ludovico Zacconi da Pesaro dell'Ord(ine) Erem(itani) die S. Agostino [...] [1625]*, Trascrizione, Introduzione et Nota a cura di Fernando Sulpizi, Perugia 2005.
- ²² *Johann Mattheson (1681–1764). Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten*, nach der »Grundlage einer Ehrenpforte« und den handschriftlichen Nachträgen des Verfassers hg. und komm. von Hans Joachim Marx, Hamburg 1982.
- ²³ Einstein, *Die deutsche Musiker-Autobiographie*, S. 58.
- ²⁴ Vgl. dazu Vera Viehöver, »Von gelobten Leuten gelobet werden« – *Johann Matthesons musikalische Ehren-Pforte im Kontext der Musikerbiographik des 18. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Hirschmann / Bernhard Jahn (Hg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2010, S. 195f.
- ²⁵ Ralph-Jürgen Reipsch, *Unbekannte Biographien Georg Philipp Telemanns. Eine autobiographische Skizze und ein zweiter deutsch-französischer Lebenslauf*, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), H. 4, S. 318–340, hier S. 325.
- ²⁶ Georg Philipp Telemann, [*Lebenslauf*], in: Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 356.
- ²⁷ Wilhelm Seidel, *Naturell – Unterricht – Fleiß. Telemanns Lebensläufe und der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts*, in: Kremer / Hobohm / Ruf (Hg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*. Hildesheim u.a. 2004, S. 93. Zum Verhältnis von »Naturell« und »Fleiß« vgl. auch Joachim Kremer, »Naturell«, »Lust« und »Fleiß« in der Musiker(auto)biographie des 18. Jahrhunderts. *Anmerkungen zur pietistischen und der künstlerischen »Erweckung«*, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus*, Bd. 30, Göttingen 2004, S. 155–175.
- ²⁸ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* [1802], Neudruck hg. von Axel Fischer, Kassel u.a. 1999, S. 45.
- ²⁹ Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 69–74.
- ³⁰ Ebenda, S. 71.
- ³¹ Quickelberg, Samuel, Lassus, Orlando de, in: Heinrich Pantaleon, *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae*, Bd. 3, Basel 1566, S. 541–542.
- ³² Für Auskünfte zu Pitoni und weitere wertvolle Hinweise danke ich Benedetta Saglietti, Turin.
- ³³ Zu Titon du Tillet im Vergleich zu Mattheson vgl. Lenneberg, *Witnesses and Scholars*, S. 21–25.
- ³⁴ Johann Mattheson, *Vorbericht zur musikalischen Ehren-Pforte*, S. XXVI.
- ³⁵ Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 75–77.
- ³⁶ Ebenda, S. 118.
- ³⁷ Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Frankfurt / M. 1995, S. 31.
- ³⁸ Vgl. dazu ebenfalls Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 128f.
- ³⁹ Vgl. dazu Melanie Wald-Fuhrmann, *Die ungleichen Zwillinge. Matthesons deutsche Ausgabe von Mainwarings Memoirs of the Life oft the Late George Frederic Handel als Medium der Selbstreflexion*, in: Hirschmann / Jahn (Hg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*, Hildesheim 2010, S. 165–180.

⁴⁰ Zum Zusammenhang von Biographik und Gender vgl. Melanie Unseld, *(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung*, in: Rebecca Grotjahn / Sabine Voigt (Hg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, Laaber 2010, S. 81–93.