

Wege ins „irdische Paradies“.

Erzählter Erfolg in Autobiographien von Georg Philipp Telemann und Zeitgenossen

Vera Viehöver, Université de Liège

Hochgeehrter Kapellmeister oder vagierender Musikant – das sind die beiden Extreme möglicher Lebenswege von Musikern in der Frühen Neuzeit. Beides war möglich: maximaler Erfolg durch den Aufstieg in die höchsten Ränge der städtischen Hierarchien und Anerkennung über die Landesgrenzen hinaus – oder maximales Scheitern, verbunden mit dem Absinken in Armut, dem Vorwurf der Lasterhaftigkeit und Ehrlosigkeit sowie nicht selten auch mit der Notwendigkeit, ein Wanderleben ohne festen Wohnsitz zu führen.¹ Eine der meistzitierten Passagen aus Telemanns Autobiographie von 1740 führt dem Leser plastisch vor Augen, welche Art von Leben der Verlierer auf dem musikalischen Karriereweg zu erwarten hatte: Als der Zwölfjährige Ambitionen erkennen lässt, Berufsmusiker zu werden, kommen die „Musik-Feinde“ zu seiner Mutter und warnen vor dem Risiko des totalen Statusverlustes: „Ich würde ein Gauckler, Seiltänzer, Spielmann, Murrelthierführer etc. werden, wenn mir die Musik nicht entzogen würde.“² Bekanntlich haben die Warnungen in Telemanns Fall nicht geholfen, war doch sein „natürlicher“ Drang zur Musik so stark, dass weder Drohungen noch Sanktionen ihn von der Musik fernhalten konnten.³

¹ Vgl. dazu Michael Heinemann, Musikpraktiken vagierender Künstler, in: Julia Amslinger / Franz Fromholzer (Hg.), *Lose Leute. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit*, München 2018, München: Fink 2019.

² Telemann. (ex autogr.) (In: J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte...*, Hamburg 1740), in: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*. Leipzig 1985, S. 194-213, hier S. 197 [im Folgenden zitiert als „Autobiographie von 1740“].

³ Zum Gedanken eines starken „natürlichen“ Triebs zur Musik, der in zahlreichen Musikerautobiographien hervorgehoben wird, vgl. Joachim Kremer, „*Naturell*“, „*Lust*“ und „*Fleiß*“ in der *Musiker(auto)biographie des 18. Jahrhunderts. Anmerkungen zur pietistischen*

Haben die in den Augen der bürgerlichen Gesellschaft erfolglosen vagierenden Musikanten vom Barock bis zum Realismus durchaus eine deutliche Spur in der fiktionalen Literatur hinterlassen – man denke nur an Grimmelshausens „seltsamen Springinsfeld“, Kellers „Schwarzen Geiger“ oder Storms „Sträkel-Strakel“ – , so haben sie doch in aller Regel keine Autobiographien hinterlassen, und dies aus einem einfachen Grund: Bis zum Ende des 18. Jahrhundert erzählen Autobiographien nicht vom Scheitern, sondern vom Erfolg.

Ein nach bürgerlichen Normen und Wertmaßstäben erfolgreiches Leben geführt zu haben ist die *conditio sine qua non* sowohl der Autobiographie als auch der aus der Feder eines Dritten stammenden Biographie.⁴ Wie Melanie Unseld in ihrer Studie zu „Biographie und Musikgeschichte“ dargelegt hat, war Biographiewürdigkeit in der Frühen Neuzeit grundsätzlich an sozialen Status oder an vorbildhafte Lebensführung gebunden. Dies erklärt aus ihrer Sicht zugleich, warum die ersten Musikerbiographien erst verhältnismäßig spät entstanden: Bereits zu Beginn der Frühen Neuzeit nämlich sei es den Bildungs- und Kunsteliten gelungen, in puncto Biographiewürdigkeit zu den Herrschereiten aufzuschließen, da ihr sozialer Status sich verbessert hatte. Die soziale Aufwertung des Musikerberufs habe sich dagegen erst im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzogen, und zwar im Zusammenhang mit der Neuordnung des Systems der schönen Künste, innerhalb dessen nunmehr der Musik ein fester Platz eingeräumt wurde. Dass der Weg zur vollen sozialen Anerkennung für Musiker besonders mühsam war, lässt sich Unseld zufolge auch daran ablesen, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein musikalische Kompetenzen und Leistungen

und der künstlerischen ›Erweckung‹, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus*, Bd. 30, Göttingen 2004, S. 155–175.

⁴ Für die Biographie hat Melanie Unseld diesen Zusammenhang ausführlich begründet. Ihrer Ansicht nach Grundsätzlich gab es in der Frühen Neuzeit zwei unterschiedliche Möglichkeiten, Biographiewürdigkeit zu begründen: entweder durch den hohen sozialen Status und die damit verbundene Bedeutung der dargestellten *Person* oder durch die Modellhaftigkeit des dargestellten *Lebens*. Vgl. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u.a. 2014, S. 70–74.

lediglich notwendiges, nicht aber hinreichendes Kriterium für die Biographiewürdigkeit von Musikern gewesen seien: Anders als in der Bildenden Kunst habe Biographiewürdigkeit in der Musik bis in die Romantik hinein „nicht direkt auf der Aufwertung zum Künstlergenie, sondern – gleichsam als Umweg eben dorthin – auf jenen Werte- und Moralvorstellungen, die die Aufklärung und das sich formierende Bürgertum entwickelten.“⁵ Anders formuliert: Musiker, so herausragend ihre Leistungen auch sein mochten, mussten bis ins 19. Jahrhundert hinein den Beweis führen, in ihrer Lebensführung untadelig zu sein, andernfalls war ihr Leben von vornherein der biographischen Darstellung nicht würdig.

Was Unseld mit Blick auf die Biographik feststellt, lässt sich weitgehend auf die Autobiographik übertragen, jedenfalls wenn man unter diesen Begriff nicht jedes überlieferte Selbstzeugnis eines Musikers subsummiert, sondern eigenhändig verfasste Lebensbeschreibungen von einem gewissen Umfang im Blick hat. Die Entstehung längerer autobiographischer Texte war nämlich in der Frühen Neuzeit fast immer pragmatisch motiviert, z.B. durch die Bitten um Auskunft, die von den Herausgebern von Gelehrtenlexika, Zeitschriften oder ähnlicher Werke an die Künstler herangetragen wurden, oder durch die Notwendigkeit, im Rahmen von Bewerbungsverfahren über den eigenen Lebenslauf zu berichten. Um die Einsendung derartiger autobiographischer Texte gebeten zu werden setzte also den beruflichen Erfolg bereits voraus, denn nur wer bereits erhebliche Meriten erworben hatte, wurde zur Mitarbeit an den genannten Publikationen überhaupt aufgefordert oder zur Teilnahme an einem Bewerbungsverfahren zugelassen. In der Regel gab es also für Musiker, die keinen besonderen Status erworben hatten, keinen Anlass zum autobiographischen Schreiben. Eine Ausnahme stellen die in der Frühen Neuzeit populären Genealogien und Familienchroniken dar, die nicht notwendig besonderen beruflichen Erfolg voraussetzten; hier ging es vielmehr darum, die

⁵ Ebenda, S. 74.

Erinnerung an das segensreiche Wirken Gottes im Leben einer Familie von Generation zu Generation weiterzugeben.⁶

Biographie als Erzählung

Bekanntlich kam durch Johann Matthesons ehrgeiziges Projekt der „Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen“ um 1715 Bewegung in die Musikerautobiographik. Durch eine möglichst umfassende Sammlung von Viten vor allem lebender Musiker wollte Mattheson die hohe Qualität der gelehrten Musikkultur seiner Zeit dokumentieren und so den Stand des Musikers insgesamt aufwerten. In der 1714 im *Harmonischen Denckmahl* veröffentlichten *Anrede / An alle tüchtige Compositeurs und rechtschaffene teutsche Virtuosen*, dem ersten Aufruf zur Mitarbeit am *Ehrenpforte*-Projekt, schreibt er:

Aus Büchern verlange nichts oder gar wenig zu schreiben; von Toten auch nicht viel; [...] aber von neuen/ lebendigen/ künstlichen/ galanten und wolgesinneten Subjectis einen honorablen Catalogum von etwa ein paar Alphabeten zu füllen/ wäre meine Freude: und dazu müssen mir neue/ lebendige/ künstliche/ galante und wolgesinnete Virtuosen die hülfliche Hand anbieten/ sonst wird nichts draus.⁷

In doppelter Hinsicht unterscheidet sich Matthesons Projekt damit von früheren Sammelwerken: Zum einen verfolgt er mit seiner Idee eines musikalischen *Ehren-Pforte* nicht primär historiographische Ziele, wie dies etwa bei Wolfgang Caspar Printz mit seiner *Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-*

⁶ Ein Beispiel dafür ist die von Telemanns Vater Heinrich (1646–1685) begonnene telemannische Genealogie, die von seinen Nachfahren fortgesetzt wurde und erst jüngst inklusive einer bisher unbekanntem autobiographischen Skizze Georg Philipp Telemanns im Lettischen Staatsarchiv in Riga wiederaufgefunden wurde. Ralph-Jürgen Reipsch stellt zu Recht heraus, dass diese Sammlung religiös motiviert war, diente sie doch dem Nachweis des gottgefälligen Wirkens einer Familie über Generationen hinweg. Vgl. Reipsch, Ralph-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.

⁷ Johann Mattheson, *Anrede / An alle tüchtige Compositeurs und rechtschaffene teutsche Virtuosen*. Zitiert nach Joachim Kremer, „*Von dem Geschlechte der Bachen*“. *Kommentierte Quellen zur Musikbiographik des frühen 18. Jahrhunderts*. Neumünster 2014, S. 85f.

Kunst (Dresden 1690) der Fall gewesen war. Matthesons gegenwartsbezogenes Konzept („von Toten auch nicht viel“) schließt zwar den Blick in die Geschichte nicht vollends aus, betrachtet aber die Sammlung „persönliche[r] Nachrichten de Viris Musica clarissimis“ als das „vorläufig“ dringlichere Projekt, dem eine ausführliche Aufarbeitung in historiographischer Perspektive folgen möge.⁸ Zum anderen geht es Mattheson nicht darum, nach dem Modell der zu Beginn des 18. Jahrhunderts populären „compendiösen Gelehrtenlexika“⁹ ein Lexikon der Musikgelehrten vorzulegen, wie es Johann Gottfried Walther mit seinem *Musicalischen Lexicon* (Leipzig 1732) realisierte. Er möchte vielmehr, wie Joachim Kremer erläutert, eine „Kultur der musikalischen Galanterie mittels der Biographik“ dokumentieren,¹⁰ wobei ihm die französische galante Kultur im Allgemeinen und die Biographie Lullys¹¹ im Besonderen das Modell liefert. Im Unterschied zum im deutschen Sprachraum bereits etablierten Modell der Gelehrtenbiographie, die sich am akademischen Werdegang orientiert und nüchtern über Wirkungsorte und Werke Auskunft gibt, kurz: über ein Gelehrten-„Leben“ *informiert*, legt Matthesons neues Modell, auf Lullys Vorbild sich berufend, den Akzent darauf, eine „Lebensart“ *darzustellen* – eine Akzentverschiebung, die einerseits Veränderungen auf der Ebene der für mitteilenswert befundenen Inhalte zur Folge hat, andererseits Veränderungen in der Mitteilungsform: „Stil und narrative Haltung sind

⁸ Ebenda, S. 85.

⁹ Vgl. etwa Johann Burckhardt Mencke, *Compendiöses Gelehrten-Lexicon*. Leipzig 1715. Fortgeführt durch: *Compendiöses Gelehrten-Lexicon: Darinne die Gelehrten aller Stände so wohl männ- als weiblichen Geschlechts, welche vom Anfang der Welt bis auf ertzige Zeit gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt gemacht, nach ihrer Geburt, Absterben, Schrifften, Leben und merckwürdigen Geschichten aus denen glaubwürdigsten Scribenten nach dem Entwurff des sel. D. Joh. Burckh. Menckens in alphabetischer Ordnung beschrieben werden*. In zwei Theilen. Die dritte Auflage heraus gegeben von Christian Gottlieb Jöcher, Leipzig 1733.

¹⁰ Joachim Kremer, *Von „scientia“ zu „scientiae“: Matthesons Konzept einer Musikerbiographie in der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung*, in: Simon Kannenberg (Hg.), *Studien zum 250. Todestag Johann Matthesons. Musikschriftstellerei und -journalismus in Hamburg*. 2., überarb. Aufl. Berlin 2017, S. 59–85, hier S. 62.

¹¹ Matthesons Quelle war ein Auszug aus den *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris* (1719), die er übersetzte, bearbeitete und unter dem Titel *Leben und Tod des weltberühmten Jean Baptiste de Lully* in der *Critica musica* 1 (Hamburg 1722) veröffentlichte.

wesentliches Teilmoment dieses biographischen Konzepts“.¹² Ein wesentliches Strukturelement dieses neuen Konzepts, das nicht nur Wissen vermitteln, sondern auch auf elegante Weise unterhalten will, ist die oft als unzuverlässig gescholtene Anekdote. Melanie Unseld hat deren enorme Bedeutung als „Nucleus des biographischen Schreibens über Musiker und Musikerinnen im 18. Jahrhundert“¹³ bezeichnet und gezeigt, wie Mattheson in seiner Übersetzung der Lully-Biographie aus dem Material des Originals ganz bestimmte „Anekdoten-Kerne“ herausarbeitet: „die niedrige soziale Herkunft, das Eingreifen des Schicksals, autodidaktisches Erlernen der späteren Kunst, die Entdeckung des Talents und die konfliktuöse Begegnung mit einem Mächtigen und das Sich-Erheben über einen sozial Höherstehenden auf dem Gebiet der Kunst.“¹⁴

Mehrere Jahrzehnte hat es gedauert, bis die *Grundlage einer Ehren-Pforte* 1740 endlich der Öffentlichkeit präsentiert werden konnte. Auch wenn Mattheson von vielen Kollegen enttäuscht worden war, weil sie entweder seinem Modell nicht gefolgt waren oder seinen Aufrufen zur Mitarbeit gar nicht nachgekommen waren, stellt er im Vorbericht mit Stolz heraus, was sein Sammelwerk von früheren unterscheidet: Die *Ehren-Pforte* biete nicht nacktes historisches Faktenwissen, sondern „ausführliche[] Erzählungen“¹⁵, die den Leser unterhalten und gerade deshalb Nutzen bringen:

Man wird vielleicht verschiedene nützliche Lehren und Anmerkungen im Vorbeigehen antreffen, die eben niemand so leicht vermuthet, und von solcher Art sind, daß sie mehr als einmahl, nicht wie eine blosser Historie, gelesen und erwogen werden müssen: wenn sie Nutzen schaffen sollen.¹⁶

¹² Kremer, *Von „scientia“ zu „scientiae“*, S. 65.

¹³ Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 118.

¹⁴ Ebenda, S. 127.

¹⁵ Johann Mattheson, *Vorbericht zur musikalischen Ehrenpforte*, in: Ders.: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, S. VII–XLIV, hier S. XXVI.

¹⁶ Ebenda.

Unter dem Gesichtspunkt der Didaxe, d.h. des moralischen Nutzens des Buches für den Leser, liegt für Mattheson also das besondere Potenzial eigenhändig verfasster, ausführlicher Lebensdarstellungen gerade in den Textelementen, die aus historiographischer bzw. lexikographischer Perspektive entbehrlich wären: nicht im „mageren und trocknen Fleische“, sondern in der hinzugegossenen „schmackhaffte[n] Brühe“,¹⁷ also genau in dem, was aus einer Enumeration von Stationen eine Narration macht. Und wer wäre besser geeignet, diese Brühe anzugießen, als derjenige, der aus erster Hand erzählen kann? Deshalb betont Mattheson im Vorbericht, dass die Informationen über die Musiker gerade nicht aus Büchern stammten, sondern zum größten Teil aus „eigenhändigen Berichten [...] und aus glaubwürdigen Handschriften [...]“, was „die [...] Beschreibungen desto gültiger“ mache.¹⁸ Während der modernen Musikforschung die Autobiographie wegen ihrer subjektiven Perspektive als besonders wenig verlässliche Quelle gilt, verhält es sich bei Mattheson also noch umgekehrt: die „Eigenhändigkeit“ gilt ihm als höchste Form der Beglaubigung der narrativen Darstellung eines Lebens.

Dass dieses neue Darstellungskonzept erklärungsbedürftig war, zeigt die Entstehungsgeschichte der wegen ihrer Eleganz viel gerühmten Autobiographie von 1818 von Telemann, der ja bekanntlich einer derjenigen „Compositeurs“ war, die – anders als viele andere – auf Matthesons Aufruf sofort reagierten. Allerdings war Mattheson mit der ersten Sendung (vom 10. September 1718) nicht zufrieden gewesen und hatte Nachbesserung verlangt. Telemann kam der Bitte nach und sandte am 14. September 1718 ausführliche Anmerkungen ein:

Mein Herr, Dieselben begehren / nach dem meinen Lebens-Lauff / und zwar insonderheit / was die in die Music lauffende Dinge betrifft / in compendio überschicket / ich soll noch einige Anmerkungen hinzufügen. Demnach erfülle in gegenwärtigem dero Verlangen.¹⁹ (Rampe 2017: 354)

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Ebenda, S. XI.

¹⁹ Brief an Johann Mattheson, undatiert [1718], in: *Singen ist das Fundament*, S. 90.

Das Briefzitat zeigt, dass Telemann erst im zweiten Schritt verstanden hat, was Mattheson vorschwebte: nicht die übliche Darstellung der Stationen des Ausbildungs- und Berufsweges „in compendio“, d.h. in Kurzform, sondern eine wirkliche Lebenserzählung.

Joachim Kremer hat in seiner Dokumentation zur Musikerbiographik des frühen 18. Jahrhunderts ausführlich dargelegt, welcher komplexen Konstruktionsprozess die Literarisierung eines (Musiker-)Lebens darstellt:

Die Musikerbiographie als literarische Gattung stellt die schriftlich gewordene Konzentration dessen dar, was gelebt und erlebt wurde. Nicht immer werden die dabei entscheidenden Auswahlkriterien offengelegt oder benannt. Dem Akt der Selektion und der Verdichtung fallen im Gegenzug zahlreiche Informationen, Aspekte und Perspektiven eines reichhaltigen Lebensweges zum Opfer, sie werden schlichtweg ausgesondert und nicht beschrieben.²⁰

Auch wenn die „chronologische Progression der Lebenszeit“ in der Regel den äußeren Rahmen vorgebe, womit Linearität suggeriert werde, bleibe Raum für die Darstellung von „Diskontinuitäten, Brüche[n], Zufälle[n]“.²¹ Anders formuliert: Jeder Verfasser einer Autobiographie entwirft eine spezifische *Narration* seines Lebens, und zwar nach Maßgabe zeit- oder milieutypischer Wertvorstellungen.

Über die Frage, was eine Narration eigentlich ausmache bzw. wo Erzählen anfangen, wird in der Literaturwissenschaft bis heute leidenschaftlich gestritten, und es würde zu weit führen, die verschiedenen Positionen dazu darzulegen. Aus pragmatischen Gründen sei hier deshalb die von Tilmann Köppe und Tom Kindt vorgeschlagene Minimaldefinition zugrunde gelegt, die lautet: „Ein Text ist genau dann eine Erzählung, wenn er von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise verknüpft sind.“²² Die sinnhafte Verknüpfung kann dabei explizit sein, etwa durch Behauptung einer kausalen Beziehung zwischen den Ereignissen, sie kann aber auch durch mentale Einstellungen von Personen hergestellt sein.

²⁰ Kremer, „*Von dem Geschlechte der Bachen*“, S. 17.

²¹ Ebenda.

²² Tilmann Köppe / Tom Kindt, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014, S. 43.

Dabei bilden für Köppe und Kindt „die Handlungsmotive, Absichten, Pläne, Vorhaben oder Wünsche einer Person“ eine „besonders wichtige Gruppe mentaler Einstellungen, die zur Verknüpfung der Ereignisse einer Erzählung geeignet sind“.²³

Auf die Autobiographie angewendet, bedeutet dies, dass ein Curriculum vitae dann zur Erzählung wird, wenn dem Leser nicht nur mitgeteilt wird, in welcher chronologischen Ordnung relevante Ereignisse stattgefunden haben, sondern auch, weshalb sie relevant sind, welche Intentionen und Entscheidungen sie herbeigeführt haben bzw. warum ein Ereignis aus einem anderen folgt. Diese textliche Verknüpfung der Ereignisse stellt damit zugleich eine narrative Sinnkonstruktion dar. Der Übergang von der additiven Reihung von Stationen zur Erzählung bzw. zur narrativen Sinnkonstruktion hat nun weitreichende Konsequenzen: Je weiter sich eine Autobiographie vom reinen Curriculum vitae entfernt, desto mehr Bedeutung gewinnt die Ebene der Vermittlung, desto wichtiger werden damit die vermittelnde Erzählinstanz, kurz: der Erzähler, sowie die in der erzählten Geschichte agierenden Figuren, zu denen auch der Protagonist gehört. Im Falle der Autobiographie ist die Erzählinstanz im Regelfall ein Ich-Erzähler, also das *erzählende* Ich, Protagonist ist die Ich-Figur, also das *erzählte* Ich, das als bewusst gestaltetes Artefakt aufzufassen ist, auch wenn es sich bei der Autobiographie nicht um einen fiktionalen Text handelt. Sobald eine autobiographische Darstellung narrativ verfasst ist, modelliert sie zudem notwendigerweise ein Spannungsverhältnis zwischen Ich-Erzähler und Ich-Figur, das mehr oder weniger ausgeprägt sein kann. Dieses Spannungsverhältnis tritt u.a. dann deutlich zutage, wenn der Ich-Erzähler zugleich Erzähler von Anekdoten ist, die um die Ich-Figur kreisen, also etwa in den für die Musiker(auto)biographik so charakteristischen Wunderkind-Anekdoten. Des Weiteren ergibt sich aus der narrativen Verfasstheit einer Autobiographie, dass die Ich-Figur in ein – möglicherweise ebenfalls

²³ Ebenda, S. 58.

spannungsreiches – Verhältnis zu anderen Figuren der erzählten Geschichte tritt, so z.B. zur Figur des Vaters oder der Mutter, zu Gegner- oder Helferfiguren.

Das Problem des Eigenlobs

Die Geschichte eines erfolgreichen Aufstiegs vom einfachen Musikschüler zum wohlbestallten Kapellmeister in Form einer ausgestalteten *Erzählung* zu erfassen, konfrontiert den Autor nun aber nicht zuletzt mit einem *moralischen* Problem, das sich dem Verfasser einer Darstellung in Chronikform nicht stellt: Denn wie lässt sich angesichts des geltenden bürgerlichen Wertekanons, der die Ruhmsucht und die Gier nach Status, Geld und Besitz als Laster sanktioniert, ein Werdegang, der Prestige und Vermögen eingebracht hat, erzählerisch so darbieten, dass nicht der geringste Verdacht aufkommen kann, der Verfasser mache sich des Eigenlobs schuldig? Wie kann der Autor dem Vorwurf untugendhaften (Schreib-)Verhaltens entgehen, könnte doch allein schon die Niederschrift eigener Verdienste als Akt der Eitelkeit verstanden werden, ganz zu schweigen von der narrativen Darstellung der Details eines Aufstiegs zu Ruhm und Prestige?

Im klassischen Curriculum vitae wird der Karriereweg des Musikers als unkommentierte und somit im Hinblick auf die Gefahr der unstatthaften Selbsterhöhung unproblematische Abfolge von Stationen dargestellt. Dies lässt sich an Telemanns Lebenslauf „in compendio“ von 1718 beobachten, der ja, wie oben erwähnt, erst im zweiten Schritt ausführlich annotiert wurde. Telemann versieht die einzelnen Stationen seines beruflichen Aufstiegs systematisch mit Ordnungsbuchstaben, auf die er in der späteren Kommentierung Bezug nehmen wird:

- a) Mein Schul-Jahre legte erst in Magdeburg /
- b) hiernächst auf dem Zellerfeldt /
- c) und endlich in Hildesheim zurück.
- d) A. 1701. gieng nach Leizig auf die Universität / woselbst A. 1702 das Directorium über die Music in der neuen Kirche [...] überkam.
- e) A. 1704. wurde nach Sorau zu Sr. Excellence, dem Herrn Grafen Erdmann von Promnitz / als Capellmeister / beruffen.

- f) A. 1708 kam in die Dienste des Durchl. Hertzogs / Johann Wilhelms / zu Sachsen-Eisenach / anfangs als Concert- bald aber darauf als Capellmeister. [...]
- g) A. 1712 wurde in der Reichs-Stadt Franckfurth am Mayn /
- h) als Capellmeister / bestallet [...]²⁴

Es fällt auf, dass in diesem Curriculum, wenngleich es verbal formuliert ist, das Personalpronomen „ich“ ausgespart wird, was zwar durchaus den Konventionen der Zeit entspricht, aber doch bemerkenswert ist, da ja gewissermaßen dort eine Leerstelle gesetzt wird, wo in einer Narration die erzählte Ich-Figur stehen würde. Vergleichbares findet man übrigens auch in der Selbstbiographie von Johann Beer (1700), die zwischen Curriculum vitae und Erzählung changiert, indem sie die Kindheit *erzählt*, über die Stationen des beruflichen Werdegangs aber in Chronikform berichtet:

Anno 1685. Den Sonabend vor Ostern, wurde Ich der Fürstlichen Capelle hir in Weissenfelß als Concertmeister vorgestellt, und mir eine absonderliche Bestallung eingehändiget, auch Järlich zu voriger Besoldung der 200 Rtl. Noch 50 f. zugelegt.“ (Beer 1965: 27) „Den 25. Octob. [1691] wurde nacher Merseburg geruffen, alda mir von Herren Strunken Churfürstl. Vice Cappellmeistern in Dreßden, Königliche Dänische Dienste angeboten worden.“²⁵

Ein agierendes und somit die eigene Karriere aktiv vorantreibendes Subjekt wird in Beers Darstellung so gut wie gar nicht kenntlich, nicht einmal grammatikalisch, denn die wesentlichen Karriereschritte werden in passivischer Form präsentiert. Über die weiteren Umstände der erfolgreichen Bewerbungen und Berufungen erfährt der Leser nichts, die deskriptive Logik der Chronik lässt es nicht zu. Die Gefahr des Eigenlobs ist also hier nicht gegeben.

Johann Mattheson war bei der Vorbereitung der *Ehren-Pforte* sehr wohl bewusst, dass sein Konzept einer Sammlung von *autobiographischen* Erzählungen in moralischer Hinsicht Skepsis provozieren könnte. Um möglichen Einwänden vorzubeugen, sucht er daher schon in der oben erwähnten

²⁴ *Lebens-Lauff / mein / Georg Philipp Telemanns; / Entworffen/ In Frankfurth am Mayn/ d. 10. Sept. A. 1718.* In: *Singen ist das Fundament*, S. 89. [Im Folgenden zitiert als „Autobiographie von 1718“].

²⁵ Johann Beer, *Sein Leben, von ihm selbst erzählt*, hg. von Adolf Schmiededecke, mit einem Vorwort von Richard Alewyn, Göttingen 1965, S. 33.

Anrede / An alle tüchtige Compositeurs den Beweis zu führen, dass nur falsch verstandene Bescheidenheit einen Musiker von Reputation abhalten könne, über die eigenen Meriten Auskunft zu geben, und zwar am Beispiel der eigenen Person:

Wie ich es keinem Menschen verüble/ wenn er durch erlaubte Wege sich in der Welt einen guten Namen zu machen suchet/ so wird mich hoffentlich auch niemand verdencken/ dass nach Vermögen trachte/ ein eben nicht zu verachtendes Talent/ so mir GOTT und die Natur verliehen/ mit aller Bescheidenheit anzulegen/ und dabey eine demselben gleichförmige Ehre/ wenn ja sonst nichts folgen soll/ zu erwerben. Ich verfare hierin nicht nach der alten heuchlerischen Weise/ und mache viel Wesens von meiner Geringfügigkeit/ wie es denn mit der falschen Modestie ein recht abgeschmacktes Ding ist; sondern ich wollte wol eine kleine Reputation in der Welt haben/ und entsehe mich gar nicht/ die Trompete meiner eignen Famae auf gewisse Maasse abzugeben.²⁶

Die Logik ist demnach folgende: Das Talent des Musikers ist von Gott gegeben; *nicht* darüber zu sprechen, was aus diesem Talent erwachsen ist, würde bedeuten, Gott selbst den ihm zustehenden Ruhm vorzuenthalten.

Autobiographisches Schreiben wird somit rundheraus zur unumgänglichen Christenpflicht erklärt: „Man studire mit Ernst/ practisire ohne Auffhören/ schreibe mit Nachdruck und rette GOTTES/ der Music und seine eigene Ehre.“²⁷

In der *Critica Musica* (II, 1725) fordert Mattheson daher die möglicherweise skrupulösen Kollegen nochmals mit Nachdruck auf, in ihren Autobiographien auch solche „facta“ zu nennen, die aus Bescheidenheit oft unerwähnt blieben, also „Aufkommen, Dignitäten, Einkommen, Rang“. Diese stünden nicht im Widerspruch zur „Modestie“, da sie Wahrheit („veritatem“) enthielten.²⁸

Bekanntlich haben mehrere renommierte Kollegen Mattheson die Mitarbeit verweigert, darunter Johann Sebastian Bach, Händel und Keiser. Über die Gründe für diese Weigerung kann letztlich nur spekuliert werden. Es liegt allerdings nahe zu vermuten, dass zumindest einige der Säumigen befürchteten, eine Erzählung über Aufstieg und Erfolg aus eigener Feder könnten ihnen als

²⁶ Mattheson, *Anrede/ An alle tüchtige Compositeurs* (1714), S. 78.

²⁷ Ebenda, S. 81.

²⁸ *Critica Musica*, Bd. 2. Hamburg 1725. Nachdruck Laaber 2003, S. 205.

unzulässiges Eigenlob ausgelegt werden. Johann Joseph Fux jedenfalls begründete seine Absage explizit mit den Hinweis auf das Modestia-Gebot:

Ich kundte vüll vortheilhaftiges, von meinem Aufkhommen, unterschiedlichen Dienst-Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die modestie wäre selbst meine elogia hervorzustreichen; indessen seye mir genug, das ich wirdig geschätzt werde, CAROLI IV erster Capellmeister zu sein.“²⁹

Die durchaus berechtigte Befürchtung, eine Autobiographie zu schreiben könne vom Publikum als Beweis tadelnswerter Ruhmsucht und Eitelkeit genommen werden, hat in den frühen Musikerautobiographien insofern eine lesbare Spur hinterlassen, als die explizite Versicherung, die Niederschrift der eigenen Erfolgsgeschichte sei keineswegs dem Streben nach Ruhm und Ehre geschuldet, einer ihrer festen Topoi ist. So entschuldigt sich auch Telemann am Ende der Autobiographie von 1718 für die Länge seiner Ausführungen und bekräftigt, dass seine Schreiblust nicht der Eitelkeit entspringe:

Es dürfte [...] hin und wieder scheinen / als ob ich gar zu rühmlich von mir selbst geschrieben hätte / [...]
Aber / wie mit gutem Gewissen für aller Welt bezeugen kann / daß / ausser der erlaubten Ehre / die ein jedweder Mensch haben soll / mich keine närrische Hoffarth plage /

Neque me ut miretur turba laborem;
(Horat. Sat. X. lib. I.)³⁰

Rechtmäßig erworben und damit auch erzählbar sind Ehre und Ruhm dann, wenn sie der Lohn für den Fleiß sind, mit dem das von Gott gegebene Talent zur vollen Entfaltung gebracht wurde.³¹ Davon Zeugnis abzulegen ist deshalb nicht

²⁹ Brief an Johann Mattheson, in: *Critica Musica*, Bd. 2, S. 200. Mattheson selbst veröffentlichte den Brief in der *Critica Musica*, um das Fehlen der Biographie zu begründen. Inwiefern auch andere Gründe für Fux' Weigerung eine Rolle spielt, wird in der Fux-Forschung diskutiert. Vgl. dazu Thomas Hochradner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux* (?1660–1741), Wien 2016, Bd. 1, S. XIII f.

³⁰ [Autobiographie von 1718], in: *Singen ist das Fundament*, S. 104.

³¹ Vgl. dazu auch Wilhelm Seidel, *Naturell – Unterricht – Fleiß. Telemanns Lebensläufe und der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts*, in: Joachim Kremer / Wolf Hobohm / Wolfgang Ruf (Hg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*, Hildesheim u.a. 2004, S. 90–100.

problematisch, weil dem Leser so ein Beispiel gegeben wird. Entsprechend stellt auch Johann Kuhnau in seiner um 1720 entstandenen Autobiographie den eigenen Weg zum Erfolg als das Ergebnis eines von Kindheit an unermüdlichen Fleißes dar: Er „ließ [...] es an seinem Fleiße, absonderlich in der musikalischen Setzkunst so wenig erwinden, daß er von jedermann [...] ein besonders Lob erhielt. [...] Er trieb es auch täglich eben so starck in der Schule [...] wodurch er je länger je mehr Ruhm erhielt.“³²

Gerade in Matthesons eigener Autobiographie zeigt sich allerdings, dass der Autobiograph die formelhafte Versicherung, die eigene Tüchtigkeit komme von Gott, nicht für ausreichend hält, den Verdacht untugendhafter Selbsterhöhung zu zerstreuen. Dem Vorwurf der Eitelkeit beugt er daher zusätzlich durch eine Erzählerfiktion vor:

Johann Mattheson, ob er gleich das Hertz hätte, sich, wie andre, unter die tüchtigen Capellmeister, ja, unter die Haus- und Hof-Compositeurs mit zurechnen [...]; will er doch jemand für sich reden, und die seltenen Zufälle seines Lebens [...] folgender Gestalt einen dritten Mann erzehlen lassen. Für die reine Wahrheit des Vortrages bleibt er indessen selbst Bürge [...]³³

Durch diesen narrativen Trick geschützt, gibt Mattheson dann im weiteren Verlauf seiner mehr als 30 Seiten umfassenden Autobiographie, der längsten in der *Ehrenpforte*, ausführlich Auskunft darüber, welche Auszeichnungen, welchen pekuniären Lohn, vor allem aber welche Gunstbezeigungen hochgestellter Persönlichkeiten ihm sein Wirken als Komponist, Musikdirektor und nicht zuletzt als Diplomat eingebracht hat.³⁴ Was spätere Forscher als

³² [Johann] Kuhnau. (ex autogr.), in: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 153–158, hier S. 154.

³³ [Johann] Mattheson. (ex autogr.), in: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 187-217, hier S. 187.

³⁴ Es fällt auf, dass Mattheson von den Werken, für die ihm der größte Nachruhm zuteil wurde, nämlich die umfangreichen musiktheoretischen Werke der dreißiger Jahre, wenig Aufhebens macht: „Hiernächst wurde die nächste Auflage der grossen *Generalbaß-Schule* besorgt“ (S. 212); „Vieler andern Aufträge zu geschweigen, so kam auf Ostern ans Licht: *Die grosse Generalbaßschule*, oder zwote Auflage der Organisten-Probe“ (S. 214); „An. 1735 erschien endlich, an der Neujahrs-Messe, *Matthesons kleine Generalbaß-Schule*. Die Vorrede brachte das geistliche Ministerium auf; aber ohne Grund und Wirkung“; S. 215); „Der *vollkommene Capellmeister* trat auf Ostern ans Licht“ (S. 217). Darin wird deutlich, dass Mattheson selbst sein Hauptverdienst in seinem gesellschaftlichen Wirken sieht: von seinen

Ausdruck der Kleingeistigkeit, ja „Lakaienhaftigkeit“³⁵ werteten, zeigt in Wirklichkeit, dass Berichte über finanzielle Erfolge in der Logik der Zeit den Berichterstatter nicht *per se* moralisch diskreditieren, sondern einerseits den vorbildlichen Umgang mit der von Gott gegebenen Tüchtigkeit belegen und andererseits die Bedeutsamkeit eines bürgerlichen Lebens unterstreichen.

Erzählkonstruktion und Figurenkonstellation bei Telemann

Anhand der Analyse der frühesten bewusst als Erzählungen konzipierten Musikerautobiographien lässt sich also nachvollziehen, dass über den topischen Hinweis auf die Gottgegebenheit des Talents hinaus jeweils bestimmte narrative Strategien gewählt werden, um Erfolg zu erzählen, ohne sich moralisch angreifbar zu machen. Wo Mattheson, der trotz der Länge seiner Autobiographie im Schreibverfahren noch stark der Chronik verhaftet bleibt, einen „dritten Mann“ reden lässt, wählt nun Telemann in seiner letzten und ausführlichsten Autobiographie (1740) andere Mittel. (Abbildung mit folgender Bildunterschrift einfügen: Die erste Seite von Telemanns Autobiographie in Mattheons *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740)) Hatte er 1718, wie erläutert, die von Mattheson gestellte Aufgabe noch in zwei Schritten erledigt, so legt er nunmehr einen von vornherein als Erzählung ausgestalteten Text vor. Anders als Mattheson im selben Jahr, hält er es nicht für nötig, einen Er-Erzähler als distanzierende Instanz einzuführen; selbstbewusst entscheidet er sich für die Ich-Perspektive und damit vordergründig für das gewagtere Erzählverfahren. Doch weiß er diesen wunden Punkt zu kompensieren, indem er nämlich das Verhältnis zwischen Ich-Erzähler und Ich-Figur deutlich differenzierter ausgestaltet, als dies in anderen Musikerautobiographien der Zeit der Fall ist. Charakteristisch für die Autobiographie von 1740 ist nämlich eine auffällige Distanz zwischen Ich-Erzähler und erzählter Ich-Figur, die sich in dem spöttisch-begütigenden

diplomatischen Erfolgen zu erzählen mag ihm daher wichtiger gewesen sein als seine Leistungen als Musikschriftsteller ausführlich darzustellen.

³⁵ Alfred Einstein, Die deutsche Musiker-Autobiographie, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 28 (1921), S. 57–65, hier S. 58.

Erzählton zu erkennen gibt, mit dem das reflektierende Ich von den Jugendtaten des Helden berichtet. Zugleich gewinnt die Ich-Figur eine präzisere Kontur als in der Autobiographie von 1718. In mehreren aufeinanderfolgenden Erzählepisoden wird sie als ein gewitzter und karrieretechnisch durchaus geschickter junger Bursche kenntlich. Ein erstes Beispiel dafür ist folgende Episode aus der Wunderkind-Zeit:

Inzwischen wuste ich, mit Unterschreibung eines erdichteten Namens, mein Machwerck (!) in des Cantoris Hände zu spielen, da ich es denn theils in der Kirche, theils auf der Gasse, und auch zugleich den neuen Verfasser aufs beste loben hörte. Dies machte mich so kühn, daß ich eine ertappte hamburgische Oper (gemeint ist das Libretto einer Oper J.G. Conrads, das Telemann zufällig in die Hände fiel), Sigismundus, etwa im zwölften Jahr meines Alters, in die Musik setzte, welche auch einer errichteten Bühne toll genug abgesungen wurde, und wobei ich selbst meinen Held ziemlich trotzig vorstellte. Ich mögte diese Musik wohl itzt sehen, wenn mir der Kopf nicht recht stehet.³⁶

Die Distanz zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich wird hier deutlich spürbar in dem augenzwinkernden Spott des wissenden älteren Telemann über den Größenwahn des jungen. Die Ich-Figur wiederum erscheint im Hinblick auf die Entwicklung ihres Karriereweges nicht passiv, wie dies etwa in der oben erwähnten Autobiographie Beers der Fall war, sondern gestaltet aktiv ihren Karriereweg. Sie gewinnt zudem im Laufe mehrerer erzählter Episoden eine gewisse innere Kohärenz als gewiefter Schelm, der durchaus in der Lage ist, die Dinge so zu manipulieren, dass sie sich zu seinen Gunsten entwickeln.³⁷

³⁶ [Autobiographie von 1740], in: *Singen ist das Fundament*, S. 196.

³⁷ Man könnte vielleicht sagen, dass Telemann damit einen Figurentypus in die Autobiographie hineinholte, der bei seinen Vorgängern, also etwa Kuhnau und Printz noch in die Gattung des Romans ausgelagert bleibt. Beide haben ja neben ihren im Vergleich zu den Autobiographien Telemanns erzählerisch eher kargen Lebensbeschreibungen Musikerromane geschrieben, die Bernhard Jahn m.E. zu Recht zu den literarischen Musikerselbstzeugnissen zählt, da sie Lebensläufe in Form einer Kette von Anekdoten präsentieren, dabei jedoch nicht die innere Entwicklung eines unverwechselbaren Ichs erzählen, sondern den Musiker als Teil eines sozialen Kollektivs zeigen. Vgl. Bernhard Jahn, *Autobiographie und Roman*. Zu den literarischen Elementen der Autobiographie in der Zeit Telemanns am Beispiel einiger Musikerautobiographien, in: *Telemann-Konferenzberichte 2002*, Hildesheim u.a. 2004, S. 121–129, hier S. 127.

Diese „kühne“ Musikerfigur zeigt auch die nächste Episode, die „hinterm Blockberge“,³⁸ also in Zellerfeld spielt. Der in den Harz Verbannte steckt einem „Schulgesellen“ heimlich zu, dass er „Tone zusammen zu setzen“ wisse,³⁹ eine Information, die dieser plangemäß an die richtige Stelle weiterleitet, so dass der junge Telemann anlässlich eines Bergfestes in Vertretung des erkrankten Cantors eine Kantate zur Aufführung bringen kann, und zwar mit größtem Erfolg. Es ist dabei interessant, wer in dieser Erzählung die Anerkennung zollt:

Die treuhertigen Bergleute, mehr durch meine Gestalt, als durch die Harmonie gerührt, wollten mir nach geendigtem Gottesdienste, ihre Liebe bezeugen, und brachten mich hauffenweise nach meiner Wohnung; einer aber von ihnen trug mich auf dem Arme dahin, wobey ich mich mit ihrem gewöhnlichen Lobspruche: Du kleiner artiger Boß! zum öfftern beehren hörte.⁴⁰

Nicht etwa andere Musiker und auch kein Vertreter von Adel oder Klerus, sondern die einfachen Leute, die der kleine Komponist in Rührung versetzt hat, ehren ihn. Die Anekdote zeigt die Ich-Figur wiederum als strategisch intelligent, der Ich-Erzähler erscheint dabei zugleich als distanziert – er führt den Erfolg auf das Alter des Komponisten zurück – als auch als bescheiden und anti-elitär, berichtet er doch aus mehr als vierzigjährigem Abstand als längst etablierter großer Kapellmeister mit Stolz von der Anerkennung, die einfache Bergleute ihm einst zollten.

In der nächsten Episode hebt der Erzähler ein weiteres Mal das Geschick des jungen Musikers hervor, die Aufmerksamkeit anderer auf seine Fähigkeiten zu lenken: Mittlerweise auf der Leipziger Universität angelangt, lässt er seinen Stubengenossen wie zufällig eine eigene Psalm-Vertonung finden, die prompt in er Thomaskirche aufgeführt wird und ihm ein „erleckliche[s] Legat“⁴¹ einbringt. Dieses wiederum setzt ihn in den Stand, der Mutter den ihm zugedachten Geldwechsel zurückzuschicken und angesichts der nun erreichten finanziellen Unabhängigkeit um die „Aenderung ihres Willens, in Ansehung der

³⁸ [Autobiographie von 1740], in: *Singen ist das Fundament*, S. 197.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda, S. 200.

Musik“⁴² zu bitten – eine Bitte, der sie entspricht. Der Karriere als Berufsmusiker steht nun nichts mehr im Weg – und die Weichen dazu hat der junge Musiker selbst gestellt.

Genau hier liegt also Telemanns „Hamburger Innovation“ in der Gattung Autobiographie: Während Beer,⁴³ Kuhnau,⁴⁴ Printz,⁴⁵ ja letztlich auch noch Mattheson, so ausführlich dessen Lebensbeschreibung auch ausfällt, lediglich den eigenen Fleiß als Motor ihrer Karriere hervortreten lassen, kommt in Telemanns Autobiographie von 1740 etwas Neues hinzu: die erzählte Figur hat Chuzpe, strategisches Gespür, Sinn für gute Gelegenheiten, kurz, sie besitzt das Vermögen, lenkend ins eigene Leben einzugreifen. Es entspricht der narrativen Logik einer solchen Erfolgsgeschichte mit aktivem Helden, dass auch Gegner auf den Plan treten müssen. Während in früheren Autobiographien, etwa bei Printz, abgesehen von einigen Neidern keine echten Gegenspieler auf dem Karriereweg auftreten,⁴⁶ baut Telemann ein Spannungsverhältnis zwischen der Ich-Figur und den „Musik-Feinden“ und „Notentyrannen“⁴⁷ auf. Diese stellen sich dem aufstrebenden Musiker in den Weg und müssen von ihm besiegt werden – was dem Protagonisten bekanntlich gelingt.

Dass der junge Telemann solcherart als aktiver Gestalter seines Erfolgsweges Kontur gewinnt, hat weniger damit zu tun, dass er charakterliche Eigenschaften besessen hätte, die anderen Musikern fehlten, sondern damit, dass er den Lebenslauf von 1740 tatsächlich konsequent als Erzählung verfasst hat und die Möglichkeiten narrativen Darstellens gründlicher verstanden hat als etwa Mattheson selber, der ihn ja zum Erzählen angeregt hatte.

⁴² Ebenda.

⁴³ Beer betont den eigenen Fleiß und die Belohnungen dafür, z.B. in Form von Freitischen und Stipendien, S. 21.

⁴⁴ Zu Kuhnaus Fleiß vgl. Kuhnau (ex autogr.) *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 154.

⁴⁵ Vgl. dazu die Episode, in der Printz erzählt, wie er durch enormen Fleiß das Bassgambenspiel in kürzester Zeit erlernt und daher mit nach Italien reisen darf: [Wolfgang Caspar] Printz (ex autogr.), in: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 257-276, S. 262f.

⁴⁶ Auch Mattheson erzählt von Gegnern, die ihm die Gunst neideten, die er „vornehmen Leuten“ genoss. Vgl. Mattheson (ex autogr.), in: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 190f.

⁴⁷ [Autobiographie von 1740], in: *Singen ist das Fundament*, S. 197.

Blickt man auf Telemanns Zeitgenossen, so lassen sich am ehesten noch bei Printz, dessen Autobiographie in der *Ehrenpforte* gedruckt wurde, jedoch nicht auf Matthesons Initiative hin entstanden ist, Ansätze zur ausgestalteten Narration erkennen. Auch Printz illustriert vor allem Kindheit und Jugend durch Anekdoten. Anders als bei Telemann zeigen diese Anekdoten den Musiker jedoch nicht als selbstbewussten Gestalter des eigenen Karrierewegs, sondern lassen gerade umgekehrt seine Unfähigkeit zu solcher Gestaltung hervortreten. So erzählt Printz beispielsweise, wie er, selbst ein Lutheraner, einst im Streit einen Kollegen als „Calvinische[n] Spitz-Kopf“ beschimpft habe, woraufhin ein Neider ihm zugetragen habe, dass der Beschimpfte dies dem Fürsten gemeldet und seine unehrenhafte Entlassung unmittelbar bevorstehe.⁴⁸ Dem kommt Printz jedoch selbst zuvor, verlangt den Abschied und verzichtet damit auf das Kantorat, das ihm gerade in Aussicht gestellt worden war. Zu früh, wie sich herausstellt, denn der Kollege hatte ihn gar nicht angeschwärzt. Printz kommentiert: „Es war aber nunmehr geschehen, und ich wanderte in Gottes Nahmen fort, auf mich selbst zornig, daß ich dem falschen Freunde geglaubt, und also das irdische Paradies so liederlich verscherzet hatte.“⁴⁹ Diese kleine Geschichte des Misserfolgs, die der Autobiograph durchaus hätte auslassen können, erfüllt innerhalb der Gesamtnarration eine wichtige Funktion: Sie beweist nicht, wie im Text selbst behauptet wird, in erster Linie die Blauäugigkeit des Erzählers, sondern seine moralische Untadeligkeit: Der junge Printz steht in Religionsdingen fest zu seiner Überzeugung, und seine Lauterkeit macht es ihm unmöglich, Intrigen zu durchschauen. Dass es für Printz auf dem Karriereweg dennoch weitergeht, ist wiederum lediglich seinem Fleiß zuzuschreiben, der schließlich durch Berufungen belohnt wird.

Ein Vergleich im Detail

⁴⁸ Printz (ex autogr.), in: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 264.

⁴⁹ Ebenda.

Anhand eines Vergleichs von Telemanns vier Autobiographien lassen sich die Konsequenzen des Übergangs von der deskriptiven zur narrativen Vermittlung in der Musikerautobiographik besonders deutlich nachvollziehen. Abschließend sei dies anhand des nur vierzehntägigen Klavierunterrichts gezeigt, der in allen vier Texten thematisiert wird, aber in signifikant unterschiedlicher Weise. 1718 wird davon unter der für den Chronikstil typischen Aussparung des Personalpronomens lapidar berichtet: „Hierauf nahm Lection auf dem Claviere / welche aber / weiß selber nicht mehr / warumb? Nur 14. Tage fortsetzen konnte.“⁵⁰ Im Beitrag für Walthers Musikerlexikon aus dem Jahr 1729 heißt es „Bey alledem ist die bloße Natur seine Lehr-Meisterin, ohne die geringste Anweisung gewesen, es müste denn sey(n), daß er anfangs 14. Tage lang auf dem Clavier unterrichtet worden.“⁵¹ Die Auskunft erfolgt also in passivischer Form. In der autobiographischen Skizze von 1738 dagegen heißt es: „daher ließ [die Mutter] mich / auf dem Claviere unterrichten“, „jenes / aber ward, nach 14 Tagen, durch einen Zufall unterbrochen“.⁵² Initiatorin dieser Ausbildungsetappe ist somit nicht Telemann, sondern die Mutter; dass der Klavierunterricht bald wieder beendet wird, ist reiner Zufall. Erst in der Autobiographie von 1740 macht Telemann aus der Episode eine Geschichte, in der die Ich-Figur – kohärent zu ihrem Verhalten in anderen Episoden – klar hervortritt, bereit dazu, das eigene Schicksal selbstbewusst zu lenken:

Bevor ich zu solchem Vermögen [eine Oper zu schreiben] gelangt war, **ließ ich mich** auf dem Clavier unterrichten; gerieth aber zum Unglück an einen Organisten, der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckete, die er eben so steiff spielte, wie vielleicht sein Grosvater gethan, von dem er sie geerbet hatte. In meinem Kopffe spuckten schon muntre Töngens, als ich hier hörte. **Also schied ich**, nach einer vierzehntägigen Marter, von ihm; und nach der Zeit habe, durch Unterweisung, nichts mehr gelernet.⁵³

⁵⁰ [Autobiographie von 1718], in: *Singen ist das Fundament*, S. 91.

⁵¹ Telemann an Johann Gottfried Walther am 20.- Dezember 1729, in: *Singen ist das Fundament*, S. 150–151, hier S. 151.

⁵² Georg Philipp Telemann, Autobiographische Skizze (um 1738), in: *Die Musikforschung* 67 (2014), H. 4, S. 330–34, hier S. 331.

⁵³ [Autobiographie von 1740], in: *Singen ist das Fundament*, S. 196 (Hervorheb. von mir; VV).

Als literarische Figur gewinnt der junge Telemann allein in dieser letzten Variante Profil: Der Erzähler präsentiert den Knaben als eine schon früh urteilsfähige Persönlichkeit, die in musikalischen Dingen klar auf der Seite der Innovation steht. Den altdeutschen Organisten stilisiert er dabei zur Gegnerfigur, zum Antagonisten in einer Art musikalischen *Querelle des anciens et des modernes*. Ähnliches geschieht übrigens auch in der Erzählung des Zusammentreffens mit Printz. Dieser wird bereits 1718 kurz erwähnt, doch erst in der Autobiographie von 1740 zum Gegner im Kampf des Neuen gegen das Alte stilisiert:

Endlich hatte ich in Sorau noch das Vergnügen, mit dem berühmten Herrn Wolfgang Caspar Printz, Cantore daselbst, umzugehen, wobey er einen Heraclitum, und ich einen Demokritum vorstellte. Denn er beweinte bitterlich die Ausschweifungen der itzigen melodischen Setzer: wie ich die unmelodischen Künsteleien der Alten belachte.“⁵⁴

Beide Episoden machen deutlich, dass Telemann 1740 auch das rezeptionslenkende Potenzial des Erzählens erkannt hat und bewusst Figurenkonstellationen entwirft, die ihn selbst als Pionier und Innovator Kontur gewinnen lassen.

Erfolg und Scheitern: zur Entwicklung nach 1750

Was bei Telemann um 1740 anfängt, nämlich die Umformung der chronikartigen Berufsautobiographien in Lebensdarstellungen, die die Möglichkeiten des Narrativen bewusst nutzen, setzt sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fort. Dabei lässt sich beobachten, dass die Stilisierung des erzählten Ichs, die sich ja bereits in Telemann gewitztem Helden abzeichnet, immer mehr an Bedeutung gewinnt und dass die Ich-Figur jeweils im Anschluss an die dominanten moralischen und ästhetischen Diskurse ausgestaltet wird, was nicht zuletzt Auswirkungen auf die erzählerische Darstellung von Erfolg hat. So begegnen wir in der Autobiographie des Gellert-Schülers Johann Adam Hiller

⁵⁴ Ebenda, S. 202.

von 1784 einer ganz und gar empfindsamen Musikerseele.⁵⁵ Von Kindheit an ein melancholischer Sonderling, interessiert er sich für nichts so sehr wie für „Passions- und Sterbelieder“⁵⁶ und entwickelt schon früh hypochondrische Neigungen. Dem von seinem akademischen Morallehrer Gellert vermittelten Programm einer lebenslangen „Ausbildung des Herzens“ verpflichtet, sieht Hiller seinen beruflichen Erfolg vor allem in seinem Wirken für andere, aber auch im erfolgreich geführten Kampf gegen den „böse[n] Plagegeist der Hypochondrie“,⁵⁷ also gegen einen inneren, nicht einen äußeren Gegner. Sein gesamtes Werk scheint Hiller diesem „Plagegeist“ förmlich abgerungen habe: „Ich habe damals, und auch nach der Zeit noch, manches Stück geschrieben, wo ich mit einer Hand die Feder, und mit der anderen den Kopf hielt, daß er mir vom Krampfe nicht bersten sollte.“⁵⁸ Berufliche Erfolge redet Hiller geradezu stur klein, sie seien alle kaum der Rede wert. Den eigenen Maßstäben gemäß, erringt er seinen größten Erfolg nicht als Musiker, sondern als unablässig inneren Anfechtungen ausgesetzter Mensch.

Ein Art rousseauistisches Pendant zu Hiller finden wir bei dem Lütticher Komponisten André-Ernest-Modeste Grétry, dessen *Mémoires et Essais sur la musique* (1789–1797) eine hybride Mischung aus klassischer Autobiographik und musikalischer Essayistik darstellen.⁵⁹ Im 1789 veröffentlichten ersten Band, der die Geschichte seiner Kindheit und Jugend enthält, stilisiert Grétry die Ich-Figur ähnlich wie Hiller als ein melancholisches, träumerisches und zum Leiden disponiertes begabtes Kind. Doch der junge Grétry leidet nicht nur psychisch, sondern auch physisch, und zwar unter den Züchtigungen der Geistlichen in der

⁵⁵ Für eine ausführlichere Darstellung von Hillers Autobiographie vgl. Vera Viehöver, „Ein „musikalischer Gellert“ – Johann Adam Hiller, in: Werner Jung (Hg.), *Praeceptor Germaniae. Christian Fürchtegott Gellerts 18. Jahrhundert*, Festschrift für John Reynolds, Bielefeld 2013, S. 131–150.

⁵⁶ Johann Adam Hiller, [*Autobiographie*], in: Mark Lehmstedt (Hg.), *Johann Adam Hiller, Mein Leben, Autobiographie, Briefe und Nekrologe*, Leipzig 2004, S. 7–30, hier S. 8.

⁵⁷ Ebenda, S. 17.

⁵⁸ Ebenda, S. 18.

⁵⁹ André-Ernest Modeste Grétry, *Memoiren oder Essays über die Musik*. Aus dem Französischen. Übersetzung von Dorothea Gülke. Hg. von Peter Gülke, Leipzig 1973, S. 63.

Sängerschule und unter den körperlichen Folgen der eigenen Arbeitsexzesse, die sich als chronischer Bluthusten manifestieren. Dem Vorbild Rousseaus, den er bewunderte, folgend, stellt Grétry in seiner Autobiographie seine durch permanente Selbstmisshandlung verursachten Leiden erzählerisch aus. Anstelle von Gegnerfiguren wird so in dieser Autobiographie der eigene Körper zum Gegenspieler, den es zu besiegen gilt. Auch den langersehnten Rom-Aufenthalt, der ihn dem Ruhm näherbringen soll, erringt der leidende Musiker im heroischen Kampf gegen den eigenen Körper: Geschwächt durch chronische Leiden, doch angetrieben durch die Aussicht auf Erfolg, tritt er die lange Fußreise nach Italien an, die ihm niemand zutraut, und feiert bald darauf in der Heiligen Stadt erste Triumphe als junger Opernkomponist.

Auch bei Christian Friedrich Daniel Schubart, dessen *Leben und Gesinnungen*⁶⁰ zwischen 1778 und 1788 während seiner Festungshaft auf dem Hohenasperg entstanden, ist der Gegenspieler kein menschlicher.⁶¹ Schubarts Autobiographie unterscheidet sich von allen bisher genannten, die Telemannsche eingeschlossen, dadurch, dass zwischen Erzählerfigur und erzählter Figur nicht nur eine Distanz zu beschrieben ist, sondern ein echter Bruch.⁶² Der Ich-Erzähler tritt in der Pose des moralisch Geläuterten auf, der mit dem Ich, das er einmal war, aufs Härteste ins Gericht geht. Gleich eingangs betont er, dass er nicht erzähle, um ein Beispiel zu geben, sondern um den Leser abzuschrecken, und verspricht sogleich, geschickt narrative Spannung aufbauend, ungeschminkt und wahrhaftig von jemandem zu erzählen, der vom rechten Wege abgekommen sei: „Die Seele des Christenthums, seine herzbessernde Kraft blieb mir unbekannt.

⁶⁰ [Christian Friedrich Daniel Schubart], *Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt*. Reprint der Ausgabe Stuttgart 1791 und 1793. Mit einem Nachwort von Claus Träger, Leipzig 1980.

⁶¹ Für eine ausführlichere Darstellung vgl. Vera Viehöver, Musikerautobiografien zwischen Frühaufklärung und Sturm und Drang. Mattheson – Hiller – Schubart, in: *Lenz-Jahrbuch* 17 (2010), S. 105–134.

⁶² Zu diesem Bruch im Zusammenhang mit dem Modell der Bekehrungsautobiographie vgl. auch Günter Oesterle, »Ein auf alle Seiten gewandter Blick«. C.F.D. Schubarts Autobiographie *Leben und Gesinnungen* als Widerspiel eines virtuosen Multitalents, in: Barbara Potthast (Hg.), *Christian Friedrich Daniel Schubart – Das Werk*, Heidelberg 2016, S. 131–148.

So lebt ich also, zaumlos als ein lustiger, sinnlicher, gedankenloser Jüngling mein Leben hin; dachte wenig an Gott, weniger an Jesus, selten ans Leben jenseits des Grabes [...].⁶³ Im Folgenden erzählt er lustvoll vom ausschweifenden und sinnenfreudigen Leben als Student in Erlangen und als Musikdirektor in der Residenzstadt Ludwigsburg. Auch in dieser Autobiographie ist die Frage nach den Gegnerfiguren aufschlussreich: Weder ein menschlicher Antagonist noch die Psyche oder der Körper treten in Schubarts Erzählung in der Rolle des Gegners auf, sondern – die Musik selbst. Immer wieder ist es die Musik, die an den Schaltstellen des Lebens wie eine böse „Zauberin“ auf den Plan tritt und die verführbare Seele des Musikers mit sich in den Abgrund reißt. Nicht er lenkt sein Leben, sondern sie, *Musica*, weiblicher Dionysos und Gegenspielerin der Tugend.

Die Musik ist der durch Weisheit geordneten Seele Labung; [...] und doch wurde sie für mich eine Sirene, die mich durch ihren Zaubergang oft in verschlingende Strudel lockte. Ich floh den Ernst und den Schweiß wichtigerer Geschäfte, und gieng der Zauberin nach, die mich längst als ihren Günstling betrachtete.⁶⁴

Anders als Mattheson, Telemann, Hiller, Grétry und allen anderen der erwähnten Erzähler des eigenen Lebens, ist Schubart der erste Musiker, der das schreibt, was Michaela Holdenried einmal eine „abweichende Autobiographie“ genannt hat: Der Autobiograph erzählt nicht den Weg zum Erfolg und zur Approbation als hochrespektiertes Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, sondern wendet sich hin zur „Kontinuität des Nicht-Gelingens persönlicher Geschichte“.⁶⁵

Abbildungsnachweis:

⁶³ Ebenda, S. 24.

⁶⁴ Ebenda, S. 59.

⁶⁵ Michaela Holdenried, *Autobiographie*, Stuttgart 2000, S. 37.

Erste Seite von Telemanns dritter Autobiographie in Johann Mattheons Grundlage einer Ehren-Pforte [...] (1740)

Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

PURL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN685556816>

Bibliographische Referenz:

Vera Viehöver: Wege ins „irdische Paradies“. Erzählter Erfolg in Autobiographien von Georg Philipp Telemann und Zeitgenossen. In: Bernhard Jahn / Ivana Rentsch (Hg.): Extravaganz und Geschäftssinn. Telemanns Hamburger Innovationen. (= Hamburg Yearbook of Musicology. 1) Münster, New York: Waxmann 2019, S. 139–157.