

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge

XXXI – 2/2021

Herausgeberkollegium

Alexander Košenina (Geschäftsführender Herausgeber, Hannover)

Mark-Georg Dehrmann (Berlin)

Claudia Stockinger (Berlin)

Ulrike Vedder (Berlin)

Gastherausgeber

Bernhard Jahn (Hamburg)

SONDERDRUCK



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

VERA VIEHÖVER

Schreiben über den musikalischen Menschen. Johann Friedrich Reichardts biographische Erzählungen

I. Einleitung. Als der königlich-preußische Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), der bereits als Verfasser einer Abhandlung über die deutsche Komische Oper¹ sowie eines zweibändigen Reiseberichts in Briefform² als Musikkritiker auf sich aufmerksam gemacht hatte, im Jahr 1779 mit einem Musikerroman an die Öffentlichkeit trat, kam es vor allem in seiner Heimatstadt Königsberg zu einiger Aufregung: In den *Königsbergischen gelehrten und politischen Zeitungen* veröffentlichte der Kammersekretär und Amateurdichter Georg Friedrich John eine vernichtende Kritik, die die wissenschaftliche Rezeption des Werkes bis ins 21. Jahrhundert hinein beeinflussen sollte. Die Besprechung selbst ist leider heute nicht mehr auffindbar,³ dokumentiert wird sie jedoch im Briefwechsel zwischen Johann Georg Hamann und Johann Gottfried Herder, die als Königsberger ‚Landsmänner‘ sowohl miteinander als auch mit Reichardt freundschaftlich verbunden waren. Am 8. August 1779 schreibt Hamann nach Weimar:

Unser Landsmann Reichard [!] hat auch sein Leben unter dem Namen Gulden zu erzählen den Anfang gemacht, er ist in unsern Zeitungen von einem gewissen verlorenen Sohn der sich *John* nennt, zieml. mißgehandelt worden. Er ist aber die *vox diuina* unsers ganzen Publici über dieses Buch, deßen verfehltes Ideal mich sehr gerührt hat wegen der Verbindungen mit ihm u seinem Vater.⁴

Was genau den Rezensenten und sogar das ‚ganze Publikum‘ so gegen Reichardt aufgebracht hatte, erfährt man aus den Quellen nicht, es ist jedoch leicht zu erraten: Reichardt schildert in seinem Roman – genauer: in dessen veröffentlichtem ersten Teil, denn offenbar war der Roman auf zwei Teile angelegt – die Erlebnisse eines musikalisch hochbegabten Kindes, das von seinem verrohten Vater aus rein ökonomischem Kalkül und ohne jede Rücksicht auf die Bedürfnisse des Sohnes zum Wunderkind getrimmt wird und auf seinen Reisen durch verschiedene soziale Milieus – Schausteller- und Handwerkermilieu, Klerus, Landadel, Hochadel – alle Arten von Lastern kennen lernt. Günter Hartung, der den Text im Jahr 1967 für die Insel-Bücherei neu herausgegeben hat, erklärt die ablehnenden Reaktionen damit, dass die „Königsberger Bekannten“ zu dem Schluss gekommen seien, der inzwischen

1 *Johann Friedrich Reichardt über die deutsche Comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie* (Hamburg 1774).

2 *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben von Johann Friedrich Reichardt* (Frankfurt und Leipzig 1774/76).

3 Die Nicht-Verfügbarkeit des Originals hat bereits ANGLET (2003, 12) beklagt. Leider hat sich die Situation seither nicht verändert.

4 HAMANN (1959, 95).

zu höchsten musikalischen Ehren gelangte Reichardt wolle „parvenühaft das Milieu seiner Kinderjahre in den Schmutz ziehen“.⁵

Dass der Autor am Ende aller Verwicklungen und Verirrungen seinen jungen Helden eine höchst unschuldige Liebesgeschichte erleben lässt, hat die zeitgenössischen Kritiker jedenfalls ebenso wenig beruhigen können wie die immerhin fast ein Drittel des Romans einnehmende Hermenfried-Episode, in der Reichardt die Entwicklung eines aufgeklärten Musikers idealtypisch darstellt. Die Erzählung der Kindheit und Jugend des späteren fürstlichen Musikdirektors Franz Hermenfried verhält sich spiegelbildlich zur Gulden-Erzählung: Anders als Heinrich, der vom Vater zum Schauvirtuosen abgerichtet wird, erhält Franz von seinem Vater eine „vernünftige natürliche Erziehung“⁶ und wird auch hinsichtlich seines künftigen Berufes nicht vorschnell in eine bestimmte Richtung gedrängt: „Er [der Vater] war fest entschlossen, ihn nicht eher zu irgendeinem Stand zu bestimmen, als bis sich in dem Knaben die höhern Seelenkräfte entwickelten und er selbst imstande wäre zu wählen.“⁷ Die deutlichen Anklänge an Rousseaus *Émile ou De l'éducation* (1762) haben schon 1783 den Musikverleger Carl Friedrich Cramer dazu veranlasst, diesen Teil des Romans als „eine Art von musicalischen [!] Emil in Nuce“⁸ zu bezeichnen.

Die harsche Kritik, die vor allem in seiner ostpreußischen Heimat laut wurde, hat den selbstbewussten Hofkapellmeister offenbar nicht unbeeindruckt gelassen, denn dem ersten Teil des Romans folgte kein zweiter mehr. Lediglich die Hermenfried-Episode veröffentlichte Reichardt im Jahr 1782 erneut, nicht ohne zu betonen, dass er inzwischen Distanz zu seinem Werk gewonnen habe: „Diese Episode eines Buchs, Leben des berühmten Tonkünstlers, Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt *Guglielmo Enrico Fiorino*, für dessen Vollendung mich's eckelt, war mir zu lieb, um sie hier nicht besser und etwas vollendeter zu geben.“⁹ In seiner viele Jahre später niedergelegten Autobiographie, die 1805 in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* erschien, schließt er sich gar seinen Kritikern an, wenn er die Auslassung einiger „komischen Szenen“ damit begründet, dass sie

bereits vor fünf und zwanzig Jahren mit unverzeihlicher Unbesonnenheit für einen komischen Roman benutzt worden sind, wodurch damals sehr natürlich bei vielen der Verdacht entstand, als habe der Verfasser in dem Helden seines Romans und in dessen Schicksalen überall sich selbst und sein eignes Leben schildern wollen.¹⁰

Anders als zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung bezeichnet Reichardt sein Werk nun als „Roman“, den er durch Hinzufügung des Attributs ‚komisch‘ explizit in einer älteren literarischen Tradition verortet, nämlich in jener der satirischen Musikerromane eines Daniel Speer (*Türkischer Vagant*, 1683), Wolfgang Caspar Printz (*Musicus vexatus* [...] *Cotala*,

5 HARTUNG (1967, 155).

6 REICHARDT (1967, 109).

7 REICHARDT (1967, 109).

8 CRAMER (1783, 240). Rousseaus Zivilisationskritik und sein Ideal des ‚natürlich‘ aufwachsenden Kindes wurden im gebildeten Bürgertum Königsbergs offenbar überwiegend begeistert aufgenommen, was Kant dazu veranlasste, gegen allzu unkritische Idealisierungen Einspruch zu erheben. Vgl. dazu KOHNEN (2017, 73–97).

9 REICHARDT (1782, 105).

10 REICHARDT (2002, 42).

1690; *Musicus magnanimus oder Pancalus*, 1691, *Musicus curiosus oder Battalus*, 1691) oder Johann Kuhnau (*Der musicalische Quacksalber*, 1700)¹¹

Schon früh wurde in der Reichardt-Forschung darauf hingewiesen, dass man der Intention des Romans nicht gerecht würde, wenn man ihn lediglich als Abrechnung eines Aufstiegers mit seinem Herkunftsmilieu betrachte.¹² Günter Hartung hält die Schlüsselroman-Theorie schon allein deshalb nicht für überzeugend, weil das im Roman geschilderte Milieu der sogenannten „Bierfiedler“, d. h. der in Wirtshäusern zum Tanz aufspielenden, häufig nicht sesshaften Musikanten, keineswegs dasjenige ist, dem Reichardts Vater, ein geachteter Stadtmusikus, angehörte.¹³ Auch Günter Peters plädiert gegen eine reduktive autobiographische Lektüre. Die Fehlrezeption des Werkes als Schlüsselroman hänge damit zusammen, dass sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zwar die Probleme des Musikerstandes nicht grundlegend gewandelt hätten, wohl aber die Erwartungen des Publikums, das inzwischen empfindsame Selbstdarstellungen und autobiographische Lebensberichte zu konsumieren gewohnt gewesen sei. Reichardt habe die Wirkung der von ihm gewählten Erzählweise falsch eingeschätzt und übersehen, „daß die satirische Darstellung autobiographischer Elemente in den Augen des Lesepublikums seiner Zeit unweigerlich zur Selbstkarikatur geraten muß[te]“. ¹⁴ Peters beschreibt den Text als „gattungsästhetische Mischform“: Reichardts Erzählmodell halte die Schwebelage zwischen Alt und Neu, „zwischen pragmatischer und erlebnisästhetischer Orientierung“ und sei insofern „Werk eines Epochenübergangs“. ¹⁵ Auch Andreas Anglet betrachtet das Roman-Fragment als Dokument eines Übergangs, konzentriert sich in seiner Analyse jedoch auf den im Vergleich zur schwankhaften Wunderkind-Handlung fast steril wirkenden letzten Teil des Werkes: Während Reichardt in der Gulden-Geschichte „Kritik an den Zuständen der zeitgenössischen Musikkultur“, vor allem am leeren Virtuositentum übe, gestalte er in der Hermenfried-Handlung seine Hoffnung auf Erneuerung durch eine „Kunst des subjektiven Gefühlsausdrucks, in der [...] moralische und ästhetische Empfindung zusammenfallen.“ ¹⁶ Dass er gerade den „literarisch weniger wirkungsvollen Hermenfried-Abschnitt“ noch einmal überarbeitet und neu gedruckt habe, unterstreiche den „didaktischen Impetus“ des Romans und weise auf den „Komponisten, Publizisten, Reformen der folgenden Jahrzehnte“ voraus. ¹⁷

Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden ist bis heute das einzige Werk des äußerst produktiven Musikschriftstellers Reichardt, das in der Literaturwissenschaft Beachtung gefunden hat und mehrfach analysiert worden ist. Das besondere Interesse an diesem einen Text dürfte maßgeblich dadurch mitbestimmt sein, dass sein Titel andere

11 Vgl. zu Kuhnau's Roman den Beitrag von Bernhard Jahn im vorliegenden Heft.

12 Andererseits beharren ebenfalls bis ins 21. Jahrhundert einzelne Literaturwissenschaftler auf der autobiographischen Lesart, vgl. etwa NAMOWICZ (1998, 11): „In unserem Zusammenhang ist es wichtig, dass es sich dabei um Reichardts Erfahrungen handelte, die er während seiner Lehrjahre in Königsberg sammelte [...]“, und D'APRILE (2006, 152): „Der Roman ist als Autobiographie und Schlüsselroman konzipiert [...]“.

13 HARTUNG (1967, 155). ANGLET (2003, 13) stimmt dem zu und weist darauf hin, dass Reichardt in beiden Handlungen Motive aus dem eigenen Leben verarbeite.

14 PETERS (1982, 13).

15 PETERS (1982, 15).

16 ANGLET (2003, 34).

17 ANGLET (2003, 35).

fiktionale Texte des späten 18. Jahrhunderts anklingen lässt, vor allem die berühmte Musiker-Erzählung *Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1796), aber auch nicht-musikerspezifische Romane wie Friedrich Nicolais *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker* (1773–1776) oder Jean Pauls *Leben des Quintus Fixlein* (1796). Während somit in der Forschung intensiv und durchaus produktiv diskutiert wurde, wie es zur verkürzenden Fehlrezeption des Romans kommen konnte, wurde die Frage nach dem Zusammenhang dieses Textes mit anderen schriftstellerischen Versuchen Reichardts nahezu vollkommen ausgeblendet. Dabei ließe sich, so meine ich, der Fragment gebliebene *Gulden*-Roman als Teil eines übergreifenden, gattungsmäßig höchst unterschiedliche Texte umfassenden Schreibprojektes begreifen, für das die Unterscheidung zwischen fiktionalem und faktuaalem Modus nicht von Bedeutung war, es sei denn deshalb, weil durch verschiedene Schreibmodi je verschiedene Lesergruppen erreicht werden konnten: ‚Was ist der musikalische Mensch?‘, so könnte man frei nach Kant die Frage formulieren, die Reichardt seit den späten 1760er Jahren in seiner musikschriftstellerischen Arbeit begleitete. Diese ‚große‘ anthropologische Frage lässt sich ausdifferenzieren in ‚kleinere‘, spezifischere Fragen wie etwa die folgenden: ‚Welche Umstände erlauben es dem Musik produzierenden Menschen, seine Kräfte bestmöglich auszubilden und zum Wohle anderer einzusetzen?‘, ‚Unter welchen Bedingungen kann der Musik rezipierende Mensch seinen Hörsinn zur vollen Entfaltung bringen?‘ oder auch: ‚Gibt es einen Zusammenhang zwischen musikalischem Werk und Charakter?‘ Erste Anregung zum Nachdenken und Ermutigung zum Schreiben über solche Fragen hatte Reichardt in seiner Heimatstadt Königsberg finden können, wo er bis zu seinem Aufbruch zu einer Virtuosenreise im Jahr 1771 gelebt, gelernt und studiert hatte.

II. Anthropologie im Königsberger Umfeld.

Alle Fortschritte in der Kultur, wodurch der Mensch seine Schule macht, haben das Ziel, diese erworbenen Kenntnisse und Geschicklichkeiten zum Gebrauch für die Welt anzuwenden; aber der wichtigste Gegenstand derselben, auf den er jene verwenden kann, ist der Mensch: weil er sein eigener letzter Zweck ist.¹⁸

Mit diesen Worten beginnt die Vorrede der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, jener 1798 veröffentlichten Schrift, in der der Königsberger Professor für Logik und Metaphysik Immanuel Kant die Summe seiner Überlegungen zu anthropologischen Fragen vorlegte, die ihn seit den 1760er Jahren beschäftigt hatten.¹⁹ Das Adjektiv ‚pragmatisch‘ steht dabei im Gegensatz zu ‚physiologisch‘: „Die physiologische Menschenkenntnis geht auf die Erforschung dessen, was die *Natur* aus dem Menschen macht, die pragmatische auf das, was er, als freihandelndes Wesen, aus sich selber macht, oder machen kann und soll.“²⁰ In diesen Sätzen artikuliert sich jene anthropologische Wende, die sich im 18. Jahrhundert in allen

18 KANT (1998, 399).

19 Bereits in den 1760er Jahren hatte Kant in den von Hamann herausgegebenen *Königsbergischen Gelehrten- und Politischen Zeitungen* den *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* veröffentlicht.

20 KANT (1998, 399).

Bereichen des gesellschaftlichen Lebens und in sämtlichen Wissensgebieten auswirkte. Der Mensch wurde nicht mehr „ständig als Untertan, strategisch als Höfling, statisch als Schauspieler, stoisch als Held“²¹ betrachtet, sondern kam als Individuum in den Blick, dem es aufgegeben war, sein Leben unter je besonderen Bedingungen zu gestalten: unter allgemeineren Bedingungen wie Zugehörigkeit zu einer Kultur (bei Kant auch: zu einer Rasse), Religion oder sozialen Schicht, aber auch unter spezifischeren Bedingungen wie denen von Armut, ökonomischer Abhängigkeit, körperlicher oder seelischer Krankheit usw. Im weiteren Verlauf der Vorrede spricht Kant auch von den Hilfsmitteln, die dazu dienen können, das Wissen vom Menschen zu erweitern, und geht dabei explizit auf den anthropologischen Nutzen von Literatur ein:

Endlich sind zwar eben nicht Quellen, aber doch Hilfsmittel zur Anthropologie: Weltgeschichte, Biographien, ja Schauspiele und Romane. Denn obzwar bei den letzteren eigentlich nicht Erfahrung und Wahrheit, sondern nur Erdichtung untergelegt wird, und Übertreibung der Charaktere und Situationen, worein Menschen gesetzt werden, gleich als im Traumbilde aufzustellen hier erlaubt ist, jene also nichts für die Menschenkenntnis zu lehren scheinen, so haben doch jene Charaktere, so wie sie etwa ein Richardson oder Molière entwarf, ihren Grundzügen nach aus der Beobachtung des wirklichen Tun und Lassens der Menschen genommen werden müssen [...].²²

Als „Hilfsmittel zur Anthropologie“ taugen also solche Textarten, in denen Menschen in ihrem Handeln bzw. in ihren Handlungsmöglichkeiten gezeigt werden. Ob die Texte fiktional oder faktual sind, ist für Kant zweitrangig, solange sie dem übergeordneten Zweck, die Menschenkenntnis zu erweitern, dienen.

Diese Ansicht teilt ein anderer Königsberger ‚Landsmann‘ Reichardts, nämlich Johann Gottfried Herder, der in seiner Abhandlung *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) seinerseits auf Hilfsmittel zur Anthropologie, genauer: zur physiologisch fundierten Psychologie oder „Seelenlehre“ eingeht: „Lebensbeschreibungen: Bemerkungen der Ärzte und Freunde: Weissagungen der Dichter – sie allein können uns Stoff zur wahren Seelenlehre schaffen.“²³ Für besonders ergiebig im Hinblick auf die genaue Kenntnis des „innere[n] Mensch[en] mit alle seinen dunklen Kräften, Reizen und Trieben“²⁴ hält Herder Beschreibungen des eigenen Lebens. Mit einem Seitenhieb auf Johann Caspar Lavater schreibt er: „Hätte ein einzelner Mensch nun die Aufrichtigkeit und Treue, *sich selbst* zu zeichnen, ganz, wie er sich kennet und fühlet [...]; welche lebendige Physiognomik würde daraus werden, ohne Zweifel tiefer, als aus dem Umriß von Stirn und Nase.“²⁵ Doch auch fiktionale Literatur könne helfen, die Regungen der menschlichen Seele besser zu verstehen: „Ein Charakter, von *Shakespear* geschaffen, geführt, gehalten, ist oft ein ganzes Menschenleben in seinen verborgnen Quellen: ohne daß ers weiß, malt er die Leidenschaft bis auf die tiefsten Abgründe und Fasern, aus denen sie sproßte.“²⁶

21 KOŠENINA (2008, 9).

22 KANT (1998, 401).

23 HERDER (1994, 340).

24 HERDER (1994, 338 f.).

25 HERDER (1994, 341).

26 HERDER (1994, 343 f.).

Reichardt und Herder hatten einander in den 1760er Jahren in Königsberg kennen gelernt, wo beide sich im Haus des Verlegers Johann Friedrich Hartknoch²⁷ sowie auch im Umfeld Johann Georg Hamanns bewegten. Hamann übte, wie Walter Salmen erklärt, auf die beiden Jüngeren eine große Wirkung aus: „[Hamanns] Aufgeschlossenheit den Künsten gegenüber, sein religiöses Empfinden, sein originelles Sinnen über das Verhältnis von Wort und Ton sowie die ‚Gesundung‘ des inneren Menschen wirkten aufrüttelnd auf die jungen Studenten.“²⁸ Beide, Herder und Reichardt, wurden so bereits in Königsberg Teil jener Reformbewegung, die auf eine Neubestimmung des Menschen als empfindendes Wesen zielte.²⁹ Dabei wird es für den Musiker Reichardt besonders anregend gewesen sein, dass sich Herder in diesen Jahren intensiv mit den menschlichen Sinnen beschäftigte und in diesem Zusammenhang über die Unterschiede zwischen Sehen und Hören sowie auch zwischen bildendem Künstler und Musiker nachdachte.³⁰

Der besondere Nutzen des Schreibens über individuelle menschliche Lebensläufe, der Wert von Charakterstudien, die den ‚inneren Menschen‘ zu erfassen suchten, sowie auch die Notwendigkeit, das Wissen über den Menschen als empfindendes (und somit auch als hörendes) Wesen beständig zu erweitern, standen mithin in dem Königsberger Umfeld, in dem Reichardt seine ersten Schritte in die Welt des Wissens unternahm, außer Frage. So lag es nahe, dass Reichardt begann, die großen anthropologischen Fragen, die in den – von ihm allerdings nur gelegentlich besuchten³¹ – Vorlesungen Kants, aber auch in den literarischen Zirkeln Königsbergs diskutiert wurden, auf sein eigenes Tätigkeits- und Wissensgebiet, die Musik, zu beziehen. Bereits die fünf Jahre vor dem *Gulden*-Roman erschienenen *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* belegen, dass den jungen Musikschriftsteller Reichardt nicht allein musikalische, sondern immer zugleich auch anthropologische Fragen beschäftigten.

III. Reisen eines hörenden Beobachters. Im Frühjahr 1771 brach der achtzehnjährige Reichardt nach dreijährigem, eher halbherzig betriebenen Studium der Jurisprudenz zu einer Virtuosenreise auf, die ihn u. a. nach Danzig, Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Magdeburg, Halberstadt und Hamburg führte. Walter Salmen zufolge war es hier neben der Begegnung mit Carl Philipp Emanuel Bach vor allem das Zusammentreffen mit Friedrich Gottlieb Klopstock und anderen liberal gesinnten Bürgern, das den Aufenthalt in Hamburg zu einem Höhepunkt seiner Reise werden ließ. In Hamburg sei der junge Musiker erstmals

27 Hartknoch war ab 1761 Reichardts Klavierlehrer gewesen. Salmen hält es für möglich, dass Herder und Reichardt sich im Hause Hartknochs zum ersten Mal begegneten. Vgl. SALMEN (2003, 241).

28 SALMEN (2003, 238).

29 Salmen hat anhand des Versteigerungsverzeichnisses der Staatsbibliothek Berlin nachweisen können, dass Reichardt, nachdem sich beider Wege getrennt hatten, die Schriften Herders weiterhin produktiv rezipierte; zahlreiche Zitate in Reichardts Werken belegen, dass es ihm auch in späteren Jahren ein wichtiges Anliegen blieb, Herders Gedanken dem eigenen Lesepublikum zu vermitteln. Vgl. SALMEN (2003, 242 f.).

30 Niederschlag fanden diese Überlegungen 1769 in seiner Kritik der Riedel'schen *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767), die als vierter Teil der *Kritischen Wälder* postum veröffentlicht wurde.

31 Vgl. SALMEN (1963, 21 f.) Salmen führt aus, dass der enge Kontakt zu Kant sowie auch zu dem Professor der Poesie Johann Gottlieb Kreuzfeld für Reichardts Entwicklung dennoch bedeutsam war, da beide den zu Ausschweifungen neigenden jungen Studenten als väterliche Ratgeber begleitet hätten.

mit einem Freiheitsideal nach englischem Vorbild in Berührung gekommen, das er von Königsberg und Berlin her nicht gekannt habe: „Es erwachte in ihm ein neues Bild vom Staate und der menschlichen Gemeinschaft, womit der Keim für seine späteren politischen Bekundungen und Schwierigkeiten gelegt wurde.“³²

Zurückgekehrt nach Königsberg, veröffentlichte Reichardt den ersten Teil seiner *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, die sich recht unverhohlen als deutsche Antwort auf die erfolgreichen musikalischen Reiseberichte des Engländers Charles Burney³³ zu erkennen gaben. Das zentrale Anliegen seiner Schrift bestimmt ihr Verfasser wie folgt:

Man wird darinnen finden, daß ich nicht nur an jedem Orte die merkwürdigen Männer angezeigt, und aus ihren Werken ihren Charakter und ihre Verdienste zu bestimmen getrachtet, sondern daß ich auch, wo mich die Aufführung eines Stückes auf allgemeine Betrachtungen leitete, mich über diese so viel als möglich ausgebreitet habe, und zwar so, daß sie nicht allein für den Kunstverständigen und Künstler, sondern auch für den blossen Liebhaber der Musik deutlich und unterrichtend sind.³⁴

Schon in der Vorrede wird deutlich, dass Reichardt nichts Geringeres beansprucht, als ein besserer Burney zu sein, werde doch in seinem Reisebericht nicht „blos historisch und ohne Auswahl alles hergezählt, was ich in 3 Jahren gehört und gesehen habe, wie es Herr Burney gethan“.³⁵ Anders als sein englischer Vorläufer, der ein „schlechter musikalischer Beobachter“ sei,³⁶ werde er seinen Lesern über seine eigenen Hörerfahrungen und deren Wirkungen berichten: „Man muß viele Musiken hören, und dabey fleißig beobachten, was die beste Wirkung thut, und was ihr hingegen zuwider ist, und untersuchen, worinnen der Grund von alle dem liege.“³⁷ Es sind also im Wesentlichen zwei anthropologisch relevante Fragenkomplexe, die Reichardt bei seinen Reisen durch das Musikleben deutscher Städte begleiten: Zum einen beschäftigt ihn der Zusammenhang von Mensch und Werk. Wie äußert sich der Charakter eines Tonkünstlers in seinen musikalischen Kompositionen bzw. inwiefern lässt sich aus dem Werk auf den Charakter schließen? Diese Frage weist indirekt auf einen weiteren Impulsgeber Reichardts: Johann Caspar Lavater, mit dessen Lehre er sich bereits in den Jahren 1774/75 beschäftigte³⁸ und zu dem er später in ein freundschaftliches Verhältnis treten sollte.³⁹ Zum anderen interessiert ihn das Hörerlebnis als existenzielle

32 SALMEN (1963, 34).

33 Die Berichte des Engländers über seine musikalischen Erlebnisse in Europa waren 1771 und 1773 erschienen. Beide Bände wurden sehr rasch übersetzt, und zwar von Christoph Daniel Ebeling (*Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, Hamburg 1772) und Johann Joachim Christoph Bode (*Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Hamburg 1773). Es ist zu vermuten, dass Reichardt sie bei seinem Aufenthalt in Hamburg im Sommer 1774 kennen lernte.

34 REICHARDT (1774, o. S.).

35 REICHARDT (1774, o. S.).

36 REICHARDT (1774, 65). Der dritte Brief enthält eine ausführliche Kritik Burneys.

37 REICHARDT (1774, o. S.).

38 Vgl. dazu SALMEN (1963, 36 und 53).

39 Von Reichardts nachhaltiger Begeisterung für Lavater zeugt auch sein *Schreiben an den Grafen von Mirabeau, Lavater betreffend* (Hamburg 1786), in dem er den Freund gegen eine verzerrende Darstellung seiner Positionen durch Mirabeau verteidigt.

menschliche Erfahrung: Welche Wirkung hat Musik auf den Menschen und wie lassen sich die durch das Hören ausgelösten Empfindungen in Worte fassen?

Die Frage nach der Lesbarkeit der Wesenszüge eines Menschen aus seinen musikalischen Werken beschäftigt Reichardt vor allem im ersten Brief, in dem er, einer schon in der Antike praktizierten Darstellungstradition folgend,⁴⁰ zwei konträre musikalische Persönlichkeiten parallelisiert: Johann Adolph Hasse und Carl Heinrich Graun. Ausgangspunkt ist dabei die höchst unterschiedliche Wirkung zweier auf der Grundlage desselben Stoffes komponierten Opern der beiden Komponisten auf die Zuhörer. Wenn man die beiden Werke gegeneinanderhalte, werde man finden, daß „Graun in dem Ausdrucke der starken Leidenschaften, wie z. E. Stolz, Haß, Zorn, Wuth, Verzweiflung u.s.w. jederzeit von Haßen übertroffen wird; da er hingegen im Sanften und Rührenden jederzeit Haßen übertrifft.“⁴¹ Hasse lasse sich selbst in Klage und Betrübniß nie zu einer „ganz einfachen, ungekünstelten Klage und Zärtlichkeit“ herab, während Graun gerade umgekehrt „in solchem Gesange so simpel und zugleich so rührend“ sei,⁴² dass man als Zuhörer glaube, es seien des Komponisten eigene Gefühle, die ihm die Töne eingäben. Diese unterschiedlichen Eigenschaften der Werke, die bei den Zuhörern je unterschiedliche Wirkungen hervorrufen, sieht Reichardt als Ausdruck der gegensätzlichen Charaktere der beiden Menschen Hasse und Graun:

Es scheint sich hierinnen der wahre Charakter dieser beyden grossen Männer zu mahlen: denn alle, die sie beyde lange und genau gekannt haben, sind darüber einig, daß Haße jederzeit ein hitziger Mann, in seiner Jugend ein feuriger Liebhaber war; Graun hingegen war der leutseligste Mann, der zärtlichste Freund. Haße hat eine lebhaftere und feurigere Einbildungskraft: man sieht aus den mehresten seiner Arbeiten, daß er bey dem Componiren mehr Akteur war, als Graun, sich lebhafter in die Situation seines Helden versetzte, dessen Schmerz, dessen Zorn, dessen Verzweiflung er nun in Töne übertragen sollte.⁴³

Hasse und Graun werden hier als ganz und gar unterschiedliche Temperamente beschrieben, was zunächst den Schluss nahelegt, Reichardt führe die in den Werken beobachteten Unterschiede allein auf Naturanlagen zurück. Doch diese Sichtweise relativiert er sogleich: „Hiezu kommen nun noch eine Menge Ihrer Lebensumstände, die man alle genau untersuchen muß, wenn man Graunen nicht bey der Vergleichung mit Haßen unrecht thun will.“⁴⁴ Hasse nämlich habe schon früh die Gelegenheit gehabt, nach Italien zu reisen, und sei dort wie auch später in Dresden hoch geschätzt und durch viel Beifall beständig ermutigt worden. Zudem habe er nie nach den Wünschen Dritter komponieren müssen: „Er arbeitete frey; und durch keines Geschmack oder Willen gebunden schrieb er, wie er fühlte und wie er wollte.“⁴⁵ Graun dagegen, „allgemein weniger bekannt, arbeitete blos nach dem Geschmacke seines Königes; was diesem nicht gefiel, wurde ausgestrichen, wenn es

40 Man denke bspw. an die Parallelbiographien von Plutarch, in denen jeweils ein Römer und ein Grieche – etwa Caesar und Alexander – kontrastierend dargestellt werden.

41 REICHARDT (1774, 17).

42 REICHARDT (1774, 17).

43 REICHARDT (1774, 17 f.).

44 REICHARDT (1774, 21).

45 REICHARDT (1774, 22).

auch gleich das beste Stück der Oper war“.⁴⁶ Zudem habe er die demütigende Erfahrung gemacht, die Opern seines Konkurrenten selbst aufführen zu müssen und zu erleben, dass der König diesen oft größeren Beifall spendete als den eigenen. „Wenn man nun zu all diesen Umständen noch einen Unterschied in den Genien dieser beyden grossen Männer annimmt, wird man da noch zu fragen haben, woher es kömmt, daß Haße mehr Kühnheit und Feuer in seinem Ausdrücke hat?“⁴⁷

Die rhetorische Frage spitzt die zentrale Erkenntnis zu, die Reichardt durch seine Parallelcharakteristik zu vermitteln versucht: Letztlich sind es nicht nur äußere Umstände, sondern auch psychische Erlebnisse, die darüber entscheiden, ob sich ein naturgegebenes musikalisches Talent frei entfalten kann oder in seinen Möglichkeiten begrenzt bleibt. Zum vollständigen Charakterbild eines ‚großen Mannes‘ der Musik gehört deshalb einerseits die Darstellung seiner Naturanlagen bzw. seines Temperamentes, andererseits aber auch die Beschreibung seines äußeren wie inneren Lebensweges. Die in den 1770er Jahren immer noch vorherrschende, allein an den Stationen von Ausbildung und Karriere ausgerichtete Berufsbiographie musste Reichardt denkbar ungeeignet erscheinen, den intrinsischen Zusammenhang zwischen Naturanlage, Lebensweg und schöpferischen Möglichkeiten zu erfassen. Der wenige Jahre nach den *Briefen eines aufmerksam Reisenden* erschienene *Gulden-Roman* kann daher auch als ein Versuch angesehen werden, die Aporien der traditionellen Musikerautobiographik zu überwinden und eine neue Schreibform zu finden, die es ermöglicht, nicht lediglich die soziale, sondern auch die psychologische Dimension des Musikerlebens zu erfassen. Dass Reichardt hierfür auf das Modell des barocken Musikerromans rekurriert, führt allerdings dazu, dass das schwankhafte Element deutlich überwiegt und das psychologische über weite Strecken gänzlich verdrängt. Doch obgleich es Reichardt nur in Ansätzen gelingt, Erfahrungen der Gewalt, Demütigung, Angst und Scham in ihren Auswirkungen auf die kindliche Psyche darzustellen, kann man die Wunderkind-Geschichte um den talentierten, aber missbrauchten Musiker Heinrich Gulden auch als einen ‚Anton *in nuce*‘ betrachten.

IV. Hören als Kommunion der Seelen. Aus heutiger Sicht mag es erstaunen, dass die Schilderung von Hörerlebnissen in der Musikerautobiographik bis weit ins 18. Jahrhundert hinein kaum eine Rolle spielte. Selbst der literarisch ambitionierte Georg Philipp Telemann, der gleich mehrere Autobiographien hinterlassen hat, von denen eine, im Jahr 1740 verfasst, sehr lebendig von prägenden Erlebnissen erzählt, berichtet zwar von verschiedenen musikalischen Ereignissen, denen er beigewohnt habe, schildert jedoch keine intensiven Höreindrücke.⁴⁸ Johann Joachim Quantz, in dessen 1755 veröffentlichter Autobiographie die Reisen nach Italien, Frankreich und England großen Raum einnehmen, ist einer der ersten Selbstbiographen, die überhaupt eingehender über musikalische Ereignisse berichten. So erzählt er zum Beispiel, dass die Violinkonzerte Vivaldis einen „nicht geringen Eindruck“ auf ihn gemacht und die „prächtigen Ritornelle“ ihn zur Nachahmung

46 REICHARDT (1774, 23).

47 REICHARDT (1774, 24).

48 Vgl. dazu VIEHÖVER (2019).

angeregt hätten.⁴⁹ Doch geht es Quantz nicht darum, ein subjektives psychophysisches Erlebnis in Worte zu fassen, sondern die eigene musikalische Bildungsgeschichte zu illustrieren.

Reichardts vierter *Brief eines aufmerksamen Beobachters* kann deshalb als ein früher Versuch gelten, musikalisches Erleben zu literarisieren. Allein der schwärmerische Ton hebt diesen Brief aus allen anderen heraus, wenn man vom siebten Brief absieht, der jedoch an die gleiche Person, den als „mein Geliebter“ angeredeten „Herrn Kr*** B***“, gerichtet ist. Anders als in den übrigen Briefen scheint der musikalische Berichterstatter hier noch keinen Abstand zum berichteten Ereignis gewonnen zu haben, er steht vielmehr noch vollkommen unter dem Eindruck des soeben Gehörten und schreibt ohne zeitliche Distanz:

Ganz begeistert von Händelischen Harmonien ergreife ich die Feder, um Dir, mein Geliebter, alles zu sagen, was ich an diesem glücklichen Abend empfunden habe. Wäre er mir doch dabey an Deiner Seite verflossen, hätten wir uns durch seelenvolle Blicke und durch heißes Händedrücker unsere Empfindungen wechselseitig mittheilen und sie dadurch erhöhen können; dann bliebe mir nichts mehr zu wünschen übrig; dann wäre keine Glückseligkeit, die ich hiermit vertauschen möchte. Aber wie soll ich Dir das alles sagen, was ich an diesem glücklichen Abend empfunden habe?⁵⁰

Durch die Vorstellung eines gemeinsamen Hörens, bei dem durch Blickkontakt und Händedruck die größtmögliche psychische und physische Nähe zum anderen verwirklicht wäre, wird das Hören noch in der nachträglichen Imagination intensiviert und zu einem Glückserlebnis überhöht, das nur dem erfüllter Liebe vergleichbar ist und das, wie das Liebeserlebnis, unsagbar ist und doch nach Ausdruck durch Worte drängt.

Die Euphorie, die das schreibende Ich durch Sprache mitzuteilen sucht, wurde übrigens durch Händels Oratorium *Judas Maccabaeus* ausgelöst, dessen Uraufführung zur Entstehungszeit der Briefe noch keine dreißig Jahre zurücklag. Für den Sprecher ist es die erste Begegnung mit dem „Herzensbezwinger“ Händel:

[Ich] hörte es nie, wie seine gewaltigen Harmonien die Seelen der Zuhörer mit Furcht vor nahem Donner erfüllen; wie sie ihnen vor Schrecken die Gebeine zittern machen; und wie wieder reine, himmlische Harmonien die Seelen beruhigen [...] und die Augen mit Thränen der süssesten, edelsten Freude erfüllen.⁵¹

Was Händel auszeichnet, ist sein Vermögen, „die Seelen seiner Zuhörer [...] mit jeder Empfindung zu erfüllen“,⁵² so dass sie die Schmerzen der geknechteten Israeliten ebenso im eigenen Körper fühlen wie deren Erleichterung, wenn sie erlöst werden. Die Erschütterungen, die durch die Musik ausgelöst werden, erfassen nicht nur das einzelne hörende Individuum, sondern die Zuhörer als Kollektiv: Sie verschmelzen zu einem einzigen, im höchsten Maße erschütterbaren Körper und erleben zugleich eine Kommunion der Seelen. Dabei schließt das enthusiastische Hörerlebnis eine analytische Haltung keineswegs aus

49 QUANTZ (1948, 112).

50 REICHARDT (1774, 82).

51 REICHARDT (1774, 83).

52 REICHARDT (1774, 83). Hervorhebung von mir, V. V.

– nur muss die Erregung erst abgeklungen sein, damit der „ausser sich gesetzt[e]“⁵³ Sprecher wieder als nüchterner Musikkritiker in Erscheinung treten kann:

[D]as Blut kocht mir in den Adern, und ich bin nicht im Stande, etwas mit ruhiger Ueberlegung zu denken. Ich setze die Feder fort und lasse die Auseinandersetzung einzelner Schönheiten des grossen Stückes, so ich heute gehöret, bis auf eine andere Stunde, da ich weniger erhitzt mehr zum Nachdenken aufgelegt seyn werde.⁵⁴

Im siebten Brief berichtet der Sprecher dem Freund über ein weiteres intensives Hörerlebnis: eine Aufführung des berühmten *Stabat mater* (1736) von Giovanni Pergolesi, das wegen seiner schlichten Innigkeit bei den einen schon im 18. Jahrhundert Kultstatus erlangte, bei den anderen aber gerade wegen seiner Schlichtheit auf Kritik stieß. Das Schreiber-Ich der Briefe schlägt sich auf die Seite der Bewunderer und attackiert die Verächter, die der „edlen himmlischen Harmonie Ohr und Herz versaget“ und sie „zum Gegenstande des Auges und Verstandes gemacht“ hätten: „Sie kennen die Harmonie nur aus Berechnung, aber nie fühlten sie sie. Sie gehen zu einer Musik von *Pergolesi*, um dabey die verschiedenen Verhältnisse zu berechnen. Wie abgeschmackt!“⁵⁵ Eine solche unempfindsame Haltung sei vergleichbar mit der eines Theaterzuschauers, der „zu *Leßings Sara* geht, um die Auftritte zu zählen“.⁵⁶ Diese Gegenüberstellung von Musikanalytiker und Musikenthusiasten könnte von Joseph Berglinger stammen, und tatsächlich ist es auch in Wackenroders berühmter Erzählung Pergolesis *Stabat mater*, das in der bischöflichen Residenz einen „vorzüglich tiefen Eindruck“⁵⁷ auf den jungen Tonkünstler macht. Wackenroder lernte Reichardt in den 1780er Jahren in Berlin kennen, da er mit einem Stiefsohn Reichardts zusammen in die Schule ging. Ob er die *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* gelesen hat, ist ungewiss. In seiner Musikerfigur kann man jedenfalls insofern eine Radikalisierung der enthusiastischen Ich-Figur der *Briefe* erkennen, als bei Berglinger aus der Ekstase, in die die Musik ihn versetzt, ein dauerhafter Zustand des Nicht-mehr-in-der-Welt-Seins wird, der ihn außerhalb jener Gemeinschaft stellt, die sich bei Reichardt gerade umgekehrt als im Hörerlebnis vereinigt erfährt.⁵⁸

V. „*George Friederich Händel's Jugend*“. Zehn Jahre nach Erscheinen der *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* und nur wenige Jahre nach dem niederschmetternden Misserfolg des *Gulden-Romans* widmete sich Reichardt noch ein weiteres Mal der Lebensbeschreibung eines Musikers. Anlässlich des hundertsten Geburtstages seines Idols veröffentlichte der preußische Kapellmeister die nur dreißig Seiten umfassende Schrift *George Friederich Händel's Jugend*, die 1785 fast zeitgleich mit der Übersetzung von Burneys Bericht über

53 REICHARDT (1774, 87).

54 REICHARDT (1774, 87 f.).

55 REICHARDT (1774, 128).

56 REICHARDT (1774, 128).

57 WACKENRODER, TIECK (1997, 110).

58 Bei Reichardt ist die Musik insofern auch noch nicht die erotisch konnotierte Zauberin, als die sie sowohl bei Wackenroder und Heine als auch in Schubarts *Leben und Gesinnungen* (1791–93) in Erscheinung tritt. Zur Sexualisierung des Hörerlebnisses in der Literatur um 1800 vgl. GESS (2004).

die Londoner Gedenkfeierlichkeiten für Händel erschien.⁵⁹ Wie Melanie Unseld feststellt, handelt es sich bei dieser kleinen Schrift um die erste „deutschsprachige monographische Biographie über einen Komponisten“⁶⁰ überhaupt. Liest man diese Lebenserzählung jedoch im Werkkontext, so erweist sie sich als ein dritter Versuch, pointiert darzustellen, was der Musiker „als freihandelndes Wesen, aus sich selber macht, oder machen kann und soll“⁶¹ – diesmal jedoch nicht im Modus des Fiktionalen, wie es im *Gulden-Roman* der Fall war, sondern im faktualen Modus der Biographie.

Vordergründig ist die Erzählung wenig originell, bedient sie doch zahlreiche Topoi der Künstler(auto)biographik. So erzählt Reichardt vom früh sich zeigenden unwiderstehlichen Drang zur Musik, vom Widerstand des Vaters gegen die Wahl des Musikerberufs und vom Entzug der Instrumente (u. a. bekannt aus der Selbstbiographie Telemanns). Seine Händel-Biographie unterscheidet sich dennoch von anderen frühen Musikererzählungen, und zwar einerseits, weil der auktoriale Erzähler sich immer wieder kommentierend, reflektierend und resümierend einschaltet, andererseits, weil sie einen Protagonisten zeigt, der sich in seinen Entscheidungen von Kindheit an nicht am äußeren Erfolg orientiert, sondern am „Glück“⁶² der Selbstentfaltung und am Ideal der freien Gestaltung des eigenen Lebens. Auf dem Weg zu diesem Glück erweist sich zwar der eigene Vater als Hindernis, doch treten dafür andere, ‚edle‘ Väter in Erscheinung, die dieses Defizit kompensieren. So spricht der Herzog von Sachsen-Weißenfels als guter Fürst „von unbilligem Zwange der Kinder gegen ihre Neigung“, und mahnt „gar ernstlich, des Kindes Liebe und Genie zu einer so schönen Kunst nicht zu kränken, ihn übrigens daneben alles lernen zu lassen, was zu seiner Aufklärung und Bildung dienlich wäre.“⁶³ Auch Friedrich I. von Preußen tritt als edler Förderer der Selbstentfaltung auf, denn „er ließ eine Menge junger Künstler jeder Art mit großen Kosten nach Italien reisen, und dort nach ihrem Triebe studieren“, was in Händels Fall zunächst vom Vater verhindert wird.⁶⁴

Erst ein dritter Gönner muss jedoch auf den Plan treten, damit der jugendliche Händel, der die Werke der Italiener bisher nur aus den Noten kennt und „dessen Studium auch wohl bisher mehr auf Correctheit als auf Wirkung zielte“,⁶⁵ endgültig den richtigen Weg einschlagen kann. Es ist der Herzog von Toskana, also ein Italiener, der besser als Händel selber weiß, was zu dessen Komponistenglück noch fehlt: das Erlebnis des Hörens der Werke, die er bisher nur aus den Noten kennt. Doch die Bedingung der Möglichkeit von Glück ist

59 *An account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon in Commemoration of Handel* (1785). Der Bericht, der auch eine Biographie Händels enthält, erschien bereits im gleichen Jahr in der deutschen Übersetzung von Johann Joachim Eschenburg im Verlag von Friedrich Nicolai.

60 UNSELD (2014, 101). Obwohl Reichardts Buch somit faktisch die „Geburtsstunde der musikalischen Biographie in Deutschland“ markiere, habe sich diese Datierung nicht durchsetzen können. Vielmehr sei schon seit dem 19. Jahrhundert der 1761 in der kommentierten Übersetzung Johann Matthesons erschienenen Biographie *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* (London 1760) dieser gattungsbegründende Status auch für den deutschen Sprachraum zugesprochen worden.

61 KANT (1998, 399).

62 REICHARDT (1785, 4).

63 REICHARDT (1785, 5).

64 REICHARDT (1785, 8).

65 REICHARDT (1785, 13).

bei Reichardt nicht allein sinnliche Erfahrung, sondern auch Autonomie. Im „Kampf des liebenden, sehnsuchtsvollen, ehrbegierigen, stolzen Herzens“⁶⁶ trägt die Freiheit den Sieg davon, wie der Erzähler schwärmt. Händel schlägt die Einladung, auf Kosten des Prinzen zu reisen, aus und bricht erst nach Italien auf, als er aus eigener Kraft zweihundert Dukaten erspart hat. In Venedig wird ihm dann endlich jenes erhebende Erlebnis gemeinschaftlichen Musikhörens zuteil, von dem auch die Ich-Figur der Reichardt'schen *Briefe* schwärmt. Das Publikum verschmilzt zu einem einzigen hochsensiblen Organismus, dem nicht die kleinste Nuance einer Komposition entgeht:

Es geht kein Ton verlohren. Der kleinste wohlangebrachte oder unerwartete Vorschlag, ein fremdes Intervall erregt ein allgemeines Seufzen und Stöhnen oder Jauchzen [...]. Bei einem klagenden mit Ausdruck vorgetragenen Adagio sieht man das ganze Publikum leiden, man sieht Hunderten zugleich den Athem fehlen, man hört ein allgemeines zurückgehaltenes Stöhnen und Seufzen und das *ab brava, bellissima* verhaucht wie Seufzer eines Sterbenden auf allen Lippen [...].⁶⁷

Für die Reichardt'sche Händel-Figur wird dieses Erlebnis idealer Musikrezeption zur entscheidenden Erfahrung: Man könne sich leicht denken, kommentiert der Erzähler, wie das Erlebte „auf unsern jungen feurigen sich fühlenden Künstler wirkte“.⁶⁸ Auch wenn ihn die Werke selbst nicht vollständig befriedigen konnten, so doch die ihm bisher unbekanntes Kommunion der Seelen im Hörerlebnis. Der Erzähler, der sich immer wieder mit Kommentaren und Reflexionen zu Wort meldet und so als Ich-Figur Kontur gewinnt, lenkt am Ende – ungewöhnlich für die frühe Künstlerbiographik insgesamt – die Aufmerksamkeit auf sich selbst und den Gewinn, den er für sich aus der Beschäftigung mit Händels Jugendjahren gezogen hat: „[I]ch genieße im Geiste den Anblick einer reinen freyen Seele, die im schönsten Gefühl ihrer selbst glücklich ist, und dessen kein Heel hat.“⁶⁹

Hier wird noch einmal deutlich, dass es Reichardt in seinen biographischen Erzählungen, seien sie fiktional oder faktual, um etwas anderes geht als um die Würdigung der Leistungen verdienstvoller Musiker: Im Unterschied zu Mainwaring in den Lebenserinnerungen des „Late George Frederic Handel“ beleuchtet er sowohl in der Händel-Biographie als auch in den fiktionalen Lebensbeschreibungen Guldens und Hermenfrieds nicht die Jahre des beruflichen Erfolgs, sondern die Jugend als die Zeit, in der noch ungewiss ist, welchen Verlauf ein Leben nehmen wird. Aus der Perspektive des anthropologisch interessierten Biographen ist gerade diese Lebensphase des Erzählens wert, entscheidet sich doch genau in dieser Zeit, ob ein menschliches Leben, trotz aller vorgefundenen einschränkenden Bedingungen, zu einem gelungenen Leben werden kann.

66 REICHARDT (1785, 15).

67 REICHARDT (1785, 19 f.).

68 REICHARDT (1785, 20 f.).

69 REICHARDT (1785, 28).

Literaturverzeichnis

- ANGLET, Andreas (2003, 11–35): *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*. Reichardts Roman eines musikalischen ‚Wunderthieres‘. In: W. Salmen (Hrsg.): *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren, Korrespondieren, Publizieren*. Hildesheim u. a.
- CRAMER, Carl Friedrich (1783, 239–240): Recensionen, Anzeigen, Ankündigungen. In: *Magazin der Musik*, 5. Jg., Hamburg.
- D’APRILE, Iwan-Michelangelo (2006): *Die schöne Republik. Ästhetische Moderne in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- GESS, Nicola (2004, 59–76): „Laß mich in Gesang zerrinnen“ – Konstruktionen des Musikhörens in der Literatur um 1800. In: K. Brunner, A. Griesebner, D. Hammer-Tugendhat (Hrsg.): *Verkörperte Differenzen*. Wien.
- HAMANN, Johann Georg (1959): *Briefwechsel. Vierter Band 1778–1782*. Hrsg. v. A. Henkel. Wiesbaden.
- HARTUNG, Günter (1964): *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) als Schriftsteller und Publizist*. [Diss.] Halle/S.
- (1967, 153–160): Nachwort. In: REICHARDT (1967).
- HERDER, Johann Gottfried (1994, 327–393): *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume [1778]*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Hrsg. v. J. Brummack, M. Bollacher. Frankfurt a. M.
- KANT, Immanuel (1998, 395–691): *Anthropologie in pragmatischer Absicht [1798]*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. v. W. Weischedel. Bd. 6: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Darmstadt.
- KOHLEN, Stephan (2017, 73–97): *Über Kants Versuch über die Krankheiten des Kopfes oder: Was ist Subjektivität?* In: S. Kohlen, C. Michelsen, V. Mueller (Hrsg.): *Kant und Konsorten*. Neu-Isenburg.
- KOŠENINA, Alexander (2008): *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin.
- NAMOWICZ, Tadeusz (1998, 1–13): *Der Genius loci und die literarische Kultur der Zeit. Königsberg und seine Dichtung im 18. Jahrhundert*. In: J. Kohlen (Hrsg.): *Königsberg-Studien. Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a.
- PETERS, Günter (1982, 9–52): *Ein musikalischer „Emile“ in nuce? Literarische Selbstdarstellung und kunstpädagogischer Zweck in Reichardts Roman Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden*. In: Ders.: *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*. Stuttgart.
- QUANTZ, Johann Joachim (1948, 104–157): *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen [1755]*. In: W. Kahl (Hrsg.): *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Anmerkungen*. Köln.
- REICHARDT, Johann Friedrich (1774): *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben. Erster Theil*. Frankfurt, Leipzig.
- (1782, 105–117): *Hermenfried oder über die Erziehung*. In: *Musikalisches Kunstmagazin*. Berlin, 3. Stück.
- (1785): *George Friederich Händel’s Jugend*. Berlin.
- (1967): *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino [1779]*. Hrsg. v. G. Hartung. Leipzig.
- (2002): *Autobiographische Schriften*. Hrsg. v. G. Hartung. Halle/S.
- SALMEN, Walter (2002): *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*. 2., erw. und erg. Aufl. mit einer neuen Bibliographie. Hildesheim u. a.
- (2003, 237–254): *Herders Beziehungen zu Reichardt*. In: Ders. (Hrsg.): *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren, Korrespondieren, Publizieren*. Hildesheim.

- UNSELD, Melanie (2014): *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Köln u. a.
- VIEHÖVER, Vera (2019, 139–157): *Wege ins „irdische Paradies“*. Erzählter Erfolg in Autobiographien von Georg Philipp Telemann und Zeitgenossen. In: B. Jahn, I. Rentsch (Hrsg.): *Extravaganz und Geschäftssinn. Telemanns Hamburger Innovationen*. Münster, New York.

Abstract

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), königlich-preußischer Hofkapellmeister und Komponist von Liedern und Singspielen, ist bereits früh auch als Musikschriftsteller in Erscheinung getreten. Der Beitrag zeigt, dass Reichardt in seinen biographischen Erzählungen und Charakterstudien über Komponisten wie Graun, Hasse und Händel wie auch über fiktive Musikerfiguren (Gulden, Hermenfried) die grundlegenden anthropologischen Fragen, die in seinem Königsberger Umfeld (Kant, Hamann, Herder) diskutiert wurden, auf die spezifischen Bedingungen eines Daseins als Musiker bezieht.

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), Royal Prussian Court Kapellmeister and composer of songs and musical comedies, also made a name for himself as the author of music-related writings. This article argues that Reichardt, in his biographical narratives and character studies of composers such as Graun, Hasse, and Handel as well as of fictional musicians (Gulden, Hermenfried), relates the fundamental anthropological questions discussed in his Königsberg environment (Kant, Hamann, Herder) to the specific conditions of life as a musician.

Keywords: Anthropologie, Johann Friedrich Reichardt, Musikerautobiographie, Musikerbiographie, Musikerroman

Anschrift der Verfasserin: Prof. Dr. Vera Viehöver, Université de Liège, Dép. de Langues modernes, Littérature allemande, place Cockerill, 3–5, B–4000 Liège, <vera.viehover@uliege.be>