

ANDREAS KRÖPER-HOFFMANN, ČERNOTÍN

EIN EXTREM DER EMPFINDSAMKEIT IN DER MUSIK JOSEPH MARTIN KRAUS ZUM 250. JUBILÄUM

Angesichts der in unserer heutigen, stumpfen Zeit noch lebendigen Sensibilität für Zahlenkombinationen gewisser Jahreszahlen kann ich nur erahnen, welche Symbolik der Mensch des 18. Jahrhunderts in dem dreifachen Aufkommen der Sieben im Jahr 1777 sehen musste. Die Sieben, welche durch die Summierung der die göttliche Trias darstellenden Drei mit der das Weltliche symbolisierenden Vier (die vier Elemente, die vier Jahreszeiten) zustandekam, nun sogar dreimal hintereinander, muss schon zu den verschiedensten Spekulationen Anlass gegeben haben, und es wäre Aufgabe einer anderen Arbeit, dies eingehender zu untersuchen. Diese Jahreszahl findet sich eben auch im Titel der anonym erschienenen Schrift *Etwas von und über die Musik fürs Jahr 1777* Joseph Martin Kraus', dem späteren Kapellmeister der Stockholmer Hofoper, die unter anderem eine starke Ablehnung des Wieland- Schweitzerischen Konzepts ist. Dies verwundert nicht, zählte sich doch Kraus zu den Anhängern des sogenannten Göttinger Hainbundes, zu welchem auch einige der in diesem Buch gelobten Literaten wie Friedrich Hahn, Graf Stolberg, Johann Heinrich Voss, Ludwig Hölty und Maler Müller zählten, ein Göttinger Studentenbund, der sich gegen die rationalen Aspekte der Aufklärung auflehnte und in Klopstocks heroischer Epik ein Vorbild sah.

Krausens Schrift ist noch weit stärker als Schubarts *Ideen*¹ ein die Ideale einer rein empfindenden und empfundenen Musik² proklamierendes Schriftstück, wobei man sich, dank Krauses Satire und Humor, beim Lesen an vielen Stellen auch heute nicht das Lachen verkneifen kann. Der Bedeutung dieser Schrift wegen, und zum Trotz der heutigen Unkenntnis dieser brillianten Schrift sei diese hier zusammenfassend dargestellt, wobei ich versucht habe, jedes Kapitel in einem Satz zusammenzufassen.

¹ Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Faksimile Hildesheim 1990

² siehe mein Buch: Hoffmann, Andreas: „freye Ausbrüche der musikalischen Dichterwut“ *Empfindsamkeit in der Musik*, Glinde 2003

Einleitung:
**Musik ist kein Handwerk, Musik ist Ausdruck des empfindungs-
 und damit erfindungsreichen Genies!**

Kraus ist von Beginn an bemüht, den Leser an der Nase herumzuführen, indem er allgemeine Forderungen der aufgeklärten Musikphilosophie, wie von Mattheson³, Quantz⁴ und Krause⁵ vertreten, aufzählt, um deren Gegenteil zu beweisen: „Ich wies nicht ob ihr mir alle Recht gebt, wenn ich sage, dass Poesie und Musik [...] so eine eigentliche Sache fürs Herz, ganz fürs Innerste sey. Beides [...] ist fürs Gefül. Ohne Zweifel gebt ihr mir alle Recht; wo nicht: so gebt ihr mir doch Erlaubnis, dass ich Euch mit allem geziemenden Respekt nach Standesgebür [...] Dummköpfe heisse.“⁶Hinter diesen Zeilen steht eine Ablehnung gegen die systematischen Versuche jener Zeit das Hervorrufen von Affekten mit gewissen Mitteln zu erklären und so das Komponieren zu einem dem Kochen (Quantz verwendet diesen Vergleich sehr oft) verwandten Akt zu degradieren, der lediglich darin bestand, die richtigen Ingredienzen zusammenzufinden „und brachte endlich die Sache des Gefühls in – ein Sistem.“

„Packt nun die Theoretiker alle, vor und von Kircher angefangen, Fux, Rameau und die übrigen inclusive bis auf unsern lieben Kirmberger und Marpurge, die fürn Kopf schrieben, zusammen, und transportirt sie, wenn ihr wollt, nach Amerika oder nach Griechenland, oder lasst sie, wo sie sind: denn wir haben nun Fetts genug im Kopf.“

Dies bedeutet aber keinesfalls ein Ablehnen einer gründlichen musikalischen Ausbildung, da

„alles unmittelbar aus den Grundregeln gezogen ist. [...] Es ist also platterdings nothwendig, zuerst Harmonie aus dem Grunde zu studiren.“ Nach einem satirischen Loblied auf die Fuge, die Kraus als „Diamant des harmonischen Verstandes“ und „Quelle der Empfindungen“ preist, da diese „die Leere von grossen Kirchen ausfülle], und wenn du willst, kann sich der Zuhörer aus deinem Labyrinth nicht retten“, zieht er auch über den Kanon her, an welchem die Meisterschaft eines Komponisten gemessen wird.

„Denkt einmal an! Ein Kanon mit 4000 Auflösungen im Jahre 1777 den und den Datum, nun im Jahre 1807 den und den, schon mit 10834000 Auflösungen. „Da ist gewiss kein Menschenverstand darinn!“ Ich aber behaupte, dass nothwendigerweise keiner darinn seyn kann. Warum? Darum!“

³ Mattheson Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739. Mattheson, Johann: Grundlage einer musicalischen Ehrenpforte, Hamburg 1740. Mattheson, Johann: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, Faksimile: Hildesheim 1990. Mattheson, Johann: Critica musica, Hamburg 1725

⁴ Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, Faksimile: Kassel 1983

⁵ Krause, Christian Gottfried: Von der musicalischen Poesie, Berlin 1753, Faksimile: Leipzig 1973

⁶ Joseph Martin Kraus: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, Frankfurt am Main 1778, S. 6f.

Am Ende der Einleitung schreibt Kraus zusammenfassend:

„Aber die Musik nicht mehr aus dem Standpunkt als Handwerker so gut wie Blaufärberei betrachtet – angenommen für das, was sie ist: Was soll das heißen? „Zorn ist die bassartigste. Liebe die diskantartigste Leidenschaft. Stolz ist vielleicht Tenor, Traurigkeit Altartig.“ Was will das sagen: „Thema für die Leidenschaft des Zorns: singbaren Satz; in der Taktbewegung C mit Herrschung des Basses im Dur; – oder simple Anfangsvorstellung durch Einklang. Bei der Leidenschaft des Stolzes ist das Taktmaas C oder 3/4, und die Bewegung desselben, allegro: Bei der Leidenschaft der Liebe ist die Diskantstimme herrschend, das Taktmaass am besten 2/4 oder auch 3/8“ u. s. w. Was soll das heißen? Sachen, die ihrer Mannichfaltigkeit wegen in aller Welt sich nicht bestimmen lassen können, auch nur in soweit, als wir gekommen sind, genau in so ein Tabellichen zu bringen? Was das für eine Nation seyn muss, die in einem Odem, in ebendenselben Tone von dem und dem spricht, als wäre Dreschen und Komponiren einerlei. Just so, als wenn ich sagte und bestimmte: Der Hexameter ist für das, der Trochäus für das, der Spondens für jenes. – Rezeptchen für Leidenschaften!“

Kraus kritisiert stilistisch gesehen sehr geschickt, indem er in den Text Zitate aus verschiedenen damals führenden Lehrbüchern einfließt, sei es aus Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge zweyter Theil* (Berlin 1754) oder Johann Kirnbergers *Der allzeit fertige Menuetten und Polonaisenkomponist* (Berlin 1757).

Erstes Kapitel: Weg mit der altmodischen Opernform und all den ihr frörenden Komponisten!

Zu Beginn stellt Kraus die Opersujets in Frage. Er möchte lieber mythologische als historische Opernthematisierungen behandeln wissen, da

„wir uns vom Wunderbaren, wenn es uns interessant gemacht wird, am leichtesten und gewissesten täuschen lassen. Ist mythologischer Inhalt eben deswegen nicht besser als historischer? [...] Unsere eigene Mythologie, und das alte Norden mit seinen Zaubergeschichten, wäre für uns eine viel reichere Quelle, als die der Griechen und Römer; und – wir benutzen sie wenig. Ich verwerfe aus diesem Grund alle bloß historischen Opern als widernatürlich.“

Das war natürlich auch ein Angriff gegen Wielands Singspiel-Ästhetik und seine *Alceste*, der weiter unten noch stärker zum Ausdruck kommen wird. Kraus sieht auch keine unmittelbare Verpflichtung der Natur gegenüber, bei ihm wird erstmals in der Musik die Idee des Fantastischen deutlich. „Bei mythologischen [Themen] tritt das Wunderbare ein.“ Und Wunder können auch in der Natur ihren Ursprung haben. „Natürlich ist der Gesang, oder wenigstens am natürlichsten täuschend, wenn er entweder wunderbar, oder Institut und Gedächtnisswerk ist.“

Weiter kritisiert Kraus das Recitativ, es „macht [...] unsrer Empfindung wenig Ehre [...] Da kommt Cäsar, sagt der Marzia, dass er sie liebe, und trillert seine

Worte mit einer Begleitung herunter!“ Aber die Ersetzung des Recitatives durch lediglich gesprochenen Text ist keine Lösung. „Die Leute laufen auf dem Theater herum, schwatzen, und ehe man sich’s versieht, brechen sie mit einer Arie los.“ Da die Arie ein Spiegel der Leidenschaften ist, kommt es zu einem Bruch der Wort-Ton-Beziehung, zu welcher Kraus ohnehin ein sehr kritisches Verhältnis hat: „Bei all dem zeigt sich’s, dass die Musik von Poesie [...] – immer getrennt hält.“ Der Komponist könne nicht so schnell wie der Dichter seine „Ideen vorbringen“, daher müsse man den Text zergliedern, was unabdingbar mit Textabschnittswiederholungen verbunden ist, wobei die da capo-Form „oder wenn“ Glück gut ist, nur ein dal Segno“ verworfen wird, da sie nur wiederhole, was schon gesagt worden war. „Es ist abgeschmackt, hier eine allgemeine Aeusserung der Empfindung, und eine besondere Anwendung derselben, zween Sätzen unterzuordnen“ Dies erläutert Kraus anhand der ersten Arie der Alceste. „Das gar zu viele und auch nur wenig unvorsichtige Zergliedern der Worte taugt nichts zum Ausdruck, wenn Leidenschaft Leidenschaft seyn soll.“ Dies ist Protest gegen all das Hergebrachte, gegen Konvention und Mode zugleich. Da mag das Gegenbeispiel noch so gross, der Meister noch so berühmt und geachtet sein. „Was hilft, wenn ich das, was ich gesagt habe, mit den abscheulichsten Beispielen unsrer besten Meisters bewiese – würdet ihr dann mehr fühlen, als ihr jetzt fühlt?“ Das gilt natürlich auch für Duette, Terzette und andere Ensembles, die „am meisten unnatürlich und durch die Kunst ganz verdorben worden. Graun – der in diesem Stück angebetete Graun ist durchaus das lebendige Beispiel“ Dies war ein Seitenhieb gegen den Berliner Opernkomponisten Carl Heinrich Graun und ebenso gegen den Preussenkönig, der sich hie und da an Musiknummern schöpferisch beteiligte. Ballette lehnt Kraus als dem Operngeschehen nicht förderlich ab, Chöre könnten bessere Wirkung haben „wenn die Dichter besser wissen, wo sie sich hinschicken.“ Sie sind also meist am falschen Platze.

Und das grösste Problem: Deutschland hat keine Dichter, die sich als Librettisten eignen.

„Wir haben einen Wieland, Göthe, Gotter, Weise, Jakobi u.s.w. Gut! – was helfen die uns, wenn wir wissen, dass Klopstock der einzige wahrhaft lyrische Dichter links und rechtsum ist? [...] Klopstock wäre also unmassgeblich der einzige wahre lyrische Dichter (und so einen brauchen wir doch zur Oper)“.

Aber Klopstock hatte keine Operntexte geschaffen und daher sei es an Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Friedrich Müller, bekannt als Maler Müller und Friedrich Hahn, solche zu schaffen. „Dann – dann erst würden wir das Recht haben, weit – tieferunter auf unsre Nachkommen zu blicken – dann erst würden wir wahre und gute Opern bekommen.“ Kraus nennt hier nur Dichter, welche die aufwühlenden Sturm und Drang-Ideale verkörperten und möchte diese (in ähnlicher Weise, in welcher Carl Philipp Emanuel Bach auf den ihn umgebenden Literatenkreis reagierte) in der Musik realisiert wissen. Von all den grossen Komponisten dieser Zeit bleibt keiner ungeschoren, am Beispiele einiger Opernarien und dem dazugehörigen Kommentar Sulzers geht er zum Angriff auf dessen *Allgemeine Theorie der schönen Künste* über, da dieser viele Opern, wie *Ciro riconosciuto*

von Adolph Hasse, *Orfeo* von Carl Heinrich Graun oder *Le Déserteur* von Pierre-Alexandre Monsigny, die in deutscher Übersetzung gespielt wurde, gelobt hatte. „In unserer Muttersprache haben wir noch wenige grosse Opern. Die zwo, auf die wir am meisten dickthun, sind: Alzeste und Günther von Schwarzburg.“ Da Holzbauer als „Tonkünstler im eigentlichen Verstande“ bekannt sei, wendet sich Kraus der *Alceste* zu. Natürlich ist es kein Zufall, dass Kraus an Holzbauer keine Kritik übt, war er doch selbst ein Kind der Mannheimer Schule. Auf mehreren Seiten findet man den brillianten Verriss des dichterischen Produktes Schweitzers, das nicht natürlich genug den jeweiligen Situationen angepasst sei.

„Alzeste fühlt schon die ganze Kraft des Todes, und nun fällt ihr noch ein, ein Liedlein zu singen!

O du, mein zweites bessres Ich, Wo bist du?

„Mein zweites bessres Ich!“ Einem Professor der Dogmatik, wenn er die erste Nacht nach der Hochzeit celebrirt, würde man den Ausdruck verzeihen, aber der Alzeste – Die grösste Kokette, die je auf eine Bühne gebracht worden ist!“

Man hat den Anschein, Wieland hätte diese Kritik geahnt, wenn man in seinem *Versuch über das deutsche Singspiel*⁷ liest: „Der Abschied der sterbenden Alceste [...] thut durch die Musik eine grosse Wirkung; einem so sanften schönen Tod, als Alceste stirbt, kann man schon singend sterben.“

Weiter kritisiert Kraus Figuren und Szenen des Restes der Oper („Diese Scene paradirt wie Silber in einer Pfütze“) und gibt Wieland die Schuld sich an etwas gewagt zu haben, wozu er das Zeug nicht habe: „Wieland, der in seinem Fache König ist, ist Staub, wenn er ausser seinen Kreiss nur einen Schritt thut.“ Da wäre Maler Müller der richtige Librettist!

„O komm – komm du, dessen Sprache Seele und Kraft ist – der mit einem Blicke zu einem Bilde ganze Welten durchläuft – mir den Odem benimmt, wenn er allmählig tief aus dem Innersten die verborgensten – nie gesehne Bilder herauf – mir vor meine Seele zaubert – mich auf dem Sturme mit sich fortschleudert, wenn er rasst und mich hinwirft, dass Wälder und Klipp´ und Sterne um mich rumtaumeln – dann mir auf die Brust kniet und´s Innerste hinauf bis an die Augen treibt – der aus mir machen kann, was er will – Gott, Held, Teufel und Furie – O mein Müller – nimm meine Seele und schüttel sie, dass sie wieder munter wird. Ihr – die ihr noch Kraft in euch fühlt, euch ihm zu nähern und euch dran zu erwärmen – letzt eine Seite aus seinem Tod Abels – eine einzige aus Faust – Könnt ihr dann noch eine Zeile, eine einzige aus Alzesten verdauen – so lasst euch ins Gesicht spucken und aus der Welt hinausprügeln: Die beste und letzte Kur für euch! Dass so ein Mann – dass Müller verkannt werden kann – Ha!“

Schweitzer als Komponist kommt besser weg, obgleich er sich alter Kompositionsweisen bediene. Alt bedeutet für Kraus zugleich das, was zu seiner Zeit gängig ist. „Was helfen uns aber die Gedanken, wenn sie am unrechten Orte stehn, nicht nur in Betrachtung gegen den Dichter, sondern gegen die eigne Anordnung des Musikers?“ Schweitzer arbeite zu viel mit in den rhetorischen Figuren, drück-

⁷ Wieland, Christoph Martin: Sämtliche Werke, Leipzig 1796, Faksimile Hamburg 1984.

ke bei jedem geeigneten Wort dessen Assoziation in Notenfiguren aus, „nehmt ihm seine kleinen Bilderchen, derer er in jeder Arie ein halb Dutzend auf die Schau stellt – nehmt sie ihm: so ist er nackt.“ Im folgenden sei eine Stelle im Original wiedergegeben, die einerseits nochmals das in der Einleitung bereits kritisierte Problem der Wortwiederholung konkretisiert, andererseits wegen ihres Witzes ungekürzt gezeigt zu werden verdient:

„Freund – Freund – Freund zweifle nicht! Was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten; was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er hal – – – – – ten, Freund, was Herkules verspricht, das wird er halten. Freund, zweifle nicht, Freund zweifle nicht, zweifle nicht! Was Herkules verspricht, das wird er hal – – – – – ten (Ein kleines Spielwerk von 7 C Takten.) Freund – Freund – Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht! was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er hal – – – – – ten, das wird er halten, (Ein Spielwerk von 5 C Takten.) Freund – Freund – Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, das wird er hal – – – – – ten, Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, Freund zweifle nicht, was Herkules verspricht, was Herkules verspricht, das wird er halten, das wird er halten, das wird er halten, was Herkules verspricht, das wird er hal – – – – – ten. Dies heisst musikalische Beredsamkeit!“⁸

Diese Stelle ist nicht nur lustig zu lesen, sie ist auch ein wichtiges Beispiel, wie weit bei Wieland Theorie und Praxis entfernt lagen, hatte er in seinem *Versuch* „die bis zum Ekel getriebnen und ganz am unrechten Orte angebrachten Wiederholungen der Wörter“ kritisiert. Oder hatte er diesen Fall als an der richtigen Stelle bewertet und war das für Ekel noch zu wenig?

Diese „musikalische Beredsamkeit“ war seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts Streitpunkt. Ob Benedetto Marcello in seiner 1721 erschienen Satire *Il Teatro alla moda*, ob Johann Mattheson 1725 in seinem *Des fragenden Componisten Erstes Verhör über eine gewisse Passion*, veröffentlicht in der *Critica Musica*, oder in Mozarts Brief aus Mannheim über eine Arie im schon erwähnten *Günther von Schwarzburg*, mit welchem er Kraus das Wasser reichen kann:

„H: Raaf hat unter 4 arien, und etwa beyläufig 450 Täct einmahl so gesungen, dass man gemerckt hat dass seine stimme die stärckste ursach ist, warum er so schlecht singt. [...] in der opera musste (!) er sterben, und das singend, in einer langen [mit tenuto Zeichen] lngsamen Arie [gemeint ist die Abschiedsarie Günthers „O süßes Ende meiner Plage! O schöner Abend meiner Tage!“], und da starb er mit lachendem Munde. und gegen Ende der Arie fiel er (!) mit der Stimme so sehr, dass man es nicht aushalten konnte. Ich sass neben den flu: wending im orchestre, ich sagte zu ihm, weil er vorher critisierte dass es unatürlich seye, so lange zu singen, bis man stirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm. haben sie eine kleine gedult, ietzt wird er bald hinn seyn, denn ich höre es. ich auch, sagte er und lachte.“⁹

⁸ ibid: S. 75

⁹ Mozart: Briefe, Bd. 2, S. 293

Seine wahren musikalischen Vorstellungen sieht Kraus im Werk des Belgiers André-Ernest- Modeste Grétry, der sich mit an der Comédie italienne erfolgreich aufgeführten Opern in Paris als Erfolgskomponist etablierte. Als Beispiel nennt Kraus dessen komische Oper *Zémire et Azor* aus dem Jahre 1771. Dies war Grétrys berühmtestes und erfolgreichstes Opernwerk, komponiert nach dessen *Lucile* (1770), welche schon wegen ihres empfindsamen Gehaltes, wie Grétry in seiner Biographie berichtet, zu Tränenausbrüchen in der Comédie führte. Beide Opern hatten Jean Francois Marmontel zum Librettisten, wobei *Zémire* wegen ihres märchenhaften Sujets eine Neuerung darstellt. Marmontel selbst hat seine Begegnung und Zusammenarbeit mit Grétry in seinen *Mémoires* beschrieben. Grétry hatte sich von der Deklamationskunst grosser französischer Schauspieler inspirieren lassen und erreichte bei seinen Melodien eine bislang ungehörte Einheit von Wort und Musik. Doch Kraus' Lob fällt weit kürzer aus, als die Kritik an *Alceste*. Während er mit der Kritik fast 40 Seiten füllt, bleiben für das Lob lediglich siebeneinhalb Seiten. „Ich verschmiere zuviel Papier“, heisst es da auf einmal, „wenns gleich der Mühe wert wäre, ein Paar Bogen mehr davon zu sagen.“ An Grétrys Werk lobt er die kurzen Orchestervorspiele zu den Arien, die harmonischen Übergänge, sowie die Wort-Ton-Beziehung, die bei der Darstellung von Überredungskünsten auch mal kontradiktiv sein darf „Die Musik soll immer das Gegenteil der Worte ausdrücken. Der Einfall ist zwar französisch – aber wie glücklich führt Gretri dieses aus!“ Über das Libretto an sich schreibt Kraus leider nichts. Zum Abschluss dieses Kapitels geht Kraus mit negativem Ton einige Operetten-Komponisten durch, einzig in Joseph Haydn sieht er einen aufgehenden Stern: „Er könnt' es, wenn er wollte.“

Zweites Kapitel, das so nicht genannt ist Der Kirchenstil ist tod – es lebe der Kirchenstil!

In diesem kleinen Abschnitt stellt Kraus fest, dass Kirchenmusik „verschieden nach den Religionen“ ist, wobei er die Figuralmusik als „Unsinn – wahrer Unsinn“ verwirft. Zudem kritisiert er die Verwendung des dramatischen Stils in der Kirche: „Setzt andre Worte darunter, so könnt ihr Operettchen draus machen.“ Aber auch an der katholischen Kirchenmusik Johann Joseph Fuxens, Florian Gassmanns und František Xaver Richters kritisiert er die Wortwiederholung: „Wozu braucht man ein blosses Amen etliche hundertmal zu wiederholen? Soll die Musik in den Kirchen nicht am meisten fürs Herz seyn? Taugen dazu Fugen?“ Die protestantische Kirchenmusik sei wiederum überhäuft von Chorälen. „Aber – soll ich's wiederholen? Wenn in den Kirchen die Musik fürs Herz seyn soll; taugen dazu schwärmende Köre? – nach den Regeln des Kanons und Kontrapunkts durchgearbeitete Melodien? oder gar Fugen?“, um allerdings lobend zu schliessen: „Grauns Tod Jesu ist ein Meisterstück“.

**Drittes Kapitel, das so nicht genannt ist
Von Oden und Liedern – die Dichter verstehen zu wenig von Musik, die
Komponisten zu wenig von der Dichtkunst!**

Mit Hillers Operetten und den darin enthaltenen Liedern wurde das Feld der Lieder und Oden, „ein Feld, auf dem Kenner und Liebhaber, gross und klein, tapfer rumpflügt“, mit einer Masse von Liedkompositionen überflutet. Somit hätten die Deutschen etwas dem Chanson der Franzosen Ebenbüdiges. „Die Liebhaber trillerten die lieben kleinen Ariettchen unter dem Frisieren so lange ab, bis der Perükier und Bediente im Stande waren, sie, wiewol meistens mit einer hinzugesetzten kleinen Phrasis, weiters mitzuthemen.“

An den Lieddichtungen kritisiert er die Forderung der Zeit, dass die Melodie auf alle Strophen passe und somit alle Strophen einer Leidenschaft entsprächen. „Die Natur jeder Leidenschaft muss den Wert der Lieder bestimmen.“, womit klargemacht wird, dass nicht von Kirchen- und Volksliedern gesprochen wird. Wenn aber jede Strophe dieselbe Leidenschaft ausdrücken soll, so sei dies nur einem Dichter möglich, der so beschränkt sei „ohne feur’gen Schwung bei seiner dicken Milch zu stehn, und mit Gelassenheit eine Stunde drinn rumrühren zu können. [...] Kurz – ist ein Gedicht so wenig mannichfaltig, dass es nur eine Melodie durch und durch ausdrückt, so ist es kein Gedicht, sondern ein Gewäsch.“ In den nachfolgenden Seiten zieht Kraus über die bekanntesten Liedkomponisten seiner Zeit her: Christian Gottlob Neefe, Friedrich Wilhelm Weis, Johann Nikolaus Forkel und Friedrich August Beck, die Liedersammlungen von Christian Michael Wolf und Henrich Laag hingegen hebt er hervor. Zum Abschluss gibt Kraus ein fiktives Gerichtsverfahren mit Carl Philipp Emanuel Bach wieder, in welchem er diesen zum Ausbürsten des Kopfes vom „zwanzigjährigen Morast“ verurteilt. Bach habe zu wenig Fortschritte gemacht, habe sich zu sehr auf sein Publikum der Kenner und Liebhaber verlassen. Diese Kritik der Liebhaber ist sicher begründet. Reichardt beklagt im ersten Teil seiner *Briefe*, dass Liebhaber „theils von unwissenden theils auch neidischen und boshaften Leuten irre geführt [werden]. Jene verstehen Bachs Werke nicht, und können sie also ohnmöglich so vortragen, dass sie dem Zuhörer verständlich werden sollen.“¹⁰.

Intermezzo: Wer sind Kenner, wer sind Liebhaber?

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, 1802:

„Kenner,

nennet man diejenigen Personen, die das Schöne oder Schlechte in den Produkten der Kunst nicht allein richtig empfinden, sondern auch die besondern Ursachen angeben können, warum dieses oder jenes in denselben schön oder schlecht sey. Man setzt die Kenner oft den Liebhabern der Kunst entgegen, weil

¹⁰ Reichardt: *Briefe* S. 112

die letztern zwar die Wirkung des Schönen oder Schlechten empfinden, aber keine Kenntnisse von den Ursachen desselben haben. Siehe Liebhaber.

Liebhaber.

Oft bezeichnet man mit diesem Worte nicht allein diejenigen Personen, die sich nicht mit der Ausübung der Tonkunst beschäftigen, aber so viel Empfänglichkeit für dieselbe besitzen, daß sie ihnen zum Vergnügen und zu einer angenehmen Unterhaltung des Geistes gereicht, sondern auch diejenigen, welche die Musik als eine Nebenbeschäftigung zu ihrem Vergnügen, und nicht als Erwerbsmittel zu ihrem Unterhalte, ausüben. Diese letzte Klasse der Liebhaber bezeichnet man lieber und bestimmter mit dem italiänischen Worte Dilettanten, um sie von der ersten zu unterscheiden, die eigentlich gar keine Kenntnisse der Kunst, wohl aber, es sey nun natürliche Anlage, oder es sey Folge ihrer Geistesbildung, ein so feines Gefühl besitzen, daß sie das Schöne der Produkte der Kunst bey ihrer Ausführung empfinden können. Diese insbesondere sind es, von denen man spricht, wenn man Kenner und Liebhaber einander entgegen setzt, weil sie das Schöne der Kunst empfinden und dadurch gerührt werden, ohne eigentlich zu wissen, warum es schön ist, oder ohne die besondern, sowohl ästhetischen, als mechanischen Mittel zu kennen, wodurch es hervorgebracht wird.“

Bach fing tatsächlich im Erscheinungsjahr der Schrift von Kraus an, Sammlungen von Claviersonaten für Kenner und Liebhaber herauszugeben, die er in sechs Teilen 1779 (Wq 55), 1780 (Wq 56), 1781 (Wq 57), 1783 (Wq 58), 1785 (Wq 5i) und 1787 (Wq 61) in Leipzig veröffentlichte und bis auf die letzte Sammlung finden sich in den fünf vorhergehenden teilweise recht alte Kompositionen, in der ersten zwei 14 Jahre früher entstandene, in der zweiten eine sechsjährige, in der dritten eine fünfzehnjährige, in der vierten eine achtzehnjährige und in der fünften eine sechsjährige Sonate. Sollte Bach seinen Stil tatsächlich für so zeitlos gehalten haben?

Man sieht an den letzten Zeilen, dass Kraus in seinem jugendlichen Feuer schon das als alt empfand, was gerade noch vom Publikum als modern verkräftet werden konnte. Er erwartete grösseren Mut von einem Bach, ein Wunsch, dem Bach wohl gerade in der letzten Kammermusik seines Lebens, den Quartetten für Flöte, Bratsche und Fortepiano (Wq 93-95) nachkam. Vielleicht hatte Krausens Schrift auf Bach motivierend gewirkt, eine direkte Reaktion ist nicht bekannt geworden. Ausserdem muss man der Carl Philipp Emanuel Bach-Forschung vorwerfen, Krausens Schrift zu ignorieren, weder Ottenbergs ansonsten detaillierte Biographie und Werkanalyse¹¹ noch die Dokumentensammlungen zu Bach erwähnen jene kritischen Worte!

¹¹ Ottenberg, Hans-Günther: Carl Philipp Emanuel Bach, München 1987