

2 – Musik in der Kritik – Aspekte des musikalischen Zeitschriftenwesens

»Wird denn di Journal-Sucht unsrer liben deutschen Schriftsteller nicht bald einmal ein Ende nemen?«⁴⁷ Es wird sich mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht mehr aufklären lassen, aus wessen Feder diese Worte stammen; der Rezensent von Hans Adolph Friedrich von Eschstruths 1784 in Marburg und Gießen erstmals erschienener *Musicalischer Bibliothek*, einem aus verschiedenen Gründen kuriosen Phänomen der aufklärerischen Musikpublizistik,⁴⁸ ist, wie es für das seinerzeitige Kritikergeschäft ganz und gar üblich ist, anonym geblieben. Die Ironie, dass er seine Skepsis gegen den aufblühenden Musikjournalismus ausgerechnet in Form eines musikjournalistischen Textes zum Ausdruck bringt, bleibt. In der Tat ist die Anzahl der im 18. Jahrhundert entstehenden musikalischen Zeitschriften verhältnismäßig hoch; die Zahl derer hingegen, die längeren Bestand haben, verschwindend gering – auf eine Einstellung am einen Ort folgt eine Neugründung am andern, und so weiter. Seit den 1760er-Jahren ist dabei ein Zeitschriftentypus vorherrschend, der, als Modell verstanden, vielfach kopiert, adaptiert und variiert wird und bis ins 19. Jahrhundert, ja noch darüber hinaus Vorbildfunktion hat. Doch der Stabilisierung eines

47 Anonym, »Musicalische Bibliothek. Herausgegeben von (S. T.) H. A. Fr. v. Eschstruth. 1tes Stük [...] Marburg und Gießen [...] 1784«, in: Hans Adolph Friedrich von Eschstruth (Hrsg.), *Musicalische Bibliothek für Künstler und Liebhaber. II. Stük*, Marburg und Gießen 1785, S. 169f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598497-8>> 05.06.25.

48 Eine eingehende Beschäftigung mit der Person Eschstruths und insbesondere seiner publizistischen Aktivität steht noch aus.

solchen Modells ging eine experimentelle Phase voraus, in der Möglichkeiten und Unmöglichkeiten musikpublizistischen Schreibens ausgelotet wurden. Jenes im frühen 18. Jahrhundert aus zwei unterschiedlichen periodischen Publikationskulturen – aus moralischen Wochenschriften und Gelehrtenzeitschriften – heraus entstehende, um die Jahrhundertmitte durch gewichtige Transformationen programmatisch neu arrangierte, schließlich im 19. Jahrhundert allenthalben prosperierende Musikzeitschriftenwesen gehört zu den reichhaltigsten und wichtigsten Schriftquellenkorpora zu Geschichte, Theorie und Praxis der europäischen Musikgeschichte. Nicht nur organisieren musikalische Journale zahlreiche Wissensbestände wie Musikgeschichte, -theorie und -ästhetik in nie zuvor zugänglicher und kompakter Weise; sie erweitern das Portfolio musikbezogener Literatur überdies – und gerade – um aktuelle Ereignisse und Nachrichten, seien es Ankündigungen, Konzertberichte, biografische Notizen, Anekdoten oder andere Trivia. Nicht zuletzt die Musikkritik und die mit ihr eng verbundene Werkanalyse gehören zu den konstitutiven Bestandteilen der Musikpublizistik. In hohem Maße verändern die Agenden von Aktualität und Popularität das Ausmaß dessen, was sich über Musik wissen und sagen lässt. Derart breit aufgestellt, will das Musikzeitschriftenwesen seit dem 18. Jahrhundert kein bloßes Begleitphänomen des zeitgenössischen Musiklebens, kein stiller Beobachter einer sich selbst reproduzierenden Musikkultur, sondern ein aktiver Teil, ja geradezu ein Katalysator ebendieser substanziellen Aneignungs- und Aushandlungsprozesse neu entstehender und sich immer weiter ausdifferenzierender gesellschaftlicher Musikpraxen sein. So ist das Medium Zeitschrift von großer Bedeutung für die Entstehung und Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft überhaupt, die in der Musik eine ihrer zentralen Identifikationsmöglichkeiten begreift. Musikzeitschriften sind also in beiden Hinsichten einflussreich: als *Musikzeitschriften* und als *Musikzeitschriften*.

Im Folgenden seien wichtige entwicklungsgeschichtliche Tendenzen des Mediums Musikzeitschrift in Erinnerung gebracht: die hauptsächlich in England wurzelnde Vorgeschichte der musikalischen Publizistik und die von dieser inspirierten ersten musikalischen Fachzeitschriften, die neuen musikjournalistischen Impulse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Konjunktur des Musikzeitschriftenwesens im frühen 19. Jahrhundert. Mit besonderer Rücksicht werden dabei diejenigen Zeitschriften behandelt, in denen auch die später untersuchten Werkanalysen erschienen sind; insofern handelt es sich nicht um einen erschöpfenden Überblick über das Musikzeitschriftenwesen, sondern um einen selektionsspezifischen. In diese Darstellung eingebettet sind kulturhistorische Überlegungen zum Ort musikalischer Periodika innerhalb medien- und bildungsgeschichtlicher Zusammenhänge, um das Medium Musikzeitschrift nach seinen sozialen Funktionen zu beschreiben und seine Rolle bei der Profilierung von Musik als bürgerlichem Bildungsgut

zu illustrieren. Für die Beantwortung der Frage, weshalb Analyse gerade in diesem Medium zu neuen Formen gelangt und Deutungsangebote für Musik jenseits theoretischer Reflexion entwickelt, sind diese Überlegungen essenziell. Zugleich soll der Stellenwert des Besprechungswesens in den zu behandelnden Periodika umrissen werden, ergänzt um knappe Exkurse in musikästhetische und -kritische Leitartikel, die die sich dergestalt konsolidierende Musikkritik in ihren ästhetischen und sozialen Aufgabenstellungen und insbesondere ihrem kunst- und geschichtsphilosophischen Selbstverständnis reflektieren.

2.1 »Wie ein steter Tropfen-Fall« – die Anfänge

1722 ruft Johann Mattheson in Hamburg die erste, ausschließlich der Musik gewidmete Zeitschrift ins Leben: Die *Critica musica* ist nicht nur das wohl erste musikpublizistische Projekt des 18. Jahrhunderts, sondern überdies eines der ersten Fach- und insbesondere Kunstjournale überhaupt, und das nicht nur in deutscher Sprache.⁴⁹ Zwar hat es zuvor schon hin und wieder musikalische und proto-musikkritische Beiträge in diversen periodisch erscheinenden Formaten gegeben – etwa Berichte in der Tagespresse oder in in Reihen herausgegebenen Musikalien⁵⁰ –, doch ist Matthesons Initiative einer rein musikalisch konzipierten Zeitschrift in der Tat ein mediales Novum, eine musikpolitisch weitsichtige und professionell motivierte Reaktion auf die Zeichen der Zeit. Seine Agenda bringt Mattheson mit der medien- und rezeptionsgeschichtlich durchaus luziden Begründung auf den Punkt, »daß dieses Ding nicht auf einmahl/ oder mit einem einzigen Werke/ zu heben ist: so habe [er sich] entschlossen/ die Arbeit *per intervallam* vorzunehmen/ ob vielleicht dadurch was bessers auszurichten sey«. Er blicke dem Vorhaben umso sicherer entgegen, »weil bey heuriger Mode/ gar selten ein ganzes Buch; leicht aber ein paar monathliche Bogen/ aus/ und recht zu Ende gelesen werden. Auf diese Art ist auch der Angrif immer neu/ und dürffte fast/ wie ein steter Tropfen-Fall/ endlich hie und da die Steine löchericht machen«.⁵¹ Matthesons erklärtes Ziel ist, und das steht nicht ohne Grund schon auf dem Titelblatt der Zeitschrift,

49 Vgl. Fellingner, »Mattheson als Begründer der ersten Musikzeitschrift« (wie Anm. 17).

50 Vgl. ebd., S. 180 ff.

51 Johann Mattheson, *Critica musica. D. i. Grundrichtige Untersuch- und Beurteilung/ Vieler/ theils vorgefaßten/ theils einfältigen Meinungen/ Argumenten und Einwürffe/ so in alten und neuen/ gedruckten und ungedruckten/ musicalischen Schrifften zu finden. Zur müglichen Ausräutung aller groben Irrthümer/ und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft/ in verschiedene Theile abgefasset/ Und Stück-weise heraus gegeben Von Mattheson. Erstes Stück, Hamburg 1722, 1. Stück, Vortrab [sic], <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527427-6>> 05.06.25.*

die »Ausräutung aller groben Irrthümer« und damit die »Beförderung eines bessern Wachstums der reinen harmonischen Wissenschaft«. Offensichtlich sieht er in der gelehrten Traktatkultur, die er weitgehend für überkommen zu halten scheint, ein Hindernis für produktiven Diskurs, woraus er die Notwendigkeit eines neuen Formats ableitet, das also »wie ein steter Tropfen-Fall« das alte, verknöcherte, versteinerte Wissen aufweichen und aushöhlen soll. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet der in Hamburg tätige Mattheson das Wagnis eingeht, ein solches Journal ins Leben zu rufen⁵²: Weniger ist dies auf seine – nicht infrage stehende – musikalische Expertise zurückzuführen, die den Sänger und Komponisten, der sich allerdings bereits seit den 1710er-Jahren auch als Musikschriftsteller einen Namen macht,⁵³ zu einer solchen Unternehmung qualifiziert. Vielmehr ist es seine hauptberufliche Tätigkeit als Sekretär des in Hamburg ansässigen englischen Gesandten John Wich und später dessen Sohnes Cyril, der er seit 1706 nachgeht und die er schließlich insgesamt ein gutes halbes Jahrhundert lang ausüben wird. Die musikalischen Aktivitäten nehmen für ihn zumindest laut eigener Aussage den Rang einer Nebentätigkeit ein, was angesichts seines Publikationsvolumens erstaunlich ist.⁵⁴ Obgleich damit nicht in direkter Verbindung stehend, müssen doch von seinem offiziellen Hauptberuf maßgebliche Impulse für sein musikschriftstellerisches Schaffen ausgegangen sein: Zum einen nimmt Mattheson im Hause Wich wohl die aktuellen Beiträge in der Philosophie zur Kenntnis, vor allem John Lockes Erkenntnistheorie, auf die er in seinen musikalischen Schriften häufiger rekurriert. Die Berührung mit zeitgenössischer englischer Philosophie dürfte seine Auffassung von Wissenschaft und wissenschaftlicher Erkenntnis in hohem Maße geprägt haben, argumentiert Mattheson doch oft auf Basis empiristischer und sensualistischer Grundsätze.⁵⁵ Gleichwohl ist Mattheson kein

52 Vgl. zur schwierigen ökonomischen Situation der frühen musikalischen Publizistik Laurenz Lütteken, »Aufklärung und Critic: Die Musikbeilage in den deutschen Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts«, in: Tadday, *Musik und musikalische Öffentlichkeit* (wie Anm. 19), S. 67–84, hier: S. 71–73.

53 Matthesons musikschriftstellerisches Schaffen umfasst Anfang der 1720er-Jahre bereits drei große *Orchestre*-Traktate (1713, 1717 und 1721), die *Exemplarische Organisten-Probe* (1719) sowie den *Brauchbaren Virtuoso* (1720).

54 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, Art. »Mattheson, Johann«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14164>> 05.06.2025.

55 Vgl. zu Matthesons Philosophie-Rezeption Alexander Aichele, »Sinnenurteil, Mode und Erfolg: Empirismus und Sensualismus in Johann Matthesons Orchesterschriften?«, in: Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn (Hrsg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Kulturtransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 2010, S. 347–369; sowie Laurenz Lütteken, »Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus«, in: *Die Musikforschung* 60 (2007), S. 203–213.

Systemdenker, sondern vielfach Eklektiker im frühauflärerischen Sinne, was sich in seinem schriftstellerischen Schaffen deutlich widerspiegelt. Zum anderen gehen aufgrund seiner Funktion als Sekretär auch englische Zeitungen und Journale durch seine Hände, darunter so wichtige Blätter wie *The Tatler* (1708–1711), *The Spectator* (1711–1712, 1714) und *The Guardian* (1712–1713).⁵⁶ Im Zuge gesellschaftlicher und politischer Liberalisierungsprozesse waren in England seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert Infrastrukturen der inklusiveren Literarisierung entstanden. Dort unter *Periodical Essays* firmierend, auf dem Festland sodann – der Transfer aufs Festland verläuft insbesondere über die Niederlande – als moralische Wochenschriften – *Moral Weeklies* – verbreitet, adressieren die frisch gegründeten Journale ein dezidiert bürgerliches Lesepublikum.⁵⁷ Sie bilden die Phalanx einer neuen, sich bewusst modern gerierenden Kommunikationskultur, die auch jenseits der Insel von sich reden macht. Das Neue an dem von Richard Steele und Joseph Addison mit dem *Tatler* profilierten Format besteht darin, »dass es nicht bloß didaktischen Moralismus, wie ihn die anglikanische Erbauungsliteratur vorsah, vermittelte, sondern eine neue, spielerisch-aufgelöste Form der Darstellung bot«. ⁵⁸ Kennzeichnend für diese Wochenschriften ist, dass sie zunächst periodisch erscheinen, auch wenn sie dann – nach Abschluss eines gewissen Turnus – in gebundener Form eine Neuauflage erfahren. Die zahlreichen Adaptionen und Übersetzungen sind ein Indikator für die Nachfrage nach dem neuen Publikationsformat. Häufig nehmen die *Periodical Essays* fiktive Autor- und Herausgeberpositionen ein und inszenieren Soziabilität, zum Beispiel in Form von Briefkorrespondenzen und anderen interaktiven bzw. partizipativen Angeboten. Der *Spectator* etwa nahm eine quasi omnipräsente, beobachtende Position ein und verband intellektuelle Debatten mit »gewitzter Sprache, eleganter Argumentation und feinem Humor«. Ferner stellte er durch die »massive Einbindung von Leserbriefen« einen interaktiven Bezug zur Leserschaft her: »Durch die Distanz und die Besonnenheit der Reflektorfiguren sowie durch den höheren Abstraktionsgrad sollte der *Spectator* mit seinen 635 Nummern zum Prototypen für die Gattung der moralischen Wochenschriften werden.« ⁵⁹

Es handelt sich bei den moralischen Wochenschriften also um ein junges und rasch an Popularität gewinnendes Format, das alte Schreib- und

56 Vgl. zu Matthesons Sekretärstätigkeit: Holger Böning, »Johann Mattheson – ein Streiter für die Musik und sein Wirken als Hamburger Publizist«, in: Hirschmann und Jahn (Hrsg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator* (wie Anm. 55), S. 19–60, vor allem S. 22 ff.

57 Klaus-Dieter Ertler: »Moralische Wochenschriften«, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hrsg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), <<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0159-2011121281>> 05.06.2025.

58 Ebd.

59 Ebd.

Lesegewohnheiten offensiv zur Disposition stellt und neue Wege flexiblerer Wissensvermittlung bzw. -aneignung eröffnet. Letztlich verbleibt die moralische Wochenschrift allerdings aufgrund ihres »ephemereren Charakters« ein Phänomen des 18. Jahrhunderts.⁶⁰ Ihre Bedeutung für die Geschichte der Publizistik ist jedoch weitreichend, und auch für Mattheson ist der berufsbedingt regelmäßige und intensive Umgang mit Blättern solchen Zuschnitts gewiss die Initialzündung für seine eigenen publizistischen Ambitionen.⁶¹ Bei der Konzeption und Umsetzung seiner *Critica musica* kann er nicht nur von seiner bisherigen musikschriftstellerischen Tätigkeit profitieren, sondern auch schon von seiner eigenen allgemeinen journalistischen Erfahrung, betätigt er sich doch 1713 und 1714 – also zeitgleich mit der Veröffentlichung des *Neu-Eröffneten Orchestre* – bereits als Herausgeber des *Vernünfftlers*, einer ins Deutsche übersetzten eigenhändigen Kompilation der beiden Flaggschiffe *Tatler* und *Spectator*.⁶² Dadurch avanciert Mattheson, noch bevor er mit der *Critica musica* die erste Musikzeitschrift herausgibt, zugleich zum überhaupt »erste[n] Wochenschriftautor in deutscher Sprache«. ⁶³ Als Herausgeber moralischer Wochenschriften in deutscher Sprache betätigten sich nach Mattheson so bekannte Persönlichkeiten wie Johann Christoph Gottsched, Johann Georg Hamann und David Faßmann.

Neben der moralischen Wochenschrift als einem auf ein mehr oder minder allgemeines Publikum ausgerichteten Format stehen auch Gelehrtenzeitschriften Pate für Matthesons Projekt.⁶⁴ Diese sind die Foren der modernen Literaturkritik, die sich in der Zeit um 1700 unter deutschen Gelehrten etablierten und dort symptomatisch für eine neue Rezeptions- und Medienkultur stehen, die sich im Lauf der Zeit für weitere kunst- und kulturkritische Metiers öffnet.⁶⁵ Der Kultur der gelehrten Journale, die sich insbesondere als literarische Rezensionsorgane seit dem späten 17. Jahrhundert formieren,⁶⁶ steht die

60 Vgl. ebd.

61 Vgl. Lütteken, *Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus* (wie Anm. 55), S. 205 f.

62 Vgl. dazu: Dirk Hempel, »Der Vernünfftler – Johann Mattheson und der britisch-deutsche Kulturtransfer in der Frühaufklärung«, in: Hirschmann und Jahn (Hrsg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator* (wie Anm. 55), S. 99–113.

63 Vgl. Ertler, »Moralische Wochenschriften« (wie Anm. 57).

64 Vgl. Fellingner, »Zeitschriften« (wie Anm. 13).

65 Siehe zur Geschichte der Literaturkritik dieser Zeit: Herbert Jaumann, *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius* (= Brill's studies in intellectual history 62), Leiden u. a. 1995, S. 227–303.

66 Siehe zur Entstehung und Ausrichtung der Gelehrtenzeitschrift: Thomas Habel, *Gelehrte Journale und Zeitungen der Aufklärung. Zur Entstehung, Entwicklung und Erschließung deutschsprachiger Rezensionszeitschriften des 18. Jahrhunderts* (= Presse und Geschichte – Neue Beiträge 17), Bremen 2007, S. 46–77.

Critica musica insofern nahe, als auch in ihr dem Besprechungswesen eine konstitutive Rolle zukommt. Im Unterschied zu diesen aber gibt Mattheson seine Zeitschrift(en) in deutscher Sprache heraus, wodurch wiederum eine Verwandtschaft zu den moralischen Wochenschriften besteht. Zu den frühen Gelehrtenjournalen, die modellbildend für seine Idee einer dezidiert musikalischen Zeitschrift gewirkt haben dürften, gehören das mit Unterbrechungen bis heute erscheinende französische *Journal des Sçavans*, die *Philosophical Transactions* aus England, in Italien das *Giornale de' Letterati* sowie die in Deutschland publizierten *Miscellanea curiosa medico-physica* und besonders die *Acta Eruditorum* – auf Letztere bezieht Mattheson sich im Vorwort zur *Critica musica* explizit.⁶⁷ In diesen Formaten entsteht das Konzept der Buchrezension, die sodann unter dem Terminus »Critik« firmiert, der schließlich nicht nur im Titel von Matthesons Zeitschrift auftaucht, sondern auch in einigen weiteren Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts. So fasst Thomas Habel etwa die »kritischen« Ziele des *Journal des Sçavans* unter vier Aspekten zusammen:

1. Vermittlung von Wissen über Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt (und zwar nicht nur als bibliografische Anzeige, sondern darüber hinaus als Information zu Inhalt und Nutzwert des besprochenen Titels und somit als allgemeine Orientierungs-, gegebenenfalls auch Kaufhilfe für den Leser),
2. Hinweise zu verstorbenen Gelehrten und ihrem Werk,
3. Berichte über Entdeckungen in den Naturwissenschaften und Entwicklungen in den schönen Künsten sowie Mitteilungen zu wichtigen juristischen Entscheidungen,
4. Hinweise auf und Berichte über wissenschaftliche Vorhaben.⁶⁸

Auf ebendiesen Grundpfeilern steht auch die inhaltliche Ausrichtung von Matthesons Zeitschrift, die vorrangig musikliterarische Neuerscheinungen diskutiert, aber auch über biografische Dinge oder technologische Errungenschaften informiert.

Mattheson bezieht seine Vorbilder somit zum einen von den aus England stammenden moralischen Wochenschriften, die als modernes Zeitschriftenformat ein potenziell an vielerlei Fragen des Alltagslebens interessiertes bürgerliches, jedenfalls »galantes«, nicht »gelehrtes« Publikum adressieren⁶⁹, und

67 Vgl. Mattheson, *Critica musica*, Vortrab (wie Anm. 51).

68 Habel, *Gelehrte Journale* (wie Anm. 66), S. 51.

69 Schon das *Neu-Eröffnete Orchestre* adressiert in seinem Titel den »galant-homme«. Vgl. Ivana Rentsch, »Mit Geschmack gegen wissenschaftliche Idiotie. Musik als galante Kunst bei Mattheson«, in: Hirschmann und Jahn (Hrsg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator* (wie Anm. 55), S. 248–265; außerdem Birgit Kiupel, »Was

zum anderen von der literarischen Kritik in Form von Gelehrtenzeitschriften, die sich ganz der wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion verpflichten. In der *Critica musica* vereinen sich also zwei funktional und inhaltlich distinkte, formal aber durchaus vergleichbare Praktiken des periodischen Publizierens, die Mattheson in der ihm eigenen, bisweilen provokanten Art engzuführen weiß. In diesem Sinne sind die von ihm in den 1720er-Jahren initiierten Musikzeitschriftenprojekte – nach der *Critica musica* erprobt er auch noch das Format eines *Musicalischen Patrioten*⁷⁰ – Resultate eines veritablen Kulturtransferprozesses,⁷¹ sowohl hinsichtlich der internationalen Einflüsse, aus denen sie sich speisen, als auch hinsichtlich der einzelnen publikationstechnischen Charakteristika. Jene Doppelfunktion des gleichzeitigen Unterhaltens und Bildens – in mitunter polemisch-provokantem Tonfall⁷² – ist ein ausschlaggebendes Charakteristikum für einen Großteil von Matthesons schriftstellerischem Schaffen, durch das auch die Musiktheorie nun, wie Werner Braun betont, zu einer »öffentlichen Angelegenheit« wird.⁷³ Sehr deutlich wird dies gerade an der Zeitschrift, die sich an ein durchaus in musikalischen Dingen versiertes, wenn nicht gar gelehrtes Publikum wendet, gleichzeitig aber für sich beansprucht, mit vielen althergebrachten Kommunikationsstandards mehr oder weniger stark zu brechen. Die Intention ist keine im damaligen Sinne »unwissenschaftliche«, entspricht aber auch nicht mehr traditionellen Verständnissen wissenschaftlicher Gelehrtheit, die er selbst so beständig aufs Korn nimmt.⁷⁴ Bereits in den drei *Orchestre*-Schriften formuliert Mattheson wiederholt das Anliegen, die musikalische Wissenschaft⁷⁵ einem breiteren

soll denn das schimpfliche Beywort *weibisch?*« – Johann Mattheson und der galante Diskurs«, in: Hirschmann und Jahn (Hrsg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator* (wie Anm. 55), Hildesheim 2010, S. 266–278.

70 Matthesons *Musicalischer Patriot* ist nicht mit dem anonym in Braunschweig erschienenen zu verwechseln.

71 So auch der Untertitel des von Hirschmann und Jahn herausgegebenen Sammelbandes *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator* (wie Anm. 55).

72 Vgl. dazu Arno Forchert, »Polemik als Erkenntnisform. Bemerkungen zu den Schriften Matthesons«, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hrsg.), *New Mattheson Studies*, Cambridge 1983, S. 199–212; außerdem Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge und London 1992, S. 169 f.

73 Vgl. Werner Braun, »Musiktheorie im 17./18. Jahrhundert als »öffentliche« Angelegenheit«, in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Über Musiktheorie. Referate der Arbeitstagung 1970 in Berlin* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 5), Köln 1970, S. 37–47, vor allem S. 40–45.

74 Vgl. Sven Hiemke, »Einführung«, in: Johann Mattheson, *Critica musica*, Reprint: Laaber 2003, S. X.

75 Siehe zu Matthesons Begriff von musikalischer Wissenschaft den Band von Karsten Mackensen und Oliver Wiener (Hrsg.), *Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft. »De eruditione musica« (1732) und*

Publikum vermitteln zu wollen. Die Kernbotschaft dieser Schriften liegt »darin, dass Argumente *ex institutione* keinen Anspruch auf Geltung mehr haben«. ⁷⁶ Insbesondere mit dem als Streitschrift gegen den Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstett aufgezogenen *Beschützten Orchestre* will Mattheson ein Exempel nicht nur an den alten Theoriegebäuden, sondern auch an der Form ihrer autoritativen Aufbereitung statuieren und formuliert mit Nachdruck die Notwendigkeit einer allgemeinverständlicheren Vermittlung von Musiklehre. Als eine Möglichkeit, musikalisches Wissen einem breiteren Kreis an Interessierten zugänglich zu machen, schlägt er etwa die Etablierung neuer Formate wie – modern gesprochen – Konzertgespräche bzw. Gesprächskonzerte vor, »damit ein gantzes Auditorium gleichen gout/ will nicht sagen/ gleiche Wissenschaft von der Music haben solle«. ⁷⁷ Der egalitäre Gedanke ist für fast alle Musikzeitschriften in der Mattheson-Nachfolge bedeutsam, unabhängig davon, ob er historisch zur Einlösung kam oder nicht.

Die *Orchestre*-Schriften sind in ihrer Auswahl, Zuspitzung und Darstellung musikalischer und musiktheoretischer Sachverhalte deutlich unverbindlicher als die bis dahin übliche Praxis des Publizierens in Traktaten (zumal in der Regel in lateinischer Sprache) und tragen Spuren eines methodischen Eklektizismus, ⁷⁸ obgleich sie den monografischen und universalistischen Anspruch des traditionellen theoretischen Schrifttums noch nicht aufgegeben haben. Diese Ambition gipfelt in der Begründung der *Critica musica*. Trotz allem Erneuerungseifer, den man sowohl der *Critica musica* als auch dem wenig später erschienenen *Musikalischen Patrioten* attestieren kann, haben diese Journale dennoch wenig gemein mit modernen Zeitschriften, wie sie seit den 1760er-Jahren vermehrt entstehen und die ihre Entwicklung einer Reihe veränderter struktureller Bedingungen verdanken. Während sich der Anspruch vieler Zeitschriften nach Mattheson bereits weniger exklusiv ausnimmt, so stehen sie doch in Form und Inhalt der Gelehrtentradition weitaus näher. Und auch die in der Nachfolge begründeten Musikzeitschriften von Lorenz Christoph Mizler (*Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1736–1754), Johann Adolph Scheibe (*Der Critische Musicus*, Hamburg 1738–1745) und Friedrich Wilhelm Marpurg (*Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1749–50; *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754–1778, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1760–1764) entsprechen weitestgehend dem Typus der Gelehrtenzeitschrift.

»Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae« (1734/1736). Mit Übersetzungen und Kommentaren, Mainz 2011.

76 Böning, »Johann Mattheson« (wie Anm. 56), S. 45.

77 Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717, S. 16, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599042-0>> 05.06.25.

78 Vgl. Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator* (wie Anm. 55), S. 9–16, hier: S. 13 f.

Mizlers Journal hat sogar einen dezidiert akademischen Gebrauchswert: Die *Musikalische Bibliothek* fungiert hauptsächlich als Organ der *Correspondirenden Societät der musicalischen Wissenschaften*. In ihren Voraussetzungen und Einflüssen bereits ein Produkt unterschiedlicher europäischer Ideen, bleibt die Musikzeitschrift doch zunächst ein vornehmlich auf den deutschsprachigen Raum begrenztes Phänomen. Äquivalente in anderen Ländern – und auf anderen Kontinenten – formieren sich erst im 19. Jahrhundert und verfolgen auch eine andere Programmatik:⁷⁹ 1834 etwa gründet Maurice Schlesinger in Paris die *Gazette musicale* – also im selben Jahr, in dem Robert Schumann gemeinsam mit Gleichgesinnten in Leipzig die *Neue Zeitschrift für Musik* ins Leben ruft –, die sodann mit Francois-Joseph Fétis' bereits seit 1827 existierenden *Revue musicale* verschmilzt und ab 1835 unter dem Namen *Revue et Gazette musicale de Paris* zur wichtigsten französischsprachigen Musikzeitschrift des 19. Jahrhunderts avanciert.⁸⁰ Dem war aber durchaus schon eine Geschichte des musikpublizistischen Schreibens vorangegangen, bloß war diese – bis auf einige kurzlebige Projekte im späten 18. Jahrhundert – keine Sache einer umfassenden Konzeption von Musikpublizistik gewesen, sondern zunächst aus der – in musikalischen Dingen dilettantischen – literaturkritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Opern heraus entstanden, ehe sich zunehmend musikspezifische Formate herausbildeten und zu einer Professionalisierung der französischen Musikkritik führten.⁸¹ Gleiches lässt sich über die italienische Musikkritik des 19. Jahrhunderts nicht ohne Weiteres sagen, die insbesondere in der ersten Jahrhunderthälfte zunächst fast nur opernbezogen war und zudem starker publizistischer Zentren entbehrte, was sich erst ab 1861 mit der politischen Vereinigung zum Königreich Italien ändern sollte.⁸²

Der nun folgende Sprung in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mag grob erscheinen und programmatische Nuancen in den Konzeptionen der Journale um 1750 ebenso unberücksichtigt lassen wie musikgeschichtliche Ereignisse und Veränderungen, ist aber für den Zweck der vorliegenden Arbeit nötig, die sich ohnehin auf eine Auswahl von Zeitschriften ab den späten

79 Fellinger, »Zeitschriften« (wie Anm. 13). Einen Überblick über die Entwicklung von Musikzeitschriften in der Welt liefern Imogen Fellinger u. a., Art. »Periodicals. II. Continental and national surveys«, in: *Grove Music Online*, DOI: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21338>> 05.06.25.

80 Vgl. Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France. »La Revue et Gazette musicale de Paris«, 1834–80*, Cambridge 1995, S. 1.

81 Zur Entwicklung publizistischer Modelle und ästhetischer Problemstellungen der französischen Musikkritik in den Jahrzehnten vor der *Revue et gazette musicale de Paris* vgl. ebd., S. 8–32.

82 Vgl. zur italienischen Musikkritik im 19. Jahrhundert Alexandra Wilson, »Music Criticism in Nineteenth-Century Italy«, in: Christopher Dingle (Hrsg.), *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge 2019, S. 190–207.

1760er-Jahren konzentriert. Eine solide Behandlung der historischen Entwicklungen des musikalischen Zeitschriftenwesens des mittleren und späten 18. Jahrhunderts wäre allerdings angesichts der Tatsache, dass die Forschungsliteratur bisher weitgehend auf einige lexikalische Überblicke beschränkt ist, ein veritables monografisches Desiderat.⁸³

2.2 WNA – ein Modell entsteht

Die Entstehung ›der‹ bürgerlichen Öffentlichkeit ist Resultat eines komplexen sozialhistorischen Prozesses, in dessen Zuge die ökonomischen, sozialen, personalen, aber auch ästhetischen Systeme feudaler Herrschaft ihre Ab- respektive Auflösung finden.⁸⁴ Im Verlauf dieser Entwicklung entstehen im 18. Jahrhundert Medienkonzepte und Bildungsideen, die konstitutiv für das Selbstverständnis des Bürgertums in sozialer, ökonomischer und politischer Hinsicht sind. Kernmotive in der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft, deren intellektuelle Elite vielfach am Denken der Aufklärung partizipiert und die ihre Praktiken insbesondere im öffentlichen Diskurs verhandelt, sind zum einen die Emanzipation von feudalen Deutungshoheiten, zum anderen die Abgrenzung von Kleinbürgertum und Besitzlosen. Dabei suggeriert der Begriff ›des‹ Bürgertums ebenso wie jener ›der‹ Öffentlichkeit eine Homogenität, die dem historischen Umstand wohl kaum entspricht: Wirklichkeit ist vielmehr eine soziale Binnendifferenzierung, die sich auch und gerade in den medialen Angeboten widerspiegelt, die seit dem 18. Jahrhundert multiple Teilöffentlichkeiten adressieren und auch generieren.⁸⁵ Die in ihren Anfängen beschriebene Kultur des periodischen, nicht-monografischen Publizierens ist eine der signifikanten Praxen dieser entstehenden

83 Reinhard Raue macht sich in seiner Dissertation, *Untersuchungen zur Typologie von Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften 134), Frankfurt a. M. u. a. 1995, die Erstellung einer historischen Typologie von Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts denkbar einfach, präsentiert er doch in weiten Teilen eine nur wenig aufschlussreiche Gegenüberstellung ausgewählter musikbezogener Zeitschriften aus dem Zeitraum 1737–1770. Die Selektion der Zeitschriften und die Präsentation von Diskussionsthemen erschöpfen sich zumeist in synoptischen Gegenüberstellungen differierender theoretischer Positionen, liefern aber aus historiografischer Perspektive wenig belastbare Orientierungspunkte, zumal der Autor auf den Einbezug des – auch seinerzeit schon rezipierbaren – einschlägigen Forschungsstands leider nahezu gänzlich verzichtet.

84 Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 1: *Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära. 1700–1815*, München 1987, S. 35–341.

85 Vgl. Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft* (wie Anm. 16), S. 12 f.

bürgerlichen Kommunikationsgesellschaft, wenn nicht gar die entscheidende. So charakterisiert Werner Faulstich die Zeitschrift als das »Schlüsselmedium« der bürgerlichen Gesellschaft⁸⁶ und sieht in der intensivierten Medialisierung des 18. Jahrhunderts den sozialgeschichtlichen Katalysator, der den Übergang von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft vorantreibt, die er in erster Linie als Mediengesellschaft entwirft: Faulstich zufolge waren es die Medien, die »jene Integration [leisteten], welcher die neue urbane Klasse bedurfte, um die Beschränkungen des Handels hin zum national übergreifend vernetzten Waren- und Informationsverkehr, um die territoriale Zersplitterung hin zur deutschen Hochsprache, zur deutschen Nationalkultur, zur ›deutschen Nation‹ zu überwinden.«⁸⁷ Dabei komme der neuen Medienkultur eine Doppelfunktion zu: »Identifikatorisch« sei sie insofern, als »[z]um Bürger wurde, wer medienkulturell integriert«, also an den neuen Medien »in irgendeiner Form produktiv, distributiv oder rezeptiv beteiligt war«, und »abstraktifikatorisch« insofern, als sie eine »durchgängige Entsinnlichung der Kommunikation« zur Folge habe.⁸⁸ Dies gilt mit einer gewichtigen Einschränkung auch für die Musikzeitschriften: Eine ultimative Entsinnlichung der Kommunikation streben diese bei aller Abstraktion von der unmittelbaren musikalischen Erfahrung *nicht* an; nicht erst die kontinuierliche Praxis des Abdruckens von Musikbeilagen,⁸⁹ sondern auch die grafische Repräsentation von Musik durch Notenbeispiele, etwa in musikalischen Analysen, soll Lesenden immer auch das An- und Nachspielen ermöglichen, sodass die Musikzeitschrift in vielen Fällen doch gerade die sinnliche Erfahrung adressiert – was ein Indiz dafür ist, dass den Herausgebern bewusst ist, dass die Musik eben im lesenden Nachvollzug nicht vollends aufgeht. Diese vom Leser geforderte künstlerische Selbsttätigkeit thematisiert Reinhart Koselleck in seinen begriffsgeschichtlichen Anmerkungen zur Bildung: »Die Künste, die Musik und die Literatur werden aktiv rezipiert, d. h. von den Gebildeten reproduziert, ein Verhalten, das zügig zu eigener Produktion hinleitet.«⁹⁰ Für die zumindest noch teilweise in der Tradition der Gelehrtenzeitschrift stehenden frühen Periodika Matthesons und anderer mag das indessen etwas abgeschwächter gelten als für die Musikzeitschriften, die sich ab dem mittleren 18. Jahrhundert verbreiten: Diese entwickeln sich nämlich hin zu Formaten mit breiteren Themenangeboten und Adressatenkreisen, angefangen bei Hillers *WNA* über Johann Nikolaus Forkels

86 Ebd., S. 225.

87 Ebd., S. 21.

88 Ebd., S. 256.

89 Siehe dazu den von Tadday herausgegebenen Band *Musik und musikalische Öffentlichkeit* (wie Anm. 19).

90 Koselleck, »Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung« (wie Anm. 20), S. 140.

MKB bis zu Johann Friedrich Reichardts *MKM* und dem *MWB* – allesamt Vertreter eines mehr oder weniger neuen Typus, der schon bestehende und neu formulierte Ansprüche synthetisiert.

Hillers Zeitschrift gibt trotz ihrer vergleichsweise (für das 18. Jahrhundert allerdings recht symptomatisch) kurzen Laufzeit den Anstoß für diese neue, identifikatorische Zeitschriftenkultur und steht damit auch symptomatisch für den Aufschwung des modernen Musikjournalismus, der nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer wachsenden Buchmarktkonjunktur nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges zu sehen ist.⁹¹ Die *WNA* stellen unter anderem deshalb einen ersten Prototyp der modernen Musikzeitschrift dar, weil sie die drei dafür besonders wichtigen Textgattungen zusammenschließen.⁹² Einen ähnlichen Aufbau verfolgt zwar auch schon Marpurg mit seinen *Historisch-kritischen Beyträgen*,⁹³ im Unterschied zu diesem aber, der sich eher noch im Fahrwasser der Gelehrtenzeitschrift aufhält, adressiert Hiller explizit Liebhaber mit ausgewählten Themenbereichen, die nicht mehr spezielle musiktheoretische Expertise voraussetzen⁹⁴ – ob er diese auch erreicht und der egalitäre Anspruch somit realisierbar ist, ist eine eigene Frage, der nachzugehen wäre.

Um einen erweiterten Adressatenkreis anzusprechen, gliedert Hiller sein Journal in drei Rubriken: Nach erstens »Nachrichten von musikalischen Begebenheiten und berühmten Musikern« und zweitens »Anzeigen von öffentlich heraus gekommenen Schriften und Sachen« erscheinen erst an dritter und letzter Stelle »[t]heoretisch-practische Anmerkungen über verschiedene musikalische Materien«⁹⁵ – eine Gewichtung, die etwa Johann Matthesons Konzeption geradezu diametral entgegensteht, wo die fachdiskursiven kritischen Essays allenfalls gelegentlich von tagesaktuellen Einstreuungen aufgelockert werden und für die eine Adressierung echter Amateure und Liebhaber weder wünschenswert noch profitabel gewesen wäre.⁹⁶ Durch die Einrichtung dieser drei Rubriken ist Hiller »als der Begründer der ersten ›Musikzeitung‹ im engeren Sinn des Worts anzusehen.«⁹⁷ Zudem formuliert Hiller die Absicht,

91 Vgl. dazu Stephen Rose, »German-Language Criticism before 1800«, in: Dingle (Hrsg.), *The Cambridge History of Music Criticism* (wie Anm. 82), S. 104–124, hier: S. 113 f.

92 Vgl. Schütz, »Den Liebhabern der Musik« (wie Anm. 18).

93 Vgl. Menzel, »Senatoren der musikalischen Republik« (wie Anm. 18), S. 17 f.

94 Vgl. dazu auch Hartmut Grimm und Hans-Günter Ottenberg, Art. »Hiller, Johann Adam«, in: Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2018, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50248>> 05.06.2025.

95 Johann Adam Hiller, [Vorwort], in: *WNA* 1 (1766), S. 2–8.

96 Vgl. Menzel, »Senatoren der musikalischen Republik« (wie Anm. 18), S. 16 ff.

97 Marcus Erb-Szymanski, »Von der ›Critica musica‹ zur Musikkritik. Johann Adam Hillers Stellung in der Geschichte des musikalischen Zeitschriftenwesens«, in: Claudius Böhm (Hrsg.), *Johann Adam Hiller. Kapellmeister und Kantor, Komponist und Kritiker*, Altenburg 2005, S. 43–52, hier: S. 49.

jene Nachrichten zusammentragen zu wollen, »aus denen sich vielleicht die Geschichte der heutigen Musik zusammen setzen ließe«.⁹⁸ Die historische bzw. historiografische Verantwortung in der Aufbereitung des zeitgenössischen Musiklebens – die Aufnahme der Geschichte als eigener Dimension in den musikalischen Wissenschaften, kurz gesagt: die Entstehung der Musikgeschichtsschreibung – ist ohnehin ein Charakteristikum im Musikjournalismus der zweiten Jahrhunderthälfte. Dass der Gründungszeitpunkt von Hillers Journal nur wenige Jahre vor dem von Frank Hentschel beschriebenen Anfang einer bürgerlichen Musikgeschichtsschreibung⁹⁹ liegt, ist ein mehr als bloß äußerlicher Zusammenhang. Der dokumentarische Anspruch, mithilfe von Musikkritik, aus der letztlich die musikalische Analyse als eigenständige Verfahrensweise entsteht, auch Musikgeschichte abbilden und interpretieren zu wollen, weist bereits in eine für die Musikwissenschaft fachgeschichtlich interessante Richtung.

Die WNA sind somit eine Musikzeitschrift, die sich bewusst der Pflege des zeitgenössischen bürgerlichen Musiklebens verschreibt. Sie können insofern zu einem komplexen Prozess der ›Verbürgerlichung‹ beitragen, als »sie die Musikpraxis kritisch begleiteten, Anstoß zu theoretischer Diskussion gaben und nicht zuletzt einen Raum zur Selbstdarstellung der musikalischen Gegenwart zur Verfügung stellten.«¹⁰⁰ Daher sind die WNA weit mehr als bloß ein »Mitteilungs- und Informationsblatt«, wie Karl Heinrich Ehrenforth sie in seiner opulenten *Geschichte der musikalischen Bildung* bezeichnet,¹⁰¹ sondern ein veritabler Integrationsversuch bürgerlicher Musikpraxis und -theorie. Fraglich ist schließlich auch, was die bürgerliche Musikkultur ohne ihre Berichterstattung gewesen wäre, welchen Gang sie ohne diese für ihr Selbstverständnis doch konstitutive mediale Selbstreflexion genommen hätte. Morrow vermutet gar, dass »die grundlegende Arbeit der deutschen Musikkritik kurz vor 1800 [...] Deutschland eine führende Rolle in der Instrumentalmusik einzunehmen erlaubte.«¹⁰² Gleichwohl muss dazu gesagt sein, dass insbesondere in den Musikzeitschriften vor 1800, die in großem Stil Musikkritik betreiben, weniger die Instrumental- als vielmehr die Vokalmusik im Vordergrund steht – aus Gründen, die an gegebener Stelle zu eruieren sein werden. Was

98 Hiller, »Vorwort« (wie Anm. 95), S. 1.

99 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik* (wie Anm. 21).

100 Vgl. Schütz, »Den Liebhabern der Musik« (wie Anm. 18), S. 15.

101 Karl Heinrich Ehrenforth, *Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart*, Mainz 2005, S. 295.

102 Mary Sue Morrow, »Grundlegende Aspekte der deutschen Musikkritik um 1800«, in: Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Hrsg.), *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt* (= Leipzig. Musik und Stadt 2), Leipzig 2007, S. 82–90, hier: S. 83.

indes eindeutig ist: Die kritische Haltung, die sich in Deutschland gegenüber musikalischen Neuerscheinungen medial konsolidierte, ist als rezeptionsgeschichtliches Phänomen nicht von der musikalischen Praxis zu trennen. Das Verhältnis zur Kritik ist dabei ein durchaus neues: Wenn auch das periodische Schrifttum schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Besprechungs-wesen mit sich führt, so ist dieses vorrangig auf Neuerscheinungen aus der wissenschaftlichen Literatur beschränkt, und überhaupt ist das Textformat zumeist eher noch der universitären Schriftkultur verwandt, obgleich sie recht eigentlich nur modifiziert wurde. Und auch wenn sich das Wort ›Kritik‹ seit der *Critica musica* »wie ein roter Faden durch die Titel der musikalischen Fachpresse« zieht,¹⁰³ so nimmt die Geschichte der Musikkritik als einer Reflexion auf real existierende, vor allem auch auf rezente Musikalien insbesondere mit der Gründung der WNA ihren Anfang. Kritik erscheint darin als »wissenschaftliche Verfahrensweise, als legitime ästhetische Diskussion und damit als Weg, die Regeln und Gesetze der Musik zu durchdringen und sich der musikalischen ›Wahrheit‹ anzunähern«. ¹⁰⁴ Hiller indes ist sich darüber im Klaren, dass er es, wenigstens potenziell, mit Lesergruppen von unterschiedlicher Expertise zu tun hat und dass musikalische Geschmäcker zuweilen empfindlich sein können. Allerdings hält er Kritik für einen integralen Bestandteil der Auseinandersetzung mit Musik. Seine Rezensionen musikalischer Neuerscheinungen machen zum Teil extensiven Gebrauch von Analysen und Notenbeispielen. Dass er seine teilweise beachtlich langen Rezensionen mit ausführlichen Notenbeispielen zu illustrieren vermag, ergibt sich aus der wenige Jahre zuvor erfolgten technologischen Verbesserung des Notendrucks mit beweglichen Lettern im Hause Breitkopf und der daraus resultierenden Verbreiterung des Verlagssortiments.¹⁰⁵ Gleichzeitig scheinen methodologische Fragen hinsichtlich der Gestaltung dieses relativ neuen Formats jedoch noch ungeklärt, wie sich gleich zeigen soll. Nichtsdestoweniger ist die Aufnahme der Musikkritik als Rubrik im musikalischen Zeitschriftenwesen ein Wendepunkt, denn mitunter entwickelt sich hieraus im Verbund mit der Werkanalyse die Konzeption des musikalischen Kunstwerks als einer eigenständigen ästhetischen Einheit, der man strukturanalytisch habhaft werden kann. Nicht zuletzt die Ausrichtung auf »Kenner und Liebhaber«¹⁰⁶ macht Hillers Zeitschrift zu einem egalitären Organ jener ›musikalischen Republik‹, die er in Anlehnung

103 Vgl. Tadday, *Musikkritik* (wie Anm. 24). Es folgten etwa der *Critische Musicus* Johann Adolph Scheibes und der *Critische Musicus an der Spree* sowie die *Historisch-kritischen Beiträge zur Aufnahme der Musik* und auch die *Kritischen Briefe über die Tonkunst* Friedrich Wilhelm Marpurgs.

104 Schütz, »Den Liebhabern der Musik« (wie Anm. 18), S. 24.

105 Vgl. Menzel, »Senatoren der musikalischen Republik« (wie Anm. 18), S. 17.

106 Hiller, »Vorwort« (wie Anm. 95), S. 8.

an Klopstocks *Gelehrtenrepublik* gern ausgerufen hätte.¹⁰⁷ Schütz vertritt den Standpunkt, Hiller habe sich durch häufige Weglassung seines Autorennamens gezielt nicht als Musikgelehrter inszenieren wollen.¹⁰⁸ Gleichwohl muss eingewendet werden, dass die Anonymität der Autoren ein Signum aufklärerischer Publizistik ist und dass es nicht zwingend nur schriftstellerisch-bescheidene Noblesse gewesen sein muss, die Hiller – aber auch andere – zum Tilgen personaler Informationen bewogen haben mag: Der Schutz der Anonymität als Bedingung freier Meinungsäußerung stand als Prinzip über der Mehrheit aufgeklärter Journale.¹⁰⁹ Nicht nur die programmatische Aufstellung, auch die Erscheinungsform richtet Hiller an den technischen Gepflogenheiten der Zeit aus. Neue Ausgaben des im modernen Quartformat publizierten Blattes bringt er im zweiwöchigen Rhythmus heraus, auch das eine Neuerung gegenüber bisherigen musikalischen Zeitschriftenprojekten, die selten in dieser Regelmäßigkeit erschienen.

Dass kunstphilosophische, ästhetische und methodologische Fragen die Werkkritik seit dem Beginn ihrer Institutionalisierung begleitet haben, beweist schon Hillers Unsicherheit hinsichtlich jenes kunstrichterlichen Formats, das er mit seinen *WNA* zum ständigen Teil des musikalischen Journalismus machen wird. In einer Überlegung zur kritischen ›Methode‹ in der Einleitung zum ersten Band der *WNA* befasst Hiller sich mit all jenen Unwägbarkeiten, die mit dem Kritikergeschäft unweigerlich einhergehen können:

Aber der Ton dieser Recensionen? Ja, der wird uns freylich bisweilen in Verlegenheit setzen. Sollen wir kritisiren? Wenn nun einer oder der andere für sein Genie, für seinen Geschmack, für seine Meynungen zu sehr eingenommen ist? Wenn nun kritisirien und verläumden bey vielen für einerley gehalten wird? Wenn nun vieles in der Musik noch nicht genug bestimmt, noch sehr willkürlich ist? Ja, da ist es freylich besser den kritischen Ton nicht anzunehmen, um sich keinen Proceß über den Hals zu ziehen, oder um sich nicht die Mine eines Dictators in der Musik zu geben. Beynahe reuet es uns, daß wir in dem gedruckten Plane gesagt haben, wir wollten unser Urtheil über die herausgekommenen Werke sagen. Wenn wir es nun bey einer bloß historischen Anzeige des Inhalts, und der äußerlichen Einrichtung bewenden ließen? würden wir dadurch nicht der Absicht unseres bloß historischen Blattes näher kommen? würden wir nicht mehr für alle Leser seyn, und besonders auch die noch bey guter Laune erhalten, welche keinen andern kritischen Richterstuhl erkennen wollen, als ihre Ohren, und denen die Sprache der musikalischen Critik so fremd ist, als einem Siberier

107 Vgl. Menzel, »Senatoren der musikalischen Republik« (wie Anm. 18), S. 18.

108 Schütz, »Den Liebhabern der Musik« (wie Anm. 18), S. 16.

109 Vgl. Thomas Habel, »Deutschsprachige Gelehrte Journale und Zeitungen«, in: Ulrich Rasche (Hrsg.), *Quellen zur frühneuzeitlichen Universitätsgeschichte. Typen, Bestände, Forschungsperspektiven* (= Wolfenbütteler Forschungen 128), Wiesbaden 2011, S. 341–398, hier: S. 379 f.

ein französisches Compliment? die Wahrheit würde uns doch wohl bisweilen ein Geständniß abnöthigen; wir würden uns doch wohl bisweilen in der Entzückung ein Bravo! entfahren lassen, oder in einer etwas krummen Zeile verrathen, daß wir über den vorhabenden Autor öfters den Kopf geschüttelt hätten.¹¹⁰

Hiller zeigt sich insbesondere an den rezeptionsseitigen Fragen der noch jungen Musikkritik interessiert. Weniger Kriterien und Methoden von Kritik beschäftigen ihn, sondern vielmehr die Frage, wie das, was zu schreiben sei, bei der Leserschaft ankomme, und zwar sowohl auf der Seite der Komponisten als auch auf der des Publikums.¹¹¹ Und obwohl er sich der Gefahr eines Missverständnisses bewusst ist, scheint er in der Kritik ein wichtiges Erklärungspotenzial für Musik, insbesondere für musikalische Artefakte, also Kompositionen, ›Werken‹, zu sehen. Das ist zwar noch weit entfernt von den elaborierten musikphilosophischen Aufsätzen, mit denen Autoren der nachfolgenden Jahrzehnte aufwarten werden, um der Musikkritik ihren Rang unter den musikalischen Wissenschaften zuzuweisen. Bemerkenswert ist dennoch, dass Hiller zwischen dem Anspruch der Kritik und den verschiedenen Instanzen – vom Komponisten über den Kritiker hin zum Publikum – zu differenzieren bemüht ist, dass er das vermittelnde Moment explizit problematisiert und diesem auch die Möglichkeit des Scheiterns einräumt. Hiller proklamiert zwar einerseits die Wichtigkeit von Kritik, zieht aber auch ihre Omnipotenz in Zweifel und erhebt die Forderung, dass ihre Ziele und Mittel klar definiert sein müssten. Dass er hier dennoch mit ästhetischen Positionsbestimmungen und einem Methodenkatalog der Musikkritik noch wenig hantiert, liegt letztlich auch darin begründet, dass Kritik und Ästhetik zu diesem Zeitpunkt noch nicht derart verquickt sind: Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* – schlechterdings das Referenzdokument der frühromantischen Ästhetik, die sich in den Jahrzehnten um 1800 intensiv daran abarbeitet – erscheint erst ein knappes Vierteljahrhundert später.¹¹² Auch die Ästhetik als Disziplin ist von Alexander Baumgarten erst vor Kurzem angestoßen worden, sodass von einem Durchsickern des philosophischen Diskurses in die Einzelwissenschaften noch nicht die Rede sein kann – dennoch sieht sich auch die frühe Werkkritik schon einem problematischen Widerspruch von Objektivität und Subjektivität in der Kunst ausgesetzt. Die Kriterien, für die sich Hiller in der Kunstbeurteilung

110 Hiller, »Vorwort« (wie Anm. 95), S. 5 f.

111 Dass derlei Zweifel und die Sorge davor, Komponisten womöglich auf die Füße zu treten, Hiller nicht davon abgehalten haben, den einen oder anderen Verriss abzu drucken, sei hier nur am Rande bemerkt.

112 Siehe zur Kant-Rezeption in der Ästhetik um 1800: Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1989, insbesondere die Vorlesungen 1–9.

maßgeblich interessiert, sind gleichwohl noch weitgehend unverbrüchlich regelpoetisch, wie noch zu sehen sein wird. Morrow hat diesen Sachverhalt als »importance of being correct« auf den Punkt gebracht.¹¹³

Wie Schütz aufgeschlüsselt hat, verändert sich das Profil der *WNA* über die wenigen Jahre ihres Erscheinens deutlich.¹¹⁴ Zwar bleibt die Grundanlage bestehen, doch werden der Zeitschrift vermehrt Musikalien als Beilage beigegeben (die im Übrigen nicht selten befreundete Musikschaffende bewerben).¹¹⁵ Diese programmatische Verschiebung mag ganz profane Gründe haben, denn letztlich wäre Hiller, der noch anderen Tätigkeiten nachgeht, in der Umsetzung seines aufwendigen Projekts auf die Mitarbeit eines noch längst nicht existierenden Korrespondentennetzwerkes angewiesen gewesen. 1770 stellt er die Zeitschrift ein. Die kurze Geschichte der *WNA* zeigt vor allem, »daß die in seiner Zeitschrift abgedruckten Beiträge zum Musikleben seiner Zeit inhaltlich und formal bereits jenes Spektrum abdecken, das im Grunde erst die *AmZ* konsequent und langfristig durchzuhalten vermochte.«¹¹⁶ Dennoch ist mit Menzel zu konstatieren: »Bleibt man bei der Metaphorik der musikalischen *res publica*, hätte sie in Hiller ihren ersten ›Volkstribunen‹ gefunden.«¹¹⁷

In dessen Fußstapfen tritt Johann Nikolaus Forkel, der 1778 und 1779 eine Musikzeitschrift herausgibt und in dieser Zeitschrift die von Hiller etablierte Einteilung auf seine Weise fortsetzt. Er misst vor allem auch der Musikkritik – immerhin heißt das Journal *Musikalisch-kritische Bibliothek* – einen hohen Stellenwert bei, die »ein obligatorisches Element seines musiktheoretischen Systems« ist.¹¹⁸ Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, sei zunächst ein Blick auf Forkels Tätigkeiten als Pädagoge, Historiker und Theoretiker gerichtet, aus welchen heraus sich die musikkritische und -analytische Ambition erklärt, die sein Zeitschriftenprojekt auszeichnet. Noch ehe er als Musikpublizist aktiv wird, tritt Forkel mit einem quasi bildungspolitischen Projekt in Erscheinung: Im Vorfeld zu einer Vorlesungsreihe, die er in Göttingen zu halten plant, veröffentlicht er eine Einladungsschrift, mit der er das anvisierte Programm vorstellt. Darin gibt er an, wie eine solide musikalische Bildung beschaffen sein müsse. Wer vom Liebhaber zum Kenner der Musik¹¹⁹ aufsteigen wolle,

113 Vgl. Morrow, *German music criticism in the late 18th century* (wie Anm. 23), S. 79–98.

114 Vgl. Schütz, »Den Liebhabern der Musik« (wie Anm. 18), S. 20–23.

115 Vgl. ebd., S. 28–32.

116 Ebd., S. 23.

117 Menzel, »Senatoren der musikalischen Republik« (wie Anm. 18), S. 19.

118 Axel Fischer, Art. »Forkel, Johann Nikolaus«, in: Laurenz Lütken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15670>> 05.06.2025.

119 Vgl. auch Mark Evan Bonds, »Turning *Liebhaber* into *Kenner*. Forkel's Lectures on the Art of Listening, ca. 1780–1785«, in: Christian Thorau und Hansjakob Ziemer

müsse »sich beynahe nicht weniger mit ihrer Natur, mit ihrem eigenen innern Wesen, und mit den daher abgeleiteten Grundsätzen und Vorschriften vertraut machen, als der Künstler selbst; bloß das Vermögen, diese Vorschriften und Regeln auszuüben, überläßt er dem Künstler«. ¹²⁰ Forkel konzipiert für diese Vorlesungsreihe eine von der Elementarlehre bis zur höchsten Disziplin – der Kritik – fortschreitende fünfstufige Darstellung seiner Theorie, die den ›Liebhaber‹ befähigen werde, »musikalische Kunstwerke mit Sicherheit und Zuverlässigkeit prüfen und beurtheilen zu können«. Das Ganze werde dem aufstrebenden Kenner zudem dabei helfen, »sich den Genuß derselben zu veredeln, zu erhöhen und sein Herz jenen reifen musikalischen Schönheiten zu öffnen, die nur allein einen wohlthätigen Einfluß auf seinen sittlichen Charakter haben können«. ¹²¹ Die vier Theoriebereiche, die Forkel der Kritik als oberster Instanz voranstellt und aus welchen diese ihre Urteilskompetenz speist, sind: physikalische und mathematische Kanglehre, musikalische Grammatik und Rhetorik. ¹²² Forkels Verständnis von musikalischer Rhetorik hebt dabei weniger auf die Identifizierung rhetorischer Figuren ab, sondern auf die formale Anlage musikalischer Kompositionen, die er durch den Rückgriff auf sprachspezifische Termini verständlich macht. Wenngleich auch Johann Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* schon rhetorisch untermauerte Formmodelle diskutiert, so ist dessen Adressat immer noch der (angehende) Komponist, während es, wie Mark Evan Bonds herausstellt, der Hörer ist, dessen musikalisches Verständnis aufgerüstet werden soll. ¹²³ Hinsichtlich des Wissens, das für eine kompetente musikalische Urteilsfindung nötig sei, erhebt Forkel dabei indes die gleichen Ansprüche an die Rezipienten von Musik wie an deren Produzenten: Er ist der Auffassung, dass für die Hörer von Musik der gleiche Wissensanspruch gelten müsse wie für die Komponisten. Deshalb steigt er nicht erst mit konkreten Gestaltungs- oder gar Gattungslehren ein, sondern mit einer musikalischen Elementarlehre auf naturwissenschaftlich-mathematischer Grundlage, die er für das Verständnis der späteren Stufen für unerlässlich hält. Argumentativ behilft er sich zu diesem Zweck mit dem Rekurs auf andere Künste, die Malerei und die Rhetorik. Wie der Betrachter eines Gemäldes die Natur von Licht und Schatten kennen oder der Zuhörer einer Rede profunde Kenntnisse der Grammatik und Rhetorik besitzen müsse,

(Hrsg.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York 2019, S. 145–161.

120 Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist. Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*, Göttingen 1777, S. 9f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527183-1>> 05.06.25.

121 Ebd., S. 10 f.

122 Vgl. die Übersicht ebd., S. 34–38.

123 Vgl. Bonds, »Turning *Liebhaber* into *Kenner*« (wie Anm. 119), S. 150.

um wahren Genuss daraus ziehen und darüber urteilen zu können, so bleibe auch die Natur der Musik demjenigen verborgen, »der von ihrem Wesen keine richtigen Begriffe, und die von der Natur erhaltene Anlage zum Genuß derselben, nicht erweitert und geübt hat; jener höhern Zwecke, die sie in sich enthält, und die ohnedem nur dem Auge des Eingeweyhten offenbar werden, nicht zu gedenken.«¹²⁴ Diskursiv greift Forkel damit zwei Themenbereiche auf, die zu dieser Zeit ohnehin die theoretisch-ästhetisch-historische Reflexion von Musik auszeichnen, nämlich einerseits die Bestrebungen, Musik und Malerei voneinander abzugrenzen, und andererseits den Versuch, die Verwandtschaft von Musik und Sprache zu begründen.

Im Vorwort zur *MKB* wiederum liefert Forkel den historisch-kritischen Rahmen für das, was er für seine Vorlesungen als praktisch-pädagogisches Programm entworfen hat.¹²⁵ Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts habe die Musik auf dem Gipfel ihres Kunstreichtums gestanden, doch sei darin auch schon ihr jetziger Niedergang angekündigt gewesen.¹²⁶ Forkel bedient sich hier des schon seit der Wende zum 18. Jahrhundert kursierenden Topos eines ›Verfalls‹ der Musik, der oftmals als Ausgangspunkt theoretischer Grundlagenchriften dient. Entstanden sei eine unüberbrückbar scheinende Kluft zwischen der Musiktheorie einerseits, die in ihren Beschreibungssystemen immer präziser werde, und der musikalischen Praxis andererseits, die von der Wahrheit und Richtigkeit immer weiter abfalle.¹²⁷ Forkel leitet daraus eine geschichtliche Dynamik ab, derzufolge Theorie immer nur im Nachgang, nicht aber im Voraus einer musikalischen Praxis entsteht. Aus der Ansicht, dass die Geschichte der Menschheit sich in Phasen des Auf- und Abschwungs gliedere – Forkel vertritt hier offenbar ein zyklisches, noch nicht vom Fortschrittsoptimismus der Aufklärung geprägtes Geschichtsbild –, ergibt sich für ihn jedoch nicht, dass es sich dabei um eine zwangsläufige Entwicklung handle, sondern dass man dem Prozess des Verfalls aktiv entgegenwirken müsse, diesen gleichwohl nicht aufhalten könne: »Es muß also Mittel und Wege geben, dem gänzlichen Verfall der Künste Einhalt zu thun, – sie länger auf dem Punkt ihrer Reife zurückzuhalten, und wenigstens zu bewirken, daß sie mit langsamern Schritten ihrem Verfall entgegen gehen.«¹²⁸ Drei Hauptursachen macht Forkel

124 Forkel, *Einladungsschrift* (wie Anm. 120), S. 8 f.

125 Vgl. dazu auch Tibor Kneif, »Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte«, in: *Die Musikforschung* 16 (1963), S. 224–237.

126 Johann Nikolaus Forkel, [Vorwort], in: *MKB* 1 (1778), S. III–VI.

127 Ebd., S. VII: »[Z.] E. die musikalische Grammatik ist wohl nie richtiger, und mit mehrerer Klarheit auseinander gesetzt und vorgetragen worden, als in unsern Jahren; und doch ist wohl kein Theil der practischen Musik, der dieser vortrefflichen Theorie ohngeachtet, jetzt mehr vernachlässigt würde als eben dieser.«

128 Ebd., S. IX.

für den vermeintlichen ›Niedergang‹ der Musik verantwortlich: die Vernachlässigung der Rhetorik als eines kompositionstheoretischen Teilbereichs, die Vernachlässigung der Kritik als eines vernünftigen Wegs zur Urteilsfindung sowie den Niedergang der Kirchenmusik. Die Rhetorik als eigentlich auf die musikalische Kompositionsarbeit bezogene Disziplin sieht Forkel als wichtigstes und zugleich im jüngsten Schrifttum am sträflichsten vernachlässigtes Fach an.¹²⁹ Durch diesen Umstand sei eine handwerklich miserable Musikmode entstanden, der von den Liebhabern, die schließlich selbst musikalisch unbedarft seien und der Aufklärung bedürften, auch noch fröhlich applaudiert werde.¹³⁰ Infolgedessen sei »alles, was dem ächten Musiker und Kenner außer dem **sinnlichen**, auch noch ein **intellektuelles Vergnügen** gewähren könnte, verdrängt, und an deren Stelle ein denkenden Geschöpfen unwürdiges und lächerliches Spielwerk untergeschoben« worden.¹³¹ Inzwischen sei auch die musikalische Kritik so indifferent gegenüber der zeitgenössischen Musikproduktion geworden, dass sie »sich nicht entblödet, dem Liebhaber getrost alles zu empfehlen, was nur klingt, und dem Ohr schmeichelt.«¹³² Forkel sieht sich in Anbetracht dieses Zustandes veranlasst, die *MKB* herauszugeben. Er will – nicht zuletzt mit den vorgestellten Werkanalysen – einen Beitrag zur musikalischen Aufklärung leisten, die er als politisches Projekt zur Behebung diagnostizierter Verfallserscheinungen begreift, und gleichzeitig seine Leser dazu anleiten, es ihm gleichzutun.¹³³

Setzt man die soeben betrachteten Texte, also die Vorworte zur *MKB* einerseits und zu seiner Einladung für die Vorlesungen *Über die Theorie der Musik* andererseits, in einen Zusammenhang, in dem sie allein aus ihrer zeitlichen Nähe ganz gewiss stehen, so ergibt sich ein übergeordnetes Programm für Forkels musikalische Aktivität: Aus dem Bedürfnis, seinem Publikum ein kritisch-analytisches Verständnis für sowohl allgemeine als auch konkrete musikalische Sachverhalte zu vermitteln, spricht einerseits die Sorge vor einem unaufhaltsamen Niedergang dessen, was Forkel für die geschichtliche Blütezeit der Musik hält, und andererseits (und damit verwandt) der Wunsch nach einer Aufwertung der Musik im bildungsbürgerlichen Kunstzusammenhang, in dem die Musikkritik aktuell noch nicht denselben Rang genieße wie die Kunst- oder die Literaturkritik – insbesondere die Literaturzeitschrift hatte sich schon im frühen 18. Jahrhundert formiert, die ersten Kunstzeitschriften entstanden um die Jahrhundertmitte.¹³⁴

129 Ebd., S. XII ff.

130 Ebd., S. XIII f.

131 Ebd., S. XIV. Hervorhebung im Original.

132 Ebd., S. XVI f.

133 Ebd., S. XXIV f.

134 Vgl. Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft* (wie Anm. 16), S. 244 f.

Das Bestreben, die Musik in einen breit aufgestellten Bildungskanon und -diskurs zu integrieren, geht jedoch zu dieser Zeit schon nicht mehr nur von der frühen musikwissenschaftlichen Fachwelt aus, sondern findet auch seinen Niederschlag in nicht-fachspezifischen Periodika, die schrittweise den Bericht über musikalische Ereignisse und Neuerscheinungen als ständige Rubrik integrierten, wie Kim am Beispiel des *Journals des Luxus und der Moden* gezeigt hat.¹³⁵ Als wichtiger Akteur der musikalischen Publizistik des späten 18. Jahrhunderts ist in jüngerer Zeit auch Johann Friedrich Reichardt ins Visier der Forschung gerückt.¹³⁶ Insbesondere die zunächst von Ludwig Aemilius Kunzen und Carl Spazier unter dem Namen *Musikalisches Wochenblatt*, später von Reichardt unter dem Titel *Musikalische Monathsschrift* herausgegebene Zeitschrift räumt der Musik- und Aufführungskritik einen breiten Raum in ihrem Programm ein und wartet mit bisweilen detailreichen Analysen auf. Viele Rezensionen sind indes kürzerer und kursorischer Natur und wurden deshalb in der vorliegenden Studie nicht berücksichtigt.

Zuvor gibt Reichardt das *MKM* heraus, in dem er die musikalische Analyse insbesondere als historisch-kritisches Werkzeug nutzt. Mit einer emphatischen Rede »An junge Künstler« eröffnend, versteht er – anders als Hiller und Forkel, die in unterschiedlicher Schattierung mehr die Rezipienten von Musik als Adressatenkreise ausmachten – sein Journal als Handreichung und Anleitung für emporstrebende Komponisten.¹³⁷ Reichardt erklärt in diesem Vorwort das Volkslied – bzw. in seinem Idiom »Volklied« – zu einer Art anthropologischer Essenz der Musik überhaupt,¹³⁸ von der die Komponisten im Lauf der Zeit immer weiteren Abstand genommen hätten, was sodann einen Verfall der Musik (dieser Topos begegnet, wenn auch unter anderen Vorzeichen, schon bei Forkel) und auch des Publikumsgeschmacks bewirkt habe: »Dieser Mangel an wahrem Kunstsinn verursacht sehr natürlich beym Volke eben solchen Mangel an wahrem Kunstgeschmack.«¹³⁹ Aus dieser Diagnose eines mitunter verdorbenen Musiklebens – Reichardt spricht von der »Sklaverrey für Notenhändler und Modeton zu arbeiten«¹⁴⁰ – ergibt sich

135 Vgl. dazu Jin-Ah Kim, »Zur Entstehung des bildungsbürgerlichen Diskurses über Musik. Musikbeiträge im ›Journal des Luxus und der Moden‹ von 1786 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 60 (2007), S. 95–116.

136 Vgl. zu Reichardts musikkritischer Arbeit insbesondere den kürzlich erschienenen Band von Gabriele Busch-Salmen und Regine Zeller (Hrsg.), *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Musikpublizist und kritischer Korrespondent*, Hannover 2020.

137 Johann Friedrich Reichardt, »An junge Künstler«, in: *MKM* 1 (1781/82), S. 1–7.

138 Siehe zu Reichardts anthropologischer Ästhetik des Volkslieds Volker Kalisch, »»An großgute Regenten ...« ›Volklied‹ als Erbauung und Ermahnung«, in: Busch-Salmen und Zeller (Hrsg.), *Johann Friedrich Reichardt* (wie Anm. 136), S. 33–42.

139 Reichardt, »An junge Künstler« (wie Anm. 137), S. 6.

140 Ebd.

sodann auch das Bedürfnis, Musikinteressierten zu helfen, sich in dem stetig unüberschaubarer werdenden Noten- und Musikalienmarkt einerseits und in der reichen Musikgeschichte andererseits zu orientieren. Die Kritik soll dabei als wissenschaftliches Instrumentarium zum allgemeinen Verständnis von Musik beitragen und in dieser Funktion den allgemein beobachtbaren Verfall der Musik abwenden. Sie versteht sich demnach bisweilen als Korrektiv eines von vermeintlicher Gefall- und Modesucht zersetzten Musiklebens und sieht sich selbst in der Verantwortung, für allgemeine Aufklärung zu sorgen. So will sie nicht nur Lesende über die aktuellen musikalischen Entwicklungen informieren, sondern auch Komponierenden durch kritische Analyse eine Ratgeberin in kompositionstechnischer Hinsicht sein.¹⁴¹ Kritik wird in jener Zeit, und das gilt allgemein, nicht als stille Beobachterin eines sich selbständig entwickelnden Musiklebens, nicht als theoretischer Reflexionsraum mit bloß abstraktem Bezug zum Gegenstand verstanden, sondern als integraler und notwendiger Teil der Praxis selbst. In diesem Sinne will auch Reichardt dem (aus seiner Sicht) im Niedergang befindlichen Publikums- und Komponistengeschmack seiner Zeit entgegenwirken, indem er in der Rubrik »Merkwürdige Stücke großer Meister verschiedener Zeiten und Völker« ihm herausragend scheinende Kompositionen aus der bisherigen musikalischen Geschichte herausgreift und vorbildliches kompositorisches Handwerk an ihnen demonstriert.¹⁴² Das *MKM* stellt Reichardt, nachdem zwischen den beiden erschienenen Bänden fast 10 Jahre liegen, aufgrund geringer Subskriptionen wieder ein.¹⁴³ Später gibt er gemeinsam mit Ludwig Aemilius Kunzen in Berlin das *MWB* heraus.¹⁴⁴ Auch hier erscheinen Kritiken zeitgenössischer Musik mit zuweilen umfangreichen analytischen Betrachtungen,¹⁴⁵ jedoch machen die Werkbetrachtungen so gut wie keinen Gebrauch von Notenbeispielen. Einige der Texte zeugen gleichwohl so sehr von analytischem Gespür, dass sie für die vorliegende Darstellung gleichwohl gewinnbringend sind.

Aus den Transformationen der musikalisch-publizistischen Schriftkultur dieser zweiten Jahrhunderthälfte entsteht dann auch die erste Musikzeitschrift

141 Vgl. dazu auch Reichardts Vorwort »An großgute Regenten«, in: *MKM* 1 (1781/82), S. V–VII.

142 Vgl. auch Regine Zeller, »... auf die bessere zweckmäßigere edlere Erziehung des Künstlers«. Zu Reichardts Zielen in seinem *Musikalischen Kunstmagazin*«, in: Busch-Salmen und Zeller (Hrsg.), *Johann Friedrich Reichardt* (wie Anm. 136), S. 43–60, hier: S. 52 f.

143 Vgl. ebd., S. 57.

144 Vgl. auch den Kurzüberblick von Ole Hass, »Musikalisches Wochenblatt/Musikalische Monatsschrift«, in: *RIPM* 2011 <<https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MWB>> 05.06.2025.

145 Vgl. dazu auch Ewert, »Zergliederung als musikkritisches Instrument« (wie Anm. 40), S. 27 ff.

von weitreichendem und ständigem Einfluss. Dass der Fokus auf Einzelpersonen in der historischen Beschreibung des Musikzeitschriftenwesens des 18. Jahrhunderts oft im Vordergrund steht, hat seine Ursache naturgemäß in dem Umstand, dass die frühen Musikzeitschriften in der Regel Ein-Mann-Projekte sind¹⁴⁶ – ein Sachverhalt, der sich 1798 mit der Gründung der *AmZ* grundlegend ändert.

2.3 Modell *AmZ* – das Zeitalter der Musikkritik

»Unter Sozialhistorikern besteht ein allgemeiner, wenn auch vager Konsens, daß sich die moderne Bildung zusammen mit der Formation durchgesetzt habe, die sich als ›Bürgertum‹ bezeichnen läßt.«¹⁴⁷ Über Musik in all ihren Belangen zu sprechen – seien sie historischer, theoretischer, praktischer oder informeller Natur – und Musik zu machen, avanciert um 1800 zu einem festen Bildungsinteresse des deutschen Bürgertums.¹⁴⁸ ›Bildung‹ soll dabei nicht verstanden sein als ein selbstreferenzieller, subjektiver Distinktionsreflex, sondern als funktional differenziertes geschichtliches Phänomen, das eng an die sozialen und politischen Verhältnisse des Bürgertums gekoppelt ist. Reinhart Kosellecks begriffsgeschichtlichen Überlegungen folgend, charakterisiert

den deutschen Bildungsbegriff, daß er den Sinn einer von außen angetragenen Erziehung, der dem Begriff im 18. Jahrhundert noch innewohnt, umgießt in den Autonomieanspruch, die Welt sich selbst einzuverwandeln [...], daß er den gesellschaftlichen Kommunikationskreis nicht mehr zurückbezieht auf die politisch begriffene *societas civilis*, sondern zunächst auf eine Gesellschaft, die sich primär durch ihre mannigfaltige Eigenbildung begreift [...], daß er die kulturellen Gemeinschaftsleistungen, auf die er sich natürlich auch bezieht, zurückbindet in eine persönliche Binnenreflexion, ohne die eine gesellschaftliche Kultur nicht zu haben sei.¹⁴⁹

So erklärt sich auch der programmatische Wandel des Mediums Musikzeitschrift in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als es aus den Fußstapfen der elitären Gelehrtenliteratur endgültig heraustritt, sich den egalitären

146 Auch Reichardt führt das von Kunzen und Spazier zunächst gemeinschaftlich redigierte *MWB* allein weiter.

147 Vgl. Koselleck, »Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung« (wie Anm. 20), S. 105.

148 Vgl. Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Stuttgart 2007, S. 10–21.

149 Koselleck, »Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung« (wie Anm. 20), S. 110.

Charakter eines im Prinzip allen Interessierten offenstehenden Forums gibt und die Selbstreflexion, den Prozess der Eigentätigkeit bei seinem Publikum anzuregen bestrebt ist. Gerade die mit Musik befassten Zeitschriften spielen in dieser kulturellen Selbstverortung des Bürgertums eine bedeutende Rolle, das den Diskurs um Bildung ab dem 18. Jahrhundert verstärkt führt: »Der psychologisch wie auch philosophisch und pädagogisch geprägte Diskurs hat viel dazu beigetragen, daß als Medium der Verfeinerung, der Kultivierung der Empfindungen, Gefühle und Affekte nunmehr die Produktion und die Rezeption von Kunst ins Gespräch kommt.«¹⁵⁰ Diese hat weit übers ästhetische Erleben hinaus identifikatorische Potenziale, die sich gesellschaftlich und individuell ausschöpfen lassen und vor allem in einer Stärkung der Amateurkultur resultieren: »In Anbetracht der Spezialisierungen in den Wissenschaften und der virtuellen Leistungen in den Künsten gehört ein gewußter und gekannter Dilettantismus zur Bildung. Er schafft eine Schutzzone der Autonomie, die für Kunst und Wissenschaft allemal beansprucht wird.« Dadurch gerate aber die »Kunst nicht zur l'art pour l'art, sondern sie bleibt – über ihre aktiven Rezipienten – Medium der Bildung.«¹⁵¹ Diesem formal egalitären, inhaltlich hingegen doch vielfach elitären¹⁵² Bildungseifer kommen die unterschiedlichen seinerzeit kursierenden Zeitschriftenformate in ebenso unterschiedlicher Weise nach. Ulrich Tadday zeigt in seiner grundlegenden Studie zur Entstehung des Musikfeuilletons, dass die Schlüsselbegriffe zum Verständnis dieses Mediums »Unterhaltung und Bildung« seien, jedoch in einer sich von den Fachzeitschriften deutlich abgrenzenden Popularität.¹⁵³ Tadday beschreibt drei – durchaus aufeinander bezogene – Funktionen des bürgerlichen Bildungsideals: Kompensation politischer Repression, soziale Distinktion sowie kulturelle Identifikation mit der eigenen Gruppe.¹⁵⁴ Diese drei Funktionen vermag ein Gegenstand wie die Musik mit ihren zahlreichen theoretischen wie praktischen Deutungsangeboten besonders gut zu erfüllen. Dass nun gerade die Zeitschrift zur Trägerin jener bürgerlichen Potenziale wird, ist kein medienhistorischer Zufall, sondern steht in einem strukturgeschichtlichen Zusammenhang: Tadday zufolge setzt Bürgerlichkeit »ein hohes Maß an sozialer Organisation voraus, das nur über Kommunikationsmedien wie Bücher und Zeitschriften gewährleistet werden konnte«.¹⁵⁵ Erinnert sei an Faulstichs

150 Ursula Franke, Art. »Bildung/Erziehung, ästhetische«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, S. 696–727, hier: S. 704.

151 Koselleck, »Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung« (wie Anm. 20), S. 140.

152 Vgl. ebd., S. 131

153 Vgl. Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons* (wie Anm. 22), S. 8–16.

154 Ebd., S. 11–16.

155 Ebd., S. 16.

Apostrophierung der Zeitschrift als »Schlüsselmedium« der bürgerlichen Gesellschaft. Eine solch kommunikativ organisierte Medienkultur erfordert eine spezifische Kulturtechnik, das Lesen, das »sowohl funktionale Voraussetzung bildungsbürgerlicher Identitätsfindung als auch immer zugleich Statussymbol bildungsbürgerlicher Abgrenzung« ist, was »selbstverständlich auch für die vermehrte Lektüre von Zeitungen und Zeitschriften [gilt], durch die der belesene Bürger am musikalischen Diskurs der Gebildeten partizipieren und sich gleichsam von den unbelesenen Zeitgenossen distinguieren konnte«. ¹⁵⁶ Hinzu kommt schließlich, dass in Musikzeitschriften zuweilen nicht nur sprachliche, sondern auch musikalische Zeichensysteme, also Notenschrift, zu lesen und – im Fall des Letzteren – zu spielen sind.

Das entstehende Feuilleton zum einen und die sich weiter spezialisierende Fachpresse zum anderen sind insofern zwei Seiten derselben Sache. Das gilt folglich auch für die Musik, die sowohl in informeller wie in professioneller Hinsicht reflektier- und praktikierbar ist. Was Musikzeitschriften nun vertreten, ist sowohl die Erweiterung ihres Gegenstands als allgemeines bürgerliches Bildungsgut als auch die Zuspitzung eines wissenschaftlichen Expertendiskurses über Musik. Die Trennung von musikalischem Allgemein- und Fachwissen scheint somit auch und gerade in den thematischen Differenzierungsprozessen der musikalischen Periodika seit dem späten 18. Jahrhundert zu wurzeln. Um 1800 verändern sich zudem grundlegende Faktoren der Produktion und Rezeption des musikalischen Zeitschriftenwesens, die einem dem bürgerlichen Bildungsinteresse entsprechenden Angebot in mehrfacher Weise entgegenkommen: Immer weitreichender zeichnen nun Verlage für die Herausgabe musikalischer Periodika verantwortlich, was sich in ökonomischer, technologischer und personeller Hinsicht existenzsichernd auf den sich programmatisch ausdifferenzierenden Musikjournalismus auswirkt. Dies führt sogar zur Gleichzeitigkeit konkurrierender Blätter – eine Situation, von der im 18. Jahrhundert, zumindest im musikalischen Zeitschriftenwesen, kaum die Rede sein konnte. Nicht zuletzt trägt dazu bei, dass spätestens mit Hillers Journal ein auf die Bedürfnisse einer bildungsbeflissenen Leserschaft ausgerichtetes, thematisch austariertes Modell vorliegt, das nun Schule macht und gleichsam Konjunktur bekommt.

1798 verlässt die erste Ausgabe der *AmZ* die Druckerei des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel. ¹⁵⁷ Das, was Hiller mit den *WNA* ursprünglich im Sinn hatte und was Forkels und Reichardts Journale in je anderer Akzentuierung fortschrieben, kann die *AmZ* als erstes von zahlreichen musikalischen Periodika des 19. Jahrhunderts realisieren, ¹⁵⁸ sodass sie zum historisch gewichtigen

156 Ebd.

157 Siehe zu den Anfangsgründen Martha Bruckner-Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Hilversum 1965.

158 Vgl. ebd., S. 19.

Prototyp des modernen Musikjournalismus wird.¹⁵⁹ Sie erscheint über fünf Jahrzehnte lang wöchentlich und informiert Musikinteressierte, Laien und Professionelle gleichermaßen über allerlei musikalische Belange. Verantwortlicher Redakteur dieser Zeitschrift, die in diesem Zeitraum gleichsam tonangebend im musikjournalistischen Geschäft sein wird, das am Anfang seiner – auch internationalen – Hochkonjunktur steht, ist zunächst Friedrich Rochlitz, der diesen Posten bis 1818 bekleidet.¹⁶⁰ Auf ihn folgen Gottfried Christoph Härtel (1819–1827), Gottfried Wilhelm Fink (1827–1842), Moritz Hauptmann (1843–1846) und zuletzt seit 1846 Johann Christian Lobe. 1848 wird die Zeitschrift eingestellt. Nach einer fünfzehnjährigen Pause nimmt sie ihr Geschäft wieder auf, allerdings – insbesondere unter der Ägide Friedrich Chrysanders – mit erheblichen programmatischen Neuorientierungen.¹⁶¹ Vorliegende Darstellung beschränkt sich indes auf die erste Folge der AmZ.¹⁶²

Gegliedert ist die AmZ in fest angelegte Rubriken,¹⁶³ wovon die erste, »Abhandlungen«, einen musikästhetischen oder musiktheoretischen Essay oder aber eine große Werkanalyse beinhaltet, während im zweiten Teil »Biographische Nachrichten« musikalischer Persönlichkeiten mitgeteilt werden. An dritter Stelle sind unter »Recensionen« zum einen Besprechungen aus dem Bereich der Schriften, zum anderen aber auch Kritiken neu herausgekomener Musikalien zu finden. Ein vierter Teil enthält »Beschreibung[en] neuerfundener Instrumente«, worauf fünftens »Nachrichten in und aus Briefen« folgen. In einem abschließenden sechsten Teil finden sich »Miscellen« aller Art, seien es Gedichte, Anekdoten oder dergleichen mehr.¹⁶⁴ Diese »in jeder Nr. der AMZ befolgte Anordnung des Inhaltes wurde für alle nachfolgenden,

159 So auch der Untertitel eines Aufsatzes von J. Murray Barbour, »Allgemeine Musikalische Zeitung. Prototype of Contemporary Musical Journalism«, in: *Notes* 5 (1948), S. 325–337.

160 Siehe zur Gründung der AmZ: Markus Erb-Szymanski, »Das Leipzig des Friedrich Rochlitz. Die Anfänge der musikalischen Kanonbildung und der klassisch-romantischen Musikästhetik«, in: Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Hrsg.), *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*, Leipzig 2007, S. 42–81; Wilhelm Seidel, »Friedrich Rochlitz. Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit«, in: ebd., S. 37–41.

161 Siehe Marion Recknagel, »Dem Wahren, Schönen, Guten: Die neue Folge der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*«, in: Horlitz und Marion (Hrsg.), *Musik und Bürgerkultur* (wie Anm. 160), S. 270–294; dies., »Neue Sachlichkeit. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* unter Friedrich Chrysander«, in: ebd., S. 295–316.

162 Im Folgenden ist damit, soweit nicht anders angegeben, stets die erste Folge von 1798–1848 gemeint.

163 Ein konziser Überblick findet sich bei Ole Hass, »Allgemeine musikalische Zeitung.« in: *RIPM* 2009, <<https://www.ripm.org/pdf/Introductions/ALZintroor.pdf>>, heruntergeladen am 05.06.2025.

164 Vgl. AmZ 1 (1798/99). Sp. I–XI.

universal angelegten Musikzeitschriften des neunzehnten Jahrhunderts richtungsweisend«. ¹⁶⁵ Ein wesentlicher, auf der Anbindung an das Verlagshaus fußender Faktor für den langjährigen Bestand und den Erfolg der Zeitschrift ist zudem die günstige personelle Ausstattung der Redaktion, sodass sämtliche Sektionen kontinuierlich mit Text gefüllt werden können. Im Gegensatz zum bisherigen Musikjournalismus, der zumeist an seiner mangelnden Vernetzung und den überlasteten Ein-Mann-Redaktionen scheiterte, beschäftigt die *AmZ* einen großen Mitarbeiterstab. ¹⁶⁶

Als Apologet klassizistischer Musikästhetik engagiert sich Rochlitz insbesondere für das Schaffen Mozarts und Haydns, und auch das kompositorische Wirken Beethovens stößt in den ersten Jahrzehnten der *AmZ* auf großes Interesse – viele literarisch besonders ambitionierte Werkanalysen beziehen sich auf die Kompositionen der ›Wiener Klassiker‹. Insofern »formte er [Rochlitz, A. F.] in der Zeit von 1798 bis 1818 die *AmZ* zu einem Medium, das entscheidend die musikalischen Präferenzen der bürgerlichen Öffentlichkeit in Deutschland prägte«. ¹⁶⁷ Nicht zuletzt E. T. A. Hoffmanns Texte zu Beethoven, ¹⁶⁸ allen voran seine Analyse der 5. Sinfonie, die weiter unten zu kommentieren sein wird, gehören zu den rezeptionsgeschichtlich prägendsten Dokumenten nicht nur der Sinfonie selbst, sondern auch der Theorie und Ästhetik der Sinfonie als Gattung. Marcus Erb-Szymanski attestiert der *AmZ* nicht weniger als »die Etablierung einer neuen Musikästhetik, die das ganze 19. Jahrhundert bis weit ins 20. hinein einflußreich [blieb]«. ¹⁶⁹ Ob diese »neue Musikästhetik« nun das Verdienst einer einzigen Fachzeitschrift ist, sei dahingestellt. Dass sie eine große Rolle für die Selbstbestimmung bürgerlicher Musikanschauung im 19. Jahrhundert spielt, steht indessen außer Frage. Daran wesentlich beteiligt ist die nun sich immer weiter ausdifferenzierende Musikkritik, die unter den oben skizzierten Rubriken stets breiten Raum einnimmt. ¹⁷⁰ Allein das opulente

165 Fellingner, »Zeitschriften« (wie Anm. 13).

166 Vgl. Bruckner-Bigenwald, *Die Anfänge der AmZ* (wie Anm. 157), S. 46.

167 Lothar Schmidt, Art. »Rochlitz, (Johann) Friedrich«, in: Laurenz Lütken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11753>> 05.06.2025.

168 Siehe dazu Peter Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Freiburg 1976.

169 Vgl. Erb-Szymanski, »Das Leipzig des Friedrich Rochlitz« (wie Anm. 160), S. 53.

170 Im Folgenden soll es um die Musikkritik vor allem des Werkrezensionswesens gehen. Für einen umfassenden Überblick über die ebenfalls bedeutsamen Konzertkritiken der *AmZ* siehe Reinhold Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)* (= Kultur im Zeitbild 1), Frankfurt a. M. 1969, sowie Jin-Ah Kim, »Johann Friedrich Rochlitz und seine Konzertkritiken in der Allgemeinen musikalischen Zeitung bis 1807/08«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), S. 191–208. Die schiere

Korpus der in der *AmZ* abgedruckten Werkrezensionen würde hinreichend viel Stoff liefern für umfangreiche diskurs-, rezeptions-, interpretations- und allgemein-musikhistorische Untersuchungen. Es gibt Aufschluss über die Geschichte der Musikkritik und der Musikanalyse, die gerade in den Jahrzehnten um 1800 wesentlichen Entwicklungsprozessen unterliegen, aber auch über das enge Verhältnis von Musikleben und Besprechungswesen.¹⁷¹ Nicht nur stellen Rezensionen dem interessierten Publikum eine Informations- und Bildungsquelle zur Verfügung, sondern sie adressieren mit ihren Kritiken auch die Komponisten der besprochenen Werke selbst. Jene Vermittlerrolle, die die Musikkritik sich selbst zuweist, erschöpft sich also nicht in einem monodirektionalen Verhältnis.¹⁷² Komponisten müssen ihr Schaffen neben der handwerklich-kompositionstechnischen Kritik nicht selten an ihrem Ruf messen lassen; das gilt nicht nur, aber zum Beispiel auch für Fragen der Spieltechnik, die in vielen Rezensionen der *AmZ* Berücksichtigung finden: Wer schon berühmt ist, kann »auch einmal für einen elitären Kreis von pianistischen Meistern schreiben bzw. auch den fortgeschrittensten und hochambitionierten Liebhabern eine ›harte Nuß‹ zu knacken geben«, während, wer sich seine kompositorischen Sporen erst zu verdienen hat, »noch Rücksicht nehmen [musste] auf ein klavierspielendes ›zahlreiches Publikum‹.«¹⁷³ Musik, sich nun in ihrer Bedeutung als bürgerliches Bildungsgut verstetigend, muss schließlich auch und vor allem denen zugänglich sein, die sie aus einer Form der Muße heraus rezipieren, praktizieren und Musik als Mittel der sozialen Identifikation und somit Distinktion begreifen. Zu deren Orientierung im sich beschleunigenden Musikalienmarkt tragen Musikzeitschriften mit ihren kritischen Selektionsverfahren maßgeblich bei. So liefert die *AmZ* der musikalisch interessierten Öffentlichkeit ein breites Portfolio an Texten zur kritischen Auseinandersetzung mit (zumeist) neuer Musik – greifbar soll Musik hier als ästhetischer Gegenstand fernab theoretisch-regulativer Kodifizierung werden. Gleichwohl darf ›die‹ musikalisch interessierte Öffentlichkeit, die für eine Auseinandersetzung mit Werkzusammenhängen, wie sie sich in der musikkritischen Analyse darstellt,¹⁷⁴ zugänglich war, nicht quantitativ überschätzt werden; die Entstehung der Musikkritik einerseits und die Profilierung des öffentlichen Konzertwesens andererseits korrelieren zwar historisch, nicht

Vielfalt der musikkritischen Textformate der *AmZ* regte den Autor vorliegender Arbeit überhaupt erst zu seiner Forschung an.

171 Siehe dazu Gersthofer, »Werkkritik und Musikleben« (wie Anm. 41).

172 Vgl. ebd., S. 152 f.

173 Ebd., S. 164.

174 Wenn sich auch eine solche Auseinandersetzung gegenüber dem professionellen Theoriediskurs unverbindlicher darstellt, ist sie diesem jedoch oft in ihren Grundannahmen verpflichtet.

aber zwangsläufig (bildungs-)soziologisch, oder wenn, dann zeitlich versetzt: Die Überschneidungen zwischen den Adressatengruppen beider dürften sich, gerade in der Anfangszeit um 1800, noch überschaubar ausgenommen haben. Der breitere Kreis einer musikalisch interessierten Öffentlichkeit wurde eher vom Musikfeuilleton als von den demgegenüber immer noch spezialistischen Musikzeitschriften angesprochen. Von einer Expertise, wie sie zum Nachvollzug der teils voraussetzungsreichen kritischen Werkanalysen erforderlich war, ist, wie Thorau überzeugend darlegt, bei der Mehrzahl der Konzertgänger der Zeit nicht auszugehen.¹⁷⁵

Dass die *AmZ* auch fernab der sozialen Funktion nicht als ein rein diskursives Medium im musikästhetischen Orbit schwebt, in dem es ›der Kunst allein‹ gilt, sondern dass vielmehr ökonomische Überlegungen das Unternehmen in nicht unerheblicher Weise mitbestimmen,¹⁷⁶ stellt Axel Beer in Studien zum Musikverlagswesen des 18. und 19. Jahrhunderts mit Nachdruck heraus: Hegemoniale Verlagsinteressen sind ein nicht zu unterschätzender Bestandteil des publizistischen Programms und beeinflussen die Produktion und Rezeption musikalischer Kompositionen tiefgreifend.¹⁷⁷ Sogar die Gründung der *AmZ* deutet Beer als verlagspolitisch motiviertes Manöver, um technologische und merkantile Dominanz gegen die Ambitionen konkurrierender Verlage zu behaupten, weil »Härtel [...] seine Zeitung zum alleinigen Forum des Musikalienhandels machen wollte«.¹⁷⁸ Ganz bewusst sei daher in der *AmZ* auch die 1800 erfolgte Gründung des Leipziger Bureau de Musique von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel in der Anfangszeit ignoriert worden.¹⁷⁹ Daraus ergeben sich auch Fragen an die Repertoire- und Rezeptionsforschung: Eine gesonderte Studie hätte das Verhältnis zwischen besprochenen Werken insgesamt und der Kritik unterzogenen Werken aus dem Katalog von Breitkopf & Härtel zu eruieren. Dass Rezensionen nämlich hinter der vordergründig

175 Vgl. dazu Christian Thorau, »Vom Programmzettel zur Listening-App. Eine kurze Geschichte des geführten Hörens«, in: Martin Tröndle (Hrsg.), *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld 2018, S. 165–196, hier: S. 166 f.

176 So wie es ja auch ökonomische Gründe waren, die zur Einstellung der Musikzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts führten.

177 Vgl. Axel Beer, »Bedingungen, Strukturen und Entwicklungen des Leipziger Musikverlagswesens im 19. Jahrhundert«, in: Stefan Keym und Katrin Stöck (Hrsg.), *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert. Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte* (= Musik-Stadt 3), Leipzig 2008, S. 3–11, hier: S. 3 f.

178 Vgl. Axel Beer, »Musikverlag und Musikalienhandel im Leipzig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Stefan Keym und Peter Schmitz (Hrsg.), *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung*, Hildesheim u. a. 2016, S. 119–168, hier: S. 140 f.

179 Vgl. ebd., S. 141.

kritischen Absicht auch als Werbetexte für das eigene Verlagsprogramm fungieren können, erscheint vor diesem Hintergrund, wenn nicht zwingend, so doch plausibel. Diese Überlegung soll nun explizit nicht zu ökonomistischem Reduktionismus inspirieren, sondern vielmehr nur auf die Vielschichtigkeit der Medien verweisen, um die es hier geht.

Für die in der *AmZ* um 1800 vertretene Auffassung von Musikkritik ist Hans Georg Nägels Folgeartikel »Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung«¹⁸⁰ insofern erwähnenswert, als es sich bei diesem Text um eine der ersten ambitionierten, um Systematik bemühten kunsttheoretischen, epistemologischen und methodologischen Selbstreflexionen der noch jungen Musikkritik handelt, um eine erste Standortbestimmung also, deren Folgen freilich zur Debatte stehen.¹⁸¹ Grundlegend in Nägels Aufsatz ist die Konzeption von Musikkritik als einem erkenntnisleitenden Unterfangen, das jenseits individueller Maßgaben objektiv zu urteilen vermag, womit Nägeli »in seinem Jahrhundert der erste gewesen [ist], der Musikkritik von individueller Meinung trennte«.¹⁸² Ganz unproblematisch ist Nägels Überlegung jedoch nicht, und so treten nach einiger Zeit mehr und mehr ihre kunstphilosophische Inkonsistenzen zutage. Nach einer funktionellen Differenzierung von »angewandter« und »reiner« Kunst stellt er vier Perspektiven vor, die eine umfassende Kritik einnehmen müsse:¹⁸³ Der *methodische* Standpunkt generiert seine Kriterien aus kompositionstheoretischen Regeln und Normen und beurteilt somit die handwerkliche Faktur eines Kunstwerks. Ihm verwandt sei auch der *architektonische* Standpunkt, den Nägeli zwar erwähnt, wegen der großen Ähnlichkeit zu Ersterem aber nicht weiter theoretisch elaboriert. Der *pathologische*¹⁸⁴ Standpunkt nehme die Musik als schönes Spiel der Empfindungen ins Visier, mache aber eine Verständigung auf objektive Kriterien schwierig. Daher sei durch ihn nur ästhetische Reflexion, nicht aber Kritik im eigentlichen Sinne zu haben. Dem *historischen* (bzw. *historisch-philosophischen*) Standpunkt obliege sodann die Bestimmung des »temporären Werths« einer Komposition, während der *idealistische* das Genie expliziere, eine Kategorie, die indessen kaum adäquat in Worte, geschweige denn in Theorie zu fassen ist. Diese Bestimmung des Genies ist insofern schwierig, als jenes eigentlich den mehr oder minder eindeutigen Kriterien des methodischen,

180 Nägeli, »Versuch einer Norm« (wie Anm. 6).

181 Einen kritischen Kommentar zu Nägels Text liefert Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), S. 88–96.

182 Ebd., S. 90.

183 Vgl. Nägeli, »Versuch einer Norm« (wie Anm. 6), Sp. 232–237.

184 Im Unterschied zum heutigen Wortgebrauch meint »pathologisch« hier nicht »krankhaft«, sondern »emotional« oder »affektiv«. Vgl. *Goethe-Wörterbuch*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/GWB>>, 05.06.25.

architektonischen und historischen Standpunkts mit einer individuellen Schaffenskraft entgegensteht. Nägeli rettet seine Konzeption, indem er den idealistischen Standpunkt dem methodischen gegenüberstellt und die Regelverstöße des Genies aus dessen künstlerischem Streben heraus legitimiert.¹⁸⁵ Diese vier Perspektiven schließen Nägeli zufolge den »Gesichtskreis der reinen Objektivität«, den es benötige, um reine Kunstwerke angemessen einer soliden Kritik zu unterziehen.¹⁸⁶ Diesem stellt er im Folgenden einen »Gesichtskreis der Relativität« gegenüber, einen vom künstlerischen Schöpfungsprozess her definierten Begriffszusammenhang, der sich auf die angewandten Kunstwerke bezieht.¹⁸⁷ Helmut Kirchmeyer fragt sich bei Nägelis nicht ganz widerspruchsfreiem Kategorienkomplex zu Recht, »wie weit seine Rubrizierung überhaupt praktisch-musikalischen Wert besitzen soll und wie weit ihn nicht der Wille zur Systembildung in eine Gliederungseuphorie aus Unterabteilungen treibt«.¹⁸⁸ Das ist auch insofern von Bedeutung, als letztlich die für die vorliegende Studie ausgewerteten Werkanalysen ein eher unverbindliches Verhältnis zu einer systematischen Kritik aufweisen.¹⁸⁹ Nägeli erörtert nachfolgend die Urteilskriterien für die Betrachtung angewandter Kunstwerke, deren Zuordnung jedoch eher arbiträr scheint und die sich daher, wie Kirchmeyer treffend festhält, »als philosophische Prinzipien nicht halten lassen, weil sie sich nicht ausschließen und damit je nach Standpunkt zum begründet widersprechendsten Urteil gefunden werden kann«.¹⁹⁰ Es folgt schließlich die Empfehlung einer Kritiker-Routine: Um die Art der zu schreibenden Kritik zu bestimmen, sei zunächst festzustellen, ob es sich um reine oder angewandte Kunst handle. Im Falle eines reinen Kunstwerks schlägt Nägeli vor, zunächst den methodischen Gehalt – also die kompositionstechnische Richtigkeit – zu analysieren. Sodann müsse diesem der genialische gegenübergestellt werden. Drittens sei die historische Einordnung vorzunehmen und erst viertens und letztens eine auf ästhetische Wirkung zielende »pathologische«. Letztere, in Ermangelung eines Normsystems, sei kein verpflichtender Teil eines kritischen Texts.¹⁹¹ Unter Beachtung dieser Verfahrensempfehlung schließlich würde sich die *AmZ* »allmählig zu einem kunstrichterlichen Tribunal bilden, und Jeder, der in probenhaltigen Probestücken von Recensionen seine Titel bey der

185 Vgl. Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), S. 91.

186 Nägeli, »Versuch einer Norm« (wie Anm. 7), Sp. 267.

187 Vgl. ebd., Sp. 268 f.

188 Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), S. 92.

189 Nägeli selbst scheint in der *AmZ* weniger als Kritiker denn als Autor überwiegend programmatischer oder thematischer Aufsätze, etwa zur Gesangspädagogik, fungiert zu haben.

190 Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), S. 93.

191 Vgl. Nägeli, »Versuch einer Norm« (wie Anm. 6), Sp. 273 f.

Redaktion als der konstituierenden Behörde eingäbe, hätte darin von Rechtswegen Sitz und Stimme«. ¹⁹² Es gilt, den Konjunktiv in Nägelis Formulierungen ernst zu nehmen, denn dass die einzelnen, häufig nach wie vor anonym gebliebenen Kritiker der *AmZ* sich an Nägelis Modell orientiert haben, ist im Einzelfall nur schwer nachzuweisen, insbesondere auch wegen der Diversität an kritischen Zugängen, die sich in der Zeitschrift finden. Gleichzeitig ist nicht auszuschließen, dass in der Maßgabe, eine Komposition an ihren Ansprüchen bzw. dem von der Kritik unterstellten Anspruch zu messen, den Fokus also auf die Werkindividualität und ihre historische Dimension zu legen, ein zumindest abstrakter Orientierungspunkt besteht, zumal der Gedanke des Individualwerkes ohnehin um 1800 virulent wird.

Eine weitbeachtete Instanz der Musikkritik ist die *AmZ* allerdings in der Tat geworden – ob das nun an Nägelis kritischer Methodologie liegt oder nicht, sei dahingestellt. Und nicht nur das: Ihr Modell ist von solchem Erfolg – im Übrigen auch in kommerzieller Hinsicht ¹⁹³ –, dass sich im Folgenden auch »allgemeine musikalische Zeitungen« südlich und nördlich der Messestadt gründen, mit mehr oder weniger engem Bezug zur Leipziger Instanz: Von 1817 bis 1824 erscheint in Wien die zunächst von den Brüdern Joseph und Ignaz Ritter von Seyfried, seit 1821 dann von Friedrich August Kanne redigierte *AMO*, und von 1824 bis 1830 wiederum in Berlin die *BAM*, die der Musiktheoretiker und Beethoven-Biograf Adolf Bernhard Marx herausgibt. Während die *AMO* getrost als Ablegerin bezeichnet werden kann, charakterisiert Kirchmeyer die *BAM* als dezidierte »Gegengründung«. ¹⁹⁴

Die 1817 bis 1824 in Wien erscheinende *AMO* beschäftigt zu einem Großteil musikalische Laien und ist ein auch über die Grenzen Wiens hinaus durchaus geachtetes Blatt. ¹⁹⁵ Inhaltlich strebt die Zeitschrift an, ein breites Panorama von anspruchsvollen theoretischen Aufsätzen über Rezensionen und Konzertberichte bis hin zu Anekdoten abzudecken, ohne jedoch eine feste inhaltliche oder formale Anlage zu definieren. ¹⁹⁶ Mit besonderem Interesse widmen sich die Autoren der *AMO* dem Schaffen Beethovens und Rossinis, ¹⁹⁷ theorie- und analysegeschichtlich ist allerdings vor allem Kannes über mehrere Ausgaben angelegte, jedoch nicht ganz vollendete Analyse der Klavierwerke Mozarts von

192 Ebd., Sp. 274.

193 Vgl. zur Rentabilität des Unternehmens Bruckner-Bigenwald, *Die Anfänge der AmZ* (wie Anm. 157), S. 30–33.

194 Vgl. Helmut Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), S. 147.

195 Vgl. Beverly Jung Sing, »Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (1817–1824)«, in: *RIPM*, S. IX, <<https://www.ripm.org/pdf/Introductions/AMOIntroor.pdf>>, heruntergeladen am 05.06.25.

196 Vgl. ebd., S. XI.

197 Vgl. ebd.

einigem Belang und soll weiter unten eingehend diskutiert werden. Ähnlich wie die Leipziger *AmZ* könnte die *AMO* durchaus eine Werbefunktion für die Werkausgaben des Verlags Steiner & Co. erfüllt haben, in dessen Haus sie bis Ende 1820 erscheint, darunter auch Kannes erwähnte Mozart-Analyse.¹⁹⁸ Die *AMO* harrt weitgehend noch einer eingehenden Bearbeitung durch die musikwissenschaftliche Forschung.¹⁹⁹

1824 erscheint die erste Ausgabe der von Adolf Bernhard Marx gemeinsam mit dem Berliner Verleger Schlesinger herausgegebenen, wöchentlich erscheinenden *BAM*.²⁰⁰ Seine publizistische Tätigkeit richtet Marx vor allem auf die Pflege älterer Musik, die Rezeption von Beethovens Kompositionen sowie deren Kanonisierung aus.²⁰¹ Einen besonderen Anteil macht daher sein enthusiastisches Engagement für die Musik Beethovens aus, dem er nicht nur zahlreiche emphatische Rezensionen und ambitionierte Analysen zugedenkt, sondern den er auch als Höhepunkt in einem geschichtsphilosophischen Narrativ platziert, das sich seinerzeit in der Ästhetik populärer idealistischer Denkmodelle bedient, diese aber eher unverbindlich rezipiert.²⁰² Im Unterschied zur Leipziger *AmZ* kommt der Werkbesprechung in Marx' Zeitschrift noch größeres Gewicht zu, was ihr eine große Beliebtheit beim Berliner Publikum einbringt, welchem zudem kaum andere Musikzeitschriften zur Verfügung stehen.²⁰³ 1830 stellt Marx die Zeitschrift wieder ein, zum einen verringerte sich »der publizistische Effekt der Zeitschrift«, zum anderen wird Marx an die Berliner Universität berufen. »Die Einstellung der *BAM* nach Marx' Abgang belegt, wie eng die Existenz der Zeitschrift mit der Person Marx' verknüpft war.«²⁰⁴ Offensichtlich ist das Modell der Ein-Mann-Redaktion in dieser Form nicht mehr tragfähig am Ende des ersten Jahrhundertdrittels.

198 Vgl. ebd., S. XII.

199 In Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), ist nichts über die Zeitschrift zu lesen. Vor Kurzem dazu erschienen ist immerhin: David Wyn Jones, »Shared Identities and Thwarted Narratives: Beethoven and the Austrian Allgemeine musikalische Zeitung, 1817–1824«, in: Keith Chapin und ders. (Hrsg.), *Beethoven Studies* 4, Cambridge 2020, S. 166–188.

200 Eine Einführung bieten Martina Lang und Martina Wurzel: »Berliner allgemeine musikalische Zeitung (1824–1830)«, in: *RIPM*, <<https://www.ripm.org/pdf/Introductions/BAMintroor.pdf>>, heruntergeladen am 05.06.2025.

201 Vgl. Ullrich Scheideler, Art. »Marx, Adolf Bernhard«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, 28.02.2020. Zudem Arno Forchert, »Adolf Bernhard Marx und seine Berliner allgemeine musikalische Zeitung«, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980, S. 381–404.

202 Vgl. Burnham, »Criticism, Faith, and the ›Idee‹« (wie Anm. 43).

203 Vgl. Lang und Wurzel, »BAM« (wie Anm. 200), S. XIII.

204 Ebd., S. XIV.

Marx selbst druckt 1824 einen Aufsatz *Ueber die Anfoderungen [sic] unserer Zeit an musikalische Kritik* ab.²⁰⁵ Er sieht einen geschichtsphilosophischen Zusammenhang zwischen der ästhetisch-technischen Disposition eines Werkes und seiner historischen Situation – eine Überzeugung, die er einige Jahre später auch noch einmal in seiner Kompositionslehre konkretisieren wird.²⁰⁶ Jedes Kunstwerk, so Marx nun in seinem Leitartikel, stelle eine »Gestaltung des Kunstprinzips« dar und mache als solche letztlich *Wahrheit* im emphatischen Sinne anschaulich.²⁰⁷ Die Gesamtheit der Kunstwerke bilde – darin spiegelt sich Marx' Hegel-Rezeption – die Geschichte des menschlichen Geistes und seiner Entfaltung ab.²⁰⁸ Marx' Rezeption der Kunst- und Geschichtsphilosophie Hegels ist allerdings nicht bis ins Detail konsequent und nimmt sich, zu sehen insbesondere an seinen Beethoven-Rezensionen, stellenweise eher wie eine ästhetische Legitimationsstrategie mit psychologischem Impetus denn wie eine immanent logische musikphilosophische Architektur aus.²⁰⁹ Die Aufgabe des Kritikers sieht Marx nun nicht in einer regelpoetischen Exemplifizierung musiktheoretischer Sachverhalte, sondern sehr programmatisch in einer autorpoetischen Hervorkehrung jener in der Individualität des Kunstwerks angelegten Wahrheit: »Ein Urtheil, das nicht wenigstens die klare Erkenntniss des beurtheilten Gegenstandes giebt, das, statt uns das eigentliche Wesen desselben darzuthun, eine Reihe allgemeiner, überall anwendbarer, nirgends ausreichender Redensarten vorlegt, kann niemanden geistig fördern.«²¹⁰ Dabei kann der Kritiker nicht mehr, wie es noch bei Nägeli der Fall war, auf eine Reihe von »Standpunkten« beliebig, das heißt zweckbezogen zugreifen, seinen Standpunkt nicht interessegeleitet wechseln, sondern ist als Subjekt mit seinem Urteil ganz wesentlich verbunden.²¹¹ Und weiter fordert Marx, dass die Kritik sich nicht in ihrem tagesaktuellen Geschäft erschöpfe, sondern Darstellungen von bleibendem Wert schaffe: »Möchte denn jeder Urtheilende streben, seinen Urtheilen den Charakter und Werth geschichtlicher Dokumente zu geben, nicht bloß die beurtheilte Einzelheit umfassend, sondern auch den dermaligen Standpunkt allgemeiner Kunsterkenntniss fruchtbar

205 Adolf Bernhard Marx, »Ueber die Anfoderungen [sic] unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezuge auf diese Zeitung«, in: *BAM* 1 (1824), S. 2 ff., 9 ff., 17 ff., <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528063-0>>, 05.06.25. Für einen kritischen Kommentar siehe Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), S. 152–162.

206 Vgl. Scheideler, »Marx« (wie Anm. 201).

207 Marx, »Anfoderungen« (wie Anm. 205), S. 4.

208 Ebd., S. 17.

209 Siehe dazu Burnham, »Criticism, faith and the ›Idee‹« (wie Anm. 44).

210 Marx, »Anfoderungen« (wie Anm. 205), S. 3.

211 Vgl. Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte* (wie Anm. 25), S. 154 f.

berührend.«²¹² Die Fragen, die nach Marx' Ansicht ein Beurteilender zu stellen hat, sind: Was jedes Kunstwerk wesentlich sei, was jeder Künstler wesentlich sei, welche Stelle in der Reihe der Kunstleistungen dieser einnehme und wie sich in ihm das Kunstprinzip gestalte.²¹³ An dieser Aufgabe ist in seinen Augen die Leipziger *AmZ* gescheitert – gleichwohl überdauert diese das Marx'sche Magazin noch um einige Zeit. Der bisherigen Musikkritik, so Marx, sei die nötige philosophische Erkenntnis der musikalischen Kunstwerke schlicht nicht gelungen, weil sie sich zu viel mit der musikalischen Elementarlehre und daraus resultierendem Regelwerk aufgehalten habe, die zwar wesentlich zum Verständnis der Musik seien, für ein solches aber eben nicht hinreichten.²¹⁴ Aus diesem Geist sind elaborierte Kritiken und Analysen insbesondere der Kompositionen Beethovens entstanden, die im vierten Kapitel zu diskutieren sein werden.

212 Marx, »Anforderungen« (wie Anm. 205), S. 4.

213 Vgl. ebd., S. 19.

214 Vgl. ebd., S. 10f.