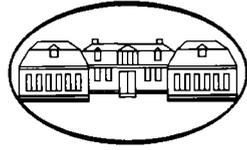


**Wolfenbütteler Studien
zur Aufklärung**

*Herausgegeben
von der
Lessing-Akademie*



Band 30

Gudula Schütz

Vor dem Richterstuhl der Kritik

Die Musik in Friedrich Nicolais
Allgemeiner deutscher Bibliothek
1765–1806

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2007



Rechte der Abbildungen:

Berlin, Bildarchiv – Preußischer Kulturbesitz: Abb. 1–4, 6, 11, 12.

Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz: Abb. 5.

Hildesheim, Georg Olms Verlag AG: Abb. 7–10.

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Vordere Umschlagseite.

Umschlagabbildung: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Band 34, Stück 1, Berlin/Stettin 1778. Titelblatt mit dem Porträt Carl Philipp Emanuel Bachs als Frontispiz (Stich von J.C. Krueger); Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Za 73:34.

Für Thomas

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-484-17530-3 ISSN 0342-5940

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2007

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Druck und Einband: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Vorwort

Die vorliegende Schrift wurde im Wintersemester 2001/02 vom Fachbereich Geschichte/Philosophie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Dissertation angenommen. Umfassende berufliche Verpflichtungen verursachten eine Verzögerung der Drucklegung, für die der Text eine geringfügige Überarbeitung erfuhr. Die Eingriffe betreffen vorwiegend das erste Hauptkapitel, das inhaltlich etwas konzentriert wurde; zusätzlich fand ein zunächst unabhängig entstandener, auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2002 in Düsseldorf referierter Vortragstext Eingang in das dritte Hauptkapitel.

Eine Vielzahl an Menschen und Institutionen hat während der Entstehung und Drucklegung der Arbeit ihr Werden begleitet und in vielfältiger Weise gefördert und befruchtet. An erster Stelle sei meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Münster), gedankt, der sich seinerzeit bereitwillig auf meinen Themenvorschlag einließ, selbstlos eigene, noch unpublizierte Forschungsergebnisse zur Verfügung stellte und mir vor allem jene Selbständigkeit des wissenschaftlichen Arbeitens zutraute, die eine große Herausforderung und zugleich ein Höchstmaß an Motivation bedeutete. Mit großer Dankbarkeit erinnere ich mich weiterhin Herrn Prof. Dr. Winfried Schlepphorst (†), der das Korreferat übernahm und auch sonst stets mit offenem Ohr in der Nähe war. Herr Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Zürich) nahm sich der abgeschlossenen Arbeit an und gab wichtige Hilfestellung bei der Drucklegung. Ihm gebührt gleichermaßen Dank wie der Lessing-Akademie Wolfenbüttel mit ihrem Präsidenten Prof. Dr. Jürgen Stenzel (Braunschweig/Hamburg) sowie Frau Dr. Birgitta Zeller-Ebert vom Max Niemeyer Verlag (Tübingen), die ermöglichten, daß meine Dissertation in der Schriftenreihe *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* erscheinen kann.

Wie einst Friedrich Nicolai bei der Vorbereitung seiner historischen Schriften »oft Wochen lang bestäubte Archiv Acten durchgesehen und excerptirt«¹ hatte, so durfte auch ich meine Ausführungen auf umfangreiches Quellenmaterial stützen. Hierbei war mir das Entgegenkommen zahlreicher Bibliotheken und Archive in Deutschland und der Schweiz, die mir die Nutzung ihrer Bestände gestatteten, Mikrofilme und Kopien sandten sowie zahlreiche Anfragen bearbeiteten, eine unverzichtbare Hilfe. Namentlich gedankt sei stellvertretend für sie alle Herrn Prof. Dr. Tilo Brandis und den MitarbeiterInnen der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, die mir jederzeit Einsicht in den umfangreichen Nicolai-Nachlaß gewährten, sowie Herrn Hans Grüter, Freies Deutsches Hochstift

¹ Friedrich Nicolai an Tobias Philipp von Gebler, Leipzig 10.10.1777.

Frankfurter Goethe-Museum, der mir den dortigen größeren Bestand an Nicolai-Korrespondenzen unkompliziert zugänglich machte. Ohne dieses Quellenmaterial wäre eine sinnvolle Bearbeitung des Themas unmöglich gewesen.

Die Arbeit hätte aber auch nicht in dieser Form entstehen können ohne die großzügige finanzielle Unterstützung, die mir zuteil wurde. So gewährte das Forschungszentrum Europäische Aufklärung Potsdam unter seinem damaligen Leiter Prof. Dr. Martin Fontius ein halbjähriges Stipendium aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft und schuf damit jene idealen Voraussetzungen, die ein umfangreiches und intensives Quellenstudium vor Ort überhaupt erst möglich machten. Ein knapp zweijähriges Graduiertenstipendium des Landes Nordrhein-Westfalen erlaubte mir im Anschluß, mich ganz auf die Ausarbeitung der Dissertation zu konzentrieren. Beiden Fördereinrichtungen gilt mein ausdrücklicher Dank.

Friedrich Nicolai, der unermüdliche Streiter für die Ziele der Aufklärung und Mittelpunkt der vorliegenden Schrift, hat angesichts des eigenen vielfältigen Tuns einmal bemerkt: »Man weiß aber, wie sehr die mündliche Unterredung bey forschenden Freunden zu Entwicklung der Ideen beyträgt, und wie sauer es dem wird, welcher alles aus sich selbst herausholen soll.«² Mein ganz persönlicher Dank richtet sich daher abschließend an all jene, die mir mit fachlichem Interesse, kritischen Denkanstößen und menschlicher Anteilnahme zur Seite standen, namentlich an Herrn Prof. Dr. Axel Beer (jetzt Mainz), der wesentliche Impulse für die Themenstellung und Ausarbeitung der Dissertation gab, an Herrn Dr. Jens Häselser und seine KollegInnen am Forschungszentrum Europäische Aufklärung (Potsdam), PD Dr. Christoph Henzel (Berlin) und Prof. Dr. Friedhelm Brusniak (Würzburg) für den inspirierenden Gedankenaustausch, an meine KommilitonInnen Mareike Kuhn, Dr. Daniel Glowotz (beide Münster) und Prof. Dr. Markus Rathey (inzwischen New Haven/Con.), die zahlreiche Teile des Manuskripts vorab lasen und wertvolle Hinweise gaben, an Klaus Runde und Susanne Barenhoff (beide Münster) für computertechnische Hilfestellung sowie an Tiziane Schön M. A. und Nadia Paquis (beide Berlin), die mich auf den Spuren Friedrich Nicolais in der Hauptstadt auf vielerlei Weise praktisch unterstützten. Der größte Dank gilt freilich meinen Eltern und meiner Patentante, die mir in allen Höhen und Tiefen der Promotionszeit zur Seite standen und überdies in zahllosen Diskussionen meine Ideen und Ausführungen durch konstruktive Kritik auf die richtige Bahn zu lenken vermochten.

Münster, im November 2001

Kassel, im Oktober 2006

Gudula Schütz

² Nicolai (1783–1796), 4. Band, S. 906.

Inhalt

Einleitung	1
Zitierweise	5
I. Die Ausgangsbasis: Friedrich Nicolais Umgang mit Musik.	7
1. Vorbemerkung	7
2. Der Bürger und die Musik	10
2.1. »wie ich zum Studium der [...] Musik kam«	10
2.2. Musizieren im privaten Raum	16
2.3. Institutionell organisiertes Musizieren	24
3. Der Autor und die Musik	29
4. Der Verlagsbuchhändler und die Musik.	35
4.1. Kommerzieller Musikalienhandel	36
4.2. Nichtkommerzielle Musikalien- und Bücherzirkulation	44
4.3. Dienstleistungen und Kontaktpflege.	48
5. Der Aufklärer und die Musik.	53
5.1. Ethik und Ästhetik	53
5.2. Musik als Erziehungsmittel	57
II. Musikkritik als Institution.	61
1. Idee und Anspruch der Allgemeinen deutschen Bibliothek.	61
1.1. »Gelehrte Communication«	61
1.2. »Chronik unserer itzigen Litteratur«	66
1.2.1. Darstellung für die Jetztzeit	67
1.2.2. Fakten für die Nachwelt	69
1.3. »Erforschung der Wahrheit«	72
2. Legitimation und Funktionsweise der Musikkritik	77
2.1. Musik im Kreis der Wissenschaften.	77
2.1.1. Die Fächersystematik der Zeitschrift	77
2.1.2. Musik als Kunst und Wissenschaft	80
2.2. Das musikalische Urteil	83
2.2.1. Zwischen Gefühl und Verstand	83
2.2.2. Geschmacksästhetik und Geschmacksurteil	88
2.2.3. Zum Verhältnis von Genie, Regel und Kritik	93
3. Die Rezensenten im Musikfach.	97

VIII

3.1.	Vorbemerkung	97
3.2.	Anonymität und Identifizierung der Rezensenten	98
3.3.	Auffindung und fachliche Qualifikation der Mitarbeiter . .	103
3.4.	Die Beweggründe für das Rezensieren.	112
4.	Redaktionsbetrieb und Korpus der Musikalien-Rezensionen . . .	117
4.1.	Der Einfluß des Buchmarkts	117
4.2.	Redaktionsinterne Einflüsse	126
4.3.	Beispiel: Die Musikalien der Ostermesse 1788	135
4.3.1.	Der offizielle Leipziger Meßkatalog	136
4.3.2.	Friedrich Nicolais Meßnovitätenverzeichnis.	137
4.3.3.	Der Rezensitionsauftrag an Daniel Gottlob Türk . .	139
4.3.4.	Die Bearbeitung des Auftrags	140
4.4.	Das Korpus der Musikalienrezensionen.	143
4.4.1.	Der Stellenwert der Musikrezensionen innerhalb der Zeitschrift	143
4.4.2.	Schwerpunkte des besprochenen Repertoires	150
III.	Die Musikalien-Rezensionen	159
1.	Inhaltliche und formale Vorgaben	159
1.1.	Die Vorgaben des Herausgebers.	160
1.2.	Die Layoutbeschränkungen der Zeitschrift	165
2.	Anlage und Ausrichtung der Rezensionen.	169
2.1.	Der Informationsanteil in den Texten.	169
2.1.1.	Technische Informationen.	169
2.1.2.	Inhaltsinformationen	170
2.1.3.	Hintergrundinformationen.	172
2.2.	Die Normen der Kritik	173
2.2.1.	Die Normen im Bereich der ›inventio‹	173
2.2.2.	Die Normen im Bereich der ›dispositio‹.	176
2.2.3.	Die Normen im Bereich der ›elocutio‹.	177
2.3.	Zwischen Belehrung und Unterhaltung	179
2.3.1.	Die Hinwendung an die Adressaten	179
2.3.2.	»Lernen« durch »Lachen«.	182
3.	Beispiel: Christoph Willibald Gluck – Aspekte seiner Bewertung	184
3.1.	Kontra Gluck: Die Rezensionen von Agricola, Nicolai und Neefe.	185
3.2.	Gluck-Enthusiasmus: Die Rezensionen von Schulz, Reichardt und Türk.	188
3.3.	Zusammenfassung	191
4.	Musikalien-Rezensionen im Vergleich	191
4.1.	Vorbemerkung	191
4.2.	Die Allgemeine Literatur-Zeitung (Jena).	193
4.2.1.	Der Stellenwert der Musikalien-Rezensionen. . . .	194

4.2.2.	Die Rezensionen zu ›Göthe's lyrischen Gedichten mit Musik‹	195
4.3.	Das Journal des Luxus und der Moden (Weimar)	197
4.3.1.	Der Stellenwert der Musikalien-Rezensionen.	198
4.3.2.	Die Rezensionen der ›Wiegenlieder für gute teutsche Mütter‹	199
4.4.	Die Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig)	201
4.4.1.	Der Stellenwert der Musikalien-Rezensionen.	202
4.4.2.	Die Rezensionen der ›Neuen Lieder geselliger Freude‹	202
4.5.	Zusammenfassung	204
IV.	Rezeption und Wirkung	207
1.	Der Rezipientenkreis der Zeitschrift	207
1.1.	Geographische Streuung und Anzahl der Leser	207
1.2.	Die Struktur der Leserschaft	209
1.3.	Die musikinteressierten Leser	213
2.	Die Wirkung der Zeitschrift.	214
2.1.	Die Rezeption im Leserkreis	215
2.2.	Die Reaktionen der rezensierten Komponisten	222
2.3.	Die Zeitschrift als Werbeträger	228
2.3.1.	Kritik und Reklame	228
2.3.2.	Anzeigen im Nachrichtenteil.	232
3.	Beispiel: Die Auseinandersetzung um Daniel Gottlob Türks ›Anweisung zum Generalbaßspielen‹	236
3.1.	Die Rezension des Lehrbuchs als Auslöser	236
3.2.	Daniel Gottlob Türks Reaktion auf die Rezension.	237
3.3.	Die Nachwirkungen	243
	Schlußbetrachtung	249
	Abbildungen.	255
	Tabellen	267
	Tabelle 1: Die Erscheinungsweise der Zeitschrift	267
	Tabelle 2: Anzahl und Streuung der Musikalien-Rezensionen.	268
	Tabelle 3: Die durchschnittliche Verteilung der Rezensionen	269
	Tabelle 4: Der Stellenwert der Musikalien-Rezensionen	269
	Tabelle 5: Die Rezensionen im Bereich Musik und Theater ab 1790.	272
	Tabelle 6: Das Korpus der Musikalien-Rezensionen	272
	Tabelle 7: Die Musikalien der Ostermesse 1788	276
	Tabelle 8: Die Musikalien in den Lagerkatalogen der Jahre 1787 und 1795.	284

Tabelle 9: Die Meßsortimentsverzeichnisse der Jahre 1788 bis 1791.	285
Tabelle 10: Die Entwicklung des Buch- und Musikalienmarktes nach den Leipziger Meßkatalogen.	287
Tabelle 11: Verzeichnis der Pränumerationsaufrufe und Verlagsanzeigen.	288
Tabelle 12: Verzeichnis der Todesanzeigen und Nekrologe	290
Verzeichnis der rezensierten Werke	293
Register zum Verzeichnis der rezensierten Werke	337
1. Komponisten und Herausgeber	337
2. Titel der ohne Verfasserangabe erschienenen Drucke	340
3. Verlagsorte und Verlage.	342
Quellen und Literatur.	345
1. Briefe	345
2. Archivalien.	352
3. Gedruckte Quellen.	352
4. Sekundärliteratur	361
Personenregister.	373

Einleitung

»Es ist das größte und ehrgeizigste literarkritische Unternehmen, das je in deutscher Sprache existiert hat«, schrieb Marcel Reich-Ranicki über die *Allgemeine deutsche Bibliothek*.¹ In der Tat war die von dem Berliner Populäraufklärer und Verlagsbuchhändler Friedrich Nicolai herausgegebene Rezensionszeitschrift – aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes durchaus vergleichbar mit den enzyklopädischen Projekten Frankreichs – eine der einflußreichsten und zugleich heftig umstrittenen Zeitschriften der deutschen Aufklärung. Eingerichtet aus der Erkenntnis heraus, daß einem Reich ohne politischem Zentrum ein Forum des kritischen Meinungs austausches zur Verfügung gestellt werden müsse, begleitete die *Bibliothek*, die sich den Druckerzeugnissen aller Wissensgebiete der Zeit zuwandte, über vier Dezennien hinweg kritisch die Entwicklung des deutschsprachigen Buchmarktes. In diesem Zeitraum verfaßten über 400 Mitarbeiter insgesamt rund 60.000 Rezensionen, ein für das gesamte 18. Jahrhundert singuläres Unternehmen.² Zugleich war die Zeitschrift auch Zeitzeuge der tiefgreifenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen, von denen sie selbst in vielerlei Hinsicht tangiert wurde. So machte die restriktive Gesetzgebung König Friedrich Wilhelms II. und seiner Berater 1793 den Verkauf der *Bibliothek* an den Hamburger Verleger Carl Ernst Bohn notwendig, um das Blatt der unerbittlichen preußischen Zensur zu entziehen. Erst 1800 nahm Friedrich Nicolai die Zeitschrift in die Obhut seines Verlags zurück, bis er fünf Jahre später aus gesundheitlichen Gründen ihre endgültige Einstellung ankündigen mußte. Der 251. und letzte Band erschien schließlich 1806 – in einem Jahr, in dem auch politisch für Preußen und das deutsche Reich eine Ära zuende ging. Rückschauend auf die vierzig Jahre, in denen die *Allgemeine deutsche Bibliothek* den Diskurs der deutschen Aufklärung mitgetragen und beeinflußt hat, schrieb damals der Göttinger Theologe und Zeitschriftenmitarbeiter Johann Gottfried Eichhorn an Friedrich Nicolai:

Es ist erstaunlich, welche Revolutionen Sie in der Geisterwelt durch die A. D. B. bewirkt haben – kein Geschichtschreiber der Litteratur müsse es vergessen, dieselben zu Ihrem ewigen Gedächtnis und Deutschlands Ehre nach Verdienst zu erörtern.³

¹ Reich-Ranicki (1994), S. 45.

² Vgl. zum Stellenwert der Zeitschrift insgesamt U. Schneider (1995).

³ Johann Gottfried Eichhorn an Friedrich Nicolai, Göttingen 2.5.1805. Eichhorn (1752–1827) rezensierte für die *Allgemeine deutsche Bibliothek* in den Bereichen Theologie, Philologie und Geschichte.

Während andere Fachrichtungen Eichhorns Appell gefolgt sind und beispielsweise Studien aus literaturwissenschaftlicher, historischer, buchgeschichtlicher und theologischer Perspektive vorlegten,⁴ blieb die Dimension der Tatsache, daß auch die Musik »vor dem Richterstuhl der Kritik«⁵ zu erscheinen hatte, bislang weitgehend unreflektiert. Tatsächlich bildete die *Allgemeine deutsche Bibliothek* mit ihrem fest eingerichteten Musikfach gleichsam eine Brücke zwischen jenen frühen Schriften von Johann Mattheson bis Friedrich Wilhelm Marpurg und der 1798 eingerichteten Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Zugleich besaß sie als fachübergreifend ausgerichtetes Periodikum mit großer Verbreitung einen Stellenwert, mit dem sich die zeitgenössischen Musikfachzeitschriften, die das 18. Jahrhundert so vielfältig kommen und vergehen sah, nicht vergleichen konnten. Die Gesamtmenge von 775 in der *Bibliothek* publizierten Rezensionen zu Musikalien und Musikbüchern macht deutlich, daß ein gewichtiger Teil des musikästhetischen Raisonnements jener Epoche eben nicht im eng begrenzten Leserkreis musikalischer Fachjournale stattfand, sondern vor allem und über einen längeren Zeitraum hinweg in der allgemein ausgerichteten Presse.⁶

Daß trotz der großen Bedeutung, die der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* auch im Hinblick auf die Musik für den Diskurs der Aufklärung zukam, die Zeitschrift und ihr Herausgeber bislang nur ansatzweise das Interesse der Musikwissenschaft auf sich zu lenken vermochten, scheint insbesondere zwei Ursachen zu haben. Einerseits läßt sich nicht läugnen, daß viele Vertreter des Faches Friedrich Nicolai lange Zeit mit Vorurteilen begegneten, ihn als »bekannte[n] gescheite[n] aber unkünstlerisch gesinnte[n] Berliner Buchhändler« bezeichneten und allenfalls seinen Volksliedalmanach als einen, wenn auch kuriosen und vermeintlich nicht ganz ernstzunehmenden Beitrag zur Musik wahrnahmen.⁷ Andererseits liegt der Fokus der Forschung auch deshalb vielfach ausschließlich auf den Inhalten der zeitgenössischen Fachblätter,⁸ weil diese vergleichsweise leichter zugänglich sind und sich nicht das gravierende Problem mangelnder Quellenerschließung stellt. An vereinzelten Hinweisen auf den gewichtigen Bestand der Musikalien-

⁴ Vgl. beispielsweise die Arbeiten von Kupfer (1923), Engels (1936), U. Schneider (1995) und neuerdings Kirscher (2001).

⁵ [Schulz]: Rezension Nr. 367, S. 84.

⁶ Welch eminente Funktion der nicht fachgebundenen Presse innerhalb der Rahmenbedingungen des Musikschaffens zukam, zeigt Axel Beer in seiner dem frühen 19. Jahrhundert gewidmeten Studie *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum* (Beer [2000²]), in der er zugleich mit Nachdruck auf die Relevanz jenes Schrifttums auch für das vorhergehende Jahrhundert verweist (S. 112–113 und S. 120). Die im Rahmen eines DFG-Projekts u. a. von der Verf. erarbeitete Bibliographie der musikalischen Beiträge in deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (Lütteken [2004]) ermöglicht mit rund 4000 über Schlagworte recherchierbaren Einträgen jetzt erstmals einen umfassenden Einblick in diesen öffentlich geführten Diskurs.

⁷ Friedländer (1903), S. 70. Nicht polemisch, aber in der Sache ähnlich auch Selk (1961), der knapp zusammenfaßt: »Von Nicolais Bemühungen um Musik hat nur der *Almanach* nachgewirkt.« (Sp. 1450).

⁸ Ein gutes Beispiel ist etwa die überaus quellenreiche Dissertation von Heinrich W. Schwab (Schwab [1965]), die fast ausnahmslos Rezensionen der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und einiger früherer Fachblätter berücksichtigt.

Rezensionen in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* hat es jedoch nicht gefehlt. Bereits Hermann Abert erinnerte daran, daß Friedrich Nicolai »nicht nur auf das Berliner Musikleben bald einen großen Einfluß [gewann], sondern dank dem großen Raum, den er in seiner Allgemeinen deutschen Bibliothek der Tonkunst gewährte, auch auf das norddeutsche Kunstleben überhaupt.«⁹ Auch blieb nicht verborgen, welche Komponisten für Nicolais Zeitschrift als Rezensenten tätig wurden. Hermann Wucherpfennig handelte schon 1922 in seiner Dissertation über Johann Friedrich Agricolas Mitarbeit an der *Bibliothek*;¹⁰ Johann Friedrich Reichardts Kritikertätigkeit wurde noch im selben Jahrzehnt von Max Faller erwähnt,¹¹ und 1965 wiesen Heinz Gottwald und Gerhard Hahne in ihrem in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* erschienenen Artikel zu Johann Abraham Peter Schulz auf dessen Mitarbeiterschaft hin.¹² Nachdem Anfang der 1970er Jahre Hans-Joachim Schulze die Zeitschrift gezielt nach Dokumenten zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs durchgesehen hatte,¹³ unternahm schließlich Thomas Bauman 1977 den Versuch, der Musikwissenschaft erstmals einen Eindruck vom Gesamtkorpus der Musikalien-Rezensionen zu vermitteln.¹⁴ Sein faktenreicher, allerdings nur auf die alte *Bibliothek* bezogener Aufsatz, der neben einer statistischen Übersicht der rezensierten Werke und der Rekonstruktion des engeren Mitarbeiterstabs auch einzelne Ansätze zur Analyse der inhaltlichen Ausrichtung enthält, wäre geeignet gewesen, nachhaltig wissenschaftliche Neugier zu wecken. Dasselbe gilt für Mary Sue Morrows Dissertation zum Paradigmenwechsel zwischen Vokal- und Instrumentalmusik im späten 18. Jahrhundert, die sich erstmals auf eine größere Zahl von Besprechungen aus dem Berliner Rezensionsblatt stützt.¹⁵ Eine grundlegende Untersuchung der Musikkritik in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* aber fehlt noch immer. Dasselbe Desiderat besteht aus musikwissenschaftlicher Perspektive auch im Hinblick auf die biographische Forschung zu Friedrich Nicolai. Obwohl dessen praktische wie theoretische Leistungen auf dem Gebiet der Musik keineswegs in Vergessenheit gerieten – die entsprechenden Lexikonartikel von Ernst Ludwig Gerber, Carl von Ledebur, Robert Eitner bis hin zu Günter Selk bilden gleichsam eine Genealogie der andauernden, allerdings zunehmend distanzierteren Wahrnehmung seiner Rolle innerhalb der Musikgeschichte¹⁶ –, blieb eine umfassende Beschäftigung mit der ›musischen Seite‹ des Berliner Verlagsbuchhändlers bislang aus.

Die vorliegende Untersuchung versucht, diese Lücken zu schließen und damit zugleich einen Beitrag zu leisten zur Geschichte der Musikkritik des 18. Jahr-

⁹ Abert (1914), Bd. 2, S. 90.

¹⁰ Vgl. Wucherpfennig (1922).

¹¹ Vgl. Faller (1929).

¹² Vgl. Gottwald/Hahne (1965), Sp. 249.

¹³ Vgl. Schulze (1972).

¹⁴ Vgl. Bauman (1977).

¹⁵ Morrow (1997) berücksichtigte für ihre Untersuchung neben einer größeren Auswahl an Rezensionen aus der (*Neuen*) *Allgemeinen deutschen Bibliothek* auch solche aus einer Reihe weiterer, ausnahmslos nicht fachgebundener Zeitschriften und Zeitungen.

¹⁶ Gerber (1813), Ledebur (1861), Eitner (1902), Selk (1961).

hundreds insgesamt. Während sich frühere Arbeiten zu diesem Gebiet entweder auf eine bloße Inhaltsangabe ausgewählter Fachzeitschriften oder aber auf einen presstypologischen Ansatz beschränkten,¹⁷ soll es hier um das Spezifische der Kritik gehen: Um ihre Voraussetzungen und ihren Anspruch, um die praktische Umsetzung und Wirkung sowie um das Selbstverständnis und die Legitimation der Kritiker.¹⁸ Insofern stehen weniger die Rezensionstexte an sich als deren Verstandortung im Ideen- und Kommunikationszusammenhang der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* im Mittelpunkt des Interesses. Ziel ist es, die Musikkritik aus ihrem Kontext heraus zu verstehen, der sie in ihrer Eigenart tief prägte und auf den sie selbst wiederum einwirken wollte. Indem Musikkritik so als Produkt und Agens im historischen Prozeß, als durchaus essentieller Teil des Musiklebens begriffen wird, scheint schließlich mehr als nur die ästhetische Position eines Rezensionstextes auf.

Das Buch nähert sich seinem Untersuchungsgegenstand aus vier verschiedenen Blickwinkeln: Das erste Kapitel ist dem Herausgeber Friedrich Nicolai gewidmet, basierend auf der Überzeugung, daß sein Umgang mit und sein Denken über Musik die theoretische und praktische Grundlage für die Einrichtung des Musikfaches der Zeitschrift bildeten. Die drei weiteren Kapitel haben dann die Institutionalisierung der Musikkritik, die Gestaltung und Ausrichtung der Musikalien-Rezensionen sowie deren Rezeption zum Gegenstand. Das als Anhang publizierte Gesamtverzeichnis der rezensierten Musikalien und Musikbücher soll schließlich dazu beitragen, die (*Neue*) *Allgemeine deutsche Bibliothek* künftiger Forschung systematisch zu erschließen und gezielt zugänglich zu machen.¹⁹

Als Quellen wurden neben der Zeitschrift selbst unter anderem die Schriften Friedrich Nicolais und insbesondere der in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte, umfangreiche Briefnachlaß Friedrich Nicolais herangezogen, der von Tilo Brandis zurecht als ein »Schatz« bezeichnet wurde, »der noch für die Erforschung des Aufklärungszeitalters zu heben ist.«²⁰ Diese Korrespondenzen sind bisher nur in ganz kleinen Teilen überhaupt bekannt geworden, so daß zahlreiche Briefstücke im Rahmen dieser Arbeit erstmals publiziert werden. Ihnen und den anderen Quellen ist im Folgenden ein breiter Raum zugemessen, um ein möglichst wirklichkeitsnahes und anschauliches Bild der Zusammenhänge zu zeichnen.

¹⁷ Vgl. etwa die Dissertation von Reinhard Raue (Raue [1995]), die kaum mehr als äußerst unkritische Inhaltsparaphrasen bietet, sowie die Arbeit von Dagmar Schenk-Güllich (Schenk-Güllich [1972]), in der überwiegend der Stellenwert von Musikkritik in allgemein ausgerichteten Zeitschriften und Zeitungen untersucht wird.

¹⁸ Vgl. hierzu auch M. Walter (1997), S. 263.

¹⁹ Ein größerer Teil der Rezensionen – jene Besprechungen der ›alten‹ *Bibliothek*, deren Umfang zumindest eine Druckseite beträgt – ist inzwischen auch in der von der Verf. im Rahmen eines DFG-Projekts erarbeiteten Bibliographie musikalischen Schrifttums in Zeitschriften des 18. Jahrhunderts nachgewiesen; vgl. Lütteken (2004), S. 12.

²⁰ Tilo Brandis: Vorwort. In: Friedrich Nicolai (Katalog 1983), S. 8.

Zitierweise

Zitate aus Briefen und gedruckten Quellen werden diplomatisch genau wiedergegeben. Unterstreichungen und sonstige Hervorhebungen stimmen, wenn nicht anders angegeben, immer mit dem Original überein. Textergänzungen, die auf heute ungebräuchliche Abkürzungen zurückgehen, werden stets in eckigen Klammern eingefügt (z. B. »kom[m]en« für »komen«). Auf die Auflösung anderer Abbréviationen wird, soweit sie sich selbst erklären (z. B. »A. d. Bibl.«), verzichtet, um die Eigenart der zitierten Textstellen zu erhalten. Das seinerzeit gebräuchliche Kürzungszeichen [:] wird nach heutiger Gewohnheit durch einen Punkt ersetzt. Die Bemerkung [sic] kommt nur dann zum Einsatz, wenn eine ungewöhnliche Schreibweise oder grammatische Fügung andernfalls auf einen Übertragungsfehler schließen lassen könnte. Die zur Kennzeichnung der Rezensionen eingeführten und hinsichtlich des Gebrauchs von Antiqua- und Frakturdrucktypen zu unterscheidenden Autoren-Chiffren werden durch Normalschrift (Antiqua) bzw. Kursive (Fraktur) dargestellt.

Um den Anmerkungsapparat nicht übermäßig zu belasten, werden Quellschriften und Sekundärliteratur lediglich mit Namen und Sigle nachgewiesen, Briefe nur mit Absender, Empfänger, Ort und Datum. Die genauen Angaben können dem Quellen- bzw. Literaturverzeichnis entnommen werden; dort sind gegebenenfalls auch verfügbare Reprints oder Neudrucke aufgeführt. Der Nachweis von Rezensionen – soweit es sich um solche aus dem Bereich der Musik handelt – wird über die laufende Nummer im Verzeichnis der rezensierten Werke erbracht.

Die Bezeichnung *Allgemeine deutsche Bibliothek* (oder verkürzt: *Bibliothek*) bezieht sich, wenn nicht ausdrücklich eingeschränkt, vereinfachend immer auf die gesamte Zeitschrift und schließt folglich die 1793ff. unter dem Titel *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* erschienenen Bände mit ein. Bei Nachweisen in den Anmerkungen wird dagegen exakt zwischen ADB (*Allgemeine deutsche Bibliothek*) und NADB (*Neue allgemeine deutsche Bibliothek*) unterschieden.

I. Die Ausgangsbasis: Friedrich Nicolais Umgang mit Musik

1. Vorbemerkung

Weder die neuere Musikgeschichtsschreibung noch die verdienstvollen Publikationen zu Nicolais 250. Geburtstag im Jahre 1983 haben bis jetzt dieses Aufklärers schriftstellerische, verlegerische, organisatorische und aufführungspraktische Leistungen für das Berliner Musikleben hinreichend gewürdigt, wobei Beruf und musikalische Geselligkeit, editorisches, literarisches und musikalisches Engagement eine Einheit bildeten, ohne daß Nicolai unnötig das Licht der Öffentlichkeit suchte.¹

Gudrun Busch zielte mit ihrer Beobachtung nicht nur auf ein bestehendes Forschungsdesiderat seitens der Musikwissenschaft, sondern lenkte mit dem Verweis darauf, daß die verschiedenen Facetten des musikalischen Tuns bei Friedrich Nicolai »eine Einheit bildeten«, die Aufmerksamkeit zugleich auf einen ganz wesentlichen Aspekt seiner Persönlichkeit. »Nicolai war Autor und Verleger, Kaufmann und Literat in einer Kombination, wie es sie kaum ein zweites Mal in seiner Epoche und vielleicht auch in der deutschen Literaturgeschichte gegeben hat«,² so formulierte Bernhard Fabian im Blick auf die Vielseitigkeit des Handelns, die ihren Ursprung in dem Selbstverständnis des Aufklärers als Vordenker und Ideenvermittler in einer Person hatte. Die Beschäftigung mit der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* hat folglich bei ihrem Herausgeber anzusetzen, wenn man die Herausgabe der Zeitschrift als eine spezifische Erscheinungsform des Handelns begreift und in Konsequenz davon ausgeht, daß auch Friedrich Nicolais Wirken innerhalb des Musiklebens und die Musikkritik in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* in einem substanziellen inneren Zusammenhang stehen. Im Folgenden sei deshalb Nicolais Umgang mit Musik nachgegangen, um so nicht nur den musikhistorischen Kontext kennen, sondern die unmittelbare ideelle und praktische Verankerung der Musikkritik verstehen zu lernen. Um einer gewissen Systematik

¹ Busch (1998), S. 123. Allerdings hat bislang keiner der Biographen Friedrich Nicolais dessen Umgang mit Musik nicht zumindest für erwähnenswert gehalten – im Gegenteil: Fast alle Lebensbeschreibungen überraschen diesbezüglich mit durchaus nicht in jedem Fall zu erwartendem Detailwissen, so etwa Altenkrüger (1894), der in seiner literaturwissenschaftlichen Untersuchung auf Nicolais Unterricht bei »Richter« hinwies, ein Faktum, das nur aufgrund einer versteckten Briefstelle bekannt ist. Insgesamt gesehen hatte sich der musikalische Aspekt – als im eigentlichen Sinne bemerkenswert aber eben nicht von herausragender Bedeutung – jedoch stets dem Interesse der Biographen an Nicolais Persönlichkeitsprofil als Ganzem unterzuordnen.

² Fabian (1983¹), S. 8.

willen sollen der Bürger, der Autor, der Verlagsbuchhändler und der Aufklärer nacheinander im Fokus der Betrachtung stehen – bevor sich die drei weiteren Hauptkapitel dann dem Herausgeber und seinem Lebenswerk, der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*, zuwenden.

An den Anfang sei zunächst eine durchaus überraschende Beobachtung gestellt: Die Gewichtung der vielfältigen Tätigkeiten zu Ungunsten der Musik in der Forschungsliteratur findet eine auffällige Parallele in den überlieferten Äußerungen von Friedrich Nicolai selbst. So ließ Nicolai etwa die Leser seines Buches *Ueber meine gelehrte Bildung* nur lapidar wissen: »wie ich zum Studium der theoretischen und praktischen Musik kam, – dies genauer anzuführen, liegt allzuweit außer meinem jetzigen Zwecke«. ³ Der scheinbar geringe Stellenwert von Musik, der aus den zitierten Zeilen vermeintlich herauszulesen ist, wird jedoch verständlich vor dem Hintergrund jenes »jetzige[n] Zweck[s]« der Schrift, die eine Verteidigung und Rechtfertigung der eigenen gelehrten Kenntnisse und Leistungen auf dem Gebiet der Philosophie darstellt. Durch sie versuchte sich Nicolai als Autodidakt, der nie eine Universität besucht hatte, im Rahmen der heftigen, wesentliche Grundannahmen betreffenden Auseinandersetzung mit Immanuel Kant und dessen Anhängern selbstbewußt und vor allem gleichberechtigt neben den Schulgelehrten zu positionieren. ⁴ In diesem Kontext mußte die Musik freilich eine untergeordnete Rolle spielen; vielmehr verwundert es fast, daß Nicolai seine diesbezüglichen Kenntnisse hier überhaupt erwähnt. Aber genau diese Konstellation verweist auf das Selbstverständnis Nicolais, der sich zeitlebens gerade durch seine Vielfältigkeit definierte, die keine Einschränkung auf das abstrakte Gebiet philosophischen Denkens zuließ, das er einmal in gewohnt bissiger Manier mit einem »transcendentalen Schläfe« verglich. Nicolais Welt war die empirische »Sinnenwelt [...], worin man mit selbstgefälligen unnützen Spekulationen nicht fortkommt«, ⁵ in der statt dessen die Beschäftigung mit den schönen Wissenschaften und Künsten gleichermaßen ihren Platz finden konnte und die dort ihre spezifische, in Einzelheiten ja noch darzustellende Aufgabe innehatte. Das Fehlen detaillierter Informationen über die eigene musikalische Tätigkeit in den autobiographischen Schriften ist, dies wird an dem in aller Verkürzung skizzierten Gegenbeispiel der Philosophie deutlich, ein aufschlußreicher Indikator für die Rolle der Musik in Friedrich Nicolais Leben: Sie war nicht Gegenstand persönlicher Anfeindungen, über Kenntnisse und Fähigkeiten mußte demnach nicht eigens in einer Schrift Rechenschaft abgelegt werden, statt dessen fand Nicolai neben seinen beruflichen Verpflichtungen »noch Zeit für gelehrte Steckenpferde, für Musikaufführungen, für Geselligkeit aller Art sowie für zahllose Kontakte mit Freunden«. ⁶ In diesem Kreis wurde Musik einfach »ge-

³ Nicolai (1799¹), S. 37.

⁴ Die Schrift wurde veranlaßt durch Immanuel Kants Pamphlet *Ueber die Buchmacherei* (1798), in dem dieser Nicolai Inkompetenz in Fragen der Erkenntnistheorie und pures Geschäftsinteresse als Autor und Verleger vorwarf.

⁵ Nicolai (1783–1796). 11. Band, S. VIII–IX. Vgl. hierzu auch Knudsen (1982).

⁶ So Horst Möller richtig, aber wiederum nur beiläufig in seiner verdienstvollen Untersuchung *Aufklärung in Preußen* (Möller [1974]), S. 38–39.

macht«, theoretisch und praktisch, und, wie Gudrun Busch es formulierte, »ohne daß Nicolai unnötig das Licht der Öffentlichkeit suchte«⁷ – eine Öffentlichkeit, welche über jenen Kreis der engen und weiteren Freunde, der ihn ohnehin gut kannte und derlei Publikationen nicht bedurfte, zu weit hinausgegangen wäre.

Dem Sondershausener Lexikographen Ernst Ludwig Gerber, der 1787 mit Friedrich Nicolai erstmals brieflich in Kontakt gestanden hatte, war es vergönnt, dessen gastfreies Haus in Berlin 1797 kennenzulernen und einen von dezenter Neugier begleiteten Einblick in den Alltag seiner Bewohner zu erhalten.⁸ Die dort gewonnenen lebhaften Eindrücke spiegeln sich in dem vollständig überarbeiteten Lexikon-Eintrag für den schließlich 1813 erschienenen dritten Band des *Neuen historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler* wider:

In seinem Hause, wo sich allenthalben Spuren seines nicht nur geschmackvollen, sondern auch begüterten Besitzers finden, ist es eine Freude, ihn zu beobachten. Man kommt da durch einen Konzertsaal in sein Kabinet, dessen Wände rund um mit den Bildnissen schöner Geister, worunter auch die ersten Komponisten nicht fehlen, behängt sind. An der einen Seite steht ein Flügel, und diesem gegenüber verwahrt er eine Kupferstichsammlung in großen ledernen Bänden, worunter sich auch eine Sammlung von Tonkünstler-Bildnissen befindet, die zwar klein, aber desto interessanter ist. Das beste aber, was man hier finden kann, ist er selbst, seine Urtheile und seine Unterhaltungen über Kunst, Künstler und Kunstwerke, die man bey tausenden von Tonkünstlern vergebens sucht. Und so viel Gutes man auch immer in seinen Werken über diese Punkte finden kann, wie im a. Lex. versichert wird;⁹ so kann man sich doch nur bey einer solchen Gelegenheit von seiner ausgebreiteten Gelehrsamkeit und zugleich von seinen tiefen Einsichten in jeder Kunst und Wissenschaft überzeugen; fürstliche und gräfliche Personen kommen an seine Tafel, wo sie, außer dem ihnen gewöhnlichen Reichthume an Leckereyen, eine ihnen nicht so gewöhnliche Tischgesellschaft finden, welche sich weniger durch ihren guten Magen, als durch ihre guten Köpfe auszeichnet. Er genießt überdies das Vergnügen, seine jüngste Tochter so gute Fortschritte im Gesange machen zu sehen, daß selbige 1797, etwa in ihrem 15. Jahre, bereits zu den bedeutendsten Mitgliedern der vortrefflichen Akademie des Hrn. Fasch, wo sie durch ihre angenehme Stimme und durch ihren ungekünstelten, aber desto reinern Vortrag, sowohl zu seinem als der ganzen Gesellschaft Vergnügen beytrug.¹⁰

Der detailfreudige Bericht Gerbers, der den Leser des Lexikonartikels gleichsam an der menschlichen Begegnung mit Friedrich Nicolai und der musealen Betrachtung des Interieurs teilhaben läßt, vermittelt eine Fülle unterschiedlicher Aspekte des Umgangs mit Musik und vermag geradezu intuitiv das gesamte Interessen-Spektrum Nicolais in diesem Bereich zu erfassen. Verweist die kostbare

⁷ Busch (1998), S. 123.

⁸ Gerber bat damals um die Zusendung der letzten Bände von Nicolais *Reisebeschreibung* und um Johann Matthesons *Musikalischen Patrioten*; Ernst Ludwig Gerber an Friedrich Nicolai, Sondershausen 27.7.1787. Das Antwortschreiben Nicolais (Datierung auf dem Brief: »5. Sept[ember] bean[twortet]«) sowie mögliche weitere Korrespondenzstücke von Gerbers Hand waren nicht aufzufinden. Einzelheiten der Umstände des Besuchs bei Nicolai können daher nicht angegeben werden. Zur Datierung des Berlin-Aufenthaltes vgl. Beinroth (1943), S. 59.

⁹ Gemeint ist Gerbers eigenes *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* aus den Jahren 1790–1792. Der dort lediglich 14 Zeilen umfassende Artikel enthält eine distanzierte Würdigung des Nicolaischen Schrifttums.

¹⁰ Artikel »Nicolai (Friedrich)«. In: Gerber (1813), Sp. 584.

Porträtsammlung auf Nicolais historisches Empfinden, das Werke der Kunst und ihre Erschaffer als denkmalwürdig begriff, so deutet die Tatsache, daß sich im Hause ein Konzertsaal und ein Klavier befanden,¹¹ auf den Akt des Musizierens selbst, der nicht nur in der Form intimer Hausmusik, sondern überdies im Rahmen des institutionalisierten Berliner Musiklebens – Gerber erinnert besonders an die Erfolge von Charlotte Nicolai in der Sing-Akademie – vollzogen wurde. Die als ungewöhnlich bezeichneten, »tiefen Einsichten in jeder Kunst und Wissenschaft«, die nach Gerber sowohl in den die Atmosphäre der Geselligkeit prägenden Gesprächen als auch in den Schriften zum Ausdruck kommen, waren schließlich Resultat von Nicolais grundlegend bestimmender Lebensmaxime, nach der alle unreflektierten Tätigkeiten ausgeschlossen waren, und entsprechen jenem oben skizzierten Verständnis des vielseitig ausgerichteten Lebens in der »Sinnenwelt«.

Dem Interesse, ein genaueres Bild von den musikalischen Aktivitäten und Überzeugungen Friedrich Nicolais zu erhalten, als dies dem spürbar beeindruckten Ernst Ludwig Gerber bei seinem Besuch möglich war, steht zunächst das bereits gedeutete Mitteilungsverhalten Nicolais hindernd im Wege. Vereinzelt Informationen, die seiner späteren, weniger stark akzentuierten *Selbstbiographie* zu entnehmen sind,¹² die etwas zahlreicheren Hinweise und Randbemerkungen in der zwölfbändigen *Beschreibung einer Reise*¹³ sowie vor allem die rückschauenden Familienberichte des Enkelsohns Gustav Parthey¹⁴ dienten bislang der Forschung als Belegmaterial. Dieser Fundus sei im folgenden ergänzt durch weitere gedruckte, aber vor allem ungedruckte Quellen, die als Konsequenz der dargestellten Problematik überwiegend aus dem Umfeld des engeren und weiteren Bekanntenkreises stammen.

2. Der Bürger und die Musik

2.1. »wie ich zum Studium der [...] Musik kam«¹⁵

Als Friedrich Nicolai 1781 auf seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz im habsburgischen Wien eintraf, galt seine Aufmerksamkeit neben den sozio-ökonomischen, politischen und religiösen Gegebenheiten auch den bildenden Künsten und vorzüglich der Musik.

¹¹ Die Beschreibung bezieht sich auf das von Carl Friedrich Zelter umgebaute Haus Brüderstraße 13, das Friedrich Nicolai 1787 gekauft hatte. Vgl. dazu ausführlich Friedel (1891), vor allem S. 22–24 und S. 48.

¹² Nicolai (1806).

¹³ Nicolai (1783–1796).

¹⁴ Parthey (1907).

¹⁵ Nicolai (1799¹), S. 37.

Da ich aber von meiner ersten Jugend an für gute Musik die innigste Empfindung gehabt habe, so bin ich auch in Wien auf alles, was Musik betraf, und besonders auf dasjenige, was in der dortigen Musik charakteristisch seyn möchte, aufmerksam gewesen [...].¹⁶

Das Interesse, ja die intensive Neigung zur Musik seit der Zeit der »ersten Jugend«, wie Nicolai in dieser Textstelle bekannte, und die Tatsache, daß er überdies »von Jugend auf die meisten Musiker von Friedrichs Zeit her [...] ziemlich genau gekannt« hatte,¹⁷ läßt auf eine musikalische Prägung durch das Elternhaus schließen. Leopold Friedrich Günther von Göckingk, der erste Biograph Nicolais und diesem zu Lebzeiten in Freundschaft verbunden, berichtet lediglich, daß dem Vater, Christoph Gottlieb Nicolai, die Bildung seiner Söhne »äußerst am Herzen gelegen« habe.¹⁸ Seine gutgehende Buchhandlung zählte den späteren preußischen König Friedrich II. in dessen Kronprinzenzeit zu ihrem Kundenkreis, und dies spricht für ein offenes Verhältnis der Familie zum höfisch geprägten Berlin, das nach dem Thronwechsel im Jahre 1740 den Bürgern der Residenzstadt allem voran eine neu aufblühende Musikkultur bescherte.¹⁹ Erste musikalische Betätigungen Friedrich Nicolais dokumentiert dann ein in die Zeit der Buchhändlerlehre in Frankfurt an der Oder zu datierender Brief, in dem Nicolai seinem älteren Bruder Gottlob Samuel berichtete, daß er abends nach erledigter Arbeit regelmäßig mit dem jungen Hofmeister Johann Joachim Ewald die englische Sprache übe, griechische Poesie im Original studiere, aber auch Zeit für Musik finde:

Zuweilen kömmt ein hiesiger Student, Herr Kulmann, welcher eine große Stärke in der Musik besitzt, dazu, und singt einige Operarien, wozu Herr Ewald das Klavier spielt.²⁰

Freilich deutet der Wortlaut der Briefstelle noch eher auf eine Beteiligung Nicolais als Zuhörer, gleichwohl besitzt das Musizieren bereits hier jenen Status der geselligen Erholung, der für Nicolais Umgang mit Musik in der folgenden Zeit so überaus charakteristisch werden sollte. Auch nachdem sein Vater ihn nach Ablauf der Lehrzeit nach Berlin zurückgeholt hatte, und für Friedrich Nicolai der harte und wenig Freiraum bietende Berufsalltag begann, blieb die Musik unter den »Zerstreuungen und Vergnügungen der grossen Stadt« die einzige, die er auch weiterhin achtete.²¹ Die in Frankfurt an der Oder geknüpft Freundschaft zu Johann Joachim Ewald mündete nach dem Auseinandergehen beider – Ewald hatte inzwischen eine Anstellung in Potsdam angenommen – in einen noch über Jahre aufrechterhaltenen freundschaftlichen Briefwechsel, der das andauernde Interesse Nicolais an der Musik und zugleich seine gewandelten Ambitionen auf diesem

¹⁶ Nicolai (1783–1796), 4. Band, S. 524. Der zehnte Abschnitt *Von der Musik in Wien* umfaßt insgesamt 36 Seiten.

¹⁷ Nicolai (1801), S. 34.

¹⁸ Göckingk (1820), S. 4.

¹⁹ Zur höfischen Musikpflege im friderizianischen Berlin vgl. grundlegend Helm (1960), der auch eine Schilderung der für die Berliner Bürger frei zugänglichen Operaufführungen gibt (S. 96 und S. 105–106).

²⁰ Friedrich Nicolai an Gottlob Samuel Nicolai, Frankfurt a. d. O. [um 1750]. Nicolais Buchhändlerlehre erstreckte sich über die Jahre 1749 bis 1751.

²¹ Nicolai (1806), S. 12.

Gebiet dokumentiert: Im Frühjahr 1753 konnte er dem Freund mitteilen, daß er Unterricht bei Carl Gottlieb Richter aufgenommen hatte, ein Entschluß, für den er sogleich die lebhafteste Zustimmung Ewalds empfing.²² Über Inhalte und Intensität des Unterrichts, der sich etwa über den Zeitraum eines Jahres erstreckte und offenbar 1754 durch Richters Weggang nach Küstrin beendet wurde,²³ ist nichts bekannt. Nach dem Tod des Vaters und der Übernahme der Buchhandlung durch seinen Bruder finanziell in den Stand gesetzt, sich erstmals ohne Arbeitsverpflichtungen ausschließlich den eigenen gelehrten Interessen hinzugeben, nahm Nicolai den abgebrochenen Musikunterricht 1757 wieder auf und erhielt nunmehr von »seinem Freunde Marpurg [...] mündlichen Unterricht in den Anfangsgründen der musikalischen Setzkunst.«²⁴ Der frühe Tod des Bruders im darauffolgenden Jahr setzte diesem angenehmen Zustand jedoch allzubald wieder ein Ende, und so blieb es dabei, daß sich Nicolai den Zugang zur Musik doch weitgehend autodidaktisch erarbeiten mußte.

Inbesondere der Unterricht bei Carl Gottlieb Richter scheint für den Eingliederungsprozeß des jungen, musikbegeisterten und zudem geselligen Buchhändlers in die Berliner musikalische Gesellschaft von großer Bedeutung gewesen zu sein, denn die Quellen enthalten mehrfach Hinweise auf Kontakte Nicolais zu dem nicht unbeträchtlichen Schülerkreis von dessen Lehrer, dem preußischen Hofcembalisten Christoph Schaffrath,²⁵ so etwa zu dem Kammergerichtsrat und Amateurgeiger Johann Otto Uhde, der nach Nicolais Urteil »zur Music ein ganz besonders Genie hatte«,²⁶ und zu dem Flötisten Friedrich Wilhelm Riedt, der sich 1758 mit einem Eintrag in Nicolais Stammbuch »dem Herrn Besitzer zum beständigen Andenken« empfahl.²⁷ Riedt fungierte seit 1749 als Direktor der *Musikübenden Gesellschaft* in Berlin, jenes von Johann Philipp Sack gestifteten Liebhaberorchesters, das 1755 Carl Heinrich Grauns Passionskantate *Der Tod Jesu* uraufführte.²⁸ Ob Nicolai über die persönliche Bekanntschaft mit Riedt hinaus in irgendeinem Verhältnis zu dieser Gesellschaft stand, ob er gar in den 1750er Jah-

²² Vgl. den Brief von Johann Joachim Ewald an Friedrich Nicolai, Potsdam Mai 1753.

²³ Der Zeitraum läßt sich anhand der weiteren Briefe Ewalds ungefähr eingrenzen. Am 22.9.1753 schrieb dieser aus Potsdam: »Sind die in Music gesetzten Oden, die letzt heraus gekom[m]en nicht artig, H. Richter wird sie Ihnen gewiß oft vorspielen, u. Ihnen das Schöne davon zu empfinden geb[en].« Und noch am 3.4.1754 fragte er an: »Was macht unser lieber Richter«. In der Folge fehlen derlei Hinweise auf ein Zusammentreffen Nicolais mit Richter.

²⁴ Nicolai (1806), S. 19.

²⁵ Zur Unterrichtstätigkeit Schaffraths vgl. Grosch (1995), vor allem S. 222–229.

²⁶ Friedrich Nicolai an Friedrich Wilhelm von Gerstenberg, Berlin 14.9.1767. Zu Uhde vgl. T. (1767).

²⁷ Friedrich Wilhelm Riedt für Friedrich Nicolai, Berlin 1.4.1758. Das Blatt zierte zusätzlich die Niederschrift eines sieben Takte umfassenden Kanons »a 4« (D B: NLN II, Bd. 3, fol. 95r.). Das Stammbuch enthält außerdem einen Eintrag Johann Christian Bachs, der sich ebenfalls als Klavierschüler in Berlin aufhielt und sich am 16.4.1755 mit einer kleinen Komposition »dem Herrn Nicolai zum geneigten und immer währenden Andenken« empfahl (ebd., fol. 95v. und 96r.). Auf diesen Eintrag hat bereits Hans-Joachim Schulze (1988), S. 235–236, hingewiesen.

²⁸ Vgl. hierzu Loewenthal (1928).

ren schon als Geiger aktiv mitwirkte, bleibt dabei jedoch ebenso im dunkeln wie der Zeitpunkt und die Umstände seines Violinunterrichts überhaupt.²⁹ Der Unterricht bei Friedrich Wilhelm Marburg ist dagegen sicherlich nicht als Ausgangspunkt, sondern schon als ein Resultat von Nicolais musikalischen Ambitionen zu bewerten. Diese waren, nachdem ihm das zum Druck gegebene Manuskript der *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* aufgrund seines gleichermaßen klugen wie erfrischenden Inhalts die bekannte Freundschaft mit Gotthold Ephraim Lessing und Moses Mendelssohn beschert hatte, gemäß der Interessen jenes kleinen Freundeskreises in zunehmendem Maße auf musiktheoretische und ästhetische Fragestellungen ausgerichtet.³⁰

Der wohl prägendste und folgenreichste Schritt war für Friedrich Nicolai aber sein Eintritt in den Berliner *Montagsklub* 1755, dem er als festes Mitglied, in späteren Jahren zudem als Schatzmeister und ab 1798 als Senior in leitender Funktion, bis zu seinem Lebensende angehörte.³¹ Hier traf Nicolai, durch Lessing eingeführt, auf eine kleine Gruppe interessanter und vielseitig ausgerichteter Berliner Gelehrter und Künstler. Über die bunte Zusammensetzung des Klubs schrieb Friedrich Gedike später in einer überaus launig verfaßten *Geschichte des »Montags-Klubs«*:

Man sieht, daß der Klub gleich von Anfang an ein Asylum aller Wissenschaften und Künste ward, und der wahren Theorie des Schönen gemäß die Mannigfaltigkeit der traurigen Einförmigkeit vorzog, die mit dem bleyernen Zepter der Langeweile in jenen Klubs und Gesellschaften präsidirt, die nur Menschen Eines Standes wie in einem Käfig zusammensperren, und einen magischen Kreis um sich herziehen, über den kein andrer, als wer in die Geheimnisse ebendesselben Standes und ebenderselben Kunst initiirt ist, schreiten darf.³²

Der junge Friedrich Nicolai traf hier auf anregende Persönlichkeiten aus dem Bereich der Musik, die nicht wie er selbst noch am Beginn ihrer beruflichen Laufbahn (und sicherlich auch der persönlichen Entwicklung) standen, sondern mit Ausnahme des nur vier Jahre älteren Lessing alle zwischen einer halben und einer vollen Generation älter waren: Johann Georg Sulzer, seinerzeit noch Professor am Joachimsthalschen Gymnasium, der Dichter Carl Wilhelm Ramler und der Advokat Christian Gottfried Krause, die beiden Hofmusiker Johann Friedrich Agricola und Johann Joachim Quantz sowie der Verleger Christian Friedrich Voß sind aus musikhistorischer Perspektive wohl die wichtigsten festen Mitglieder, zu denen sich noch eine Reihe von Gästen gesellte, darunter mit Carl Philipp

²⁹ Wolff (1755) publizierte in den *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* die Satzung sowie ein Mitgliederverzeichnis der *Musikübenden Gesellschaft*, in dem der Name Nicolais fehlt.

³⁰ So hatte sich in derselben Zeit auch Moses Mendelssohn entschlossen, seine mathematisch fundierten Einsichten in die Musik durch praktische Studien bei Johann Philipp Kirnberger zu ergänzen; vgl. Lütteken (1999).

³¹ Vgl. hierzu besonders *Montagsklub in Berlin* (1899); die Festschrift enthält neben einer Geschichte des Klubs und Auszügen aus den seit dem Zweiten Weltkrieg verlorenen Schriften *Taschenbuch des Montags-Klubs zu Berlin, als Manuscript für seine Mitglieder und Freunde* (Berlin 1789) und *Kalender des Montags-Klubs in Berlin, redigirt von Nicolai* (Berlin 1798; beide ehemals 2 Bds) auch ein vollständiges Mitgliederverzeichnis.

³² Gedike (1789), S. 30. Friedrich Gedike war seit 1786 Mitglied des Klubs.

Emanuel Bach, Christoph Nichelmann, Franz Benda, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun gleich ein Großteil der Kammermusiker König Friedrichs II.³³ Die der Gründung des *Montagsklubs* zugrunde liegende Idee war freilich nicht die Etablierung eines Gelehrtenzirkels, sondern die wöchentlichen Zusammenkünfte dienten bewußt der freundschaftlich geprägten Geselligkeit in lockerer Atmosphäre, wie Friedrich Nicolai anschaulich schilderte:

Um von dieser Gesellschaft ein Mitglied zu seyn, ist nichts weniger nöthig als ein bel-esprit zu seyn, denn obgleich Hr. Ramler und ich [...] davon Mitglieder sind, und Leßing und Sulzer es vor Zeiten waren, so ist doch die Haupteigenschaft eines Mitgliedes dieser Gesellschaft, daß es hungrig sey; denn die Hauptabsicht ist zu speisen, und darum kommen wir nun schon seit 23 Jahren alle Montag Abends zusammen. [...] so könnte man uns gens de bonne humeur, politische Kannengießer, Historienzähler und Lacher, immer noch mehr nennen als beaux-esprits, denn diejenigen unter uns, die Kenntniß von den schönen Wissenschaften haben, gehen gewiß nicht in diese Gesellschaft, um davon Gebrauch zu machen.³⁴

Auch wenn man nicht zusammen kam, »um den Gelehrten zu spielen«,³⁵ so wird dies doch keineswegs ernsthafte und konstruktive Gespräche über musikalische Belange ausgeschlossen haben, zumal gemeinsame Arbeiten der Klubmitglieder eher die Regel als die Ausnahme bildeten.³⁶ Die Bedeutung der Zugehörigkeit zum *Montagsklub* kann für Friedrich Nicolai sicherlich nicht zu hoch eingeschätzt werden. Dies mag allem voran die hier schon einmal vorweggenommene Tatsache zeigen, daß Nicolai in diesem Freundeszirkel 1764 für die *Allgemeine deutsche Bibliothek* in Johann Friedrich Agricola seinen ersten musikalischen Bibliothekar fand.

Die Bekanntschaft mit den Mitgliedern des *Montagsklubs* blieb selbstverständlich nicht auf die wöchentlichen Treffen beschränkt, sondern sie verschaffte Nicolai auch Zutritt zu privaten Veranstaltungen, so zu den von Christian Gott-

³³ Zu den Quellen für die Besuche – in der Frühzeit führte der Klub kein Gästebuch – vgl. Beaujean (1930), S. 11. Über die Teilnahme eines Gastes verfügten die Klub-Gesetze von 1787 lediglich, daß »spätestens um 7 Uhr, und wenn von einem Mitgliede mehrere Gäste mitgebracht werden sollten, spätestens um 5 Uhr der Koch davon benachrichtigt werden« müsse; zitiert nach *Montagsklub in Berlin* (1899), S. 65. Zur musikalischen Bedeutung des Klubs ebenfalls Allihn (1990).

³⁴ Friedrich Nicolai an Julius Friedrich Höpfner, Berlin 12.3.1773.

³⁵ Gedike (1789), S. 33.

³⁶ Dies zeigen wichtige Publikationen der Mitglieder aus der Zeit vor Nicolais Beitritt: Bereits in die Jahre 1749/50 fällt die Auseinandersetzung um die Vorherrschaft von italienischer oder deutscher Musik zwischen Johann Friedrich Agricola und Friedrich Wilhelm Marpurg in dessen *Critischem Musicus an der Spree*, 1752 hatte Johann Joachim Quantz seinen *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* bei Christian Friedrich Voß veröffentlicht, der im selben Jahr auch Christian Gottfried Krauses Schrift *Von der musikalischen Poesie* verlegte; 1753 und 1755 gaben Krause und Carl Wilhelm Ramler die beiden Sammlungen *Oden mit Melodien* heraus, an denen sich zahlreiche Komponisten der Berliner Hofkapelle, darunter auch Quantz und Agricola, mit Vertonungen beteiligt hatten, und 1755 wurde Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* auf einen Text von Ramler uraufgeführt. Bezeichnend ist auch ein Brief von Carl Wilhelm Ramler an Johann Wilhelm Ludwig Gleim: »Ich habe mich von dem Herrn Agricola, Quanz, Krause überreden lassen eine Weihnachtsantate zu machen, die Herr Agricola componirt und seine Frau [Emilia Molteni] gesungen hat.« (Berlin 14.1.1758).

fried Krause organisierten Konzerten, die in dessen berühmtem, mit Gemälden von Christian Bernhard Rode ausgestatteten Konzertsalon³⁷ stattfanden. Welche Musiker neben Johann Joachim Quantz auftraten, der dort »*con amore*, und gewöhnlich jedesmal zwey oder drey Konzerte« spielte,³⁸ und ob auch Nicolai schon als Geiger im diesem Rahmen aktiv war, ist unklar.³⁹ Jedenfalls hatte er selbst noch vor 1770 »in [s]einem Hause zu Berlin« Georg Friedrich Händels Oratorium *Das Alexanderfest* aufgeführt⁴⁰ – spätestens hier dürfte Nicolai dann tatsächlich selbst mitgewirkt haben.

Während die frühe geigerische Karriere Friedrich Nicolais bis zur offiziellen Gründung des *Concerts der Musik-Liebhaber*, dem er als einer der führenden organisatorischen wie musikalischen Köpfe dann ab 1770 angehörte, weitgehend im dunkeln bleibt, vermag ein anderes Projekt von Christian Gottfried Krause und Nicolai zumindest einen kleinen Beleg für gemeinsame musikalische Aktivitäten zu liefern. 1766 hatte Nicolai ein Singspiel-Libretto *Der verliebte Schulmeister* verfertigt, um »bey dieser Gelegenheit [zu] versuchen, ob ich ein paar Scenen anlegen und natürlich dialogiren könnte«. Das Stück wurde zum Geburtstag seiner Schwiegermutter aufgeführt, und »die vortrefliche [sic] Musik meines Freundes Krause hat dieser kleinen Poße mehr Beifall bey den Zuschauern zuwegegebracht als sie werth war.«⁴¹ Obwohl als Gelegenheitswerkchen abgetan, sandte Nicolai doch »die kleine operetta« sowohl an Johann Peter Uz in Ansbach als auch nach Leipzig an Christian Felix Weisse, die beide wohlwollend reagierten. Weisse hatte das Stück sogar an die Kochische Schauspieltruppe weitergegeben,⁴² und noch 1781 war Carl Martin Plümicke der Überzeugung, daß »nach

³⁷ Dieser Konzertsalon galt in Berlin als Sehenswürdigkeit; vgl. Nicolai (1779), S. 632. Rode (1725–1797) war Schüler von Antoine Pesne und Mitglied der Berliner Akademie der Künste, ab 1783 auch deren Direktor.

³⁸ Nicolai (1788–1792), 6. Heft, S. 161–162.

³⁹ Loewenthal (1928), S. 15–17, und Busch (2000), S. 104, vermuteten, daß Christian Gottfried Krause seine privaten Räumlichkeiten während des Kriegs für Konzerte der *Musikübenden Gesellschaft* zur Verfügung stellte. Er selbst hatte sich offenbar schon 1754 diesem Orchester – vielleicht als Paukist – angeschlossen; vgl. Christian Gottfried Krause an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Berlin 20.6.1754. Krause teilt dort mit: »Ich bin Mitglied einer musicalischen Societät«. Das 1755 in den *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* publizierte Mitgliederverzeichnis der *Musikübenden Gesellschaft* (Wolff [1755]) enthält keinen Hinweis auf Nicolai.

⁴⁰ Nicolai (1805), S. 30.

⁴¹ Friedrich Nicolai an Johann Peter Uz, Berlin 8.12.1766. Für die in der Literatur mehrfach anzutreffende Behauptung, die Schuchsche Truppe habe in jener Aufführung gespielt, ließen sich anhand der Quellen bisher keine Beweise erbringen. Vgl. u. a. den Artikel »Krause (Christian Gottfried)«. In: Ledebur (1861), S. 297; dort ist der Titel des Werks irrtümlich mit *Der lustige Schulmeister* angegeben.

⁴² »Ihre kleine Operette ist recht artig. Man siehst den Liedgen an, daß sie müßen gefallen haben.« Johann Peter Uz an Friedrich Nicolai, Ansbach 6.2.1767. »Ihre Arien zu der Komischen Oper sind so drollig, daß Sie mich begierig gemacht haben, das ganze Stück zu sehen: ich habe sie Kochen gegeben, und dieser bittet sehr, daß Sie doch auf die Messe selbiges nebst der Musick des Hn. Krause mitbringen möchten.« Christian Felix Weisse an Friedrich Nicolai, Leipzig 26.3.1767. Von der Musik Christian Gottfried Krauses hat sich offenbar nur die Ouvertüre erhalten; vgl. Henzel (2002), S. 68.

dem Inhalt der Arien und dem Werth der Krausischen Musik zu urtheilen, [...] dasselbe auf unsern Bühnen ganz ohnfehlbar von sehr guter Wirkung gewesen« wäre.⁴³ Zu einer weiteren Aufführung kam es indes nicht, und so verschaffte nur der Abdruck einzelner Arientexte in einem *Musen-Almanach*⁴⁴ der ersten in Berlin aufgeführten deutschen Oper⁴⁵ eine gewisse Bekanntheit über den familiären Rahmen und das Nicolaische Korrespondentennetz hinaus. Die Umstände der Aufführung dieses Singspiels mögen schließlich als Beleg dafür gewertet sein, daß die glückliche Hochzeit mit Elisabeth Macaria Schaarschmidt, der Tochter des angesehenen königlichen Leibarztes und Medizinprofessors Samuel Schaarschmidt, im Jahre 1760 den Prozeß gesellschaftlichen Bedeutungszuwachses für Friedrich Nicolai vollendete. Es war nunmehr »Nicolais Haus«, das »eine Reihe von Jahren hindurch den literarischen und geselligen Mittelpunkt der Residenz«⁴⁶ bilden würde.

2.2. Musizieren im privaten Raum

In einem von Wilhelm Abraham Teller anlässlich der Silberhochzeit von Friedrich Nicolai und dessen Frau im Jahre 1785 liebevoll entworfenen *Ehe und Haus-Calendar*⁴⁷ sind in der das Kalendarium begleitenden Rubrik *Hausfeierlichkeiten* als »Anfang des Nicolaischen Hauswesens« folgende Mitteilungen eingetragen:

Den Montag ist durchs ganze Jahr des Herrn Nicolai grosser Club und der Madame ihr Gesellschaftscircel, wenn keine Absage oder Verlegung geschieht.

Jeden Freitag ist Liebhaberconcert bei Corsica, von welchen H. Nicolai nicht nur Mitglied ist, sondern auch selber mit seinem ältesten Herrn Sohne dabei auf der Violine accompagnirt. [...]

Sonnabend Concert im Nicolaischen Hause.

Der in dieser kleinen persönlichen Festgabe umrissene Ablauf einer gewöhnlichen Woche vermag eindrucksvoll zu belegen, welcher Stellenwert trotz »ausgebreiteter Thätigkeit und häufigen Geschäftsarbeiten«⁴⁸ dem Musizieren im Hause Ni-

⁴³ Plümicke (1781), S. 257. Hinsichtlich der Interpretation von Plümickes positiver Bewertung ist jedoch zu beachten, daß Friedrich Nicolai als Verleger seiner Schrift fungierte! Leopold Friedrich Günther von Göckingk fand im Nicolaischen Nachlaß Arien und Lieder aus der komischen Operette und urteilte ohne Nachsicht, daß sie »nichts vorzügliches haben«; Göckingk (1820), S. 168.

⁴⁴ Vgl. die Anzeige bei Reichard (1780), S. XVIII. Welcher *Musen-Almanach* gemeint war, ist unklar.

⁴⁵ Vgl. das Verzeichnis der Singspielaufführungen bei Krämer (1998), 2. Band, S. 783–784.

⁴⁶ Parthey (1907), S. 37.

⁴⁷ Teller (1785). Das Büchlein ist nicht paginiert. Wilhelm Abraham Teller (1734–1803) war Oberkonsistorialrat und Probst in Berlin, Mitarbeiter der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* in den Fächern Theologie und Philologie und seit 1782 ebenfalls Mitglied des *Montagsklubs*. Zur Autorschaft des Kalenders vgl. den Bericht der *Nicolai-Feier* in: *Montagsklub in Berlin* (1899), S. 81.

⁴⁸ Becker (1791), 2. Teil, S. 170. Sophie Becker, nahe Freundin und Reisebegleiterin der bei Nicolai ein- und ausgehenden Elisa von der Recke, hatte regelmäßig Gelegenheit, am Leben der Berliner Buchhändlerfamilie teilzunehmen.

colai zugemessen wurde. Spätestens mit dem Umzug der Familie in die Brüderstraße war der Musik dann auch räumlich ein prominenter Ort zugewiesen: Nach dem Umbau blieben neben den Zimmern der Familienmitglieder »noch drei Säle übrig, für die Bibliothek, für die Musikaufführungen und für die Geselligkeit«⁴⁹ – eine Raumaufteilung, die im Blick auf die Person Friedrich Nicolais geradezu programmatisch erscheint angesichts der Einordnung von Musik zwischen Gelehrsam- und Geselligkeit.

Es gehört zur Eigenart dieser Hauskonzerte, daß sie nicht auf die Mitglieder der Familie beschränkt blieben, sondern daß immer wieder befreundete und fremde Gäste als Zuhörer und Mitmusizierende teilnehmen konnten. Diese Einrichtung verschuf den Konzerten einen halböffentlichen Charakter, der sich aus der Gastfreiheit des Nicolaischen Hauses ergab und dieser angemessen war. Einer, der die privaten Hauskonzerte persönlich miterlebte und, nach eigenem Bekunden, auch selbst »oft Theil an der Ausübung« der Musik⁵⁰ hatte, war Johann Friedrich Reichardt. In seiner Autobiographie erinnerte er sich an seinen ersten Berlin-Aufenthalt 1771 und die Stunden musikalischer Geselligkeit im Hause Nicolai:

Den meisten Genuß für das gesellige Leben und auch für die Kunst gewährte die Bekanntschaft mit Herrn Nicolai und dessen gastfreiem Hause. Hier ward oft Musik gemacht, und wenn die Ausführung gerade nicht dem Eifer entsprach, so war es doch immer gute, meistens merkwürdige alte Musik, für die ich schon damals eine große Vorliebe hatte, die man da blos zu eigenem Genuß ausführte. In diesem Hause lernte ich auch Herrn Eberhard als einen eifrigen und feinen Musikkenner und einen angenehmen Tenorsänger kennen, dessen Gespräch manche Idee in mir weckte, die nicht unfruchtbar blieb.⁵¹

Reichardt erlebte als junger, professionell ausgerichteter Instrumentalvirtuose und Komponist durchaus die Differenz zwischen seinen eigenen Ambitionen und der vorherrschenden Qualität des Musizierens bei Friedrich Nicolai; dennoch zog ihn offenbar hier das Klima äußerster Freude und lebhafter Anteilnahme aller Beteiligten an. Welche Mühe sich Nicolai mit seinen Gästen gab, zeigt auch der Besuch des britischen Musikgelehrten Charles Burney, der auf Empfehlung Christoph Daniel Ebelings Ende September 1772 die Gastfreundschaft des Buchhändlers genoß.⁵² Nicolais »Kenntnis in der Musik, seine Bekanntschaft mit musikalischen Personen, bei seinem Eifer, mir Gefälligkeiten zu erweisen«, hatten Burney den Umgang mit Nicolai »sehr angenehm und nützlich gemacht«, wie im Reisetagebuch dankbar festgehalten ist. Daß Nicolai selbstverständlich »unter seinen Freunden ein kleines Liebhaberkonzert« veranstaltete und Burney »einen sehr angenehmen Abend bei ihnen zu[brachte]«, ist den Aufzeichnungen ebenso

⁴⁹ Parthey (1907), S. 33. Ob Nicolais frühere Wohnungen Musiksäle besaßen, ist nicht bekannt. Aufgrund der dortigen Aufführungen größer besetzter Werke darf jedoch davon ausgegangen werden, daß zumindest ausreichend große Räumlichkeiten zur Verfügung standen.

⁵⁰ Ebd., S. 140, den Aufenthalt 1774 betreffend.

⁵¹ Reichardt (1865), S. 97–98. Johann August Eberhard (1739–1809), Prediger in Berlin und später Professor der Philosophie in Halle an der Saale, war ein enger Freund Friedrich Nicolais und Mitarbeiter an der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*. Als Schüler Johann Philipp Kimbergers hatte er sich auch einige Kenntnisse in der Musik erworben.

⁵² Christoph Daniel Ebeling an Friedrich Nicolai, Hamburg 26.8.1772.

zu entnehmen.⁵³ Als weitere stumme Zeugnisse dieser Geselligkeit hat sich im Briefnachlaß Friedrich Nicolais eine ganze Reihe verschiedener Empfehlungsschreiben erhalten, und die Namen ihrer Überbringer lassen erkennen, daß das Haus des Buchhändlers in Berlin musikalisch ein gesuchter und beliebter Anlaufpunkt gewesen sein muß – selbst wenn vielleicht nicht immer eine persönliche Begegnung zustande kam, so wie im Falle des Weimarer Kapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf, dessen Wunsch, »die Ehre zu haben Ihnen in Berlin persönlich aufwarten zu dürfen«, angesichts von Nicolais Meßaufenthalt in Leipzig unerfüllt blieb.⁵⁴ Obwohl Belege fehlen, ist anzunehmen, daß Georg Joseph Vogler,⁵⁵ Johann Gottlieb Naumann,⁵⁶ Bernhard Anselm Weber,⁵⁷ die Schwestern Konstanze Mozart und Aloisia Lange in Begleitung Franz Joseph Ebels⁵⁸ und schließlich die jungen Mannheimer Violinwunderkinder Friedrich Wilhelm jun. und Johann Peter Pixis, deren Vater Friedrich Nicolai auf seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz 1781 in Heidelberg getroffen hatte,⁵⁹ in Berlin freundliche Aufnahme gefunden haben werden. Wie sich deren Besuche und die weiterer, heutigentags unbekannter Musiker oder Musikliebhaber gestalteten, bleibt das Geheimnis der privaten musikalischen Geselligkeit im Hause Nicolais. Allein selten zu Papier gebrachte Äußerungen wie die des Lübecker Dichters und Musikdilettanten Christian Adolph Overbeck, der sich mit angenehmer Empfindung »jenes lieben musikalischen Abends« erinnerte, »der mich sehr glücklich machte«,⁶⁰ lassen die große Wertschätzung jener Zusammenreffen erahnen.

Der Ausrichtung der Hausmusik bei Nicolai, die weder zurückgezogenes, individuelles Spiel noch solistische Darbietung vor einem privaten Auditorium war – zeitgenössische Musizertypen, welche die Empfindsamkeit einerseits, der

⁵³ Burney (1773), S. 387 bzw. S. 383.

⁵⁴ Mitteilung von Johann Carl August Musäus an Friedrich Nicolai, Weimar 5.4.1772.

⁵⁵ Empfehlungsschreiben von Heinrich Wilhelm von Stamford an Friedrich Nicolai, Potsdam 19.5.1785.

⁵⁶ Empfehlungsschreiben von Joseph Friedrich von Racknitz an Friedrich Nicolai, Dresden 12.9.1788.

⁵⁷ Empfehlungsschreiben von Adolph von Knigge an Friedrich Nicolai, Bremen 27.8.1792.

⁵⁸ Empfehlungsschreiben von Johann Gottfried Dyck an Friedrich Nicolai, Leipzig 16.11.1795. Aloisia Weber verheiratete Lange hatte bereits am 1. Mai 1784 ein außerordentliches Konzert »bey Corsica«, dem Stammlokal des Liebhaberorchesters, gegeben, wie Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* (Anonymus [1784²]) aus Berlin meldete. Friedrich Nicolai könnte also die Sängerin möglicherweise bereits persönlich gekannt haben.

⁵⁹ Empfehlungsschreiben von Wilhelm Julius Wiedemann an Friedrich Nicolai, Braunschweig 28.9.1799, sowie von Johann Joachim Eschenburg an Friedrich Nicolai, Braunschweig 1.10.1799. Zur Konzertreise der Pixis' vgl. Stoll (1928), Sp. 82–94. Das von ihr ausgewertete Reisestammbuch der Brüder Pixis (Reiss-Museum Mannheim, Kunst- und Stadtgeschichtliche Sammlungen, Sign. D. 32. t.b.) enthält jedoch keinen Eintrag Nicolais (freundliche Mitteilung von Frau Kathrin Fischer, Mannheim, 6.8.1999). Dagegen trug sich der Vater Friedrich Wilhelm Pixis am 11.9.1781 in das Stammbuch Samuel Nicolais ein (D B: NLN II, Band 4, S. 232).

⁶⁰ Christian Adolph Overbeck an Friedrich Nicolai, Lübeck 14.10.1794. Ganz ähnlich auch Wilhelm Julius Wiedemann an Friedrich Nicolai, Braunschweig 28.9.1799: »Mit Vergnügen und Dankbarkeit erinnere ich mich noch immer der frohen musikalischen Stunden, welche ich in Ihrem Hause genossen habe«.

romantische Salon andererseits hervorbrachte und kultivierte –,⁶¹ sondern die statt dessen das gesellige Miteinander pflegte, entsprach sehr eindrücklich die dort erklangene Musik. Insbesondere der Vokalmusik wurde ein großer Stellenwert beigemessen, wobei das gemeinschaftliche Singen vierstimmiger oder schlicht am Klavier begleiteter Choräle⁶² und Lieder im Vordergrund stand. Nicolais Enkel Gustav Parthey erlebte so die »Stentorstimme« Carl Friedrich Zelters und den vom Alter nicht gebrochenen, »klaren angenehmen Klang« derjenigen Nicolais,⁶³ und Johann Friedrich Reichardt lernte Johann August Eberhard als »einen angenehmen Tenorsänger kennen.«⁶⁴ Gesungen wurde auch von den weiblichen Familienmitgliedern. Nicolais Frau erhielt von Johann Adam Hiller Grüße übermittelt, denn »sie singt meine Lieder, und eine artige Dame, die meine Lieder singt, verdient doch wohl bisweilen ein Compliment von mir.«⁶⁵ Die talentierteste Sängerin aber blieb die jüngste Tochter Charlotte, wie schließlich sogar in Ernst Ludwig Gerbers *Tonkünstler-Lexikon* nachzulesen war. Aber nicht nur Vokalmusik erklang bei den Hauskonzerten, sondern überhaupt kam, so war zumindest Gustav Parthey überzeugt, »das neueste und beste zum Vortrag«,⁶⁶ darunter beispielsweise die seinerzeit sogar noch ungedruckten Flötenkonzerte von Wolfgang Amadeus Mozart, mit denen Friedrich Parthey »als bedeutender Klavier- und Flötenvirtuos« den zukünftigen Schwiegervater zu beeindrucken mußte.⁶⁷

Um zu erschließen, welche Werke Nicolai, der in seiner Buchhandlung die Novitäten des Musikalienmarktes in größerer Auswahl zum Kauf bereit hielt,⁶⁸ für das eigene häusliche Musizieren auswählte, bedürfte es der Rekonstruktion seiner privaten Bibliothek. Dieser war nach Leopold Friedrich Günther von Göcking »eine bedeutende Sammlung von Werken über die Musik und Musikalien, von den besten ältern und neuern Tonkünstlern« angegliedert,⁶⁹ die – testamentarisch Carl Friedrich Zelter vermacht – nach Nicolais Tod 1811 in die Bestände der Sing-Akademie übergang und deren bekanntes Schicksal seitdem teilt.⁷⁰ Nachdem die

⁶¹ Vgl. hierzu insbesondere die Untersuchungen von Lütteken (1998) sowie Gradenwitz (1991).

⁶² Gustav Parthey entsann sich in seinen *Jugenderinnerungen* (1907) einer kleinen, von August Wilhelm Iffland Neujahr 1811 veranstalteten »musikalische[n] Feier in Nicolais Bibliothekssaal«, bei der vierstimmige Choräle gesungen wurden (S. 148), die Nicolai sonst zuweilen auch allein auf seinem Klavier zu spielen pflegte (S. 64).

⁶³ Ebd., S. 59 bzw. S. 53.

⁶⁴ Reichardt (1865), S. 98.

⁶⁵ Johann Adam Hiller an Friedrich Nicolai, Leipzig 26.12.1772.

⁶⁶ Parthey (1907), S. 4.

⁶⁷ Ebd. Friedrich Parthey (1746–1822) wurde 1774 durch Empfehlung Johann Adam Hillers Musik- und Hauslehrer bei dem Grafen von Medem in Kurland. Über dessen Tochter Elisa von der Recke und durch die Bekanntschaft mit Leopold Friedrich Günther von Göcking wurde er bei Nicolai eingeführt, dessen älteste Tochter Wilhelmine er 1797 heiratete. Die Aufführung der Flötenkonzerte, die 1801 erstmals im Druck erschienen, muß demnach vor 1797 stattgefunden haben. Zu Parthey und seiner Familie vgl. Pruskil (1957/58), S. 98–123.

⁶⁸ Vgl. unten, S. 36–41.

⁶⁹ Göcking (1820), S. 95.

⁷⁰ Die 1999 von Christoph Wolff (Cambridge/Mass.) im Ukrainischen Staatsarchiv Kiew wiederaufgefundene Musikaliensammlung der Sing-Akademie wurde inzwischen in die Staatsbibliothek zu Berlin rückgeführt; vgl. Wolff (2002).

Bestände seit jüngster Zeit der Forschung wieder zur Verfügung stehen, gelingt es möglicherweise in Zukunft, detaillierte Erkenntnisse zur Zusammensetzung von Nicolais Musiksammlung zu erbringen.⁷¹ Doch lassen sich auch anhand der Briefquellen gewisse Repertoire-Tendenzen ausmachen. So besaß Nicolai nachweislich einzelne Symphonien Johann Gottlieb Grauns⁷² und Johann Wilhelm Hertels,⁷³ überdies zahlreiche Kompositionen von Johann Friedrich Reichardt – darunter den 65. *Psalm* nach Moses Mendelssohns Übersetzung sowie *Ino* und *Pygmalion* –, Kantaten von Christian Gottfried Krause und Johann Otto Uhde, ein *Salve Regina* komponiert von Johann Baptist Vanhal, Johann Adam Hillers Horazsche Ode,⁷⁴ Werke von Carl Friedrich Christian Fasch,⁷⁵ Georg Philipp Telemann und von Georg Friedrich Händel, den er ganz besonders schätzte.⁷⁶ Auffallend ist, daß es sich hierbei durchgängig um größer besetzte Werke vor allem aus dem Bereich der Vokalmusik handelt. Dies ist in zweierlei Hinsicht zu erklären, wobei zugleich charakteristische Züge der Nicolaischen Notensammlung hervortreten. So wurden einerseits alle diese Kompositionen nicht etwa als Sammelobjekte in der Bibliothek verwahrt, sondern sie dienten dem aktiven Musizieren im Hause Nicolai ebenso wie im Kreise der Freunde und im Rahmen öffentlicher Konzerte nicht nur in Berlin, sondern darüber hinaus an zum Teil so entfernten Orten wie Lübeck, wozu Friedrich Nicolai – dem Motto seines Exlibris »Nicolai et amicorum« gemäß – sein Notenmaterial freigebig und längerfristig immer wieder zur Verfügung stellte.⁷⁷ Gefragt waren hierbei vorrangig »schöne Sing- und besonders Chor-Sachen«.⁷⁸ Kammermusikalische Werke für wenige Instrumente oder auch Lieder lagen überwiegend gedruckt vor und waren daher leichter erreichbar – insofern spielte dieses Repertoire in der Korrespondenz wohl keine Rolle. Andererseits weist die oben genannte Auswahl musikalischer Werke aus dem Besitz Friedrich Nicolais auf die verschiedenen Wege des Erwerbs jener Bestände. Bereits Gudrun Busch hat die Vermutung ausgesprochen, daß Nico-

⁷¹ Einen ersten Ansatzversuch zur Rekonstruktion liefert Henzel (2002), der 24 (Opern-) Symphonien aus Nicolais Besitz, erkennbar an einem roten Stempel (»FR. NICOLAI SINFONIE NO.«), ausfindig machen konnte; vgl. ebd., S. 68 und S. 84–87. Es handelt sich um Werke von Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, Johann Adam Hiller, Johann Adolf Hasse, Christian Gottfried Krause, Maria Antonia Walpurgis, Ernst Wilhelm Wolf, Christian Friedrich Schale, Florian Leopold Gassmann, Wilhelm August Traugott Roth, Johann Friedrich Reichardt, Johann Baptist Vanhal, Christian Gottlob Neefe und Joseph Haydn. Der Quellenfund bestätigt also weitgehend den anhand der Korrespondenz rekonstruierten Bestand der Musiksammlung.

⁷² Christoph Daniel Ebeling an Friedrich Nicolai, [Hamburg] 23.7.1774.

⁷³ Johann Wilhelm Hertel an Friedrich Nicolai, Schwerin 24.11.1773. Hertel übersandte vier Exemplare seiner gedruckten Symphonien (RISM H 5204). Herrn Prof. Dr. Hans Schneider (Tutzing) herzlichen Dank dafür, daß er eine Kopie des Briefes zur Verfügung stellte.

⁷⁴ Christian Adolph Overbeck an Friedrich Nicolai, Lübeck 14.10.1794. Nicolai hatte diese Werke dem Lübecker Musikliebhaber für eine Aufführung bei den dortigen Winterkonzerten leihweise zur Verfügung gestellt.

⁷⁵ Matthias Claudius an Friedrich Nicolai, Wandsbeck 31.12.1796.

⁷⁶ Vgl. hierzu Busch (1995).

⁷⁷ Zu diesem Themenkomplex ausführlich unten, S. 44–48.

⁷⁸ Christian Adolph Overbeck an Friedrich Nicolai, Lübeck 14.10.1794.

lai nach dem Tod von Christian Gottfried Krause dessen musikalischen Nachlaß übernommen haben könnte;⁷⁹ insbesondere die Kompositionen von Uhde, Graun und vor allem von Krause selbst könnten dieser Schicht des Notenbestands angehören. Hinzu kamen Werke, die Nicolai von den Komponisten zugesandt bekam, so etwa »die vier letzten Exemplarien meiner gedruckten Sinfonien«, die Johann Wilhelm Hertel schickte und zugleich versprach, weitere abschreiben zu lassen, »damit Sie sie diesen Winter in dero Concert brauchen können«.⁸⁰ Auch Johann Friedrich Reichardt schenkte Nicolai seine eben fertiggestellte *Oster-Cantate*, in der Hoffnung, daß »Sie sie für Ihr Liebhaber-Concert brauchen« können.⁸¹ Die bemerkenswert gleichlautende Benennung des Zwecks belegt den Status von Nicolais eigener Bibliothek zwischen privater Sammlung und zumindest semi-öffentlicher Benutzbarkeit; und so werden auch die Werke selbst kaum eindeutig dem einen oder dem anderen Musizierkontext in aller Ausschließlichkeit vorbehalten gewesen sein. Ein dritter Teil der Notensammlung, jene Werke, die auf eigene Initiative von Friedrich Nicolai käuflich erworben worden waren, ist anhand der ausgewerteten Korrespondenz nicht greifbar. Einen gewissen Eindruck mögen diesbezüglich jedoch die Subskriptionslisten neuer Musikalien vermitteln, in denen der Name Nicolais beziehungsweise der seiner Frau und später seiner ältesten Tochter Wilhelmine auftaucht. Trotz begründeter Vorbehalte, denn Nicolai subskribierte ganz sicher überwiegend in der Funktion des Sortimentsbuchhändlers und Kollekteurs,⁸² seien jene Werke in einer Übersicht wiedergegeben:⁸³

Ernst Wilhelm Wolf: Sei sonate per il clavicembalo. [Weimar] 1774
 Johann André: Lieder und Gesänge. 1. Teil. Berlin 1779
 Gottlob Wilhelm Burmann: Monathliche Clavier-Unterhaltungen. Berlin 1779
 Johann Friedrich Reichardt: Gedichte von Karoline Rudolphi. Berlin 1781
 Johann André: Gesang zur Elmine. Berlin 1782
 Daniel Gottlob Türk: Die Hirten bey der Krippe. Leipzig/Halle 1782

⁷⁹ Busch (2000), S. 107.

⁸⁰ Johann Wilhelm Hertel an Friedrich Nicolai, Schwerin 24.11.1773.

⁸¹ Johann Friedrich Reichardt an Friedrich Nicolai, Königsberg 16.3.1775.

⁸² Die Problematik des Vorgehens, von dem Akt der Subskription auf einen tatsächlichen Gebrauch zu schließen, wird anschaulich an dem 1787 publizierten zweiten Teil von Johann Friedrich Reichardts *Musikalischen Kunstmagazin*, von dem Nicolai laut vorgedruckter Subskribentenliste zwei Exemplare bestellt hatte. Reichardts Brief an Friedrich Nicolai, [Berlin] 27.10.1787, zeigt allerdings, daß beide Exemplare für dritte Personen vorgesehen waren: »ich sende Ew. Hochedelgebohren hiebey 3 Exemp. von dem ersten Stück des 2t Bandes meines *Kunstmagazins* 2 für die Subscribenten aus Wien, so sich bey Ihnen gemeldet, und eins für Sie, so ich eben so freundschaft[lich] [vo]n mir anzunehmen bitte, als Sie den ersten Band annahmen.« In diesem Fall belegt die Subskription durch Nicolai also nicht den nachmaligen Besitz des Werkes, obwohl sich tatsächlich sogar auch der erste Teil, auf den Nicolai laut Namenliste gar nicht subskribiert hatte, in seiner Bibliothek befand. Letzteres ist der Grund dafür, daß hier allen Bedenken zum Trotz doch vorsichtige Rückschlüsse nicht ganz abwegig erscheinen, zumal dem Kollekteur bei Abnahme einer festgelegten, größeren Stückzahl ohnehin auch Freixemplare zustanden.

⁸³ Die Angaben wurden der umfangreichen Subskriptionsdatenbank von Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Münster) entnommen, dem hier ganz herzlich für die Erlaubnis zur Auswertung und Publizierung gedankt sei. Vgl. auch seinen grundlegenden Aufsatz zum Quellenwert der Subskribentenlisten (Hortschansky [1968]).

- Johann Georg Witthauer: Sammlung vermischter Clavier- und Singestücke. 4. Teil. Berlin [1785]
 Johann Gottfried Schicht: Die Feyer der Christen auf Golgotha. Leipzig 1785
 Corona Schröter: 25 Lieder. Weimar 1786
 Johann Christoph Kühnau: Vierstimmige Choralgesänge. 1. Teil. Berlin 1786
 Johann Abraham Peter Schulz: Religiöse Oden und Lieder. Hamburg 1786
 Johann Georg Witthauer: 6 Claviersonaten. 2. Teil. Berlin [1786]
 Johann Georg Witthauer: Gedichte von Karoline Rudolphi. 2. Teil, Braunschweig 1787
 Friedrich Wilhelm Heinrich Benda: Orpheus [Klavierauszug]. Berlin [1787]
 Johann Gottfried Weiske: 12 geistlich prosaische Gesänge. Leipzig 1789
 Christoph Gottlob Breitkopf: Terpsichore [Stimmen, Klavierauszug]. Leipzig [1789]
 Johann Nicolaus Forkel: 24 Veränderungen. Göttingen [1791]
 Samuel Friedrich Heine: Lieder und Gesänge. Leipzig [1801]
 Joseph Augustin Gürlich: 9 deutsche Lieder. Berlin [1802]
 Johann Rudolph Zumsteeg: Elbondokani [Klavierauszug]. Stuttgart [1803]

Auch hier ist das deutliche Übergewicht von Vokalmusik offenkundig. Dabei begegnen all jene Gattungen, auf die schon oben hingewiesen wurde: Choräle und vor allem Lieder, aber eben gleichzeitig auch größer besetzte Werke, die vielleicht im Klavierauszug mit weiteren Instrumenten zur Aufführung gelangt sein mögen. Die Instrumentalmusik beschränkt sich dagegen eindeutig auf Klavierwerke, obwohl sicher auch Musik für Streichinstrumente erklingen sein wird, da Nicolai selbst Geige spielte und sein ältester Sohn Samuel »ein Liebhaber vom Violoncello« war.⁸⁴ Charakteristisch für diese Werkaufstellung, und nach allem sicher auch für die gesamte Notenbibliothek Friedrich Nicolais, ist die nahezu ausschließliche Berücksichtigung des norddeutschen Repertoires. Werke wie die Flötenkonzerte Wolfgang Amadeus Mozarts und das *Salve Regina* von Johann Baptist Vanhal fallen dabei zwar ins Gewicht, scheinen aber als Ausnahmen gleichsam die Regel zu bestätigen. Ob schließlich die Hauskonzerte auch ein Probierforum darstellten für jene Kompositionen Giovanni Pierluigi da Palestrinas und Giovanni Gabriellis, die sich Johann Joachim Quantz und Johann Friedrich Agricola von Giovanni Battista Martini aus Bologna (und sicherlich kaum für den Gebrauch am königlichen Hofe) hatten zuschicken lassen,⁸⁵ muß dahingestellt bleiben. Reichardts oben zitierte Bemerkung zu der bei Nicolai gehörten »merkwürdig alte[n] Musik« und auch Gustav Partheys Erinnerung an »Schätze von ältern Sachen«, die Nicolais Musikaliensammlung enthielt,⁸⁶ lassen diesen zweifellos reizvollen Gedanken zumindest nicht vollkommen abwegig erscheinen.

So schwer also das in den privaten Konzerten im Hause Nicolai erklingene Repertoire im Detail noch rekonstruierbar ist, so deutlich durchzieht alle Äußerungen die angenehme Erinnerung an den großen »Genuß für das gesellige Leben

⁸⁴ L. Hinze (Sohn von H[eimbert] J[ohann] Hinze in Helmstedt) an Friedrich Nicolai, [Berlin] März 1787. Hinze bedankte sich für die freundliche Aufnahme im Hause Nicolai und hat, um sein »danckerfülltes Herz bezeigen zu können«, eine kleine Sonata für das Violoncello gesetzt, die er Samuel Nicolai zueignete. Es ist wahrscheinlich, daß auch die anderen Kinder Nicolais ein Instrument erlernt hatten und bei den Hauskonzerten mitwirkten.

⁸⁵ Vgl. die Briefe von Johann Friedrich Agricola und Johann Joachim Quantz an Giovanni Battista Martini; Auszüge bei Schnoebelen (1979), S. 16 und S. 502.

⁸⁶ Parthey (1907), S. 7.

und auch für die Kunst«,⁸⁷ den jene Musizieranlässe allen Teilnehmenden bedeuteten. Daß auch Friedrich Nicolai deren Wert in ganz ähnlicher Weise empfand, geht, da Mitteilungen über die eigenen Veranstaltungen fehlen, aus seinen Berichten über die Abende im Hause Johann Adam Hillers in Leipzig hervor, bei denen er während seiner Meßaufenthalte zu Gast war und die ihm »so manche frohe Stunden« und »größte[s] Vergnügen« bereiteten.⁸⁸ Und Leipzig ist nicht das einzige Beispiel für die Pflege privater musikalischer Geselligkeit außerhalb von Berlin. So gab es etwa auf der Reise durch Deutschland, Österreich und die Schweiz 1791 zahlreiche Zusammentreffen, in denen die Musik eine Rolle spielte,⁸⁹ etwa in Melk an der Donau, wo sich in Gregor Hauer ein musikliebender Pater fand. Mit diesem brachten Nicolai und dessen Sohn Samuel die Nachmittagsstunden »mit einigen Haydnschen Trio und Quartetten« sehr angenehm zu,⁹⁰ nachdem die Reisenden zuvor schon Bekanntschaft mit Maximilian Stadler gemacht hatten.⁹¹ Gesungen und gespielt wurde aber vor allem dann, wenn sich die Gelegenheit bot, weit entfernt lebende Freunde persönlich zu vereinen. Vorzüglich die sommerlichen Kuraufenthalte in Bad Pyrmont waren oftmals weit weniger dem Genuß des Brunnens als dem der Geselligkeit gewidmet, und es nimmt kaum Wunder, daß, wenn man den nicht immer unbeschwerlichen »Trip to the Waters of P...t«⁹² auf sich genommen hatte, neben ausführlichen Gesprächen stets auch die Musik das Beisammensein der zahlreichen Freunde prägte. »Nach dem Frühstück wurde auf Nic[olais] Zimmer musicirt«, notierte beispielsweise Johann Joachim Eschenburg am 27. Juli 1789 in sein Tagebuch,⁹³ und ein anderer Eintrag hielt in wenigen Zeilen jenen heiteren Tagesablauf fest, der mit Musik begonnen und wieder beschlossen wurde:

⁸⁷ Reichardt (1865), S. 97–98.

⁸⁸ Nicolai (1805), S. 21 und S. 22.

⁸⁹ Neben Friedrich Nicolais gedruckter Reisebeschreibung geben vor allem die Stammbücher von Samuel Nicolai (D B: NLN II, Bde. 4 und 5) einen Eindruck, mit wem Vater und Sohn auf der Reise bekannt wurden; vgl. Stolzenberg (1998), dort auch weitere Literaturangaben zu Nicolais Reise. Folgende Personen aus dem Bereich der Musik trugen sich in die Stammbücher ein: Johann Nicolaus Forkel (Göttingen), Martin Gerbert (St. Blasien), Anton Hoffmann (Wien), Philipp Christoph Kayser (Zürich), Friedrich Wilhelm Pixis (Mannheim), Franz Xaver Richter (Straßburg), Johann Heinrich Rolle (Magdeburg), Joseph Aloys Schmittbaur (Karlsruhe), Johann Andreas und Johann Heinrich Silbermann (Straßburg), Maximilian Stadler (Melk), Johann Andreas Stein (Augsburg). Nach der Reise schrieb auch Johann Adam Hiller (Leipzig) einen Gruß.

⁹⁰ Nicolai (1783–1796), 6. Band, S. 462. Nicolai nennt den Pater in seinen Aufzeichnungen (versehentlich?) Gregor Mayer.

⁹¹ Nicolai (1783–1796), 6. Band, S. 460–461. Auch Stadler erinnerte sich später an das Treffen und nahm eine Bemerkung seines Besuchers zur Rezeption von Johann Joseph Fux in seine *Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten* (Stadler [1974], S. 82) auf. Herrn Prof. Dr. Axel Beer (Mainz) herzlichen Dank für den Hinweis auf diese Quelle.

⁹² Johann Joachim Eschenburg an Friedrich Nicolai, Braunschweig 24.4.1787.

⁹³ Johann Joachim Eschenburg: Tagebuch der Pyrmontener Reise vom 18. Juli–18. Aug. 1789. Eintrag unter dem 27.7.1789 (D W: Cod. Guelf. 628 Novi, Miscellanea Eschenburgiani); zitiert nach Erker (1994), S. 64.

nach dem Frühstück [wurde] etwas musicirt, dann in den Garten, u. um 1 Uhr zu Tisch gegangen. Nachmittags führen wir auf der Weser nach dem Ohrberge, u. genossen der herrlichsten Aussicht u. des angenehmsten Wetters. Die kleine Fahrt, hin u. zurück, war sehr vergnügt. Es wurde gereimt u. gelacht; u. beides beim Abendessen fortgesetzt, nach welchem noch zum Klaviere gesungen wurde.⁹⁴

Es war genau jene von Eschenburg protokollierte Art der Geselligkeit, die Friedrich Nicolai so überaus schätzte und die überhaupt dem Lebensgefühl jener Zeit entsprach:

Als ich im Julius 1787, meiner Gesundheit wegen, in Pymont war, hatte ich das Glück, dort in einem kleinen Zirkel von schätzbaren Männern und geistreichen Frauenzimmern zu leben, deren Kenntnisse, feine Sitten, Anmuth, fröhliche Laune, Witz und Gutmüthigkeit, der Konversation jene Urbanität und Unbefangenheit gaben, die den Geist so sehr aufheitern und erhellen kann.⁹⁵

Insgesamt 18 Aufenthalte Nicolais im Waldeckschen Kurbad sind für den Zeitraum zwischen 1785 und 1809 nachweisbar. Sommer für Sommer traf sich dort ein kleinerer oder auch größerer Kreis von Freunden und Bekannten, der sonst weitgehend nur in schriftlichem Austausch stehen konnte, und die Rekonstruktion von Nicolais Kontakten in Pymont, wie sie Brigitte Erker anhand von Kur- und Schlüsselgeldlisten, Briefen und Tagebuchaufzeichnungen vorgenommen hat, läßt ein faszinierendes Bild aufgeklärter Geselligkeit entstehen.⁹⁶ Freude am Musizieren, am sinnlichen Genuß der Musik, und ästhetisch-theoretischer Diskurs gingen hier Hand in Hand – Erholung und Wissenszuwachs schlossen einander nicht aus, sondern bildeten geradezu zwei Seiten ein und derselben Sache: der Geselligkeit, die Nicolai ein Leben lang in verschiedenen Ausprägungen pflegte.

2.3. Institutionell organisiertes Musizieren

Auf die gleiche Weise wie das private Musizieren dem Wunsch nach Geselligkeit entsprach, prägte auch die musikalischen Aktivitäten des *Concerts der Musik-Liebhaber* und später der Sing-Akademie nicht allein die individuelle Freude des einzelnen Mitgliedes am künstlerischen Tun, sondern auch und ganz besonders das gemeinsame Interesse aller Ausführenden. »Gute Konversation ist wie ein Konzert wo jede Stimme die andere unterstützt, zur gemeinsamen Wirkung«,⁹⁷

⁹⁴ Johann Joachim Eschenburg, Tagebucheintrag vom 21.7.1789; zitiert nach ebd., S. 61–62.

⁹⁵ Nicolai (1788–1792), 1. Heft, S. VII.

⁹⁶ Eine Idee davon, welche Rolle die Musik unter den Badegästen gespielt haben könnte, vermittelt auch ein Auszug aus der Kurliste des Monats Juli 1792 (Stadtarchiv Bad Pymont; auszugsweise abgedruckt bei Erker [1994], S. 55), die neben Justus Möser und Friedrich Nicolai auch Heinrich Philipp Bossler mit seiner Frau und der blinden Glasharmonikavirtuosin Mariane Kirchgöbner verzeichnet. Während Nicolais und Möasers Treffen von langer Hand geplant worden war, dürfte der parallele Aufenthalt des Speyerschen Musikverlegers ein Zufall gewesen sein. Auch wenn konkrete Belege fehlen, so wird doch allein die Anwesenheit der berühmten Demoiselle Kirchgöbner dafür gesorgt haben, daß man in Berührung und sicherlich auch ins Gespräch kam.

⁹⁷ Nicolai (1799²), S. 48.

ließ Nicolai seine Romanfigur Adelheit B** verkünden, die gleichsam eine Personifizierung der Lebensmaximen ihres Schöpfers ist, und zeigte damit überdeutlich, wie stark seiner Überzeugung nach beides, Musizieren und Kommunizieren, als soziales Handeln begriffen werden muß und zugleich an die Voraussetzungen des geselligen Miteinanders geknüpft ist. Daß sich dieses Miteinander nicht allein im privaten Haus abspielte, dessen Abgrenzung zum öffentlichen Raum, wie gezeigt, selbst schon vielfach fließend gestaltet wurde, sondern ganz bewußt den Weg in die bürgerliche Gesellschaft hinaus nahm, dafür gibt die Institution des Liebhaberkonzerts ein deutliches Beispiel.

Im Jahre 1770 offiziell ins Leben gerufen, gelang es dem *Concert der Musik-Liebhaber*, sich rasch in Berlin zu etablieren, zumal zunächst keine vergleichbaren Unternehmungen vorhanden waren und somit der Bedarf an kultureller Betätigung quasi im Alleingang gedeckt werden konnte.⁹⁸ Nahezu alle zeitgenössischen Stadtbeschreibungen, darunter auch jene von Friedrich Nicolai selbst,⁹⁹ verweisen auf die Konzerte des Orchesters als integralen, wenn auch vor allem ab den 1780er Jahren künstlerisch durchaus nicht mehr unumstrittenen Bestandteil des musikalischen Lebens der Residenzstadt.¹⁰⁰ Trotz rigider Einlaßbeschränkungen waren die Konzerte ein beliebter Anziehungs- und Treffpunkt auch für auswärtige Gäste. 1786 bat etwa der Helmstedter Universitätsgelehrte Heimbart Johann Hinze, seinem Sohn »einen Zutritt zu Ihrem Dilettanten Konzert zu gestatten«,¹⁰¹ und Frantz Karl Narstap de Weiss schrieb, um »vor das am Freytag überschückte Billet den gehorsamen Danck [zu] bezeigen«, gleich einen ausführlichen Brief an Friedrich Nicolai.¹⁰² Nicht selten, so legt es der Eintrag in dem kleinen *Ehe und Haus-Calender* nahe, brachte auch »Herr Nicolai [...] aus dem Concert einige Fremde zum Abendessen mit in den Garten«. ¹⁰³ In diesem Garten, dem Sommerwohnsitz der Familie des Buchhändlers, wurden ab und an auch kleine Konzerte veranstaltet – der fließende Übergang zwischen privatem und öffentlichem Raum, privatem und institutionalisiertem Musikleben wird dadurch noch einmal greifbar.

Organisatorisch setzte das *Concert der Musik-Liebhaber* die Tradition der *Musikübenden Gesellschaft* fort¹⁰⁴ und achtete, anders als viele seinerzeit publikumswirksame Gartenkonzerte in Gaststätten und Kaffeewirtschaften, auf eine dem gehobenen Anspruch angemessene Atmosphäre während der Aufführung;

⁹⁸ Zur nicht-höfischen Musik in Berlin vgl. insbesondere Höhne (1990).

⁹⁹ Nicolai (1779), S. 720, sowie ders. (1793), S. 153.

¹⁰⁰ Borchmann (1778), S. 349; Knüppeln (1785), S. 154; König (1799), 1. Band, S. 358.

¹⁰¹ H[eimbart] J[ohann] Hinze an Friedrich Nicolai, Helmstedt 9.6.1786.

¹⁰² Frantz Karl Narstap de Weiss an Friedrich Nicolai, »von Haus« [Berlin?] 26.2.1787. Vgl. hierzu auch Schütz (2003).

¹⁰³ Teller (1785). Der »Garten« von Friedrich Nicolai lag außerhalb der eigentlichen Stadtgrenze in der Lehmgasse (später Blumengasse; heute Bezirk Friedrichshain). Hier befand sich das stattliche Sommerhaus der Familie, in dem man von Anfang April bis Ende September wohnte und das, wie das Haus in der Brüderstraße, ein »Sitz der weitesten Gastfreundschaft« war. Vgl. dazu ausführlich Parthey (1907), S. 108–127, Zitat S. 122.

¹⁰⁴ Vgl. zu deren Statuten Wolff (1755).

das Klappern von »Spielmarken und Schokolatetassen« hätte man als »Unhöflichkeit« gegenüber den Musikern empfunden.¹⁰⁵ Die Zusammensetzung des von Ernst Friedrich Benda und Carl Ludwig Bachmann geleiteten Orchesters aus Dilettanten und Professionellen entsprach der seinerzeit in Berlin üblichen Durchsetzung der bürgerlichen Musiziersphäre mit Angehörigen der königlichen Hofkapelle, die lange voneinander profitierten und sich erst nach und nach lösten. Seltsamerweise fehlt Friedrich Nicolais Name in den wenigen bekannten Mitgliederlisten.¹⁰⁶ Daß er als Geiger mitwirkte, dokumentierte neben dem privaten *Ehe und Haus-Calendar*¹⁰⁷ aber auch der Wiener Schauspieler Johann Heinrich Friedrich Müller. Dieser besuchte 1776 in Begleitung seines Gastgebers Gottfried van Swieten das Konzert und berichtete, daß »Nicolai dirigierte«,¹⁰⁸ womit zweifelsohne nicht die musikalische Gesamtleitung, die ja Ernst Benda oblag, sondern eine Funktion als Stimmführer der ersten Violingruppe gemeint war. Nicolais organisatorische Leistung hob Johann Friedrich Reichardt hervor, der in seinen *Briefen eines aufmerksamen Reisenden* das Orchester ausführlich beschrieb, »zu dessen beständiger Verbesserung sich Herr Nikolai [sic], als ein feiner und geschmackvoller Kenner der Musik, sehr viel Mühe giebt.«¹⁰⁹ Die Bemühungen Nicolais zielten allem voran auf die Zusammenstellung des Programms, indem er sich nicht nur um die Bereitstellung des Notenmaterials kümmerte, sondern auch um die Beschaffung neuer Kompositionen. So schuf er beispielsweise die Voraussetzungen dafür, daß Georg Friedrich Händels große oratorische Werke *Alexanderfest*, *Judas Makkabäus* und *Messias* mehrfach zur Aufführung gelangen konnten.¹¹⁰ Noch vor der historischen Aufführung des *Messias* durch Johann Adam Hiller im Jahre 1786 wurde Berlin auf diese Weise früh zu einem Zentrum der Händel-Renaissance in Deutschland.¹¹¹ Das Bemühen um neue Werke belegt überdies ein Brief Friedrich Justin Bertuchs, den Nicolai, nachdem er bei der Uraufführung von Anton Schweitzers Oper *Alceste* selbst zugegen gewesen war,¹¹² auf den Weimarer Komponisten angesetzt hatte, um an das noch unpublizierte Aufführungsmaterial zu gelangen. Nach fast dreimonatigem »Kampf« gegen den »Künstler-Eigensinn« Schweitzers konnte Bertuch zumindest die vollständigen Stimmen der Ouver-

¹⁰⁵ Nicolai (1783–1796), 4. Band, S. 553. Zum Publikumsverhalten bei Konzerten vgl. auch Schleuning (1984), S. 169–197. Vor allem die offenbar allerorten vorhandene, durch fortgesetztes Plaudern entstandene Geräuschkulisse wurde von Kennern immer wieder beklagt.

¹⁰⁶ Ein vollständiges Mitgliederverzeichnis fehlt. Einzelne Namen verzeichnen Rellstab (1789), S. 16–17, Spazier (1793/94), S. 17–18, sowie Hartung/Klipfel (1818).

¹⁰⁷ Teller (1785), unpaginiert.

¹⁰⁸ Müller (1802), Brief datiert: Berlin, den 7. Oktober 1776.

¹⁰⁹ Reichardt (1774, 1776), 1. Teil, S. 32–33.

¹¹⁰ Vgl. hierzu Busch (1995) sowie ergänzend dies. (2000).

¹¹¹ Zur Würdigung der Leistungen Friedrich Nicolais im Blick auf die Händel-Renaissance in Deutschland vgl. Monheim (1999¹), vor allem S. 322–330 und S. 539–545.

¹¹² Nicolai hatte zwei Proben und der Erstaufführung in Weimar am 28. Mai beigewohnt. Über das Werk urteilte er: »Die Composition war zum Theil schön, aber nicht so vortreflich [sic] als man sie in den Zeitungen ausgesprengt. Die beiden ersten Acte am besten. Die Scene mit den Kindern, hat mir Tränen ausgepreßt.« Friedrich Nicolai an Carl Wilhelm Ramler, Berlin 19.6.1773.

türe und einer Arie nach Berlin senden.¹¹³ Das Liebhaberkonzert profitierte also intensiv von dem weitreichenden Korrespondentennetz des Verlegers und dessen guten Beziehungen über die Stadtgrenze Berlins hinaus – dies alles jedoch, ohne daß sich Friedrich Nicolai für Außenstehende allzusehr in vorderster Reihe zu profilieren gedachte.

Auch die Mitgliedschaft Nicolais in der 1791 gegründeten Sing-Akademie stand ganz im Zeichen einer musikalischen Geselligkeit, die aus der locker gestalteten Atmosphäre des privaten Raums hin zu einer institutionellen Organisation strebte. Zu beiden Gründungspersönlichkeiten bestanden schon länger intensive Kontakte; Carl Friedrich Zelter etwa hatte das Haus in der Brüderstraße für die Bedürfnisse der Buchhändlerfamilie umgebaut, und neben ihm wurde auch Carl Friedrich Christian Fasch regelmäßig »aufgesucht« und als Gesprächspartner mit zu Tische gebeten, wenn bei Nicolai auswärtige Musiker zu Gast waren.¹¹⁴ Bei den ersten Singe-Übungen, die Fasch bereits im Sommer 1790 einrichtete, war in der Person von Charlotte Wilhelmine Stöwe verheiratete Bachmann zudem die exponierte Sopranistin des *Concerts der Musik-Liebhaber* als Chorsängerin mit von der Partie – ein weiterer Beleg dafür, wie eng die Beziehungen beider Institutionen untereinander und zum Kreis um Friedrich Nicolai sich gestalteten.¹¹⁵

In der Intention, die Fasch mit der Gründung der Sing-Akademie verfolgte und die in den Worten Carl Friedrich Zelters darin bestand, »eine Art Kunstkorps, das man allenfalls Akademie nennen konnte, für die heilige Musik zu stiften, wo sich jeder ernsthafte Freund dieser Kunst anschließen und durch eigene Mitwirkung so viel Genugtuung verschaffen konnte, als möglich ist«,¹¹⁶ verbanden sich zwei grundlegende Ideen: einerseits die durch den Akademie-Gedanken zum Ausdruck gebrachte Vorstellung von Bildung durch Musik ganz allgemein, durch ›heilige‹ Musik als Mittel und Weg zu Tugend und Glückseligkeit im Besonderen, und andererseits das Verständnis von aktivem Mitwirken als ›Genugtuung‹ für den Musizierenden, also als ein Gewinn innerer Freude. Damit ist nicht allein die Überzeugung der Aufklärung von der Erziehbarkeit des Menschen artikuliert, die auch nach Friedrich Nicolai insbesondere »der gemeinschaftliche Gesang« zu leisten vermag,¹¹⁷ sondern zugleich unterliegen diese Vorstellungen ganz einer aufklärerisch-theologischen Prägung, indem sich in der Ausübung ›heiliger‹ Musik jener von der Berliner neologischen Strömung geförderte Frömmigkeitsstil widerspiegelt, »dem Pflege der Moral und der praktischen Lebensführung am Herzen lagen.«¹¹⁸ Und Friedrich Nicolai war nach eigenem Bekunden ein Liebhaber der Kirchenmusik, der nicht bloß eine religiöse Gestimmtheit, sondern durchaus ganz einfach »viel Vergnügen« empfinden konnte, wenn – ein Topos der

¹¹³ Friedrich Justin Bertuch an Friedrich Nicolai, Weimar 4.8.1773.

¹¹⁴ Parthey (1907), S. 36–37.

¹¹⁵ Zu Gründer und Gründung der Berliner Sing-Akademie vgl. Eberle (1991), S. 23–31.

¹¹⁶ Zelter (1801), S. 33.

¹¹⁷ Nicolai (1808).

¹¹⁸ Beintker (1990), S. 69. Speziell zu Nicolais theologischer Ausrichtung vgl. Aner (1913).

Kirchenmusikanschauung¹¹⁹ – »der ernste und so feyerliche als simple Gesang dieser alten Musik eine dem feyerlichen Zwecke angemessene Wirkung« tat und nicht etwa »aus Abschnitzeln italiänischer komischer Opern zusammengesetzt« war.¹²⁰

Insofern überrascht es nicht, den Namen Friedrich Nicolais und die weiteren, ausnahmslos weiblicher Familienmitglieder in den Präsenzbüchern und Beitragslisten der Sing-Akademie aufgeführt zu sehen.¹²¹ Eine Reihe bekannter Persönlichkeiten des Berliner Musiklebens gesellte sich hinzu: an der Seite Nicolais im Baß etwa der Musikverleger Johann Carl Friedrich Rellstab, an der Seite Carl Friedrich Zelters im Tenor Hofrat Carl Spazier sowie der königlich preußische Sänger Friedrich Franz Hurka. Obwohl Friedrich Nicolai bereits 1793 als aktives Mitglied ausschied – es hat den Anschein, als habe der damals 60jährige seinen Platz der jüngeren Generation überlassen wollen –, blieb er der Sing-Akademie, vor allem aufgrund seiner Freundschaft mit Zelter, weiterhin eng verbunden. 1797 regte er etwa anlässlich des Besuches von Johann Heinrich Voß in Berlin eine Aufführung von Johann Abraham Peter Schulz' Hymne *Gott Jehova* an, deren Text Voß aus dem Dänischen übersetzt hatte.¹²² Auch im folgenden Jahr, als der *Montagsklub* sein 50jähriges Bestehen feierte und Nicolai als leitender Senior das Stiftungsfest zu arrangieren hatte, waren Mitglieder der Sing-Akademie an der Ausgestaltung beteiligt.¹²³ Die enge Verbindung von Carl Friedrich Zelter zum Hause Friedrich Nicolais zeigen noch zwei weitere Kompositionen, an deren Aufführung die Sing-Akademie oder einzelne ihrer Mitglieder mitgewirkt haben werden. So enthält das Werkverzeichnis Zelters¹²⁴ eine »Kantate auf den Geburtstag einer geliebten Mutter *Dir, die du Heil und Segen*«, die der zweite Sohn Nicolais, Carl August, für seine Mutter geschrieben hatte und die in der Vertonung Zelters für Soli, Chor und Orchester zu Elisabeth Macarias Geburtstag im Januar 1793 erklang. Und schließlich komponierte Zelter auch die Trauermusik auf den Tod Friedrich Nicolais (*Der Mensch geht eine dunkle Straße*; Text: Christoph August Tiedge), die 1811 anlässlich einer Gedenkfeier im Saal der Sing-Akademie aufge-

¹¹⁹ Vgl. hierzu Heidrich (2001).

¹²⁰ Nicolai (1783–1796), 12. Band, S. 76–77; Äußerung anlässlich der in St. Blasien im Schwarzwald gehörten Kirchenmusik. Zum Begriff ›Vergnügen‹ vgl. auch unten, S. 54.

¹²¹ Das auf der Grundlage dieser Quellen erarbeitete Mitgliederverzeichnis bei Lichtenstein (1843), S. 1–46, weist Nicolai für die Jahre 1792 und 1793 nach; im Sopran seine beiden Töchter Wilhelmine (1793–1796) und Charlotte (1793–1807) sowie die Schwiebertochter Charlotte geborene Eichmann (1800–1807). Nach dem Tode Nicolais gehörten auch dessen Enkelkinder Gustav und Lili Parthey sowie Lilis Ehemann, Musikdirektor Bernhard Klein, der Sing-Akademie an.

¹²² Johann Abraham Peter Schulz an Carl Friedrich Zelter, Rheinsberg 14.4.1797. Drei weitere Briefe (u. a. datiert Rheinsberg 1.5.1797) mit detaillierten Absprachen zur Durchführung des Konzerts deuten auf ein Zustandekommen der Aufführung.

¹²³ *Das 50jährige Stiftungsfest 16. April 1798*, zusammen mit dem von Leopold Friedrich Günther von Göcking verfaßten Text der dort aufgeführten Kantate (Musik von Carl Friedrich Zelter) wieder abgedruckt in: *Montagsklub in Berlin* (1899), S. 83–91, Zitate S. 85. Tatsächlich fand das Fest ein Jahr zu früh statt, da der *Montagsklub* nicht 1748, wie damals irrtümlich angenommen, sondern erst 1749 gegründet worden war.

¹²⁴ Langer (1997), S. 207.

führt wurde. Mit dem Tode Nicolais ging sein reicher »Schatz alter Musikalien« als Erbe in die Bestände der Sing-Akademie über¹²⁵ – ein posthumer Beweis der Wertschätzung ihrer Aktivitäten und der persönlichen Verbundenheit Nicolais mit ihrem Leiter Carl Friedrich Zelter.

3. Der Autor und die Musik

Friedrich Nicolais Freude an Musik schlug sich, da sein gesamtes schriftstellerisches Werk seine Neigungen und Interessen in besonderem Maße widerspiegelt, auch in einer Reihe seiner Schriften nieder. Dies wurde bereits an einigen zitierten Passagen aus seinen Romanen und der *Beschreibung einer Reise* deutlich, wobei besonders letztere zahlreiche »eingestreute Bemerkungen«¹²⁶ und bisweilen gar ausgewachsene Exkurse über Musik enthält. Daß Carl Friedrich Cramer schon 1783, also noch im selben Jahr, in dem der erste Band der Reisebeschreibung herausgekommen war, einige Auszüge daraus in das *Magazin der Musik* einrückte,¹²⁷ verdeutlicht das dem Werk und seinem Verfasser entgegengebrachte Interesse.¹²⁸ So urteilte etwa auch Ernst Ludwig Gerber, Nicolai habe darin »in der Musik [...] nicht gemeine Einsichten gezeigt«,¹²⁹ und Johann Nicolaus Forkel verwies gar in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* auf einen Quellenfund Nicolais in Regensburg.¹³⁰ Allerdings führte Forkel zugleich Klage, daß der »aufmerksame Forscher« Nicolai »nicht Näheres über die Beschaffenheit der Noten sagt«.¹³¹ Mit dem Vorwurf mangelnden musikwissenschaftlichen Anspruchs wird man jedoch dem zwölfbändigen Werk nicht gerecht, das in seiner gewissen Unsystematik Friedrich Nicolais Anliegen angemessen widerspiegelt, auf der Reise in kurzer Zeit möglichst viele Facetten von *Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten* – so der Untertitel der Schrift – kennenzulernen. Musik war dabei letztlich nur ein Interessensgebiet unter sehr vielen, und die diesbezüglichen Bemerkungen erscheinen oftmals sogar als bloße Assoziationen, welche erst durch die erinnernde Rückschau auf das tatsächlich Erlebte geweckt worden sein mögen.

Ebensowenig wie die Reisebeschreibung war auch der *Almanach*, über den Günter Selk schrieb, daß er von »Nicolais Bemühungen um Musik« als einziger

¹²⁵ Parthey (1907), S. 156.

¹²⁶ Artikel »Nicolai (Friedrich)«, in: Gerber (1790–1792), 2. Teil, Sp. 28.

¹²⁷ Nicolai (1783²), den Aufenthalt in Bamberg, Nürnberg und Regensburg betreffend.

¹²⁸ Der spezielle Charme der Reisebeschreibung, der in dem manchmal geradezu sprunghaft anmutenden Wechsel der Betrachtungsebenen und -gegenstände begründet liegt, ist durchaus auch bei heutiger Lektüre noch spürbar.

¹²⁹ Artikel »Nicolai (Friedrich)«, in: Gerber (1790–1792), 2. Teil, Sp. 28.

¹³⁰ Forkel (1788/1801), 2. Band, S. 301 und S. 322. Es geht um ein Notker zugeschriebenes Manuskript aus dem 10. Jahrhundert, das Nicolai in der Regensburger Abtei St. Emmeram aufgefunden hatte; vgl. Nicolai (1783–1796), 2. Band, S. 355.

¹³¹ Forkel (1788/1801), 2. Band, S. 301 [Zitat] und S. 322.

»nachgewirkt« habe,¹³² tatsächlich ein Beitrag zum Musikschrifttum. Freilich hat die 1776 und 1778 in zwei Teilen erschienene, von Friedrich Nicolai zusammengestellte Volksliedsammlung eine bemerkenswerte und so nicht geplante musikalische Rezeption erfahren, die sich von Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik*¹³³ über *Des Knaben Wunderhorn* und die Sammlung von August Kretzschmer und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio bis hin zu den Volksliedvertonungen von Johannes Brahms und Max Reger verfolgen läßt.¹³⁴ Diese Wirkung beruht jedoch im wesentlichen auf einem Mißverständnis der ursprünglichen Intention. Ausgelöst durch einen emphatischen Aufsatz Gottfried August Bürgers, in dem die Volkspoese als wahre poetische Kunst gepriesen worden war,¹³⁵ und in der eigenen konträren Überzeugung, daß es eine »Thorheit« sei, »der Welt weis machen zu wollen, als ob aus den schrecklichsten Hechelträger Liedern der wahre Zauber der Dichtkunst oder gar der Geist der Nationen ausfindig gemacht werden könnte«,¹³⁶ hatte sich Friedrich Nicolai mit der Herausgabe des *Almanachs* ursprünglich einen »Spaß«¹³⁷ erlauben wollen. Ein kleiner Kreis von Zuträgern,¹³⁸ die durchaus nicht alle über die parodistische Absicht unterrichtet waren, unterstützte Nicolai bei der Zusammenstellung der Volkslieder, wobei überdies die aus dem Jahre 1547 stammende Sammlung *Bergkreyen* des Nürnberger Druckers Hans Daubmann ausgiebig mit verwertet wurde. Das Problem, daß nicht alle Volkslieder zugleich mit Melodien bei Nicolai eingingen, löste der Herausgeber ganz aus der Laune jener Aktion heraus: Elf Melodien komponierte er einfach selbst, und 22 weitere steuerte der eingeweihte Johann Friedrich Reichardt bei. »Möge man sich in Weimar und Göttingen die Zungen daran zerbrechen«,¹³⁹ setzte Nicolai seiner Melodie des Liedes *Es reit ein Herr und auch sein Knecht* (1. Band, Nr. 21) im Manuskript hinzu – unverhohlen ist die böse Vorfreude auf Goethes, Herders und Bürgers Versuche, jene aus abwärts gerichteten Skalen zusammengesetzte Melo-

¹³² Selk (1961), Sp. 1450.

¹³³ Vgl. das Kapitel *Von den Volksliedern* in Forkel (1788/1801), 2. Band, insbesondere S. 776.

¹³⁴ Vgl. zur Genealogie u. a. Wiora (1953) und Kross (1958). Brahms bearbeitete insgesamt zwölf der Volkslieder, die Zuccalmaglio aus Friedrich Nicolais Volksliedalmanach übernommen hatte. Max Regers Satz *Ich hab' die Nacht geträumet* (Acht ausgewählte Volkslieder. Leipzig 1899) geht auf *Eyn hipsch Jeger-Lyd* (1. Band, Nr. 11) zurück.

¹³⁵ »Die deutsche Muse sollte billig nicht auf gelehrte Reisen gehen, sondern ihren Naturkatechismus zu Haus auswendig lernen«; Bürger (1776), S. 444. Der Aufsatz giftelt in dem Aufruf, endlich »die Ueberbleibsel unserer alten Volkslieder [zu] sammeln, und dabey die Geheimnisse dieser magischen Kunst mehr, als bisher geschehn, auf[zu]decken« (S. 450).

¹³⁶ Friedrich Nicolai an Tobias Philipp von Gebler, Leipzig 10.10.1777.

¹³⁷ Friedrich Nicolai an Johann Peter Uz, Leipzig 25.4.1777.

¹³⁸ Dies waren der Dessauer Buchhändler Gabriel Wilhelm Steinacker, Tobias Philipp von Gebler in Wien, Justus Möser in Osnabrück und Johann Peter Uz in Ansbach. Vgl. zu den Beiträgern und der Herausgabe des *Almanachs* ausführlich Lohre (1915) und Wirth (1958), S. 467–470.

¹³⁹ Zitiert nach Friedländer (1902), S. 238. Friedländer, der auch eine Übersicht über die Verfasser der einzelnen Melodien gibt (ebd., S. 236–237), war übrigens in höchstem Maße über diese »Kuckuckseier« empört, zumal der von ihm hochgeschätzte Brahms zu dem »Irrthum« verleitet worden war, die von Reichardt, »und, was das Schlimmste ist«, auch drei der von »dem frechen Spötter Friedrich Nicolai« stammenden Melodien als original zu betrachten und selbst zu bearbeiten (ebd., S. 238).