

Zur Entstehung des bildungsbürgerlichen Diskurses über Musik. Musikbeiträge im „Journal des Luxus und der Moden“ von 1786 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts¹

von Jin-Ah Kim, Münster

Die bibliographische Erfassung von musikbezogenen Beiträgen in deutschsprachigen Periodika des 18. und frühen 19. Jahrhunderts außerhalb der musikalischen Fachpresse hat in den vergangenen Jahren enorme Fortschritte vorzuweisen. Der von Laurenz Lütteken herausgegebene Band *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts* gibt einen Überblick über musikbezogene Artikel sowohl der beginnenden musikalischen Fachpresse als auch der unterschiedlichsten nichtmusikalischen Zeitschriften.² Eine zweibändige Bibliographie der außerhalb der Fachpresse erschienenen Rezensionen musikalischer Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von Axel Beer zusammengestellt.³ Ulrich Tadday schließlich hat im Register seiner Studie über *Die Anfänge des Musikfeuilletons* alle musikbezogenen Aufsätze und Artikel aufgelistet, die zwischen 1801 und 1815 in den drei feuilletonistischen Unterhaltungsblättern *Zeitung für die elegante Welt*, *Der Freimüthige* und *Morgenblatt für gebildete Stände* erschienen sind.⁴

Bereits die thematische und chronologische Eingrenzung⁵ des Gegenstandes in den genannten Bibliographien der nach 1800 erschienenen Periodika gegenüber der das gesamte 18. Jahrhundert und alle musikbezogenen Aufsätze erfassenden Übersicht Lüttekens legt die Vermutung nahe, dass um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert sowohl die Anzahl musikbezogener Artikel insgesamt als auch die Zahl jener Periodika, die musikbezogene Artikel in ihre redaktionellen Konzepte aufnahmen, sprunghaft angestiegen sind. Folgt man dieser Hypothese, so müsste sich diese Tendenz beispielhaft auch an einem Periodikum belegen lassen, das weder der musikalischen Fachpresse zuzurechnen ist, noch dem von Tadday untersuchten Typus des feuilletonistischen Unterhaltungsblattes ab 1800 entspricht. Darüber hinaus müsste zu zeigen sein, wie die Musik allmählich in den Kreis der diskurswürdigen Gegenstände aufgenommen wird, und zwar anhand der Entwicklung eines Periodikums, dessen Erscheinungszeitraum die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende umfasst, und das die ganze Bandbreite der Diskurse bürgerlicher Kommunikation zur Entfaltung bringt. Diese Kriterien treffen

¹ Da der Gegenstand der Untersuchung primär die Rezeption von Musik und die Berichterstattung über das zeitgenössische Musikleben ist, wurde darauf verzichtet, die zahlreichen Artikel über Musikinstrumente in die Untersuchung mit einzubeziehen.

² Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie mit Datenbank auf CD-ROM*, bearbeitet von Gudula Schütz und Karsten Mackensen (= *Catalogus Musicus XVIII*), Kassel usw. 2004.

³ Axel Beer, „Empfehlenswerte Musikalien“. *Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse (Deutschland, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts)*. Eine Bibliographie, 1. Band: *Journal des Luxus und der Moden; Zeitung für die elegante Welt*, London/Göttingen 2000; 2. Band: *Der Freimüthige; Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung; Journal für deutsche Frauen; Morgenblatt für gebildete Stände; Allgemeine deutsche Frauen-Zeitung; Abend-Zeitung*, (= Hainholz Musikwissenschaft 3), Göttingen 2001.

⁴ Ulrich Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 239 ff.

⁵ Bei Axel Beer finden sich wie erwähnt lediglich Rezensionen, bei Ulrich Tadday ist die Erfassung auf den Zeitraum von 1801–1815 begrenzt.

auf ein von 1786 bis 1827 erschienenes Periodikum zu, das heute zumeist als *Journal des Luxus und der Moden* (abgekürzt: *JLM*) zitiert wird, und für das seit Kurzem eine umfangliche Bibliographie vorliegt.⁶

Von den ab 1800 in die Öffentlichkeit tretenden feuilletonistischen (Tages-) Zeitungen unterscheidet sich das *JLM* inhaltlich durch die im Titel ausgewiesene thematische Begrenzung, äußerlich durch das Oktavformat und die monatliche Erscheinungsweise.⁷ Konzept und Inhalt der Zeitschrift entwickelte der Weimarer Unternehmer Justin Friedrich Bertuch⁸ (1747–1822). Bertuch hatte von 1767–1769 in Jena Theologie und Jura studiert und war nach dreijähriger Tätigkeit als Hauslehrer 1772 in seine Heimatstadt zurückgekehrt. Dort knüpfte er Kontakt zum Prinzenerzieher am Herzoglichen Hof, Christoph Martin Wieland (1733–1813). Diesem weithin bekannten Schriftsteller naheifernd wandte er sich der Literatur zu und verfasste Gedichte, Trauerspiele, Libretti (das von Anton Schweitzer (1735–1787) vertonte Lyrische Monodrama *Polyxena* u. a.) sowie Artikel für die von Wieland herausgegebene Zeitschrift *Der teutsche Merkur*. Einem größeren Publikum bekannt wurde er durch eine 1775 bis 1777 erschienene Übersetzung von Cervantes' „Don Quixote“. 1775 wurde Bertuch vom jungen Herzog Carl August zum Geheimen Sekretär und Schatullverwalter ernannt, eine Stellung, die er bis 1796 bekleidete. In den folgenden Jahren entwickelte er sich zum umtriebigen Unternehmer; er erwarb eine Schleifmühle und funktionierte sie zur Papier- und Farbmühle um, gründete eine Manufaktur zur Herstellung von Kunstblumen, die von seiner Frau Elisabetha Carolina Friderica geleitet wurde, und übernahm 1782 die geschäftliche Leitung von Wielands *Teutschem Merkur*. Weitere Zeitschriftenprojekte schlossen sich an: 1785 die zusammen mit dem Jenaer Rhetorikprofessor Christian Gottfried Schütz herausgegebene *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1786 schließlich das *JLM*. Als Co-Herausgeber für Letzteres gewann er den Maler und Kupferstecher Georg Melchior Kraus (1737–1806), zugleich erster Direktor der Weimarer Zeichenschule, der für die jedes Heft zierenden Kupferstiche verantwortlich war. Als Verlag firmierte in den ersten fünf Jahren „Weimar, in der Expedition dieses Journals, und Gotha, in der Ettingerischen Buchhandlung“.⁹ Dahinter verbarg sich eine dreigliedrige Arbeitsteilung: Bertuch und Kraus in Weimar übernahmen Redaktion und Organisation des kaufmännischen Teils; gedruckt wurde in Jena bei Johann Michael Maucke; den Vertrieb übernahm der Gotharer Buchhändler Carl Wilhelm Ettinger. Als Bertuch 1791 jedoch seinen eigenen Verlag gründete, nämlich das „Landes-Industrie-Comptoir“, ging das *JLM* in diesen über; gedruckt wurde allerdings bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts außerhalb Weimars.¹⁰ In

⁶ Doris Kuhles, *Journal des Luxus und der Moden 1786–1827. Analytische Bibliographie mit sämtlichen 517 schwarzweißen und 976 farbigen Abbildungen der Originalzeitschrift*, 3 Bde., München 2003.

⁷ Dies gilt für den Zeitraum von 1786 bis 1822. Später versuchte die Redaktion um Peucer und Schütze angesichts sinkender Auflage und verminderter Abonnentenzahlen das Konzept der erfolgreichen Unterhaltungsblätter *Morgenblatt für gebildete Stände* und *Zeitung für die elegante Welt* zu kopieren. Allerdings vergeblich, die Auflage sank weiter. Der letzte Jahrgang schließt mit der nüchternen Feststellung: „Wir sehen uns genöthigt, dieses Journal nach zwei und vierzigjähriger Dauer desselben, hiermit zu schließen.“ (*JLM* 42, No. 156, 29. Dezember 1827, Sp. 1247 f.).

⁸ Zu Bertuchs Biographie: Siglinde Hohenstein, *Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) – bewundert, beneidet, umstritten*, Berlin/New York 1989; Walter Steiner/Uta Kühn-Stillmark, *Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz*, Köln/Weimar/Wien 2001.

⁹ So die Verlagsangabe auf dem Titelblatt des ersten Jahrgangs.

¹⁰ Vgl. Katharina Middell, „Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben“. *Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800*, Leipzig 2002, S. 151 ff.

der Folge trat Bertuch als Herausgeber weiterer Zeitschriften in Erscheinung, und sein Verlag etablierte sich auch im Buchsektor, vornehmlich im Bereich wissenschaftlicher Publikationen in den Fächern Geographie, Wirtschafts- und Gesellschaftswissenschaften.¹¹ Nach dem Tod von Georg Melchior Kraus trat auch Bertuch von der Herausgeberschaft des *JLM* zurück und überließ sie seinem Sohn Carl (1777–1815).

I

In seiner 42-jährigen Geschichte erlebte das *JLM* mehrere Titeländerungen. Diese machen bereits Verlagerungen der programmatischen Schwerpunkte deutlich, die auf Wandlungen der Leserschaft bzw. auf Verschiebungen innerhalb des Diskurses der bürgerlichen Öffentlichkeit verweisen. Als Beleg seien hier die Titel mit den dazugehörigen Erscheinungsjahren kurz genannt:

- 1) *Journal der Moden* (1786)
- 2) *Journal des Luxus und der Moden* (1787–1812)
- 3) *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* (1813)
- 4) *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* (1814–1826)
- 5) *Journal für Literatur, Kunst und geselliges Leben* (1827)¹²

Bezeichnend ist, dass die Titeländerungen keineswegs mit der wechselnden Herausgeberschaft zusammenfallen. Dies lässt darauf schließen, dass die Modifikationen des journalistischen Konzeptes, die durch die Titeländerungen reflektiert werden, nicht etwa das individuelle Profil der jeweiligen Herausgeber widerspiegeln, sondern als Anpassungen an geänderte Markterfordernisse zu interpretieren sind. Die Herausgeberschaft des *JLM* lässt sich grob wie folgt gliedern:

- 1) Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus (1786–1806)
- 2) Carl Bertuch (1807–1815)
- 3) Verschiedene Herausgeber, u. a. Heinrich Döring (1816–1822); Edmund Ost (Pseudonym für Heinrich Peucer; 1823); Edmund Ost [Heinrich Peucer] und Stephan Schütze (1824), Stephan Schütze (1825–27).

Seit 1792 als Autor und seit 1795 oder 1796 als nicht öffentlich genannter Herausgeber wirkte der ab 1791 in Weimar lebende, als Journalist überaus rührige Altertumswissenschaftler Karl August Böttiger (1760–1835) am *JLM* mit.¹³ Diese Tätigkeit endete mit dem Weggang Böttigers nach Dresden im Jahr 1804. Seine Nachfolge trat Carl Bertuch an, der dann ab 1807 als alleiniger Herausgeber verantwortlich zeichnete. Als Musiker oder Musikschriftsteller ist keiner dieser Publizisten hervorgetreten, wenn man vom letzten Herausgeber Stephan Schütze absieht, der einzelne musikbezogene

¹¹ Vgl. ebd., S. 195 ff.

¹² Genauere bibliographische Nachweise bei Kuhles, in jedem der drei Bände, S. VI.

¹³ Vgl. Ernst Friedrich Sondermann, *Karl August Böttiger. Literarischer Journalist der Goethezeit in Weimar* (= Mitteilungen zur Theatergeschichte, Bd. VII), Bonn 1983, S. 52 f., 55 f. und Anm. 17 auf S. 293 sowie Anm. 24 auf S. 294. Böttiger schrieb für den *Teutschen Merkur* (dessen Herausgabe er, ebenfalls ungenannt, 1796 in der Nachfolge Wielands übernahm); die *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Cottas *Allgemeine Zeitung*, den ab 1803 von August von Kotzebue herausgegebenen *Freimüthigen*, später auch für das ab 1807 erscheinende *Morgenblatt für die gebildeten Stände* und für die ab 1817 in Dresden herausgegebene *Abend-Zeitung* u. a.

Abhandlungen in der Fachpresse, etwa der von Gottfried Weber ab 1824 herausgegebenen Zeitschrift *Caecilia*, veröffentlichte.¹⁴

II

Obwohl der Gründungsherausgeber Friedrich Justin Bertuch mit dem *JLM* unverhohlen auch ökonomische Interessen verfolgte, indem seine Unternehmen die in der Zeitschrift besprochenen Gegenstände auch als Kommissionsware anboten¹⁵, so verstand er sich in seiner Eigenschaft als Publizist und Verleger durchaus als Volkserzieher im Sinne der norddeutschen Spätaufklärung.¹⁶ In einer das erste Heft des ersten Jahrgangs eröffnenden *Einleitung*¹⁷ unterscheidet er prinzipiell drei Arten von Luxus, nämlich „Wolleben, Hochleben und Ueppigkeit“¹⁸, denen ökonomische und soziale Funktionen zugeordnet werden: „Wolleben“ zielt auf alle Lebensumstände, welche über die unmittelbare Bedürfnisbefriedigung hinausgehen; jeder Mensch strebe danach, und dieses Streben sei „die mächtigste Triebfeder der Industrie, der Künste, der Erfindungen und des Geschmacks“. „Hochleben“ hingegen komme nur den Vornehmeren und Reichen zu, die sich durch Stellung und Lebensart vor anderen auszeichnen müssten; auch diese Art von Luxus sei nicht nur nicht schädlich, sondern ihn zu pflegen sei „gewissermaßen Pflicht gegen den Staat“ für den betreffenden Personenkreis, weil – Bertuch bezieht sich ausdrücklich auf den Hamburger Ökonomen Johann Georg Büsch (1722–1800) – der erworbene oder ererbte Reichtum dieser Personengruppe wieder in Zirkulation gebracht werden müsse, um volkswirtschaftlich von Nutzen zu sein. Bertuch schließt daraus:

„In diesen beyden Graden also ist Luxus nicht allein ganz unschädlich, sondern auch, indem er mit dem jetzigen polizirten Zustande der Welt innigst verwebt ist, eine der großen Puls-Adern in jedem Staatskörper der Leben und Kräfte hat.“¹⁹

Von diesen beiden nützlichen Arten des Luxus sei die persönlich ruinöse und volkswirtschaftlich schädliche „Ueppigkeit“ zu unterscheiden, die dann gegeben sei, wenn zum Lebensunterhalt notwendige oder zur Erhaltung der ökonomischen Nachhaltigkeit erforderliche Mittel für Gegenstände des Luxus aufgewendet würden. Die Grenze von „Wolleben“ und „Ueppigkeit“ sei allerdings schwer zu ziehen, vor allem in jenen Schichten, die finanziell gerade eben in der Lage sind, an einem gemäßigten „Wolleben“ Teil zu haben. Bertuch nennt in diesem Zusammenhang Kaufmann, Handwerker und Gesinde.²⁰

¹⁴ Z. B. „Über das Verhältnis der Musik zu den übrigen schönen Künsten“, in: *Caecilia* 3 (1825), S. 15–22; „Über Bestimmtheit in der Musik“, in: *Caecilia* 9 (1828), S. 137–142.

¹⁵ „Da indessen mehrere unsrer auswärtigen künftigen Leser, gleich nach Erscheinung unsrer Ankündigung, [...] den Wunsch geäußert, von mancher in unserm Journal angezeigten Mode und Erfindung [...] ausführlichere Nachricht, Beschreibung, Zeichnung, Modelle und gute Adressen, durch Vermittelung unsrer Expedition erhalten zu können; so haben wir auf diese Veranlassung, mit der Expedition des Journals der Moden, zugleich eine kaufmännische Einrichtung und Correspondenz verbunden, so daß dieselbe nunmehr alle Aufträge und Bestellungen dieser Art annehmen und besorgen kann.“ Friedrich Justin Bertuch/Georg Melchior Kraus, „Einleitung“, in: *JLM* 1 (1786), Januar 1786, S. 3–16, hier S. 12 f.

¹⁶ Vgl. Middell, S. 216 ff.

¹⁷ „Einleitung“, in: *JLM* 1 (1786), Januar 1786, S. 3–16.

¹⁸ Ebd., S. 5; vgl. auch Bertuchs erneute Verteidigung gegen den in zwei Rezensionen des *JLM* erhobenen Vorwurf, er produziere erst die Bedürfnisse, die er als „Ueppigkeit“ kritisiert: „An das Publicum, zum Schlusse des Jahres“, in: *JLM* 1 (1786), Dezember 1786, S. 449–463.

¹⁹ „Einleitung“, S. 6.

²⁰ Ebd., S. 7.

Hier sieht Bertuch ein Defizit an Aufklärung, dem durch die Lektüre des *JLM* abgeholfen werden könne. Denn dessen Aufgabe sieht er darin, „unsere Leser nicht allein [...] sehr angenehm [zu] unterhalten, sondern auch durch die allgemeine Uebersicht, die sie davon bekommen, diese ungeheure Ebbe und Fluth richtiger berechnen und benutzen [zu] lehren [...]“.²¹ Offenkundig verstand Bertuch anfangs unter den nach Maßgabe dieses Plans zu behandelnden Gegenständen ausschließlich solche des täglichen Bedarfs und der unmittelbaren häuslichen Einrichtung, wie das anschließend dargelegte Programm belegt:

„Unsere Gegenstände darinn sind also 1) weibliche und männliche Kleidung; 2) Putz; 3) Schmuck; 4) Nippes; 5) Ammeublement; 6) alle Arten von Tisch- und Trinkgeschirr, als: Silber, Porzellan und Glas; 7) Equipage, sowohl Wagen als Pferdezeug und Livreen; 8) Häuser- und Zimmereinrichtung und Verzierung; 9) Gärten- und Landhäuser.“²²

Musik kommt weder in diesem Programm noch in einem der oben genannten diversen Titel des *JLM* ausdrücklich vor. Jedoch darf unterstellt werden, dass sie, wie auch die Literatur im Zeitraum von 1786–1812²³, allmählich zu jenen kulturellen Erzeugnissen gerechnet wurde, die der Mode unterlagen und somit im *JLM* zu thematisieren waren.

Der mit dem obigen Programm abgesteckte Rahmen der vornehmlich auch von Bertuchs verschiedenen Unternehmen vertriebenen Waren erwies sich schnell als zu eng, um die Bedürfnisse eines Lesepublikums zu befriedigen, in dem Theaterbesuche, Bücherlektüre und Musikkonsum bereits weit verbreitet waren. Bertuch reagierte flexibel: Einer im Februar 1786 von J. W. von Archenholtz brieflich ihm gegenüber geäußerten Anregung folgend²⁴ erschien bereits im dritten Heft (März 1786) ein Beitrag mit dem Titel „Neuester Theater-Luxus der Engländer“²⁵, worin über „eine Pantomime mit Gesängen, unter dem Titel: Omai, oder die Reise um die Welt“²⁶, einer Dramatisierung der seiner Zeit viel gelesenen Reisebeschreibungen von James Cook, berichtet wird. Dabei stand freilich weniger die Kritik am Stück oder an der Musik als vielmehr die Würdigung der exotischen Kulisse im Mittelpunkt der Berichterstattung.

Steht ein solcher Artikel in den ersten drei Jahrgängen noch vereinzelt da, so wird ab dem Februarheft des vierten Jahrgangs eine feste Rubrik „Theater“ eingerichtet, die nach einem Einleitungsbeitrag über Geschichte und aktuellen Zustand der deutschen Theater im Februarheft²⁷ und einer ausführlichen Rezension der Oper „Medea in Colchis“ von Johann Gottlieb Naumann²⁸ im Märzheft ab April 1789 regelmäßig in einem

²¹ Ebd., S. 10. Freilich immunisiert sich Bertuch gleich anschließend gegen den zu erwartenden Vorwurf, vorher nicht vorhandene Bedürfnisse erst zu erzeugen, mit dem Hinweis, es sei unmöglich, den Lesern Gegenstände des Luxus bekannt zu machen, „ohne sie zugleich der Gefahr auszusetzen, sich durch Mißbrauch derselben, die Uebel, die diesen nothwendig begleiten, zuzuziehen.“ Ebd.

²² Ebd., S. 12.

²³ Vgl. Ralf Dressel, „Literaturkritik im ‚Journal des Luxus und der Moden‘. Zu ihrer Form und Entwicklung innerhalb des Zeitschriftenkonzepts“, in: *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*, hrsg. von Angela Borchert/Ralf Dressel, Heidelberg 2004, S. 123–153, hier S. 125 f.

²⁴ Vgl. ebd., S. 127 f. Ob es sich bei „J. W. von Archenholtz“ um den bekannten Publizisten und Militärhistoriker Johann Wilhelm von Archenholtz (1743–1812) handelt, ist dem Zusammenhang nicht zu entnehmen, aber wahrscheinlich.

²⁵ *JLM* 1 (1786), Heft 3, S. 121–123. Korrespondierend dazu, um der anderen großen „Mode“-Stadt in Europa Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, erschien im Mai-Heft eine teils französisch verfasste Anzeige des Buches „*Costumes des grands theatres de Paris, en figure coloriée*“; *JLM* 1 (1786), Heft 5, S. 194–199.

²⁶ Ebd., S. 121.

²⁷ „Uebersicht des heutigen Zustandes des teutschen Schaubühnen-Wesens“, in: *JLM* 4 (1789), Februar 1789, S. 58–75.

²⁸ „Nachricht von der neuen in Berlin aufgeführten Italienischen Oper des Hrn. Kapelmstr. [sic!] Naumann, *Medea in Colchis*“, in: *JLM* 4 (1789), März 1789, S. 131–142.

festen Raster erscheint, wobei in der Berichterstattung zwischen Musiktheater und Schauspiel kein Unterschied gemacht wurde. Das Raster beinhaltet als ersten Punkt den Bericht über „Bestand und Uebersicht einiger Hauptbühnen Teutschlands“, eine zumeist unkommentierte Aufzählung der an den wichtigsten Bühnen deutscher Sprache (in einer erläuternden Anmerkung werden genannt: „Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Mannheim, Hannover und München“²⁹) gespielten Stücke, gelegentlich ergänzt durch Nachrichten über den Personalbestand bzw. über personelle Veränderungen an den Bühnen. Die zweite Rubrik „Theater-Miscellaneen“ soll in den beiden Unterpunkten „Auszüge aus Briefen“ und „Anecdoten“ „alles Interessante, Neue, Ernsthafte, Drollige, was zur neuesten Theater-Litteratur und Wesen von inn- und ausländischen Bühnen gehört, liefern“.³⁰

Auf Rezensionen im Sinne einer Werkkritik einzelner Stücke wird also verzichtet zugunsten einer Berichterstattung, die unterhaltsam und informativ zugleich sein will – ein plausibles Konzept in Anbetracht der Tatsache, dass Bertuch seit 1785 maßgeblich an der Herausgabe der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* beteiligt war, einem reinen Rezensionen-Organ, „das führend in der Literaturkritik bis über das Jahrhundertende hinaus war“.³¹ Die Vermeidung von Überschneidungen mit dem Aufgabenbereich der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* dürfte auch verantwortlich dafür sein, dass, wenn das Raster ausnahmsweise durch eine längere Rezension durchbrochen wurde, zumeist neue Opern oder Ballette besprochen wurden (so im Mai 1789 „Protesilaos“ von Reichardt und Naumann³², im Februar 1791 das Ballett *Psyche*³³, auch findet sich ein gnadenloser Verriss³⁴, nämlich der Oper „Dario“ von Felice Alessandri (1747–98)).³⁵

Das feste Raster der Theater-Rubrik wird bis zum Juli 1794 beibehalten. Bertuch begründet die später erfolgte konzeptionelle Änderung in einer „Nachschrift der Herausgeber zum Theater-Artickel“³⁶ damit, dass die Berichtersteller unzuverlässig seien und zuweilen durch „falsche oder partheyische Nachrichten“ Anlass zu mancherlei Unannehmlichkeiten gegeben hätten. Zukünftig sollten „ausserordentliche Merkwürdigkeiten des teutschen Theaters [...] nur zuweilen, so wie sie kommen, und unsre Leser interessiren können“, gebracht werden. Darüber hinaus, so ist zu vermuten, dürfte auch Bertuchs stets waches Gespür für Markttendenzen verantwortlich sein für die konzeptionelle Änderung. Möglicherweise hat der seit 1792 in der Redaktion tätige Karl August Böttiger (1760–1835) zur Neugestaltung der Theaterrubrik beigetragen. Jedenfalls bedeutet sie prinzipiell eine Anpassung der Rubrik an die von Bertuch zu Beginn ausgegebene Leitlinie, dem Leser nicht bloß Informationen zu verschaffen, sondern ihm mit begründetem Urteil eine Hilfestellung zu geben, die „ungeheure Ebbe und Fluth richtiger [zu] berechnen und benutzen“.³⁷

²⁹ JLM 4 (1789), S. 59, Anm.; wiederholt: JLM 4 (1789), S. 164, Anm.

³⁰ JLM 4 (1789), S. 164, Anm.

³¹ Ute Schneider, „Literaturkritische Zeitschriften“, in: *Vom Almanach zur Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800*, hrsg. von Ernst Fischer/Wilhelm Haefs/York-Gothart Mix, München 1999, S. 191–206, hier S. 204.

³² „Fortsetzung der Nachrichten von der [sic!] diesjährigen Berlinischen Oper“, in: JLM 4 (1789), S. 206–216.

³³ JLM 6 (1791), S. 81–87.

³⁴ Zusammenfassend: „Wahrlich, wenn man ein theatralisches Exempel liefern wollte, wie eine große Oper nicht beschaffen seyn müsse, man könnte nichts treffenderes darstellen, als diese Oper [...]“ JLM 6 (1791), S. 226.

³⁵ „Ueber die neue Oper, Dario, von den Herren Filistri und Alessandri“, in: JLM 6 (1791), April 1791, S. 221–226.

³⁶ JLM 9 (1794), S. 333–334.

³⁷ Vgl. Anm. 20.

III

Die Bevorzugung der Oper vor dem Schauspiel wird auch nach dem Wegfall des alten Rasters beibehalten. Bereits im August-Heft des 9. Jahrgangs findet sich ein ausführlicher Artikel „Ueber Mozarts Oper die Zauber-Flöte“³⁸, allerdings nicht in der Theater-Rubrik, sondern als eigenständiger Artikel, dem im November-Heft des gleichen Jahres – rubriziert unter „Musik“ – ein „Nachtrag zur Geschichte von Mozarts Zauberflöte“ von einem anderen Verfasser³⁹ folgt.

Ein genauerer Blick auf diese beiden Artikel ist lohnenswert, weil in ihnen deutlich wird, wie sich ein neuer Diskurs konstituiert, der Gegenstände der Literatur, der Musik, der Kultur überhaupt in einen übergreifenden kulturellen Zusammenhang einordnet. Dieser Diskurs setzt ein Ensemble an Vorstellungen voraus, die zum Inbegriff des Wissens eines „gebildeten“ Menschen gehören: die Zugehörigkeit zur Nationalkultur, Kenntnisse lokaler kultureller Traditionen, die wichtigsten Namen von Dichtern, Komponisten und Schauspielern usw.

Der Hauptteil des ersten Beitrages enthält eine der seinerzeit häufigen allegorischen Deutungen des Inhalts der „Zauberflöte“, verfasst von dem Königsberger Schriftsteller und Historiker Ludwig von Baczko (1756–1823).⁴⁰ Dieser Deutung ist jedoch eine Einleitung vorausgeschickt, die sogleich mit einem Paukenschlag beginnt: „Nie hat ein dramatisches Product bey irgend einer Nation ein allgemeineres Glück gemacht als Mozarts unsterbliches Werk, die Zauberflöte.“⁴¹

Die kritische Bewertung des Werkes tritt zurück hinter der Einordnung in die Nationalkultur als Teil der Selbstvergewisserung des deutschen Bürgertums. Konsequenterweise folgt der Vergleich mit anderen Nationalkulturen, hier der Englands und Frankreichs, der – erwartungsgemäß – zugunsten des deutschen Stücks ausfällt: Kein Theaterstück dieser Nationen habe „so allgemeine Sensation bey ihren Nationen gemacht“ und sei „auf so unzählige Art produziert, geformt, gestutzt, gebraucht und gemißbraucht, bearbeitet, gemodelt, parodirt, nachgeahmt und verhunzt“⁴² worden wie die Zauberflöte.

Dass der Vergleich mit Italien fehlt, ist ein Indiz dafür, wie wenig auf dem Gebiet der eigentlichen Oper Konkurrenz gesucht wurde; die Zauberflöte ist in erster Linie Schauspiel, das akzidentiell mit Musik versehen ist, wengleich, wie der Autor eingesteht, „des großen Mozarts orpheische Kunst [...] dieß Wunder in Teutschland bewürkte“.⁴³ Die junge deutsche Nationalbühne hat somit ihren ersten Klassiker; das Stück wird als gesamt-kulturelle Erscheinung interpretiert, die musikalische Komponente geht darin auf.

Der zweite Beitrag im November-Heft macht sich diese Bewertung zunutze, indem er nicht das Werk selbst bespricht, sondern vielmehr die Leistungen eines „musikalischen Dilettanten-Instituts in Halberstadt“, das keine Mühen gescheut habe, „Mozarts

³⁸ *JLM* 9 (1794), S. 364–371.

³⁹ *JLM* 9 (1794), S. 539–542.

⁴⁰ Z. B. Königin der Nacht = Aberglauben; Pamina = Aufklärung; Sarastro = Vernunft; Monostatos = Leidenschaft; Tamino = Herrscher; Papageno = Torheit. Zum Autor vgl. Franz Xaver von Wegele, Art. „Baczko: Ludwig von“, in: *ADB*, Bd. 1, S. 758–759. Der Beitrag selbst ist mit „L. v. Batzko“ gezeichnet.

⁴¹ *JLM* 9 (1794), S. 364.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 365.

unsterbliches Meisterstück“, „dieses wie in einer höhern Sphäre geschaffenen Kunstwerks“⁴⁴ in einer Laien-Aufführung auf die Bühne zu bringen. Auch das ist im Kontext des *JLM* neu: Nicht die Aufführung als solche, ihre Kritikwürdigkeit, sondern die kulturpatriotische Gesinnung, die aus dem Bemühen um dieses Singspiel spricht, ist Gegenstand des Artikels.

In eine ähnliche Richtung, nur dass jetzt sogar der Bezug auf ein als solches anerkanntes Meisterwerk fehlt, verweist ein Beitrag der „Theater“-Rubrik, der eine „Teutsche Original-Oper in Botzen [Bozen]“ zum Inhalt hat.⁴⁵ Es handelt sich um die Oper „Die falschen Verdachte“, komponiert von Franz Bihler (1760–1823). Sie wird als kulturpolitische Großtat angesichts der „sinnlosen italienischen Albernheiten“⁴⁶, welche die deutschen Bühnen beherrschten, vorgestellt. Eine mit „Die Herausgeber“ unterzeichnete „Nachschrift“ verschärft den Ton noch (die Texte italienischer Opern seien „platter Unsinn und leeres Wortgeklingel“ und würden durch die gängige Praxis der Übersetzung ins Deutsche „noch aberwitziger und ungenießbarer“⁴⁷) und versucht, das Anliegen des Einsenders vom Ruch provinzieller Enge zu befreien und auf eine nationalkulturell bedeutsamere Ebene zu heben, indem auf Goethes Plan eines zweiten Teils der „Zauberflöte“ hingewiesen wird, der „aus Mangel eines guten, dem Stoffe gewachsenen Compositeurs liegen geblieben“⁴⁸ sei.

IV

Im September-Heft des zweiten Jahrgangs erfolgt unter dem Titel „Ueber Mode in der Musik, und die neusten Favorit-Stücke in einzelnen teutschen Provinzen“⁴⁹ die programmatische Erweiterung des ursprünglich von Bertuch vorgestellten Plans um den Bereich der Musik – vorerst allerdings ohne Einrichtung einer festen Rubrik. Nach der kategorischen Feststellung: „Auch in Musik herrschen Moden“⁵⁰ wird angekündigt, „aus allen Hauptgegenden Teutschlands die jeweilige darin vorzüglich begünstigte Lieblings-Gesänge und Favorit-Tänze“⁵¹ mitzuteilen. Die Neuerung zielt auf das Unterhaltungsbedürfnis der Leser, ist aber gleichwohl legitimationsbedürftig: „Dergleichen Freuden zu verbreiten, ist doch ein unschuldiges, und gewiß kein unedles Geschäft.“⁵²

Verbunden ist die Ankündigung mit der Aufforderung an die Leser, der Redaktion ihre Lieblingsstücke zukommen zu lassen.⁵³ Bereits dem Oktober-Heft sind als Leserschrift „zwey Favorit-Tänze“ als Notenbeispiel beigegeben, ein „Teutscher Walzer“⁵⁴

⁴⁴ *JLM* 9 (1794), S. 539 f.

⁴⁵ „Teutsche Original-Oper in Botzen [Bozen]“, in: *JLM* 11 (1796), März-Heft, S. 143–151.

⁴⁶ Ebd., S. 149.

⁴⁷ *JLM* 11 (1796), März-Heft, S. 150–151, hier S. 150.

⁴⁸ Ebd., S. 151. Weniger den kulturpatriotischen Aspekt als vielmehr die Frage der Mozart-Nachfolge behandelt ein weiterer in der „Theater“-Rubrik erschienener Beitrag: „Ueber die Aufführung der Oper: die neuen Arkadier, zu Weimar“, in: *JLM* 11 (1796), Juni-Heft, S. 307–312.

⁴⁹ *JLM* 2 (1787), September-Heft, S. 307–310.

⁵⁰ Ebd., S. 307.

⁵¹ Ebd., S. 308.

⁵² Ebd., S. 309.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Nebenbei bemerkt, ist dies ein sehr früher Beleg für das Wort „Walzer“. Es handelt sich um ein Stück im 3/8-Takt, mit typischer nachschlagender zweiter und dritter Zählzeit im Bass, die Oberstimme ist weitgehend eine Figuration der Harmonien. Es besteht aus 16 Takten Hauptteil in F-Dur und 8 Takten „Trio“ in B-Dur. Als Herkunft ist „vom Rhein“ angegeben.

und eine „Angloise“.⁵⁵ Im Februar und März des dritten Jahrgangs (1788) folgen zwei ähnliche Einsendungen.⁵⁶ Freilich kann in der erwähnten Aufforderung eine Werbemaßnahme zur Steigerung der Attraktivität der Zeitschrift gesehen werden. Erkennbar ist auch, dass Musik primär als Medium „unschuldiger“ Unterhaltung, des Zeitvertreibs betrachtet wird. Eine ähnliche Funktion erfüllt auch die Vorstellung eines „musikalischen Würfelspiels“⁵⁷, bei dem die 176 + 96 Takte eines als Notenbeispiel beigegebenen Menuetts mit Trio durch zufällige Zahlenfolgen neu geordnet werden.

In späteren Jahrgängen, ab 1790, bildet die Französische Revolution den Anlass zum Abdruck von nationalen Volksgesängen.⁵⁸ Die Publikation dieser Lieder wird nun programmatisch zum Teil einer kulturgeschichtlichen Aufgabenstellung. Dazu beruft man sich auf die Volksgeist-Theorie Johann Gottfried Herders. Im Begleittext zum Abdruck der Marseillaise heißt es: „Volks-Lieder [...] sind Bild und Stempel des Volksgeistes, Ausdruck seiner periodischen Gefühle und eben daher die kostbarsten Actenstücke zur Geschichte des Geistes der Nation.“⁵⁹

Die Dokumentation der Lieder folgt zwingend aus dem Selbstverständnis der Redaktion, „als Beobachter und Chronik-Schreiber des Geistes der Menschheit unserer Zeit“⁶⁰ archivalische Quellen für zukünftige Kulturgeschichtsforschung bereitzustellen.⁶¹ Die Musik erscheint nunmehr nicht als bloße Zugabe zur Steigerung der Attraktivität der Zeitschrift bzw. ohne Verbindung zu deren Programm. Als ein wesentliches Medium der Äußerung von „Volkskultur“ wird ihre Dokumentation vielmehr zum integralen Bestandteil der selbst gestellten Aufgabe der Redaktion.

Bezugnehmend auf die Beispiele aus Frankreich und England folgt im März 1794 als „Aufmacher“ der kommentierte Abdruck zweier deutscher Kriegslieder⁶², den Bertuch zum Anlass nimmt, seine vaterländische Gesinnung durch verbale Ausfälle gegen die „Neufranken“⁶³ zu demonstrieren. Freilich folgt die Redaktion damit lediglich einer vorübergehenden Konjunktur im Zuge der frühen Rezeption der Französischen Revolution in Deutschland und des beginnenden Koalitionskrieges; die Dichte des Abdrucks solcher Lieder nimmt nach 1793 ab. Immerhin ist aber gelegentlich eine Ausdehnung des Interesses auf entfernte Weltteile („Ein Ruderliedchen aus China mit Melodie“⁶⁴) und

⁵⁵ JLM 2 (1787), Oktober-Heft, S. 349 mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 23.

⁵⁶ Vgl. „Fastnachts-Geschenk. Auszug eines Briefes an die Herausgeber“, in: JLM 3 (1788), Februar-Heft, S. 59–60 mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 29; „Der Tanzmeister en Office. Eine musikalische Schnurre“, in: JLM 3 (1788), März-Heft, S. 86–87 mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 31.

⁵⁷ JLM 2 (1787), Februar-Heft, S. 33–46.

⁵⁸ „Ah, ça ira! ça ira! Das berühmte französische Volkslied“, in: JLM 5 (1790), Dezember-Heft, S. 651–652, mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 75; als Bestandteil der Rubrik „Moden-Neuigkeiten“ das von Ignaz Pleyel komponierte Lied *Loin de nous le vain délire*, in: JLM 6 (1791), November-Heft, unpaginierte Beilage zu S. 617–618, Faksimile in: Kuhles, Bd. 1, S. 93; „Freyheits-Lied der Marseiller“, in: JLM 8 (1793), Januar-Heft, S. 21–24, mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 119; „God save the King“, in: JLM 8 (1793), Februar-Heft, S. 72–75, mit unpaginiertem Notenblatt. Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, Bd. 1, S. 119.

⁵⁹ JLM 8 (1793), Januar-Heft, S. 21.

⁶⁰ Ebd., S. 22.

⁶¹ Vgl. Angela Borchert, „Ein Seismograph des Zeitgeistes. Kultur, Kulturgeschichte und Kulturkritik im ‚Journal des Luxus und der Moden‘“, in: *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*, hrsg. von Dies./Ralf Dressel (= Ereignis Weimar Jena. Kultur um 1800, Ästhetische Forschungen, Bd. 8), Heidelberg, 2004, S. 73–104, insbesondere S. 75.

⁶² „Zwey teutsche Kriegslieder, welche hoffentlich schon teutsche Volkslieder sind, oder es bald seyn werden“, in: JLM 9 (1794), März-Heft, S. 113–119, mit unpaginiertem Notenblatt; Faksimile in: Kuhles, Bd. 1, S. 191.

⁶³ Ebd., S. 118; der Dokumentation der Lieder folgt ein „Nachtrag“ mit dem Aufruf zum Widerstand gegen die Truppen der französischen Republik; vgl. ebd., S. 119–123.

⁶⁴ JLM 11 (1796), Januar-Heft, S. 35–40, mit unpaginiertem Notenblatt; Faksimile in: Kuhles, Bd. 1, S. 191.

historische Zeiten („Wiedergefundene Melodien der Minnesänger und angekündigte Probe derselben“⁶⁵) festzustellen.

Mit dem Phänomen einer der Sache unangemessenen Musikliebe beschäftigt sich ein im Juli-Heft des dritten Jahrgangs erschienener Beitrag mit dem Titel „Ueber die neueste Favorit-Musik in großen Concerten, sonderlich in Rücksicht auf Damen-Gunst, in Clavier-Liebhabe-ry“.⁶⁶ Es handelt sich um die Einsendung eines anonymen Verfassers, die von ihrer Thematik her im Kontext der ersten Jahrgänge des JLM vereinzelt dasteht. Der Verfasser berichtet in knapper Form darüber, dass in der Gunst der klavierspielenden Damen die Werke von Leopold Koželuh am höchsten stünden, den aber nun Ignaz Pleyel durch die Klavierübertragung einiger Symphonien und Quartette nahezu zu verdrängen drohe. Pleyels Musik zeichne sich durch „viel Humor“ und im Vergleich zu Koželuh durch „mehr neue origienelle Erfindung“⁶⁷ aus. Darum geht es dem Verfasser aber gar nicht; sein Hauptanliegen ist es, „ein bizarres Phänomen“ zu schildern, vor dem aus seiner Sicht gewarnt werden muss. Anlass gibt ein Streichquartett von Mozart, das kurz zuvor erschienen war⁶⁸, und das „sehr künstlich gesetzt ist, im Vortrage die äusserste Präcision aller vier Stimmen erfordert, aber auch bey glücklicher Ausführung doch nur, wie es scheint, Kenner der Tonkunst in einer Musica di camera vergnügen kann und soll“.⁶⁹ Ein Stück für Eingeweihte also, das, fällt es in „mittelmäßige Dilettanten-Hände“, nur „vernachlässigt vorgetragen“ werden kann. Dies aber ist noch nicht der eigentliche Anlass der Verärgerung, sondern die Tatsache, dass offenbar ein großes Publikum für derartige Laienaufführungen existiert, welches nur deshalb Interesse an der Musik findet, weil das Stück in Mode ist, auch wenn angeblich nichts verstanden wird: Das Stück werde nunmehr auch in „großen lärmenden Concerten“ gespielt, dabei „konnte [es] nicht gefallen; alles gähnte vor Langeweile über dem unverständlichen Tintamarre von 4 Instrumenten, die nicht in vier Takten zusammen paßten“. Diese „Thorheit“ sei „nicht nur unanständig, und nicht nur ohne Nutzen und Frommen, sondern sie schadet auch der Kunst und Verbreitung des ächten Geschmacks“.⁷⁰ Der Kenner wehrt sich gegen die Anmaßung der Liebhaber, Musikstücke auf ihre Weise zu rezipieren. Inwieweit die Kritik an der Fähigkeit der Ausführenden berechtigt ist oder nicht, steht hier nicht zu Debatte. Von Interesse ist vielmehr einerseits der sozialgeschichtliche Befund, dass (angeblich) für einen kleinen Kreis von Kennern bestimmte Musik aus Sicht des Autors neuerdings das Interesse eines großen Publikums findet, sowie die ideengeschichtliche Feststellung, dass im JLM Aufklärung „von oben“ betrieben wird, indem der Autor diese Entwicklung nicht lediglich zur Kenntnis nimmt, sondern als Fehlentwicklung brandmarkt. Bemerkenswert ist als drittes der mit dem ersten Punkt korrespondierende mediengeschichtliche Aspekt, nämlich die Tatsache dass außerhalb des musikalischen Fachschrifttums die Differenz zwischen möglichem Adressaten des Komponisten und tatsächlichem Rezeptionsverhalten des Publikums thematisiert wird.

⁶⁵ JLM 13 (1798), Juni-Heft, S. 365–366; allerdings ohne Notenbeilage.

⁶⁶ JLM 3 (1788), Juni-Heft, S. 230–235.

⁶⁷ Ebd., S. 230.

⁶⁸ Es dürfte sich um das als Einzelwerk in der zweiten Jahreshälfte 1786 bei Hoffmeister erschienene *Streichquartett* D-Dur KV 499 handeln.

⁶⁹ Ebd., S. 231.

⁷⁰ Ebd., S. 232.

Laien-Publikum wie ausführende Dilettanten maßen sich aus Sicht des Autors eine Kennerschaft an, die ihnen nicht zusteht.

Mit der Tonmalerei wird von einem anonym bleibenden Einsender aus Halle im nächsten, dem vierten Jahrgang ein weiteres die damalige Musikästhetik bestimmendes Thema aufgegriffen.⁷¹ Der Berliner Gymnasialprofessor Johann Jakob Engel (1741–1802) hatte 1780 in einer grundlegenden, dem preußischen Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) gewidmeten Abhandlung⁷² festgelegt, dass nur Gemütszustände, Gegenstände der äußeren Welt aber nur in seltenen Fällen, die einer besonderen Legitimation bedürfen, der musikalischen Darstellung fähig seien. Das Thema war seitdem häufig diskutiert worden, etwa von Reichardt selbst im ersten Band seines 1782 erschienenen *Musikalischen Kunstmagazins*, aber auch in der Kompositionslehre des Rudolstädter Musiktheoretikers Heinrich Christoph Koch (1749–1816).⁷³ Der ungenannte Einsender aus Halle behandelt das Thema didaktisch und satirisch und gibt gleichzeitig einen Beleg dafür, dass der Begriff der Tonmalerei eine inhaltliche Verengung auf die unmotivierte Darstellung äußerer Gegenstände erfahren hat und als bekannt beim lesenden Publikum vorausgesetzt werden darf. Unter Verzicht auf eine Erläuterung, was unter Tonmalerei im engeren Sinne zu verstehen sei, wird lediglich konstatiert, Tonmalerei verrate „einen gothischen, gegen alle gesunde Empfindung streitenden Geschmack“, und unter Berufung auf die Absicht des JLM, zur „Läuterung des Geschmacks“⁷⁴ beizutragen, wird die Vertonung eines „Siegwartliedes“ beigegeben, in der bis zum Exzess lautmalerische Textausdeutung betrieben wird. Erneut fungiert das JLM als Organ der „Geschmackspolizei“; die Leser gelten als zu belehrendes Publikum, das durch die Lektüre erst Zugang zu den Prinzipien der „gebildeten“ Stände erhält.

V

Solche Artikel stehen in den ersten sieben Jahrgängen allerdings vereinzelt da. Eine eigenständige Rubrik „Musik“ wird erst im Februar-Heft des achten Jahrgangs (1793) eingeführt. Bis Mai 1797 besteht sie hauptsächlich in der regelmäßigen Auflistung neu erschienener Musikalien (die selbstverständlich über Bertuchs Industrie-Comptoir zu beziehen sind)⁷⁵ und erscheint allmonatlich. In einem einleitenden Text rechtfertigen die Herausgeber die Neuerung damit, dass es „uns schon mehrmals von verschiedenen unserer Leser zu einer Art von Vorwurfe gemacht worden“ sei, „daß wir einen der wichtigsten Zweige des Luxus und der Moden unserer Zeit, die Musik und ihre neuesten Producte, bisher ganz unberührt ließen“.⁷⁶ Verschiedene Schwierigkeiten hätten verhindert, den „Artikel Musik“ schon früher zu behandeln; nunmehr sehe man sich indes

⁷¹ „Ueber die Mode der musikalischen Mahlerey“, in: JLM 4 (1789), November-Heft, S. 488–489 mit unpaginiertem Notenblatt.

⁷² „Ueber die musikalische Malerei“, in: Johann Jacob Engel, *Schriften*, Bd. 4, Berlin 1802, S. 299–342.

⁷³ Z. B. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 40 f.

⁷⁴ Anm. 70, hier S. 488.

⁷⁵ „Da es aber für die Liebhaber von großer Bequemlichkeit ist, alle die hier angezeigten Neuigkeiten an Einem Orte zusammen zu finden, und sie von daher verschreiben zu können, so haben wir bey dem hiesigen Industrie-Comptoir die Anstalt getroffen, daß alle die monatlich hier angezeigten neu erschienenen Musikalien auch um die beygesetzten original-Preiße des Verlegers bey demselben in Commission zu haben sind; wie dasselben nachstehend selbst näher anzeigt.“ In: „Musik und ihre neuesten Mode-Producte“, in: JLM 8 (1793), Februar-Heft, S. 118–126, hier S. 119.

⁷⁶ Ebd., S. 118.

im Stande, „die Musik als einen stehenden Artikel in unser Journal“ aufzunehmen und „nicht allein den Wechsel des Geschmacks und der Moden im Fache der Musik, sondern auch ihre erscheinenden neuen Mode-Waaren immer richtig“⁷⁷ anzuzeigen. Der Waren-Charakter von Musikdrucken steht also eindeutig im Vordergrund. Und nicht nur das: Der artistische Charakter der Musik ist, so die Herausgeber, nicht diskussionswürdig und wird der nicht rechtfertigungsbedürftigen Kompetenz der Fachleute überantwortet:

„Critiken der neu erschienenen musikalischen Produkte werden wir nie aufnehmen. Nichts ist langweiliger und wird von Musik-Liebhabern weniger gelesen als eine Musik-Recension. Fast Allen ist der Name eines beliebten Tonsetzers schon Empfehlung genug für sein Werk. Musik-Gelahrte hingegen lernen ein Stück Musik lieber aus ihm selbst, als aus der Recension kennen.“⁷⁸

Freilich kann in dieser Äußerung auch eine Verteidigungsstrategie gesehen werden, den Mangel eines eigenen Bereichs ‚Musikkritik‘ offensiv zu begründen. Möglicherweise sahen sich Bertuch und Kraus auch nicht in der Lage dazu, einen sachkundigen Musikkritiker anzustellen. Aber abgesehen von dieser Möglichkeit hätte ein solch erfahrener Marktbeobachter wie Bertuch jene Begründung wohl kaum angebracht, wenn er nicht berechtigterweise vermuten durfte, dass die vom *JLM* angesprochene Leserschaft kein Interesse an fachlicher Auseinandersetzung mit Musik habe. Die Beurteilung von Musik blieb den Fachleuten anheimgestellt; der musikinteressierte Laie begnügte sich mit Berichten über neu erschienene Musikalien und spektakuläre Theateraufführungen.

Gelegentlich ist das Spektrum erweitert durch Artikel verschiedenen Inhalts, denen aber der Bezug zur unmittelbaren Gegenwart gemeinsam ist. Erneut wird das Thema „Ueber die Mode in der Musik“⁷⁹ aufgegriffen. Diesmal geht es aber nicht um die Denunziation einer vorgeblichen modischen Fehlentwicklung, sondern die Autorin, vermutlich Eleonore Thon⁸⁰, ist um eine Begriffsbestimmung⁸¹ sowie um einen generellen Überblick der neuesten Entwicklungen in der Musik bemüht. Wenn sie als deren bestimmende Tendenzen die zunehmende Dominanz der Melodie über die Harmonie, die technische Vervollkommnung des Instrumentalspiels und das zunehmende Gewicht der Blasinstrumente im Orchestersatz benennt⁸², so wird klar, dass sie unter dem Begriff Mode nicht den kurzfristigen und irrationalen Wechsel von Vorlieben verstanden wissen will, sondern ein Synonym für langfristige Entwicklungen. Das steht durchaus im Einklang mit der Programmatik des *JLM*, Dokumentation und Beschreibung von Moden als Bestandteil einer umfassenden Kulturgeschichtsschreibung zu verstehen und „neben Aktuellem auch eine historische Perspektive einzuführen“.⁸³ Neu ist aber die Aufnahme der Musik in den Bereich des historisch zu Dokumentierenden. Möglicherweise hat die Redaktion das Defizit erkannt, dass ein umfassend verstandener Kultur-

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 119.

⁷⁹ In vier Briefen, in: *JLM* 8 (1793), Juni-Heft, S. 337–340; Juli-Heft, S. 400–403; September-Heft, S. 479–482; Dezember-Heft, S. 649–654. Dazu im nächsten Jahrgang, den kommunikativen Charakter der Zeitschrift dokumentierend: „Schuldiges Dankschreiben an den Herrn A–Z. für den Aufsatz über die Mode in der Musik im December 1793“, in: *JLM* 9 (1794), August-Heft, S. 379–388.

⁸⁰ Vgl. Kuhles, Bd. 1, S. 129 und 156.

⁸¹ Die Autorin präzisiert die Fragestellung: „Was ist der herrschende Modegeschmack in der Musik?“ Darüber hinaus gibt sie zu bedenken, dass sowohl nach regionalen als auch nach gattungsabhängigen Gesichtspunkten differenziert werden müsse. Vgl. *JLM* 8 (1793), Juni-Heft, S. 338.

⁸² Vgl. ebd., S. 338 f.

⁸³ Borchert, S. 87.

begriff Musik nicht aussparen dürfe, auch wenn die diskursive Auseinandersetzung mit ihrem ästhetischen und technischen Aspekt vorerst den Fachleuten überlassen bleiben sollte (s.o.). Eine journalistische Sprache, die das Erlebnis von Instrumentalmusik den Lesern in einem ihnen angemessenen und verständlichen Idiom verbalisiert, stand noch nicht zur Verfügung.

Im zweiten der Briefe „Ueber die Mode in der Musik“⁸⁴ beginnt die Autorin mit einem systematisch nach Komponisten geordneten Überblick über die Musik der Gegenwart. Sie unterscheidet hinsichtlich der „jetzigen Modecomponisten“⁸⁵ zwischen Instrumental- und Vokalkomponisten. Zu den Letzteren rechnet sie Carl Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadé Mozart und Vicente Martín y Soler. Die drei Komponisten werden kurz charakterisiert: Dittersdorf erscheint als der volkstümlichste, er habe „am meisten das Ohr des Volks, auch das des feinern Theils, und selbst das des Kenners; so bald dieser die strengen Regeln und die Declamation fahren läßt, und nur auf comische Laune, gute Theaterwirkung, Faßlichkeit der Gesänge, Leichtigkeit zum Auswendiglernen [...] sieht“.⁸⁶ Martín y Soler wird ähnlich beurteilt. Seine „Singspiele“ hätten „von Rechts wegen, von der Seite wo ihn Publicum und auch Kenner schätzen“⁸⁷, Anerkennung verdient. Freilich stellt die Verfasserin – angeregt durch den aufkommenden Kulturpatriotismus – hinsichtlich Martíns fest, was ihr für Dittersdorf wohl nie in den Sinn käme: Martín sei „im großen Opernstyl [...] arm und schaal wie die meisten Italiener.“⁸⁸

An der Unterscheidung von Kennern und Liebhabern, die nunmehr an die Stelle des „Publicums“ rücken (ein Indiz für die größere Massenbasis musikalischer Darbietungen), wird prinzipiell festgehalten; aber der Kenner befindet sich auf einer Rückzugsposition: Die bei Dittersdorf festgestellten Verstöße gegen „strenge Regeln“ und „Declamation“ werden zwar registriert; sie fallen indes angesichts der Angemessenheit der Dittersdorfschen Singspiele an ihre Intention nicht mehr ins Gewicht. Böse wird der Kenner aber, wenn das „Publicum“ sich anmaßt, Werke zu goutieren, die ihm nach Ansicht des Kenners gar nicht gefallen dürften. Darin nimmt Eleonore Thon die Intention des Artikels über die „neuste Favorit-Musik“ vom Juni 1788 wieder auf. Hier ist ein Punkt erreicht, an dem deutlich wird, dass der Diskurs der Musikkenner eine abgrenzende Funktion hat: Er will belehren und aufklären, aber die Aufzuklärenden dürfen die ihnen zugewiesenen Bereiche nicht überschreiten. Die Charakterisierung Mozarts lässt in dieser Hinsicht an Drastik nichts zu wünschen übrig:

„Man nennt ihn jetzt unnachahmlich groß. Bey weitem der größte Theil von denen die ihn gar nicht verstehen und faßen können, frantzösiren den Namen, und rufen in Extase aus: Ach, von Mausard; wie göttlich! Aber dieser Beyfall ist nicht rein, kömmt nicht so unverfälscht aus dem Herzen, wie jener den man Dittersdorf zollt. Er entsteht aus dem Geschrey der Halbkenner denen ihre Schüler und Anhänger nachbeten, und durch diese Halbkenner entstehen nun Factionen, die aller Orten wo Opern von beyden Componisten gegeben werden, sich auf Ditterdorf[s] oder Mozarts Seite schlagen. Mozarts Talent scheint mir ein Originalgeist zu seyn, welcher sich ohnedem noch durch Suchen nach bizarren, frappanten und paradoxen, sowohl melodischen als harmonischen Sätzen, hinneigt, und den natürlichen Fluß vermeidet, um nicht allgemein zu werden. [...] Sein Gesang wird durch zu häufige Harmonien überladen, Begleitungen und schwer zutreffende Intervallen, oftmals für die Sänger zum Behalten und Intoniren sehr schwer; Seine Instrumental-Begleitungen erfordern ein genaues und präcises Orchester, und thun nur nach öftern Wiederholungen Wirkung; alsdann kann man

⁸⁴ JLM 8 (1793), Juli-Heft, S. 400–403.

⁸⁵ Ebd., S. 400.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 402; genannt werden „Lilla“ (*Una cosa rara*, 1786) und „Der Baum der Diana“ (*L'arbore di Diana*, 1787).

⁸⁸ Ebd. Dass Martín y Soler spanischer Herkunft ist, scheint den Zeitgenossen nicht bekannt gewesen zu sein.

erst den Ideen des Componisten folgen, Vergnügen darinn finden, und erkennen daß er kein Alltagskopf war, sondern ein Genie das nach einem Plan arbeitete, worinn man freylich die harten Modulationen, unreinen Nachahmungen und verworrene[n] Begleitungen nicht billigen kann.“⁸⁹

Pointiert zeigt sich hier ein radikaler Bruch in der Entwicklung des Sprechens über Musik. Die Dichotomie einer strengen Regeln gehorchenden, nur Fachleuten zugänglichen Musik und einer um die strengen Regeln unbekümmerten (gleichwohl eigenen Regeln gehorchenden), populären Musik für „das Volk“ wird zuschanden angesichts einer musikalischen Sprache, die sowohl populär ist als auch durch ihre Faktur Anspruch auf Anerkennung durch die Fachwelt erhebt, sich dabei aber um die Regeln des Stilgefälles zwischen „Kennermusik“ und „Publikumsmusik“ nicht schert. Gleichzeitig wird der bisherige Diskurs über Musik obsolet: Die Beurteilung von Musik nach quasi wissenschaftlichen Kriterien, nach einem Inbegriff verallgemeinerter Sätze wird sinnlos, wenn die zu beurteilende Musik sich diesen Maßstäben nicht fügt und gleichwohl auch dem „Kenner“ Zustimmung ansinnt.

Der Paradigmenwechsel, der sich hier presse- und kommunikationsgeschichtlich andeutet, lässt sich idealtypisch verdeutlichen an dem philosophiegeschichtlichen Wandel, der durch Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58) einerseits und Kants *Kritik der Urtheilskraft* (1790) andererseits markiert wird. Baumgarten galt das ästhetische Erleben als defizitärer Modus rationaler, als „verworrene“ Erkenntnis. Das Kunstwerk ist eine den Sinnen zugängliche Realisierung rationaler Prinzipien, die gewissermaßen in Verkleidung auftreten. Das philosophisch Wesentliche ist das Prinzip, der rationale Grund. Dass die sinnliche Vermittlung durch Schönheit Gefallen erweckt, ist zwar ein willkommener Nebeneffekt, aber nicht essenziell für den Gehalt ästhetischer Erfahrung. Die von Baumgarten sogenannte „sinnliche Erkenntnis“ (*cognitio sensitiva*) ist eine Propädeutik rationaler Erkenntnis, eine Vorstufe zur *clara et distincta perceptio* cartesischer Prägung. Kant hingegen gestand der ästhetischen Wahrnehmung eine Sphäre eigenen Rechts zu; ein Kunstwerk erwecke „interesseloses Wohlgefallen“ in der Übereinstimmung allen Erkenntnisvermögens beim Rezipienten, ohne dass diese Erfahrung auf einen klaren und deutlichen Begriff zu bringen sei. Dieser Mangel an klarer Erkenntnis sei aber kein Nachteil. Vielmehr bringe die ästhetische Erfahrung unendlich viele Vorstellungen mit sich, von denen prinzipiell keine richtiger oder angemessener als die anderen ist. Sie braucht somit nicht auf eine Regel, ein rationales Prinzip, das dem rezipierten Werk zugrunde liegt, zurückgeführt zu werden. Die Fülle der Vorstellungen, welche die ästhetische Erfahrung kennzeichnet, ist demzufolge nicht Vorstufe zur Erkenntnis der Regelmäßigkeit, die dem rezipierten Kunstwerk zugrunde liegt, sondern sie genügt sich selbst, ist Zweck der ästhetischen Erfahrung.

Welche Konsequenzen die unterschiedlichen ästhetischen Konzeptionen für die Musikkritik haben, liegt auf der Hand: Eine im Geiste Baumgartens verfahrenende Kritik wird die allgemeine Regel als Maßstab der Beurteilung nehmen, geglückte Realisierungen loben, Abweichungen als Fehler brandmarken. Musikkritik im Sinne Kants wird sich immer ihre Fragmentarität eingestehen müssen; sie kann nur einen Ausschnitt aus der Fülle möglicher Rezeptionsweisen bieten, sie muss dem zu beurteilen-

⁸⁹ Ebd., S. 401 f. Von dem Verdikt ausgenommen werden allerdings „Die Zaubrerflöte“ (S. 401, Anm.) und „seine letzten drey Quartetten“ (S. 402, Anm.). Gemeint sind vermutlich die drei „Preußischen“ Streichquartette KV 575, 589 und 590.

den Werk eine Eigengesetzlichkeit zubilligen, die nicht auf einen eindeutigen Begriff zu bringen ist, sie kann den Leser durch strikt rationale Argumentation nicht überzeugen wollen, sondern ihm durch die Art der Darstellung lediglich die Übereinstimmung mit dem Urteil des Rezensenten ansinnen. Ein so verfahrenender Kritiker wird sich darauf beschränken, den subjektiven Eindruck wiederzugeben, den das zu besprechende Werk auf ihn gemacht hat, und er wird den objektiven Gehalt eines Werkes nicht in der Terminologie eines Regelwerkes zu beschreiben versuchen, sondern mit Kategorien, die dem jeweiligen Werk immer neu abzugewinnen sind. Das impliziert nun keineswegs, dass die Regeln der Harmonie oder des Kontrapunkts außer Kraft gesetzt sind. Aber sie sind in ihrer Bedeutung depotenziert. Sie bilden nur mehr eine notwendige Voraussetzung für ein gelungenes Werk. Sie sind das Handwerkszeug, das lediglich Grundlage des ästhetisch Wesentlichen ist.

Nun wird man nicht voraussetzen dürfen, dass die Musikkritiker des 18. Jahrhunderts die *Aesthetica* des in Berlin aufgewachsenen und an der Viadrina in Frankfurt/Oder lehrenden Baumgarten (1714–1762) studiert hätten und nach Baumgartens Prinzipien urteilten; aber die Ästhetik Baumgartens umschreibt sicherlich den Erfahrungshorizont der norddeutschen Aufklärung, in deren Einzugsbereich die wichtigsten Vertreter der frühen deutschsprachigen Musikkritik standen: Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) und Johann Friedrich Agricola (1720–1774) etwa. Analog braucht keineswegs unterstellt zu werden, dass die führenden Köpfe der Musikkritik gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchweg Kantianer waren⁹⁰, um dennoch behaupten zu dürfen, dass Beurteilungskriterien und Sprache der Musikkritik am Ende des 18. Jahrhunderts einer rapiden Veränderung unterworfen waren. Soziologisch grundiert wurde diese Veränderung durch die Verbreiterung des lesenden Publikums. Der fachspezifische Diskurs der musikalisch Gelehrten stand, wenn sie in nichtmusikalischen Periodika publizierten, unter dem Druck, sich terminologisch wie sachlich den Bedürfnissen einer breiter werdenden musikinteressierten Öffentlichkeit anzupassen.

Wie sehr die Position der rational-kunstrichterlichen Kritik schon zu defensiven Argumentationen Zuflucht nehmen musste, wird an der oben dargestellten Behandlung Mozarts deutlich. Wie stark sie indes Vorlieben des „breiten Publikums“ zu integrieren bereit war, wird in dem dritten, die Instrumentalkomponisten Haydn, Mozart und Pleyel behandelnden Brief „Ueber die Mode in der Musik“⁹¹ offenbar. Während hinsichtlich Mozarts darauf hingewiesen wird, dass die im zweiten Brief für die Vokalmusik gegebene „Characteristik [...] auch seine Instrumentalsachen“⁹² kennzeichne, heißt es über Haydn nur:

„Es ist selten, daß ein Mode-Componist ein großer Componist ist, ob wohl ein großer Componist sich auch nach der Mode richten kann, und dies beydes ist bey Haydn unstreitig der Fall. Kein Wort zur nähern Characteristik der Compositionen dieses großen Mannes. Lasse ihn das Schicksal noch recht lange hier unter uns und belaste, durch keine körperliche Schwäche sein Alter, damit die Musik sich noch recht oft neuer unsterblicher Werke von ihm zu erfreuen haben möge.“⁹³

⁹⁰ Einige waren es aber in der Tat: Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) druckte im 2. Band seines *Musikalischen Kunstmagazins* (1791; VII. Stück, S. 65 und 85–89) Auszüge aus Kants *Kritik der Urtheilskraft* ab und versah sie mit zustimmenden Kommentaren. Und die geistige Physiognomie eines Friedrich Rochlitz (1769–1842) oder Christian Friedrich Michaelis (1770–1834) wäre ohne die Kant-Rezeption nicht denkbar.

⁹¹ *JLM* 8 (1793), September-Heft, S. 479–482.

⁹² Ebd., S. 480.

⁹³ Ebd., S. 479.

Haydn sei also über jede Kritik erhaben; einer Begründung dafür entzieht sich die Autorin. Sie unterwirft sich einer Art ‚common sense‘ der norddeutschen Musikkritik, bei aller Kritik im Einzelnen in Haydn immer den genialen Kopf zu sehen⁹⁴, dafür aber den auch später noch inkriminierten Satzfehlern⁹⁵ keine Beachtung zu schenken. Zu einer Sprache, die weniger die Überprüfung des musikalischen Satzes auf Fehler als vielmehr eine Charakterisierung des musikalischen Stils im Blick hat, findet die Autorin bei der Beurteilung der Instrumentalwerke Pleyels: Diese zeichneten sich zwar nicht durch das „ausgezeichnete Originelle“ Haydns aus, dafür aber durch „schönen Gesang“. Seinen Werken „fehlt es nie an einen [sic!] guten Flusse, Contrast und angenehmer Ründung“⁹⁶. Auf den ersten Blick mag verwundern, dass der Autorin die Anerkennung Pleyels weniger schwer fällt als die Mozarts. Indes wird die Differenz erklärlich, wenn man berücksichtigt, dass Pleyels Musik im Gegensatz zu der Mozarts gar nicht Anspruch darauf erhebt, von den „Kennern“ rezipiert und akzeptiert zu werden. Die Autorin zitiert ein Urteil Johann Friedrich Reichardts, wonach Pleyel „nur den Beyfall der Hofdamen (wegen seines fließenden Gesanges) und der Musikhändler (wegen des guten Absatzes)“⁹⁷ anstrebe. Zwar distanziert sie sich von Reichardt (gegen den sie bei jeder sich bietenden Gelegenheit polemisiert)⁹⁸, aber weil Pleyel relativ früh mit seinen Werken Erfolg hatte und die Verleger ihn gut bezahlten, sei er zum Vielschreiber geworden, dessen neuere Werke auf „feine Wendungen, ausgesuchte Gedanken, und witzige Laune“ verzichteten und „matte und triviale Stellen“ enthielten.

Der Sinn dieser differenzierenden Kennzeichnung enthüllt sich im letzten Abschnitt des dritten und im vierten Brief⁹⁹, worin die Vereinbarkeit von künstlerischer Größe und Modischem thematisiert wird. Um als Komponist modisch zu sein, reiche es keineswegs aus, „trivial und allgemein zu schreiben“. Vielmehr gehörten „Naiveté, Witz und Laune mit gehörigem Fleiße“ dazu. Allerdings bestehe die Gefahr – und hier ist unverkennbar Pleyel das nicht genannte Vorbild –, dass „solche Componisten durch Geld, Eitelkeitskitzel, und Beyfallssucht den mit so schönen Blumen übersäeten Weg

⁹⁴ In einer Sinfonie-Rezension in den von Johann Adam Hiller herausgegebenen *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen*, dem vierten Band des vormals als *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* erschienenen Periodikums, wird Haydn bereits 1770 „eine eigene und originelle Manier“ zugesprochen; seinem „Genie“ gebühre „alle billige Achtung“. Die besprochenen sechs Sinfonien allerdings würden diesem Ruf nicht gerecht und seien mutmaßlich unterschoben (Stück 5 vom 29.01.1770, S. 37–38). In ähnlichem Sinne werden 1787 in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* drei Klaviersonaten rezensiert; vgl. *Magazin der Musik* 2, 2. Hälfte (1787), S. 1287 f. Uneingeschränkt positiv hingegen ist eine Rezension Johann Friedrich Reichardts aus dem Jahr 1782; vgl. *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1 (1782), IV. Stück, S. 205.

⁹⁵ Noch im ersten Jahrgang der ab Oktober 1798 erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung* glaubt der Verfasser einer Rezension der 1799 bei Gombart in Augsburg erschienenen Sinfonien Hob. I:100, 101 und 103 auf „nicht etwa blos oberflächliche, sondern wirklich bedeutende Nachlässigkeiten“ hinweisen zu müssen. Vgl. „[Rez.:] Grande Simphonie à plusieurs Instruments, composée par M. J. Haydn. Ouevr. 91 [...]“, in: *AMZ* I (1798/99), Sp. 837–849, hier Sp. 838.

⁹⁶ Anm. 91, S. 480 f.

⁹⁷ Ebd., S. 480.

⁹⁸ Reichardt scheine es „ganz an aller Kenntniß“ der Blasinstrumente zu fehlen, er solle ihren „Effect“ studieren, „um nicht ganz unzweckmäßig seine Compositionen damit zu überladen.“ (S. 340) Reichardts Kritik an Pleyel entspringe seinem „Kunstneid“, weil „Hof, Publicum und wahre Kenner Hr. R. den Beyfall versagen, den sie jenem geben.“ (S. 480) Die selbst gestellte Frage, warum Reichardt weder zu den „großen“ noch zu den „Mode-Componisten“ gehöre, beantwortet die Verfasserin damit, dass, wenn Reichardt überhaupt Beachtung verdiene, dann „als Nachahmer anderer Componisten“. Aber selbst darin sei er so ohne eigene Linie, dass man nicht wisse, ob „er sich zu ältern Componisten oder zu neuern schlagen“ wolle; seine Werke enthielten „ein Mixtum-Compositum von Allem und gefallen daher weder dem Kenner noch dem Liebhaber“. (S. 650 f.) Das erwähnte „Schuldiges Dankschreiben an den Herrn A-Z. für den Aufsatz über die Mode in der Musik im December 1793“ ist eine in der Sprache satirische, der Sache nach indes vernichtende Anti-Kritik.

⁹⁹ *JLM* 8 (1793), Dezember-Heft, S. 649–654.

verlassen, und durch die einmal vorgefaste gute Meynung ihrer Anhänger, keine Abnahme an Beyfall bey schlechteren Sachen bemerken, sondern vielmehr finden, daß diese am meisten nachgeplärrt werden [...]“. Dann könne der betreffende Komponist auf den Gedanken kommen: „Du arbeitest schlechter und gewinnst mehr an Beyfall und Gelde?– Es ist nicht Unrecht nach Beyden zu streben, aber es ist des Künstlers Sache, den Kunstliebhaber allmählich weiter zu führen, und das thut unter allen genannten nur Haydn.“¹⁰⁰ Von allen fünf genannten Modekomponisten, Dittersdorf, Mozart, Martín y Soler, Haydn und Pleyel, verdiene deshalb nur Haydn das Etikett „großer“ Komponist.

VI

Ähnlich ambitionierte Aufsätze wie der eben behandelte finden sich in der Rubrik „Musik“ kaum. Wenn sie gelegentlich über die Anzeige neuer Musikalien hinaus erweitert wird, so durch Berichte über neueste Entwicklungen im Musikleben der großen europäischen Städte oder durch Bekanntmachungen verbesserter oder neu konstruierter Musikinstrumente: Die Aktivitäten der *École de Musique pour la garde nationale* in Paris, aus der im August 1795 das Pariser Conservatoire hervorging, fand ebenso Berücksichtigung¹⁰¹ wie die Tätigkeiten der Berliner Singakademie unter Carl Friedrich Fasch¹⁰² oder die Eigenheiten des zeitgenössischen Londoner Musikbetriebs.¹⁰³ Wie in der „Theater“-Rubrik finden gelegentlich aber auch unterhaltsame Anekdoten Aufnahme, etwa über die Unzuverlässigkeit von Musikkritikern¹⁰⁴ oder über Auswüchse der Mozartverehrung.¹⁰⁵ Auch eine Satire über die relativ junge Erscheinung, dass erfolgreiche Musikstücke in immer neuen Arrangements auf den Markt kommen, fehlt nicht.¹⁰⁶ Ein „Musikalisches Räthsel“¹⁰⁷ soll – wie im zweiten Jahrgang das erwähnte „musikalische Würfelspiel“ – für Unterhaltung sorgen. Diese Art, den „Witz“ des Lesers anzusprechen, verschwindet gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die unverbindliche Spielerei mit Musik als Gegenstand des Kombinationsvermögens weicht zunehmend dem Verständnis von Musik als einem diskurswürdigen Teil der Nationalkultur, dessen Dignität den „witzigen“ Umgang ausschließt.

Mit Beginn des Jahrgangs 1797 wird die zuvor monatlich erscheinende Auflistung neuer Musikalien sporadischer; lediglich im Februar-Heft¹⁰⁸ und im Mai-Heft¹⁰⁹ erschienen sie noch, ohne dass die Redaktion, wie im Falle der Aufzählungen aufgeführter Stücke in der „Theater“-Rubrik, eine Begründung für die Einstellung der bisherigen Praxis gibt. Die Gründe dafür dürften jedoch darin liegen, dass die Musikverlage zu-

¹⁰⁰ Anm. 91, S. 481 f.

¹⁰¹ Karl August Böttiger, „Totale Musikreform in Paris“, in: *JLM* 9 (1794), Januar-Heft, S. 58–62.

¹⁰² „Nachricht von einem musikalischen Institute in Berlin“, in: *JLM* 9 (1794), Februar-Heft, S. 91–93; Theodor Heinsius, „Ueber musikalische Akademien in Berlin“, in: *JLM* 12 (1797), August-Heft, S. 408–412.

¹⁰³ „Ueber den jetzgen Zustand und die Moden der Musik in England“, in: *JLM* 9 (1794), Juli-Heft, S. 334–348; „Musikalische Nachrichten aus England“, in: *JLM* 11 (1796), September-Heft, S. 471–474; „Englische Musikalien“, in: *JLM* 12 (1797), Januar-Heft, S. 23–24.

¹⁰⁴ „Musikalische Anekdote“, in: *JLM* 9 (1794), März-Heft, S. 150.

¹⁰⁵ „Musikalische Anekdoten“, in: *JLM* 9 (1794), Juni-Heft, S. 286–287.

¹⁰⁶ „Der junge Staar. Ein musikalisches Project“, in: *JLM* 9 (1794), Dezember-Heft, S. 594–599.

¹⁰⁷ *JLM* 10 (1795), Februar-Heft, S. 55–56, mit unpaginiertem Notenblatt; Faksimile des Notenblatts bei Kuhles, a.a.O., Bd. 1, S. 166. „Auflösung des musikalischen Räthsels im Febr. d. J.“, in: *JLM* 10 (1795), März-Heft, S. 140.

¹⁰⁸ *JLM* 12 (1797), S. 91–93.

¹⁰⁹ *JLM* 12 (1797), S. 272–275.

nehmend ihre Produkte im Intelligenzblatt der *JLM* anzeigten¹¹⁰, so dass die Auflistung im redaktionellen Teil mehr und mehr redundant erschien. Zum anderen brachte das *JLM* entgegen dem oben zitierten Verdikt Bertuchs aus dem Jahr 1793 nun doch Rezensionen musikalischer Werke, vorerst allerdings nur von Liedsammlungen.¹¹¹ Der erste dieser Beiträge¹¹², wahrscheinlich verfasst von Karl August Böttiger¹¹³, ist allerdings keine Rezension im eigentlichen Sinne, wie sie etwa in einem musikalischen Fachperiodikum zu erwarten wäre. Stattdessen nimmt der Verfasser das Erscheinen des ersten Teils der von Johann Friedrich Reichardt herausgegebenen Sammlung *Lieder geselliger Freude*¹¹⁴ zum Anlass, Reflektionen über den gegenwärtigen Zustand der Liedkunst in den europäischen Nationen anzustellen. Wieder steht der kulturpatriotische Aspekt im Vordergrund, indem nämlich der Zweck der Sammlung darin gesehen wird, dem Mangel an weltlichen Liedern in deutschen Landen abzuhelpfen. Die im August 1797 veröffentlichte Rezension des zweiten Teils der Sammlung¹¹⁵ begnügt sich mit einer kurzen Anzeige des Inhalts und dem Hinweis, dass zu den Liedern auch dreistimmig gesetzte Instrumentalbegleitungen erschienen seien. Freilich fehlt auch hier der Wunsch nicht, dass „doch hierdurch die lärmenden und oft sinnlosen Märsche und Tänze, die unsere zu Tafelfreuden gerufenen Instrumentalisten gewöhnlich nur aufzuspielen wissen, verdrängt“¹¹⁶ würden. Was nach einem harmlosen Aufruf zur Besserung der musikalischen Tischsitten aussieht, hat allerdings einen soziologischen Hintersinn: Der Aufruf zur musikalischen Selbsttätigkeit hintertreibt die Monopolstellung der zünftigen Stadtpfeifer und Ratsmusiker, denen die musikalische Umrahmung bürgerlicher Festlichkeiten traditionell oblag.

Ab dem 13. Jahrgang (1798) zeichnet sich insofern eine Akzentverlagerung in der Berichterstattung über Musik ab, als nunmehr Berichte und Kritiken von Opernaufführungen in der „Musik“-Rubrik Platz finden¹¹⁷, also nicht mehr ausschließlich in der „Theater“-Rubrik. Gleichzeitig wird das Spektrum durch sporadische Beiträge über einzelne Konzerte oder Charakteristiken von Instrumentalvirtuosen erweitert. Im Februar 1796 hatte erstmals eine Konzertnachricht in der „Musik“-Rubrik Platz gefunden. Das

¹¹⁰ Ein stichprobenartiger Vergleich der Jahre 1793 und 1797 ergibt, dass in den zwölf Intelligenzblättern des Jahres 1793 zwei Musikalienanzeigen enthalten sind, von denen die eine sieben genauer spezifizierte Musikdrucke und die andere unspezifisch alle damals gängigen Gattungen anbietet. Im Jahrgang 1797 finden sich fünf größere Verlagsanzeigen, in denen insgesamt 181 Musikalien angeboten werden. Darüber hinaus gibt es in diesem Jahrgang zahlreiche Einzelanzeigen (Subskriptionsaufforderungen u. a.) von Komponisten und Verlegern. Allerdings verringert sich die Dichte der Musikalienanzeigen nach 1800, wofür primär das Erscheinen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (ab Oktober 1798) und der feuilletonistischen Tageszeitungen *Zeitung für die elegante Welt* (ab 1801), *Der Freimüthige* [...] (ab 1803) usw. verantwortlich gemacht werden darf.

¹¹¹ Zudem nur von Liedsammlungen Johann Friedrich Reichardts, so September 1796, August 1797, Oktober 1798, Juli 1799 sowie im April 1800. Im März 1799 werden Lieder von Johann Gottlieb Naumann rezensiert und im Oktober 1800 der Klavierauszug des Singspiels „Die Geisterinsel“ von Reichardt; vgl. Beer, Bd. 1, S. 3 ff.

¹¹² „Teutsche Lieder geselliger Freude“, in: *JLM* 11 (1796), September-Heft, S. 474–478.

¹¹³ Vgl. Kuhles, Bd. 1, S. 207.

¹¹⁴ Bibliographischer Nachweis: Beer, Bd. 1, S. 3. Die Sammlung enthält nach Angaben Böttigers 50 Liedkompositionen, von denen neun von Reichardt selbst stammen; vgl. *JLM* 11 (1796), S. 477.

¹¹⁵ „Lieder geselliger Freude, zweyte Abtheilung“, in: *JLM* 12 (1797), August-Heft, S. 413–414; bibliographischer Nachweis: Beer, Bd. 1, S. 3.

¹¹⁶ Ebd., S. 414.

¹¹⁷ Den Anfang macht allerdings eine vom Komponisten selbst geleitete konzertante Aufführung der deutschen Fassung der Oper „Brennus“ von Reichardt in Berlin zum Geburtstag Friedrichs II. am 24. Januar 1798; vgl. „Aufführung des Reichardtschen Brennus in Berlin“, in: *JLM* 13 (1798), April-Heft, S. 237–241.

Interesse des Berichterstatters ging aber über die Aufzählung der Mitwirkenden und die gesellschaftliche Bedeutung des Konzertgebers nicht hinaus:

„Ich komme eben aus einem enggeschlossenen, aber darum desto herzlichern Privatconcerte des Capellmeisters [Johann Gottlieb] Naumann, wo er selbst das Clavier spielte, und den Gesang der Mad. [Josepha] Duschek aus Prag vortrefflich begleitete. [Bartolomeo] Campagnuoli spielte die Geige, [Johann Friedrich] Prinz bließ die Flöte. Madelle. Schäfer, eine liebenswürdige Schülerin Naumanns, sang dann die Ideale von Schiller, die Naumann meisterhaft komponirt hat. Nichts geht über das Entzücken einer solchen musicalischen Academie. Daß Naumann vom Könige von Preußen eine reiche Dose, deren Friedrich der Einzige sich bediente, nebst einem Geschenk von 2000 Thalern und einer sehr freundlichen Einladung erhalten hat, das Carneval in Berlin zuzubringen, und dort seinen Schüler [Friedrich Heinrich] Himmel und seine Schülerin [Auguste Amalie] Schmalz zu hören, wissen Sie vielleicht schon.“¹¹⁸

Naumann begleitete „vortrefflich“ auf dem Klavier. Seine Komposition des Schillerschen Gedichtes sei „meisterhaft“. Das ist alles, was über die Kompositionen und deren Auf-führung gesagt wird. Gleichwohl setzt diese Meldung ein Interesse beim Leser voraus, ein Interesse an der Person des geachteten Hofkapellmeisters Naumann, seinem Wir-ken, seinen Schülern, seinem weiteren Umkreis und seinen Erfolgen.

Auch in den Konzertberichten der folgenden Jahre findet sich kaum Kritisches über aufgeführte Kompositionen. Anders als noch in der Kurzmitteilung aus Dresden stehen indes die Bewertung der Fähigkeit und der biographische Werdegang der Instrumenta-listen im Mittelpunkt. Der erste dieser Beiträge, ein Bericht über Konzertauftritte der jugendlichen Brüder Friedrich Wilhelm (1785–1842) und Johann Peter Pixis (1788–1874) in Kassel Anfang September 1797¹¹⁹, ist in die Gestalt eines Freundschaftsbriefes ge-kleidet, um „durch Darstellung meinen Empfindungen dauernden Gehalt zu geben“¹²⁰, bewusst subjektiv also, möglicherweise in der Absicht, beim Leser gar nicht erst die Er-wartung aufkommen zu lassen, dass es sich beim vorliegenden Text um eine objektiven Kriterien gehorchende Rezension handele. Der Autor berichtet, er sei nur widerwillig dem Vorschlag eines Freundes gefolgt und habe seinem Unwillen durch Kritik am Ver-anstaltungsort des Konzertes Luft gemacht. Durch diese Wendung wird der Kontrast zur nun folgenden enthusiastischen Beschreibung der beiden jugendlichen Virtuosen umso deutlicher: Friedrich Wilhelm Pixis, der Violinist, „spielt die Violine mit einer sol-chen Fertigkeit, Reinheit und Methode, daß man ihm dreist den Namen eines großen Virtuosen beylegen darf [...]. Nicht einstudiert und durch mühevollen Zwang hat dieser Knabe etwa eine Anzahl von Concerten erlernt, nein, sein Talent ist von einer wahren, genialischen Art, allumfassend“. Der junge Friedrich Wilhelm „spielt jede Musik die man ihm vorlegt, nicht allein mit der gehörigen Geläufigkeit, sondern auch mit vielem Feuer und Ausdruck, daß man denken sollte, er hätte sie lange einstudiert“. Neben den zirzensischen Effekt des sensationsgierigen Erstaunens über die Virtuosität eines Wun-derknaben tritt auch die Anerkennung der Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentalis-ten: „So selten es ist, in einem Knaben den vollen Seelen-Ausdruck zu finden, so halte ich Pixis doch am stärksten im Adagio [...]“¹²¹ Nachdem der Autor derart das Interesse der Leser an den Jugendlichen geweckt hat, rekapituliert er ausführlich Biographie und musikalische Ausbildung. Die anschließende Würdigung des jüngeren Pixis, des neun-

¹¹⁸ „Auszug eines Briefes aus Dresden“, in: *JLM* 12 (1797), Februar-Heft, S. 94.

¹¹⁹ „Die Gebrüder Pixis“, in: *JLM* 13 (1798), April-Heft, S. 241–247.

¹²⁰ Ebd., S. 241.

¹²¹ Ebd., S. 242 f.

jährigen Pianisten Johann Peter, gießt freilich Wasser in den Wein und zeigt damit, dass der Autor um ein differenziertes Bild bemüht ist:

„Obzwar seine Physionomie [sic!] und seine ganze Art sich zu benehmen noch genialischer ist als die des ältern Bruders, so hat er doch dessen Talent noch bey weitem nicht erreicht. Er spielt die schwersten Concerte von Mozart, aber es fehlt ihm noch an Deutlichkeit und Vortrag, und erreicht nicht den jungen [Johann Nepomuk] Hummel [...].“¹²²

Dennoch hätten beide Knaben ein „schönes Concert“ bestritten. Großes Gewicht legt der Autor dem Versuch bei, den naheliegenden Verdacht auszuräumen, die beiden Virtuosen seien von ihren Eltern zu finanziell einträglichen Wunderkindern dressiert worden: „Nur der Lust der Kinder ward es überlassen, sich viel oder wenig mit der Tonkunst zu beschäftigen.“ Der Knabe, gemeint ist wohl Friedrich Ludwig, habe oft nur eine halbe Stunde täglich Instrumentalunterricht gehabt, „aber diese mit Vergnügen“. Nach dem Konzert seien die Virtuosen wieder ganz Kinder und „spielen auf dem Boden neben ihrem Instrumente mit dem Hunde“.¹²³ Diese Bemerkungen nimmt der Autor zum Anlass, grundsätzlich das Problem der richtigen Kindererziehung anzugehen. Er tut es ganz im Sinne des rousseauschen „Émile“; der Natur müsse freien Lauf gelassen werden, und die Eltern sollten mehr durch Beispiel als durch Zwang erziehen.¹²⁴

Noch in demselben Jahrgang folgt ein weiterer Bericht über den Flötisten Friedrich Ludwig Dulon (1769–1826)¹²⁵, der als blinder Musiker so viel Sensation erregt hat, dass er zu Beginn des nächsten Jahrgangs erneut Gegenstand der Berichterstattung ist.¹²⁶ In beiden Berichten steht eher die Person des Solisten im Vordergrund als seine Fertigkeiten auf der Flöte, die freilich über jeden Zweifel erhaben seien: „Sein himmlisches Flötenspiel ist zu bekannt, als daß es noch einer Lobrede bedürfte.“¹²⁷

In den folgenden Jahrgängen finden sich in unregelmäßigen Abständen Berichte über Konzerte namhafter Virtuosen, im laufenden Jahrgang etwa über Konzerte in Leipzig¹²⁸ und Dresden.¹²⁹ Alsbald wird das geographische und thematische Spektrum der Berichterstattung allerdings erweitert. Berichtet wird nun nicht mehr nur über einzelne Konzerte, sondern über den „Musikzustand“ in einzelnen Städten¹³⁰, weiterhin aber auch über die Aufführung einzelner großer Werke.¹³¹ Besonderes Gewicht wird in den

¹²² Ebd., S. 245.

¹²³ Ebd., S. 246.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 247.

¹²⁵ „Ueber den blinden Flötenspieler Dülon. Auszug eines Briefes“, in: *JLM* 13 (1798), Juni-Heft, S. 362–364.

¹²⁶ „Der Flötenspieler Dulon“, in: *JLM* 14 (1799), Januar-Heft, S. 22–23. Im Anschluss eine kurze Notiz aus Weimar über den Wunderknaben Johan Fredrik Berwald (1787–1861), der eine „eigene Composition“ mit „Sicherheit und Präcision“ spielte. Ebd., S. 23.

¹²⁷ *JLM* 13 (1798), Juni-Heft, S. 362. Der zweite Bericht erwähnt die „schöne Freyheit, mit der er sein Instrument zu behandeln versteht.“ *JLM* 14 (1799), Januar-Heft, S. 23.

¹²⁸ „Hr. Wölfel und Mad. Gardini in Leipzig“, in: *JLM* 14 (1799), Juni-Heft, S. 304–306.

¹²⁹ „Großes geistliches Concert in Dresden“, in: *JLM* 14 (1799), Juli-Heft, S. 352–355; „Ausführlichere Nachricht vom großen Oratorium in Dresden“, in: *JLM* 14 (1799), September-Heft, S. 456–461; „Nachtrag über die Aufführung der Naumannischen Composition des Klopstockischen Psalms“, in: *JLM* 14 (1799), Dezember-Heft, S. 639–641.

¹³⁰ „Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Paris“, in: *JLM* 15 (1800), Juli-Heft, S. 346–349; gleich anschließend: „Concerte in Leipzig“, in: ebd., S. 349–354; „Zustand der Musik und Winterconcerte in Würzburg“, in: *JLM* 16 (1801), Januar-Heft, S. 20–27; „Ueber den Musikzustand in Oldenburg“, in: *JLM* 16 (1801), Juli-Heft, S. 358–363; „Musik in Dresden“, in: *JLM* 17 (1802), Juni-Heft, S. 317–320.

¹³¹ „Almanson und Nadine, ein noch ungekanntes Melodram von G. Benda“, in: *JLM* 15 (1800), November-Heft, S. 592–593; „Die Oper Camilla in Kassel [...]“, in: *JLM* 16 (1801), Dezember-Heft, S. 654–668; „Aufführung von Mozart's Requiem in der Hauptkirche zu Weimar“, in: *JLM* 17 (1802), Januar-Heft, S. 37–39; „Leipziger Theater. Die Operette: das Blumenmädchen“, in: *JLM* 17 (1802), Mai-Heft, S. 274–275; „Aufführung des Grafen Armand, eine Oper mit der Musik von Cherubini, in Kassel“, in: *JLM* 17 (1802), Juni-Heft, S. 320–334; bei dem Stück handelt es sich um „Les deux journées“, das in Deutschland zumeist unter dem Titel „Der Wasserträger“ aufgeführt wurde.

Jahren 1800 bis 1803 der Berichterstattung aus Wien eingeräumt; ab Juli 1800 erscheint in monatlichen bis halbjährlichen Abständen ein Bericht über Musik und Theater in Wien, der wegen seiner Ausführlichkeit weder der „Theater“- noch der „Musik“-Rubrik zugeordnet wird, sondern als eigenständiger Artikel erscheint.¹³² Gelegentlich wird auch das Musikleben anderer Städte in umfangreicheren, nicht rubrizierten Beiträgen behandelt, so im November 1800 Kassel¹³³ sowie im April 1803 und März 1805 Frankfurt/Main.¹³⁴

Doch auch das professionelle Schreiben über Musik findet Berücksichtigung: Die im September 1798 erfolgende Ankündigung der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*¹³⁵ wird als „eine merkwürdige und vielversprechende Erscheinung“ begrüßt.¹³⁶ Die ersten zwei Nummern gelten dem Rezensenten als epochale Erscheinung: „Möchten wir doch von dem Fortgange eines solchen Instituts, womit wirklich eine neue Epoche der Kritik und Kunstliebe für die Musik in Teutschland beginnen kann, unsern Lesern recht oft Nachricht geben können!“¹³⁷ Diese Hoffnung wird erfüllt; im März 1799 erscheint unter dem Titel „Naumanns neueste Compositionen“ eine Rezension der „XXIV neuen Lieder“ von Johann Gottlieb Naumann¹³⁸, an deren Beginn angekündigt wird, die Rezension „neuer Musikalien von Bedeutung und Gehalt [...] den Herausgebern der Allgemeinen musicalischen Zeitung in Leipzig“¹³⁹ zu überlassen. Gleichwohl werden die wichtigsten musikalischen Neuerscheinungen, die in der AMZ besprochen werden, aufgezählt: Breitkopf & Härtels Ausgabe von Mozarts „Œuvres complètes“, die neuen Opern von Johann Rudolf Zumsteeg und Karl August Freiherr von Lichtenstein. Auf den eigenen Leserkreis abgestimmt wolle man indes nicht ganz darauf verzichten, Musikalien zu besprechen: „Aber auch so sey es uns unbenommen, es unsern schönen und der Musik nicht bloß Leserinnen anzumelden, wenn ein teutscher Künstler eine besonders wohlgefällige Gabe auf Polyhymniens Altar und die Musiktische der Grazien legte.“¹⁴⁰ Naumanns Kompositionen seien ganz den Texten angemessen, die „beynahe das ganze Polychord der sanftern Gefühle im Menschen“¹⁴¹ berührten. Sogar auf eine musikalische Einzelheit, dass nämlich eine Textpassage „mit chromatisch halben Tönen“ vertont sei, geht der Rezensent ein.

¹³² „Ueber Musik und Schauspielkunst in Wien“, in: *JLM* 15 (1800), Juli-Heft, S. 325–346; „Briefe über Wien“, in: *JLM* 16 (1801), März-Heft, S. 133–141; „Briefe über Wien“, in: *JLM* 16 (1801), Juni-Heft, S. 299–309; „Nachrichten aus Wien“, in: *JLM* 16 (1801), August-Heft, S. 411–425; „Wiener Kunstnachrichten“, in: *JLM* 16 (1801), Oktober-Heft, S. 538–545; „Nachrichten aus Wien“, in: *JLM* 16 (1801), November-Heft, S. 589–605; „Briefe über Wien“, in: *JLM* 17 (1802), Februar-Heft, S. 87–97; „Wiener Theater und Ballets in den letzten drei Wintermonaten“, in: *JLM* 17 (1802), Juli-Heft, S. 386–393; „Brief aus Wien“, in: *JLM* 18 (1803), Januar-Heft, S. 31–38. Erst im Mai 1806 erscheint dann wieder ein ausführlicherer Bericht aus Wien; vgl. „Theater und Musik in Wien in den letzten Wintermonaten 1806“, in: *JLM* 21 (1806), Mai-Heft, S. 284–291. Freilich dürfen dabei die kürzeren Artikel in der „Theater“- bzw. der „Musik“-Rubrik nicht übersehen werden.

¹³³ „Blicke auf die theatralischen Belustigungen während der August-Messe in Cassel 1800“, in: *JLM* 15 (1800), November-Heft 1800, S. 569–581.

¹³⁴ „Frankfurter Theater- und Wintervergnügungen“, in: *JLM* 18 (1803), April-Heft, S. 210–215; „Winterunterhaltungen in Frankfurt a. M.“, in: *JLM* 20 (1805), März-Heft, S. 143–149.

¹³⁵ Von Breitkopf und Härtel inseriert im Intelligenzblatt des *JLM*, September 1798, S. CCXIX–CCXX.

¹³⁶ „Ankündigung einer neuen musikalischen Zeitung“, in: *JLM* 13 (1798), Oktober-Heft, S. 573–574, hier S. 573.

¹³⁷ „Allgemeine musikalische Zeitung“, in: *JLM* 13 (1798), November-Heft, S. 632–633, hier S. 633. Der Ankündigung, „recht oft Nachricht“ von der AMZ zu geben, wird durch Fußnoten in musikbezogenen Artikeln Folge geleistet, z. B. in: *JLM* 14 (1799), März-Heft, S. 147.

¹³⁸ *JLM* 14 (1799), März-Heft, S. 146–148; bibliographischer Nachweis der Komposition bei Beer, Bd. 1, S. 4.

¹³⁹ Ebd., S. 146.

¹⁴⁰ Ebd., S. 147.

¹⁴¹ Ebd., S. 148.

Als Ergebnis kann festgehalten werden, dass die Berichterstattung über Musik und über das Musikleben – im Laufe der 1790er-Jahre zunehmend und um 1800 endgültig – integraler Bestandteil des im *JLM* verfolgten journalistischen Konzeptes geworden ist. Musik stieg zu einem diskurswürdigen Gegenstand im Rahmen der entstehenden Nationalkultur auf. Genaueres Eingehen auf technische und analytische Einzelheiten bleibt zwar den Fachpublikationen vorbehalten – auf die im Falle der *AMZ* explizit verwiesen wird, aber im Ton der unterhaltsamen Bildung gehört Musik zum Kreis des Berichtenswerten. Diese neue Art des Musikjournalismus ist Reflex und zugleich Motor eines sich als kulturelle Einheit wahrnehmenden Bürgertums in Deutschland, das sich als Inbegriff des „gebildeten“ Publikums verstand.¹⁴²

¹⁴² Zur soziologischen Interpretation des Bildungsbegriffes vgl. Tadday, S. 11 ff.