GÜNTER RAABE

Ein Klarinettenkonzert von Joseph Haydn in Burgsteinfurt?

Anmerkungen zur Quellensituation und Beitrag zur Geschichte der Musikpflege in Westfalen

Zu seinen Lebzeiten sagte man Joseph Haydn die Lust an manch unerwartetem Schabernack und musikalischen Schelmenstreichen nach. Ist er auch posthum, fast 200 Jahre nach seinem Tod, noch immer für eine „Surprise" oder gar ein „Miracle" gut? Da findet sich in Burgsteinfurt, der Residenz der ehemaligen winzigen Reichsgrafschaft Steinfurt im Nordwesten Deutschlands, weit über 1 000 km von der Wirkungsstätte des Komponisten in Eisenstadt, Esterháza und Wien entfernt, in der Musiksammlung der ehemaligen Reichsgrafen, der heutigen Fürsten von Bentheim-Steinfurt die Abschrift eines respektablen Klarinettenkonzertes, das aus Haydns Feder geflossen sein soll und offenbar nur hier, allerdings anonym bzw. unter anderem Autornamen überliefert ist[1]. In der Produktionsreihe „Orfeo" gibt es seit 1997 eine CD-Einspielung dieses Konzertes für Klarinette principale in *B* in drei Sätzen (Allegro. Adagio. Allegro)[2] mit Begleitung des Orchesters. Dieter Klöcker spielt als Solist mit dem Prager Kammerorchester und stellt das Konzert als Komposition Joseph Haydns vor. Dies käme einer Sensation gleich; denn die noch kaum angefochtene und durch das ganze Gewicht bisheriger Haydntradition gestützte allgemeine Überzeugung war, Haydn habe kein Klarinettenkonzert komponiert. Nirgends hat sich bisher die Spur eines solchen Konzertes finden lassen, und wenn Haydn die Bilanz seines eigenen künstlerischen Schaffens zieht, zusammengefaßt in den Haydnkatalogen, gegen Ende seines Lebens besonders im sogenannten „ Haydn-Verzeichnis (HV)", weiß auch er selbst und mit ihm seine unmittelbare Umgebung nichts anderes zu berichten.[3] Erste Reaktionen waren deshalb auch von ungläubigem Staunen, von Skepsis bis hin zu spontaner Ablehnung geprägt.[4] Die Sachlage verlangt nach einer Erklärung, und man darf erwarten, daß der, der die Echtheit behauptet, sie auch beweist. Aus diesem Grund hat Dieter Klöcker eine „Situationsskizze einer Wiederentdeckung" verfaßt, in der er sich zu dem Problem des „verschollenen" Klarinettenkonzertes von Haydn äußert.[5]

1 Fürst zu Bentheimsche Musikaliensammlung Burgsteinfurt in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster; Bibliothekssiegel (RISM , gleichzeitig Abkürzung): BFb.

2 Die Tempoangabe der drei Sätze ist dem Beiheft der CD-Einspielung entnommen.

3 Jens Peter *Larsen,* Three Haydn Catalogues. Drei Haydn-Kataloge. 2. Faksimile Edition with a survey of Haydn's oeuvre. New York 1979 (Thematic Catalog series Nr. 4).

4 Sonja *Gerlach,* Drei Klarinettenkonzerte – aber nicht von Haydn. In: Die Musikforschung, Jg. 51, 1998, S. 215-217.

5 Dieter *Klöcker,* Das verschollene Klarinettenkonzert in B Dur (Hob. deest) von Joseph Haydn. Si-

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Klöcker glaubt, einen historischen Gewährsmann zur Hand zu haben, der bezeugen könne, daß ein Klarinettenkonzert von Haydn durchaus nicht so unbekannt gewesen sei, wie allgemein angenommen. Der belgische Musikforscher und Komponist Francois-Joseph Fétis (1784-1871) habe von einem solchen, handschriftlich erhaltenen und dem dortigen Fürsten gewidmeten Konzert in Esterháza gewußt und sei durch den Manuskriptfund in der Burgsteinfurter Musiksammlung glänzend bestätigt worden; der Vorwurf, er habe Clarino mit Clarinetto verwechselt, könne als widerlegt gelten. Das Manuskript gebe zwar als Verfasser einen Musiker namens Göttling an, aber als Untertitel finde sich in der Katalogaufnahme der Universitätsbibliothek Münster der Zusatz „Konzert über Themen von Haydn". Außerdem enthalte die Flötenstimme „da, wo gewöhnlich der Name des Komponisten steht", eine Randnotiz folgenden Wortlauts: „Haydns Creatio". Mit Haydns Schöpfung habe das nichts zu tun, sondern es bedeute soviel wie „ von Haydn geschaffen". Vermutlich habe der damalige „Fürst" Ludwig Wilhelm zu Bentheim-Steinfurt diese Notiz selbst angebracht. Ein Musiker namens Göttling sei völlig unbekannt, und man dürfe davon ausgehen, daß es ihn nie gegeben habe und daß das von Fétis erwähnte Haydnkonzert nunmehr wieder aufgefunden sei. Da Haydn ein Klarinettenkonzert kaum für sich selbst geschrieben hätte, kann auch die Frage nach dem Adressaten des Konzertes und seiner Beziehung zum Komponisten einen Beitrag zum Echtheitsbeweis leisten. Nach Klöcker hat der durch seine Zusammenarbeit mit Mozart und als Adressat von dessen berühmtem Klarinettenkonzert nicht nur zu seiner Zeit, sondern auch in der Musikgeschichte bekannte Wiener Klarinettenvirtuose Anton Stadler (1758-1812) dem jungen Fürsten Nikolaus II. von Esterházy (1765-1833, ab 1794 regierend) Unterricht im Klarinettenspiel gegeben; Klöckers Absicht ist wohl, eine Verbindung zwischen Stadler und Haydn über Esterháza anzudeuten und dem Leser nahezulegen, in Stadler den Adressaten dieses Klarinettenkonzertes zu sehen. Die von Klöcker seiner Darstellung zum Beweis mitgegebene, anonyme Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1811(!) zeigt zwei ins Duettspiel vertiefte Personen, eine davon wird als der Fürst Nikolaus II. ausgegeben, in der Angabe zur Identität des zweiten Spieler „mit seinem Lehrer Stadler" wahrt die Bilderklärung jedoch deutlich Vorsicht und Zurückhaltung durch Klammersetzung und Fragezeichen.[6] Ein weiteres Problem ist die große räumliche Entfernung vom Wirkungsort des Komponisten oder, als Frage formuliert: Wie gelangte das Konzert – ausgerechnet – nach Burgsteinfurt? Die Anstellung von mindestens drei ehemaligen Musikern der Fürstlich Esterházyschen Kapelle in Steinfurt deuten nach Klöcker auf Kontakte zum Esterházyschen Hof und lassen auf weitere Kontakte schließen; gemeint sind vor allem wohl weitere Anstellungen. Klöcker nennt den Kontrabaßvirtuosen Kämpfer, den Violoncellisten Hammer und den Oboisten Schaudig. Im Beiheft zur CD glaubte Klöcker noch, einen vierten Musiker anführen zu können, einen Horni-

tuationsskizze einer Wiederentdeckung, in: Sine musica nulla vita. Festschrift Hermann Moeck, hg. von Nicolaus *Delius*. Celle (1997), S. 297-305.

6 D. *Klöcker*, Situationsskizze, S. 298.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

sten Daums, den er in seinem Aufsatz aber nicht mehr erwähnt. Er muß bemerkt haben, daß dieser Name in seiner Lautfolge verdorben und in Burgsteinfurt nicht bekannt ist. Gemeint ist wohl ein Violinist und Hornist aus der niederländischen Musikerfamilie Dahme, der mit Esterháza nie etwas zu tun gehabt hat. Daß Haydn in London Angehörigen dieser Familie unter den Ausführenden in den Konzerten begegnet ist, steht auf einem anderen Blatt. Die Möglichkeit, daß Graf[7] Ludwig von seinen angeblich zahlreichen Parisaufenthalten unter den neuesten Noten auch das Konzert im Gepäck mitgebracht haben könnte, hält Klöcker sich offen. In der Musik des Konzertes sieht er eine Frucht der geistigen Auseinandersetzung Haydns mit dem Werk Mozarts und kommt zu einer vorsichtig formulierten Datierung der Komposition. Sie stamme aus den Jahren vor und nach den Londoner Sinfonien und zeige „die Hand des reifen Meisters". Die der Situationsskizze beigefügten kurzen Partiturausschnitte sind wohl als beispielhafte Belege anzusehen; auf sie muß an anderer Stelle kurz eingegangen werden.[8] Wenn man die chronologische Bestimmung auf die Goldwaage der Periodisierung der künstlerischen Entwicklung Haydns legen darf, so scheint eine Zusammenfassung der Jahre zwischen (oder nach) 1781, dem Jahr der Übersiedlung Mozarts nach Wien, und etwa 1803 als Einheit und „Reifezeit" Haydns vorzuliegen und keinerlei Unterschied zwischen der „eigentlichen" Reifezeit (1781-1790) und der Zeit der „höchsten Meisterschaft" (1791-1803) gemacht zu werden.[9] Auf die Fragen, wann das Konzert in Burgsteinfurt eingetroffen ist und ob es eine besondere Qualität des Manuskripts gibt, läßt Klöcker sich nicht ein. Daher fehlt ein Einblick in die eigentliche Quellensituation. Geht man einmal vom direkten Weg des Manuskriptes nach Burgsteinfurt aus, so wäre etwa eine Bemerkung zum Schreiber der Musik höchst aufschlußreich, könnte er doch unter Umständen im Kreis der für Haydn arbeitenden und bekannten Kopisten zu finden sein. Bisher ist die Überlieferungsgeschichte des Konzertes nur in Burgsteinfurt greifbar. Dieser Tatsache sucht Klöcker Rechnung zu tragen, wenn er angibt, in diesem historischen Umfeld die wesentlichen Stützen seiner Thesen gefunden zu haben. Die Darstellung zeigt aber einige Unsicherheit in der Kenntnis und Beurteilung der Steinfurter Verhältnisse, die Rückschlüsse sind oft einseitig oder gar irrig, seine Thesen zur Geschichte des Manuskriptes ganz allgemein spekulativ oder in der Art von Andeutungen wenig konkret. Deshalb muß es das Hauptanliegen dieser Untersuchung sein zu prüfen, ob die Mittel und das Ergebnis der Beweisführung wirklich befriedigen können. Theoretische und praktische Werkinterpretation sollte nicht in die Lage geraten, von unsicheren oder gar falschen Voraussetzungen auszugehen. Die Frage der Überlieferung, des „primären Wertes der dokumentarischen Kriterien" also, und der Echtheit gehören zusammen und ergeben das Fundament zur Auseinanderset-

7 Der von Klöcker durchweg gebrauchte Titel „Fürst" ist im genannten Zeitraum unhistorisch.

8 D. *Klöcker,* Situationsskizze, S. 304 u. 305.

9 Karl *Geiringer,* Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eins Meisters der Klassik. Eine Biographie. Mainz ²1986, S. 268.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

zung mit dem musikalischen Kunstwerk auf allen Ebenen, auch für die Musikpraxis, die sich am Echten orientiert oder doch diese Orientierung vorgibt. Hier ist auch die musikalische Landesgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Hofkapellgeschichte in Burgsteinfurt gefordert; ohne deren Beitrag kann es kaum gelingen, Grundlagen und Orientierungspunkte zur Überlieferungsgeschichte dieses Konzertes und zur Beurteilung der Quellensituation zu entwickeln und zu einer fundierten Ausgangsposition für die unbefangene stilkritische Würdigung zu gelangen. Auf offensichtliche Irrtümer oder besondere Aspekte bei der Beurteilung von Tatsachen der Steinfurter Musikgeschichte einzugehen ist notwendig, da es für die angestrebte Klärung und das Verständnis der Quellensituation von Bedeutung ist.

Wenn man bedenkt, welche kulturgeschichtlichen Impulse in den vorigen Jahrhunderten auch von kleinen, territorial und politisch unbedeutenden Höfen ausgingen, ist der Fund nicht so erstaunlich. Durch persönliche Musik- und Kunstliebhaberei und durch kulturpolitische Ambitionen hatten die Landesherren ihre Residenz Burgsteinfurt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem der größten Kultur- und Musikzentren in Westfalen gemacht, und nur Münster als Hauptstadt des Fürstbistums mochte sie darin übertreffen. Als Graf Carl Paul Ernst von Bentheim-Steinfurt im Jahre 1750 im Alter von einundzwanzig Jahren die „Selbstregierung" antrat, sah er sich folgender Situation gegenüber: Die Grafschaft war durch den sogenannten Vergleich mit Münster von 1716 geteilt in einen mediaten, unter der Landeshoheit des Hochstiftes Münster stehenden, und einen immediaten Distrikt, der eigentlichen Reichsgrafschaft mit der Stadt Steinfurt und drei Bauernschaften. Seit 1717 hatte sie kaum sechs Jahre einen regierenden Herrn gehabt, die übrige Zeit „hat sie unter Vormündern stehen müssen, die teils Dames, teils milites gewesen sind".[10] Der junge, begabte, ehrgeizige und als Gentilhomme erzogene Graf stand vor dem Problem, die politischen Verhältnisse neu zu ordnen und zu regeln und aus diesen dürftigen Umständen etwas zu machen. Immer wieder suchte er durch Reisen der Enge seines Territoriums zu entfliehen, um die Verbindung zu den geistigen, kulturellen und politischen Strömungen seiner Zeit nicht zu verlieren. Sein bevorzugtes Reiseziel, nicht das seines Sohnes, wie Klöcker irrtümlich behauptet,[11] war Paris, besonders in den Wintermonaten. Als sein Sohn Graf Ludwig Wilhelm Geldrikus (1756-1817) im Jahre 1780 seine Nachfolge antrat, konnte ihm sein Vater ein stattliches kulturelles Potential hinterlassen. Der Siebenjährige Krieg hatte zwar Versuchen um ein stehendes Hoftheater ein Ende gesetzt. Reiseeindrücke führten dazu, in dem Waldgebiet südöstlich der Stadt mit dem sogenannten Bagno aus kleinen Anfängen seit 1765 einen großen Lustgarten im französischen Stil anlegen zu lassen, teils zur Repräsentation, teils mit bestimmten Auflagen auch für die Öffentlichkeit

10 Der Hofrat Martini in einer „Relatio mense Februario 1751" an den Grafen Carl Paul Ernst. Fürstl. Archiv „Acta, die Stadt Steinfurt betreffend" Nr. 22.

11 Eigel *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle 1750-1817. Köln 1973 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Heft 101), S. 10. Klöcker beruft sich hier zu Unrecht auf Kruttge.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

und als Attraktion zur Förderung der Landeswohlfahrt. Mit der für Konzerte und Ballveranstaltungen bestimmten Galerie[12] gab er dem Bagno und seiner nunmehr auch offiziell so genannten Hofkapelle einen Mittelpunkt und einen Standort für musikalische Darbietungen. Der Sohn baute die Anlage zu einem modernen englischen Garten aus und machte das Bagno über die lokalen Grenzen hinaus zu einem bekannten und rege frequentierten Touristenzentrum; es wurde die bedeutendste Gartenanlage in Nordwestdeutschland.[13] In den Sommermonaten war Konzertsaison. Bei den Darbietungen wirkten auch die Landesherren als begeisterte und virtuose Flötenspieler mit, teils mit eigenen Solokonzertbeiträgen, sonst im Orchester am Notenpult der 1. Flöte oder Oboe. Zahlreiche eigenhändige Randnotizen mit Blei- oder Rotstift in den Stimmen geben davon beredtes Zeugnis. Diese persönliche Teilnahme des Landesherrn suchte Graf Ludwig als Trumpf und Werbung für sein Orchester und für das Bagno einzusetzen. Als der Flötenvirtuose und Komponist Friedrich Hartmann Graf aus Augsburg in einem Brief einen jungen, tüchtigenVirtuosen auf der Violine empfohlen hatte, heißt es u. a. in der gräflichen Anweisung für eine Rückantwort: „... ist zu erwähnen, auf was für einen honorablen Fuß hier die Music ist, und daß Herr Antoine nie einem Concert beywohnt, worinnen nicht seine Erlauchten selbst accompagniret."[14] Ob dies auf den jungen Mann wirklich Eindruck gemacht hat, weiß man nicht; tatsächlich begab sich Antoine Crux in Steinfurter Dienste. Diese Mischung aus standesbezogener Haltung, virtuoser Selbstdarstellung und publikumswirksamer Repräsentation scheint auch zu einem gewissen Konzertritual geführt zu haben, jedenfalls in der Zeit nach der Kaiserkrönung Napoleons, als dieser eine vorsichtig restaurative Politik einzuleiten begann. Im Jahre 1805 lobte ein Besucher die „seltene Meisterschaft" der Hofkapelle im Konzertsaal, fand es aber gleichzeitig „lustig", wenn der Graf sich „auf weißseidenem, goldbefranztem Kissen" sein Instrument reichen ließ von einem Diener „im Lakaienkostüm Ludwig XIV." und mit „Kniebeuge".[15] Bei dieser Gelegenheit scheint nicht aufgefallen zu sein, daß der Konzertmeister Blickkontakt mit dem hohen „Maitre de la Chapelle" aufnahm, um sich pflichtgemäß die richtige Wahl des Tempos bestätigen zu lassen.[16] Der persönliche Einsatz galt auch für die musizierenden Mitglieder der gräflichen Familie. Im „Reglement zur Bestimmung der Lehrstunden für Alexis und Guillaume, vom 9. 12. 1794" legte der Graf für die beiden ältesten Söhne u. a. auch das Üben auf der Violine und die „Teilnahme am Samstag

12 Nach der jüngst erfolgten Restauration nunmehr Conzertgalerie genannt. Seit 1771 wird offiziell und institutionell von einer hochgräflichen Kapelle gesprochen.

13 Bernard *Korzus,* Das Bagno in Steinfurt, in: H. *Günther* (Hg.), Gärten der Goethezeit. Leipzig 1993, S. 111ff.

14 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 80.

15 Karl *Berghaus,* Wallfahrt durch's Leben vom Baseler Frieden bis zur Gegenwart.Von einem Sechsundsechziger. Leipzig 1862. Zitiert nach: Karl Georg *Döhmann,* Das Bagno. Geschichte des Fürstlich-Bentheimischen Parkes Bagno bei Burgsteinfurt. Burgsteinfurt 1909, Tl. 2, S. 91.

16 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 86.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

nach 8 Uhr bei der Generalprobe in der Music" fest.[17] So wirkten neben dem regierenden Grafen auch seine Söhne im Orchester mit, von den beiden äußerst stimmbegabten und als Gesangsvirtuosinnen in der Galerie auftretenden Töchtern Henriette bis zu ihrer Heirat mit dem Fürsten Solms-Lich und danach ab etwa 1803 der Komtesse Charlotte einmal ganz abgesehen. Beim Einsatz der nicht nur in Burgsteinfurt damals so beliebten „Türkischen Musik" sah man die „Comtesse Lolo", wie die junge, hier zwölfjährige Gräfin Charlotte familiär gerufen wurde, bei der Aufführung von Haydns 8. Londoner Sinfonie, genannt „Militär", i. Jahre 1801 am Triangel, sicher ganz zum Entzücken der im Publikum anwesenden Stiftsdamen der Umgebung. Schon bei der Erstaufführung der Ouverture zur „Entführung aus dem Serail" von Wolfgang Amadeus Mozart im Bagno 1799 hatten die beiden genannten jungen Grafen sich einer ähnlichen Aufgabe unterzogen.[18] Jugendliches Vergnügen oder/und Prinzenpflicht? An der „Specification" des Orchesterbestandes während der Bagnokonzerte im Sommer 1805, geschrieben von der Hofdame Frl.von Kaufmann, die den die Musik betreffenden Briefverkehr und organisatorische Aufgaben in der Zeit nach 1802 übernommen hatte, fällt nicht so sehr auf, daß „Sr. Erlaucht" am 1. Flötenpult auch zuerst genannt wird, in diesem Fall nicht „Maitre", sondern ausnahmsweise wirklich primus inter pares. Aber der Standesunterschied wird doch nicht ganz vergessen. Wie selbstverständlich stehen unter den Violinen an erster Stelle noch vor dem Konzertmeister „Janitz" die beiden jungen Grafen Louis und Eugen, der erste achzehn-, der andere vierzehnjährig.[19] In diesem unmittelbaren, persönlichen Einsatz für die touristische Attraktivität des Bagno zeigt sich die alles ordnende und die Richtung weisende Hand des regierenden Reichsgrafen. Ihn einen „Potentaten" zu nennen, der seine Musiker unter Androhung der Entlassung auf unbedingte Gefolgstreue seinem künstlerischen Modernismus gegenüber eingeschworen habe,[20] schießt weit über das Ziel hinaus und beruht auf dem Mißverständnis einer temporären Konfliktsituation zwischen dem jungen Erbgrafen und dem Virtuosen Friedrich Hartmann Graf, als dieser 1779 von Augsburg aus in Burgsteinfurt zu Besuch weilte und entsprechende Konsequenzen nicht zu fürchten hatte, die der Erbgraf als noch nicht regierender Landesherr auch gar nicht hätte in Anwendung bringen können.[21]

Bis 1780 waren Pariser und Amsterdamer Musikverleger die bevorzugten Lieferanten für den Bedarf der Hofkapelle. Graf Ludwig weilte in seiner Regierungszeit nur zweimal in Paris, privat mit der engeren Familie 1785, und

17 Fürstl. Archiv, Korrespondenz des Grafen Ludwig, 1794, Nr. 22. Der Graf Alexis war der spätere Erbgraf.

18 Besetzungsangabe in den Stimmen der entsprechenden Werke in BFb. An der Flöte jedesmal der Graf selbst.

19 Die „Specification" abgedruckt in: Eigel *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 111ff.

20 D. *Klöcker,* Situationsskizze, S. 299.

21 Zum Konflikt: E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 36ff.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

1803/04 war Paris das Ziel der „großen Geschäftsreise" aus politischen Gründen. Daß er beide Male seinen Aufenthalt auch zum Kauf von Noten, sowohl von neuer Opern- wie Instrumentalmusik, nutzte, versteht sich. Als er sich im August des Jahres 1806 durch den Einmarsch eines Truppenkontingents des Großherzogtums Berg in Burgsteinfurt in seiner Souveränität bedroht sah, flüchtete er nach Paris, um seinen Anspruch auf Souveränität aufrechterhalten zu können. Daß dieses mehr oder weniger freiwillige Exil den Grafen in Paris bis 1817 kurz vor seinem Tod festhalten würde, konnte er nicht ahnen. Eine wirkliche Genugtuung kann ihm die Erhebung in den Fürstenstand durch die preußische Krone 1817 kurz vor seiner Rückkehr nach Deutschland nicht gewesen sein. Diese Ehrung hatte doch allzusehr den „Geruch" einer Kompensation für die Zwangsmediatisierung seines Territoriums, das mittlerweile unter preußischer Oberhoheit in der Provinz Westfalen aufgegangen war. Für die lange Zeit dieses Exils ist die Ausbeute an Musikalien gering; Handschriften mit französischer und italienischer Opernmusik machen den Hauptanteil aus. Es genügt vielleicht, an dieser Stelle anzumerken, daß mit der politischen Umwälzung von 1806 und der jahrelangen Abwesenheit des musikalischen spiritus rector auch die musikalischen Verhältnisse das bis dahin gehaltene Niveau nicht mehr garantieren konnten und der Hof im Laufe der Zeit seine Rolle als Zentrum der Musikpflege verlor.

Hier eine kurze historische Randbemerkung zu den Vorgängen im August des Jahres 1806:

Mit der Invasionsarmee kam der vormals fürstbischöflich münsterische, kurze Zeit preußische, nunmehr bergische Oberstallmeister Max Friedrich Graf von Westerholt als Regierungskommissar ins Land, selbst ein „grand Amateur de Musique", als solcher dem Grafen Ludwig bekannt und nicht nur von ihm geschätzt. Auch daß er sich gelegentlich als Komponist hervortat, wußte man von ihm. Von ursprünglich drei in BFb katalogisierten Konzerten für Bratsche mit Orchester von seiner Komposition hat sich eins erhalten. Im Lauf der Jahre gab es mancherlei Kontakte mit dem Steinfurter Hof; daß diese Verbindungen ihn daran gehindert hätten, die Befehle seines Großherzogs zu befolgen, war wohl nicht zu erwarten. Zum vorgezogenen Neujahrsempfang der Großherzogin von Berg in Paris am Silvesterabend des Jahres 1807 hatte man auch die beiden westfälischen Grafen geladen. Beide begegneten sich, Graf Westerholt entschuldigte sich für seine dem Schicksal Steinfurts so abträgliche Rolle und gab sich als das verhängnisvolle Instrument fremder Machtinteressen zu erkennen, das im Vorjahr Steinfurts Souveränität zu beenden half. Graf Ludwig hatte bis dahin von dieser seiner Funktion offensichtlich nichts geahnt; denn zum Zeitpunkt des Überfalls auf Steinfurt hielt er sich in Aachen auf, um seine Interessen in einem Prozeß um die Steinfurt gehörende Herrschaft Alpen zu verfolgen. Von dort schickte er nach Erhalt der Nachricht von der Besetzung seiner Grafschaft seine Räte nach Burgsteinfurt zurück, er selbst machte sich mit kleiner Begleitung unverzüglich auf den Weg nach Paris. Bevor Graf Westerholt wieder in den französischen Konversationston der Abendgesellschaft zurückfiel, fügte er vorsich-

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

tigerweise noch in deutscher Sprache hinzu – Graf Ludwig hält auch dieses Gespräch in seinem Tagebuch französisch fest: Wenn ihm sein früherer Herr, der König von Preußen, diesen Befehl gegeben hätte, so hätte er die Ausführung verweigert. Einem „Prince francais" – gemeint ist Murat in seiner neuen Würde als Großherzog von Berg – habe er gehorchen oder den Dienst quittieren und sich mit seiner Familie unglücklich machen lassen müssen. Graf Ludwig mochte ihm deswegen nicht grollen, durchschaute die politischen und persönlichen Abhängigkeiten wohl, und man verbrachte den weiteren Abend in persönlichem Einvernehmen.[22]

Ab 1780 orientierte sich Graf Ludwig an einer langsam wachsenden Zahl von deutschen Verlegern und Händlern, mit denen teilweise längerfristige Verlags- und Geschäftsbeziehungen bestanden, u. a. mit dem Verleger Johann Michael Goetz via Frankfurt in den 80er Jahren oder nach 1790 mit den zeitweise fast zu Monopolisten des deutschen Musikhandels herangewachsenen Inhabern der Firma Gayl und Hedler in Frankfurt. Für den Bezug handschriftlicher Instrumentalmusik waren diese Verlagsbeziehungen kaum von Bedeutung, wenn man vom Angebot des Kur-Kölnischen Hornisten und späteren Musikverlegers Simrock in Bonn einmal absieht. Die zahlreichen Reisen des Grafen boten auch Gelegenheit, nach musikalischen Anregungen Ausschau zu halten. Auf diese Weise kam er auch öfter in den Besitz von Musik, die nicht über den Musikdruck zu haben war, und hin und wieder wurde er aufmerksam auf meist junge Musiker, die auf Stellungssuche waren und die er für seine Hofmusik gewinnen konnte. Diese Reisen führten nie wirklich über die Rhein-Main-Grenze nach Süden hinaus; wollte man ihren Radius abstecken, so wäre er mit den Eckpunkten Paris, London, Den Haag,[23] Amsterdam, Hamburg, Kopenhagen, Berlin, Leipzig, Kassel, Frankfurt am Main, Mannheim, Basel, Zürich, Genf ziemlich genau beschrieben. Nur 1789/90 bog die Route mit einem Besuch in Stuttgart und Augsburg aus dem gesteckten Rahmen eher zufällig ab.[24] Eine Beziehung zu den süddeutschen oder gar österreichischen, katholischen Höfen konnte so nicht entstehen. Dem nach Vätersitte reformierten Grafen fehlte es hier offensichtlich am notwendigen politischen oder persönlichen Interesse. Gelegentlich brachten Musiker des Hofes von ihren Konzertreisen das eine oder andere Musikwerk mit; ob sie im Auftrag handelten oder dem eigenen Entschluß folgten und dabei die Verhältnisse bei Hofe im Auge hatten, läßt sich im einzelnen nicht feststellen. Der Fürstlich Batthyanische Kammermusikus und berühmte Kontrabaßvirtuose Josef Kämpfer benutzte den ihm in der Wintersaison 1784/85 verstatteten Urlaub zu Konzertreisen nach Amsterdam, Münster und Osnabrück. Aus Am-

22 Fürstl. Bibliothek Burgsteinfurt, Ms.: Tagebuch des Fürsten Ludwig Ludwig zu Bentheim. Paris 1806-1816(1817), Bd. 1, S. 508, und Bd. 2, S. 1. Zu dem Prozeß um den Besitz der Herrschaft Alpen s.: Der Unbefangene 5, 1808, S. 403ff.!

23 Die jährlich stattfindenden Reisen zur Amsterdamer oder Haager Kirmes hatten handfeste ökonomische Gründe.

24 Eigel *Kruttge,* Aus den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig von Bentheim-Steinfurt 1756-1817. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 6, 1923/24, S. 16-53.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

sterdam brachte er frisch aus der Druckerpresse drei Sinfonien von dem Verlegerkomponisten Peter Schmitt für den Notenbestand der Hofkapelle mit.[25] Kämpfer, oder – wie er sich selbst schreibt – Kempffer, hatte im April 1784 in Burgsteinfurt vorgesprochen und sich auf die „Sommermonat" vom 23. 5. bis 1. 10. d. J. engagieren lassen. Daß er entgegen seinen Absichten noch für einen zweiten Sommer gewonnen werden konnte, verdankte man der finanziellen Intervention der Gemahlin des Grafen, der Prinzessin Juliane von Schleswig-Holstein-Glücksburg. Die Konzession zu den Konzertreisen war eine weitere Bedingung.[26] Burgsteinfurt war eine Episode auf seinen nach 1776 begonnenen Reisen mit seinem ungefügen Soloinstrument, dem (ersten) „Goliath".[27] Kämpfer war ein weitgereister und weltgewandter, unterhaltsamer und offenbar auch geistreicher Mann, wie der Musikschriftsteller C. F. Cramer in Kopenhagen nach persönlichem Gespräch mit ihm der musikalischen Öffentlichkeit berichten konnte. Man erfährt, welch tiefen Eindruck Gluck als Dirigent in Wien auf Kämpfer gemacht haben muß. Von Esterháza, d. h. von Haydn, scheint nirgends die Rede zu sein.[28] Nur zwei Virtuosen hat es in Burgsteinfurt während des Bestehens der Hofkapelle gegeben, die ehemalige Mitglieder der Kapelle in Eisenstadt und Esterháza gewesen sind. Beiden ist gemeinsam, daß sie sich im Zuge einer Reduzierung der Hofmusik besonders an den geistlichen Fürstenhöfen in der Zeit der Josephinischen Reformen in Oesterreich und Ungarn auf die Wanderschaft gen Norden begaben. Beide waren auch ehemalige Mitglieder der Fürstlich Batthyanischen Hofkapelle in Preßburg, die 1783 aufgelöst wurde.[29] Der Violoncellvirtuose Franz Xaver Hammer sagt im Januar 1784 dem Süden Ade, kommt auf einer weit ausholenden Konzertreise nach Norden und befindet sich gegen Ende des Jahres in Münster. Dort gibt ihm Max Freiherr von Droste-Vischering, Münsterischer Würdenträger und Liebhaber der Musik, ein Empfehlungsschreiben an den Grafen Ludwig nach Burgsteinfurt mit, datiert vom 9. 12. 1784; darin heißt es u. a.: „Ich habe hier zu Münster den Herrn Hammer gehört, er ist unstreitig ein Violoncellist von der ersten Klasse; er ist wirklich ein veritabler Hammer auf seinem Instrument. Da ihn Eure Excellence entschiedene Verdienste um die Musik veranlassen, auch nach Steinfurt zu wollen, ... habe ich geglaubt, seinen großen musikalischen Talenten (das angesuchte Empfehlungsschreiben) schuldig zu sein."[30] Hammer blieb nur zwei Monate in

25 Abrechnungsbeleg im Fond zur Chatoulle 1785, ca.19. April. (Fürstl. Archiv G 7205).

26 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 53f.; er unterschlägt die Gehaltsanteile an Naturalien oder „Emolumenten", die zu den 25 Dukaten an Salair noch weitere 5 Dukaten brachten.

27 Knappe Zusammenfassung seiner Reisestationen in: Adolf *Meier,* Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Osterreich. (Schriften zur Musik Bd. 4). München u. a., 2. Ed. 1979, S. 61f.

28 Das Interview mit Kämpfer in: C. F. *Cramer,* Musikalisches Magazin 1, 1783, S. 561f.; bei Meier als Quelle angegeben, aber nicht näher zitiert. Auch Meier berichtet nichts von einer Anstellung in Esterháza. Gerbers kurzer Bericht über Kämpfer (ATL) wird auch bei *Pohl* (vgl. Anm. 38) nicht bestätigt und muß wohl korrigiert werden.

29 Adolf *Meier,* Konzertante Musik für Kontrabaß, vor allem S. 192f.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Burgsteinfurt, vom 13. 12. 1784 bis 13. 2. 1785. In einer „Nota: Berechnung dessen, was einige Virtuosen hatten, welche auf die Sommer-Monate engagirt waren seit 1785" findet sich die nicht gering dotierte und den Ruf Hammers als Virtuosen würdigende Bilanz seines kurzen Gastspiels: „ Hammer für 2 Monat im Carnaval [1785] 150 fl. holl. oder 81 Rthlr. 12 St., macht 15 Dukaten pro Monat nebst frei Logis, Holz und Licht."[31] Mit einem Empfehlungsschreiben des Grafen Ludwig an die Gräfin Bentinck in Hamburg in der Tasche reiste er weiter nach Norden, nicht ohne brieflich bei einem Zwischenhalt von Lingen aus für „diese lezten nebst anderen villen erwiesenen Gnaden ... meine unterthänigste Danksagung ... zu machen nebst Anwünschung eines so reichlichen Seegen über dero gantzes hohes Stammhaus durch uhnzahlbare Gabe".[32] Über Hamburg gelangte er nach Schwerin; hier hatte er vermutlich sein eigentliches Reiseziel erreicht. Am 10. 5. 1785 wird er als Kammermusikus in Ludwigslust in die Kapelle des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin aufgenommen, wo er mit Unterbrechung durch einige kürzere Konzertreisen in Norddeutschland bis zu seinem Tode (1817) geblieben ist.[33] Der Virtuose auf der Oboe Albrecht oder Albert Schaudig dehnte seinen Aufenthalt in Steinfurt auf mehrere Jahre aus. Sein Engagement dauerte von 1786 bis Ende 1789. Neben der Verpflichtung zum Oboespiel jedweder Art sollte er auch auf der Flöte gelegentlich akkompagnieren.[34] Über seinen weiteren Lebensweg ist nichts bekannt. Seine instrumentalen Fähigkeiten werden in einem Preßburger Zeitungsbericht aus dem Jahre 1777 wie folgt beschrieben: „er habe mit besonderer Leichtigkeit, Annehmlichkeit und gutem Vortrag mit einem Konzert von Lebrun" die Zuhörer „in Entzückung" versetzt.[35] Auf eine Anstellung scheint Schaudig 1786 durchaus angewiesen gewesen zu sein. Kurz vor Antritt einer 14tägigen Reise nach Holland erteilt Graf Ludwig seinem Baudirektor und Kompagnieleutnant Schatzmann schriftlich einige „Ordres ... wegen meiner Abwesenheit von wenig Wochen", datiert vom 30. September 1786. In einem Nachsatz findet sich die folgende Anweisung : „NB. Sie müssen Icken [dem Rentmeister] in meinem Namen sagen, er möchte doch gleich Schaudic kommen lassen, und wenn derselbe auf ein Jahr wieder [!] contractieren will, so kann er bekommen: 1) Frey Logis und Wäsche, 2) Kostgeld = 120 fl. holl., 3) Salarium =180 fl. holl., Sa. = 300 fl. zum allerhögsten.

30 Fürstl. Archiv, Correspondenz des Grafen Ludwig 1784. Kruttge zitiert nur ausschnittweise und hat sich dieses Beispiel für den geistreichelnden Konversationston der vornehmen Gesellschaft entgehen lassen.

31 Fürstl. Archiv: Kammernachrichten Nr. 43.

32 Brief aus Lingen vom 17. 2. 1785, wo Hammer „wegen Einfallung üblen Wetters des Schnee" die Extrapost nahm. Fürstl. Archiv: Correspondenz des Grafen Ludwig, 1785. Das Konzept der Empfehlung ist nicht mehr auffindbar.

33 Dieter *Härtwig,* Franz Xaver Hammer, in: MGG 16, 1979, Sp. 583f. Der Überlieferung nach zu urteilen, hat er keine eigene oder eine von Haydn angefertigte Komposition in Burgsteinfurt hinterlassen. Anläßlich eines Konzertes während seines Aufenthaltes in Burgsteinfurt trägt Hammer ein eigenes Violoncellokonzert vor; ein Werk von Haydn steht nicht auf dem Programm.

34 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 79.

35 Adolf *Meier,* Konzertante Musik für Kontrabaß, S. 130.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Wenn man geringer accordiren (kann) als etwa für das itzige [!] Salarium, so melius. Gehet dies aber nicht, so erhält Musicus Schaudic gleich den Laufpaß. Keinen Musicum ist Urlaub zu erteilen als Bölke [einem Klarinettisten aus dem Paderbornischen] auf 8 à 10 Tage nach seinen Aelteren."[36] Obwohl dieses Angebot anscheinend nicht seinen Erwartungen entsprach, setzte Schaudig seine Unterschrift unter das Vertragsdokument. Das auch im Vertrag festgeschriebene Urlaubsverbot ist also situationsbedingt und befristet und zielt nicht auf Schaudig persönlich.[37] Im Blick auf die Dienstverhältnisse Schaudigs vor seiner Burgsteinfurter Zeit gibt es neuerdings gewisse Unstimmigkeiten. Nach Pohl soll er von 1776-1782 Mitglied der Kapelle zu Esterháza gewesen sein.[38] Vorher findet man ihn schon im Kurtrierischen Hof- und Staatskalender der Jahre 1770-1772 als Hoboist und Angehörigen der Garnison in Koblenz.[39] In den Jahren 1777/78-1779 wird er aber in den Hofkassenbüchern der Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, des Erzbischofs und Kardinals Fürst Joseph von Batthyany in Preßburg geführt als 1. Oboist mit einem Gehalt von 600 Gulden, weit vor seinen beiden Oboenkollegen mit je 180 Gulden (!).[40] Diese Kapelle wurde 1783 aufgelöst; Schaudig gehörte ihr schon seit 1780 nicht mehr an. Er scheint erst jetzt Mitglied in Esterháza geworden zu sein, nachdem er möglicherweise schon einmal 1776 kurz dort gedient hatte. Im Januar 1787 kommt auch er mit Noten nach Steinfurt zurück; die Abrechnung über die Chatoulle zeigt, daß das Flötenkonzert von Hoffmeister für den persönlichen Notenbestand des Grafen bestimmt war. Die Singularität der Herkunft dieser Musiker verbietet es, an ihrer Person allgemeine Kontakte zum Süden festzumachen; sie selbst waren weder ihren persönlichen Interessen nach noch auf Grund der eigenen Möglichkeiten in der Lage, von sich aus Verbindungen herzustellen. Im Grunde hat es in der Person Schaudig tatsächlich nur einmal die Anstellung eines ehemaligen Musikers aus Esterháza gegeben; und es bot sich nie die Gelegenheit, Musiker von dort zu favorisieren.

Mitunter konnte durchreisenden Virtuosen eindrucksvolles und für das Repertoire der hofeigenen Solospieler nützliches Notenmaterial abgekauft werden, wenn diese bereit waren, aus ihrem exklusiven Repertoire das eine oder andere preiszugeben. Gelegentlich ist die Quellenlage ganz eindeutig: Im Herbst des Jahres 1789 waren die Bassetthornvirtuosen David, Springer und Dwortzak (Dvorak) zu Gast auf dem Bagno.[41] Aus ihrem Repertoire ließ man sich gegen Honorar von Springer eine Abschrift des Concertino für 2 Klarinetten, 2 Hör-

36 Fürstl. Archiv, Correspondenz 1786, Sept.; der Anstellungsvertrag (*Kruttge,* S. 79) folgt dieser Vorgabe.

37 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 79.

38 C. F. *Pohl,* Haydn, Bd. II, 1883, Reprint Niederwalluf 1971, S. 373. Merkwürdigerweise liest es sich bei Pohl wie A. Schandig (!) und scheint nie als korrekturbedürftig angesehen worden zu sein.

39 Gustav *Bereths,* Die Musikpflege am Kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein. Mainz 1964, S. 88.

40 Adolf *Meier,* Konzertante Musik für Kontrabaß, S. 199f. und S. 202, Anm.1.

41 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 94f.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

ner, Fagott und Orchester von Myslivecek und der Springerschen Bearbeitung eines Fagottkonzertes von Carl Stamitz für Bassetthorn anfertigen.[42] Diese Überlieferungsprobleme stützen den bisher als sicher angenommenen Befund: Ein Klarinettenkonzert von Haydn gibt es nicht.

Die Mehrzahl seiner Konzerte hat Haydn in den Jahren vor 1770 geschrieben, vor allem für Streicher und Tasteninstrumente. Das mag erklären, warum der alte Haydn sich an manches Konzert nicht mehr zu erinnern vermochte. Nach 1770 ist seine Konzertproduktion auffallend gering, Haydn rückt vom Konzert ab,[43] und in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens wird der Typus Konzert im Oeuvre Haydns der Überlieferung nach nur durch zwei Werke repräsentiert, beide inspiriert durch eine besondere Situation. Zunächst ist in diesem Zusammenhang die Sinfonie Concertante für vier Soloinstrumente, neben Violine und Violoncello noch Oboe und Fagott, zu nennen, die im Jahre 1792 zur Aufführung in London bestimmt war und im Wettstreit mit seinem ehemaligen Schüler Ignaz Pleyel zu bestehen hatte. Im Jahre 1796 schrieb er kurz nach der Rückkehr von der zweiten Londoner Reise das berühmte Trompetenkonzert oder Concerto für Clarino solo für den Wiener Trompeter Weidinger. Es gilt allgemein als Haydns letztes und sicherlich interessantestes Konzert. Mit dieser Komposition klinkte sich Haydn in eine experimentelle Situation ein: Erst vier Jahre nach Fertigstellung brachte Weidinger das Konzert vor die Öffentlichkeit. Haydn hatte ihm offensichtlich einiges für den von ihm erfundenen Klappenmechanismus zuzutrauen gewagt.[44] Selbst wenn man noch das Violoncellokonzert von 1783 und das Klavierkonzert von 1782 hinzurechnet, die Basis für eine Untersuchung des Konzertschaffens des reifen und meisterlichen Haydn bleibt schmal. Den Möglichkeiten der Klarinette wendet sich Haydn erst spät, ab etwa 1790 mit wachsender Intensität und schnell sich entfaltender Geschicklichkeit zu. Man glaubt, den „emancipated use of the clarinet"[45] registrieren zu dürfen. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung ist der Einsatz der Klarinette in der „Schöpfung". Man kann ihn schon präromantisch deuten, wenn man die Klarinette mit H. C. R. Landon etwas emphatisch hier nicht nur angewendet, sondern zu expressiven Wirkungen in der Ouverture zur „Vorstellung des Chaos" eingesetzt sieht: „ Die wild dahinstürmende Klarinette über der unheildrohenden kompakten Masse des Orchesters gibt ein aufwühlendes Bild der von wirbelnder Finsternis umgebenen Erde."[46] Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß die vollendete Beherrschung des Klarinettenlaufs in dieser Chaos-Introduktion anfangs Seltenheitswert besaß und noch lange als Maßstab für gutes Klarinettenspiel galt.[47] Aus diesen

42 Fond zur Chatoulle 1789 (Fürstl. Archiv G 7209), bei Kruttge nicht bekannt.

43 Karl *Geiringer,* Joseph Haydn, S.354.

44 H. C. Robbins *Landon* and David Wyn *Jones,* Haydn. His Life and Music. (New York) 1988, S. 351.

45 H. C. Robbins *Landon* and David Wyn Jones, Haydn, S. 351.

46 H. C. Robbins *Landon,* Das kleine Haydn-Buch. Reinbek 1979, S. 104.

47 Ottmar *Schreiber,* Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850. Berlin 1938, S. 171.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Umständen muß nicht der Drang nach der Komposition eines Klarinettenkonzertes erwachsen sein, vor allem wenn nicht feststeht, wer der Adressat sein soll. Über eine Zusammenarbeit von Anton Stadler und Haydn in Wien scheint wenig bekannt zu sein, seine enge Beziehung zu Mozart hätte dieser sicher nicht im Wege gestanden.[48] Mit Mozart war Stadler Ende August 1791 nach Prag gereist, um dort bei der Uraufführung von dessen Oper „Titus" mitzuwirken. Ohne wie Mozart nach Wien zurückzukehren, blieb er in Prag und begann gleich nach der Uraufführung von Mozarts Klarinettenkonzert am 16. Sept. 1791 von dort aus eine große Konzertreise durch Europa, die ihn über Berlin, Warschau, Riga bis nach St. Petersburg führte. Auf dem Rückweg machte er Station in Lübeck, Hamburg und Hannover; einen vielleicht in Bremen geplanten Auftritt scheint es nicht gegeben zu haben. Im September 1796 meldete er sich mit einem Konzert beim Wiener Publikum zurück.[49] Das Konzert in Hannover fand am 12. September 1795 statt. Als Mitwirkende außer Stadler selbst nennt das Programm die Sopranistinnen Madame Grossmann, Gattin des Theaterdirektors Grossmann, und Mlle. Janitsch, älteste Tochter des seit 1793 in Burgsteinfurt als kommissarischer Konzertmeister wirkenden Geigenvirtuosen Anton Janitsch, der 1795 gerade ein Engagement als Musikdirektor bei der Grossmannschen Theatertruppe in Hannover eingegangen war. In Burgsteinfurt hatte man für diese Zeit eine Vertretung zu finden. Der Zufall will es, daß Janitsch kurz vor dem Eintreffen Stadlers sein Engagement in Hannover beendete. Graf Ludwig schenkt am 2. September dem Musicus Lucas, Oboenvirtuose aus Amsterdam, „wegen Direction in Abwesenheit von Janitz, der jetzt retour," 25 Gulden.[50] In der Konzertankündigung wird Stadler als Virtuose auf einer neuen, von ihm erfundenen, gegenüber der „normalen" Klarinette im tiefen Register um eine Terz nach unten erweiterten, sogenannten Bassetklarinette mit sanfterem Ton herausgestellt. Dieses Instrument hatte Stadler dem Publikum in Wien schon in einem Konzert im Jahre 1788 vorgestellt. Besonderen Eindruck scheint ihr weicher, im tiefen Register sonorer Toncharakter und der nunmehr verfügbare Umfang (angeblich von 4 Oktaven) gemacht zu haben. Die überlieferten Zeugnisse lassen den Schluß zu, daß Stadler sich vor allem mit diesem Instrument und einem ebenfalls von ihm veränderten Bassetthorn dem Publikum stellte. Mozart hatte sein Konzert für Stadler und dieses Instrument geschrieben, und es verwundert nicht, daß dieses Konzert eines seiner Zugstücke gewesen sein muß. Besonders seine Intonationssicherheit im tiefen Register konnte Stadler hier unter Beweis stellen. Auch dieses ist eine experimentelle Situation, die sich aber im Notenbild des sogenannten Haydnkonzertes nicht widerspiegelt. Es ist für eine „normale"

48 Ernst *Hess,* Anton Stadler. In: MGG 12, 1965, Sp. 1119ff.

49 Colin *Lawson,* Mozart: Clarinet Concerto. Cambridge 1996, S. 36ff. Zum Konzert in Hannover siehe: Pamela *Poulin,* A Report on New Information regarding Stadler's Concert Tour of Europe and two early Examples of the Basset Clarinet, in: Mozart-Jahrbuch 1991, Kassel u. a. 1992, S. 946-953.

50 Chatoulle 1791-1806 (Fürstl. Arch. G 5315), Eintragung vom 2. 9. 1795. Das von E. *Kruttge* in seiner Hofkapellgeschichte auf S. 85, Anm. 3 genannte Datum vom 2. 7. d. J. ist zu korrigieren.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Klarinette geschrieben und beschränkt sich auf einen Umfang von etwa drei Oktaven.[51] Mit solchen Instrumenten war die Mehrzahl der Virtuosen ausgerüstet, die ab etwa 1790 in wachsender Zahl im Land umherreisten und sich bis ins neue Jahrhundert vor ihrem wechselnden Publikum in spielerischer Fähigkeit und mit exclusiven, möglichst noch nicht gehörten Werken für ihr Instrument den Rang abzulaufen suchten. Den spieltechnischen Anforderungen an die Klarinette nach 1800 wird die Komposition eigentlich nicht mehr ganz gerecht, scheint aber auch nicht unbedingt unmodern gewirkt zu haben. Haydn, um 1790 längst europaweit berühmt, findet sich im Zusammenhang mit Stadlers Konzertreise wohl als Komponist der großen, einleitenden und den Konzertablauf strukturierenden Sinfonie erwähnt, die beiden Klarinettenkonzerte aber waren Kompositionen von Süssmayr, als Schüler von Salieri bezeichnet, und eben von Mozart.[52] Aus diesem Grund braucht man sich auch wohl keine weiteren Gedanken über einen möglichen Musiktransfer aus dem Hannover des Jahres 1795 nach Burgsteinfurt zu machen.

Wenn es tatsächlich einigen Zweifel an einem gegründeten Verhältnis Haydns zur Klarinette gegeben hat, auf den Komponisten und Musikforscher Francois-Joseph Fétis kann man sich dabei nicht berufen. Im Artikel „Haydn" seiner „Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique" von 1837ff. heißt es unter Nr. 116: „Concerto pour Clarinetto chez le prince Esterházy en manuscrit".[53] Die unbefangene Deutung wäre: Dieses Konzert für Klarinette befindet sich im Besitz des Fürsten Esterházy und liegt als Manuskript vor; der Ausdruck manuscrit ist nicht ganz prägnant, in der Regel ist wohl Abschrift gemeint. Wo Fétis ganz sicher ist, unterscheidet er auch zwischen manuscrit original und copie manuscrit. Eine Widmung an den Fürsten läßt sich aus diesem Wortlaut nicht ableiten.[54] Mit seinem Hinweis steht Fétis nicht allein. In den im Jahre 1812 veröffentlichten Briefen über Leben und Werk von Haydn, genannt „Le Haydine", berichtet auch Giuseppe Carpani, Jurist, Librettist, zeitgenössischer Biograph Joseph Haydns, von einem Klarinettenkonzert des Meisters. Im „Catalogo delle opere che Giuseppe Haydn si ricordo di aver composto dal decimottavo insino al settuagesimo terzo anno di sua vita" , der den Anhang des genannten Werkes bildet, findet sich unter „Concerto" u. a. folgende Eintragung: „1 per il clarinetto".[55] Titel- und Inhaltsvergleich zeigen, daß

51 Der Umfang einer „normalen" Klarinette beginnt im tiefen Register (Chalumeau) mit dem geschriebenen *e*, im Konzertmanuskript reicht der Umfang bis *d*''' und als vereinzelte Kulmination virtuoser Entwicklung bis e''' hinauf; Extremtöne der hohen Lage werden vermieden, der dramatischen Gestik der weiten Sprünge, wie seit dem Mozartkonzert üblich, folgt man nur zögerlich. Das tiefe Register wird in Arpeggien und Skalen gelegentlich zu Zwecken gesteigerter Virtuosität herangezogen, für Alberti-Figurationen genutzt und ab *c'* aufwärts an diatonischer, nicht chromatischer melodischer Entwicklung des hohen Registers beteiligt.

52 Programmfaksimile des zweiten Konzertes in Riga bei: Erich *Duda*, Zwei Fragen zur Bassettklarinette geklärt? In: Acta Mozartiana, Jg. 45, 1998, S. 19-22.

53 Zitiert nach der 2. Ed. Bd. 4, Paris 1874, S. 254-270 (S. 268).

54 Dieter *Klöcker*, Situationsskizze, S. 299.

55 Giuseppe *Carpani*, Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le Opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn. 2. Ed. Padua 1828(1. Mailand 1812); Catalogo: S. 303-307; Concerti: S. 304.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Carpani hier das HV ins Italienische übersetzt hat.[56] Das von Haydns Kopisten Elsler im Jahre 1805 angefertigte und handschriftlich überlieferte HV war den frühen Haydnbiografen um 1810 bekannt; zu ihnen ist auch Carpani zu zählen.[57] Nun ist im HV von einem Klarinettenkonzert nicht die Rede, wohl aber von einem „Concerto für clarino". Da in Italien die Klarinette „ausnahmsweise"als Clarino bezeichnet wird,[58] und sich in Carpanis „Catalogo" kein Hinweis auf ein Trompetenkonzert findet, darf man davon ausgehen, daß Carpani nach damaligem italienischem Sprachgebrauch Clarino mit Clarinetto übersetzt und eine Verwechslung beider Instrumente verursacht hat. Merkwürdig ist nun, daß auch Fétis von einem Trompetenkonzert nichts zu berichten weiß. Er hat sich hier vielmehr Carpanis als Gewährsmann für Einzelheiten seiner Übersicht der Haydnschen Werke bedient, von ihm abgeschrieben und seine[59] Deutung von Clarino übernommen. Die Verwechslung geht demnach auf Carpani zurück, was schon aus sprachlichen Gründen viel verständlicher ist. Man kann daraus schließen, daß es dabei bleiben muß, Haydn habe kein Klarinettenkonzert geschrieben.[60] Zunächst heißt es aber wohl nur, daß Fétis als Zeuge für ein Klarinettenkonzert von Haydn nicht zur Verfügung steht. Man darf nicht vergessen, daß ein weiterer Zeuge aufgeboten und als bisher unbekannte Größe in die Haydnforschung eingebracht wurde und daß seine Bedeutung noch zu prüfen ist, wenn man sich nicht dem Vorwurf einer gewissen Voreiligkeit oder gar der Voreingenommenheit aussetzen will.

Die Musik, die sich Klöcker für das Konzert aus Burgsteinfurt geholt hat, beruht auf dem Manuskript der Fürst zu Bentheimschen Musikaliensammlung mit der Signatur G - oe 78, einem Unikat. Hinter dieser Bezeichnung verbergen sich die Stimmen zu einem Concerto für Clarinetto principale in *B* mit Begleitung des Orchesters mit den Sätzen: 1. Allegro C (*B*)[61] [279 Takte], 2. Adagio ¾ (*Es*) [102 T.], 3. Allegretto 3/8 (*B*) [484 T. (!)]. Wie damals üblich, fehlt die Partitur. Das äußere Bild ermutigt zunächst kaum zu Hoffnung auf zusätzliche Informationen. Es handelt sich um eine wenig auffällige, in sich ungleichartige Kumulation von Hochformaten unterschiedlichen Ausmaßes: jedes Blatt beidseitig beschrieben, einige Stimmen unter Feuchteinwirkung beeinträchtigt, jedoch noch nicht so, daß die Lesbarkeit der Musik darunter wesentlich gelitten hätte. Keine der 23 Stimmen hat eine eigene Titelseite; es fehlt auch ein alle Stimmen umschließender oder sie zusammenhaltender Umschlag o. ä., es gibt keine gemein-

56 Zum HV siehe: J. P. *Larsen,* Three Haydn Catalogues, 2. Ed., 3. Katalog.

57 Alois *Fuchs,* Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn. Faksimile-Nachdruck, hg. v. Richard *Schaal.* Wilhelmshaven 1968, S. VI.

58 Curt *Sachs,* Reallexikon der Musikinstrumente. Nachdruck Hildesheim, 1964, S. 86. In vielen der in BFb vorhandenen Partiturabschriften italienischer Opernmusik ist man genötigt, Clarini mit Clarinetti zu erläutern, um Mißverständnisse zu vermeiden.

59 Der „Catalogo" Carpanis muß Fétis vorgelegen haben; vgl. Bd. 4, S. 264 des schon genannten Haydnartikels.

60 S. *Gerlach,* Drei Klarinettenkonzerte, S. 216.

61 Allabreve-Vorzeichnung!

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

same Titelseite. Die Stimmen selbst kommen mit der knappsten Kopftitelangabe aus: Gattungs- (Concerto) und Besetzungsangabe (jeweilige Stimme). Nur in vier Stimmen ist der Kopftitel etwas ausführlicher; der Schreiber bedient sich einer der üblichen Formeln zur Angabe des Autors, es heißt jetzt: *par J. Göttling* bzw. *par Göttling*, ganz nach dem Vorbild französischer Titel, in denen zur Autorangabe durchweg „par", nicht „de" gebraucht wird. Auf Grund der Autorangabe wenigstens in diesen vier Stimmen wurde das Konzert eingeordnet unter J. Göttling; es gab keinen Anlaß, es anders zu behandeln. Ungewöhnlich groß ist die Anzahl der Stimmen, zumal einige mehrfach vorhanden sind, deren Zahl nicht durch ihre Bedeutung begründet ist. Nach genauerer Durchsicht müssen die Stimmen darum auch als zwei größere Gruppen (A und B) von 12 und 11 Stimmen angesehen werden, die sich untereinander nach der Handschrift der Schreiber (A1-B3) und den Wasserzeichen (WZ 1-6) der Papierhersteller als besonders wichtigen Merkmalen gliedern und gegenüberstellen lassen:[62]

A1
(WZ 1): Clarinetto Principalo [!] (in *B*); Viola: je 1 Doppelbl.; Oboe 2do;
(WZ 2): Violino Brimo; Basso [Basso e Vc.]: je 3 Bl.; Fagotta 1mo; Fagotto 2do;

A2
(WZ 3): Violino 2do: 3 Bl.; Flauto solo;

A3
(WZ 3): Oboe Brimo: 1. Satz evtl. Hs. A2;

A4
(WZ 3): Corno Brimo in B; Corno 2do in B;

B1
(WZ 4): Flauto Sola; Flauto Primo Terz; Flauto secondo Terz;

B2
(WZ 5): Fagotto Imo; Fagotto 2do: je 1 Doppelbl.;
(WZ 6): Corno 1mo in B; Corno 2do in B;

B3
(WZ 6): Kopftitel: „par J. Göttling": Flauto; Viola: je 1 Doppelbl.; Clarinetto Secondo in C;
Kopftitel nur: „par Göttling": Violoncello [et] Contrabasso: 3 Bl.;

Die Stimmen ab 3 Bl. gebunden; Stimmen ohne Blattzählung: je ein Bl.; die Solostimme gibt sich als voll und eng beschriebenes Doppelblatt mit einem von anderer Hand angedeuteten Finalzeichen (?) nach dem letzten Takt auf der 4. Seite, bei genauerem Hinsehen stellt man fest, daß sie ebenfalls drei Blätter umfaßt haben muß. Sie ist ein Torso, dem im letzten Satz 31 Takte bis zum Ende (Fine) fehlen.

WZ 1 und WZ 2 finden sich in dem grünlich-braun-grauen, gegenüber niederländischen und auch italienischen Papiersorten etwas minderwertigen Papier norddeutscher regionaler Produktion des „Klarinettenkonzertschreibers" (A1), hier so genannt, weil er auch der Schreiber der Stimmen eines weiteren, ebenfalls größeren, in den Satzbezeichnungen mit Romanze und Rondo con Variationi (e) Alla Polacca dem Tagesgeschmack stärker verpflichteten, unvollständigen, diesmal aber ganz und gar anonymen Klarinettenkonzertes in BFb ist. Beide Konzerte müssen zur gleichen Zeit in Burgsteinfurt geblieben sein. Übrigens besteht zwischen beiden Konzerten teilweise auch WZ-Identität durch WZ 2. Leider ist

62 Die idiomatischen oder sonstigen Eigenheiten werden bei der Aufzählung beibehalten.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

der Schreiber namentlich nicht bekannt. An den idiomatisch gefärbten Stimmbezeichnungen, z. B. brimo, erkennt man, daß er oder ein anderer Schreiber aus dem sächsisch-thüringischen Sprachraum stammen muß. WZ 1 zeigt drei Lilien im Oval eines Blütenkranzes, als Gegenzeichen GROVE. In WZ 2 umgibt ein Zweigrund drei kleine Lilien mit Gegenzeichen ICSG. WZ 1 begegnet man z. B. in Papier, auf dem der Komponist Sperger Anfang der 90er Jahre sein 12. und 14. Kontrabaßkonzert in Ludwigslust nach der Übersiedlung von Wien im Jahre 1789 geschrieben hat.[63] Beide WZ stammen aus der Papiermühle Veckenstedt im Kreis Wernigerode unter Joh. Christian Siegmund Grove , der hier von 1795 bis 1831 als Papiermacher tätig war.[64] Das Papier ist für Burgsteinfurt ganz und gar untypisch und hier sonst nie gebraucht worden.

WZ 3 mit den Initialen SIB, im Prinzip ein gekröntes Monogramm, scheint sich auf den Blättern spiegelbildlich gegenüberzustehen. Diesem Zeichen kommt eine andere Bedeutungsdimension zu: Es wird in der Zeit von ca. 1801 bis 1803 mit Schwerpunkt in 1802 in Burgsteinfurt bevorzugt verwendet, verschwindet danach vollständig aus den auch nach diesem Zeitpunkt häufig vor Ort angefertigten Manuskripten und macht wieder niederländischen oder anderen regionalen Papiersorten Platz.[65] Die Stimmen mit diesem WZ sind also in Burgsteinfurt geschrieben worden und komplettieren das offenbar nicht ganz vollständige Stimmenmaterial des „Klarinettenkonzertschreibers" oder entstanden bei der Ausschreibung der Stimmen. Spuren einer gewissen Eile lassen sich nicht übersehen, und insgesamt hätte die Zahl der zwar meist sofort korrigierten Schreibfehler geringer sein können. Die oder der Schreiber sind unbekannt. Auffällig ist, daß sich keiner der sonst für die Kapelle tätigen Kopisten „vom Dienst" zu beteiligen scheint, vielleicht nur der Hornist Bonasegla für die Hornstimmen, was keineswegs eindeutig ist. An Ergänzungen, Zusätzen und an der Schreibweise der Kopftitel läßt sich hin und wieder sogar die Hand mehrerer Schreiber in einer Stimme erkennen. Auf die Angabe weiterer Einzelheiten und Merkmale wie Rastralbreite, Tinte und genaue Blattmaße sei hier verzichtet. In der Viola hat der „Klarinettenkonzertschreiber" das von ihm selbst zunächst gesetzte „Allegro" energisch mit „Allegretto" überschrieben; das von Klöcker für den letzten Satz vorgeschlagene „Allegro" kann sich also nicht auf die Vorlage berufen.

In den Stimmen der Gruppe B kommt Papier zum Zuge, wie es in Burgsteinfurt nach 1825 oder um 1830 gebraucht wurde. Die WZ sind vorwiegend niederländischer Herkunft, ihre Beschreibung kann man sich an dieser Stelle vielleicht ersparen. Als Beispiel genannt sei nur das WZ der Firma Dirk Blauw „ DE ERVEN DBLAUW" usw., das in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts das Zeichen

63 Adolf *Meier,* Konzertante Musik für Kontrabaß, S. 148.

64 Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei Leipzig, Papierhistorische Sammlungen. Der Hinweis auf Sperger soll an dieser Stelle nur auf das Verbreitungsgebiet des WZ aufmerksam machen und keinen voreiligen Bezug zur Person Spergers herstellen.

65 Dieses Doppelpapierzeichen dürfte das „regionalste" WZ in Burgsteinfurt sein. Die Statistik ist das Ergebnis eigener Forschung. Die genaue Herkunft ließ sich nicht ermitteln.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

D&C BLAUW zu ersetzen scheint und am Ende des zweiten Jahrzehnts in Burgsteinfurt häufiger in Gebrauch kommt. Im Gegensatz zu Gruppe A sind die einzelnen Schreiber in B klarer voneinander abzusetzen: der „Tanzmusikschreiber", wahrscheinlich der später noch zu erwähnende Klarinettist Brockhagen, in B1; seine Hand ist nach einigen Harmonie- und Freiluftmusikstimmen im überlieferten Steinfurter Repertoire wohl mit einiger Sicherheit identifizierbar. Bonasegla beteiligt sich in B 2 , und in B 3 dominiert ein Schreiber, dessen Handschrift bis dahin in BFb noch nicht registriert wurde. Die Stimmen unter B sind als Abschriften von A anzusehen, notengetreu bei den gleichnamigen Stimmen, wobei Eigenheiten der Vorlage manchmal wenig selbständig und schematisch übernommen sind. Bei den dem Namen nach scheinbar neu zugesetzten Stimmen besteht folgende musikalische, z. T. transponierte Identität mit Gruppe A: Clarinetto in *C* 2do = Oboe 2do; Flauto = Flauto Solo; Flauto I und 2 Terz = Oboe I und 2, eine Terz nach unten transponiert.

Es ergibt sich folgendes: In den Jahren 1802 oder 1803 gelangten die Stimmen der Gruppe A nach Burgsteinfurt, der Kernbestand dieser Stimmen einschließlich der Solostimme war in einer in Burgsteinfurt sonst nicht bekannten Handschrift auf norddeutschem, in Burgsteinfurt unüblichem Papier geschrieben. Andere, ebenfalls als unverzichtbar anzusehende Stimmen hat man vor Ort angefertigt, wahrscheinlich nur abgeschrieben. Zählung der Takte am Ende der Sätze, der Blätter oder der Seiten findet nicht statt; man kann es als ein Indiz dafür nehmen, daß kein wirklich offizieller Bestellungsauftrag vorlag und eher eine Gelegenheit wahrgenommen wurde. Damit steht die ursprüngliche Besetzung fest, die in der Zusammensetzung des Akkompagnements von Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, Viola, Violoncello und Kontrabaß eine der Standardmöglichkeiten klassischen Akkompagnements ab etwa 1782 repräsentiert, so bei Mozart in Klavierkonzerten der Jahre 1784-86, bei Haydn in den Sinfonien der 80er Jahre,[66] hier gelegentlich um zwei Trompeten und Pauke vermehrt. Erst in den Londoner Sinfonien und im Trompetenkonzert wächst die Besetzung auf 2 Flöten, und es treten Trompeten, Pauken und teilweise auch Klarinetten hinzu. Noch 1791 schreibt Johann Georg Tromlitz, gegenwärtig sei die Flöte „selten mehr als einfach" besetzt, doppelte Besetzung sei sogar ein „großer Fehler".[67] Trotz inzwischen gewachsener Neigung zu stärkerer Besetzung wird z. B. in Krommers Klarinettenkonzert Op. 36 von1803 die Besetzung um 2 Trompeten und Pauke vermehrt, die gleiche Flötenbesetzung aber beibehalten.[68]

Zu den später etwa um 1830 entstandenen Stimmen der „zweiten Generation" ist nur zu bemerken, daß ein erst nach 1800 gebräuchliches und vor allem im Be-

66 Auch Klöcker hat diese Besetzung in seiner Partitur zugrundegelegt, vgl. Dieter *Klöcker,* Situationsskizze, S. 304. Über die Bedeutung oder die Existenz der anderen Stimmen fehlt jede Angabe.

67 Zitiert nach: O. *Schreiber,* Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland, S. 132. Das Zitat zeigt, daß hier ein Element des Zeitstils angesprochen ist.

68 Stimmen in BFb abschriftlich vorhanden, allerdings ohne Pauken und Trompeten. Auch die V.I fehlt.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

reich der Militär- und Harmoniemusik heimisches Instrumentarium einbezogen wurde, wie die Terzflöten und mit längerer Tradition in diesem Genre die C-Klarinette; vielleicht konnten zu diesem Zeitpunkt Oboen nicht besetzt werden. Daß jetzt Stimmen kopiert wurden, die schon in Gruppe A vorhanden waren, mag z. T. daran gelegen haben, daß man lesbareres Notenmaterial auf den Pulten haben wollte. Was die eigentliche musikalische Intention um 1830 gewesen ist, entzieht sich der unmittelbaren Kenntnis. Der Name J. Göttling, in einigen der jüngsten Stimmen präsent, taucht hier in Burgsteinfurt zum ersten Mal auf. Ansonsten ganz und gar unbekannt,[69] „führt" er sich mit dem Anspruch eines Autors „ein". Für die Zeit nach 1830 versiegen die Quellen zur lokalen Musikgeschichte fast ganz; es geht die Kunde, daß damals mit Hilfe von Militärpersonen und anderen regionalen Helfern Konzerte veranstaltet worden sein sollen, vielleicht im Rahmen eines geschichtlich wenig faßbaren Musikvereins, von dem bisher nur eine öffentliche Aufführung dokumentiert ist. Am Pfingstsonntage des Jahres 1829 veranstaltete der „hiesige Musikverein" im „Fürstlichen Conzert-Saale im Bagno" eine Aufführung des „Liedes von der Glocke" in der Vertonung von Andreas Romberg. Ein Exemplar des bei einem heimischen Buchdrucker hergestellten Librettos mit dem Text von Friedrich von Schiller hat sich erhalten.[70] Es handelt sich um keine Erstaufführung; das handschriftliche Notenmaterial wurde schon ca. 1810 vorbereitet und z. T. auch benutzt. Auch einige Instrumentalwerke aus dem Repertoire der ehemalig reichsgräflichen Hofkapelle erlebten um etwa 1830 ein „Revival", darunter auch einige der Londoner Sinfonien von Joseph Haydn. Auch bei ihnen glaubte man, den ursprünglichen Stimmensatz durch Abschriften ergänzen zu müssen. Die Kopisten, unter ihnen Bonasegla, formulieren ihre Titel ähnlich, z. B.: „Sinfonie par J. Haydn. Contre=Basso". Die sprachliche Fassung entspricht also zunächst einmal einer zeitüblichen Autorangabe, und keiner der Schreiber gibt statt des Komponisten sich selbst auf diese Weise als Hersteller der Abschrift namentlich zu erkennen. Dies sollte man zumindest bedenken, wenn man auf den nicht unbedingt abwegigen Gedanken käme, hinter Göttling, da sonst unbekannt, den Kopisten der mit seinem Namen verbundenen Stimmen zu vermuten, was die Formulierung „par Göttling" in diesem Sprachkontext aber gelinde gesagt höchst mißverständlich machen würde. Eine kurze Anmerkung sei hier noch gemacht. Wie ein Zahlenvergleich ergeben würde, gehört das Konzert seinem Umfang nach zu den größeren seiner Gattung. Besonders auffallend für ein Bläserkonzert ist die Länge des zweiten und dritten Satzes. Der äußere Anspruch der Komposition, „großes" Konzert zu sein, paßt in die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts abzeichnende Tendenz zur großen Form, zur ausladenderen Präsentation der musikalischen Ideen. Eine gewisse Überraschung ergab der Vergleich mit den Haydn-Konzerten der Zeit nach 1780: Dem Umfang nach wäre es das größte

69 Das Ergebnis der Recherche von Dieter Klöcker (S. 299) kann hier nur bestätigt werden. Allerdings muß Göttling deswegen nicht gleich zur Unperson erklärt werden; vermutlich bleibt er ein Problem der Burgsteinfurter MG.

70 Alte Signatur B 23, jetzt B-St 312 in BFb.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Konzert. Selbst Haydns Concertante Sinfonie aus dem Jahre 1792 (Hob. I: 105. JHW II, 1989) mit einer Besetzung für mehrere Solisten müßte in diesem Punkte unterliegen mit einer Taktzahl von 273, 60 und 361 Takten.

Daß das Repertoire der Hofkapelle die Handschrift der Kapellherren trägt, darf in Burgsteinfurt durchaus wörtlich verstanden werden. Auf den Titelblättern von Instrumentalstücken finden sich meist eigenhändige Notizen, kurze Hinweise oder Datierungen der Aufführungen und verleihen dem Steinfurter Repertoire eine erhebliche äußere Lebendigkeit. Der größte Teil der vor 1780 erworbenen Instrumentalmusik ist mit einem Akquisitionsvermerk des Grafen Carl Paul Ernst in Form einer Jahreszahl mit und ohne Monatsangabe und der Unterschrift „Bentheim" gezeichnet. Auf den Titelseiten seiner ca. 100 Flötenkonzerte und solistischen Flötenmusiken hat Graf Ludwig eine Art Chronik seiner eigenen solistischen Konzertaktivitäten angelegt, indem er möglichst das genaue Datum nach Tag, Monat und Jahr und oft auch kurz die besonderen Umstände und den Erfolg seines Auftretens mit dem jeweiligen Werk festgehalten hat. Seit 1793 nimmt er in diese Aufführungsstatistik und Erfolgsbilanz auch Sinfonien und Ouverturen auf, in denen seiner Flöte besondere, z. B. obligate, Aufgaben zufallen. Auch die Mitwirkung bei den Bagnokonzerten im gewöhnlichen Akkompagnement findet ihren schriftlichen Niederschlag. Der Graf machte sich fast immer Notizen in seiner Stimme, mal links oder rechts am Stimmbeginn, oft am rechten oberen Rand seiner Flötenstimme, meist spontan mit Rot- oder Bleistift aufs Papier gebrachte Zeichen und oft auch kurze, stichwortartige Bemerkungen. Diese Zeichen sind in vielen Fällen der einzige Hinweis, daß es in Burgsteinfurt tatsächlich eine Aufführung des Stückes gegeben hat. Zu Lebzeiten seines Vaters pflegte er noch am Pult der 2. Flöte oder Oboe zu sitzen. Der Vater hielt den Eindruck eines Musikstückes oder einer gelungenen Aufführung oder seine Intention mit einem genialischen, mehr oder weniger geglückten Nota bene-Schlängel fest; in vielen Manuskripten sieht man, wie der junge Graf sich durch sein eigenes Zeichen zu unterscheiden sucht. Er kreuzt an, was er für wichtig oder eindrucksvoll hält. Nach Regierungsantritt beginnt er zu gewichten und abzustufen: Neben dem anfänglich gebrauchten, schlichten, zweifachen gibt es ein dreifaches und vierfaches Kreuzchen, gelegentlich sogar im Impuls des Augenblicks mit Steigerungsmöglichkeit. Im Catalogue de Musique 1793,[71] dem „offiziellen" Katalog der Instrumentalmusik der Hofkapelle auf dem Bagno, findet sich neben den üblichen Katalogeintragungen eine besondere Spalte mit der Überschrift „Approbation". Man sieht hier, daß die Katalogschreiberin, die schon genannte Hofdame von Kaufmann, die gräflichen Kreuzchen von den Stimmen zu übernehmen und neben der eigentlichen Titelaufnahme in diese besondere Spalte einzutragen hatte. Sollte das gräfliche Zeichen nur auf der gräflichen Flötenstimme zu finden sein, wurde es oft erst auf die eigentliche Titelseite des Werkes übertragen. Dann geschah die Übernahme wie beschrieben. Aus den Kreuzen wurden so Approbationszeichen und aus der

71 B-St 3 in BFb (Cat. de mus. 1793). Unter den Neuzugängen seit 1780 registriert der Katalog nur noch Musik für bzw. mit Orchester.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Approbation ein konstitutives Element des Kapellkataloges. Mit dieser Approbation dürfte die Aufnahme in das Repertoire gesichert gewesen sein, und man hatte einen Überblick über die Publikumswirksamkeit der einzelnen Stücke. Man muß dazu sagen, daß nicht alle katalogisierten Werke dieses Approbationszeichen aufweisen, und manchmal scheint man den Vorgang auch schlicht vergessen zu haben. Motiv zur Formulierung einer Approbation war, das Vergnügen an der Musik in Einklang mit der gelungenen Darbietung des Virtuosen oder des Orchesters auszudrücken, eventuell für jeden Satz einzeln, wenn etwas besonderen Eindruck gemacht haben sollte. Wenn der Graf den Komponisten hervorheben wollte oder dieser ihm vorher vielleicht wenig bekannt war und doch zu verdienen schien, daß man ihn sich merke, so schrieb er den Namen neben das Zeichen, z. B. „Bethoven", obwohl auf dem Druck der Ouverture zu „Die Geschöpfe des Prometheus", dem ersten und gleichzeitig letzten sinfonischen Werk, das von Beethoven in Burgsteinfurt gespielt wurde, der Name deutlich zu lesen ist. Auch zur Korrektur einer vermeintlich falschen Angabe des Komponisten genügte der Name, z. B. „Paesiello". Ein Irrtum kann allerdings unterlaufen; Nachforschung ergab, es muß bei Marescalchi bleiben. Wackelte die Aufführung, aber lohnte die Mühe: „difficile, ma belle". Die französische Formulierung mit „par" scheint nicht gebräuchlich gewesen zu sein. Merkwürdigerweise, weil scheinbar überflüssig , wird aus dem Titel der Ouverture zu „Don Giovanni" in geänderter sprachlicher Fassung neben einer großen Approbation noch einmal zitiert: „Don Juan".

Es ist also nichts Ungewöhnliches, wenn auf der Flötenstimme des Klarinettenkonzertes eine Notiz von der Hand des Grafen erscheint.[72] Zunächst sieht man allerdings ca. 3 cm vom rechten Rand im obersten System ein großes Loch; das Papier ist hier durch Feuchteinfluß mürbe geworden. Etwa 2 cm weiter nach rechts, und die Notiz wäre nicht mehr zu lesen gewesen.[73] Ziemlich deutlich bemerkt man aber das einfache, normale Approbationszeichen, neben ihm eine mit Bleistift geschriebene, mit bloßem Auge nicht mehr voll lesbare Randnotiz, deren untere Zeile auch schon von der Feuchtigkeit erreicht ist und wenigstens teilweise einer Konjektur bedarf. Als korrekte Lesart ergibt sich: „de (?) | Haydns | [cr]eatio(n)", mit Vorbehalt eventuell auch: „Haydns | [cr]eatio(n)".[74] Aufmerksam gemacht sei darauf, daß sich am linken Rande des Adagio auf der Rückseite mit Bleistift ein dreifaches Kreuzchen befindet, eine größere Approbation also.[75]

Bestätigt ist damit die Tatsache, daß das Konzert in Burgsteinfurt aufgeführt wurde. Der Graf war dabei und saß am Pult der Flöte, Solist und Orchester haben mit Beifall gespielt, die Leistung war zufriedenstellend, besonderen Ein-

72 Klöcker „vermutet" die Hand des Grafen; D. *Klöcker,* Situationsskizze, S. 299.

73 Ein instruktives Beispiel für Zufallsbedingtheit geschichtlicher Erkenntnismöglichkeit.

74 Die zweite Lesart entspricht der Lesart *Klöckers;* eine Konjektur scheint er nicht für notwendig zu halten, vgl. D. *Klöcker,* Entwicklungsskizze, S. 299. Vgl. Anhang, Abb. 2.

75 Klöcker erwähnt von ihr nichts.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

druck machte das Adagio, es lohnte sich, die Stimmen zu behalten.Vielleicht hat ihm auch jemand geraten, das Konzert für die eigenen Klarinettisten zu sichern. Für die Art und Weise, wie und durch wen dies geschah, gibt es keine Zeugnisse. Daß das Konzert wie einige andere handschriftliche Konzerte, darunter auch Klarinettenkonzerte, keine Aufnahme im Cat. de mus. 1793 fand, obwohl dieser Katalog im Prinzip keinen Unterschied zwischen Drucken und Handschriften macht, muß an der politisch unruhiger werdenden Situation des Jahres 1803 liegen, die schließlich im Spätherbst zur „großen Geschäftsreise" nach Paris führte und die den Grafen dort ein gutes halbes Jahr festhielt.

Mit der Randnotiz ist plötzlich Haydn ins Spiel gebracht. Welche Beziehung sah der Graf zu Haydn? Spielt der Graf auf Haydns Oratorium „Die Schöpfung" an, „La Creation", oder muß man frei übersetzen „von Haydn geschaffen", wie Klöcker vorschlägt und alle anderen Deutungen ausschließt, und von einer Beziehung zum Oratorium absehen, da sich kein direkter musikalischer Bezug anzubieten scheint?[76] Warum Pars pro toto, eine rhethorische Umschreibung und sprachliche Auszeichnung bei einer einfachen Approbation? Er schreibt auch nicht „Pleyels creation" nach besonders großer Approbation, sondern nur „Pleyel". Sollte es um den Autor gehen, warum nicht einfach nur „da Haydn" wie auf der nach der von Artaria 1783 edierten Partitur der Cantata für Sopran und Orchester „Ah come il Core mi palpita nel seno" abgeschriebenen obligaten Flötenstimme? Ging es mehr um einen Vergleich, geschaffen wie von Haydns Schöpfergeist? Die Formulierung ist einmalig und auffälligerweise nur mit dem Namen Haydn verbunden, und es ist eine heikle Tatsache, daß sie Kronzeugenfunktion erhalten hat und von ihrer Interpretation im Grunde eine höchst interessante, musikgeschichtliche Entscheidung abhängig gemacht wird. Die sprachliche Formulierung ist auf jeden Fall ein Niederschlag der allgemein um 1800 einsetzenden und europaweit anhaltenden Diskussion um die Bedeutung der zwölf großen Londoner Sinfonien und der beiden Oratorien, der „Jahreszeiten" und insbesondere der „Schöpfung", im Œuvre Haydns und der Tatsache, daß der Nestor der deutschen Musik fast wider Erwarten im hohen Alter erst so richtig den Höhepunkt persönlicher, ungebrochener Meisterschaft und Schaffenskraft erreicht hatte; es geht um die stupende vis creationis eines alten Mannes, sinnbildlich und sprachlich griffig zusammengefaßt im Titel des ersten Oratoriums, „La Creation", zugleich ein Schlüsselbegriff der musikalischen Aufklärung und des Fortschrittes, wenn die Künste als grenzenlos vorgestellt werden, „ils marchent de creation en creation", Fortschritt durch die Leistung der Einzelpersönlichkeit – Gelegenheit zu einem beziehungsreichen Wortspiel, einem „bon mot". Während in Paris fast keine Konzertveranstaltung mehr ohne eine einleitende Sinfonie von Haydn geordnet wird,[77] erreicht diese Diskussion

76 D. *Klöcker*, Situationsskizze, S. 299.

77 Bericht in der AmZ IV, 1802, Sp. 337f. Hier auch der Ausschnitt aus der Rede des Ministers des Inneren vor den Eleven des Pariser Konservatoriums anläßlich eines Abschlußkonzertes mit Preisverleihung.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

bald die deutsche Provinz und bringt auch kleineren Musikzentren die Bedeutung Haydns nachdrücklich in Erinnerung. Sogar da, wo Haydn bislang eine eher untergeordnete Rolle bei der Programmgestaltung gespielt hatte, mag oder kann man sich der Aktualität dieser Fragestellung nicht entziehen.Wo nur irgendein Chor zur Verfügung stand, bemühte man sich um eine baldige Aufführung der „Schöpfung". Hier konnte Burgsteinfurt nicht ganz mithalten, aber von den Aufführungen der „Schöpfung" rings im Lande seit 1802, in Münster, von Minden bis Bückeburg war man unterrichtet. Verzichten wollte man nicht, und so finden sich einige Arien aus dem Oratorium im Repertoire der Sänger bei Hofe. Eine Abschrift in Stimmen zur Ouverture hatte man von außerhalb „gekauft". Nach dem äußerlichen Zustand der Stimmen zu urteilen, muß die Aufführung dieser „Chaos"-Ouverture, einer nach Zelter mit dem „höchsten Luxus an Akkorden, Figuren" usw. ausgestatteten Musik,[78] ohne die folgende Handlung für nicht sinnvoll gehalten worden sein. Im Gegensatz dazu wurde die Ouverture zu den „Jahreszeiten" etwa zur gleichen Zeit in den Kanon der von der Hofkapelle aufzuführenden Ouverturen aufgenommen. Sie liegt in der Abschrift von der Hand eines Hofkopisten vor.[79] Die im Original „offene" und unmittelbar in die Handlung überleitende Form der Ouverture wurde noch während der Abschrift zur geschlossenen, d. h. in der Grundtonart endenden Konzertouverture umgestaltet. Um auf die Randnotiz des Grafen Ludwig zurückzukommen: Wenn man der besprochenen Formulierung gar nichts entnehmen möchte, ein Hinweis auf den ungefähren Zeitpunkt ihrer Niederschrift und zugleich der Beschäftigung mit dem umstrittenen Klarinettenkonzert und seiner Aufführung ist sie in jedem Falle. Sie setzt die Komposition der „Schöpfung" voraus. Um 1802/03 heißt Haydns Creation zunächst Haydns „Schöpfung" und mag dann der Umschreibung des Mythos Haydn gedient haben.[80] In diesem Zusammenhang stellt sich vielleicht die Frage, ob Graf Ludwig als Haydnkenner oder zeitgemäßer formuliert, als Kenner und Liebhaber Haydnscher Musik gelten kann. Insgesamt kennt das Repertoire in Burgsteinfurt keine Haydnkonzerte, nur die konzertante Sinfonie ist vorhanden und auch gespielt worden. Aus der Zeit vor 1780 sind außer einigen wenigen Flöten- und Streichquartetten keine Werke von Haydn überliefert, und mit dieser für ihn so bezeichnenden Gattung scheint Haydn nachher gar nicht mehr vertreten zu sein. Da auch eine ernsthafte Beschäftigung mit Vokalmusik von Haydn erst mit den großen Oratorien einsetzt,[81] ließ sich eine Haydnerfahrung nur in der Auseinandersetzung mit seinen Sinfonien gewinnen. Zwischen 1780 und etwa 1798 wurden eine Sinfonie der frühen und fünf Sinfonien der mittleren Schaffens-

78 AmZ IV, 1802, Sp. 385ff.

79 Als Vorlage dieser Abschrift muß die große Partituredition der „Jahreszeiten" bei Breitkopf und Härtel vom Mai 1802, eine der ganz wenigen Partiturerwerbungen in BFb, angesehen werden.

80 Die so verstandene Formulierung schließt auch Michael Haydn, den Bruder von Joseph, als Autor aus, der im übrigen in Burgsteinfurt als Komponist völlig unbekannt gewesen sein muß.

81 Die oben erwähnte Soprankantate ist als einzige Vokalkomposition Haydns aus der Zeit vor 1800 überliefert.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

periode erworben, zuletzt die für den Geiger Tost geschriebene und wegen ihres langsamen Satzes gerühmte Sinfonie Nr. 88. Wenn in einem Zeitungsaufsatz aus dem Jahre 1793 der zurückgebliebene musikalische Geschmack in Münster mit den Worten getadelt wird, „Haydn fängt man an, neben Cannabich, Carl Stamitz und Konsorten zu dulden",[82] so trifft das in gewissem Sinne auch auf Burgsteinfurt zu. Um die Jahrhundertwende ist Haydn dann wirklich aktuell; nachdem deutsche Verleger (Simrock, André, Gombart) die Londoner Sinfonien auf den Markt gebracht hatten, setzt die Beschäftigung mit ihnen um 1798 ein und hält in Burgsteinfurt bis etwa 1803 an. Den Reigen führt die schon genannte Konzertante an. Von den insgesamt 12 Londoner Sinfonien werden in diesem Zeitraum die Nrn. 97, 99, 100, die „Militärsinfonie", ein Zugstück, das gleich doppelt vorhanden ist, Nr. 102 und Nr. 101, die „Uhr", angeschafft. Die letztere hat wohl trotz ihrer für die Flöte lohnenden Aufgaben keine Aufführung mehr erlebt. In der historischen Rückschau fällt auf, daß einige durch ihre Beinamen populär gewordene Sinfonien im Repertoire fehlen, z. B. „Le Miracle", „Surprise" oder mit dem „Paukenschlag", mit dem „Paukenwirbel", auch die zwölfte und letzte, die „Salomonsinfonie". Alle Haydnsinfonien ab 1790 außer der „Uhr" lassen die einfache Approbation erkennen, das Allegretto der „Militärsinfonie" mit seiner Janitscharenmusik erfuhr sogar zusätzlich eine große Approbation. Drei Sinfonien wurden mit Datum auf der Titelseite in die eigene Aufführungsschronik eingereiht, die Nr. 99, 102 und natürlich Nr. 100. Eine unmittelbare, praktische Erfahrung mit der Sinfonik Haydns darf man auf diesem Hintergrund schon vermuten und davon ausgehen, daß sich ein gewisser Einblick in Wesenszüge der Haydnschen Musik gewinnen ließ. Insgesamt ist der Eindruck ambivalent. Einerseits galten die Sinfonien als excellente Probestücke mit hohem musikalischen Gehalt („très belle") für orchestrales Zusammenspiel geschulter Ripienisten; daneben entwickelte sich bald ein „tedio del Menuetto" („si può lasciar") und ganz allgemein eine Aversion gegen zu lange, mehrsätzige sinfonische Musikstücke; Randnotizen wie „senza Menuetto" oder „étant trop long" werden häufiger, allerdings nicht nur und nicht zuerst bei Haydnscher Musik. Diese Ansichten scheinen sich im Pariser Exil noch verstärkt zu haben. Schließlich kommt es zu dem Eindruck, eine Haydnsche Sinfonie sei ein Synonym oder Maßstab für musikalische Länge. „Le concert ne dura que peu de temps nicht viel länger als eine Haydnsche Simphonie",[83] vertraut der Graf seinem Tagebuch an. Das besagte Konzert fand am Abend des 11. 1. 1808 bei einem cercle der Kaiserin statt; auch Napoleon selbst war anwesend. Es bestand aus 5 Nummern, davon 4 Gesangsdarbietungen, die alle nichts mit Haydn zu tun hatten. Und in Paris notiert sich der Graf auch den Eindruck des „docte", mit dem Haydns Sinfonien beim Publikum teils zu Bewunderung, teils zu Ermüdung führten.[84] Möglicherweise hatten ihn selbst schon vorher ähnliche Gedan-

82 Berlinische Musikalische Zeitung 1793, S. 153. Der Bericht beruht auf einer brieflichen Mitteilung von Neefe, kurkölnischer Hoforganist und Komponist aus Bonn.

83 Tagebuch des Fürsten Ludwig zu Bentheim-Steinfurt. Paris 1806-1816 (1817), Bd. 2, S. 9.

84 Tagebuch Paris 1806-1816 (1817), Bd. 1, S. 48.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

ken bewegt. Die Frage nach einer besonderen Kennerschaft des Grafen in Sachen Haydn verkennt außerdem die Situation. Wenn er glaubte, ein Konzert von Haydn vor sich zu haben, so könnte er es nur vom Solisten erfahren haben, der seine Stücke auf gräfliche Nachfrage hin, sollte sie erfolgt sein, kaum hätte geheimhalten können. Wie die Abschriften zeigen, bestand die Bereitschaft, zwei exclusive eigene Konzerte der gastgebenden Kapelle zu überlassen; in diesem Punkte gleicht die Situation dem Jahre 1789 mit dem oben erwähnten Gastspiel der Bassetthornsolisten David und Springer; es bleibt die Frage, warum es einen direkten Hinweis auf den Autor nicht gab und ihm ausgewichen wurde. Die in der Randnotiz vielleicht versteckte, in momentanem, wie auch immer begründetem Haydnenthusiasmus verklärte Autorangabe (oder doch – nur – Autorvermutung?) wurde um 1830 nicht für so zwingend gehalten, daß in den Stimmen der Gruppe B eine Reaktion erfolgt wäre, indem man etwa die Zuschreibung zu Haydn nachgeholt hätte. Immerhin liegt die Flötenstimme in zweifacher Abschrift vor und wurde zweimal eingesehen. Die Notiz wurde offensichtlich ignoriert, vielleicht auch nicht verstanden, und sie konnte auch nicht verhindern, daß wenigstens der Formulierung nach ein bis dahin nicht aktenkundiger Autoranspruch, nämlich „par Göttling", erhoben wurde.[85]

Burgsteinfurt gehört zu den Adelshöfen, in deren Orchester die Klarinette schon frühzeitig einen fast ständigen Platz einnahm.[86] Man brauchte die Klarinette zunächst zur Mitwirkung besonders in konzertanten Sinfonien, dann zu Tafel- und Tanzmusik, Aufspiel zur Parade der gräflichen Grenadierkompagnie, und eine der Hauptaufgaben der mehr oder weniger lange verpflichteten Klarinettisten war es, die heimischen Hautboisten zu schulen. Klarinettisten anzustellen hieß gegen Ende des Jahrhunderts auch in Burgsteinfurt, mit dem Fortschritt der neueren Musik mithalten zu können.[87] Die Spalte „Concerts pour la Clarinette" im Cat. de mus. 1793 beginnt sich zu füllen, unter den Konzerten findet sich auch das Mozartkonzert. Gemessen an den Eintragungen dieses Kataloges scheint die Einsicht der Musikverleger am Ende des 18. Jahrhunderts gewachsen zu sein, daß auch Klarinettenkonzerte zugkräftig und absatzfördernd sein könnten. Es werden paarweise neue *B*-Klarinetten „mit *A*-Stücken" gekauft, beide Male (1798 und 1802) bei dem Musikalienhändler König in Münster und durch Vermittlung des dortigen Klarinettisten Schümer, eines ehemaligen Mitglieds der Steinfurter Kapelle. Die Instrumente waren bestimmt für die Hautboisten, die Musiker der gräflichen Grenadierkompagnie, die auch zu den Bagnokonzerten herangezogen wurden. Zur Parade und zur Harmonie gab es für sie zusätzlich zwei neue *C*-Klarinetten, diesmal von Kirst in Potsdam.[88] Die eigentliche

85 Diese Ratlosigkeit gegenüber dem Wortlaut und der Bedeutung der Randnotiz hat nachgewirkt und gepaart mit dem in der Region tradierten Respekt vor den schon erwähnten „entschiedenen Verdiensten des Grafen Ludwig um die Musik" zu der wenig begründeten Katalogeintragung im Verwaltungskatalog der UB Münster geführt.

86 Heinz *Becker,* Klarinette, in: MGG 7, 1958, Sp. 1010.

87 Oskar *Croll,* Die Klarinette. 2. A. bearb. v. Diethard Riehm, Kassel 1965, S. 36.

88 „Liste der zur herrschaftlichen Kapelle gehörenden Instrumente: Clarinetten", in: Cat. de mus. 1793, Anhang.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

Konzertliteratur war natürlich für die Klarinettisten des Orchesters bestimmt. Das schon erwähnte Kapellverzeichnis von 1805 nennt drei Klarinettisten: 1. Bartels, 2. Brockhagen, 3. Rolling. In umgekehrter Reihenfolge traten sie in Burgsteinfurter Dienste: Alexander Rolling oder Rolinck, Ahnherr der bekannten Brauerei Rolinck in Steinfurt, aus Münster Anfang Mai 1800, damals 17 Jahre alt, Johann Moritz Brockhagen aus Lützensommern in Thüringen, geb. 1780, im März 1803, im Juli 1804 folgte noch Carl Bartels, wahrscheinlich auch ein jüngerer Mann, mit Anton Romberg in Münster bekannt, empfohlen von dem Baron von Romberg in Brünighausen bei Dortmund.[89] Alle sahen sich zu Obligatspiel auf der Klarinette verpflichtet, sollten mit Konzerten und in Doppelkonzerten aufwarten und auf Violine oder Viola für das Ripienspiel üben. Alles in allem eine junge Mannschaft, angehalten zur Auseinandersetzung mit der nach und nach anwachsenden Literatur ihres Instrumentes.

Nur wenige Gastspieler lassen sich in den Sommermonaten seit 1802 nachweisen. Carl Müller kam aus Osnabrück 1801, 1802 und 1803 als Klarinettist und Oboist zu den Konzerten der Kapelle. Als Violinvirtuose aus Zweibrücken hatte er sich im September 1797 für ein Jahr in Steinfurt verpflichtet, spätestens 1798 begab er sich nach Osnabrück und trat dort vor allem als Spieler auf der Klarinette, aber auch mit Violinkonzerten auf.[90] Zu einem einmonatigen Gastspiel blieben die Klarinettisten Brüder Preckel, Johann Georg und unbekannt, vom 22. August bis 20. September 1803 in Steinfurt. Merkwürdigerweise werden sie mit einer hartnäckigen Ignoranz in den Besetzungsangaben in einigen Stimmen Bretzius (Pretzius) genannt. In einer Liste über Gastspiele und Engagements in den Jahren 1802-1806 hat die Schreiberin, wieder die Hofdame Frl. v. Kaufmann, Pretzius gestrichen und den offenbar richtigen Namen Preckel eingesetzt.[91] Aus einem Brief vom Dezember 1804 aus Paris, den die Brüder dem Fagottisten Gaffron zur Empfehlung nach Steinfurt an den Konzertmeister Janitsch mitgegeben hatten, erfährt man von ihrem weiteren Lebensweg nach dem Weggang von Steinfurt. Der „Clarinettiste" J. Georg Preckel berichtet von ihrer Reise über Amsterdam nach Paris, wo es einen Aufenthalt von 7 Monaten gab, und „nunmehr" gehe es über Frankfurt nach Hause zurück. Nach der Empfehlung seines Freundes Gaffron aus Maastricht läßt er Janitsch und den Herren Musicanten „Complement und an die andern guten Freunde" ausrichten. Hier wird das Ende einer großen Rundreise angekündigt; wo sich der Kreis schließt, verraten die Zeilen leider nicht. Der Fagottist Gaffron hielt sich Ende Juli 1805

89 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 105 und 108. Die sogenannte Empfehlung von A. Romberg ist ein Lesefehler und konnte berichtigt werden.

90 E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 99. Franz *Boesken,* Musikgeschichte der Stadt Osnabrück. Die geistliche und weltliche Musik bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1937 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft H. 5), S. 225f. Die Identität von Carl Müller und Müller aus Osnabrück (*Kruttge,* S. 115, Anm. 3) bei Kruttge nicht bekannt. Der Aufenthalt i. J. 1803 wird durch Besetzunsangaben auf einigen Notenexemplaren bewiesen.

91 Correspondence de Musique Nr. 11 (Fürstl. Archiv). Die Angaben bei E. *Kruttge,* Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle, S. 115, Anm. 3, sind ungenau. Schreiberin ist wieder die Hofdame Frl. v. Kaufmann.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

nur kurz in Steinfurt auf. Zu ihm macht sich der Graf eine kurze Notiz in seinem Ausgabenbuch: „29. 7. 1805. Franz. Sänger und Basson Gaffron, aber nur mittelmäßig, present 30 fl. = 16 Rhtlr 12 St."[92] Vielleicht waren die Fürsprecher zu diesem Zeitpunkt schon wieder zu Hause. Die Brüder Preckel alias Pretzius wurden nur als Klarinettisten eingesetzt, Pretzius „sen." meist als erster Klarinettist. Am Sonntag, dem 4. September 1803, stand u. a. die Ouverture zu „Adrien" von Etienne-Nicolas Méhul auf dem Programm, am 11.9 . die Ouverture zu „Das Labyrinth" von Peter Winter, am 18. 9. wieder einmal die Ouverture zu Mozarts „Entführung". Am 11. September sah das Bagno prominente Gäste: General Dessoles, Befehlshaber der französischen Truppen in Osnabrück, fand sich mit Gefolge zu einem mehrtägigen Besuch ein. Bei der ersten Fühlungnahme mit der neuen Besatzungsmacht im Kurfürstentum Hannover am 1. September im benachbarten Osnabrück hatte der Graf ihn wohl eingeladen, und nun ließ er es sich nicht nehmen, vor seinen Gästen persönlich als Solist aufzutreten. Zu Gehör brachte er die schon im Jahre zuvor im Bagno uraufgeführten, von seinem Kammermusikus Roslaub nach Art eines Konzertes gesetzten Variationen über Papagenos Arie „Der Vogelfänger bin ich ja" aus Mozarts „Zauberflöte" von Joh. Wilh. Körner.[93] Welchen Anteil die in diesem Sommer verpflichteten Sänger, der Sopranist Thuyn, der Tenor Simonetti und der Bassist Apel aus Weimar an den Programmen hatten, ist unbekannt. Gab es Chancen für ein Klarinettenkonzert an diesen Sonntagen? Leider fehlt ein Zeugnis, das die Brüder Preckel als Solisten in Klarinettenkonzerten bestätigen könnte. Der Herstellungsort des Notenpapiers scheint der Heimatregion des Klarinettisten Brockhagen am nächsten zu sein. Daß allein ihm eine thüringische Abstammung nachgewiesen werden kann, ist zunächst nur Zufall.[94]

Ziel dieser Ausführungen war es, einige Tatsachen zurechtzurücken, vor übertriebenen Vorstellungen zu warnen, Spekulationen entgegenzuwirken, Ansatz und Anhaltspunkte zu einer Überlieferungsgeschichte zu entwickeln. Darzustellen war die tatsächliche Quellensituation und die Beziehung zur Umgebung eines Klarinettenkonzertes, das von Haydn sein soll und als sensationeller Fund beschrieben wird. Nach wie vor ist Behutsamkeit und kritische Distanz angesagt, und die äußeren Umstände sind im Gegensatz zu Klöckers auf unzulänglicher Literaturbasis beruhendem Darstellungsversuch der historischen Fakten einer Sensation gar nicht günstig. Die Quellensituation ist schon merkwürdig und mysteriös genug: Das Manuskript des Konzertes liegt als Kopie vor, an der mehrere Hände beteiligt waren. Durch Zufall blieb es in Burgsteinfurt hängen, weit weg vom vermutlichen Ort seiner Entstehung, wenn man es in geistreicher Umschreibung durch Randnotiz mit Haydn in Verbindung gebracht findet. Leider ist kaum einzuschätzen, welche Motive zu diesem Vermerk

92 Chatoulle 1791-1806: 1805, zum 29. 7. (Fürstl. Archiv G 5315)

93 Aufführungstermine zusammengestellt nach den Daten auf den Musikexemplaren.

94 Von den genannten Klarinettisten findet sich Carl Müller erwähnt in: Pamela *Weston,* More Clarinet Virtuosi of the past. London 1977, S. 180. Sein Engagement in Burgsteinfurt ist ihr offensichtlich nicht bekannt.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

geführt haben, auch wenn er in einem Augenblick von besonderer Hinwendung zu Haydn niedergeschrieben wurde. Sonst scheint niemand etwas von dem Konzert zu wissen, am wenigsten der angebliche Komponist, die Tradition schon gar nicht. Es gehört zu den umfangreicheren Klarinettenkonzerten der klassischen und frühromantischen Zeit, auch wenn man es nicht Haydn zuschreiben könnte. Nach Burgsteinfurt ist es, da aus der norddeutschen Provinz, gewissermaßen aus der falschen Himmelsrichtung gelangt, und alle Thesen eines mehr oder weniger geraden Weges von Süden her haben sich als gegenstandslos erwiesen. Das Konzert muß vor seinem Eintreffen in den Jahren 1802 oder 1803 schon eine geraume Weile andernorts existiert haben, da seine spieltechnischen und instrumentalen Voraussetzungen kaum über die bis 1790 erreichten Möglichkeiten der Klarinette hinausgehen.[95] Zu weiterer Verwirrung taucht auf späterem, zusätzlichem Stimmenmaterial ein völlig unbekannter Name auf, und es scheint zu einer Konkurrenz um die Autorschaft zu kommen, sozusagen Göttling contra Haydn; danach verfällt das Konzert in einen über hundertundfünfzig Jahre währenden Bibliotheksschlaf. Diese Überlieferungsgeschichte läßt eine Autorschaft Haydns unglaubwürdig erscheinen, und die Quellenprüfung bietet überhaupt keine Sicherheit. Einzig die gräfliche Randnotiz muß mit einem gewissen Respekt behandelt werden. Im Zeugenstand dürfte Graf Ludwig als unverdächtig gelten: Seine persönliche praktische Erfahrung mit Haydnscher Orchestermusik ist erwiesen, doch es besteht kein Anlaß, bei ihm vordringliches Liebhaber- und Sammlerinteresse anzunehmen, das schöne Musik um – fast – jeden Preis Haydn oder auch Mozart zuordnen möchte, und eine ökonomische Zielsetzung scheidet aus.[96] Es bleibt jedoch das Problem, daß dem Wortlaut nach nicht sicher ist, ob er wirklich beabsichtigt hatte, das Werk Haydn unmittelbar zuzuschreiben. Klöcker glaubt , daß „wesentliche Kriterien für die Echtheit der Komposition stehen können"; man habe nicht das Werk eines „Kleinmeisters" vor sich, sondern die Nähe Mozarts sei in diesem Werk des reifen oder gar meisterlichen Haydns unverkennbar,[97] und die Musik erinnere in manchen Einzelheiten an die „ Zauberflöte" und die „Jahreszeiten". Zwei kurze Partiturseiten im Anhang , 9 Takte (T. 63 bis 72 mit Einsatz Solo) aus dem 1. Satz und die ersten 4 Takte aus dem Adagio, sollen wohl eine längere Erörterung ersetzen und als mit Bedacht ausgewählte Beispiele diesen Stilvergleich ohne Umschweife anschaulich und plausibel machen.[98] Bei der Durchsicht dann die Überraschung: In beiden Beispielen hat Klöcker fast keinen der jeweils dargebotenen Takte unverändert der Vorlage entnommen. In Takt 64 (Auftakt Solo), 68 und

95 Zu den Maßstäben vgl.: Michael *Jacob*, Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz. Wiesbaden 1991 (Neue musikgeschichtliche Forschungen 18).

96 Von der für Haydnsche Motivanklänge genannten Klaviersonate Hob. XVI:27 (S. *Gerlach*, Drei Haydnkonzerte, S. 216) kann man mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß Graf Ludwig sie nicht gekannt hat.

97 D. *Klöcker*, Situationsskizze, S. 303 u. 299.

98 D. *Klöcker*, Situationsskizze, S. 304 (1. Satz T. 64-72, recte 63-71, Einsatz Solo) u. 305 (Adagio T. 1-4)

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

70 des ersten Satzes z. B. wird der Melodieverlauf der Solostimme ohne Not geändert, besonders charakteristisch in Takt 70, wo in der Vorlage die Melodie im 3. Taktteil zum g'' zurückführt, Klöcker sie aber zum c'' heruntergehen läßt[99] und offensichtlich eine Ähnlichkeit mit dem Beginn der berühmten Arie „Schon eilet froh der Ackersmann" aus Haydns „Jahreszeiten" suggerieren möchte, die die Vorlage so nicht hergibt. In der Begleitung nimmt er in T. 63 eine Angleichung an analoge Stellen am Schluß des Stückes vor, auch dies in der Vorlage nicht vorgesehen. Der Zusatz der Viola ab T. 65, letztes Viertel, erscheint gerechtfertigt, da heute nicht mehr mit einer Direktion vom Klavier aus und mit harmonischer Auffüllung durch den Generalbaß gerechnet wird. Einen besonders gravierenden Eingriff hat sich das Adagio gefallen lassen müssen, das wohl mit der bläserbestimmten, erhabenen Klangwelt in den Hallen des Sarastro in Zusammenhang gebracht werden und in der zu Anfang eigenwillig veränderten Melodie vielleicht an den Marsch der Priester zu Beginn des 2. Aktes erinnern soll. In der Vorlage beginnt dieser Satz mit einer zweifachen, 16 Takte umfassenden Periode, durch Halbschluß getrennt; sie wird von allen Bläsern vorgetragen unter Führung der Soloklarinette, für die Streicher gilt Tacet. Der Satz hebt also an mit einem Praeludium gleich einer getragenen Harmoniemusik, einem serenadenhaften Divertimento oder einer Feldparthie nicht unähnlich. Nach Takt 17 (Generalpause) ergreift dann der Baß behutsam die Initiative und leitet zum folgenden, durch die Dominanttonart bestimmten und vom ganzen Orchester mitgetragenen Teil über, Szenenwechsel, insgesamt ein unerwartetes, durchaus reizvolles Klangexperiment. Klöcker blendet in den ersten acht Takten die hohen Bläser aus und stützt die übrigen durch orgelpunktartigen Basso ab. Danach läßt er mit Bläsertutti wie vorgeschrieben alternativ die zweite Hälfte ausklingen. Von den beiden Ossia-Versionen der Solostimme in Takt 1 und 2 stimmt keine ganz mit den Noten der Vorlage überein, abgesehen davon, daß diese gar kein Ossia vorsieht. Mit einem zweifachen Dal Segno, einer Wiederholung seiner ersten 16 Takte in der Mitte des Satzes und vor der kurzen Coda am Ende des Satzes täuscht Klöcker eine Symmetrie des Satzaufbaues vor, die sich aus der Vorlage nicht erkennen läßt. Die Beispiele sind symptomatisch. Der Hörer der Einspielung muß sich darüber im klaren sein, daß er in weiten Partien zu hören bekommt, wie Klöcker in die angeblich reife Hand des Meisters sowohl ornamentell mit zahllosen Verzierungen, weit ausholenden Kadenzen und mehr oder weniger beziehungsvoll variierten, virtuosen Spielfiguren wie auch substantiell an einigen Stellen durch Kürzungen oder Erweiterungen, Änderung der Melodieführung u. ä. eingegriffen hat.[100] Das mag dem schönen Klang und der gekonnten Interpretation der Musik keinen Abbruch tun, berührt aber nachdrücklich die Frage der Echtheit als Haydnkonzert. In seiner Situationsskizze und im Programmheft der Aufnahme fehlt jeder Hinweis auf diese Eingriffe. Korrekter-

99 Die Klarinettenstimme wie notiert, nicht nach Klang zitiert.

100 Daß diese Bearbeitung weit über die von einem Interpreten des Konzertes zu erwartende Ergänzung der Lücke am Ende des letzten Satzes hinausgeht, muß nicht eigens betont werden.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

weise dürfte der Hörer die Angabe erwarten, daß er ein Arrangement vor sich hat. Zu bedauern wäre, wenn diese eigenwilligen und massiven Eingriffe eine Prüfung der „Seriosität"[101] der bislang nur durch die Einspielung zugänglichen Musik nach Höreindruck verhinderten und einige an Haydn erinnernde Stilmittel übersehen ließen.[102] Als dem Haydnschen Personalstil verwandte Elemente könnten die rhythmisch monotonen, motorischen Zwischenspiele in der Begleitung zwischen den Rondoepisoden und vor einer Reprise gelten, um schnelle Bewegung abebben zu lassen oder anzukurbeln;[103] Klöcker hat sie zum Teil auf das Soloinstrument verlagert und gekürzt. Die in Haydns großen Partituren sich häufenden heftigen dynamischen Zeichen und die gegen den Takt gerichteten Akzente, durch Sforzato (sfz) oder Rinsforzato (rfz) angezeigt, verleihen auch der gattungsbedingt im Vergleich zur Sinfonik freieren und cantableren thematischen Struktur des Konzertes eine gewisse dramatische und musikalische Intensität, die durch Generalpausen und Unisonopassagen im Forte und Piano noch unterstrichen wird. Auch hier sind einige behutsame Vergleiche mit Haydnschem Stilverhalten nicht von vornherein unmöglich. Die Synkopenthematik, die „Würze" der Melodien durch Hoch- oder Tiefalterierung von Vorhalten und Durchgängen, chromatische Überleitungen bei Halbschlüssen, die Umspielung des Dominanttones usw. lassen sich eher dem Zeitstil zurechnen. Einige Gemeinsamkeiten etwa mit der Tonsprache Mozarts besonders seit Beginn der achziger Jahre sind kaum zu übersehen, und im ersten Satz fühlt man sich gelegentlich an das Konzert Op. 36 des tschechischen Komponisten Krommer erinnert. Wenn man zugesteht, daß der Einsatz der Klarinette als Soloinstrument damals durch allgemeine und von der Fertigkeit des einzelnen Virtuosen abhängige spezielle Intonationsprobleme beschränkt war, so scheinen die harmonischen Möglichkeiten in der Komposition im großen und ganzen ausgeschöpft zu sein.[104] Man wird ferner erwarten dürfen, daß Themenbildung und die Setzweise des Akkompagnements sich auch am besonderen Charakter des Instrumentes und seinen traditionellen Funktionen orientieren und den Bereich des Tänzerischen und der unterhaltenden, fast populären Musik besonders in lockerer und launiger Rondoatmosphäre nicht ausklammern. Vielleicht führt ein sorgfältiger Stilvergleich wirklich zu einem negativen Konsens in der Frage der Echtheit. Was das Konzert als solches anbelangt, so lohnte es sich schon, Kenntnis des wahren Autors zu haben, der durchaus in der Lage war zu beweisen, daß er mit den Stilmitteln der Haydn- und Mozartzeit geschickt und einfallsreich umzugehen wußte.

101 Jens Peter *Larsen,* Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts. In: Mozart-Jahrbuch 1971/72, Salzburg 1973, S. 14.

102 Sonja *Gerlach,* Drei Klarinettenkonzerte, S. 216.

103 Georg *Feder,* Eine Methode der Stiluntersuchung, demonstriert an Haydns Werken. In: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig, 1966, S. 283.

104 Sonja *Gerlach,* Drei Klarinettenkonzerte, S. 216, sieht wenig Abwechslung in den Harmonien.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

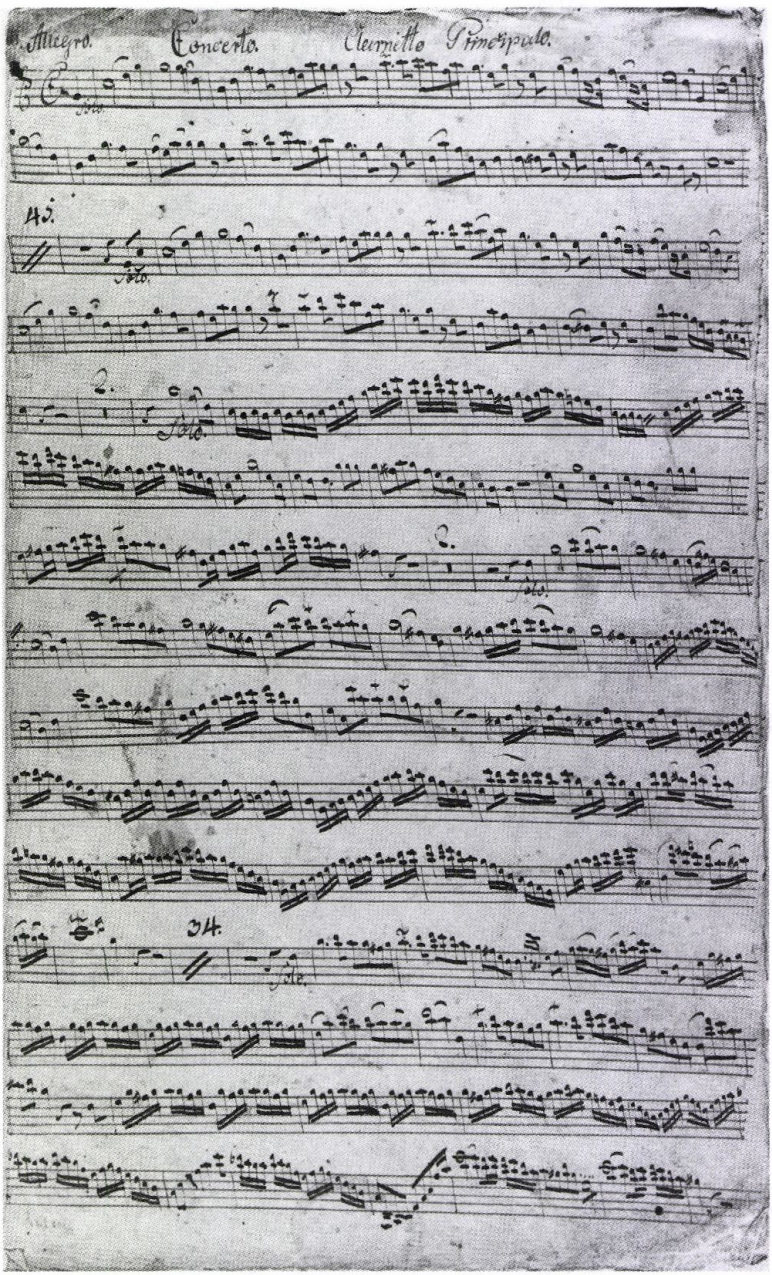

Abb. 1: Klarinetto principale, 1. Manuskriptseite der Solostimme: Beginn des ersten Satzes.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org

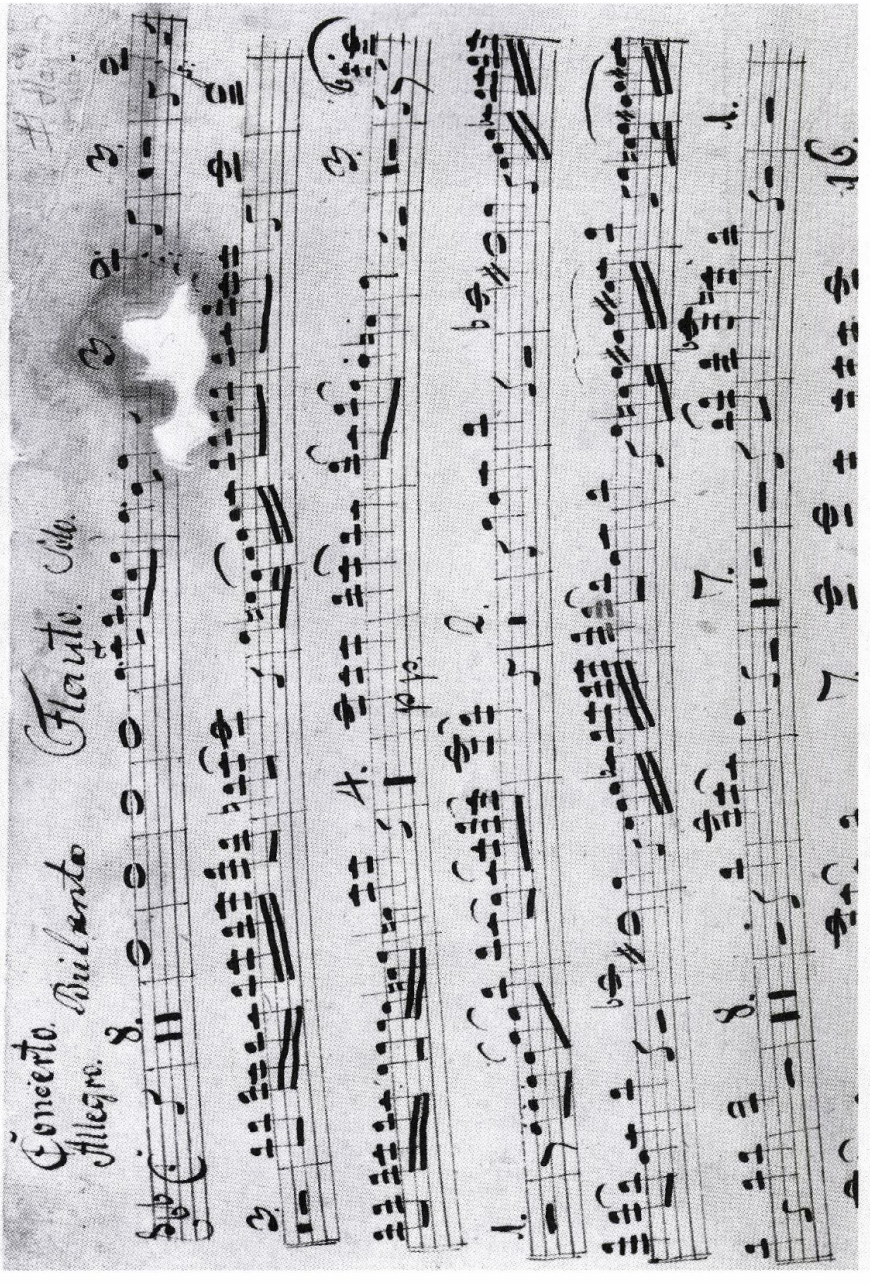

Abb. 2: Flauto solo, 1. Satz., 1. Zeile: Randnotiz des Grafen Ludwig, vergrößert.

Quelle: Westfälische Zeitschrift 149, 1999 / Internet-Portal "Westfälische Geschichte"
URL: http://www.westfaelische-zeitschrift.lwl.org