

Axel Beer

Anton Friedrich Justus Thibaut und der Weg zu seinem Buch »Ueber Reinheit der Tonkunst«

Bücher haben nicht nur ihr je eigenes Schicksal – habent sua fata libelli, wie die gelehrte Welt sich früher auszudrücken pflegte –, sie haben auch eine Geschichte. Nun sind die »fata« der 1825 erschienenen Schrift Anton Friedrich Justus Thibauts (unter denen, die sich für derlei interessieren) noch einigermaßen geläufig: *Ueber Reinheit der Tonkunst* (vgl. Abbildung 1 auf Seite 278) wirbelte zunächst eine Menge an Staub in Form von Kritik und Gegenkritik auf, erschien alsbald in zweiter, deutlich erweiterter Auflage, später gar auf Englisch, dann 1893 ein siebtes Mal und zählte rund 50 Jahre nach der Erstveröffentlichung zum eisernen Bestand dessen, das der cäcilianischen Ideenwelt zugrunde liegt – es wäre müßig, sich darüber Gedanken zu machen, ob dies im Sinne des Verfassers war. Dagegen wissen wir über die Geschichte des Buches kaum etwas; sie ist im Gegensatz zur Rezeption bzw. den »fata« auch nicht ohne Weiteres in Form bestimmter Ereignisse fassbar, nicht als Startschuss, der noch heute irgendwie wahrzunehmen wäre, nicht als Berg von Skizzen, wie er gleichzeitig das späte Schaffen eines Beethoven flankiert. Nur das Resultat liegt vor uns – ein Resultat vielleicht mühsamen Ringens oder auch demgegenüber eines schnellen Wurfes, der nur noch der einen oder anderen Retusche bedurfte. Wer (wie der Verfasser dieser Zeilen im vorliegenden Fall) nicht auf die Segnungen der digitalen Welt angewiesen ist, die es unnötig erscheinen lässt, uns mit etwas im eigentlichen Sinne zu befassen, wird bereits bei der physischen Begegnung mit Thibauts Werk ins Nachdenken verfallen: Ein unscheinbares, gerade mal 125 Seiten umfassendes Büchlein im Klein-Oktav, veröffentlicht in einer schlichten Interimbroschur; ein übersichtlicher, augen- und mithin leserfreundlicher Fraktur-Satzspiegel mit angenehmer Schriftgröße. Der Gesamteindruck will eher zu einem Produkt der Schönen Literatur passen als zu einem aus dem wissenschaftlichen Lager, in dem sich zu jener Zeit überdies die Antiqua-Schrift

vermehrt durchzusetzen; man fühlt sich eingeladen, sich behaglich zurückzulehnen und möglicherweise der Versuchung zu erliegen, die Lektüre mit einem Blick auf die letzte Seite zu beginnen: Der Autor spricht hier von sich ganz persönlich und lässt uns wissen, was er »oft, nicht geträumt, sondern recht klar gedacht« habe: »ich könnte im Geist nicht alt werden, wenn ein freundliches Schicksal mir den reinen Genuß einer veredelten Tonkunst lebenslänglich erhalten wollte.«¹

Thibaut verbirgt seiner Leserschaft nicht, dass er seine ganz eigene Sichtweise darlegt, seine Begeisterung für die Sache offenbart; natürlich paart sich dies mit Sendungsbewusstsein, mit bisweilen erhobenem Zeigefinger, durchaus auch hier und da mit schroffer Kritik und spürbarer Abgrenzung. Er verbirgt nicht, »kein Musiker von Profession« zu sein, der trotzdem aber auch »ernst und kräftig geredet« habe, da seine »Seele von einem herrlichen Gegenstande ganz ergriffen war«.² Und so ist es im Grunde vor allem die Kluft zwischen Liebhabertum und Professionalität in allem Facettenreichtum, die es mit sich brachte, dass die private Behaglichkeit alsbald von öffentlichem Pulverdampf begleitet war: Einen Hans Georg Nägeli etwa brachte das Büchlein so auf die Palme, dass er ihm einen wütenden Verriss hinterherjagte, dessen Textmenge die des angefeindeten Gegenstandes selbst übertrifft³ – was Thibaut, den als ahnungslosen Dilettanten beschimpften Autor,⁴ wiederum

1 Anton Friedrich Justus Thibaut: *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Tübingen 1825, S. 125.

2 Ebd., S. 4.

3 Hans Georg Nägeli: *Zeichen der Zeit im Gebiete der Musik*, in: *Literatur-Blatt* (zum *Morgenblatt für gebildete Stände*), Nr. 86–91, 28. Okt., 1. Nov., 4. Nov., 8. Nov., 11. Nov., 16. Nov. 1825, S. [341]–344, [345]–348, [349]–353, [353]–356, [357]–359, 361–363.

4 Nägeli (ebd., S. 341), sagt u. a., dass die bisherige »Dilettanten-Schriftstellerei« durch Thibauts Buch »so weit es möglich war, noch überboten« wurde.

Martin Loeser

»Catilinaria«, »Dilettanten-Schriftstellerei«, »Festgeschenk«

Zur Rezeption von Anton Friedrich Justus Thibauts Schrift »Ueber Reinheit der Tonkunst«

Als Anton Friedrich Justus Thibaut seine auf das Jahr 1825 datierte Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* veröffentlichte, traf diese ganz offensichtlich einen Nerv. Thibaut sah sich bereits 1826 veranlasst, auf die vielfältig einsetzende Kritik mit einer deutlich erweiterten zweiten Auflage zu reagieren. Die nachhaltige Wirkung seines Buches zeigt sich wiederum an der Zahl von immerhin sieben deutschsprachigen Auflagen allein im Verlauf des 19. Jahrhunderts sowie 1877 am Transfer in die englische Musikkultur.¹ Bereits anhand einer solchen Sachlage dürfte die beträchtliche Relevanz von Thibauts Schrift für die Musikkultur des 19. Jahrhunderts unstrittig sein. Carl Dahlhaus war sogar überzeugt davon, darin habe sich »de[r] Geist des Zeitalters, soweit er der Geist des gebildeten Bürgertums war, umfassend manifestiert«² – gleichwohl ist eine nähere Auseinandersetzung mit den Gedanken Thibauts in einschlägigen musikästhetischen Studien zu dieser Epoche noch immer nicht selbstverständlich.³ Thibaut gewidmete Studien – insbesondere von Wilhelm Ehmann, Rainer Polley und Martin Staehelin – konzentrierten sich wiederum auf biografische Quellen zu Person und Gesamtwirken, seinen Singverein, seine Bedeutung für die kirchenmusikalische Restaurationsbewegung oder den mit dem Zürcher

Musikpädagogen, Publizisten und Verleger Hans Georg Nägeli ausgefochtenen Musikstreit.⁴

An dieses Panorama anknüpfend liegt der Fokus im Folgenden auf dem Rezeptionsprozess selbst und dessen qualitativem Verlauf: Wie kam es beispielsweise zu der rasanten Aufnahme des Buches, und welche Rolle wäre Thibaut dabei persönlich zuzumessen? Wie wurde das Werk beurteilt, und wie veränderten sich im Lauf der Zeit gegebenenfalls die daran geknüpften Rezeptionshaltungen? Erhellende Informationen zu derartigen Fragen bieten die bereits erwähnten Studien, vor allem aber Stellungnahmen und Bewertungen von Thibauts Schrift in zeitgenössischen Periodika, in Briefwechseln, Tagebüchern und Memoiren.

I – »Poesie und Prosa« – Thibauts Bedeutung für den Rezeptionsprozess

Die Rezeption von Thibauts *Ueber Reinheit der Tonkunst* lässt sich zu Lebzeiten des Autors kaum trennen von der Wahrnehmung seines musikalischen Wirkens und seiner Persönlichkeit. Hierzu hält Axel Beer treffend fest: »Die Aufführungen sowie Thibauts umfangreiche Musikalien-sammlung, die er in seiner Jenaer Zeit anzulegen begann, hinterließen bei zahlreichen Besuchern (unter ihnen Mendelssohn, Schumann und Spohr) nachhaltigen Eindruck. Thibaut stand im Briefwechsel u. a. mit Fr.-J. Fétis, R. G. Kiesewetter,

1 Vgl. Axel Beer: *Thibaut, Anton Friedrich Justus*, in: *MGG Online*, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com.

2 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 87.

3 Keinerlei Beachtung findet Thibauts Schrift beispielsweise bei Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musikästhetik* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), Laaber 2004; Matthias Tischer: *Ferdinand Hands »Aesthetik der Tonkunst« Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 12), Sinzig 2004. Lediglich beiläufig gestreift wird sie von Irmgard Jungmann: *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart [u. a.] 2008, S. 60.

4 Grundlegend und die Erkenntnisse bündelnd vgl. Wilhelm Ehmann: *Der Thibaut-Behaghel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikforschung* 3 (1938), S. 428–483, sowie 4 (1939), S. 21–67; Rainer Polley: *Anton Friedrich Justus Thibaut (AD 1772–1840) in seinen Selbstzeugnissen und Briefen*, 3 Teile: *Abhandlung, Briefwechsel, Register* (= Rechtshistorische Reihe 13/1–3), Frankfurt a. M. [u. a.] 1982; Martin Staehelin: *Hans Georg Nägeli (1773–1836). Einsichten in Leben und Werk*, Bd. 1, unter Mitarbeit von Bettina Moll und Elisabeth Staehelin, Basel 2023.

Peter Schmitz

»Aber was kann ich Armer einem solchen Crösus anbieten?«

Zum Kontakt zwischen den Musiksammlern Anton Friedrich Justus Thibaut und Fortunato Santini

Der römische Abbate Fortunato Santini (1777–1861) war ein wichtiger Akteur innerhalb eines europaweiten Musiksammler-Netzwerkes. Er stand unter anderem mit Raphael Georg Kiesewetter und Aloys Fuchs in Wien, mit Carl Friedrich Zelter und Carl von Winterfeld in Berlin sowie mit Carl Proske in Regensburg in Kontakt. Dokumentiert sind zudem Verbindungen zu Sammlern in Frankreich, Russland, England und Dänemark (Alexandre-Étienne Choron, Alexandr Skarjatin, Edward Goddard, Henrik Rung usw.).¹ Die Beziehung zu dem Bologneser Musikbibliothekar Gaetano Gaspari kann nicht zuletzt durch zahlreiche Briefquellen nachvollzogen werden.² Dass Santini in der Musiksammlerszene einen Namen hatte, geht auch aus einem 1828 veröffentlichten Artikel des Musikgelehrten Franz Sales Kandler hervor. Dieser traf während seiner mehrjährigen italienischen Studienreisen oft mit Santini zusammen. Dabei gelangte er zu der Ansicht, dass dessen »berühmtes musikalisches Archiv [...] kein reisender Verehrer dieser Kunst unbesucht lassen sollte.« Weiter heißt es in dem ansonsten durchaus kritischen Rom-Bericht: »wir finden hier alles Herrliche, das in der päpstlichen Kapelle, und in den 3 Patriarchalkirchen, wie sonst allenthalben in Kirchen und Theatern durchs ganze Jahr gesungen wird; alles was die Römische, Neapolitanische, Venezianische, Bolognesische Schule Treffliches aufzuweisen hat. Darüber besteht ein eigener

Catalog, der mich bei jedesmaliger Durchsicht mit Freude und Bewunderung erfüllt. Hier kann man zu festgesetzten billigen Preisen Abschriften aller darin enthaltenen Werke bestellen.«³ Der hier erwähnte Katalog wurde im Jahre 1820 in Rom veröffentlicht und dokumentiert mit seinen gerade einmal 46 Druckseiten freilich nur eine kleine Auswahl der umfangreichen Notenbestände.⁴ Santini würde – so Kandler weiter – zu jenen ausgewiesenen Musikkennern zählen, »die mehr Nutzen stiften, als Aufsehen erregen.« Mit offenkundiger Sympathie äußert er sich auch über das spezifische Musikgeschichtsverständnis Santinis: »Unter andern hält er dafür, dass in den Aussagen der musikalischen Urgrossväter, so wunderbar sie auch dem gegenwärtigen Zeitalter erscheinen mögen, weit mehr psychologische und ästhetische Wahrheit enthalten, als der philosophische Anatomiker darin zu entdecken im Stande sey. Daher seine leicht begreifliche Folgerung, dass, wenn die Kunst, Kunst bleiben, und nicht immer mehr zur bloß zeitvertreibenden Tändelei zurücksinken soll, klassische Werke überhaupt mehr benutzt werden sollen, als es gemeinhin geschieht.«⁵ Tatsächlich

1 Vgl. Peter Schmitz: *Zwischen Musikarchiven und Kardinalspalästen: Die Lebenswelten des römischen Abbate Fortunato Santini*, in: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten. Der römische Abbate Fortunato Santini im Spiegel seines Schaffens*, hg. von Peter Schmitz und Andrea Ammendola, Münster 2011, S. 16.

2 Vgl. *Epistolario Fortunato Santini – Gaetano Gaspari: tra musica, bibliografia e collezionismo: centoventuno lettere armoniche tra Roma e Bologna (1848–1861)*, hg. von Salvatore de Salvo Fattor, Faleria 2019.

3 Franz Sales Kandler: *Ueber den Musikzustand von Rom*, in: *Münchener Allgemeine Musikzeitung* 30 (1828), 3. Mai, Sp. 474f. Das hier wiedergegebene Zitat orientiert sich stark an der Vorrede zu Santinis Katalog von 1820. Der aus Klosterneuburg stammende Kandler ist insbesondere durch seine deutsche Bearbeitung von Giuseppe Bainis Palestrina-Biographie (Rom 1828) bekannt. Sie wurde nach Kanders Tod von Raphael Georg Kiesewetter herausgegeben (Leipzig 1834).

4 Fortunato Santini: *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma. Nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de' SS. XII. Apostoli*, Rom 1820, S. 3. Auszüge aus Santinis Katalog finden sich in: Wladimir Stasoff: *L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome*, Florenz 1854, S. 39–65.

5 Kandler, *Ueber den Musikzustand von Rom* (wie Anm. 3), Sp. 475.

Uta Schaumberg

Die Musikaliensammlung von Anton Friedrich Justus Thibaut in der Bayerischen Staatsbibliothek München

I – Der Ankauf der Sammlung

Fast genau zwei Jahre nach dem Tod von Anton Friedrich Justus Thibaut erscheint im März 1842 ein gedrucktes »Verzeichniss der von dem verstorbenen Grossh. Badischen Prof. der Rechte und Geheimenrathe Dr. Anton Friedrich Justus Thibaut zu Heidelberg hinterlassenen Musikaliensammlung, welche als ein Ganzes ungetrennt veräussert werden soll«.¹ Herausgeber ist die Neue Akademische Buchhandlung und Buchdruckerei Karl Groos Heidelberg. Auf der Rückseite des Titelblatts wird mitgeteilt, dass der Verkauf durch die Buchhandlung oder durch Dr. Karl Thibaut erfolgen soll. Das ist Thibauts erstgeborener Sohn Carl (1807–1881), ebenfalls Jurist, der zunächst Privatdozent, dann ab 1839 Bibliothekar in der Universitätsbibliothek Heidelberg war.² Darunter erscheint für ausländische Kunden eine beeindruckende Auflistung von Vertriebspartnern in ganz Europa. Dennoch bleiben die Käufer aus. In den folgenden fünfzehn Jahren findet sich kein Interessent, der bereit ist, die komplette Sammlung zu erwerben. Als Grund wird die zu hohe Preisvorstellung der Erben überliefert.³ Vermutlich wird auch die gewünschte geschlossene Abgabe eine Rolle gespielt haben, und vielleicht auch die unscheinbare Anlage des kleinen Katalogs. Er verzeichnet sämtliche Quellen in einem einzigen Alphabet der

Komponisten mit denkbar knappen Angaben. Da keinerlei weitere Beschreibung erfolgt, verbergen sich attraktive und seltene Quellen wie handschriftliche Opernpartituren des 18. Jahrhunderts hinter unscheinbaren, teils auch irreführenden Kurztiteln.⁴

Offenbar rechnen die Anbieter damit, dass sich vor allem ausübende Musiker für die Sammlung interessieren. Karl Groos weist im Vorwort darauf hin, »dass die grosse Mehrzahl der Werke zum Zweck der Aufführung mit ausgeschriebenen Stimmen versehen ist, was namentlich Singvereinen höchst erwünscht seyn dürfte«. Dieser anvisierte Käuferkreis zeigt offensichtlich kein Interesse.

Fünfzehn Jahre später, am 1. Februar 1857, wird der 35-jährige Julius Joseph Maier zum ersten Konservator der Musikabteilung der Münchner Hof- und Staatsbibliothek berufen.⁵ Eine seiner ersten größeren Unternehmungen ist eine Reise nach Heidelberg, wo er am 2. September 1857 eintrifft.⁶ Die Direktion der Bibliothek hat ihn offiziell beauftragt, die Sammlung Thibaut zu sichten. Am 5. September 1857 schreibt Maier an die Direktion: »Die Sammlung steht in bester Ordnung in der Universitätsbibliothek und ich arbeite von Morgens bis Abends darin.« Mit einem günstigen Preis sei zu rechnen: »Die Erben scheinen zur Veräußerung sehr geneigt und ich hoffe möglicherweise unter 2000 rt kaufen zu können«. Thibauts Söhne, der Arzt Emil Thibaut und der

1 Zitiert im Folgenden als »Katalog Groos«.

2 Biografische Angaben zu Carl Thibaut in: Rainer Polley: *Anton Friedrich Justus Thibaut (AD 1772-1840) in seinen Selbstzeugnissen und Briefen*, Teil 2: Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1982, S. 727.

3 Julius Joseph Maier in seinem Bericht an die Direktion der Hof- und Staatsbibliothek vom 30.9.1857: »und wenn seine Musiksammlung bis jetzt nicht verkauft wurde, so lag der Grund nur darin, dass die Erben unmittelbar nach seinem Tode allzu hohe Summen verlangt und damit Kauflustige auf lange verschreckt hatten.« BayHStA, Hof- und Staatsbibliothek vorl. Nr. 1681.

4 So erscheint ein 166 Seiten umfassender Band mit Arien aus Valentino Fioravantis Opera buffa *Il bello piace a tutti* (D-Mbs, Mus.ms. 779) im Katalog Groos als »Aria Il tenero mio core«. Bei der prächtig gebundenen, 190 Seiten umfassenden Partitur von Händels *Riccardo primo, Re d'Inghilterra* (D-Mbs, Mus.ms. 819) steht im Katalog: »Ricardo I. Italien. Text«. Ein schöner Band mit 28 Kantaten von Emanuele d'Astorga (D-Mbs, Mus.ms. 676) wird bezeichnet als »Astorg [Barone]. Cantate«.

5 Personalakte von Julius Joseph Maier. BayHStA, Hof- und Staatsbibliothek vorl. Nr. 3234.

6 Alle Dokumente zur Erwerbung der Sammlung in BayHStA 1681 (wie Anm. 3).

Silke Leopold

»Ächte Volkslieder«

Thibaut und seine Sammlung von Nationalgesängen

Wenn Charles Burney auf seinen musikalischen Reisen durch Europa an einem der Orte ankam, deren Musikleben er zu studieren gedachte, führte ihn, ausgestattet mit einem Portfolio voller Empfehlungsschreiben, sein erster Weg zu einem seiner Landsleute – wichtige Persönlichkeiten von den britischen Inseln, die ihm die Türen zu den noch wichtigeren Musikern vor Ort öffnen helfen sollten. In Potsdam, wo er 1772 ankam, suchte er George Keith, Earl Marischal auf, einen hochbetagten schottischen Adligen mit einer bewegten Biografie, die ihn 1747 an den Hof Friedrichs II. von Preußen und dann als dessen Gesandten durch halb Europa geführt hatte. Der König hatte dem Earl 1764 als Alterssitz eine Villa in der Nähe des Schlossparks Sanssouci bauen lassen, und Burney hoffte, durch ihn Zugang zu den berühmten Abendmusiken zu erhalten. Obwohl es dem fast 80 Jahre alten »Lord Marshal«, wie er betonte, seit Langem schon zu beschwerlich war, bei Hofe zu erscheinen, sicherte er Burney doch seine Hilfe zu, und er erwies sich trotz eingestandenem Desinteresse an aller Musik, die nicht auf schottischem Dudelsack gespielt wurde, als ein ausnehmend interessanter Gesprächspartner. Denn um seine Unlust an der Musik dann doch etwas zu relativieren, fuhr er fort: »but lest you should think me too insensible to the power of sound, I must tell you, that I have made a collection of national tunes of almost all the countries of the globe, which I believe I can show you.«¹ Tatsächlich wurde das Buch gefunden, und Burney musste die ganze Sammlung ohne Begleitung eines Instruments durchsingen, während dem alten Earl zu fast jedem Stück eine Anekdote einfiel.

George Keith war nicht der Einzige, der in dieser Zeit Interesse an der Musik der Anderen bekundete, und Charles Burney der wahrscheinlich

kompetenteste Gesprächspartner, denn auch er interessierte sich nicht nur für die Musik in Europa. Seinen Sohn James hatte er bei der Marine untergebracht, und dieser war 1772 mit James Cook in See gestochen und hatte auf der Expedition durch die Südsee und die Antarktis interessante musikalische Beobachtungen gemacht, so etwa über die Tonganer: »they sing slow and ended with the minor Chord[;] it put me in mind of the Church Singing among the Roman Catholics.«² Bei den Maori in Neuseeland entdeckte James Burney nicht nur die Nasenflöte, sondern auch sogar so etwas wie Kontrapunkt: »the New Zealand counterpoint consists only of a regular succession of major and minor thirds intermixed: but even this appears a high refinement in the musical art, when we consider it as the production of a set of hungry and miserable cannibals'.«³

Es dürfte kein Zufall sein, dass das Interesse an außereuropäischer Musik zunächst vornehmlich in England, der Seefahrernation und Kolonialmacht, gepflegt wurde. Etwa gleichzeitig mit dem Interesse an den Melodien fremder Völker entstand ebendort freilich auch das Interesse an den Liedern der eigenen Vergangenheit. 1765 publizierte Thomas Percy, der Geistliche und spätere Bischof von Dromore in Irland eine Sammlung mit dem Titel *Reliques of Ancient English Poetry; Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and other Pieces of our earlier Poets (Chiefly of the Lyric kind), Together with some few of later Date*, die für die spätere Entwicklung der Dichtkunst in England ebenso wie auf dem Kontinent immense Bedeutung erlangen sollte. Percy veröffentlichte diese Sammlung alter Gesänge, um zu zeigen, wie die Zivilisation seither vorangekommen war: »It is prompted by natural curiosity

1 Charles Burney: *The present state of music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, Vol. II, London 1773, S. 121.

2 Zitiert nach David Irving: *The Pacific in the minds and music of Enlightenment Europe*, in: *Eighteenth-Century Music* 2 (2005), Vol. 2, S. 210.

3 Ebd., S. 211.

Marcel Klinke

Eine »Kunstschule [...] zur Bildung des musikalischen Geschmacks«

Caroline Rudolphs Institut für Mädchenerziehung und Thibauts Heidelberger Singkreis

In einem Brief an den in Rom weilenden Alt-historiker Barthold Georg Niebuhr vom 21. Mai 1823 erklärte Anton Friedrich Justus Thibaut, er widme seit fünfzehn Jahren »alle [seine] Erholungsstunden der ernsten Musik«.¹ Diese Aussage könnte dazu verleiten, den Beginn seiner intensiven musikalischen Beschäftigung um das Jahr 1808 und damit in einer Zeit anzusetzen, in der er bereits seit drei Jahren das Ordinariat für Römisches Recht an der Heidelberger Universität innehatte. Wilhelm Ehmann versammelte jedoch in seiner Habilitationsschrift eine Reihe von Referenzen, die bereits Thibauts Kieler Jahre, wo er ab 1796 zunächst als Privatdozent, ab 1798 als außerordentlicher und ab 1801 kurzzeitig als ordentlicher Professor wirkte, als Zeitraum vielfältiger musikalischer Aktivitäten ausweisen.² Auch für die anschließende, kurze Phase seiner Lehrtätigkeit in Jena (1802–1805) finden sich Hinweise auf ein bereits ausgeprägtes musikbezogenes Interesse: Ein Brief an einen Musikalienhändler bezeugt den Aufbau einer Notenbibliothek, die Thibaut zu erweitern suchte,³

zudem erinnerte er sich in einer späteren Mitteilung an seinen Freund Karl Ludwig Knebel auch an gemeinsame musikalische Zusammenkünfte während dieser Jahre.⁴

Die ersten Spuren von Thibauts musikalischem Wirken in Heidelberg liegen sodann im Umfeld der Erzieherin, Schriftstellerin und Dichterin und Caroline Rudolphi (1753–1811). Mit ihr, die 1784 in Hamm bei Hamburg ein Institut für Mädchen-erziehung begründet, bis 1803 geleitet und sodann nach Heidelberg übersiedelt hatte, könnte er bereits während seiner Zeit in Norddeutschland in Kontakt gestanden haben; als einen gemeinsamen Bekannten identifizierte Gudrun Perrey den seit 1794 als ordentlicher Professor für Philosophie in Kiel wirkenden Carl Leonhard Reinhold.⁵ Rudolphs Heidelberger Institut wurde bald zu einer prägenden Einrichtung im edukativen Panorama der Neckarstadt und weit über deren Grenzen hinaus bekannt. Friedrich Peter Wundt beschrieb es in

1 Anton Friedrich Justus Thibaut an Barthold Georg Niebuhr, 21. Mai 1823, in: Rainer Polley: *Anton Friedrich Justus Thibaut (AD 1772–1840) in seinen Selbstzeugnissen und Briefen* (= Rechtshistorische Reihe 13), 2 Bde., hier Bd. 2, Frankfurt a. M. [u. a.] 1982, S. 436f.

2 In gekürzter Fassung ist die Schrift in Gestalt zweier umfangreicher Aufsätze publiziert; vgl. Wilhelm Ehmann: *Der Thibaut-Behaghel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert*, in: *AfMf* 3 (1938), Heft 1, S. 428–483, für die Hinweise auf die Kieler Jahre vgl. S. 460, sowie ders.: *Der Thibaut-Behaghel-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert (Schluß)*, in: *AfMf* 4 (1939), Heft 1, S. 21–67.

3 »Die dringendsten Geschäfte sind schuld daran, daß ich erst heute die beyliegenden Noten zurücksende. Was mir irgend gefallen hat, und was ich nicht schon besaß, habe ich behalten. [...] Wenn Sie mit der Bezahlung der von mir behaltenen Noten bis Weihnachten warten wollen, so wäre es mir am liebsten.«; Anton Friedrich Justus Thibaut an

einen unbekannten Musikalienhändler, 3. November 1802, zit. nach Wilhelm Ehmann: *Musikalische Briefe von A. F. J. Thibaut*, in: *Heidelberger Jahrbücher. Neue Folge* (1939), S. 9–48, hier S. 11.

4 »Ihrer Gemahlin gedenke ich [beim Musizieren mit dem Heidelberger Singkreis] oft mit Sehnsucht. Einen solchen Gesang wie den ihrigen, werde ich nie wieder hören; und wie würde ihr Gesang vor allen Dingen zu Kirchenmusiken passen!«; Anton Friedrich Justus Thibaut an Karl Ludwig Knebel, 28. Oktober 1815, in: Polley, *Selbstzeugnisse und Briefe* (wie Anm. 1), S. 298.

5 Vgl. Gudrun Perrey: *Das Leben der Caroline Rudolphi (1753–1811)*, Heidelberg 2010, S. 174. Über ihre pädagogischen Aktivitäten hinaus scheint Rudolphi im Umkreis ihres Hammer Instituts auch einen illustren Salon unterhalten zu haben, zu dem neben den Hamburger Bürgerfamilien Sieveking und Reimarus etwa auch Matthias Claudius, Friedrich Gottlieb Klopstock und Friedrich Heinrich Jacobi gehörten. Überdies wurden einige ihrer Gedichte von verschiedenen Komponisten vertont; vgl. hierzu Otto Rüdiger: *Caroline Rudolphi. Eine deutsche Dichterin und Erzieherin, Klopstocks Freundin*, Hamburg [u. a.] 1903, S. 255f.

Ullrich Scheideler

Anton Friedrich Justus Thibaut und Bernhard Klein

Facetten einer nicht immer einfachen Beziehung

Wohl in den 1830er Jahren erschien eine mit »Berliner Künstler« betitelte Sammlung von Lithografien. Die »N^o II« zeigt die Köpfe von sechs Komponisten: Hinten rechts ist Felix Mendelssohn Bartholdy erkennbar, daneben Carl Friedrich Rungenhagen und Gaspard Spontini. Vorn sind die Köpfe von Friedrich Wollank und Carl Friedrich Zelter platziert, in der Mitte und somit im Zentrum aber steht Bernhard Klein. Auch wenn man vermutlich weder aus der Bildaufteilung noch aus der Auswahl der Komponisten weitreichende Schlüsse ziehen sollte, so zeigt diese Lithografie doch zumindest eines: Der heute weitgehend unbekannte Bernhard Klein zählte einmal zu den Repräsentanten der Berliner Musikkultur. Dass dies so war, hat einerseits mit den seinerzeit führenden Berliner Institutionen und andererseits mit für den in Berlin repräsentativen Gattungen zu tun, die eben vorwiegend vokal geprägt waren und neben der Oper das Lied und die geistliche Vokalmusik betrafen. Fünf der sechs Personen sind zudem eng mit der Sing-Akademie zu Berlin verbunden (alle außer Spontini), je drei sind als Komponist von Liedern und geistlicher Musik hervorgetreten. In allen drei Bereichen waren insbesondere zwei Komponisten aktiv: Mendelssohn und Klein. In der Person Kleins spiegelt sich darüber hinaus noch ein weiterer typischer Zug der Berliner Musikgeschichte der Zeit um 1830 wider: Wie Georg Poelchau, Gustav Wilhelm Teschner oder auch Zelter und Otto Nicolai besaß er großes Interesse an der älteren Musikgeschichte, die ihn auch zu einer umfangreicheren Sammeltätigkeit anregte.

Bernhard Klein, 1793 in Köln geboren und zunächst auch an diesem Ort tätig, war 1818 nach Berlin gekommen, um, wie es im 1820 verfassten »Lebensläuflein« heißt, »bey dem Prof. Zelter den Unterweisungs-Gang so wie er hier getrieben wird kennen zu lernen.«¹

Ursprünglich war vereinbart worden, dass Klein nach Ablauf von zwei Jahren wieder nach Köln zurückkehren sollte, doch blieb er letztlich in Berlin, erhielt um 1823 eine Dozentenstelle am neu gegründeten Institut für Kirchenmusik,² an dem er Musiktheorie und teilweise auch Gesang unterrichtete.³ Kompositorisch ist Klein vor allem als Liederkomponist hervorgetreten, daneben sind zwei umfangreiche Oratorien entstanden (*Jephta* op. 29 im Jahr 1828 und *David* op. 34 im Jahr 1829/30), zwei Opern sowie eine Fülle kleinerer geistlicher Werke, die zum größten Teil im Berliner Verlag Trautwein erschienen. 1824 heiratete er Lili Parthey, eine Enkelin des Schriftstellers und Philosophen Friedrich Nicolai, was insofern für die hier zu behandelnde Fragestellung von Interesse ist, als Klein die Hochzeitsreise nach Italien u. a. dazu nutzte, in Archiven und Bibliotheken nach Musikalien zu fahnden.

Wie in Kreisen der an älterer Musik Interessierten üblich, war man gut vernetzt und pflegte Kontakte zu anderen Sammlern, sodass es einigermaßen unausweichlich war, dass sich Klein und Thibaut begegnen sollten. Kleins Kontakt zu Thibaut kam im Oktober 1816 zustande, als Klein von Köln aus nach Wien aufbrach und in Heidelberg Station machte (in Wien sollte er nie ankommen). Unter Vermittlung seines gleichaltrigen Kölner und nun in Heidelberg wohnenden Bekannten Sulpiz Boisserée, der sich

Signatur Mus. ep. Klein, Bd. 3. Zur Biografie Kleins vgl. die immer noch maßgebliche Übersicht in Carl Koch: *Bernhard Klein (1793–1832). Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte, im besonderen Berlins*, Leipzig 1902.

2 Das Königliche Institut für Kirchenmusik, dessen Einrichtung auf eine Initiative Zelters zurückgeht, wurde offiziell 1822 in Berlin gegründet und diente der Musiklehrer- und Organistenausbildung in Preußen.

3 Zu seinen Schülern gehörten u. a. Siegfried Wilhelm Dehn, Otto Nicolai und Carl Friedrich Weitzmann. Kleins Unterrichtsmaterialien sind ebenso wie die Schülerlisten der einzelnen Jahrgänge erhalten und werden heute im Nachlass der Staatsbibliothek aufbewahrt.

1 Brief Kleins vom 11. Juli 1820 an Johann Valentin Teichmann, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz,