

Der Ruster „Musikbaron“

Franz Friedrich Böcklin von Böcklinsau (1745–1813) und die Musik in der Ortenau¹

Christoph Schmider

Einleitung

Noch nie hat wohl ein Lobredner die Unverschämtheit gegen das Publikum weiter getrieben, als der Verf[asser] der beyden Biographien des H[er]rn v. Boeklins (...) Ich nehme hier feierlichst mein Wort (...) wieder zurück, als ob H[er]r Pf[arrer] Christmann eines solchen Gewäsches fähig sey. Eher wollte ich es der Eitelkeit u.s.w. des Herrn von Boeklin zutrauen, sie selbst aufgesetzt zu haben. (...) Seine Noten-Produkte haben noch Niemandem der Mühe werth geschienen, ein Wort darüber zu verlieren. Auch ich würde mich gehütet haben, den Namen Boeklin hier noch einmal zu wiederholen, wäre es nicht geschehen, um wegen der prahlerhaften Lüge, aus welcher der ganze Artikel Boeklin im a[lten] Lex[ikon] besteht, die Leser um Verzeihung zu bitten.²

Nicht sehr schmeichelhaft ist es, was über den „Musikbaron“ Franz Friedrich Sigismund August Böcklin von Böcklinsau in der 1812 bis 1814 erschienenen zweiten Auflage von Franz Ludwig Gerbers „Lexikon der Tonkünstler“ steht. Umgekehrt hat „The New Grove“, eines der bedeutendsten Musiklexika unserer Zeit, dem Musikbaron einen in positivem Grundton gehaltenen Artikel von deutlich mehr als einer halben Spalte gewidmet – und somit den Schluss nahegelegt, dass er nicht ganz unbedeutend gewesen sein dürfte.

Nach 1814 hatte sich lange Zeit niemand mehr näher mit dem Musikbaron beschäftigt, was seinen Grund in Gerbers vernichtendem Urteil gehabt haben könnte. Eine eingehendere Würdigung, die sich näher mit dem musikalischen und musiktheoretischen Schaffen auseinandersetzt, gibt es erst aus dem 20. Jahrhundert. Titel, Zeitpunkt und Ort der Veröffentlichung lassen allerdings eine gewisse Vorsicht angeraten erscheinen: Die Rede ist von einem Aufsatz, den Josef Müller-Blattau unter dem Titel „*Ein alemannischer Musikfreund zu Goethes Zeit*“ im Jahr 1938 im Jahrbuch der Stadt Freiburg veröffentlichte. Der Band hieß „*Volkstum und Reich. Ein Buch vom Oberrhein*“ und enthielt Beiträge wie eine „*Hymne an die Jugend*“ von Baldur von Schirach oder eine Abhandlung über „*Schicksal des Erbes*“

– *Erbe als Schicksal der Alemannen*“ von Eugen Fischer.³ Müller-Blattaus Aufsatz enthält zwar erstaunlich wenig braunes Gewäsch, und was er über Böcklins musiktheoretische Werke zu sagen weiß, dürfte als fundiert betrachtet werden, da doch an seiner fachlichen Kompetenz keine Zweifel nötig sein sollten – gleichwohl ist die Darstellung alles andere als untendenziös.

Müller-Blattaus Urteil über Böcklins Kompositionen fällt knapp und wohlwollend aus: „*Die Liedersammlungen, die er drucken ließ, sind gute Hausmusik der Zeit, nicht besser und nicht schlechter als all das Mittelgut, das damals musiziert wurde.*“⁴ Ist das aber ein hinreichender Grund, sich näher mit diesem Mann und seinem Schaffen zu befassen? Vielleicht in Kombination mit dem eingangs zitierten Artikel aus Gerbers Lexikon. Wenn ein Musiker wie Böcklin von einem einflussreichen Zeitgenossen einer derart vehementen Attacke für wert erachtet wird, dann muss doch etwas dahinterstecken. Vor allem dann, wenn die Bewertung zwei Jahrzehnte zuvor noch rundum positiv ausgefallen war – dazu später noch mehr.

Bleibt schließlich ein letzter Grund: Jeder, der sich mit der Musikgeschichte der südlichen Oberrheinregion im 18. Jahrhundert auseinandersetzen will, wird über kurz oder lang auf den Musikbaron, speziell auf seine „*Beyträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland; nebst freymüthigen Anmerkungen über die Kunst*“ stoßen, die er im Jahr 1790 in Freiburg drucken ließ.⁵ Sie bieten gewissermaßen eine Momentaufnahme des Musiklebens zwischen Straßburg und Freiburg in der Dämmerung des „Alten Reiches“ und sind daher eine bedeutsame Quelle für die Musikgeschichtsschreibung.

Noch aber will ich nicht zum eigentlichen Thema übergehen, sondern Sie mit weiteren Vorbemerkungen belästigen. Gerne wäre ich zu definitiven Erkenntnissen über den Musikbaron gelangt – und würde sie Ihnen liebend gerne vortragen –, doch je länger ich mich mit dem Mann beschäftigt habe, desto unerreichbarer schien mir dieses Ziel. Anfangs dachte ich, mit ihm und seinem Leben ein in jeder Hinsicht überschaubares Thema zu haben. Die möglichen Stolperfallen glaubte ich zu kennen, ebenso wie ich davon überzeugt war, sie vermeiden zu können: Müller-Blattaus Aufsatz bräuchte ich nur zu „entnazifizieren“ und hätte dann ein verlässliches Urteil aus berufenem Munde, an dem ich mich orientieren könnte. Bei Gerbers Lexikon würde ich die Wahrheit irgendwo zwischen den Lobeshymnen der ersten und dem Verdammungsurteil der zweiten Auflage finden. Gesicherte Fakten würde ich darüber hinaus einem von Alfred Graf von Kageneck – einem Verwandten des Musikbarons – verfassten Lebensbild sowie dem Artikel im „New Grove“ entnehmen können.⁶

So weit, so gut – nur: Woher stammen diese Fakten? Letztlich weitgehend von Böcklin selbst. An und für sich brauchte das nichts Schlechtes zu bedeuten, sondern könnte im Gegenteil sogar ein besonders hohes Maß an

Authentizität gewährleisten – wenn es da nicht die Frage nach seiner Glaubwürdigkeit gäbe. Nicht dass ich zu der Ansicht gekommen wäre, der Musikbaron müsse eigentlich „Lügenbaron“ genannt werden – dieses Prädikat ist ja ohnehin schon vergeben –, aber ich habe inzwischen doch Zweifel, ob er wirklich in allem beim Wort genommen werden darf. Um noch einmal mit Gerber zu sprechen:

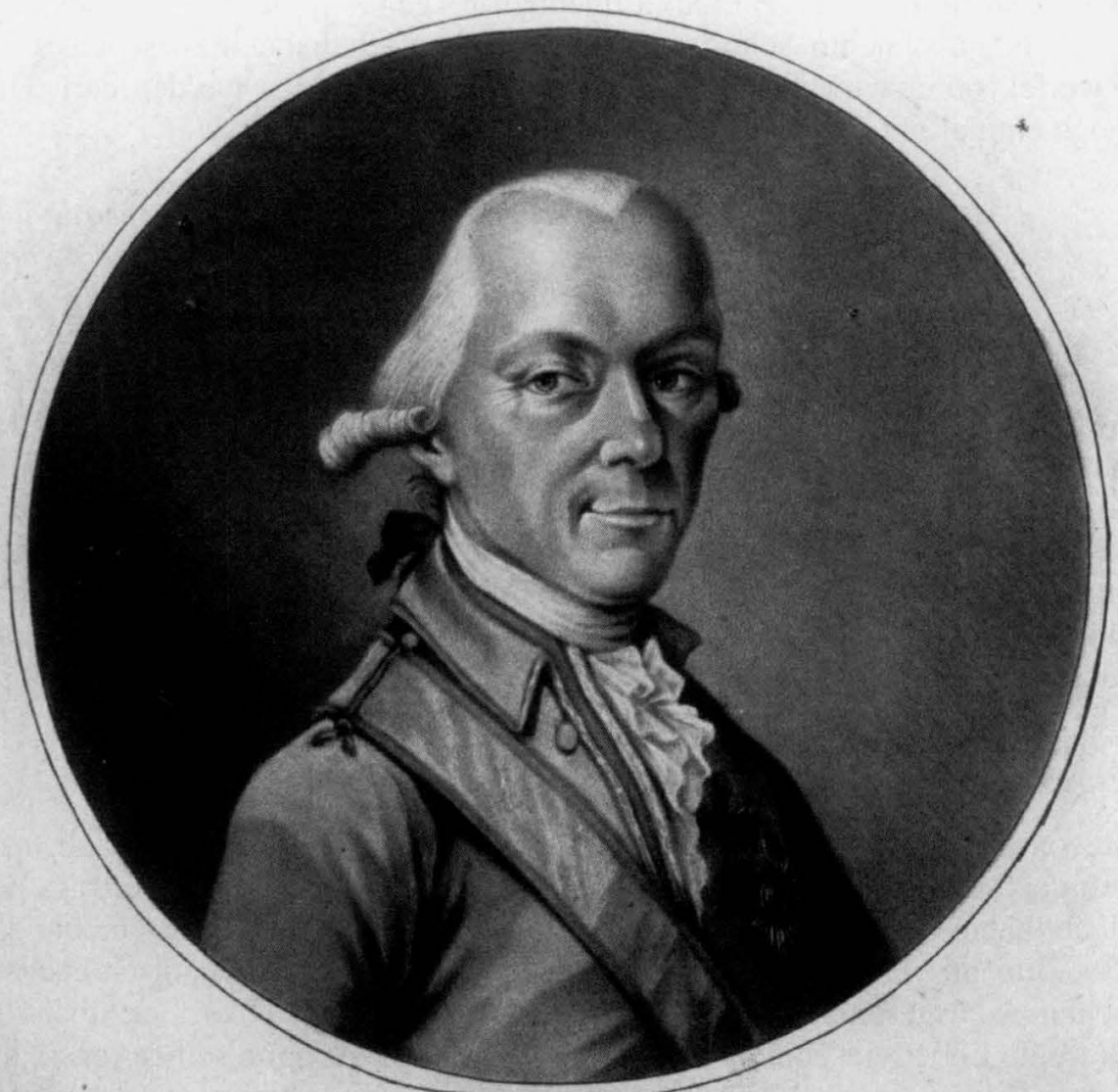
„Als ich nach der Zeit seine Arbeit näher kennen lernte, wurde ich, nach allen dem Posaunen-Getöse von seinen musikalischen Kenntnissen, ungewiß, ob selbiges bloße Persiflage wäre, womit er das Publikum zum Besten haben sollte, oder baare Unwissenheit?“⁷

Was ich Ihnen bieten kann, ist also nichts weniger als ein abschließendes Ergebnis. Schon gar nicht ist es „die Wahrheit über Franz Friedrich Böcklin von Böcklinsau“, sondern ein Forschungsbericht, der vielleicht mehr Fragen aufwirft, als er beantworten kann. Darunter auch die Frage, ob ich im Laufe meiner Beschäftigung mit dem Musikbaron nicht vielleicht mehr über manche Mechanismen der Musikgeschichtsschreibung erfahren habe als über seine Person und sein Schaffen?

Zur Biographie

Bevor ich Sie nun mit dem Protagonisten näher bekannt machen kann, will ich noch sagen, wie ich mir die inhaltliche Gliederung meines Vortrags gedacht habe. Gleich werde ich ein paar Angaben zur Familiengeschichte der Böcklins anschließen und einige wichtige Vertreter dieses badisch-elsässischen Adelsgeschlechts kurz vorstellen. Nach einem Überblick über die bewegte Lebensgeschichte des Musikbarons will ich dann seinen musikalischen Bildungsgang schildern. Anschließend werde ich kurz auf einige seiner Kompositionen eingehen, oder vielmehr auf die Schwierigkeiten, die es dabei gibt. Etwas ausführlicher werde ich mich sodann dem Musikhistoriker und Musiktheoretiker Böcklin von Böcklinsau zuwenden, ehe ich ein paar Worte über die Musik im Hause Böcklin zu Rust sagen und dann kurz referieren werde, was er über die Musik in unserer Region – und speziell in und um Ettenheim – in der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu berichten weiß. Und schließlich will ich mich noch an einer Wertung seiner Bedeutung versuchen.

Das Geschlecht der Böcklin lässt sich seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Straßburg und Umgebung urkundlich nachweisen.⁸ Die Versuche erfindungsreicher Familienhistoriker früherer Zeiten, sie bis auf einen „Triboker“ genannten keltischen Stamm zurückzuführen, erinnern zwar an ähnliche Bemühungen anderer adliger Familien – die Habsburger etwa haben ja keine Kosten und Mühen gescheut, um ihre direkte Abstam-



F. Elias Haid fecit.

*F. F. S. A. Reichsfreiherr Boecklin
von und zu Boecklins = Au, Herr zu Rust &c.
Oberster, Geh. Rath und Kämmerer; verschied. Akade-
mien und gelehrten Gesellsch. Mitglied; des rothen Adler-
Ordens Großkreutz. &c.*

Porträt „Musikbaron“ Böcklin von Böcklinsau. Quelle: Staatsarchiv Freiburg, U 101/1-57

mung von den Trojanern beweisen zu lassen –, sind jedoch von vergleichbar geringem Wahrheitsgehalt. Auch der Ritter Rupprecht Bock, der angeblich um 1200 auf der Rupprechtsau nahe Straßburg saß und mit seiner Frau Duchildis von Königshofen 20 Kinder hatte, von denen nur der jüngste Sohn die Eltern überlebte und 1242 auf einer Wallfahrt nach Jerusalem verstorben sei, ist als Sagengestalt anzusehen. Stammvater der Böcklins ist also wohl jener Straßburger Grundbesitzer und Ratsherr Ulrich Bock, der ab 1266 in schriftlichen Quellen auftaucht. Er und seine Nachfahren stellten sich beim Vermehren des Familienbesitzes recht geschickt an, so dass sich die Güter rasch weit über die Grenzen der Stadt Straßburg hinaus erstreckten.

Bald teilte sich die Familie in mehrere Linien. Eine behielt den Namen Bock bei und erlosch 1791 im Mannesstamm, eine jüngere begann ab etwa 1400 damit, sich Böcklin zu nennen – diese existiert meines Wissens bis heute. Aus diesem Zweig stammt jener Bernhard Böcklin, der ab 1411 das Dorf Bischheim im Elsass, die Herrschaft Mörburg bei Schuttern und das gleichfalls im Elsass gelegene Dorf Obenheim in seinen Besitz bringen konnte. 1442 schließlich erwarb er Dorf und Herrschaft Rust – wo ja bis heute das Böcklinsche Schloss steht. Zugleich behielten die Böcklins aber immer auch einen Sitz in Straßburg bei, und regelmäßig nahmen Familienmitglieder Plätze in Rat und Regierung sowie in Gremien der reichsunmittelbaren Ritterschaft ein. Hingegen taten sich im Lauf der Jahrhunderte nur recht wenige der Böcklins durch besondere Gelehrsamkeit hervor, und auch zum geistlichen Stand fühlten sich nicht viele von ihnen hingezogen.

Eine der wenigen Ausnahmen machte der einem weiteren Familienzweig entstammende Wilhelm von Böcklin, der nach langjähriger Tätigkeit als Gesandter und zuletzt Hofmarschall Kaiser Karls V. in vorgerücktem Alter als Witwer noch Kleriker wurde, es bis zum Dompropst von Magdeburg brachte und 1584 eine bedeutende Stiftung zugunsten des Freiburger Münsters machte. Die „Böcklinkapelle“, in der sein recht bombastisches Grabmal steht, erinnert bis heute an ihn, und dort hängt auch das romanische „Böcklinkreuz“, eines der künstlerisch bedeutendsten Ausstattungsstücke des Münsters. Dessen Entstehungsgeschichte steht freilich, soviel ich weiß, nicht in Zusammenhang mit den Böcklins – es wird auf die Zeit um 1200 datiert und wäre demnach ein gutes Stück älter als die Familie.

Eher schon als durch besondere geistige Leistungen fielen so manche der Böcklins in Straßburg und Umgebung durch „Gewalttat und Frevel“ unangenehm auf, während andere die offenbar als Familienerbe von Generation zu Generation weitergegebene Streitlust im Militärdienst auslebten. Mehrmals im Lauf der Jahrhunderte war die Familie durch unglückliche Geschehnisse im Kriegseinsatz stark dezimiert, und kurz nach dem Jahr 1740 scheint sie sogar akut vom Aussterben bedroht gewesen zu sein. Die gan-

zen Hoffnungen auf den Fortbestand der Familie konzentrierten sich zu diesem Zeitpunkt, nachdem seine drei Brüder allesamt im Krieg gefallen waren, in der Person des 1704 geborenen Franz Jacob Christian Böcklin von Böcklinsau – dieser freilich war mit seinen fast vierzig Jahren noch ledig. Am 15. November 1744 jedoch heiratete er in Lahr Charlotte von Dungern. Diese Ehe stand allerdings unter keinem guten Stern, denn Franz Jacob Christian war ein rechter Sonderling, die rund 16 Jahre jüngere Charlotte hingegen scheint, vorsichtig ausgedrückt, etwas leichtfertig gewesen zu sein.

Franz Friedrich Sigismund August Freiherr Böcklin von Böcklinsau – den ich der Einfachheit halber fortan kurz „Musikbaron“ oder „Böcklin“ nennen will – wurde am 28. September 1745 in Straßburg geboren. Bald darauf, im Jahr 1750, wurden seine Eltern geschieden, das Sorgerecht dem Vater zugesprochen. Nach dessen Tod im Jahr 1762 wurde Philipp Reinhard Freiherr von Berstett zu seinem Vormund ernannt, was eine kluge Wahl gewesen zu sein scheint. Allerdings reichte sein Einfluss offenbar nicht weit genug, um den Musikbaron zuverlässig und auf Dauer vor Dummheiten zu bewahren.

Franz Friedrich, der ein aufgeweckter Junge gewesen sein muss, begann bereits im Alter von 15 Jahren mit dem Studium an der Straßburger Universität. Staatsrecht, Geschichte, Philosophie und diverse Naturwissenschaften waren seine Fächer. Mit knapp zwanzig Jahren erhielt er den Posten eines adeligen Beisitzers im Kleinen Rat zu Straßburg, um auf diesem Wege praktische Erfahrung für eine spätere Tätigkeit im Staatsdienst zu sammeln. Eine Italienreise, wohl in den frühen 1760er Jahren, diente der Erweiterung des kulturellen Horizonts. Einem ersten Abschluss – in Botanik – sollte die juristische Promotion folgen, doch nun nahm das Leben des Musikbarons eine Wende ins Romanhafte: Anlässlich eines Besuchs bei seiner Mutter hatte er sich in Caroline Freiin Roeder von Diersburg verliebt, und es gelang ihm, sie zur Eheschließung zu bewegen. Ihr Vater hatte, wie sich später herausstellte, kräftig nachgeholfen, indem er seiner Tochter versprach, sie totzuschlagen, sollte sie nicht dazu bereit sein. Die Hochzeit fand am 31. August 1765 statt, heimlich, überstürzt und formal mangelhaft, aber dennoch gültig.

Die Ehe war wohl nicht sehr glücklich, die Eheleute hatten sich wenig zu sagen und besaßen kaum gemeinsame Interessen. Dennoch bekamen sie mit schöner Regelmäßigkeit beinahe Jahr für Jahr ein Kind, insgesamt elf an der Zahl. Mehrere von ihnen überlebten das Kindesalter nicht, zwei Söhne starben ledig und kinderlos, und nur einer, der älteste Sohn, trug durch seine Kinder und Kindeskinde den – mittlerweile mit „oe“ geschriebenen – Namen weiter bis in unsere Zeit.

Im Jahr 1784 trennten sich der Musikbaron und seine Frau – Caroline ließ sich in Straßburg nieder, Franz Friedrich nahm seinen Hauptwohnsitz

im Familienschloss zu Rust. Hier lebte er ziemlich zurückgezogen, befasste sich mit der Verwaltung seines durch ererbte wie eigene Schulden sehr belasteten Vermögens und frönte ansonsten seinen Hobbies. Zu seiner zunehmenden gesellschaftlichen Isolierung trugen mehrere Faktoren bei: Sein weitgehendes Desinteresse an standesgemäßen Vergnügungen wie der Jagd oder dem geselligen Genuss geistiger Getränke, seine mit zunehmendem Alter immer stärker ausgeprägte Angewohnheit, Besucher, ob sie wollten oder nicht, in tiefschürfende Gespräche über Gott und die Welt zu verwickeln, und schließlich wohl auch eine wenig standesgemäße, von der Umwelt als skandalös empfundene Liaison.

Der Musikbaron starb am 3. Januar 1813 plötzlich und überraschend – Todesursache war angeblich, wie man bei der Obduktion festgestellt haben will, ein in die Luftröhre geratener Gallenstein.⁹

Musikalischer Bildungsgang

Böcklins musikalischer Werdegang ist nicht außergewöhnlich und durchaus seinem Stand entsprechend. Der Vater scheint sein musikalisches Talent früh erkannt und gefördert zu haben. Klavierstunden erteilte ihm in Straßburg der nur rund zehn Jahre ältere Johann (Jean) Schobert (um 1735–1767). Daneben lernte der junge Musikbaron Geige, Viola d’amore, Bratsche, Flöte und Klarinette und erhielt auch Gesangsunterricht. Im Jahr 1772 hielt er sich geraume Zeit als „Wirklicher diensttuender Kammerherr“ am württembergischen Hof auf. Für seine musikalische Entwicklung wesentlich war die Bekanntschaft, die er mit dem Stuttgarter Hofkapellmeister Niccolo Jomelli (1714–1774) machte, und der Unterricht, den er bei ihm genoss. Jomelli sei, so wird berichtet, sehr von seinem Talent angetan gewesen und habe zu ihm gesagt: „*Ewig schade, daß nicht ein anderer Ihre Talente besitzt, der sich bloß allein mit der Musik abgeben könnte oder müsste.*“¹⁰ Anschließend setzte der Musikbaron seine Ausbildung bei Franz Xaver Richter (1709–1789) fort, ehemals Mitglied der Mannheimer Hofkapelle und seit 1769 Kapellmeister am Straßburger Münster. Auch dieser habe große Stücke auf sein Talent gehalten und ihm geraten, zumindest einen Teil seiner Zeit ganz der Musik zu widmen.¹¹

Durchaus renommierte und auch heute (wieder) anerkannte Lehrer hätte Böcklin also gehabt, doch damit nicht genug. Um 1782 war er für rund ein Jahr als Gesandter des Fürsten August-Friedrich von Anhalt-Zerbst in Wien. Dort machte er nähere Bekanntschaft mit zahlreichen Musikern. Darunter war auch Christoph Willibald Gluck (1714–1787), der ihn, wie Kageneck zu berichten weiß, „*beeinflusste und bei dem er viel über musikalische Theorie gelernt hat. Zeitlebens haben die Stunden zu seinen schönsten Erinnerungen gehört, in denen der große Mann ihm aus eigenen Werken am Klavier vorspielte.*“¹² Von Wien aus unternahm der Musikba-

ron Reisen nach Böhmen und Ungarn, nach Salzburg, Passau oder Regensburg. Überall galt sein Interesse der Musik, von überall brachte er musikalische Anregungen und Erkenntnisse mit.¹³

Seine ersten eigenen Kompositionen datieren wohl aus den 1770er Jahren, und bis etwa 1790 soll er eine ganze Reihe von Werken geschrieben haben. Der Artikel im „New Grove“ nennt allein sieben Opern, mehrere Liedersammlungen, Klavierstücke, dazu Sinfonien, Oden und Kirchenmusik. Erhalten sind davon meines Wissens nur noch die 1775 in Freiburg erschienenen „24 Lieder für Junggesellen“, sowie einige wenige einzelne Lieder sowie die um 1806 in Braunschweig erschienenen „Trios für Flöte, Viola und Gitarre“ op. 30. Die von ihm herausgegebene „Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang fuer das deutsche Frauenzimmer“ aus dem Jahr 1784 enthält, soweit ich sehe, keine eigenen Werke Böcklins. Die Existenz seiner Lieder dürfte die Musikgeschichte nicht wesentlich bereichern, sondern für sie könnte vielleicht gelten, was der Musikbaron selbst in seinen „Beyträgen“ schreibt:

„Die Welt ist mit Musikalien (gleichwie mit Büchern) so häufig angefüllt, daß man wenigstens zwey Drittel davon ausmustern könnte. – Man findet darinn meistens so viel nachgemachtes und entlehntes, daß die Anzahl der Urkompositionen sehr dünn gesäet ist. – Ueber den vielen neuen Kompositionen vergißt man öfters der ältern, und zuweilen doch bessern.“¹⁴

Wesentlich interessanter als die Lieder wären beispielsweise die Opern – die offensichtlich verloren sind. Der sich aufdrängende Verdacht, diese Werke hätten gar nie existiert, sondern seien vom Musikbaron oder einem seiner Biographen schlicht erfunden, ist jedoch nicht unbedingt stichhaltig: Derlei Werke wurden in aller Regel für den Tagesbedarf geschrieben, einmal oder allenfalls wenige Male aufgeführt und anschließend „entsorgt“ – sie waren Gebrauchsmusik, die regelrecht verbraucht wurde.

Kompositionen

Zu einem fundierten Urteil über Böcklins Fähigkeiten als Komponist zu kommen, ist also ein schwieriges, wenn nicht aussichtsloses Unterfangen. Die Lieder, soweit ich sie kenne, sind allesamt als „Dutzendware“ anzusehen, mit teils schlicht gebauten, teils recht erkünstelten, aber zumeist nicht unsanglichen Melodien. Der Ambitus, der erforderliche Stimmumfang, ist allerdings mitunter enorm. Harmonisch sind die meisten Stücke recht einfach, bisweilen sogar primitiv, dabei sind sie jedoch nicht frei von handwerklichen Fehlern. Christian Friedrich Daniel Schubart beurteilte die „Lieder für Junggesellen“ freundlich, doch zugleich recht kritisch:

„Der Verfasser muß viel gute Musik, besonders welsche, gehört, sich aber nicht sonderlich um die Grundsätze der Harmonie gekümmert haben. Einige Melodien sind sehr gefällig, aber nicht selten unharmonisch und unrhythmisch ...“¹⁵

Sehr viel unfreundlicher urteilte zu Anfang des 20. Jahrhunderts der Musikwissenschaftler Max Friedlaender. Die „*Lieder für Junggesellen*“ seien Werke „eines überaus schwächlichen Dilettanten, der weder eine Melodie zu erfinden noch den Text zu declamieren weiß.“¹⁶

Müller-Blattau schließlich, der offensichtlich daran interessiert war, den Musikbaron in möglichst hellem Licht erscheinen zu lassen, tut sich schwer damit, Bedeutsames an seinen Kompositionen zu entdecken. Das Beispiel, das er seinem Aufsatz beifügt, ist nicht dazu angetan, einen gleich in Begeisterung ob dieses großen Künstlers ausbrechen zu lassen. Eher schon könnte man sich wundern über die mitunter eigenwillige – um nicht zu sagen fehlerhafte – Harmonisierung: Schubart und Friedlaender lagen anscheinend mit ihrem Urteil nicht sehr daneben. Zwar drückt sich Müller-Blattau sehr freundlich aus, aber bei näherem Hinsehen zeigt sich doch, dass er den Musikbaron keineswegs für einen bedeutenden Komponisten hält: Wichtig war er ihm wohl vor allem als „Alemanne“.

Damit Sie sich selbst ein Bild davon machen können, wie diese Lieder klingen, werden wir nun ein paar Beispiele zu hören bekommen.¹⁷ Ich will die Stücke nicht weiter kommentieren, nur eines noch als Hinweis vorausschicken: So, wie der Musikbaron sich die Lieder vorgestellt hat, werden wir Sie heute nicht präsentieren können, denn es dürfte kaum möglich sein, Künstler zu finden, die sie in den Originaltonarten darbieten könnten. Außergewöhnlich gute Knabenstimmen wären vielleicht geeignet, Koloratursopranen, oder Countertenöre. Um sie für einen „normalen“ Mann singbar zu machen, musste ich sie zum Teil erheblich nach unten transponieren – mit dem Nebeneffekt, dass die Klavierbegleitung bisweilen sehr „abgründig“ klingt.

Der Musikschriftsteller

„Beyträge ...“

Im Jahr 1790 ließ der Musikbaron bei Nikolaus Augustin Zehnder zu Freiburg seine „*Beyträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland; nebst freymüthigen Anmerkungen über die Kunst*“ drucken. In einem „Vorbericht“ verliert der Verfasser ein paar Worte über die Form, das Zustandekommen und die Absicht des Werkes. Dieses Vorwort, eigentlich nichts anderes als eine einzige *captatio benevolentiae*, lässt gleichwohl ein sehr gesundes Selbstbewusstsein erkennen:

An die Nachtigall

Aus dem Leipziger Musen-Almanach

F.F.S.A. Böcklin
von Böcklinsau

Originaltonart: a-Moll

1. Du klagst, ver - lieb - te Phi - lo - me - - le, ach un - ge -
 2. Wie thö - richt ist ein Wunsch auf Er - den, der ge - gen
 3. Ach a - ber, ach! du Gott der Her - zen, für so viel
 4. Nun leid ich, oh - ne Trost zu hof - fen, ein Spott des
 5. Drum laß' uns mit ein - an - der kla - gen! die gan - ze
 6. Viel - leicht, daß bald, o Phi - lo - me - le, mein Jam - mer
 7. Dann trag' ein Blüm - chen, lie - be Klei - ne! auf mei - nes

1. paar - te, ar - me Sie! Auch Lie - be klagt
 2. Lie - be sich em - pört! Der selt - ne Dich -
 3. Lie - der wel - - cher Dank! Ich füh - le lei -
 4. Mäd - chens, un - - be - lohnt! Was hilft's daß A -
 5. Ge - gend kla - - get auch! Sieh! blei - cher fährt
 6. mich in Wel - - ten führt, wo je - der Un -
 7. Stau - bes stil - - le Ruh! Aus Mit - leid, nicht

1. aus mei - ner See - le, und die ich lie - be liebt mich nie!
 2. -ter wollt' ich wer - den, der nim - mer liebt, und Lie - be lehrt.
 3. -der dei - ne Schmer - zen, so - bald ich dei - ne Freu - den sang!
 4. -mor mich ge - trof - fen, und Eid - lis sprö - des Herz ver - schont?
 5. Di - a - nens Wa - gen, und Seuf - zer wis - pert je - der Strauch!
 6. ge - stüm der See - le in lei - sen Frie - den sich ver - liert:
 7. aus Miß - gunst wei - ne: Daß Thy - sis frü - her starb als du!

Notenbeispiel: An die Nachtigall

„Gegenwärtige blos freundschaftliche Briefe (...) hatte ich nicht zum Drucke bestimmt: allein, weil uns von der edeln Tonkunst, besonders von der, durch so viele Revolutionen und Verbesserungen so hochgestiegenen neuern – eine Geschichte mangelt; – und vielleicht noch lange Zeit über mangeln wird, (...) in diesen meinen Briefen aber sich einige kleine Beyträge dazu vorfinden; – so ward ich (...) von einigen meiner Korrespondenten in Wien und Berlin, Kennern dieses Fachs, (ohnwiederstehlichst) ersucht: sie dem Publiko bekannt zu machen. Möchten doch diese meine Skizzen, und Bruchstücke der Tonkunstgeschichte nur einigen Beyfall erhalten! Werde ich mich so glücklich schätzen dürfen, dann sollen noch weit mehrere Briefe solcher Art, und zwar ausführlichere nachfolgen.“¹⁸

Skizzen und Bruchstücke sind es tatsächlich, was sich hinter diesen „Beyträgen“ verbirgt. Die Adressaten der insgesamt 20 Briefe, Gräfinnen, Grafen, Hofräte und dergleichen, sind nie mit vollem Namen genannt, und es ist nicht ohne weiteres erkennbar, ob es sich bei ihnen um real existierende oder fiktive Personen handelt. Immerhin dürfte als gesichert gelten, dass Gräfin Maria Franziska von Kageneck geb. Freiin von Sturmfeder Adressatin der Briefe Nr. 4 und 6 war.¹⁹ In manchen der Briefe schildert Böcklin das Musikleben einer Stadt oder einer Region, in anderen entwickelt er seine eigenen Vorstellungen von „richtiger“ oder „ächter“ Musik. Manche dieser Ideen sind so sonderbar, dass mich hin und wieder das schon angesprochene unguete Gefühl beschlich, es könne mit seinen Kenntnissen vielleicht doch nicht ganz so weit her gewesen sein. Hätte Franz Ludwig Gerber mit seinem – nicht wörtlich ausgesprochenen, aber deutlich implizierten – Scharlatanerie-Vorwurf am Ende gar recht gehabt?

Gleich den ersten Brief an einen „H[er]rn Graf v. M.“ beginnt Böcklin mit einer vehementen Verteidigung der Musik, der ich uneingeschränkt zustimmen möchte:

„Ohnmöglich kann ich's begreifen, wie es Menschen geben kann, welche nicht nur gar kein musikalisches Gehör, sondern auch wirklich die größte Gleichgiltigkeit für ein harmonievolles Konzert besitzen; ja wohl gar die feinste Musik einen vergeblichen Lärm, und die größten Tonkünstler ganz unnütze Glieder des Staates nennen! (...) Ehemals wurde die Tonkunst unter vornehmen und gesitteten Leuten, für eine nöthige Kunst gehalten, und im Gegentheile für ein Kennzeichen schlechter Erziehung angesehen, wenn man darinn unwissend war; wer nichts von Musik verstand, wurde gleich denen betrachtet, welche weder schreiben noch lesen können.“²⁰

Etwas eigenartiger werden Böcklins Ideen ein paar Sätze später. Er berichtet von einem kürzlich gehörten Konzert, bei dem ihm klar geworden sei, dass offenbar nicht jeder Komponist in jeder Gattung der Musik gleichermaßen bewandert sei: „*Ein großer Saitenbändiger*“, so meint er, sei „*selten ein vorzüglicher Komponist für lauter Blas-Instrumenten*“. Mit dieser Behauptung mag der Musikbaron durchaus recht haben. Auch mit dem nächsten Satz könnte ich mich noch einverstanden erklären, in dem er fragt, ob „*es nicht am vortheilhaftesten [wäre], wenn jeder Künstler nur solche Gattungen von Stücken aus einem Fache der Tonkunst lieferte, worinn er sich am erhabensten fühlet*“ – ein gewissenhafter Komponist, der auf sich hält, wird genau dies tun, ohne freilich darauf zu achten, ob er dafür „*vom Publikum fürnämlich bewundert wird*“.²¹

Dann aber wird's absonderlich: „*Sollt' es nicht verboten seyn, mehr, dann ein Fach zu bearbeiten? – Welches Glück wäre es für die Tonkunst, wenn ein solches Verbot überall existirete!*“²² Hier muss ich dem Musikbaron entschieden widersprechen: Ein solches Verbot, dessen bin ich gewiss, wäre kein Glück für die Musik, sondern eher der Anfang vom Ende.

Ein paar Absätze weiter ist Böcklin bei einem anderen Thema, wenn er sich aus angeblich aktuellem Anlass über Menschen ereifert, die ein Konzert besuchen, nicht um die Musik zu hören, sondern um andere zu treffen und sich mit ihnen zu unterhalten: „*Welche Unanständigkeit, andere zu stören, zu ärgern! Nicht zu gedenken, daß es eine Gleichgiltigkeit, eine Art von Verachtung – von Undank gegen die Bemühung der spielenden Tonkünstler war.*“²³ Hierin stimme ich ihm gerne wieder zu, ebenso wie in jenen Bemerkungen, die er gegen Ende dieses ersten Briefes über den Sinn wirklicher Musik und die Bestimmung wahrer musikalischer Kunst und ihrer Schöpfer macht:

„*Ein wahrer Tonkünstler muß bey seinem Tonsetzen vergessen, wer er ist – er muß aus sich selbst herausgehen und sich mitten unter die Dinge begeben, die er vorstellen will. Dies beweist von neuem, daß wer in der Tonkunst nicht etwas ganz neues, unerwartetes – und der Natur recht ähnliches liefern kann, sich mit der Tonsetzkunst niemals beschäftigen, oder wenigstens seine Geburten der Welt nicht gleichsam zur Schau darstellen sollte.*“²⁴

Könnte diese Einsicht der Grund dafür sein, dass Böcklin nach 1790 anscheinend kaum noch komponiert hat?

Keine Sorge, ich werde nun nicht in ähnlicher Ausführlichkeit auf die restlichen 19 Briefe der „Beyträge“ eingehen. Ich will Ihnen aber zumindest eine Ahnung davon vermitteln, wie breit das Spektrum der Themen ist, die der Musikbaron in seinem Werk abhandelt. Im zweiten Brief etwa fasst er seine Eindrücke vom Wiener Musikleben zusammen, wie er sie

während seines rund einjährigen Aufenthalts als anhaltischer Gesandter im Jahr 1782/83 gewinnen konnte. Dies gibt ihm Gelegenheit, über Leben und Werke einiger Wiener Musiker zu berichten – Christoph Willibald Gluck und Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) insbesondere –, und nebenbei noch seines „geweßten Lehrers in der Setzkunst“, des Stuttgarter Hofkapellmeister Niccolo Jomelli, eingehend zu gedenken. Interessant und bezeichnend ist dabei seine Perspektive, wenn er sagt: „*Gluck wurde ungefähr für Wien – was Jomelli für Stuttgart gewesen war*“ – eine eigentümliche Umkehrung der Maßstäbe, trotz aller Wertschätzung, die Jomelli seit einigen Jahren wieder zuteil wird.²⁵

Überhaupt ist es immer wieder interessant zu sehen, wie sehr sich die Einschätzung eines Zeitgenossen von der späteren, historisch gewordenen unterscheiden kann. So benennt der Musikbaron in einem kurzen Satz das aus seiner Sicht überragende Dreigestirn der Wiener Komponisten: „*Gluck, Salieri, Mozard, welche fürtreffliche Künstler sind das nicht?*“ Für Mozart und Salieri hat Böcklin in diesem Brief noch einen weiteren Satz übrig – „*Salieri und Mozard sind glücklicher im Ausdruck der sanften – als der starken Leidenschaften*“ – und dann wendet er sich Gluck und Jomelli zu.²⁶

Weiterhin entwickelt der Musikbaron in diesem zweiten Brief eigene Ansätze zu einer musikalischen Völkerkunde:

„Die Blaßinstrumente werden hier gröstantheils und bestens von den Böhmen producirt; (ein Land, das fast ganz musikalisch ist, so, wie ungefähr jener Theil von Franken und Schwaben, wo man fast auf jedem Dorfe an Sonn- und Feyertägen ein Chor voll Bauern bey der Orgel in der Kirche, eine Messe absingen, und mit allerhand Blaß- und Saiteninstrumenten begleiten sieht) unter welchen Böhmen hingegen die mehresten aus dem Riesengebürge kommen, allwo es in diesem Fache sehr geschickte Leute giebt. Es wollen einige behaupten, als seyden die böheimische Landsingschulen besser, dann die in Mähren und Oesterreich. Ich will wohl glauben in größerer Anzahl, allein nicht besser.“²⁷

Im weiteren Verlauf der „Beyträge“ behält der Musikbaron diese bunte Themenmischung bei, springt von der „musikalischen Landesbeschreibung“ zur mathematisch-physikalisch untermauerten Musiktheorie, von der Beurteilung einzelner Komponisten und Interpreten zum Instrumentenbau. Ein paar Beispiele will ich im weiteren Verlauf meines Referats noch anführen, ansonsten aber die Behandlung der „Beyträge“ hiermit kurzerhand abbrechen.

„Fragmente ...“

Sein zweites musiktheoretisches Werk veröffentlichte Böcklin im Jahr 1811 im Verlag Herder zu Freiburg unter dem Titel *„Fragmente zur höhern Musik, und für ästhetische Tonliebhaber“*.²⁸ Im vorangestellten Motto – das von ihm selbst stammen könnte – schreibt er seinen Anspruch fest: *„Wenn sich das Schöne nicht auf Grundsätze bezieht, so gleicht die Theorie dem Geschwätze, und die Praktik einer Willkühr.“*²⁹ Gerecht wird er diesem Anspruch meines Erachtens höchstens zum Teil. Allerdings nimmt er ihn gleich im Vorwort teilweise wieder zurück, wenn er sagt, die „Fragmente“ richteten sich vor allem an *„ästhetische Tonliebhaber (...) von wenigen Kenntnissen“*. Schließlich gibt er auch noch an, für wen das Werk auf keinen Fall gedacht ist: *„An die Berauschten, die alles, was nicht nach dem Opium ihrer Absolutheit schmeckt, gemein finden müssen, wende man sich nie.“*³⁰

Fragmente sind es in der Tat, die er in diesem Band versammelt hat, Fragmente von teils aphoristischer Kürze. Zusammengehalten werden sie zwar nicht nur durch die Buchdeckel, sondern auch dadurch, dass sie sich allesamt reflektierend mit der Tonkunst befassen, aber von einer regelrechten Musiktheorie, wie man sie nach den Präliminarien vielleicht erwarten könnte, sind sie weit entfernt. Ein bisschen wirkt es, als habe Böcklin im Alter das Bedürfnis gehabt, seine Gedanken über Musik aufzuschreiben und der Nachwelt zu erhalten, inklusive aller Brüche und Widersprüche. Interessant könnte sein, zu untersuchen, inwieweit er auf die zeitgenössische Musiktheorie und die Entwicklung der praktischen Musik eingegangen ist, und so zu prüfen, ob und wie sich sein eigenes musikalisches Weltbild verändert hat. Wenn er sich auf den letzten Seiten der „Fragmente“ ausführlich mit Hasse und Jomelli befasst und diese beiden als die in seinen Augen wesentlichsten Komponisten seiner Zeit darstellt, dann scheint es freilich, als habe er den Anschluss an die aktuelle Entwicklung verpasst. Abgeschlossen hat er die „Fragmente“ mit dem Wunsch, was sie bewirken möchten: *„Daß es immerhin leichter falle: die Harmonie mit der Philosophie und Aesthetik, Moral und Musik – in engere Verwandtschaft zu bringen.“*³¹

Musik bei Familie Böcklin von Böcklinsau in Rust

Einen Eindruck davon, in welcher Art und Weise bei den Böcklins in Rust musiziert wurde, vermag jener Bericht zu vermitteln, den Alfred Graf von Kageneck über die *„feierliche Volljährigkeitserklärung“* des Musikbarons am 29. September 1770 erstattet. Ich will ihn – leicht gekürzt, aber immer noch ausführlich – zitieren:

„Die normale Böcklinsche Militärmacht von 24 Mann mit einem Tambour, einem Fähnrich und einem Hauptmann wurde auf die doppelte Zahl verstärkt und neu eingekleidet. (...) Die Musik war durch eine grüne Uniform ausgezeichnet und bestand aus je zwei Horn- und Klarinettebläsern, einem Fagottisten und zahlreichen Pauken, Trommeln, sowie einem Schellenbaum. Sobald sich Mutter und Schwiegereltern am Festmorgen dem Schloßhof nahten, trat die Wache unter das Gewehr und Musik ertönte. Dann erfolgte die Gratulationscour, der sich der Kirchgang anschloß. Dabei hatte die Jugend ‚Es lebe unsere gnädige Herrschaft‘ zu rufen, während die Bürgerschaft entblößten Hauptes salutierte. Ohrenbetäubender Lärm war für den Einzug in die Kirche selbst vorgesehen, denn dabei mußte abwechselnd georgelt, Horn und Trompete geblasen und die Pauken geschlagen werden. Nach dem feierlichen Hochamt und dem Te Deum, während dessen die ‚Soldateska‘ zu präsentieren hatte, kam ein langsamer Rückmarsch in das Schloß, der durch Musikbegleitung und blumenstreuende Kinder verschönt wurde. Im Schloßhof gab es dann eine Parade, der sich für die Familienmitglieder das Mittagessen anschloß. Dabei ‚werden die Symphonisten und Vocalisten die auserlesensten Musicalia virtuose zu exequieren sich angelegen sein lassen‘.“³²

Kagenecks etwas ironisch-distanzierte Schilderung dieses Staatsaktes vermittelt uns weder ein besonders genaues, noch ein unbedingt repräsentatives Bild von den musikalischen Gepflogenheiten am Ruster Rittersitz. Ein bisschen mehr und besseres als „ohrenbetäubenden Lärm“ werden die Herren Musici jedoch sicherlich zustandegebracht haben. Trompeten, Pauken, Trommeln und Schellenbaum repräsentieren gewissermaßen die „Militärmusik“ – was die Spieler mit diesen Instrumenten produzierten, dürfte den von einem heutigen Fanfarenzug verursachten Geräuschen nicht unähnlich gewesen sein. Darüber hinaus ist von zwei Klarinetten, zwei Hörnern und einem Fagott die Rede. Damit hätten die Böcklins eine veritable „Harmoniemusik“ aufzubieten gehabt.³³ Zur Zeit der „Wiener Klassik“ waren derartige Bläserensembles in unterschiedlichsten Besetzungen sehr beliebt, wie nicht zuletzt die Fülle von Bläserwerken Haydns, Mozarts, aber auch zahlreicher anderer Komponisten, beweist. Jeder Hof hatte sein Bläserensemble, jede Adelsfamilie, die auf sich hielt, ihre „Harmoniemusik“.

Was bei des Musikbarons Volljährigkeitsfeier tatsächlich musiziert wurde, wissen wir nicht, und über die Fähigkeiten der ausführenden Musiker überliefert uns Kageneck so wenig wie darüber, ob sie zum festen Personal auf Schloss Rust gehörten, oder eigens zu diesem Anlass engagiert worden waren. Dass sie den Auftrag hatten, „die auserlesensten Musicalia virtuose zu exequieren“³⁴ verheißt jedenfalls Gutes. Ein im Familienarchiv erhalte-

nes Inventarverzeichnis aus dem Jahr 1772 passt übrigens recht genau zu Kagenecks Schilderung, führt es doch all die erwähnten Instrumente an – und darüber hinaus noch einige mehr.³⁵

Auch aus den letzten Lebensjahren des Musikbarons liefert uns Kageneck eine Schilderung der Musizierpraxis im Schloss Rust. Böcklin hatte sich in den Jahren nach der definitiven Trennung von seiner Frau zusammen mit der offiziell als seine Haushälterin fungierenden Anna Maria Herr und der gemeinsamen Tochter Katharina Dankwohl – die als Findelkind ausgegeben wurde, was aber niemand glaubte – ein fast biedermeierliches Familienidyll aufgebaut, in dem die Musik eine wichtige Rolle spielte.³⁶ Lassen wir auch hierzu wieder Kageneck sprechen:

„Mademoiselle Nanette [i.e. Anna Maria Herr] (...) muß eine relativ gebildete und recht kluge Person gewesen sein. Vor allem war sie musikalisch, was sicher für Friedrich ein besonders wichtiger Anziehungspunkt war; sie spielte Klavier und beherrschte Geige und Gitarre. Für die musikalische Ausbildung der Tochter wurde umgehend gesorgt, und Lehrer für Gesang und Klavier erschienen regelmäßig im Schloß. Erstaunliche Miniaturen späten häuslichen Glücks werden von Haubert³⁷ [einem Angestellten der Familie] gezeichnet; so etwa wenn er zu geschäftlichen Besprechungen nach Rust kam und nachher zusammen mit Friedrich, Mlle. Nanette und der Jungfer Dankwohl Arien aus der Mozartschen Entführung singen oder den Fortschritten des Mädchens auf dem Klavier lauschen mußte, während die stolzen Eltern dazu mit Geige und Gitarre begleiteten.“³⁸

Ähnlich wie der „Staatsakt“ anlässlich der Volljährigkeitsfeier des Musikbarons, bietet auch diese Schilderung kaum ein repräsentatives Bild von der Musik bei den Böcklins. Dazu ist beides auf je eigene Art zu besonders – wengleich gerade die zuletzt geschilderte Hausmusikszene nachgerade „gewöhnlich“ ist und in ähnlicher Form in zahlreichen „besseren“ Häusern hätte stattfinden können. Im neunten Brief seiner „Beyträge“ berichtet der Musikbaron von einem Besuch bei seinem „gewesten alten Nachbarn, woselbst wir ein Liebhaber-Concert formirten, und von den neuesten Trios, Quartetten und Quintetten spielten“ – ein Hausmusiknachmittag der Art, wie sie in jener Zeit in höheren gesellschaftlichen Kreisen nicht unüblich waren:

„Man hatte mich zwar zur ersten Violin angestellt; allein diese, und auch die Flötenpartie nachher verließ ich bald; um mich an das holde Klavier, mein Favoritinstrument, das so reizend, als vollstimmig ist, zu setzen, und damit den Baß mehr zu ergänzen (...) Ich konnte mir nie vorstellen, daß es in einer solchen kleinen Stadt [i.e. Zabern

im Elsass] so viele Kenner, und Liebhaber der Tonkunst gäbe. – Doch, wo eine Residenz eines großen Herrns, da sucht meistens sich alles auszubilden, und seine Talente zu zeigen. – So sollte es aber in gewissem Maaße jedoch allerorten seyn: – wiewohl bey großem Licht auch starker Schatten.“³⁹

Musik in der Oberrheingegend zwischen Freiburg und Straßburg

Mit diesem Zitat bin ich nun bei der Frage angelangt, was der Musikbaron über die Musikpraxis im Elsass, im Breisgau und in der Ortenau weiß. Ich könnte es mir nun einfach machen und kurzerhand die entsprechenden Passagen aus seinen „Beyträgen ...“ vorlesen. Doch abgesehen davon, dass dies viel zu lange dauerte, habe ich meine Zweifel, ob Ihnen mit des Musikbarons seitenlangem „name dropping“ und dem 200 Jahre alten Gesellschaftsklatsch gedient wäre. Aber eine Zusammenfassung seiner Angaben, angereichert mit dem einen oder anderen Zitat, sei zumindest versucht.

Auf die Musikalität der Menschen, gleich ob Bauern, Bürger oder Adelige, in unserer Region hält der Musikbaron recht große Stücke: „Von Breisgau und der Ortenau wird überhaupt beobachtet, daß solche Nationen zur Musik vielleicht mehr, als gar viele andere aufgelegt seyen. Kaum wird ein Dorf in diesen Ländern angetroffen, wo nicht ein paar Musikanten zum wenigsten wohnen, und Musikalien zu finden. Ueberall fast ist Anlage und Lust zur Musik zu erblicken. – In allen Ständen der breisgauischen und ortenauischen Gegenden giebt es ein, oder das andere unvergleichliche Talent, – auch selbst Virtuosen.“⁴⁰

Nach diesem allgemeinen Lob und einer Erklärung dafür, warum es trotz dieser auffälligen Musikalität so wenige wirklich große Musiker in der Gegend gibt – Hauptursache ist in seinen Augen die Kleinstaaterei – kommt Böcklin auf Einzelheiten zu sprechen. Zunächst freilich setzt er noch einen kleinen Seitenhieb auf die zeitgenössischen liturgischen Entwicklungen: „In den katholischen Ortschaften von Ortenau und Breisgau ist die Musik besser, als in den protestantischen. Sie scheint aber, seitdem da das Choralgesang in mehresten katholischen Kirchen Platz gewonnen hat, abnehmen zu wollen.“⁴¹ Anders ausgedrückt: Der damals im Zuge der „katholischen Aufklärung“ auch bei den Katholiken aktuelle Trend, im Gottesdienst den „allgemeinen Volksgesang“ einzuführen – der bei den Protestanten schon lange verbreitet war – wird, so befürchtet Böcklin, der Musik insgesamt schaden. Oder will er einfach nur ein paar antiprottestantische Ressentiments anbringen? Immerhin war er einige Jahre zuvor mit fast seiner ganzen Familie zur katholischen Kirche konvertiert, nur der älteste Sohn war evangelisch geblieben – also ausgerechnet jener, der letztlich für den Fortbestand der Familie sorgte.

Doch nun wieder zurück zu Böcklins Beschreibung des Musiklebens. „*Es hat zwar*“, fährt er fort, „*in den ortenauischen Städten Offenburg, Zell, Gengenbach, Lahr, Kehl, Kippenheim, Ettenheim etc. gleichwie in den breisgauischen Städten Kenzingen, Endingen, Emmendingen und Altbreysach etc. verschiedene gute Musiker. Aber ob man solche weltliche Tonsetzer und Tonkünstler alle, wirklich unter den Benennungen öffentlich bekannt zu machen zureichenden Grund habe, dieß laß ich noch dahin gestellt.*“⁴² Auf deutsch heißt dies wohl, der Musikbaron habe die Musik und die Musiker in den genannten Kleinstädten für nicht weiter erwähnenswert gehalten – oder nichts Genaueres über sie gewusst. Hätte freilich zu dem Zeitpunkt, als der Musikbaron sein Buch schrieb, Kardinal Rohan bereits in Ettenheim residiert, dann hätte Böcklin höchstwahrscheinlich erheblich ausführlicher über die hiesige Musikszene berichtet.

Teilweise sehr detailliert beschreibt Böcklin die Musik in Freiburg und Straßburg sowie in den größeren Abteien. Zunächst bespricht er recht eingehend die Männerklöster St. Trudpert, St. Blasien, Tennenbach, St. Märgen und St. Peter im Breisgau. Danach erwähnt er in einem Satz die Frauenklöster in Freiburg, Breisach und „*bey Kenzingen*“ – gemeint ist wohl Wonnental –, wo es „*einige Orgelspielerinnen mit fürtrefflichen Anlagen*“ gebe, „*allein ohne Kultivirung und Gelegenheit sich vollkommener zu bilden*“.⁴³ In den Klöstern der Ortenau, auf die er anschließend zu sprechen kommt, sei die Musik „*unstreitig weit besser*“ als im Breisgau, und entsprechend viel weiß Böcklin über manche davon zu erzählen. Den Anfang macht er mit Gengenbach und fährt dann mit Allerheiligen und Schuttern fort. Seine Beurteilungen einzelner Patres klingen für unsere Ohren allerdings recht eigenartig: Was etwa soll es bedeuten, wenn er von einem Pater sagt, er sei „*ein zeitmaaßfester (...) und dickstimmiger Bassist*“⁴⁴ – dass dieser in der Regel gut den Takt halten kann und im Übrigen brüllt wie ein Stier?

Schließlich beschreibt der Musikbaron noch sehr gründlich und ausführlich die Musikpraxis im Kloster Ettenheimmünster. Und wenn ich Ihnen schon nichts über Ettenheim zu erzählen weiß, dann will ich wenigstens über Ettenheimmünster ein bisschen eingehender berichten.⁴⁵

„Nun vom bischöflich Straßburgischen Benedictiner Kloster Ettenheimmünster. – Hier ist die Musik immer im Zunehmen; – und so bald ein Tonmeister durch's Land reiset, oder sich darinn aufhält, so eilet fast ein jeder vor allen Dingen solcher Abbtey zu, um zu hören, – oder um sich hören zu lassen; weil man ihm sagt, – und das mit Wahrheit versichert; daß er da vorzüglichst im Lande gut accompagnirt werde. – Denn in der That ist hier die Musik in die erste Klasse der Klostermusiken zu setzen; – welches wohl kein Kenner abläugnen dürfte. – Mit Rührung und Vergnügen hörte ich hier öf-

ters – und jedesmal die, der Tonkunst zur Ehre Gottes, zur Erbauung, und zur Erquickung geweihte Stücke so harmonisch, so sanft melodisch, so schön concertirend, – und in reinem angenehmen Ausdruck – spielen und absingen, – auf welche Weise mir deshalb weder Herz noch Ohren irgendwo in einem andern schwäbischen Gottes-hause jemals befriedigt worden sind.“⁴⁶

Abgesehen davon, dass sich die Ettenheimer vermutlich nicht gern als Schwaben bezeichnen lassen, werden die meisten von ihnen – nehme ich an – ein solches Lob sicherlich auch heute noch gerne hören. Aus der anschließenden Aufzählung der Komponisten, deren Werke zum Repertoire des Klosters gehörten, wird ersichtlich, dass die Patres sich musikalisch voll auf der Höhe der Zeit befanden. Immerhin verzeichnet der Musikbaron nicht nur die Namen von seinerzeit weit verbreiteten, heute aber zu- meist vergessenen „Kleinmeistern“, sondern auch Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn und Giovanni Battista Pergolesi. Seine seitenlange Aufzählung von Namen beendet Böcklin recht unbescheiden, indem er angibt, auch von seiner „Wenigkeit“ seien einige Werke vorhanden. Freilich wurde nicht nur im Gottesdienst musiziert, Musik diente auch der Unterhaltung von Gästen und der „Freizeitgestaltung“ der Konventualen. Wie anders wäre zu erklären, dass sich in der Notensammlung des Klosters nicht nur Messen, Oratorien und sonstige Kirchenwerke befanden, sondern auch Sinfonien, Solokonzerte für Violine, Klarinette, Horn, Flöte oder Fagott und Kammermusikwerke.⁴⁷

Böcklin nennt rund ein Dutzend Patres, die sich als Musiker betätigen, namentlich, beschreibt ihre Kenntnisse und Fertigkeiten und beurteilt sie durchweg sehr positiv. Da die meisten von ihnen offenkundig mehrere Instrumente spielten und auch singen konnten, dürfte in der Tat ein sehr breites Repertoire an Musik – in jeweils wechselnder Besetzung – aufführbar gewesen sein. Unter den von Böcklin genannten Instrumenten war jedenfalls fast alles vertreten, was in der zeitgenössischen Musik gebraucht wurde.

Der wichtigste und bedeutendste Musiker der Klosters Ettenheimmünster war, nicht nur aus Böcklins Sicht, P. Ildefons Haas:⁴⁸

„Der jetzige Bibliothekar daselbst“, schreibt der Musikbaron, „Hr. Pater Ildefons Haas setzt so eindringende – so feine Kirchenmusik, die fast der allerbesten Komposition in diesem Fache zur Seite stehet. Dies ist keine Schmeicheley, sondern eine Gerechtigkeit, – die seinen Kirchenstücken von jedermann zufließt. Besonders fällt auch darinn das Leichte – das Ungezwungene – nebst dem pathetischen Ausdruck – bey wohlgeähltem Stimmenverhältnis zu bewundern. Niedlich – und ganz passend – sind übrigens nicht weniger in seinen

schönen Stücken die Abwechslungen der vorkommenden Solos, – die Tonarten, die Modulationen und Zeitmaße. – Ich weiß fürwahr nicht, ob ich solchen Meister in der Kunst, in der Melodie, oder in der Harmonie vorziehen soll. ([In der Vorlage der folgende Absatz als Fußnote!]) Ildefonns kennt die Harmonie nicht blos aus Berechnungen, – wie die mehresten unsrer jetzigen Harmoniker; – sonder sein hohes Gefühl hat auch Theil immer daran. Hierinn achte ich ihn dem Händel, dem unsterblichen Händel ganz gleich. – Und da sehe man nun die Ursache, warum die Ildefonsische Harmonien, gleich den Händelischen auch tief in's Herz dringen. –) Er mag sich bey nahe darinn gleich seyn. Ewig Schade, daß dieser Geistliche, dieser anneben eben so fromm und liebenswürdige, als gelehrt, und mit edler Demuth einhergehende Mann sich nun gar wenig mehr mit der Tonkunst abgiebt, wiewohl er manchmal seine Violin nichts destoweniger ergreift (auf welcher er ein Virtuos), um seine Mitberufene zu unterstützen.“⁴⁹*

Um einen weiteren Beleg für die herausragende Stellung Haas' zu liefern – falls es dessen überhaupt noch bedurfte – erwähnt der Musikbaron zunächst einen weiteren hoch begabten Musiker des Klosters Ettenheimmünster, ehe er dann P. Ildefons selbst zu Wort kommen lässt:

Der Herr Pater Sebastian Mäder allda, ein Virtuos auf dem Secondhorn, der anneben alle Saiteninstrumente streicht, gut Klavier und Orgel spielt, und sowohl die Oboe, gleichwie die Klarinett und Trompet artig bläßt etc. hat zwar ein vorzügliches Talent zur Setzkunst, worinn er sehr fertig, harmonisch und schmeichelnd arbeitet: – ist aber noch lange nicht ein zweyter Ildefons Haas. –

Weil ich seit ein paar Jahren nicht nach Ettenheimmünster gekommen bin, sich inzwischen aber die Musik alldort noch mehr erhöht hat; –so bat ich deswegen gedachten Hrn. P. Ildefons um Nachrichten. Er gab mir solche, und schrieb mir dazu nachstehenden Brief. Diesen hier einzurücken, glaub ich wohl zu thun, indem (hierinn auch ganz einstimmig mit mir –) solcher fürnämlich die Hindernisse zeigt, welche der Zunahme der Tonkunst den Weeg in Klöster versagen? Ueberdas hingegen enthält er einige lesenswerte Bemerkungen. –

„Ew. Gnaden (schrieb er mir) wissen von selbst, – daß man in Klöstern von der Tonkunst kein Hauptwerk machet – nicht machen kann, – und man sich folglich schon begnügt, eine minder sakrilegisch Kirchenmusik, und etwan eine nicht Ohr und Seel-quälende Kammermusik für Ehrengäste aufführen zu können. Klostermusiken gebricht es an den zwoen Hauptschwingen, sich etwas über die gemeine

Atmosphäre zu erheben; an Erfahrung und Brodmangel. Meistens kommen wir ungereißt und sehr jung in die Klöster, – und selten heraus, – niemals zu Theatern, zu Höfen; keine Meister, keine Jomelli zu uns; da gebricht es uns dann am Hören, Sehen und Erfahren. – Im Kloster selbst aber isset Pan mit Orpheus aus einer Schüssel, genießt eben denselben Rang, eben dieselbe Besoldung; da exiliert denn auch Nothdurft, Brodmangel, Bauch- und Geldsorge; – sehr mächtige Triebe Hayde, Pleyel, Vanhalle und Reicharde zu bilden. –⁵⁰

Damit das Ganze nicht zu katholisch wird, will ich jene beiden protestantischen Geistlichen nicht übergehen, die Böcklin für besonders merkwürdig hält: *„Einer ist der evangelisch lutherische Pfarrer von Friesenheim, Hr. Müller, der ein lieblicher Sänger, gefühlvoller Klavier-Spieler, und artiger Setzer genannt zu werden verdient. – Der andere ist der evangel. lutherische Pastor in Schmieheim, welcher sein Piano forte mit besonderer Geschwindigkeit bey vieler Anmuth tractirt, und damit auch sich allgemeinen Beyfall erworben hat.“⁵¹* Seiner Neigung, zu belehren und zu moralisieren, die schon den Zeitgenossen den Umgang mit dem Musikbaron nicht immer leicht gemacht hat, geht er auch an dieser Stelle nach, wenn er weiter schreibt: *„Unstreitig auch sind derley so unschuldige, so sanfte, so gefühlvoll als angenehme, und für andere zugleich – erquickende Musik Freuden – einem Seelsorger weit vortheilhafter und anständiger, – dann das viele Spielen mit Karten oder Würffel, – oder ein fast tägliches Jagen, – oder ein allzuscharfes Fahren, – oder zu wildes Reiten.“⁵²*

Über die Musik im Elsass schreibt der Musikbaron nicht viel. Ausgenommen sind natürlich die Stadt Straßburg, wo das Musikleben noch reichhaltiger und qualitativ hochwertiger sei als in Freiburg, und außerdem Zabern – darüber hatte ich ihn ja schon berichten lassen. Wenig, aber auch wenig Gutes weiß er über die Kirchenmusik in den elsässischen Klöstern, weshalb ich dazu auch nicht mehr zu sagen brauche. Bleiben zuletzt noch seine Standesgenossen, die übrigen in der Region ansässigen Adligen:

„Unter der hiesigen so zahlreich als geschmackvollen Noblesse – giebt es viele Herren und Damen, welche keine kleine Kenner und Kennerinnen der schönen Künste sind. – Unter solchen zeichnen sich die Frau von Schmaus, die Frau Gräfinn von Kageneck von Munzingen, der Reichsfreyherr von Brandenstein zu Orschweyer, und dessen Fräulein Tochter Catharina von Brandenstein, (welche überaus angenehm singt – und bey vieler Fertigkeit mit allem Geschmack das Klavier spielt) auch kleine Stücke sehr artig komponirt, – rühmlichst und vorzüglich aus. Die Fräuleins von Schach und Kamuzzi singen so lieblich als stark. Fürchtete ich nicht ihre Bescheidenheit zu beleidigen, so würde ich (...) noch mehrere derselben, als

Virtuosen unter den Liebhabern und Kennerinnen nennen und anrühmen. Welcher Schimmer wird nicht durch Tugend und Wissenschaften über den Adel verbreitet – der erst liebenswürdig wird, – wann er sich durch Verdienst und Rechtschaffenheit seines äußerlichen Vorzugs – würdig gemacht hat.“⁵³

Fazit

Ich hatte meine Ausführungen mit Gerbers vernichtendem Urteil über den Musikbaron begonnen. Dieses Urteil war natürlich jedem anderen, der sich mit Böcklin näher befasst hat, bekannt, doch ernstgenommen hat es offenbar niemand. Auch ich hatte mich zunächst mit der Erklärung zufriedengegeben, die man für diesen Ausfall gefunden zu haben glaubte: Der Musikbaron hatte im fünften Brief seiner „Beyträge“ beklagt, dass es in Deutschland kein „vollständiges Künstlerlexicon“ gebe und damit gezeigt, dass er nichts von Gerbers Lexikon wusste.⁵⁴ Gerber sei darüber so erbost gewesen, dass er, gewissermaßen als Retourkutsche, in der Neuauflage den Musikbaron nach allen Regeln der Kunst in die Pfanne gehauen habe. Den Beweis, dass dem wirklich so gewesen sei, hat jedoch keiner geführt – und die Konsequenz dieser Deutung hat offenbar auch noch niemanden gestört: Dass man, um die Ehre des Musikbarons zu retten, Franz Ludwig Gerber als überaus rachsüchtigen und nachtragenden Menschen hinstellen musste.

Diese gängige Erklärung krankt aber viel mehr an einem ganz anderen Punkt: Konnte Böcklin das Gerbersche Lexikon überhaupt kennen? Dieses erschien in mehreren Lieferungen in den Jahren 1790 bis 1792 in Leipzig. Böcklin hatte sein Manuskript im Jahr 1789 abgeschlossen und das Vorwort auf den 19. Dezember 1789 datiert. Und das sollte Gerber nicht aufgefallen sein? Die Rachetheorie ist damit, meine ich, fürs erste erledigt. Das hieße dann aber, Gerbers Kritik wäre so drastisch und ätzend ausgefallen, weil er die ihm bekannten Böcklinschen Werke tatsächlich für so schlecht hielt? Des Musikbarons Kompositionen taugten also wirklich nichts? Und zu alledem seien auch noch die Schriften unzuverlässig? Das hätte weitreichende Konsequenzen: Nicht, dass die südwestdeutsche Musikgeschichte umgeschrieben werden müsste, wenn sich der Musikbaron wirklich als eher eingebildeter denn gebildeter Musikkenner erwiese, aber in Frage gestellt werden müsste doch so manches von dem, was sich maßgeblich auf seine Angaben stützt.

Noch eine andere Beobachtung hat mich daran zweifeln lassen, ob die geläufige positive Einschätzung des Musikbarons wirklich in allem angemessen ist: Er habe, so vermeldet der Artikel im „New Grove“, die Idee des „Gesamtkunstwerks“ vorausgenommen. Dies allein sicherte ihm bereits einen dauerhaften Ehrenplatz in der Musikgeschichte, hätte er damit doch diese Idee schon zu einem frühen Zeitpunkt angesprochen, Jahrzehn-

Lied eines Vogelstellers

Aus dem Leipziger Almanach der deutschen Musen de anno 1773

F. F. S. A. Böcklin
von Böcklinsau

Originaltonart

1. Die Lie - be und der Vo - gel - sang ist wük - lich ei - ner - ley. Es
2. Sie ach - ten die Ge - fah - ren nicht, denn ih - re Her - zen sind in
3. Bey sei - nem er - sten Aus - flug ist das Vö - gel - chen ver - zagt, es
4. Doch hüpf t es, nach dem er - sten Flug, mit fröh - li - chem Ge - schwätz von

1. lockt der männ - li - che Ge - sang er lockt, er lockt Vö - gel und Mäd - chen her - bei.
2. an - ge - neh - mer Zu - ver sicht be - täub t, be - täub t, lie - be - voll, si - cher und blind.
3. scheut der Men - schen Hin - ter - list, wo - hin, wo - hin es sei - ne Flü - gel - chen wagt.
4. Baum zu Baum, und dünkt sich klug, und hüpf t, und hüpf t dem Vo - gel - stel - ler ins Netz.

te bevor der Begriff im Gefolge von Richard Wagners Schriften und Bühnenwerken entwickelt wurde. Das wäre in der Tat bemerkenswert.

Tatsächlich äußert der Musikbaron in seinen „Fragmenten ...“ einige Gedanken über das Zusammenspiel mehrerer Künste. „Niemals“, so sagt er etwa, „haben Musik, Poesie, und Tanzkunst mehr Reiz, – als wenn sie vereinigt werden.“⁵⁵ In den nächsten Absätzen legt er dar, wie diese drei Künste unter welchen Umständen zusammenwirken können. Stets müsse eine einzige der Künste regieren, während die anderen dienende Funktionen zu übernehmen haben. Eine feste Rangfolge gebe es nicht, sondern je nach der Art und Form des auszuführenden Kunstwerks sei einmal die Musik, ein andermal die Poesie, und ein drittes Mal schließlich der Tanz am wichtigsten.⁵⁶

Das freilich ist nun nicht sehr originell, sondern entspricht ziemlich genau dem Stand, den die uralte Diskussion über Zusammenwirken und Rangfolge der Künste zu Beginn des 19. Jahrhunderts erreicht hatte. Dafür den Ausdruck „Gesamtkunstwerk“ zu verwenden ist anachronistisch – Böcklin kennt und gebraucht ihn nicht. Wie also kommt es dazu, dass ein maßgebliches Nachschlagewerk den Musikbaron und das „Gesamtkunstwerk“ in einem Atemzug nennt? Nun, wenn ich recht sehe, hat Müller-Blattau diese Verbindung hergestellt. Ihn könnte dabei der im Jahr 1938 naheliegende Wunsch geleitet haben, seinem „alemannischen Musikfreund“ zu einer Bedeutung zu verhelfen, die ihm allein aufgrund seiner musikalischen Verdienste kaum zugeschrieben werden konnte. Und hierfür war der Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in der Tat recht gut geeignet. Der Gerechtigkeit halber sei allerdings gesagt, dass Müller-Blattau nicht plump behauptete, Böcklin habe sich ausdrücklich zum „Gesamtkunstwerk“ geäußert, sondern nur einige Zitate aus den „Fragmenten“ anführt, die seiner Meinung nach zur „*Idee des Gesamtkunstwerks*“ gehören.

Eine Beurteilung des Musikbarons könnte nach meinem derzeitigen Kenntnisstand etwa folgendermaßen aussehen: Franz Friedrich Böcklin von Böcklinsau war ein vielseitig interessierter und umfassend gebildeter Mann, in dessen breitgefächertem Interessenspektrum der Musik eine zentrale Rolle zukam. Wie sein Leben recht außergewöhnlich verlief, so waren seine Ansichten nicht unoriginell, zugleich aber nicht selten ein wenig verschoben. Als praktischer Musiker und als Komponist war er ein „Dilettant“ im ursprünglichen, seinerzeit keineswegs negativ besetzten Sinn des Wortes. Seine Grenzen und Beschränkungen waren ihm an und für sich bekannt, was ihn freilich nicht davon abhielt, seine eigenen Werke aufzuführen und zum Teil sogar drucken zu lassen – die Nachwelt ist dadurch immerhin in der Lage, sich ein Urteil über seine Fähigkeiten zu bilden.

Erheblich bedeutsamer als seine Kompositionen sind seine musiktheoretischen Werke. In den „Fragmenten“ findet sich Originelles neben Unausgegorenem, stehen interessante Aspekte der zeitgenössischen Musiktheorie und Musikgeschichtsschreibung neben den recht eigentümlichen Ideen eines Freiherrn vom Lande, der sich in seinen Mußestunden zudem wissenschaftlich-theoretisch mit der Landwirtschaft, aber auch mit den großen ontologischen Fragen beschäftigte. Wesentlicher in meinen Augen sind die „Beiträge“. Weniger wegen Böcklins Vorstellungen zur Musikgeschichte und -theorie oder seiner Einschätzung des zeitgenössischen Musiklebens in den ihm bekannten Großstädten, als vor allem wegen seiner sehr aufschlussreichen Beobachtungen zur Musikpraxis in den Städten, Klöstern und an Adelssitzen des Breisgaus, des Elsass' und der Ortenau.

In seinen Ansichten zur zeitgenössischen Musik ist Böcklin von Böcklinsau nicht sehr fortschrittlich, sondern hält sich lieber an Bekanntes und Bewährtes. Seine Favoriten unter den Komponisten sind, wenn ich recht

sehe, Christoph Willibald Gluck (1714–1787), Johann Adolf Hasse (1699–1783) und Niccolò Jomelli (1714–1774), die um das Jahr 1790 kaum noch aktuell waren. Die aus heutiger Sicht wichtigeren und deutlich jüngeren Joseph Haydn (1732–1809) und Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) erwähnt er in seinen „Beyträgen“ mehrfach lobend, doch scheinen sie ihm weniger bedeutend.

Hoch anzurechnen hingegen ist dem Musikbaron die Haltung, die er gegenüber dem zu seiner Zeit noch florierenden Kastraten(un)wesen einnimmt:

„Es wollen einige die Stimme eines Kastraten allen anderen Stimmen vorziehen. – Dies fällt mir ganz unbegreiflich. (...) Es ist wohl wahr, daß Niemand so hoch hinauf singen könne, wie ein Kastrat. (...) Meinem Gefühl nach ziehe ich eine gute weibliche Stimme dem Gesang eines Kastraten weit vor. – Als einst eine gewisse Dame gefragt wurde: was sie von des gedachten Guarrieri seinem Singen denn wohl hielte? so ertheilte selbige sehr witzig in Antwort: ‚C’est une voix, à la quelle manque quelque chose‘.“⁵⁷

Dann jedoch lässt Böcklin die musikalisch-ästhetischen Argumente beiseite und fährt fort:

„Daß man vor Zeiten Kastraten machte, dies wundert mich! – von Menschen! daß man aber annoch heutiges Tages kastrirt, hierüber schaudere ich!! – Was ist europäische – so gepriesene Menschenliebe? Eine Fabel. Lasset uns unsre Herzen jedem leidenden, jedem gekränkten in der Nähe und in der Ferne öffnen, – um soviel an uns ist, – derley Schande unsers Geschlechts, gleich jenem Schicksaal der Neger in allen Kolonien der Europäer, – durch Wohlthun wieder zu tilgen!“⁵⁸

Bemerkenswert ist der Musikbaron schließlich nicht zuletzt deswegen, weil sich seine Interessen so sehr von denen mancher seiner Standesgenossen unterschieden, deren Hauptbeschäftigung Alfred Graf von Kageneck zufolge in der Jagd, im Kartenspiel und im Konsum geistiger Getränke bestand. Wie gut für die Musikgeschichtsschreibung, dass es daneben auch einen Franz Friedrich Böcklin von Böcklinsau gab, der sich nicht nur Gedanken zur Musik machte, sondern diese festhielt und so der Nachwelt überlieferte.

Franz Friedrich Sigismund August Freiherr Böcklin von Böcklinsau war in Sachen Musik ein ambitionierter Laie – mehr konnte er nicht sein, da er als Oberhaupt einer adeligen Familie und Besitzer eines Rittergutes andere Schwerpunkte in seinem Leben setzen musste. Mehr als ein Liebhaber der

Musik hätte er aber vielleicht auch nie sein wollen, wie man aus dem Gedicht schließen kann, das er ans Ende seiner „Beyträge“ gesetzt hat:

*Schlecht ist der Virtuosen Glück
In unsrer Tage Lauf,
s'thät Noth, sie nehmen einen Strick,
Und hängen all sich auf.
Pfeift einer auch wie le Brun pfeift,
Geigt einer Lolli nach,
Greift's Klavicord wie Ekkard greift,
Und komponiert wie Bach:
Doch hört man lieber Schellenklang
Gebell und Katzenschrey,
Und Gänsigag und Eselsang,
Als Sphären-Melodey.
Das Ohr der meisten Menschen ist, –
Wie Eselsohr, gar groß;
Darum bedenk's, mein frommer Christ,
Und werd kein – Virtuos.⁵⁹*

Anmerkungen

- 1 Geringfügig überarbeiteter und um Anmerkungen ergänzter Text eines am 23. Oktober 2003 im Rahmen des „Ettenheimer Kulturherbstes“ in Ettenheim gehaltenen Vortrags. In deutlich kürzerer Form und mit abweichender Schwerpunktsetzung bereits publiziert in Andermann, K. (Hrsg.): Rittersitze. Facetten adligen Lebens im Alten Reich, Tübingen 2002 (= Kraichtaler Kolloquien, Band 3).
- 2 Gerber, F.L.: Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1. Bd., Leipzig 1812, Spalte 447–448.
- 3 Müller-Blattau, J.: Ein alemannischer Musikfreund zu Goethes Zeit, in: Kerber, F. (Hrsg.): Volkstum und Reich. Ein Buch vom Oberrhein (Jahrbuch der Stadt Freiburg im Breisgau 2), Stuttgart 1938, 156–172.
- 4 Müller-Blattau, J.: Ein alemannischer Musikfreund ..., 161.
- 5 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland; nebst freymüthigen Anmerkungen über die Kunst, Freiburg 1790.
- 6 Davis, S.: Böcklin von Böcklinsau, Franz Friedrich Siegmund August von, in: Sadie, S. (Hrsg.): The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, London 1980 (ND 1995), 2, 833–834.
- 7 Gerber, F.L.: Neues Historisch-Biographisches Lexikon ..., Spalte 448.
- 8 Die folgenden Ausführungen zur Familiengeschichte der Böcklins wie zur Biographie des Musikbarons beruhen im Wesentlichen auf dem 1994 postum veröffentlichten Aufsatz seines Nachfahren, Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte des Musikbarons Franz Friedrich Sigismund August Freiherrn Böcklin von Böcklinsau (1745–1813), in: Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land“ 113 (1994), 107–148.

- 9 Vgl. Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 147. Wenn diese Diagnose stimmte – was freilich aus anatomischen Gründen nur schwer vorstellbar ist – hätte der Musikbaron noch in seinem letzten Stündchen – darin sich selbst treu bleibend – Erstaunliches vollbracht.
- 10 Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 123.
- 11 ebd.
- 12 ebd.
- 13 ebd.
- 14 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge ..., 40 (Fußnote). Zitate im Wesentlichen buchstäblich, wenngleich unter stillschweigender Korrektur sinnentstellender Druckfehler.
- 15 Zitiert nach Müller-Blattau, J.: Ein alemannischer Musikfreund ..., 161.
- 16 Friedlaender, M.: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien. Stuttgart und Berlin 1902, Band I,1, 222.
- 17 Im Rahmen des Vortrags sang Martin Obergföll, begleitet von Mathias Burg am Klavier, eine kleine Auswahl aus den „Liedern für Junggesellen“.
- 18 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge ..., Vorbericht.
- 19 Vgl. Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 124.
- 20 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge ..., 9, 10.
- 21 ebd., 13.
- 22 ebd.
- 23 ebd., 15.
- 24 ebd., 16.
- 25 ebd., 19–20.
- 26 ebd., 19.
- 27 ebd., 20–21.
- 28 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Fragmente zur höhern Musik, und für ästhetische Tonliebhaber, Freiburg und Konstanz 1811.
- 29 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Fragmente ..., Titelblatt.
- 30 ebd., Vorbericht und anschließendes Motto.
- 31 ebd., 83.
- 32 Vgl. Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 117.
- 33 Beispielsweise hat das W.A. Mozart zugeschriebene Divertimento KV Anhang 227 mit 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten fast exakt die gleiche Besetzung wie das Böcklinsche Hausorchester von 1770 und dürfte auch etwa um diese Zeit entstanden sein.
- 34 Zitiert nach Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 117.
- 35 Vgl. StAF, U 101/1, Nr. 2628.
- 36 Vgl. Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 134, 142–143.
- 37 Zur Person Hauberts vgl. Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 142.
- 38 Vgl. Kageneck, A. von: Die Lebensgeschichte ..., 143.
- 39 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge ..., 64–65.
- 40 ebd., 102–103.
- 41 ebd., 103.
- 42 ebd., 103–104.
- 43 ebd., 118.
- 44 ebd., 119.
- 45 Vgl. auch Schmider, Ch.: Klöster und Musik – das Beispiel Ettenheimmünster, in: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.), Kirchengut in Fürsten-

- hand. 1803: Säkularisation in Baden und Württemberg, Revolution von oben. Ubstadt-Weiher 2003, 134–139.
- 46 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge ..., 123–124.
- 47 ebd., 124–125.
- 48 Zu Haas siehe Klär, B.: Pater Ildefons Haas (1735–1791) aus Ettenheimmünster. Ein Beitrag zur Musikgeschichte eines süddeutschen Benediktinerklosters im 18. Jahrhundert. Heidelberg (Diss.) 1972.
- 49 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge ..., 125–126.
- 50 ebd., 126–128.
- 51 ebd., 131.
- 52 ebd., 131–132.
- 53 ebd., 109–110.
- 54 ebd., 42–43. Wörtlich schreibt er: *„Sie vermessen in unserm Vaterland ein vollständiges Künstlerlexicon? Ich auch. – Bleiben aber je große Genien, edle Geister schöner Wissenschaften oft unbekannt, oder unangezeigt, so geschieht es fürnämlich bey der Tonkunst. – Ich kenne viele gute, ja recht gute Komponisten, die bloß in dem kleinen Zirkel ihrer benachbarten Freunde bekannt sind, – und auswärts nicht einmal dem Namen nach angedeutet werden. Vom Mangel der Tonsetzer-Biographien will ich nicht einmal reden, solange noch die Geschichte anderer nützlicherer Männer so unvollkommen heißt.“*
- 55 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Fragmente ..., 27.
- 56 ebd., 27–29.
- 57 Böcklin von Böcklinsau, F.F.S.A.: Beyträge ..., 78.
- 58 ebd., 78–79. In der zugehörigen Fußnote ergänzt er noch einen Stoßseufzer: *„O traurigste Fragmente zur Geschichte der Menschheit. Ließt man noch hinzu les Voyages du chevalier de saint Pierre aux isles de France & de Bourbon. Paris 1773. Dann frägt sich’s, welche sind mitleidiger, Christen oder Heyden?“*
- 59 ebd., 149–150.