

Justin Heinrich Knecht (1752–1817)

Ein oberschwäbischer Komponist im Umfeld der Wiener Klassik

„Nach Erfahrung, Können, Persönlichkeit und Grundtendenz hält das Werk natürlich mit Beethoven nicht entfernt einen Vergleich aus, es ist und bleibt aber dessen ungeachtet nach Plan und Ausführung der merkwürdigste unter allen Vorläufern zur 6. Symphonie unseres großen Meisters.“

Mit dieser Aussage über Justin Heinrich Knechts Symphonie *Le Portrait musical de la Nature* setzte der Musikhistoriker Adolf Sandberger 1924 eine Diskussion darüber in Gang, aus welchen Quellen die großen Meister der Musik ihre ersten kompositorischen Anregungen und künstlerischen Impulse beziehen, eine Diskussion, die oftmals der schöpferischen Idee wie im Falle Knecht nur die Funktion eines Stichwortes zur Weiterentwicklung und Optimierung zubilligt. Dieses Klischee wird bis in die jüngsten Beethovenpublikationen weitergetragen.

Eine andere Einschätzung erfahren wir von seinen Zeitgenossen. Als „ein Mann, der in gleichem Grade als Kenner der Theorie der Tonkunst, als Componist, Orgelspieler und Musiklehrer, Achtung verdiente, und Achtung fand“, wird Knecht in einem Nekrolog der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 18. März 1818 charakterisiert. „Knechts Geist“, so heißt es dort weiter, „schien uns immer weniger geeignet, wahrhaft Eigenthümliches zu erfinden, als schon Vorhandenes zu würdigen, sich anzueignen, und es nun nach eigener Art zu verarbeiten.“ Der Chronist einer der angesehensten Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts zeichnet in diesem Nachruf in wenigen markanten Strichen ein Bild Knechts, seiner Vielseitigkeit als Künstler und Pädagoge, der Einschätzung als Komponist, seiner menschlichen Persönlichkeit und auch des kompositorischen Wertes seiner Musik. Die Sätze behalten bis heute ihre volle Gültigkeit. Wissenschaft und künstlerische Praxis vermögen freilich Knechts Leistungen stärker zu objektivieren, sie in das zeitliche und geographische Umfeld einzuordnen, die Wertigkeit der Kompositionen exakter zu benennen und somit dazu beizutragen, das ein oder andere Werk der Vergessenheit zu entreißen und in öffentlichen Aufführungen wie auf Tonträgern zu präsentieren.

Wir kennen Justin Heinrich Knecht heute wohl am ehesten durch seine von Sandberger erwähnte programmatische Symphonie *Le Portrait musical de la Nature*, ein seit einigen Jahren im Neudruck vorliegendes Werk, in Biberach und natürlich auch in Och-

senhausen durch das Schützenfestlied „Rund um mich her ist alles Freude“. Wir kennen zudem einige Chormelodien und Orgelstücke, vielleicht noch seine ebenfalls neu edierte *Orgelschule*. Knechts reichhaltiges Schaffen für die Bühne, seine Opern, Singspiele und Melodramen, sind vorerst vergessen. Das Gleiche trifft weitgehend auch auf die geistliche Musik, auf das schmale, z. T. nicht erhaltene Œuvre der Kammermusik und der Klavierwerke und auf seine musiktheoretischen Abhandlungen zu. Franz Schlegel verfasste 1980 eine verdienstvolle kleine Monographie über Knecht. Michael Ladenburger hat sich in seiner leider ungedruckten Dissertation von 1984 ausführlich mit Leben und Werk des Komponisten beschäftigt. Von den älteren Arbeiten sind insbesondere die von Emil Kauffmann (Tübingen 1892) und August Bopp (Kassel 1930) zu nennen.

Jugend und Ausbildung

Justin Heinrich Knecht kam am 30. September 1752 in Biberach zur Welt, drei Jahre nach Johann Wolfgang v. Goethe (28. August 1749), vier Jahre vor Wolfgang Amadé Mozart (27. Januar 1756) und zwei Jahre nach dem Tode Johann Sebastian Bachs (28. Juli 1750). Seine Ahnenreihe, aus Bauern, Handwerkern und Handeltreibenden zusammengesetzt, ist, so bemerkt Franz Schlegel nicht ohne Stolz, „durch und durch schwäbisch“. Die Mutter Anna Katharina geb. Hiller (1732–1783) stammte aus einer alteingesessenen Biberacher Familie; der Vater Johann Georg Knecht (1722–1773) führte als evangelischer Kantor und gelegentlicher Sänger auf dem Theater die Tradition des Anfang des 16. Jahrhunderts nach Biberach gekommenen hochmusikalischen Knecht-Stamms weiter.

Mit neun Jahren erhielt der junge Justin Heinrich von seinem Vater Violin- und Gesangunterricht. 1762, mit zehn Jahren, trat er in das Alumnat in Biberach ein, eine kirchliche Erziehungsanstalt, in der man neben der schulisch-wissenschaftlichen Bildung besonderen Wert auf Singen und Instrumentalspiel legte. Knecht wurde im Alumnat mit Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) und mit Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) vertraut gemacht. Er hatte zudem bei dem katholischen Organisten Cramer Unterricht im Orgelspiel und im Generalbass. Über die Wichtigkeit des Alumnats für Ausbildung und Praxis äußerte sich Knecht später im Jahre 1802,

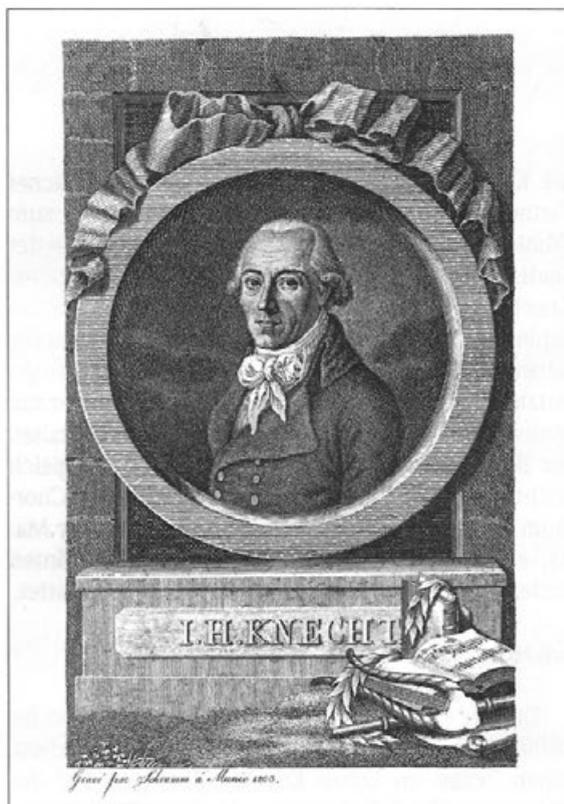
als die badische Regierung die Einrichtung aufzuheben drohte: „Zugleich leuchtet auch die Notwendigkeit des Alumnats aus seiner bisher, wiewohl nur kürzlich dargestellten Bestimmung von selbst in die Augen, wenn anders neben der pünktlichen und exakten Bestellung vorbeschriebener kirchlicher Verrichtungen ein wohlgeordneter Choralgesang und eine gut bestellte Kirchenmusik (beide wesentliche, Herz und Geist erhebende Theile der öffentlichen Gottesverehrung) auch auf die Zukunft aufrechterhalten und fortgepflanzt werden sollen ...“

Ein weiterer wichtiger Ausbildungsabschnitt waren die drei Jahre zwischen 1768 und 1771 im Collegiatstift in Esslingen am Neckar. Durch besondere persönliche Förderung von Rektor Böckh konnte Knecht seine sprachlichen, wissenschaftlichen und musikalisch-künstlerischen Studien weitertreiben. Er hörte in der Stadtkirche eine Reihe geistlicher Werke, insbesondere von Carl Heinrich Graun. Im Hause von Rektor Böckh in Esslingen lernte er zudem dessen Schwager Christian Friedrich Daniel Schubart als Klavierspieler und Sänger kennen.

Nach dem erfolgreichen Abschluss im Esslinger Collegium stand Knecht der Weg zu einem Studium an der Universität offen. Stattdessen nahm er mit gerade 19 Jahren auf Wunsch der Ratsherren in Biberach die Stelle eines Präzeptors an der Lateinschule und des evangelischen Musikdirektors an – eine folgenschwere Entscheidung, die ihn mit Ausnahme eines wenig rühmlichen Intermezzos am Stuttgarter Hoftheater von 1806 bis 1809 zeitlebens im kleinstädtischen Biberach festhielt.

Erste Biberacher Phase: Haydns „Die Schöpfung“

In dieser ersten Biberacher Phase bis 1806 wirkte Knecht vorwiegend als Komponist und Interpret eigener kirchenmusikalischer Werke sowie von Opern und Singspielen. Zu einem besonderen Ereignis wurde 1802 die Aufführung von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“. Zwei von Knecht initiierte und geleitete Aufführungen fanden am 30. September (Knechts 50. Geburtstag!) und am 1. Oktober in der Pfarrkirche St. Martin statt. Haydns Werk, das Knecht wohl wegen seiner tonpoetischen Gestaltung und differenzierten lautmalerischen Klangfülle sehr zusagte, war erst vier Jahre zuvor, am 30. April 1798, in Wien uraufgeführt worden. Mit Beteiligung von Musikern und Sängern aus Ochsenhausen, Schussenried und



Justin Heinrich Knecht. Stich des Münchner Kupferstechers Gramm, 1803.

Marchtal wurde „Die Schöpfung“ als eine der ersten deutschen Aufführungen in Biberach vorgestellt. Das Aufführungsmaterial ist nicht erhalten, wohl aber ein detailliertes „Verzeichniß der mit musicirenden Personen“, das heute im Wieland-Museum aufbewahrt wird. Dieses wichtige Dokument gibt zugleich Auskunft über die Besetzung und Aufführungspraxis der Zeit. Mit 42 Chorsängern und 59 Instrumentalisten lag die Biberacher Aufführung zwischen den mehr kammermusikalischen und den großen repräsentativen Besetzungszahlen des Oratoriums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In St. Martin errichtete man im Altarbereich für den Chor eigens ein Gerüst, das sonst nur am sogenannten „Schwörtag“, dem damals höchsten Festtag der Stadt, Verwendung fand. Auch ein Textbuch wurde den Hörern zum Mitlesen während des Konzertes angeboten.

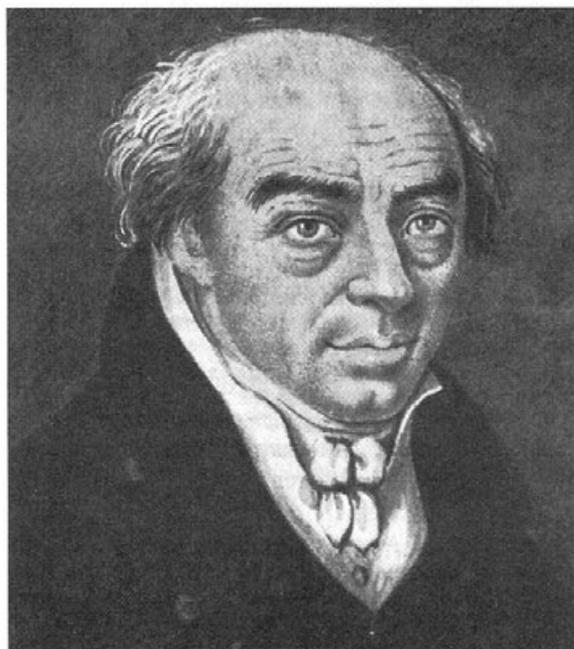
Dass Haydns „Schöpfung“ in Biberach, der ehemaligen Freien Reichsstadt, entgegen der sonst üblichen Praxis in Wien und anderswo nicht im Konzertsaal, sondern in der Kirche stattfand, mag auch auf die konfessionelle Besonderheit der Pfarrkirche zurückzuführen sein. St. Martin wird seit 1548 von beiden Konfessionen beansprucht; nach dem 30-jährigen Krieg bestätigte der Westfälische Frieden von 1649 dieses „Simultaneum“. Beide Konfessionen nutzen

die Kirche seitdem in gleichberechtigter, friedlicher Partnerschaft auf vielfältige Weise und auch zum Wohle des bürgerlichen und kirchlichen Lebens in der Stadt. 1746 bis 1748, d. h. nur wenige Jahre, bevor Knecht in Biberach zur Welt kam, wurde der bis dahin gotische Innenraum barockisiert. Der Künstler Johannes Zick bekam den Auftrag, im gemeinsam genutzten dreigliedrigen Kirchenschiff Deckenbilder mit Motiven aus dem Leben Jesu und weitere Gestalten der Bibel zu malen, die beiden Konfessionen gleich wichtig waren. Der „katholisch“ gebliebene Chorraum wurde mit Darstellungen der Gottesmutter Maria, einem Fresko der mit der Papsttiara gekrönten Ecclesia und einem Hochaltar von 1720 ausgestattet.

Am Hoftheater in Stuttgart

Die Jahre am Stuttgarter Hoftheater von 1806 bis 1809 zählen, wie erwähnt, zu den weniger erfreulichen Zeiten im Leben Knechts. Der gute Ruf des Biberacher Musikdirektors war bis zum Württembergischen Königshaus gedrunken. In Stuttgart sollte er die Direktion des Hoforchesters übernehmen. Lag es nun an der Missgunst einiger Mitglieder des Hoforchesters oder an Knechts begrenzten Fähigkeiten, ein so renommiertes professionelles Ensemble und das

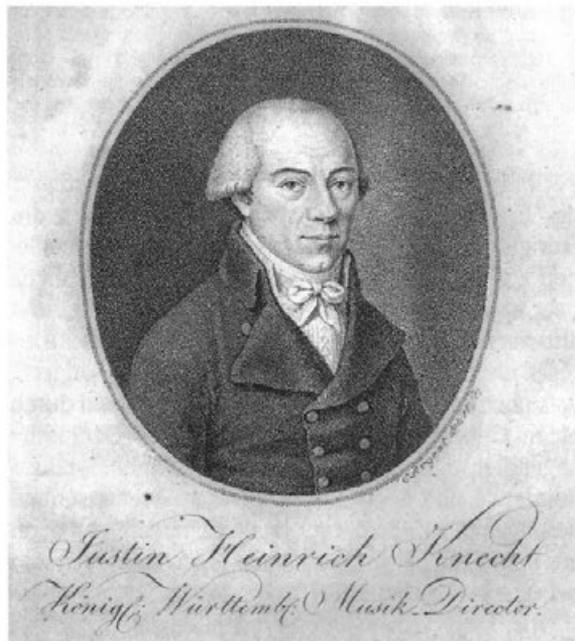
Justin Heinrich Knecht nach einem Porträt des Biberacher Malers Johann Baptist Pflug.



Operntheater zu führen? Jedenfalls mehrte sich die Kritik an seiner Person als Dirigent wie auch als Komponist. Trotz einer im Mai 1807 erfolgten festen Anstellung bei Hof vermochte Knecht in Stuttgart nicht Fuß zu fassen, nicht zuletzt auch durch die ihm fehlende Familie, die er in Biberach zurückgelassen hatte.

Als im Sommer 1807 Franz Danzi aus München als erster Kapellmeister an den Stuttgarter Hof kam und auch die Orchesterleitung an einen anderen vergeben wurde, blieben für Knecht nur noch nachgeordnete Tätigkeiten übrig wie Veranstaltungen von Kirchenmusik oder Beratungen in Sachen Orgelbau. Entmutigt und tief enttäuscht kehrte er in seine Heimatstadt zurück.

Der Biberacher Maler Johann Baptist Pflug (1755–1866), der eines der wenigen Porträts des Komponisten schuf, lässt uns in seinen „Erinnerungen eines Schwaben“ über die Stuttgarter Jahre ein wenig in das Seelenleben des damals Mittfünfzigers blicken. „Am Ende Oktober 1806 wurden wir königlich württembergisch, und der Ruf, den sich Herr Knecht schon damals erworben hatte, machte, dass er vom König Friedrich zum Direktor der königl. Hofkapelle ernannt wurde und 1807 dahin reißte und aber anno 1809 wieder das Amt niederlegte und nach Biberach zurückkehrte. Da er ein geradeaus einfacher Mann im Umgang mit den Menschen war, so ward ihm diese Stelle bald zuwider, da er gar keine Hofmanier hatte und solche Complimente liebte. Denn er sagte öfters: Lieber will ich in Biberach bei meinem Bierle sitzen, als eine solche Hofluft athmen, die mich vom freien Menschen zum unfreien Menschen machte. Nur keine solche eigenliebische niemals fehlen wollende Musik-Menschen dirigieren zu wollen! Dagegen warf ihm die Hofkapelle vor, dass er grob gewesen, immer bei den Proben, ja sogar bei den Produktionen laut rufen: was, was ist das! falsch, falsch! pfui, pfui! wo blaset ihr denn in Gottesnamen hin! Schand, Schand! kein Takt, kein Takt! Ja, Ja, so gehts, wenn man d’Sach nur halbe lernt! – Natürlich bei solchen Vorfällen hatte er immer Verdruß einzuärndten, und wurde ihm mancher Schabernack gespielt, der dem König Friedrich nicht unbekannt blieb, und so machte man ihn darauf aufmerksam seine Entlassung zu nehmen – ‚Hands dürfe nit zweimal saga, bin gern ganga, gern ganga. I bin kein Ulmer Kuhhirth.‘ – Wenn er in Gesellschaft auf dieses Thema kam, war er sehr aufgebracht: ‚Ja, ja, hätt in Stuttgart Esel lang Ohr heissen sollen, das ist mein Sach!‘“



Stich von Hofkupferstecher d'Argent, aus: „Württembergisches Choralbuch, Zweiter Teil“, Stuttgart 1816.

Zweite Biberacher Phase: Choräle und Orgelwerke

Die zweite Phase von Knechts Wirken nach seiner Rückkehr aus Stuttgart verlagerte den schöpferischen Schwerpunkt auf die Schriften zur Musiktheorie, auf die Herausgabe von Lehrwerken und auf pädagogische Tätigkeiten, u. a. als Orgellehrer. Sein reichhaltiges kirchenmusikalisches Schaffen, das ihn bald über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus bekannt machte, setzte bereits gegen Ende der 80er-Jahre ein. Die Reihe von Choralbüchern und -sammlungen eröffnete das 1798 von Christmann und Knecht herausgegebene „Choralbuch für die evangelische Kirche in Württemberg“ und eine „Vollständige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien für das neue Württembergische Landesgesangbuch“ von 1799.

Die Orgelwerke dienten überwiegend der gottesdienstlichen Praxis und zu Unterrichtszwecken, wie der Titel einer Sammlung von 1794 andeutet: „Neunzig kurze und leichte neue Orgelstücke, bestehend aus Vorspielen, angenehmen Stücken, und Versetten, in der Manier des berühmten Herrn Abt Vogler gesetzt von Justin Heinrich Knecht, Musikdirektor in Biberach.“ Zum Höhepunkt wurde zweifellos die „Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere in drei Abtheilungen“, herausgegeben zwischen 1795 und 1798. Die in ihr gesammelten Kompositionen von Fugato-Versetten bis zu „Cantabile“-Stücken

stellen ein Kompendium des Orgelspiels und des Orgelklangs um 1800 dar und belegen zugleich den Übergang vom Barock zur Klassik. Knecht bediente sich hier einerseits der Polyphonie eines J. S. Bach, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitgehend vergessen war und zu dessen Wiederentdeckung er beitrug. Andererseits führte er den klassischen Stil als Oberstimmensatz mit Begleitung ein, wobei auch die Orgelmusik und die Oper in Italien einen nicht unerheblichen Einfluss auf ihn ausübten. Ludwig van Beethoven hat ein Exemplar der Knecht'schen „Orgelschule“ besessen und sich mit ihr beschäftigt. Die Mischung aus gebundenem und freiem Stil, ein brillianter Vortrag sowie der gelungene Versuch, orchestrale und tonpoetische Vorstellungen und Wirkungen auf die Orgel zu übertragen, sind exemplarisch und repräsentativ zugleich für den Stil- und Geschmackswandel wie für die Aufführungspraxis dieser Zeit.

Kirchenmusik und Psalmvertonungen

Die vier erhaltenen Psalmvertonungen gehören zu den wichtigsten Werken Knecht'scher Kirchenmusik, wenn nicht gar seines gesamten Schaffens. Der 23. Psalm „Gott ist mein Hirte“, der 6. „Herr, straf' mich nicht in deinem Zorne“, der 1. „Heil dem Manne, der dem Rat der Frevler sich entzieht“ und der lateinische 110. (109.) Psalm „Dixit Dominus“ sind zwischen 1783 und 1801 entstanden. Der Organist und Kantor Franz Raml stellte mit dem Hassler Consort alle vier Psalmen in einem Festkonzert am Vorabend des 250. Geburtstages Knechts in der Klosterkirche Ochsen-

Titelblatt des Psalmdrucks von 1788, Bossler-sche Verlagsbuchhandlung Speyer.



hausen vor, z. T. als Erst- oder gar Uraufführungen. Eine Reihe weiterer Psalmvertonungen sind heute leider verschollen.

Es hat den Anschein, als habe Knecht in diesen Werken sein ganzes kompositorisches Können hineingelegt. In Formanlage und Besetzung sind sie Kantaten vergleichbar mit Gesangssolisten, vierstimmigem Chor und Orchester, das von geringstimmiger Begleitung bis zu großer symphonischer Besetzung reicht. Auch die vielfältige, differenziert eingesetzte Satztechnik beeindruckt: Verhaltene Chorpasagen a cappella, zumeist im chorischen Satz eingebettete konzertant-virtuose Arienteile oder klanglich ausbalancierte, machtvolle Fugen zeigen wiederum die Stil Mischung und die Ausdruckskraft von Kirchenmusik, wie wir sie von den Wiener Klassikern her kennen. Zudem kamen ihm die bilderreichen zeitgenössischen Psalmübersetzungen von Johann Andreas Cramer (1., 23. Psalm), dem evangelischen Theologen und Schriftsteller, und von Moses Mendelssohn (6. Psalm), einem der bedeutenden Philosophen und Literaten der Aufklärung, für seine musikalisch-rhetorischen wie tonmalersischen Vorlieben sehr entgegen.

Nicht umsonst erwähnte der bereits zitierte unbekannte Verfasser des Nekrologs gerade diese Psalmkantaten: „Zu Compositionen für die Kirche eigneten ihn [Knecht] seine Talente und Einsichten, so wie sein frommer Sinn, ganz vorzüglich: aber von seinen vielen Leistungen dieser Art sind nur wenige öffentlich erschienen, und ausser diesen nur einige noch uns bekannt worden. Unter dem, was uns hieher Gehöriges zugekommen, glauben wir seine Choralbücher, und seine Compositionen des Psalmen: Dixit Dominus – , noch mehr aber die, des Psalmen. Gott ist mein Hirt – [...] rühmen zu müssen. Die einfachedle und doch kunstreiche, dem Texte vollkommen angemessene, und sanft eindringliche Behandlung dieses Psalmen, scheint uns musterhaft, und werth, Knechts Andenken für immer zu erhalten.“

Knecht selbst hat sich in einer ausführlichen Einleitung zum Druck seines 23. Psalms von 1783 mit dem Zustand und der Reformbedürftigkeit der Kirchenmusik auseinandergesetzt. Einige Passagen daraus seien angesprochen. Zunächst werden „Römische Verhältnisse“ beklagt, „... da die heutige von ihrer ursprünglichen Würde und edlen Einfachheit so weit herabgekommen ist, und nunher der theatralischen Musik nur allzusehr gleicht, indem jene nicht allein, wie diese, in einer abwechselnden Reihe von Chören,

Recitativen und Arien besteht, sondern überdieses das Gepräge des Aufbrausenden im Orchester, des feurigen Zeitmaßes im Vortrage und des Abgestoßenen auf den Instrumenten nur allzudeutlich an sich hat. Ist eine solche Kirchenmusik nicht üppig, und also auch zweckwidrig, weil die Andacht, welche erregt werden soll, nicht nur verloren geht, sondern, was noch mehr, die Zuhörer, deren Ohren bald durch einen Chor mit einem bedeutungslosen Geräusche angefüllt, oder bald durch eine künstliche, wollustathmende und noch dazu von einer Syrenenstimme gesungenen Arie so bezaubert werden, daß man dann aus dem Tempel in's Opernhaus versetzt zu seyn sich beinahe getäuscht fühlt?“

Als Kern seiner Reformvorstellungen formuliert Knecht: „Das Wesen der Kirchenmusik besteht vorzüglich 1.) in einem wesentlich vier- oder mehrstimmigen Satze, d. i. darinnen, daß eine jede Stimme einen eigenen fließenden Gesang, eine natürliche Bewegung und einen eigenen charakteristischen Gang haben muß, [...] 2.) meistens im gebundenen Stile, im Contrapunct und in der Kunst, Canonen, welche bloß Nachahmungen, und Fugen, welche Nachahmungen der Harmonie und Melodie sind, zu schreiben.“

Als Haupteigenschaft des Kirchenstils nennt Knecht „eine edle Einfachheit“, weiterhin „einen langsamen und majestätischen Gang“ in langen Notenwerten. „Nach Maassgabe des Inhalts des Textes muß sie [die Kirchenmusik] bald erhaben oder prächtig, bald ernsthaft oder sanft und lieblich, bald traurig oder gemäßigt fröhlich, aber immer andachts- und empfindungsvoll seyn.“ Andacht, ehrfurchtsvolle Empfindungen, die Erhebung des Herzens zu Gott als Zweckbestimmung aller Kirchenmusik verbieten zugleich allzu heftige sowie negative Affekte wie „Rachbegierde, Eifersucht, Spötterey“ sowie „alles Niedrige und Wütende“. Positiv ausgedrückt, sind es die „frommen Affekte“ wie „Freude, Dankbarkeit, Liebe, Sehnsucht, Traurigkeit, Mitleiden, Reue“, die sogar allein durch vier Singstimmen, Orgel und allenfalls mit diesen untergeordneten Instrumenten hervorgebracht werden.

Zum Schluss seiner ebenso geschickt wie wirkungsvoll aufgebauten Abhandlung kommt Knecht auf die „erforderlichen Eigenschaften eines Componisten der Kirchenmusik“ zu sprechen. Nicht derjenige, der für das Theater zu trocken schreibe, sei für die Kirche der rechte Mann. „Ein geistlicher Tonsetzer muß eine, mit einer tiefen und gründlichen Theorie

verbundene, vieljährige und mannigfaltig versuchte Praxis haben, hauptsächlich aber voll heiliger, religiöser Empfindungen seyn.“ Knecht beruft sich dabei auf den zeitgenössischen Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann. Das antike Griechenland, so Winckelmann, habe „Künstler und Weltweise in einer Person gehabt – daß der Weisheit und Kunst die Hand gereicht, und den Figuren mehr als gemeine Seelen eingeblasen habe“. Bezogen auf „die Dichter der Tonkunst“ heißt dies für Knecht: „Der Componist muß die heiligen Bewegungen, die er in seine Musik legen will, in sich selbst fühlen. Er muß Christ und Virtuose in einer Person seyn.“

Bürgerliche Musikkultur in Biberach: Singspiele und Opern

Dass die freie Reichsstadt Biberach und ihr Umkreis für einen aufstrebenden jungen Komponisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts gute Orientierungsmöglichkeiten und ein weites Betätigungsfeld bieten konnte, lag in erster Linie am unmittelbaren Zusammentreffen bürgerlicher und höfischer Musikkultur. Als weltliche Bildungsstätte von Rang für die Bürger, von der auch Knecht entscheidende Anregungen als Musiker und Komponist erhielt, durfte das Theater der Stadt gelten. Aus der bereits 1686 von Vertretern beider Konfessionen gegründeten „*Bürgerlichen Komödiengesellschaft*“ entwickelte sich bis in die 60er-Jahre des 18. Jahrhunderts ein reges Theaterleben, das sowohl Schauspiele mit historischen, biblischen oder mythologischen Stoffen als auch musikalische Einlagen, etwa zu Komödien, oder später ganze Singspiele bot. Die Freude an der schauspielerischen Betätigung weiter Bevölkerungskreise, ein positives Bildungsbewusstsein und öffentliche Unterhaltung gingen hier Hand in Hand. Eine Theaterbibliothek versammelte ab 1730 neben Originaltexten und Übersetzungen auch Musikalien. Christoph Martin Wieland, 1733 in Oberholzheim bei Biberach als Sohn eines Pfarrers geboren, stand 1761 der Theatergesellschaft für ein knappes Jahr als Direktor und Intendant vor und führte in dieser Zeit William Shakespeares „*The Tempest*“ („Der Sturm“) erstmals auf einer deutschen Bühne in eigener Übersetzung auf. Als Berater in der Werkauswahl und bei Proben sowie mit Sprechunterricht blieb Wieland dem Theater noch einige Jahre verbunden. Er verschaffte dem damals elfjährigen Knecht Gelegenheit, einige Singspiele für das

Theater zu komponieren und bei der Aufführung selbst mitzuwirken.

Die später seit 1773 entstandenen Werke Knechts für das Musiktheater (Singspiele, „Operetten“, Opern, Schauspielmusiken und Melodramen) wurden überwiegend für Biberach konzipiert und dort auch aufgeführt. Beide Knecht-Familien – Johann Georg Knecht, zwei seiner Kinder Justin Heinrich und Elisabeth Felicitas, als Schauspieler unter ihrem Ehenamen Abt recht bekannt geworden, und Sebastian Knecht mit seinen vier Kindern – unterstützten in diesen Jahren das Biberacher Theater durch ihre schauspielerischen und sängerischen Aktivitäten. Zu nennen sind u. a. das Singspiel „*Die Liebe auf dem Lande*“ (1773), die Operette „*Die treuen Köhler*“ (1782) oder die komischen Opern „*Der lahme Husar*“ (1788) und „*Der Schulz im Dorfe*“ (1789). 1786 entstand zum 100-jährigen Bestehen des Theaters die Oper „*Der Tempel der Musen*“, zu der Knecht auch den Text verfasste. Für Stuttgart schrieb er 1808 die „*Romantische Oper in vier Akten*“, „*Die Aeolsharfe, oder: Der Triumph der Musik und Liebe*“. Sie wurde dort jedoch wegen ihrer Länge von vier Stunden nicht angenommen. All diese und weitere Werke harren bislang in den Archiven einer Sichtung, Ausgrabung und Aufführung. Der Dirigent Frieder Bernius musizierte im Jubiläumsjahr 2002 mit dem Barockorchester Stuttgart und Ruth Ziesack als Solistin die Ouvertüre und Sopranarien aus „*Die Aeolsharfe*“.

Blickt man auf ihre Entstehungszeiten, mit Ausnahme der „*Aeolsharfe*“, so fallen sie in die Zeit von Mozarts großen Wiener Werken für das Musiktheater von der „*Entführung aus dem Serail*“ (1782) bis zur „*Zauberflöte*“ (1791). Auch Knecht hat eine „*Entführung*“ geschrieben, auf das gleiche Textbuch wie Mozart, doch fünf Jahre nach ihm 1787. Er wird das Mozart'sche Singspiel mit ziemlicher Sicherheit gekannt haben. Eine Gegenüberstellung der beiden Versionen wäre ohne Zweifel reizvoll; man wird dabei freilich um einen bewertenden Vergleich nicht herumkommen, bei dem, was die musikalisch-kompositorische Qualität und die Bühnenwirksamkeit betrifft, Knecht wohl hinter Mozart zurückstehen würde.

Die Löbliche Musikgesellschaft und der Musikalienhändler J. M. Kick

Nach Kirche und Theater wird eine dritte Institution zum wichtigsten Betätigungsfeld für Knecht: das

Orchester. Durch die Wandlungsprozesse in der kulturellen Trägerschaft von Kirche und Hof wuchsen den Städten in der zweiten Jahrhunderthälfte neue Aufgaben zu, die sich in einer so abgeschlossenen kleinen Stadt wie Biberach in Besonderheit zeigten. Die theatermäßige Repertoire-Erweiterung durch musikalische Einlagen und durch Singspiele sowie eine aufstrebende selbstständige Orchestermusik zogen neue Organisationsformen und Ensemble-Einrichtungen nach sich. Bereits 1768 wurde in Biberach die „Löbliche Musikgesellschaft“ gegründet, die sich als Zusammenschluss von Musikliebhabern zunächst von den Musikern des Alumnats und den sogenannten Stadtmusikanten absetzte, später freilich in ihrer Zusammensetzung des Orchesters eine Mischung aus ausgebildeten Instrumentalisten und Laienmusikern aufwies. Ähnliches geschah bekanntlich auch in anderen bürgerlichen Orchestern der Zeit, so in dem von Ignaz Fränzl organisierten Nachfolge-Ensemble der Hofkapelle Kurfürst Carl Theodors in Mannheim.

Mit 19 Jahren wurde Knecht 1771 nebenamtlich mit der Leitung der „Löblichen Musikgesellschaft“ betraut. Mit tatkräftiger organisatorischer und fachlicher Unterstützung des Biberacher Musikalienhändlers Johann Maximilian Kick, der ein erstaunlich reichhaltiges Sortiment in der Stadt zum Verkauf anbot, veranstaltete Knecht in der Folgezeit sogenannte „Liebhaberkonzerte“ mit dem Orchester. Sie fanden in eigener Regie und auf eigenes finanzielles Risiko auf der Grundlage eines Abonnements statt und wurden in bekannten Gasthäusern der Stadt abgehalten. Das Repertoire dieser Konzerte lässt sich leider nicht mehr exakt rekonstruieren. Aufgrund der Kick'schen Notensammlung und verstreutem, von Michael Ladener erstmals zugänglich gemachtem Quellenmaterial sind es Kompositionen aus dem Umkreis der „Mannheimer“ (Johann Stamitz) und der „Berliner“ Schule (u. a. die Gebrüder Graun und Benda, Carl Philipp Emanuel Bach) sowie vermutlich auch solche aus Wien (Joseph Haydn) und Italien (Giovanni Battista Pergolesi). Auch eine ganze Reihe eigener *Werke im Kammerstyl* wurden aufgeführt, Sonaten, Klavierkonzerte oder Symphonien, die Knecht wohl auf die spezifischen Anforderungen und Realisierungsmöglichkeiten des Orchesters hin konzipierte, freilich nicht veröffentlicht hat. Sie gelten heute allesamt als verschollen. Dazu zählen auch die mit einem Programm versehenen Symphonien. Das einzige gedruckte Werk dieser Gattung „*Le Portrait musical de*

la Nature“ dürfte seine erste Aufführung im Rahmen der „Liebhaberkonzerte“ unter Knechts Leitung erfahren haben.

Schloss Warthausen

Einen gewissen Kontrast zur Abgeschlossenheit und engen Begrenzung des Kultur- und Musiklebens in der Stadt bildete das Schloss Warthausen. Sein damaliger Besitzer, Heinrich Friedrich Reichsgraf von Stadion (1691–1768), zählte zu den angesehenen kurmainzischen Politikern und war zudem als Liebhaber der Künste, der Literatur und der Musik sowie als großzügiger Mäzen bekannt. Er verkörperte somit in wesentlich bescheidenerem Rahmen einen Kurfürsten *en miniature* vom Schlage Carl Theodors in Mannheim. Zum Musenhof des Grafen von Stadion gehörte auch ein respektables Orchester, dessen Repertoire sich aus spätbarocken und zeitgenössischen symphonischen Werken zusammensetzte.

Wieland knüpfte nach seiner Wahl zum Senator und Kanzleiverwalter in Biberach 1760 Kontakte mit dem Grafen, auf dessen Schloss er ab Sommer 1761 verkehrte und dort auch mit dem Ehepaar La Roche

Graf Friedrich von Stadion. Radierung von J. H. Lips nach einem Ölgemälde von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.



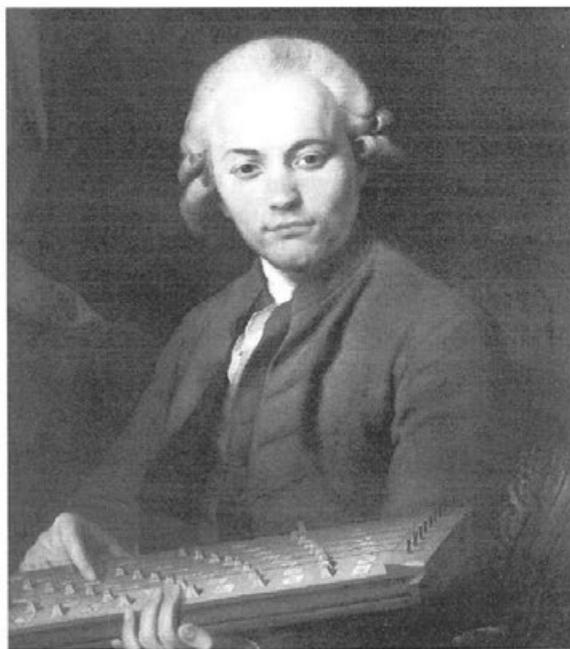
Comte de Stadion.

zusammentraf. Wieland war zehn Jahre zuvor mit Sophie geb. Gutermann verlobt gewesen. Der Dichter führte während der knapp zehn Jahre seines Wirkens in Biberach den jungen Knecht, von dem er große Stücke hielt, und dessen Vater im Schloss Warthausen ein. Besonders die Hofkapelle und die Bibliothek des Grafen werden das Interesse des jungen Komponisten hervorgerufen haben. Hier eröffnete sich für Knecht eine weitläufigere kulturelle Welt als in Biberach, die seine Entwicklung als Musiker und Komponist entscheidend prägte. Die Musik bei Hof, die Eindrücke auch der späteren literarischen Gespräche, Neuheiten des Schrifttums und nicht zuletzt der Einfluss durch Persönlichkeit und Werk Wielands lassen gewisse Rückschlüsse auf Knechts eigenes Empfinden, Denken und Arbeiten zu, ohne dass sie in jedem Detail nachzuweisen wären. Der Geist der Aufklärung zeigte auch hier seine Wirkung.

Christoph Martin Wieland und Knecht

Die engen persönlichen und fachlichen Bindungen zwischen Wieland und Knecht blieben auch nach dem Weggang des Dichters aus Biberach weiterhin bestehen. Dies zeigt sich in einer Reihe von Briefen ebenso wie in zusätzlichen schriftlichen Äußerungen Knechts. Wie Wieland sich in seinem „*Versuch über das Teutsche Singspiel*“ von 1775 gegen den Prunk der höfisch orientierten Oper und für eine neue bürgerliche Form des Musiktheaters eingesetzt hatte, so suchte Knecht mit der Vertonung des 23. Psalms und seiner erwähnten programmatischen Einleitung Anstöße zu einer neuen Kirchenmusik zu geben. Er sandte ein Druckexemplar am 15. April 1783 an Wieland, „meinem verehrungswürdigen Gönner und Mitbürger“, und bat ihn in einem Begleitschreiben, „dieses Kirchenstück in Weimar aufführen zu lassen. [...] Denn in Biberach kann ich dasselbe nicht so produzieren, wie es sein sollte, teils aus Mangel an vielen und zugleich guten Sängern, die zu diesem Stücke gefordert werden (die ich wohl, und zwar nach der ächten Methode der italienischen Singschule, bilden könnte, wenn Hochschätzung, Aufmunterung und Belohnung der Künste und Wissenschaften die Sache des biberachischen republikanischen Staates wäre), teils auch aus Abgang hinlänglicher sowohl als guter Instrumentalisten“.

Wieland bezog sich 1784 in einem Brief vermutlich auf diesen 23. Psalm, wenn er schreibt: „Der



Georg Joseph Vogler. Ölgemälde von Friedrich Oelenhainz, 1795.

Himmel weiß, wie gerne ich Sie aus dem leidigen Biberach ziehen möchte. Kirchenmusik, lieber Knecht, ist freilich allein kein Mittel dazu. Eine einzige, hübsche Operette, in einem geist- und phantasiereichen Geschmack würde Ihnen ganz gewiß ein Relief geben. Lassen Sie nur den Mut nicht sinken und glauben Sie an sich selbst [...].“

Der Mannheimer Abbé Georg Joseph Vogler

Die Beziehung Knechts zu Abbé Georg Joseph Vogler aus Mannheim kann hier nur kurz gestreift werden. Sie bestand wohl lediglich in der Kenntnis seiner Monatsschrift „*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*“ und durch Voglers zahlreiche Artikel in der „*Deutschen Encyclopädie*“, die zwischen 1778 und 1804 in Frankfurt erschien und beim Buchstaben K abbrach, kaum aber in persönlichen Kontakten. Die Widmung seines „*Portrait musical*“ an Vogler entsprang höchster Wertschätzung für den damaligen Kaplan und alsbaldigen Kapellmeister am Mannheimer Hof, die sich auch in Knechts späterer intensiver Beschäftigung mit musiktheoretischen und tonwissenschaftlichen Fragen zeigen wird. Nach Ladenburger hat Vogler als Initiator und Juror eines Kompositionswettbewerbs Knecht zu einem Preis für sein „*Magnificat*“ C-Dur (1792) und auch für den 110. Psalm „*Dixit dominus*“ verholfen. Der Sohn Knechts, Georg Christian, ging zu ihm in die Lehre. Doch wurde dieses scheinbar gute gegenseitige Verhältnis auch durch mancherlei Überheblichkeiten Voglers gegen-

über Knecht getrübt, etwa durch kritische Bemerkungen zu dessen 1. Psalm oder durch die Anmaßung, einen von Knecht verfassten Artikel in der „Musikalischen Realzeitung“ selbst geschrieben zu haben. Mozart, der mit Vogler während seines dritten Aufenthaltes in Mannheim 1777/78 zusammentraf, fällt ein vernichtendes Urteil über ihn: „der H: vice=kapellmeister Vogler der neulich das Ammt machte, ist ein edler [öder] Musickalischer spaß=macher. ein Mensch, der sich recht viell einbildet und nicht viell kann. das ganze orchestre mag ihn nicht.“ (Brief Mozarts vom 4. November 1777 an seinen Vater aus Mannheim.)

Symphonies à programmes

Nach Singspiel und Kirchenmusik wird in Knechts gesellschaftlichem Umfeld die Symphonie zum entscheidenden Medium seiner Tätigkeit in Biberach. Theater und öffentliches Konzert sind die beiden Institutionen, in denen jetzt ein aufstrebendes Bürgertum als Zuschauer, als Zuhörer und aktive Mitspieler am Kulturleben einer Stadt teilhaben. Dabei kamen dem Orchester der „Löblichen Musikgesellschaft“ besondere Eigenschaften zu: Laien und professionelle Musiker wirkten zusammen. Bürger und Aristokraten verständigen sich jenseits von Standesgrenzen in einer musikalischen Empfindungssprache. Diese neue Sprachlichkeit stellt zugleich Forderungen an die Komponisten einer solchen „Gefühlskultur“: Die Musik soll leicht fasslich und verständlich sein, man misstraut zunächst reinen Instrumentalwerken als sogenannter „begriffsloser Musik“.

Die Entwicklung der Symphonie, die sich aus den gattungsmäßigen Bindungen höfischer Musizierpraxis löste und mit Haydns Spätwerken bereits zum Hauptprogramm eines Konzertabends wurde, bringt auch den sogenannten Laienorchestern im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Erweiterungen ihres Repertoires. Zudem erhält die Gattung neue Impulse durch einen programmatischen Typus, die „charakterischen Symphonien“ oder „Symphonies à programmes“.

Es hat in Biberach den Anschein, als ließe sich Knecht weniger vom konkreten Vorbild programmatischen Komponierens im 18. Jahrhundert leiten, als vielmehr von musikalischen Topoi und insbesondere von Theateraufführungen zu symphonischen Werken inspirieren. Drei solcher „Charakter“-Symphonien

sind bekannt, gelten jedoch als verschollen: ein „Trauergesang in Form einer Sinfonie auf den Tod des Herzogs von Braunschweig“ (1785), die „Erlebnisse des Don Quixote in Form einer Sinfonie“ (1787) und ein „Trauergesang in Form einer Sinfonie auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten“ (1792). „Ergötzung des Ohres und Rührung des Herzens“ sind für Knecht Maximen seiner inhaltsbezogenen Werke, ja seines Komponierens überhaupt. Dies dürfte in besonderem Maße auch für „Le portrait musical de la Nature“, der einzig erhaltenen Symphonie dieses Genres bei Knecht, gelten.

Knechts „Portrait musical“ und Beethovens „Pastorale“

Die ersten Hinweise auf eine Beziehung von Knechts „Portrait“ und Beethovens 6. Symphonie „Pastorale“ findet sich in Francois Joseph Fétis' „Biographie universelle“ und dann in der „Revue et gazette musicale“ vom 28. Oktober 1866. Ludwig Bischoffs kurzer Aufsatz „Die Pastoral-Sinfonien von Justin Heinrich Knecht (1784) und Ludwig van Beethoven (1808)“ aus dem gleichen Jahr basiert auf Fétis, gibt freilich den entscheidenden Hinweis auf den Verleger Philipp Boßler in Speyer, der Knechts Symphonie und Beethovens „Kurfürstensonaten“ (WoO 47) sowie die Klaviertrios op. 1 herausbrachte. Über Verlagsanzeigen und Katalog, so ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, wurde Beethoven mit „Le portrait musical“ und seinem ausführlichen Programm bekannt. Ob Beethoven noch während seiner Bonner Zeit Knechts Symphonie im Hoforchester mitspielte oder vielleicht später in Wien hörte, muss vorerst ebenso Hypothese bleiben wie ein Gespräch über Knecht während zweier Begegnungen zwischen Beethoven und Abbé Vogler in den Jahren 1803 und 1805.

Über eine direkte Beziehung zwischen Beethoven und Knecht ist ebenfalls nichts bekannt. Dies erstaunt ein wenig, wenn man bedenkt, dass der Biberacher Komponist sich stets für Neuheiten in Mannheim, Wien und anderswo interessierte. Die Uraufführung von Beethovens „Pastorale“ in Wien am 22. Dezember 1808 und die erste Anzeige der gedruckten Stimmen im April 1809 bei Breitkopf & Härtel fallen freilich mit Knechts Abschied am Stuttgarter Hof und einer schwierigen Phase der Neuorientierung in der alten Heimat zusammen.

L.

Une belle Contrée ou le Soleil luit, les doux Zéphirs voligent, les Ruisseaux traversent le vallon, les oiseaux gazouillent, un torrent tombe du haut en murmurant, le berger siffle, les moutons sautent et la bergère suit entendre sa douce voix.

Allegretto

Musical score for J.H. Knecht's 'Le portrait musical de la nature'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Fagotti, Corni in Sol/G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. The tempo is marked 'Allegretto'. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, and *pp*, and includes the instruction ** dolce*. The music is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat.

J. H. Knecht, Le portrait musical de la nature, 1784, Beginn des 1. Satzes.

I

Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande*

L. van Beethoven, VI. Symphonie „Pastorale“, 1808, Beginn des 1. Satzes.

Musical score for L. van Beethoven's VI. Symphonie 'Pastorale'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Clarinetten in B/Sib, Fagotti, Corni in F/Fa, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo (♩. 66)'. The score features various dynamics such as *p*, *f*, and *pp*, and includes the instruction *cruc.*. The music is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat.

Wielands Idealstoff für ein Singspiel, die „poetische Schäferwelt als ein lachendes Gemälde von Ruhe, Unschuld, Liebe und Glückseligkeit“, transformiert Knecht hier auf die imaginäre Bühne eines Konzertereignisses. Die im Stimmendruck bei Boßler wiedergegebenen Erläuterungen zu den einzelnen Abschnitten stammen in der französischen Originalform sicherlich von Knecht selbst. In der deutschen Übersetzung lauten sie:

1. Eine schöne Gegend, in der die Sonne scheint, die zarten Zephyrwinde wehen, die Bächlein das Tal durchheilen, die Vögel zwitschern, ein Gebirgsbach herabplätschert, der Hirte flötet, die Schafe hüpfen und die Schäferin ihre liebliche Stimme ertönen lässt.
2. Der Himmel verdunkelt sich schnell, die ganze Umgebung atmet mühsam und erschrickt, die dunklen Wolken türmen sich, die Winde fangen an zu

heulen, der Donner grollt und das Gewitter nähert sich langsam.

3. Das Gewitter, begleitet von sausenden Winden und mächtigen Regengüssen, die Wipfel der Bäume rauschen und der Bergstrom wälzt seine Wasser mit entsetzlichem Lärm.
4. Das Gewitter verzieht sich langsam, die Wolken zerstreuen sich und der Himmel hellt sich auf.
5. Die Natur ist von Freude erfüllt, erhebt ihre Stimme gen Himmel und dankt dem Schöpfer mit lieblichen angenehmen Gesängen.

In fünf Sätzen, die ineinander übergehen, führt der Komponist sein Publikum durch ein musikalisches Spektakel in Bildern und Szenen. Das idealisierte, weitgehend statische Idyll kommt durch das Hereinbrechen realer Naturgewalten, durch ein aufziehendes Gewitter in Bewegung, erhält „transitorischen“ Charakter. Das kompositorische Wechselspiel zwischen malerischen Eindrücken und Ausdruck von Empfindungen in Analogie zum Bildcharakter und zum dichterischen Naturverständnis der Zeit erreicht seinen Höhepunkt im Schlussteil. Die ganze Natur, Geschaffenes und Schaffendes, stimmt in Anlehnung an einen geistlichen Hymnus in ein Dankgebet an den Schöpfer ein. Solostimmen und Chor werden als Imagination der Menschheit in den klassischen Orchestersatz fiktiv miteinbezogen.

Einige überraschende Parallelen stützen die Vermutung, dass Beethoven das Knecht'sche Werk gekannt haben muss: Die programmatischen Satzüberschriften bei Beethoven entsprechen bis in Einzelheiten dem von Knecht formulierten Handlungsablauf:

1. Heitere Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande
2. Szene am Bach
3. Lustiges Beisammensein der Landleute
4. Gewitter, Sturm
5. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

Auch bei Beethoven gehen die letzten drei der wiederum fünf Sätze ineinander über. Das kompositorische Prinzip der Reihung, des Variierens, der Wiederholung auf immer neuen harmonischen Ebenen überwiegt in beiden Werken gegenüber einer kompositorischen Arbeit mit Motiven und Themen. Schließlich weist der Übergang zum fünften Satz auf ein choralartiges Dankgebet, das dann wie bei Knecht in den rein instrumental vermittelten „Hirtengesang“ und in „frohe und dankbare Gefühle“ mündet.

Wegbereiter zukünftiger musikalischer Entwicklungen

Hier setzt nun die neue Aktualität des Komponisten Justin Heinrich Knecht in unserer Zeit ein, die auch über das Jubiläumsjahr seines 250. Geburtstages hinaus Bestand hat. Er ist kein bloßer Stichwortgeber für die sogenannten „Großen Meister“ gewesen. Trotz der geographischen Begrenztheit seines Wirkens suchte er im Nachdenken über Musik und in der kompositorischen Praxis stets Anschluss an die neuen Strömungen zu gewinnen, aktiv teilzuhaben und mitzugestalten am Stilwandel zwischen Barock und Klassik. Knecht war in vielem ein Traditionalist, der einen vorgezeichneten Weg weiterging und ihn mit eigenen Ideen zu bereichern wusste. Dies ist insbesondere in seinen Orgelwerken und in der gerade wieder neu entdeckten Kirchenmusik zu spüren. „Die wahre Tradition“, so schreibt Igor Strawinsky in seiner „*musikalischen Poetik*“, „ist nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart anregt und belehrt.“

Knecht darf auch als Wegbereiter zukünftiger Entwicklungen gelten. Das symphonische „*Portrait musical de la Nature*“ beginnt sich von barocker Programmatik, von der reinen Nachahmung ideal-idyllischer Naturzustände zu lösen. Ein „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, das Beethoven für seine „*Pastorale*“ beansprucht, scheint bei Knecht bereits angelegt. Insbesondere der Schlussteil sucht die Gefühlsreaktion des Menschen nach überstandenen Naturgewalten in Tönen auszudrücken, nicht als objektivierende musikalische Abschilderung, sondern bereits als subjektiver kompositorischer Reflex menschlichen Empfindungsvermögens. Von Knechts Impulsen zu einer Musik als „Sprache der Empfindung“ wird neben Beethoven, neben Hector Berlioz und Franz Liszt das 19. Jahrhundert insgesamt profitieren.

Dieser Beitrag ist die leicht überarbeitete Fassung des Festvortrags, die der Verfasser zum 250. Geburtstag des Komponisten am 28. September 2002 im Bibliothekssaal des Klosters Ochsenhausen (Landesakademie) gehalten hat.

Bildnachweis

- S. 25, 26 Aus: Justinus Heinrich Knecht, Biberacher Studien, Band 3. Hrsg. Stadtarchiv Biberach, 1980.
S. 27 Aus: Biberacher Choralbuch.
S. 30 Aus: Christoph Martin Wieland – Leben und Wirken in Oberschwaben, Hrsg. Anton H. Konrad Verlag, 1983.
S. 27, 31, 33 Abbildungen vom Autor.