

Knecht-Symposium Biberach, 12. November 2016

Der „Mannheimer“ Abbé Vogler und Knecht

Biographische und kompositorische Aspekte

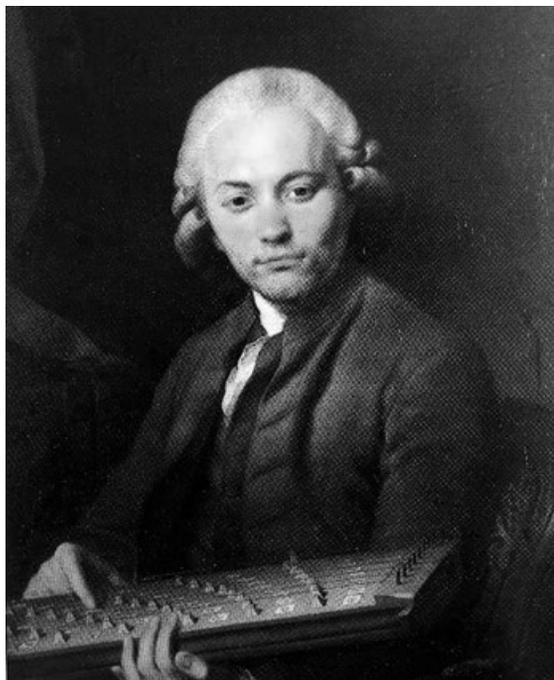
Es ist guter Brauch, sich anlässlich von Geburtstagsjubiläen oder Todestagen großer Persönlichkeiten zu erinnern, seien es Künstler, Wissenschaftler, Politiker oder Erfinder, ihre Leistungen und Verdienste ins rechte Licht der Öffentlichkeit zu rücken, oft auch nach vielen Jahren neu zu bewerten und sie so im Gedächtnis der Zeit zu bewahren.

Die beiden Komponisten, von denen heute die Rede sein soll, waren Zeitgenossen im süddeutschen Raum: Der eine, Abbé Georg Joseph Vogler, wirkte als Hofkomponist an der kurfürstlichen Residenz in Mannheim, der andere, Justin Heinrich Knecht, dessen 200. Todestag unser Symposium gewidmet ist, war Musikdirektor in Biberach.

Ich werde die beiden Künstler zunächst mit ihrer jeweiligen Biographie vorstellen und zugleich Verbindungen und Verknüpfungen zwischen ihnen herstellen. Daraus resultiert die anschließende Beschäftigung mit den theoretischen und kompositorischen Werken von Vogler und Knecht, ein ebenso interessantes wie lohnendes Feld in der Musikgeschichte des ausgehenden und beginnenden 19. Jahrhunderts.

*

Georg Joseph Vogler war Zeit seines Lebens ein unruhiger, rastloser, egozentrischer, auch bisweilen skurriler Geist. Als Sohn eines Geigenbauers 1749 in Würzburg geboren und aufgewachsen, studierte er zunächst Jurisprudenz an den Universitäten Würzburg und Bamberg. 1771 kam Vogler erstmals nach Mannheim. 1773 schickte ihn Kurfürst Carl Theodor für drei Jahre zum Studium nach Italien, u. a. nach Venedig, Padua – hier lernte er den bekannten Musiktheoretiker Padre Valotti kennen – , Bologna – hier studierte er beim berühmten Padre Martini – und Rom – dort erhielt er die Priesterweihe. Wieder in Mannheim zurück, begab sich Vogler, inzwischen Leiter der dortigen Kirchenmusik, 1780 auf eine Reise nach Paris und London, der bis Anfang der 90er-Jahre eine ganze Reihe weiterer folgen sollte, u. a. nach Russland, Spanien und Nordafrika. Er erforschte Land und Leute, hielt Vorträge, präsentierte sich auf der Orgel und unterrichtete. Nach der Umsiedelung des kurfürstlichen Hofes von Mannheim nach München 1778 wurde Vogler dort wenige Jahre später Kapellmeister. Wichtige weitere Stationen waren seine Tätigkeiten als Musikdirektor am königlichen Hof in Stockholm bis 1799. 1807 berief ihn der Großherzog von Hessen Darmstadt an seinen Hof. In Darmstadt starb er im Mai 1814.



Georg Joseph Vogler (1749–1814). Ölgemälde von Friedrich Oelenhainz, 1795 [mit dem von ihm entwickelten „Tonmaß“]

Weit weniger kontrastreich verliefen Leben und Wirken von Justin Heinrich Knecht. 1752 in Biberach geboren, stammte er aus einer dort alteingesessenen Bauern-, Handwerker- und Musikerfamilie, sein Vater Johann Georg Knecht war evangelischer Kantor und gelegentlicher Sänger auf dem Theater. Knechts Geburtstag am 30. September liegt drei Jahre nach dem von 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). Die wenigen Stationen sind rasch aufgezählt und zudem allgemein bekannt. Nach Violin-, Klavier-, Orgel- und Gesangunterricht bei seinem Vater vervollständigte Knecht ab 1768 für drei Jahre im Kollegiatstift in Esslingen am Neckar seine sprachlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Studien. Danach hätte ihm der Weg zu einem Studium an der Universität offen gestanden. Doch er entschied sich 1771 mit gerade 19 Jahren für das Angebot der Biberacher Ratsherren, in der Stadt die Stelle eines Lehrers (Präzeptors) an der Lateinschule und die des evangelisch-lutherischen Musikdirektors anzunehmen. Diese folgen-

schwere Entscheidung hielt Knecht bis zu seinem Tod am 1. Dezember 1817 im kleinstädtisch-bürgerlichen Kulturmilieu Biberachs fest – mit einer Ausnahme: 1806 folgte er für drei Jahre dem Ruf an den königlichen Hof nach Stuttgart in der Hoffnung, dort eine feste Anstellung als Kapellmeister und Hofkomponist zu erlangen. Doch durch mancherlei Intrigen, Demütigungen, insbesondere durch das Orchester, und Zuweisungen nachgeordneter Tätigkeiten tief enttäuscht, kehrte er Ende 1808 wieder in seine Heimatstadt zurück.

*

Wie sahen nun die Beziehungen des evangelischen Musikdirektors Knecht zu dem katholischen Abbé Vogler aus? Sie scheinen sich nie persönlich begegnet zu sein, doch sie kannten sich mittelbar durch ihre Kompositionen und ihre Schriften. Eine ausführliche wissenschaftlich fundierte Behandlung steht noch aus. Knecht kannte das Musikleben im süddeutschen Raum, teils aus eigener Anschauung, teils durch die Schriften Voglers. Vor allem war ihm Voglers *Mannheimer Tonschule*, eine musikalische Ausbildungsstätte und ein Unterrichtssystem für angehende Komponisten, Theoretiker und Pädagogen bekannt. Verbindungen könnten auch durch Voglers zahlreiche Artikel in der *Deutschen Encyclopädie*, die zwischen 1778 und 1804 in Frankfurt erschien und beim Buchstaben K abbrach,¹ vielleicht auch im „wechselseitigen Austausch“ programmatischer Orgelstücke wie Voglers *Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen* und Knechts *Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne* (1792).² Die Widmung seines Portrait Musical an Vogler entsprang freilich höchster Wertschätzung für den Kaplan und Kapellmeister am Mannheimer Hof, die sich auch in Knechts späterer intensiver Beschäftigung mit musiktheoretischen und tonwissenschaftlichen Fragen zeigen wird. Knecht gibt in ihnen – und dies unterscheidet ihn in gewisser Weise von Vogler – auch Denkanstöße, wie Musik künstlerisch zu gestalten oder vom Hörer zu verstehen und zu rezipieren sei. Entscheidend dürfte sein Einfluss jedoch auf Knechts Engagement für die Musikpädagogik und für die Schriftstellerei gewesen sein. Nach Michael 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.³ 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 Real-Zeitung* selbst geschrieben zu haben.⁴

Mozart, der mit Vogler während seines dritten Aufenthaltes in Mannheim 1777/78 zusammentraf, fällte ein vernichtendes Urteil über ihn:

„der H: vice=kapellmeister Vogler der neulich das Ammt machte, ist ein eder [öder] Musickalischer spaß=macher. ein Mensch, der sich recht viell einbildet und nicht viell kann. das ganze orchestre mag ihn nicht.“⁵

Das vernichtende Urteil Mozarts entspringt, wie wir heute wissen, weniger dessen persönlicher Einschätzung als vielmehr dem Wunsch seines Vaters Leopold, für seinen Sohn eine feste Anstellung am Mannheimer Hof zu erlangen.

Dennoch: Vogler gehörte in der Tat zu den schillerndsten Künstlergestalten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, angesiedelt zwischen Genie und Charlatan. Eine bisher unveröffentlichte Würdigung Voglers durch Knecht in der *Musikalischen Real-Zeitung* von 1788 charakterisiert beide, den Mannheimer wie den Biberacher. Knecht schreibt dort:

„Jene Vorwürfe, wie sehr gründen sie sich bei mir, der ich Vogler kenne, hauptsächlich blos auf die natürliche Trokenheit in Voglers Charakter, auf den Mangel seiner Menschenkenntniß, die eine Folge war vom Mangel seines Menschenumgangs und ihm tausendmal das plumbe Ausehen eines aufgeblasenen Egoisten gab.

Vogler studierte unter P. Martini. Bei diesem vortrefflichen Mann lernte er auser seinen gründlichen Kenntnissen, auch den Hang zu Spekulationen und klösterliche Eingezogenheit! Uebrigens, ich bin es überzeugt, war Italien für Voglern das, was es mir ist, der ich es nie gesehen habe: –, süsser Traum in der Ferne!

So ward Vogler das, was er ist. Spekuliren war sein Hang; über Systeme brüten sein Vergnügen; Beten und Studieren das Geschäfte seines Tags! Die Augenblicke seiner Erholung schenkte er dem Componiren und dem Spielen. Die Welt übrigens auser ihm, war für ihn gleichsam gar nicht da; was Wunder, daß er bei jedem Eintritt in dieselbe an Menschen stieß, und seinen Kopf an ihren Köpfen zerschellte. -- Freilich das elegante Mannheim hätte zur Verfeinerung und zur Sittenbildung dieses Mannes, der als Kopfhänger aus Italien kam, sehr viel beitragen können; Aber denn hätte man ihm, anstatt ihn zu schikaniren, mit Gefälligkeiten zuvorkommen müssen. Aber von Seiten der Kapelle erlebte er Geringschätzung, die wahrscheinlich Folge

vom Neid war; (Ueberhaupt war Mannheim besonders damals immer zwischen zwei Faktionen getheilt) -- und das Stadtvolk fand seine rothen Strümpfe zu bizarr.“⁶

*

Beide Komponisten lebten und arbeiteten in einem Zeitalter, das einerseits noch von barocker Rationalität und aufklärerischen Tendenzen, andererseits bereits von der Empfindsamkeit der aufkommenden Klassik und nachfolgenden Romantik geprägt war. Sie begegneten sich in wohlwollender, auch kritischer Distanz. Dies war sowohl in ihren schriftlichen Äußerungen als auch in der Einschätzung und Bewertung der jeweiligen Werke spürbar. Anhand von Stilistik und Satztechnik sowie von programmatischen Phänomenen sollen einige kompositorische Aspekte von Knecht und Vogler in den Blick genommen werden.

Kirchenmusik, Musiktheater und Instrumentalwerke zeichnen das Œuvre Beider aus. Gegen Ende der 1780er-Jahre erschienen von Knecht eine Reihe von Choralbüchern und -sammlungen. 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 aus dem öffentlichen Bewusstsein weitgehend verschwunden war und zu dessen Wiederentdeckung Knecht 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 Knechtschen *Orgelschule* besessen und sich mit ihr beschäftigt. Die Mischung aus gebundenem und freiem Stil, ein brillanter Vortrag sowie der gelungene Versuch, orchestrale und tonpoetische Vorstellungen und Wirkungen auf die Orgel zu übertragen, sind



Knecht, Symphonie Le Portrait Musical de la Nature... Titelblatt (Bossler, Speyer), 1784

exemplarisch und repräsentativ zugleich für den Stil- und Geschmackswandel wie für die Aufführungspraxis dieser Zeit.⁷

Kompositorische Vorbilder für Knechts tonpoetische Orgelstücke waren mit Sicherheit Voglers Werke wie die bereits erwähnte *Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen* und eine Reihe weiterer, ebenfalls nicht erhaltener Tongemälde von Schlachten oder Seestürmen. 1792 entstand Knechts *Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne. Musicalische Schilderung auf der Orgel*. Das gut 30 Minuten dauernde Werk in fünf Abteilungen wirkt wie eine dramatische Szene; Hirtengesänge umrahmen den Ausbruch des Gewitters. Der programmatisch erläuternde Text ähnelt dem von Knechts schon 1783 geschriebenen Orchesterwerk *Le Portrait Musical de la Nature ou Grande Simpho-*

nie. Hier wird auf dem Titelblatt der Erstausgabe mit der Widmung an Abbé Vogler detailliert der Ablauf der fünf Sätze beschrieben, die beim Hören nachvollzogen werden können. Von Knechts *Portrait Musical* wurde wiederum Ludwig van Beethoven zu seiner 6. Symphonie F-Dur („Pastorale“) inspiriert. Der programmatische Text wurde nahezu wörtlich übernommen, ebenso die Fünfsätzigkeit.⁸

Weiterhin sei noch auf Knechts großes Werk für das Musiktheater eingegangen. Noch während seiner Amtszeit am Stuttgarter Hof in den letzten Wochen des Jahres 1808 vollendete er ein neues umfangreiches Werk, die romantische Oper in vier Akten *Die Aeolsharfe oder: Der Triumph der Musik und Liebe*. Eine Aufführung fand jedoch nie statt. Erst Frieder Bernius konnte durch die konzertante „Uraufführung“ 2008 in Biberach und durch eine CD-Aufnahme 2009 das Werk der Vergessenheit entreißen. Das Libretto kreist um die Erfindung und die wundersamen Wirkungen einer Aeolsharfe, des von romantischen Dichtern wie Samuel Taylor Coleridge und Eduard Mörike immer wieder besungenen Instruments, dessen nur durch einen Luftstrom erzeugte Klänge zauberische Macht über die Menschen auszuüben vermag. Das Autograph der Oper wird in der Universitätsbibliothek Tübingen aufbewahrt, im Wieland-Archiv liegt eine Kopie. Das Autograph beinhaltet neben dem vollständigen Notentext mit zahlreichen Solopartien und einem großen Orchesterapparat zusätzliche Anmerkungen des Komponisten. Das vollständige Libretto selbst gilt als verschollen. Den vertonten Text ohne die gesprochenen Dialoge konnte Franz Schlegel, der Biberacher Forscher, aus dem Autograph erschließen.

Der Librettist war Leopold Dionysius Remmele. Es muss vorerst im Dunklen bleiben, inwieweit Knecht mit ihm bei der Textgestaltung zusammengearbeitet hat. Der Historiker und Heimatforscher Anton Aubele hat sich in einem Aufsatz von 2009 mit dem Schriftsteller näher beschäftigt.⁹ Geboren 1773 in Leibi im heutigen Landkreis Neu-Ulm, könnte Remmele die Klosterschule in Oberelchingen besucht haben, bevor er 1797 im Kloster Ochsenhausen zum Priester geweiht wurde. Mit der Auflösung dieser ehemaligen Reichsabtei 1803 ging Remmele als sogenannter Weltpriester nach Stuttgart und war dort bis zu seinem Tode 1811 auch in St. Eberhard, der damals einzigen katholischen Pfarrei in der Stadt, tätig. Nach Anton Aubele konnte er in Stuttgart vor allem seinen

dichterischen Neigungen und den musischen Künsten nachgehen. Es ist nicht auszuschließen, dass Remmele, der ebenso der Musik verbunden war und ein guter Sänger gewesen sein soll, bei Knechts Biberacher Aufführung von Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten“ 1803 mitgewirkt hat. Möglicherweise hat dieser Kontakt auch während der Stuttgarter Zeit weiter bestanden und wurde durch den Opernauftrag noch intensiviert.

Worum geht es in dieser Oper? Das Geschehen führt uns in eine unbestimmte mythische Vorzeit. Remmele verbindet mit ihm eine kriegerische Auseinandersetzung des Volkes der kunstbeflissenen Aeolier unter ihrem König Hierokles und einem barbarischen Seeräubervolk unter ihrem Anführer Selim wegen des Raubes der Aeolsharfe sowie eine Liebesgeschichte zwischen Melilla, der Tochter von Phrynis, des Erfinders der Aeolsharfe, und Selim, dem Seeräuber. Am Ende lösen sich alle Streitigkeiten, Intrigen und Feindseligkeiten durch die Zauberhaftigkeit des Instruments in einem *lieto fine*: Das „niedere“ Paar der Barbaren Bull und Bulline werden ebenso wie das „hohe“ Melilla und Selim vermählt, der Frieden zwischen West und Ost ist wieder hergestellt. Dem Opernkennner wird nicht entgangen sein, dass der Librettist hier Anleihen bei Bretznerns Textbuch zu „Die Entführung aus dem Serail“ gemacht hat, das wiederum nicht nur von Mozart 1782, sondern auch von Knecht 1787 vertont wurde.

Will man Libretto und Vertonung aus historischer wie ästhetischer Sicht bewerten, so fallen sogleich die umfassende Bildung von Textdichter und Komponist auf. Beide waren mit mythischen Stoffen und der Geschichte des Musiktheaters bestens vertraut. Remmele setzte mit seinem Entstehungsmythos des Instruments Aeolsharfe die Operntradition von der Macht der Musik fort, die mit Orpheus, dem antiken Sänger, und der tragischen Liebe zu Eurydike im 17. Jahrhundert begonnen hatte. Die kämpferischen Auseinandersetzungen von Griechen und Barbaren finden sich ebenso wieder wie die besondere Mischung des Wunderbaren und des Rationalen, der Rache und der Verzeihung und Versöhnung des aufgeklärten 18. Jahrhunderts. Auch die Gattung der italienischen Oper und des Singspiels Wiener wie norddeutscher Provenienz wird einem Wandel hin zur „großen“ deutschsprachigen Oper unterzogen. Dieser Wandel war in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende gerade am Stuttgarter Hof in besonderer Weise festzustellen.

Ich fasse zusammen:

Nach Gesamtanlage, Kompositionsstruktur, Gesangspartien und dem intensiven Einsatz des Orchesters befindet sich Justin Heinrich Knechts Musik auf der Höhe ihrer Zeit. Die im Grunde zeitlose Geschichte von der „Macht der Musik“ und dem „Triumph der Liebe“ fasst der Librettist Nikolaus Remmele in bisweilen etwas altertümlich idealisierte, empfindungs-sättigte Verse. Er gibt damit dem Tonsetzer Knecht Gelegenheit, eine ausgesprochen reichhaltige Palette musikalisch-kompositorischer Ausdrucksmöglichkeiten vorzustellen. Sie reichen von der beeindruckenden Charakterisierung von Personen ganz unterschiedlicher Herkunft über den geschickten Einsatz großer wie kleinerer Chorpatrien bis zur detaillierten Klanglichkeit des Orchesterapparats, der insbesondere die solistischen Qualitäten einzelner Instrumente bzw. Instrumentengruppen heraushebt. Dazu zählen auch rein instrumentale Stücke wie die Ouvertüre oder die musikalische Symbolsprache bei der Nachahmung der Aeolsharfe.

Knecht verlangt den Sängern zudem ein Höchstmaß an Innerlichkeit und Virtuosität ab, in ausgedehnten mehrteiligen „Aktionsarien“ wie in volkstümlichen Arien und Ariosi. Er erfüllt ganze Szenenkomplexe mit spannungsvoller Dramatik, die Finali werden zudem zu Höhepunkten der einzelnen Akte. Seine geschickt eingebrachten Metamorphosen eines bei Hofe bekannten und beliebten Repertoires, die erfrischende Originalität seines Werkes lassen den Vorwurf von Epigonentum weitgehend verstummen.

Der unbekannte Verfasser einer kleinen Lebensbeschreibung Knechts bemerkte bereits 1790 in geradezu prophetischer Weise:

„Und man wird mit der Ueberzeugung das Parterre verlassen, daß Knecht auch im theatralischen Fache groß ist und um so mehr gros zu heissen verdient, weil er es durch sich selbst ward, und weder grosse Reisen, noch zahlreiche Musiksammlungen von Werken anderer, noch Theaterpraxis zu seiner Grösse das mindeste beigetragen haben.“¹⁰

ANMERKUNGEN

- 1 Hermann Jung: „Vogler als Lexikograph. Anmerkungen zu seinen Musikartikeln in der ‚Deutschen Encyclopädie‘ (Frankfurt 1778-1804)“, in: Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext. Internationales Colloquium Heidelberg 1999. Hrsg. von Thomas Betzwieser und Silke Leopold. (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 7), Frankfurt am Main 2003, S. 49-59. - Zu Vogler ist jüngst erschienen: Bärbel Pelker / Rüdiger Thomson-Fürst: Georg Joseph Vogler (1749-1814). Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalz- bayerischen Dienstjahre. (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 6), Frankfurt am Main 2016.
- 2 Michael Zywiets, „...magische Mischung der Register‘. Voglers Orgelbau-Konzeption zwischen Tradition und Innovation“, in: Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext (Anm. 1), S. 43.
- 3 Michael Ladenburger: Justin Heinrich Knecht (1752-1817). Leben und Werk. Thematisch- bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen. Diss. [mschr.]. Wien 1984, S. 507.
- 4 Franz Schlegel: Justin Heinrich Knecht. Ein Biberacher Komponist. Biographie und Werkverzeichnis. Biberach 1980, S. 43.
- 5 Brief Mozarts vom 4. November 1777 aus Mannheim an seinen Vater, in: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II. Kassel / Basel 1962, S. 102 (Brief Nr. 363).
- 6 Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1788, Nr. 1, S. 69/70.
- 7 Vgl. Hermann Jung: „Ergötzung des Ohres und Rührung des Herzens. Zu Werk und Werkauffassung des Biberacher Komponisten Justin Heinrich Knecht (1752-1817)“ in: Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2005. Bd. 12, S. 93-114, hier S. 99.
- 8 Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Sinfonia Pastorale“ (1808). Vgl. auch Hermann Jung: „Zwischen Malerey und Ausdruck der Empfindung. Zu den historischen und ästhetischen Voraussetzungen von Justin Heinrich Knechts Le Portrait musical de la Nature (1785)“, in: Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. von Annegrit Laubenthal unter Mitarbeit von Karin Windweh. Kassel 1995, S. 417-431.
- 9 Anton Aubele: „...vergiß nie Deinen alten lahmen Bruder Niklas, den armen Dichter. ... Lebensspuren des Nikolaus Remmele (1773-1811) aus Leibi“, in: Geschichte im Landkreis Neu-Ulm, 15. Jg. 2009, S. 57-66.- Diesen Hinweis verdanke ich dem Autor.
- 10 Musikalische Real-Zeitung für das Jahr 1790, Nr. 7 (17. Februar 1790), S. 52.