

Justin Heinrich Knecht im Spannungsfeld zwischen überregionaler und regionaler Wirksamkeit, zwischen großen Komponisten und ortsansässigen Dilettanten

Bei der diesjährigen Tagung der American Musicological Society in Vancouver, an der mehrere Tausend amerikanische Musikwissenschaftler teilnahmen, hielt der in U.S.A. hochgeehrte Prof. Robert O. Gjerdingen den Hauptvortrag. Er sprach über die sogenannte Partimento-Praxis, ein System aus musikalischen Floskeln und Bausteinen, die aus bestimmten Intervallschritten, Sequenzketten u. a. m. bestehen, mittels dessen Finkelinder in Neapel und Venedig ab dem späten 17. bis weit ins 19. Jahrhundert zu hochgradigen Musikern ausgebildet wurden und danach wichtige Positionen bei Hof einnahmen. Gjerdingen wies nach, dass Alma Deutscher, ein Wunderkind unserer Tage, sich mehr oder weniger intuitiv schon in ganz jungen Jahren dieser alten Praxis bediente. Sie ist jetzt elf Jahre alt, komponierte im Alter von sechs Jahren ihre erste Klaviersonate, mit sieben ihre erste Oper, mit neun ein Violinkonzert. Sir Simon Rattle, Zubin Metha und Anne-Sophie Mutter haben ihr Talent gewürdigt. Sie ist auf youtube präsent.

Worin besteht nun der Zusammenhang mit Knecht? Knecht hat in seiner Zeit als Lehrer, als Musikdirektor und als Musiktheoretiker in die Breite gewirkt und durch musikalische Bildung für ein erstaunliches bürgerschaftlich gegründetes Musikleben gesorgt. Einer der bekanntesten italienischen Komponisten, die im Partimento ausgebildet wurden, war Gaetano Donizetti, einer der Hauptvertreter des Belcanto, der über seinen langjährigen Lehrer Simon Mayr auch mit musiktheoretischen Arbeiten Knechts in Berührung kam. Knecht verdient also unser musikhistorisches Interesse als Wegbegleiter, gelegentlich sogar Wegbereiter von großen Komponisten. Im Folgenden sei dies am Beispiel Ludwig van Beethovens exemplifiziert.

Der junge Beethoven, obwohl in einer Residenzstadt aufgewachsen, profitierte gleichfalls vom reichen Musikleben, das parallel zum höfischen in Privathäusern existierte. Und genau dieses bürgerliche Musikleben bediente Knecht, überregional durch seine Kompositionen und musiktheoretischen Arbeiten und regional durch sein unmittelbares Wirken in Biberach. Da wir nicht mehr im Zeitalter des Geniekultes leben, sollte ein Musiker vom Range und von der Funktion Knechts aus gutem aktuellem Grunde und durchaus nicht nur retrospektiv mehr Interesse finden. Ernst Ludwig Gerber hat Knecht in seinem 1790–1792 erschienenen „Historisch-biographischen Tonkünstlerlexikon“ nicht ohne Grund einen zweiten Kirnberger bezeichnet,

„was gründliche Kenntnisse im Satz betrifft“ und ihn als Komponist sogar noch über diesen gestellt. Johann Philipp Kirnberger galt und gilt nach wie vor als einer der wichtigsten Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts. Zu diesem musikhistorischen Ansatz sollte aber unbedingt ein musiksoziologischer, auf das heutige Biberacher Musikleben bezogener Ansatz hinzutreten. Wollen wir Knecht ein sogenanntes ehrendes Andenken bewahren, so sollten wir es nicht bei einigen Gedenkveranstaltungen belassen, sondern seine spezifische Rolle im Biberacher der 2. Hälfte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts reflektieren und überlegen, was daraus hier und heute abgeleitet werden kann und muss. Auch damals war eine Zeit des gesellschaftlichen und politischen Umbruchs. Der Krieg fand vor der Haustüre statt. Heute hat sich lediglich dessen Erscheinungsform gewandelt, wie sich zunehmend zeigt. Der Übergang vom aristokratischen zum bürgerlichen Musikleben, der manche Metropole damals über längere Zeit beschäftigte, stand allerdings in Biberach selbst nicht an. Aber was sich in Wien, Preßburg und anderswo in der Auflösung vieler Privatorchester und ersatzweise im Aufbau eines bürgerlichen Musiklebens niederschlug, geschah im näheren Umfeld von Biberach in der Folge der Säkularisierung der Klöster. Diese Einschnitte waren vergleichsweise härter. Nachzudenken, was zu tun ist, war damals angesagt und ist es weiterhin. In Zeiten, wo Begriffe wie Evolution, Globalisierung, Vernetzte Gesellschaft und Kommunikationszeitalter in aller Munde sind, ist also in einer ehemaligen Freien Reichsstadt mit sicherlich auch heute noch sehr ausgeprägtem Bürgerstolz die Frage aufzuwerfen, wie es damals war, das kulturelle Leben, und wer es war, der dieses trug. Sodann, was das heutige Biberach ganz konkret von den damaligen Protagonisten und der Teilhabe zahlreicher interessierter *aktiver* Bürger lernen kann. Tradition ist ja, wie Gustav Mahler sagte, nicht die Anbetung der Asche, sondern das Weitertragen des Feuers.

Knecht hatte ein beträchtliches Netzwerk. Er hat die große weite Welt nicht bei seinem kurzen Stuttgarter Intermezzo kennengelernt, vielmehr Jahrzehnte lang hier in Biberach, wenn auch nicht durch Reisen (jedenfalls wissen wir nichts von solchen, falls es sie gegeben haben sollte). Tatsächlich war der größte Teil der Bevölkerung gar nicht oder weit weniger mobil als heute. Diejenigen, die nicht oder nicht weit reisen konnten, entschädigten sich gerne auf Jahrmärkten, in-

dem sie sich in Guckkästen kolorierte Kupferstiche mit Stadtansichten und Landschaften ansahen und von Vorführern blumig/dramatisch ausmalen ließen, wie es in unerreichbar fernen Gegenden zuing. Wir leben im Kommunikationszeitalter. Es wird zu Recht als solches bezeichnet. Man darf aber nicht vergessen, dass es auch Kommunikation um der Kommunikation willen gibt und es demgegenüber zu Knechts Lebzeiten zunehmend sehr gezielt geführte Kommunikationskanäle gab, im Bereich der Musik nicht zuletzt die Musikzeitschriften, die gerade in den 1780er- und 1790er-Jahren aufblühten. An der wichtigsten süddeutschen Musikzeitschrift hatte Knecht persönlichen Anteil, an der insgesamt wichtigsten, der ab 1798 von seinem Verleger Gottfried Christoph Härtel in Leipzig herausgegebenen Allgemeinen Musikalischen Zeitung, indirekt auch. In jenem Jahr war dort der 3. Band seiner Orgelschule erschienen.

Knecht war Mitarbeiter an Heinrich Philipp Bosslers 1788 begründeter Musikalischer Realzeitung, später Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft. Allein der Titel spricht Bände. Bossler stand, nebenbei bemerkt, mit Sophie la Roche, die in dieser Zeit in Speyer lebte, in persönlichem Kontakt und steuerte für deren Frauenzeitschrift „Pomona für Teutschlands Töchter“ die Notenbeispiele bei. Die Zeitschrift erschien 1783/1784, also genau in der Zeit, als dort die ersten drei Klaviersonaten, die sogenannten Kurfürstensonaten WoO 47, und einige Lieder und kleine Klavierstücke Beethovens und dann 1785 Knechts Pastoral-symphonie erschienen. Da der „Versuch einiger zaertlichen und rührenden Stellen aus Wielands Oberon“ zu den frühesten Knecht-Ausgaben Bosslers gehört, kann die alte Warthausener Verbindung durchaus eine Rolle gespielt haben, wie Komponist und Verleger zueinander fanden. Jedenfalls standen Textdichter und Komponist 1784 bezüglich der Vertonung in brieflichem Kontakt.

Zu den frühen Werke Beethovens musste der 18 Jahre ältere Knecht nicht aufschauen. Eher dürfte sich der junge Beethoven für Knechts Pastoral-sinfonie interessiert haben. Während Knecht seit 1784 mit Beiträgen zur musikalischen Wochenschrift „Neue Blumenlese für Klavierliebhaber“ die florierende hausmusikalische Szene mitbediente, schlug der 14-jährige Beethoven den gegenläufigen Weg ein. Selbstkritisch entschied er während mehrerer Jahre, neue Werke nicht zu veröffentlichen. Er wollte seinen eigenen Maßstäben genügen und sich als Komponist erst noch einem intensiven

Lern- und Experimentierprozess unterziehen. Im Falle der Pastoral-sinfonie benötigte Beethoven, nimmt man Knechts Werk als Wegmarke, bezeichnenderweise nicht weniger als ein Vierteljahrhundert „Inkubationszeit“, ehe er den Zeitpunkt gekommen sah, mit seinem ganz anders ausgerichteten eigenen Werk das von vielen anderen Komponisten eifrig gepflegte Genre auf eine neue Ebene heben zu können. Es gehört zu den besonders interessanten Phänomenen der Geistesgeschichte, wie unterschiedlich sich das alte aristotelische Prinzip des „ars imitatur naturae“ – in den Worten des Knecht bekannten Musiktheoretikers Johann Joseph Fux (in seinem Kompositions-Lehrwerk „Gradus ad Parnassum“ von 1725): „Kunst, welche die Natur nachahmt und vervollkommnet, sie jedoch niemals zerstört“ – bei drei aus derselben, wenn auch regional unterschiedlich geprägten Tradition stammenden Musikern wie Johann Sebastian Bach und Justin Heinrich Knecht auf der einen Seite und Beethoven auf der anderen Seite niederschlug.

Knechts Mitwirkung an Bosslers Musikzeitschrift hatte einen zweifachen Effekt. Er machte sich als Autor einen Namen und erhielt umgekehrt einen für einen damaligen Musikdirektor unverzichtbaren Überblick über das Musikschaffen seiner Zeit. Darauf legte Beethovens Mentor Christian Gottlob Neefe ein besonderes Augenmerk in seinem 1785 für seine Anthologie „Dilettanterien“ verfassten unterhaltsam-informativen Artikel „Ueber die Eigenschaften eines Musikdirektors bei einem teutschen Theater“.¹ Er war damit nicht der erste und einzige.² Neefe beschreibt darin die unverzichtbaren Qualifikationen eines Musikdirektors: „Ein Musikdirektor bei einem teutschen Theater muß:

Generalbaß und Komposition gründlich verstehen; daß er eine Partitur schnell übersehen, richtig beurtheilen, Schreibe- und Setzfehler darinnen verbeßern, auch die Fehler in einzelnen Parthien, ohne Partitur, einsehen und heben; bei Gelegenheiten und nach Erforderniß selbst Piecen, als musikalische Prologe, Epiloge, Kantaten etc. komponieren, Arien nach den Fähigkeiten seiner Sänger, auch bisweilen nach dem Bedürfniß seiner obligaten Instrumentalisten umarbeiten und gute Kadenzzen setzen könne[n].

Aus dem vorigen ergibt sich von selbst, daß er Kenntniß von der Natur und dem Umfang aller gangbaren Instrumente, daß er Einsichten in die Singkunst besitzen muß. Er muß selbst so viel singen können, als nöthig ist, seinen Sängern den richtigen Accent, die wahre Expreßion eines Satzes deutlich zu machen, falls

sie hierinnen straucheln sollten. [Es folgt ein längerer Passus, was ein Leiter des Ganzen – einen Dirigenten heutigen Zuschnitts gab es damals noch gar nicht – leisten muss hinsichtlich Ausdruck, Tempo, Balance im Orchester bzw. Chor u.a.m.] Er muß sich des Taktstempels, Zischens, unnötigen Umherschauens und ähnlicher Mißbräuche und Hanswurstiaden enthalten. Muß er von dem Wesen der teutschen Sprache und Dichtkunst unterrichtet seyn, so, daß er schlechte Uebersetzungen, die nicht zur Musik paßen, verbessern; übel unterlegte Texte bequemer und richtiger unterlegen könne, sowohl nach Erheischung der Deklamation als der Prosodie. Mithin muß er auch in ausländischen Sprachen nicht ganz fremd seyn; wenigstens muß er die musikalischen Kunstwörter in denselben kennen, welche den Ausdruck, die Art des Vortrags bezeichnen.“ Schließlich müsse er Achtung gegenüber seinen Musikern haben.

Nun war Knecht nicht eigentlich und hauptsächlich Theaterkapellmeister. Der Anteil an selbst komponierten Bühnenwerken war in Biberach höher als anderswo in vergleichbaren Kommunen üblich. Diese Anforderungen an einen Kapellmeister galten natürlich auch für ihn und nicht zuletzt auch im Bereich der Kirchenmusik. Das Wichtigste war, vernetzt und informiert zu sein. Und Knecht war es. Dabei halfen außer persönlichen Kontakten eben jene Musikzeitschriften, die Korrespondenten in ganz Europa hatten, und für das Musiktheater die Theater-Journale, die hauptsächlich den deutschsprachigen Raum abdeckten. Verlagskataloge bzw. Annoncen der Verleger in Musikzeitschriften, aber auch in Literaturzeitschriften bzw. ganz normalen Zeitungen informierten über die neuesten Musikalien. Und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts blieb der Hunger nach neuer Musik dominant, erst dann setzte der Historismus ein und es bildete sich ein breites Repertoire, zu dem bis auf den heutigen Tag dann – stetig wachsend – auch jene Kompositionen zugehörten, die in den Kanon der „unvergänglichen Meisterwerke“ aufgenommen wurden. Auch an dieser Entwicklung hatte Knecht Anteil, etwa durch die Fertigstellung von Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ im Auftrag des Zürcher Verlegers Hans Georg Naegeli oder als Herausgeber älterer Werke, die er in seine Anthologien aufnahm.

Wir sehr Knecht involviert war, können wir an der Tatsache ablesen, dass er sich sozusagen folgerichtig nebenbei als Musikalienhändler betätigte. Aus seiner Verlassenschaftsabhandlung haben wir eine genaue

Kenntnis seiner eigener Musikaliensammlung bzw. des Sortiments, das er vertrieb. Zuvor, im 3. Viertel des 18. Jahrhunderts, hatte wohl Christoph Jakob Heiß, ein gebürtiger Biberacher, der später in 's-Gravenhage, dem heutigen Den Haag, als Kaufmann und Weißgerber ansässig war, Geschäftsreisen und Heimatbesuche kombiniert. Wenn er die oberschwäbischen Musikzentren, also die Klöster, besuchte, versorgte er auch Biberach nebenbei mit Musikalien, die er wohl überwiegend in Amsterdam fand, wo mehrere Musikverlage ansässig waren. Das, was später Knechts Nachfolger Johann Friedrich Kick als Musikaliensammlung hinterließ, die heute nach ihm benannte, in der Universitätsbibliothek Tübingen aufbewahrte Kick'sche Notensammlung, enthält nicht zufällig viele Amsterdamer Drucke.³

Allerdings war damals neben Heiß und Kick nicht nur unser Jubilar auf diesem Feld aktiv. Knecht hatte 15 Kinder: fünf starben, wie damals so oft, sehr bald, drei Söhne und fünf Töchter überlebten den Vater. Wie das für die damalige Zeit angemessen ist, gab es noch keine Gender-Studies. Wir müssen uns daher darauf beschränken, kurz den bezeichnenden Werdegang der Söhne in den Blick nehmen. Sie traten in die Fußstapfen ihres Vaters, wobei es weniger um die konkreten Biographien geht, sondern darum, was daraus für die Kulturgeschichte der Zeit abzuleiten ist.

Ein Sohn, vermutlich der 1776 geborene Johann Georg, lernte oder hospitierte bei einem der bedeutendsten Musikverlage der damaligen Zeit, beim heute noch existierenden, bereits erwähnten Musikverlag Breitkopf & Härtel in Leipzig, jetzt Wiesbaden und Leipzig. Wir schreiben das Jahr 1796. Der 2. Band von Knechts Orgelschule erschien damals ebenda. Im Bonner Beethoven-Haus ist derzeit eine Sonderausstellung zum Thema „Beethoven auf Reisen“ zu sehen.⁴ Beethoven hielt sich die ersten drei Mai-Wochen in Leipzig auf. Auch wenn wir keinerlei Informationen über seine dortigen Aktivitäten haben, liegt es natürlich nahe, dass er einen ersten persönlichen Kontakt knüpfte und seinen späteren Hauptverleger Breitkopf & Härtel besuchte, der in den Jahren 1802 und 1803 sowie 1809–1812 zahlreiche bedeutende Werke, u. a. seine Pastoralsinfonie verlegen wird. Sehr wahrscheinlich lag damals, 1796, auf Christoph Gottfried Härtels Schreibtisch der Brief Knechts vom 6. Mai, indem sich dieser für „das gütige Anerbieten im Betreffe meines Sohnes“ bedankt, der sich dann in der 2. Jahreshälfte tatsächlich in Leipzig beim Verlag aufhielt. Beleg dafür sind u. a. die Typen (bewegliche Notensatz-Werkzeuge), die die wir

später in Musikdrucken finden, die die Gebrüder Knecht verlegten. Sie entsprechen jenen von Breitkopf & Härtel und dem anderen Leipziger Verlag, der Werke ihres Vaters verlegte, jenem von Engelhard Benjamin Schwickert. Es ist durchaus möglich, dass die Gebrüder Knecht ihre Noten in Leipzig setzen und drucken ließen. Die allerersten Verlagswerke von Beethovens Bonner Kollegen in der Hofkapelle, Nikolaus Simrock, wurden beispielsweise beim renommierten Verlag Artaria in Wien gestochen. Simrock war nebenbei als Musikalienhändler tätig und gründete dann 1793 einen Musikverlag, als sich abzeichnete, dass sich das Kurfürstentum als Folge der politischen Veränderungen in Frankreich seinem Ende zuneigte.

Knechts Söhne Johann Georg und Justin Heinrich d.J. – letzterer hat übrigens 1817 ebenfalls seinen 200. Todestag (er überlebte seinen Vater nur um fünf Tage) – gründeten dann 1802 den Verlag Gebrüder Knecht. Unmittelbarer Vorgänger war Johann Maximilian Kick, dessen 1783 gegründeter Musikalien- und Musikinstrumentenhandel geblüht zu haben scheint. Er hatte u. a. Musikalien der Verlage André in Offenbach und Breitkopf & Härtel im Sortiment. Beide Verlage brachten damals im großen Stil Werke von Mozart (André hatte 1799 über 270 Autographe von Mozart von dessen Witwe erworben) und Joseph Haydn heraus. Es war die Zeit der frühen, wenn auch unvollständigen Gesamtausgaben. Knechts Söhne mussten allerdings ihren Verlag nach fünf Jahren wieder aufgeben. Die Zeiten waren ungünstig. Die sich lange hinziehenden napoleonischen Kriege erschwerten die Geschäfte. Die Säkularisation der Klöster bedeutete auch einen kulturellen Kahl Schlag. Und schließlich war Biberach keine international frequentierte Messestadt wie Leipzig.

Aus der Verlagsproduktion der Gebrüder Knecht seien als für unser Thema einschlägig neben erbaulicher religiöser Literatur und der Zeitschrift „Nützliches und unterhaltendes Wochenblatt“, später „Oberschwäbischer Anzeiger“ eigens erwähnt: ein Textbuch zur ersten Aufführung von Haydns „Schöpfung“ im Jahr 1802 sowie Kompositionen und musiktheoretische Arbeiten ihres Vaters, aber auch zwei Jahrgänge von: „Deutschlands neunzehntes Jahrhundert oder gesammelte Früchte der in diesem Jahrhundert fortschreitenden Vervollkommnung in allen Fächern der Wissenschaften, der moralischen und politischen Kultur“. So kurz nach dem amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf lässt man sich einen solchen Titel ja auf der Zunge zergehen...

Kommen wir zu Justin Heinrich Knecht d. Ä., unserem Jubilar, zurück: Wir sollten uns vor Augen führen, wie er sich hier in Biberach positioniert und gleichzeitig nicht unbeträchtlich in das Musikleben im deutschsprachigen Raum und über die Übersetzungen seiner Orgelschule ins Französische und Schwedische sogar darüber hinaus ausgestrahlt hat. Sein geistiger Horizont und seine „Weltläufigkeit“ lassen sich nicht zuletzt in kompakter Form an seiner Bibliothek und Musikalien-sammlung ablesen, die er hinterließ. Sie übertraf etwa jene Beethovens, der Knechts Orgelschule besaß, deutlich. Sie belegt seine breite Repertoirekenntnis (u. a. besaß er auch eine Ausgabe von Beethovens zwölf deutschen Tänzen/Allemandes WoO 8, von denen Knecht sogar zwei 1815 und 1817 in einer Anthologie herausgab) und bietet manche interessante Parallelität. Verzeichnet ist etwa Knechts nicht erhaltene Kantate auf die Krönung Kaiser Leopolds II. im Jahre 1792. Der 21-jährige Beethoven schrieb ebenfalls eine Kantate aus diesem Anlass – neben der Trauerkantate auf den Tod Kaiser Josephs II. sein bedeutendstes Werk bis dahin. Die Manuskripte beider Kantaten wurden 1884 in Leipzig wiederentdeckt. Sein Bonner Dienstherr, der Kurfürst von Köln, war österreichischer Erzherzog, jüngster Bruder von Kaiser Joseph II. und Onkel von Leopold II. Für Beethoven lag eine Huldigungskomposition also viel näher als für Knecht, der wiederum reichsstädtisch dachte. Zudem lag Vorderösterreich ja nicht weit von Biberach.

Unter den Musikalien Knechts befand sich übrigens auch Carl Philipp Emanuel Bachs „Klopstocks Morgen-gesang am Schöpfungsfeste“ Wq 239. Der ganz junge Beethoven musste unter die einzige erhaltene Musikhandschrift seines Vaters, eine Abschrift eben dieses kleinen Oratoriums, den Text unterlegen – wohl etwas vom frühesten, was wir von seiner Hand haben. Diese Abschrift gehörte übrigens später einem Beethoven-Forscher und Beethoven-Sammler hohen Grades. Dieser entschloss sich 1893, sie an den denkbar besten Platz zu geben, nämlich an das Beethoven-Haus in Bonn, dessen Ehrenmitglied er war. Sein Name war Johannes Brahms.

Wir hörten beim Symposium dank Anita Bender Knechts Sonatinen. Vorausgeschickt sei eine Bemerkung zum Instrumentarium. Wir hörten die Werke auf dem Cembalo. Das ist sicherlich im Sinne der liberalen, pragmatischen zeitgenössischen Musizierpraxis gerechtfertigt. Übrigens wurde der Begriff Cembalo damals auch als Sammelbegriff für alle Tasteninstrumente verwendet.

Beethoven schreibt in seiner 1816 komponierten Klaviersonate A-Dur op. 101, die auf einem Cembalo aus vielen Gründen nicht mehr spielbar ist, als Gegenstück zum „una corda“ (Anweisung, das Verschiebungspedal zu drücken, wodurch statt drei nur noch eine Saite angeschlagen wird) „tutto il Cembalo“ vor. Das Cembalo verfügt aber über keine Pedale. Zudem ist auf dem Titelblatt des Erstdrucks von Knechts Sonatinen ausdrücklich „pour le Piano-Forté“ angemerkt, eine Festlegung, die mancher Verleger wegen der Eingrenzung des Käuferkreises lieber wegließ. Es wäre also reizvoll, Knechts Sonatinen auf unterschiedlichen Instrumenten zu hören, die es damals in Biberach sicherlich gab: Cembalo, Klavichord und Klavier (Tangenten- und Hammerflügel): Sicherlich ist das Hammerklavier – nicht zufällig Fortepiano genannt – für diese Werke, wie es schon das Titelblatt anzeigt, nach heutigen Maßstäben schlicht nötig, um die in den Sonatinen vorgeschriebene dynamische Differenzierung, die auch crescendo und decrescendo umfasst, umsetzen zu können – und nicht nur Terrassendynamik, wie es ein zweimanualiges Cembalo erlaubt. Für Biberach und für das Thema dieses Artikels böte sich besonders ein Instrument von Johann Andreas Stein in Augsburg an. Stein sollte in der 2. Hälfte der 1770er-Jahre die Hauptorgel in St. Martin bauen, wozu es aber nicht kam. Seine Tochter Nannette stand mit Abbe Vogler, vor allem aber mit Beethoven in engem Kontakt – als Klavierbauerin wie auch als seine zeitweilige Haushaltsberaterin. Aus der Verlassenschaftsabhandlung kennen wir übrigens die Beschreibung von Knechts eigenem Instrument. Es war ein 6-oktaviger Flügel „nach Wiener Art mit vier Veränderungen“ (Pedale für Verschiebung, Moderator, Dämpfung sowie vielleicht einem Fagottzug) und soll einen Deckel mit Jalousien gehabt haben. Kein Instrument dieser Art hat sich erhalten. Es wird wohl ein Instrument des Übergangs gewesen sein. Beim Aufblühen der Hammerklaviere, die die Cembali nach und nach ablösten, versuchten Erbauer von Cembali das Überleben ihres aus der Mode kommenden Instrumententyps durch das Anbringen von Jalousien im Deckel zu sichern, um so den starren Klang wenigstens in gewissem Umfang modifizierbar zu machen. Der Versuch war aber zum Scheitern verurteilt. Bei Stein kam es übrigens zu einem Übergang der ganz besonderen Art. In genau jenen Jahren, als man ihn für Biberach gewinnen wollte, baute er vis-a-vis-Flügel, bei denen ein Cembalo und ein Hammerflügel übereinander gebaut kombiniert wurden. Das in Verona erhaltene Instrument hat auf der einen Seite drei Klaviaturen (zwei für das Cembalo, eine für

den Hammerflügel bzw. für die Kombination von Cembalo und Hammerflügel), auf der anderen Seite eine Klaviatur für den Hammerflügel, der mittels einer unter dem Instrument geführten Mechanik von beiden Seiten gespielt werden kann. Da Hammerflügel damals noch unbelederte Hammerköpfe (also blankes Holz) aufwiesen, ist der klangliche Unterschied kleiner, als man vielleicht erwarten würde. (Leicht zu überprüfen durch eine hochinteressante CD: Andreas Staier und Christine Schornsheim spielen Wolfgang Amadeus Mozart, Harmonia mundi France HMC901941)

Die erste der Sonatinen, jene in C-Dur mit einem Mittelsatz in F-Dur, einem Andante, wirft Fragen auf. Es klingt eines der berühmtesten Themen der Musikgeschichte an: Das „Prometheus-Thema“. Das Thema hat Beethoven gleich viermal verwendet, zuerst im 7. der zwölf Contretänze WoO 14 (ohne Tempovorschrift), dann als Finale der parallel entstandenen Ballettmusik zu „Die Geschöpfe des Prometheus“ op. 43 (Allegretto). Der Klavierauszug des ersteren erschien im April 1802, jener der Ballettmusik wohl bereits im Juni 1801. Später hat er es noch in den Fünfzehn Variationen mit einer Fuge für Klavier op. 35, bekannt als „Eroica-Variationen“, – Beethoven legte großen Wert auf den Titel „Prometheus-Variationen“ – (Beim letzten Auftreten in der Fuge in Andante con moto, durchmisst der Auftakt aus 64tel das Intervall einer Sext (hier als Sext plus Oktave), also so, wie er auch bei Knecht auftritt) und schließlich im Finale seiner 3. Sinfonie op. 55 (Allegro molto, das Thema kehrt aber auch im Poco Andante-Teil wieder) ein letztes Mal verwendet. Es soll hier nicht postuliert werden, eines der berühmtesten Themen von Beethoven stamme in Wirklichkeit von Knecht. Aber jedenfalls hat es Knecht innerhalb kürzester Zeit aufgegriffen oder aber es lag sozusagen in der Luft. Auch wäre es viel zu eindimensional gedacht, sähe man den langsamen Satz der zweiten Sonatine, der mit einem Kuckucks-Ruf beginnt, als unmittelbaren Vorläufer oder gar Auslöser von Beethovens Pastoralsinfonie. Der erste Satz dieser Sonatine beginnt mit Hornquinten, die aber ebenso wenig direkter Vorläufer der sieben Jahre nach der Sonatine entstandenen Klaviersonate Es-Dur op. 81a „Das Leben wohl“ (bekannter unter dem Beinamen „Les Adieux“) ist, die am Ende des ersten Satzes ebenfalls ausgiebig mit Hornquinten spielt. Das sind musikalische Topoi der Zeit. Immerhin zeigt all dies aber, dass Knecht am Puls der Zeit war. Leider wissen wir im Detail nichts

4

Andante

p *mF*

mF **Fin**

dol *mF*

p

dol *fz* *fz*

fz *p* *fz*

fz

p *pp* **Da Capo**

246

Justin Heinrich Knecht, Sonatine Nr. 1, Andante mit dem „Prometheus-Thema“



Beethoven, Kontertanz WoO 14 Nr. 7, Originalausgabe, Mollo, Wien, ca. 1802

Beethoven-Haus Bonn



Beethoven, „Die Geschöpfe des Prometheus“, Ballett von Salvatore Viganò op. 43, Finale, Originalausgabe des Klavierauszugs mit handschriftlichen Eintragungen Beethovens, Artaria, Wien 1801

Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer



Beethoven, Variationen mit einer Fuge für Klavier (Es-Dur) op. 35, Finale, Originalausgabe, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1803

Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer

Substanzielles über den Musikverlag Amon in Heilbronn, wo die Sonatinen mit der Verlagsnummer 246 erschienen sind.

Nur kurz erwähnt sei zur Abrundung des bisher Gesagten der dritte musikalisch einschlägige Sohn Knechts. Er wurde Orgelbauer und war u. a. bei Abbé Vogler in Prag. Vogler war eine der schillerndsten Figuren der damaligen Zeit, war Priester, Komponist, Musiktheoretiker, Kapellmeister am Mannheimer Hof, der über ein berühmtes Orchester verfügte, später auch für längere Zeit in Stockholm und Wien ansässig. Vogler reiste bis Afrika und hatte innovative Ideen im Orgelbau, war u. a. an der Entwicklung eines instrumentenbaulichen Versuchs, dem sog. Mikropan, beteiligt. Knechts Vater scheint in engerem Kontakt zu Vog-

ler gestanden zu haben. Über die Hintergründe wissen wir leider wenig.

Nur ganz kurz sei der im Sande verlaufene Kontakt zum greisen Joseph Haydn erwähnen, aber es gab ihn bezeichnenderweise.⁵ Die frühe Aufführung von Haydns „Schöpfung“ hier in Biberach ist ja jedem Biberacher ein Begriff.

In diesen Zusammenhang gehört auch Knechts Beitrag zur Rezeption der Musik Johann Sebastian Bachs, die um 1800, lange vor Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahr 1829, einen ersten Höhepunkt fand, an dem Beethovens Verleger Hans Georg Naegeli in Zürich, Nikolaus Simrock in Bonn, Hoffmeister & Comp. in Wien bzw. Leipzig (dort später von Carl Friedrich Peters übernommen) und Breitkopf

The image displays two pages of a musical score for the finale of Beethoven's 3rd Symphony, 'Eroica'. The top page contains measures 107 through 116. It features a complex arrangement of staves, including woodwinds, strings, and a piano. Dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *dol.* (dolce) are used throughout. A *Pizz.* (pizzicato) instruction is present for the strings in measure 116. The bottom page contains measures 117 through 126. It continues the orchestration with similar dynamics, including *sf*, *p*, and *cres.* (crescendo). The score is written in a grand staff format with various clefs and key signatures.

Beethoven, 3. Sinfonie Es-Dur op. 55 „Eroica“, Finale, Erste deutsche Partiturausgabe, Simrock, Bonn 1822

& Härtel einen maßgeblichen Anteil hatten. Für Naegeli vollendete Knecht die „Kunst der Fuge“, über deren Niederschrift Bach starb. Eine andere Seite von Knechts Bach-Aneignung finden wir nachschöpferisch in seinen 48 Klaviervorspielen durch alle harten und weichen Tonarten, die 1802 im Verlag Falter in München (und Schott in Mainz) erschienen. Sie knüpfen in ihrem (allerdings anders angeordneten) Gang durch den Quintenzirkel an Bachs Wohltemperiertes Klavier und musikalisch an dessen zweistimmige Inventionen an.

Auch Beethoven verehrte Bach zutiefst und bezeichnete ihn als „Urvater der Harmonie“. Von seiner Jugend an bis in die späte Schaffensphase setzte er sich intensiv mit dessen Musik auseinander, was sich in mehreren seiner Werke niederschlug. Immer wieder hatte er Härtel um Übersendung von Bach-Ausgaben gebeten.

Noch ist Knechts Schaffen gerade aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht, aber auch sonst eine wahre Fundgrube. Meine eigene, viele Jahre zurückliegende intensive Beschäftigung mit Knecht war nicht mehr als der Versuch, eine gesicherte Basis für substanzielle Beiträge zu vielen interessanten Einzelaspekten zu schaffen. Das Knecht-Jahr 2017 sollte ein geeigneter Anlass sein, diesbezüglich Weichen zu stellen. Bachelor-, Master- und Dissertationsvorhaben könnten auf Knecht gelenkt werden. Die Biberacher Musikschule könnte Knecht verstärkt in den Fokus nehmen. Statt bekannte und allerorten gepflegte Meisterwerke zum wiederholten Male aufzuführen, wäre es für Biberach viel lohnender, die besten Werke Knechts dauerhaft im Repertoire zu verankern. Im Jahr 2020 wird man den 250. Geburtstag Beethovens feiern. Solche „großen“, weltweit gepflegten Komponisten profitieren von Gedenkjahren in aller Regel nicht wirklich. In diesem Fall können Gedenkjahre sogar Abnutzungserscheinungen bei den Kernwerken hervorrufen. Wie oft werden wir die 9. Sinfonie hören (müssen)? Wie ernst wird die Botschaft der Musik genommen werden angesichts einer grassierenden Festlaune? Der am meisten unterschätzte große Komponist, Joseph Haydn, hat vom Gedenkjahr 2009, in dem sein 200. Todestag begangen wurde, soweit ich sehe, leider kaum profitieren können. Bei Figuren wie Knecht, die in ihrem engeren Wirkungskreis nicht weniger prägend waren, braucht es solche Gedenkjahre weit eher. Allerdings geht es, wie eingangs erwähnt, nie in erster Linie um die Vergangenheit, sondern immer auch um unsere Gegenwart und Zukunft. Im Kern basierte Biberachs in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts für eine Stadt dieser Größenordnung hochstehendes bürgerliches Musikleben auf einem funktionierendem Fördersystem, mittels dessen ein Bürgersohn in Esslingen zu einem sehr gut ausgebildeten neugierigen jungen Musiker und Komponisten her-

anreifen konnte. Der verfolgte aufmerksam die Entwicklung der Musik seiner Zeit und war, wie man heute sagen würde, Netzwerker. Und auf dieser Grundlage – manchmal wohl auch um Abwechslung von seinen normalen, ihn nicht immer gänzlich befriedigenden, teils mühseligen hiesigen Dienstgeschäften zu haben, denen er sich dennoch tapfer stellte – strahlte er wiederum von hier in die musikalische Welt aus.

Knechts Beitrag zum Auf- und Ausbau eines bürgerlichen Musiklebens in den Blick zu nehmen ist durchaus lehrreich in einer Zeit, wo es gilt, dieses bürgerliche Musikleben zu erhalten und zwar mit eigenen Kräften und den Zeitumständen angepassten Methoden. Die Grundvoraussetzungen bleiben stets dieselben: Es bedarf der Aktivierung der Bürgerschaft, nicht zuletzt der Jugend – kein leichtes Unterfangen in unserem eher zur Passivität verführenden Konsum- und Medienzeitalter. Fremde Produktionen, wie sie Frieder Bernius vorbildlich initiiert und umgesetzt hat, muss und kann sich Biberach leisten, wenn man sie als Anreiz und Vorbild für die eigene städtische Musikpflege und nicht als Feigenblatt für mangelnde eigene Aktivitäten versteht. In Zeiten heutiger politischer Umwälzungen wird uns ja bewusst, dass kulturelle Identität ein unverzichtbares Moment unseres Selbstverständnisses darstellt – im Privaten wie als Basis unseres gesellschaftlichen Gefüges.

ANMERKUNGEN

- 1 Neefe hatte auch engen Kontakt zu Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, der in den Kindheitstagen Beethovens das Bonner Hoftheater bespielte, ehe der regierende Kurfürst Maximilian Friedrich aus dem Geschlecht der süddeutschen Adelsdynastie von Königsegg-Rothenfels im Frühjahr 1784 starb und das Hoftheater geschlossen wurde. Als es 1789 unter dessen Nachfolger Maximilian Franz, dem jüngsten Sohn von Kaiserin Maria Theresia, wieder eröffnet wurde, machte der 18-jährige Beethoven als Bratschist seine ersten unmittelbaren Erfahrungen mit der Oper.
- 2 Neefe voraus war: Carl Ludwig Junker, Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors, Winterthur 1782. Siehe den Artikel von Joachim Kremer in diesem Heft. Aus Junkers Feder stammt die nicht zufällig in Bosslers Musikalischer Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft (November 1791) erschienene erste große künstlerische Würdigung des 20-jährigen Beethoven.
- 3 Siehe auch Michael Ladenburger, Neue Aspekte von Leben und Werk J. H. Knechts im Spiegel seiner Verlassenschafts-abhandlung, in: Zeit und Heimat, 18. Dezember 1986, Nr. 3, S. 61ff.
- 4 Michael Ladenburger, Beethoven auf Reisen (Begleitpublikationen zu Ausstellungen, Band 25), Bonn 2016.
- 5 Michael Ladenburger, Zum Verhältnis Joseph Haydns zu Wieland und Knecht, in: BC Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach, Heft 1, 15.6.1982, S. 20ff.