



Christoph Öhm-Kühnle

„Er weiß jeden Ton singen zu lassen“

Der Musiker und Klavierbauer
Johann Andreas Streicher (1761-1833) –
kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken
im biografischen Kontext

Quellen – Funktion – Analyse

„Er weiß jeden Ton singen zu lassen“

Der Musiker und Klavierbauer
Johann Andreas Streicher (1761-1833) –
kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken
im biografischen Kontext

Quellen – Funktion – Analyse

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von Christoph Öhm-Kühnle
aus Herrenberg
2008

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät für Kulturwissenschaften der
Eberhard-Karls-Universität Tübingen

Erstgutachter: Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid
Zweitgutachter: Prof. Dr. August Gerstmeier

Tag der mündlichen Prüfung: 25.06.2008

Dekan: Prof. Dr. Thomas Schäfer

Verlag: TOBIAS-lib

VORWORT

Die vorliegende Veröffentlichung wurde im Sommersemester 2008 als Dissertation von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen angenommen.

Bei der Arbeit wurde ich von vielen Personen unterstützt, denen ich hier danken möchte. Hilfreiche Unterstützung bei meinen Recherchen fand ich in vielen Bibliotheken und Archiven, die im Anhang genannt sind. Namentlich möchte ich als erstes meinem akademischen Lehrer, Herrn Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, für seine vielen Anregungen danken. Für die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich Herrn Prof. Dr. August Gerstmeier.

Wertvolle Anregungen im Zusammenhang mit meiner Dissertation erhielt ich auch von den direkten Nachfahren von Johann Andreas Streicher, Frau Mag. Uta Goebel-Streicher und Herrn Dr. Wolfgang Streicher, sowie von Frau Marei Kircher.

Wichtig waren für mich die vielen Gespräche mit meiner Mutter, Margrit Öhm, deren Konzertveranstaltung zu Friedrich Schillers Musikbezug den Anstoß zu meiner Beschäftigung mit Johann Andreas Streicher gab.

Herrenberg, im Sommer 2008

Christoph Öhm-Kühnle

INHALT

ABKÜRZUNGEN	4
EINLEITUNG	11
Zur Themenstellung	13
Bisher geleistete Forschungsarbeit	13
BIOGRAFIE	23
Stuttgart.	24
Flucht mit Schiller, Mannheim.	30
München.	39
Wien.	50
Exkurs: Die Suche nach Schillers Gebeinen / Streicher und die Schiller-Denkmale	96
Exkurs: Der Spendenaufruf für Regina Susanna Bach 1800/1801 und dessen Nachwirkungen	107
Exkurs: Streichers Einfluss auf die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	132
Exkurs: Streicher und die evangelische Kirchenmusik in Wien	140
Exkurs: Johann Andreas / Nannette Streicher und Louis Ferdinand	143
DAS KOMPOSITORISCHE SCHAFFEN	145
Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke	145
Analysen einzelner Werke	159
Vokalmusik	159
<i>La pensée de l'objet chéri</i> (StreiWV 101)	159
Formale Analyse, Vergleich mit L. v. Beethovens <i>Adelaide</i> Op. 46	167
Bühnenwerke	170
<i>Das Bouquet</i> (StreiWV 201)	170
Formale Analyse, Vergleich mit Joh. Chr. Cannabichs Ballett <i>Les Rendez-vous</i>	176
Klavier- und Cembalomusik	193
<i>VIII Variations sur l'Air Anglois „The Laß of Richmond Hill“</i> (StreiWV 305)	193
Formale Analyse, Vergleich mit Joh. N. Hummels Variationen über dasselbe Thema	195
<i>Sonate F-Dur</i> (StreiWV 302)	202
Formale Analyse	203
DOKUMENTE ZU STREICHERS MUSIKALISCHER AUFFASSUNG	210
<i>Nekrolog</i> [für Nannette Streicher]	210
<i>Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano [...]</i>	212
<i>Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden</i>	218
<i>Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785</i>	221
Handschriftliche Dokumente	230
ZUSAMMENFASSUNG	233
BIBLIOGRAFIE	236
Handschriftliche Quellen	236
Musikalien	241
Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur	241
Tonträger	249
WERKSVERZEICHNIS	250
Einleitung	250
I. Kompositionen	251
II. Schriften	260

Abkürzungen (Auswahl)

a.a.O	am angegebenen Ort
<i>AmZ</i>	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i> , Leipzig (s. Bibliografie)
Anm.	Anmerkung / Anmerkungen
Aufl.	Auflage
Ausg.	Ausgabe
Bd./Bde.	Band/Bände
Bearb., bearb.	Bearbeiter, -ung, bearbeitet
Begl.	Begleitung
<i>BG</i> [m. Zahl]	<i>Ludwig van Beethoven, Briefwechsel</i> . Gesamtausgabe, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1-7, München, mit Briefnummer
<i>BKh</i> [m. Zahl]	<i>Ludwig van Beethovens Konversationshefte</i> , hrsg. v. Karl-Heinz Köhler [u. a.] Bd. 1-10, Leipzig, mit Bandnummer
BLB	Badische Landesbibliothek, Musikabteilung
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung (wenn keine andere Abteilung angegeben)
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
ders.	derselbe
dim.	diminuendo
DTM	Deutsches Theatermuseum, München
ebd.	ebenda
f.	für
f./ff.	eine/mehrere folgende Seite/n
fl.	Florin (=Gulden)
<i>GA</i> [m. Zahl]	<i>Johann Andreas Streicher und Anna Maria (Nannette) Streicher. Gesamtausgabe der Originalwerke</i> , hrsg. v. Christoph Öhm-Kühnle, Köln, mit Heftnummer (s. Bibliografie)
GdM	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
ggf.	gegebenenfalls
Gsg.	Gesang
<i>HA</i> [m. Zahl]	<i>Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe</i> . 4 Bde. Hamburg, mit Briefnummer
Hrsg./Hrsgg./Hrsgin.	Herausgeber/mehrere Herausgeber/Herausgeberin
hrsg.	herausgegeben
Hs.	Handschrift/Handschriften
Jg.	Jahrgang/Jahrgänge
Kl.A.	Klavierauszug

Kraft	Kraft, Herbert (Hrsg.), <i>Andreas Streichers Schiller-Biographie</i> (s. Bibliografie)
m.	mit
MGG1	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 1. Auflage (s. Bibliografie)
MGG2 S	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. Auflage, Sachteil (s. Bibliografie)
MGG2 P	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. Auflage, Personenteil (s. Bibliografie)
Ms./Mss.	Manuskript/Manuskripte
NA [m. Zahl]	<i>Schillers Werke. Nationalausgabe</i> , mit Bandnummer (s. Bibliografie)
New Grove2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , 2. Auflage (s. Bibliografie)
No./Nr./Nrr.	Nummer/Nummern
o. D.	ohne Datum
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
o. Syst.	oberes Notensystem
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung
Op./Opp.	Opus/Opera
Pazdírek	Pazdírek, Francois, <i>Manuel universel de la littérature musicale</i> (s. Bibliografie)
Pf.	Pianoforte
rallent.	rallentando
REM	Reiss-Engelhorn-Museen
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i> (s. Bibliografie)
rit.	ritardando
S.	Seite
s.	siehe
FAS	Familienarchiv Streicher, Wien (ehem. Krumpendorf)
SF	Streicher, Johann Andreas, <i>Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785</i> , vollständige, kommentierte und mit einer Dokumentensammlung versehene Neuausgabe in: Kraft, Herbert (Hrsg.), <i>Andreas Streichers Schiller-Biografie</i> (s. Bibliografie)
SBB	Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
SNM	Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar
StL	Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek
StL Wien	Stadt- und Landesbibliothek Wien,

	Handschriftensammlung (wenn keine andere Abteilung angegeben)
Sp.	Spalte
StreiWV	Streicher-Werkeverzeichnis (Nummer im Werksverzeichnis der Kompositionen von Johann Andreas Streicher, wie in der vorliegenden Arbeit eingeführt, s. Werksverzeichnis)
StUB	Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung
T.	Takt/Takte
u.	und
UA	Uraufführung
u. a.	und andere/unter anderem
UB	Universitätsbibliothek
u. Syst.	unteres Notensystem
v. a.	vor allem
vgl.	vergleiche
WA	<i>Goethes Werke</i> , [<i>Weimarer Ausgabe</i>] (s. Bibliografie)
WLB	Württembergische Landesbibliothek, Musiksammlung
z. Bsp.	zum Beispiel

Umschlagsabbildung: Johann Andreas Streicher, Porträt angefertigt von Johann Nepomuk Ender (1793-1854), (Original: Wien Museum; Inventarnummer 102.356; Originalgröße: 17,5 x 14,2 cm - mit Rahmen 22 x 18,5 cm; Öl/Holz; um 1820).

Vorbemerkungen

Um die Eigentümlichkeiten der jeweiligen Quelle beizubehalten, folgen Zitate exakt der Schreibweise der Quelle, außer in den drei folgenden Fällen: Zeilen- und Seitenumbrüche werden an das Seitenformat angepasst, doppelte Konsonanten, die im Original durch Striche über einem einzelnen Konsonanten gekennzeichnet sind, werden als doppelte Konsonanten ausgeschrieben, Umlaute, die in der Quelle durch ein klein gesetztes *e* über dem Vokal angezeigt sind, werden durch Umlaute mit Punkten wiedergegeben. Hervorhebungen innerhalb von Zitaten entsprechen möglichst genau den verschiedenen Arten der Hervorhebung in der Quelle (kursiv, gesperrt oder unterstrichen), außer in handschriftlichen Briefen mit Hervorhebungen, die im Original in lateinischer Schrift im Gegensatz zur Kurrentschrift des Haupttextes stehen (diese Hervorhebungen werden hier kursiv wiedergegeben, im Gegensatz zur normal gesetzten Schrift des Haupttextes). Längere Zitate werden einheitlich linksbündig gesetzt. Die Platzierung von Absätzen, Überschriften und Unterschriften entspricht in allen Fällen der angegebenen Quelle.

Tonarten sind mit Großbuchstaben für Durtonarten und Kleinbuchstaben für Molltonarten wiedergegeben. Werktitel sind kursiv wiedergegeben, Liedtitel und Titel von Artikeln in Anführungszeichen. Namensschreibweisen folgen *MGG2*. In einigen Fällen wurden hilfreiche, zusätzliche Erläuterungen aus Artikeln in *MGG1* gewonnen, so dass gelegentlich auch auf diese frühere Ausgabe des Lexikons verwiesen wird.



Johann Andreas Streicher,
Porträt angefertigt von Johann Nepomuk Ender (1793-1854)¹, (Original: Wien Museum;
Inventarnummer 102.356; Originalgröße: 17,5 x 14,2 cm - mit Rahmen 22 x 18,5 cm;
Öl/Holz; um 1820).

¹ Dies ist neben der Gipsbüste (s. u.) die einzige erhaltene zeitgenössische Darstellung von Johann Andreas Streicher. Alle anderen Darstellungen entstanden später (wie die Holzschnitte nach Zeichnungen von Ernst Hartmann, s. Abb. S. 37) und sind nicht naturgetreu.



Johann Andreas Streicher, Gipsbüste, zugeschrieben Franz Klein² (1777-1840). Original:
Kunsthistorisches Museum, Wien, Signatur SAM 660.

² Zur Autorschaft der Gipsbüste sowie der anderen Gipsbüsten J. A. Streichers vgl. Uta Goebel [u. a.], S. 144f.



Nannette Streicher.

Aquarell (wohl angefertigt von Ludwig Krones), 1836. Kopie nach der aquarellierten Tuschezeichnung von Ludwig Krones im von ihm illustrierten Gedenkbuch für Anton Rollett (1829).
(Privatbesitz, Originalgröße 25,8 auf 21 cm).

EINLEITUNG

Johann Andreas Streicher (1761-1833) wurde in der Fachliteratur bisher primär als Klavierbauer und Beethoven-Freund vorgestellt sowie als Weggefährte und früher Biograf Schillers (durch den bis heute in vielen Auflagen verbreiteten Bericht seiner Flucht mit Friedrich Schiller aus Stuttgart, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*³, im Jahr 1836 posthum veröffentlicht).

Wie die kritische Auswertung der Primär- und Sekundärquellen zu Streichers Leben und Wirken zeigt (welches eine grundlegende Aufgabe der vorliegenden Arbeit war), nahm jedoch die praktische Ausübung der Tonkunst im Schaffen von Johann Andreas Streicher in jeder Lebensphase eine zentrale Rolle ein, zunächst als Komponist und Arrangeur (vor allem populärer Vokalwerke) sowie als Konzertpianist und Klavierpädagoge, später als sehr erfolgreicher Konzertveranstalter und früher Förderer von heute namhaften Musikern und Komponisten (insbesondere von Ludwig van Beethoven), spätestens in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens auch als Kirchenmusiker (als Gesangslehrer, Organist und Herausgeber eines in Wien lange gebräuchlichen evangelischen Choralbuches). Eine umfassende und detaillierte Gesamtschau von Streichers kulturellem Wirken soll hier erstmals im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit vorgelegt werden.

Zur Veranschaulichung der inhaltlichen Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit ist im Titel ein charakteristisches Postulat aus Streichers Schrift über das Fortepianospiel und die Wartung von Klavieren zitiert⁴, worin er unter anderem seine Anforderungen an einen guten Pianisten beschreibt. In dieser Schrift formulierte er Leitsätze, die auch auf seinen eigenen Fähigkeiten basierten (wie unter anderem mehrere positive Äußerungen Beethovens über Streichers Klavierunterricht zeigen, s. u.: Biografie, *Wien*)⁵. Also soll Johann Andreas Streichers Wirken als Tonkünstler hier grundlegend untersucht und (auch durch ein Werksverzeichnis mit Zählung, das eine nicht unerhebliche Anzahl von bisher unpublizierten Daten und Fakten zu seinen Kompositionen enthält) eine erstmalige detaillierte Gesamtschau seines kompositorischen Schaffens vorgelegt werden⁶.

³ Johann Andreas Streicher, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart/Augsburg 1836.

⁴ [Johann Andreas Streicher], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden*, Wien 1801, 21802. Faks.-Ausgabe der unveränderten ersten Auflage, hrsg. u. mit einem Vorwort von Christoph Öhm-Kühnle, Stuttgart, in Vorber.

⁵ Brief L. v. Beethovens an J. A. Streicher, wohl vom Spätsommer 1796 (Standort: Beethoven-Haus Bonn, Signatur: NE 95, BG 22): Beethoven äußert sich über eine Schülerin Streichers, wohl Elisabeth Bernhard, geb. von Kissow.

⁶ Es erstaunt, wie wenig dieser Bereich seines Schaffens in der einschlägigen Literatur bisher untersucht wurde (s. *Bisher geleistete Forschungsarbeit*), denn Johann Andreas Streicher wurde in unzähligen zeitgenössischen Quellen primär mit dem Beruf *Tonkünstler* bezeichnet oder mit dem Beruf des Komponisten beschrieben (vgl. auch Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld (1750-1821), *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, Faks.-Reprint, München/Salzburg 1976 [in der Reihe: Publikationen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien], m. Nachwort von Otto Biba, S. 59f.). Tonkünstler war auch diejenige Berufsbezeichnung, mit welcher er eine große Anzahl von Briefen selbst unterzeichnete (darunter zahlreiche aus den Jahren nach 1826, als er bereits

Seine weit gefächerten und das kulturelle Leben bis heute beeinflussenden kulturellen Aktivitäten werden außerdem in detaillierten Exkursen untersucht und dokumentiert werden, darunter seine Impulse für das öffentliche Musikleben (wie seine katalytische Funktion als maßgeblicher Initiator für die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und seine fruchtbare Interaktion mit der evangelischen Kirche in Wien. Ebenso wird Streichers Einsatz für die Urheberrechte beleuchtet werden. Einige wissenschaftlich relevante historische Fakten, die bisher nicht oder wenig detailliert in der Literatur Erwähnung fanden, sollen mithin genau dokumentiert werden, unter anderem, dass Johann Andreas Streichers Einsatz von erheblicher Bedeutung war, um den ersten Versuch der Identifizierung von Schillers Gebeinen anzustoßen, und dass er eine erfolgreiche Spendensammlung in der *AmZ* (die weit erfolgreicher und folgenreicher war als die zumeist in der Fachliteratur erwähnte Sammlung durch Friedrich Rochlitz) zugunsten der letzten noch lebenden Tochter Johann Sebastian Bachs durchführte.

Von Interesse mag weiter sein (obwohl dies in der vorliegenden Arbeit nur eine untergeordnete Rolle spielt), dass sich in Streichers Vita der Aufstieg des Bürgertums zu Anfang des 19. Jahrhunderts, zugleich mit markanten Merkmalen des Sturm und Drang, beispielhaft nachvollziehen lässt, sowohl in seiner Selbstverwirklichung als Musiker und – als Fluchthelfer Schillers – durchaus auch in Streichers zeitweiser Auflehnung gegen die adligen Herrscher (die Reise nach Mannheim unter Pseudonym und als Begleiter des flüchtenden Schiller hätte ernste Bestrafungen auch für Streicher zur Folge haben können). Innerhalb möglicherweise vergleichbarer bürgerlicher Biografien steht jene Streichers jedoch auf weitem Felde allein, da er Sohn eines Maurers und Steinhauers und bereits seit früher Kindheit Halbweise war und nachfolgend mehrere Jahre im Stuttgarter Waisenhaus erzogen wurde, aber durch Ergreifen des Musikerberufes und Einheiraten in den Klavierbaubetrieb Stein einen beispielhaften sozialen Aufstieg vollzog, bis hin zu seiner Funktion als maßgeblicher Förderer des Wiener Musiklebens und Leiter eines Klavierbaubetriebs mit internationaler Bekanntheit.

Obgleich sein kompositorisches Schaffen an Umfang vergleichsweise gering ist, so beleuchten Streichers erhaltene Werke doch seine Person sowie den zeitgeschichtlichen Kontext. Durch die hier präsentierten Informationen sollen nicht zuletzt auch die Aufführungen der kompositorischen Werke Streichers (die parallel zur Entstehung der vorliegenden Arbeit vom Verfasser in einer kritisch-wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Originalwerke Johann Andreas und Nannette Streicher veröffentlicht werden) angeregt und bereichert werden.

seit langer Zeit nach außen den Betrieb seiner Frau repräsentierte, sich jedoch trotzdem primär als Tonkünstler sah (vgl. mehrere Briefe J. A. Streichers, vollständig zitiert in: Kraft (Dokumente), S. 343, S. 344, S. 347 u. S. 362).

Zur Themenstellung

Da ein umfassendes Verzeichnis von J. A. Streichers Kompositionen, Bearbeitungen und Schriften auf den Grundlagen des neuesten Wissensstandes bisher nicht verfügbar ist, soll diese Lücke mit der vorliegenden Arbeit geschlossen werden. Eine Dokumentation und teilweise Neubewertung der von J. A. Streicher ausgehenden kulturgeschichtlichen Impulse ist überdies ein Ziel der Arbeit. Obgleich Streichers Wirken nicht ohne seine Frau, Nannette Streicher, geb. Stein, möglich gewesen wäre, und das Schaffen Nannettes (und von deren Kindern Sophie und Johann Baptist) ebenso von kulturgeschichtlicher Bedeutung ist, besonders für die Beethoven-Forschung und den Klavierbau, wird hier der Schwerpunkt auf das Leben und Wirken von J. A. Streicher gesetzt, hierbei vor allem mit Blick auf die Musikgeschichte. Da eine Arbeit über die klavierbauerische Tätigkeit von J. A. Streicher und Nannette weitaus mehr Raum und eine separate Forschungsarbeit benötigen würde (und sehr wahrscheinlich demnächst von anderer Seite vorgelegt wird, s. u.), wird dieser Themenbereich nur zusammenfassend präsentiert werden, obgleich hier auch auf diesem Gebiet grundlegend neue Ergebnisse vorgelegt werden (besonders durch den hier erstmals ausgewerteten Briefwechsel mit Louis Spohr, s. Biografie, *Wien*).

Bisher geleistete Forschungsarbeit

Schwerpunktmäßig mit der Biografie Johann Andreas Streichers (oder den Biografien der anderen herausragenden Mitglieder der Familie Streicher) befassten sich bisher nur außerordentlich wenige Arbeiten. Lexika und wissenschaftliche Publikationen, die primär den Aspekt des Klavierbaus darstellen, werden hier aus o. g. Gründen nicht behandelt. Sehr frühe Sekundärquellen (wie Wurzbach⁷), deren Angaben zu J. A. Streicher ungenau sind, werden hier ebenfalls nicht behandelt, sondern ggf. zu einzelnen Sachpunkten als Quellen angegeben. Irrtümer und Druckfehler sind in allen bisherigen Arbeiten zum Thema vorhanden; Fehler in frühen Publikationen verursachten dabei möglicherweise Kettenreaktionen, die sich noch auf Publikationen der letzten Jahre auswirkten (s. u.). Da in allen Publikationen kleine Missverständnisse oder Druckfehler auftauchen, wird auf diese nicht in jedem Fall hingewiesen.

Von Theodor Bolte erschien im Jahr 1916 ein ausführlicher Aufsatz über die Familien Stein und Streicher (sowie deren herausragende Nachkommen) in vier Fortsetzungen im *Wiener Evangelischen Hausfreund*⁸. Wegen zahlreicher Druckfehler und inhaltlicher Irrtümer gab er die gesammelten Aufsätze im sel-

⁷ Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Wien 1856ff.

⁸ Theodor Bolte, „Andreas Streicher“, in: *Der Wiener evangelische Hausfreund*, XVI. Jahrgang [1916], Nr. 10, S. 103-105, a.a.O., Nr. 11, S. 114-116, a.a.O., Nr. 12, S. 133-135, a.a.O., Nr. 13, S. 147-149.

ben Jahr in korrigierter Fassung (wenn auch noch immer sehr fehlerhaft) unter dem Titel *Die Musikerfamilien Stein-Streicher* an drei Institutionen ab (an die GdM, das Mozarteum Salzburg und das Archiv des Schwäbischen Schiller-Vereins, Marbach, heute Deutsches Literaturarchiv Marbach⁹). Im folgenden Jahr (1917) brachte er den Aufsatz nahezu unverändert und wortgetreu in Buchform heraus¹⁰, jedoch ohne dort auf den zuvor erschienenen Aufsatz hinzuweisen. Boltes Schrift von 1917 war mithin die bis dahin umfassendste, in Buchform erschienene Biografie der Familien Stein und Streicher und wurde daher bis in die letzten Jahre des 20. Jahrhunderts stets in einschlägigen Publikationen zitiert (stets ohne Erwähnung des o. g. vorausgegangenen Aufsatzes Boltes). Als frühe Biografie war es zwar eine wesentliche Quelle für die nachfolgende Forschung, allerdings waren darin noch immer Fehler enthalten, besonders zu J. A. Streichers Rolle im Klavierbaubetrieb: viele klaviertechnischen Errungenschaften wurden von Bolte irrtümlich direkt J. A. Streicher zugeschrieben (wie die Tastaturausweitung auf 6 Oktaven, die dreifache Besaitung u. a.). Boltes generell ungenauer und gelegentlich geradezu glorifizierender Schreibstil (wohl auch verursacht durch seine große Verehrung für die Familie Streicher und damals noch lebende Familienmitglieder) zeigt sich u. a. in seiner beschönigenden Formulierung, Matthäus Andreas sei 1802 von der Leitung zurückgetreten, „um sich wieder als ausübender Musiker zu betätigen“, obwohl Bolte Kenntnis davon gehabt haben müsste, dass ein heftiger Zwist zur geschäftlichen Trennung der Geschwister Stein führte, der sogar öffentlich in zahlreichen Zeitungsartikeln ausgetragen worden war (s. u., Biografie, *Wien*).

Ein Aufsatz über Nannette und J. A. Streicher von Wilhelm Lütge¹¹ von 1927 ist als Quelle von besonderer Bedeutung, durch den dort erfolgten Abdruck zahlreicher Briefe (auch zur Spendensammlung Streichers für Regina Susanna Bach, s. Exkurs: Der Spendenaufruf für Regina Susanna Bach 1800/1801 und dessen Nachwirkungen), deren Originale heute nicht mehr bekannt sind. Zahlreiche Druckfehler haben sich allerdings auch in der Arbeit Lütges eingeschlichen, darunter teils offensichtliche Fehler, wie das Jahr der Übersiedlung nach Wien als 1894 statt 1794, teils jedoch schwer erkennbare Fehler, wie beim Geburtsdatum Streichers (in römischen Zahlen), das er als 13. VII. 1761 angibt, statt richtig: 13. XII. 1761.

Von Theodor Frimmel erschien im Jahr 1925 ein größerer Aufsatz im *Alt-Wiener Kalender*¹², der seine umfassenden Forschungen über die Beziehung

⁹ Das Exemplar von Theodor Boltes korrigierter Aufsatzsammlung (unter dem Titel *Die Musikerfamilien Stein-Streicher*), das sich im Besitz des Deutschen Literaturarchivs Marbach befindetet, hat die Signatur: HH:Kps.Quart (Schiller,Fri.).

¹⁰ Theodor Bolte, *Die Musikerfamilien Stein und Streicher*, Wien 1917, zukünftig abgekürzt zitiert als Bolte.

¹¹ Wilhelm Lütge, „Andreas und Nannette Streicher“ in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927, S. 53-69; künftig abgekürzt zitiert als Lütge.

¹² Theodor Frimmel, „Beethoven und das Ehepaar Streicher“, in: *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1925*, hrsg. v. Alois Trost, Wien 1925, S. 92-105; künftig abgekürzt zitiert als Frimmel (1925).

Beethovens zu dem Ehepaar Streicher erstmals zusammenfasste und bereits den (besonders im Vergleich zu Boltes Schrift¹³) recht hohen wissenschaftlichen Standard des ein Jahr später (1926) von ihm veröffentlichten *Beethoven-Handbuches* (s. u.) zeigt. Der Aufsatz stellt unter anderem zahlreiche heute noch relevante Primärquellen zu den Beziehungen zwischen der Familie Streicher und Beethoven zusammenfassend vor. Von besonderem Interesse ist heute außerdem ein dort enthaltene und wenig bekanntes Foto des alten Firmengebäudes der Streichers, das sonst nur als Zeichnungen abgebildet wurde (s. Abb. S. 56)¹⁴.

Im von Theodor Frimmel 1926 veröffentlichten *Beethoven-Handbuch*¹⁵ findet sich unter dem Eintrag „Streicher“¹⁶ ein nahezu ebenso umfangreicher Aufsatz, der im Wesentlichen den Inhalt seines kurz zuvor erschienenen Aufsatzes wiedergibt. Allerdings entstanden durch Frimmels häufige Zitierweise nach Sekundärquellen anstatt Primärquellen (in beiden genannten Publikationen) einige Fehler, die wohl gerade aufgrund der wissenschaftlich anmutenden Vorgehensweise Frimmels, detaillierte Quellenangaben zu präsentieren, von Forschern bisher mehrfach nicht in Frage gestellt und anhand der Primärquellen verifiziert wurden; es folgten daraus Kettenreaktionen, die in eingängigen Schriften bis heute nachwirken: so nennt Frimmel ein falsches Datum für das Einweihungskonzert des neuen Streicherschen Musiksaals, durch das die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien initiiert wurde: „am 12. April 1812“¹⁷, es war jedoch der 16. April des Jahres (s. u., Exkurs: Streichers Einfluss auf die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Auch gibt Frimmel das bereits von Bolte fälschlich angeführte¹⁸ Jahr 1793 als das Jahr des angeblichen ersten Kennenlernens von Nannette und Johann Andreas Streicher an; nach den erhaltenen Briefen erfolgte der erste Kontakt jedoch bereits im Jahr 1792 oder früher¹⁹. Als Erscheinungsdatum seines zuvor erschienen Aufsatz zum selben Thema gibt Frimmel irrig das Jahr 1923 an.

Uta Goebel-Streicher, geb. Streicher (eine direkte Nachfahrin der Klavierbauerfamilie Streicher), verfasste im Jahr 1965 (noch unter ihrem Geburtsnamen) ihre Magisterarbeit²⁰ in Germanistik über J. A. Streichers Buch *Schiller's Flucht von*

¹³ Bolte.

¹⁴ So bei Bolte, S. 18.

¹⁵ Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 2 Bde., Leipzig 1926.

¹⁶ Theodor Frimmel, Artikel „Streicher“ in: Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 262-271; künftig abgekürzt zitiert als Frimmel (1926).

¹⁷ Frimmel (1926), S. 268.

¹⁸ Bolte, S. 12.

¹⁹ Vgl. Uta Goebel-Streicher, Jutta Streicher, Michael Ladenburger, „Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“ - *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Ausstellungskatalog, Serie Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses - Ausstellungskataloge Bd.6, hrsg. v. Michael Ladenburger, Bonn 1999 (künftig abgekürzt zitiert als Goebel-Streicher [u. a.]), S. 61.

²⁰ Uta Streicher, *Andreas Streicher und sein Buch „Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim 1782-1785“*, ungedruckte Magisterarbeit (maschinenschr.), Wien 1965.

*Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*²¹ und damit die bis dahin umfangreichste wissenschaftliche Abhandlung über Streichers Schrift. Die aus dem Familienarchiv Streicher schöpfende Arbeit gliedert sich in drei Abteilungen: ein erster Abschnitt zur Biographie J. A. Streichers, ein zweiter zur Entstehung von *Schiller's Flucht* [...] ²² und ein dritter Abschnitt zum Verhältnis J. A. Streichers zu Schiller. Da die Arbeit heute (bis auf die Inhaltsübersicht) nicht mehr zugänglich ist und, nach den Angaben von Frau Goebel-Streicher, die wesentlichen enthaltenen Forschungsergebnisse in aktualisierter Form im Katalog des Beethoven-Hauses Bonn aus dem Jahr 1999 präsentiert sind (s. u.), wird in der vorliegenden Arbeit gegebenenfalls auf den Katalog des Beethovens-Hauses als Quelle verwiesen, obgleich sich möglicherweise bereits in der Magisterarbeit die erste Erwähnung befand.

Herbert Kraft publizierte 1974 sein Standardwerk²³ über Streichers Buch *SF*²⁴, das bis heute die gründlichste verfügbare Edition des Werkes ist. Auch in anderer Hinsicht stellt Krafts Arbeit eine unverzichtbare Quelle dar, wegen dem nach den zahlreichen Mss. wiedergegebenen Wortlaut der Varianten und dem in den früheren Editionen nicht enthaltenen Schlussteil von *SF*. Zusätzlich wertvoll ist Krafts Arbeit durch den umfangreichen Kommentar und die enthaltene Dokumentensammlung zur Entstehungsgeschichte von Streichers Buch und J. A. Streichers Vita. Einzig zu beklagen ist die sehr knapp gehaltene in Krafts Anmerkungen enthaltene Biografie Streichers²⁵. Etwas ungenau formuliert ist darin auch Streichers Rolle im Klavierbaubetrieb (Kraft nennt Nannette Streicher in diesem Zusammenhang überhaupt nicht, obwohl ihr der Betrieb gehörte und sie die gelernte Klavierbauerin war, nicht Streicher). Zudem schreibt Kraft J. A. Streicher irrig die Erfindung des Dämpfungspedals zu. In der Tat gibt es außer einer Holzauflaug- und -trocknungsvorrichtung (dies in der vorliegenden Arbeit erstmals als mögliche Erfindung Streichers erwähnt wird, s. Biografie, *Wien*) keine Belege für eine konkrete Erfindung im Klavierbau, die auf J. A. Streicher zurückgeführt werden kann. J. A. Streichers kompositorische und pianistische Tätigkeit bleibt bei Kraft unerwähnt.

Der Aufsatz „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“²⁶ des Klavierbauers und –Restaurators Alexander Langer (Klagenfurt) erschien im 1999 veröffentlichten Katalog des Beet-

²¹ Johann Andreas Streicher, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart/Augsburg 1836.

²² Ebd.

²³ Herbert Kraft (Hrsg.), *Andreas Streichers Schiller-Biographie* (Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, Bd. 5), Mannheim, Wien und Zürich 1974, bei Angaben zur vollständigen Edition von Streichers Buch *SF* zukünftig abgekürzt zitiert als Kraft (bei Angaben zu Krafts Erläuterungen oder Dokumentensammlung werden die jeweiligen Kapitel von Krafts Arbeit in Klammern ergänzt).

²⁴ Johann Andreas Streicher, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart/Augsburg 1836.

²⁵ Kraft, S. 187.

²⁶ Alexander Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 21-32.

hoven-Hauses Bonn²⁷ und ist neben dem (nur auf das Wesentlichste begrenzten) Artikel in *MGG2P*²⁸ die genaueste, detaillierteste und aktuellste Zusammenfassung der technischen Aspekte und enthaltenen Neuerungen der Streicher-Instrumente, die unter der Leitung von Johann Andreas und Nannette Streicher hergestellt wurden. Die wenigen enthaltenen Druckfehler sind die alte Namensschreibweise Nannettes als Maria Anna (eigtl. Anna Maria) sowie eine irrig angegebene Tastaturgrenze des großen Flügelmodells im Jahr 1807 (Obergrenze sollte heißen: f^{'''} anstatt g^{'''}, gemäß Auskunft von Alexander Langer. Die Erfindung der Holzauflag- und trocknungsvorrichtung wird von Langer noch ausschließlich Johann Baptist Streicher zugeschrieben, da ihm der Briefwechsel mit Louis Spohr noch nicht bekannt war, der in der vorliegenden Arbeit erstmals ausgewertet wird (s. u., Biografie, *Wien*).

Das zukünftige Standardwerk zur Klavierbaufirma Streicher wird, sobald es zum Abschluss kommt, Alexander Langers umfassende Firmengeschichte der drei Generationen des Klavierbaubetriebs Streicher, *Nannette / Andreas – Johann Baptist – Emil STREICHER - ein interessanter Abschnitt österreichischer Klavierbaugeschichte* (unveröff. maschinenschr. Ms., noch unvollendet) sein. Alle Patente und für die einschlägige Forschung relevanten Firmendaten sollen enthalten sein, neben einer detaillierten Schilderung der technischen Entwicklungen und Bauweisen aller dokumentierten Instrumente des Betriebs Streicher bis zur Auflösung der Firma im Jahr 1896²⁹.

Der Ausstellungskatalog des *Beethoven-Hauses Bonn* von 1999³⁰ ist eine der aktuellsten wissenschaftlichen Darstellungen der Biografien von Nannette und Johann Andreas Streicher. Besonders intensiv und erschöpfend dokumentiert ist darin der selbst gesetzte Schwerpunkt der Publikation, die reichhaltige Interaktion des Ehepaars Streicher mit Ludwig van Beethoven. Innerhalb der Publikation stellt der Beitrag „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher“³¹ von Uta Goebel-Streicher wissenschaftlich fundiert die grundlegenden Fakten und zahlreiche wesentliche Erkenntnisse zum Lebenslauf von Nannette und Johann Andreas Streicher vor. Das dort enthaltene Werksverzeichnis ist ebenfalls das bis dahin vollständigste und damit ein grundlegender Beitrag zur Streicher-Forschung³².

Ein weiterer verdienstvoller Streicher-Biograf der jüngeren Zeit war der Heimatforscher und Rechtsanwalt Wolfgang Kircher, der (auch in Rundfunksendungen) die Lebensläufe zahlreicher Baden-Württembergischer Kulturschaffenden er-

²⁷ Goebel-Streicher [u. a.].

²⁸ Christoph Öhm-Kühnle, Artikel „Streicher (Familie)“, in *MGG2P*, Bd. 16 (2006), Sp. 169-171.

²⁹ Angaben nach Auskunft von Alexander Langer.

³⁰ Goebel-Streicher [u. a.].

³¹ Uta Goebel-Streicher, „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher,“ in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 9-20; künftig abgekürzt zitiert als Goebel-Streicher.

³² Die Datierungen einiger Werke sind jedoch nach neueren Erkenntnissen anders, einige Werke waren außerdem bis dahin nicht bekannt oder verschollen und können nun dokumentiert werden; einige sind nun als unecht identifiziert, s. u., Das kompositorische Schaffen.

forschte und publizierte. Zwei Aufsätze Kirchers über Streicher sind erschienen³³, der jüngere davon umfangreicher und genauer. Zuletzt verfasste Kircher die (leider durch seinen frühen Tod unvollendet gebliebene) Streicher-Biografie *Der Fluchthelfer S*³⁴, die nur als maschinenschriftliches Ms. im Nachlass der Familie erhalten ist. Das Ms. war als Entwurf gedacht und ist daher teils stichwortartig verfasst und enthält nicht in allen Fällen genaue Quellenangaben, stellt aber einige Informationen erstmals vor, die daraufhin vom Autor der vorliegenden Arbeit verifiziert und später als Primärquellen aufgefunden werden konnten (so die Verlagsannonce von 1793 zum Erscheinen der Ballettmusik als Klavierauszug, s. u., in diesen Fällen wird hier auch auf Kirchers erste Erwähnung der Informationen hingewiesen). Die Kompositionstätigkeit Streichers ist in Kirchers Arbeiten, wie zumeist in den bis dahin veröffentlichten Streicher-Biografien, noch wenig behandelt und gelegentlich nicht zutreffend beschrieben³⁵. Kirchers großer Verdienst ist unter anderem das Erschließen zahlreicher Primärquellen zu Streichers vor-Wiener Lebensjahren und eine leichtverständliche Darstellung des Themenfeldes.

Robert Eitner nennt im Quellenlexikon³⁶ neben Johann Andreas Streicher einen weiteren Autor mit demselben Nachnamen, namens Anton Streicher. Dieser Name taucht in den Primärquellen allerdings nur als Autor eines einzigen Notendruckes des Verlages Falter auf, der die Werke StreiWV 304 und 305 enthält und mittels Stilvergleichs mit Johann Andreas Streichers Variationen StreiWV 307 im Rahmen der Gesamtausgabe eindeutig Johann Andreas Streicher zugeordnet werden konnte³⁷; auch Gerber nennt Johann Andreas Streicher als Autor³⁸. Eitner schreibt diesem (eigentlich also nicht existierenden) Anton Streicher außerdem irrig die 12 Hefte mit Bearbeitungen von Vokalwerken zu, die Johann Andreas Streicher herausgegeben und bearbeitet hatte (allerdings waren nur die ersten vier Hefte von Streicher als alleinigem Bearbeiter herausgegeben, die zwei nachfolgenden sind nicht gesichert, da auch Drucke der selben Hefte mit der Erwähnung eines anderen Bearbeiters auf dem Titelblatt existieren, s. Werksverzeichnis). Die Biografie J. A. Streichers ist von Eitner ebenfalls nicht

³³ Wolfgang Kircher, „Der Fluchthelfer S. – Vom Leben des Schillerfreundes Andreas Streicher (1761-1833)“, in: Ludwigsburger Geschichtsblätter 40/1987, hrsg. v. Historischen Verein für Stadt und Kreis Ludwigsburg, S. 129-141; künftig abgekürzt zitiert als Kircher (1987). Wolfgang Kircher, „Andreas Streicher. Fluchtgefährte Schillers, Fabrikant, Mäzen. 1761-1833“, in: *Lebensbilder aus Baden-Württemberg*, hrsg. v. Gerhard Taddey und Joachim Fischer, Bd. 18, Stuttgart 1994, S. 148-178; künftig abgekürzt zitiert als Kircher (1994).

³⁴ Kircher, *Der Fluchthelfer S. Andreas Streicher (1761-1833). Materialien zur Annäherung an eine Person*. (unveröff. Ms., undatiert, Privatbesitz); künftig abgekürzt zitiert als Kircher (*Fluchthelfer S.*).

³⁵ So schreibt Kircher im Aufsatz von 1994 (S. 159), dass das Ballett *Das Bouquet* (StreiWV 201) keine Komposition Streichers sei, sondern vollständig ein Werk des Choreographen Peter Crux; die in der vorliegenden Arbeit präsentierten Primärquellen belegen jedoch Streichers Autorschaft, darunter die hier erstmals vorgestellten Theaterzettel, die Verlagsannoncen und die Briefwechsel von Nannette und J. A. Streicher (s. u.: Das kompositorische Schaffen).

³⁶ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 9 (Leipzig 1903), S. 309.

³⁷ GA4, vgl. außerdem weiter unten: Das kompositorische Schaffen.

³⁸ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler [...]*, Band 4 (Leipzig 1814), S. 294.

korrekt wiedergegeben, da er Streicher als Schüler der Karlsschule bezeichnet, außerdem nur das Jahr von Streichers standesamtlichen Trauung angibt (1793, die kirchliche Heirat war 1794) und erwähnt, Streicher habe die Deutsche Mechanik erfunden. Immerhin sind bei Eitner mehrere Werke Streichers aufgelistet, darunter auch Streichers Choralbuch (StreiWV 402).

Im Artikel *Streicher* von Margaret Cranmer in *New Grove*² (Bd. 24, Sp. 569f.) wird der Betrieb Streicher nur knapp beschrieben. Einige Formulierungen sind dabei missverständlich oder irrig, darunter das dort genannte Jahr 1802 als das Jahr der Firmengründung. Richtig wäre die Feststellung, dass ab diesem Jahr die Signatur der Instrumente den Namen Streicher trugen, doch der Begriff *Firmengründung* ist hier irreführend, da der Klavierbaubetrieb nahtlos aus dem Betrieb *Geschwister Stein* hervorging: Bereits seit 1792 war der Betrieb unter Leitung von Nannette Stein gewesen und die Annonce der Geschwister in der Augsburger Postzeitung zum Umzug des Betriebs im Jahr 1794³⁹ nennt nur Nannette als Firmenoberhaupt (auch verwendet Cranmer die veraltete Namensschreibweise Nannettes als Maria Anna). Ihr jüngerer Bruder Matthäus Andreas war mit großer Sicherheit nicht gleichberechtigt, obwohl er Teilhaber war; dies führte wohl auch zur Trennung 1802, da er eigenverantwortlich arbeiten wollte⁴⁰.

Cranmer nennt weiter Johann Andreas Streicher einen „professor of music at Vienna“, der angeblich seine Arbeit aufgab, um mit Nannette zusammen im Betrieb zu arbeiten. Weder hatte Streicher eine Anstellung als Lehrer außer der privaten Unterrichtstätigkeit, noch war er Professor im heutigen Sinne. Die Bezeichnung „Professor des Claviers“ wurde allerdings in einer Konzertkritik im Sammler von 1812 auf Streicher angewandt, jedoch im damaligen Sinne, also in der Bedeutung „Lehrer des Klaviers“, ohne akademischen Status. Der heutige (deutsche sowie angelsächsische) Gebrauch dieses Terminus bezeichnet allerdings den spezifischen akademischen Rang, nicht aber den Lehrberuf an sich, kann also nicht (wie in Cranmers Artikel) auf Streicher angewendet werden. Die Formulierung, Streicher hätte seinen Beruf aufgegeben, um sich ganz dem Betrieb zu widmen, ist ebenso falsch, denn eine zurückgehende Unterrichtstätigkeit Streichers aus zeitlichen Gründen ist zwar wahrscheinlich, aber seinen Beruf (Streichers Beruf war nach eigener Ansicht und der seiner Zeitgenossen nicht nur Lehrer, sondern Tonkünstler, s. Biografie) beinhaltete trotz seiner intensiveren Mitarbeit in der Firma (ab 1802) noch das Unterrichten⁴¹ und die Kompositionstätigkeit – so veröffentlichte er 1807 die Variationen Op. 2 in G-Dur (StreiWV 307)⁴²; seine Arrangements diverser Kompositionen von Prinz Louis Ferdinand von Preußen erschienen noch bis ins Jahr 1828 (s. Werksverzeichnis). Ab 1818 unterrichtete er sogar in der evangelischen Singschule in Wien, deren

³⁹ Kircher (1994), S. 163.

⁴⁰ Goebel-Streicher, S. 13.

⁴¹ Vgl. u. a. Brief J. A. Streichers aus Wien an Breitkopf & Härtel vom 10. April 1805, in dem er das Konzertdebüt seines Schülers Franz Xaver Mozart beschreibt, auszugsweise zitiert bei: Lütge, S. 55 (Original nicht mehr bekannt); s. auch das auszugsweise Zitat des Briefes weiter unten (Biografie, *Wien*).

⁴² Vgl. Besprechung des Werkes in der *AmZ* vom 1. April 1807, Nr. 27, 9. Jahrg., Sp. 438.

Leiter und Dirigent er in Personalunion war (s. Exkurs: Streicher und die evangelische Kirchenmusik in Wien).

Folker Göthels Artikel „Streicher“ in *MGG1*⁴³ stellt J. A. Streicher und seinen Sohn Johann Baptist vor, neben wesentlichen Eckpunkten von deren Vita und Errungenschaften des Betriebs unter deren Führung. Nannettes Rolle ist allerdings nur sehr kurz und ungenau beschrieben, obwohl Nannette bis 1833 die Firmeninhaberin war (ab 1823 war dann Johann Baptist Teilhaber), Johann Andreas aber nie Inhaber, sondern später die Geschäftsleiter war. Das kompositorische Schaffen von J. A. Streicher war zu der Zeit als Göthels Artikel verfasst wurde nur in geringem Umfang wissenschaftlich erschlossen, so dass dieser Bereich wenig beleuchtet wird. Alle Schriften Streichers außer *SF* bleiben unerwähnt; besonders seine damals bereits häufig in der Literatur⁴⁴ erwähnte Klavierschule *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano* [...] ⁴⁵ hätte unbedingt erwähnt werden müssen. Die klaviertechnischen Neuerungen des Betriebs sind mehrfach nicht korrekt aufgeführt, so heißt es, J. A. Streicher hätte bereits die so genannte Englische Mechanik hergestellt, obgleich Streicher in Wirklichkeit nur zahlreiche Schall verstärkende Maßnahmen ergriff, bei Anwendung der Wiener Technik wie bisher. Die so genannte Hinterständige Stoßzungenmechanik, die zwar 1831 von Johann Baptist und Nannette patentiert wurde⁴⁶ (in einem hier erstmals ausgewerteten Brief Streichers an Spohr⁴⁷ jedoch eindeutig als Erfindung Johann Baptists bezeichnet wird, s. Biografie, *Wien*), ist keine wirkliche Englische Mechanik, da bei der Hinterständigen Stoßzungenmechanik die Hammerköpfe anders angeordnet sind und von hinten nach vorne zeigen, also die Mechanik unter dem vorderen Ende des Resonanzbodens angeordnet ist. In keinem Fall entwickelte also J. A. Streicher diese Technik. Göthel erwähnt weiter die Saitenwaage als Baptists Entwicklung zum Feststellen von Druck und Festigkeit der Saite; richtig wäre jedoch nur die Formulierung „zum Ermitteln der Zugkraft und Länge der Saiten“⁴⁸.

Im neuen Artikel „Klavier“, (Abschnitt VII. „Geschichte des Klaviers von 1800 bis 1860“) in *MGG2S*⁴⁹ schreibt der Autor Hubert Henkel richtig, dass Nannette

⁴³ *MGG1*, Bd. 12 (1965), Sp. 1515-1517.

⁴⁴ Unter anderem bei Lütge, S. 68; Frimmel (1925), S. 104.

⁴⁵ [Johann Andreas Streicher], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden: ausschliessend nur für die Besitzer dieser Instrumente aufgesetzt*, Wien (Alberti) ¹1801, ²1802. Streichers Autorschaft ist sowohl durch einen autographen Zusatz auf dem Titel des Exemplars der ÖNB belegt, wie durch mehrere Briefe Streichers an Breitkopf & Härtel, wiedergegeben bei Lütge, S. 66ff., besonders J. A. Streichers Brief vom 20. April 1803 aus Wien an Breitkopf & Härtel, zitiert bei Lütge, S. 67.

⁴⁶ Ladenburger, S. 29.

⁴⁷ Brief J. A. Streichers aus Wien an Louis Spohr in Kassel vom 10. Sept. 1822 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur: 4° Ms. Hass. 287.)

⁴⁸ Der Verfasser dankt Herrn Alexander Langer für diese Auskunft.

⁴⁹ Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel, Artikel „Klavier“, in: *MGG2S*, Bd. 5 (1996), Sp. 283-313, hier: Hubert Henkel, „VII. Geschichte des Klaviers von 1800 bis um 1860“, Sp. 304f.

die Firma ihres Vaters nach Wien verlegt habe. Henkel erwähnt jedoch nicht ihren Bruder Matthäus Andreas und Johann Andreas Streicher, die beide dabei mitwirkten; Matthäus war sogar Teilhaber des kaiserlichen Privilegs. Die Wechselwirkung mit Beethovens Einfluss wird allerdings gut zur Geltung gebracht, ohne das früher häufig fälschlich aufgeführte, für Beethoven klangverstärkt gebaute Klavier zu nennen (das nach neuesten Erkenntnissen von Matthäus Stein gebaut worden war⁵⁰).

Artikel „Streicher“ in *MGG2P*⁵¹: der Autor der vorliegenden Arbeit legte im Jahr 2006 den Artikel zur Familie Streicher vor, in dem die grundlegenden Daten und der aktuelle Forschungsstand dokumentiert wurden. Aufgrund der redaktionell vorgeschriebenen Begrenzung des Umfangs sind gezwungenermaßen die Informationen auf das Wesentlichste reduziert. Auf die Erwähnung der frühen Sekundärliteratur, wie Wurzbach und Bolte (s. o.), wurde daher verzichtet, vor allem wegen der darin auftretenden großen Anzahl an inhaltlichen Fehlern. Erstmals konnte darin allerdings in einem Lexikon tiefgreifender auf Streichers kompositorisches Schaffen eingegangen werden.

Im Jahr 2007 wurde ein im Jahr 2003 am Kunsthistorischen Museum in Wien gehaltenen Vortrag Michael Latchams publiziert⁵², der primär Aspekte des Klavierbaus und der Firmengeschichte der Firma Streicher während der Jahre 1792 bis 1823 beinhaltet. Unter anderem werden darin auch einige neue Erkenntnisse zum Leben und Wirken J. A. Streichers vorgestellt. Als wichtigste Information in Bezug auf Streichers Wirken, die bisher in der Literatur nicht Einzug fand, muss die hier mitgeteilte Wiederverwendung von Streichers Klavierschule als Grundlage eines in gleicher Weise konzipierten Heftchens der Klavierbaufirma Dieudonné und Schiedmayer gelten, erschienen 1824 in Stuttgart⁵³. Latcham untersucht ausführlich die Nähe von Streichers in der Klavierschule dargestellten pianistischen Technik zur Cembalospieldweise, obgleich sich seine Argumente nur teilweise begründen lassen,⁵⁴ denn der Großteil von Streichers Schule, die ausdrücklich dem Fortepianospiel gewidmet ist, gilt der Tongestaltung auf dem Fortepiano und ist rein pianistisch konzipiert (s. Dokumente zu Streichers musikalischer Auffassung. *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortpiano [...]*). Die alleinige Fokussierung Latchams auf die fixierte Handhaltung und möglichst ruhige Sitzhaltung, und die überwiegend nur hieraus

⁵⁰ Goebel-Streicher, S. 14.

⁵¹ Christoph Öhm-Kühnle, Artikel „Streicher (Familie)“, in: *MGG2P*, Bd. 16 (2006), Sp. 169-171.

⁵² Michael Latcham, „The development of the Streicher firm under the leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823“, in: *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“ veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien vom 16. bis 18.10.2003*, hrsg. von Beatrix Darmstädter, Alfons Huber und Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 43-71; künftig abgekürzt zitiert als Latcham.

⁵³ Latcham, S. 52: Johann Lorenz Schiedmayer und Carl Diedonné, *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart gefertigt werden*, Stuttgart 1824 (Faks.-Ausgabe, Tübingen 1994).

⁵⁴ Latcham, S. 52.

und aus einer einzigen Zeitungsnotiz⁵⁵, in der Streichers Cembalospiele bei dem großen Konzertaufführung von Händels *Timotheus* im Jahr 1812 (Latcham datiert das Konzert irrig in das Jahr 1813) erwähnt wird, hergeleiteten Folgerung, Streicher sei eigentlich Cembalist gewesen, ist hingegen unrichtig, da – wie Latcham es weiter unten selbst erwähnt – eine ruhige Sitz- und Handhaltung im frühen Fortepianospiel allgemein üblich war⁵⁶ und im Übrigen das stilistisch passende Instrument für dieses Werk das Cembalo war (da jedoch von allen Rezensionen dieses Konzertes nur hier ein Cembalo erwähnt wird, kann es sich sogar um eine Ungenauigkeit des Rezensenten handeln, zumal Cembali um 1812 nur noch selten in Gebrauch waren). Der Vergleich mit frühen Klavierschulen, wie derjenigen Türks⁵⁷ (die Streicher nachweislich besaß⁵⁸) zeigt denn auch, dass dort ebenfalls die von Latcham diesbezüglich aufgeführte ruhige Sitzhaltung und natürlich geformte Handhaltung (wie sie auch Streicher beschreibt – denn er geht in keinem Fall von unnatürlicher Spannung im Bewegungsapparat aus) beschrieben werden⁵⁹ (s. Dokumente zu Streichers musikalischer Auffassung. *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortpiano [...]*).

Von erheblicher Relevanz für die einschlägige Forschung zur Entwicklung des Klavierbaus sind die dem Aufsatz Latchams beigefügten, detaillierten Tabellen der Bauweisen aller nachweisbarer Instrumente aus der Herstellung der Firma Streicher in den genannten Jahren⁶⁰. J. A. Streichers wesentlicher und konkreter Beitrag auch für die Entwicklung der Streicher-Instrumente (s. Biografie, *Wien*) und den Instrumentenbau negiert Latcham jedoch völlig (teils in Unkenntnis der in der vorliegenden Arbeit erstmals ausgewerteten Dokumente, wie dem bisher unpublizierten Briefwechsel mit L. Spohr, s. Biografie, *Wien*) und schreibt J. A. Streicher irrig ausschließlich eine repräsentative Funktion und die Geschäftsleitung der Firma Streicher zu⁶¹.

⁵⁵ *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Wien, 1. Jahrg., vom 2. Januar 1813, S. 4.

⁵⁶ Latcham, S. 52.

⁵⁷ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig u. Halle 1789, Faks.-Ausgabe, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 1997.

⁵⁸ Ladenburger, S. 37 (Ankaufliste aus der Buchhaltung Streichers, s. auch weiter unten: Dokumente zu Streichers musikalischer Auffassung).

⁵⁹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig u. Halle 1789, Faks.-Ausgabe, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 1997, S. 23.

⁶⁰ Ebd., S. 67-70.

⁶¹ Ebd., S. 59.

BIOGRAFIE

Vorbemerkung

Streichers Schrift und autobiografische Quelle *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785* (posthum im Jahr 1836 bei Cotta [Stuttgart/Augsburg] herausgegeben, s. Bibliografie; im Weiteren abgekürzt als *SF*) wurde bereits intensiv wissenschaftlich aufgearbeitet, vor allem durch Kraft und Goebel-Streicher (s. o., Bisher geleistete Forschungsarbeit). Hier soll aus *SF* nur das für das Verständnis der Person und des kulturellen Wirkens Johann Andreas Streichers Relevante umfassend präsentiert und ggf. berichtigt werden. Für die Schiller-Forschung ist *SF* allerdings ebenfalls ein in seiner Bedeutung nicht zu überschätzender Beitrag, durch Streichers unabhängige und realistischere Darstellung Schillers im Vergleich zu anderen frühen Schiller-Biografien, besonders derjenigen von Caroline von Wolzogen (die das unbeschönigte Erscheinen von Streichers *SF* verhindern wollte).⁶² Die in *SF* seltsam vernachlässigte Seite Streichers als Tonkünstler (denn er war 1785 bereits ein konzertierender Pianist und arrangierte vermutlich bereits in Mannheim Opervorspiele für den Verlag Götz, die ab 1786 - also sehr kurz nach Streichers Umzug nach München - im Druck erschienen, s. Biografie, *Mannheim* sowie *München*) ist eines der vielen Anzeichen von Streichers eigentümlich bescheidenem Auftreten, das später noch häufig in seiner Vita in Erscheinung tritt. Die ursprünglich häufig fehlerhaften Datumsangaben in *SF* beruhen sowohl auf den, von Schillers Schwester Christophine Reinwald mitgeteilten, inkorrekten Daten und auf Streichers vereinzelt Erinnerungslücken wegen der vermutlich erst spät erfolgten Niederschrift des größten Teils von *SF*, erst nach 1820.⁶³ Da jeder Wechsel des Lebensortes in Streichers Leben (abgesehen von kurzen Reisen) auch eine große Anzahl von neuen Einflüssen bedeutete, wird hier seine Vita nach seinen vier, zeitlich aufeinander folgenden Wirkungsstätten (Stuttgart, Mannheim, München und Wien) gegliedert.

⁶² Kraft (Anmerkungen), S. 186; Brief Caroline von Wolzogens mit eigener Bestätigung ihrer beschönigten Darstellung der Fluchtjahre, wiedergegeben bei Kraft (Dokumente), S. 413 (Standort des Originals: SNM), zahlreiche, bei Kraft vollständig wiedergegebene Briefe geben auch darüber Auskunft, dass Caroline von Wolzogen erfolglos versuchte, das separate und unbeschönigte Erscheinen von Streichers Schrift zu unterdrücken, diese sind wiedergegeben bei Kraft (Dokumente), S. 391-428.

⁶³ Kraft (Anmerkungen), S. 185f.

Stuttgart.

Jugend als Steinhauersohn, Jahre im Waisenhaus, Konzertbesuche an der benachbarten Hohen Carls-Schule, erster Kontakt zu Schiller

Am 13. Dez. 1761 wurde Johann Andreas Streicher in Stuttgart getauft, als Sohn des Steinhauer- und Maurermeisters Andreas Streicher (*ca. 3. Jan. 1713 Dettingen/Erms, † 10. Dez. 1765 Stuttgart)⁶⁴. Der Vater von Johann Andreas war also noch in Dettingen/Erms geboren, *dessen* Vater (also Johann Andreas' Großvater) war ein Michael Streicher, Bürger und Weingärtner in Dettingen⁶⁵. Johann Andreas Streichers Mutter Sophia Barbara (so die Namensschreibweise laut Heiratsurkunde und eigenhändig unterzeichneten Briefen), geb. Hohner, war die zweite Frau des Steinhauers († 25. Nov. 1805, Heirat mit Andreas [Vater] im Jahr 1745⁶⁶). Zuerst war Johann Andreas' Vater seit August 1737 mit der Steinhauertochter Magdalena Sybilla, geb. Luther, verheiratet⁶⁷, welche wohl den Steinhauerbetrieb einbrachte und zu einem unbekanntem Zeitpunkt vor 1745 verstarb. Sophia Barbara stammte aus Trossingen, als Tochter des Trossinger Bürgers und Schneiders Johann (auch: Hans) Jakob Hohner (eine Verwandtschaft mit der gleichnamigen Instrumentenbauer-Familie ist nicht gesichert, aber gut möglich).

Die Familie könnte außerdem einen Weinberg besessen haben, wenn man der mündlichen Überlieferung der Familie Streicher folgt. Bestätigt wird diese Vermutung auch durch Johann Andreas Streichers Brief vom 24.10.1792⁶⁸ an seine spätere Ehefrau Nannette Stein, in dem Weintrauben „vom eigenen Grund und Boden“ erwähnt werden, die Johann Andreas' Mutter an Nannette gesandt hatte. Verifizieren lässt sich heute jedoch nichts Näheres – es kann sich also auch nur um einzelne Weinstöcke im Garten gehandelt haben. Allerdings wäre es nahe-

⁶⁴ Das Taufdatum J. A. Streichers wird in der Literatur generell als Geburtsdatum angegeben, doch nur J. A. Streichers Taufe an dem genannten Datum ist belegt, Originalurkunde: Evang. Kirchenregisteramt Stuttgart, Taufbuch Bd. 20, S. 294. Außerdem (Maschinenschriftlich übertragenes Familienregister): Stadtarchiv Stuttgart, Paul Nägele, *Stuttgarter Familienregister 1700-1820*, Bl. 3132 (die dort genannten Geburtsdaten von J. A. Streichers Vater, Andreas Streicher, sind ebenfalls Taufdaten, Standort der Taufurkunde: Ev. Kirchenregisteramt Dettingen/Erms, Taufbuch 1713). Bei der genauen Berufsbezeichnung von Andreas Streicher (Vater) widersprechen sich nahezu alle Sekundär- und auch Primärquellen, jedoch laut dem übertragenen Familienregister bezieht sich der Zusatz „Meister“ auf die Tätigkeit als Steinhauer *und* als Maurer, wobei er wohl erst kurz vor seinem Tode die Bezeichnung Meister führte, da diese in der Heiratsurkunde mit seiner ersten Frau 1737 und in der Taufurkunde Johann Andreas Streichers 1761 noch fehlt (dort lautet der Beruf beide Male nur „Steinhauer“). In der Sterbeurkunde von Streichers Vater lautet die Berufsbezeichnung dann „Steinhauer und Maurermeister“ (jedoch nicht Steinhauermeister). Bei der Heirat von Johann Andreas lauten im Trauungsbuch die Angaben über den Beruf des Vaters: „Steinhauer und Maurermeister“ (vgl. Trauungsbuch der Pfarrei Barfüßer, Augsburg); die Bezeichnung Meister fand also auf beide Berufe des Vaters Anwendung.

⁶⁵ Maschinenschriftlich übertragenes Familienregister: Stadtarchiv Stuttgart, Paul Nägele, *Stuttgarter Familienregister 1700-1820*, Bl. 3132.

⁶⁶ Heiratsdatum: Originalurkunde im Evang. Kirchenregisteramt Stuttgart, Ehebuch Bd. VII (Jahrg. 1745), S. 247. Alle Lebensdaten außerdem in: maschinenschriftlich übertragenes Familienregister (Stadtarchiv Stuttgart, Paul Nägele, *Stuttgarter Familienregister 1700-1820*, Bl. 3132).

⁶⁷ Originalurkunde: Evang. Kirchenregisteramt Stuttgart, Ehebuch Bd. VII (Jahrg. 1737), S. 116.

⁶⁸ Brief Andreas Streichers an Nannette Stein vom 24. Okt. 1792. Standort des Originals: FAS, Signatur AST_202 (ex-U_06).

liegend, dass Andreas Streicher (Vater) einen Weinberg angelegt hätte – er hätte die Kenntnisse sicherlich von seinem Vater, der von Beruf Weingärtner war, erlernt haben können.

J. A. Streicher hatte acht Geschwister: drei ältere Brüder und vier ältere Schwestern sowie eine jüngere Schwester.⁶⁹ Hier fällt eine Diskrepanz zu Streichers Bericht über die Stuttgarter Jahre in *SF* auf, wo er seinen Abschied von der Mutter mit den Worten beschrieb: dass die Mutter unter Tränen „ihren einzigen Sohn“⁷⁰ verabschiedete. Am wahrscheinlichsten ist die Deutung dieser Passage als „ihr einziger [, noch bei ihr lebender] Sohn“, oder auch als „ihr einziger[, weil besonders am Herzen liegender] Sohn“, da er als jüngster Sohn sozusagen ein Nesthäkchen in der Familie gewesen sein könnte. Ebenso ist allerdings möglich, dass Streicher hier literarische Freiheit in Anspruch nahm.

Der Wohnsitz von Andreas Streicher (Vater) war laut der Heiratsurkunde von 1745⁷¹ im „herrschaftlichen Steinbruch“ in Stuttgart. Es gab dort allerdings mehrere herrschaftliche Steinbrüche zu der Zeit. Ein Steinbruch mit größerem Gebäude, der damals am Schellberg gelegen war (denn auf der zeitgenössischen Karte von Stuttgart und naher Umgebung von Riediger⁷² ist dort ein Gebäude eingezeichnet), ist nachweisbar; heute ist dieser Steinbruch nicht mehr sichtbar, nur die daran erinnernde Schellbergstraße bei der Umlandshöhe. Ein sichere Bestimmung, ob dies der Wohnort der Familie (und Geburtshaus von J. A. Streicher) war, kann leider nicht vorgenommen werden. Möglich ist allerdings, dass das Haus im Steinbruch, welches auf zeitgenössischen Karten (auch auf einer Karte von 1762) eingezeichnet ist, das Wohnhaus J. A. Streichers war.⁷³

Der Vater Andreas verstarb früh, am 16. Dez. 1765⁷⁴. Streicher selbst war damals erst gerade 4 Jahre alt. Im Nekrolog⁷⁵ steht allerdings irrig, Streichers Vater wäre vor der Geburt verstorben; Streicher war sich jedoch bewusst, dass er seinen Vater mit 4 Jahren verlor, denn er erwähnt dies später in einem Brief an

⁶⁹ Maschinenschriftlich übertragenes Familienregister: Paul Nägele, *Stuttgarter Familienregister 1700-1820*, Bl. 3132 (Standort: Stadtarchiv Stuttgart).

⁷⁰ Kraft, S. 53, S. 55.

⁷¹ Originalurkunde im Evang. Kirchenregisteramt Stuttgart, Ehebuch Bd. VII (Jahrg. 1745), S. 247. Vgl. auch Kircher (1994), S. 150.

⁷² *Plan géométrique et perspective de la ville capitale de Stuoottgard dans le Duché de Wirtemberg*, verfertigt von J. A. Riediger von 1745, abgebildet, in: Hagel, Jürgen (Bearbeiter), *Stuttgart im Spiegel alter Karten und Pläne*, hrsg. v. Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein (Ausstellungskatalog des Hauptstaatsarchivs Stuttgart), Stuttgart 1984, S. 66 und Umschlag.

⁷³ *Plan des Steinbruchs im Schellberg von 1762*, angefertigt von Johann Ludwig Roth, Original nicht erhalten; eine Abbildung der Karte befindet sich in: Erich Bader, *Stuttgarter Bergwerk- und Steinbruchbetriebe in alter Zeit* (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Heft 5), Stuttgart 1939, Anhang (Tafel IV). Das Haus ist außerdem in einer Karte des Steinbruchs von J. A. Riediger von 1745, abgebildet, in: Hagel, Jürgen (Bearbeiter), *Stuttgart im Spiegel alter Karten und Pläne*, hrsg. v. Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein (Ausstellungskatalog des Hauptstaatsarchivs Stuttgart), Stuttgart 1984, S. 66 und Umschlag. Beide Karten sind hierzu erstmals als Quellen erwähnt bei Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 17f.

⁷⁴ Sterbenachweis im Ev. Kirchenregisteramt Stuttgart, zitiert nach Kircher (1994), S. 149 und Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 15 (mit Faksimile der Eintragung).

⁷⁵ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher’s Leben und Wirken,“ in: *AmZ* vom 12. Febr. 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 101-102.

seine Schülerin Marie von Rosthorn⁷⁶, später verh. Schuh (es handelt sich wohl um die erst 1812 im Wohnviertel Landstraße, also in Nachbarschaft der Streichers geborene Maria Edle von Rosthorn⁷⁷).

Streicher wurde erst 5 Jahre nach dem Tod seines Vaters, am 10. 5. 1771, Zögling des Stuttgarter Waisenhauses, wo er bis zu seiner Konfirmation verblieb⁷⁸ (Streichers Konfirmation war in der Stuttgarter St. Leonhardts-Kirche am Sonntag Quasimodogeniti, also dem ersten Sonntag nach dem Osterfest, im Jahr 1776⁷⁹). Das herzogliche Waisenhaus war weit mehr als eine reine Unterbringung mit Kost und Logis, sondern eine strenge Erziehungsanstalt, in der die Zöglinge schulisch gebildet wurden (4 Jahre Grundschulausbildung auf einfachem Niveau⁸⁰, auch mit Rechenunterricht) und später in den meisten Fällen direkt in den Beruf und die Obhut von Meistern entlassen wurden, wobei das Waisenhaus bei der Übernahme eines Zöglings an die Meister ein Lehrgeld zahlte⁸¹. Weshalb J. A. Streicher als einer der wenigen nicht nach dem Waisenhaus in eine Lehre übernommen wurde⁸², ist nicht bekannt, vielleicht war er bereits so von der Tonkunst angezogen, dass er andere Ausbildungen ablehnte. Die noch erhaltenen Unterlagen des Waisenhauses dokumentieren zahlreiche anschauliche Details, so die Zeugnisse (im *Catalogus* des Waisenhauses) von Johann Andreas' Leistung und Verhalten aus den vier Jahren 1772 bis 1775⁸³: „Lesen“: in allen Zeugnissen benotet mit „gut“, „Schreiben“: „mittellich“ bis „schön“, „Memorieren“: „gut“ bis „fähig“ (was hier in der Skala höher steht ist unklar), „Sitten“ (entspricht wohl heute der Kategorie „Verhalten“): „ordentlich“, „gut“ oder „munter“. Die Beurteilung war insgesamt also recht positiv.

Nach seiner Entlassung aus dem Waisenhaus kehrte er, laut Beschreibung im Nekrolog⁸⁴, zu seiner Mutter zurück, wo er vermutlich bis zur gemeinsamen Flucht mit Schiller 1782 verblieb, jedoch ist diesbezüglich die Schilderung in *SF* nicht eindeutig, es ist auch möglich, dass Streicher eine eigene Wohnung hatte⁸⁵. Er erhielt außer kurzzeitigem Klavierunterricht in den Stuttgarter Jahren nach dem Waisenhaus keine musikalische Ausbildung: wie im Nekrolog steht, erfolgte der Klavierunterricht ab dem 17. Lebensjahr bei einem „alten Schulmeister“, seinem „ersten und einzigen Lehrer“, jedoch nur für kurze Zeit, denn „bald die-

⁷⁶ Brief von Johann Andreas Streicher an Marie von Rosthorn vom 22./24. Aug. 1830 (Standort des Originals: FAS, Signatur: AST_018).

⁷⁷ Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 125, dort nach Auskunft des Stadt- und Landesarchivs Wien.

⁷⁸ *Catalogus* des herzoglichen Waisenhauses (Standort: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur A 282 Bü 2974 und 2974/1), erstmals erwähnt bei Kircher (1994), S. 150 (ohne Quellenangabe) sowie *Fluchthelfer S.*, S. 19 (ohne Quellenangabe) und S. 20 (mit irriger Signatur).

⁷⁹ Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 54, nach Auskunft des ev. Kirchenregisteramtes Stuttgart.

⁸⁰ Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 36, nach der „Schul-Beschreibung“ des Waisenhauses aus dem Jahr 1768 (dort mit ehemaliger Standortangabe: „Staatsarchiv Ludwigsburg, Signatur F 420, Bü. 8b“, heute nicht mehr nachweisbar).

⁸¹ *Catalogus* des herzoglichen Waisenhauses (Standort: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur A 282 Bü 2974 und 2974/1), erstmals erwähnt bei Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 34 (mit irriger Signatur).

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ F. M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken“, in: *AmZ* vom 12. Februar 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 101-102. S. auch weiter unten: Faksimile des Nekrologs.

⁸⁵ Kraft, S. 54-55.

ser den schnell auffassenden, für die Musik reich begabten und eifrigen Schüler nichts mehr lehren“⁸⁶. Streichers Erlernen des Klavierspiels wird im Nekrolog wie folgt weiter beschrieben (wohl begründet auf Auskünfte der Kinder J. A. Streichers an den Verfasser des Nekrologs):

„Der kleine Vorrath von Musikalien war bald erschöpft und der Jüngling versetzte, um diesem Mangel abzuhelfen, die erlernten Stücke in alle Dur- und Moll-Tonarten. Allein der unermüdete Fleiss, mit welchem er diesen Uebungen oblag, so wie der jugendliche Feuereifer, von welchem er verleitet ward, oft die Nächte am Klavier zu durchwachen, erschöpften seine Kräfte und er verfiel in eine schwere Krankheit. Kaum war er davon genesen, so setzte er seine ununterbrochenen Studien mit verjüngter Lust und eiserner Beharrlichkeit fort, suchte durch Umgang mit Tonkünstlern möglichst zu gewinnen, und bildete seine Geistes-Anlagen immer mehr aus.“⁸⁷

Streicher lebte mehrere Jahre in der Nähe der Karlsschule (in seiner Zeit im Waisenhaus) und besuchte in den Jahren 1779 bis 1781 (also bereits nach seiner Entlassung aus dem Waisenhaus 1776, s. o.) fast alle 14 Tage befreundete Musiker in der Karlsschule⁸⁸. Häufig besuchte er auch öffentliche Prüfungen in der benachbarten Hohen Carls-Schule⁸⁹. Bei einem öffentlichen Streitgespräch fiel ihm dabei im Jahr 1780 Friedrich Schiller auf (welcher zu der Zeit dort erzogen wurde), als dieser in einem lateinischen Streitgespräch mit einem der Lehrer war und danach mit dem Herzog selbst diskutierte⁹⁰. Die erneute, dann persönliche Begegnung mit Schiller im Jahr 1781 (aus der sich die nachfolgende Freundschaft entwickelte), als Schiller bereits mit seinem Abschluss aus der Hohen Carls-Schule entlassen war und im Regiment des berüchtigten Johann Abraham David Augé⁹¹ (1698-1784) als Arzt diente, wurde Streicher durch einen „Musi-

⁸⁶ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher’s Leben und Wirken“, in: *AmZ* vom 12. Februar 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 101-102.

⁸⁷ A.a.O., Sp. 102.

⁸⁸ Kraft, S. 12.

⁸⁹ A.a.O., S. 46f. Die Hohe Carls-Schule (1770-1793; 1781 zur Hochschule erhoben) war von Herzog Carl Eugen gegründet worden. An der Theater- und Musikabteilung der Schule wurde der Nachwuchs für Hofkapelle, Theater und Ballett ausgebildet. Lehrer an der Schule waren ausschließlich Mitglieder der Hofkapelle. Vgl. Eberhard Stiefel und Clytus Gottwald, Artikel „Stuttgart“, in: *MGG2S*, Bd. 8 (1998), Sp. 2022-2034, hier: Eberhard Stiefel, „A. V. Musikalische Ausbildungsstätten“, Sp. 2029.

⁹⁰ Kraft, S. 46f.

⁹¹ J. A. D. v. Augés Vater Francois d’Augé war mit dem großen Waldenserzug als Religionsflüchtling aus dem französischen Languedoc nach Württemberg eingewandert, trat ins Württembergischen Heer ein und erreichte dort schließlich den Rang eines Hauptmanns. J. A. D. v. Augé wurde am 29. Sept. 1698 in Herrenberg geboren, ging in Stuttgart auf das Gymnasium und trat nachfolgend in das Württ. Heer ein, wo er zum Abschluss seiner lebenslangen Karriere ab 1771 den Rang des Generalfeldzeugmeisters begleitete. Er wurde während seiner Militärzeit in Stuttgart schon früh ein enger Freund des jungen Herzogs Carl Eugen, worin wahrscheinlich auch seine steile militärische Laufbahn begründet war, da seine militärischen Leistungen eigentlich so erfolglos waren, dass noch heute mehrere Sprichwörter darauf gründen. Vgl. Oliver Auge [sic], „Schillers Kommandeur und Carl Eugens Duzfreund: Johann Abraham David von Augé (1698-1784)“, in: *Herrenberger Persönlichkeiten aus acht Jahrhunderten* (Herrenberger Historische Schriften, Bd. 6), wissenschaftl. Gesamtleitung: Roman Janssen und Oliver Auge, S. 279-282.

kalischen, in der Akademie erzogenen Freund“⁹², also vermutlich (aber nicht unbedingt) einem Musiker und (vielleicht auch ehemaligen) Karlsschüler, vermittelt. Es ist dabei möglich, dass es sich um Johann Rudolf Zumsteeg handelte, da Zumsteeg Musiker, Karlsschüler und ein Freund Schiller war. Die umfassende Prüfung aller Primärquellen im Rahmen der vorliegenden Arbeit erwies jedoch, dass keine Dokumente existieren oder auch nur Erwähnung finden, die Zumsteegs Vermittlerrolle oder dessen Bekanntschaft mit Streicher sicher belegen. Es kann sich bei dem Vermittler also auch um eine andere Person gehandelt haben; der häufige Verweis auf den angeblich gemeinsamen Freund Zumsteeg erscheint heute jedoch fälschlicher Weise nahezu in der gesamten aktuellen Literatur zu Streicher⁹³. Für Zumsteeg als Vermittler spricht allerdings dessen enge Freundschaft zu Schiller⁹⁴ und zumindest seine in einem belegten Fall erfolgte Empfehlung eines Musikers (jedoch nicht Streichers) an Schiller, wie ein Brief belegt:

„H. Dr. S c h i l l e r , Verfasser der Räuber und Theatralpoeten zu Mannheim.

Lieber, lieber Schiller! warum bist Du so kalt gegen mich geworden? Hab ich Dich beleidigt? unmöglich! s' wär himmelschreyend wenn ich 'n Kerl, der mir ehemals mit so warmem Herzen zugethan war, beleidigen könnte! – gelt, bist mir nicht böse? – Weil du beim Theater bist, so hast Du natürlicher Weis' auch Bekanntschaft mit Orpheus Söhnen – da schick' ich Dir einen musikalischen Handlanger, mach' dass er etwas Weniges in einigen Privatgesellschaften bekommt, denn 's ist' n armer Teufel! – ich denke, Du wirst mir diese Freundschaft nicht abschlagen. Hast der Narrheiten schon so viele gehört! kannst wohl diese auch mitanhören – er spielt – die Maultrommel; ist mir von einem guten Freunde aus Dillingen adressiert: Ich hab das Meinige gethan – thu Du jetzt das Deinige. Ich schick eben den Narren weiter. – Leb' wohl, lieber!
Dein Z u m s t e e g.“⁹⁵

Gegen Zumsteegs mögliche Rolle als Vermittler spricht besonders, dass Zumsteegs bittende Briefe an Schiller aus den Monaten nach der Flucht⁹⁶ (in denen er sich über langer Zeit intensiv aber vergeblich bemüht, wieder ein Lebens-

⁹² Kraft, S. 48.

⁹³ So bei Kraft (Erläuterungen), S. 280, Goebel-Streicher, S. 12, Kircher (1987), S. 131, jeweils ohne Quellenangaben.

⁹⁴ Vgl. hierzu besonders: Georg Günther, „Bist Du mein Freund nicht mehr?' Johann Rudolf Zumsteeg und Friedrich Schiller“, in: *Der andere Mozart? Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802)*, hrsg. v. Reiner Nägele (Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober bis 23. November 2002. Mit einem Quellenverzeichnis.), Stuttgart 2002, S. 9-49.

⁹⁵ Brief von Johann Rudolf Zumsteeg aus Stuttgart an Friedrich Schiller in Mannheim vom 26. Dezember 1783. Die Adresse zu Anfang des Briefes ist in *NA* (*NA* 33, Teil 1, Weimar 1989, S. 16f.) nicht wiedergegeben, daher wird der Brief hier vollständig zitiert nach: *Beschreibendes Verzeichnis der Autographen-Sammlung Fritz Donebauer in Prag*, hrsg. v. Ernst Rychnovsky, mit Vorwort v. Richard Batka, Prag 21900, S. 326 (allerdings in etwas veränderter, weil modernisierter Orthografie).

⁹⁶ *NA* 33 Teil 1, Weimar 1989, S. 8, S. 16f., S. 18f.

zeichen von Schiller zu erhalten, da Schiller den Kontakt abgebrochen hatte) Streicher kein einziges Mal erwähnen; eine erstaunliche Tatsache für den Fall, dass die drei gut befreundet gewesen sein sollten. Zumsteeg hätte Streicher sicherlich in den Bittbriefen an Schiller aus dieser Zeit erwähnt, falls Schiller tatsächlich Streichers Bekanntschaft (durch die ihm ja die Flucht aus die Stuttgart auch finanziell ermöglicht wurde) Zumsteegs Vermittlung zu verdanken gehabt hätte.

Streicher selbst formuliert seinen Umgang mit den Karlsschülern in der erst im 20 Jh. veröffentlichten, zunächst für *SF* vorgesehen Einleitung, so: "Der Verfasser [J. A. Streicher] war zwar kein Zögling dieser Akademie, verlebte aber 6 Jahre in ihrer Nähe, kam in den Jahren 1779 bis 1781 fast alle 14 Tage zum Besuch einiger junger Musiker in dieselbe [...]"⁹⁷.

In *SF* nennt Streicher neben Zumsteeg die Nachnamen weiterer herausragende Musiker der Hohen Carls-Schule (teils anders buchstabiert). Es ist möglich, dass er mit einzelnen davon Kontakt pflegte; gemeint sind mit großer Wahrscheinlichkeit die Musiker Christian Ludwig Dieter, Eberhard Friedrich Malterre, Johann David Schwegler und Carl Friedrich (oder dessen Bruder Johann Friedrich) Weberling.

In einem abschriftlich erhaltenen Brief Streichers aus Mannheim (s. u., *Mannheim*) an einen Freund, den er im Brief mit „Gottlob“ anredet, wird mit dem Adressaten möglicherweise ein weiterer Freund aus Streichers Stuttgarter Jahren bekannt, der aber heute nicht mehr genau ermittelt werden kann: es handelt sich weder um Johann Christian Gottlob Eidenbenz (1761-1799)⁹⁸ noch um Samuel Gottlob Auberlen (1758-1829)⁹⁹, aufgrund der im Brief genannten, divergierenden biografischen Details.

⁹⁷ Kraft, S. 12.

⁹⁸ Reiner Nägele (Hrsg.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750-1918): Quellen und Studien* (Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Staatstheater aus Anlaß des 250jährigen Bestehens des Stuttgarter Opernhauses vom 22. September bis 22. Dezember 2000), Stuttgart 2000, S. 26.

⁹⁹ Samuel Gottlob Auberlen, *Samuel Gottlob Auberlen's, Musikdirektor und Organisten am Münster in Ulm [...]* *Leben, Meinungen und Schicksale*, Ulm 1824.

Flucht mit Schiller, Mannheim.

Streicher in Schillers Nähe und als konzertierender Pianist

Streicher erkannte früh Schillers Begabung, obgleich dieser zu dem Zeitpunkt erst wenig veröffentlicht hatte¹⁰⁰. Bekanntheit hatte Schiller allerdings kurz zuvor durch sein Drama *Die Räuber* erlangt¹⁰¹. Als Herzog Carl Eugen durch einen öffentlichen Angriff gegen Schiller¹⁰² (wegen einer Passage in Schillers Drama *Die Räuber*, die als negative Darstellung Graubündens verstanden wurde¹⁰³) Schillers Autorschaft der *Räuber* bekannt wurde, erlies er für diesen ein Schreibverbot für alle Themen, die sich nicht mit seinem vorgesehenen Beruf, der Medizin, befassten¹⁰⁴. Schillers wiederholte unerlaubte Reise zu den Aufführungen der *Räuber* am Mannheimer Theater bewirkte schließlich, dass Herzog Carl Eugen ihm eine 14tägige Kerkerstrafe auferlegte¹⁰⁵.

Nachdem Streicher bereits beabsichtigt hatte, Anfang 1783 nach Hamburg zu reisen, wo er sich als Schüler Carl Philipp Emanuel Bachs weiterbilden wollte¹⁰⁶, kam ihm Schillers Plan, nun aus dem Herrschaftsbereich Herzog Carl Eugens zu entfliehen, gelegen und er sagte zu, ihn zu begleiten¹⁰⁷ (Streicher erwähnt in *SF* außerdem, dass der hoch verschuldete Schiller auch seinen Gläubigern entfliehen wollte, die ihm, u. a. für die Drucklegung der *Räuber*, enorme Summen geliehen hatten¹⁰⁸). Am 22. September 1782 (Streicher nennt in *SF* irrig den 17. September) wurde eine große Feier zu Ehren des zu Besuch weilenden russischen Großfürsten gegeben, so dass Schiller und Streicher die Ablenkung nutzten, um unentdeckt um 22 Uhr mit der Kutsche aufzubrechen:

„Nachdem der Wagen mit zwei Koffern und einem kleinen Klavier¹⁰⁹ bepackt war, kam der schwere Kampf den Schiller vor einigen Tagen bestanden, nun auch an S. [Streicher] um von seiner guten, frommen Mutter, Abschied zu nehmen. Auch Er war der einzige Sohn

¹⁰⁰ Dieses frühe Erkennen einer Begabung (und zugleich das sich unterordnende Bemühen für andere) kehrt wie ein Leitmotiv mehrfach in Streichers Leben wieder, so insbesondere in seinem Einsatz für Beethoven in Streichers Wiener Jahren (s. u.). Ebenso selbstlos verhandelte Streicher u. a. in Wien in Sachen des Komponisten Haydn und als Spendensammler für die verarmte Bach-Tochter Regina Susanna (s. u.).

¹⁰¹ Die Uraufführung erfolgte in Mannheim am 13. Januar 1782, vgl. Kraft (Anmerkungen), S. 273.

¹⁰² Christian Karl Wredow, „An den Verfasser des Schauspiels: die Räuber“, in: *Hamburgische Adreß-Comtoir-Nachrichten* vom 13. Dezember 1781, vollständig zitiert in: Kraft (Anmerkungen), S. 273-280.

¹⁰³ Spiegelberg spricht darin: „[...] reis du ins Graubündner Land, das Athen der Jauner.“, vgl. *NA* 3, S. 55.

¹⁰⁴ Kraft, S. 36.

¹⁰⁵ Vgl. Notiz von Schillers Vorgesetztem, General v. Augé, zitiert bei: Karl Stenzel, *Herzog Karl Eugen und Schillers Flucht. Neue Zeugnisse aus den Papieren des Generals von Augé* (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart Bd. 1), Stuttgart 1936, S. 9.

¹⁰⁶ Kraft, S. 49 sowie a.a.O. (Anmerkungen), S. 217.

¹⁰⁷ A.a.O., S. 49f.

¹⁰⁸ A.a.O., S. 68.

¹⁰⁹ Streicher beschreibt das Instrument nicht näher, benützt in der Erstausgabe aber immer die ambivalente Schreibweise Clavier (Kraft verwendet jedoch die modernisierte Schreibweise *Klavier*, die hier irrig ein Tafelklavier nahelegt), es handelte sich aufgrund der geringeren Wartungsaufwandes und Anschaffungspreises jedoch vermutlich um ein Klavichord.

[s. o.: Streicher meint wohl: „der einzige noch bei der Mutter lebende Sohn“], und die Mütterliche Sorgen ließen sich nur dadurch beschwichtigen, daß Schiller nicht nur die unveränderlichste Treue gegen seinen Freund angelobte, sondern auch die zuverlässige Hoffnung aussprach, in Vierzehnten Tagen wieder zurück eintreffen, und von der glücklich vollbrachten Reise, Bericht geben zu wollen. Von Seegenswünschen und Thränen begleitet, konnten die Freunde endlich um Zehn Uhr Nachts in den Wagen steigen und abfahren“¹¹⁰.

Die Kutschfahrt nach Mannheim führte über Enzweihingen (Streicher schreibt „Entzweihingen“), Bretten, Waghäusel und Schwetzingen (wo sie übernachteten). In Mannheim wurden sie dann von Theaterregisseur und Schauspieler Wilhelm Christian Dietrich Meyer aufgenommen¹¹¹, der Ihnen eine Wohnung in seiner Nachbarschaft vermittelte¹¹².

Schon nach wenigen Tagen war wiederum die Gefahr einer Auslieferung erheblich, auch war der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters, Wolfgang Heribert von Dalberg (1750-1806), von dem sich Schiller Unterstützung erhoffte, nicht anzutreffen, so dass Streicher und Schiller sich erneut auf die Flucht begaben und eine Reise nach Frankfurt in Angriff nahmen, um unterzutauchen.¹¹³

Die Reise nach Frankfurt musste jedoch zu Fuß unternommen werden, da beide Ihr Geld nahezu aufgebraucht hatten. Streicher schrieb vorher an seine Mutter und bat sie um weitere finanzielle Unterstützung von 30 Gulden¹¹⁴. Über Sandhofen wanderten sie entlang der Bergstraße bis Darmstadt, wo sie übernachteten¹¹⁵. Am nächsten Tag zogen sie über ein nicht namentlich genanntes Dorf weiter bis Frankfurt (nachdem sie das Dorf passiert hatten, schlief Schiller am Wegesrand ein, und die viel zitierte Anekdote über den vermutlichen Frankfurter Soldatenwerber ereignete sich¹¹⁶), wo sie in Sachsenhausen Quartier bezogen (der Gasthof, in dem beide wohnten wird nicht namentlich genannt und nur dessen Lage beschrieben, als bei einem „Wirthe, der MainBrücke gegenüber“¹¹⁷).

Nach wenigen Tagen traten beide die Rückreise an; die Reise ging zunächst per Schiff nach Mainz, wo sie die Stadt besichtigten und übernachteten, am nächsten Tag weiter über Nierstein (Streicher: *Nierenstein*) nach Worms, von dort später weiter nach Oggersheim¹¹⁸. In Oggersheim trafen sie wie vereinbart wie-

¹¹⁰ Kraft, S. 55.

¹¹¹ Die genaue Lage und Adresse des Hauses ist nicht mehr zu ermitteln.

¹¹² Nach Friedrich Walter („Wo hat Schiller in Mannheim gewohnt?“, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg v. Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr.5, Mai, 1905, Sp. 126) ist dies nicht das Sohlersche Haus am Paradeplatz, Adresse: O 2.1, wie häufig angenommen, sondern ein anderes, heute nicht mehr zu ermittelndes Haus.

¹¹³ Kraft, S. 63ff.

¹¹⁴ Kraft, S. 64. Das Geld traf erst mehrere Tage später ein, als beide bereits längere Zeit in Frankfurt weilten, s. Kraft, S. 71.

¹¹⁵ A.a.O., S. 64.

¹¹⁶ A.a.O., S. 65f.

¹¹⁷ A.a.O., S. 66.

¹¹⁸ A.a.O., S. 73f.

der Meyer, im Gasthof Viehof¹¹⁹, wo sie daraufhin für längere Zeit blieben und Streicher und Schiller zusammen ein billiges Zimmer bewohnten (s. Abb.)¹²⁰. Schiller hatte bereits seit der Abreise aus Mannheim nach Frankfurt die Arbeit an *Kabale und Liebe* begonnen¹²¹ (wenn Caroline von Wolzogens Angaben korrekt sind, hatte Schiller allerdings den Plan zu *Kabale und Liebe* bereits während des 14tägigen Arrests in Stuttgart entworfen¹²²). Das Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* bearbeitete Schiller (nach Dalbergs, allerdings nicht eindeutiger Aussage, das Werk müsse vor einer möglichen Beurteilung erst für die Bühne bearbeitet werden¹²³) bis Anfang November für die Bühne um¹²⁴. Während dieser Zeit verlangte Schiller (nach Streichers Bericht) oft, dass Streicher für ihn Klavier spielte, wodurch Schiller offenbar inspiriert wurde (Streicher beschreibt u. a. in *SF*, wie Schiller ihn bei Tisch fragte: „Werden Sie nicht heute Abend wieder Klavier spielen?“¹²⁵).

Da von beiden irrtümlich erneut befürchtet wurde, vom Herzog von Württemberg aufgespürt zu werden, bezogen Schiller und Streicher auf Einladung von der Schauspielerin Curioni (genauere Angaben über sie sind nicht zu ermitteln) als weiteren Unterschlupf ein Zimmer im „Palais des Prinzen von Baden“¹²⁶, womit sehr wahrscheinlich das Haus des Freiherrn von Baden (auch: Baaden) gemeint ist¹²⁷. Ende Oktober musste Streicher wieder seine Mutter um Geld bitten¹²⁸. Als bald darauf die Geldvorräte erneut aufgebraucht waren, musste Schiller schließlich das Angebot Charlotte von Wolzogens annehmen und Ende November 1782 zu ihr ziehen, auf ihr kleines Gut in Bauerbach / Thüringen¹²⁹.

Bereits 8 bis 10 Tage vor Schillers Abreise nach Bauerbach war Streicher nach Mannheim umgezogen, um sich dort, nahe an den noch dort verbliebenen Musikern der kurfürstlichen Hofkapelle, weiter zu bilden und als Musiker Geld zu verdienen¹³⁰. Regelmäßigen Unterricht nahm er dort vermutlich nicht mehr, denn der Nekrolog nennt nur einen „alte[n] Schulmeister“ als seinen kurzzeitigen Klavierlehrer in Jugendjahren¹³¹. Zu den Musikern, mit denen Streicher in Mannheim persönlich verkehrte, zählten vermutlich ein Oboist namens Nicola (ein Oboist des Theaterorchesters, über den nur bekannt ist, dass er im Jahr 1795 in zweiter Ehe eine Schauspielerin namens Christine Henriette Witthöft heirate-

¹¹⁹ Nach Friedrich Walter (a.a.O., Sp. 127) war der Viehof ein Eckhaus in der Speirer Straße in Oggersheim.

¹²⁰ Kraft, S. 74f.

¹²¹ Kraft, S. 70.

¹²² [Caroline von Wolzogen], *Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner*, Stuttgart/Tübingen 1830, 1. Teil, S. 48.

¹²³ Kraft, S. 71.

¹²⁴ Kraft, S. 80.

¹²⁵ Kraft, S. 57ff.

¹²⁶ Kraft, S. 79f.

¹²⁷ Kraft (Anmerkungen), S. 284; nach Friedrich Walter (a.a.O., Sp. 127) ist das genannte Palais das Eckhaus mit der Adresse A 1.5.

¹²⁸ Kraft, S. 77.

¹²⁹ Kraft, S. 82.

¹³⁰ Kraft, S. 82.

¹³¹ F.M. [N.N.], *Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken*, in: *AmZ* vom 12. Februar 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 101-102.

te¹³²) und Ferdinand (Ignaz Joseph) Fränzl (24. Mai 1767 – 27. Oktober 1833)¹³³, der Sohn des ebenfalls in Mannheim verbliebenen Ignaz (Franz Joseph) Fränzl (4. Juni 1736 – 3. Sept. 1811). Streicher trat gemeinsam mit diesen im Jahr 1785 in einem Konzert auf, wie in einer Konzertkritik in der *Mannheimer Zeitung* zu lesen ist:¹³⁴

„Heidelberg, 5. Dezember 1785.

Gestern hatten wir das Vergnügen in dem hiesigen Liebhaber Konzert 3 junge Männer und nach höchster Vollkommenheit strebende Künstler zu hören. Herr N i c o l a spielte ein Oboe=Konzert von Danzy und Herr F r ä n z l der jüngere ein Violinkonzert von ihm selbst, beide mit der ihnen eigenen und sehr anerkannten Geschicklichkeit. Herr S t r e i c h e r schlug ein Klavierkonzert von Haydn und vor dem Schluß eine Klavier=Sonate von Clementi. Sein Spiel voll Ausdruck und Geist, sein genauer und äußerst fertiger Vortrag erhielt die Bewunderung und den verdienten Beifall aller Kenner.“

Das Lob des Kritikers ist eindeutig und lässt durchaus auf überdurchschnittliche Fähigkeiten des Pianisten schließen. Über Streichers wechselhafte Lebensumstände in Mannheim gibt ein abschriftlich erhaltener Brief an einen Freund aus Stuttgart Auskunft (s. o.; der volle Name ist nicht nachweisbar, es handelte sich nach dem Inhalt des Briefes wohl nicht um einen der Carls-Schüler, da diese im Gegensatz zum Adressaten nicht bei ihren Eltern wohnten¹³⁵, auch entsprechen die geschilderten Familienverhältnisse nicht denjenigen der Carls-Schüler mit ähnlichem Vornamen):

„Mannheim, d. 28ten Febr. 1783.

Mein Bester, Liebster Gottlob!

Dank dir 1000 mal für dein liebes Briefgen, das mir so unendlich viel Vergnügen gemacht hat. Gern hätte ich schon bald an dich geschrieben, wenn ich nicht in einer großen Verlegenheit, über deinen ersten Brief gewesen wäre. Hätte ich dir, für deine freundschaftliche Gesinnungen bloß gedankt – so wäre das, dir und mir zu wenig gewesen. Hätte ich dir gesagt, daß du mir so manches, beleidigendes Wort darinn gesagt – so würde es dich gereut haben, und es wäre undankbar von mir gewesen. Das beste war also! – z u s c h w e i g e n . Auf deinen heutigen Brief aber, kan ich freier antworten. Deine Bemerkungen wegen S c h i l l e r s Schritt, sind freilich sehr wahr.

¹³² Die Angaben beruhen auf: W. [N.N., Kürzel eines der folgenden Mitarbeiter am Jahrgang VI: Friedrich Walter, Josef Weiß oder Theodor Wilckens], „Andreas Streicher“ in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg. v. Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr. 5 (Mai) 1905, Sp. 139.

¹³³ Ferdinand Fränzl war der Sohn von Ignaz (Franz Joseph) Fränzl (4. Juni 1736 – 3. Sept. 1811), vgl. Bärbel Pelker und Stephan Hörner, Artikel „Fränzl“ in *MGG2P*, Bd. 7 (2002), Sp. 37-42.

¹³⁴ Zitiert nach: W. [N.N.], „Andreas Streicher“ in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg. v. Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr. 5 (Mai) 1905, Sp. 139. Ein anderer Pianist mit gleichem Nachnamen ist für diese Zeit nicht nachweisbar, so dass es sich hier mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit um J. A. Streicher handelt.

¹³⁵ Kraft, S. 8f.

Allein höre auch ein Wort von mir darüber. – So fatale Folgen dieser Schritt auf m e i n eigenes Schicksal hatte, so sehr mus ich doch Schillern dabei entschuldigen, da – n u r i c h – a l l e i n weis, wie viel andere Menschen dazu beigetragen, ihn nicht ganz glücklich zu machen. Nicht jedermann k a n das Schicksal haben. Es gehört ein gewisse Grösse dazu, so unglücklich zu seyn. Grosser Männer Schicksale sind ihrem Geist und Herzen angemessen. Der Fürst ist ganz anders unglücklich als der Unterthan. So auch hier. Ich hoffe daß es nimmer lang anstehen soll daß, auch i c h , so glücklich werde wie ich es schon so lange gewünscht habe. Freilich wäre es sehr gut, wenn mich meine Mutter mehr unterstützte: ich könnte weit grössere Schritte in meinem Glück thun. Aber auf diese Art bin ich gebunden. Doch! – klagen will ich nicht. Es wäre Undank gegen meine liebe Mutter, die gewis sehr viel an mir gethan hat. Kein grösseres Vergnügen werde ich haben, als wenn ich einmal im Stande seyn werde, es ihr zu ersezen.

Wie befinden sich denn deine liebe Eltern? – Von diesen hast du mir kein Wort geschrieben. Keinen Grus von deinem Vater! – Es ist höchst unartig von dir mein Lieber, daß du dieses vergessen hast. Grüsse mir ja – deinen Vater und liebe, liebe Mutter! Noch oft denke ich an die vergnügte Abende, die ich in eurer Gesellschaft genos. Die Zeit der Munterkeit ist bei mir vorüber. Sorgen und Aergernis, sind an ihre Stelle gekommen. Jetzt mus ich mit Weltmännern zu thun haben, und vorher durfte ich ruhig bei guten Freunden sitzen. Daß es in Stuttg. noch recht lustig hergeht, freut mich sehr. Hier geht es aber noch weit lustiger zu. Alle Wochen 3mal Ball und Komödie.

Schade! daß du bei deinem väterlichen Ofen versauern muß. Es würde dir wol seyn, wenn du einmal in die grosse Welt kämest. Man lernt von allen Sachen richtiger und besser denken. Man lernt feinere Lebens Art. Man geht mit klügern Menschen um. Kurz der Nutzen ist unbeschreiblich gros, den man vom Reisen hat. Mache es wie ich, bekümmere dich nicht um der Leute Geschwätz, und gehe auf Reisen. In acht Tagen denkt Niemand mehr daran, daß du so spät fort bist.

Die HE. Musici mögen ein lustiges Leben führen. Ich beneide sie nicht darum – Nur Schande ists für die Stuttg. Mädchen, daß sie sich so schlecht aufführen.

Doch – die Welt verliert an keiner nichts. Grüsse mir deinen lieben Bruder. Sage ihm wenn er böse Launen habe, soll er sie v e r t a n z e n , es werde ihm besser werden. Lebe recht wol und vergnügt. Vergis nicht deinen

Freund

A. Streicher¹³⁶.

¹³⁶ Brief J. A. Streichers aus Mannheim an Gottlob in Stuttgart vom 28. Feb. 1783, zitiert nach Kraft (Dokumente), S. 311f. (dort nach der hs. Abschrift von Fanny von Gleichen, Standort: SNM). Die Authentizität einzelner Formulierungen darf aufgrund der abschriftlichen Überlieferung angezweifelt werden.

Musiker mit denen Streicher in Mannheim persönlichen Kontakt hatte, und deren musikalischem Einfluss er somit exponiert war, waren neben Ferdinand Fränzl und dem Oboisten Nicola (s. o.) auch Johann Friedrich Kranz (1752-1810) und der Opernsänger Johann Georg Gern (1757-1830)¹³⁷. Eine weitere Familie (die möglicherweise mit derjenigen seiner späteren Frau Nannette Stein verwandt sein könnte, Belege hierfür fehlen jedoch) mit der Streicher in Mannheim Kontakt hatte ist die Mannheimer Kaufmannsfamilie Stein¹³⁸. Auch die nicht näher bekannte Frau eines Augsburger Sängers mit Nachnamen Reiter muss, möglicherweise noch unter ihrem Mädchennamen Brand, zu Streichers Bekanntenkreis in Mannheim gezählt haben, wie ein späterer Brief Nannettes an Streicher erwähnt¹³⁹.

Streicher schreibt in *SF* wenig über sich selbst in diesen Monaten. Als sein Quartier nennt er ein Haus des Baumeisters und Maurermeisters Anton Hölzel und dessen Frau¹⁴⁰. Schiller wohnte entweder zeitweise im selben Haus oder in der Nachbarschaft¹⁴¹ verkehrte jedoch zumindest häufig bei Streicher, denn Streichers Sohn Johann Baptist besucht im Jahr 1828 Frau Hölzel, und trägt in sein Reisetagebuch ein, dass Besucher zu Hölzels kamen, die dort Schillers Quartier vermuteten¹⁴². Hölzels traten auch mehrmalig in Kontakt mit Schiller, zunächst als sie Schiller aus finanzieller Not halfen¹⁴³. Später wandten sie sich an Schiller, nachdem sie selbst durch französische Belagerung verarmt waren; Schiller konnte ihnen großzügig helfen¹⁴⁴. Frau Hölzel dankt Schiller darauf in einem Brief und erwähnt auch Streicher, von dem sie sich zusätzliche Hilfe erhoffte:

„schreiben Sie dem Streichger meine Lag und er thut mir vielleicht durch ihnen mir auch was schicken, nutz nicks, so schadet es nicks“¹⁴⁵.

¹³⁷ Vgl. die Erwähnung von deren Nachnamen im Brief F. Schillers aus Bauerbach an J. A. Streicher in Mannheim vom 8. Dez. 1782, s. Kraft, S. 86f.

¹³⁸ Kraft, S. 87f.

¹³⁹ Brief Nannette Steins aus Augsburg an J. A. Streicher in München vom 7. November 1792. Standort des Originals: FAS, Signatur NA_029. Der Text des Briefes, worin auch eine Sonate Streichers erwähnt wird, ist weiter unten vollständig wiedergegeben, s. Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke.

¹⁴⁰ Kraft, S. 118.

¹⁴¹ Einzig die jüngere Tochter des Verlegers Schwan, Luise Pistorius, geb. Schwan, erwähnte später, dass Schiller auch bei der Familie Hölzel wohnte (es kann sich aber auch um ein anderes Haus der Familie Hölzel handeln, als dasjenige, in dem Streicher wohnte), vgl. Armand Baumann, „Schillers Freundinnen in Mannheim“, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg v. Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr.5 (Mai) 1905, Sp. 120; nach Friedrich Walter („Wo hat Schiller in Mannheim gewohnt?“, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg v. Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr.5 (Mai) 1905, Sp. 128) kann es sich bei Schillers genanntem Quartier um ein Hintergebäude des Hölzelschen Hauses mit Adresse B 5.7 gehandelt haben, noch wahrscheinlicher jedoch um eine Gartenhaus-Wohnung im Nebengebäude B 5.8, damals im Besitz eines Andreas Diehl.

¹⁴² Johann Baptist Streicher, *Reisetagebuch* [1828] (Ms., Standort: FAS), hier zitiert nach der gekürzten Wiedergabe in: Kraft (Dokumente), S. 380ff.

¹⁴³ Kraft, S. 118, S. 177.

¹⁴⁴ A.a.O., S. 177.

¹⁴⁵ Vgl. Armand Baumann, „Schillers Freundinnen in Mannheim“, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg v. Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr.5 (Mai) 1905, Sp. 120ff., hier Sp. 120.

Es ist nichts über eine Reaktion Streichers auf diese Anfrage bekannt, sehr wahrscheinlich hat Schiller die Bitte von Frau Hölzel nicht an Streicher weitergeleitet.

Im Sommer 1783 kehrte Schiller nach Mannheim zurück, da Dalberg ihm Angebote machte und Schiller nun wieder hoffte, als Theaterdichter in Mannheim wirken zu können, was sich bald darauf erfüllte¹⁴⁶ (der Vertrag begann ab dem 1. September¹⁴⁷). Streicher wurde von Schiller zur Uraufführung von *Kabale und Liebe* eingeladen und sah diese mit Schiller zusammen in derselben Loge an¹⁴⁸, am 15. April 1784¹⁴⁹. Nach wenigen Monaten, am 1. Sept. 1784, wurde Schiller bereits wieder entlassen¹⁵⁰ und suchte Zuflucht bei Theodor Körner, der zuvor seinen Kontakt gesucht hatte und ihn eingeladen hatte¹⁵¹. Nach Schillers Abreise am 9. April 1785¹⁵² aus Mannheim zu Körner trennten sich dauerhaft die Wege von Schiller und Streicher.

Wie Streicher in *SF* schreibt, gaben sich die beiden Freunde das Wort, sich erst wieder zu schreiben, wenn der ein Minister und der andere Kapellmeister wäre:

“[...]dass er und der zurückgebliebene Freund sich die Hände darauf gaben, so lange keiner an den anderen schreiben zu wollen, bis er Minister, oder der andere Kapellmeister seyn würde. Mit Diesem feierlichen Versprechen, schieden beide voneinander“¹⁵³.

Es ereignete sich später nahezu genau auf diese Weise: erst in Wien (1795), nun erfolgreich als Komponist und glücklich eingehiratet in den Klavierbaubetrieb Stein, schrieb Streicher wieder an Schiller, doch dieser Briefwechsel beschloss auch den persönlichen Kontakt der beiden (s. u., *Wien*). Streichers innere Verbundenheit mit Schiller wurde 1820 nochmals sichtbar, als Streicher sich erfolgreich (weil hartnäckig) für eine würdige Umbettung (und die Identifizierung) von Schillers Gebeinen einsetzte (s. u.), nachdem in der *AmZ* über den ungewissen Verbleib von Schillers Gebeinen berichtet worden war. Streicher gibt mehrmals (in der Einladung zur Subskription¹⁵⁴ und in einem Brief an Schillers Schwester Christophine¹⁵⁵) diesen Artikel in der *AmZ* als Grund für seine Niederschrift von *SF* an: der Erlös des Buchverkaufs sollte für Schillers Grabdenkmal gespendet werden (dies wurde auch bei der posthumen Veröffentlichung 1836 schließlich so durchgeführt).

¹⁴⁶ Kraft, S. 96.

¹⁴⁷ Kraft (Anmerkungen), S. 285

¹⁴⁸ Kraft, S. 105.

¹⁴⁹ Kraft (Anmerkungen), S. 286.

¹⁵⁰ Kraft (Anmerkungen), S. 285.

¹⁵¹ Kraft, S. 118-121: Kontaktaufnahme Körners mit Schiller. A.a.O., S. 123: Abreise Schillers zu Körner.

¹⁵² Kraft (Anmerkungen), S. 287.

¹⁵³ Kraft, S. 124.

¹⁵⁴ Kraft, S. 299ff. Standort der Mss.: FAS, Signaturen AI,2b(1) und AI,2b(2).

¹⁵⁵ Brief J. A. Streichers aus Wien an Christophine Reinwald vom 30. August 1826, vollständig wiedergegeben bei Kraft, S. 343ff. Standort des Originals: SNM.

Es kann nur gemutmaßt werden, wie der sichtbare Einfluss von Streichers Klavierspiel und Persönlichkeit auf Schillers Schaffen war (Streichers Musik hatte jedenfalls nach Streichers Schilderung in *SF* inspirierende Wirkung auf Schiller¹⁵⁶ (s. o.). Schillers größere Werke, die während der räumlichen Nähe zu Streicher ganz oder teilweise entstanden, sind: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Kabale und Liebe (Luise Millerin)*, *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache* und *Don Carlos*). Streichers (im Gegensatz zu anderen Schulden Schillers nie durch Schiller rückerstattete) finanzielle und moralische Unterstützung, die Schiller die Ausübung seiner schriftstellerischen Tätigkeit weiter ermöglichte, war (aus heutiger Sicht) für Schiller von erheblicher Bedeutung. Die zu jeder Zeit untergeordnete Rolle Streichers in deren Freundschaft (Zeugnisse davon geben die dokumentierten Briefe Streichers an Schiller, insbesondere aber ein Brief Schillers an Streicher¹⁵⁷, sowie Streichers zu jeder Zeit verwendete distanzierte Anrede Schillers mit „Sie“, darüber hinaus Streichers grundsätzlich schwärmerische Sichtweise Schillers in *SF*) war vermutlich durch den unterschiedlichen sozialen Hintergrund der beiden bedingt, lassen einen jedoch vor dem Hintergrund von Streichers erheblichen Mühen zu Gunsten von Schillers Wohlergehen zumindest erstaunen.

Streichers musikalische Aktivität in den Mannheimer Jahren ist außer der erwähnten Konzertkritik nur dürftig dokumentiert. Als einzige *mögliche* Schülerin in Mannheim (es kann sich aber auch um eine andere Art von musikalischer Zusammenkunft gehandelt haben) wird in *SF* Charlotte Sophia von Kalb genannt, denn Streicher schreibt dort:

„Die Musik verschaffte S. [Streicher] das, noch stets im Andenken erhaltene, Glück, Frau von Kalb mehrmalen in der Woche zu sehen, [...]“¹⁵⁸.

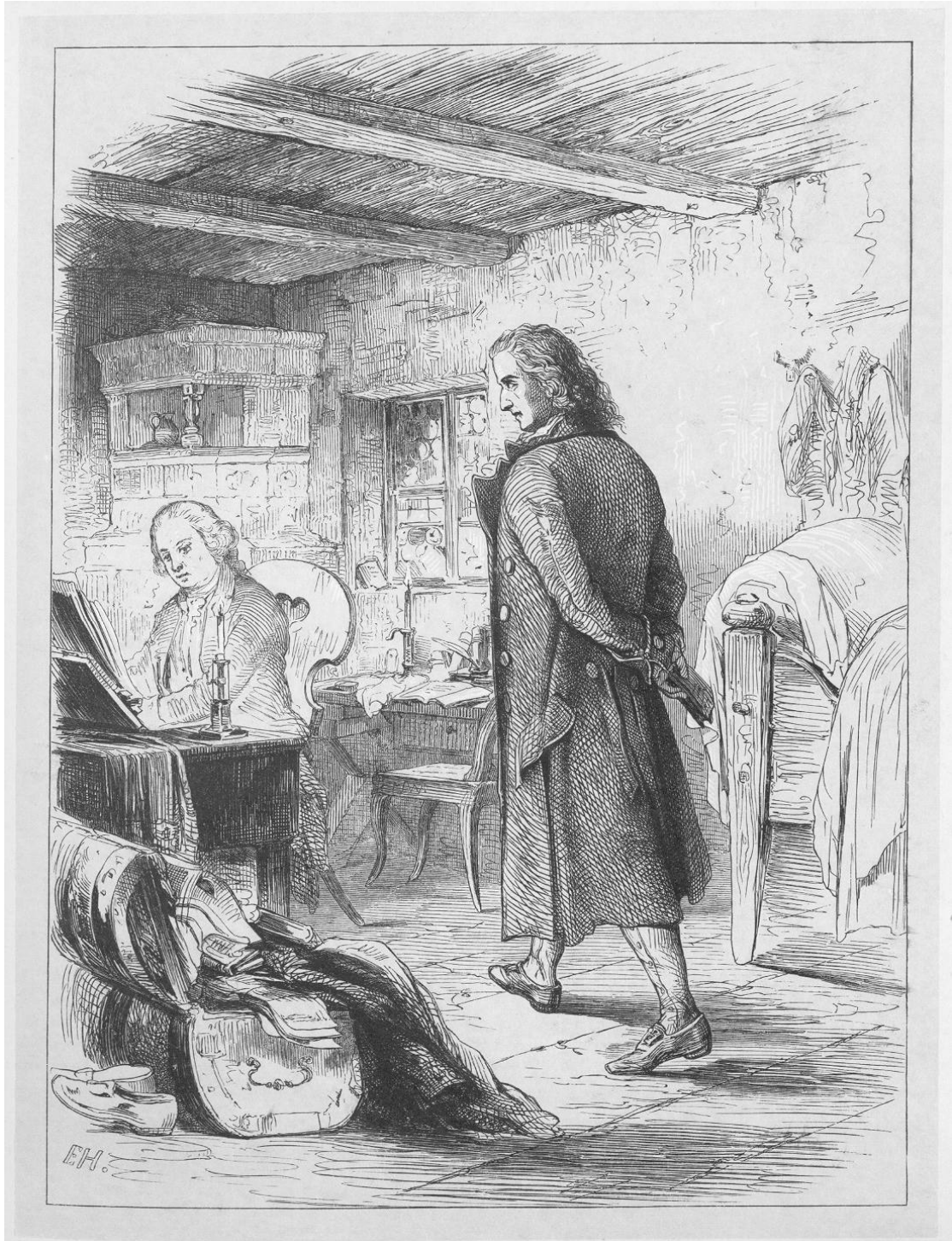
Da Charlotte von Kalb nachweislich Gesangsunterricht nahm¹⁵⁹, ist eine mögliche Ursache der Treffen, dass Streicher für Charlotte korrepetierte (dass Streicher selbst Gesangsunterricht erteilte, ist dagegen erst in seiner späteren Lebenszeit in Wien bekannt, s. u.).

¹⁵⁶ In *SF* schreibt Streicher, Schiller habe ihn oft gebeten, für ihn zu spielen, wie eines Abends, als er bei Tisch fragte „Werden Sie nicht heute Abend wieder Klavier spielen?“, vgl. Kraft, S. 75f, außerdem S. 180.

¹⁵⁷ Vgl. besonders den in *SF* enthaltenen Brief F. Schillers aus Bauerbach an J. A. Streicher in Mannheim vom 8. Dezember 1782 (s. Kraft, S. 86f.).

¹⁵⁸ Kraft, S. 120.

¹⁵⁹ Vgl. Ursula Naumann, *Schillers Königin. Das Leben der Charlotte von Kalb*, Frankfurt a. Main/Leipzig 2006, S. 48. Charlotte erhielt auch selbst Gesangsunterricht, vgl. a.a.O., S. 60.



Friedrich Schiller und Johann Andreas Streicher in Oggersheim, Holzschnitt von J. G. Flegel (1859¹⁶⁰) nach einer Originalzeichnung von Ernst Hartmann.

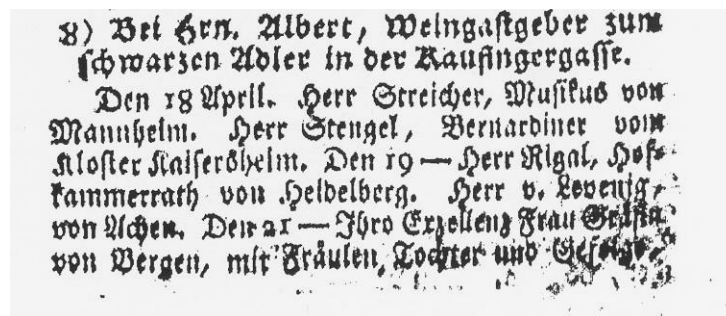
¹⁶⁰ Enthalten in: Johannes Scherr, *Schiller und seine Zeit*, Leipzig 1859, S. 206 (Privatbesitz).

München

Streicher als Klavierlehrer und Arrangeur, Komposition und gefeierte Aufführung der Ballettmusik, Bekanntschaft mit Nannette Stein

Durch die Wittelsbachischen Hausverträge erbte Kurfürst Carl Theodor 1777 Bayern und verlegte daraufhin im Spätsommer 1778 seine Residenz nach München. Nach eigenen Angaben¹⁶¹ zog Streicher im Jahr 1786 selbst um nach München (hier kann dies erstmals durch den exakten Quellenhinweis auf eine veröffentlichte Meldenotiz aus München untermauert werden, s. Faksimile unten), an den Ort, an dem sich nun der Hof und damit kulturelles Leben und Einkommensquellen befanden. Streichers erste Originalkompositionen datieren aus der Münchner Zeit, so auch sein (dem Umfang nach) größtes und zudem nachweislich erfolgreiches Werk, die Ballettmusik zur Choreografie des Münchner Tänzers und Choreografen Peter Crux (StreiWV 201/202).

Der Gasthof zum Schwarzen Adler in München (wo während Streichers Münchner Jahren zahlreiche Künstler verkehrten, auch Mozart und Beethoven) war eine (und sehr wahrscheinlich die zeitlich erste) Wohnstätte J. A. Streichers in München, denn im Münchner Wochenblatt vom 26. April erscheint unter den Meldungen der in den vergangenen Tagen neu eingetroffenen Gäste, dass am 18. April 1786 „Herr Streicher, Musikus von Mannheim“ im Gasthof zum Schwarzen Adler eintraf und wohnte¹⁶².



Ausschnitt aus dem *Münchner Wochenblatt* Nr. XVII vom 26. April 1786 mit der Ankunfts-
meldung Streichers in München am 18. April 1786.

Die erste persönliche Bekanntschaft Streichers mit Beethoven ist durch einen Brief Streichers an Breitkopf & Härtel vom 18. Dez. 1802¹⁶³ und Äußerungen Streichers im persönlichen Gespräch mit Beethoven im Jahr 1824 bereits vor

¹⁶¹ Kraft, S. 153 (in der von Streicher verfassten, aber nicht in der Erstausgabe veröffentlichten dritten Abteilung von *SF*).

¹⁶² *Münchner Wochenblatt* Nr. XVII vom 26. April 1786. Erstmals erwähnt (nur inhaltlich, ohne genaue Quellenangabe) bei Kircher (1994), S. 158.

¹⁶³ Lütge, S. 56f. (der Brief ist dort als umfangreicher Auszug wiedergegeben; Original heute verschollen).

Streichers Wiener Zeit dokumentiert (um das Jahr 1788)¹⁶⁴, es könnte sich um eine Begegnung in München handeln oder bei der Firma Stein in Augsburg, die Beethoven mit großer Wahrscheinlichkeit bereits 1787 besuchte¹⁶⁵.

Wie im Falle von Nannette, die W. A. Mozart in Augsburg kennen lernte, s. u., ist auch für Streicher eine direkte Begegnung mit Mozart belegt, durch die beiden, unabhängig verfassten Reisetagebücher des Ehepaars Vincent und Mary Novello aus dem Jahr 1829¹⁶⁶. Das Ehepaar Novello zählte zu den glühendsten Verehrern Mozarts und begab sich also 1829 auf eine Reise auf den Spuren Mozarts. Sowohl Vincent als auch Mary Novello führten darüber getrennt ein Reisetagebuch; beide berichten unabhängig von einander, dass sie das Ehepaar Streicher in Wien besuchten und beide notieren nach einem Besuch bei Streicher (also zusammenfassend für die dort erhaltenen Informationen), dass dieser mit Mozart in dessen letzten Lebensjahren persönlich bekannt war¹⁶⁷.

Die wahrscheinlichste Möglichkeit eines Treffens von Streicher und Mozart ist die einzige ausgedehnte Reise Mozarts nach München während Streichers Münchner Jahren, im Herbst 1790, bei der Mozart auch die Familie Cannabich und den Oboisten Ramm besuchte¹⁶⁸ – denn mithin zählten diese zu den Münchner Freunden Streichers (s. u). In Mozarts erhaltenen Briefen hat diese Begegnung jedoch bedauerlicher Weise keinen Niederschlag gefunden. Streicher ist in seinen Wiener Jahren – also nach W.A. Mozarts Tod – persönlich bekannt mit dessen Witwe Constanze und Mozarts jüngster Sohn Franz Xaver ist in Wien viele Jahre Schüler und Kostgänger Streichers¹⁶⁹. Der Gastwirt des Schwarzen Adler, Carl Albert, wird später (1806) wieder in einem Brief des Münchner Hofflötisten Johann Baptist Becke¹⁷⁰ (auch: Beecke; 1743-1817) erwähnt, in welchem Streicher über Alberts Tod berichtet wird und viel über Streichers Freundeskreis in München (und Mannheim) gesagt wird: es wird über Carl August

¹⁶⁴ Michael Ladenburger, „Beethoven und die Familie Streicher“, in: *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen“*. Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher (Ausstellungskatalog, Bonn: Beethoven-Haus Bonn, 1999; in der Reihe „Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses, Ausstellungskataloge Bd. 6, hrsg. v. Michael Ladenburger), in Zukunft verkürzt zitiert als Ladenburger, S. 33.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes (Hrsg.), *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, dt. Übertragung von Ernst Roth, Bonn 1959 (englische Erstausgabe: London 1959), zukünftig verkürzt zitiert als Novello (1959), S. 157.

¹⁶⁷ A.a.O., S. 157.

¹⁶⁸ Ulrich Konrad, „Wolfgang Amadeus Mozart“, in: *MGG2 P*, Bd. 12 (2004), Sp. 591-758, hier: Sp. 642.

¹⁶⁹ Brief J. A. Streichers vom 10. April 1805 an Breitkopf & Härtel, auszugsweise zitiert in: Lütge, S. 55 (Original nicht mehr bekannt). Vgl. auch Goebel-Streicher, S. 13, sowie Goebel-Streicher [u. a.], S. 116, sowie Novello (1959), S. 163. Insbesondere s. Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn – Schaffen und Schaffensbedingungen*. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 12-17, S. 25-31, S. 32f., S. 36, S. 42ff., S. 47, S. 79, S. 93, S. 107ff., S. 332, S. 334, S. 366ff., S. 380-383.

¹⁷⁰ Brief von Johann Baptist Becke aus München an Johann Andreas Streicher in Wien vom 7. Juni 1806. Standort des Originals: BSB München, Abteilung Handschriften und Seltene Drucke (Signatur: Autogr. [sic]). Etwas irreführend ist, dass Becke auch mit *Beecke* unterschrieb (wie in diesem Brief); der leicht zu verwechselnde Ignaz von Beecke verstarb allerdings bereits 1803, s. Petra Ludwig, Artikel „Beecke, (Notger) Ignaz (Franz) von“, in: *MGG2P*, Bd. 2 (1999), Sp. 654-659. Zu den Lebensdaten von Becke: s. Uta Goebel-Streicher, *Das Stammbuch der Nannette Stein (1787-1793). Streiflichter auf Kultur und Gesellschaft in Augsburg und Süddeutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert*, hrsg. u. kommentiert v. Uta Goebel-Streicher, Tutzing 2001, Bd 2, S. 48.

Cannabichs¹⁷¹ Tod (1771-1806) und ausführlich über Verhandlungen Ferdinand Fränzls (s. o.) wegen Anstellungen berichtet, im Weiteren werden die Musiker Danzy, der Sänger Brizzy, die Sängerin Bertinotti und Abbé Vogler („[...] er verderbt hier jede Orgel [...]“) ausführlich und teils humorvoll behandelt. Direkte Grüße werden darin ausgerichtet vom Oboisten und Komponisten Friedrich Ramm (1745 – 1813), der auch in Mannheim Mitglied des Hoforchesters war und außerdem mit W. A. Mozart eng bekannt war (er war u. a. Teil des Orchesters bei der Uraufführung des *Idomeneo* in München 1781)¹⁷², von einer Frau Lang (wohl Regina Lang, 1788-1827, Hofsängerin in München), vom Münchner Ballettmeister Peter Crux (Choreograph der Ballettmusik zu Streichers Ballett *Das Bouquet* StreiWV 201; Crux wirkte wie Friedrich Ramm bei der Uraufführung von Mozarts *Idomeneo* in München mit, als Tänzer¹⁷³) und vom Komponisten und Arzt Lukas Schubaur (1749 – 1815)¹⁷⁴ (vgl. u. a. Streichers Klavierauszug von Schubaur's *Die treuen Köhler* StreiWV 319)¹⁷⁵.

Im Verlag von Johann Michael Götz erschienen ab 1786 zahlreiche, von Streicher angefertigte Arrangements: Werke von Umlauff, Schubaur, Vogler und Martín y Soler (1754-1806¹⁷⁶), außerdem eine Serie von fortlaufenden Heften mit Gesangsbearbeitungen; das erste Heft erschien am 25. Okt. 1786¹⁷⁷, darin Ausschnitte aus Opern von Schubaur, s. o., Pierre-Alexandre Monsigny (1729 – 1817)¹⁷⁸, Giuseppe Sarti, Joseph Franz Baron von Götz (Göz)¹⁷⁹, sowie drei nicht mit Namen des Komponisten bezeichnete Lieder, zwei davon nach Texten von Ludwig Heinrich Christoph Hölty, eines möglicherweise von Streicher selbst komponiert, s. Werksverzeichnis. An den fortlaufenden Heften arbeitete Streicher, wegen deren raschem Erscheinen im Jahr 1786, vermutlich bereits in Mannheim. Mit Schubaur, von dem in diesem Brief persönliche Grüße ausgerichtet werden, bestand für Streicher also eine persönliche und berufliche Beziehung, da unter den Operauszügen im Verlag Götz neben anderen Werken Schubaur's auch dessen Oper *Die treuen Köhler* war. Streicher bearbeitete die Oper vollständig als Klavierauszug und gab diesen im Verlag Götz heraus

¹⁷¹ Mit Carl Cannabich stand Streicher in den Wiener Jahren nachweislich in Kontakt, und sehr wahrscheinlich auch bereits in Mannheim (Cannabich war erst ab 1798 am Hof in München als Konzertmeister tätig, nach dem Tod seines Vaters Christian Cannabich, der bereits ab 1778 am Hof in München tätig war), da Cannabich 1802 in einem Brief an Streicher erwähnt, ihre Wege hätten sich nun leider schon „seit mehrern Jahren getrennt“, vgl. Brief Carl Cannabichs an Streicher vom 29. Dez. 1802 (Standort: Beethoven-Haus, Signatur NE 156), hier zitiert nach: Ladenburger, S. 43. Siehe auch weiter unten: Streichers Vermittlung von Ferdinand Ries an Beethoven.

¹⁷² Kircher (1994), S. 160.

¹⁷³ Pia und Pino Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, Bd. 1, Wilhelmshaven 1992, S. 125.

¹⁷⁴ Vgl. Hermann Ullrich, Artikel „Schubaur, Lukas“ in *MGG2P*, Bd. 15 (2006), Sp. 70f., dort fehlt jedoch die aus der Zeitungsannonce Schubaur's (*Münchner Wochenblatt* Nr. XLIII, 25. Oktober 1786, S. 1) erschlossene Jahresangabe zu Streichers Kl.A., vgl. Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 84f. (mit irriger Titelangabe der Oper).

¹⁷⁵ Brief von Johann Baptist Becke aus München an Johann Andreas Streicher in Wien vom 7. Juni 1806. Standort des Originals: BSB München, Abteilung Handschriften und Seltene Drucke (Signatur: Autogr. [sic]).

¹⁷⁶ Elisabeth Fritz-Hilscher, Artikel „Martín y Soler, Vicente“, in: *MGG2P*, Bd. 11 (2004), Sp. 1181-1184.

¹⁷⁷ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989, S. 153.

¹⁷⁸ Vgl. Thomas Betzwieser, Artikel „Monsigny, Pierre-Alexandre“ in *MGG2P*, Bd. 12 (2004), Sp. 362-366.

¹⁷⁹ Erstmals nachgewiesen durch Hans Schneider, in: *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989, S. 156f.

(StreiWV 319, auch als einzelne Nummern erschienen). Von Schubaur erschien im *Münchner Wochenblatt* eine Vorankündigung des Klavierauszugs, in der er den Bearbeiter erwähnt und dessen Fähigkeiten (auch als Pianist) hervorhebt, ohne jedoch dessen Namen zu nennen¹⁸⁰:

„An das Publikum.

Da Ihre Durchlaucht die regierende Frau Herzogin von Zweibrücken, die Zueignung meiner Oprette, die t r e u e n K ö h l e r gnädigst angenommen haben, so habe ich bereits solche Anstalten getroffen, daß der Klavierauszug in zwei Monaten, den Liebhabern im Stich geliefert werden kann. Der Klavierauszug, den ich von einem der ersten Klavierspieler, der das Instrument ganz in seiner Gewalt hat, ausdrücklich habe verfertigen lassen; ist so vortreflich gerathen – ist bei aller Vollstimmigkeit, doch so fließend und leicht – alle L i e b l i n g s – l i e d e r des Publikums sind so niedlich gesetzt, daß, nach dem Ausspruch aller Kenner, so ihn biß igt hörten, dieser Klavierauszug, alle Arbeiten seiner Gattung unendlich weit übertrifft. Ich hoffe daher, daß der Preis von 4 fl. 30 kr. niemand zu viel scheinen wird. Zwei Gulden werden gegen Empfang eines Billets zum voraus bezahlt, und das übrige bei Empfang des Exemplars. Der Götzische Musikverlag, im Grottenthal im Kamlischen Benefiziathaus nimmt Pränumeration darauf an. Da die Namen, der respekt. Pränumeranten vorgedruckt werden, so ersuche ich selbe, ihr Namen bald einzuschicken, damit die Herausgabe dadurch nicht aufgehalten werde. München den 25. Okt. 1786.

Lukas Schubaur, der Medizin Doktor.“

Eine herausragende Klavierschülerin Streichers aus seinen Münchner Jahren ist Katharina Lang. Streicher widmete ihr sein Variationswerk StreiWV 306. Das kalligraphische Titelblatt des Ms. deutet auf eine Druckvorlage hin, vermutlich handelt es sich um die bei Whistling nachgewiesenen Variationen, die in Mannheim bei Heckel erschienen sein sollen (s. Werksverzeichnis). Außerdem widmete er ihr die Klavierbearbeitung der Sinfonie aus Voglers Castor und Pollux (StreiWV 324).

Mit Abbé Vogler stand Streicher ebenfalls in Kontakt, gesichert ist die persönliche Bekanntschaft allerdings erst in Streichers Wiener Jahren¹⁸¹.

Der Nekrolog erwähnt (wie auch Schilling, der allerdings im Wesentlichen auf den Nekrolog zurückgriff¹⁸²), dass Streicher in München Teilhaber eines Musikverlages gewesen sei. Nähere Angaben dazu sind leider nicht mehr zu ermitteln; bei dem Verlag wird es sich um Götz oder Falter gehandelt haben, falls Streicher die Verlagsanteile als Bezahlung für die eigene Arbeit für den Verlag erhielt, da

¹⁸⁰ *Münchner Wochenblatt* Nr. XLIII vom 25. Oktober 1786, S. 1.

¹⁸¹ Brief Georg Joseph (Abbé) Voglers an J. A. Streicher vom 28. Oktober 1804, vollständig wiedergegeben in: Uta Goebel-Streicher [u. a.], S. 115f.

¹⁸² Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1838, Bd. 6, S. 520.

aus München nur Arbeiten Streichers für Götz und Falter bekannt sind. Möglicherweise war Streicher bis 1786 auch als Stecher für den Verlag Götz tätig gewesen¹⁸³, denn ein Brief Streichers vom Jahr 1816 an den Verlag Schott¹⁸⁴ belegt, dass er mit einem Notenstecher mit Nachnamen Schott bekannt war (den Streicher nun als Verlagsgründer vermutete), und dass Streicher in früheren Jahren dessen wohlgeformte Notenschrift als gutes Beispiel vorgehalten bekam (wobei sich dies auch auf Streichers Reinschriften von Verlagswerken bezogen haben könnte).

In den Konflikt der Verleger Johann Michael Götz und Makarius Falter um das kurfürstliche Privileg als alleiniger Musikverleger wurde mit Sicherheit auch Streicher involviert. Es ist sogar mehr als wahrscheinlich, dass er sich mit Götz überworfen hat, denn nach mehrjähriger Zusammenarbeit mit Götz wechselte Streicher innerhalb eines Jahres plötzlich zum Verlag Falter und publizierte nachfolgend nicht mehr bei Götz. Dies ist insofern viel sagend für Streichers Verhältnis zu Götz, als bis dahin alle Bearbeitungen Streichers dort erschienen waren, zuletzt im Jahr 1791 sein sehr erfolgreich verkaufter Klavierauszug der Oper *Lilla* von Martín y Soler (StreiWV 322), der mehrere Auflagen erzielte und auch in einzelnen Nummern angeboten wurde¹⁸⁵. Möglicherweise waren die finanziellen Angebote von Götz für die Inverlagsnahme von Streichers Originalwerken (und vielleicht auch für die Bearbeitungen) so schlecht, dass Streicher zu Falter wechselte, oder die freizügige Umgangsweise mit fremdem Gedankengut durch die zahllosen Nachdrucke machten Streicher nun Bedenken (obwohl es unwahrscheinlich ist, dass auch Streichers zahlreiche Auszüge alle urheberrechtlich genehmigt waren), so hat er später auch deutlich gegen diese Praxis Stellung bezogen, s. u.: *Wien*.

Im Münchner Verlag von Makarius Falter (1762 – 1843)¹⁸⁶ erschien dann 1793 als erstes Verlagswerk der Klavierauszug (als Kopisten-Abschrift) von Streichers größtem erhaltenem Originalwerk, die 1792 zum Namenstag des Kurfürsten Carl Theodor komponierte (und laut erhaltenen Theaterzetteln mindestens zweimal aufgeführte) Ballettmusik *Das Bouquet* (Orchesterstimmen verschollen, StreiWV 201, Kl.A.: StreiWV 202) zur Choreographie des Münchner Hof tänzers und späteren Ballettmeisters Peter Crux (1755 – 1823); von diesem wurden in Beckes Brief ebenfalls Grüße übermittelt (s. o., es könnte also auch eine Freundschaft bestanden haben). Streicher hatte die Ballettmusik in wenigen Wochen komponiert, wie durch Briefe an Nannette Stein nachweisbar ist (s. u.: Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke). Die Verlagsannoncen im

¹⁸³ Axel Beer und Hans Schneider, Artikel „Götz, Johann Michael“, in: *MGG2P*, Bd. 7 (2002), Sp. 1411f., hier: Sp. 1412.

¹⁸⁴ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Tutzing 1989, Bd. 1, S. 491f. (Standort des Originals: Privatbesitz).

¹⁸⁵ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Tutzing 1989, Bd. 1, S. 187, 189, 190.

¹⁸⁶ Kurz nach Streichers Umzug nach Wien erschien bei Falter außerdem Streichers erstes Heft mit eigenen Klavierwerken, im Druck zusammengefasst als Op. 1 (s. Werksverzeichnis); zum Verlag Falter: s. auch Hans Schneider, *Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchner Musikverlag*, Bd. 1, Tutzing 1993 (Bd. 2 in Vorb.), sowie Axel Beer und Hans Schneider, Artikel „Falter, Makarius“ in *MGG2P*, Bd. 6 (2001), Sp. 707.

Anhang der *Münchener Zeitung* sind erhalten und belegen zudem (neben den erhaltenen und mit Preis versehenen Klavierauszügen) die tatsächliche Veröffentlichung des Klavierauszuges (die hier erstmals mit genauem Quellenhinweis und im Originaltext dokumentiert wird¹⁸⁷). Die Annonce des Verlages Falter im Anhang der *Münchener Zeitung* vom 15. sowie vom 19. Dezember 1792 (mit identischem Text) lautet:

„Auf öfteres Begehren mehrerer Musikliebhaber hat sich Herr Streicher entschlossen, die Musik von dem Ballet, welches auf das Namensfest unsers geliebtesten Landesvaters ausdrücklich gemacht, und am 9ten Dezember wiederholt worden, im Klavierauszug herauszugeben.

Da es zu viel Zeit erforderte, diese Musik stechen zu lassen, so ist man genöthigt selbe durch Kopie dem Publikum zu geben: daher kann auch der Preis noch nicht genau bestimmt werden. Doch wird er in keinem Fall über 5 fl. sein.

Damit der Sinn jeder Ballet-Arie desto leichter gefaßt werde, soll eine gedruckte Erklärung beigefügt werden.

Die Liebhaber belieben nur ihre Namen und Karakter der Endes unterzeichneten schriftlich einzuschicken, der sich alle Mühe geben wird, die Kopieen so viel als möglich zu beschleunigen.

Macar. Falter, Musikverleger.“

Die Annonce des Verlages Falter vom Samstag, 6. April 1793 teilt mit, dass der Klavierauszug nun tatsächlich erschienen und erhältlich ist¹⁸⁸:

„Bei Macarius Falter Musikalienverleger auf dem Rindermarkt, nächst der Post in der Gallmayrischen Behausung im 3ten Stok, ist zu haben:

Das Bouquet. Eine allegorische Pantomime auf das Namensfest unsers besten Landesvaters [Fürst Carl Theodor], verfertigt von Herrn Crux. In Musik und fürs Klavier gesetzt von Herrn Streicher. Preis 5 fl.“

Es folgen weitere Musikalien, die bei Falter erhältlich sind, darunter:

„[...] alle 54 Sinfonien von Jos. Hayden [sic], wovon der thematische Katalog bei mir gratis abgegeben wird.“

Falter war also durchaus ein Händler und Verleger mit Ambitionen.

Auch als Pianist wird Streicher weiter aktiv gewesen sein, obgleich (neben Schubaur's Annonce) nur zwei Dokumente dies erwähnen: E. L. Gerbers Lexi-

¹⁸⁷ Kircher (*Der Fluchthelfer S.*, S. 85) erwähnt erstmals die Existenz einer Annonce des Verlages Falters zum Erscheinen des Auszugs, jedoch ohne genaue Quellenangaben.

¹⁸⁸ Anhang zur *Münchener Zeitung* Nr. LVI vom Samstag, 6. April 1793, S. 312.

koneintrag von 1814 besagt, Streicher sei „schon seit 1793 zu München als Virtuose auf dem Klaviere bekannt“¹⁸⁹ und Streichers eigene Erwähnung im Nekrolog für seine Frau, dass er sich „in München als Klavierspieler und Lehrer ausgezeichnet“ habe¹⁹⁰.

In das Jahr 1792 fallen die ersten erhaltenen Dokumente der Bekanntschaft Streichers mit seiner späteren Frau Nannette (auch: Nanette; Taufname: Anna Maria) Stein (1769 – 1833)¹⁹¹, der Tochter des damals bereits bekannten Augsburger Klavierbauers Johann Andreas Stein¹⁹² (1728 – 1792).

Es ist nicht bekannt wann und wo und wie sich Nannette Stein und Johann Andreas Streicher das erste Mal trafen, wahrscheinlich ist, dass er nach 1786 von München aus in Augsburg einen Besuch bei dem Klavierbaubetrieb Stein machte (dies wird auch in dem, im Nekrolog enthaltenen Lebenslauf genannt¹⁹³).

Das Besondere an der Verbindung von Nannette und Johann Andreas Streicher ist auch, dass Streicher im Vergleich zu seiner zukünftigen Frau mittellos war, denn durch Klavierunterricht und die wenigen erschienen Bearbeitungen konnte er nicht allein zu Wohlstand gekommen sein; die mageren Zuschüsse von Seiten seiner Mutter, wie sie Streicher in *SF* mitteilte (s.o., *Mannheim*), weisen zudem auf die begrenzten Mittel seiner Steinhauerfamilie hin. Streicher hatte zunächst, wohl da er wegen seiner einfachen Herkunft Bedenken hatte, sein vorangegangenes Leben sogar geradezu gegenüber Nannette verheimlicht; sie bat ihn mehrfach, sogar noch Monate nach den ersten sehr vertraulichen Briefen, wie auch im Brief vom 24. März 1793, ihr über seine Eltern und vorangegangenes Leben zu berichten¹⁹⁴. Erst dann scheint Streicher ihr von seinem Kontakt zu Schiller berichtet zu haben (möglicherweise hatte Nannette ihn dabei missverstanden, denn er hatte ja seit 1785 keinen Kontakt mehr mit Schiller, s. o.; jedenfalls hatte Streicher ihr nicht in vollem Umfang über seine Zeit mit Schiller mitgeteilt). mit dem reizvollen Resultat, dass Nannette ihn in einem Brief vom 26.3.1793 zur Komposition einer Operette zu einem Libretto von Schiller ermutigte (eine

¹⁸⁹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Band 4 (Leipzig 1814), Sp. 294.

¹⁹⁰ [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher],“ in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp 375.

¹⁹¹ Die zahlreichen verschiedenen Schreibweisen von Nannettes Namen sind darauf zurückzuführen, dass sie sich selbst unterschiedlich schrieb (in vielen Briefen unterzeichnet sie mit Nanette; für den Titel ihres repräsentativ gehaltenen Stammbuches verwendet sie jedoch die Schreibweise Nannette, außerdem erscheint die Schreibweise in zeitgenössischen Publikationen, wie der Umzugsannonce des Klavierbaubetriebs in der *Wiener Zeitung* vom 16. August 1794, s. u., und dem von Johann Andreas Streicher verfassten Nekrolog für Nannette in der *AmZ* vom 5. Juni 1833 (35. Jahrgang, Nr. 23, Sp. 373-380); am wichtigsten erscheint dem Autor allerdings, dass ihre Instrumente die Buchstabierung „Nannette Streicher née Stein“ tragen; also wird in der vorliegenden Arbeit diese, sozusagen offizielle Schreibweise „Nannette“ verwendet). Die in Tauf- und Heiratsurkunde dokumentierten Geburtsnamen Nannettes, Anna Maria, werden bis in die heutige Zeit sehr oft vertauscht, als Maria Anna, wiedergegeben, wohl aufgrund der gelegentlich vertauschten Schreibweise bereits zu Nannettes Lebenszeit, so in der Zeitungsankündigung von Johann Baptists Übernahme des Betriebs (*Wiener Zeitung* vom 28. Mai 1833) und (nach mündlicher Auskunft von Streichers Nachfahre, Herrn Wolfgang Streicher, Wien) in Johann Baptists Taufurkunde. Auch in den lexikalischen Einträgen in *NewGrove2* und *MGG1* stehen die Taufnahmen vertauscht.

¹⁹² Vgl. auch Michael Gerhard Kaufmann und Reinhardt Menger, Artikel „Stein“ in *MGG2P*, Bd. 16 (2006), Sp. 1385-1389.

¹⁹³ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher’s Leben und Wirken,“ in: *AmZ* vom 12. Febr. 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 103.

¹⁹⁴ Vgl. Kircher, *Fluchthelfer S.*, S. 103.

Zusammenarbeit, die, obgleich nahe liegend, leider wohl nie zustande kam, auch nicht als Oper oder als Kunstlied):

„Könntest Du den von Schiller keine Operette bekommen, oder ist dies nicht der bekante Schiller mit dem du correspondirst?“¹⁹⁵

Nannettes Mutter stand zunächst sehr der Verbindung Nannettes mit Streicher entgegen¹⁹⁶, sodass die Briefe meist über Nannettes Freundin, die Pianistin Nannette von Schaden, an Nannette Stein gesandt wurden. Die erhaltenen Briefe (Standort: FAS) zeigen, dass es sich um eine echte Liebesbeziehung (und -heirat) handelte, die sich mit Sicherheit über zahlreiche Hemmnisse, wie das unterschiedliche berufliche Ansehen und Streichers vermutlich geringes Vermögen hinwegsetzen musste. Nannette war selbst, neben ihrer klavierbauerischen Tätigkeit für den Betrieb ihres Vaters (denn er hatte sie schon früh eingelernt¹⁹⁷) ausgebildete Pianistin¹⁹⁸.

Mozart hatte sie schon bei Stein in Augsburg Klavier spielen gehört als sie noch kleines Mädchen war und in einem Brief¹⁹⁹ an seinen Vater – neben einigem humorvollem Spott, vor allem da sich Nannette beim Klavierspiel stark bewegte – Nannette insgesamt sehr gelobt und schrieb „sie hat Genie“ – aus dem Munde Mozarts durchaus ein Kommentar von Bedeutung. Diese Begegnung mit Nannette mag im Übrigen auch einer der Gründe für die später sicher belegte²⁰⁰ persönliche Beziehung von Nannette und Johann Andreas Streicher zu der Familie Mozart sein (s. u.); jedoch auch Streicher selbst zählte während seiner Münchner Jahre zu Mozarts weiterem Bekanntenkreis²⁰¹.

Also hatte Nannette Stein sicherlich Verständnis für Streichers Beruf und sein diesbezügliches Engagement (schließlich musste Streicher sich seine Fähigkeiten im Wesentlichen selbst erarbeiten und verfolgte die Musikerlaufbahn unter großen Risiken, wie der geplanten Reise nach Hamburg und daraus resultierenden gemeinsamen Flucht mit Schiller).

Nannette unterstützte J. A. Streichers kompositorische Tätigkeit durch motivierende Briefe (s. u.) und war eine der Pianistinnen, die Streichers eigene Kompositionen mit Freude musizierten, unter anderem in gehobenen Kreisen, wie in einer Privatakademie vor Kozeluch und Haydn in Wien, die (nach Nannettes

¹⁹⁵ Aus Nannette Steins Brief an Johann Andreas Streicher vom 26/27. März 1793, vollständig publiziert (mit Faksimile-Auszug) in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 66-68 (Standort des Originals: FAS, Signatur NA 056).

¹⁹⁶ Goebel-Streicher, S. 13.

¹⁹⁷ A.a.O., S. 11.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater vom 24. Oktober 1777, vgl. Stefan Kunze (Hrsg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Briefe*, Stuttgart 2005, S. 78ff.

²⁰⁰ Brief J. A. Streichers aus Wien an Breitkopf & Härtel vom 10. April 1805, in dem Streicher das Konzertdebüt seines Schülers Franz Xaver Mozart beschreibt und mitteilt, Franz Xaver sei seit dessen siebtem Lebensjahr sein Schüler, auszugsweise zitiert bei: Lütge, S. 55 (Original nicht mehr bekannt)

²⁰¹ Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes (Hrsg.), *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, dt. Übertragung von Ernst Roth, Bonn 1959 (englische Erstausgabe: London 1955), zukünftig verkürzt zitiert als Novello (1959), S. 157.

brieflicher Auskunft) das von Nannette gespielte Werk Streichers sehr lobten²⁰² (s. Das kompositorische Schaffen).

Als Geschenk an Nannette entstanden auch Variationen für Klavier (sehr wahrscheinlich ist, dass es sich dabei um eines der Variationswerke StreiWV 308 oder 309 handelt, in deren Thema jeweils das Lied *Liebes Mädchen, hör mir zu* zitiert scheint²⁰³, s. Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke), denn mehrfach erscheinen Variationen Streichers im Briefwechsel von Nannette und Streicher (s. Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke).

Streicher komponierte seine Sonate F-Dur (StreiWV 302) ebenfalls während der Zeit unmittelbar vor der Heirat, so dass die Sonate auch in den zahlreichen erhaltenen Briefen aus dieser Zeit Erwähnung findet (s. u.: Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke). Die abschließende, autographe Datierung der Sonate auf den 1. Januar 1794, also zwischen standesamtlicher und kirchlicher Trauung, lässt daher auch die Vermutung zu, dass die Sonate geradezu ein „Hochzeitsgabe“ für Nannette war. Es war zu dem Zeitpunkt mindestens eine Sonate Streichers, wohl die Sonate C-Dur (StreiWV 301), bereits früher entstanden (eventuell die brieflich erwähnte Sonate, welche Nannette vor Haydn und Kozeluch spielte²⁰⁴). Die im Nekrolog genannten (s. Abb. weiter unten), in München komponierten Kantaten sind nicht sicher nachweisbar, es kann sich bei einer davon um das Kunstlied *La pensée de l'objet chéri* (StreiWV 101) gehandelt haben (s. u.: Analyse einzelner Werke) oder auch die Bearbeitungen von Vokalwerken (die Verwechslung entstand vielleicht durch eine missverständliche Mitteilung aus der Familie Streichers oder noch zu Lebzeiten von Streicher selbst an den Autor des Nekrologs). Die im Nekrolog erwähnten, weiteren Ballette waren wohl ebenfalls nicht entstanden; falls diese doch existierten, könnte es sich dabei allerdings um die verschollenen Ballette von Peter Crux handeln (s. u.: Werksverzeichnis).

Nannettes Freundin, die damals bekannte Pianistin Anne (Nannette) von Schaden (1763-1834)²⁰⁵ gehörte ebenfalls zu Streichers Bekanntenkreis, da er seine Briefe an Nannette teilweise nur über Anne von Schaden senden konnte, wegen Nannettes Mutter, die der Verbindung mit Streicher zunächst nicht gewogen war und schließlich Ende Oktober 1792 einer zukünftigen Heirat nur mit der Bedingung, erst ein weiteres Jahr verstreichen zu lassen, zustimmte²⁰⁶.

Es ist wenig Weiteres über Streichers Münchner Jahre bekannt, außer Streichers reger Unterrichtstätigkeit, die laut Nannettes Schilderung bei Bekannten den Verdacht aufkommen ließ, dass Johann Andreas zum katholischen Glauben

²⁰² Brief von Nannette Stein an J. A. Streicher vom 9. Oktober 1793. Vollständig publiziert in: Goebel-Streicher [u. a.], S.72-73. Standort des Originals: FAS, Signatur NA_089.

²⁰³ Das Lied *Liebes Mädchen, hör mir zu* wurde in der Vergangenheit sowohl Joseph Haydn (als Hob. XXVb: G1) als auch Wolfgang Amadeus Mozart (als KV Anh. C 9.04, ehemals KV 441c) zugeschrieben. Heute wird es in der Fassung als Terzett als zweifelhaftes Werk W. A. Mozarts klassifiziert, vgl. Ulrich Konrad, Artikel „Mozart, Wolfgang“, in: *MGG2P*, Bd. 12 (2004), Sp. 591-758, hier: Sp. 658.

²⁰⁴ Brief von Nannette Stein an J. A. Streicher vom 9. Oktober 1793. Vollständig publiziert in: Goebel-Streicher [u. a.], S.72-73. Standort des Originals: FAS, Signatur NA_089.

²⁰⁵ Goebel-Streicher [u. a.], S. 63.

²⁰⁶ Vgl. Brief von Nannette Stein an J. A. Streicher vom 29. Okt. 1792 (Standort: FAS, Signatur NA 027).

konvertiert sei, da er in so vielen Häusern in München Einlass finde²⁰⁷. Erfolglos hatte sich außerdem Nannette im Jahr 1793 für Streicher um eine Musikdirektorenstelle in Augsburg, also nahe bei Nannette, bemüht, wie sie mehrfach brieflich erwähnt²⁰⁸.

Nach dem Tod von Nannettes Vater (am 29. Febr. 1792) übernahmen im selben Jahr Nannette und ihr Bruder Matthäus Andreas Stein (1776 – 1842²⁰⁹)²¹⁰ den Betrieb (also nicht Nannette alleine, wie in der Literatur häufig irrig angegeben²¹¹). Eine weibliche Firmenchefin war damals durchaus selten, weshalb wohl Streicher später (nach dem Ausscheiden von Matthäus Andreas im Jahr 1802) den Betrieb zunehmend nach Außen repräsentierte²¹², obgleich er nie Besitzer oder Teilhaber war. Nannette verlegte mit ihrem Bruder Matthäus Andreas, mit dem zusammen sie die Arbeitserlaubnis als Klavierhersteller in Wien erhalten hatte²¹³, im Jahr 1794 den Betrieb nach Wien²¹⁴. Außer Johann Andreas Streicher zog mit ihnen auch Nannettes jüngster Bruder, der Pianist und Komponist Andreas Friedrich (auch: Fritz) Stein (1784 – 1809)²¹⁵ als Kostgänger der Familie und Schüler J. A. Streichers nach Wien²¹⁶.

Die Verlegung des Betriebes hatte wohl mehrere Gründe, zum einen psychologische, also ein gewünschter Abstand zur bestimmenden Mutter (die ihr, dem Inhalt von Nannettes Briefen an Streicher 1792-93 nach²¹⁷, weniger nahe stand als der verstorbene Vater), außerdem die besseren wirtschaftlichen Möglichkei-

²⁰⁷ Vgl. Brief von Nannette Stein an J. A. Streicher vom 26. Okt. 1792 (Standort: FAS, Signatur NA 027).

²⁰⁸ Briefe Nannette Steins aus Augsburg an J. A. Streicher in München aus dem Jahr 1793, u. a. vom 8. März 1793, Standort: FAS, zitiert bei Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 102 (ohne Signatur).

²⁰⁹ Michael Gerhard Kaufmann und Reinhardt Menger, Artikel „Stein“ in *MGG2*, Bd. 15 (2006), Sp. 1385-1389.

²¹⁰ Matthäus Andreas überwarf sich bald darauf mit Nannette und Johann Andreas Streicher und schied 1802 aus dem Betrieb aus.

²¹¹ Darunter auch im neuen Sachartikel in *MGG2*: Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel, Artikel „Klavier“, in: *MGG2S*, Bd. 5 (1996), Sp. 283-313, hier: Hubert Henkel, „VII. Geschichte des Klaviers von 1800 bis um 1860“, Sp. 304f.

²¹² Johann Baptist Streicher schreibt im Vorwort zu *SF* (wohl zusammen mit seiner Schwester Sophie verfasst, denn das Vorwort ist nicht unterzeichnet, vgl. auch gemeinsamer Briefwechsel von Sophie und Johann Baptist mit dem Verleger Cotta, s. Kraft [Dokumente], S. 424f.), dass J. A. Streicher „die Firma seiner Frau leitete“; ebenso formuliert J. A. Streicher dies selbst, im Nekrolog für Nannette: [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher]“, in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp. 376. Auch die kaiserlichen Dekrete nennen Johann Andreas Streicher nicht (s. u.), also war Streicher Leiter des Betriebs, aber nicht Besitzer.

²¹³ Hof-Dekret vom 17. Jan. 1794 und bewilligendes Regierungsdekret vom 1. Feb. 1794, Standort: Stadt- und Landesarchiv Wien, Protokoll der Hauptregistratur (Signatur B 1 - 28).

²¹⁴ [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher]“, in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp. 376 (dort wird als Umzugstermin Juli 1794 angegeben).

²¹⁵ Goebl-Streicher, S. 14.

²¹⁶ Mit Nannettes Bruder, dem früh verstorbenen Konzertpianisten und Komponisten Andreas Friedrich (auch: Fritz) Stein hatte Streicher engen persönlichen Kontakt, denn dieser war in den ersten Jahren ab 1794 Streichers Schüler und Kostgänger (in *MGG2P*, Artikel „Stein“ ist irrig dargestellt, Fritz wäre erst 1804 nach Wien gezogen, ebenfalls fehlt dort der Hinweis auf Streicher als Klavierlehrer von Fritz Stein), vgl. Goebl-Streicher, S. 14, sowie mehrere Briefe von Fritz Stein an Johann Andreas und Nannette, in: Goebl-Streicher [u. a.], S. 103-197. Fritz Stein forderte brieflich auch Kompositionen Streichers an (Brief vom 14. Dezember 1802, in: Goebl-Streicher [u. a.], S. 104-106, Standort: FAS, Signatur U_041): erwähnt wird eindeutig die Sonate in Es-Dur (StreiWV 303). Der gemeinsame Umzug mit Fritz im Jahr 1794 ist außerdem beschrieben in: [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher]“, in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp.376. Das kompositorische Schaffen Fritz Steins harrt derzeit noch der Wiederentdeckung; zu dessen kulturellem Wirken (auch als Interpret von Klavierkonzerten Beethovens unter dessen Leitung) s. besonders: Goebl-Streicher [u. a.], S. 103-107.

²¹⁷ Mehrere der Briefe sind vollständig zitiert bei Goebl-Streicher [u. a.], S. 61-74.

ten für den Betrieb und auch für Johann Andreas Streicher in der Kaiserstadt Wien (dem prosperierenden Sitz von Kaiser Franz II.), die außerdem ein intensives Musikleben beherbergte.

Im Dezember 1793 hatten Johann Andreas und Nannette standesamtlich geheiratet²¹⁸, am 7. Januar 1794 kirchlich²¹⁹, beides noch in Augsburg. Beide waren Augsburgischen Bekenntnisses (in Deutschland entspricht die Konfession heute der evangelisch-lutherischen; in dieser protestantische Religionsgruppe²²⁰ sollte Streicher auch später in Wien noch aktiv sein, s. Exkurs: J. A. Streicher und die evangelische Kirchenmusik in Wien). Nach der Heirat waren beide im Jahr 1794 noch einige Zeit in Augsburg, im Juli 1794 waren sie bereits vollständig mit dem Betrieb nach Wien übersiedelt²²¹. Die Heirat der beiden war mit Sicherheit eine wirkliche Liebesheirat, wie die Inhalte der zahlreichen erhaltenen Briefwechsel der beiden aus den Jahren 1792-1793²²² nahelegen. Auch ein Kind war bereits früh unterwegs, denn noch 1794 wurde der erste Sohn Georg Friedrich geboren (der tragischerweise bereits im Jahr 1800 verstarb)²²³.

²¹⁸ Originalurkunde: Stadtarchiv Augsburg, Hochzeitsamtprotokolle, Bd. 28, S. 467 (Heirat am 23. Dezember 1793).

²¹⁹ Originalurkunde: Trauungsbuch der Pfarrei Barfüßer (1794), Augsburg.

²²⁰ Die evangelische Religion Augsburgischen Bekenntnisses, allgemein abgekürzt als A.B., die als wichtigste reformatorische Bekenntnisschrift die *Confessio Augustana* ansieht (welche von den Protestanten auf dem Reichstag in Augsburg im Jahr 1530 Kaiser Karl V. überreicht wurde, vgl. Artikel „Augsburgische Konfession“, in: *dtv-Lexikon*, Bd. 1, München 1979, S. 260) ist eine protestantische Religionsgruppe Österreichs, neben der protestantischen Religionsgruppe Helvetischen Bekenntnisses, im allgemeinen Sprachgebrauch meist abgekürzt als H.B., die besonders an der Reformation Calvins und Zwinglis orientiert ist (vgl. Artikel „Helvetische Konfession“, in: *dtv-Lexikon*, Bd. 8, München 1978, S. 263).

²²¹ Streichers Wohnort Augsburg im Jahr 1794 ist auch belegt durch seine eigene Erwähnung dessen in der dritten Abteilung von *SF*, s. Kraft, S. 153. Zur Übersiedlung nach Wien, vgl. Goebel-Streicher, S. 13.

²²² Wiedergegeben in Goebel-Streicher [u. a.], S. 61-74 (Standort: alle in FAS).

²²³ Goebel-Streicher, S. 14.

Wien.

Streicher als Klavierbauer und Mäzen, Freundschaft mit Beethoven, letzte Kontaktaufnahme mit Schiller, Kirchenmusik, Anstoß zur Gründung der GdM

Der Umzug der Firma Stein wurde im Juli 1794 in der Augsburger „Ordinari Postzeitung“ angekündigt²²⁴. Die Annonce des erfolgten Umzugs in der „Wiener Zeitung“ vom 16. 8. 1794²²⁵ lautet (der Name des Bruders von Nannette, Matthäus Andreas, erscheint verkürzt als Andreas Stein):

„An die Musik-Liebhaber

Da Se. K. K. Majestät mittelst Hof-Dekret²²⁶ vom 17. Jan. d. J. allergnädigst geruhet haben, den Geschwistern, Nannette und Andreas Stein, Instrumentenmacher von Augsburg, sowohl die hiesige Niederlassung, als die Verfertigung ihrer Instrumente und deren Verschleiß, ohne alle Beschränkung auf Preise und Absatz hier und im Auslande zu bewilligen; so machen diese hiermit sämtlichen Musik-Liebhabern die Anzeige, daß seit dem ersten August d. J. die Steinischen *Forte-Piano* nicht mehr in Augsburg, sondern in Zukunft ganz allein in Wien verfertigt werden. Alle diejenigen, welche sie mit Bestellungen beehren, werden gebetten sich directe an folgende Adresse zu wenden: „An die Geschwister, Nannette und Andreas Stein, Instrumentenmacher von Augsburg, wohnhaft auf der Landstrasse, zur rothen Rose Nr. 301 zu Wien.“

Die erste (sicher dokumentierte²²⁷) Station der Streichers in Wien war also das Haus „Zur rothen Rose Nr. 301 auf der Landstrasse“ (auch genannt „zur Rosen“, „Drey Röseln“, „zu den drei Rosen“ oder „zur Rose“, heute nicht mehr erhalten, es wäre an der Ecke zur heutigen Seidlgasse gelegen) im Vorort Landstraße in Wien (das erste der drei Häuser, die Streicher mit Nannette später der Reihe nach bewohnen sollte). In den ersten Jahren muss Streicher überwiegend als Klavierlehrer und Komponist (s. auch die Datierungen im Werksverzeichnis) tätig gewesen sein (da er nicht im Beruf des Klavierbauers ausgebildet war, konnte er auch noch nicht im Betrieb aktiv sein). Auch wird im (allerdings nicht immer zuverlässigen) Nekrolog Streichers Eintritt in den Klavierbau in sein 40. Lebensjahr datiert, also etwa 1801, was mit dem Datum seiner Schrift *Kurze Bemerkungen* [...] (StreiWV 401) und etwa mit dem Ausscheiden von Matthäus Andreas aus dem Betrieb zusammenfällt. E. L. Gerber beschreibt Streichers Tä-

²²⁴ Kircher (1994), S. 165.

²²⁵ *Wiener Zeitung* vom 16. 8. 1794, S. 2415-2416 (NB: nicht Spalten).

²²⁶ Sowohl das Hof-Dekret vom 17. Jan. 1794, als auch das bewilligende Regierungsdekret vom 1. Feb. 1794 sind dokumentiert im Stadt- und Landesarchiv Wien, im Protokoll der Hauptregistratur (Signatur B 1 - 28).

²²⁷ Es gibt die Vermutung, dass das Haus der Familie Chevassieux in der Apostelgasse 13 die erste Station der Streichers in Wien war, vgl. Goebel-Streicher [u. a.], S. 104 (dort zitiert nach: Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Wien 1997).

tigkeit jedoch wie folgt, dabei auch eine pianistische Tätigkeit Streichers einschließend:

„S t r e i c h e r (Andreas) schon seit 1793 zu München als Virtuose auf dem Klaviere bekannt, hat sich seitdem mit N a n e t t e S t e i n , der ältesten Tochter des berühmten Augsburgerischen Instrumentenmachers, verheyrathet und sich mit ihr ums J. 1794 nach Wien gewendet, von wo aus er nicht minder als ein fertiger und ausdrucksvoller Klavierspieler in K o z e l u c h s Manier und als gefälliger Komponist für sein Instrument gerühmt wird. Von seiner Arbeit ist gestochen: Rondeau ou Caprice et VIII Variat. sur l’air anglois: The lass of Richmond hill, pour Clav. Op. I. München, 1796.“²²⁸

Seit kurzem Wiener Hausbesitzer und Ehemann der Klavierbauerin Nannette Streicher, geb. Stein schrieb Streicher nun wieder seinem ehemaligen Fluchtgefährten Schiller. Er war nun zwar kein „Kapellmeister“ geworden, aber hatte einiges erreicht: zuvor hatte er bereits in München die erfolgreiche Ballettmusik zum Namensfest des Kurfürsten komponiert (StreiWV 201). Streicher war also ein durchaus erfolgreicher Komponist (wenn auch nicht dauerhaft, da er sich später kaum noch um Druck und Vermarktung seiner Kompositionen bemühte, wie die Quellenlage vermuten lässt) und zudem jungvermählter Ehemann einer bekannten Klavierbauerin; Schiller war auch kein Minister geworden, aber ebenfalls sehr erfolgreich. Der volle Text des Briefes lautet²²⁹:

„Wien d. 16ten Aug. 1795

Verehrungs-würdigster Mann!

Ich glaube nicht, daß ich eine Indiscretion begehe, wenn ich nach Verlauf von 10 Jahren, einmal wieder an Sie schreibe. Zwar ist es leicht möglich, da Sie mit Ihren unsterblichen Werken uns zwei Jahrhunderte vorgeeilt sind, daß Sie sich des unterzeichneten Namens, und desjenigen, welcher ihn im 18ten Jahrhundert trug, gar nicht mehr erinnern. So wenig dis auch meiner Eigenliebe schmeicheln könnte, so begreiflich wäre mir’s dennoch, ja so gar wünschenswert; da Ihnen mit meinem Namen unmöglich etwas anders, als eine Situation befallen kan, die nichts weniger als angenehm war. Doch – wenn Sie bedenken, wie viel diese Situation beigetragen haben kan, Sie zu dem außerordentlichen Mann, zum Stolz Ihrer Nation zu machen, so ist diese Erinnerung weniger widrig und Sie können unmöglich so ganz gleichgültig an denjenigen zurück denken, der einige Zeit, diese Lage mit Ihnen theilte. Da ich nicht weis, wie Ihre jezige Stimmung gegen Menschen überhaupt, oder gegen

²²⁸ Ernst Ludwig Gerber, Artikel „Streicher (Andreas), in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* [...], Band 4 (Leipzig 1814), Sp. 294.

²²⁹ Brief J. A. Streichers an F. Schiller vom 16. August 1795, zitiert nach Kraft, S. 313f. NA 35, Brief Nr. 279, S. 284f.

ehmalige Bekannte, beschaffen ist; so beschränke ich mich bloß darauf, Ihnen zu sagen: daß es mir seit 7 Jahren, wo ich mich bloß auf eigenes Talent und Thätigkeit stützte, sehr gut ging; und daß ich mich im Jahre 1794 verheirathet habe, und jetzt für immer in Wien bin. Ich bin versichert, daß Ihnen diese Nachricht Freude macht, da Sie die Veranlassung zu meiner Entfernung von Stutt. waren. Könnte ich die so lang entbehrte Nachricht von Ihnen selbst erfahren, daß auch Ihnen das Schicksal endlich Genugthuung leistete, so wäre dies ein sehr großer Zusatz von Glück für mich. Wie viel, wie unendlich viel, müssen Sie indessen erfahren haben, und wie ungeheuer thätig, müssen Ihre Geisteskräfte gewesen seyn! Aber das nun erreichte Ziel, war auch solcher Anstrengungen würdig.

Sie werden mir leicht glauben, wenn ich versichere, daß Niemand mit mehr Wärme, Antheil nimmt, als ich was Ihren Ruhm und Physisches Befinden betrifft: um so eher, werden Sie vielleicht meine Bitte um Nachricht gewähren. Fürchten Sie aber ja nicht in eine umfangreiche Correspondenz zu gerathen, denn ich verehere Sie und Ihr Talent zu abgöttisch, als daß ich Ihnen nur 5 Minuten auch nur durch d a s l e s e n eines Briefes rauben wollte.

H. Baron von Bühler, welcher die Güte hat, diesen Brief an Sie zu bestellen, versicherte mich, daß Sie öftere Reisen machen. Wollen Sie sich einmal abspannen, und in den nächsten zwei Jahren d e s S o m - m e r s nach Wien kommen, so biete ich ihnen meine Wohnung, welche sehr groß und schön ist, mit dem freundschaftlichen Herzen an, welches Sie an mir kennen. N u r i n d i e s e m , werden Sie mich unverändert finden. Leben Sie wol, unvergesslicher Schiller! Legen Sie meinen Brief nicht als eine Zudringlichkeit aus, denn von dieser ist Niemand weiter entfernt als Ihr

wahrhafter Verehrer und Freund
Andreas Streicher.

Wien, auf der
Landstraße zur
rothen Rose Nr 301.“

Die Antwort Schillers lautete²³⁰ (und dieser eine Brief sollte auch der letzte bleiben, denn Streicher von ihm erhielt²³¹):

„Mein theurer und hochgeschätzter Freund,
Gestern erhielt ich durch H. von Bühler Ihren Brief, der mich auf eine sehr angenehme Weise überraschte. Daß Sie mich nach einer zehnjährigen Trennung und in einer so weiten Entfernung noch nicht vergessen haben, daß Sie meiner mit Liebe gedenken, und mir ein gleiches gegen Sie

²³⁰ Brief Schillers an J. A. Streicher vom 9. Oktober 1795, zitiert nach Kraft, S. 154f. NA 28, Brief Nr. 64, S. 76f.

²³¹ Kraft, S. 155.

zutrauen, rührt mich innig lieber Freund, und ich kann Ihnen auch von meiner Seite mit Wahrheit gestehen, daß mir die Zeit unsers Zusammen seyns, und Ihre freundschaftliche Theilnahme an mir, Ihre gefällige Duldung gegen mich und Ihre auf jeder Probe ausharrende Treue in ewig theurem Andenken bleiben wird. Wie erfreuen Sie mich, lieber Freund, mit der Nachricht, daß es Ihnen wohl geht, daß Sie mit Ihrem Schicksal zufrieden sind, und nun auch die Freuden des häußlichen Lebens genießen. Diese sind mir schon seit 6 Jahren zu Theil geworden, und ich könnte, im Besitz eines liebevollen Weibes und eines hoffnungsvollen Knaben so wie in meiner unabhängigen äußern Lage ein ganz glücklicher Mensch seyn, wenn ich aus dem Sturme, der mich so lange herumgetrieben, meine Gesundheit gerettet hätte. Indeßen macht ein heitres Gemüth, und der angenehme Wechsel der Beschäftigung mich diesen Verlust noch ziemlich vergeßen, und ich finde mich in meinem Schicksal.

Eben dieser Zustand meiner Gesundheit läßt mich nicht daran denken, eine Reise zu unternehmen, und raubt mir also die Freude, Ihre freundschaftliche Einladung anzunehmen. Aber was mir unmöglich ist, können Sie vielleicht ausführen, und umso eher, da ein Tonkünstler überall zu Hause ist, und selbst auf Reisen die Zeit nicht verliert. Daß mir Ihre Erscheinung in Jena unbeschreiblich viel Freude machen würde, bedarf keiner Versicherung, aber daß auch Sie nicht unzufrieden damit seyn sollten, glaube ich gut sagen zu können. Ich könnte Ihnen wenigstens dafür stehen, daß Sie in Weimar, wo man Musik zu schätzen weiß, eine sehr erwünschte Aufnahme finden sollten.

Leben Sie wohl mein theurer Freund und erhalten Sie mir wie bißher Ihre Liebe.

Ihr aufrichtig ergebener
Schiller“

Jena den 9. 8br. 95.

Streicher hatte jedoch später nie die Gelegenheit, Schillers Einladung wahrzunehmen und ihn zu besuchen. Einige Jahre nach Schillers Tod sollte Streicher sich allerdings intensiv für die würdige Bestattung von dessen sterblichen Überresten einsetzen, nachdem er im Jahr 1820 in der Zeitung las²³², dass man „Schillers Grabstätte nicht mehr nachweisen könne“²³³ und Schiller „nicht be-

²³² Nach Max Hecker (in: Max Hecker, *Schillers Tod und Bestattung. Nach den Zeugnissen der Zeit im Auftrag der Goethe-Gesellschaft dargestellt von Max Hecker*, Leipzig 1935, S. 268) handelt es sich um folgenden Artikel: [N.N.], [Artikel überschrieben: „Berlin, 6. Dezember“], in: *Allgemeine Zeitung. Mit Allerhöchsten Privilegien.*, Augsburg, [o. Jahrg.], Nr. 354, vom 19. Dezember 1820, S. [nicht Spalte] 1416, vollständig zitiert in: Max Hecker, *Schillers Tod und Bestattung. Nach den Zeugnissen der Zeit im Auftrag der Goethe-Gesellschaft dargestellt von Max Hecker*, Leipzig 1935, S. 267f.

²³³ Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Heinrich Dannecker vom 12. April 1820, vollständig zitiert in: Kraft (Dokumente), S. 323f.

graben²³⁴ und der „Sarg im Gewölbe einer Sterb-Kassen-Gesellschaft unter 30-40 andern versteckt sei“²³⁵ (s. u.).

Jüngst wurde Streicher wegen seiner engen Verbindung mit Schiller als Bindeglied zu der Vertonung der *Ode an die Freude* in Beethovens Symphonie d-Moll, Op. 125, ins Gespräch gebracht²³⁶. Obgleich bisher keine eindeutigen Belege hierfür nachweisbar sind, so überzeugt doch die Argumentation Ladenburgers, basierend auf zahlreichen indirekten Quellen: so wird in Beethovens Konversationsheften Schiller mehrfach in nächster Nähe zu Eintragungen in Bezug zu Streicher genannt²³⁷. Sobald ein neuerdings aufgetauchtes Schreiben Justine Kruffts an Streicher datiert werden kann, in dem sie wegen einer Choraufführung der *Ode an die Freude*, offensichtlich unter Streichers Leitung, Fragen an Streicher stellt, und falls eine frühe Entstehungszeit des Schreibens nachgewiesen wird, kann die vermutete Verbindung stichhaltig untermauert werden²³⁸. Dass, wie in diesem Fall, in Streichers nächstem Umfeld Schillers Werke gepflegt wurden, ist naheliegend, da Streicher in *SF* keine Zweifel lässt, wie sehr er Schiller und dessen Werke verehrte, auch wenn es wahrscheinlich ist, dass er die gemeinsame Vergangenheit mit Schiller nicht gegenüber den Mitmenschen hervorheben wollte, auch da, wie es Streicher ursprünglich gewünscht hatte²³⁹, sein Buch *SF* erst posthum veröffentlicht wurde.

Dass auch noch Jahrzehnte nach Streichers Ableben im Haushalt seines Sohnes Johann Baptist Werke Friedrich Schillers vor Gästen zitiert wurden, belegt ein vom Verfasser der vorliegenden Arbeit aufgefundener Brief des frühen Schiller-Biografen Emil Palleske an Streichers Schwiegertochter Friederike Streicher, geb. Müller, worin Palleske sich u. a. für die freundliche Aufnahme bei seinem

²³⁴ Brief J. A. Streichers an Christophine Reinwald vom 30. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 343-347, hier: S. 343.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ladenburger, S. 44f.

²³⁷ A.a.O., S. 45.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Streicher plante zunächst, seine Erinnerungen an die Flucht mit Schiller erst posthum veröffentlichen zu lassen (rückblickend geäußert im Brief J. A. Streichers aus Wien an Christophine Reinwald vom 30. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft [Dokumente], S. 343-347), erwägte jedoch wegen des Bekanntwerdens der Umstände von Schillers Grablege im Jahr 1820 eine sofortige Veröffentlichung, um einen Grabstein und eine Kennzeichnung des Sarges zu veranlassen (rückblickend geschildert im Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Friedrich Cotta vom 17. September 1820, vollständig zitiert bei Kraft [Dokumente], S. 328f.). Nach längeren Briefwechseln plante er auf Anregung Goethes schließlich, mit dem Erlös ein Denkmal für Schiller (mit der, von Dannecker angefertigten marmornen Kolossalbüste) zu finanzieren (vgl. Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Heinrich Dannecker vom 12. April 1820, vollständig zitiert bei Kraft [Dokumente], S. 323-326). Nach Danneckers Absage (1826 wurde die Marmorbüste allerdings schließlich doch in Weimar als Denkmal aufgestellt, vgl. Zeitungsartikel „Aus Weimar“, in: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*. Bd. 41, Jahrg. 1826, Nr. 76, vom 19. [recte 22.] September 1826, S. 601, nach: Hecker, S. 269) wollte Streicher dann den erwarteten Erlös des Buches Schillers beiden unverheirateten Töchtern zugute kommen lassen (Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Friedrich Cotta vom 17. September 1820, vollständig zitiert bei Kraft [Dokumente], S. 328f.). Da Schillers Witwe dies nicht wünschte, erwägte er nun, den Erlös zur Stiftung eines Schillerpreises zu verwenden (vgl. Brief von J. A. Streicher aus Wien an Ernst von Schiller vom 18. Juni 1828, vollständig zitiert bei Kraft [Dokumente], S. 385-388). Schließlich wurden dann die ersten zwei Teile (des vollendeten, dreiteiligen Werkes) 1836 posthum veröffentlicht und das Verlagshonorar von 40 Golddukatn dem Verein für Schillers Denkmal in Stuttgart zugeführt (vgl. Brief von Sophie Pauer, geb. Streicher, und Johann Baptist Streicher aus Wien an die Cottasche Buchhandlung vom 6. Juni 1836, vollständig zitiert bei Kraft [Dokumente], S. 427).

Besuch im Hause Streicher und die dortige Rezitation eines Werkes von Friedrich Schiller bedankt²⁴⁰.

In Wien war Streicher weiterhin als Komponist tätig. Im Jahr 1796 erschien im Verlag von Makarius Falter in München Streichers erstes gestochenes Heft mit eigenen Klavierwerken (StreiWV 304 und StreiWV 305)²⁴¹, das im Druck als Opus 1 zusammengefasst wurde, jedoch fälschlich den Namen Anton Streicher auf dem Titelblatt trägt (woraus sich auch Eitners irriger Eintrag eines Komponisten Anton Streicher ergab, s. o., Bisher geleistete Forschungsarbeit). Der Grund für den falschen Vornamen ist nicht sicher bekannt, es handelt sich jedoch nicht um ein Pseudonym, da Streicher bereits mit Falter zusammengearbeitet hatte (und seine Ballettmusik dort erscheinen ließ), sondern eher um einen lästigen Irrtum des nicht vom Verlag angestellten Stechers (wohl Johann Carl Gombart in Augsburg²⁴²), der Streichers häufiges Kürzel „A. Streicher“ falsch aufgelöst hatte. Die enge stilistische Verwandtschaft mit Streichers später in Wien erschienenem Variationswerk Opus 2 (*VII Variations pour le Piano-Forte*, G-Dur, StreiWV 307) lässt jedoch keinerlei Zweifel an Streichers Autorschaft am genannten Werk Opus 1. Auch E. L. Gerber ordnet den Druck 1814 eindeutig J. A. Streicher zu²⁴³. Falter hatte im Jahr 1793 bereits Streichers Ballettmusik als Klavierauszug in Form von Kopistenabschriften des Verlages verkauft. Bisher wurde teilweise angenommen, der Klavierauszug sei nicht als Verlagswerk realisiert worden²⁴⁴. Durch die vom Verfasser dieser Arbeit nachgewiesenen, drei erhaltenen zeitgenössischen Kopistenabschriften aus identischer Herstellung (in zwei Fällen mit einer Preisangabe, die identisch zur Angabe in den Verlagsannoncen ist, s. Werksverzeichnis) sowie die erhaltene (bisher nicht durch einen exakten Quellenhinweis belegt gewesene²⁴⁵) Verlagsannonce zum Erscheinen des Klavierauszugs im Anhang zur *Münchener Zeitung* vom 6. April 1793 (s. Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke) kann die tatsächliche Publikation des Klavierauszugs von Streichers Ballettmusik nun unzweifelhaft belegt und Auszug der mithin als erstes Verlagswerk Falters bestimmt werden.

²⁴⁰ Brief von Emil Pallese aus Salzburg an Friederike Streicher in Wien, vom 14. Mai 1871 (Privatarchiv Öhm-Kühnle). Der Schauspieler und Schillerbiograf Emil Pallese (1823-1880) zitiert in seiner Schillerbiografie (*Schillers Leben und Werke*, 2 Bde., Berlin 1858 und 1859) umfangreich aus *SF*, als Grundlage der Schilderung von Schillers Leben in den Jahren 1781-85, jedoch ohne zusätzliche Informationen zu bieten; da er mit Schillers Tochter Emilie in enger Verbindung stand und diese auch Johann Baptist über Pallestes große Verehrung für J. A. Streicher berichtete (vgl. Brief von Emilie von Gleichen-Rußwurm aus Greifenstein an Johann Baptist Streicher in Wien vom 2. Dezember 1859, vollständig zitiert bei Kraft [Dokumente], S. 427f.), ist es möglich dass Pallese in Kindheitsjahren auch Streicher persönlich begegnete.

²⁴¹ Datiert anhand der Verlagsanzeige in der *Münchener Zeitung* vom 18.3.1796, vgl. auch: Hans Schneider, *Makarius Falter (1796-1843) und sein Münchner Musikverlag (1796-1888)*, Bd. 1 (Tutzing, 1993), S. 68f.

²⁴² Schneider, *Makarius Falter und sein Münchner Musikverlag*, Bd. 1, S. 68.

²⁴³ Gerber, Ernst Ludwig, Artikel „Streicher (Andreas)“, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* [...], Band 4 (Leipzig 1814), Sp. 294.

²⁴⁴ Schneider, *Makarius Falter und sein Münchner Musikverlag*, Bd. 1, S. 38.

²⁴⁵ Kircher (*Fluchthelfer S.*, S. 85) weist erstmals auf die Existenz der Annonce hin, jedoch mit irriger Quellenangabe (als Erscheinungsdatum der Annonce steht 6. April statt 5. April 1793).

Im Jahr 1796 zieht der Klavierbaubetrieb Streicher um in das, „Goldspinnerhaus“ genannte, Gebäude Landstraße 376²⁴⁶. In den Jahre 1796 und 1797 hatten Nannette und Johann Andreas zwei weitere Kinder, die das Erwachsenenalter erreichen sollten: zunächst den Sohn Johann Baptist (1796 – 1871²⁴⁷), der später den Betrieb übernahm und zahlreiche Erfindungen patentieren ließ. Johann Baptist heiratete nach dem frühen Tod der ersten Frau die bekannte Chopin-Schülerin Friederike Müller. Im Jahr 1797 wurde Nannette und Johann Andreas die Tochter Sophie geboren (verstorben 1840²⁴⁸), die später den Theologen Ernst Pauer heiratete und mit ihm eine herausragende Musikedynastie gleichen Namens begründete²⁴⁹. Ein viertes Kind der Streichers, Friedrich Karl Ludwig (1801 – 1811) verstarb, wie das Erstgeborene, früh.

Im Jahr 1800 veröffentlichte Friedrich Rochlitz einen Spendenaufruf in der *AmZ*²⁵⁰ für die jüngste und letzte noch lebende Tochter Johann Sebastian Bachs, Regina Susanna Bach (1742-1809). Als Streicher die nachfolgend in der *AmZ* veröffentlichte Spenderliste mit den mageren Spendeneinnahmen sah, bemühte er sich selbst um eine erneute Sammlung, die schließlich eine deutlich höhere Summe erzielte. Beethoven wurde mit großer Wahrscheinlichkeit erst durch Streichers Initiative auf die Spendesammlung aufmerksam (s. Exkurs), und beschloss nachfolgend, bei Breitkopf erst eine Notenedition zu Gunsten von Regina Susanna herauszugeben, dann ein Konzert zu geben, was aber alles letztlich nicht zustande kam²⁵¹. Streichers intensiver und erfolgreicher Einsatz in dieser Sache ist bisher in der Literatur, vor allem in den Veröffentlichungen der Bach-Forschung, nur selten oder nur ungenau erwähnt worden (s. Exkurs).

Die Auseinandersetzung mit der Frage des Urheberrechtes für Musiker durch den Spendenaufruf für Regina Susanna Bach führte auch zu deutlichen Stellungnahmen Streichers (besonders nachdem öffentlich in der Ständeversammlung in Württemberg das Nachdrucken fremder Werke verteidigt wurde), wie in einem Brief an C. F. Peters vom 5. März 1825 zu lesen ist.²⁵²

Allerdings war ihm sicher bewusst, dass Raubdrucke noch Brauch der Zeit waren, denn Streichers eigene (in seinen vor-Wiener Lebensjahren erschienenen) Bearbeitungen waren zum größten Teil in einem für Raubdrucke bekannten Ver-

²⁴⁶ Goebel-Streicher, S. 13.

²⁴⁷ Christoph Öhm-Kühnle, Artikel „Streicher (Familie)“, in *MGG2P*, Bd. 16 (2006), Sp. 169-171.

²⁴⁸ Schriftliche Mitteilung von Frau Uta Goebel-Streicher, FAS.

²⁴⁹ Aus der Ehe von Sophie geb. Streicher mit dem ev. Pfarrer und späteren Superintendenten Ernst Pauer gingen zahlreiche hervorragende Musiker hervor, wie deren Sohn, der Pianist und Komponist Ernst Pauer (1826-1905) und wiederum dessen Sohn Max von Pauer (1866-1945), ebenfalls ein herausragender Pianist und Komponist sowie erster Direktor der Musikhochschule Stuttgart (unter seiner Leitung wurde im Jahr 1920 das von ihm geleitete Konservatorium in eine Hochschule umgewandelt), vgl. Marcus Chr. Lippe, Artikel „Pauer, Familie“, in: *MGG2*, Bd. 13 (2005) Sp. 196f.

²⁵⁰ Johann Friedrich Rochlitz, „Bitte“, in: *INTELLIGENZ-BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung Leipzig*, Mai 1800, Nr. 13, 1. Jahrg., Sp. 56.

²⁵¹ Nach schriftlicher Auskunft von Herrn Michael Ladenburger, Beethoven-Haus Bonn (November 2006).

²⁵² Original: Stadt- und Landesbibliothek Wien, Signatur: I. N. 8709, vgl. Kircher (1994), S.173.

lag entstanden, dem Mannheimer (später auch Münchner) Verlag von Johann Michael Götz.

Im Jahr 1802 erfolgte das Ausscheiden von Matthäus Andreas Stein aus dem Betrieb. Matthäus wollte daraufhin seine Schwester aus dem Geschäft und überhaupt dem Klavierbau drängen²⁵³; er erwirkte unter anderem einen Zeitungsartikel in der Wiener Zeitung²⁵⁴, in dem vehement gegen Nannette Stellung bezogen wurde.

Ein Brief Streichers vom 18. Oktober 1802 an Härtel zeigt, wie Matthäus Andreas erwirken wollte, dass Nannette die Gewerbe genehmigung, damals Privileg genannt, entzogen werden sollte:

„ ... Antworten muß ich darauf. Ich muß aber schlechterdings noch einige Tage warten, um es ohne bittere Bemerkungen thun zu können. Sollte alsdann H. u. K. [die Kürzel der angeblichen - anonymen - Unterzeichner der im Streit für Matthäus Andreas Stein Stellung nehmenden Zeitungsannonce] die Sache noch weiter treiben wollen, so mag es H. Stein mir nicht übel nehmen, wenn ich zur Ehrenrettung meiner Frau, die ich in jeder Rücksicht höher als mein Lebenselbste, der ganzen Welt durch unwidersprechliche Facta vor Augen lege, daß nur sie es war, welche durch ihre Thätigkeit und Geschicklichkeit 10 Jahre lang den Namen Stein durch einen zügellosen Menschen nicht verderben ließ, und daß auch dann, als ihr die Unverbesserlichkeit ihres Bruders keine andere Wahl ließ, als mit ihm zu Grunde zu gehen, oder ohne ihn glücklich zu seyn, diese gute Schwester dennoch so großmüthig war, für ihn die Befugnis (Privilegium) auszuwirken, daß er auf eigene Rechnung für sich allein arbeiten dürfe, ungeachtet dieser Mensch die unerhörte Niederträchtigkeit begieng, bei der Regierung darum anzusuchen, seiner Schwester das Privilegium zu nehmen (weil Sie es hatte, der Bruder bei dessen Ertheilung erst 18 Jahre alt war, und die Regierung von ihm nichts wissen wollte) zu nehmen sage ich, und es ihm allein zu geben. Es waren gegen 30 Personen gegenwärtig, als dieses Gesuch abgelesen wurde, und Sie können sich für meine gute Frau den Augenblick gar nicht schrecklich genug denken, als der Stadthauptmann Baron Sala sagte: Das ist abscheulich! Pfui! abscheulich! und jeder Anwesende es wiederholte. Es hätte nur ein Wort gekostet, so hätte dieser Schützling des Herrn H. wieder als Geselle arbeiten müssen, weil die Regierung ihm nur in Gemeinschaft mit seiner Schwester zu

²⁵³ Goebel-Streicher, S. 14.

²⁵⁴ Lütge, S. 62.

arbeiten verstaten wollte. Allein da mir alles daran gelegen war, von ihm loszukommen, so wandte ich alles an, die abgesonderte Erlaubnis für ihn auszuwirken²⁵⁵

Obgleich nur wenige klavierbautechnischen Neuerungen direkt auf Andreas Streicher zurückgeführt werden können (gesichert ist nur die, in dieser Arbeit erstmals durch eine Primärquelle mit Johann Andreas Streicher in Verbindung gebrachte, in einem Brief an Louis Spohr erwähnte²⁵⁶ Holztrocknungsanlage, s. u.), so fällt doch auf, dass seit Matthäus' Ausscheiden aus dem Betrieb die Instrumente von Nannettes Produktion fortschrittlicher gebaut wurden²⁵⁷ und zunehmend kräftiger im Klang (ab 1803 auch mittels durch Spreizen hochstellbarer Deckel)²⁵⁸ sowie mit präziserer Mechanik (so ab 1807 durch einzeln mit Schrauben regulierbare Auslöser)²⁵⁹. Streicher muss allerdings bald selbst aktiv im Betrieb tätig gewesen sein, denn Beethoven wünscht in dem häufig zitierten Brief an Nannette vom 7. Juli 1817²⁶⁰ ausdrücklich von Johann Andreas Streicher die Konstruktion eines speziellen, klangverstärkten Klaviers (s. u.). Brieflich dokumentiert ist im Jahr 1802 Streichers ausdrückliche Abneigung gegen übermäßig viele Klangeffekte durch Pedale²⁶¹, eine grundlegend formulierte Einstellung, die sich - trotz späterer Zusage an Härtel, auch Mutationen, also Pedal-Effekte zu liefern - vermutlich nie völlig änderte (sodass bei der heutigen Interpretation der Werke Streichers auf historischen Instrumenten auch auf den Einsatz der Mutationen – ausgenommen das una corda-Pedal – verzichtet werden sollte), wobei allerdings der Klavierbaubetrieb von Nannette Streicher bereits früh Flügel mit 4 bis 5 verschiedenen Pedalen im Angebot hatte²⁶². Erfindungen im Bereich des Klavierbaus können heute für die ersten Jahren des Betriebs Streicher nicht eindeutig festgestellt werden, sondern nur deren früheste belegte Anwendung, da Patente (damals genannt „Privilege“) in den Anfangsjahren des Betriebes in Wien noch nicht üblich waren²⁶³ (erst auf Johann Baptists Namen wurden Patente des Klavierbaubetriebs angemeldet, s. u.). Die Einführung des Dämpferpedals kann nicht, wie gelegentlich erwähnt, Johann Andreas und Nannette Streicher zugeschrieben werden²⁶⁴, ebenso wenig wie die Anwendung der Englischen Mechanik, wie dies in älteren Lexika noch ange-

²⁵⁵ Zitiert nach Lütge, S. 62f. (alle Kürzungen wurden von Lütge vorgenommen, das Original des Briefes ist verschollen).

²⁵⁶ Brief Johann Andreas Streichers an Louis Spohr vom 10. Sept. 1822 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4^o Ms. Hass. 287).

²⁵⁷ Alexander Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 24.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Alexander Langer, a.a.O., S. 25.

²⁶⁰ Auszugsweise publiziert in: Lütge, S. 60.

²⁶¹ Brief Streichers vom 18. Dez. 1802 an Härtel, in Lütge S. 63.

²⁶² Alexander Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 26.

²⁶³ Gemäß schriftlicher Auskunft von Klavierbaumeister und Restaurator Alexander Langer, Klagenfurt.

²⁶⁴ Vgl. Kraft, S. 187, der dies irrig anführt.

führt wird²⁶⁵. Die hinterständige Stoßzungenmechanik, welche Elemente der Englischen Mechanik beinhaltet, wurde 1831 auf den Namen von Johann Baptist Streicher patentiert²⁶⁶ und war keine echte Englische Mechanik. In Englischen Mechaniken sind die Hammerköpfe von vorne nach hinten ausgerichtet, die Mechanik befindet sich also unter dem Stimmstock; die Wiener (also Prellzungen-) Mechanik sowie die hinterständige Stoßzungenmechanik haben die Hammerköpfe von hinten nach vorne gerichtet, sodass sich die Mechanik unter dem vorderen Ende des Resonanzbodens befindet²⁶⁷. Englische Mechaniken wurden im Klavierbaubetrieb Streicher jedoch erst in den vierziger Jahren in den Instrumenten verwendet.²⁶⁸ Die so genannte Deutsch-Englische Mechanik der Streicherschen Instrumente ist also keine Englische Mechanik im strengen Sinne, aber eine echte Stoßzungenmechanik.

J. A. Streichers eigene Beschreibung seiner mehrschichtigen Funktion im Betrieb, wie er sie (allerdings in dritter Person) im Nekrolog für Nannette erwähnt, kann wohl als authentische Zusammenfassung gelten:

„Im July des Jahres 1794 begab sie sich mit ihrem nunmehrigen Gatten, ihrem ältesten und jüngsten Bruder – einem vielversprechenden Musiktalente – dahin [nach Wien], und betrieb das ihr zum Bedürfniss gewordene Geschäft in Gemeinschaft mit Ersterm [dem ältesten Bruder, Matthäus Andreas Stein], unter der Firma: „Geschwister Stein“ bis 1802, in welcher Zeit diese sich trennten und jeder Theil seinen eigenen Namen führte. – So gewagt es auch scheinen mochte, dass sich eine Frau, eine Mutter von drey Kindern an die Spitze eines der schwierigsten Geschäfte stelle; und obwohl es ohne Beyspiel war, dass ein solches Unternehmen unter einem weiblichen Namen ausgeführt wurde, so bestand ihr Gatte dennoch darauf, weil sie nicht nur durch ihre kindliche Treue und Hingebung gegen einen so trefflichen Vater [den Klavierbauer J. A. Stein] die gerechtesten Ansprüche an eine so öffentliche Würdigung sich erworben, sondern auch die genaueste Kenntniss derjenigen Mechanik hatte, die einem Pianoforte erst den eigentlichen Werth ertheilt; dass

²⁶⁵ Vgl. Folker Göthel, Artikel „Streicher, Johann Andreas“ in *MGG1*, Bd. 12 (1965), Sp. 1515-1517 (dort wird irrig angenommen, Johann Andreas Streicher hätte die Englische Mechanik angewandt, jedoch nur durch Johann Baptists Patent von 1831 ist in der Firma eine Stoßzungenmechanik belegt, die der Englischen verwandt ist. Die konkrete Anwendung einer Mechanik durch Johann Andreas kann im Übrigen generell nicht belegt werden, denn seine technische Tätigkeit im Betrieb kann bisher nur für klangverstärkende Arbeiten an Instrumenten, Experimente mit Hölzern und die Erfindung einer Vorrichtung zum Auslaugen und Trocknen der Hölzer belegt werden (durch den hier erstmals ausgewerteten Briefwechsel mit Louis Spohr, s. u.).

²⁶⁶ Vgl. Christoph Öhm-Kühnle, Artikel „Streicher (Familie)“, in *MGG2P*, Bd. 16 (2006), Sp. 169-171, sowie Alexander Langer, *Nannette/Andreas - Johann Baptist - Emil STREICHER – ein interessanter Abschnitt österreichischer Klavierbaugeschichte* (unveröff. Ms.)

²⁶⁷ Nach Auskunft von Klavierbaumeister Alexander Langer, Klagenfurt; vgl.: *Alexander Langer, Nannette / Andreas – Johann Baptist – Emil STREICHER – ein interessanter Abschnitt österreichischer Klavierbaugeschichte* (unveröff. Ms.). Der Klavierbaumeister und -restaurator Langer erstellt damit derzeit die erste umfassende Veröffentlichung über die Instrumente der Firma Streicher, mit Modellnummern, Patentangaben und anderen Firmendaten, mithin ein zukünftiges Standartwerk.

²⁶⁸ Ebd.

nämlich jede Taste eben so willig und folgsam den Ton ansprechen mache, wie der sie berührende Finger es erheischt. Die Leitung und Aufsicht des Ganzen blieb ihrem Gatten, der auch in den nächstfolgenden Jahren den Bau und die innere Mechanik so einrichtete, dass alle Forderungen der neuern Klavier-Musik, die einen gehaltvollern Ton als die frühere verlangte, befriedigt werden konnten, und die unter dem Namen Nannette Streicher, geb. Stein, um so mehr einen ausgebreiteten Ruf erhielten, als sie aus keiner deutschen Werkstätte geliefert wurden.²⁶⁹

Streichers Schrift über das Klavierspiel und die Wartung der Instrumente, in der er deutliche Hinweise auf seine Musikauffassung und hohen Ansprüche an einen schönen Klavierton gibt, entstand ebenso in diesen Jahren (die Erstausgabe erschien 1801) und lässt darauf schließen, dass sich Streicher bereits intensiv mit Klavierbau befasste²⁷⁰. Ein separater, von Streicher verfasster Aufsatz, über das Stimmen wird außerdem in einem Brief Streichers an Härtel vom 6. April 1803 erwähnt²⁷¹; Härtel solle diesen Aufsatz allen verkauften Streicher-Instrumenten begeben. Falls es sich bei dem Aufsatz nicht doch um Streichers *Kurze Bemerkungen* [...] handelt, ist die Arbeit nicht weiter nachweisbar. Ein noch umfangreicheres, dreiteiliges Werk über das Klavierspiel und das Stimmen (mit einer detaillierten technischen Beschreibung der Klavierteile) wollte Streicher später noch vorlegen, denn im Jahr 1806 erwähnte er dies brieflich (die Gliederung der Kapitel sollte wie folgt sein: „Anleitung für den Clavier=Spieler, um aus jedem Instrument den schönsten Ton zu erzielen, dessen es fähig ist“, „Anleitung zum richtigen Stimmen der Fortepiano“ mit Erörterung der Unterschiede zwischen „den verschiedenen Arten von Klavieren“ und „Erklärung (in alphabetischer Ordnung) aller Theile eines Fortepianos“²⁷², letztere Erklärung unterteilt in 160 Rubriken). Eine Realisierung der Schrift ist nicht nachgewiesen.

In das Jahr 1802 fällt auch der Hauserwerb des nächsten Firmen- und Wohnsitzes: Johann Andreas und Nannette Streichers ziehen nun (ohne Matthäus) in das Haus Ungargasse 46²⁷³ um (s. Abb., auch genannt „Zum heiligen Florian“²⁷⁴ oder „Alter Streicherhof“²⁷⁵; es war zu Streichers Zeit anders nummeriert als 413

²⁶⁹ [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher],“ in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp. 376.

²⁷⁰ [J. A. Streicher], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden*, Wien 1801. Es existieren mindestens zwei Exemplare (ÖNB und BSB), in deren Titelblättern durch hs. Korrektur *Geschwister* durch *Nannette Streicher, geborne* ersetzt wurde, wohl eingetragen nach der geschäftlichen Trennung der Geschwister im Jahr 1802; außerdem ist in mehreren Exemplaren auf dem Titelblatt hs. als Verfasser *Andreas Streicher* vermerkt (so im Exemplar der ÖNB). Die Autorschaft Streichers ist auch nachgewiesen durch einen Brief Streichers an Härtel vom 20. April 1803, erwähnt bei Lütge, S. 67.

²⁷¹ Lütge, S. 66f.

²⁷² Erwähnung des Inhalts in einem Brief Streichers an Härtel vom 8. Februar 1806, vgl. Lütge, S.68.

²⁷³ Hans Pemmer, „Das alte Streicherhaus (Ungargasse 46)“, in *Wiener Geschichtsblätter* 1959, hrsg. v. Verein für Geschichte der Stadt Wien, 14. Jahrg., Wien 1959, S. 36, zukünftig zitiert als Pemmer (1959).

²⁷⁴ Pemmer (1959), S. 36.

²⁷⁵ A.a.O., S. 37.

und wurde 1959 abgerissen²⁷⁶) im Wiener Vorort Landstraße (Bezirk 3). Das Haus wurde von Johann Andreas Streicher gebraucht für 11 000 Gulden erworben²⁷⁷ (denn es war bereits 1788 gebaut worden²⁷⁸), teilweise durch Kreditaufnahme²⁷⁹. Die Kredite wurden fristgemäß zurückgezahlt²⁸⁰.

In diesem Gebäude veranstalteten Johann Andreas und Nannette bereits häufig Hauskonzerte (denn obwohl der große Saal erst 1812 gebaut wurde, s. u., so hatte Streicher doch bereits 1802 ein „Lusthaus“ zum Gebäude errichten lassen²⁸¹), wie Johann Friedrich Reichardt im Jahr 1809 berichtet, der bei mindestens zwei der Konzerte anwesend war²⁸² (s. u.). Reichardt bestellte (wie auch andere konzertbesucher der Streicherschen Konzerte, darunter Carl Bertuch²⁸³) nachfolgend eines der Streicherschen Instrumente, wie erhaltene Briefe Reichardts aus den Jahren 1810 und 1811 an J. A. Streicher belegen²⁸⁴.



Das (alte) Streichersche Haus in der Ungargasse (Nr. 46)
Photographie von B. Reiffenstein

Straßenansicht des letzten Firmengebäudes von Nannette und Johann Andreas Streicher, Ungargasse 46 (zu Streichers Lebenszeit nummeriert als Ungargasse 413), auch genannt Zum heiligen Florian oder Alter Streicherhof, im Jahr 1959 abgerissen.
Fotografie von B. Reiffenstein (vor 1926)²⁸⁵.

²⁷⁶ A.a.O., S. 36.

²⁷⁷ A.a.O., S. 37.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ A.a.O., S. 37, dort zitiert nach dem Konsensbuch I der Plankammer Wien.

²⁸² Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2. Bde. (Amsterdam 1810), Bd. 1, S. 345-348 (Brief v. 26. Januar 1809) und S. 371 (Brief v. 2. Febr. 1809).

²⁸³ Der Kongreßteilnehmer Carl Bertuch notiert in seinem Tagebuch am 15. April 1815: „Des Nachmittags zu Streicher, wo ich meinen Flügel fertig sehe, der vortrefflich ausgefallen ist ...“ (in: *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß*, hrsg. v. Hermann Freiherr von Egloffstein, Berlin 1916, S. 173).

²⁸⁴ Brief J. F. Reichardts aus Giebichstein an J. A. Streicher in Wien vom 25. März 1810 (Standort: FAS, Signatur REI_02) und Brief J. F. Reichardts aus Giebichstein an J. A. Streicher in Wien vom 18. Mai 1811 (Standort: FAS, Signatur REI_04).

²⁸⁵ Abgebildet bei: Frimmel (1925), nach S. 94 (Privatbesitz).

Die Geschäfte florierten nun, die Instrumente wurden über weite Entfernungen verschickt und durch Händler oder Vertretungen (André in Offenbach, Breitkopf in Leipzig) weiter verkauft. Auch Johann Wolfgang von Goethe erwarb im weit entfernten Jena im Jahr 1821 ein Instrument der Firma Streicher; wie er im Brief vom 28. September 1821 an Carl Friedrich Zelter schreibt:

„[...] ich habe nun einen vieloktavigen Streicherischen Flügel angeschafft; man sagt, er sei glücklich ausgefallen, und ich hoffe, daß mein Winter dadurch etwas musikalischer werden soll.“²⁸⁶

Dass Johann Nepomuk Hummel (1778-1837²⁸⁷) sich ein Streicher-Fortepiano nach Weimar schicken liess und damit sehr zufrieden war, ist u. a. durch einen Brief des Weimarer Regierungsrates Christian Friedrich Schmidt an Streicher belegt²⁸⁸. Mit Louis Spohr in Kassel standen Johann Andreas, Nannette und Johann Baptist spätestens seit 1822 in persönlichem Kontakt, denn Streicher schrieb in diesem Jahr an Spohr und dankte ihm für die freundliche Aufnahme von Johann Baptist auf dessen Reise²⁸⁹. In diesem Briefwechsel (der bisher unveröffentlicht war) nennt Streicher unter anderem das bisher nicht bekannte Datum von Johann Baptists Rückkehr von seiner langen Reise in den Jahren 1821-22 (der 28. August 1822²⁹⁰). Johann Baptists Besuch bei Spohr²⁹¹ war ebenfalls bisher nicht bekannt²⁹². Auch Streichers persönliches Engagement im Klavierbau kann erst durch den (bisher unbekannt) Brief vom 10. Sept. 1822²⁹³ durch eine konkrete technische Neuerung untermauert werden (s. u.). Wie Streicher schreibt, durfte Johann Baptist dort Louis Spohr musizieren hören (wohl mit einer von Spohrs eigenen Kompositionen, der Brief ist diesbezüglich jedoch unklar formuliert). Der Briefwechsel enthält mehrere Briefe von Johann Andreas Streicher an Louis Spohr²⁹⁴ sowie weitere Briefe an Spohr von Nannette²⁹⁵ und

²⁸⁶ Brief Johann Wolfgang von Goethes aus Jena an Carl Friedrich Zelter vom 28. Sept. 1821, zitiert nach: *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe*, Bd. IV, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow, Hamburg 1967, S. 14f. (HA 1190).

²⁸⁷ Christoph Hust, Artikel „Hummel, Johann Nepomuk“, in: *MGG2P*, Bd. 9 (2003), Sp. 503-511.

²⁸⁸ Brief von Christian Friedrich Schmidt aus Weimar an J. A. Streicher in Wien vom 8. Februar 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 314-317, hier: S. 316 (im Zusammenhang mit Streichers Anfrage wegen der bekannt gewordenen Umstände von Schillers Grablege).

²⁸⁹ Brief Johann Andreas Streichers an Louis Spohr vom 10. Sept. 1822 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Durch persönliche Mitteilung des Autors über diese elementaren Neuerkenntnisse an die beiden Streicher-Forscher Uta Goebel-Streicher und Alexander Langer (die derzeit grundlegende Publikationen zu den Instrumenten der Firma Streicher, bzw. zu Johann Baptists Vita, vorbereiten) konnten die hier präsentierten Daten teilweise auch in deren aktuelle (zur Zeit der Fertigstellung dieser Arbeit noch unveröffentlichte) Arbeiten einfließen.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Vom 10. Sept. 1822, vom 17. Dez. 1831, vom 7. Jan. 1832, vom 24. April 1832, vom 18. April 1833 und eine undatierte Briefbeilage (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

²⁹⁵ Vom 13. Sept. 1832 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

Johann Baptist²⁹⁶. Alle Briefe handeln, außer von den genannten Punkten, überwiegend von Instrumentenverkäufen und dokumentieren, dass Spohr mindestens ein Streicher-Instrument (Patentpianoforte) mit überschlägiger Mechanik („Patent Piano in Nußbaum mit 6 ½ Octaven“²⁹⁷) erwarb und mit diesem sehr zufrieden war²⁹⁸. Johann Andreas Streicher schlug Spohr brieflich vor, dass Spohr mit 10 Prozent Provision auch Instrumente an dritte verkaufen könne²⁹⁹. Auch auf eine von Spohr anvisierte Reise nach Wien wird Bezug genommen und Johann Andreas bittet um rechtzeitige Ankündigung, damit in Zeitungen dafür Werbung plaziert werden könne³⁰⁰.

In einem der Briefe³⁰¹ bezieht sich Streicher ausführlich auf Aspekte des Klavierbaus: er schlägt vor, dass er Spohr Holz für den Violinbau senden könne, da er durch die „seit 6 Jahren“ angewandte Trocknungsvorrichtung Holz von hervorragender Qualität habe und diese Hölzer bereits in anderen Musikinstrumenten (Violinen, Bratschen, Celli, Flöten, Fagotten und Orgeln, als Orgelpfeiffen) erfolgreich anwenden lassen habe (diese, teils exotisch anmutenden, Experimente Streichers waren bisher im Übrigen nicht bekannt). Im Weiteren vergleicht Streicher Klaviere mit Violinen und konstatiert eine weniger komplexe Bauweise der Violinen, die beispielsweise den Austausch der Saiten erleichtere. Er schreibt über Violinbau und Hölzer:

„Wenn sie einen recht geschikten Geigenmacher in Cassel haben, und [der] in dem Falle wäre, auf eine alte Geige einen neuen Deckel, oder auch eine ganz Neue machen zu lassen, so will ich dem Instrumente Holz beilegen, das besser und tauglicher für den Ton, als das, so 300-400 Jahre alt ist. Ich habe diese Vorrichtung [zur Trockung] des Holzes schon seit 6 Jahren eingeführt [also seit ca. 1816], es sind seitdem alle mögliche Versuche auf Violinen, Bratschen, ViolonCelle, Flöten, Fagott, Orgel Pfeifen angestellt, und ohne Ausnahme ausserordentlich vortheilhaft befunden worden. Eine solche Violine, woran aber Dekel, Zarge, Boden und Hals, von dem selben Holze /: Ahorn und Fichten :/ war, hörte ich gegen eine Guarneri probieren, welche aber hart, unrein und rauh klang,

²⁹⁶ Als Anhang an den Brief J. A. Streichers an Louis Spohr vom 24. April 1832 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

²⁹⁷ Brief J. A. Streichers an Louis Spohr als Bestätigung der Absendung des Instruments, vom 7. Jan. 1832 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

²⁹⁸ Brief von Johann Andreas und Johann Baptist Streicher an Louis Spohr, vom 24. April 1832 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

²⁹⁹ Undatierte Briefbeilage Johann Andreas Streichers (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

³⁰⁰ Brief Johann Andreas Streichers an Louis Spohr vom 10. Sept. 1822 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

³⁰¹ Ebd.

wogegen die Töne der andern alle, ohne Ausnahme vollkommen rein, voll und hell waren [...].“³⁰²

Obwohl Streichers Formulierungen zum Teil merkantilistische Übertreibungen sein können (besonders bezüglich 400 Jahre altem Violin-Holz, das somit von ca. 1420 wäre), so ist doch das geschilderte Experiment doch nicht unmöglich und, vor dem Hintergrund von Streichers sonst dokumentierter Gewissenhaftigkeit betrachtet, hat der Vergleich mit einer Violine aus der Werkstatt eines Mitgliedes der Familie Guarneri vermutlich stattgefunden.

Streicher bietet Spohr im Folgenden an, dass er ihm kostenlos Holz für mehrere Violinen senden könne, falls Spohr ihm zusichere, einen Versuch zur Anwendung von Streichers Holz zu machen.³⁰³ Die Erwähnung Streichers, er habe selbst die (erst seit der Anwendung im Betrieb Streicher nachweisbare³⁰⁴) Anlage zur Holz Trocknung eingeführt, ist mithin der einzige sichere Hinweis auf eine von ihm entwickelte Neuerung im Klavierbau, da Streicher die überschlägige Mechanik an anderer Stelle im Briefwechsel ausdrücklich eine Erfindung Johann Baptist nennt, also hier in einem solchen Fall ebenfalls auf eine maßgebliche Rolle Johann Baptists bei der Entwicklung der Trocknungs- und Auslauganlage hingewiesen hätte.

Durch die hochwertigen Instrumente der Firma Streicher ergaben sich auch für Johann Andreas Streicher geschäftliche und persönliche Kontakte zu weiteren namhaften Musikern, darunter bereits früh Haydn und Beethoven³⁰⁵ (s. u.), für deren Belange sich Streicher zudem häufig einsetzte. Nannette kümmerte sich zusehends um Beethovens desolaten Haushalt; erste Kontakte mit Beethoven sind durch Briefe Beethovens sicher belegt ab dem Jahr 1796³⁰⁶; mit großer Wahrscheinlichkeit kannten sich Nannette und Beethoven jedoch bereits aus Augsburg (s. o.)³⁰⁷. Auch Johann Andreas Streicher erwähnte zweifach, unter anderem gegenüber Beethoven selbst, er habe diesen im Jahr 1802 bereits seit 14 Jahren gekannt³⁰⁸, also wohl aus Augsburg oder München.

Auch Beethovens Biograf Schindler berichtet mehrfach über den positiven Einfluss von Nannette und Johann Andreas Streicher auf Beethoven³⁰⁹.

Schindler schildert auch das Eingreifen der beiden bei Beethovens besonders desolatem Zustand im Sommer des Jahres 1813:

³⁰² Brief Johann Andreas Streichers an Louis Spohr vom 10. Sept. 1822 (Standort: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, Signatur des Konvoluts: 4° Ms. Hass. 287).

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Alexander Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 21-32, hier: S. 30 (Langer ging jedoch noch davon aus, dass Johann Baptist die Vorrichtung erfunden hätte, da der vorliegende Brief zu der Zeit noch unbekannt war).

³⁰⁵ Am gründlichsten dokumentiert wurde die intensive Beziehung Beethovens zu Johann Andreas und Nannette Streicher bisher bei Goebel-Streicher [u. a.], sowie in früherer Zeit bei Lütge und Frimmel.

³⁰⁶ Ladenburger, S. 34 sowie Goebel-Streicher [u. a.], S. 186-189.

³⁰⁷ Ladenburger, S. 33.

³⁰⁸ Ladenburger, S. 33 (Gespräch Streichers mit Beethoven), Lütge, S. 57: (Abdruck des Briefes als Auszug, Original nicht bekannt).

³⁰⁹ Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 45f. sowie S. 86.

„Frau Streicher fand Beethoven im Sommer 1813 hinsichtlich seiner körperlichen und häuslichen Bedürfnisse im desolatesten Zustande. Er hatte nicht nur keinen guten Rock, auch kein ganzes Hemd, und ich muss Anstand nehmen, seinen Zustand so zu beschreiben, wie er wirklich war. Frau Streicher ordnete seine Garderobe und sonstigen Hausstand, wobei Herr Andreas Streicher (der Jugendfreund F. v. Schiller's) hilfreiche Hand leistete, und Beethoven gehorchte in Allem.“³¹⁰

Den allgemeinen positiven Einfluss mehrerer enger Freunde Beethovens, darunter Johann Andreas und Nannette Streicher, ab 1800 (nach Schindler der Anfang von Beethovens zweiter Lebensperiode) beschreibt Schindler ebenfalls:

„Die Verwickelungen vermehren sich, Neid, Intriguen und allerlei Leidenschaften bemühen sich um Rollen auf's Beste zu spielen, und versperren alle Zu- und Ausgänge. Mit Bedauern muss der Biograph hier voraus verkünden, dass dieses Drama in dieser zweiten Periode leider nicht sein Ende erreicht. Mit Freuden gesteht er aber, dass in diesen tausend Conflicten und Wirren die heilige Muse ihren hohen Priester mit schützender Hand leitete, indem sie ihn einige würdige Freunde finden liess, die sich für längere Zeit sein Vertrauen zu erwerben wussten, und ihn möglichst wohlbehalten aus diesem Irrgarten menschlicher Schwächen und Leidenschaften seiner dritten Lebensperiode entgegenführen halfen.*)

*)Graf Franz von B r u n s w i c k , Baron J. G l e i c h e n s t e i n , Baron P a s q u a l a t i , Herr von Z m e s k a l l , Herr und Frau S t r e i c h e r , Moritz von L i c h n o w s k y.“³¹¹

Es zeugt durchaus vom hohen Stellenwert der Streichers in Beethovens Leben, dass Schindler sie im gleichen Zug mit Beethovens Mäzenen Lichnowsky, Zmeskall und Pasqualati nennt.

Einige noch erhaltene, sehr persönliche und humorvolle Briefe Beethovens zeugen von der engen und freundschaftlichen Verbindung (die Briefe von Nannette und Johann Andreas Streicher an Beethoven sind heute sämtlich verschollen; die erhaltenen Briefe Beethovens an die Streichers befinden sich überwiegend im Beethoven-Haus, Bonn³¹²):

„[...] beste Fr. v. Streicher spielen sie ihrem Männchen keine Streiche, sondern [durchgestrichen: bleiben] heißen sie lieber gegen jederman Frau von Stein!!! Künftigen Mittwoch u. Donnerstag bringe ich in der Stadt zu, wo ich mit Streicher wieder reden werde; - wegen der Haußhälterin wünschte ich sie hier d.h. als NebenUrsache, so sehr ich mich mit ihnen

³¹⁰ A.a.O., S. 86.

³¹¹ A.a.O., S. 45f.

³¹² Goebel-Streicher [u. a.], S. 186.

freue, daß sie die Badner Luft genießen, wann werden sie unterdessen mich hier wieder mit ihrer Gegenwart erfreuen? [...]“³¹³

Durch die Freundschaft mit Beethoven ergaben sich zusätzliche Begegnungen und Freundschaften für Nannette und Johann Andreas Streicher, wie vermutlich zu Giovanni Battista Polledro (1781-1853), der 1812 in Wien war³¹⁴ und (sicher belegt³¹⁵) zu Carl Friedrich Amenda (1771-1836), dem Violinisten und Theologen, der einer der ersten war, der von Beethoven über dessen Gehörleiden erfuhr³¹⁶.

Der zunehmend schwerhörige Beethoven wünschte von Streicher die Herstellung eines klangverstärkten Flügels, wie ein Brief aus dem Jahr 1817 zeigt (dies belegt zudem, dass Streicher selbst aktiv in den Klavierbau involviert war, sonst hätte Beethoven, der bei seinen Instrumenten nur schwer zufriedenzustellen war, die Bitte nicht ausdrücklich an Streicher gerichtet):

„. . . Nun eine große Bitte an Streicher! Bitten Sie ihn in meinem Namen, daß er die Gefälligkeit hat, mir eines Ihrer Piano mehr nach meinem geschwächten Gehör zu richten. So stark es nur immer möglich ist, brauch ichs. Ich hatte schon lange den Vorsatz, mir eins zu kaufen, allein in dem Augenblick fällt es mir sehr schwer. Vielleicht ist es mir jedoch etwas später eher möglich; nur bis dahin wünschte ich eins von Ihnen geliehen zu haben. Ich will es durchaus nicht umsonst: ich bin bereit, Ihnen das, was man Ihnen für eins gibt, auf sechs Monate in Konventionsmünze voraus zu bezahlen. Vielleicht wissen Sie nicht, daß ich, obschon ich nicht immer ein Piano von Ihnen gehabt, die Ihrigen doch immer besonders vorgezogen seit 1809³¹⁷. Streicher allein wäre imstande, mir ein solches Piano für mich zu schicken, wie ichs bedarf . . .“³¹⁸

Wie Lütge schreibt, modifizierte Streicher auch einen Boadwood-Flügel, den Beethoven 1818 erhalten hatte, durch einen klangverstärkenden Schalldeckel³¹⁹.

³¹³ Auszug aus Brief Beethovens an Nannette Streicher, wohl etwa vom 27. Juli 1817 (vollständig publiziert in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 195, mit Faksimile-Auszug). Standort des Originals: Beethoven-Haus Bonn, Signatur NE 204 (BG 1145).

³¹⁴ Die persönliche Bekanntschaft Streichers mit Polledro wird nur bei Frimmel (1926), S. 269, und ohne Quellenhinweise erwähnt.

³¹⁵ Goebel-Streicher [u. a.], S. 75. Mehrere erhaltene Briefe zeugen von Amendas Freundschaft mit Streicher, drei davon vollständig publiziert in: a.a.O., S. 75-80.

³¹⁶ A.a.O., S. 75.

³¹⁷ Diese Jahresangabe bezieht sich vermutlich auf die ab 1807 vom Betrieb Streicher hergestellten, großen Flügel mit einer Länge 238 cm und besonders großem Tastaturumfang von Kontra C bis f''' oder auf die 1807 eingeführte, besonders genau regulierbare Mechanik mit einzeln durch Schrauben einstellbaren Auslösern (vgl. Langer S. 24f.), die Beethoven vielleicht erst 1809 kennenlernte. Es kann sich jedoch auch auf eines der mehreren Streicher-Instrumente beziehen, die Beethoven im Laufe der Jahre besaß, wobei er bereits 1796 erstmals nachweislich einen Streicher-Flügel erhielt (Brief Beethovens aus Preßburg an J. A. Streicher vom 19. November 1796, BG 23, vgl. auch Ladenburger, S. 34).

³¹⁸ Auszug aus: Brief Beethovens an Nannette Streicher vom 7. Juli 1817, zitiert nach Lütge, S. 60 (Anfang und Ende des Briefes von Lütge gekürzt, Original des Briefes nicht bekannt), vollständig zitiert bei Hugo Leichtentritt, *Briefe Beethovens*, Berlin 1912, S. 140ff. Auszugsweise ebenfalls zitiert bei Ladenburger (ohne Quellenangabe).

Das in den Konversationsheften 1820 erwähnte, besonders für Beethoven angefertigte, klangverstärkte aufrechte Klavier mit Schalltrichter ist jedoch schließlich von Nannettes Bruder Matthäus angefertigt worden³²⁰.

Reichardt berichtet bereits 1809 über Beethovens Einfluss auf die Konstruktion der Streicherschen Instrumente:

„Es war ein schönes Streichersches Fortepiano, das heute zu einem ganzen Orchester beseelt wurde. *S t r e i c h e r* hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der andern Wiener Instrumente verlassen, und auf Bethovens Rath und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Druckern und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen größern und mannichfachern Charakter verschafft; so daß sie jeden Virtuosen, der nicht bloß das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andre Instrument befriedigen müssen. Seine ganze Arbeit ist auch von einer seltenen Güte, Würde und Dauer.“³²¹

Der stete Dialog mit Beethoven hatte wechselseitige Auswirkungen, durch Beethovens konkrete Hinweise auf klavierbauliche Verbesserungen³²² sowie allgemeinen Bedarf für kräftigere und belastbarere Instrumente (auch wegen der zunehmenden Schwerhörigkeit). Streicher empfahl hingegen im Jahr 1824 Beethoven, seine früheren Werke dem Stimmumfang der aktuellen Instrumente anzupassen³²³.

Auch die Verbindung des späteren Beethoven-Schülers Ferdinand Ries zu Beethoven wurde wahrscheinlich unter anderem durch Streicher vermittelt, wie ein Brief Carl Cannabichs an Streicher vom 29. Dez. 1802 vermuten lässt, in dem Cannabich Streicher bittet, Ries bei seinem Aufenthalt in Wien mit gutem Rat zur Seite zu stehen und guten Klavierunterricht in Wien „zu verschaffen“³²⁴.

Beethovens Schüler Carl Czerny war mit Streicher seit 1807 bekannt; Czerny schreibt in seiner Autobiografie³²⁵:

³¹⁹ Lütge, S. 61.

³²⁰ Ladenburger, S. 35 (*BKh* 1, S. 324) sowie Goebel-Streicher, S. 14.

³²¹ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde., Amsterdam 1810, Bd. 1, S. 385f. (Brief v. 7. Febr. 1809).

³²² Vgl. Ladenburger, S. 33-40: Brief Beethovens an Streicher vom 6. Mai 1819 (*BG* 440), mit dem Hinweis Beethovens, Streichers Klaviere seien zu schnell ausgespielt. Brief vom 26. August 1824 (*BG* 1866 und *BKh* 6, S. 320ff), mit Beethovens Kommentar (auf Anfrage der Streichers) zum neuentwickelten überschlägigen Patent Flügel Pianoforte und zum aufrechtstehenden Patent-Pianoforte mit Oktavkoppel.

³²³ Brief Streichers an Beethoven vom 5. September 1824, *BG* 1870; vgl auch Ladenburger, S. 41.

³²⁴ Vgl. Ladenburger, S. 43 (Standort des Originals: Beethoven-Haus, Signatur NE 156).

³²⁵ Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben* [Erstausgabe nach dem vollständigen Ms.], hrsg. v. Walter Kolneder (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 46), Baden-Baden 1968, S. 24.

„Im Jahre 1807 machte ich die Bekanntschaft des Andreas Streicher, der, früher Klavierlehrer, sich damals schon der Fabrikation der Fortepiano gewidmet hatte, und durch Nachdenken, so wie durch Nachahmung der englischen, seinen Instrumenten einen volleren Ton und eine festere Behandlung gab, als bis dahin üblich war. Da ich oft Gelegenheit fand, seine Fortepiano zu rekommandieren, so erhielt ich durch seine Anempfehlung manche gute Lektion, und seine Ansichten wurden mir in mehrfacher Hinsicht nützlich.“

Czernys Mitteilungen sind hier in vielerlei Hinsicht aufschlussreich; sie zeigen einerseits, dass Streichers Unterrichtstätigkeit nicht mehr sehr umfangreich gewesen sein kann, andererseits, dass Streicher 1807 bereits aktiv im Klavierbau engagiert war (also nicht nur als Geschäftsführer des Betriebs) und weiter, dass Czerny (der, als Schüler Beethovens³²⁶, selbst erfahrener Pianist, Komponist und –als prägender Lehrer nicht nur Franz Liszts – ein herausragender Pädagoge war, wie auch seine zahlreichen Unterrichtswerke zeigen, die noch heute neu aufgelegt werden³²⁷) auch aus Streichers Wissen Nutzen zog, mag es sich dabei um musikbezogene oder Instrumente betreffende Fragen gehandelt haben. Der (mit Carl Czerny nicht verwandte) Wiener Klavierpädagoge Joseph Czerny, gehörte vermutlich ebenfalls zum Bekanntenkreis der Streichers, denn Ende des Jahres 1819 steht in Beethovens Konversationsheft³²⁸ eine Eintragung vermutlich von Joseph Czerny (Frimmel schreibt jedoch diese Eintragung jedoch Carl Czerny zu³²⁹) über Nannettes nicht sehr erfolgreiche Bemühungen, Beethovens Klaviersonate op. 106 (die so genannte Hammerklavier-Sonate) zu erlernen:

„Die Streicher studiert Ihre letz[t]e *Sonate* schon 3 Monathe und kann noch nicht den 1sten Theil. Am meisten beklagte sie sich über den Anfang [...]“³³⁰.

Selbstverständlich war es eine überdurchschnittliche Leistung, neben der hauptberuflichen Klavierbauer-Tätigkeit weiterhin solch anspruchsvolle Werke einzustudieren. Die verfügbare Zeit Nannettes (die bereits in Jugendjahren eine begabte Pianistin gewesen war, vgl. auch Mozarts Brief an seinen Vater vom 24. Oktober 1777³³¹ mit Schilderung von Nannettes Klavierspiel), um Klavier zu

³²⁶ Auf seine Erfahrungen im Unterricht bei Beethoven aufbauend, veröffentlichte Czerny ein Interpretationshandbuch zu Beethovens Klavierwerken: *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen oder Die Fortschritte bis zur neueren Zeit*, Wien 1842; auszugsweise als kommentiertes Reprint erschienen als: Carl, Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“*, hrsg. v. Paul Badura-Skoda, Wien 1963.

³²⁷ Darunter: *Schule der Geläufigkeit* Op. 299, *Schule der Fingerfertigkeit* Op. 740 und *Schule des Virtuosen* Op. 365.

³²⁸ Vgl. auch Ladenburger, S. 39.

³²⁹ Frimmel (1926), S. 270.

³³⁰ *BKh* 1, S. 109; vgl. Ladenburger, S. 39.

³³¹ Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater vom 24. Oktober 1777, vgl. Stefan Kunze (Hrsg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Briefe*, Stuttgart 2005, S. 78ff.

üben, war möglicherweise dem Schwierigkeitsgrad der Sonate Op. 106 zu diesem Zeitpunkt nicht mehr angemessen.

Franz Lachner gehörte ebenfalls zum Freundeskreis der Familie Streicher, er berichtet unter anderem, wie er 1822 im Hause der Streichers Beethoven kennen lernte, als Nannette gerade das Klaviertrio B-Dur op. 97 einstudierte, und dass Streicher ihm mehrfach den Zugang zu Beethoven ermöglichte:

„Mir war es vergönnt, seine [Beethovens] persönliche Bekanntschaft im Streicherschen Hause zu machen. Dasselbe war damals der Sammelplatz aller auf Musik einwirkenden Persönlichkeiten; so kam es, daß auch ich, wenn auch blos Organist und ausübender Clavierkünstler, Zutritt fand. Eines Tages war ich allein dort und saß am Flügel neben Nanette Streicher, welche eben das große B-Dur-Trio von Beethoven Op. 97 studirte. Da trat plötzlich Beethoven, auf dessen Hauswesen Frau Streicher viel Einfluß hatte, in das Zimmer, eben als wir bis zum Anfang des letzten Satzes gekommen waren. Er hörte unter Anwendung des stets in seiner Hand befindlichen Hörrohres einige Augenblicke zu, zeigte sich aber alsbald mit dem zu zahmen Vortrage des Hauptmotivs des Finales nicht einverstanden, sondern beugte sich über die Clavierspielerin hinüber und spielte ihr dasselbe vor, worauf er sich alsbald wieder entfernte. Ich war von der Hoheit seiner Erscheinung, seinem energischen Auftreten und der unmittelbaren Nähe seiner imposanten Persönlichkeit in solchem Grade aufgeregt und erschüttert, daß ich geraume Zeit brauchte, bis ich wieder in ruhige Verfassung kam. Ein zweitesmal traf ich ihn bei dem berühmten Abbé Stadler, dem Componisten des Oratoriums ‚Das befreite Jerusalem‘ und mehrerer Sonaten und Fugen, bekannt auch durch seine im Jahre 1826 herausgegebene Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems gegen die Angriffe Gottfried Webers. Beethoven hielt sich jedoch nicht lange dort auf und erwiderte, als Stadler mich ihm vorstellte: ‚Ich habe ihn ja bereits gesehen.‘

Später besuchte ich Streicher in Baden³³² und traf in seiner Gesellschaft mit Beethoven auf der Promenade zusammen. Bei dieser Gelegenheit war es, wo Streicher Beethoven um die Erlaubnis bat, mich zu ihm zu führen und ihm eine meiner Compositionen vorlegen zu dürfen. Dies wurde freundlich zugestanden, und bei meinem alsbald erfolgenden Besuche hatte ich mich einer äußerst gütigen, mich in hohem Grade entzückenden Aufnahme zu erfreuen. Beethoven las die von mir mitgebrachte Clavier-sonate in A-Moll genau durch, änderte daran

³³² Die bevorzugte Sommerfrische (also Wohnort während der Sommerurlaube) der Streichers war im Kurort Baden bei Wien, wo Streichers im Hause ihres Hausarztes Rollett wohnten, in der Nähe des ebenfalls dort häufig weilenden Beethoven, vgl. Goebel-Streicher [u.a.], S. 154 sowie Ladenburger, S. 35. Der Erlös von Johann Andreas Streichers Wohltätigkeitskonzert 1812 (mit zweifacher Aufführung) war für die Opfer des 1812 dort wüthen Brandes bestimmt, s. Exkurs: Streichers Einfluss auf die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

eigenhändig einige Tacte und stellte sie mir dann unter aufmunternden Worten und mehrfachen Aeüßerungen seiner Zufriedenheit zurück. Außerdem sah ich Beethoven auch noch bei den Proben zu der im Kärntnerthortheater veranstalteten Aufführung der Neunten Symphonie. Beethovens Einwirkung auf die Proben war übrigens wegen seines damals schon weit fortgeschrittenen Gehörleidens nicht vortheilhaft.

Leider war es mir bald darauf beschieden, die Nachricht von dem am 26. März 1827 eingetretenen Ableben des noch nicht 57jährigen Tonheros zu vernehmen und Theilnehmer des seiner Leiche folgenden höchst großartigen Zuges³³³ zu sein³³⁴.“

Streicher vertritt außerdem häufig Beethovens Interessen gegenüber Verlegern, unter anderem, da er dessen herausragende Bedeutung für die Musik erkennt (wie Streicher auch seinen Freund Schiller bereits früh richtig einschätzte), denn nachdem er die Uraufführung von Beethovens Oratorium „Christus am Ölberge“ gehört hatte, berichtet er an Härtel:

„. . . Musikalisch neues gibt es hier (außer einem Oratorium von Paer, das nicht sehr gefallen), nur das Oratorium von Beethoven, Cristus am Oelberg, welches gestern aufgeführt wurde und außerordentlichen Beifall erhielt, und mein schon lange gefaßtes Urtheil bestätigte, daß Beethoven sicher eben die Revolution in der Musik bewirken wird wie Mozart. Mit großen Schritten eilt er zum Ziele . . .“³³⁵

Streicher setzte sich zudem intensiv, wenn auch vergeblich, für eine erste Gesamtausgabe der Werke Beethovens ein (die bisher nicht zustande gekommen war), wie es in Briefen an Beethoven³³⁶ und C. F. Peters³³⁷ dokumentiert ist. 1821 bot Streicher eine Abschrift der *Missa solemnis* Op. 123 (als Singstimmen mit einem Auszug für Orgel oder Klavier), laut seinem Brief autorisiert von Beethoven, verschiedenen Singvereinen, darunter einem Gesangsverein in Bremen, gegen Vorkasse zum Verkauf an³³⁸. Streicher hatte vor, auch anderen Vereinigungen die Messe anzubieten, und wollte seinen Freund Franz Lachner als

³³³ Auch Streicher war Teilnehmer des Zuges, als Fackelträger (s. u.), vgl. Ladenburger, S. 48.

³³⁴ Frimmel (1926), Bd. 1, S. 318f. (dort zitiert nach dem Abendblatt der *Neuen freien Presse*, Wien, vom 22. Jan. 1890).

³³⁵ Brief J. A. Streichers (wohl an Breitkopf & Härtel) vom 6. April 1803, zitiert nach Lütge, S. 58 (die Kürzungen zu Anfang und Ende wurden von Lütge vorgenommen), Original des Briefes nicht bekannt.

³³⁶ Brief J. A. Streichers an L. v. Beethoven vom 5. September 1824 (BG 1870, Standort des Originals: Beethoven-Haus, Bonn, Signatur: Slg. H. C. Bodmer BBr 29). Vgl. auch Ladenburger, S. 41

³³⁷ Brief J. A. Streichers an C. F. Peters vom 25. September 1824 (BG 1883, Standort des Originals: Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv, Signatur: Musikverlag C. F. Peters Leipzig, Nr. 2156). Vgl. auch Ladenburger, S. 42

³³⁸ Die Briefe sind wiedergegeben bei: BG 1857 – 1879. Der Begleitbrief L. v. Beethovens an J. A. Streicher vom 16. Sept. 1824, der mehrfach ausgefertigt existiert, wohl zur Beilage für Streichers Anfragen an die Organisationen, nimmt ebenfalls Bezug auf dieses Vorhaben Streichers (BG 1875, Original in Handschrift des Neffen Karl, mit Unterschrift Beethovens: Library of Congress, Washington, Slg. Moldenhauer).

Kopisten dafür gewinnen, der (wie Streicher) in der evangelischen Gemeinde tätig war³³⁹.

Beethovens bekannte Gipsbüste des Wiener Bildhauers Franz Klein (1777-1840) sowie die dafür angefertigte Lebendmaske Beethovens waren Auftragsarbeiten für J. A. Streicher (vermutlich für die Dekoration des 1812 erbauten Konzertsaals des Firmengebäudes genannt „Alter Streicherhof“)³⁴⁰. Zahlreiche weitere Büsten schmückten diesen Konzertsaal, die heute, außer der Büste Streichers (die in mehreren Exemplaren erhalten ist, die teilweise jedoch auch von Anton Dietrich stammen können³⁴¹) verschollen sind³⁴²: von Nannette Streicher, Prinz Louis Ferdinand von Preußen, Erzherzog Rudolph, Baronin Pereira, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Das Fries des Saales sollen „musikalische Embleme“³⁴³ gewesen sein.

Streichers enge Verbindung zu Beethoven zeigte sich nicht zuletzt darin, dass er einer der Unterzeichnenden des 1824 verfassten öffentlichen Briefes an Beethoven war³⁴⁴, worin Beethoven u. a. ermutigt wurde, neue Werke herauszugeben. Als Beethoven bereits todkrank war, ließ Streicher ihm Wein schicken³⁴⁵. In einem Brief an Johann Andreas Stumpff (der Streicher wie viele andere die Einführung bei Beethoven verdankte³⁴⁶) berichtet Streicher über Beethovens Todestunden³⁴⁷ und verteidigt Beethovens – in Wien mit Unverständnis quittierte – Bitte, aus England finanzielle Unterstützung zu erhalten; beim Augenblick des Todes war er selbst nicht mehr zugegen³⁴⁸. Auch war Streicher einer der Fackelträger, die am 29. März 1827 Beethovens Sarg das letzte Geleit zu Einsegnung und Friedhof gaben³⁴⁹.

Streicher verhandelte in geschäftlichen Dingen auch mit anderen namhaften Komponisten, so trat er 1801 als Vermittler zwischen Hoffmeister & Kühnel und Haydn auf, da der Verlag Haydns *Vier Jahreszeiten* verlegen wollte. In seinem Brief vom 10. Mai 1801 berichtet er Hoffmeister & Kühnel, dass er nach der ersten Probe der *Vier Jahreszeiten* (die er angehört hatte; dies war die erste Probe überhaupt, noch vor der Uraufführung) gleich am nächsten Morgen um 8 Uhr früh bei Haydn vorsprach um seine Bewunderung auszudrücken und Hoffmeisters Angebot persönlich zu unterbreiten. Streicher drückt im Brief auch sei-

³³⁹ Ladenburger, S. 42.

³⁴⁰ Goebel-Streicher [u. a.], S. 143-145.

³⁴¹ A.a.O., S. 144f.

³⁴² A.a.O., S. 144.

³⁴³ Hermann Freiherr von Egloffstein (Hrsg.), *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß* (Berlin 1916), S. 147f.

³⁴⁴ Vgl. auch Ladenburger, S. 43. Der Brief ist im Übrigen vollständig abgedruckt in Schindlers Beethoven-Biografie: Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster (Aschendorff) 1840, S. 144-148.

³⁴⁵ Frimmel (1926), S. 271.

³⁴⁶ Frimmel (1926), S. 271f.

³⁴⁷ Brief J. A. Streichers an Johann Andreas Stumpff vom 28. März 1827, inhaltlich wiedergegeben bei: Robert Haas, „Beethovens Tod. Aus einem unbekanntem Briefwechsel“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik*, Chefredaktion Erich Steinhard, 3. Jahrg., Prag 1923, S. 48ff.. Vgl. auch: Frimmel (1926), S. 271.

³⁴⁸ Brief Anselm Hüttenbrenners an Alexander Thayer vom 20. August 1860, vgl. Nohl, *Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Stuttgart 1877, S. 269.

³⁴⁹ A.a.O., S. 48.

ne hohe Einschätzung sowohl von Haydn als auch von der Qualität des neuen Werkes aus:

„Er hat den Stein der Weisen gefunden; über was sein Geist sich ergießt, das wird in Gold verwandelt.“³⁵⁰

Vincent Novello berichtet in seinem Reisetagebuch von 1829 etwas ausführlicher von Streichers persönlichen Mitteilungen über diesen Besuch bei Haydn:

„Nach der ersten Aufführung der ‚Jahreszeiten‘ besuchte Streicher Haydn, um ihm zur Vollendung eines neuen großen Werkes zu beglückwünschen. Er [Haydn] sagte, die Texte der ‚Schöpfung‘ hätten ihn inspiriert, da er Engel singen zu lassen hatte. ‚Die Jahreszeiten‘ kosteten ihn mehr Mühe als ‚Die Schöpfung‘, für eine Fuge allein (in B-Dur, die ich [Vincent Novello] in einem Mottetenbuch veröffentlicht habe) brauchte er sechs Wochen – und doch schien niemand viel davon zu halten. Haydn war sehr verletzt von den boshaften Bemerkungen und Kritiken über sein Oratorium – und war nachher nicht mehr gesonnen, sich für so undankbare und geschmacklose Leute wie die Mehrzahl der Wiener in musikalischen Angelegenheiten zu bemühen. Haydn war entzückt darüber, daß Streicher das Werk schätzte und umarmte ihn.“³⁵¹

Streichers Unterrichtstätigkeit in Wien war in den ersten Jahren weiter ungebrochen; zu seinen Schülern zählten bekannte Personen der oberen Gesellschaftsschichten. Sicher dokumentiert sind: die Beethoven-Spezialistin Elisabeth (Lisette) von Kissow (1784-1868, später verehelichte Bernhard; sie war als junges Mädchen zunächst Nannettes Schülerin, aber schon bald Schülerin Streichers in München und – kurzzeitig – in Augsburg³⁵²; Lisette war kurz nach den Streichers ebenfalls nach Wien gekommen, um weiterhin von Streicher Unterricht zu erhalten³⁵³), Mozarts Sohn Franz Xaver³⁵⁴ (von Constanze Mozart umbenannt in

³⁵⁰ Brief Streichers an Hoffmeister & Kühnel vom 10. Mai 1801, zitiert nach: Goebel-Streicher [u. a.], S. 109 (Standort des Originals: SNM).

³⁵¹ Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes (Hrsg.), *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, dt. Übertragung von Ernst Roth, Bonn 1959 (englische Erstausgabe: London 1955), zukünftig verkürzt zitiert als Novello (1959), S. 165.

³⁵² Goebel-Streicher [u. a.], S. 84. In einem Brief von Nannette Stein an J. A. Streicher vom 13. Juli 1793 wird deutlich, dass zunächst Nannette Lisette von Kissow unterrichtete (Standort: FAS, Signatur: NA_72).

³⁵³ Ludwig Nohl, *Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Stuttgart 1877 (zukünftig verkürzt zitiert als Nohl), S. 18. Nohls für die Streicher- und Beethoven-Forschung wertvolle Schrift enthält u. a. als Erstdruck die im Gespräch von der betagten Elisabeth Bernhard mitgeteilten Erinnerungen an deren Zeit in Wien im nahen Umfeld Beethovens (auch die bekannte Anekdote Friedrich Starkes über die Anwesenheit von Beethoven mit seinem Neffen bei einem Konzert im Streicherschen Musiksalon, als ein Werk Beethovens gespielt wurde, wurde erstmals in Nohls Schrift veröffentlicht, S. 146f.).

³⁵⁴ Vgl. u. a. Brief J. A. Streichers aus Wien an Breitkopf & Härtel vom 10. April 1805, in dem er das Konzertdebüt seines Schülers Franz Xaver Mozart beschreibt, auszugsweise zitiert bei: Lütge, S. 55 (Original nicht mehr bekannt); s. auch das Zitat des Briefes weiter unten. Insbesondere s. Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn – Schaffen und Schaffensbedingungen*. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 12-17, S. 25-31, S. 32f., S. 36, S. 42ff., S. 47, S. 79, S. 93, S. 107ff., S. 332, S. 334, S. 366ff., S. 380-383.

Wolfgang Amadeus, 1791-1844), Therese Van der Nüll (auch: Vandernull, die Mutter des späteren Architekten des Wiener Opernhauses und vieler weiterer Bauwerke in Wien, Eduard van der Nüll³⁵⁵) sowie Frau und Töchter von Johann Jakob Chevassieux³⁵⁶. Marie von Rosthorn (geb. wohl 1812, später verehelichte Schuh)³⁵⁷ und eine Frau „M. Glax (vereh. Pann)“³⁵⁸ waren Gesangsschülerinnen Streichers, jedoch wohl erst in späteren Jahren (wahrscheinlich innerhalb der 1818 von ihm begründeten Singanstalt, s. Exkurs, Streicher und die evangelische Kirchenmusik in Wien). Im Jahr 1829 begleitete Streicher „[...] sehr musikalisch [...]“ eine seiner Schülerinnen beim Vortrag dreier Lieder Mozarts für das Ehepaar Novello.³⁵⁹

Ein Ausschnitt aus einem frühen Brief Beethovens³⁶⁰ an Streicher veranschaulicht Streichers erfolgreichen Unterricht; die geschilderte Schülerin ist vermutlich Elisabeth von Kissow³⁶¹, die zu der Zeit nachweislich Unterricht von Streicher erhielt³⁶² und zudem überdurchschnittlich begabt war³⁶³:

„ihre kleine Schülerin lieber St. hat mich zudem, daß sie mir bey dem Spiele meines *adagios*³⁶⁴ ein Par Zähren aus den Augen Gelockt, in verwunderung gesetzt. ich wünsche ihnen Glück, daß sie so glücklich sind, ihre Einsichten bey so einem Talent zeigen zu können, so wie mich ich freue, daß die kleine liebe bey ihrem Talent sie zum Meister bekommen hat. aufrichtig lieber St. ich habe mich zum erstenmal getraut, mein *terzett*³⁶⁵ spielen zu hören, und wahrlich es wird mich bestimmen mehr für's Klawier zu schreiben als bisher, wenn mich auch nur einige verstehen, so bin ich zufrieden. es ist gewiß, die Art das Klawier zu spielen, ist noch die unkultiwirteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich lieber [Streicher], daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klawier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kann, ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klawier zwey ganz verschiedene

³⁵⁵ Bolte, S. 25.

³⁵⁶ Vgl. Uta Goebel [u. a.], S. 104.

³⁵⁷ Vgl. Bolte, S. 25. Geburtsjahr: Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 125, dort nach Auskunft vom Stadt- und Landesarchiv Wien.

³⁵⁸ Nur erwähnt bei Bolte, S. 25.

³⁵⁹ Novello, S. 163f. Da Vincent Novello schreibt, Streicher hätte die Lieder aus dem Band „[...] Nr. 5 der von Breitkopf & Härtel herausgegebenen Cahiers [...]“ (ebd.) gespielt, handelte es sich um drei der dort enthaltenen Lieder: KV 472, 473, 474, 476, 519, 523, 524, 441, 517, 520, 307, 539, 619, 433, 596, 597, 598, 308, 437, 579, 152, 392, 518, 391, 529, 390, 531, 468, 530 und 349a (s. RISM A, M 7316 [EA von 1799] und RISM A, M 7317 [Neuaufgabe des Jahres 1815]).

³⁶⁰ Zitiert nach: Ladenburger, S. 35f.: einer der frühesten erhaltenen Briefe Beethovens an das Ehepaar Streicher, wohl vom Spätsommer 1796 (BG 22). Standort: Beethoven-Haus Bonn, Signatur: NE 95.

³⁶¹ Ladenburger, S. 35f.

³⁶² Nohl, S. 18.

³⁶³ Goebel-Streicher [u. a.], S. 84.

³⁶⁴ Vermutlich ist das „Adagio cantabile“ aus Beethovens Trio Op. 1 Nr. 1 gemeint, vgl. Brandenburg, S.33 (dort Fußnote 4).

³⁶⁵ Vermutlich das Trio Op. 1 Nr. 1, vgl. ebd. (dort Fußnote 5)

Instrumente seyn werden. übrigens glaube ich, daß sie die Kleine überall spielen können laßen, und unter unß, sie wird ma[n]chen von unsern gewöhnlichen eingebildeten Leyrern Beschämen.“

Weitere Schülerinnen und Schüler der Jahre 1796-1800 sind dokumentiert durch Streichers erhaltene Buchführung dieser Jahre³⁶⁶ (die genannten Einzahler können allerdings teilweise auch Eltern oder Sponsoren der eigentlichen Schüler sein); die Unterrichtshonorare betragen 27 Gulden monatlich je Schüler/in³⁶⁷, heute entsprechend etwa 538,39 Euro monatlichem Honorar je Schüler/in³⁶⁸. Es spricht für Streichers Unterrichtsqualität und Prominenz, dass er sich ein solches Honorar erlauben konnte (das heute nur sehr prominente Pianisten erwarten können³⁶⁹), denn für die Unterrichtskosten in Wien zu der damaligen Zeit war das Honorar relativ hoch³⁷⁰. Im Jahr 1798 stehen in der Buchhaltung: „Fr. Grf. Schönfeld“ (Frau von Schönfeld, geb. von Fries, die Gattin des Herausgebers des *Jahrbuchs der Tonkunst von Wien und Prag 1796*³⁷¹, in dem Johann Andreas und Nannette Streicher zwei Jahre zuvor sehr vorteilhaft erwähnt wurden), „Fr. Grf. v. Barown“ (eigtl. Anna Margaretha von Browne, geb. von Vietinghoff; Beethoven war eng mit ihr und ihrem Mann befreundet und widmete ihr zahlreiche Werke, wie die Klaviersonaten op. 10³⁷²), „Fr. Chevassieux“, „Gr. Trautmannsdorf“, „Baron Spielmann“, „Fr. Grf. Wrbná“, „Fr. v. Boehm“, „Grf. Szechini“, „Hofrath Herrmann“, „Fr. Kurzbek“ (eigtl. Magdalena [Madeleine] von Kurzbek oder Kurzböck, die auch Schülerin von Clementi und Haydn war sowie Widmungsträgerin von dessen Klaviersonate Hob XVI:52 und Klaviertrio Hob XV:31³⁷³), „Grf. Flavigny“ und „Frl. Arnstein“ (Henriette von Arnstein, später verheiratete Pereira, eine der besten Pianistinnen Wiens³⁷⁴).

³⁶⁶ Vgl. Ladenburger, S. 36f. Standort der Mss.: ÖNB, Sign. Fond 6, 397 (Abschrift) und 355 (Autograph).

³⁶⁷ Der Betrag 27 fl. wird genannt bei Ladenburger, S. 36.

³⁶⁸ Basierend auf den von George Marek (in: *Ludwig van Beethoven. Das Leben eines Genies*, München 1970, S. 18) zusammengestellten Vergleichswerten, die für den Wiener Gulden (Konventionsmünze) in den Jahren vor 1811 einen umgerechneten Wert von etwa 15 Deutschen Mark im Jahr 1969 angeben, entspricht Streichers monatliches Unterrichtshonorar für eine Schülerin / einen Schüler also etwa 405,00 Deutschen Mark im Jahr 1969. Die reale Inflation von 1970 bis 2000 in Deutschland, also seit Mareks Umrechnung, beträgt etwa +160%, also das 2,6fache (vgl. Peter Ploth, *Die Inflation in Deutschland zwischen 1970 und 2000. Eine statistische Analyse im Lichte der Dogmengeschichte*, Schriftenreihe volkswirtschaftliche Forschungsergebnisse, Bd. 112, Hamburg 2006); der Betrag entsprach also 1053,00 DM im Jahr 2000. Durch die im Jahr 2002 erfolgte Währungsumstellung in Euro (1 Euro = etwa 1,95583 DM) muss die Summe heute nochmals umgerechnet werden und ergibt eine Summe von mindestens 538,39 Euro monatliches Honorar je Schüler/in (bei einem kleinen Spielraum nach oben, da die Inflation zw. 1969 und 1970, bzw. 2000 und 2007, nicht eingerechnet ist).

³⁶⁹ Nach der Erfahrung des Verfassers ist im süddeutschen Raum im Jahr 2007 das monatliche Honorar für Privatunterricht in Klavier bei ausgebildeten Pädagogen je nach Dauer der Stunden etwa 80-90 Euro monatlich (wobei hierfür allerdings nur eine relativ kleine Zahl an Vergleichswerten vorliegt).

³⁷⁰ Ladenburger, S. 36.

³⁷¹ Ladenburger, S. 36 und S. 50 (dort Fußnote 22).

³⁷² A.a.O., S. 36 und S. 50 (dort Fußnote 23).

³⁷³ A.a.O., S. 35 und S. 50 (dort Fußnote 24).

³⁷⁴ A.a.O., S. 36 und S. 50 (dort Fußnote 25).

Schönfeld schreibt über Henriette von Arnstein im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796³⁷⁵:

„Frau von Arnstein, (Fanny) die kernhaftesten und schwersten Kompositionen sind ihr Lieblingsspiel. Sie liest sehr gut, hat eine leichte Hand und meisterhaften Anschlag. In Geschwindigkeiten excellirt sie.“

Im Jahr 1800 werden zusätzlich aufgeführt³⁷⁶: „Comtesse Esterhazy“, „Gräfin Cavriani“, „Frau von Ofenheimer“ und „Bar: Sebottendorf“. Zusätzlich erscheint ein Eintrag für Generalbassunterricht des Barons Spielmann. Die Tochter des Barons, Franziska, war ebenfalls Schülerin Streichers, wie in der bei Gugitz zitierten³⁷⁷ Konzertkritik³⁷⁸ aus der *AmZ* zu lesen ist, in der ihr Vortrag eines Klavierkonzertes von Cramer hoch gepriesen wird und sie als Schülerin J. A. Streichers bezeichnet wird:

„Fräulein S p i e l m a n n , eine Schülerin Herrn S t r e i c h e r s , eines unserer geachtetsten Klaviermeister, spielte ein C r a m e r sches Konzert außerordentlich rein, gleich, präzis und vorzüglich das Adagio mit einem hinreißend zarten Ausdruck. Sie gehört unter unsere besten Klavierspielerinnen, die mit Ehren neben den Fräuleins K u r z b e c k , T s c h o f f e n u. a. auftreten kann.“

Es kann ein Hinweis auf Streichers Unterricht sein (v. a. bezüglich vermittelter musikalischer Ausdruckskraft), dass ihr Adagiospiel besonders hervorgehoben wird, denn auch Beethoven hebt in seinem Brief von 1796³⁷⁹ (der Bezug nimmt auf das Klavierspiel einer Streicher-Schülerin) besonders den Vortrag eines Adagio hervor (s. Zitat weiter oben). Im Jahr 1810 heiratete Franziska von Spielmann Eugen Graf Mejan (auch Mejean, Méjean), weshalb Streichers Bearbeitung von Louis Ferdinands Op. 6 bereits die Widmung den „à l’usage de Mme la Comtesse de Mejan“ trägt. Auch Carl Bertuch beschreibt ein Konzert von Franziska von Mejan, geb. von Spielmann, das er am 23. Februar 1815 (Donnerstag) im Salon Streichers hörte³⁸⁰ (s. u.). Auch seinen Schülerinnen Therese van der Nüll (Vandernull) und Fanny de Haan (Hahn), die u. a. im Eröffnungskonzert des großen Streicherschen Musiksalons 1812 sowie am 23. Februar 1815 am

³⁷⁵ Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld (1750-1821), *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, Faks.-Reprint, München/Salzburg 1976 (in der Reihe: Publikationen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), m. Nachwort von Otto Biba, S. 5.

³⁷⁶ Ladenburger, S. 36f.

³⁷⁷ Fußnote von Gustav Gugitz in: Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, München 1915, Bd. 2, S. 27 (dort Fußnote 1).

³⁷⁸ *AmZ* vom 25. November 1807, 10. Jahrg., Nr. 9, Sp. 140.

³⁷⁹ Vgl. Ladenburger, S. 35f.: Brief Beethovens an das Ehepaar Streicher, wohl vom Spätsommer 1796 (BG 22). Standort: Beethoven-Haus Bonn, Signatur: NE 95.

³⁸⁰ Hermann Freiherr von Egloffstein (Hrsg.), *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß* (Berlin 1916), S. 132f.

gleichen Ort mit einem Werk Louis Ferdinands auftrat³⁸¹, widmete Streicher Noteneditionen (s. Werksverzeichnis).

Streichers Bekanntheit als Lehrer ist weiter durch eine (kurze) Erwähnung in der Konzertbesprechung des Eröffnungskonzertes vom 16. April 1812 im neuen Streicherschen Musiksaal in der Zeitschrift *Sammler* vom 18. April 1812 dokumentiert:

„[...] der als Professor des Clavierspiels rühmlichst bekannte Hr. Streicher [...]“³⁸²

Insbesondere über Streichers Unterricht von F. X. Mozart existieren zahlreiche Dokumente, die tiefgreifende Schlüsse über Streichers Unterricht und die weitere Tradition seiner pianistischen Ideale erlauben³⁸³. Mozarts Sohn Franz Xaver war (nach einem Brief Streichers, s. u., bereits seit Franz Xavers siebtem Lebensjahr³⁸⁴, nach Nottelmann bereits seit spätestens 1801³⁸⁵) Schüler und Kostgänger Streichers. Sein viel beachtetes, erstes öffentliches Konzert am 8. April 1805 als Pianist und mit eigenen Kompositionen im Musiksalon der Streichers, zu Ehren von Joseph Haydns Geburtstag³⁸⁶, ist durch einen Brief Streichers an Breitkopf & Härtel vom 10. April 1805 beschrieben:

„[F. X. Mozart] gab den 8. April seine erste öffentliche Musik, worinnen er als Clavierspieler und Componist auftrat, und entsprach allen den hohen Erwartungen, welche man sich von seinem Talente und Nahmen machen konnte. Es wäre Unrecht von mir gewesen, wenn ich ihn, nachdem ich ihn seit seinem 7. Jahr gelehrt, nicht bey dem wichtigsten Augenblick, der für sein ganzes Leben entscheidet, aus allen Kräften hätte unterstützen wollen [...].“³⁸⁷

In einem Brief des Legationsrats Griesinger, der auch ein Vertreter Härtels in Wien war, vom 16. März 1805 wird allerdings auch eine kritische Stimme über die kompositorischen Fähigkeiten F. X. Mozarts laut, verbunden mit einer umfassenderen Schilderung der geplanten Feierlichkeiten³⁸⁸.

Wie Lütge (nach Griesinger, s. o.) schreibt, hätte in diesem Konzert Haydn selbst den jungen Mozart auf die Bühne geleiten sollen; da Haydn aber bereits

³⁸¹ Ebd. (das nicht genau bezeichnete Werk war wohl eine der Bearbeitungen Streichers).

³⁸² [Anonym], „Notitzen“, in: *Der Sammler* vom Samstag dem 18. April 1812, Nr. 47, S. 194.

³⁸³ S. besonders Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn - Schaffen und Schaffensbedingungen*. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 12-17, S. 25-31, S. 32f., S. 36, S. 42ff., S. 47, S. 79, S. 93, S. 107ff., S. 332, S. 334, S. 366ff., S. 380-383.

³⁸⁴ Brief J. A. Streichers vom 10. April 1805 an Breitkopf & Härtel, auszugsweise zitiert in: Lütge, S. 55 (Original nicht mehr bekannt).

³⁸⁵ Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn – Schaffen und Schaffensbedingungen*. [Band 2.] *Systematisches chronologisches Verzeichnis der Kompositionen von W. A. Mozart Sohn*, Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 79.

³⁸⁶ Lütge, S. 55.

³⁸⁷ Brief J. A. Streichers vom 10. April 1805 an Breitkopf & Härtel, zitiert nach Lütge, S. 55 (Original nicht bekannt), Kürzung von Lütge.

³⁸⁸ Auzugsweise zitiert in Lütge, S. 55f.

sehr gebrechlich war, wurde F. X. Mozart letztlich von seiner Mutter Constanze auf die Bühne geleitet³⁸⁹.

Vincent Novello berichtet über seinen Besuch bei Streicher 1829 in seinem Reisetagebuch, dass Streicher aus seiner Erinnerung an dieses Konzert – das allerdings bereits 24 Jahre zuvor stattfand – mitteilte, er habe Franz Xaver zum Schluss das Menuetthema aus dem ersten Finale von W. A. Mozarts Oper *Don Giovanni* vorgelegt, damit Franz Xaver Variationen darüber improvisiere.³⁹⁰ Streicher berichtete Novello weiter, Franz Xaver hätte nur widerwillig und unter Tränen zugestimmt, wäre aber schließlich beim Vortrag überaus erfolgreich gewesen.³⁹¹ Nottelmann belegt, dass F. X. Mozarts Vorspiel der Variationen (mit einer vorausgehenden Fantasie) bereits vor dem Konzert angekündigt worden waren, dass also möglicherweise nur die einleitende Fantasie improvisiert worden war³⁹², denn wahrscheinlich handelte es sich um F. X. Mozarts ebenfalls zu Anfang des Jahres 1805 im Druck erschienenen Variationen op. 2 über dasselbe Thema³⁹³, denen eine einleitende Fantasie fehlt.

Novello berichtet weiter, dass Streicher die Anwesenheit des damals bekannten Kastraten Girolamo Crescentini (1762-1846) bei dem genannten Konzert F. X. Mozarts erwähnte und dass Streicher diesen Sänger sehr schätze³⁹⁴.

Firmpate und (wenn auch sporadisch) Kompositionslehrer³⁹⁵ F. X. Mozarts war Georg Joseph (Abbé) Vogler, mit dem Streicher ebenfalls persönlich bekannt war (s. Brief Voglers an J. A. Streicher vom 28. Okt. 1804³⁹⁶) und von dessen Oper *Castor und Pollux* Streicher bereits in seinen Münchner Jahren zwei Klavierbearbeitungen veröffentlicht hatte.

Zu F. X. Mozarts Konzerten existieren zahllose Zeitungsbesprechungen, die insgesamt eine pianistische Auffassung F. X. Mozarts im Sinne der Vorstellungen beschreiben, die bereits Streicher in der Schrift *Kurze Bemerkungen* formuliert hatte; in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wurde ein Konzert F. X. Mozarts in Prag besprochen:

„[...] sein Spiel ist klar, präcis, ausdrucksvoll und von Geist und Gefühl belebt, wodurch er auch die Gemüther so ansprach, dass man es ihm verzieh, wenn er die kühnen Passagen und ungeheuern Sprünge, die man in

³⁸⁹ Lütge, S. 56.

³⁹⁰ Novello (1959), S. 162f.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn – Schaffen und Schaffensbedingungen*. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 79.

³⁹³ A.a.O., S. 78.

³⁹⁴ Novello, S. 162.

³⁹⁵ Kompositionslehrer Franz Xaver Mozarts waren nachweislich Neukomm, Vogler, Salieri und Albrechtsberger (s. Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn - Schaffen und Schaffensbedingungen*. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S 13-19), wobei gerade für F. X. Mozarts Frühwerke, die vor dem nachgewiesenen Kompositionsunterricht entstanden waren, Streichers Kompositionsanleitung sehr wahrscheinlich ist, da er bereits Franz Xavers Lehrer war (s. o.).

³⁹⁶ Vollständig publiziert in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 115.

der neuern Zeit anzustauen gewohnt ist und so sehr liebt, grossentheils verschmähete.“³⁹⁷

Johann Gänsbacher berichtet über einen Besuch im Jahr 1804 bei der Familie Mozart, als er Franz Xaver Klavier spielen hörte:³⁹⁸ Franz Xaver „[...] spielte schon vortrefflich Klavier, unter andern Bachische Fugen, auf der Stelle in einen andern Ton transponierend.“ Auch ein Briefwechsel mit Streichers hochbegabter Schülerin Lisette von Kissow³⁹⁹ belegt Streichers Wertschätzung der Werke J. S. Bachs, ebenso wie dies sein Einsatz für die verarmte Tochter Bachs, Regina Susanna zeigt (s. u., Exkurs: Der Spendenaufruf für Regina Susanna Bach 1800 / 1801 und dessen Nachwirkungen).

Die Kompositionen F. X. Mozarts weisen überdies deutliche Stilelemente der Mannheimer Schule auf⁴⁰⁰, die entweder durch Selbststudium von Werken der Mannheimer Schule, durch sporadischen Unterricht bei Abbé Vogler, oder durch Streichers Unterricht vermittelt worden sein können (hier vermutet Nottelmann ausschließlich eine Beeinflussung durch die Stückeauswahl im Instrumentalunterricht bei Streicher⁴⁰¹, nicht jedoch einen möglichen Kompositionsunterricht bei Streicher, obgleich F. X. Mozart vermutlich bereits selbst komponierte, ehe er den Unterricht bei seinen nachgewiesenen Kompositionslehrern – Vogler, Neukomm, Salieri und Albrechtsberger – begonnen hatte⁴⁰²). Auch zeigen Werke F. X. Mozarts deutliche Parallelen zu Kompositionen von C. Ph. E. Bach⁴⁰³, die Streicher möglicherweise als Unterrichtswerke nutzte⁴⁰⁴, da er C. Ph. E. Bach sehr schätzte (wie sein in *Schillers Flucht* mitgeteiltes Bestreben, bei C. Ph. E. Bach Unterricht zu nehmen, zeigt⁴⁰⁵). F. X. Mozarts zwei Schiller-Vertonungen⁴⁰⁶, eine davon bereits 1806 komponiert, lassen bei der Auswahl der Textvorlagen ebenfalls auf einen Einfluss Streichers schließen, da kein anderer Lehrer F. X. Mozarts einen vergleichbar engen und direkten Bezug zu Friedrich Schillers Werk und Person hatte.

³⁹⁷ AmZ, 22. Jg., Nr. 17 (26. April 1820), Sp. 292-294, hier: Sp. 293 (hier zitiert nach Karsten Nottelmann, W. A. Mozart Sohn - Schaffen und Schaffensbedingungen. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 383).

³⁹⁸ Walter Senn (Hrsg.), *Johann Gänsbacher. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, Thaur/Tirol 1986, S. 24 (hier zitiert nach: Karsten Nottelmann, W. A. Mozart Sohn - Schaffen und Schaffensbedingungen. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 28).

³⁹⁹ Goebl-Streicher [u. a.], S. 95-102: Briefe von Elisabeth [Lisette] von Kissow, geb. Bernhard, an J. A. Streicher vom 9. / 16. Mai 1801 (Ablehnung der Anschaffung der neuen Bach-Gesamtausgabe des Verlages Hoffmeister & Kühnel) und 15. November 1801 (geplante Anschaffung der Bach-Gesamtausgabe auf Anraten Streichers).

⁴⁰⁰ Karsten Nottelmann, W. A. Mozart Sohn - Schaffen und Schaffensbedingungen. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 108.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² A.a.O., S. 13-19.

⁴⁰³ A.a.O., S. 92f.

⁴⁰⁴ A.a.O., S. 93. F. X. Mozart besaß mehrere Foliobände mit Klavierwerken von C. Ph. E. Bach, s. ebd.

⁴⁰⁵ Kraft, S. 49 sowie a.a.O. (Anmerkungen), S. 217.

⁴⁰⁶ Franz Xaver Mozart, „Das Geheimniss“, WV IIIb: 2 (komponiert 1806) und „An Emma“, WV IIIb: 30 (komponiert 1817), s. W. A. Mozart Sohn - Schaffen und Schaffensbedingungen. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007

Auch nach den Unterrichtsjahren bei Streicher blieb Franz Xaver mit der Familie Streicher in Kontakt⁴⁰⁷. In späteren Jahren war Franz Xaver der Klavierlehrer von Ernst Pauer junior, dem Sohn von Streichers Schwiegersohn Ernst Pauer (der Streichers Tochter Sophie geheiratet hatte); Ernst Pauer junior, der später eine glänzende Karriere als Pianist durchlaufen sollte, wurde mithin zum pädagogischen Meisterstück Franz Xaver Mozarts⁴⁰⁸.

F. X. Mozart hatte nachweislich als Lehrer weiterhin ein pianistisches Ideal gelehrt und an Ernst Pauer junior vermittelt (so Nottelmann⁴⁰⁹) „[...] im Kern auf seinen [Pauers] Großvater [also Streicher] zurückging [...]“ und das Streicher auch in der Schrift *Kurze Bemerkungen* [...] dauerhaft festgehalten hatte (s. Dokumente zu Streichers musikalischer Auffassung. *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano* [...]). Zeitzeugen berichten u.a. in der Wiener *Theaterzeitung* im März 1844 über Pauers Spiel:

„Sein Spiel ist edel, würdevoll, fein nuanciert, (ohne kranke Empfinderei) im höchsten Grade correct. Er entwickelte eine sehr bedeutende Technische Ausbildung und Bravour, seine Läufe rollen perlenartig, und selbst im rapidesten Tempo glockenrein, bleibt der geschätzte Künstler seinen Zuhörern nicht eine Note schuldig; sein Anschlag ist wunderschön [...]“⁴¹⁰.

Die zweimalige Eroberung (und nachfolgende Belagerung) Wiens durch Napoleons Armee in den Jahren 1805 und 1809 hinterließ auch Spuren im Leben der Streichers; Dokumente darüber existieren nur wenige. Belegt ist durch einen Brief vom Hausarzt der Familie Streicher, dem Schädelforscher Dr. Franz Joseph Gall (dessen Hauptwerk *Nannette* im Alter nahezu vollständig ins Französische übersetzte), dass Johann Andreas Streicher zumindest zeitweise ein Anhänger Napoleons war⁴¹¹. Wie auch viele andere (darunter der befreundete Beethoven), wird Streicher diese Haltung unter der Wirkung der gewaltsamen Umsetzung der Revolution und vieler negativer Auswirkungen später revidiert haben. Mit Gall verband das Ehepaar Streicher eine engere Freundschaft, wie eine große Anzahl von sehr persönlichen Briefen Galls an das Ehepaar Streicher belegen⁴¹².

Im Jahr 1811 wird das neue Haus der Streichers an der Stelle der heutigen Adresse Ungargasse 46⁴¹³ ein erstes Mal erweitert (das Haus ist heute nicht mehr existent; der später „Neuer Streicherhof“ genannte Bau Ungargasse 27, welcher

⁴⁰⁷ A.a.O., S. 281, S. 316.

⁴⁰⁸ A.a.O., S. 380-384.

⁴⁰⁹ A.a.O., S. 383.

⁴¹⁰ *Wiener Theaterzeitung*, 37. Jg., Nr. 68 (19. März 1844), S. 282 (zitiert nach Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn - Schaffen und Schaffensbedingungen*. [Band 1], Phil. Diss. masch. Freiburg 2007, S. 382)

⁴¹¹ Brief F. J. Galls an J. A. Streicher vom 15. Oktober 1805, in: „Briefe Galls an Andreas und Nannette Streicher“, hrsg. von Max Neuburger, in: *Archiv für Geschichte und Medizin*, Bd. 10, S.3ff. Vgl. auch Erwähnung des Briefs bei Kircher (*Fluchthelfer S.*), S. 151.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Pemmer (1959), S. 37.

heute noch besteht, wurde erst 1837 von Streichers Sohn Johann Baptist bezogen⁴¹⁴). Das Wohltätigkeitskonzert zur Einweihung des 1812 zum Gebäude Ungargasse 46 errichteten⁴¹⁵ neuen Konzertsaals der Streichers am Donnerstag, dem 16. April 1812, in Zusammenarbeit mit der „Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen“ (vgl. *Sammler* vom 18. April 1812, Nr. 47, S. 194, s. Exkurs), war sehr erfolgreich. Das Datum des Eröffnungskonzertes wurde bisher in den meisten Schriften irrig als 12. April 1812 angegeben⁴¹⁶. In den Arbeiten von Pohl und Frimmel⁴¹⁷ erscheint das irri-ge Datum zu-erst, vermutlich als Pohls misslungener Versuch einer Korrektur des 1812 in den Zeitungen genannten – richtigen – Datums, da möglicherweise aus Reichardts bekannten Schilderungen der Sonntags-Matinéen⁴¹⁸ geschlossen wurde, die Konzerte seien dort immer an Sonntagen gegeben worden; dass jedoch im Streicherschen Musiksalon auch an Donnerstagen Konzerte gegeben wurden, ist u. a. durch Carl Bertuchs Konzertbesuche im Musiksalon im Jahr 1815 an verschiedenen Wochentagen belegt⁴¹⁹, s. u.; Pohl hatte allerdings noch keinen Zugang zu Bertuchs Tagebuch, das erst 1916 publiziert wurde.

Die Ausführenden des Eröffnungskonzertes waren überwiegend Laien; das Orchester, mit Ausnahme der Bläser, wurde vom bekannten Violinisten Ignaz Schuppanzigh geleitet. Aufgeführt wurden Beethovens Coriolan-Ouvertüre, eine Arie von Zingarelli, ein Klavierkonzert von Dussek (gespielt von Streichers Schülerin „Fräulein von Kurzböck“), eine Arie („Scene des Romeo an Grabe Juliettas“) aus der gleichnamigen Oper eines nicht genannten Komponisten (gesungen von „Frl. von Coubeau“⁴²⁰), die Arien wurden am Klavier begleitet vom Hoftheater-Kapellmeister Gyrowetz, sowie ein Konzert für zwei Klaviere von Dussek, gespielt von Streichers Schülerinnen Fanny de Haan und Frau Pereira, geb. von Arnstein; den Abschluss bildete ein A-capella-Chorwerk.

Die anhand mehrerer Artikel in der Zeitung *Der Sammler* gut nachvollziehbare Nachwirkung von Streichers Eröffnungskonzert zeigt, dass dieses Konzert zur Gründung der GdM führte (s. Exkurs), obgleich Streicher selbst nicht als Gründungsmitglied in den Unterlagen der GdM genannt ist (in einer Jubiläumsschrift

⁴¹⁴ Goebel-Streicher, S. 17f.

⁴¹⁵ Pemmer (1959), S. 37.

⁴¹⁶ Der 12. April 1812 wird irrig als Tag des Konzertes genannt bei: Frimmel (1925), S. 98 und 100, Frimmel (1926), Bd. 2, S. 268f., Goebel-Streicher, S. 15, sowie Ladenburger, S. 43. Richtig steht das Datum nur bei: Kircher (1994), S. 171, und in einer Fußnote von Gustav Gugitz in: Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, München 1915, Bd. 1, S. 150.

⁴¹⁷ Frimmel (1925), S. 98 und 100, sowie Frimmel (1926), Bd. 2, S. 268f. (in beiden Fällen zitiert nach dem fehlerhaft genannten Datum bei Carl Ferdinand Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien 1871, S. 3).

⁴¹⁸ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2. Bde. (Amsterdam 1810), Bd. 1, S. 345-348 (Brief v. 26. Januar 1809) und S. 371 (Brief v. 2. Febr. 1809).

⁴¹⁹ Hermann Freiherr von Egloffstein (Hrsg.), *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß* (Berlin 1916), S. 133 (Donnerstag), S. 144 (Sonntag), S. 148 (Samstag).

⁴²⁰ Gemeint ist trotz anderer Namensschreibweise die niederländische Sängerin Freiin von Gubeau, vgl. die betreffende Fußnote von Gustav Gugitz in: Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und in die Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und Anfang 1809*, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, München 1915, Bd. 1, S. 150.

des von Streicher gegründeten Evangelischen Singvereins⁴²¹ wird als Grund dafür genannt, Streicher habe sich wegen Meinungsverschiedenheiten vor der Konstituierung wieder aus der Gesellschaft zurückgezogen).

In den folgenden Jahren veranstaltete Streicher zahlreiche Konzerte (genannt „musikalische Unterhaltungen“, s. Abb. unten) in seinem Konzertsaal, bei denen (nach Äußerung von Friedrich Starke gegenüber F. Gaßner⁴²², der diese notierte) Beethoven selten als Gast fehlte und wo meist Werke für Pianoforte vorgetragen wurden. Die Anekdote Starkes schildert außerdem den gemeinsamen Besuch Beethovens mit seinem etwa 9 Jahre alten Neffen Karl:

„Im Streicherschen Hause war gewöhnlich wöchentlich musikalische Unterhaltung in einem eigens dazu akustisch gebauten Saale, wo in den Jahren...[hier, wie auch weiter unten, steht eine Lücke im Originaltext bei Nohl; Ludwig Nohl ergänzt, dass es sich seiner Meinung nach um die Jahre 1816-18 handeln müsse] Beethoven selten dabei fehlte. Es wurden meist Compositionen für Pianoforte vorgetragen. Bei dieser Gelegenheit hatte Beethoven oft seinen Neffen Karl mitgenommen. Einst schlief der Knabe, damals im ... Jahre, auf Beethovens Schooße vor dem Klavie-re während der Aufführung eines Tonstückes ein. Es wurde darauf von Beethoven etwas vorgetragen und beim ersten Accord erwachte Karl schnell und blickte freundlich auf. Man frug ihn, wie er schlafen konnte und um die Ursache seines jähen Erwachens, ob er auch wüßte, von wem das Tonstück sei; und er antwortete hastig: ‚Das ist Musik von meinem Onkel.‘ Nicht wenig trug dies Benehmen des Knaben bei, daß ihn Beethoven stets lieber gewann.“⁴²³

Der Erzieher und Theologiestudent Traugott Alberti (nach Boltes Angaben später evangelischer Superintendent in Asch/Böhmen⁴²⁴), welcher ein handschriftliches Tagebuch verfasste, das heute verschollen ist, schrieb in den Jahren 1846-1848 über den Musiksalon der Firma Streicher (dieses Zitat betrifft allerdings nur den Musiksalon während Johann Baptists Firmenleitung, wie die erwähnten Namen zeigen, jedoch nicht für die Zeit vor 1833, wie in bisherigen Publikationen, wie Frimmel⁴²⁵, angenommen wurde):

„Der Salon Streicher war damals gewissermaßen eine Vorstufe oder Vorschule für alle größeren Konzerte. Wer ein Konzert vor dem großen Publikum geben wollte, pflegte vorher im Salon der Streicher’schen

⁴²¹ Enrico Hoffmann, *Denkschrift zur Erinnerung an den hundertjährigen Bestand des Wiener Evangelischen Singvereins 1818 – 18. Jänner – 1918* (Wien, 30. Oktober 1918), S. 3 (Fußnote). Standort: GdM, Signatur: 9283/117.

⁴²² Erstmals publiziert bei Ludwig Nohl, *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Stuttgart 1877, S. 146f.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Bolte, S. 19.

⁴²⁵ Frimmel (1925), S. 94: dort wird nicht deutlich auf die spätere Entstehungszeit von Albertis Tagebuch hingewiesen und das Zitat sinnentstellend verkürzt.

Pianoforte=Fabrik vor einem geladenen Publikum von Kunstkennern zu konzertieren, so die Sängerin Lutz aus Prag, vor allem Jenny Lind.“⁴²⁶

Zahlreiche Zeugnisse über Konzerte im Streicherschen Konzertsaal während J. A. Streichers Lebenszeit sind erhalten, so berichtet der Weimarer Buchhändler Carl Bertuch, der (stellvertretend für seinen unpässlichen Vater) als Vertreter der deutschen Buchhändler zusammen mit Johann Friedrich von Cotta (mit dem zusammen er in Wien viel Zeit verbrachte, oft in Gesellschaft des Bildhauers und Schiller-Weggefährten Dannecker⁴²⁷) am Wiener Kongress teilnahm und an einem Gesetz über die Pressefreiheit und gegen Raubdrucke mitarbeitete⁴²⁸, in seinem Tagebuch:

„D o n n e r s t a g , 23. F e b r [1815].

...Des Morgens 11 Uhr zu Streicher, Ungargasse ... gefahren, der von 11 bis gegen 2 Uhr ein treffliches Concert nach Einladung durch Billets (ohne Entrée) giebt in einem schönen Saal, durch Büsten erlauchter Musikfreunde und großer Musiker geziert.

Zuerst ein Doppel Concert auf 2 Pianofortes von Streicher und dem Fräulein Hahn ausgeführt. Vom Prinz Louis von Preußen, voller Passion.

Gräfin Appony geb: Nogarella singt eine italienische Arie mit großem Geschmack und innigem Gefühl –

Ein junger Flötenspieler. – Fr. v. Mejean, geb: Baronin Spielmann, Variationen auf dem Flügel mit großer Virtuosität – Fräulein Gobeau [sic] etwas zitternd eine Arie zu reich verziert.

Die Gesellschaft ausgewählt. Großfürstin Maria, Graf Bückeberg, Lord Cathcart und andere da. – ...“⁴²⁹

Bei den Variationen, die Franziska von Mejan spielte, kann es sich um eines der zahlreichen Variationswerke Streichers handeln. Bertuch besuchte außer diesem mindestens zwei weitere Konzerte bei Streicher (eines davon am Sonntag den 12. März 1815, das Konzert war „sehr voll“⁴³⁰). Auch Carl Bertuchs allgemeine Beschreibung Streichers ist vorteilhaft: „er ist selbst trefflicher Clavierspieler und Musikkenner“⁴³¹.

⁴²⁶ Zitiert nach der ersten Veröffentlichung dieses Auszuges bei Bolte, S. 19.

⁴²⁷ Cotta und Dannecker waren später im Übrigen Kontaktpersonen Streichers in Bezug auf Schillers Grablegung; Cotta wurde der Verleger von Streichers Schrift *SF*. Es ist wahrscheinlich (aber nicht belegt), dass beide während des Wiener Kongresses auch mit Streicher zusammentrafen.

⁴²⁸ Hermann Freiherr von Egloffstein (Hrsg.), *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß* (Berlin 1916), S. 11 [Einleitung zum Tagebuch Carl Bertuchs].

⁴²⁹ A.a.O., S. 132f. (die im Text durch Punkte gekennzeichneten Kürzungen gehen auf den Herausgeber Egloffstein zurück, der im Vorwort generell auf eine vorgenommene Textauswahl hinweist).

⁴³⁰ A.a.O., S. 144.

⁴³¹ A.a.O., S. 104.

Johann Friedrich Reichardt schreibt 1809 über einen seiner Besuche der Matineen⁴³² (noch nicht im großen Musiksaal):

„Auch vom Sonntage habe ich Dir noch einen recht hohen Kunstgenuß nachzuholen. Frau von P e r e i r a und Fräulein von K u r z - b ö c k hatten mir und einigen anderen echten Musikfreunden einen ausnehmend großen Genuß bereitet. Ihr jetziger Klavierlehrer, der vortreffliche Instrumentenmacher S t r e i c h e r , der die würdige Tochter des genialen Augsburger S t e i n , auch eine brave Klavierspielerin, zur Frau hat, und dessen Äußeres schon den denkenden und fühlenden Künstler verräth; hatte für die beiden kunstreichen Damen das herrliche Quartet aus F-Moll von unserem verewigten Prinzen L o u i s F e r d i n a n d mit vieler Kunst und Geschicklichkeit für zwei Fortepianos gesetzt, und die sehr schweren Sätze mit der größten Sorgfalt lange mit den Damen eingeübt. So hörten wir nun an einem schönen hellen Morgen in Streichers Wohnung, auf zwei der schönsten Fortepiano's dieses Meisters, von schönen, kunstvollen Händen jene höchst geniale Komposition mit einer Vollendung vortragen, wie man selten etwas hört. Die zarten Kunstseelen gingen mit so vielem Geist und Gefühl in die sublimen und schönen Gedanken und Phantasien des Komponisten ein, und übten die größten Schwierigkeiten mit so vieler Präzision und Rundung aus, daß sie wahrlich eine ganze Welt voll Musik um uns her zauberten. Nur sehr wenige ganz auserwählte Kunstfreunde nahmen Theil an dieser hohen Lust, und das erhöhte sie noch. Die schöne, gefühlvolle Fürstin K i n s k y , die ihr eigenes vortreffliches Instrument dazu hergeschickt hatte, mit ihrer Schwester, und ihrem Schwager, die Frau von H e n n i g s t e i n , und der Fürst L o b k o w i t z machten das ganze edle Publikum aus. Nur selten genoß ich ein so schönes Kunstwerk in so ganz vollendeter Darstellung, und ich kann wol sagen, mir war bei der Rückfahrt in dem offenen Wagen des Fürsten Lobkowitz unterm reinen, sonnenhellen Himmel recht himmlisch wohl. Die großen und lieblichen Gedanken, der tiefmelancholische Charakter der ganzen Komposition, oft von den reinsten Sonnenblicken durchströmt, in denen sich ein Himmel öffnet, tönten noch so hell, so tief in meinem Innern nach; den Geist des edlen Prinzen, den ich gerade dieses Quatuor, in dem seine ganze bessere Seele so glühend lebt, so oft mit Entzücken vortragen hörte, umschwebte mich so rein, so hell, daß ich die hohe Macht seines Genies und seinen unersetzlichen Verlust tiefer als je empfand, und sich die hohe Lust in innige Wehmuth auflöste.“

Bei der genannten Bearbeitung Streichers handelt es sich um das Quartett in f-Moll von Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) für zwei Klaviere

⁴³² Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde., Amsterdam 1810, Bd. 1, S. 345-348 (Brief vom 26. Januar 1809).

(StreiWV 328). Reichardt berichtet im Februar erneut über eines der Streicherschen Konzerte:

„Das wunderschöne Duett von zwei Fortepiano's bei S t r e i c h e r haben wir am Sonntage noch einmal genossen, und die kunstreichen Damen trugen es wieder mit derselben Vollkommenheit vor.“⁴³³

Die viel zitierte, angebliche Erwähnung Reichardts, dass im Streicherschen Salon häufig die neuesten Klavier- und Kammermusikwerke Beethovens zur Aufführung kamen⁴³⁴, wurde Reichardt jedoch irrig zugeschrieben und ist nicht in seiner Schrift enthalten. Trotzdem ist es aufgrund der engen Freundschaft von Beethoven und J. A. Streicher und seiner Frau sehr nahe liegend, dass dort auch Beethovens neueste Werke aufgeführt wurden.

⁴³³ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde. (Amsterdam 1810), Bd. 1, S. 371 (Brief v. 2. Febr. 1809).

⁴³⁴ So erwähnt u. a. bei Frimmel (1925), S. 93, und (1926), Bd. 2, S. 264, sowie bei Ladenburger, S. 42f. Es ist unerklärlich, weshalb Frimmel das Zitat sogar in Anführungszeichen setzt; möglicherweise gibt Frimmel das Zitat nach einer nicht genannten Sekundärquelle wieder, in der Reichardt falsch zitiert wurde. Die von Gugitz herausgegebene und kommentierte Neuausgabe (Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, München 1915) enthält das Zitat jedoch ebenfalls nicht.



Einladung zur musikalischen Unterhaltung in der Firma Streicher, vom 4. Nov. 1832
(Original: Wien Museum, I.N. 96.825)

Im Jahr 1820 las Streicher in der Zeitung⁴³⁵ über die näheren Umstände von Schillers Grab in Weimar. Er war hoch entsetzt über die Tatsache, dass nicht einmal ein Grabstein existierte, Schiller in einer Mehrfachbestattung im Kassengewölbe in Weimar beigesetzt worden war und Schillers Sarg nicht gekennzeichnet war⁴³⁶. Die nachfolgenden Ereignisse waren folgenschwer (zu den näheren Zusammenhängen, s. Exkurs: Die Suche nach Schillers Gebeinen / Streicher und die Schiller-Denkmale). Unter anderem nahm Streicher diese Situation zum Anlass, seine Lebenserinnerungen vorzeitig zu verfassen und zu veröffentlichen⁴³⁷ (obgleich diese letztlich doch, wie ursprünglich geplant posthum erschienen, unter dem Titel *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in*

⁴³⁵ Vgl. u. a. Brief von J. A. Streicher an Christophine Reinwald vom 30. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 343-347. Noch ist unklar, welcher Zeitungsartikel der erste war, aus dem Streicher dies erfuhr. Zu den verschiedenen Möglichkeiten, s. Exkurs: Die Suche nach Schillers Gebeinen / Streicher und die Schiller-Denkmale.

⁴³⁶ Vgl. u. a. Brief von J. A. Streicher aus Wien an Cotta vom 17. Sept. 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 328f., sowie Brief von J. A. Streicher an Ernst von Schiller vom 16. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 340-343.

⁴³⁷ Vgl. u. a. Brief von J. A. Streicher an Ernst von Schiller vom 16. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 340-343.

*Mannheim von 1782 bis 1785*⁴³⁸. Die Briefwechsel Streichers mit zahlreichen Persönlichkeiten in Weimar und mit Schillers Familie, zum einen um eine Verbesserung der Bestattungsumstände zu erwirken, zum andern um sein Buch SF mit Informationen aus Schillers Umfeld abzugleichen und zu erweitern, zogen sich von da an bis zu seinem Lebensende⁴³⁹.

Im Jahr 1831 brach in Wien die Cholera aus; dies brachte auch für Streicher zusätzliche Pflichten und Belastung, da er im Rahmen der am 6. Juli 1831 durch kaiserliche Anordnung eingerichteten Sanitäts-Kommission⁴⁴⁰ als Aufseher („Sections-Commissär“⁴⁴¹) mehrere Häuser überwachte, 8-10 Häuser waren der Regelfall⁴⁴². Die erste Cholera-Erkrankung im Bezirk Landstraße, wo Streicher wohnte, war am 31. August 1831 gemeldet worden, die letzte am 19. November des selben Jahres; der Höhepunkt der Epidemie war dort Mitte Oktober, als täglich 11 bis 12 neue Erkrankungen gemeldet wurden⁴⁴³. Die Pflichten eines Sections-Commissärs waren⁴⁴⁴: die Erkennung und Meldung von neuen (vermuteten) Cholera-Erkrankungen und die Meldung, ob eine Versorgung im Spital (einem speziell eingerichteten Krankenhaus) notwendig ist, die Sicherstellung, dass Medikamente im Haus vorhanden sind sowie, falls eine vermutete Cholera-Erkrankung vorlag, die sofortige Anordnung, dass das betreffende Haus abgesperrt wurde. Außerdem war seine Pflicht die Überwachung der Hygiene in den Häusern und des Aufenthaltes fremder Personen in den Häusern, alles durch mindestens einen Besuch jeden Hauses täglich um spätestens 7 Uhr morgens. Neben diesen wohl eher für alle Betroffenen unangenehmen Aufgaben hatte ein Sections-Commissär hingegen auch die Versorgung der mittellosen Personen zu sichern, und beispielsweise Nahrung, Kleidung, Betten oder auch Geld bereit zu stellen, wofür er sich auch bei den wohlhabenden Bürgern der Section um Spenden bemühen sollte und „auf freundschaftlichem Wege auf die Gemüther der übrigen wohlhabenderen Sections-Bewohner zu wirken“⁴⁴⁵. Es kann davon ausgegangen werden, dass Streicher zuerst mit eigenen Mitteln half, da seine Fami-

⁴³⁸ Johann Andreas Streicher, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart/Augsburg 1836.

⁴³⁹ Die Briefwechsel in diesen Angelegenheiten sind nahezu vollständig wiedergegeben in der Dokumentensammlung im Anhang von Krafts Edition von SF: Kraft (Dokumente), S. 314-428.

⁴⁴⁰ Joseph Johann Knolz: *Darstellung der Brechruhr-Epidemie in der K.K. Haupt- und Residenzstadt Wien, wie auch auf dem flachen Lande in Österreich unter der Enns, in den Jahren 1831 und 1832, nebst den dagegen getroffenen Sanitäts-polizeilichen Vorkehrungen*“ Wien 1834 (Standort: Institut für Geschichte der Medizin Wien, Signatur: 3285/111a), S. 223f. Die Commission hatte jedoch erst bei Ausbruch der Cholera in Wien in Kraft zu treten, vgl. ebd.

⁴⁴¹ Vgl. Kircher (1994), S. 177, nach Brief Streichers an seine Schülerin Marie von Rosthorn vom 18. Aug. 1831 (Stadt- und Landesbibliothek Wien, Sign. 53.273), s. u.; Streicher war jedoch kein Districts-Commissär, wie irrig bei Kircher, sondern Sections-Commissär, wie aus Streichers Schilderung seines Aufgabenkataloges im genannten Brief ersichtlich ist. Sections-Commissäre wurden von den Hauseigentümern und dem direkt übergeordneten Abteilungs-Commissär der Section ausgewählt; es sollten nur besonders verantwortungsvolle Bürger aus der betreffenden Section dazu ernannt werden, s. Knolz, S. 243.

⁴⁴² Knolz, S. 241f.

⁴⁴³ Statistik, enthalten in: a.a.O., S. 68f.

⁴⁴⁴ A.a.O., S. 247f.

⁴⁴⁵ Ebd.

lie zu den Wohlhabenderen gehörte und er bereits mehrfach als Wohltäter aufgetreten war, so für die betagte Bach-Tochter Regina Susanna (s. Exkurs).

Die Arbeit der Sections-Commissäre entfiel ab dem 1. Nov. 1831⁴⁴⁶, nachdem kurz zuvor am 4. Oktober der Kaiser mit einem öffentlichen „Handbillett“⁴⁴⁷ das Pest-Reglement aufgelöst hatte, nach dem bisher vorgegangen worden war, und die Versorgung „nach den für epidemische und ansteckende Krankheiten bestehenden Vorschriften“⁴⁴⁸ anordnete.

Der stetige Krankenbesuch beanspruchte Streicher gesundheitlich, glücklicherweise blieb die Familie Streicher aber von der Cholera verschont. Marie von Rosthorn schrieb er über seine Aufseher-Tätigkeit (der Briefwechsel mit seiner Schülerin Rosthorn dokumentiert unter anderem die Zeit der Cholera in Wien):

„Ein Talisman an den Händen, benahm jeden Abscheu. Zwei Tage mußte ich das Bette und eben so lang das Zimmer hüten, weil mir der starke Gegenzug in den Häusern und Gängen, eine Art KopfFieber verursachte.“⁴⁴⁹

Die *Wiener Zeitung* vom 10. September 1831 (Titelseite) meldete außerdem, dass Streicher zwei „Dunstmaschinen“ mit Weingeist „und einer angemessenen Quantität aromatischer Kräuter“ für das „Spital in Erdberggasse 106“ zur Heilung von Cholerakranken spendete.

Hermann Rollett, dessen Vater Dr. Anton Rollett ein enger Freund und Hausarzt (als Nachfolger des Dr. Gall) der Familie Streicher war⁴⁵⁰, berichtet anschaulich über das äußere Erscheinungsbild des betagten Johann Andreas Streicher, von dem er auch viel über Schiller und deren Jugendfreundschaft erfahren hatte⁴⁵¹:

„Ungemein bestimmt prägte sich ebenso die ganze Erscheinung, die Gestalt und das Wesen des alten S t r e i c h e r dem Gedächtnisse ein. Er ragte wie ein schöner Ueberrest des vorigen Jahrhunderts in das unsere herein. Große, schlanke, aber nicht hagere, vielmehr etwas starkknochige Figur, entschieden ausgebildeter Kopf in Schädel und Angesicht, letzteres mit kräftiger, ein wenig gebogener Nase, stark gefurcht, doch wohlgefärbt und meist in heiterer Miene ausblickend, stets sorgfältig rasiert und am Scheitel dichtes, ziemlich kurz geschnittenes Haar, lebendige Weise des Begegnens und Gesprächs, welches er oft laut und lachend und zwar in immer noch schwäbelndem Dialekt führte; und dazu das Charakteristische

⁴⁴⁶ A.a.O., S. 296.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Auszug aus Johann Andreas Streichers Brief an Marie von Rosthorn vom 18. August 1831, Standort: Stadt- und Landesbibliothek Wien, Sign. 53.273, hier zitiert nach Kircher (1994), S. 178.

⁴⁵⁰ Goebel-Streicher [u. a.], S. 154.

⁴⁵¹ Hermann Rollett, *Begegnungen. Erinnerungsblätter (1819-1899)*, Wien 1903, S. 24f. Hermann Rollett verfasste auch das Theaterstück *Schillers Besuch*, in dem Schiller seinem Freund Streicher aus der Jugendzeit gedenkt, a.a.O., S. 21 (Rollett schildert weit schweifend seine Begegnungen mit J. A. Streicher, die hier nur gekürzt wiedergegeben werden können).

seiner äußeren Erscheinung hinsichtlich seiner eigentümlichen Tracht. Ich erinnere mich nämlich, S t r e i c h e r gewöhnlich ganz in lichtgrauer Kleidung gesehen zu haben, den frackartigen, lang- und breitgeschoßten Rock im Schnitt des vorigen Jahrhunderts; kurzes enges Beinkleid mit hohen Gamaschen, Klappenkappe mit großem Schirm – alles, wie gesagt (auch der Schirm) von gleichem lichtgrauen Stoff; dazu ein täglich frischgenommenes breites weißes Halstuch und das Hemd vorn auf der Brust mit einer vorstehenden zierlichen Krause. Ein Stock mit beinernem oder manchmal auch einer mit goldenem Knopf in der beim Sprechen fast immer hastig agierenden Hand war stets sein Begleiter.“⁴⁵²

Rollett beschreibt auch Streichers Frau Nannette⁴⁵³:

„In unvergesslicher Weise prägten sich gewiß jedem, der die heiter-offene Frau einmal gesehen, ihre zwar etwas hartgeformten, scharfkantigen, aber sprechenden Züge mit intelligentem und zugleich wohlwollendem Ausdruck und ihr lebhaftes, in Art und Ton der Sprache fast männliches Wesen ein.“

1832, Etwa ein Jahr vor seinem Tod, schreibt Streicher an seine frühere Schülerin Marie von Rosthorn, dass er der Flucht mit Schiller gedenke, die nun genau 50 Jahre zurück liege:

„Wien, am 17ten Sept. 1832.

Meine theuerste, meine verehrteste Freundin!

Ich habe diesen ganzen Tag in tiefem Nachdenken, in der süßesten, angenehmsten Wehmut verlebt, und ich weiß diese Stimmung nicht angemessener zu unterhalten, als, indem ich an Sie, an mein liebes Kind schreibe, und Ihnen die Ursache davon sage.

Es sind heute volle 50 Jahre [Streicher war auch damals noch in der irrigen Annahme, das Datum der Abreise aus Stuttgart sei der 17. und nicht, wie eigentlich richtig, der 22. September gewesen, s. o.], als ich dem edelsten Jüngling, dem größten Dichter Deutschlands, welchen es je hatte und Nie mehr haben wird; zu seiner Flucht aus einer Tirannischen Slaverei behülflich war, und die Stunde ist nicht mehr ferne, in welcher das gefährliche Wagestück ausgeführt wurde. Arm an Mitteln; unbeachtet von andern; mit Nichts als ein wenig Talent; mit einem glühenden Enthusiasmus für alles Große, Edle und Schöne; mit einem unbeugsamen Willen das auszuführen was ich als recht erkannte; wagte ich mich auf die trügerische See des Lebens, noch ohne Erfahrung wie ich das Ruder meines Schiffeins führen sollte, aber mit dem festen Vorsatz es lebend nicht aus der Hand zu lassen. Der Seegen meiner vortreflichen, frommen Mut-

⁴⁵² A.a.O., S. 23f.

⁴⁵³ A.a.O., S. 23.

ter, war der größte Reichthum den ich mitnahm; ihr Gebet die einzige Stütze, von der sich Hülfe in Noth versprechen ließ. Jetzt, jetzt flossen die Thränen um ihren einzigen Sohn [s. o.: wohl im übertragenen Sinne gemeint, als „letzten, noch bei ihr wohnenden Sohn“ oder „um den, ihr besonders am Herzen liegenden Sohn“, da Streicher eigentlich mehrere ältere Brüder hatte], ihre einzige Hoffnung, ihren Stolz.

Sage doch Niemand daß er jemals warhaft glücklich gewesen, wenn er nicht arm, nicht in einer gefährlichen Lage war; wenn er den Kummer, den Schmerz der Eltern nicht mit beweinte; wenn er nicht ihre Thränen sah von Sorgen ausgepreßt. Wie viel mein theures Kind! wie viel entbehren Sie in Zukunft, daß Sie immer in einer wolhabenden Stellung waren – und will es Gott, auch künftig seyn werden. In herben, bitteren Umständen lernt man erst was Eltern sind, und welchen Aufopferungen sie sich hingeben! Wenn ich nun an den zurück denke, der schon auf Erde den Himmlischen zugezählt werden durfte, wie hoch muß ich es dem Schicksal Dank wissen, daß unter den vielen Jugendfreunden die er hatte, ich der einzige war, der den Muth hatte den Sprung der Freiheit mit ihm zu wagen, und wenn dieser mislänge, einer langdauernden Gefangenschaft Trotz zu bieten.

Und wie gütig, wie liebevoll hat mich die Vorsehung geleitet! Auf rauhen, ungebahnten Pfaden lehrte sie mich den Fuß zu setzen, daß ich nicht strauchelte. Sie bewahrte mich, so schwärmerisch auch mein Gefühl war, Nie etwas unmögliches, unausführbares zu verlangen. Sie führte mich so, daß ich mir nur Handlungen des Leichtsinns, der *H e f t i g – k e i t*, aber – und dieß ist der höchste Grund zur Beruhigung – durchaus keine Niedrigkeit vorwerfen darf.

Und welchen Namenlosen Dank müßte ich erst aussprechen, wenn ich die Seeligkeiten aufzählen wollte, die mir die Tonkunst gewährte! [es folgen Schilderungen seiner Zufriedenheit mit dem Erreichten sowie eine Antwort auf ein früheres Schreiben von Marie v. Rosthorn]⁴⁵⁴

Marie von Rosthorn, später verh. Schuh, war es auch, die Streicher die große Schiller-Büste, eine Kopie der bekannten Dannecker-Büste, geschenkt hatte, um ihn zu motivieren, in seinen letzten Lebensjahren trotz dem (oft für Streicher großen Aufwand und seinem zunehmenden Alter), sein Fluchtbuch fertig zu stellen, das heute als eines der authentischen biografischen Dokumente über Schiller gilt. Streichers einziges erhaltenes Kunstlied (*La pensée de l'objet chéri*, StreiWV 101) war sehr wahrscheinlich ein Geschenk an Marie von Rosthorn (s. Das kompositorische Schaffen. Analyse einzelner Werke).

Nannette verstarb am 16. Januar 1833 (Todesursache laut Totenprotokoll im Archiv der Stadt Wien: „Lungenlähmung“), Johann Andreas, der schwer krank zu

⁴⁵⁴ Zitiert nach Kraft, S. 414-416. Standort des (unvollständig erhaltenen) Originals: Stadt- und Landesbibliothek Wien.

seinem Sohn in das Nachbarhaus Ungargasse 45 gezogen war, starb dort kurz darauf am 25. Mai 1833 (Todesursache laut Totenprotokoll im Archiv der Stadt Wien: „Lungengeschw.“, wohl abgekürzt für Lungengeschwüre). Nannette und Johann Andreas wurden nebeneinander auf dem St. Marxer Friedhof beerdigt, später veranlasste Johann Baptist die Umbettung in den neu eröffneten evangelischen Matzleinsdorfer Friedhof (wo 1871 auch Johann Baptist bestattet wurde), da seit 1783 in Wien Katholiken und Protestanten (also auch Johann Andreas und Nannette) in fünf gemeinsamen kommunalen Friedhöfen bestattet worden waren⁴⁵⁵. Seit 1891 hat die Familie Streicher ein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof in Sichtweite von Beethovens Grabmal.

Der Sohn Johann Baptist war früh in den Betrieb eingelernt worden. Während einer ausgedehnten Reise 1821/22⁴⁵⁶ hatte er u. a. herausragende europäische Klavierbaubetriebe studiert und war nach seiner Rückkehr im Jahr 1823 als Teilhaber in den Betrieb der Mutter eingetreten, den er nach dem Tode der Mutter 1833 als alleiniger Inhaber übernahm⁴⁵⁷. Unter den von ihm patentierten Neuerungen sind die überschlägige Zugzungenmechanik (patentiert 1823), die hinterständige Stoßzungenmechanik (patentiert 1831, Kombination von Englischer und Wiener Mechanik) und eisenverstärkte Stimmstöcke (patentiert 1842, angewandt bereits 1841)⁴⁵⁸. Der Klangcharakter der Instrumente veränderte sich unter seinem Einfluss weiter in Richtung eines kraftvolleren Ideals⁴⁵⁹. Johann Baptist erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter die Ernennung zum k.k. Hof-Fortepiano-Verfertiger⁴⁶⁰. Für seine Instrumente erhielt Johann Baptist, wie u. a. auch Steinway, im Jahr 1876 die Goldene Medaille der Weltausstellung⁴⁶¹. Nach Johann Baptists Tod im Jahr 1871 übernahm sein Sohn Emil Streicher (1836-1916) die Firma als alleiniger Inhaber; er löste die Firma Streicher bereits 1896 auf⁴⁶².

Eine Gedenktafel an einem der Wohnorte J. A. Streichers gibt es heute nicht mehr (das zweite Wohn- und Firmengebäude in der Ungargasse 46 trug jedoch bis zum Abriss eine Tafel), ebenso wenig existiert eine Gedenktafel am heute noch erhaltenen Gebäude Ungargasse 27, in dem Johann Baptist Streicher die Firma weiter führte und wo als Gast der Firma Streicher viele namhafte Künstler konzertierten und übten, darunter Clara Schumann, Jenny Lind und Johannes Brahms⁴⁶³.

⁴⁵⁵ Goebel-Streicher [u. a.], S. 152f.

⁴⁵⁶ Das umfangreiche und für die Streicher-Forschung informative Reisetagebuch wird zum Zeitpunkt der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit von Uta Goebel-Streicher zur Veröffentlichung im Verlag Schneider, Tutzing, vorbereitet, mit umfangreichem Kommentar.

⁴⁵⁷ Christoph Öhm-Kühnle, Artikel „Streicher (Familie)“, in *MGG2P*, Bd. 16 (2006), Sp. 169-171, hier: Sp. 170.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Bolte, S. 36.

⁴⁶² Christoph Öhm-Kühnle, Artikel „Streicher (Familie)“, in *MGG2P*, Bd. 16 (2006), Sp. 169-171, hier: Sp. 170.

⁴⁶³ Goebel-Streicher, S. 18.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12^{ten} Februar.N^o. 7.

1834.

Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken.

Schneller, als die Seinen und seine Freunde es ahnen konnten, ward auch der Mann, der in den ersten Monaten verflorenen Jahres dem Leben und Wirken der Frau Nannette Streicher, geb. Stein, in diesen Blättern ein würdiges Denkmal setzte *) und mit dieser wahren, treuen Schilderung der Gattin und Gefährtin seines Lebens die Opfer seiner Liebe und seines Dankes brachte, in eine bessere-Welt abgerufen.

Nachstehende Angaben mögen als ein dem Wirken des Verblichenen im Gebiete der Tonkunst mit Recht gebührender Nachhall gelten und dem musikalischen Publicum, welchem der Name Andreas Streicher in vielfacher Beziehung rühmlich bekannt ist, werden sie um so interessanter erscheinen, als es dadurch die Erfahrung, „dass das wahre Talent durch die drückendsten Umstände sich Bahn bricht und sein Ziel erreicht“, neuerdings bestätigt findet.

Johann Andreas Streicher wurde am 13ten December 1761 zu Stuttgart geboren. Er verlor seinen Vater, Steinhauer und Baumeister daselbst, vor seiner Geburt und wurde der dürftigen Umstände halber, in welchen die Mutter lebte, in das dortige Waisenhaus aufgenommen, wo er sich bald durch seine seltenen Fähigkeiten auszeichnete. Als er nach Verlauf einiger Jahre in das mütterliche Haus zurückgekehrt war, verrieth er besondere Lust und viel Talent zur Musik. Die bedrängte Lage der Mutter gestattete jedoch weder, ihn in dieser Kunst ausbilden zu lassen, noch ihn in höhere Schulen zu schicken, und er blieb daher auf den Unterricht der unteren Schulklassen beschränkt.

In seinem 17ten Jahre fing er erst an, Klavier zu spielen. Ein alter Schulmeister war hierin

sein erster und einziger Lehrer. Bald konnte dieser den schnell auffassenden, für die Musik reich begabten und eifrigen Schüler nichts mehr lehren. Der kleine Vorrath von Musikalien war bald erschöpft und der Jüngling versetzte, um diesem Mangel abzuhelfen, die erlernten Stücke in alle Dur- und Moll-Tonarten. Allein der unermüdete Fleiss, mit welchem er diesen Uebungen oblag, so wie der jugendliche Feuereifer, von welchem er verleitet ward, oft die Nächte am Klavier zu durchwachen, erschöpften seine Kräfte und er verfiel in eine schwere Krankheit. Kaum war er davon genesen, so setzte er seine ununterbrochenen Studien mit verjüngter Lust und eiserner Beharrlichkeit fort, suchte durch Umgang mit Tonkünstlern möglichst zu gewinnen, und bildete seine Geistes-Anlagen immer mehr aus.

Er war nun in der Musik so weit fortgeschritten, dass er eine Reise nach Hamburg unternehmen wollte, um daselbst bey dem berühmten Emanuel Bach Composition zu studiren, für welchen Fall ihm einige in Hamburg wohnende Verwandte die beste Unterstützung versprochen hatten.

Die Ausführung dieses Vorhabens wurde durch den Umstand verhindert, dass Schiller, welcher damals Militär-Arzt und Streicher's vertrauter Freund war, sich dem lästigen Verbote: „Ausser seinem Fache Etwas zu schreiben“ durch heimliche Entfernung von Stuttgart entziehen wollte und deshalb den Beystand seines Freundes in Anspruch nahm. Dieser leistete ihm solchen mit aller Hingebung, begleitete ihn nach Mannheim und Frankfurt a. M. und dachte erst an sich, als er den Freund geborgen wusste.

Indessen war das ursprünglich für Hamburg bestimmte Reisegeld erschöpft, und Streicher wählte vorläufig Mannheim zu seinem Aufenthaltsorte, wo er Musikunterricht ertheilte und ihm die churfürst-

*) 5ten Juny 1833, No. 25.
36. Jahrgang.

liche Kapelle vielfache Gelegenheit zu weiterer Ausbildung bot.

Später ging er nach München und widmete sich vorzüglich mit günstigem Erfolge dem Klavierunterrichte. Um diese Zeit componirte er einige Ballette, mehre Klavier-Sonaten, Variationen, Exercitien, Cantaten u. s. w., von welchen Compositionen mehre in Stich erschienen und ihm Antheil an einer Musikalienhandlung verschafften. Seine Verhältnisse führten ihn öfters nach Augsburg, und dort lernte er seine nachmalige Gattin Nannette Stein, Tochter des berühmten Orgel- und Klavier-Instrumentenmachers, kennen. Er verehelichte sich mit ihr, und als sie Anno 1794 nach Wien übersiedelte, um daselbst die von ihrem seligen Vater erlernte Verfertigung der Pianoforte fortzusetzen, widmete er sich auch hier dem Klavierunterrichte mit solchem Glücke, dass er bald als der erste Meister in seinem Fache anerkannt wurde. Als aber nach und nach das Pianofortegeschäft sich immer mehr ausdehnte und dessen alleinige Führung seiner Frau zu beschwerlich ward, zog er sich von dem Klavier-Unterrichte immer mehr zurück und unterstützte seine Gattin durch thätiges Eingreifen in das Geschäft auf das Erfolgreichste. Obschon er bereits im 40sten Jahre seines Alters stand, als er sich auf dieses ihm bisher fremd gewesene Fach warf und die ihm durch viele Mühe und Anstrengungen lieb gewonnene Bahn verliess, so brauchte er bey seinem rastlosen Eifer und Scharfblick doch nicht lange, um in das Wesentliche dieser mechanischen Kunst tief einzudringen. Genau mit der Behandlung und den Ansprüchen an ein Instrument bekannt, auf welchem er so lange und so ausgezeichneten Unterricht ertheilt hatte, war es ihm bald möglich, im Vereine mit seiner thätigen Gattin, seinen Instrumenten jene echt musikalischen Vorzüge zu verleihen, welche sie den feinen Kennern so schätzbar und vielfach zu Mustern für Andere gemacht haben.

Was er seit dieser Epoche in der Musik leistete, geschah blos aus reiner Liebe zur Kunst. Seine freyen Stunden waren fortwährend ihr geweiht, und ohne Nebenabsicht war er immer bereit, aufkeimende Talente durch Unterricht, Rath und That zu unterstützen. Im Winter fanden dann in seinem geräumigen Locale kleine und grössere Concerte statt, bey denen seine früheren Schüler, so wie die vorzüglichsten Dilettanten und Künstler bereitwillig mitwirkten. Was er hinsichtlich solcher

Aufführungen leistete, ist allgemein bekannt, und die musikalischen Mittags-Unterhaltungen in seinem Salon wurden ihrer Vorzüglichkeit wegen von zahlreichen Zuhörern aus den gebildetsten Ständen Wiens, vielen Fremden, und nicht selten von einem grossen Theile des hohen Adels besucht. Die schönsten Concerte dieser Art fanden zur Zeit des Congresses statt, wo selbst Seine K. K. Hoheit, der als Kenner und Beschützer der Tonkunst hoch verehrte Erzherzog Rudolph einigen Aufführungen beyzuwohnen geruhte, und sich stets eine glänzende Versammlung interessanter und hoher Fremden hierbey einfand.

Was jene musikalischen Genüsse den Zuhörern besonders werth und unvergesslich machte, war nicht nur der Umstand, dass die vorzüglichsten Werke der Tonkunst gegeben, sondern selbe auch in möglichster Vollendung ausgeführt wurden; denn Streicher beharrte auf seinen Forderungen an Künstler um so strenger, als ihm jede oberflächliche und mittelmässige Ausübung unerträglich war und er bey seinen musikalischen Aufführungen nicht die Sinne nur auf Augenblicke angenehm beschäftigten, sondern durch die Musik das Gemüth erheben, für alles Schöne und Gute begeistern und dem fühlenden Zuhörer einen Begriff von wahrer Musik geben wollte. Mit gleicher Strenge forderte er bey dem Vortrage von Gesangstücken nicht nur Reinheit des Tons, sondern auch eine richtige, deutliche Aussprache und Declamation dessen, was mittelst des Gesanges vorgetragen werden sollte. Was seine Beharrlichkeit und sein glühender Eifer da vermochte, wo es die Beförderung wohlthätiger Absichten galt, bewährte er ausser vielfältigen anderen Gelegenheiten am Vorzüglichsten bey dem Unternehmen einer grossen Musik im Jahre 1812 zum Besten der Abgebrannten Badens nächst Wien, zu welchem Ende Händel's grosses Oratorium: *Timotheus oder die Gewalt der Musik*, durch 579 Künstler und Dilettanten aufgeführt wurde*). Wenn man berücksichtigt, welche Mühe, welche aufopfernde Selbstverläugnung und Begeisterung zur Erreichung eines solchen Zwecks gehören; wie genau man mit den Mitteln zur Ausführung bekannt seyn muss und wie schwierig es bleibt, eine so grosse Anzahl Mitwirkender zu einem Ganzen zu

*) Eine nähere Würdigung dieses merkwürdigen Concerts findet sich im Sammler, den vaterländischen Blättern und der Wiener Zeitung des Jahrgangs 1812.

vereinigen; wer erwägt, welche Hindernisse Scheelsucht, Eitelkeit, persönliche Rücksichten und dgl. jedem grossartigen Unternehmen in den Weg legen; wer dann der Aufführung beyzuwohnen Gelegenheit hatte, welche rücksichtlich der bewundernswürdigen Vollkommenheit alle Erwartungen übertraf, der wird sich von der musikalischen Bildung, dem Rufe und Vertrauen, welches sich Streicher bey den gebildetsten Bewohnern Wiens erworben hatte, so wie von seinem unerschütterlichen Eifer, welcher nur den edeln Endzweck im Auge behielt, eine richtige Vorstellung machen können. Ausser dem Danke aller wahren Musikfreunde fand er den schönsten Lohn in dem Bewusstseyn, durch seine Anstrengungen den Armen eine Einnahme von mehr als 29000 Fl. verschafft zu haben. In Folge dieser Aufführung mit dem Reichthume der musikalischen Kräfte und Mittel Wiens bekannt geworden, entwarf er in jener Zeit, um die Kunstfreunde Wiens öfter zu solchen grossen Concerten zu vereinigen, den Plan zur Errichtung eines grossen Musik-Vereins, welcher in veränderter Gestalt die Entstehung der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats zur Folge hatte.

Um die Verbesserung des Kirchengesanges an den beyden in Wien befindlichen Gemeinden Augsburgischer und Helvetischer Confession hat er sich durch die auf seine Kosten unternommene Errichtung einer eigenen Singschule, deren Zöglinge den Gesang der Gemeinde leiten, ehrende Verdienste erworben. Erhebend ist es, durch diesen Singverein die schönen Chormelodien richtig vorzutragen zu hören, und den wohlthätigen Einfluss zu bemerken, welcher hierdurch auf den bessern Gesang der Gemeinde selbst gewonnen wird.

Hohe kirchliche Feste wurden durch Ausführung grösserer Chöre von Händel und anderen klassischen Meistern gefeyert. Höchst zweckmässig war seine Einrichtung, die Choräle von den geistlosen, die Andacht auf eine höchst widrige Art störenden Vor- und Zwischenspielen zu befreyen und ihnen einen gleichmässigen Rhythmus dadurch zu ertheilen, dass die Vor- und Zwischenspiele meistens nur aus vier Vierteln bestehen, in gleichem Tacte mit dem Chorale sich bewegen und dem Geiste der Melodie anpassend sind.

Seine Ansichten und Wünsche über einen würdevollen, erhebenden Choralgesang hat Streicher in der Vorrede des von ihm herausgegebenen Me-

Melodienbuches zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der evangelischen Gemeinde ausgesprochen, so wie er auch gesonnen war, in der Vorrede zu einem Choralbuche seine Erfahrungen und Ansprüche hinsichtlich eines edeln zweckmässigen Orgelspiels niederzulegen, woran ihn aber der Ruf in eine höhere Welt verhinderte.

Welche Wirkungen aber ein Choralgesang und ein von dem Sinne für Religiosität und Erbauung geleitetes Orgelspiel hervorbringen könne, hat der Verewigte jedes Mal bewährt, wenn er bey feyerlichen Gelegenheiten Führer und Leiter des Gesanges der versammelten Gemeinde war; denn ihm vor Vielen war es eigen, die um sich her versammelten Sänger, wenn gleich mit beharrlicher Strenge, in Tact, Ton, Aussprache und edlem Ausdrucke der Worte dahin zu vereinigen, dass sie das zu Singende wie mit einem Hauche, wie von einem und demselben Geiste bewegt, vorzutragen und der von ihm geleitete Chor der Dolmetscher der Gedanken und Gefühle war, die einst Dichter und Compositeur in dem Augenblicke hoher Begeisterung empfunden hatten.

In diesem Sinne wurden die Aufführungen klassischer Werke, wie z. B. Orpheus von Gluck (denn nur solchen widmete er seine freye Zeit mit Vorliebe), in den letzten Jahren seines Lebens veranstaltet. Dass er mit solchen Forderungen an künstlerische Darstellungen ein Feind alles Oberflächlichen seyn musste, lässt sich leicht erklären. Strenge in seinem Urtheil war er jedoch stets bereit, dem sich ihm nähernden, entschiedenen Talente durch Lehre, Rath und That die Bahn zur Kunst zu ebnen.

Ausser der Musik beschäftigte er sich die letztere Zeit in den Stunden der Muse vorzüglich mit einer Biographie Schiller's, in welcher er, als vertrauter Freund des unsterblichen Dichters, manches Neue mittheilen und besonders über dessen, bisher mit geheimnissvollem Dunkel bedeckt gewesene Flucht von Stuttgart interessante Aufschlüsse geben konnte. Da dieses Manuscript nur noch der letzten Feile bedarf, um dem Drucke übergeben werden zu können, so steht zu hoffen, dass es den zahlreichen Verehrern des grossen Dichters nicht lange entzogen bleiben werde.

Der persönliche Charakter des Verstorbenen zeichnete sich durch Festigkeit und strenge Rechtlichkeit aus, welche im Vereine mit dem regsten Sinne für Wohlthätigkeit ihm die allgemeine Achtung erwerben musste, der er sich in so hohem

Grade zu erfreuen hatte. Als Familienvater höchst verehrungswürdig und aus früherer Erfahrung wohl wissend, dass Talent und Kenntnisse ein sicheres Kapital, als Reichthum, seyen, blieb die sorgfältigste Erziehung seiner beyden Kinder stets sein grösstes Augenmerk.

Damit sein einziger Sohn dereinst die Gesamterfahrungen des Vaters im Fache des Instrumentenbaues gehörig benutzen könne, war er eifrig bemüht, diesen mit allen Mitteln und Kenntnissen auszurüsten und ihm durch ausgebreitete Reisen Gelegenheit zu verschaffen, auch jene Fortschritte kennen zu lernen, welche in neuerer Zeit der Instrumentenbau in anderen Ländern gemacht hat.

Er sah seine Erwartungen noch viele Jahre vor seinem Tode in Erfüllung gehen, indem der Sohn durch eigene Erfindungen bewies, dass er sein Fach, gleich seinen würdigen Aeltern, aus einem höhern Gesichtspuncte und nicht als blose Erwerbsquelle betrachte.

Nach dem am 16ten Januar v. J. erlittenen Verluste seiner trefflichen, in vielfacher Beziehung interessanten, als Mutter höchst verehrungswürdigen Gattin, mit welcher er in 59jähriger Ehe lebte, zog er sich ganz von dem Geschäft zurück und überliess dem Sohne von nun an die alleinige Führung desselben.

Trotz seines Alters von 71 Jahren, an Geist noch Jüngling, prophezeihte auch seine körperliche Constitution noch langes Leben. Da überfiel ihn plötzlich die Grippe, an deren bösartigen Folgen er nach kurzem Krankenlager am 25sten May v. J. in den Armen seiner Kinder verschied und eine Welt verliess, in der auch ihm manche Sorgen und Kämpfe, manche schmerzliche Erfahrungen zu Theil geworden waren und in welcher er für den kleinen Kreis der Seinen und seiner wahren Freunde als ein Vorbild freudigen, uneigennütigen und rastlosen Strebens für alles Wahre und Schöne lebte und wirkte.

F. M.

R E C E N S I O N .

La Médecine sans Médecin, Opéra comique en un Acte, Paroles de MM. Scribe et Bayard, Musique de F. Herold, Partition réduite avec accomp. de Piano. — Das Heilmittel, komische Oper in einem Aufzuge nach dem Französischen u. s. w. für die deutsche Bühne bear-

beitet von J. D. Anton. Vollständiger Klavier-Auszug. Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 7 Fl. 12 Kr. oder 4 Thlr.

Das Operchen ist schwankhaft genug zusammengereimt, aus dem gewöhnlichen Leben gegriffener, mit edelmüthigem Ausgange gewürzter Spass, der sein Stündchen gut unterhalten wird. Die Uebertragung in's Deutsche ist auch nicht übel, manchmal sogar noch scherzhafter, wenn die Hauptrolle des Arztes gut gefasst und mit zuweilen etwas ändernder Laune durchgeführt wird. Denn der Scherz hat bekannter Maassen das Eigene, das nicht selten etwas zu viel oder zu wenig ihm die Wirkung nimmt; auch hat er etwas Locales, was geschickt beachtet seyn will. Geschieht das, so wird das freundliche Stückchen grösstentheils angenehm wirken, so leicht es auch zusammengesetzt ist. Es macht weiter keine Ansprüche, weder dem Texte, noch der Musik nach.

Gleich die Ouverture trifft diesen anspruchslosen, scherzhaften Ton, ohne zu grosse Erwartungen zu erregen, was überall vortheilhaft ist. Sie ist ganz einfach, in welcher Ungesuchtheit die einzelnen barocken Einwurfe mehr wirken, als wenn sie gedrängt in Reih und Glied aufmarschiren. Die Idee dieser Ouverture ist gar nicht lang, die Ouverture selbst ist es. Es ist das durchaus in solchem Genre kein Tadel, vielmehr ein Lob, sobald, wie hier, nur mit einer Art von Idee verschiedentlich getändelt werden soll. Wir sind daher gewiss, dass Liebhaber der neuern französischen Opernmusik an ihr, der leicht ausführbaren, ein gutes Amusement haben werden. Die sämtlichen Gesänge der hübschen Operette bestehen aus 8 Nummern auf 89 Langfolio-Seiten, ohne den französischen und deutsch vorgedruckten Text der Oper.

Das erste Duett zwischen Agathen und ihrem Vater, der beklommen seinem Bankerott entgegenseht, den er der Tochter verbergen will, ist trotz der Noth so gefällig als möglich, ja sogar französisch gut. Agathe merkt doch, dass dem Papa nicht wohl ist, und will einen Arzt besorgen, den er nicht will. Allein der Doctor Darmentieres, den das wohlthätige Kind bey kranken Armen kennen gelernt hat, wird geholt. Der joviale Mann hält selbst nicht viel auf Pülverchen und curirt die Armen z. B. lieber mit gefüllten Geldbörsen. Während Arzt und Töchterchen conversiren, tritt Missetress Berlington in den Laden (wo Alles vorgeht).

Exkurs: Die Suche nach Schillers Gebeinen / Streicher und die Schiller-Denkmale

Um die Jahreswende 1819 / 1820 las Streicher in der Zeitung (zur genauen Ausgabe: s. weiter unten), dass man „Schillers Grabstätte nicht mehr nachweisen könne“⁴⁶⁴, dass Schiller „nicht begraben“⁴⁶⁵ und der „Sarg im Gewölbe einer Sterb-Kassen-Gesellschaft unter 30-40 andern versteckt sei“⁴⁶⁶.

Diese, für die Kulturgeschichte folgenreiche Konfrontation Streichers mit Schillers – wie es für ihn scheinen musste – unwürdiger Bestattung wurde bisher zwar in der Fachliteratur oft erwähnt⁴⁶⁷ und in nahezu allen Schriften zu Streichers Vita⁴⁶⁸ berücksichtigt, ist jedoch nie annähernd lückenlos dokumentiert worden und (auch in den Standardwerken) meist mit kleinen Irrtümern behaftet (s. u.), so dass es notwendig erscheint, näher auf den Verlauf der Ereignisse einzugehen. Die erhaltenen Briefwechsel Streichers (sowie die Reaktionen in Weimar und der Familie Schillers) wurden bereits umfangreich publiziert⁴⁶⁹, so dass bereits auf dieser Grundlage neue und zwingende Schlüsse gezogen werden können.

In zwei Briefen⁴⁷⁰ nannte Streicher als erste Quelle, aus der er die Nachricht von Schillers unbezeichnetem Grab entnahm, einen Artikel in der *Allgemeinen Zeitung*. Nach Hecker⁴⁷¹ handelt es sich dabei um folgenden Artikel der *Allgemeinen Zeitung*, Augsburg⁴⁷²:

„Berlin, 6. Dezember.

Öffentliche Blätter melden, daß einige Freunde der schönen Wissenschaften in Frankreich, aus dem Beweggrund, daß Schiller ohne Vermögen gestorben, willens sind, zur Unterstützung der in ganz Deutschland hochverehrten Witwe des Verewigten eine außerordentliche Vorstellung des von Le Brun für die französische Bühne bearbeiteten Trauerspiels

⁴⁶⁴ Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Heinrich Dannecker vom 12. April 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 323f., hier: S. 324.

⁴⁶⁵ Brief J. A. Streichers an Christophine Reinwald vom 30. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 343-347, hier: S. 343.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Besonders in den frühen Standardwerken: Max Hecker, *Schillers Tod und Bestattung. Nach den Zeugnissen der Zeit im Auftrag der Goethe-Gesellschaft dargestellt von Max Hecker*, Leipzig 1935 (nachfolgend verkürzt zitiert als Hecker), und: Julius Schwabe, *Schiller's Beerdigung und die Aufsuchung und Beisetzung seiner Gebeine [...]*, Leipzig 1852 (mit den Aufzeichnungen des Weimarer Bürgermeisters Carl Leberecht Schwabe).

⁴⁶⁸ Kraft bietet die neueste und - neben Hecker - die umfangreichste Dokumentensammlung zum Thema, jedoch nahezu ohne Auswertung und Bewertung der betreffenden Quellen; Heckers Bewertungen hierzu sind gelegentlich irrig (s. u.).

⁴⁶⁹ Besonders in der Dokumentensammlung bei Kraft, jedoch auch bei Hecker (mit Irrtümern).

⁴⁷⁰ Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Heinrich Dannecker vom 12. April 1820, vollständig zitiert in: Kraft (Dokumente), S. 323f., und Brief J. A. Streichers an Christophine Reinwald vom 30. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 343-347.

⁴⁷¹ Hecker, S. 268.

⁴⁷² [N.N.], [Artikel überschrieben: „Berlin, 6. Dezember“], in: *Allgemeine Zeitung. Mit Allerhöchsten Privilegien.*, Augsburg, [o. Jahrg.], Nr. 354, vom 19. Dezember 1820, S. [nicht Spalte] 1416, zitiert nach: Hecker, S. 267f.

„Maria Stuart“ zu veranstalten. Die Deutschen denken großenteils nur dann an Schiller, wenn sie irgendeinmal seine Gedichte zu Gesicht bekommen; legen sie diese aus der Hand, ist der große Mann stracks vergessen. Es gab eine Zeit, wo die Deutschen ihrem hochverehrten Landsmann einen Ehrendenkstein errichten wollten; sie haben Wort gehalten und es beim „wollen“ gelassen. Wäre Schiller ein Ausländer, etwa ein Franzose oder Brite, würden ihn die Deutschen noch jetzt unstreitig bis zum Himmel erheben; aber da er nur ein vaterländischer Dichter war, mag er sich die landsmännische Vergessenheit gefallen lassen und sich mit dem ihm von Franzosen gespendeten Weihrauch begnügen. Wenn die in ganz Deutschland hochverehrte Witwe des Verewigten nun von F r a n z o s e n , welche Schillers großes Talent besser zu würdigen verstehn, tätig unterstützt werden soll, so sehen die meisten Deutschen dies ganz gelassen mit an, nicht daran denkend, daß sie eigentlich einen Stolz darin setzen müßten, durch kräftig=humane Maßregeln eine solche a u s l ä n d i s c h e Unterstützung zurückzuweisen.“

Pilling⁴⁷³ zitiert in ihrer kürzlich erschienenen Schiller-Biografie bezüglich Streichers erster Begegnung mit einem betreffenden Zeitungsbericht, dass Streicher in der Zeitung gelesen hätte, Schillers Grab wäre ohne „Ehrendenkstein“. Allerdings stammt das Zitat „Ehrendenkstein“ nicht, wie der Sinnzusammenhang bei Pilling nahe legt, aus einem Brief Streichers, sondern ist aus dem o. g. Artikel der *Allgemeinen Zeitung* entnommen. Es wird an dieser Stelle von Pilling ausschließlich auf Hecker⁴⁷⁴ als Quelle verwiesen, der an der angegebenen Stelle keinen Brief Streichers (wie bei Pilling nahe gelegt), sondern den o. g. Zeitungsartikel als Quelle zitiert. Es ist eine Vermutung Heckers⁴⁷⁵, dass Streicher genau diesen Zeitungsartikel las.

Der früheste erhaltene Brief (er ist bei Kraft wiedergegeben)⁴⁷⁶, in dem auf Streichers erste Reaktion in dieser Sache und dessen vorangegangenen Brief vom 22. Januar 1820 (der heute verschollen ist) Bezug genommen wird, belegt, dass Streicher von den Umständen der Grablege Schillers bereits am 22. Januar 1820 Kenntnis hatte. Also kann Streicher zu diesem Zeitpunkt (im Januar 1820) den von Hecker zitierten Artikel aus der *Allgemeinen Zeitung* noch nicht gekannt haben, da dieser erst Monate später erschien, Pilling (s. o.) zitiert zu Streichers Reaktion also irrig nach einem Artikel, den Streicher zum Zeitpunkt, als er erstmals von den Umständen der Grablege erfuhr, noch nicht (und möglicherweise auch später nie) vorliegen hatte.

Die Erwähnung eines früheren Zeitungsartikels (des zeitlich ersten belegten Artikels, in dem die misslichen Umstände der Bestattung erstmals erwähnt wurden,

⁴⁷³ Claudia Pilling [u. a.], *Friedrich Schiller*, Hamburg 2002 (zukünftig verkürzt zitiert als Pilling [u. a.]), S. [137].

⁴⁷⁴ Hecker, S. 268.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Brief von Christian Friedrich Schmidt aus Weimar an J. A. Streicher in Wien vom 8. Februar 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 314-317, hier: S. 314.

erschienen in: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* aus Berlin⁴⁷⁷) im selben Brief Schmidts legt nahe, dass Streicher eigentlich diesen Zeitungsbericht aus Berlin als erstes las⁴⁷⁸ und rückblickend irrtümlich den Artikel der *Allgemeinen Zeitung* für früher erschienen hielt (weitere Dokumente erhärten diese Vermutung, s. u.). Der Artikel im *Gesellschafter* lautet wie folgt:

„Reiseerinnerungen

Vergeblich forschte ich auf dem Stadtkirchhof zu Weimar nach dem Grabstein Schillers. Endlich führte mich der heisere Küster in eine entlegene Ecke des Platzes, und mich vor ein altes, verfallenes Häuschen postierend, sagte er mir halb vertraulich: „Hier liegt er!“ Der Mann hatte ein ganz ehrliches Gesicht, und so kann man ihm wohl aufs Wort glauben. Fünf Schritte von diesem ehrwürdigen Grabe ist ein großer Obelisk aufgerichtet. „Herder? Musaeus?“ rief ich. Nein! Ein Handwerksbursche, der einst bei einer Feuersbrunst jemandem das Leben rettete. *Fiat applicatio!* [...]“⁴⁷⁹

Bei der Gesamtschau der Quellen fällt außerdem ins Auge, dass Streicher in einem Brief an Dannecker⁴⁸⁰ vom April 1820 (in dem er allerdings den Artikel in der *Allgemeinen Zeitung* als erste Begegnung mit den Umständen von Schillers Grablege erwähnt) auch aus dem Artikel zitiert, den er als den ersten Hinweis auf die Grablege sah, und dabei ausdrücklich auf einen Reisebericht Bezug nimmt:

„[...] Allein vor einiger Zeit las ich in der Allgemeinen Zeitung die Nachricht eines Reisenden, der in Weimar war, und dort, „v i e l s u c h t e aber wenig fand“ und sich sogar darüber sehr hart äußerte, daß man Schillers Grabstätte nicht mehr nachweisen könne. [...]“⁴⁸¹

Die Formulierung Streichers entspricht zwar nicht genau dem o. g. Reisebericht im *Gesellschafter*; die Durchsicht der Zeitungen erweist jedoch, dass im fraglichen Zeitraum (November 1819 bis April 1820) ausschließlich im *Gesellschafter* ein Reisebericht zu diesem Thema erschien. Auch in der *Allgemeinen Zeitung*, Augsburg, die gelegentlich Berichte aus anderen Zeitungen übernahm, erschien kein Artikel zu Schillers Grablege oder ein Reisebericht mit dem von

⁴⁷⁷ Csp. [N.N.], „Reiseerinnerungen“, in: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, hrsg. v. F. W. Gubitzy, vom 27. November 1819, Nr. 193, [o. S.], vollständig zitiert bei Hecker, S. 264f.

⁴⁷⁸ In der gesamten Literatur zu J. A. Streicher ist dies einzig bei Goebel-Streicher [u. a.], S. 149, korrekt bemerkt (zwar ohne Quellenangabe, jedoch mit Hinweis auf einen Zeitungsbericht aus Berlin als ersten Anstoß für Streicher).

⁴⁷⁹ Csp. [N.N.], „Reiseerinnerungen“, in: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, hrsg. v. F. W. Gubitzy, vom 27. November 1819, Nr. 193, [o. S.], zitiert nach Hecker, S. 264f.

⁴⁸⁰ Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Heinrich Dannecker vom 12. April 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 323f.

⁴⁸¹ A.a.O., S. 324.

Streicher genannten Inhalt. In allen in Frage kommenden Zeitungen ähnlichen Titels (*Allgemeine Zeitung*, München, *Allgemeine musikalische Zeitung*, Wien, und *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig), von November 1819 bis April 1820, ist ebenfalls kein Artikel zu diesem Thema zu finden, der sich auf den Reisebericht des *Gesellschafter*s bezieht, so dass bei Streichers Verweis auf die *Allgemeine Zeitung* als erste ihm vorliegende Notiz der diesbezüglichen Umstände in Weimar eindeutig ein Irrtum Streichers vorliegt und er eigentlich bereits den ersten nachweisbaren Artikel im *Gesellschafter* (s. o.) vorliegen hatte (und somit bereits durch die Lektüre dieses Artikels zu seinen weiteren Aktivitäten in dieser Sache angeregt wurde). Die Zeitung *Der Gesellschafter* war im Übrigen auch der Leserschaft der *Allgemeinen Zeitung* vertraut, da dort Werbeanzeigen für den *Gesellschafter* liefen⁴⁸².

Streicher beschloss, nachdem er Kenntnis von den Umständen der Grablege Schillers erhalten hatte, seine Lebenserinnerungen früher als geplant⁴⁸³ zu verfassen und deren Veröffentlichung vorzuziehen (zunächst sollte die Publikation erst posthum geschehen – allerdings wurde das Buch später doch, wie zuerst von Streicher vorgesehen, posthum herausgebracht⁴⁸⁴), um einen Grabstein für Schiller spenden zu können und die Kennzeichnung des Sarges im Gewölbe zu veranlassen⁴⁸⁵. Im Laufe der kommenden Monate und Jahre wurde er wegen auftretenden Widerständen der anderen Beteiligten (s. u.) mehrfach gezwungen, seine Pläne in dieser Sache zu ändern. Johann Wolfgang von Goethe riet in Reaktion auf Streichers erste Anfrage nach Weimar (wegen der Errichtung eines Grabsteines), statt einem Grabstein ein separates Denkmal für Schiller in Weimar zu errichten, da eine Einzelbestattung Schillers nicht vorgesehen war, so dass Streicher forthin plante, mit dem zu erwartenden Erlös seiner Schrift die von Dannecker angefertigte marmorne Kolossalbüste zu erwerben und in Weimar als Schiller-Denkmal aufstellen zu lassen⁴⁸⁶. Nach Danneckers einstweiliger Absage (1826 wurde die Marmorbüste ohne Streichers weiteres Zutun allerdings schließlich doch in Weimar als Denkmal für Schiller aufgestellt⁴⁸⁷) wollte Streicher den zukünftigen Erlös des Buches nun Schillers beiden unverheirateten Töchtern zugute kommen lassen⁴⁸⁸. Da Schillers Witwe eine fremde Unterstützung der Töchter jedoch nicht wünschte, wollte Streicher daraufhin den Erlös

⁴⁸² So in der Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*, vom Donnerstag, 2. Dezember 1819, Nr. 189, S. 755.

⁴⁸³ Rückblickend geäußert im Brief J. A. Streichers aus Wien an Christophine Reinwald vom 30. August 1826, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 343-347.

⁴⁸⁴ Johann Andreas Streicher, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart/Augsburg 1836.

⁴⁸⁵ Rückblickend geschildert im Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Friedrich Cotta vom 17. September 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 328f.

⁴⁸⁶ Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Heinrich Dannecker vom 12. April 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 323-326.

⁴⁸⁷ Vgl. [N.N.], „Aus Weimar“, in: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Bd. 41, Jahrg. 1826, Nr. 76, vom 19. September 1826, S. 601, vgl. Hecker, S. 269 (laut Hecker ist das korrekte Datum der Ausgabe der 22. September 1826, s. ebd.).

⁴⁸⁸ Brief J. A. Streichers aus Wien an Johann Friedrich Cotta vom 17. September 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 328f.

seines Buches zur Stiftung eines Schillerpreises verwenden⁴⁸⁹. Die Verhandlungen mit den Zuständigen in Weimar und die Fertigstellung seiner Schrift verzögerten sich immer weiter, so dass Streicher das Erscheinen des Buches schließlich nicht mehr erlebte. Streichers Kinder Johann Baptist und Sophie gaben, nach weiteren Verhandlungen wegen eines möglichst hohen Honorars für die immer noch geplante Spende⁴⁹⁰, im Jahr 1836 die ersten zwei (der insgesamt drei) Teile der Schrift an Cotta zum Druck⁴⁹¹. Schließlich wurde das relativ geringe Verlagshonorar von 40 Golddukaten von Johann Baptist und Sophie im Jahr 1836 über den Verleger Cotta dem Verein für Schillers Denkmal in Stuttgart zugeführt⁴⁹², als Spende für das Schillerdenkmal auf dem heutigen Schillerplatz in Stuttgart (eine bislang in der Literatur nicht aufgezeigte Verbindung, s. u.).

Die Rezeption von J. A. Streichers zahlreichen Briefen, durch die er zunächst eine baldige Umbettung der Gebeine und einen Grabstein für Schiller bewirken wollte, ist bemerkenswert, denn sie wurde in Weimar von heftigen Empfindungen begleitet (die vermutlich durch die indirekte und möglicherweise übertriebene Übermittlung der Briefinhalte verstärkt wurden), so dass Streichers Haltung dem Bürgermeister Weimars, Carl Lebrecht Schwabe, und auch Wolfgang von Goethe unverständlich schien und sie vehement reagierten: Goethe nannte Streicher in einem unrühmlichen Brief (der – vielleicht wegen Goethes wenig verständlicher Haltung in dieser Sache – nicht in allen Goethe-Briefausgaben enthalten ist⁴⁹³) sogar einen „verrückten Wiener“⁴⁹⁴. Hecker zitiert aus den handschriftlichen Aufzeichnungen des Weimarer Bürgermeisters Schwabe⁴⁹⁵, dass unter den Gründen für die erste Suche nach Schillers Gebeinen „Streichers Drohungen aus Wien an Geheimen Regierungsrat Schmidt“ waren. Weiter heißt es bei Schwabe: „Der Geh. Regierungsrat Schmidt, einer meiner noch lebenden Jugendfreunde, sagte mir, daß Schillers Jugendfreund Streicher in Wien, der ihn auf seiner Flucht begleitet, mit Brandbriefen gegen Weimar drohe, wenn Schillers Gebeine nicht zutag gefördert würden.“⁴⁹⁶

⁴⁸⁹ Brief von J. A. Streicher aus Wien an Ernst von Schiller vom 18. Juni 1828, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 385-388.

⁴⁹⁰ Vgl. die Briefwechsel von Georg von Cotta, bzw. der Cottaschen Buchhandlung, und Johann Baptist Streicher (mit Sophie Pauer, geb. Streicher) aus dem Jahr 1836, vollständig wiedergegeben bei Kraft (Dokumente), S. 421-427.

⁴⁹¹ Brief von Johann Baptist Streicher (mit Sophie Pauer, geb. Streicher) aus Wien an die Cottasche Buchhandlung vom 6. Juni 1836, vollständig wiedergegeben bei Kraft (Dokumente), S. 427.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ So fehlt jeder Hinweis darauf in *HA*.

⁴⁹⁴ Brief Johann Wolfgang von Goethes an Friedrich von Müller vom 21. September 1826, zitiert nach: Kraft, S. 356 (dort wiedergegeben nach: *WA*, Bd. 41, Brief Nr. 137, S. 161). Goethe spielte jedoch trotz seinen (wahrscheinlich nur zeitweiligen) Vorbehalten gegen die Person Streichers selbst einen Streicher-Flügel, vgl. Brief Johann Wolfgang von Goethes aus Jena an Carl Friedrich Zelter vom 28. Sept. 1821, zitiert nach: *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe*, Bd. IV, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow, Hamburg 1967, S. 14f. (*HA* 1190).

⁴⁹⁵ Max Hecker, *Schillers Tod und Bestattung. Nach den Zeugnissen der Zeit im Auftrag der Goethe-Gesellschaft dargestellt*, Leipzig 1935, S. 113 (dort Fußnote 1), von Hecker zitiert nach der hs. Aktensammlung von C. L. Schwabe im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar: *Originalaufzeichnungen usw. des Weimarer Bürgermeisters Carl Lebrecht Schwabe über Schillers Beerdigung* (späterer hs. Titel), S. 3.

⁴⁹⁶ Ebd.

Die Frage, durch wessen Anstoß die Umbettung Schillers letztlich verursacht wurde, wird in der Literatur bisher uneinheitlich beantwortet. Max Hecker vertrat in seiner umfassenden Schrift und Dokumentensammlung, die heute meist als Standardwerk zitiert wird⁴⁹⁷, trotz gegenteiliger ihm bekannter Dokumente (wie Schwabes o. g. und bei Hecker zitierten Aufzeichnungen, die eindeutig auf Streicher als Anstoß für die Aktionen Bezug nehmen) die Ansicht⁴⁹⁸, dass das Landschaftskollegium in Weimar (dem Besitzer des Kassengewölbes und damit von Schillers bisheriger Begräbnisstätte) bereits überwiegend durch die seit 1819 ausgetragene Zeitungsfehde (angestoßen durch den ersten Artikel im *Gesellschafter*, s. o.) dazu angeregt wurde, Schillers Gebeine zu identifizieren. Das bei Hecker als Beleg hierfür auschnittsweise wiedergegebene Schreiben des zuständigen Kassenregistrator Johann Christian Gottlieb Stötzer vom 10. September 1820 enthält allerdings nur die Anfrage, ob die Gebeine im Kassengewölbe „zusammengeräumt werden“⁴⁹⁹ dürfen, damit es Platz für mehr Särge gäbe. Erst Stötzers erneute Anfrage im Jahr 1825 – also erst fünf Jahre später und nach zahlreichen Briefen Streichers v. a. an den Regierungsrat Schmidt, der die Angelegenheit mit dem Bürgermeister Schwabe, sowie Goethe und Körner besprach⁵⁰⁰ – wegen der bisher nicht erfolgten Aufräumarbeiten im Kassengewölbe enthält ausdrücklich die Bemerkung:

„Da nun die Gelegenheit sich darbietet, daß der Sarg des Hofrats S c h i l l e r aus diesem Gewölbe wieder herausgehoben werden soll, so glaube ich mir es nicht übel aufzunehmen, wenn ich untertänig gehorsamst bitten dürfte, diese Gelegenheit zu benutzen, und bitte deshalb untertänig gehorsamst um hohe Resolution wegen Räumung dieses Gewölbes.“⁵⁰¹

Es wird also deutlich, dass es Stötzer primär um die Aufräumung ging und dass Schiller nur in zweiter Linie zur Sprache kommt, zu einer Zeit, als Streicher bereits in einem intensiven Briefwechsel stand. Ob tatsächlich, wie Hecker meinte, Stötzers erstem Schreiben eine Anfrage des Landschaftskollegiums vorausging, worin die Vervollständigung der Bestattungsunterlagen gewünscht wurde, und ob dies überhaupt durch die Zeitungsfehde verursacht wurde (ob diese vermutete Anfrage also wirklich das Ziel hatte, Schillers Gebeine identifizieren zu lassen), ist nicht belegt und bleibt somit dahingestellt.

Also ist Streichers Einsatz die früheste nachweisbare Bemühung um konkrete Maßnahmen zur Identifizierung und Umbettung von Schillers Gebeinen.

⁴⁹⁷ So bei Claudia Pilling [u. a.], S. [137], sowie bei Goebel-Streicher [u. a.], S. 150.

⁴⁹⁸ Hecker, S. 267.

⁴⁹⁹ Bericht des Kassenregistrator Johann Christian Gottlieb Stötzer an das Landschaftskollegium vom 10. September 1820, auszugsweise zitiert bei Hecker, S. 98.

⁵⁰⁰ Vgl. u. a.: Brief von Christian Friedrich Schmidt aus Weimar an J. A. Streicher in Wien vom 11. März 1820 (vollständig zitiert bei Kraft, S. 318-321) sowie Brief von Christian Friedrich Schmidt aus Berlin an J. A. Streicher in Wien vom 26. Oktober 1825, vollständig zitiert bei Kraft, S. 333-336, hier: S. 335.

⁵⁰¹ Hecker, S. 99f.

Hecker bezieht die zweite Anfrage Stötzers (von 1825) außerdem ursächlich auf eine – wie Hecker annimmt – vorausgegangene Anfrage Charlotte von Schillers an die „städtischen Behörden“⁵⁰², wegen eines konkretisierenden Plans, Schillers Gebeine umbetten zu lassen (Hecker belegt jedoch nur, dass Charlotte in einem Schreiben an ihren Sohn Ernst im Jahr 1818 die Absicht geäußert hatte, sie wolle Schillers Gebeine eines Tages umbetten lassen⁵⁰³; in einem Schreiben von 1823⁵⁰⁴ drückte sie außerdem aus, dass - falls sie dies nicht mehr selbst durchführen könne - ihre Kinder seine Gebeine mit denen Charlottes zusammen in ein Gemeinschaftsgrab betten lassen sollen). Konkrete Hinweise für eine Anfrage Charlotte von Schillers an die Stadt Weimar zu dieser Zeit legt Hecker nicht vor. Die Antwort des Regierungsrates C. F. Schmidt vom Jahr 1825 auf einen der zahlreichen Briefe Streichers wegen Schillers Grab zeigt im Gegenteil sogar, dass Schmidt den Grund für die Verhinderung einer Bestattung Schillers in einem höherwertigen Grab mit Grabmal⁵⁰⁵ eindeutig Charlotte von Schiller zuschreibt:

„Ich wiederhole die schon mehrfach berührten Gründe nicht, aus denen Schillers Leichnam, wie es die Wittve wollte, provisorisch in das Landschaftskassengewölbe beigesetzt wurde. Als man aber Herders Leichnam in die hiesige Stadtkirche bestattete, und des Großherzogs KH. die Gruft mit einer schönen Metallplatte belegen ließen, sollte auf ganz gleiche Weise auch Schillers körperliche Hülle dort beigesetzt u. seine Gruft mit einer Metallplatte belegt werden. Der Oberconsistorialrath und Hofprediger D. Günther – aus deßen eigenem Munde weiß ich es – erhielt und vollzog den Auftrag, die Wittve um deren Einwilligung anzugehen; allein sie verweigerte diese Einwilligung. Bei Anlegung eines neuen Begräbnißplatzes unternahm derselbe nochmals aus eigenem Antrieb, die Wittve dahin zu disponiren, daß sie den Verewigten dort bestatten laße, allein auch jetzt verblieb die Wittve bei ihrem beharrlichen Widerspruch. Später aber geschah es, daß die zu Familiengruften bestimmten Räume des neuen Begräbnißplatzes vertheilt wurden. Die Wittve Schiller meldete sich ebenfalls zu einer solchen; der Bürgermeister Hofrath Schwabe gieng hierauf zu ihr, und machte im Namen der Stadt das Anerbieten, sich nach freier Auswahl den Raum dazu bestimmen zu wollen,

⁵⁰² Hecker, S. 347. Dies ist jedoch eine Annahme Heckers ohne Quellenangabe.

⁵⁰³ Brief Charlotte von Schillers an Ernst von Schiller vom 12. Dezember 1818, zitiert in: Karl Schmidt, *Schillers Sohn Ernst. Eine Briefsammlung mit Einleitung von Karl Schmidt*, Paderborn 1893, S. 147.

⁵⁰⁴ Brief Charlotte von Schillers an Ernst von Schiller (nach den Angaben Heckers ein Brief vom 28. Mai 1823, s. Hecker, S. 98), von Hecker zitiert nach: Karl Schmidt, *Schillers Sohn Ernst. Eine Briefsammlung mit Einleitung von Karl Schmidt*, Paderborn 1893, S. 229.

⁵⁰⁵ Die Bestattung im Landschaftskassengewölbe war „Standespersonen ohne eigenes Erbbegräbniß“ vorbehalten (s. Pilling [u. a.], S. 135); sie stellte jedoch keine Einzelbestattung mit Grabstein dar. Es war üblich (und muss aufgrund der bisherigen Zustände im Kassengewölbe auch allgemein bekannt gewesen sein), dass durch diese Art der mehrlagigen Bestattung im Kassengewölbe (nach Zerfall der Särge wurden wieder Särge direkt auf die zerfallenen Überreste gestellt, so dass die Gebeine der aufeinandergesetzten Särge sich nachfolgend vermischten) und das gelegentliche Aufräumen, mit Aufhäufung der Knochen, eine sichere Zuordnung der Gebeine nach einiger Zeit unmöglich wird (s. Hecker, S. 348ff.).

ohne daß von irgend einer Bezahlung nur die Rede seyn dürfe; nur verhoffe man, daß sie auch die Ueberreste ihres unsterblichen Gemahles auf den neuen Begräbnißplatz bestatten laßen wolle. Jetzt ertheilte die Wittwe ihre Einwilligung, und indem sie vorläufig äußerte, daß die südwestliche Ecke (der Punkt, den ich Ihnen bereits bezeichnete) ihr der annehmlichste erscheine, behielt sie sich vor, mit dem p [sic] Schwabe einmal an Ort und Stelle zu fahren, und das nähere mit ihm zu verabreden.“⁵⁰⁶

Die tatsächlichen Identifizierungsversuche von Schillers Gebeinen begannen 1826. Man machte einen Schädel ausfindig, dessen Maße einem Abgusses einer Totenmaske Schillers ähnlich waren, nahm daraufhin an, es handle sich um Schillers Schädel, und entnahm ihn dem Gewölbe⁵⁰⁷. Goethe bewahrte ihn nach der Entnahme aus dem Gewölbe zunächst selbst auf. Am 17. September 1826 wurde der Schädel dann mit einer feierlichen Zeremonie in einem Glasbehälter in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar platziert⁵⁰⁸; kurz darauf wurden dem Grabgewölbe weitere Gebeine entnommen, die man für Schillers Skelett hielt, und diese wurden ebenfalls in der Bibliothek aufbewahrt⁵⁰⁹. Erst über ein Jahr später, am 16. Dezember 1827, wurden die Gebeine in die Fürstengruft umgebettet⁵¹⁰.

J. A. Streicher wurde durch die getrennte Exhumierung des Schädels und dessen Präsentation im Glassturz der Bibliothek abermals zur Entrüstung veranlasst, da ihm, einem religiösen Mann, dies pietätlos erscheinen musste. So schrieb er an Simrock:

„Für die Zurücksendung des Briefes an HE. v. Schiller danke ich Ihnen. Er schrieb mir von Weimar aus, allein ich konnte ihm noch nicht antworten, weil der Vorgang mit dem Schädel seines Vaters, mich zu sehr angewidert hat. O tempora!!!“⁵¹¹

An Christophine Reinwald schrieb Streicher rückblickend:

„[...] schon gegen Ende desselben Monats, erfuhr man die Vorgänge des 17ten Sept. zu Weimar, die hier durchaus mißbilliget wurden, und es war von da an, nun an ein ordentliches Grabmal um so weniger zu denken, in-

⁵⁰⁶ Auszug aus einem Brief von Christian Friedrich Schmidt aus Weimar an J. A. Streicher in Wien vom 9. Dezember 1825, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 338f.

⁵⁰⁷ Hecker weist darauf hin, dass die Kriterien für die Identifizierung des Schädels falsch angewandt wurden, da als Vergleich ein Tonabguss nach einem nicht maßstabsgetreu angefertigten Abguss der Totenmaske (also nicht nach der echten Totenmaske) Schillers diente, und somit falsche Vergleichsmaße angewandt und nicht der richtige Schädel gefunden wurde, S. 350ff.

⁵⁰⁸ Hecker, S. 359.

⁵⁰⁹ Pilling [u. a.], S. [137].

⁵¹⁰ Hecker, S. 220-223, dort zitiert nach dem Bericht des Bibliothekssekretärs Theodor Kräuter.

⁵¹¹ Auszug aus Brief J. A. Streichers aus Wien an Simrock vom 14. Februar 1827, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 360.

dem die Trennung der theuren Ueberreste, ein solches unthunlich oder überflüssig machten.“⁵¹²

Die bereits von Hecker beim Namen genannten⁵¹³ Zweifel über die Echtheit der nachfolgend entnommenen und im Jahr 1827 in die (auch Fürstengruft genannte) herzogliche Familiengruft auf dem Neuen Friedhof⁵¹⁴ umgebetteten Gebeine hielten bis heute an, so dass die Stiftung Weimarer Klassik und der Mitteldeutschen Rundfunk (unter Leitung von Ute Gebhardt)⁵¹⁵ eine erneute Untersuchung der in der Fürstengruft beigesetzten, vermutlichen Gebeine Schillers (und mehrerer seiner Verwandten) beschlossen. In einer ersten Zeitungsmeldung⁵¹⁶ wurde angekündigt, dass im November 2007 aufgrund von DNA-Vergleichen eindeutige Aussagen zur Echtheit der in der Fürstengruft (als Schillers sterbliche Überreste) beigesetzten Gebeine präsentiert werden können. Im Jahr 2008 wurden etwas verspätet die Ergebnisse der genetischen Analysen veröffentlicht,⁵¹⁷ so dass mehr als 180 Jahre später zumindest in dieser Frage letztlich Klarheit herrscht und mithin Streichers Sorge bestätigt wird: die bis dahin in Weimar präsentierten Gebeine sind nicht diejenigen Friedrich Schillers. Mutmaßungen und Verschwörungstheorien, die sich mit dem wahren Verbleib von Schillers Gebeinen befassen (wie etwa die These, der Schädelforscher und Verehrer Galls, Ludwig Friedrich von Froriep hätte Schillers Schädel bereits vor der ersten offiziellen Exhumierung heimlich dem Kassengewölbe entnommen, durch ein ähnlich aussehendes Exemplar ersetzt und den echten Schädel in seine große eigene Schädelammlung einverleibt⁵¹⁸), erhielten neuen Auftrieb, ohne jedoch eine eindeutige Antwort bieten zu können.

Obgleich also der Versuch, Schillers Gebeine würdevoll beisetzen zu lassen, letztlich keinen Erfolg zeitigte, sondern in eher obskuren Aktivitäten resultierte, ist Streichers Engagement für seinen Jugendfreund doch nicht vollkommen vergebens gewesen, da das Errichten zweier eindrucksvoller Schiller-Denkmäler (ohne hierbei die geistigen Denkmäler zu zählen) nicht zuletzt durch J. A. Streichers Engagement zustande kam. Eine zweite, von Dannecker 1805 geschaffene und Schillers Erben geschenkte⁵¹⁹, monumentale Marmorbüste Schillers wurde im Jahr 1826 letztlich doch in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar als

⁵¹² Auszug aus Brief J. A. Streichers aus Wien an Christophine Reinwald vom 8. Januar 1828, vollständig zitiert bei Kraft, S. 360-364.

⁵¹³ Hecker, S. 350ff.

⁵¹⁴ Pilling [u. a.], S. [137].

⁵¹⁵ Artikel von Frauke Adrians in: *Thüringer Allgemeine* vom 11.8.2007.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Burkhard Müller, „Großer Geist, leerer Sarg“, in: *Die Süddeutsche Zeitung*, 64. Jahrgang, Nr. 104, vom 5. Mai 2008, S. 11.

⁵¹⁸ Malte Herwig, „Die vertauschten Köpfe“, in: *Der Spiegel*, Nr. 19/2008, vom 5. Mai 2008, S. 164-170, hier: S. 170.

⁵¹⁹ Vgl. Rede August von Goethes bei der Einweihung des Denkmals mit der von Dannecker geschaffenen Marmorbüste in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar, wiedergegeben bei Hecker, S. 148ff., hier: S. 149.

Denkmal aufgestellt⁵²⁰ (die Marmorbüste musste dafür vom Großherzog von Weimar und der Kasse der „Unmittelbaren Anstalten für Wissenschaft und Kunst“ für den Betrag von 200 Dukaten von Schillers Erben erworben werden⁵²¹); Streichers erste Bemühungen und Briefwechsel im Jahr 1820 (auf Anregung Goethes⁵²²) mit dem Ziel der Aufstellung einer von Dannecker geschaffenen Marmorbüste Schillers als Schiller-Denkmal in Weimar (s. besonders Brief an Dannecker vom 12. April 1820⁵²³) waren ein Beitrag auch zu der Realisierung dieses Denkmals.

Streichers Kinder Johann Baptist und Sophie spendeten zudem das Verlagshonorar für *SF* von 40 Golddukaten an „Herrn Hofrath Reinbeck, Vorstand des Vereines für Schillers Denkmal“⁵²⁴ in Stuttgart. Dieser Verein (auch Denkmalverein genannt) war vom Stuttgarter Liederkranz gegründet worden⁵²⁵. Vorsitzender war seit 1834 Georg Reinbeck, der in den Jahren 1834 und 1835 Spendenaufrufe für die Errichtung eines Schiller-Denkmales veröffentlichte⁵²⁶. Von den gesammelten Spenden (wie derjenigen aus dem Honorar für *SF*) wurde das von Bertel Thorvaldsen (1770–1844) hierfür geschaffene Schiller-Denkmal (s. Abb. unten) in Auftrag gegeben, das drei Jahre später (am 8. Mai 1839) mit einer großen Feier enthüllt⁵²⁷ wurde, auf dem alten Schlossplatz in Stuttgart (einem kleinen Platz zwischen der Stiftskirche und dem Alten Schloss in der Altstadt, nahe dem ehemaligen Standort der Hohen Carls-Schule). Bei der Feier wurde Peter Joseph von Lindpaintners hierfür komponiertes Chorwerk *Cantate zur Feier der Enthüllung des Schiller'schen Denkmals im Jahr 1839* (Text: Eduard Mörike) durch die Stuttgarter Liederkränze unter Leitung des Komponisten aufgeführt⁵²⁸.

Das Schiller-Denkmal, ebenso wie der im 20. Jahrhundert in Schillerplatz umbenannte Alte Schlossplatz, sind bis heute ein stark frequentiertes Ausflugsziel in Stuttgart.

⁵²⁰ Vgl. [N.N.], „Aus Weimar“, in: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Bd. 41, Jahrg. 1826, Nr. 76, vom 19. September 1826, S. 601, vgl. Hecker, S. 269 (Hecker gibt den 22. September als das korrekte Datum der Ausgabe an, vgl. ebd.).

⁵²¹ Hecker, S. 142.

⁵²² Brief von Christian Friedrich Schmidt aus Weimar an J. A. Streicher in Wien vom 11. März 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 318-321.

⁵²³ Brief von J. A. Streicher aus Wien an Johann Heinrich Dannecker, vom 12. April 1820, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 323-326.

⁵²⁴ Brief von Johann Baptist Streicher und Sophie Pauer, geb. Streicher, aus Wien an die Cottasche Buchhandlung vom 6. Juni 1836, vollständig zitiert bei Kraft (Dokumente), S. 427.

⁵²⁵ Michael Davidis, „Das herrliche Bild, das von seiner Höhe einst herabblickt ...“. *150 Jahre Schiller-Denkmal in Stuttgart*, (Spuren Bd. 4), hrsg. v. Ulrich Ott, Friedrich Pfäfflin und Thomas Scheuffelen, Marbach 1989, S. 3.

⁵²⁶ A.a.O., S. 5.

⁵²⁷ A.a.O., S. 6.

⁵²⁸ A.a.O., S. 7.



Bertel Thorvaldsen (1770–1844), Friedrich Schiller
(Standbild, Stuttgart).
Originalholzschnitt von Adé⁵²⁹ (1859).

⁵²⁹ Enthalten in: Johannes Scherr, *Schiller und seine Zeit*, Leipzig 1859, S. 617 (Privatbesitz).

Exkurs: Der Spendenaufruf für Regina Susanna Bach 1800 / 1801 und dessen Nachwirkungen

Zu den Spendenaufrufen für Regina Susanna Bach (1742-1809) in den Jahren 1800 und 1801 und deren Nachwirkungen existiert bisher keine vollständige und heutigen wissenschaftlichen Standards genügende Quellensammlung, die eine richtige Bewertung der Zusammenhänge ermöglichen würde. Eine Arbeit von Maria Hübner über die finanziellen Verhältnisse von Anna Magdalena und ihrer Töchter⁵³⁰ lieferte bisher die aktuellste Zusammenstellung zahlreicher relevanter Quellen, neben vielen bis dahin unbekanntem Dokumenten zu den finanziellen Verhältnissen der betreffenden Personen. Reinhold Bernhards Aufsatz⁵³¹, auf den ohne Ausnahme in allen aktuellen Arbeiten zum Spendenaufruf für Regina Susanna Bach als angeblich umfangreichste Arbeit zum Thema verwiesen wird, enthält jedoch nicht alle Dokumente, diese sind zudem, dem Gebrauch der Zeit entsprechend, orthografisch verändert (scheinbar modernisiert) und in mehreren Fällen stark gekürzt. Die Bach-Dokumente Bd. III⁵³² und Bd. V⁵³³ geben ebenfalls nicht alle der zahlreichen Primärquellen wieder, so dass es notwendig erscheint, zur zwingenden Bewertung von Johann Andreas Streichers Rolle in dieser Sache auch die Primärquellen im Gesamten vorzustellen.

Die hier vorgelegte, nach heutigem Wissensstand vollständige Dokumentation gibt die vollständigen, buchstabengetreuen Wortlaute aller erhaltenen Dokumente wieder (oder, bei im Original verschollenen Dokumenten, den buchstabengetreuen Wortlaut der frühesten Veröffentlichungen; Beethoven-Briefwechsel werden nach der von Brandenburg herausgegebenen Gesamtausgabe wiedergegeben⁵³⁴). Eingegriffen wurde bei der Textwiedergabe der Dokumente nur im Zeilen- und Seitenumbruch sowie im Fall von doppelten Konsonanten (die durch Striche über den Buchstaben gekennzeichnet waren) und Umlauten (die durch einen kleinen Buchstaben e über dem Vokal dargestellt waren); beide Schreibweisen wurden hier modernisiert. Rechtschreibfehler und ungewöhnliche

⁵³⁰ Maria Hübner dokumentierte die finanzielle Situation von Anna Magdalena Bach und der Bach-Töchter (mit zahlreichen Quellenangaben betreffend den hier behandelten Spendenaufruf): Maria Hübner, „Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter“, in: *Bach-Jahrbuch 2002*, hrsg. im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, 88. Jahrg., Leipzig 2002, S. 245-255.

⁵³¹ Die bisher umfangreichste, wenn auch nicht heutigen Standards genügende Dokumentation des Spendenaufrufs selbst erfolgte durch Reinhold Bernhard in seinem Beitrag „Das Schicksal der Familie Johann Sebastian Bachs“, in: *Der Bär - Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/30*, Leipzig 1930, S. 170ff. (Bernhard erwähnt jedoch nicht Streichers Brief vom 6. Juni 1801 und kürzt Streichers Brief vom 10. Mai 1801 sehr, s. u.; die Wortlaute der *AmZ*-Artikel und Briefe sind bei Bernhard außerdem verändert).

⁵³² Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, Leipzig und Kassel 1972 (Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Band III), zukünftig zitiert als Dok. III.

⁵³³ Hans-Joachim Schulze und Andreas Glöckner, *Dokumente zu Leben Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1685-1800: Neue Dokumente sowie Nachträge und Berichtigungen zu Band I-III*, Leipzig und Kassel 2007 (Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Band V), zukünftig zitiert als Dok. V.

⁵³⁴ Sieghard Brandenburg (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe. Band 1. 1783-1807*, München 1996, zukünftig verkürzt zitiert als Brandenburg.

Schreibweisen der Originale sind wegen des häufigen Auftretens nicht durch „[sic]“ gekennzeichnet. Erläuterungen des Verfassers der vorliegenden Arbeit wurden in den Dokumenten in eckigen Klammern ergänzt. Textliche Hervorhebungen entsprechen in jedem Fall genau der Vorlage. Im Fall von bereits gedruckten Vorlagen werden Hervorhebungen in anderen Schriftarten hier in einer der Quelle möglichst entsprechenden Schrift gesetzt⁵³⁵.

Besonders relevante oder wenig bekannte Quellen sind zusätzlich im Faksimile wiedergegeben, da jede edierte Fassung das Original verändert (denn auch die hochwertige Gesamtausgabe der Beethoven-Briefe⁵³⁶, nach der hier gelegentlich zitiert wird, verändert den Originaltext der Briefe, u. a. durch einheitliche Anordnung von Orts-, Datumsangaben und Unterschrift sowie durch Modernisierung der Bindestriche und der Doppelpunkte für Abkürzungen).

Im Mai des Jahres 1800 erschien im *INTELLIGENZ-BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Leipzig (2. Jahrg., No. XIII, Mai 1800, Sp. 56, s. Abb. unten), der erste Spendenaufruf⁵³⁷, um der letzten noch lebenden Tochter Johann Sebastian Bachs, Regina Susanna Bach (1742-1809), finanzielle Unterstützung zukommen zu lassen. Verfasst wurde der Aufruf vom Redakteur und Gründer der Zeitung, dem Schriftsteller Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842):

„*B i t t e*.

Fast noch nie habe ich die Feder mit so viel Freudigkeit ergriffen, als jetzt; denn fast noch nie durfte ich, im Vertrauen auf gute Menschen, so fest überzeugt seyn, etwas Nützliches damit zu schaffen, als jetzt. Die Familie der *B a c h e*, die, seit zwey Jahrhunderten Deutschland (doch diesem nicht allein) Meister und Meisterwerke der Tonkunst aufstellte; aus welcher abstammete *S e b a s t i a n B a c h*, der größte Harmoniker neuerer Zeit, der das Vaterland durch Lehren, Muster, und eine Menge Schüler für die höhere Kunst zu bilden anfang; in welcher gebohren ward *P h i l i p p E m a n . B a c h*, dem Vater folgend in Lehren und Arbeiten, dessen Schüler in gar mancher bedeutenden Rücksicht zu seyn, jeder wahrhaft gute Klavierspieler gestehet, wie selbst *M o z a r t* es gestand; aus welcher ein *F r i e d e m a n n B a c h* umherzog, allem entsagend, mit nichts ausgerüstet und beglückt, als mit himmelhoher Phantasie, sein Ein und Alles findend in den Tiefen seiner Kunst; aus welcher ein *I o h a n n C h r i s t i a n B a c h* auch die Blume der Anmuth und Galanterie auf klassischem Boden zu hegen und anzubauen pflegte – : diese Familie ist nun ausgestorben, bis auf eine einzige Tochter des großen *S e b a s t i a n B a c h*. Und diese Tochter, jetzt im hohen Alter – *diese Tochter darbt*. Sehr wenige wissen es; denn sie kann – nein, sie soll, sie

⁵³⁵ Besonders tritt dies auf in der *AmZ* vom Juni 1801 und in Streichers Brief vom 6. Juni 1801, s. u.

⁵³⁶ Zu den Editionsregeln der Gesamtausgabe: vgl. Brandenburg, S. XXXII-XXXIV.

⁵³⁷ Vgl. Dok III, Nr. 1034.

wird auch nicht betteln! Sie wird es nicht: denn gewiß hört man auf dies bittende Wort um ihre Unterstützung; gewiß giebt es noch gute Menschen, welche, nicht auf mich – wie könnte ich das verlangen: – aber auf eine anständige Veranlassung achten, den letzten Zweig eines so fruchtbaren Stammes nicht ohne Pflege eingehen zu lassen. Gäbe nur jeder, der von den *B a c h e n* gelernet hat, die geringste Kleinigkeit: wie sorglos und bequem würde das gute Weib ihre letzten Jahre hinbringen können! Die Verlagshandlung der musik. Zeitung und ich – wir er bieten uns, das, was man uns vielleicht anvertrauen möchte, auf das pünktlichste an seine Bestimmung zu befördern, und Rechenschaft darüber in diesen Intelligenzblättern abzulegen.

Leipzig,

Friedrich Rochlitz.“

Die Einnahmen betragen genau 96 Taler und 5 Groschen. 16 Spender zahlten ein, darunter namhafte Personen (s. u.). Das persönliche Dankeschreiben von Regina Susanna⁵³⁸ und eine angefügte Auflistung der Spender erschienen unter der Rubrik „Dank“ im *INTELLIGENZ-BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (No. IV, Dezember 1800, Sp. 13-14, s. Abb. unten):

„*D a n k.*

Es ist mir durch die Verwendung der Herren *B r e i t k o p f* – *H ä r t e l* und Hrn. *F r. R o c h l i t z* beym Publikum gelungen, eine so ansehnliche und gütige Unterstützung meines Alters und meiner Schwäche zu erhalten, daß mein inniger Dank dafür nur mit mir selbst aufhören kann. 96 Thaler 5 Groschen sind es, die ich von der Güte meiner Unterstützer durch die Hände jener Herren erhalten habe. Wenn es den Geistern meines verdienten Vaters und meiner verdienten Brüder vergönnet ist, an meinen Schicksalen Antheil zu nehmen: wie sehr muß ihr bisheriges Mitleid in Mitfreude verwandelt worden seyn!

Leipzig, im December 1800.

Regina Susanna Bach.

Hier ist die genauere Berechnung des für die gute Alte bisher bey uns Eingelaufenen und an sie Abgegebenen:
3 Louisd'or von den Herren *F a s c h*, *S c h l e s i n g e r* und *Z e l t e r* in Berlin.
2 Thlr. v. d. Hrn. Justizkommis. *S t e i n b e c k* in Brandenburg.
1 Thlr. Kassenbillet von S. aus Dresden.
2 Thlr. Kassenbillet von einem Freunde in D.
16 Groschen von Hrn. M. in L.

⁵³⁸ Vgl. Dok III, Nr. 1044.

55 Fl. in Wr. Bk. Noten von Hrn. V. A r n s t e i n e r , Fr. v. W o l f f
 und Fr. Gräfin von F l a v i g n y in Wien.
 15 Fl. 17 Kr. in Ksgl. von ebendenselben.
 1 Thlr. 8 Gr. v. Hrn. Kantor F i s c h e r in Dresden.
 3 Dukaten v. Hrn. Abt V o g l e r .
 – 17 Gr. von einem Ungenannten.
 10 Fl. Wr. Bk. Note von einem Ungenannten.
 12 Fl. von Frl. v. S p i e l m a n n in Wien.
 2 Thlr. Preuß. von Hrn. Musikd. W e b e r in Berlin.

Sollte man uns noch mehreres für diese Person anvertrauen wollen,
 so werden wir es eben so genau abgeben, und wie hier, darüber
 berechnen.

Breitkopf – Härtel.
Friedrich Rochlitz.”

Bisher unbekannt ist jedoch, dass Johann Andreas Streicher bereits auf diesen ersten Aufruf hin aktiv wurde und daraufhin die Spenden mehrerer Personen aus Wien einsammelte und an Breitkopf & Härtel übermittelte. Es handelt sich bei den Spenden um den auch im Zeitungsbericht der *AmZ* genannten Betrag von 55 Gulden (s. o.), für den dort allerdings nur die drei spendenden Personen (Herr „v. Arnsteiner“, Frau „v. Wolff“ und Frau „Gräfin von Flavigny“) zusammenfassend (und teils irrig, s. u.) benannt sind. Das recht detaillierte Begleitschreiben Johann Andreas Streichers⁵³⁹ zu seiner Bankanweisung für diese 55 Gulden (samt der rückseitigen Bestätigung des Erhalts durch Breitkopf & Härtel), das hier erstmals publiziert wird, hat sich im Familienarchiv Streicher erhalten (s. auch das Faksimile weiter unten):

„Die Herren *Breitkopf* und *Haertel* werden höflichst gebetten,
 für die Tochter des verstorbenen *Seb: Bach* folgendes in Empfang
 zu nehmen, und den HE: *Köhler, Bernhard und Comp:*
 zu quittiren:

Von der *Baron Arnstein*----- 25 f ``
 Von der Frau von *Wolf* ----- 15 f ``
 Von der *Gräfin Flavigny* ----- 15 f ``

 -: 55 f Wiener *Crrt:*

Wien d: 5 ten *Juli*
 1800:

A: Streicher

⁵³⁹ Brief Johann Andreas Streichers aus Wien an Breitkopf & Härtel in Leipzig vom 5. Juli 1800 (mit rückseitiger Erhaltsbestätigung durch Breitkopf & Härtel), Standort: FAS, Signatur AST_103.

[Eintrag von dritter Hand:] not fol 19.

[Rückseite:]

Umstehende *Fünf und funfzig Gulden*
W^r C^t. heute richtig empfangen zu haben
bescheinigen wir. *Leipzig 18 July*
1800

Breitkopf & Härtel

P: f. 55 B & H“

Die neuen Informationen, die wir daraus erhalten, sind zahlreich: Es handelt sich bei der ersten der genannten Personen eigentlich um eine Frau von Arnstein (ihr Name wurde jedoch von Streicher im Begleitschreiben verkürzt und war daher missverständlich), mit sehr großer Wahrscheinlichkeit war dies Henriette von Arnstein, später verheiratete Pereira, eine der besten Pianistinnen Wiens⁵⁴⁰ und eine der herausragenden Schülerinnen Streichers (s. auch: Biografie, *Wien*). Auch werden die einzelnen Beträge aufgeführt, die teils durchaus erheblich sind. Wesentlich ist jedoch Streichers hier nachgewiesener, früher und bisher unbekannter Einsatz in dieser Sache bereits wenige Wochen nach der Publikation des ersten Aufrufes in der *AmZ*.

Der Dresdner Kantor August Gottlob Fischer regte im Begleitschreiben vom 6. 8. 1800⁵⁴¹ zu seiner Spende für den ersten Aufruf an, dass in der *AmZ* jährlich eine Sammlung für Regina Susanna abgehalten werden solle, um dauerhafte Hilfe zu leisten (Rochlitz und Breitkopf & Härtel setzten dies jedoch nicht um):

„Die Aufforderung des Hl. [recte: Hr.] Rochlitz, zur Unterstützung Seb: Bachs Tochter, ist gerecht nur Schade, daß ich es erst spät gelesen u. nach der Zeit wieder vergessen hatte. Es erfolgt hierbey 1 Thlr. 8 gl. [recte: gr.] an die Tochter des Seb: Bachs mit dem Versprechen, alljährlich gerne soviel zu geben, wenn es nothwendig ist und eine Aufforderung in der Music: Z. geschähe damit es andere auch erfahren möchten (doch ohne meinen Nahmen zu nennen), vielleicht käme alljährlich doch etwas zusammen.“⁵⁴²

Johann Andreas Streicher unternahm daraufhin eine erneute, selbst initiierte Sammlung (s. u.). Streichers erneute Spendensammlung war dabei wesentlich erfolgreicher als die erste Sammlung. Er übersandte an Breitkopf & Härtel die

⁵⁴⁰ A.a.O., S. 36 und S. 50 (dort Fußnote 25).

⁵⁴¹ Bernhard, S. 172 (nach Bernhard wird dieser Brief auch zitiert bei: Dok. III, Nr. 1040).

⁵⁴² Wie in allen nach frühen gedruckten Quellen wiedergegebenen Dokumenten, ist zu beachten, dass dort Kürzungen oder Eingriffe nicht immer gekennzeichnet wurden.

erzielte Summe, damit diese an Regina Susanna Bach weiter geleitet werden konnte, wie auch sein Brief vom 10. Mai 1801 an Breitkopf & Härtel⁵⁴³ zeigt:

„Mit wahrhaft unaussprechlichem Vergnügen übermache ich Ew. Hochedelgeboren beiliegende Anweisung F. 307 [307 Gulden] Wiener Courrent, für Regina Susanne Bach.

Der geringe Erfolg, welchen die schöne Aufforderung des Herrn Rochlitz hatte, spornte mich an, noch einen Versuch zu wagen, um der Tochter des Erschaffers unseres musikalischen National=Ruhmes einige Erleichterung ihrer noch übrigen Lebens=Tage zu verschaffen.

Ich berge es Ihnen nicht, daß, als ich die gedruckte Rechnung der eingesandten Beiträge einigen Freunden [wohl auch Beethoven, s. o.] vorlas, uns allen die Thränen des Unwillens in die Augen traten, als wir 16 und 17 Groschen angemerkt fanden.

Gerechter Himmel! welchem Künstler müssen nicht die Hände jucken, wenn er sieht, daß die Nachwelt, für welche er doch arbeitet, s o l o h n t!

Haben diese geringen Gaben Arme gegeben, so vergelte es ihnen Gott: waren es aber Wohlhabende oder gar Reiche, so möge er ihnen auch die Schande verzeihen, welche sie dadurch auf Deutschland gebracht.

Beiliegende Summe habe ich größten Theils der gütigen Verwendung des Herrn Grafen Fries zu verdanken, welcher mit der innigsten Theilnahme die Mühe der Einsammlung über sich genommen. Sollte noch etwas eingehen, so wird es so schnell als möglich abgeschickt werden.

Mein Bestreben, Ihnen das Geld so zu übermachen, daß die gute Frau durch den Cours nichts verliert, war vergebens. Es gelang mir nur so viel, die Anweisung an ein solches Haus zu erhalten, dessen Grosmuth in ähnlichen Fällen bekannt ist. Vielleicht glückt es Ihrer Fürsprache, den Verlust wenigstens geringer zu machen, als er gewöhnlich ist“

Die Veröffentlichung des Ergebnisses von Streichers Spendensammlung erfolgte im *INTELLIGENZ-BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (3. Jahrg., No. IX, Juni 1801, Sp. 33-34, s. Abb. unten). Das Resultat der Sammlung war mehr als das Doppelte der Summe des ersten Aufrufs. In der Namensliste der Spender erscheinen auch Schüler und Freunde von Streicher, die zum Teil erhebliche Beträge gaben. Im danach im Zeitungsartikel stehenden Dankeschreiben von Regina Susanna Bach wurde der Erhalt des Geldes bestätigt. Der vollständige Text des Artikels lautet:

⁵⁴³ Brief Johann Andreas Streichers an Breitkopf & Härtel vom 10. Mai 1801, zitiert nach Wilhelm Lütge, „Andreas und Nannette Streicher“, Leipzig 1927, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf das Jahr 1927*, S. 68-69 (Original nicht bekannt, das Ende des Briefes wurde von Lütge gekürzt).

„Unsere Bitte um Unterstützung der einzigen aus dem verdienten *B a c h*-*i s c h e n* Hause Uebergebliebenen, der jüngsten Tochter *S e b a s t i a n B a c h s*, ist vom Publikum nicht übersehen worden: man hat dieser guten Frau durch uns einen nicht ganz unbeträchtlichen Beytrag zur Erleichterung ihres unversorgten Alters zukommen lassen; sie hat in diesen Blättern darüber quittirt und dafür gedankt. Mit inniger Rührung empfangen wir aber jezt, den 10ten May, durch den Wiener Tonkünstler, Herrn *A n d r e a s S t r e i c h e r*, die ansehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant, welche von dem hiesigen Banquier *L ö h r* mit 200 Rthlr. bezahlt worden sind, von den unten genannten Personen. Die Sammlung war durch den angeführten Musiker veranstaltet und vornehmlich betrieben von dem verdienten Herrn Grafen *F r i e s* in Wien, an welchen ohnedies, wer unter uns Sinn hat für das Gute und Schöne, von seinem Aufenthalte in Leipzig her, so gern gedenkt. Zugleich erklärt sich der berühmte Wiener Komponist und Virtuos, Herr v. *B e e t h o v e n* er werde eins seiner neuesten Werke einzig zum Besten der Tochter *B a c h s* im *B r e i t k o p f – H ä r t e l s c h e n* Verlage herausgeben, damit die gute Alte von Zeit zu Zeit Vortheil davon ziehen möchte, wobey er auf so edle Weise auf möglichste Beschleunigung der Herausgabe dringt, „damit uns ja nicht etwa diese *B a c h* früher stürbe, als jener Zweck erreicht würde“ – Möchte es dahin kommen, daß jeder große Künstler und Gelehrte, wenn er die Seinigen nicht versorgen *kann*, mit der Ueberzeugung dem Tode entgegensehen könnte: edle Wohlhabende werden ihrer nicht vergessen! Möchte jedem unverschuldet Darbenden nicht nur so anständige Unterstützung, sondern auch, zur Vollendung der Freude, so herzliche Theilnahme, als das beygefügte Schreiben beweiset, zu Theil werden! Möchte endlich jeder, der, wo er nicht selbst genug helfen kann, Andere aufzufordern wagt, solche Bestätigung, wie wir, bekommen für seinen Glauben: es giebt der guten Menschen genug, denen man nur zu sagen braucht, das thut, und hier ist es angewendet! –

Leipzig, den 19ten May 1801.

*Friedrich Rochlitz.
Breitkopf und Härtel.*

Wiener Courant Fl.

Von Fräulein v o n H e r z	4
Von Herrn L e o p o l d v o n H e r z	4
Von Frau Gräfin v o n F l a v i g n y	6
Von Frau Gräfin v o n L e r c h e n f e l d	8
Von Herrn Grafen v o n H a r d e g g	8
Von Ihro Exzell., der Frau Gräfin v o n S c h ö n f e l d	12

Von Hrn. v o n E s k e l e s	15
Von Sr. Exzell. Herrn Baron v a n S w i e t e n	25
Von Sr. Exzell. Herrn Grafen A p p o n y	25
Von Sr. Exzell. Herrn Grafen W r b n a	25
Von Ihro Durchlaucht der Frau Gräfin F r i e s	25
Von Herrn Grafen F r i e s	50
Von Sr. Durchlaucht dem Fürsten L o b k o w i t z	100
	Fl. 307

Mit Thränen der Freude empfangen ich diese, alle meine Erwartungen weit übersteigende Summe. Keiner von den Tagen, die mir die Vorsehung noch schenkt, soll vergehen, ohne daß ich dieser meiner Wohlthäter mit innigem Danke gedächte.

Leipzig, den 20sten May 1801.

Regina Susanna Bach.”

Der heute noch vorhandene Originalbrief Regina Susannas⁵⁴⁴ (s. Faksimile weiter unten) belegt, dass der Wortlaut des Briefs in der *AmZ* (s. o.) nicht originalgetreu wiedergegeben, sondern von der Redaktion verändert und sehr übersteigert wurde. Eine Manipulation des Wortlautes ist also bei Reginas erstem Brief ebenfalls nicht ausgeschlossen. Der Brief Regina Susannas, gesandt im Mai 1801 an Breitkopf & Härtel, lautet wie folgt (Bernhard übertrug auch in diesem Fall einige Details nicht korrekt; der Wortlaut in der vorliegenden Arbeit folgt jedoch genau dem Originaltext des Briefes):

„Denen Hochedelgeborenen,

Wohlthätern,
gewittmet.

Mit gerührtem Herzen, stante ich denen Hochzuverehrenden, und großmüthigsten Wohlthätern, den gehorsamsten Dank ab,, und wünsche Ihnen für die große, und gütige Unterstützung, zur Linderung meiner Armuth, ein glückliches und ungestörtes ruhiges Leben.

Dero

Dankbarliche Dienerrin
Regina Susanna Bachin.“

⁵⁴⁴ Standort: Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt.

Streicher schrieb in Bezug auf seinen Aufruf erneut am 6. Juni 1801 an Breitkopf⁵⁴⁵:

„Das wertheste Schreiben Ewr. Hochedelgeboren vom 20. Mai machte mir eine außerordentliche Freude. Wie schön ist es von Herrn Löhr, der guten Alten den ganzen Cours zu vergüten! Wie selten diese Handlung von einem Banquier! Ach! möchte doch diese geringe Summe die gute Frau nur in etwas erquicken, oder ihre Sorgen für ihre künftigen Lebens=Tage mindern! Ich habe die gegründetste Hoffnung, daß die Sonate, welche Herr Beethoven zu ihrem Besten herausgibt, noch eine beträchtliche Summe einbringen wird. Um die Subskription nicht zu stören, werde ich mit meinem Einsammeln aufhören und alles auf diese Sonate anweisen. Was meine Kräfte, meine Überredung dabei vermögen, wird gewiß angewandt. Ich schätze mich glücklich, doch e i n e Gelegenheit zu haben, um mich eines kleinen Theils von dem Danke zu entledigen, welchen ich, seit ich Noten lese und Clavier spiele, den Bachen schuldig bin. Unter Versicherung meiner innigsten Hochachtung verharre ich

Ewr. Hochedelgeboren
Gehorsamst Ergb.
A n d r e a s S t r e i c h e r“

Bisher unbekannt und unveröffentlicht ist jedoch das von Streicher in diesem Brief erwähnte Dankeschreiben von Breitkopf & Härtel an ihn, das sich im Familienarchiv Streicher erhalten hat⁵⁴⁶ (s. auch das Faksimile weiter unten):

„Leipzig am 21 May 1801

S.t. H. *Streicher in Wien*

Eur Hochedelgeb haben sich durch die menschenfreundliche Bemühung für die arme *Bach* eine für sie so wichtige Unterstützung zu sammeln ein unvergängliches Denkmal gestiftet. Mit inniger Theilnahme an dem Schicksal dieses lezten Sproßlings einer großen Künstlerfamilie danken auch wir Ihnen dafür und bezeugen Ihnen unsere gefühlteste Achtung. *H. Löhr*, auf welchen die Wfl. 307. gestellt waren, hat sie statt mit Rt 174 hiesig *Courant*, soviel es eigentlich nach izzigem Stand des Wr. Crts. hier ausgegeben hätte, mit vollen Rt. 200., bezahlt. Die Rechenschaft darüber so wie den öffentlichen Dank der Mlle *Bach*

⁵⁴⁵ Brief Johann Andreas Streichers an Breitkopf & Härtel vom 6. Juni 1801, zitiert nach: Lütge, S. 69 (Original nicht bekannt).

⁵⁴⁶ Brief von Breitkopf & Härtel aus Leipzig an Johann Andreas Streicher in Wien vom 21.5.1801, Standort: FAS, Signatur BREH_10.

werden Sie in einem der nächsten *Intell.* Blätter unserer Mus. Zeitg finden
Edle Handlungen belohnen sich selbst am schönsten, uns bleibt
daher nichts übrig als die Versicherung unserer vollkommensten
Hochachtung. Eur Hochedelgeb

ergebener
Breitkopf & Härtel

[Rückseite/Umschlag:]
Sr. Hochedelgeb.
Herrn Musicus Streicher
in
Wien

f. Prag.
Vorstadt Landstrasse
Ungargasse 376

Breitkopf et Haertel
25 t Mai

Erht: 30 t Mai
beanth: 6 t Juni. 1801.“

Besonders relevant ist der nur in diesem Dokument genannte genaue Betrag der umgerechneten Spende Streichers in Reichstalern ohne die Aufrundung des Bankiers Löhr: 174 Taler. Die Ergänzung des Betrages von 174 auf 200 Taler durch Löhr ist durchaus erheblich und erhält dadurch Gewicht als eigene Spende des Bankiers. Auch das korrekte Datum von Breitkopf & Härtels Dankesschreiben wird erstmals bekannt: es handelt sich dabei eigentlich um den 21. Mai 1801 und nicht, wie von Streicher irrig in seinem Brief vom 6. Juni 1801 genannt, um den 20. Mai.

Beethovens Aufmerksamkeit auf den ersten Spendenaufruf und die ärmlichen Verhältnisse der Bach-Tochter war mit sehr großer Wahrscheinlichkeit nicht allein durch die Artikel in der *AmZ* entstanden, sondern durch Streichers Mitteilung, wie die nachfolgend zitierten Briefe zeigen (die Erwähnung des „guten Freundes“ in Beethovens Brief weist nahezu eindeutig auf Streicher⁵⁴⁷, besonders auf dem Hintergrund der engen Freundschaft zu Streicher⁵⁴⁸ und der Erwähnung in Streichers Brief, s. o.).

⁵⁴⁷ Vgl. auch die identische Deutung des erwähnten Freundes als J. A. Streicher bei: Brandenburg, S. 69f. (dort Fußnote 9).

⁵⁴⁸ Streichers Freundschaft zu Beethoven (dokumentiert auch durch die erhaltenen Briefe) ist bereits intensiv aufgearbeitet worden, besonders durch: Goebel-Streicher [u. a.] sowie Frimmel (1925) und (1926) und Lütge (allerdings bei letzteren beiden Autoren z. T. mit Irrtümern).

Der komplette Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 22. 4. 1801⁵⁴⁹ lautet wie folgt (im Original durchstrichene Worte werden in den folgenden Briefen Beethovens, durch spitze Klammern gekennzeichnet):

„Vien am 22ten April 1801

P.S.

Sie Verzeihen die späte Beantwortung ihres Briefs an mich, ich war eine Zeitlang immerfort unpäßlich und dabei überhäuft mit Beschäftigungen, und da ich überhaupt eben nicht der Fleißigste Briefschreiber bin, so mag auch das zu meiner Entschuldigung mit dienen – was ihre Aufforderung wegen Werken von mir betrifft, so ist es mir sehr leid, ihnen jetzt in diesem Augenblicke nicht genüge leisten zu können, doch haben sie nur die Gefälligkeit mir zu berichten, Von was für einer Art sie von mir Werke zu haben wünschen, nemlich: Sinfonie, *quartette*, *sonate*, *etc* damit ich mich darnach richten könne, und im Falle ich das habe, was sie brauchen oder wünschen, ihnen damit dienen könne. bey *mollo* hier kommen wenn mir recht ist, bis 8 Werke heraus, bey Hofmeister in leipzeig ebenfalls Vier Werke – ich merke dabey bloß an, daß bey Hofmeister eins von meinen erstern Konzerten heraus kömmt, und folglich nicht zu den Besten von meine[n] Arbeiten gehört⁵⁵⁰, bey *mollo* ebenfalls ein <Konzert> zwar später verfertigtes Konzert, aber ebenfalls noch nicht unter meine besten von der Art gehört⁵⁵¹, dies sey bloß ein Wink für ihre Musikalische Zeitung in Rücksicht der beu<h>rtheilu[n]g dieser werke, obschon wenn man sie hören kann nemlich: gut–, man sie am besten beu<h>rtheilen wird. – es erfodert die Musikalische Politick, die besten Konzerte eine Zeitlang bey sich zu behalten. – ihren Hr. Rezensenten emphelen sie mehr vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer *autoren*, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde, was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt, mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel verträge, doch war das Geschrey ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend⁵⁵², daß ich mich, indem ich mich mit andern anfieng zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb, und dachte sie verstehen’s nicht; um so mehr konnte ich ruhig dabey seyn, wenn ich betrachtete, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den bessern in *loco* wenig bedeuteten – und hier fast verschwunden, so brav sie auch übrigens seyn mochten – doch nun *pax vo-*

⁵⁴⁹ Brief Ludwig van Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 22. April 1801, zitiert nach: Brandenburg, S. 69-70, Brief Nr. 59 (Standort des Originals: Beethoven-Haus Bonn, Signatur: Slg. H. C. Bodmer BBr 7).

⁵⁵⁰ Op. 19, vgl. Brandenburg, S. 70 (dort Fußnote 5).

⁵⁵¹ Op. 15, vgl. Brandenburg, S. 70 (dort Fußnote 6).

⁵⁵² Wohl in Bezug auf die Rezension von Op. 66 und WoO 72, geschrieben von einer Person mit Nachnamen Möser (Kürzel: M.) sowie die anonymen Rezensionen von op. 12, WoO 73 und WoO 76, erschienen in *AmZ*, 1. Jahrg. (1799), Sp. 366, Sp. 570 und Sp. 607 und *AmZ*, 2. Jahrg. (1800), Sp. 425, vgl. Brandenburg, S. 70 (dort Fußnote 8).

biscum – Friede mit ihnen und mir – ich würde nie einer Silbe davon erwähnt haben, wär's nicht von ihnen selbst geschehen. – wie ich neulich zu einem guten Freunde von mir komme [wohl Streicher, s. o.], und er mir den Betrag von dem, was für die Tochter des unsterblichen Gott's der Harmonie gesammelt worden, zeigt, so erstaune ich über die geringe Summe, die Deutschland und besonders ihr Deutschland dieser mir verehrungswürdigen Person durch ihren Vater, anerkannt hat, das bringt mich auf den Gedanken, wie wär's, wenn ich etwas zum besten dieser Person herausgäbe, auf *praenumeration*, diese Summe und <das wa> den Betrag, der alle Jahr einkäme, dem *publikum* vorlegte, um sich gegen jeden angriff festzusezen – sie könnten das meiste dabey thun, schreiben sie mir geschwind wie das am besten möglich sey, damit es geschehe, ehe unß diese Bach stirbt, oder <daß> ehe dieser Bach austrocknet und wir ihn nicht mehr tränken können – daß sie dieses werk verlegen müßten, versteht sich von selbst.

ich bin mit vieler Achtung ihr ergebener

Ludwig van Beethoven.

An Breitkopf und Härtel in Leipzig.“

Die positive Antwort Breitkopf & Härtels an Beethoven vom 21.5.1801 lautete wie folgt⁵⁵³:

„Leipzig, 21. Mai 1801.

Herrn Beethoven in Wien.

Die überhäuftten Meßgeschäfte haben uns nicht erlaubt, die unverschieblichsten Angelegenheiten zu besorgen. Sie werden verzeihen, daß wir Ihren Brief etwas später beantworten.

Für Ihre in Zukunft herauszugebenden Werke, welche Sie uns zum Verlag anbieten, werden wir mit Vergnügen alles tun, was uns die Umstände erlauben. Da Sie selbst von uns zu erfahren wünschen, welche Gattung Komposition uns vorerst am angenehmsten sein würde: das ist Klavier-Sonaten ohne Begleitung oder auch mit Begl. von Violin oder Viol. u. Violoncelle. Wir bitten Sie, wenn Sie in diesem Genre wieder etwas schreiben, uns davon Nachricht zu erteilen. Wir haben gelesen, daß Sie ein Werk zum Besten der Mlle. Bach, dieses letzten schon halb ausgestorbenen Sprößlings der großen Künstlerfamilie herauszugeben gedenken. Der Ruhm Ihres Talents ist fest genug gegründet; dies unvergängliche Denkmal wird auch den Ruhm Ihres menschenfreundlichen Herzens aufs

⁵⁵³ Brief Breitkopf & Härtels an Beethoven vom 21. Mai 1801, zitiert nach: Brandenburg, S. 74f., Brief Nr. 62 (Original nicht bekannt, bei Brandenburg zitiert nach Wilhelm Hitzig, *Die Briefe Gottfried Christoph Härtels an Beethoven*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 [1926/1927], S. 322, dort zitiert nach den Kopierbüchern des Verlags).

neue befestigen. Mit Vergnügen bieten wir uns dazu zu Verlegern an und werden die Sache so einzuleiten suchen, daß die arme Bach soviel als möglich dadurch gewinne. Schon haben wir vorläufig davon in der Mus.[ikalischen] Zeitung Erwähnung getan. Ist Ihr Porträt noch nicht gestochen?⁵⁵⁴ Sollte es schon vorhanden sein, so würden Sie uns verbinden, wenn Sie uns nachweisen wollten, wo es zu haben ist. Wir haben bereits mehrere Porträts der vorzüglichsten Compositeurs stechen lassen und wünschen auch das Ihrige für unsern Verlag zu haben.“

Ein Brief Breitkopf & Härtels an Beethoven vom 30.6.1803 bringt dieses Vorhaben später wieder in Erinnerung:⁵⁵⁵

„Leipzig, den 30. Juni 1803.

Herrn L. van Beethoven in Wien.

Es ist uns sehr erfreulich gewesen, wieder einmal mit Ihrer schätzbaren Zuschrift beehrt zu werden. Dagegen wird Ihr Herr Bruder unsere Antwort auf seinen letzten Brief erhalten haben. Die in der Nägelisten Ausgabe Ihrer Sonaten⁵⁵⁶ eingeschlichenen Fehler wollen wir in der A.M.Z. sogleich anzeigen, sobald wir von Ihnen das Verbesserungsblatt erhalten. Was unsern Stich Ihrer Var.[iationen]⁵⁵⁷ betrifft, so wird nun die erste Partie schon in Ihren Händen von Ihnen korrekt gefunden worden sein. Das zweite Werk [der] Variat. wird Ihnen in Stich und Korrektheit wahrscheinlich auch Genüge leisten. Es wird unverzüglich abgedruckt werden.⁵⁵⁸ Den Titel werden wir nach Ihrer neuerl. Angabe abändern.⁵⁵⁹ Sie hatten einmal die menschenfreundliche und rühmliche Absicht, eine Sonate zum Besten der noch hier in Dürftigkeit lebenden einzigen übrigen Tochter v. Seb. Bach herauszugeben. Möchten Sie doch dieses großmütige Vorhaben bald ausführen, denn wenn je die dem Armen bald gereichte Hilfe für diesen dadurch doppelten Wert hat, so ist dies hier besonders der Fall, da die Dem.[oiselle] Bach schon in einem

⁵⁵⁴ Im Herbst des selben Jahres erschien bei Johann Cappi in Wien Beethovens Porträt, gestochen von Johann Joseph Neidl (1776-1832) nach einer heute verschollenen Zeichnung von Gandolf Ernst Stainhauser von Treuberg (1766-1805), welches drei Jahre später von Breitkopf & Härtel ohne Quellenangabe als Nachstich Johann Gottfried Scheffners veröffentlicht wurde (in *AmZ*, 6. Jahrg., Beilage zu Nr. 20, vom 20. Febr. 1804), vgl. Brandenburg, S. 75 (dort Fußnote 3).

⁵⁵⁵ Brief Breitkopf & Härtels an Beethoven vom 30. Juni 1803, zitiert nach Brandenburg, S. 170f. (Original nicht bekannt, bei Brandenburg zitiert aus: Wilhelm Hitzig, *Die Briefe Gottfried Christoph Härtels an Beethoven*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 [1926/27], S. 327, dort zitiert nach den Kopierbüchern des Verlags).

⁵⁵⁶ Op. 31 Nr. 1 und 2, vgl. Brandenburg, S. 171 (dort Fußnote 4).

⁵⁵⁷ Op. 34 und Op. 35, vgl. Brandenburg, S. 171 (dort Fußnote 6).

⁵⁵⁸ Die Variationen Op. 35 wurden jedoch wohl erst im August 1803 gedruckt, vgl. Brandenburg, S. 171 (dort Fußnote 7).

⁵⁵⁹ Es handelte sich bei Beethovens Wunsch um die geänderte Widmung und einen Herkunftszusatz des Themas, letzteres wurde jedoch nicht durchgeführt, vgl. Brandenburg, S. 171 (dort Fußnote 8).

hohen Alter ist und mithin Ihr edelmütiges Geschenk, wenn es verspätet würde, leicht zu spät kommen könnte. Das Gedicht, von welchem wir Ihnen sprachen⁵⁶⁰, wird nicht ohne Musik in Druck erscheinen, vielleicht aber bald mit derselben, von einem Berliner Tonkünstler. Es würde uns sehr angenehm gewesen sein, wenn Ihr Herr Bruder, der uns von einer neuen Sinfonie⁵⁶¹ von Ihnen schrieb, uns Ihre Bedingungen angezeigt hätte.“

Beethoven kündigt in einem weiteren erhaltenen Brief an Breitkopf & Härtel, geschrieben zwischen dem 15. und 27. September 1803, eine baldige Aktion zu Gunsten von Regina Susanna Bach an:⁵⁶²

„P.S.

Ich trage ihnen folgende Werke um 300 fl. an: I zwei Werke *Variationen*, wovon in einem die *V.[ariationen]* über *God save the King*⁵⁶³, die andern über *Rule Britannia*⁵⁶⁴; –

2) ein Wachtellied⁵⁶⁵, wovon ihnen die Poesie vielleicht bekannt, welches aus drey Strophen besteht, und hier aber ganz durch komponirt ist. –

3) Drey Märsche zu Vier Händen⁵⁶⁶, die leicht, aber doch nicht ganz klein sind, wovon aber der letztere so groß ist, daß er der Marsch dreier Märsche heißen kann. –

antworten sie mit der nächsten Post, da die Sache Eil hat. –

die *Variationen*⁵⁶⁷ wovon sie so gütig waren mir einige *Exemplare* zu schicken, waren doch nicht so ganz korrekt. – ich wünschte bey allem von den andern ein *Exemplar* vorher sehen zu können, da ich immer fürchte, daß in den andern vielleicht bedeutendere Fehler seyn möchten – für die *Bach* wird gleich anfangs winter gesorgt werden, da jetzt zu wenig Leute von Bedeutung hier sind, und ohne das kömmt nichts rechts zusammen. –

dem Hr. *Redakteur* der M.[usikalischen] Z.[eitung] danken sie

⁵⁶⁰ Wohl im Brief Breitkopf & Härtels an Beethovens Bruder Karl vom 3. März 1803, vgl. Brandenburg, S. 155, Brief Nr. 128 (Original nicht bekannt, bei Brandenburg zitiert nach Wilhelm Hitzig, *Die Briefe Gottfried Christoph Härtels an Beethoven*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 9 [1926/1927], S. 340, dort zitiert nach den Kopierbüchern des Verlags), in dem vorgeschlagen wird, Beethoven möge ein Vokalwerk nach einem noch zu bestimmenden Gedicht komponieren (es ist nicht bekannt, um welches Gedicht es sich handelte).

⁵⁶¹ Op. 55, vgl. Brandenburg, S. 171 (dort Fußnote 12).

⁵⁶² Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien, zwischen dem 15. und 27. September 1803 (Standort: Beethoven-Haus, Bonn, Signatur: Slg. H. C. Bodmer Br 61), zitiert nach der Publikation des Briefes in: Brandenburg, S. 184f. (Brief Nr. 158).

⁵⁶³ WoO 78, vgl. Brandenburg, S. 185 (dort Fußnote 3).

⁵⁶⁴ WoO 79, vgl. Brandenburg, S. 185 (dort Fußnote 4).

⁵⁶⁵ WoO 129, vgl. Brandenburg, S. 185 (dort Fußnote 5).

⁵⁶⁶ Op. 45, vgl. Brandenburg, S. 185 (dort Fußnote 6).

⁵⁶⁷ Op. 34, vgl. Brandenburg, S. 185 (dort Fußnote 7).

ergebenst für die Güte, die er gehabt eine so schmeichelhafte Nachricht von Meinem *oratorio* einrücken zu laßen,⁵⁶⁸ wo so derb über die Preise, die ich gemacht gelogen wird, und ich so *infamiter* behandelt bin, das zeigt vermuthlich die unpartheyli[ch]keit – meinetwegen – wenn das das Glück der M. Z. macht. –

Was fodert man nicht für Edelmuth von einem wahren Künstler, und gewiß nicht ganz ohne sich zu irren, aber hingegen wie abscheulich, <und> wie niedrig erlaubt man sich so leicht über unß herzufallen. – antworten sie gleich, das nächstemal von was anderm –

wie immer ihr ergebenster

Lv. Beethoven

Nb: alles was ich ihnen hier antrage ist ganz Neu. – da leider so viele fatale alte Sachen von mir verkauft und gestohlen werden

An Breytkopf und Härtel in Leipzig“

Beethoven unternahm wenige Jahre später nochmals einen vergeblichen Versuch, Regina Susanna Bach zu unterstützen (durch Konzerteinnahmen von Aufführungen seiner Sinfonie op. 55 und seines Oratoriums op. 85), wie ein weiterer Brief an Breitkopf & Härtel zeigt (die Gründe für das Scheitern sind nicht bekannt):⁵⁶⁹

„Wien den 18^t April 1805.

PS

Ich bedaure selbst recht sehr, daß ich Ihnen die beyden noch für Sie bestimmten Stücke⁵⁷⁰ bis jezt nicht schicken konnte, allein nicht zu ändernde Umstände, nämlich der Mangel eines vertrauten Kopisten, und sehr starke Beschäftigung des einzigen, dem ich jezt solche Sachen übergeben kann, verhinderten mich, und machen es mir auch noch in dem jetzigen Augenblicke unmöglich. – Ich werde die beste Sorge tragen, und hoffe es zu bewirken, daß Sie dieselben nun in 4 bis 6 Wochen ganz sicher erhalten. – Indeßen muß ich, da ohnedem Sie durch nichts gehindert sind, den Stich der bereits empfangenen Werke sogleich anzufangen, mit Nachdruck darauf bestehen, daß die Simphonie⁵⁷¹ und die 2 Sonaten⁵⁷²

⁵⁶⁸ Anonyme Kritik in der *AmZ* vom 25. Mai 1803, 5. Jahrg., Nr. 35, Sp. 590), über die Aufführung von Beethovens Oratorium Op. 85 am 5. April 1803 im Theater an der Wien, vgl. Brandenburg, S. 185 (dort Fußnote 10).

⁵⁶⁹ Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien, 18. April 1805 (bei Bernhard irrig datiert mit 14. April; Standort des Originals von fremder Hand mit Beethovens Unterschrift: Beethoven-Haus, Bonn, Signatur: Slg. H. C. Bodmer Br 66), zitiert nach: Brandenburg, S. 252f.

⁵⁷⁰ Op. 56 und Op. 57, vgl. Brandenburg, S. 253 (dort Fußnote 1).

⁵⁷¹ Op. 33, vgl. Brandenburg, S. 253 (dort Fußnote 3).

ganz sicher nach Verlauf von <drey> zwei Monat[en] erscheinen. – Die verzögerten Erscheinungen meiner Werke haben für meine Verhältnisse als Autor schon oft nicht unbedeutende Nachtheile gehabt, und es ist daher mein fester Entschluß, künftig solche Zeitpunkte zu bestimmen, und davon keineswegs mehr abzugehen. In Beziehung auf die Bezahlung wird für beyde gewiß das billigste seyn, wenn Sie, da bereits drey Werke in Ihren Händen sind, hierfür einstweilen die Summe von 700 fl, und nach Empfang der beyden andern Stücke erst den Rest mit 400 fl übermachen. – Die Berichtigung der Sache wird am leichtesten vor sich gehn, wenn Sie, wie ich Ihnen hierdurch vorschlage, das Geld jedesmal an Ihren hiesigen Kommißionair schicken, dem ich alsdann bey der Zahlung sogleich den von Ihnen verlangten Eigenthums Schein in gehöriger Form einhändigen werde. – Sollten Ihnen, wider Vermuthen, diese Bedingungen, sowohl in Rücksicht der baldigen Herausgabe, als der Modalität[en] der Zahlung, nicht ganz paßend seyn, und können Sie mir ihre Erfüllung nicht ganz bestimmt zusichern; so bleibt mir, obschon es mir unangenehm seyn würde, nichts übrig, als das Geschäft abubrechen, und die unverzügliche Zurücksendung der Werke, die Sie bereits erhalten haben, zu verlangen.⁵⁷³ – Die Partitur des Oratoriums wird ihnen der Fürst Lichnowsky selbst bis Ende dieses Monates geben; wenn die Stimmen vorher schon ausgetheilt sind, wird es desto eher zur Aufführung gebracht werden können. – Für den Fall, daß Sie die Simphonie behalten, wäre es vielleicht gut, dieselbe mit dem Oratorium aufzuführen; beyde Stücke füllen einen ganzen Abend sehr wohl aus. – Wenn keine andere Einrichtung entgegensteht; so ist es alsdann meine Gesinnung und mein Wunsch, daß der *Madame Bach* die Einnahme zugewendet werden möge, der ich schon lange etwas bestimmt habe. –

Ludwig van Beethoven“

Johann Andreas Streichers Briefe an Breitkopf & Härtel, die hier zitiert wurden, sind bereits 1927 in Wilhelm Lütges Aufsatz „Andreas und Nannette Streicher“ in Breitkopf & Härtels Jahrbuch *Der Bär* veröffentlicht worden, blieben jedoch von der weiteren Forschung bis auf wenige Ausnahmen unbeachtet. Heute sind diese Briefe im Original sämtlich verschollen.

Das Wirken von Johann Friedrich Rochlitz (der den ersten Spendenaufruf in der *AmZ* initiiert hatte) wird tiefer gehend dokumentiert und veranschaulicht durch drei umfangreiche, von ihm verfasste Aufsätze, die im Jahr 1926 von Jürgen Müller-Blattau durch eine kommentierte Wiederveröffentlichung erneut zugänglich gemacht wurden⁵⁷⁴: Rochlitz (ein ehemaliger Schüler des Thomaskantors und Bach-Schülers Johann Friedrich Doles d. Ä.) war ein früher und leiden-

⁵⁷² Op. 53 und Op. 54, vgl. Brandenburg, S. 253 (dort Fußnote 4).

⁵⁷³ Das Geschäft wurde tatsächlich abgebrochen, vgl. Brandenburg, S. 253 (dort Fußnote 7).

⁵⁷⁴ Josef Müller-Blattau (Hrsg.), *Wege zu Bach - Drei Abhandlungen von Friedrich Rochlitz - 1769-1842*, Augsburg 1926. Die drei Aufsätze entstammen dem Werk von J. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* (4 Bde., Leipzig 1824-1832), das wiederum teilweise auf Rochlitz' Artikeln in der *AmZ* basiert.

schaftlicher Verehrer von J. S. Bachs Schaffen und setzte sich unter anderem aktiv für die erste Bach-Gesamtausgabe ein.

Die Bemühungen Johann Andreas Streichers galten nicht nur im Fall Regina Susanna Bachs der Verbesserung des Urheberschutzes und der Existenzsicherung der Familien von Künstlern: Streichers Brief an Breitkopf vom 18. Dez. 1802⁵⁷⁵ nennt grundsätzlich, neben Urheberrechtsangelegenheiten von Beethoven und Haydn, den damals fehlenden Urheberschutz beim Namen (und scheint dabei noch deutlich unter dem Einfluss der einige Monate zuvor erfolgten Spendenaufrufe für Regina Susanna Bach zu stehen):

„[...] Gibt es denn aber kein Mittel, um das Eigenthum des Geistes sicherzustellen? Kann man denn nicht einen Pranger errichten, um die Leute daran zu stellen, die hierin Eingriffe machen, besonders wenn sie mit so beispielloser Frechheit verfahren, wie das Music. Magazin zu Braunschweig auf der Höhe, welches so gar einen [ungenehmigten] Vordruck von den 4 Jahreszeiten ankündigte? Schande für Deutschland, daß es so etwas duldet. Unsere Nachkommen werden uns und unsere Geseze, so wie unsre Gleichgültigkeit darüber verachten, so wie die armen verwaisten Kinder [!] der Gelehrten und Künstler ihren Fluch jezt schon auf uns laden müssen, daß wir sie mit Kälte in einem Elende schmachten sehen können, in dem ihnen nichts übrig bleibt, als Thränen, und der Nahme ihres beraubten Vaters“

Die hier vorgelegten Dokumente zeigen also, dass Streicher eine wesentlich umfangreichere Rolle in den Spendenaufrufen für die letzte lebende Bachtochter spielte, als bisher bekannt. Auch wird deutlich, dass er bereits früher als bekannt, und zwar bereits wenige Wochen nach dem ersten Aufruf in der *AmZ*, in dieser Sache aktiv wurde, wie auch durch den hier erstmals mitgeteilten Brief an Breitkopf & Härtel ersichtlich ist (s. auch das Faksimile weiter unten).

Im Rahmen der Untersuchung von J. A. Streichers Rolle in den Spendenaufrufen ergibt sich zudem eine kritische Neubewertung der betreffenden Sekundärquellen, die bisher für neuere Arbeiten zum Thema herangezogen worden waren. Zu beobachten ist insbesondere, dass die Sekundärquellen in vielen Fällen unvollständig und ungenau waren, wie bei Bernhards Textwiedergabe der genannten Briefe, oder Lütges verkürzten Wiedergaben der Briefe und Zeitungsartikel. Die hier vorgelegte Edition der relevanten Dokumente nach den frühesten erhaltenen Quellen (bzw. nach der hochwertigen Gesamtausgabe der Beethoven-Briefwechsel) soll nachfolgenden Arbeiten eine verwendbare Grundlage bieten. Die hier in der Literatur erstmals vorgelegte Gesamtschau der Quellen zu den Spendenaufrufen für die Bach-Tochter und zu den resultierenden Nachwirkungen hinterläßt keinerlei Zweifel, dass Johann Andreas Streicher darin eine maßgebliche Rolle zufällt. Es ist zu hoffen, dass zukünftige Arbeiten zum Thema, in

⁵⁷⁵ Brief Johann Andreas Streichers an Härtel vom 18. Dez. 1802, zitiert nach Lütge, S. 57 (Original des Briefes nicht bekannt, das Ende des Briefes wurde von Lütge gekürzt).

denen die Spendenaufrufe Erwähnung finden, dieser Rolle J. A. Streichers Rechenschaft ausführlicher tragen⁵⁷⁶.

⁵⁷⁶ Als Beispiele für die bisher sehr eingeschränkte Behandlung dieser Zusammenhänge in aktuellen Standardwerken seien hier nur zwei hochwertige Arbeiten genannt: Martin Geck, *Bach. Leben und Werk*, Hamburg 2001, und Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bach, Leben und Werk in Dokumenten, eine Anthologie in 25 Themenkreisen*, 4. Auflage, Leipzig 1989.

B i t t e .

Fast noch nie habe ich die Feder mit so viel Freudigkeit ergriffen, als jetzt; denn fast noch nie durfte ich, im Vertrauen auf gute Menschen, so fest überzeugt seyn, etwas Nützliches damit zu schaffen, als jetzt. Die Familie der Bache, die, seit zwey Jahrhunderten Deutschland (doch diesem nicht allein) Meister und Meisterwerke der Tonkunst aufstellte; aus welcher abstammete Sebastian Bach, der größte Harmoniker neuerer Zeit, der das Vaterland durch Lehren, Muster, und eine Menge Schüler für die höhere Kunst zu bilden anging; in welcher geboren ward Philipp Eman. Bach, dem Vater folgend in Lehren und Arbeiten, dessen Schüler in gar mancher bedeutenden Rücksicht zu seyn, jeder wahrhaft gute Klavierspieler gestehet, wie selbst Mozart es gestand; aus welcher ein Friedemann Bach umherzog, allem entsagend, mit nichts ausgerüstet und beglückt, als mit himmelhoher Phantasie, sein Ein und Alles findend in den Tiefen seiner Kunst; aus welcher ein Johann Christian Bach auch die Blume der Anmuth und Galanterie auf klassischem Boden zu hegen und anzubauen pflügte — diese Familie ist nun ausgestorben, bis auf eine einzige Tochter des großen Sebastian Bach. Und diese Tochter, jetzt in hohen Alter — *diese Tochter darbt*. Sehr wenige wissen es; denn sie kann — nein, sie soll, sie wird auch nicht betteln! Sie wird es nicht; denn gewiß hört man auf dies bittende Wort um ihre Unterstützung; gewiß giebt es noch gute Menschen, welche, nicht auf mich — wie könnte ich das verlangen: — aber auf eine anständige Veranlassung achten, den letzten Zweig eines so fruchtreichen Stammes nicht ohne Pflege eingehen zu lassen. Gabe nur jeder, der von den Bachen gelernt hat, die geringste Kleinigkeit: wie sorglos und bequem würde das gute Weib ihre letzten Jahre hindringen können! Die Verlags- handlung der musik. Zeitung und ich — wir erbiten uns, das, was man uns vielleicht anvertrauen möchte, auf das pünktlichste an seine Bestimmung zu befördern, und Rechenschaft darüber in diesen Intelligenzblättern abzulegen.

Leipzig, Friedrich Rochlitz.

Spendenauf Ruf von Johann Friedrich Rochlitz im *INTELLIGENZ-BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Leipzig (2. Jahrg., No. XIII, Mai 1800, Sp. 56).

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December.

N^o. IV.

1800.

A n k ü n d i g u n g.

**W. A. Mozarts Don Giovanni, (Don Juan),
in vollständiger Partitur.**

Die schon im Intell. Bl. No. 17. der musikal. Zeitung angekündigte Partitur dieses Meisterwerkes ist seit geraumer Zeit unter der Presse, und wird nun nächsten erscheinen. Um sie ganz vollständig zu liefern, werden sämtliche Recitative ohne Begleitung, und alle von Mozart später in diese Oper eingelegten Stücke mit abgedruckt werden. Der Abdruck wird nach einer sehr sorgfältigen Copie der (jetzt nur mangelhaft noch vorhandenen) Original - Partitur und unter Aufsicht des durch seine Kompositionen bekannten Herrn Musikdirektor A. E. Müller besorgt, welcher die Korrektur des Drucks übernommen hat. Dem italienischen Texte wird ein, von Herrn Fr. Rochlitz ganz umgearbeiteter, deutscher Text unterlegt. Das Ganze erscheint in zwey Doppelheften, wie die Partitur des Mozartischen *Requiem*, in gleichem Format, Umschlag und ebenfalls mit einem Titelkupfer verziert. Der Prämumerationspreis ist Ein Carolin oder 6 Thlr. Sächsisch. Wer 5 Exemplare nimmt, erhält das 5te frey. Nach geschlossener Prämumeration ist der Preis 2 Carolin.

Der Beyfall, mit welchem unsere Ausgabe der Partitur des *Requiem* aufgenommen worden ist, läßt uns hoffen, daß das musikalische Publikum auch diese Unternehmung thätig unterstützen werde.

Breithopf und Härtel.

D a n k.

Es ist mir durch die Verwendung der Herren Breithopf-Härtel, und Hr. Fr. Rochlitz bey dem Publikum gelungen, eine so ansehnliche und gütige Unterstützung meines Alters und meiner Schwäche zu erhalten, daß mein inniger Dank dafür nur mit mir selbst aufhören kann. 96 Thaler 5 Groschen sind es, die ich von der Güte meiner Unterstützer durch die Hände jener Herren erhalten habe. Wenn es den Geistern meines verdienstlichen Vaters und meiner verdienten Brüder vergönnet ist,

an meinen Schicksalen Antheil zu nehmen: wie sehr muß ihr bisheriges Mitleid in Mitfreude verwandelt worden seyn!

Leipzig, im December, 1800.

Regina Susanna Bach.

Hier ist die genauere Berechnung des für die gute Alte bisher bey uns Eingelaufenen und an sie Abgegebenen:

- 3 Louisdor von den Herren Fasch, Schlesinger und Zelter in Berlin.
- 2 Thlr. v. d. Hrn. Justizkommis. Steinbeck in Brandenburg.
- 1 Thlr. Kassenbillet von S. aus Dresden.
- 2 Thlr. Kassenbillet von einem Freunde in D.
- 10 Groschen von Hrn. M. in L.
- 55 Fl. in Wr. Bk. Noten von Hrn. v. Arnsteiner, Fr. v. Wolff und Fr. Grän von Flavigny in Wien.
- 15 Fl. 17 Kr. in Ksgl. von ebendenselben.
- 1 Thlr. 8 Gr. v. Hrn. Kantor Fischer in Dresden.
- 3 Dukaten v. Hrn. Abt Vogler.
- 17 Gr. von einem Ungenannten.
- 10 Fl. Wr. Bk. Note von einem Ungenannten.
- 12 Fl. von Fr. v. Spielmann in Wien.
- 2 Thlr. Preufs. von Hrn. Musikd. Weber in Berlin.

Sollte man uns noch mehreres für diese Person anvertrauen wollen, so werden wir es eben so genau abgeben, und wie hier, darüber berechnen.

*Breithopf-Härtel.
Friedrich Rochlitz.*

Antikritik.

Auf die Anzeige gegen meine Sonaten (im ersten Stück des 3. Jahrg. d. Zeitung.) brauche ich nichts zu erwidern; weil sie ihre Widerlegung in sich selbst trägt: aber dem Verfasser danke ich für den guten Willen und bedaure nur; daß er sich seine Neckerey so viel Mühe hat kosten lassen, Obgleich einen Mann von seinem Charakter diese nachlässige Vermummung nur schlecht verbirgt: so weiß ich doch Maskenfreyheit zu respektiren und es ist

Resultat des ersten Spendenaufrufs, erschienen im *INTELLIGENZ-BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (2. Jahrg., No. IV, Dezember 1800, Sp. 13-14).

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius.

N^o. IX.

1801.

Unsere Bitte um Unterstützung der einzigen aus dem verdienten Bach'schen Hause Uebergebliebenen, der jüngsten Tochter Sebastian Bach's, ist vom Publikum nicht übersehen worden: man hat dieser guten Frau durch uns einen nicht ganz unbedeutlichen Beytrag zur Erleichterung ihres unversorgten Alters zukommen lassen, sie hat in diesen Blättern darüber quittirt und dafür gedankt. Mit inniger Rührung empfangen wir aber jetzt, den 10ten May, durch den Wiener Tonkünstler, Herrn Andreas Streicher, die ansehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant, welche von dem hiesigen Banquier Löhr mit 200 Rthlr. bezahlt worden sind, von den unten genannten Personen. Die Sammlung war durch den angeführten Musiker veranstaltet und vornehmlich betrieben von dem verdienten Herrn Grafen Fries in Wien, an welchen ohnedies, wer unter uns Sinn hat für das Gute und Schöne, von seinem Aufenthalte in Leipzig her, so gern denkt. Zugleich erklärt sich der berühmte Wiener Komponist und Virtuos, Herr v. Beethoven, er werde eins seiner neuesten Werke einzig zum Besten der Tochter Bach's im Breitkopf-Härtelschen Verlage herausgeben, damit die gute Alte von Zeit zu Zeit Vortheil davon ziehen möchte, wobey er auf so edle Weise auf möglichste Beschleunigung der Herausgabe dringt. „damit uns ja nicht etwa diese Bach früher stürbe, als jener Zweck erreicht würde.“ — Möchte es dahin kommen, daß jeder große Künstler und Gelehrte, wenn er die Seinigen nicht versorgen kann, mit der Ueberzeugung dem Tode entgegensehen könnte: edle Wohlhabende werden ihrer nicht vergessen! Möchte jedem unverschuldet Darlenden nicht so anständige Unterstützung, sondern auch, zur Vollendung der Freude, so herzliche Theilnahme, als das beygefügte Schreiben beweiset, zu Theil werden! Möchte endlich jeder, der, wo er nicht selbst genug helfen kann, Andere aufzufordern wagt, solche Bestätigung, wie wir, bekommen für seinen Glauben: es giebt der guten Menschen genug, denen man nur zu sagen braucht, das thut, und hier ist es angewendet! —

Leipzig, den 19ten May 1801.

Friedrich Rochlitz.

Breitkopf und Härtel.

	Wiener Courant Fl.
Von Fräulein von Herz	4
Von Herrn Leopold von Herz	4
Von Frau Gräfin von Flavigny	6
Von Frau Gräfin von Lerchenfeld	8
Von Herrn Grafen von Hardegg	8
Von Ihro Exzell. der Frau Gräfin von Schönfeld	12
Von Hrn. von Eskeles	15
Von Sr. Exzell. Herrn Baron van Swieten	25
Von Sr. Exzell. Herrn Grafen Appony	25
Von Sr. Exzell. Herrn Grafen Wrba	25
Von Ihro Durchlaucht der Frau Gräfin Fries	25
Von Herrn Grafen Fries	50
Von Sr. Durchlaucht dem Fürsten Lobkowitz	100

Fl. 307

Mit Thränen der Freude empfangen ich diese, alle meine Erwartungen weit übersteigende Summe. Keiner von den Tugenden, die mir die Vorsehung noch schenkt, soll vergehen, ohne daß ich dieser meiner Wohlthäter mit innigem Danke gedachte.

Leipzig, den 20sten May 1801.

Regina Susanna Bach.

Bekanntmachung eines neuen Choralbuchs auf Pränumeration.

Schwerlich konnte ich vermuthen, daß bald nach Erscheinung meines, auf allergnädigsten Befehl, in den Sächsischen Kirchen und Schulen eingeführten Choralbuchs ein anderes, ihm größtentheils ähnliches, in Sachsen hervortreten würde, das sich nicht allein mit ihm messen, sondern auch dasselbe überreffen soll; und doch tritt ein gewisser Johann David Gruner, Kantor und Schullehrer in Seelitz, einem Dorfe bey Rochlitz, mit Ankündigungen in mehreren öffentlichen Zeitungen, und jetzt mit einer besonders gedruckten *Bekanntmachung* eines, dem neuen *Dresdner Gesangbuche* angepaßten Choralbuchs auf, das sich von den bisher bekannten dadurch auszeichnen soll, daß es in einigen Stücken eben so, in andern schlechter eingerichtet ist. Wenigstens wird es weit weniger Melodien enthalten als das meinige, 159 gegen 215.

Resultat des zweiten Spendenaufrufs, veröffentlicht im *INTELLIGENZ-BLATT* zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (3. Jahrg., No. IX, Juni 1801, Sp. 33-34).

Ihren Wohlthätigkeitswerken,

Wohlthätigen
Gehilfen.

Mit herzlichstem Dank, stelle ich Ihnen,
Hochwürdigem Herrn, und großmüthigsten
Wohlthätigen, im gesonderten Dank ob,
und rühmlichen Namen, für die großen, und gütigen
Unterstützung, zur Beseitigung meiner Armut,
nie glücklich und ungetrübter süßigster
Loben.

Ihre

Dankbarliche Dienerin
Regina Susanna Bachs

Dankesbrief Regina Susanna Bachs vom Mai 1801 an die Spender des zweiten Spendenaufrufs.
(Standort: Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Signatur 6707).

Die Herren Breitkopf und Härtel werden gefälligst gebittet,
für die Kosten des Druckes der ob. Buch folgende in
Luzern zu zahlen, und dem Hrn. Köhler, Buchhändler und Comp.
zu restituiren:

Dem Hrn. Baron Arnstein	-----	25 / -	"
Dem Hrn. Grafen von Wolf	-----	15 / -	"
Dem Hrn. Grafen Flavigny	-----	15 / -	"
		<hr/>	
		55 / -	Minus Conto:

Urn. d. 5. Juli
1800.

Dr. Köhler

und 106 29. -

Begleitschreiben Johann Andreas Streichers vom 5. Juli 1800 zu der ersten Spendenüberweisung an Breitkopf & Härtel, Vorderseite (Standort: FAS, Signatur AST_103).

Überweisung fünfzig Gulden
W. L. Streicher
Leipzig 18. July
1800
Breitkopf & Härtel
P. A. 55 B. H.

Bestätigung der Überweisung Johann Andreas Streichers durch Breitkopf & Härtel vom 18. Juli 1800, auf der Rückseite des Begleitschreibens Johann Andreas Streichers vom 5. Juli 1800 zu der ersten Spendenüberweisung an Breitkopf & Härtel (Standort: FAS, Signatur AST_103).

S. H. Streicher in Wien — Leipzig am 21 May 1801

Sehr geehrte Herr, haben Sie denn die ersehnte,
sammliche Dankessammlung für die zweite Spende mit
Ihre so reichhaltige Uebersetzung zu sammeln
im voraus eingeleitet? Dennmals ist es
Mit dieser Gelegenheit an dem Spitzbilde,
so bey der Spende neu in der Hand
schickte, die Ihnen auch eine kleine
Vermehrung geben kann, auf die
Erhebung. Ich habe, auf welche die
Hr. Hofrath stellt, was ich für Sie
mit der Hofrath besorgen, soviel ich möglich,
auf die Spende Hand der W. Hofrath. Sie
sind gegeben, mit allem Hofrath, der
geht. Die Aufmerksamkeit darüber so wie
Ihre offentliche Dank über die Sache von
Ihre in die neuen der ersten Spende.
Selbst in der Hofrath Zeit geben
sich zu verstehen, soviel ich möglich,
an der Hofrath, die Hofrath nicht über
als die Hofrath in der Hofrath
Spende.

Sehr Hochachtung
Breitkopf & Härtel

Dankesschreiben von Breitkopf & Härtel vom 21. Mai 1801 an Johann Andreas Streicher für die zweite Spendensammlung, Vorderseite (Standort: FAS, Signatur BREH_10)

Exkurs: Streichers Einfluss auf die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Die Folge von Ereignissen, welche später zur Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde führte (die heute Weltgeltung als Konzertveranstalter und wissenschaftliche Institution hat), ist bereits mehrfach in der Fachliteratur mit der Person Streichers in Verbindung gebracht worden⁵⁷⁷. Die bisher nicht vorgelegte, texttreue Wiedergabe der relevanten Zeitungsartikel, in denen die Konzerte und Ereignisse beschrieben werden, macht die Zusammenhänge bestmöglich nachvollziehbar, erlaubt eine eindeutige Bewertung, und verlangt gelegentlich Korrekturen gegenüber früheren Arbeiten zum Thema.

Das Eröffnungskonzert für den neu gebauten, über 300 Sitzplätze fassenden Konzertsaal der Firma Streicher (für den wohl auch die erhaltene Büste J. A. Streichers und die bekannte Beethoven-Büste von Klein angefertigt wurden, s. o.: *Wien*), fand am 16. April 1812 statt und war das erste der Konzerte, die auf die Gründung der GdM hinführten. Das Datum dieses Konzertes wird bisher nur in zwei Fällen in der Literatur korrekt angegeben⁵⁷⁸. Pohl⁵⁷⁹, in dessen Arbeit das irrige Datum zuerst erscheint, hatte vermutlich das in der Besprechung im *Sammler* (s. u.) genannte Datum zu korrigieren versucht und bis zum vorherigen Sonntag zurückgerechnet, da J. F. Reichardts bekannte Matinée-Besuche beide Male an Sonntagen stattfanden⁵⁸⁰. Wie auch Carl Bertuch in seinem Tagebuch festgehalten hat⁵⁸¹ (das im Übrigen noch nicht publiziert war, als Pohls Arbeit, die wohl diese Fehler-Kettenreaktion verursachte, entstand; vermutlich zitierten also die späteren Autoren alle nicht nach der Primärquelle), fanden jedoch im Hause Streicher an verschiedenen Wochentagen Konzerte statt, u. a., wie hier, an Donnerstagen.

Die am 18. April 1812 im Wiener *Sammler* erschienene Konzertkritik gibt reichlich Aufschluss über Räumlichkeit, Ausführende, Besucher und aufgeführte Werke:

„N o t i z e n.

W i e n. Am 16. d. M. wurde der, von dem als Professor des Clavierspiels rühmlichst bekannten Herrn A. S t r e i c h e r in seinem Hause neu erbaute Concert=Saal durch ein Concert eröffnet, welches sowohl durch

⁵⁷⁷ Vgl. auch Goebel-Streicher, S. 15; Kircher (*Fluchhelfer S.*), S. 167ff.; besonders: Ladenburger, S. 43.

⁵⁷⁸ Richtig steht das Datum nur bei: Kircher (1994), S. 171, und in einer Fußnote von Gustav Gugitz in: Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, München 1915, Bd. 1, S. 150.

Irrig wird der 12. April 1812 als Tag des Konzertes u. a. genannt bei: Carl Ferdinand Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien 1871, S. 3; Frimmel (1926), S. 268f.; Frimmel (1925), S. 98; Goebel-Streicher, S. 15; Ladenburger, S. 43.

⁵⁷⁹ Carl Ferdinand Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien 1871, S. 3.

⁵⁸⁰ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2. Bde. (Amsterdam 1810), Bd. 1, S. 345-348 (Brief v. 26. Januar 1809) und S. 371 (Brief v. 2. Febr. 1809).

⁵⁸¹ Hermann Freiherr von Egloffstein (Hrsg.), *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß* (Berlin 1916), S. 133 (Donnerstag), S. 144 (Sonntag), S. 148 (Samstag).

die Wahl, als durch die Ausführung hohes Interesse erweckte, und dessen Ertrag von der Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen zum Besten armer Augenkranken bestimmt wurde.

Der erwähnte Saal ist ein längliches Viereck, an dessen oberem Ende der erhöhte Platz für das Orchester angebracht ist. Die vortreffliche Wirkung, welche dasselbe hervor bringt, ist der sprechendste Beweis, daß dieses Gebäude in acustischer Hinsicht seiner Bestimmung vollkommen entspricht. Der Raum für das Auditorium mag bequem über drey hundert Personen fassen, und die Malerey der Wände ist eben so passend als geschmackvoll.

Das Concert, welches – die Blase=Instrumente abgerechnet – von lauter Dilettanten, unter der Direction des vortrefflichen Violinspielers, Herrn Schuppanzigh, aufgeführt wurde, bestand: 1) In der Ouvertüre zu der Collin'schen Tragödie: Coriolan, componirt von Herrn van Beethoven. Diese geistvolle Composition dürfte schwerlich noch jemals mit so vielem Feuer, so vieler Präcision und einem so vollendeten Ensemble gegeben worden seyn. 2) Aus einer großen italienischen Arie von Zingarelli, gesungen von Fräulein v. Traunwieser. Eine liebliche Stimme, verbunden mit einem ungemein gefühlvollen Vortrag rissen zu lautem Beyfalle hin. Auf diese Arie folgte: 3) Ein Concert für das Forte=Piano von Dussek, vorgetragen von Fräulein v. Kurzböck. Der Ruhm, den diese – nur Dilettantin ihrem Stande nach, aber Meisterinn nach ihrem Spiele – sich in der musikalischen Welt erworben hat, ist zu fest und zu allgemein begründet, als daß es nöthig wäre, hier etwas zu ihrem Lobe zu sagen. Die höchste Klarheit mit dem geläutertsten Geschmacke verbunden, und die eigene Gabe, nicht nur melodische Stellen mit tiefer Empfindung vorzutragen, sondern auch jeder Passage eine Bedeutung zu geben, ernteten allgemeine Bewunderung. Das 4.) Musikstück war die beliebte große Scene des Romeo am Grabe Giulietten's, aus der Oper dieses Namens, mit zartem Ausdruck gesungen von Fräulein von CoubEAU. Bey dieser und der vorhergegangenen Arie hatte der k. k. Hoftheater=Capellmeister, Herr Gyrowetz, den Platz am Claviere übernommen. Sonach wurde 5) ein Concert für zwey Forte=Piano's, ebenfalls von der Composition des allzu früh verstorbenen Herrn Dussek, durch Fräulein v. Haan und Frau v. Perreira, gebornen v. Arnstein, aufgeführt. Es ist unmöglich, zu bestimmen, welche dieser beyden Damen in ihrem Spiele sich durch Anmuth, Reinheit und Präcision besonders ausgezeichnet habe; das Verdienst schien sich durchaus die Waage zu halten; nicht genug zu loben aber ist die Genauheit, mit welcher sie die vorkommenden Passagen zusammen einstudiert, und der hohe Grad, den sie im Ensemble erreicht hatten; es schein nicht nur eine Person, es schien eine Hand zu seyn. Ein herrlicher Chor von Schuly, ohne alle Instrumental=Begleitung von vierzig Dilettanten beyderley Geschlechts herrlich vorgetragen, machte den Schluß dieser genußreichen musikalischen Unterhaltung welche einen neuen Beweis lieferte, bis zu welcher Ausbreitung und bis zu welcher Vollkommenheit die Cultur der Tonkunst hier gediehen ist.

Seine Kaiserl. Hoheit, der als Kenner und Beschützer der Tonkunst hochverehrte Erzherzog Rudolph, ein großer Theil des hiesigen hohen

Adels, und zahlreiche Zuhörer aus den gebildetsten Ständen dieser Hauptstadt, nebst mehreren der vorzüglichsten hiesigen Tonsetzer und Musik=Künstler, wohnten diesem vortrefflichen Concerte bey, welches in den Gemüthern aller Anwesenden nur e i n e Empfindung – hohes Vergnügen und vollkommene Befriedigung – bewirkte.“⁵⁸²

In Friedrich Justin Bertuchs Zeitschrift *Paris und Wien* erschien ebenfalls eine Besprechung des Konzertes, allerdings weniger präzise und ausführlich⁵⁸³.

Im *Sammler* vom 3. Oktober 1812 (*Der Sammler* Nr. 119 vom Samstag, dem 3. Oktober 1812, S. 468) erschien dann die knappe erste Ankündigung eines weiteren Benefiz-Konzertes, mit der Aufführung von G. F. Händels *Timotheus (Alexander's Feast or the Power of Musick*, von Händel vollendet 1736) in der Instrumentierung von W. A. Mozart, das wieder von Streicher und der *Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen* organisiert wurde – in dieser ersten Ankündigung wird die Organisatorengruppe, etwas anders formuliert, eine *Gesellschaft Musikfreunde* genannt (in der nachfolgenden, ausführlichen Ankündigung, s. u., wird wieder die *Gesellschaft adelicher Damen* und das erste Konzert vom 16. April 1812 im Streicherschen Konzertsaal als Anstoß für dieses neue Benefiz-Konzert genannt):

„N o t i t z e n.

W i e n. – Eine Gesellschaft Musikfreunde, an deren Spitze die großen Beförderer alles Guten und Schönen, Herr Fürst von L o b k o w i t z , Herr Graf Moritz von F r i e s , Frau Gräfinn von D i e t r i c h s t e i n , Regentinn des Emanuelschen Damenstiftes, und Frau Baronesse F a n n y v. A r n – s t e i n , stehen, hat sich entschlossen, zum Besten der Verunglückten in Baden [also der Opfer des verheerenden Brandes im Kurort Baden bei Wien] im künftigen Monate November eine große musikalische Akademie, und zwar Händels A l e x a n d e r f e s t zu geben. Diese Musik wird aus 400 Individuen bestehen. Die Gesellschaft hat die ihr bekannt gewordenen Dilettanten zum Beytritte und Mitwirkung eingeladen. Da aber bey der großen Menge Musikliebhaber, die sich hier in Wien befindet, ihr leicht einige entgangen sein könnten, so wird es derselben Vergnügen machen, wenn sich jene Herren Musikfreunde, die allenfalls noch nicht zum Beytritte eingeladen sind, mit der Angabe des Singpartes oder des Instrumentes, das sie übernehmen wollten, an die Gesellschaft zu wenden, und so die Vervollkommnung dieses wohlthätigen Unternehmens befördern möchten.“⁵⁸⁴

Es zeigte sich später, dass die tatsächliche Zahl der Aufführenden weitaus größer sein sollte (s. u.). Im *Sammler* Nr. 136 vom Donnerstag, dem 12. November 1812, Seite 547-548 findet sich die ausführliche Ankündigung des Konzertes mit dem gesamten Programm und den Eintrittspreisen:

⁵⁸² [Anonym], „Notitzen“, in: *Der Sammler* Nr. 47 vom Samstag, 18. April 1812, S. 194.

⁵⁸³ „Musikalische Akademie zu wohlthätigem Zweck bei Hrn. Streicher,“ in: *Paris und Wien*, hrsg. v. Friedrich J. Bertuch, Rudolstadt 1812, 2. Jahrg. 3. Stück, S. 273-275. Frimmel (1926), S. 269, verweist erstmals auf diesen Aufsatz, jedoch mit irriger Nummern- und Titelangabe.

⁵⁸⁴ [Anonym], „Notitz“, in: *Der Sammler* Nr. 119, vom Samstag, 3. Oktober 1812, S. 468.

„N a c h r i c h t.

Der Zweck, welchen sich die *Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen* bey ihrer Entstehung vorgesetzt hat, mußte sie während des Zeitraumes von sieben Vierteljahren mit den mannigfaltigen Leiden und Bedürfnissen ihrer unglücklichen Mitbrüder bekannt machen. Obschon auch in diesem Jahre die Beyträge, welche auf dem Wege der gewöhnlichen Sammlung eingingen, mit dem Drange der Zeit in einem nicht ungünstigen Verhältnisse standen, und die Menschenfreundlichkeit sich im schönsten Lichte zeigte, so bothen sich der Gesellschaft dennoch mehrere Fälle dar, in welchen sie vergebens wünschte, mit Nachdruck unterstützen zu können. Unter diesen Umständen ereignete sich der unglückliche Brand in Baaden; viele Familien wurden in die größte Dürftigkeit gesetzt, und obschon von allen Seiten mit der lebhaftesten Theilnahme Gabe zufloßen, waren sie dennoch bei Weitem nicht hinreichend, ganz zu helfen. Nach eingezogener genauer Erkundigung kann die Gesellschaft versichern, daß sich noch mehrere Familien dort befinden, welche dringend der Hülfe bedürfen. Der Anblick dieser Brandstätte erweckte zugleich das Andenken an die unglücklichen Bewohner des Schlachtfeldes jenseits der Donau wieder. Auch dort sind noch Wohnstätten zerstört; auch dort sehnen sich Unglückliche nach Unterstützung.

Je größer die Hülfe seyn mußte, wenn sie ergiebig seyn sollte, desto größere Mittel mußten aufgebothen werden. Das Concert, welches am 16. April in der Wohnung des Herren *Streich* gegeben worden ist, um von dem Ertrage desselben Blinde und Augenranke heilen zu lassen, hatte schon damahls den lebhaften Wunsch erregt, daß sich die Kunstfreunde und Freundinnen, deren Wien eine so bedeutende Zahl von entschiedenen Verdiensten besitzt, zu einem festen Vereine verbinden möchten, um den Betrieb der musikalischen Kunst mit neuer Kraft zu beleben, und noch ferner den Ruhm zu behaupten, den sich die Kaiserstadt in dieser Rücksicht schon vorlängst erworben hatte. Schon damahls entstand der Wunsch, daß dieser Kunstverein zugleich eine Quelle der Unterstützung für Unglückliche werden möchte. Jetzt wurde dieser Wunsch noch lebhafter; er ward zum Vorschlag, und der Vorschlag mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit zur That. Eine große Cantate von *Händl* sollte mit der Vollendung, eines unsterblichen Werkes würdig, und in so weit es möglich wäre, nur von Dilettanten aufgeführt werden; man hoffte, die Anzahl von vier hundert aufzubringen, und es war die Absicht, die Aufführung im k. k. großen Redoutensaale zu veranstalten. Kaum hatten Herr *Joseph Fürst von Lobkowitz*, Herr *Moritz Graf von Fries*, Frau *Mariana Gräfinn von Dietrichstein*, und Frau *Fanny Freyinn von Arnstein*, auf Ansuchen der Gesellschaft die Einladung an die Musikfreunde erlassen, als sich dieselben mit der rühmlichsten Bereitwilligkeit, für welche Ihnen die Gesellschaft hier öffentlich den verbindlichsten Dank sagt, zum Beytritt erklärten, und in weniger als vierzehn Tagen war schon entschieden, daß die Anzahl derselben,

wie vormahls bey jenem großen, bisher unerreichten Concert in Westminsterhall zu London, auf fünf hundert und darüber steige, und daß der große Redoutensaal nicht hinlänglich Raum gebe. S e i n e M a j e s t ä t genehmigten allergnädigst die Aufführung in der k. k. Reitschule.

Allen Freunden der Kunst wird der enthusiastische Wetteifer aller Mitglieder dieses Vereins, und die Entschlossenheit, mit der sie jede Anstrengung und Beschwerlichkeit überwandten, und keine Opfer scheuten, auf immer unvergeßlich seyn. Die Gesellschaft hat nun die Ehre, dem kunstliebenden Publicum bekannt zu machen, daß den 29. November um 12 Uhr Mittags in der k. k. Reitschule am Josepfsplatz aufgeführt werden wird:

T i m o t h e u s,

oder

d i e G e w a l t d e r M u s i k.

Eine Cantate in zwey Abtheilungen, aus dem Englischen des D r y d e n . –

Übersetzt

von R a m l e r. – In Musik gesetzt von G. F. H ä n d l. – Instrumentiert von

W. A. Mozart.

Die Eintrittspreise sind:

Im eingeschlossenen Parterre mit Sitzen		5 fl.
Im offenen Parterre	// //	3 fl.
Auf der ersten Gallerie	// //	6 fl.
Auf der zweyten Gallerie	//	2 fl.

Die Entrittsbillete sind vom 15. dieses Monaths an, in den Wohnungen der Frau M a r i a n n a Gräfinn von D i e t r i c h s t e i n , in der Johannesgasse im Damenstifte Nr. 1035, und der Frau Freyinn von A r n – s t e i n , am hohen Markte Nr. 582 im ersten Stocke, täglich Vormittags von 9 bis 1 Uhr zu haben, wo auch über höhere Beyträge quittirt wird. Da für jeden Platz nur eine bestimmte Anzahl von Billetten ausgegeben wird, wünscht man, daß die Musikfreunde dieselben in gehöriger Zahl abholen lassen. Der Zugang zu den Plätzen wird auf der Rückseite jedes Billettes angemerkt seyn.

Von der Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung
des Guten und Nützlichen.⁵⁸⁵

Im *Sammler* vom Dienstag, dem 1. Dezember 1812 wurde dann bereits die Wiederholung des gelungenen Konzertes angekündigt, als zweite und letzte Aufführung, am

⁵⁸⁵ [Anonym] (unterzeichnet von der Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen), „Nachricht“, in: *Der Sammler* Nr. 136, vom Donnerstag, 12. November 1812, S. 547f.

3. Dezember des Jahres. Die Karten wurden zu denselben Preisen durch die gleichen Personen wie zuvor verkauft.⁵⁸⁶

Im *Sammler* vom Samstag, dem 5. Dezember 1812 erschien die vorteilhafte Konzertkritik der beiden Konzerte. Ausdrücklich wird als Ideengeber der beiden Konzerte Streicher genannt. Am Ende des Artikels wird mitgeteilt, dass von Joseph Sonnleithner (1766-1835, nicht zu verwechseln mit seinem Bruder Ignaz, 1770-1831, Advokat und Notar) bei dem zweiten Konzert ein Plan zur Gründung eines „musikalischen Vereines“ ausgeteilt wurde. Erstmals in Erscheinung trat die GdM offiziell bei einer Händel-Aufführung am 16. Okt. 1819 in Wien.⁵⁸⁷ Obgleich also nicht sicher ist, ob Streicher selbst die Idee zur Vereinsgründung gab, so waren die von ihm initiierten Konzerte der Anlass zu dessen Gründung:

„N o t i z e n.

W i e n. – Von jeher wurde unsere Kaiserstadt als derjenige Ort Deutschlands betrachtet, in welchem die Tonkunst am meisten gepflegt wird. Seit mehr als einem Jahrhundert sieht dieselbe in ihren Beherrschern nicht nur die erhabensten Beschützer, sondern auch die eifrigsten Theilnehmer an dieser göttlichen Kunst. Einen neuen Beweis, auf welchem hohen Grade die Musik bey den Bewohnern derselben steht, gab uns die in der k. k. Reitschule veranstaltete Aufführung des großen H ä n d e l s c h e n Oratoriums: T h i – m o t h e u s , oder: d i e G e w a l t d e r M u s i k. Herrn A n d r e a s S t r e i c h e r , Lehrer des Claviers, gehört die Ehre der ersten Idee zu diesem hohen Kunstgenusse. – Kaum theilte er dieselbe den Vorsteherinnen der „Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen“ mit, als sie dieses Unternehmen auf’s Bereitwilligste zu unterstützen beschloßen, Einladungen an alle ihnen bekannten Dilettanten ergehen ließen, und in Kurzem ein Orchester von 640 Individuen, Theils männlichen, Theils weiblichen Geschlechts, zusammen brachten. Der als gründlicher Kenner der Tonkunst, als Schriftsteller und Tonsetzer gleich geachtete, k. k. Hof=Concipist, Herr I g n a z F e r d i n a n d M o s e l , wurde von der Gesellschaft ersucht, die Leitung des Ganzen, so wie Herr S t r e i c h e r , der mit unermüdetem Eifer das Einlernen der Chöre besorgte, die Leitung am Claviere⁵⁸⁸, und der durch seine Kunstreisen durch Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien und England bekannte Violin=Dilettant, Herr T o s t , die Direction der Violinen zu übernehmen. Dem vereinigten Bemühen dieser drey Kunstfreunde gelang es, uns einen Genuß zu verschaffen, den wahrscheinlich keine Stadt in Europa zu geben im Stande ist, und der selbst die gespanntesten Erwartungen übertraf. Am 29. November um die Mittagsstunde versammelte

⁵⁸⁶ [Anonym], „Notitzen“, in: *Der Sammler* Nr. 144, vom Dienstag, 1. Dezember 1812, S. 580.

⁵⁸⁷ Hans-Joachim Hinrichsen, Artikel „Sonnleithner, Familie“ in *MGG2P*, Bd. 15 (2006), Sp. 1056-1058, hier: Sp. 1057. Im Artikel wird allerdings kein Wort zur Rolle Streichers bei der Initiierung der Konzerte verloren, sondern Sonnleithner als maßgeblicher Initiator bezeichnet.

⁵⁸⁸ Nach den Angaben von Latcham (S. 51) wird Streicher in einer Rezension in der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung*, Wien (Jahrg. 1, vom 2. Januar 1813, S. 4) für dieses Konzert als Cembalist erwähnt (möglicherweise irrig).

sich die Gesellschaft in der durch die Gnade Seiner Majestät des Kaisers, durch Herrn Hof=Architekten A m a n auf's Zweckmäßigste eingerichteten, mit Zuhörern aus allen Ständen beynahe überfüllten Reitbahn. Nachdem Ihre k. k. Majestäten und die übrigen Glieder der k. k. Familie in der auf's Geschmackvollste eingerichteten Loge Platz genommen, begann die Musik. Die Solo=Parthien wurden von Frau G a y m ü l l e r , den Fräulein B a r n s - f e l d und R i e d e l , dem Herrn Hofrath K i e s e w e t t e r , Herrn k. k. Rath D. I g n a z S o n n l e i t h n e r und den Herren S o i n i und H o f - m a n n vortrefflich vorgetragen. Einen e i n z i g e n Anblick machten die so geschmackvoll als einfach gleich gekleideten Sängerninnen des Chors. Die Anordnung des Orchesters, die Lebhaftigkeit und das Feuer des Vortrags, das genaue Zusammenwirken des Chors, und der so zahlreichen Instrumente, welche mit Ausnahme der meisten Blasinstrumente, einiger Contrabässe und der Trompeten und Pauken, nur von Dilettanten gespielt wurden, machte sowohl dem Anführer, als der ganzen Gesellschaft die größte Ehre, und wurde von den Zuhörern mit dem einstimmigsten Beyfall belohnt. Vorzüglich wurde die Wiederholung des ersten Chors der zweyten Abtheilung: B r i c h d i e B a n d e s e i n e s S c h l u m m e r s , mit allgemeinem Enthusiasmus verlangt. Donnerstag den 3. Dezember wurde die Aufführung auf vielfältiges Verlangen wiederholt, wobey der nach der ersten Aufführung hierher zurück gekommene, als Kenner und Beförderer der Tonkunst verehrte Fürst J o - s e p h L o b k o w i t z einen Singpart übernahm. Nach vollendetem Oratorium wurde, ohne Instrumentalbegleitung, Schulzens Chor: V o r d i r , o E w i g e r ! t r i t t u n s e r C h o r z u s a m m e n , gegeben, und der Schluß mit Wiederholung des beliebten ersten Chors der zweyten Abtheilung gemacht.

Da es in dem Character der Bewohner Wiens liegt, kein Vergnügen zu genießen, ohne ihrer leidenden Brüder dabey zu gedenken, so wurde die ganze Einnahme, die von beyden Aufführungen gegen 27000 fl. W. W. betrug, den Dürftigsten der Abgebrannten in Baden, und den durch den letzten Krieg verunglückten Bewohnern der Gegend von Aspern gewidmet. Bey dieser Gelegenheit wurde von Herrn Hoftheater=Secretair, J o s e p h S o n n - l e i t h n e r , der durch seine thätige Verwendung einen großen Theil an dem Gelingen dieses Unternehmens hatte, ein Plan zu einem musikalischen Vereine ausgetheilt, den wir unsern Lesern nächstens mittheilen werden. – Um einen Begriff von der Anordnung des Ganzen zu geben, legen wir hier den, von den Herren M o s e l und T o s t gemeinschaftlich entworfenen Plan des Orchesters bey.⁵⁸⁹

Diese Konzerte können also als maßgeblicher Anstoß zur Institutionalisierung des Konzertwesens in Wien gewertet werden.⁵⁹⁰ Die offizielle Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde fand durch einige der Beteiligten (darunter Fanny von Arnstein) noch im selben Jahr statt, direkt angestoßen durch diese Konzerte und die dort vertheilten schriftlichen Pläne zu einem „musikalischen Verein“. Es stellt sich die Frage,

⁵⁸⁹ [Anonym], „Notitzen“, in: *Der Sammler* Nr. 146, vom Samstag, 5. Dezember 1812, S. 586.

⁵⁹⁰ Ladenburger, S. 43.

weshalb Streicher trotz seiner wesentlichen Beteiligung an den Konzerten nicht ein unterzeichnendes Gründungsmitglied der GdM ist. Nur in einem Aufsatz zur Jubiläumsfeier des Wiener Evangelischen Singvereins im Jahr 1895 (also nicht einer zeitgenössischen Quelle) ist ein Grund genannt, weshalb Streicher nicht in den Gründungsunterlagen namentlich erscheint:

„[...] , doch veranlassten ihn mancherlei von Neid und Scheelseherei verursachte Anfeindungen, noch vor der Constituierung des Musikvereins sich von den Gründern zurückzuziehen, so dass wir ihn auch unter denselben nicht genannt finden.“⁵⁹¹

Die wahre Verteilung der Rollen mag auch durch eine Eintragung Ignaz Schuppanzighs (der an den Konzerten maßgeblich beteiligt war) von 1824 in einem Konversationsheft Beethovens belegt sein, worin er sich dementsprechend äußerte, dass Streicher und er (Schuppanzigh) die eigentlichen Stifter des Vereins seien⁵⁹².

⁵⁹¹ [Anonym], „kurzer Rückblick auf die Geschichte unseres Wiener evangelischen Singvereines seit Gründung der evangelischen Singanstalt anno 1818“ in *Der Wiener Evangelische Hausfreund*, V. Jahrg. [1895], Nr. 5, S. 76.

⁵⁹² Ladenburger, S. 43.

Exkurs: Streicher und die evangelische Kirchenmusik in Wien

Durch ein Konzert zur 300jahr-Feier des Reformationsfestes am 31. Oktober 1817 unter Streichers Leitung wurde der Wunsch laut, ein dauerhafter „Sängerchor“, weiterhin unter Streichers Leitung, solle gebildet werden⁵⁹³. Erster Leiter (auch als Chorleiter) dieser daraufhin am 18. Januar 1818 von der ev. Gemeinde *Augsburger Confession* gegründeten Evangelischen Singschule (bald erweitert und auch für die Gemeinde *Helvetischer Confession* ausbildend)⁵⁹⁴, aus der später der Wiener Evangelische Singverein hervorging, wurde auch Johann Andreas Streicher⁵⁹⁵. Wie Streicher im Vorwort zum *Melodienbuch* schreibt, war das Ziel der Ausbildung, einen Chor junger Musiker (die bereits als Schulkinder ausgewählt wurden) zu erziehen, der die bisherigen Vorsänger ersetzte und die erste Strophe der Choräle im Gottesdienst sang, bevor die Gemeinde einsetzte sowie die Gemeinde beim Gesang der gesamten Choräle verstärkte⁵⁹⁶. Nach einem Jahr war der Chor soweit ausgebildet, die Choräle vierstimmig zu singen und an besonderen Festtagen besondere Chorwerke („heilige Chöre“) aufzuführen⁵⁹⁷. Grund für die Einrichtung der Singschule war die erwünschte Verbesserung der Qualität und eine Normierung der Kirchenmusik⁵⁹⁸ (auf die üblichen, verbesserungswürdigen Praktiken, wie das Anschleifen der Töne und sogar Durchgangsnoten und andere Ornamente⁵⁹⁹ geht Streicher im Vorwort des *Melodienbuches* ein, s. Dokumente zu Streichers musikalischer Auffassung). Streicher hat sehr wahrscheinlich die Singschule selbst finanziert, wie der nicht namentlich bekannte Autor des Nachrufs auf J. A. Streicher in der *AmZ* erwähnt⁶⁰⁰:

„Um die Verbesserung des Kirchengesanges an den beyden in Wien befindlichen Gemeinden Augsburgerischer und Helvetischer Confession hat er sich durch die auf seine Kosten unternommene Errichtung einer eigenen Singschule, deren Zöglinge den Gesang der Gemeinden leiten, ehrende Verdienste erworben. Erhebend ist es, durch diesen Singverein die schönen Chormelodien richtig vortragen zu hören, und den wohlthätigen Einfluss zu bemerken, welcher hierdurch auf den bessern Gesang der Gemeinde selbst gewonnen wird.

Hohe kirchliche Feste wurden durch Ausführung grösserer Chöre von Händel und anderen klassischen Meistern gefeyert. Höchst zweckmässig war

⁵⁹³ Enrico Hoffmann, *Denkschrift zur Erinnerung an den hundertjährigen Bestand des Wiener Evangelischen Singvereins*, Wien, 30. Oktober 1918, S. 3 (Standort: GdM, Signatur 9283/117).

⁵⁹⁴ Johann Andreas Streicher, „[Vorwort]“, in: Johann Andreas Streicher, *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. u. mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824, S. 4f. (Standort: ÖNB, Signatur: Sa.77.E.7).

⁵⁹⁵ Enrico Hoffmann, S. 4.

⁵⁹⁶ Johann Andreas Streicher, „[Vorwort]“, in: *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. u. mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824, S. 4 (Standort: ÖNB, Signatur: Sa.77.E.7).

⁵⁹⁷ A.a.O., S. 5.

⁵⁹⁸ A.a.O., S. 3ff.

⁵⁹⁹ A.a.O., S. 9.

⁶⁰⁰ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken“, in: *AmZ* vom 12. Febr. 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 105.

seine Einrichtung, die Choräle von den geistlosen, die Andacht auf eine höchst widrige Art störenden Vor- und Zwischenspielen zu befreien und ihnen einen gleichmässigen Rhythmus dadurch zu ertheilen, dass die Vor- und Zwischenspiele meistens nur aus vier Vierteln bestehen, in gleichem Tacte mit dem Chorale sich bewegen und dem Geiste der Melodie anpassend sind.

Seine Ansichten und Wünsche über einen würdevollen, erhebenden Choralgesang hat Streicher in der Vorrede des von ihm herausgegebenen Melodienbuches zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der evangelischen Gemeinden ausgesprochen⁶⁰¹, so wie er auch gesonnen war, in der Vorrede zu einem Choralbuche seine Erfahrungen hinsichtlich eines edeln zweckmässigen Orgelspiels niederzulegen, woran ihn aber der Ruf in eine höhere Welt verhinderte.

Welche Wirkungen aber ein Choralgesang und ein von dem Sinne für Religiosität und Erbauung geleitetes Orgelspiel hervorbringen könne, hat der Verewigte jedes Mal bewährt, wenn er bey feyerlichen Gelegenheiten Führer und Leiter des Gesanges der versammelten Gemeinde war; denn ihm vor Vielen war es eigen, die um sich her versammelten Sänger, wenn gleich mit beharrlicher Strenge, in Tact, Ton, Aussprache und edlem Ausdrucke der Worte dahin zu vereinigen, dass sie das zu Singende wie mit einem Hauche, wie von einem und demselben Geiste bewegt, vortrugen und der von ihm geleitete Chor der Dollmetscher der Gedanken und Gefühle war, die einst Dichter und Compositeur in dem Augenblicke hoher Begeisterung empfunden hatten.

In diesem Sinne wurden die Aufführungen klassischer Werke, wie z. B. Orpheus von Gluck (denn nur solchen widmete er seine freye Zeit mit Vorliebe), in den letzten Jahren seines Lebens veranstaltete.“

Fünf Jahre nach Streichers Tod gibt Schillings Enzyklopädie eine zwar etwas subjektiv erscheinende, aber ausführliche Beschreibung von Streichers kirchenmusikalischem Wirken (wohl zumindest teilweise auf dem Nekrolog basierend):

„Nicht minder bleibende Verdienste erwarb sich St. um den evangelisch=reformirten Cultus; auf eigene Kosten errichtete er zum Kirchendienste der Gemeinden beider Confessionen besondere Singschulen, studirte die erhabenen Chormelodien, geläutert von den durch Sinn=Widrigkeit oft störenden Vor= und Zwischenspielen selbst mit größter Sorgfalt ein, und leitete bei hohen Kirchenfesten den Chorgesang persönlich, der aber dann auch, wie von Einem Hauche belebt, von Einem Geiste beseelt, die ganze Versammlung zur Andacht erhob und mächtig erbaute.“⁶⁰²

Durch die Herausgabe des Melodienbuches (mit ausführlichem Vorwort Streichers, in dem er u. a. zur Gesangstechnik und seiner Auffassung vom richtigem Vortrag von Chorälen Stellung nimmt; StreiWV 402) förderte Streicher zudem erheblich den

⁶⁰¹ S. u.: Dokumente zu Streichers musikalischer Auffassung.

⁶⁰² Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal=Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1838, Bd. 6, S. 521 (dort sind allerdings zahlreiche Fehler enthalten, auch die irrige Erwähnung der überschlägigen Mechanik als Streichers Erfindung).

evangelischen Kirchengesang in Wien. Das Melodienbuch fand – entgegen bisherigen Annahmen – noch bis mindestens ins Jahr 1895 Verwendung in Wien: Kircher⁶⁰³ datierte den (undatierten) Aufsatz, in dem von der Verwendung des Melodienbuches mitgeteilt wird, irrig mit dem Jahr 1894, aufgrund der Angaben zu einem 75-jährigen Jubiläum des Singvereins im „vorigen Jahr“. Dieses Jubiläum fand jedoch nicht, wie man vermuten könnte, genau 75 Jahre nach der Gründung (1818), sondern erst im Jahr 1894 statt⁶⁰⁴, also erschien der Artikel noch ein Jahr später, im Jahr 1895⁶⁰⁵.

Seit der letzten Erwähnung des Melodienbuches im Jahr 1895 war allerdings trotz zahlreicher Versuche⁶⁰⁶ kein Exemplar des Melodienbuches mehr nachweisbar (durch die vorliegende Arbeit wird erstmals der Standort eines Exemplars nachgewiesen, s. Werksverzeichnis).

Der Singverein unter Streichers Leitung führte neben Kirchenmusik auch weltliche Werke im Rahmen von „Konzerte[n] und Liedertafeln“ in „den vornehmsten Wiener Musiksälen“ auf, darunter Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice*. Ein erhaltener Brief Streichers an Hans Georg Nägeli von 1822⁶⁰⁷ zeigt allerdings, dass Streicher bei seinen musikalischen Aufführungen in der Kirche durchaus mit Widerständen zu kämpfen hatte:

Der „Geist des Protestantismus und besonders der Reformierten Kirche, ist allem abhold, was nicht reiner Choral ist. [...] Gibt es doch Leute, welche Händels Chöre aus dem Messias: Hoch thut euch auf; Würdig ist das Lamm; Hallelujah; unpassend für die Kirche finden !!! [...]“⁶⁰⁸

⁶⁰³ Kircher (1994), S. 175.

⁶⁰⁴ Enrico Hoffmann, *Denkschrift zur Erinnerung an den hundertjährigen Bestand des Wiener Evangelischen Singvereins 1818 – 18. Jänner – 1918* (Wien, 30. Oktober 1918), S. 6. Standort: GdM, Signatur: 9283/117.

⁶⁰⁵ [Anonym], „kurzer Rückblick auf die Geschichte unseres Wiener evangelischen Singvereines seit Gründung der evangelischen Singanstalt anno 1818“ in *Der Wiener Evangelische Hausfreund*, V. Jahrg. [1895], Nr. 5, S. 76.

⁶⁰⁶ Kircher (1994), S. 175f., kannte zwar das Vorwort (er hatte also wohl ein Exemplar vorliegen, ohne jedoch einen Standort zu nennen), er erwähnt jedoch in der Arbeit *Fluchthelfer* S., S. 194, dass kein Exemplar des Melodienbuches mehr nachweisbar sei. Bei Goebel-Streicher [u. a.] erscheint das Melodienbuch ebenfalls im Werksverzeichnis ohne Standortnachweis.

⁶⁰⁷ Brief J. A. Streichers aus Wien an Hans Georg Nägeli in Zürich vom 25. Mai 1822 (Standort: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Signatur Z 536). In der gesamten, bisher geleisteten Forschungsarbeit wird dieser Brief nicht erwähnt.

⁶⁰⁸ Ebd.

Exkurs: Johann Andreas / Nannette Streicher und Louis Ferdinand⁶⁰⁹

Es sind von J. A. Streicher zahlreiche Bearbeitungen von Werken Prinz Louis Ferdinands von Preußen erhalten (einige sowohl für zwei Klaviere als auch für Klavier vierhändig); Streicher bearbeitete von Louis Ferdinand in der Tat mehr Werke als von anderen Komponisten. Unter den Bearbeitungen befindet sich eine, die in der Literatur bereits besondere Beachtung fand: Streichers Bearbeitung des *Quartetts f-Moll* für zwei Klaviere (StreiWV 328) dessen Aufführung durch Streichers Schülerinnen Frau von Pereira und von Kurzbeck (Kurzböck) Johann Friedrich Reichardt im Jahr 1809 im Streicherschen Musiksalon wiederholt erlebte und nachfolgend beschrieb⁶¹⁰ (Reichardts Beschreibung ist oben vollständig nach der Erstausgabe wiedergegeben: s. Biografie, *Wien*). Die enge Verbundenheit von Nannette und J. A. Streicher mit Louis Ferdinand, der bereits im Jahr 1806 jung verstarb, ist mehrfach dokumentiert, so schickte Anton André den Streichers im April 1812 18 Exemplare eines Porträts von Louis Ferdinand, wie in einem Brief Andrés an Streicher erwähnt ist⁶¹¹. Die Streichers veranstalteten zudem in ihrem Musiksalon jährliche Gedächtniskonzerte für Prinz Louis Ferdinand⁶¹². Auch eine der Büsten im Musiksalon soll Louis Ferdinand dargestellt haben; es soll sich dabei um einen Abguss der von Friedrich Wichmann 1804 geschaffenen Büste gehandelt haben⁶¹³.

Trotz dieser Verehrung ist kein persönlicher Kontakt Louis Ferdinands zu der Familie Streicher belegt. Möglich ist indessen, dass Louis Ferdinand auf seiner Österreichreise in diplomatischer Mission im Jahr 1804, als er mindestens vom 8. bis 13. September in Wien weilte⁶¹⁴, auch Streicher traf. Obgleich Louis Ferdinand viele Termine und Begegnungen mit hochrangigen Vertretern der Österreichischen Regierung hatte, mag er, als leidenschaftlicher Pianist, Zeit gefunden haben, der bereits bekannten Firma Streicher eine kurze Visite zu gönnen. Besonders wahrscheinlich wird eine persönliche Begegnung der beiden, da Beethovens wiederholter persönlicher Kontakt zu Louis Ferdinand (dem Beethoven noch im Herbst 1704 das Klavierkonzert Nr. 3 widmete) auch in diesen Tagen statt fand; Debuch vermutet den Abend des 10. September (Montag), als (nach den Angaben von Ferdinand Ries und Franz Wegeler) eine, nicht mit ihrem Namen genannte „alte Gräfinn eine kleine musikalische Abend-Unterhaltung“⁶¹⁵ gab, als Termin des ersten Treffens und ein Mittagessen, zu dem Louis Ferdinand am 12. September (Mittwoch) geladen hatte, als zwei-

⁶⁰⁹ Vgl. zum musikalischen Wirken Louis Ferdinands: Tobias Debuch, *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004, sowie Christoph Henzel, „Louis Ferdinand, *MGG2P*, Bd. 11 (2004), Sp. 510-513.

⁶¹⁰ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde. (Amsterdam 1810), Bd. 1, S. 345-348 (Brief v. 26. Januar 1809) und S. 371 (Brief v. 2. Febr. 1809).

⁶¹¹ Brief Anton Andrés an J. A. Streicher vom 24. April 1812, vgl. Ladenburger, S. 50 (dort Fußnote 29).

⁶¹² Ladenburger, S. 38.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Vgl. Tobias Debuch, *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004, S. 175-184 sowie S. 161.

⁶¹⁵ Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwlg van Beethoven*, Koblenz 1838 und 1845, Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1972, S.111. Vgl. auch: Tobias Debuch, a.a.O., S. 161.

ten Termin.⁶¹⁶ Bei dem angeführten Salon der Gräfin könnte Streicher ebenso geladen gewesen sein, möglicherweise handelte es sich sogar um eine von Streichers adeligen Schülerinnen (s. o. Biografie, *Wien*).

Da sich Streicher häufig in Verlagsangelegenheiten für Beethoven einsetzte, könnte auch hier ein katalytischer Einsatz Streichers für Beethovens Kontakt zu Louis Ferdinand bestanden haben.

Neueste Erkenntnisse⁶¹⁷ haben Prinz Louis Ferdinand (1772-1806) als möglichen Widmungsträger von Beethovens 3. Symphonie in Erwägung gezogen. Obgleich eine Vermittlerrolle Streichers in diesem Fall (wie auch im Fall des dritten Klavierkonzerts) gut möglich ist, kann dies nicht sicher belegt werden.

Auch Constanze Mozart widmete Louis Ferdinand nach dem Tod von Wolfgang Amadeus die Notendrucke von sechs Klaviersonaten, wohl, um durch ihn finanzielle Unterstützung zu erhalten⁶¹⁸; ein persönlicher Kontakt von Constanze und Louis Ferdinand ist dabei sehr wahrscheinlich⁶¹⁹. Da Streicher zu der Zeit bereits Freund der Familie Mozart und Lehrer von Franz Xaver Mozart war (s. o., Biografie, *Wien*), ist auch hierdurch ein Kontakt zu Louis Ferdinand möglich.

⁶¹⁶ A.a.O., S. 161.

⁶¹⁷ Brauneis, Walter, „... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo.' Beethovens ‚Eroica' als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen,“ in: *Studien zur Wiener Geschichte*. Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, hrsg vom Verein für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 8, Wien 1996/1997, S. 53-88. Vgl. auch: Brauneis, Walter, „... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo.' Beethovens ‚Eroica' als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen,“ in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jahrg. 53, Heft 12, Wien 1998, S. 4-24. Vgl. auch: Tobias Debuch, *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004, S. 158-162, S. 202-214.

⁶¹⁸ Tobias Debuch, *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004, S. 156f.

⁶¹⁹ Ebd.

DAS KOMPOSITORISCHE SCHAFFEN

Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke

1. Originalwerke

Das Bouquet, / Eine Allegorische Pantomime / Auf das Namensfest, unsers besten / Landes Vaters. / gefertigt: von Herrn Crux. / In Musick gesezt / Von Herrn Streicher.

Der umfangreich erhaltene Briefwechsel zwischen Nannette und Johann Andreas Streicher⁶²⁰ aus den Jahren 1792 bis 1793 dokumentiert die Entstehung des Balletts detailgenau: Die erste Erwähnung des Balletts erfolgt in einem Brief Nannettes an Andreas vom 9. Oktober 1792⁶²¹; in einem Brief vom 19. Oktober⁶²² bedankt sich Nannette dann für die Übersendung des Anfangs; die Erwähnung der ersten Probe und das Arbeitsstadium wird in Johann Andreas' Brief an Nannette vom 24. Oktober 1792 dokumentiert⁶²³:

„Nimm mir nur nicht übel, liebe Nannette, daß ich so wenig an dich schreibe, aber bedenke, das ich noch einen Chor von 600, ein Rondo von 300 und ein Sinfonie von wenigstens 400 Tacte komponieren mus, und daß bis Montag die erste Probe davon ist.“

Da die erste Probe also Ende Oktober / Anfang November war und das Datum der Uraufführung nun als der 6. November bestimmt werden kann, wie die erhaltenen, hier erstmals wissenschaftlich ausgewerteten Theaterzettel zeigen (s. Abb. unten, der Theaterzettel - und damit das korrekte Datum - der Uraufführung wird hier erstmals nach der Aufführung publiziert; der Theaterzettel der zweiten Aufführung wird hier ebenfalls erstmals vorgestellt und ist als Abbildung beigefügt)⁶²⁴, hatte Johann Andreas die Ballettmusik vermutlich in sehr kurzer Zeit komponiert und in der letzten Woche vor der ersten Probe einen großen Teil des Werkes. Die im Brief angegebenen Satzbezeichnungen und geplanten Taktumfänge entsprechen jedoch nur im Falle der Rondo-Sätze annähernd der heute erhaltenen Komposition, ein Abschnitt in Chorsatz ist nicht enthalten (s. u.: Analyse einzelner Werke), also hat er später – vielleicht auch erst bei der Herstellung des Kl.A. – einzelne Sätze wieder anders konzipiert oder gekürzt. Eventuell hatte er auch im Brief ungenau formuliert. Aufgrund der guten Resonanz wurde das Ballett mindestens einmal wiederholt, am 9. Dezember des Jahres (vgl. auch die Ankündigung der Klavierauszugs durch Falter, s. u.).

Zwei Briefe Nannettes an Andreas belegen weiter, dass ein zweites Ballett kurzzeitig in Planung war, aber verworfen wurde⁶²⁵ (der Verfasser des Nekrologs für Andreas spricht ungeachtet dessen in der Aufzählung seiner Kompositionen im Plural von

⁶²⁰ Vgl. Goebel-Streicher [u. a.], S. 61-74; vgl. auch Christoph Öhm-Kühnle, „Vorwort“, in: GA 8, [S. 4].

⁶²¹ Standort des Originals: FAS, Signatur NA_024.

⁶²² Standort des Originals: FAS, Signatur NA_025.

⁶²³ Standort des Originals: FAS, Signatur AST_202.

⁶²⁴ Standort: Deutsches Theatermuseum München (früher Clara-Ziegler-Stiftung), o. Signatur.

⁶²⁵ Goebel-Streicher [u. a.], S. 68, S. 70.

Balletten⁶²⁶, es ist also möglich, dass *Das Bouquet* nicht die einzige Ballettmusik Streichers war).

Die erhaltenen Verlagsanzeigen von 1792 (Vorankündigung des Kl.A.) und 1793 (Erscheinen des Kl.A.) sind erhalten. Die Vorankündigung in der Münchner Zeitung vom 15. 12. 1792 lautete wie folgt:

„Musikalische Ankündigung

Auf öfteres Begehren mehrerer Musikliebhaber hat sich Herr Streicher entschlossen, die Musik von dem Ballet, welches auf das Namensfest unsers geliebtesten Landesvaters ausdrücklich gemacht, und am 9ten Dezember wiederholt worden, im Klavierauszug herauszugeben.

Da es zu viel Zeit erforderte, diese Musik stechen zu lassen, so ist man genöthigt selbe durch Kopie dem Publikum zu geben: daher kann auch der Preis noch nicht genau bestimmt werden. Doch wird er in keinem Fall über 5 fl. sein.

Damit der Sinn jeder Ballet-Arie desto leichter gefaßt werde, soll eine gedruckte Erklärung beigefügt werden.

Die Liebhaber belieben nur ihre Namen und Charakter der Endes unterzeichneten schriftlich einzuschicken, der sich alle Mühe geben wird, die Kopieen so viel als möglich zu beschleunigen.

Macar. Falter, Musikverleger.⁶²⁷

In der 1993 erschienenen, umfassenden Verlagsgeschichte Falters wird noch davon ausgegangen, dass die Veröffentlichung des Klavierauszugs nicht zustande kam⁶²⁸, da bisher weder die Anzeige des Erscheinens noch alle drei erhaltenen Abschriften des Verlages bekannt waren. Zwei der insgesamt drei Exemplare (s. Werksverzeichnis) sind dabei eindeutig Verkaufsexemplare von insgesamt zwei Kopisten, jedoch alle drei mit einheitlichem hs. Titelblatt (also aus der gleichen Produktion und nicht später vom Ms. kopiert), zwei davon tragen die in der Anzeige angekündigte Preisangabe 5 fl. (ein Exemplar ist ohne Preisangabe).

Die Verlagsanzeige für das Erscheinen des Klavierauszugs in der Münchner Zeitung vom 5. 4. 1793 lautet wie folgt (s. Abb.):

*„Das Bouquet. Eine Allegorie. Pantomime auf das Namensfest unseres besten Landesvaters, verfertigt von Hr. Crux. In Musik und fürs Klavier gesetzt von Hr. Streicher. Preis 5 fl.“*⁶²⁹

⁶²⁶ F. M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher’s Leben und Wirken“, in: *AmZ* vom 12. Februar 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 103.

⁶²⁷ Als Faksimile wiedergegeben in bei: Hans Schneider, *Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchner Musikverlag (1796-1888)*, Bd. 1 (Tutzing 1993), S. 38.

⁶²⁸ Hans Schneider, *Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchner Musikverlag (1796-1888)*, Bd. 1 (Tutzing 1993), S. 38.

⁶²⁹ Vgl. auch: Kircher, *Der Fluchthelfer S.* (unveröff. Ms.), S. 85; Kircher schreibt in seinem Aufsatz (1994, S. 160) jedoch irrig, das Ballett sei von Crux komponiert, was durch den Briefwechsel von Nannette und Johann Andreas sowie die Titelblätter der Mss. eindeutig widerlegt wird.

* Ein honnetes Frauenzimmer suchet bei einer honneten Frau um einen billigen Preis ein Zimner und Kammer täglich zu beziehen, wobei selbes zugleich die Kost haben kann. Im Zeit. Kom. kann man das Nähere erfragen.

Gefundene und verlorne Sachen.

Es ist vor 3 Wochen ein stählernes, mit Silber aufgelegtes Bettstückerstül verloren worden; der Finder wird ersucht, selbes gegen Reskompens im Zeit. Kom. abzugeben.

Nachricht.

In des kurfürstl. geistlichen Rath's bentscher Schulschloß-Bücherverlage am Rindermarkte A. Nro: II. 123 sind ganz neu im Drate erschienen: Die Zeremonien und Gebethe bei dem Sacrament der Taufe. 12. in Albis 2 fr. im Doppelpapier 3 fr. — Die Zeremonien und Gebethe bei dem Sacrament der Firmung. 12. in Albis 1 fr. im Doppelp. 2 fr. — Die Zeremonien und Gebethe bei Entrichtung und Auspendung des Altarsacraments 1) als Opfer, 2) als Wegkehrung für die Kranken. 12. in Albis 2 fr. im Doppelp. 3 fr. im Pappenditel 5 fr. — Die Zeremonien und Gebethe bei dem Sacrament der Buße. 12. in Albis 2 fr. im Doppelp. 3 fr. — Die Zeremonien und Gebethe bei der letzten Oelung. 12. in Albis 2 fr. im Doppelp. 3 fr. — Die Zeremonien und Gebethe bei der Priesterweihe. 12. in Albis 2 fr. im Doppelp. 3 fr. — Die Zeremonien und Gebethe bei dem Sacrament der Ehe. 12. in Albis 1 fr. im Doppelp. 2 fr. — Eben diese Zeremonien und Gebethe durch alle sieben Sacramente zusammengedunden im Detelbunde 16 fr.

Bücheranzeigen.

Bei dem hiesigen Buchhändler Joseph Lindauer, in der von Bachmayerischen Behausung, neben dem Weingastgeb. Streicher in der Kaufigergasse ist zu haben:

1) Eckartshausens, von, über das erste Weisheitsgesetz in der Schöpfung, eine Rede. 4. 1793. 15 fr. 2) Geschichte der ständischen Gerichtsbarkeit in Baiern, oder eigentliche kritische Beiträge zu derselben, dann der damit verbundenen Geschichte des ehemaligen Gerichtswesens überhaupt, der Leibeigenschaft, Dienbarkeit, Frei-

heit, Volksklagen, Landesprachen, und Wirtschaft. Nebst einer bisher ungedruckten Uebersetzung und letzter Theil. gr. 8. 793. 2 fl. 24 kr. 3) Ueber Missbräuche und Mängel der katholischen Geistlichkeit, nebst Vorschlägen, wie solche verbessert werden könnten. 8. 793. 54 kr. 4) Koblhans, D. Joh. Jak, theoretische und praktische Philosophie für Aerzte, Apotheker, und Wundärzte. 2 Th. 8. 793. 2 fl. 5) Uebersicht, allgemeine, der Naturgeschichte, nach dem Französisch des Herren Holandre. In- und ausländische Säugethiere. Mit Kupf. gr. 8. 793. 2 fl. 6) Zallinger, Fr., praelectiones ex mathesi pura, et adplicata. Partes 2. 8. maj. 793. 1 fl. 30 kr.

Bei Joseph Lentner, Buchhändler unter dem schönen Thurm, ist zu haben:

Millets, N., Universalhistorie alter, mittlerer und neuer Zeiten. Aus dem Französischen mit Zusätzen und Berichtigungen von W. E. Christiani. 1ster Band. Die Litt. Herrn Pränumeranten belieben ihn abholen zu lassen. Von diesem Bande der Universalhistorie haben sich so viele Liebhaber eingefunden, daß die erste Auflage schon wirklich vergriffen ist; es wird also eine neue veranstaltet, worauf bei mir wieder Pränumerazion angenommen wird a 1 fl. 6 kr.

Musikalische Anzeige.

Bei Macarius Falter Musikalienverleger auf dem Rindermarkt, nächst der Post in der Gaslmayr'schen Behausung im zten Stof, ist zu haben:

Das Bouquet. Eine allegorische Pantomime auf das Namensfest unsers besten Landesvaters, verfertigt von Herrn Erux. In Musik und fürs Klavier gesetzt von Herrn Streicher. Preis 5 fl. Hieronymus Knicker, eine komische Oper von Herrn von Dittersdorf, die ganze Oper in Klavierauszug von Herrn Schmidt. Preis 6 fl. 30 kr. Ben. Gruberi, 24 Antiphonae Marianae nimirum. 6 Alma. 6 Ave. 6 Regina. 6 Salve Regina. a 4 Vocibus ordinariis, Continentibus 2 Violinis et Organo obligatis, 2 Cornibus et Violoncello non obligatis. 1 fl. Jos. Lederer, 6 Missae, Novae atque solemnes etc. op. 4 schön gebunden für 6 fl. Ferner sind wiederum frisch angekommen, und zu haben: alle 54 Sinfonien von Jos. Hayden, wovon der thematische Catalog bei mir gratis abgegeben wird.

Heute Dienstag den 6. November 1792 wird
auf der hiesigen
Nationalschau**ü**hne
aufgeführt:

Der Fabrikant,
oder
das war ein fürstlicher Zeitvertreib.
Ein Originallustspiel in drey Aufzügen.

Personen.

Der König,	"	"	"	"	"	"	Hr. Lambrecht.
Graf Hellmann, ein Kämmerling,	"	"	"	"	"	"	Hr. Sedelmayr.
Finsterbusch, ein Fabrikant,	"	"	"	"	"	"	Hr. Marchand.
Zulchen, seine Tochter,	"	"	"	"	"	"	Mad. Kenner.
Kondulmer, sein Nachbar, ein Invalide,	"	"	"	"	"	"	Hr. Heigel.
Wilhelm Kondulmer, sein Nefse,	"	"	"	"	"	"	Hr. Langlois.
Herr Pumpe, ein Projektant,	"	"	"	"	"	"	Hr. Caro.
Walter, ein Fabriksarbeiter,	"	"	"	"	"	"	Hr. Pippo.
Mädchen, Zulchens Magd,	"	"	"	"	"	"	Mad. Ramso.
Eine Bettlerin,	"	"	"	"	"	"	Mad. Lang die ält.

Den Beschluß macht ein neues Ballet von Hrn. Crux,
genannt:

Das Bouquet.

Die Musik ist von Herrn Streicher.

NB. Freybilletts sind heute aufgehoben.

Die Billets sind bey dem Theaterkassier in der Hofkalkanten-Ver-
hausung neben dem Kaltendöckerbräu über 2 Stiegen abzuholen.

(Das Einlaggeld ist bekannt.)

Der Anfang ist um halb 6 Uhr.

Heute Sonntag den 9. December 1792 wird
auf der hiesigen
Nationalschau-bühne
aufgeführt:

Die verdächtige Freundschaft.

Ein Lustspiel in 4 Aufzügen, nach dem Engl. bearbeitet.

Personen.

Baron von Altheim,	"	"	"	Hr. Heigel.
Herr von Altheim, sein Neffe,	"	"	"	Hr. Huck.
Herr von Traudorff,	"	"	"	Hr. Caro.
Herr von Winterschlag,	"	"	"	Hr. Marchand.
Hunker Haberland,	"	"	"	Hr. Langlois.
Schleichmann, Haushofmeister des Herrn von Altheim,	"	"	"	Hr. Piloti.
Fräulein von Altheim,	"	"	"	Mad. Lang die jüng.
Fräulein von Sternbach,	"	"	"	Mad. Heigel.
Fräulein Haberland,	"	"	"	Mad. Lang die ält.
Bediente.				

Den Beschluß macht ein Ballet von Hrn. Crux,
genannt:

Das Bouquet.

Die Musik ist von Herrn Streicher.

Die Billets sind bey dem Theaterkassier in der Hofkalkanten-Behausung neben dem Kaltenöderbräu über 2 Stiegen abzuholen.

In den Logen ersten und andern Rangs zahlt die Person	"	"	"	"	"	1 Fl.
In der ersten Bank des Vorderparterres	"	"	"	"	"	48 Kr.
In dem ersten Parterre	"	"	"	"	"	30 Kr.
In dem zweyten Parterre	"	"	"	"	"	18 Kr.
Auf dem letzten Platz	"	"	"	"	"	12 Kr.

Der Anfang ist um halb 6 Uhr.

Nannettes Briefe von 1792 erwähnen auch mehrere Variationswerke, im Brief vom 31. Mai 1792 bedankt sie sich für Streichers übersandte Variationen, sie schildert die enthaltenen technischen Schwierigkeiten und den emotionalen Gehalt des Werkes für sie, was beides auf die Variationen StreiWV 308 oder 309 (über dasselbe Thema) schließen lässt:

„Augsburg d 31 Mai 1792

Lieber, Theurer Freund,

Dank! unendlich vielen Dank, bin ich Ihnen für das Vergnügen schuldig, welches Sie mir durch überschickung des so meisterhaft ausgeführten Tema, und der artigen *variationen*, gemacht haben. Wie oft ich das Tema gespielt, wie ich es gespielt, und was es für einen Eindruck auf mich gemacht hat, dies alles soll mein lieber Freund mündlich hören; wen ich sie sehen werde – ia dan spielt Ihnen Nanette das Tema vor, doch wohlgemerkt, nicht mehr unter dem Titel Streicher an Nanette. Sondern, Nanette an Streicher. [...] Sie können nicht glauben wie ich mir manchmal bei Frau von Schaden⁶³⁰ Mühe gebe die Streicherischen Pasagen, worunter ich hauptsächlich die Sechsten die Terzen und doppelt Triller zähle heraus zu bringen, Sie würden manchmal lachen, wenn Sie sehen könnten, wie ich Triumpfiere wenn ich soo glücklich bin eine derselben vor der Schaden heraus zu bringen, den Sie müßen wissen daß es immer um die Wette geht, die Schaden ruft oft aus, die verzweifelte Nanette was eben von Streicher kömt das hat sie gleich gelernt.“⁶³¹

Das Thema beider genannten Variationswerke ist dem Liedthema „Liebes Mädchen, hör mir zu“⁶³² verwandt, so dass eine weitere inhaltliche Verbindung zum angeführten Brief Nannettes gegeben ist.

VII Variations G-Dur, StreiWV 307

In der *AmZ* erschien im April 1807⁶³³ die (allerdings nur in Teilen vorteilhafte), nicht unterzeichnete Besprechung der *Variationen in G-Dur*, StreiWV 307:

„VII Variations p. le Pianoforte, comp. et ded. À Mad. Therese Vandernull etc. par André Streicher. Oeuvr. 2. à Vienne an [recte: en] Boureau des Arts et d’Industrie. Pr. 1 fl.)

Das Thema ist angenehm und auch die Var. werden gewiss ihre Freunde finden. Eigentlich neu e r f u n d e n ist zwar wol nur die 5te zu nennen, die Ref. auch die liebste ist; die andern verarbeiten jedoch ihre, wenn auch nicht

⁶³⁰ Anne (Nannette) von Schaden (1763-1834), eine bekannte Pianistin und Nannettes Freundin.

⁶³¹ Vollständig publiziert in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 61f. Standort des Originals: FAS, Signatur NA 05.

⁶³² Das Lied *Liebes Mädchen, hör mir zu* wurde sowohl Joseph Haydn (als Hob. XXVb: G1) als auch Wolfgang Amadeus Mozart (als KV Anh. C 9.04, ehemals KV 441c) zugeschrieben. In der Fassung als Terzett wird es heute als zweifelhaftes Werk W. A. Mozarts klassifiziert, vgl. Ulrich Konrad, Artikel „Mozart, Wolfgang“, in: *MGG2P*, Bd. 12 (2004), Sp. 591-758, hier: Sp. 658.

⁶³³ *AmZ* vom 1. April 1807, Nr. 27, 9. Jahrg., Sp. 438.

ganz neuen Figuren und Wendungen verständig und passend. Jede Var. hat eine, mehr oder weniger ausgeführte Fermate, die überall nicht übel, und einigemal, z. B. Var. 2., recht gut geschrieben ist; doch wird dadurch hin und wieder der Zusammenhang zu sehr zerschnitten, und der Schluss, verhältnismässig, zu lange aufgehalten. Zu spielen sind sie nicht schwer, setzen aber doch schon eine nicht ganz unbeträchtliche Fertigkeit voraus.“

Die Widmungsträgerin, Therese van der Nüll (Vandernull) ist die Mutter des späteren Architekten der Wiener Oper (und Erbauers zahlreicher ebenso bekannter Gebäude in Wien), Eduard van der Nüll⁶³⁴.

Klaviersonaten

Im erhaltenen Brief von Nannette an Johann Andreas Streicher vom 9. Oktober 1793 aus Wien (dorthin reiste sie – erfolgreich – mit ihrem Bruder Matthäus, um von Kaiser Franz II die Konzession für den Betrieb zu erhalten) wird eine Sonate erwähnt, die Nannette – nach ihrer Schilderung – mit großem Erfolg und vor erlesenen Gästen spielte (wohl im Haus des Artaria-Geschäftsführers Hoffmann⁶³⁵), darunter Joseph Haydn und Leopold Anton Kozeluch. Am wahrscheinlichsten ist, dass es sich bei der Sonate um die *Sonate in C-Dur* (StreiWV 301) handelte, es kann sich aber auch bereits um *Sonate in F-Dur* (StreiWV 302) gehandelt haben (jedoch nur um einen Teil des damals noch unvollendeten Werkes); die *Sonate in Es-Dur* (StreiWV 303) ist stilistisch bereits abwechslungsreicher und wird vermutlich erst nach 1794 komponiert worden sein, also noch nicht bei Nannettes Wien-Aufenthalt vorgelegen haben:

„[...] ; jedermann will nichts von mir hören als Deine Sonate, erst gestern wurde eine Privat *academie* gegeben worin ich sie wieder spielen mußte; „war ein Musicus da der als er den Titel davon ansah mir sagte, das ist ia ganz ein neuer Meister, das ist eine schöne Arbeit, da ist geschmak darinn, Heiten u. Kozeluch sagten das nehmlische [...]“⁶³⁶

Die vom Autor innerhalb der *GA* erstmals sicher Johann Andreas Streicher zugeordnete *Sonate in C-Dur*⁶³⁷ (StreiWV 301) ist mit großer Wahrscheinlichkeit in einem Brief an Streicher von dessen ehemaliger Schülerin, der begabten Beethoven-Interpreten Elisabeth (Lisette) Bernhard, geb. von Kissow, vom 6. Oktober 1800 aus Frankfurt erwähnt (es kann sich jedoch auch um eine verschollene Sonate handeln):

„Ich weis nicht, ob Sie sich noch Hrn. Fellner erinnern werden, welcher vor 4 Jahren in Wien war, und mir Briefe von meinem lieben seeligen Vater brachte. Mein lieber Mann machte mich mit dessen jüngern Bruder bekant, welcher eine sehr hübsche artige Frau von 21 Jahren hat, welche ziemlich [durchgestrichen: hübsch] gut Clavier spielt, Wir brachten den vorgestrigen Abend bey ihnen zu, wo ich denn auch den ältern Bruder sah, welcher sie

⁶³⁴ Christoph Öhm-Kühnle, „Vorwort“, in: *GA* 4, S. [5].

⁶³⁵ Goebel-Streicher [u. a.], S. 74.

⁶³⁶ Vollständig publiziert in: Goebel-Streicher [u. a.], S.72-73. Standort des Originals: FAS, Signatur NA_089.

⁶³⁷ Enthalten in *GA* 1.

kennt. Wir sprachen viel von Ihnen, bester Freund, und er bezeugte mir, sich mit vielem Vergnügen Ihrer und Ihrer lieben Frau, und der freundschaftlichen Aufnahme, welche Sie ihm auch gemacht, zu erinnern. Sie sind alle sehr artige, höfliche Leute. Ich spielte auch, und zwar ein Trio von *Betthowen*, die schönen Variationen mit dem *Violoncell*, und Ihre Sonate aus dem *C* welche außerordentlichen Beifall hatte.“⁶³⁸

Ebenfalls die *Sonate in C-Dur* (StreiWV 301) kann in Nannettes Brief vom 14. Mai 1792 (Standort: FAS, Signatur Na_003) an Johann Andreas Streicher gemeint sein:

„Frau von Schaden wünscht sehnlichst mit der ersten Post ihre schöne Sonathe zu erhalten und Nanette bittet ihren gefälligen Freund er möchte ihre Bitte gewähren.“

Eine weitere Erwähnung der *Sonate in C-Dur* (StreiWV 301) könnte im Brief Nannettes aus Augsburg an Johann Andreas Streicher in München vom 7. November 1792 gegeben sein (es kann sich hier jedenfalls noch nicht um die *Sonate in F-Dur* handeln, da diese, wie die autographe Datierung des Ms. belegt, erst 2 Jahre später, am 1. Januar 1794, vollendet war):

„Mittwoch den 7ten November. Abens 8 Uhr.

Daß ich Dir gestern nicht schrieb, war nicht meiner Schuld. Dagegen dachte ich desto fleißiger an meinen lieben Streicher. Heute mußte ich wieder viel spielen; einer unserer ersten Singer namens Reiter und seine Frau die Dich von Mannheim aus kent, und deren Vatter Brand heißt, und auch hier ist; diese drei kommen öfters zu mir, ich habe sie auch recht gerne, weil sie gute Musik aufs höchste zu schätzen wissen. Da wird aber wie billig, Deine Composition immer vorgezogen. Deine Sonate lieber Streicher wird von jedermann als ein Non plus ultra verehrt. Dürfte ich Dich nicht bitten, Lieber, mir die arie von Kozebuhe mit der Begleitung eines obligaten Forte-Piano, abschreiben zu laßen. Die Reiter ersuchte mich darum. Wilst Du mir diese Gefälligkeit erzeigen Lieber, so wirst Du mich sehr verbinden Du darfst nur die Peyerl darum ersuchen die hat sie. Ich freue mich bald von Dir zu leßen! Morgen vielleicht. Vergis nicht mir zu sagen wie es Deiner lieben Mutter geht. Ich bin froh daß Du ietzt nicht mehr so viel zu arbeiten hast; damit Du doch ein wenig ausruhen kanst, weil ich immer sehr für Deine Gesundheit besorgt bin. Schlaf wohl, Lieber, guter Streicher. Ich bin ewig Deine Nanette.“⁶³⁹

Dieser Brief ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich, da auch gemeinsame Bekannte genannt werden, die auf Streichers Bekanntenkreis in München und Mannheim Rückschlüsse zulassen: so ist er in Mannheim mit einer Frau Reiter, wohl noch unter deren Mädchennamen Brand bekannt gewesen, in München kannte er eine Frau Pey-

⁶³⁸ Vollständig publiziert (mit Faksimile-Auszug) in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 84-87. Standort des Originals: FAS, Signatur Ber 01.

⁶³⁹ Brief Nannette Steins aus Augsburg an J. A. Streicher in München, vom 7. November 1792. Standort des Originals: FAS, Signatur NA_029.

erl, die auch mit Nannette bekannt gewesen sein muss (zur wechselnden Namensschreibweise Nannettes, s. o.: Biografie, *München*). Der Hinweis, Streicher habe nun mehr Zeit zur Erholung, bezieht sich auf die soeben abgeschlossene Ballettkomposition *Das Bouquet* (s. o).

Die *Sonate F-Dur* (StreiWV 302) wird mit großer Sicherheit von Nannette brieflich erwähnt. Im Brief an Johann Andreas Streicher vom 15. April 1793 (also weniger als 9 Monate vor Vollendung der *Sonate F-Dur*) schreibt sie: „[...] vollende Deine Sonate dann erlöse ich Dich bald von Deiner Melankolie, Du lieb.“⁶⁴⁰

Die *Sonate Es-Dur* (StreiWV 303) ist unzweifelhaft brieflich erwähnt, als Notenzitat in einem Brief von Nannettes Bruder Andreas Friedrich (Fritz) Stein an Nannette vom 14. Dez. 1802:

„Auch bitte ich dich mir doch die Sonate von deinem Mann aus Es-Dur 6/8 [hier Notenbeispiel des Eröffnungstaktes von StreiWV 303] zu schicken, damit ich doch wieder was zu spielen bekomme.“⁶⁴¹

Rondeau ou Caprice und VIII Variations sur l’Air Anglois “The Laß of Richmond Hill” pour Clavecin ou Forte-Piano

Die frühesten zeitgenössischen Dokumente zur Entstehung und Veröffentlichung der beiden als Opus 1 zusammengefassten Werke sind die Verlagsankündigung in den Leipziger Messkatalogen von 1796⁶⁴² und die Verlagsanzeige in der *Münchener Zeitung* vom 18. 3. 1796. In den Messkatalogen wird zusätzlich zu den Verlagsangaben erwähnt, dass Breitkopf & Härtel in Leipzig das Heft in Kommission anbot. In Ernst Ludwig Gerbers Lexikon *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* [...] aus dem Jahr 1814 wird der Druck als einziges gedrucktes Werk J. A. Streicher genannt⁶⁴³, also eindeutig Streicher zugeordnet.

Zu bemerken ist, dass dies nicht das erste Verlagswerk Falters war, wie bisher angenommen⁶⁴⁴, sondern dass bereits Streichers Ballettmusik das erste, durch Kopistenabschriften publizierte, Verlagswerk war, wie die Zeitungsankündigung des Erscheinens und die durch die vorliegende Arbeit nachgewiesenen Abschriften belegen, die mit dem in der Annonce aufgeführten Verkaufspreis versehen sind (s. o. und Werksverzeichnis).

Streichers Name ist auf dem Titelblatt des Notendruckes irrig als Anton Streicher genannt, wohl ein Irrtum des Stechers, der nicht im Verlag arbeitete (Falter beschäftigte zu dieser Zeit noch keine eigenen Stecher, wie Schneider nachwies⁶⁴⁵).

⁶⁴⁰ Vollständig publiziert in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 69-71. Standort des Originals: FAS, Signatur NA_059.

⁶⁴¹ Vollständig publiziert (auch als Faksimile) in Goebel-Streicher [u. a.], S. 104-106. Standort des Originals: FAS, Signatur: U_041.

⁶⁴² Als Faksimile wiedergegeben in: Hans Schneider, *Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchner Musikverlag (1796-1888)*, Bd. 1 (Tutzing 1993), S. 68

⁶⁴³ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* [...], Band 4 (Leipzig 1814), S. 294.

⁶⁴⁴ So im Standardwerk zur Verlagsgeschichte von Falter: Hans Schneider, *Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchner Musikverlag (1796-1888)*, Bd. 1, Tutzing 1993, S. 68f.

⁶⁴⁵ A.a.O., S. 68.

Stilistisch äußerst offensichtlich verwandt mit Streichers Op. 2, den Therese van der Nüll gewidmeten Variationen, lässt sich das Variationswerk Op. 1, Nr.2, unzweifelhaft als echt identifizieren, somit auch das vorangestellte Rondeau, welches jedoch thematisch nicht mit den beigegebenen Variationen verwandt ist⁶⁴⁶.

2. Bearbeitungen

Durch die von Hans Schneider umfassend aufgearbeitete Verlagsgeschichte *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810)*⁶⁴⁷ sind erstmals unzählige elementare Informationen zu den zahlreichen von Johann Andreas Streicher herausgegebenen Vokalmusik-Bearbeitungen erschlossen worden, insbesondere wurden die beiden heute verschollenen Bearbeitungen Streichers aus Joseph Schusters Oper *Der Alchymist* dokumentiert (s. u., die Titel der Werke wurden von Schneider erschlossen). Die Datierungen und Auflagenhinweise der im Folgenden genannten Drucke des Verlages Götz beruhen sämtlich auf den Angaben von Schneider⁶⁴⁸.

Die zeitgenössischen Dokumente zu Streichers Bearbeitungen von Kompositionen Prinz Louis Ferdinands sind hier bereits in der Biografie vollständig wieder zitiert (s. o., Biografie, Wien).

Beytrag zur Aufnahme des Gesangs [...]
(einzelne Nummern, s. Werksverzeichnis)

Die Monatsschrift erschien in insgesamt 2 Jahrgängen, davon mindestens die ersten 4 Hefte ausschließlich mit Bearbeitungen Johann Andreas Streichers, die Hefte 5 und 6 möglicherweise auch mit Bearbeitungen von Aloys Carl Brand (alle folgenden wurden nur von Brand bearbeitet), da diese Hefte (bei identischem Inhalt) mit Titelblättern sowohl mit Namenszug Streichers als auch Brands existieren⁶⁴⁹. Die Annoncen des Verlegers Götz vom 10. Juli 1786 in der Beilage zur *Münchener Zeitung* und vom 24. Juli in der *Mannheimer Zeitung* (Nr. LXXXVIII, S. 372) sind für Verlagsannoncen der Zeit überdurchschnittlich umfangreich (s. Abb. unten). Der Erscheinungstermin des ersten Heftes war nach der Verlagsannonce schließlich der 25. Okt. 1786⁶⁵⁰. Abgedruckt wurden in teils lieblosem Satz auch Auszüge aus bereits im Verlag erschienen Klavierauszügen als Nachdrucke (allerdings mit den ursprünglichen Seitenzahlen, die nicht den Heften dieser Monatsschrift entsprachen!).

Das Lied „Ach Liebchen“ wurde vom in Bayern wirkenden Komponisten und Schriftsteller Joseph Franz Baron von Götz (auch: Göz) verfasst (Text und Musik)⁶⁵¹.

Schuster, Joseph. *2 Arien aus dem Alchymist* (Titel laut Verlagskatalog von J. M. Götz von 1802⁶⁵²).

⁶⁴⁶ Vgl. Christoph Öhm-Kühnle, „Vorwort“, in: GA 4, [S. 5].

⁶⁴⁷ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, 2 Bde., Tutzing 1989.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989, S. 156.

⁶⁵⁰ A.a.O., S. 153.

⁶⁵¹ Erstmals nachgewiesen durch Hans Schneider, in: a.a.O., S. 156f.

⁶⁵² A.a.O., Bd. 2, S. 238 (Faksimile des Kataloges).

Kl.A. Erschienen im Verlag Götz 1786. Plattennummer vermutlich 149⁶⁵³. Kein Exemplar der (neben den 2 *Rondos aus der Oper Der Alchymist*) zweiten Bearbeitung Streichers aus dieser Oper ist mehr erhalten. Aufgeführt im erhaltenen Verlagskatalog des Verlags Götz von 1802⁶⁵⁴.

⁶⁵³ A.a.O., Bd. 1, S. 161.

⁶⁵⁴ A.a.O., Bd. 2, S. 238 (Faksimile des Kataloges).

Musikalische Anzeige.

In dem Göttschen Musikverlag zu Mannheim und München wird bis den ersten October dieses Jahres, eine, ganz den Liebhabern des Gesangs gewidmete Monatschrift, unter dem Titel:

„Beitrag zur Aufnahme des Gesangs;
„aus den Werken der größten Tonsezer
„gezogen, fürs Klavier gesetzt von A.
„Streitker:“ erscheinen.

Das häufige Nachfragen so vieler Musikliebhaber, nach guten Singkompositionen veranlaßt mich größtentheils diese Schrift herauszugeben und um sie dem Publikum wohlfeiler liefern zu können, sie in einer Fortsetzung von Monat zu Monat erscheinen zu lassen. Das Publikum weiß es zu gut, als daß man noch nöthig hätte, etwas darüber zu sagen, wie kostspielig eine Sammlung Klavierauszüge von ganzen Opern ist, die sehr oft zu leer, oder zu schwierig gesetzt und nicht selten mit Sachen untermischt sind, die gar nicht verdienen, bekannt zu seyn. Aus dieser Ursache gab vor mehreren Jahren der verdienstvolle Herr Hiller, ehemaliger Kapellmeister in Leipzig, eine Quartalschrift von Singkompositionen im Klavierauszuge heraus, und ganz Deutschland wußte ihm für dies patriotische Unternehmen, welches sehr viel zur größern Aufnahme des Gesangs beitrug, den verbindlichsten Dank. Da das Deutsche Theater seit der Zeit einen sehr starken Zuwachs an vortreflichen Tonsezern erhalten, deren Arbeiten noch weit nicht alle bekannt sind, und Se. Excellenz Herr Graf von Seau, mit Dero ganze Sammlung, worunter die seltenste und vortreflichste Singkompositionen sind, zu benutzen großmüthigst erlaubt haben, so werde ich um so mehr eine günstige Aufnahme hoffen können, da nichts aufgenommen wird, was durch den Druck schon bekannt, oder nicht sehr gut ist. Es wird auf alle Gattungen Liebhaber Rücksicht genommen werden: große Szenen werden mit Kleinern, und diese oft mit schönen Liedern

oder Romanzen abwechseln. Alle Text sind Deutsch; es wird aber auch oft Italiänischer Text, nebst der Deutschen Uebersetzung dabei vorkommen. Der Klavierauszug wird leicht, fließend, rein gesetzt und doch so vollstimmig seyn, daß man keine Stimme dabei vermissen wird. Druck und Papier wird auf das schönste geliefert werden. Auf diese Monatschrift muß subscribirt werden, und die Namen der respectiven Subscribenten werden dem ersten Hest vorgedruckt werden. Jedes Hest ist vier Bogen stark, und der Preis dafür nur 30 kr. Wer aber nicht subscribirt hat, bezahlt alsdann im Laden 48 kr. dafür. Wer neun Exemplare nimmt, erhält das Zehende frei. Wenn in entfernten Städten von Mannheim und München jemand eine Subscribenten-Sammlung übernehmen wollte, so erhält er entweder das Exemplar oder den baaren Betrag an Geld dafür. Die Liebhaber, so diese Schrift mithalten wollen, werden ersucht ihre Namen noch vor Ende des Sept. an die Kurfürstl. Pfalzbaierisch privilegirte Musikhandlung von Joh. Michael Götz in Mannheim und München, oder wählrender Messe zu Frankfurt im Kreuzgang an mich selbst einzusenden, weil zu Ende genannten Monats die Subscription geschlossen wird.

Briefe und Gelder erbittet man postfrei.

Joh. Michael Götz,
Kurfürstl. Pfalzbaierisch privileg.
Musikverleger.

In der Schwantischen Hofbuchhandlung zu Mannheim auf dem Markt sind zu haben: 1) Isaac Maus (Bauersmanns in Badenheim) Gedichte und Briefe, 8. 1 fl. 20 kr. welche die Herrn Subscribenten ablängen können. 2) Des Freiherrn von Mosers patriotisches Archiv für Deutschland, fünfter Theil mit Kupfern, gr. 8. 2 fl. 15 kr. 3) Abbildung aller geistlichen und weltlichen Orden mit ausgemalten Kupfern, 3tes Hest, 2 fl. 24 kr. 4) Servia über die pitailche Gesetzgebung, gr. 8. 2 fl. Auch wird ein neues Wörterverzeichnis ausgegeben.

Schubaur, Lukas. *Die treuen Köhler*.

Kl.A. Erschienen im Verlag Götz 1786, Plattennummer 147.

Schubaur's eigene Ankündigung im *Münchner Wochenblatt* (25. Oktober 1786) vom baldigen Erscheinen des Kl.A. („in zwei Monaten“) von Johann Andreas Streicher lobt Streichers Fähigkeiten sehr (freilich auch in eigener Sache), ohne jedoch dessen Namen zu nennen⁶⁵⁵:

„An das Publikum.

Da Ihre Durchlaucht die regierende Frau Herzogin von Zweibrücken, die Zueignung meiner Oprette, die *t r e u e n K ö h l e r* gnädigst angenommen haben, so habe ich bereits solche Anstalten getroffen, daß der Klavierauszug in zwei Monaten, den Liebhabern im Stich geliefert werden kann. Der Klavierauszug, den ich von einem der ersten Klavierspieler, der das Instrument ganz in seiner Gewalt hat, ausdrücklich habe verfertigen lassen; ist so vortreflich gerathen – ist bei aller Vollstimmigkeit, doch so fließend und leicht – alle *L i e b l i n g s l i e d e r* des Publikums sind so niedlich gesetzt, daß, nach dem Ausspruch aller Kenner, so ihn biß igt hörten, dieser Klavierauszug, alle Arbeiten seiner Gattung unendlich weit übertrifft. Ich hoffe daher, daß der Preis von 4 fl. 30 kr. niemand zu viel scheinen wird. Zwei Gulden werden gegen Empfang eines Billets zum voraus bezahlt, und das übrige bei Empfang des Exemplars. Der Götzische Musikverlag, im Grottenthal im Kamlischen Benefiziathaus nimmt Pränumeration darauf an. Da die Namen, der respekt. Pränumeranten vorgedruckt werden, so ersuche ich selbe, ihr Namen bald einzuschicken, damit die Herausgabe dadurch nicht aufgehalten werde.

München den 25. Okt. 1786.

Lukas Schubaur, der Medizin Doktor.“

Vogler, Georg Joseph. *Sinfonie aus der Opera: Castor und Pollux* [...].

Kl.A. Erschienen im Verlag Götz 1788. Plattennummer 193. GA 10.

Von Streicher seiner Münchner Schülerin Katharina Lang gewidmet.

Vogler, Georg Joseph. *Coro de' mostri estratto dall'opera Castore e Polluce* [...].

Kl.A. Erschienen im Verlag Götz 1788. Plattennummer 194. Von Streicher der Baronesse Schenk-Castell gewidmet, wohl eine Münchner Schülerin. Die ab 1792 bei Götz erschienen Auszüge aus derselben Oper von Vogler wurden nicht mehr von Streicher erstellt, wohl wegen eines Zerwürfnisses (s. o.: Biografie, *München*). Da abzusehen war, dass Götz im Streit um das kurfürstliche Privileg verlieren würde, hätte Streicher schwerlich 1792 noch für Götz arbeiten wollen, der bereits 1793 den Münchner Verlagssitz wieder aufgab⁶⁵⁶.

⁶⁵⁵ *Münchner Wochenblatt* Nr. XLIII, vom 25. Oktober 1786, S. 1.

⁶⁵⁶ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989, S. 225.

Martín y Soler, Vinzenz. *Lilla oder Schönheit und Tugend*.

Kl.A. Erschienen im Verlag Götz 1791. Später erschien eine Neuauflage mit geändertem Schluss des ersten Satzes (erkennbar auch durch anderes Titelblatt nun in Schwarz; das Titelblatt der EA war in Braunrot), Stich des Titelblattes beider Auflagen von Philipp Trogg⁶⁵⁷. Auch Drucke von 31 einzelnen Nummern erschienen⁶⁵⁸. In der Serie *Beytrag* [...] wurden ebenfalls einzelne Nummern der Oper abgedruckt.

Die am 17. Nov. 1786 in Wien uraufgeführte Oper war äußerst erfolgreich und wurde selbst von W. A. Mozart in seiner Oper *Don Giovanni* (in der Tafelmusik des Finale II) unmissverständlich zitiert, wohl aufgrund von Mozarts Verehrung für Martín⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ A.a.O., S. 189.

⁶⁵⁸ A.a.O., S. 190.

⁶⁵⁹ Elisabeth Fritz-Hilscher, Artikel „Martín y Soler, Vicente“, in: *MGG2P*, Bd. 11 (2004), Sp. 1181-1184.

Analysen einzelner Werke

Die verwendeten Notenausgaben von Werken J. A. Streichers entstammen sämtlich der gleichzeitig erscheinenden und vom Verfasser der vorliegenden Arbeit herausgegebenen Gesamtausgabe⁶⁶⁰. In der Druckfassung der vorliegenden Arbeit sind die umfangreichen Notenbeispiele, die in der Dissertation ursprünglich enthalten waren, aus Gründen des Urheberrechtes nicht mehr enthalten. Diese nun gut zugängliche Ausgabe der Werke Streichers mag daher als Vergleich für die unten vorgestellte Untersuchung dienen.

1. Vokalmusik

La pensée de l'objet chéri (StreiWV 101).

Allgemeine Kennzeichen: Kunstlied, Adagio molto, 4/4-Takt, Gesamtlänge 134 Takte, Tonart E-Dur, Ambitus der Singstimme: *d'* bis *a''*, Verfasser des Liedtextes unbekannt, vermutlich J. A. Streicher.

2 Mss. des Liedes sind bekannt und erhalten⁶⁶¹. Das frühere (Ms. 1) ist ein Konvolut in einheitlicher Handschrift (bestehend aus einer Reinschrift und mehreren Fragmenten) und wurde angefertigt von Marie Schuh, geb. von Rosthorn (zu den Belegen hierfür, s. u.). Das zweite (Ms. 2) wurde laut Begleitschreiben des Ms. 2 angefertigt von Caroline Streicher (Standort aller Mss.: FAS, Signatur des Konvolutes von Ms. 1 und 2: N_039), der Enkelin von J. A. Streicher. Kein Autograph des Werkes und keine zeitgenössische Druckfassung sind bekannt. Erstdruck des Werkes in GA 7. Die Entstehungszeit kann nur auf vor 1833 eingegrenzt werden, der Überlieferungskontext und die Stilanalyse lassen jedoch auf ein Spätwerk schließen (s. u.).

Das Kunstlied *La pensée de l'objet chéri* (StreiWV 101) ist das einzige erhaltene originale Vokalwerk J. A. Streichers. Die Abschriften sind undatiert, die Überlieferungsgeschichte lässt allerdings gewisse Vermutungen auf eine Datierungseingrenzung zu: Das frühere Ms. der beiden erhaltenen Abschriften (im Folgenden entsprechend der GA als Ms. 1 bezeichnet) wurde von Marie Schuh, geb. von Rosthorn⁶⁶², Streichers Schülerin in seinen späteren Lebensjahren (denn sie war sehr wahrscheinlich erst 1812 geboren, s. Biografie, *Wien*), angefertigt. Falls es sich also bei dem Werk um ein Geschenk an Marie Schuh handelte, mag eine Datierung in die letzten Jahre von J. A. Streichers Lebenszeit naheliegend sein. Für den Anlass der Komposition als Geschenk für Marie spricht, dass die ältere Abschrift des Liedes ehemals aus ihrem Nachlass stammte und dass Marie Schuh Sängerin war⁶⁶³. Da die Abschrift Marie Schuhs in sehr zittriger, ungenauer Handschrift steht, kann vermutet werden,

⁶⁶⁰ *Johann Andreas Streicher und Anna Maria (Nannette) Streicher. Gesamtausgabe der Originalwerke*, hrsg. v. Christoph Öhm-Kühnle, Köln 2005ff. Das Kunstlied *La pensée de l'objet chéri* (StreiWV 101) war als einziges Werk in der GA aus editionstechnischen Gründen zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht veröffentlicht.

⁶⁶¹ Für eine detaillierte Beschreibung der verschiedenen Mss.: vgl. den Kritischen Bericht in GA 7, Druck in Vorbereitung.

⁶⁶² Es existiert noch ein Briefwechsel von J. A. Streicher und Marie Schuh, geb. von Rosthorn, der wichtige biografische Hinweise zu Streicher enthält und die enge Freundschaft der beiden nachvollziehen lässt (Standorte der Briefe: FAS und Stadtarchiv Wien).

⁶⁶³ Bolte, S. 25.

dass die Abschrift erst in Marie Schuhs späteren Lebensjahren entstand (als sie nicht mehr in Wien wohnte), dass also die Vorlage (wohl der Autograph) bereits seit dem Wegzug aus Wien in ihrem Besitz war. Ein weiterer Grund mag sein, dass der Text Liedes in französischer Sprache steht: es sind mehrere Briefe Streichers an Marie von Rosthorn erhalten, in denen er ihr rät, sich mehr mit der französischen Sprache zu befassen⁶⁶⁴. Er legt sogar einem in deutscher Sprache verfassten Brief⁶⁶⁵ einen weiteren in französischer Sprache bei, als Übungsobjekt für Marie. Weiter bekennt Streicher, dass er selbst Schwierigkeiten mit der französischen Orthografie habe, da bereits seit vielen Jahren sein Sohn Johann Baptist die französischen Korrespondenzen führe⁶⁶⁶. Dies wiederum würde die mangelhafte Orthografie des Liedtextes erklären, obgleich diese Mängel auch durch die Abschrift entstanden sein können, da Marie aus genannten Gründen (zumindest um 1833) besonders schwach im Französischen war.

Die zweite (spätere) Abschrift (Ms. 2) wurde von Caroline Streicher (Tochter von J. A. Streichers Sohn Johann Baptist) angefertigt, als Versuch einer Reinschrift von Ms. 1 (also der Abschrift von der Hand Marie Schuhs, geb. von Rosthorn). Das erhaltene Begleitschreiben Caroline Streichers besagt, dass sie die frühere Abschrift (welche Caroline im Schreiben irreführend als „das Original“ bezeichnet, obgleich es sich nicht um ein Autograph handelt) von Marie Schuhs Tochter erhalten hatte. Im Begleitschreiben erwähnt Caroline außerdem, dass es einen Brief von J. A. Streicher an Marie Schuh, geb. von Rosthorn, gäbe, in dem ein Lied erwähnt werde, bei dem es sich nach ihrer Meinung wahrscheinlich um das vorliegende handele. Die Annahme Caroline Streichers im Begleitschreiben zu ihrer Abschrift, bei Ms. 1 handele es sich um das Autograph, kann aufgrund mehrerer Anhaltspunkte widerlegt werden: einerseits ist die Schrift sowohl der Noten als auch des Liedtextes sehr unterschiedlich im Vergleich zu bekannten Schriftproben J. A. Streichers, außerdem ist die Notenschrift des Liedes sichtlich ungeübt, besonders in Bezug auf die räumliche Aufteilung der Notenblätter und Notensysteme. Ein Vergleich der Texteintragungen im Lied mit Marie Schuhs Besitzvermerk zeigt zudem, dass die Handschrift dieser Eintragungen identisch ist.

Die verschiedenen Ms.- Fassungen von Ms. 1 (es gibt innerhalb dieser Ms.-Sammlung von mehreren Seiten des Ms. insgesamt 5 Fassungen, jedoch nur eine vollständige) unterscheiden sich (bis auf wenige offensichtliche Fehler) nur in der Schriftqualität, nicht jedoch im grundsätzlichen Notentext, wo hingegen der Komponist selbst eher inhaltlich verschiedene Fassungen fixiert hätte.

Die Autorschaft J. A. Streichers als Komponist des Werkes wird durch mehrere Fakten unterstützt, neben der grundlegenden stilistischen Verwandtschaft mit seinen anderen Originalwerken, wie dem *Rondeau* (StreiWV 304) und den langsamen Sätzen seiner Klaviersonaten: zum einen wird auf dem wohl einige Zeit früher (da in sicherer Schrift) von Marie Schuh hs. geschriebenen Titelblatt von Ms. 1 Streicher als Komponist des Liedes genannt. Zum anderen nennt auch das Begleitschreiben von

⁶⁶⁴ Darunter: Brief J. A. Streichers aus Baden bei Wien an Marie Schuh, geb. v. Rosthorn, vom 8. Mai 1831 (Standort: FAS, Signatur: AST_028) sowie: Brief J. A. Streichers aus Baden bei Wien an Marie Schuh, geb. v. Rosthorn, vom 18. Mai 1831 (Standort: FAS, Signatur: AST_029).

⁶⁶⁵ Brief J. A. Streichers aus Baden bei Wien an Marie Schuh, geb. v. Rosthorn, vom 8. Mai 1831. Standort: FAS, Signatur: AST_028.

⁶⁶⁶ Ebd.

Caroline Streicher (J. A. Streichers Enkelin) Streicher als Autor. Das Begleitschreiben (s. o.) stützt durch seinen Inhalt zudem Streichers Autorschaft, denn Caroline bezieht sich darin auf einen Brief J. A. Streichers, in dem (nach Caroline Streichers Meinung) dieses Lied erwähnt wird. Dieser Brief Streichers lag allerdings den Mss. nicht bei und ist heute verschollen.

Da es nicht sicher ist, ob das Lied für Marie Schuh komponiert wurde, müssen zwei weitere mögliche Anlässe für die Komposition erwogen werden, die sich aus dem Inhalt des Liedtextes ergeben: Das Lied beschreibt zunächst aus der Sicht einer Frau die innige Liebe zu einem Mann, im zweiten Hauptteil bezieht sich die weibliche Hauptperson dann auf den eigenen nahenden Tod. Da Nannette Streicher Anfang 1833 (wenige Monate vor J. A. Streicher) verstarb, könnte Streicher das Lied unter dem Eindruck von Nannettes Ableben (aus ihrer Sicht formuliert) geschaffen haben. Dieser Entstehungskontext scheint zudem nahe liegender, da eine ausdrückliche Widmung an Marie Schuh, geb. von Rosthorn nicht schriftlich fixiert ist sowie der Textgehalt des Liedes ausdrücklich ein Liebesverhältnis von Ich-Erzähler und Adressatin voraussetzt, was durch den erhaltenen Briefwechsel von Streicher und Marie Schuh jedoch nicht untermauert werden kann (s. o.). Überdies würde in diesem Falle eher die Liebe des sterbenden Mannes zu seiner Geliebten geschildert werden, und nicht die Perspektive der Frau (wie im Lied geschildert).

Da vergleichbare Werke, die ebenfalls Mischformen aus Lied und Kantate sind, in zeitgenössischen Drucken als Kantaten bezeichnet wurden, wie Beethovens *Adelaide* Op. 46 (komponiert 1795-96) und auch C. F. D. Schubarts *An die Tonkunst* (erschienen 1783), könnten die im Nekrolog genannten Kantaten⁶⁶⁷ auch das vorliegende Werk einschließen und damit eine Datierung der Entstehung des Liedes während Streichers Jahren in München (1786-1794) vermuten lassen, obgleich eine stilistische Einordnung des Liedes innerhalb Streichers Schaffen eine spätere Entstehungszeit nahe legt (in *La pensée de l'objet chéri* treten mehrfach an exponierten Stellen Alterationen in der Harmonik auf, besonders Dominantseptakkorde mit Sextvorhalten, Dominantseptnonakkorde sowie verkürzte Dominantseptakkorde, also im Kontext eines Kunstliedes deutliche Merkmale des klassisch-romantischen Stils⁶⁶⁸).

Der Inhalt des Liedtextes von *La pensée de l'objet chéri* ist schwermütig, zugleich Liebes- und Abschiedslied, denn es wird sowohl die innige Liebe der weiblichen Ich-Erzählerin zu einem nicht genannten männlichen Geliebten als auch der eigene nahende Tod der Ich-Erzählerin beschrieben.

Eine Textvorlage, die Hinweise auf eine Anordnung oder im Lied eingefügte Wiederholungen von Satzteilen gäbe, ist nicht zu ermitteln. Der Text des Liedes wurde hier daher ausschließlich gemäß der Interpunktion (oder nahe liegenden Zäsuren, wie bei wiederholten Satzteilen) sowie der Gliederung des Notentextes angeordnet. Hier wurde in die Rechtschreibung nur bei falscher Buchstabierung eingegriffen. Um sti-

⁶⁶⁷ Im Nekrolog wird die Entstehungszeit der Kantaten mit Streichers Lebensjahren in München eingegrenzt, vgl. F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken,“ in: *AmZ* vom 12. Februar 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp.103.

⁶⁶⁸ Zu den stilistischen Merkmalen der Harmonik im klassisch-romantischen Stil in Deutschland, vgl. auch Friedrich Blume, Artikel „Romantik“ in *MGGI*, Bd. 11 (1963), Sp. 785-845, hier: Sp. 811.

listische Eigentümlichkeiten des Textverfassers nicht zu überdecken wurde die Groß- und Kleinschreibung originalgetreu belassen. Ergänzungen, die sich aus dem musikalischen Ausdruck im Notentext oder durch Parallelstellen erschließen ließen, sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

La pensée de l'objet chéri

La pensée de l'objet chéri[,]
est-elle vouée
à mon souvenir?
puis-je espérer qu'à ce même instant,
où je ne rêve que de toi,
ton coeur répond[,]
ton coeur répond au mien?

Ah! qu'il est doux[,]
ce sentiment[,]
ce sentiment
que je te porte[,]
où chaque idée[,]
tous les désirs
et tout mon coeur
n'ont qu'un seul but,
n'ont qu'un seul but[,]
celui de te plaire[.]

Ah! qu'il est doux[,]
ce sentiment,
ce sentiment
que je te porte[,]
où chaque idée[,]
tous les desirs
et tout mon coeur
n'ont qu'un seul but[,]
n'ont qu'un seul but[,]
celui de te plaire.
Ah! qu'il est doux[,] ce sentiment.

La pensée de l'objet chéri[,]
est-elle vouée
à mon souvenir[?]
puis-je espérer qu'à ce même instant
où je ne rêve que de toi,
ton coeur répond,
ton coeur répond au mien?

Adieu[!]
Adieu[!]
Adieu[!] mon tendre ami!
Adieu!
Adieu[!]
Adieu[!] mon tendre ami!
je te quitte pour m'endormir[,]
je te quitte pour m'endormir[.]

Adieu[!]
Adieu[!]
Adieu[!] mon tendre ami!
je ne te perdrai point de vue[,]
je ne te perdrai point de vue!
ta main fermera ma paupière[,]
ta voix m'éveillera[,]
ta voix m'éveillera,
ta voix m'éveillera de mon sommeil[,]
de mon sommeil.

Adieu!
Adieu!
Adieu! mon tendre ami!
ta main fermera ma paupière,
je ne te perdrai point de vue!
Adieu! mon ami!
Adieu! mon ami!
je ne te perdrai point de vue!
je ne te perdrai point de vue[!]
je ne te perdrai point de vue.
Adieu! mon ami!
mon tendre ami!

Adieu[!] mon ami[!]
je ne te perdrai point de vue,
je ne te perdrai point de vue,
je ne te perdrai point de vue[.]
ta main fermera ma paupière,
ta voix m'éveillera de mon sommeil.

Adieu[!]
Adieu[!]
mon tendre ami,
je ne te perdrai point de vue[,]
je ne te perdrai point de vue[!]
mon tendre ami!

Deutsche Übertragung⁶⁶⁹:

Der Gedanke des geliebten Objekts

Der Gedanke des geliebten Objekts,
ist er
meiner Erinnerung geweiht?
Kann ich hoffen, dass im selben Augenblick,
in dem von dir ich nur träum',
dein Herz dem meinen,
dein Herz dem meinen Antwort gäb?

Ach! Wie süß,
ist das Gefühl,
das Gefühl,
das ich dir entgegen bring'
worin jeder Gedanke
alle Wünsche
und mein ganzes Herz
kein andres Ziel haben
kein andres Ziel haben,
als dir zu gefall'n.

Ach! Wie süß,
ist das Gefühl,
das Gefühl,
das ich dir entgegen bring'
worin jeder Gedanke,
alle Wünsche
und mein ganzes Herz
kein andres Ziel haben
kein andres Ziel haben
als dir zu gefall'n.
Ach! Wie süß ist das Gefühl.

⁶⁶⁹ Die deutsche Übertragung, deren Erstdruck in dieser Arbeit erfolgt, erstellte der Verfasser der vorliegenden Arbeit. Der Schriftstellerin und Romanistin Silke Knäpper sei herzlich für die Durchsicht des Textes und zahlreiche wertvolle Hinweise zur Übersetzung und zur Interpunktion des Originaltextes gedankt.

Der Gedanke des geliebten Objekts,
ist er
meiner Erinnerung geweiht?
Kann ich hoffen, dass in dem Augenblick,
in dem von dir ich nur träum'
dein Herz dem meinen,
dein Herz dem meinen Antwort gäb?

Adieu!
Adieu!
Adieu! Mein lieber Freund!
Adieu!
Adieu!
Adieu! Mein lieber Freund!
Ich verlass' dich um einzuschlafen,
ich verlass' dich um einzuschlafen.

Adieu!
Adieu!
Adieu! Mein lieber Freund!
Ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n,
ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n!
Deine Hand wird meine Lider schließen,
deine Stimme wird mich wecken,
deine Stimme wird mich wecken,
deine Stimme wird mich wecken aus meinem Schlaf,
aus meinem Schlaf.

Adieu!
Adieu!
Adieu! Mein lieber Freund!
Deine Hand wird meine Lider schließen,
ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n!
Adieu! Mein Freund!
Mein lieber Freund!

Adieu! Mein Freund!
Ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n!
Ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n!
Ich werd' Dich nicht aus den Augen verlier'n.
Adieu! Mein Freund!
Mein lieber Freund!

Adieu! Mein Freund!
ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n,
ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n,
ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n.
Deine Hand wird meine Lieder schließen,
deine Stimme wird mich wecken aus meinem Schlaf.

Adieu!
Adieu!
Mein lieber Freund,
ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n,
ich werd' dich nicht aus den Augen verlier'n!

Formale Analyse, Vergleich mit L. v. Beethovens *Adelaide* Op. 46

Die Form des Liedes ist, genauer bestimmt, eine Vermengung aus zwei gebräuchlichen Formen: zum einen der Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland ausgeprägten Form der Italienischen Solokantate (ohne jedoch die häufigen recitativo-Abschnitte der Italienischen Kantaten aufzuweisen - denn nur der durch einen Tempowechsel abgesetzte Schlußteil steht teilweise im Stile des recitativo) und Kunstlied.

Der Aufbau des durchkomponierten Liedes läßt sich in zwei Großteile gliedern, welche sich sowohl in Text als Musik unterscheiden. Die zweiteilige Gliederung in einen langsamen, lyrischen ersten Teil mit Schilderung der Gefühlslage und mit Liebesausdruck und einen raschen zweiten Teil mit textlichem Auflösungscharakter und Präzisierung der aktuellen Situation (dem nahenden Tod der Ich-Erzählerin) entspricht der 2 Arien-Form der Italienischen Kantaten.⁶⁷⁰ Der erste Hauptteil (T. 1 bis T. 49) ist dreiteilig als a b a' gegliedert (mit diminuiertes, koloraturhaft umspielter Melodik in Abschnitt a'). Der zweite Hauptteil (T. 49 bis Schluss) ist im Arioso-Stil gesetzt, mit wenig strukturierter Form, Textwiederholungen, thematischen Anknüpfungen und einer liedhaften, fließenden Melodik. Der Form der Italienischen Solokantate entsprechen weiter der abschließende, rezitativische Teil ab T. 121 sowie ein dem Choralsatz angelehnter Abschnitt in T. 105 bis T. 109.

Die Melodie der Singstimme ist als oberste Stimme in der Klavierbegleitung enthalten; in den frühesten Mss. ist die Singstimme sogar in den Klaviersatz eingearbeitet und innerhalb der Systeme mit dem Text unterlegt. Eine Unabhängigkeit des Klavierparts und intensive Textausdeutung, wie in den klassischen Liedern Ludwig van Beethovens oder gar Franz Schuberts, ist nicht in gleichem Maße gegeben. Die als Kantaten gehaltenen Lieder Beethovens (wie *Adelaide* Op. 46, das Beethoven selbst als Kantate bezeichnete⁶⁷¹, und „Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe“, nachgelassenes Werk) weisen vergleichbare Strukturen und deutlich hervortretende Gemeinsamkeiten zu *La pensée de l'objet chéri* auf, insbesondere in der Zweiteiligkeit (in einen langsamen, lyrischen 1. Teil und einen rascheren 2. Teil). In *Adelaide* Op.

⁶⁷⁰ Helmut Hücke, „Die italienische Kantate im 18. Jahrhundert“ in: *MGGI*, Bd. 7 (1958), Sp. 563-575, hier: Sp. 563.

⁶⁷¹ Frimmel (1926), S. 3.

46⁶⁷² zeigt sich zudem Übereinstimmung mit Streichers Kunstlied in der häufig auftretenden Dur-Tonalität im 2. Hauptteil trotz schwermütigem Textgehalt. Die Großform in *Adelaide*, Op. 46 gliedert sich in zwei Hauptteile: Teil 1 von T. 1 bis T. 69 und Teil 2 von T. 70 (m. Auftakt) bis T. 171 (Schluss). Die Dur-Tonalität wird überwiegend (jedoch nicht vollständig) beibehalten. Wie in J. A. Streichers *La pensée de l'objet chéri* ergibt sich daher im zweiten Hauptteil häufig ein reizvoller Kontrast von Dur-Tonalität zu traurigem Textgehalt.

Die textausdeutende, leise Dynamik bei der ersten Erwähnung des Sterbens im Text des Liedes *La pensée de l'objet chéri* verbindet sich mit vorübergehender Molltonalität (T. 61, 65, 68 – im gesamten Lied stehen im Übrigen nur hier dynamische Angaben). Der Choral-ähnliche Abschnitt ab T. 105 bis T. 109 kann ebenso als Textausdeutung verstanden werden, gleichsam als Trauerchoral. Dreiklangs-Melodik (mit volksliedhaften Terzen- und Sextenfolgen mit meist weiblichen Endungen) bestimmt den ersten Teil des Liedes *La pensée de l'objet chéri* (der textlich die innige Liebe zum Adressaten des Liedes ausdrückt), verbunden mit melismatischen Steigerungen bei textlichen Höhepunkten, besonders im durch virtuos variierte Melodik ausgeschmückten Abschnitt a´.

Im zweiten Teil des Lieds (bis auf den etwa 10-taktigen Abschnitt von T. 121-130 im rascheren Tempo Allegro gehalten), mit inhaltlichem Schwerpunkt des Abschieds und nahenden Todes, dominiert eine aufwärts strebende Melodik, meist über fließender Begleitung in Achtelnoten. Teil 1 ist in Text und Musik als dreiteilige Liedform gegliedert, als a, b, a´. Teil 2, in rascherem Tempo, ist nur durch thematische Verknüpfungen in Musik und Text schwach strukturiert, ohne eine deutliche Form erkennen zu lassen.

Der Tonumfang der Komposition *La pensée* [...] ist mit Dis – cis´´´ eher gering, wobei die obere Grenze durch die (im frühesten Ms. im Klavierpart enthaltene) Singstimme gegeben sein kann. Die enge untere Grenze erstaunt zumindest (und könnte die These stützen, dass es sich doch um ein Frühwerk aus München handelt, s. o.), da Streicher in den Werken ab 1794 meist bis nahe an die untere Tastaturgrenze Kontra F schreitet. Da jedoch mangels anderer (erhaltener) Vokalwerke Streichers kein zwingender Vergleich innerhalb von Streichers Schaffen möglich ist, darf diesem engen Tonumfang allerdings keine allzu große Bedeutung beigemessen werden.

In Beethovens *Adelaide* werden die Möglichkeiten der zeitgenössischen Instrumente durch den verwendeten Tonumfang (Kontra F bis f´´´) voll genutzt⁶⁷³.

Die Gleichzeitigkeit von Text, Ausdrucksbezeichnungen, Tempi und Form ist wie folgt (da die Textvorlage nicht bekannt ist, wird hier auf eine Analyse der Versfüße und des Versmaßes verzichtet; Großteile sind durch Zahlen gekennzeichnet, kleinere Abschnitte durch Kleinbuchstaben).

⁶⁷² Ludwig van Beethoven, *Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von L. van Beethoven*, Ausgabe für hohe Stimme, hrsg. von Max Friedlaender, Leipzig (Edition Peters) [ca. 1920], Neuauflage: Frankfurt / Main [u. a.] (Edition Peters), 1989, S. 7-13.

⁶⁷³ Vgl. Ladenburger, S. 34: Beethoven hatte 1796 einen Streicher-Flügel erhalten. Seit 1794 war der Tastaturumfang der Flügel aus dem Betrieb von Nannette Streicher (damals noch signiert „Geschwister Stein“, da Matthäus Andreas Stein noch Teilhaber war) bis auf Kontra F – g´´´ ausgeweitet worden (vgl. Alexander Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 23). Instrumente mit 5 Oktaven wurden jedoch ebenfalls noch bis mindestens 1802 gebaut (vgl. a.a.O., S. 24), es wird sich wegen des genauen Einhaltens dieser Grenzen um ein solches Instrument gehandelt haben.

Form	Text	Tempo / Vortragsbez. / Tonales Zentrum
	<i>La pensée de l'objet chéri</i>	
Teil 1 (49 T.) / a	La pensée de l'objet chéri[,] est-elle vouée à mon souvenir? puis-je espérer qu'à ce même instant, où je ne rêve que de toi, ton coeur répond[,] ton coeur répond au mien?	<i>Adagio molto / E</i>
b	Ah! qu'il est doux[,] ce sentiment[,] ce sentiment que je te porte[,] où chaque idée[,] tous les désirs et tout mon coeur n'ont qu'un seul but, n'ont qu'un seul but[,] celui de te plaire[.] Ah! qu'il est doux[,] ce sentiment, ce sentiment que je te porte[,] où chaque idée[,] tous les desires et tout mon coeur n'ont qu'un seul but[,] n'ont qu'un seul but[,] celui de te plaire. Ah! qu' il est doux[,] ce sentiment.	<i>Un peu plus vite / C</i>
a'	La pensée de l'objet chéri[,] est-elle vouée à mon souvenir[?] puis-je espérer qu'à ce même instant où je ne rêve que de toi, ton coeur répond, ton coeur répond au mien?	<i>Tempo primo / E</i>
Teil 2 (85 T.)	Adieu[!] Adieu[!] Adieu[!] mon tendre ami! Adieu! Adieu[!] Adieu[!] mon tendre ami! je te quitte pour m'endormir[,] je te quitte pour m'endormir[.] Adieu[!] Adieu[!]	<i>Allegro / E</i> <i>p</i> <i>e</i> <i>pp</i> (Unterstimme) <i>pp</i> (Klavier-Zw.sp.) <i>E</i>

Adieu[!] mon tendre ami!
je ne te perdrai point de de vue[,]
je ne te perdrai point de vue!
ta main fermera ma paupière[,]
ta voix m'éveillera[,]
ta voix m'éveillera,
ta voix m'éveillera de mon sommeil[,]
de mon sommeil.

H

Adieu!
Adieu!
Adieu! mon tendre ami!
ta main fermera ma paupière,
je ne te perdrai point de vue!
Adieu! mon ami!
mon tendre ami!

E

Adieu! mon ami!
je ne te perdrai point de vue!
je ne te perdrai point de vue[!]
je ne te perdrai point de vue.
Adieu! mon ami!
mon tendre ami!

Adieu[!] mon ami[!]
je ne te perdrai point de vue,
je ne te perdrai point de vue,
je ne te perdrai point de vue[.]
ta main fermera ma paupière,
ta voix m'éveillera de mon sommeil.

Andante con espressione

Adieu[!]
Adieu[!]
mon tendre ami,
je ne te perdrai point de vue,

je ne te perdrai point de vue[.]

Adagio

*Andante
dolce (Klavier-Zw.sp.)
Tempo primo*

2. Bühnenwerke

Ballettmusik zu *Das Bouquet* (StreiWV 201/202), Ansätze zu einer Rekonstruktion der Ballettproduktion

Der Ballettmusik zu *Das Bouquet* kommt in J. A. Streichers kompositorischem Schaffen eine besondere Bedeutung zu (gleichsam als erster biografischer Höhepunkt in Streichers Leben), da das Heranziehen Streichers als Komponist des Balletts zur Choreographie des zweiten Ballettmeisters am Münchner Hof, Peter Crux (ca. 1750-1823)⁶⁷⁴, eine große Anerkennung von Streichers musikalischen Fähigkeiten durch

⁶⁷⁴ Lebensdaten: Pia und Pino Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, Bd. 1, Wilhelmshaven 1992 (im Folgenden abgekürzt zitiert als Mlakar), S. 123; ein Peter Crux darstellender Porträtstich ist abgebildet bei: a.a.O., S. 167 (Standort: Deutsches Theatermuseum, Signatur der Photoplatte: Nr. 2583).

die Verantwortungsträger am Münchner Hof zeigt, denn Streicher stand dadurch in direktem Wettstreit mit populären Komponisten aus dem Umfeld des Münchner Hofes: Die Ballettmusik-Kompositionen zu den anderen Choreographien von Peter Crux in den Jahren 1780-1800 (erster Ballettmeister am Münchner Hof war während diesen Jahren Claude Legrand) wurden überwiegend von einer kleinen Zahl in dieser Zeit namhafter Komponisten verfasst, vor allem von Peter von Winter (1754-1825), Johann Christian Cannabich (1731-1783), Franz Anton Dimler (1753-um 1819) und Franz Danzi (1763-1826)⁶⁷⁵. Unter den gefeierten Balletten von Peter Crux aus Streichers Münchner Jahren befinden sich insbesondere die Ballettoper *Orphée et Euridice* (UA Seefeld 1798, aufgeführt in München 1792) und *Ländlicher Tanz mit Gesang* (UA München 1789), beide komponiert von Winter.

Peter Crux wurde unter dem Namen Peter Lecru um 1750 als Sohn des französischen Einwanderers Antoine Lecru in Mannheim geboren; Peter und sein Bruder Dionys verwandelten den französischen Namen Lecru in Crux, beide verwendeten aber als Nachnamen auch den Künstlernamen Antoine⁶⁷⁶.

Peter war Zögling der Mannheimer Ballettschule und tanzte bereits mit 14 Jahren in Aufführungen von Balletten von François André Bouqueton und Etienne Lauchery und behauptete sich in den folgenden Jahren als Hof tänzer⁶⁷⁷. Er heiratete in Mannheim die Tänzerin Johanna Antonia Habert und hatte mit ihr die Tochter Marianne, die später als Konzertviolinistin eine Konzertkarriere hatte⁶⁷⁸. Mariannes Namen taucht auch im Zusammenhang mit W. A. Mozart auf, denn sie reiste später auch zusammen mit Mozart in der Kutsche auf dessen Reise nach Prag⁶⁷⁹. 1778 war Crux bereits erster Solotänzer im Fach demi-caractère und folgte dem Hof nach München, von wo aus er sich in den folgenden Jahren auf mehrere, teils mehrjährige Aufenthalte an anderen Theatern begab, darunter Kassel, Berlin und Wien⁶⁸⁰. 1780 wurde er in München zum zweiten Ballettmeister ernannt⁶⁸¹ und produzierte und choreographierte in den nachfolgenden Jahren unzählige erfolgreiche Ballette, neben eigenen Auftritten als Tänzer⁶⁸², unter anderem in der Uraufführung von Mozarts *Idomeneo*⁶⁸³.

Nur eine geringe Zahl der für Produktionen am Münchner Hof komponierten Ballettmusiken aus den Jahren von Streichers Aufenthalt in München (also 1786 - 1794) sind heute noch erhalten⁶⁸⁴, so dass Streichers Komposition auch als Dokument der Ballettwerke dieser Phase der Mannheimer Schule eine wichtige Rolle einnimmt (denn die Analyse der Ballettmusik *Das Bouquet* ergibt u. a. die zweifelsfreie stilisti-

⁶⁷⁵ A.a.O., S. 173ff. Lebensdaten von Franz Anton Dimler und Franz Danzi: a.a.O., S. 343; von Cannabich: a.a.O., S. 342.

⁶⁷⁶ A.a.O., S. 123.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Ebd..

⁶⁷⁹ A.a.O., S. 130f.

⁶⁸⁰ A.a.O., S. 124f.

⁶⁸¹ A.a.O., S. 113.

⁶⁸² A.a.O., S. 126-140.

⁶⁸³ A.a.O., S. 125.

⁶⁸⁴ In jüngster Zeit erschienen mehrere neu edierte Ballettkompositionen der Mannheimer Schule in der mehrbändigen Edition *Ballet Music from the Mannheim Court*, hrsg. v. Floyd K. Grave u. Nicole Baker, Madison / Wisconsin, USA, 1996-97. Wegen der geringen Zahl der enthaltenen Werke der Jahre nach 1778 (gegenüber einer großen Zahl belegter neuer Produktionen in diesen Jahren, so wurden von 1783-85 allein 22 neue Ballettproduktionen am Hof aufgeführt, vgl. Mlakar, S. 126) ermöglichen die Editionen jedoch kein vollständiges Bild der Ballettkompositionen des Münchner Hofes in den Jahren vor 1800.

sche Zuordnung zur Mannheimer Schule, s. u., so wie auch Streichers Klavierwerk *Rondeau ou Caprice* diese stilistische Zuordnung zulässt).

Die Ballettchoreographien am Münchner Hof waren (wie die Entwicklung des Balletts im Gesamten) geprägt vom neu eingeführten, dramatisch durchgearbeiteten ballet d'action, das primär durch Reformen des französischen Tänzers und Choreographen Jean George Noverre (1727-1810) während seiner Tätigkeit als Hofballettmeister in Stuttgart (1760-1767) angestoßen wurde⁶⁸⁵.

Eine pauschale Beurteilung des florierenden Musiklebens am Münchner Hof (als Wirkungskontext der Münchner Jahre J. A. Streichers), wie diese gelegentlich versucht wird (s. u.), ist nicht möglich oder sinnvoll. Vor allem kann die Zeit nach dem Umzug des Hofes von Carl Theodor nach München nicht generell mit einem Qualitätsabfall der Kompositionen unter dem Einfluß von J. Chr. Cannabich und der jüngeren Generation der Komponisten der Mannheimer Schule (wie Ignaz Fränzl, Wilhelm Cramer und Carl Stamitz) in Zusammenhang gebracht werden, wie im *Riemann Musiklexikon* irrig durch ein Zitat C. F. D. Schubarts (das eigentlich die Jahre vor dem Umzug betrifft und geprägt ist von Schubarts damals unbefriedigtem Verlangen nach einer stärkeren nationalen Identität auch in der Musik⁶⁸⁶) konstatiert wird⁶⁸⁷. Dies scheint auf dem Hintergrund der reichhaltigen Aktivität und großen Zahl an Neuproduktionen von Balletten und Opern, insbesondere aber wegen der *geringen Anzahl* der erhaltenen Ballettkompositionen (deren Gesamtschau erst eine begründete Aussage zulassen würde) gefährlich generalisierend. Auch sind nahezu alle von Schubarts Beschreibungen der jüngeren Generation der Mannheimer Schule sowohl in der *Deutschen Chronik*⁶⁸⁸ als auch in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*⁶⁸⁹ in der Tat sehr vorteilhaft. In der *Deutschen Chronik* von 1774 lobt er Christian Cannabichs neu erschienene Quartette und dessen eigene Aufführungen dieser Werke⁶⁹⁰. In den *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* schreibt Schubart, Wilhelm Cramers Werke seien von „trefflichem Geschmack“⁶⁹¹ und Ignaz Fränzls Violinwerke gehörten „unter die besten dieser Art“⁶⁹². Christian Cannabich wird dort hingegen nur als Dirigent und Musiker gelobt und für seine Werke humorvoll kritisiert (das Zitat ist freilich vor dem Hintergrund von Schubarts eigener Vita zu sehen): „Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabichs schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank“⁶⁹³. Carl Stamitz (Sohn von Johann Stamitz) wird von Schubart durch-

⁶⁸⁵ Lebensdaten : Sibylle Dahms, Artikel „Noverre, Jean Georges“, in: *MGG2P*, Bd. 12 (2004), Sp. 1227-1231, hier: Sp. 1227. Ein zu seiner Zeit einflussreiches Dokument zu Noverres Auffassung des von ihm eingeführten, dramatisch konzipierten ballet d'action ist seine Schrift *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Lyon 1760 / Wien 1767.

⁶⁸⁶ Vgl. Bärbel Pelker, Artikel „Mannheimer Schule“, in *MGG2S*, Bd. 5 (1996), Sp. 1645-1662, hier: Sp. 1647ff.

⁶⁸⁷ „Mannheimer Schule“ in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 3, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 84. Dort wird als Quelle hierzu C. F. D. Schubart zitiert, der in der *Deutschen Chronik* (1775, S. 591) in einer Notiz über das Musikleben in Mannheim den Ausdruck gebraucht: „Monotonie herrscht hier im Geschmack [...]“.

⁶⁸⁸ Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Deutsche Chronik*, Jahrgang 1774, Augsburg [u. a.] 1774, Faks.-Nachdruck der Ausgaben 1774-1777, 4 Bde., hrsg. von Artur Henkel, mit einem Nachwort von Hans Krauss, Heidelberg 1975, Bd. 1 (1774).

⁶⁸⁹ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806 (zitiert nach dem Neudruck, hrsg. v. Jürgen Mainka, Leipzig 1977).

⁶⁹⁰ *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774*, hrsg. v. Christian Friedrich Daniel Schubart, Augsburg [u. a.] 1774, S. 375 (zitiert nach dem Faks.-Nachdruck der Ausgaben 1774-1777, 4 Bde., hrsg. von Artur Henkel, mit einem Nachwort von Hans Krauss, Heidelberg 1975, Bd. 1 (1774), S. 375).

⁶⁹¹ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* 1806 (zitiert nach dem Neudruck, hrsg. v. Jürgen Mainka, Leipzig 1977), S. 128.

⁶⁹² A.a.O., S. 131f.

⁶⁹³ A.a.O., S. 127.

weg vorteilhaft beschrieben: „Auch seine Sinfonien haben ein eigentümliches Gepräge: Sie sind voll Pracht und Harmonie.“⁶⁹⁴

Es ist allerdings möglich, dass die Qualität der musikalischen Aufführungen (im Gegensatz zu der Qualität der Kompositionen) durch das Orchester am Münchner Hof Carl Theodors im Vergleich zu den glanzvollen Jahren in Mannheim (besonders den letzten Jahren vor 1778) durch den Umzug geschwächt wurde, da zahlreiche exzellente Musiker in Mannheim verblieben und in München eine Durchmischung in der Orchesterbesetzung mit den bereits in München vorhandenen, weniger intensiv geschulten Musikern stattfand⁶⁹⁵.

Weitere Unterlagen zu dem Ballett *Das Bouquet* (wie Orchesterstimmen oder Libretti – denn auch Ballettpantomimen wurden zu der Zeit dem Publikum durch erläuternde Libretti erklärt⁶⁹⁶) sind nicht erhalten, ausser den Kopistenabschriften des Klavierauszugs und den Theaterzetteln (sowie einigen, vor allem brieflichen Erwähnungen, s. o., Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke). Eine gleichnamige Ballettmusik von Giacomo Onorati wurde Ende des 18. Jh. am Londoner King's Theater aufgeführt⁶⁹⁷, ist jedoch kompositorisch nicht mit dem vorliegenden Werk verwandt.

Der Anlass der Produktion des Balletts *Das Bouquet* (StreiWV 201), der Namenstag des Kurfürsten Carl Theodor im November 1792 (im Übrigen ein durchaus üblicher Anlass für besondere Feierlichkeiten und Kompositionen: im Jahr 1772 hatte bereits Johann Christian Bach eine Komposition zum Namenstag von Carl Theodor komponiert, die Oper *Temistocle*), ist neben dem Werktitel einer der wenigen Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion der Produktion. So läßt sich zum einen auf eine bildlich dargestellte Festgabe für den Kurfürsten schließen, die (unter anderem) einen Blumenstrauß zur Thematik hatte; die bekannten Ballette des Choreographen Crux lassen allerdings auf ein eher bukolisches Szenario schließen (s. u.).

Auch eine komplexe Handlung ist sehr gut möglich (vor allem aufgrund der nicht unerheblichen Dauer der Ballettmusik, die sich durch den umfangreichen Notentext erahnen lässt), sehr wahrscheinlich basierend auf einer textlichen und/oder bildlichen Vorlage, die aus dem Schaffen des Schriftstellers, Malers und Grafikers Salomon Gessner geschöpft wurde, da dies in den Balletten des Choreographen Peter Crux sehr häufig der Fall war (s. u.).

Herausragende Tänzerinnen und Tänzer des Münchner Hofes im Jahr 1792 (die also sehr wahrscheinlich in den Aufführungen des *Bouquet* mitgewirkt haben) waren unter anderem Marianne Leoni, geb. Schmaus, die erste Tänzerin am Hof, der Choreograph dieses Balletts und zweite Ballettmeister Peter Crux selbst, sowie das im Jahr 1792 den Spielplan tragende Tanzpaar Veronika Danner, geb. Kressler, und Joseph Petri (der auch Lehrer an der von Peter Crux initiierten Ballettschule wurde)⁶⁹⁸.

⁶⁹⁴ A.a.O., S. 129.

⁶⁹⁵ Vgl. Bärbel Pelker, Artikel „Mannheimer Schule“, in *MGG2S*, Bd. 5 (1996), Sp. 1645-1662, hier: Sp. 1654.

⁶⁹⁶ Mlakar, S. 125 (dort Abb. 63a): Librettoheft eines Balletts von Peter Crux.

⁶⁹⁷ Eine von Joseph Mazzinghi (1765-1844) angefertigte Klavierbearbeitung von Auszügen aus der Ballettmusik Onoratis erschien als Mazzinghis Opus 22 im Jahr 1796 in London, Standort des Druckes: British Library, Musiksammlung, Signatur g.442.a.(11.).

⁶⁹⁸ Mlakar, S. 136.

Wie durch zahlreiche dokumentierte Produktionen belegt ist⁶⁹⁹, wurden viele der Ballette von Peter Crux durch Dichtungen und Bilder des Züricher Schriftstellers, Grafikers und Malers Salomon Gessner (1730-1788) inspiriert, darunter die Ballette *Daphnis und Daphne* und *Der erste Schiffer*⁷⁰⁰. Crux entwarf im Jahr 1809 überdies ein Ballett mit Titel *Der Dichter Gessner*⁷⁰¹.

Die von Gessner geschaffenen, überwiegend dem Rokoko zuzuordnenden Bilder und Schriften sind zumeist Idyllen mit bukolischen oder antiken Themen. Seine Bilder zeigen außerdem äußerst detaillierte und üppige Landschaften und weisen im Vordergrund oft dominierende Pflanzendarstellungen auf. Die verspielten, eine ausgeglichene Stimmung ausstrahlenden Bilder mit enormer (bereits prä-realistischer) Ausgestaltung der Natur⁷⁰² lassen durchaus visuelle Aspekte von möglichen choreographischen Szenen sowie Kulissenbildern erahnen.

Ein weiterer Ansatzpunkt für eine zukünftige Rekonstruktion von Libretto und Choreographie zu *Das Bouquet* (StreiWV 201) könnte durch mehrere Texte Gessners aus Gessners *Idyllen*⁷⁰³ gegeben sein: als einleitende und gelegentlich wiederkehrende Blumen- und Landschaftsszene: „Die Gegend im Gras“⁷⁰⁴, eine detaillierte und schwelgerische Schilderung einer Blumenwiese und der dort lebenden Insekten mit Beschreibung zahlreicher Blumen und Sinneseindrücke. Zum anderen, als namensgebender Nukleus der Handlung, die Szene „Der Blumenstrauss“⁷⁰⁵ (also mithin die wörtliche Übersetzung des Begriffes „Bouquet“ in die deutsche Sprache), eine Szene, in der ein verliebter Mann beschreibt, wie er den, durch einen Bach angespülten Blumenstrauss seiner Angebeteten (Daphne) an sich nimmt und im Andenken aufbewahrt. Eine Modifizierung der Blumenstrauss-Szene ist jedoch sehr wahrscheinlich, da der Ausdruck des Schlusses (das Welken des Straußes) eher wehmütig und bedrückt ist, was einer Festgabe für den Kurfürsten wohl nicht angemessen gewesen wäre (hier ist jedoch zu bedenken, dass ein Ballett zum Namenstag des Kurfürsten nicht ausschließlich auf den Anlass Bezug nehmen muss, wie z. Bsp. im Fall von Johann Christian Bachs Oper *Temistocle*, s. o.).

Der Szene „Der Blumenstrauss“ war also möglicherweise der Kern des Libretto des Balletts, in Kombination mit anderen Szenen aus den *Idyllen*, besonders denen, in welchen die gleichen Figuren erscheinen⁷⁰⁶ (insbesondere eine Kombination mit den beiden, in den *Idyllen* nachfolgenden Szenen „Daphne. Micon“ und „Der Herbstmorgen“ wäre naheliegend, da dort der bereits angelegte Handlungsstrang eines Amor-Altars und der Partnerschaft von Daphne und dem Hirten Micon weiter gesponnen wird). Der Text der Blumenstrauss-Szene lautet wörtlich:

⁶⁹⁹ A.a.O., S. 126-130.

⁷⁰⁰ Zu der Ballettproduktion nach *Der erste Schiffer*: vgl. insbesondere a.a.O., S. 128f. (Textauszüge aus Gessners Dichtung und Bildillustrationen Gessners).

⁷⁰¹ Mlakar, S. 174.

⁷⁰² Vgl. zu Gessners Vita und Bildschaffen insbesondere: Martin Bircher und Bruno Weber, *Salomon Gessner*, Zürich 1982.

⁷⁰³ Unter anderem enthalten in: Salomon Gessner, *Schriften*, Zürich 1777 (Standort: Zentralbibliothek Zürich, Signatur AX 225). Hier zitiert nach dem zeitgenössischen Nachdruck: Salomon Gessner, *Salomon Gessners sämtliche Schriften*, Karlsruhe (Schmieder) 1795, 3 Bde. (Privatbesitz).

⁷⁰⁴ Salomon Gessner, *Salomon Gessners sämtliche Schriften*, Karlsruhe (Schmieder) 1795, Bd. 2, S. 88-92.

⁷⁰⁵ A.a.O., Bd. 3, S. 11f.

⁷⁰⁶ A.a.O., Bd. 3, S. 7-69.

„Der Blumenstrauss

Daphnen sah ich: Vielleicht, ach vielleicht würds mein Glück seyn, hätt' ich sie nicht gesehn. So reizend sah ich sie nie. An der heissen Mittagssonne, lag ich im dunklen Weidenbusch, am kühlen Bache, da wo er sanft rieselnd durch Steine fällt. Schatten wölbte sich über mir, und über dem kühlen Bache; da saß ich ruhig: Aber seitdem, ach! ist für mich keine Ruhe mehr. Nicht weit von mir rauschte das Gesträuche; und Daphne kam, durch des Bordes Schatten, herunter an den Bach. Reinlich zog sie ihr blaues Gewand von den kleinen weissen Füßen herauf, und trat in die helle Flut. Sie bückte sich, und wusch mit der rechten Hand ihr Gesicht; mit der linken hielt sie ihr Gewand, daß nicht das Wasser es neze. Aber nun stand sie still, und wartete bis kein Tropfe von ihrer Hand mehr das Wasser bewegte. Still wars, und jeder ihrer Reize schien ungefälscht ihr entgegen. Jezt lächelte sie ihre eigene Schönheit an, und drückte das Geflechte der goldnen Haare zurechte, die sich in einen reizvollen Knoten verbanden. Für wen, so seufzt' ich, ach für wen diese Sorgfalt; wem, ach wem will sie gefallen! Wer ist der glückliche, um deswillen sie mit zufriednem Lächeln sieht, daß sie so reizend ist. Indeß sie gebückt so über dem Bache stand, fiel der Blumenstrauß von ihrem Busen ins Wasser, und schwamm, indeß sie wegging, zu mir herunter. Ich fieng ihn, ich küßt' ihn; für eine ganze Heerde hätt' ich ihn nicht gegeben. Aber ach der Blumenstrauß welkt, ach er welkt, der, nur zween Tage sind's, mit der Quelle zu mir floß! Ach wie ich ihn pflegte! In meiner Trinkschale stand er, die ich im Frühling mit Gesang gewann. Amor sizt künstlich drauf geschnitten, in einer Laube von Gaißblatt; lächelnd versucht er die Schärfe seiner Pfeile mit der Spitze der Finger, und vor ihm schnäbeln sich zwo Tauben. Dreymal des Tages goß ich ihm frisch Wasser zu, und des Nachts stellt' ich ihn am Gitter meines Fensters in den Thau. Dann stand ich vor ihm, und athmete seine süssen Gerüche. Süsser waren die Gerüche, glühender waren die Farben, als aller Blumen des Frühlings; denn ach! an ihrem Busen haben sie geblüht! Staunend stand ich dann vor der Schale. Ja Amor, so seufzt' ich, sie sind scharf, deine Pfeile; wie sehr, wie sehr muß ichs fühlen! Laß, o laß Daphnen nur die Hälfte so für mich empfinden; dann will ich diese Schale dir weihn. Auf einem kleinen Altar soll sie stehn, und alle Morgen umwind ich sie mit einem frischen Blumenkranz, und, ist es Winter, mit einem Mirtenschoß. O mögtet ihr, kleine Tauben, mögtet ihr ein Bild meines künftigen Glückes seyn! Aber ach, der Blumenstrauß welkt, so sehr ich ihn pflege; traurig hängen die Blumen und blaß am Borde der Schaale herunter, hauchen keine Gerüche mehr, und ihre Blätter fallen. Ach Amor! Laß, ach laß ihr Welken für meine Liebe nicht von übler Deutung seyn.⁷⁰⁷

Die von Gessner selbst illustrierten Ausgaben seiner Werke zeigen häufig Naturszenen, darunter zahlreiche, detailliert-üppige Vignetten mit Pflanzendarstellungen und in mindestens einem Fall mit der Darstellung eines Bouquet⁷⁰⁸, so dass (neben der

⁷⁰⁷ A.a.O., Bd. 3, S. 11f.

⁷⁰⁸ Ein von Salomon Gessner geschaffenes, besonders prunkvolles (doppeltes) Blumenbouquet, dargestellt zusammen mit Amor und flötender Muse, ist als Schlußvignette enthalten in den verbreiteten deutschen Ausgaben von Gessners

allgemeinen Kenntnis von Gessners Stil in bildender Kunst und Dichtung) in Verbindung mit oben genannten Hinweisen eine zukünftige Rekonstruktion von Dekoration, Libretto und Choreografie des Balletts möglich wird. Zudem haben Pia und Pino Mlakar die Beschreibungen zweier Ballette von Peter Crux erschlossen⁷⁰⁹ (*Paul und Virginia* sowie *Zephir und Flora*), aus denen Anhaltspunkte zur szenischen Gliederung und Choreographie des Balletts *Das Bouquet* gewonnen werden können. Das Ballett könnte, wie in *Paul und Virginia*, in drei Bilder (bzw. Akte) gegliedert werden, wobei die drei o. g. *Idyllen* Gessners in ihrer originalen Reihenfolge die Gliederung vorgeben könnten, eventuell kombiniert mit der Szene „Die Gegend im Gras“ aus den *Idyllen* als zusätzliche Eingangsszene (auch als wiederkehrende Kontrastszene möglich). Es ergibt sich folgende mögliche Szenenfolge:

1. Die Gegend im Gras. Der Blumenstrauß (kombiniertes Kulissenbild mit Landschaftsdarstellung)
2. Daphne. Micon (Szene im Haus, Kulisse mit Innenraum)
3. Der Herbstmorgen (Szene vor dem Haus, mit Landschaftshintergrund)

Für die Kulissenbilder können Gemälde bzw. Grafiken von Salomon Gessner als Vorlage dienen.

Für den Fall, dass für eine Produktion des Balletts kein Handlungsstrang mit Personen gewählt wird, sondern ein rein optisch angelegtes Konzept (etwa mit durch TänzerInnen dargestellten Blumen, die sich, als Festgabe für den Kurfürsten, gegen Ende des Balletts zu einem Blumenstrauß vereinen), könnte ebenfalls die *Idylle* „Die Gegend im Gras“ als Ausgangsszene verwendet werden und mit Elementen aus „Der Blumenstrauss“ kombiniert werden. In diesem Fall käme der Choreographie eine noch wichtigere Rolle zu. Für diese Art des Konzeptes spricht u. a. der Titel des Balletts, in dem ein solcher, allegorischer Inhalt als wesentlicher Bestandteil angekündigt wird: *Das Bouquet. Eine Allegorische Pantomime auf das Namensfest unseres besten LandesVaters*. Die allegorische Darstellung des Blumenstrausses ist allerdings ebenso als Bestandteil des oben zuerst angeführten, dramatisierten Konzeptes denkbar, das eher dem reformierten (dramatisch konzipierten) Ballettstil der Zeit entsprechen würde.

Formale Analyse, Vergleich mit Joh. Chr. Cannabichs Ballett *Les Rendez-vous*

Stilistisch ist die Komposition *Das Bouquet* primär von typischen Strukturen, die aus Kompositionen der Mannheimer Schule bekannt sind⁷¹⁰, geprägt: eine überwiegend homophone Begleitung, die aus den Klangfarben und Möglichkeiten des auf hohem Niveau geschulten Hoforchesters schöpft (so dass die Aufführung des Klavierauszugs auf dem modernen Klavier nur sehr bedingt ein befriedigendes Ergebnis erzielen kann), kontrastreiche Dynamik, häufige Generalpausen, großflächige Crescendi

Schriften, die sehr wohl auch Crux besessen haben kann, darunter: Salomon Gessner, *Schriften*, Zürich 1777, Bd. 1, S. 15 (Standort: Zentralbibliothek Zürich, Signatur AX 225), vgl. Martin Bircher und Bruno Weber, *Salomon Gessner*, Zürich 1982, S. 48 (mit Abbildung der Vignette), bzw. S. 168 (Nachweis der Editionen der Vignette).

⁷⁰⁹ Mlakar, S. 311-314.

⁷¹⁰ Vgl. Bärbel Pelker, Artikel „Mannheimer Schule“, in: *MGG2S*, Bd. 5 (1996), Sp. 1645-1662, hier: Sp.1658ff.

bei nur langsamem harmonischem Tempo, melodisch dominierter Satz (im Gegensatz zu dem früheren, vom Baß her bestimmten Generalbaßstil) bei häufigen Seufzerfiguren, Vorschlagsnoten und Echo-Effekten, bzw. dynamischen Kontrasten auf engem Raum, s. u.

Der Vergleich mit J. Chr. Cannabichs Ballettmusikkompositionen, wie zu *Les Rendez-vous*, *Ballet de Chasse* (UA 1769, Choreographie: F. A. Bouqueton) und Cannabichs Kompositionsstil im Allgemeinen zeigt allerdings in Streichers *Bouquet* eine weitaus einprägsamere Themenbildung. Auch die Vielfalt der Harmonik (s. Analyse) ist in Streichers Ballettmusik Cannabichs Ballettkompositionen mindestens ebenbürtig, wie auch der Vergleich mit einem kürzlich in zwei verschiedenen Neuauflagen im Druck erschienenen Ballett Cannabichs zeigt (s. u.): *Les Rendez-vous*, *Ballet de Chasse* (UA 1769)⁷¹¹, das noch 1780, also sechs Jahre vor Streichers Umzug nach München, dort so gefragt war, dass ein Klavierauszug davon angefertigt wurde⁷¹². Obgleich zwischen der Entstehung der Werke etwa zwei Jahrzehnte liegen, bietet sich also durchaus eine Basis für einen Vergleich der beiden Kompositionen. Auch für eine zukünftige Rekonstruktion der Orchestrierung könnten durch Cannabichs Ballett (vorzugsweise in Kombination mit anderen, für den Münchner Hof komponierten Werken aus der Zeit um 1792, um eventuellen personellen Änderungen im Hoforchester seit 1780 Rechnung zu tragen) Anhaltspunkte gewonnen werden, da in diesem Fall sowohl der in Cannabichs Münchner Zeit entstandene Klavierauszug als auch die Orchesterpartitur erhalten sind.

Unterschiede und Gemeinsamkeiten (s. Tabelle unten):

Streichers Ballettmusik ist um einiges umfangreicher, bei 24 gegenüber 17 Sätzen (Cannabich); die einzelnen Sätze in *Das Bouquet* sind außerdem weitaus länger an Takten als bei Cannabich (Streicher erreicht in vier Fällen mehr als hundert Takte, bis maximal 320 Takte; die Sätze in Cannabichs Ballettmusik dauern überwiegend nur 20 bis 55 Takte und höchstens 80 Takte). Cannabich verwendet weitaus weniger Tanzsätze (oder Sätze mit Tanzcharakter) als Streicher, als Schlußsatz allerdings einen ausgedehnten, bei Streicher nicht vorkommenden Contredance. Cannabichs Ballettmusik enthält 4 langsame Sätze. *Das Bouquet* enthält ebenfalls 4 langsame Tänze (neben Tänzen in gemäßigtem Tempo), jedoch bei weitaus mehr raschen Sätzen von großem Taktumfang, so dass in Kombination mit der überwiegenden Taktart *alla breve* (die Cannabich in seinem Ballett nicht verwendet) ein bewegterer und tänzerischer Gesamteindruck von Streichers Ballett entsteht.

Die verwendeten dynamischen Bezeichnungen in *Das Bouquet* sind vergleichsweise detaillierter und abwechslungsreicher, mithin ein Merkmal von Streichers Personalstil, der auch sichtbar wird in seinem (nur drei Jahre nach dem Klavierauszug seines Balletts erschienenen) ebenfalls noch sehr der Mannheimer Schule verpflichteten *Rondeau* Op. 1, Nr. 1 (StreiWV 304).

⁷¹¹ Noteneditionen der Ballettmusik zu *Les Rendez-vous*: Orchesterpartitur unter dem Titel *Le rendes-vous* [sic] enthalten in *Ballet Music from the Mannheim Court*, Bd. 1, hrsg. v. Floyd K. Grave u. Nicole Baker, Madison / Wisconsin, USA, 1996-97. Zeitgenöss. Bearbeitung für Cembalo oder Fortpiano, hrsg. von Claudia Schweitzer, Köln 2001.

⁷¹² Vgl. Claudia Schweitzer, „Zu dieser Ausgabe“ in: *Les Rendez-vous. Ballet de Chasse. Per il Cembalo e Forte piano*, [zeitgenöss. Bearbeitung für Cembalo oder Fortpiano], hrsg. v. Claudia Schweitzer, Köln 2001, [S. 2].

Der ähnliche Grundcharakter der beiden Ballette wird zum einen durch die gemeinsame, vorherrschende Tonart D-Dur, aber auch durch den von Terzen- und Sexten sowie Durdreiklangsbrechungen dominierten Satz, der auf eine ähnliche (von Natur-szenen beherrschte) Thematik hinweisen kann. Die Melodik in Streichers Ballett ist weitaus einprägsamer, denn die eindeutige Themenabgrenzung in Vordersatz und Nachsatz ist ausgeprägter, ebenso wie die Verwendung kürzerer und gesanglicher (stufenweise in geringem Tonumfang fortschreitender) Melodien.

Die häufigen Motiv-Wiederholungen in Streichers Ballett (so durch die Ritornelle in den Rondo-Sätzen) verstärken zudem die einprägsame Wirkung der Motive.

Instrumentalsoli sind bei Streicher nur wenige im Notentext bezeichnet (im Klavierauszug von Cannabichs Ballettmusik sind Soli überhaupt nicht bezeichnet, sie können aber der Orchesterpartitur entnommen werden). Die bei Cannabich solistisch auftretenden Hörner entsprechen dem Jagd-Thema seines Balletts; Klarinetten treten nur in Streichers Ballett solistisch auf (als bis dahin in der Musikgeschichte seltene Verselbständigung dieses Instruments ebenfalls ein Merkmal der Mannheimer Schule⁷¹³).

Der auffallend geringere Tonumfang in Cannabichs Ballett (Kontra G bis d''') ist sehr wahrscheinlich bereits durch die originale Orchesterfassung bedingt, denn die verfügbaren Tasteninstrumente zur Zeit der Anfertigung des Klavierauszugs hatten überwiegend bereits einen Tastaturumfang von 5 Oktaven⁷¹⁴, so dass keine solche Einschränkung des Tonumfangs nötig war. In Streichers *Bouquet* wird der damals übliche Tastaturumfang nahezu vollständig genützt; Streicher verwendet Kontra G bis f''' (üblich war ein Umfang von Kontra F bis f''',⁷¹⁵), wobei nicht bekannt ist, welches Instrument ihm in München zur Verfügung stand (er hatte allerdings zu der Zeit durch seine Freundin Nannette Stein bereits Kenntnis von den Steinschen Instrumenten und besaß daher mit sehr großer Wahrscheinlichkeit selbst ein solches Instrument).

Vergleichstabelle

Les Rendez-vous

Das Bouquet

Tonart

D-Dur

D-Dur

Thematik

Jagd

unbekannt, nach den von
Crux bevorzugten Themen:
wohl idyllisch- bukolisch

⁷¹³ „Mannheimer Schule“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 3, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 84.

⁷¹⁴ Vgl. u. a. den Hammerflügel angefertigt von Johann Andreas Stein (Baujahr 1778) in der Musikinstrumentensammlung des Württembergischen Landesmuseums, Stuttgart (Inventar-Nr. G. 4185).

⁷¹⁵ So hatten die typischen Instrumente Firma Stein im Jahr 1792 den Umfang Kontra F bis f''', vgl. Alexander Langer, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 22. Auch die Instrumente von Hofmann und Schantz (ebenfalls bedeutende Klavierbauer des süddeutschen Raums) hatten um diese Zeit den Tastaturumfang Kontra F bis f''', vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel, Artikel „Klavier“, in: *MGG2S*, Bd. 5 (1996), Sp. 283-313, darin: Hubert Henkel, „Geschichte des Klaviers bis um 1800“, Sp. 304.

Abfolge der Tonarten (hier nur langfristige tonartl. Zentren, nicht jedoch kurzfristige Modulationen in die Dominanttonart zur Mitte oder am Ende eines Satzes; verschiedene Tonarten innerhalb eines Satzes sind durch Striche gekennzeichnet; Da Capo-Abschnitte stehen nur einmal)

D, D, A, C, G, E, A, D, A-a-A, F, D,
D, A, F-C-F, B, A-a-E-A, D-d-D.

G, D, G-C, D, A-D, D, G-
C, Es, C-G-a-F, F, D, A-D,
F, C-a, G-D, D, A, D-G, F,
C, C-G-C, C-G-C, G, D.

Abfolge der Taktarten

6/8, 6/8, 3/4, 2/4, 2/4, 3/4, 4/4, 6/8,
2/4, 2/4, 6/8, 6/8, 2/4, 3/4, 3/4, 2/4,
2/4

3/4, alla breve, alla breve,
3/8, alla breve, 3/8, alla
breve, 3/4, alla breve, 3/8,
alla breve, alla breve, 2/4,
3/8, 2/4, alla breve, 4/4,
3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4,
3/4, alla breve

Anzahl der Sätze

17

24

Taktumfang der Sätze

55, 34, 20, 24, 34, 24, 25, 20, 56, 38, 48, 12,
80

116, 232, 32, 9, 32, 8, 32, 8, 24, 22, 44,
276, 104, 51, 87, 32, 46,
32, 32, 51, 52, 72, 51, 27,
85, 27, 23, 320.

Insgesamt vorkommende Satz- und Tempobezeichnungen

Ouverture, Allegro, Un tanto Moderatto,
Un poco Allegro, Andante non tanto,
Moderato, Allegro vivace, Allegretto,
Allemande, Andantino, Un poco Andante,
Moderatto, Molto Allegro,
Contredance, un poco moderatto

Ouverture, Allegretto,
Allamande, Trio, Allegro,
Tempo di Menuetto, Non
troppo Allegro, Moderato, Andante,
Allegro molto, Anglaise,
Andantino, Poco Adagio,
Vivace, Andante, Finale,
Presto, Più Allegro.

Verwendete dynamische Bezeichnungen

p, f, cresc., cresc. il forte, sf.

*pp, p, mf, f, ff, fp, cresc.,
dim., perdendosi.*

Verwendeter Tonumfang

Kontra G bis d'''

Kontra G bis f'''

Instrumentalsoli (bei Cannabich nur in der Orchesterpartitur bezeichnet)

Oboe, Flöte, Violine m. Baß, Flöten mit
Hörnern u. Baß.

Violine, Oboe, Klarinette

In vielen Fällen ist der formale Aufbau der Sätze in *Das Bouquet* mehrdeutig. Die unten dargelegte Analyse der einzelnen Sätze entspricht oft nur einem der möglichen Gliederungsmodelle. Eine mehrdeutige Gliederung liegt besonders in Fällen vor, in denen die Motivik über die harmonischen Einschnitte hinweg starke Verknüpfungen aufweist, die auch als gliedernd gesehen werden könnten, wie im Allegro aus Satz Nr. XVI. Die längsten Sätze sind eindeutig in Rondoform gehalten, die kürzesten

sind zumeist dreiteilig, durch da Capo-Wiederholung des ersten Teils. Sätze im Ländlertypus erscheinen mehrfach, unter der Satzbezeichnung Allemande (mit Trio), deutlich erkennbar durch eine ruhige Bewegung im Dreiertakt in achttaktiger Gliederung, bei zweiteiliger Form (die nur durch da Capo-Wiederholungen durchbrochen wird, als dreiteilige Großform) und volkstümlicher Dreiklangsmelodik (es handelt sich um die Sätze Nr. II und IV). Von Streicher ist bereits ein Ländler-Zyklus für Tasteninstrumente bekannt: die *12 Ländlerische Strei*WV 310 (unter Verwendung der ebenso gebräuchlichen Bezeichnung *Ländler*). Diese sind jedoch thematisch nicht mit den hier enthaltenen verwandt.

Formale Abläufe und kompositorische Charakteristika

Die Ballettmusik wird mit einer zweiteiligen Ouvertüre eröffnet, die an den französischen Ouvertürenstil⁷¹⁶ angelehnt ist und bereits zahlreiche Eigenheiten von Streichers Kompositionsstil im Allgemeinen und der Ballettmusik *Das Bouquet* im Besonderen aufweist. Der langsame erste Teil (Poco Adagio) ist – wie auch sonst in *Das Bouquet* häufig – im tänzerischen Dreiertakt gesetzt, jedoch fast vollkommen ohne punktierte Rhythmen (die sonst häufig den ersten Teil französischer Ouvertüren kennzeichnen⁷¹⁷). Das Thema dieses ersten Teils ist – ein Charakteristikum der Mehrzahl der Themen in Streichers Kompositionen – in geringem Tonumfang und mit gesanglicher Oberstimme gesetzt, bei symmetrischer Gliederung in Vordersatz (T. 1-4) und Nachsatz (T. 5-8); möglicherweise wurde die Vorliebe für gesangliche Themen unter anderem durch Streichers Arbeit als Bearbeiter unzähliger Vokalwerke für den Verlag Götz angelegt (s. Biografie). Die in dieser Ballettmusik oft erscheinende mehrfache Wiederholung der Motive und Abschnitte tritt hier ebenfalls auf und trägt zum einprägsamen Charakter auch dieses Eingangssatzes bei. Unerwartete harmonische Wechsel (als abrupte Modulationen, überwiegend in die Mediante oder über die Mediante, sowie Rückungen), die ebenfalls ein Stilmerkmal von Streichers Kompositionen sind (sei dies nun positiv oder – wegen des zunächst ungewohnten Höreindrucks – negativ zu werten), zeigen sich in T. 16-17 und T. 24-25 (beide Male mit mediantischen Tonartenwechseln, bzw. Modulationen). Charakteristische Terz- und Sextparallelen im Thema, die (wie auch in Cannabichs Ballettmusik, s. o.) auf eine ländlich-idyllische Thematik schließen lassen, erscheinen bereits in den ersten vier Takten des Themas sowie in dessen Wiederholungen (auch die weiteren Sätze des Balletts werden mehrfach durch Sext- und Terzparallelen bestimmt, s. u.). Die überwiegend leise Dynamik dieses ersten Teils ergibt in Zusammenhang mit dem Dreiertakt und der Legato- und Portato-Artikulation des Themas einen verhaltenen, aber bereits tänzerisch-beschwingten Grundcharakter. Die zweiteilige Gesamtform dieses ersten Teils (T. 1-16 und T. 17-31) ist (vor allem durch die Wiederholungen des Themas) wiederum in zwei kleinere Teile aufgeteilt, so dass darin vier Taktgruppen erkennbar sind (a: T. 1-8, a': T. 9-16, b: T. 17-24, a': T. 25-31).

⁷¹⁶ „Ouvertüre“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 3, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 257f., hier: S. 258.

⁷¹⁷ Ebd.

Der zweite Teil der Ouvertüre ist, entsprechend den Merkmalen französischer Ouvertüren⁷¹⁸, in rascherem Tempo (hier: im 4/4-Takt *alla breve*) gehalten und steht überwiegend kleineren Notenwerten. Wie mehrheitlich in Streichers Ballettmusik (nicht jedoch in seinen Originalwerken für Klavier), ist der Satzaufbau nur wenig kontrapunktisch durchwoben, sondern (im Stil der Mannheimer Schule⁷¹⁹ und daher von den Klangfarben, der Subtilität, Präzision und Beweglichkeit des Orchesters ausgehend) in großflächigen Steigerungen über weitgehend einheitlicher und gleichbleibender Harmonik angelegt. In diesem zweiten Teil der Ouvertüre treten zudem die aus den Werken der Mannheimer Schule⁷²⁰ bekannten, und für diesen Stil charakteristischen Seufzerfiguren an markanter Stelle auf, so im Vordersatz des ersten Themas dieses Teils (das sich von T. 32 bis 42 erstreckt), von T. 32 bis 36. Auch rasch wechselnde, kontrastreiche Dynamik tritt hier mehrfach auf (so in T. 36 bis 40), im Zusammenhang mit den anderen genannten Stilmerkmalen ebenfalls ein Charakteristikum der Mannheimer Schule⁷²¹. Die Gesamtform des *Allegro molto* ist dreiteilig (a: T. 32 bis 53, b: T. 53 bis 101, a': T. 101 bis Schluss), jedoch Sonatensatzrondo-ähnlich gehalten, da die (nur wenig verwandten) unterschiedlichen Motive des *Allegro molto* den Couplets eines Rondos entsprechen, ebenso wie die Generalpausen-Zäsur in T. 71 (mit vorhergehender Kadenz) und das nachfolgende kontrastierende Thema mit neuem, lyrischem Charakter (erstmalig für diesen Satz mit *dolce* bezeichnet und in der Dominanttonart) der Gliederung eines Sonatensatzrondos ähneln, jedoch insgesamt bei zu geringer Ausdehnung an Takten (sowie nur wenig motivischer Arbeit in den mittleren Episoden) und fehlendem wiederholten Auftreten des Ritornells (T. 1 bis 4), das nur in T. 102-109 annähernd identisch wiederkehrt.

Jeder der drei Teile des *Allegro molto* ist wiederum in sich zweiteilig: der Teil a gliedert sich in zwei Taktgruppen zu je 10 Takten (die jeweils wieder zweiteilig in 4+6 Takte gegliedert sind), Teil b gliedert sich ebenfalls zweiteilig in eine Taktgruppe zu 19 Takten (die dreiteilig in 6+8+5 Takte gegliedert ist) und eine zu 30 Takten (die zweiteilig als 11+19 Takte teilbar ist). Der dritte Teil (a') bringt deutliche Anklänge an das erste Thema aus Teil a, verzichtet jedoch auf die weiteren Motive dieses Teils. Durch einen kurzen, akkordischen Schlussabschnitt in T. 114 bis Schluss wird Teil a' in zwei Teile (12+3 Takte) gegliedert.

Der Satz I (*Allegretto*) ist ein weiträumig angelegtes Kettenrondo und weist erneut ein einprägsames und schlichtes (und geradezu ohrwurmhaftes) Thema auf, von geringem (und sanglichem) Tonumfang und strenger Periodizität, bei tänzerischem Grundcharakter (durch *alla-breve*-Taktvorzeichnung, *Allegretto*-Tempovorzeichnung sowie zahlreiche kurze Vorschlagsnoten). Die bereits in der Ouvertüre zu Tage getretenen Stilmerkmale der Mannheimer Schule erscheinen auch hier: überwiegend homophoner Satz mit langsamem harmonischem Tempo, häufig wiederholte Vorschlagsnoten (so im Ritornell, das in T. 1-8 erstmalig auftritt) und wiederholte dynamische Kontrasteffekte auf engem Raum (so in T. 173ff.). Die Couplets und Überleitungen sind sämtlich rhythmisch oder motivisch mit dem Ritornell verwandt. Das Thema aus Couplet e (erstes Auftreten: T. 101 mit Auftakt bis T. 108), das in der

⁷¹⁸ Ebd.

⁷¹⁹ „Mannheimer Schule“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 3, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 84.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd.

Mollparallele steht und in Legato-Artikulation und langen Notenwerten zum Ritornell kontrastiert, ähnelt zugleich dem Seitenthema eines Sonatensatzes (jedoch stellt auch dieser Satz noch nicht wirklich ein Sonatensatzrondo dar, da intensive thematische Arbeit in den mittleren Episoden ausbleibt).

Der Satz Nr. II ist, ebenso wie Satz IV, ein mit Allamande (und Trio) bezeichneter, Ländler, bzw. eine Allemande im Ländlertypus (erkennbar durch den Tripeltakt, achttaktige Gliederung und – außer einer da Capo-Wiederholung – zweiteiliger Form sowie volkstümlicher Dreiklangsmelodik). Erneut treten hier wiederholte Vorschlagsnoten auf (ein Stilelement der Mannheimer Schule, s. o.), sowie Terz- und Sextparallelen, Zeichen von Ländlertypus sowie bukolischer Thematik. Teil a (Allamande) ist in zwei Gruppen zu je acht Takten gegliedert, die wiederum periodisch in zwei Viertaktgruppen gegliedert sind. Teil b (Trio) ist ebenfalls in zwei Gruppen zu je acht Takten gegliedert, der erste der beiden Teile besteht aus vier Zweitaktgruppen, der zweite Teil gliedert sich jedoch in zwei Viertaktgruppen. Der Ländlertypus weist auch auf die Choreographie des Satzes hin, als einem von den bisherigen Gesellschaftstänzen bewusst abgehobenen, volkstümlichen Tanz (ursprünglich aus der oberösterreichischen Region Landl) der ländlichen Bevölkerung⁷²², entsprechend der vermuteten Thematik dieses Balletts.

Satz Nr. III, ein (später auch als Satz Nr. V tongetreu wiederholtes) kurzes Allegro, weist mit volkstümlichen Intervallfolgen (Hornquinten-ähnlichen Sext-Quint-Sext-Folgen) und Vorschlagsnoten erneut mehrere Charakteristika dieses Balletts auf. Auch hier erscheinen zwei symmetrische Viertaktgruppen, in strenger Periodizität als Vordersatz und Nachsatz, wobei die zweite Viertaktgruppe zudem eine nahezu unveränderte Wiederholung der ersten Gruppe ist.

Satz Nr. IV, trotz anderer Satzbezeichnung der zweite Ländler des Balletts (s. o.), bzw. eine Allemande im Ländlertypus, ist in Allamande und Trio (sowie Allamande da Capo) gegliedert. Allamande und Trio sind wiederum in zwei Achttaktgruppen gegliedert, die jeweils aus Viertaktgruppen bestehen.

Nach der Wiederholung des Satzes III als Satz V erscheint mit Satz Nr. VI ein Menuett mit Trio. Das Menuett ist erneut in zwei achttaktige Perioden gegliedert, die aus zwei symmetrischen Viertaktgruppen bestehen. Die letzte der Viertaktgruppen ist zudem eine variierte Wiederholung der zweiten Viertaktgruppe und erzeugt dadurch zusätzlich Einheitlichkeit. Wiederholte Terz- und Sextparallelen entsprechen dem Grundcharakter des Balletts. Aus der ersten Viertaktgruppe von Teil 2 des Menuetts entwickelt sich das Trio, das durch seine lineare Achtelbewegung zum durch Viertelnoten-Akkorden und -Intervallen geprägten Menuett kontrastiert. Das Trio ist in zwei Achttaktgruppen zu je zwei Viertaktgruppen geteilt. Die Satzbezeichnungen Menuett und Trio können durchaus auf die Choreographie hinweisen (es handelt sich dabei um einen Paartanz mit stilisierten Bewegungen, der im 18. Jahrhundert regelmäßiger Bestandteil der Ballette war⁷²³).

Satz Nr. VII (Non troppo Allegro) ist als Kettenrondo gefasst, mit Elementen eines Sonatensatzrondos durch die ausgedehntere thematische Arbeit in den Couplets und abschließende, steigende Coda. Ritornell und Couplets kontrastieren nun meist stär-

⁷²² „Ländler“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 3, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 10.

⁷²³ „Menuett“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 3, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 117f., hier: S. 117.

ker gegeneinander als in den vorangehenden Rondo-Sätzen (bzw. Rondo-ähnlichen Sätzen) des Balletts. Drei bezeichnete Soli (Violine ab T. 44, Oboe ab T. 104 und Klarinette ab T. 164) resultieren – wie auch der größere Taktumfang – neben dem Rondosatz Nr. I (bzw. dem Finale) in einer dominierenden Rolle dieses Satzes in dieser Ballettmusik. Das in Moll stehende Couplet d (ab T. 105 mit Auftakt) ist durch den in Halben Noten aufsteigenden Intervallschritt und die leise Dynamik dem Couplet e aus Satz Nr. I (ab T. 101 mit Auftakt) verwandt, beide zudem im Charakter dem Seitenthema eines Sonatenhauptsatzes ähnelnd.

Satz Nr. VIII (Allegro) ist aufgrund der Unterteilung durch mehrfache da Capo-Wiederholungen der Takte 1 bis 16 (als Ritornell, 8+8 Takte in periodischen Viertaktgruppen) und die drei Couplets (b: T. 17 mit Auftakt bis T. 24, gegliedert in drei Zweitaktgruppen; c: T. 25 mit Auftakt bis T. 56, als 8+8+8+8 Takte, jeweils in periodische Viertaktgruppen gegliedert, bei enger motivischer Verwandtschaft bzw. leicht veränderter Wiederholung der Achttaktgruppen; c: T. 57 mit Auftakt bis T. 104, als 8+8+8+8 Takte aus periodisch gegliederten Viertaktgruppen und Coda von 8+8 Takten, bei enger motivischer Verwandtschaft bzw. leicht veränderter Wiederholung der Achttaktgruppen) ein Kettenrondo. Die Motivik des Ritornell erinnert dabei an das Thema des letzten Satzes (ebenfalls ein Rondo) aus Streichers Klaviersonate C-Dur: der Nachsatz des Ritornells in T. 5 bis 8 ist mit dem Nachsatz des Sonathemas in T. 3 und 4 durch ein absteigendes zweistimmiges Motiv in Gruppen aus drei Achtelnoten verwandt. Erneut bestimmen in diesem Satz Dreiklangsbrechungen und Terz- bzw. Sextparallelen den Charakter der Themen (außer im kontrastierenden Couplet b in durchgehender, fließender Sechzehntelnoten-Bewegung).

Satz Nr. IX (Moderato) ist durch seine Themen in vier Teile gegliedert: T. 1-8 (zwei Viertaktgruppen), T. 9-23 (zwei Achttaktgruppen), T. 24-42 (unsymmetrisch als drei Gruppen zu 7+7+5 Takten zusammengesetzt) und T. 42 bis Schluss (Coda-ähnlich).

Satz Nr. X (Allegro molto) ist dreiteilig, da der Anfang des Satzes zu Ende wieder zitiert wird (ab T. 56, nach einer eintaktigen Überleitung) und ein erster Großteil durch einen Doppelstrich, Generalpause und Kadenz (sowie unterschiedliche Motivik) vom nachfolgenden Mittelteil (T. 26-55) abgesetzt ist. Terz- und Sextparallelen bestimmen das den Satz dominierende Hauptthema (T. 1 bis 12, dreiteilig angelegt als 4+4+4 Takte).

Satz Nr. XI ist eine Anglaise mit Trio und steht durch die abschließende da Capo-Wiederholung der Anglaise in dreiteiliger Großform. Der erste Teil (Anglaise) ist, wie auch sonst häufig in *Das Bouquet*, von streng symmetrischer Periodizität und gliedert sich in 8+8 Takte, die jeweils aus zwei Viertaktgruppen bestehen, das Trio ist ebenso gegliedert. Auffallend sind im Trio zahlreiche dynamische Kontraste auf kleinem Raum. Die Satzbezeichnung Anglaise kann auch auf eine entsprechende Tanzformation und Choreographie hinweisen, da die Anglaise (auch Anglaise genannt), ein volkstümlicher Tanz in geradem Takt und von ursprünglich englischer Herkunft, ein bis ins 19. Jahrhundert gepflegter, doppelreihiger Kettentanz war⁷²⁴.

Satz Nr. XII (Andantino) ist motivisch durch wiederholt auftretende Vorschlagsnoten geprägt, bei überwiegend fließender Sechzehntelbewegung der Oberstimme im Dreiertakt, jedoch gemäßiger Tempovorgabe (Andantino). Die Form des Satzes ist wie-

⁷²⁴ „Anglaise“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 1, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 42.

derum streng periodisch, bei zwei Großteilen (u. a. durch die Fermate in T. 30 angezeigt), die sich in 8+12+8 Takte und 8+8 Takte unterteilen, jeweils periodisch unterteilt in Viertaktgruppen (als Vordersatz und Nachsatz).

Satz Nr. XIII (Moderato und Trio) in geradem 2/4-Takt ist durch die da Capo-Wiederholung des Moderato als Großform dreiteilig. Sowohl Moderato als auch Trio sind in je zwei Achttaktgruppen gegliedert, die jeweils periodisch aus je zwei Viertaktgruppen bestehen. Der Charakter des schlicht gehaltenen Satzes ist auch hier durch Vorschlagsnoten-Motive (zusätzlich durch Akzente in ihrer Wirkung verstärkt), Dreiklangsbrechungen sowie Sext- bzw. Terzparallelen bestimmt.

Satz Nr. XIV (Allegretto und Trio) muss für J. A. Streicher eines der bevorzugten Stücke aus der Ballettmusik gewesen sein, da er das Allegretto später nur leicht verändert (vor allem angereichert mit zusätzlichen, dem anderen Thema entsprechenden Harmonien sowie in Dynamik und Artikulation) als Charaktervariation in seinem Variationszyklus für Klavier in G-Dur, Op. 2, verwendete (als Variation V). Die Großform des Satzes Nr. XIV ist durch die da Capo-Wiederholung des Allegretto dreiteilig, Allegretto und Trio sind dabei jeweils zweiteilig in Achttaktgruppen gegliedert, die jeweils aus Viertaktgruppen bestehen. Das Trio weist zudem dynamische Kontrastwirkungen durch rasche Wechsel von forte und piano auf und setzt überkreuzende Lagenwechsel der Stimmen als Echo-Effekte ein, die auf dem Klavier nur durch Übergreifen der linken Hand sinnvoll ausführbar sind (möglicherweise als ein pianistischer Effekt, der Streicher als Pianist nahe lag, in die Ballettmusik eingeflossen).

Satz Nr. XV (Presto. Adagio. Presto) ist durch die wechselnde Tempovorzeichnung (unsymmetrisch) dreiteilig, wobei der formale Ablauf des dritten (und in Satz XV umfangreichsten) Teils weitgehend eine Reihung von Motiven ohne echte Entwicklungsarbeit darstellt. Die ersten zwei Teile (a und b) sind symmetrisch zweiteilig (6+6 bzw. 2+2 Takte). Hauptsächlich durch die durchgehende Achtelbewegung der Begleitstimmen (sowie einheitliche Takt und Tempovorgabe) als Einheit gegliedert ist der dritte Teil (c) eine Reihung von neun viertaktigen (ausgenommen T. 33f., T. 43f. und T. 49ff.) Motivgruppen, die nur wenig verwandt sind. Ein hervorragendes Orchester, wie das damalige Münchner Hoforchester, vermochte es wahrscheinlich, auch wenig durchkomponierte Sätze solcher Art ansprechend vorzutragen.

Satz Nr. XVI (Allegretto. Andante. Tempo primo. Allegro) ist durch die vorherrschenden (weil längeren) Tempo-Abschnitte zweiteilig, wobei in Teil a eine achttaktige Reminiszenz des ersten Ouvertürenthemas in leicht veränderter Form als kurzer Andante-Abschnitt eingebettet ist. Der Anfang des Großteils a besteht aus zwei Achttaktgruppen, die sich in je zwei Viertaktgruppen gliedern lassen. Das Andante ist (wie auch das Ouvertürenthema) achttaktig und aus zwei symmetrischen Viertaktgruppen aufgebaut. Der Tempo primo-Abschnitt bringt das Thema des Allegretto verkürzt (und in Melodieverlauf und Harmonik verändert) wieder. Großteil b (Allegro) ist überwiegend in zweitaktige (sich gelegentlich auch wiederholende) Motivabschnitte gegliedert (ausgenommen eine Phrasenüberschneidung in T. 38 und die Coda von T. 47 mit Auftakt bis Schluss) und steht weitgehend in kleineren Notenwerten als Teil a, in fließender, durchgehender Bewegung.

Satz XVII (Moderato und Trio) ist durch die abschließende da Capo-Wiederholung des Moderato dreiteilig. Der erste Teil ist durch die Wiederaufnahme des ersten Themas des Satzes in T. 37 (mit Auftakt) und einen kontrastierenden Mittelteil mit neuem Thema (aber thematische Verwandtschaft zum ersten Thema des Satzes) in T.

25 (mit Auftakt) bis T. 36 in drei Teile gegliedert (dritter Teil: T. 37 mit Auftakt bis T. 48). Das erste Thema (T. 1 bis 12) ist – und dies tritt innerhalb der Themen dieser Ballettmusik selten auf – dreiteilig (in Viertaktgruppen gegliedert). Die leicht veränderte Wiederholung des Themas in T. 13 (mit Auftakt) bis 24 wird in T. 37 (mit Auftakt) bis 48 fast unverändert wiederholt. Dreiklangsbrechungen in tänzerischen, gebundenen Motiven aus meist nur zwei oder drei Noten ergeben über einem Bordunähnlichen Bass, der teils in Hornquinten steht (so in T. 3f. und T. 15f.) einen reizvollen, ländlich-volkstümlichen Tanz. Das Trio ist zweiteilig, bei einem ebenfalls zwölftaktigen Thema (das aus sich leicht verändert wiederholenden Zweitaktgruppen gebildet ist), das die erste Hälfte des Trios ausfüllt und als zweiter Teil des Trio verändert wiederholt wird. Das Thema des Trios ist zugleich eine diminuierte, umspielte Version der Takte 1 bis 4 des Ritornells aus Satz I (nun transponiert von D-Dur nach G-Dur und in halbierten Notenwerten, sowie mit weniger häufig wechselnder Harmonik der Begleitung).

Satz Nr. XIII (Poco Adagio) bringt zunächst T. 1 bis 8 der Ouvertüre nahezu unverändert wieder (transponiert von G-Dur nach F-Dur und mit veränderten Mittelstimmen, jedoch identischer Dynamik, Aussenstimmen und Notenwerten), wiederholt diese acht Takte danach jedoch erneut und fast unverändert, ohne die (durch Dynamik, Lagenwechsel und zusätzliche Akkordtöne) intensiviertere Wiederholung des Themas aus T. 9-16 der Ouvertüre zu übernehmen. Der Abschnitt von T. 17 bis 32 in Satz Nr. XVIII bringt eine nur leicht veränderte (transponierte) Wiederholung der Takte 17 bis 31 der Ouvertüre (ebenfalls mit auffallendem, mediantischem Harmoniewechsel von T. 16 nach 17). Der folgende Abschnitt von T. 33 bis 40 ist ein neuer Mittelteil aus einer sich leicht verändert wiederholenden Viertaktgruppe, kontrastierend von Teil a durch kleinere Notenwerte der Oberstimme und durchgehende, homphone Begleitakkorde in Achtelnoten. Teil a' von T. 41 bis Schluss wiederholt das Ouvertürenthema etwas verändert (vor allem durch eine diminuierte Begleitstimme in Achtelnoten) und beschließt den Satz mit einer kurzen Coda.

Satz Nr. XIX (Vivace) ist durch großflächige Steigerungen und Crescendi bestimmt, bei durchgehender Bewegung in kleinen Notenwerten. Allein durch die Wiederkehr des kreisenden melodischen Motivs aus T. 1 bis 4 mit wiederholt auftretenden Vorschlagsnoten in T. 13 bis 16 (und eine dort auftretende Reduktion des Satzes von Vier- auf Zweistimmigkeit als Vorbereitung eines neuen Steigerungs-Anlaufs) wird der Satz in zwei Teile gegliedert.

Satz Nr. XX (Andante. Allegro. Tempo primo. Allegro) ist vorwiegend durch die wechselnden Tempo-Vorzeichnungen und durch thematische Verwandtschaften der sich ähnlich wiederholten Teile vierteilig gegliedert. Teil a weist in T. 1 bis 8 ein achttaktiges (periodisch in zwei Viertaktgruppen gegliedertes) Thema auf, dessen motivisches Material sowie grundlegende Notenwerte auch in T. 9 (mit Auftakt) bis 25 sowie in Teil a' (T. 41 mit Auftakt bis T. 68) Verwendung finden. Teil b' bringt – als von G-Dur nach C-Dur transponierte und leicht variierte Wiederholung von Teil b – überwiegend motivisches Material aus Teil b (bei annähernd identischer Abfolge der Motive, jedoch verkürztem Anfang – ohne Achtelnotenmotiv – und verlängertem Schlussteil) und steht wie Teil b in kleinen Notenwerten (zumeist Sechzehntelnoten) in fließender Bewegung.

Satz Nr. XXI (Andantino) ist durch die da Capo-Wiederholung der ersten 12 Takte und einen (vor allem durch andere Dynamik und überwiegend kleinere Notenwerte

der Begleitung sowie andere Motive) kontrastierenden Mittelteil (T. 13 mit Auftakt bis T. 27) dreiteilig angelegt. Der erste Teil von Satz Nr. XXI ist symmetrisch zweiteilig (6+6 Takte), bei einem Halbschluss zum Ende des Themas auf der Dominante in T. 6; die Wiederkehr des Themas in T. 6 bis Schluss führt harmonisch zu einem Ganzschluss. Das Thema des ersten Teils ist dabei – in Streichers Ballettmusik selten – unsymmetrisch sechstaktig angelegt (4+2 Takte).

Dieser Satz weist mehrere motivische Verwandtschaften mit J. A. Streichers Klaviersonate in F-Dur auf, die er nur etwa ein Jahr nach Veröffentlichung des Klavierauszugs der Ballettmusik und der Aufführung des Balletts vollendete: T. 3 (mit Auftakt) bis T. 4 des Themas ist mit dem Seitenthema des ersten Satzes aus der Klaviersonate in F-Dur verwandt, durch die nachschlagenden Achtelnoten-Akkorde im unteren System und das auftaktige Achtelnotenmotiv (mit melodischer Aufwärtsrichtung) im oberen System. Der Schluss des Mittelteils (T. 24-26) ist thematisch eng verwandt mit dem Anfang des Couplet c aus dem letzten Satz (Rondo) der Klaviersonate in F-Dur (u. a. in T. 218-226 sowie T. 295-304). Außerdem ist der Triller-Auftakt zu einer Folge von Oktaven in Achtelnoten in T. 20 bis 23 des Mittelteils des Satzes Nr. XXI motivisch eng mit dem Hauptthema des ersten Satzes aus der Klaviersonate F-Dur verwandt. Das dominierende Motiv des Mittelteils von Satz XXI (Teil 13 mit Auftakt bis T. 14, also der Vordersatz des Mittelteil-Themas) ist zudem eng mit dem Ritornell aus Satz I der Ballettmusik verwandt (jedoch bei diminuierten Notenwerten, anderer Tonart und anderer Fortführung).

Satz Nr. XXII (Vivace) ist dreiteilig angelegt, durch motivische Wiederaufnahmen der rhythmischen Folge des Halbe Noten-Akkordes und nachfolgender Viertelnote (bzw. Viertelnoten-Intervall) ab T. 9, bzw. durch ein neues Begleitmuster (sowie neue Harmonik) bei fortdauernder Sequenz der genannten rhythmischen Folge ab T. 17. Die drei Teile sind dabei jeweils zweiteilig: Teil a (T. 1 bis 8) in G-Dur weist ein Viertaktmotiv auf, das sogleich exakt wiederholt wird, Teil a' moduliert bei Wiederaufnahme und Verarbeitung des Themenkopfes aus Teil a in zwei Abschnitten (T. 9 bis 12 und T. 13 bis 16) zur Zwischendominante E-Dur, bevor der abschließende Teil a'' (ab T. 17, der durch einen dreitaktigen Schlussabschnitt ab T. 21 zweiteilig ist) dauerhaft A-Dur erreicht.

Der letzte Satz des Balletts (Finale) ist erneut als Rondo angelegt (ein Kettenrondo mit Elementen des Sonatensatzrondos, durch intensive motivische Arbeit in den mittleren Episoden sowie eine ausgedehnte Schlusssteigerung), bei nahezu tongetreuer Wiederholung von Satz I im ersten Teil (Allegretto) von Takt 1 bis 217. Eine steigende Presto-Überleitung (T. 217-226) führt vorübergehend zur Dominante A-Dur. Ein kurzer Mittelteil im Allegretto-Tempo mit neuem Thema in unsymmetrisch gegliederten 4+3 Takten (als Vorder- und Nachsatz) führt daraufhin von D-Dur aus zunächst zur Tonikaparallele h-Moll, um über die Dominante wieder die Tonart D-Dur vorzubereiten, in der das Ritornell wiederkehrt, das jedoch nun in rascherem Tempo steht (Più Allegro) und mit vier neuen (durch andere Dynamik und mehrstimmigere, bzw. nicht mehr gebrochene Akkorde intensivierenden) Couplets auftritt. Eine kurze Überleitung (T. 300 mit Auftakt bis 306) führt zur Coda (T. 307 mit Auftakt bis Schluss), die zugleich eine letzte, variierte Wiederkehr des Ritornells beinhaltet.

Schematische Darstellung der Tonarten und formalen Abläufe

(die Tonartenbestimmung erfolgt nach überwiegender, tatsächlicher Tonart der Abschnitte, entspricht also nicht immer den Vorzeichen am Zeilenanfang der Sätze, wobei fast in jedem Satz gegen Ende eine meist kurze, überleitende Modulation in die Dominante zur Tonart des folgenden Satzes auftritt, die hier nicht aufgelistet wird)

Besondere Abkürzungen:

A.T.	Auftakt
D. C.	Da Capo
motiv.	motivisches / motivischem
Schl.	Schluß
T.	Takt
-teil.	-teilig
Überl.	Überleitung
Wdh.	Wiederholung
Zählz.	Zählzeit

Satzbezeichnung	Tempo / Taktart	Tonart	Form
Ouvverture	Poco Adagio / 3/4	G-e	zweiteil. (a/a'/b/a') a: T. 1-8, a': T. 9-16, b: T. 17-24, a': T. 25-31
	Allegro molto / alla breve	G-D	dreiteil. (a/b/a'), aber Rondo-ähnlich, davon T. 59-66 mit motiv. Material des 1. Themas aus a; a: T. 32-52, b: T. 53-101, a': T. 102-Schl. (davon Teil a zweiteil.: 10+10 Takte, hiervon wiederum jeder Teil in 4+6 Takte geteilt, diese wiederum in 2-Takt-Gruppen; Teil b zweiteil.: 19+30 Takte, diese wiederum geteilt in 6+8+5 und 11+19 T.)
I.	Allegretto / alla breve	D	Rondoform (Kettenrondo) (a/b/Überl./a'/c/d/Überl./a''/e/Überl./a'''/f/a''''/Coda) a: T. 1-16, b: T. 17(+A.T.)-24, Überl.: T. 24-31, a': T. 32-47, c: T. 48(+A.T.)-63, d: T. 63(+A.T.)-79, Überl.: T. 80(+A.T.)-84, a'': T. 85-100,

e: T. 101(+A.T.)-132
 Überl.: T. 133(+A.T.)-145,
 a''': T. 146-161,
 f: T. 162(+A.T.)-201,
 a''''': 202(+A.T.)-216,
 Coda: 217-Schl.

II.	Allamande / 3/8	G	dreiteil. (a/b/a) durch D.C. zweiteil. T. 1-8, T. 9-16
	Trio / 3/8	C	zweiteil. T. 17-24, T. 25-32
	Allamande (D. C.) / 3/8	G	zweiteil. T. 1-8, T. 9-16
III.	Allegro / alla breve	D	zweiteil. (a/a') T. 1-5, T. 6(+A.T.)-9
IV.	Allamande / 3/8	A	dreiteil. (a/b/a) durch D. C. zweiteil. T. 1-8, T. 9-16
	Trio / 3/8	D	zweiteil. T. 17-24, T. 25-32
	Allamande (D. C.) / 3/8	A	zweiteil. T. 1-8, T. 9-16
V.	Allegro / alla breve	D	zweiteil. (Wdh. von III.) T. 1-5, T. 6(+A.T.)-9
VI.	Tempo di Menuetto / 3/4	G-D-G	dreiteil. (a/b/a) durch D. C. dreiteil. (a/b/a') T. 1-8, T. 9(+A.T.)-12, T. 13(+A.T.)-16
	Trio / 3/4	C	zweiteil. T. 17(+A.T.)-24, T. 25(+A.T.)-32
	Tempo di Menuetto / 3/4 (D. C.)	G-D-G	dreiteil. (a/b/a') T. 1-8, T. 9(+A.T.)-12, T. 13(+A.T.)-16
VII.	Non troppo Allegro / alla breve	Es	Rondoform (Kettenrondo mit Elementen eines Sonatensatzrondos: die mittleren Episoden mit intensiver thematischer Arbeit, großflächige Schl.- Steigerung, Coda) a/b/a'/c/b'/a''/d/a'''/e /f/a''''/g/h/a'''''/Coda a: T. 1-16, b: T. 17(+A.T.)-28,

a': 29(+A.T.)-44,
 c: T. 45(+A.T.)-76,
 b': T. 77(+A.T.)-88,
 a'': T. 89(+A.T.)-104,
 d: T. 105(+A.T.)-148,
 a''': T. 149(+A.T.)-164,
 e: T. 165(+A.T.)-180,
 f: T. 181(+A.T.)-204,
 a''': T. 205(+A.T.)-220,
 g: T. 221(+A.T.)-236,
 h (zugleich Überleitung):
 T. 237(+A.T.)-252,
 a''': T. 253(+A.T.)-268,
 Coda: T. 269(+A.T.)-Schl.

VIII.	Allegro / 3/8	C-G-a-F	Rondoform (Kettenrondo) a/b/a/c/a/d, durch Wdh. a: T. 1(+A.T.)-16, b: 17(+A.T.)-24, a: T. 1(+A.T.)-16, c: T. 25(+A.T.)-56, a: T. 1(+A.T.)-16, d: T. 57(+A.T.)-Schl.
IX.	Moderato / alla breve	F	vierteil. (gegliedert durch thematisches Material) a/b/c/d a: T. 1-8, b: T. 9-23, c: T. 24-42, d: T. 42-Schl.
X.	Allegro molto / alla breve	D	dreiteil. (durch Anklänge an den Anfang im dritten Teil sowie Doppelstrich nach erstem Teil) a/b/c a: T. 1-25, b: T. 26-55, c: T. 56-Schl.
XI.	Angloise / 2/4	A	dreiteil. (a/b/a) durch D. C. zweiteil.: T. 1-8, T. 9(+A.T.)-16
	Trio / 2/4	D	zweiteil.: T. 17(+A.T.)-24, T. 25(+A.T.)-32
	Angloise (D. C.) / 2/4	A	zweiteil.: T. 1-8, T. 9(+A.T.)-16
XII.	Andantino / 3/8	F	dreiteil. (a/b/a) durch D. C. a: T. 1-30, b: T. 31-46,

			a: T. 1-30, davon Teil a dreiteil. (T. 1-8, T. 9-20, T. 21-30) und Teil b zweiteil. (T. 31-38, T. 39-46)
XIII.	Moderato / 2/4	C	dreiteil. (a/b/a) durch D. C. zweiteil.: T. 1-8, T. 9(+A.T.)-16
	Trio / 2/4	a	zweiteil.: T. 17(+A.T.)-24, T. 25(+A.T.)-32
	Moderato (D. C.) / 2/4	C	zweiteil.: T. 1-8, T. 9(+A.T.)-16
XIV.	Allegretto / alla breve	G	dreiteil. (a/b/a) durch D.C. zweiteil.: T. 1-8, T. 9(+A.T.)-16
	Trio / alla breve	D	zweiteil.: T. 17(+A.T.)-24, T. 25(+A.T.)-32
	Allegretto (D. C.) / alla breve	G	zweiteil.: T. 1-8, T. 9(+A.T.)-16
XV.	Presto / 4/4	D	dreiteil. (a/b/c) durch Tempowechsel zweiteil.: T. 1-6, T. 7-12
	Adagio / 4/4	D	zweiteil.: T. 13-14, T. 15-16
	Presto / 4/4	D	neunteil. durch starke motiv. Abgrenzung: T. 17-20, T. 21-24, T. 25-28, T. 29-34, T. 35-38, T. 39-42, T. 43-45, T. 45-49, T. 49-Schl.
XVI.	Allegretto. Andante. Tempo 1o 3/4	A	zweiteil. (a/b), durch gegensätzliche Großteile Allegretto (a) und Allegro (b) (trotz eingefügtem Andante-Abschnitt, der in Teil a eingebettet ist, als Reminiszenz des Ouvertürentemas) dreiteil.: T. 1-16, T. 17(+A.T.)-24, T. 25(+A.T.)-30
	Allegro 3/4	A	trotz durchgehender Bewegung gliedert durch themat. Material: T. 31-32, T. 33-34, T. 35-36, T. 37-38, T. 38-39, T. 40-41, T. 42-43, T. 44-46, T. 47(+A.T.)- Schl.
XVII.	Moderato / 2/4	D	dreiteil. (a/b/a) durch D. C. dreiteil.: T. 1-24,

	Trio / 2/4	G	T. 25(+A.T.)-36, T. 37(+A.T.)-48 zweiteil.: T. 49(+A.T.)-60, T. 61(+A.T.)-72
	Moderato (D. C.) / 2/4	D	dreiteil.: T. 1-24, T. 25(+A.T.)-36, T. 37(+A.T.)-48
XVIII.	Poco Adagio / 3/4	F	dreiteil. (a/b/a') durch veränderte Wdh. des Anfangs am Schluß sowie Doppelstrich nach erstem Teil; N.B.: der Satz bringt T. 1-31 der Overtüre (leicht verändert) wieder a: T. 1-32, b: T. 33-40, a': T. 41-Schl., davon T. 49(+A.T.)-Schl. als Coda-ähnlicher Abschnitt
XIX.	Vivace / 4/4	C	zweiteil. (a/a') durch Wiederkehr des Vorschlagsnoten-Motivs a: T. 1-13, a': T. 13-Schl.
XX.	Andante / 3/4	C	vierteil. (a/b/a'/b') durch Tempowechsel und them. Verknüpfung dreiteil.: T. 1(+A.T.)-8, T. 9(+A.T.)-16, T. 17(+A.T.)-25(1. Zählz.)
	Allegro / 3/4	G	gegliedert durch themat. Material: T. 25-28, T. 29- 33, T. 33-34, T. 35-36, T. 37-40
	Tempo 1o / 3/4	G	dreiteil.: T. 41(+A.T.)-48, T. 49(+A.T.)-56, T. 57(+A.T.)-68(1. Zählz.)
	Allegro / 3/4	C	gegliedert durch themat. Material: T. 68-69, T. 70- 71, T. 72-73, T. 74-76, T. 76-77, T. 78-80, T. 81(+A.T.)-Schl.
XXI.	Andantino / 2/4	C-G-C	dreiteil. (a/b/a) durch D. C. a: T. 1(+A.T.)-12, b: T. 13(+A.T.)-27, a: T. 1(+A.T.)-12, davon jeder Teil zweiteil.: a: T. 1-6, T. 7(+A.T.)-12; b: T. 13(+A.T.)-20,

XXII.

Vivace / 3/4

G

dreiteil.: a/a'/a''

a: T. 1-8, a': T. 9-16,

a'': T. 17-Schl.

Finale.

Rondoform (Kettenrondo mit Elementen eines Sonatensatzrondos: die mittleren Episoden mit intensiver thematischer Arbeit, großflächige Schl.-Steigerung, Coda am Schl.), davon T. 1-216 genaue Wdh. von Satz Nr. I (nur Abweichung in Details, besonders Dynamik und Artikulation), die Episoden f-g' verwenden

Durchführungs-ähnlich den Anfang des Ritornells (a)

Allegretto / alla breve

s. oben

s. oben (Wdh. von Satz I)

Presto / alla breve

D

steigernde Überleitung (T. 217-226)

Tempo 1o / alla breve

D

dreiteil. Überleitung

T. 228(+A.T.)-229,

T. 230(+A.T.)-231,

T. 232(+A.T.)-234

Più Allegro / alla breve

D

Ritornell und neue

Couplets:

a''''': T. 235(+A.T.)-250

g: T. 251(+A.T.)-258,

h: T. 259(+A.T.)-266,

i: T. 267(+A.T.)-271,

g': T. 272(+A.T.)-283,

j: T. 284(+A.T.)-291,

i': T. 292(+A.T.)-296,

h': T. 297(+A.T.)-299,

steigernde Überleitung:

T. 199 (+A.T.)-306,

Coda mit verkürztem

Ritornell: T. 307(+A.T.)- Schl.

3. Klavier- und Cembalomusik

VIII Variations sur l’Air Anglois „The Laß of Richmond Hill“ G-Dur, Opus 1, Nr. 2 (StreiWV 305)

8 Variationen, Tonart G-Dur, 2/4-Takt, Gesamtlänge 182 Takte.

Im Jahr 1796 erschien J. A. Streichers Variationszyklus *VIII Variations sur l’Air Anglois „The Laß of Richmond Hill“* G-Dur, als der erste Musikdruck des Verlages Falter und zugleich als das erste, als gestochener Notendruck (und nicht als Kopistenabschrift, wie die Ballettmusik StreiWV 202) veröffentlichte Originalwerk Johann Andreas Streichers, zusammengefasst (auch zu einer Opuszahl) mit seinem Werk *Rondeau ou Caprice* (StreiWV 304), s. auch: Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke.

Die Variationen von Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)⁷²⁵ über dasselbe Thema erschienen erstmals bereits vor 1793 und wurden nachfolgend unter wechselnden Opuszahlen veröffentlicht (Op. 2, 3 oder 4)⁷²⁶. Die vorliegende, vergleichende Analyse mit Streichers Variationswerk erfolgt aufgrund der etwas späteren Notenausgabe von Hummels Variationen, erschienen bei Böhme und Cranz in der Serie *Musikalischer Ehrentempel* (Pl.Nr. E.T.H. 19.20)⁷²⁷.

Vorlage (Originalkomposition des Themas):

Sololied (mit Kammerorchester) in 3 Strophen zu Liebeslyrik (Text: Leonard McNally⁷²⁸)

Autor: James Hook (1746-1827)

Titel: *The Lass of Richmond Hill. Sung by Mr. Incedon with the utmost applause at Vauxhall Gardens*⁷²⁹

Tonart: D-Dur

Taktart: 2/4

Besetzung: Hohe Singstimme (Tenor, verwendeter Umfang: e'-a''), 2 Violinen, 2 Flöten obligato, 2 Hörner, Viola obligato, Bass, Cembalo

Erstausgabe: London (Preston & Son) ca. 1790⁷³⁰

Text (Orthografie gemäß der Erstausgabe, Ergänzungen in eckigen Klammern):

⁷²⁵ Christoph Hust, Artikel „Hummel, Johann Nepomuk“, in: *MGG2P*, Bd. 9 (2003), Sp. 503-511.

⁷²⁶ Vgl. Willi Kahl, „Hummel, Johann Nepomuk“, in *MGG1*, Bd. 6 (1957), Sp. 927-935, hier: Sp. 929.

⁷²⁷ Johann Nepomuk Hummel, *Variations sur l’air: The Lass [sic] of Richmond Hill*, in: *Musikalischer Ehrentempel*, Heft 19/20, Hamburg (Böhme/Cranz) ca. 1824 (Standort: Universität Bochum, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Institutes, Signatur: X hu 67; auch: BSB, Signatur: 4 Mus.pr. 9787). Das Variationswerk bildet dort zusammen mit *Jem of Aberdeen, Air varié* Hummels Opus 2. Eine sicher datierbare Ausgabe von Hummels beiden Variationen Opus 2, die Streicher gekannt haben könnte, erschien 1793 bei André in Offenbach, die Variationen waren jedoch bereits zuvor erschienen (nicht datiert), bei Probst (Leipzig), Richault (Paris) und Preston (London), vgl. Willi Kahl, „Hummel, Johann Nepomuk“, in *MGG1*, Bd. 6 (1957), Sp. 927-935, hier: Sp. 929. Hust gibt 1791 als das erschlossene Jahr der Erstausgabe von Op. 2 an (erschieden London), s. Christoph Hust, Artikel „Hummel, Johann Nepomuk“, in: *MGG2P*, Bd. 9 (2003), Sp. 503-511, hier: Sp. 507.

⁷²⁸ Denes Agay (Hrsg.), *Best loved songs of the American people*, New York/NY 1975, S. 35f.

⁷²⁹ Als Faks.-Reprint erschienen: James Hook, *The Lass of Richmond Hill*, Faks.-Reprint, in der Reihe *Musica revindicata*, [o. Hrsg.], Amsterdam 1970.

⁷³⁰ Datierung und Klassifizierung als Erstausgabe bei: Charles L. Cudworth, „Hook, James“, in *MGG1*, Bd. 6 (1957), Sp. 692-698, hier: Sp. 696.

“1.

On Richmond hill there lives a Lass,
more bright than mayday morn,
Whose charms all other maids surpass[,]
A Rose without a Thorn[.]

[Refrain:]

This Lass so neat with smiles so sweet
has won my right good will,
I'd crowns resign to call thee mine,
Sweet lass of Richmond hill,
sweet lass of Richmond hill,
sweet lass of Richmond hill,
I'd crowns resign to call thee mine,
sweet lass of Richmond hill.

2.

Ye Zephirs gay that fan the Air
And wonton thro' the Grove
Oh[!] wisper to my charming Fair
I die for her and Love.

[Refrain]

This lass so neat &

3.

How happy will the shepherd be
Who calls the Nymph his own
O[!] may her choice be fix'd on me
Mine's fix'd on her alone.

[Refrain]

This lass so neat &”

Der englische Komponist James Hook (1746-1827) wurde überaus bekannt durch seine Gebrauchsmusik-Kompositionen (darunter die enorme Anzahl von etwa 2500 Sololiedern) für Vergnügungsparks, besonders für die bekannten Vauxhall Gardens in London, wo auch das vorliegende Lied aufgeführt wurde (s. o.: Titel der Erstausgabe)⁷³¹. Das Thema des vorliegenden Liedes wurde, wie auch viele andere eingängigen Melodien Hooks, in sehr kurzer Zeit sehr populär⁷³². Auch in heutiger Zeit entstehen noch Kompositionen über das Thema⁷³³, welches gelegentlich ungenau als Volkslied oder traditionelle Melodie bezeichnet wird, ohne den Komponisten Hook

⁷³¹ Charles L. Cudworth, „Hook, James“, in *MGGI*, Bd. 6 (1957), Sp. 692-698, hier: Sp. 692ff.

⁷³² Ebd.

⁷³³ So entstanden in den letzten Jahren unter anderem eine Marching Band-Bearbeitung von J. B. McDowall sowie eine amerikanische Volkstanz-Bearbeitung (Fieldtown-Stil) durch die Middlesex Morris Tanzformation, USA.

zu nennen, durch den die Melodie Weltruhm und Volksliedcharakter erlangte⁷³⁴ (eine frühere Entstehung des Themas ist dabei nicht ausgeschlossen)⁷³⁵. Schon kurz nach dem Erscheinen der Erstausgabe (ca. 1790) wurde das Thema von mehreren Komponisten auf dem Kontinent bearbeitet: neben Hummel und Streicher bearbeitete es auch Johann Ladislaus Dussek, jedoch für Harfe⁷³⁶.

Formale Analyse, Vergleich mit J. N. Hummels Variationen über dasselbe Thema

Das Thema von Streichers Variationszyklus ist, wie bei Hummel, aus der Originaltonart D-Dur nach G-Dur transponiert und ist bei beiden (wie im Original) im 2/4-Takt gesetzt. Die bei Streicher und Hummel identische Tempobezeichnung (Allegretto) fehlt hingegen im Original. Die Titel beider Variationszyklen sind nahezu identisch (bis auf die Orthografie und den Zusatz „anglois“ im Titel von Streichers Zyklus) und weichen darin vom Originaltitel geringfügig ab, da beide das Thema (anders als im Originaltitel, wo dies fehlt) als *Air* bezeichnen. Auch die kompositorische Ausarbeitung des Themas ist bei beiden Komponisten ausgesprochen ähnlich (die Unterschiede sind in der Tabelle detailliert dargestellt, s. u.), so stehen die schlichten Begleitfiguren des Themas (wie auch die späteren Umspielungen) überwiegend in Sechzehntelnoten und unterlegen das Thema in der rechten Hand ist (anders als im Original James Hooks) überwiegend durch Sexten und Terzen unterlegt.

Variation 1 ist bei Streicher als Cantus firmus-Variation gehalten: das Thema steht in der linken Hand, rechts steht als Kontrast eine durchgehende Sechzehntelbewegung mit Umspielung des harmonischen Gerüsts in Akkordbrechungen. Bei Hummel ist Variation 1 als Melodievariation gesetzt: das Thema steht in der rechten Hand, dabei sind die Mittelstimmen der rechten Hand in durchgehender Sechzehntelbewegung diminuiert, gelegentlich sind Durchgänge eingefügt, die linke Hand ist nun bewegter als im Thema.

Variation 2 ist bei Streicher erneut als Cantus firmus-Var. gehalten, als Gegenstück zu Variation 1, nun mit vertauschten Stimmen: das Thema befindet sich in der rechten Hand, links steht eine durchgehende Sechzehntelbewegung mit Umspielung des harmonischen Gerüsts in Akkordbrechungen. Bei Hummel steht Variation 2 als Charaktervariation: frei variierendes Spiel geschieht über dem harmonischen Grundgerüst (bis auf wenige Ausnahmen mit neuer Harmonik), die rechte Hand dominiert, durch Sechzehntel-Sextolen und Abwärtsläufe, im 2. Teil jedoch durch scharfe Kontraste in der Dynamik in beiden Händen.

Variation 3 ist bei Streicher als Charaktervariation angelegt: ähnlich Variation 2 bei Hummel steht die rechte Hand in rascheren Notenwerten (hier 32tel) und umspielt das harmonische Gerüst, in der 1. Hälfte fallen wiederholte Abwärtsgänge auf, in der 2. Hälfte Ostinato-ähnliche Mittelstimmen in rascher Bewegung und kleinen Intervallschritten. Hummels Variation 3 ist eine Charaktervariation: dominierend ist ein Achtelmotiv aus dem 1. Takt des Themas, nun durch übersetzende linke Hand als Diskantstimme, die Mittelstimmen sind in Sechzehnteln gesetzt.

⁷³⁴ A.a.O., Sp. 697.

⁷³⁵ Christoph Öhm-Kühnle, „Vorwort“, in: GA 4, S. [5].

⁷³⁶ Johann Ladislaus Dussek, *Sonate F-Dur* für Harfe, vgl. ebd.

Variation 4 ist bei Streicher als Charaktervariation gesetzt, jedoch nun mit Tongeschlechtswechsel nach Moll. Sechzehntel-Triolen umspielen das harmonische Gerüst, rasche Abwärtsgänge, die nun abwechselnd in beiden Händen auftreten prägen den Charakter der ersten Hälfte. Staccato-Artikulation tritt häufig auf, als zusätzliche pianistische Komplikation der raschen Läufe. Die zweite Hälfte enthält zudem für diese Variation charakteristische Tonrepetitionen in Sechzehntel-Triolen.

Bei Hummel ist Variation 4 eine Cantus firmus-Variation mit Elementen einer Charaktervariation: das Thema erscheint mehrfach unverändert, abwechselnd mit frei variierenden Abschnitten, im zweiten Teil steht in der rechten Hand mehrfach eine charakteristische Doppelschlag-Verzierung. In der linken Hand erscheinen meist Sechzehntelläufe in kleinem Tonumfang als kontrapunktisches Motiv, im ersten Teil meist in Staccato-Artikulation, im zweiten Teil in Legato-Artikulation.

Variation 5 ist in Streichers Zyklus erneut als Charaktervariation gesetzt. Das harmonische Gerüst ist nun vereinfacht, so dass die gleichen Harmonien länger gültig bleiben und längere Steigerungen über identischem Akkordgerüst ermöglichen. Synkopisch nachschlagende Akkorde rechts und links (dort arpeggiert, als Janitscharen-Effekt⁷³⁷) in nun stärkerer Dynamik (bis *ff*) dominieren. Der Anfang der 2. Hälfte kontrastiert durch leisere Dynamik und Sechzehntel-Intervallpassagen in Portato-Artikulation. Bei Hummel steht Variation 5 ebenfalls als Charaktervariation: rechts erscheint überwiegend eine Umspielung des harmonischen Gerüsts (das jedoch teils verändert ist), in Akkordbrechungen und Sechzehntel-Triolen in engem Tonumfang.

Variation 6 ist bei Streicher eine Cantus firmus-Variation: zum fast unveränderten Thema in der rechten Hand tritt in der Unterstimme der linken Hand eine Achtelmelodie mit mehrfach auftretendem großem Intervallschritt sowie Vorschlagsnoten, die den Charakter dieser Variation bestimmen; die Mittelstimme umspielt meist in rascher Zweiunddreißigstel-Bewegung das harmonische Gerüst. Bei Hummel ist Variation 6 als Charaktervariation gesetzt: aus dem Themenkopf wird ein Motiv (Aufwärtssprung mit Auftakt) zitiert; in der 2. Hälfte wird das Anfangsmotiv der zweiten Themenhälfte (Abwärtssprung mit Auftakt) zitiert; in der linken Hand treten fast durchgehend Sechzehntel-Umspielungen des harmonischen Gerüsts auf. Nach der letzten Fermate erscheint eine intensivierende, kurze Kadenz.

Variation 7 ist in Streichers Zyklus als Charaktervariation gehalten: ein grundlegender Tempo- und Ausdruckswechsel findet statt, da die Variation als *Molto Adagio* gesetzt und bezeichnet ist, das harmonische Gerüst wird in kleinen Notenwerten frei umspielt (jedoch nun mit zusätzlichen Harmonien), mit kurzen Zitaten aus dem Themenanfang zu Anfang beider Großteile der Variation. Zahlreiche Verzierungen (vor allem Triller, Doppelschläge und Vorschlagsnoten) treten auf. Es herrscht ein improvisatorischer Grundcharakter vor. Bei Hummel steht Variation 7 ebenfalls als Charaktervariation: über dem vereinfachten harmonischen Grundgerüst erscheint eine Sechzehntel-Bewegung mit mehrfach auftretenden arpeggierten Akkorden (in kleinen Noten gesetzt), in kräftiger Dynamik (bis *ff*), neben mehrfachen Vorschlagsnoten (als Kontrast in *p*-Dynamik), wie dies beides auch in Streichers Variation 5 auftritt (als Janitscharen-Effekt, s. o.). Wie auch in Streichers Variationen 5 und 8

⁷³⁷ Als „lärmende, zwischen wenigen Akkorden wechselnde Begleitung“ und Nachahmung des Instrumentariums der türkischen Militärmusik (wie Becken, Schellenbaum, Trommel), ähnlich dem *alla turca*-Schlußsatz von W. A. Mozarts Klaviersonate A-Dur KV 331, vgl. „Janitscharenmusik“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 254.

erscheint bei Hummel hier am Schluß eine kurze Coda, als effektvolle aber kurze *ff*-Kadenz und nachfolgendes, seinen Zyklus beschließendes Zitat der Takte 1 und 2 des (in der Oberstimme unveränderten) Anfangsthemas im *pp*.

Variation 8 (Hummel setzt seinen Zyklus jedoch nur in sieben Variationen) ist bei Streicher erneut eine Cantus firmus-Variation. Wie in Variation 2 erscheint in der rechten Hand fast unverändert das Thema über einer neuen Begleitstimme in durchgehender Sechzehntelbewegung, jedoch mit langer Coda (ab T. 154): ähnlich der Solokadenz eines Klavierkonzertes wird in der Coda mit Motiven des Themas improvisatorisch gearbeitet, mit zunehmender Steigerung in langen, virtuosen Intervallpassagen, Läufen in beiden Händen und Doppeltrillern. Den Abschluss bildet (wie in Hummels Variation 7) ein Zitat des Themas, verkürzt und in leiser Dynamik, und schließlich ein zusätzliches (in Hummels Variationszyklus nicht auftretendes), imitatorisches Zitat der ersten beiden Takte des Themas in der linken Hand (gleichsam wie ein unvollständiger Scheineinsatz in einer Fuge), das sogleich durch kontrastierende Schlußakkorde in forte-Dynamik abgebrochen wird.

Zusammenfassende Darstellung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Variationszyklen über „The Lass of Richmond Hill“ von J. A. Streicher und J. N. Hummel:

Gemeinsamkeiten

- identische Tonart (G-Dur)
- identische Taktart (2/4)
- identische Tempobezeichnung (Allegretto)
- ähnliche Titel
- Thema sehr ähnlich ausgearbeitet (s. u.)
- die 4. Var. steht bei beiden in der Molltonart
- die Begleitfiguren und Umspielungen des Themas stehen überwiegend in Sechzehntelnoten
- ähnlicher Gesamtumfang der genutzten Register: Hummel: Kontra G bis e''', Streicher: Kontra Gis bis e''' (die verfügbaren Instrumente hatten zu der Zeit überwiegend den Tastaturumfang Kontra F bis g''',⁷³⁸)
- gemeinsame kompositorische Mittel: u. a. charakteristische, wiederholte Arpeggierungen (Hummel: Var. 7, Streicher: Var. 5), rasche Abwärtsläufe in der Oberstimme, Terz- und Sextparallelen
- beide Zyklen enthalten überwiegend Charaktervariationen, nur dem harmonischen Gerüst des Themas folgend

Unterschiede

- Anzahl der Variationen (Streicher: 8, Hummel: 7)
- Länge der einzelnen Variationen: bei Hummel meist achttaktig, außer bei Var. 4 (8+10 Takte) und Var. 7 (8+8+8 Takte), bei Streicher deutlich länger (Var. 4: 8+10 Takte, Var. 7: 17+8 Takte, Var. 8: 8+36 Takte).
- bei Streicher größere Vielfalt an verwendeten Notenwerten, bis hin zu 128telnoten
- bei Streicher intensivere Nutzung der oberen Register (besonders über c''')
- Tempobezeichnungen: bei Streicher nur für die erste Variation (Molto Adagio), bei Hummel für alle Variationen, jedoch durch (für jede Variation separat angegebene) wechselnde Metronomangaben

⁷³⁸ Alexander Langer, S. 23.

Die zeitliche Abfolge der Entstehung der beiden Werke (Streichers Variationen erschienen mindestens 3 Jahre später im Druck) zeigt, dass Streicher Hummels Komposition gekannt haben kann. Die zahlreichen Gemeinsamkeiten (s. o.) der beiden Variationswerke machen es sogar sehr wahrscheinlich, dass Streicher Hummels Variationen kannte und als Vorlage oder zum Vergleich heranzog (ebenso wäre allerdings möglich, wengleich aufgrund der unterschiedlichen Lebens- und Wirkungsorte der beiden Komponisten vor 1793 wenig wahrscheinlich, dass Hummel noch vor dem Erscheinen seines Variationszyklus' eine Aufführung von Streichers Werk hörte und davon inspiriert wurde, oder auch, dass er eine Abschrift des Werkes kannte). Die unten genannten Unterschiede (wie die intensivere Nutzung der Register und der größere Gesamtumfang des Werkes) lassen vermuten, dass Streicher gewissermaßen Hummel übertreffen wollte und den direkten (wegen der sehr wahrscheinlichen Verfügbarkeit beider Notenausgaben zur gleichen Zeit auch dem Publikum ermöglichten) Vergleich nutzte, um sich in diesem ersten eigenen Notendruck als fähigen Komponisten darzustellen.

Vergleichstabelle in schematischer Darstellung

J. N. Hummel,
*Variations sur l'Air: The
Lass of Richmond Hill*

J. A. Streicher,
*VIII Variations sur l'Air Anglois
„The Laß of Richmond Hill”,*

Thema

schlichte Begleitung, Thema in rechter Hand v. a. durch Terzen und Sexten unterlegt

fast notengetreu identisch; die Abweichungen sind im Einzelnen (außer den hier genannten Unterschieden sind alle Takte des Themas identisch gesetzt):

- T. 3, o. Syst., letzte Note (a''):

mit Sexte unterlegt

mit Oktav unterlegt

- T. 6, u. Syst., 2. Viertelschlag:

Pause

Oktav (A-a)

- T. 7, o. Syst., 2. bis 4. Achtelnote der Melodie:

mit Sexten unterlegt

mit Quarten unterlegt

- selber Takt, u. Syst.:

Oktavbass in Viertelnoten (D-d, A'-A)

einstimmige Gegenstimme in Achtelnoten (d, fis, g, a)

- T. 8, u. Syst., erste Achtelnote d:

zusätzlich die Achtelnote D unterhalb

nur Achtelnote d

- T. 9-14:

kräftigere Dynamik als zuvor
eingezeichnet (nun *mf*)

keine neue Dynamik (in T. 14 erneut
Dynamik *p* nach Akkord mit Fermate)

- T. 11, u. Syst., Achtelnoten (*fis*, *g*) auf 2. Viertelschlag:

die Achtelnoten zusätzlich mit
Oktaven unterlegt

einstimmige Begleitung (*fis*, *g*)

- T. 12, o. Syst., Akkorde auf 1. u. 2. Viertelschlag:

keine Bögen

3 Bögen, so dass unterste Note
(*d''*) gehalten bleiben kann (dies
können jedoch auch Legato-Bögen
sein)

- selber Takt, u. Syst.:

Oktav (D-d) in Halben Noten

drei Achtel abwärts (*d'*, *a*, *d*),
dann Achtelpause

- T. 14, o. Syst., 2. Achtelschlag:

zusätzlich die Achtelnote *c''*
(als Sekund zu *d''*)

Achtelnote *d''*

- selber Takt, o. Syst., 3. Achtelschlag:

Akkord arpeggiert, Akzent für
beide Hände/Systeme

Akkord ohne Arpeggierng oder Akzent

- T. 15, o. Syst., 3. Achtelschlag:

Melodienote *a'* durch Sexte (*c'*) unterlegt

Melodienote *a'* durch Quarte (*e'*)
unterlegt

- T. 16, u. Syst.:

Achtelnotenfolge in Oktavsprüngen (*G*, *g*, *G*),
dann Fermate über abschließendem
Taktstrich (wie bei allen Var.
außer der letzten)

Achtelnotenfolge abwärts:
g, *d*, *G*,

Var. 1

Melodievariation:
Thema in rechter Hand, dabei die
Mittelstimmen der re. Hand
diminuiert in
durchgehender
Sechzehntelbewegung,
gelegentlich Durchgänge

Cantus firmus-Variation
Thema in li. Hand, rechts
durchgehende
Sechzehntelbewegung mit
Umspielung des harmonischen
Gerüsts in Akkordbrechungen

eingefügt, li. Hand nun bewegter
als im Thema

Var. 2

Charaktervariation:
frei variierendes Spiel über harmon.
Grundgerüst (bis auf wenige
Ausnahmen), re. Hand dominiert:
durch Sechz.-Sextolen und
Abwärtsläufe, im 2. Teil durch
Umspielungen der Harmonik,
scharfe Kontraste in der Dynamik
in beiden Händen

Cantus firmus-Variation:
Gegenstück zu Var. 1, nun mit
vertauschten Stimmen: Thema
nun in rechter Hand,
links durchgehende
Sechzehntelbewegung
mit Umspielung des
harmonischen Gerüsts
in Akkordbrechungen

Var. 3

Charaktervariation:
dominierend ist Achtmotiv aus
dem 1. Takt d. Themas, nun
durch übersetzende li. Hand als
Diskantstimme, Mittelstimmen in Sechz.

Charaktervariation:
ähnlich Var. 2 bei Hummel steht dem
die re. Hand in rascheren
Notenwerten (hier 32tel) und
umspielt das harmon. Gerüst,
in der 1. Hälfte mit prägnanten
Abwärtsgängen, in der 2. Hälfte
durch Ostinato-ähnliche
Mittelstimmen in rascher
Bewegung und kleinen
Intervallschritten

Var. 4

Cantus firmus-Variation mit Elementen
einer Charaktervariation:
das Thema erscheint mehrfach
unverändert, abwechselnd
mit frei variierenden Abschnitten, im
2. Teil rechts mehrfach eine
charakteristische Doppelschlag-Verzierung
links meist Sechzehntelläufe in kleinem
Intervallrahmen als kontrapunktisches
Motiv, im 1. Teil meist in Staccato-Artikulation,
im 2. Teil im Legato

Charaktervariation:
Tongeschlechtswechsel nach Moll,
Sechz.-Triolen umspielen das
harmon. Gerüst,
in der 1. Hälfte dominieren rasche
Abwärtsgänge, nun
abwechselnd in beiden Händen,
Staccato-Artikulation häufig,
als zusätzliche pianistische
Komplikation der raschen Läufe,
2. Hälfte mit charakteristischen
Tonrepetitionen in den Sechz.-Triolen

Var. 5

Charaktervariation:
rechts Umspielung des harmon.
Gerüsts (teils verändert) in
Akkordbrechungen und Sechz.-Triolen
mit engem Tonumfang

Charaktervariation:
das harmon. Gerüst ist
vereinfacht, so dass die gleichen
Harmonien länger gültig bleiben
und längere Steigerungen über
identischem Akkordgerüst
ermöglichen, synkopisch

nachschlagende Akkorde rechts und links (dort arpeggiert, als Janitscharen-Effekt⁷³⁹) in stärkerer Dynamik (bis *ff*) dominieren, der Anfang der 2. Hälfte kontrastiert durch leisere Dynamik und Portato-Artikulation von Sechzehntel-Intervallpassagen

Var. 6

Charaktervariation:
aus dem Themenkopf wird ein Motiv (Aufwärtssprung mit Auftakt) zitiert; in der 2. Hälfte wird das Anfangsmotiv der 2. Themenhälfte (Abwärtssprung mit Auftakt) zitiert; die linke Hand bringt fast durchgehend Sechzehntel-Umspielungen des harmon. Gerüsts; nach letzter Fermate erscheint eine kurze, intensivierende Kadenz

Cantus firmus-Variation:
zum fast unveränderten Thema in der re. Hand tritt in der Unterstimme der li. Hand eine Achtel-Melodie mit mehrfach auftretendem Sprung sowie Vorschlagsnoten, die den Charakter der Var. bestimmen; die Mittelstimme umspielt meist in rascher 32tel-Bewegung das harmonische Gerüst

Var. 7

Charaktervariation:
über dem vereinfachten harmon. Grundgerüst steht eine Sechz.-Bewegung mit wiederholten arpeggierten Akkorden (in kleinen Noten gesetzt), in starker Dynamik (bis *ff*), neben mehrfachen Vorschlagsnoten (als Kontrast in *p*-Dynamik), als Janitscharen-Effekt (s. o.), wie in Streichers Var. 5, am Schluß eine kurze Coda in einheitlichem Satz

Charaktervariation:
Tempo- und Ausdruckswechsel durch Molto Adagio, freies Umspielen des harmon. Gerüsts in kleinen Notenwerten (jedoch mit zusätzlichen Akkorden), mit kurzen Zitaten aus dem Themenanfang, zu Anfang beider Teile, zahlreiche Verzierungen (Triller, Doppelschläge, Vorschlagsnoten), improvisatorischer Grundcharakter

Var. 8

–
(nur 7 Variationen)

Cantus firmus-Variation:
wie in Var. 2 in der re. Hand fast unverändert das Thema über neuer Begleitstimme in durchgehender Sechzehntelbewegung, jedoch mit langer Coda ab T. 154: ähnlich der Solokadenz eines Klavierkonzertes wird in der Coda mit Motiven des Themas

⁷³⁹ Vgl. „Janitscharenmusik“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 254.

improvisatorisch
gearbeitet, mit zunehmender
Steigerung in langen, virtuosen
Intervallpassagen, Läufen in
beiden Händen und
Doppeltrillern; den Abschluss
bildet ein Zitat des Themas,
allerdings verkürzt und in leiser
Dynamik, schließlich auch ein
imitatorisches Zitat der ersten
beiden Takte des Themas, nun in
der linken Hand (gleichsam wie
der Scheineinsatz in einer Fuge),
jedoch sogleich abgebrochen
durch neue, kontrastierende
Schlußakkorde in forte-Dynamik.

Sonate F-Dur (StreiWV 302)

3 Sätze: Allegro (4/4-Takt, Tonart F-Dur, Gesamtlänge 208 Takte), Adagio con espressione (2/4-Takt, Tonart b-Moll, Gesamtlänge 65 Takte), Rondo, Presto assai (2/4-Takt, Tonart F-Dur, Gesamtlänge 314 Takte).

Die drei erhaltenen (und nachweisbaren) Sonaten J. A. Streichers (in C, F, und Es) sind alle dreisätzig. Bei zwei der Sonaten (in C und F) ist dabei der Schlußsatz in Rondoform, in einer Sonate (in Es) ist der dritte Satz jedoch ein Variationszyklus, der ein (wohl bereits früher komponiertes) Variationswerk J. A. Streichers (die *XII Variaziones* Es-Dur, StreiWV 306) nur wenig verändert wieder verwendet.

Die langsamen Sätze sind stets dreiteilig (in a-b-a'-Form), die Kopfsätze in konservativ-frühklassischer Sonatenhauptsatzform mit geringem motivischem und harmonischem Spektrum, schlichter aber einprägsamer Themenbildung und ausgedehnten Läufen und Passagen. Stilistisch und formal sind sich Streichers Sonaten innerhalb der angenommenen (und wahrscheinlichen) Entstehungsfolge der Sonaten (C, F, Es) ähnlich und zeigen (außer der zunehmenden Ausdehnung an Takten) keine wesentliche kompositorische Weiterentwicklung.

Die 1793 komponierte und am 1. Januar 1794 abgeschlossene *Sonate F-Dur* (StreiWV 302)⁷⁴⁰ (s. Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke) ist vermutlich nach der *Sonate C-Dur* (StreiWV 301) und vor der *Sonate Es-Dur* (StreiWV 303) entstanden.

Da Streicher erst im Laufe des Jahres 1794 nach Wien zog (wo er im Umkreis der Wiener Klassiker wirkte und mit Beethoven eng befreundet war, s. Biografie), ist sein persönliches (und möglicherweise musikalisch prägendes) Umfeld vor 1794 in München zur Zeit der Entstehung der Sonate die jüngere Generation der Mannheimer Schule. So überrascht auch nicht, dass frühklassische Elemente (s. Analyse) und Effekte der Mannheimer Schule in den Ecksätzen häufig sind: kontrastierende Dynamik

⁷⁴⁰ Vgl. auch: Christoph Öhm-Kühnle, „Vorwort“, in: GA 2, S. [2].

auf kleinem Raum (1. Satz, T. 65-68, T. 87-91; 3. Satz, T. 16ff, etc.), lange Crescendi bei langsamem harmonischem Tempo (1. Satz, T. 69-72, T. 75-78, T. 191-197, etc.) und mehrfache Vorschlagsnoten-Motive (1. Satz, T. 36-39, T. 87 u. 89, T. 97 u. 99, T. 131-134; 3. Satz, T. 41-52, T. 127-132, T. 218-226, etc.). Thematische Verwandtschaften innerhalb der verschiedenen Sätze der Sonate, wie sie beispielsweise in Beethovens Sonatenschaffen von elementarer Bedeutung sind, sind in Streichers *Sonate F-Dur* (StreiWV 302) ausnehmend gering. Allein zwei Elemente verbinden nahezu alle Themen, die in dieser Sonate auftreten (außer in einzelnen Episoden des letzten Satzes): die Themen sind auftaktig und beginnen mit charakteristischen Aufwärtssprüngen. Hierbei sind die Themen der beiden Ecksätze besonders nahe verwandt, da sie – bei identischer Tonart – sogar das identische Intervall im Aufwärtssprung aufweisen: die Quarte C – F, also zugleich die harmonische Folge Dominante-Tonika. In den Ecksätzen wird durch diese Themenbildung jeweils der fließendbewegte Eindruck, der auch durch die Satzbezeichnungen angezeigt ist (*Allegro* bzw. *Presto assai*), unterstrichen. Diametral anders ist der Effekt dieses Aufwärtssprunges im langsamen zweiten Satz (im Themenkopf des ersten Themas), durch die Molltonalität und die Satzbezeichnung *Adagio con espressione*, die einen ausdrucksvollen, langsamen Vortrag verlangt. Die für Streichers Originalwerke typische, gesangliche und prägnante Melodik des Themas erhält durch diesen Sprung über eine kleine Sexte aufwärts, der an die musikalisch-rhetorische Figur *exclamatio* erinnert (die noch 50 Jahre vor der Entstehung dieser Sonate fester Wissensbestandteil zahlreicher Theoretiker und Komponisten war⁷⁴¹ und möglicherweise auch weiterhin in dieser Bedeutung überliefert wurde), einen emphatischen Charakter.

Die Gegensätzlichkeit der Themen des ersten Satzes entspricht der häufig in Erscheinung tretenden Art und Weise in klassischen Sonaten⁷⁴²: mindestens zwei, im Charakter gegensätzliche Themenkomplexe auf verschiedenen tonalen Ebenen (Hauptsatz: Tonika; Seitensatz: Dominante). Der verwendete Tonumfang (Kontra F bis f^{'''}) nutzt die Gegebenheiten der Hammerflügel der Zeit vollständig aus⁷⁴³.

Formale Analyse

Der erste Satz (*Allegro*) stellt in T. 1 (mit Auftakt) bis 12 in der Grundtonart das in verhaltenem Ausdruck stehende (mit *dolce* bezeichnete), zwölftaktige Hauptthema (Hauptsatz) vor: als charakteristischen Themenkopf enthält es eine absteigende Melodie in Viertel- und Halbe Noten-Oktaven (überwiegend als gebundene Zweitongruppen) mit Triller-Auftakt, über einen weitgespannten Ostinato-Bass in Achtelnoten-Akkordbrechungen (basierend auf der Note F). Das Thema ist in drei Viertaktgruppen gegliedert, wobei die ersten beiden zunächst nach ihrer melodischen und harmonischen Struktur als Vordersatz und Nachsatz erscheinen, jedoch sofort erneut in den Dominantseptakkord C7 führen, und erst durch die letzte Viertaktgruppe, die eine leicht veränderte Version der zweiten Gruppe ist, dauerhaft auf den Grundton der Tonika zurückgeführt wird (so dass die Gliederung der Themas als die Taktgrup-

⁷⁴¹ Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1997, S. 150ff.

⁷⁴² Vgl. „Sonatensatzform“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 173.

⁷⁴³ So baute Nannette, mit der J. A. Streicher bereits während der Zeit der Komposition dieser Sonate eng befreundet war, nach der Übernahme der Firma Stein (nach dem Tod ihres Vaters) im Jahr 1792 Instrumente mit einem Tonumfang von höchstens Kontra F bis f^{'''}, s. Alexander Langer, S. 22.

pen a, b, b' resultiert). In der zweiten und dritten Taktgruppe des Themas erscheint erneut der Auftakt mit Triller (bzw. Doppelschlag in der letzten Taktgruppe) sowie die in Oktaven gesetzte Melodie, die nun jedoch überwiegend aufwärts tendiert (nur für einen halben Takt in T. 7 und T. 11 sowie zum Schluß jeder Viertaktgruppe wird die Melodie abwärts geführt). Die Begleitung dieser Viertaktgruppen, die noch immer in Achtelnoten steht, kontrastiert nun zu den ersten vier Takten des Themas durch einen engeren Tonumfang und das Auflösen des Ostinatos, bei zwei neuen Motiven: eine eintaktige (wiederholte) melodische Linie in Terzparallelen in T. 5f. und 9f. sowie ein einstimmiges Achtelnoten Motiv in Intervallsprüngen in T. 7 und 11 (sowie in T. 8 mit einer kurzen, einstimmigen Überleitung in Achtelnoten).

Eine längere Überleitung (T. 12-41) bringt in T. 20 (mit Auftakt) bis 24 erneut den Kopf des Hauptthemas (nun etwas verändert und modulierend nach C); ab T. 25 wird der Themenkopf auf neue Art weitergeführt, bei überwiegend nur einstimmiger Melodik. Die Überleitung moduliert im weiteren Verlauf überwiegend in Sechzehntel-Läufen über Achtelnoten-Akkordbrechungen über die harmonischen Zentren C, D, a, F und G nach C.

Das zweite Thema (Seitensatz, T. 41 bis 49) steht in der Dominante C und moduliert in die Doppeldominante G. Das eigenwillige Thema, überwiegend in leiser pianissimo- und piano-Dynamik gehalten, ist wie das Hauptthema auftaktig, bringt jedoch als Themenkopf nachschlagende, synkopische Achtelnoten-Akkorde (die an den Satz Nr. XXI der Ballettmusik Streichers erinnern, s. o.) in homophonem Satz, auf den schwachen Taktzeiten. Auch der Nachsatz des zweiten Themas (T. 46 mit Auftakt bis 49) enthält Synkopen, die zudem durch Aktzente betont sind.

Die Fortführung (T. 49-57) steht in C und bringt das Seitenthema nur leicht verändert wieder (bei vertauschten Stimmen im Themenkopf). In T. 57-86 erscheint die Schlußgruppe, die überwiegend in der Dominante C steht, bei kurzen Ausweichungen nach A, d, G und C in T. 65-68 und zu einem harmonisch auffallenden, verkürzten Septnonakkord (ein in dieser Sonate häufig auftretendes harmonisches Stilmittel, s. u.) auf D in T. 73f. Die Motivik der Schlussgruppe wird durch steigende Intervallketten in Sechzehntelnoten aus Sexten und Terzen und Sechzehntel-Akkordbrechungen dominiert (teils mit eingefügten Wechselnoten), bringt jedoch zusätzlich neue Motive, die im weiteren Verlauf wieder erscheinen, wie eine wiederholte, rasche Akkordbrechung auf gleichbleibenden (bzw. sich gelegentlich nur leicht verändernden) Akkorden in kräftiger Dynamik (*f* bzw. *ff*) mit sofort folgendem, kontrastierendem Sechzehntellauf in leiser Dynamik (*p*) in T. 65-68 (später wiederkehrend in der Reprise in T. 181-184). Pianistisch anspruchsvolle Doppeltriller (zum Teil ausnotiert, in T. 69-72) steigern die Schlussgruppe weiter, führen jedoch ab T. 82 (mit Auftakt) bereits in ein synkopisches Motiv in leiser Dynamik, das aus dem Nachsatz des Seitenthemas (T. 46 mit Auftakt bis 49) entwickelt ist, hier jedoch nur in eintaktiger Form vorgestellt wird (der gleichsam eine verkürzte Reminiszenz des Seitenthemas ist), jedoch sogleich in der Durchführung aufgegriffen und ausgebaut wird.

Die Durchführung in T. 87 (mit Auftakt) bis T. 134 bringt das in den letzten Takten der vorangehenden Schlussgruppe kurz vorgestellte Motiv nun wiederholt in ausweiteter, zweitaktiger Form, zunächst in c-Moll. Die Durchführung moduliert im weiteren Verlauf über c, g, A (ab T. 91 in rascherer, etwa halbtaktiger Folge die Harmonien: d, g, C, F, B, g, A, d, verkürzter Septnonakk. auf D, dann d und E7) nach

A (nun wiederholt im Wechsel mit d). In T. 102 (mit Auftakt) erscheint der Vordersatz des Seitenthemas (modulierend von d nach A), nachfolgend wird weitgehend mit motivischem Material des Seitenthemas gearbeitet, vor allem dem synkopischen Kopfmotiv aus Achtelnoten mit nachschlagenden Akkorden (hier nur als zweistimmige Intervalle auftretend). Nach dem längeren Erscheinen des Seitenthemas von T. 102 bis T. 105 werden von T. 106 an in rascher Folge mehrere Harmonien durchschritten: D g, c, F, B, Es, erneut ein verkürzter Septnonakkord (auf D), D, g, c, F, B, und g. Ab T. 126 festigt sich dann die Dominante C, als Vorbereitung der Reprise in der Grundtonart (die ab T. 135 erscheint).

Die Reprise (T. 135-197) in der Grundtonart F bringt (neben kurzen Aufenthalten in Dominante und Subdominante) während der Wiederholung der Schlussgruppe erneut eine kurze Ausweichung zu dem bereits früher aufgetretenen verkürzten Septnonakkord auf D, sowie nach g und C7 in T. 181-184. Das Seitenthema steht in der Reprise nun nicht mehr in der Dominante sondern in der Tonika F und moduliert in die Dominante C, die jedoch sogleich wieder verlassen wird zurück zur Grundtonart führt. Die Coda (T. 197-Schluß) bringt das Hauptthema des Satzes in verkürzter Form und mit anderer Weiterführung und wechselt harmonisch zwischen Tonika und Subdominante (als die Harmoniefolge F, B, F, B, F), außer kurzen Dominant-Tonika-Wechseln in den Schlussakkorden des Satzes.

Der zweite Satz der Sonate (nun in der Mollsubdominante b) ist als *Adagio con Espressione* bezeichnet und bringt ein ausdrucksvolles, modulierendes achttaktiges (periodisch gegliedertes) Thema in der Mollsubdominante, dessen Vordersatz (T. 1 mit Auftakt bis 4) von absteigenden Sextparallelen (mit einer kleinen Sexte aufwärts als Auftakt) und aufsteigenden Terzparallelen bestimmt wird. Der Nachsatz des Themas (T. 4 bis 8) wird durch Aufwärtssprünge (in wechselnden Intervallen) der Auftakte bestimmt und moduliert in die Dominante zur Tonart des Satzes, F-Dur.

Der Satz ist insgesamt dreiteilig angelegt (a/b/a'). Teil a ist in sich ebenfalls dreiteilig: T. 1-8 bringt das erste Thema des Satzes (in Tonart b), Teil 2 (T. 9 mit Auftakt bis 16) bringt erneut Thema 1, in vor allem durch die Harmonik und eingefügte kleine Läufe veränderter Form (in b, jedoch nun nicht modulierend nach F, sondern endend in b). Der dritte Teil (T. 16-26) wendet sich in (durch immer leicht veränderte Wiederkehr kurzer Motive) improvisatorisch erscheinenden, reich ornamentierten Längen über schlichter Akkordbegleitung sogleich nach Des und moduliert über As, des, Es, As, b, Des und Es schließlich über eine virtuose Kadenz nach As, wobei die scheinbare neue Tonika als Dominante umgedeutet wird und nach Des als Tonart des zweiten Themas (T. 26-28) zurückführt.

Der mit dem zweiten Thema beginnende zweite Großteil des Satzes (Teil b) ist zweiteilig: T. 26-30 bringt Thema 2 (in Des, modul. nach des), T. 30-50 bringt harmonische Entwicklungsarbeit (modulierend über des, ges, Des, Ges, As und Des nach F) bei weitgehend neuer Motivik der Oberstimme mit reicher Ornamentik und längeren synkopierten Abschnitten. In T. 42 bis 46 im mittleren Großteil des Satzes tritt außerdem ein drittes Thema auf (in Des, modulierend nach F), das durch eine vorangehende Kadenz mit langem Triller angekündigt wird. Von T. 46 bis 50 erscheinen erneut improvisatorische, unregelmäßig wirkende Läufe über ruhigen Begleitakkorden sowie eine Überleitung zum Wiedereintreten des ersten Themas.

Der dritte Großteil des Satzes (Teil a') ist zweiteilig: in T. 50-57 erscheint erneut Thema 1 (wieder in b, endend in der Dominante F). In T. 58-65 (Schluss) erscheint eine Coda, die in reichhaltiger Harmonik nach b moduliert, über: Ges, b, einen verminderten Septakkord auf e, dann b, F7, b, einen Neapolitanischen Sextakkord, F7, b, erneut einen Neapolitanischen Sextakkord, F7 und b nach F7.

Der dritte (und letzte) Satz der Sonate, *Rondo. Presto assai*, ist als Sonatensatzrondo komponiert: es ist kein Kettenrondo (wie etwa die Sätze Nr. I und Nr. VIII in Streichers Ballettmusik, s. o.), sondern eine Mischform aus Rondo und Sonatenhauptsatz, vor allem da die mittleren Episoden (so ab T. 148 mit Auftakt), wie in der Durchführung eines Sonatenhauptsatzes, intensive Entwicklungsarbeit der Motive und Tonarten aufweisen (Couplet d in T. 148 mit Auftakt bis T. 178 wird durch folgende Harmonien geführt: F, C, d, verkürzter Septnonakkord auf E, a, E, d, C, g, A, d, g und A). Der Satz steht in der Grundtonart der Sonate, F-Dur.

In T. 1-16 tritt wiederholt das Ritornell auf (in der Grundtonart F), wobei das Thema des Ritornells sich von T. 1 bis 8 (5. Sechzehntel) erstreckt. Der fließende Charakter des Themas in durchgehender Sechzehntelnoten-Bewegung und mit nur wenig harmonischem Wechsel entspricht dem fließend-virtuosen Charakter vieler Schlusssätze klassischer Sonaten. Die Unterstimme bringt eine Gegenstimme, die – wie das Thema des Ritornells – zunächst überwiegend einstimmig ist. Die thematische Verwandtschaft des Ritornells mit der Mehrzahl der Themen in dieser Sonate liegt im auftaktigen Anfang mit Aufwärtssprung. Der Abschnitt von T. 8 bis 16 enthält eine (durch die nun in Oktaven stehende Begleitung) intensiviertere und leicht veränderte Wiederholung des Ritornells.

In T. 16-28 erscheint die dem Thema nahe verwandte Episode b (in F, modul. nach C), dazu identische Notenwerte in Oberstimme und Begleitung aufweist und einen ähnlichen, fließenden Charakter wie das Ritornell hat. Ab T. 28-33 erscheint eine schlichte (einstimmige) Überleitung, die von C zurück nach F moduliert. In T. 34-41 erscheint erneut das Ritornell (in F), nur unwesentlich verändert.

T. 41-57 bringt eine neue und kontrastierende Episode, die Episode c (in F und C, endend auf G, der Dominante zur Tonart der folgenden Episode). Diese Episode c enthält in der Oberstimme Material aus Satz Nr. XXI (T. 24ff.) in Streichers Ballettmusik (eine Zweitaktgruppe mit jeweils punktierter Viertelnote und Achtelnote mit Vorschlag sowie ein nachfolgender Takt in vier Achtelnoten) und könnte (wie auch in anderen Fällen, so dem ersten Teil von Satz Nr. XIV des Balletts, der sich nur leicht verändert in Streichers Variationen G-Dur, Op. 2, wiederfindet) aus den vielseitigen musikalischen Ideen Streichers in der Ballettmusik entstanden sein. Auch der Themenkopf aus Satz I des Balletts findet sich in dieser Episode diminuiert wieder (in T. 44 bzw. 52 der Episode), ebenso wie der Themenkopf (T. 13) des zweiten Teils von Satz XXI des Balletts.

In T. 57-73 tritt die Episode d auf (in C, G, a, G, a, C), in der die letzten fünf Noten des Ritornells (eine kreisende Sechzehntelbewegung mit abgesetzter Staccato-Schlussnote) identisch enthalten sind, die jedoch erstmals in diesem Satz einen Ostinatobass in Achtelnoten (auf c) aufweist. In T. 73-98 erscheint Episode e (in C, im Wechsel mit G, sowie d und C), die in der Oberstimme sehr der Schlussgruppe des ersten Satzes der Sonate verwandt ist (Sechzehntelnotenfolge von abwechselndem Intervall und Einzelnote in der rechten Hand) in T. 57 bzw. 59 des ersten Satzes).

Von T. 98 bis 99 erscheint eine kurze, einstimmige Überleitung die von C zurück nach F moduliert. In T. 100 (mit Auftakt) bis 112 folgt Episode f (in F und C), mit einem Kopfmotiv der Oberstimme, das ertsmals in diesem Satz in längeren Notenwerten steht. In T. 112 bis 119 erscheint eine Überleitung (in F) mit Material aus dem Ritornell (augmentierte Oberstimme und vertauschte Notenwerte der beiden Hände), die nahtlos und elegant in das Ritornell führt.

In T. 119 bis 127 tritt wieder das Ritornell auf (in F), erstmals in *ff*-Dynamik (und damit einen ersten Höhepunkt der Dramaturgie dieses Satzes kennzeichnend), erneut mit nachfolgender Episode c, die von T. 127 bis 135 erscheint (in F, modulierend nach d, endend auf Dominante A). Es folgt eine Zäsur durch eine Generalpause mit Fermate. In T. 135 bis 147 erscheint die neue, durch erstmalig in diesem Satz auftretende, grundlegende Molltonalität einer Episode und akkordischen Satz, sehr kontrastierende Episode g (in d, modulierend über A, D, g, C, F, g, nach C).

In T. 147-178 tritt wieder Episode d auf, jedoch nun ausgeweitet und stark Durchführungs-ähnlich, in den (für diesen Satz) abwechslungsreichen Harmonien F, C, d, einem verkürzter Septnonakkord auf E, sowie a, E, d, C, g, A, d, g und A. In T. 178 bis 179 erscheint eine Überleitung, die von A nach d moduliert. Nach einer kurzen Überleitung in T. 178 und 179 (die erneut von A nach d moduliert) erscheint in T. 180 bis 192 wieder die Moll-Episode g (in d, D, g, d und nun modulierend nach A, der Dominante zum nachfolgenden d). In T. 193 bis 218 tritt wieder das Ritornell auf (nun in d, modulierend nach F), erneut mit der nachfolgenden Episode c, die in T. 218 bis 235 erscheint (in F, endend auf der Dominante C). In T. 236 bis 251 tritt die Episode d auf (nun in F, C, d, C und d, endend auf der Dominante C). In T. 252 bis 276 erscheint wieder die (der Schlussgruppe des ersten Satzes verwandte) Episode e, nun in F, g, endent auf der Dominante C. In T. 277 bis 295 erscheint wieder das Ritornell (in F, B, d, C, F). In T. 295 bis 304 tritt erneut Episode c nach dem Ritornell auf (in F). In T. 304 bis 314 (Schluß) erscheint eine abschließende Coda mit eigenem melodischem Motiv (in F).

Die enge motivische Verwandtschaft der Sonate mit der Ballettmusik Streichers, die nur ein Jahr zuvor vollendet wurde (so wie die Ballettmusik auch mit Streichers Variationen G-Dur, Op. 2, verwandt ist, s. o.), lässt unter anderem darauf schließen, dass Streicher (wie u. a. auch Beethoven) Skizzenbücher geführt haben könnte, in denen er kompositorische Einfälle notierte und mehrere Kompositionen simultan entwickelte.

Schematische Darstellung der formalen Abläufe und Tonarten

(es wird wegen der nur geringen Unterschiede wiederkehrender Teile darauf verzichtet, Varianten von Ritornell und Episoden zu kennzeichnen; aufgrund der leicht erkennbaren Anfänge der Motive werden auftaktige Einsätze nicht im Einzelnen gekennzeichnet)

Satz/Tempobezeichnung/ Takt	Gliederung	Tonarten (hier nur die eindeutigen harmonischen Zentren)
1. <i>Allegro</i>	Sonatenhauptsatzform	F
T. 1-86 davon:	Exposition	

T. 1-12 T. 12-41	Hauptsatz (1. Thema) Überleitung	F moduliert über C, D, a, F, G, nach C
T. 41-49 T. 49-57 T. 57-86	Seitensatz (2. Thema) Fortführung Schlußgruppe	C (modul. nach G) C C (neben eintaktigen Aufenthalt in Doppel- dominante G und Tonika F eine kurze Ausweichung nach A, d, G und C in T. 65-68 und zu verkürztem Septnonakk. auf D in T. 73f.)
T. 87(+A.T.)-134	Durchführung	c, g, A, (ab T. 91 in rascher, etwa halbtaktiger Folge d, g, C, F, B, g, A, d, verkürzter Septnonakk. auf D, d, E7), A und d im Wechsel, D, dann in rascher Folge: g, c, F, B, Es, verkürzter Septnonakk. auf D, D, g, c, F, B, g, C
T. 135-197	Reprise	F, C, F (neben eintaktigen Aufenthalt in Sub- dominante B und Dominante C eine kurze Ausweichung nach verkürztem Septnonakk. auf D, sowie nach g und C7 in T. 181-184)
T. 197-208 (Schluß)	Coda	F, B, F, B, F
<i>2. Adagio con Espressione</i>		
dreiteilig (a/b/a')		
Teil a:		
T. 1-8	Thema 1	b (modul. nach F)
T. 8-16	Thema 1 (verändert)	b
T. 16-26	motivische Entwicklungsarbeit mit Elementen aus Th. 1	modul. nach Des, As, des, Es, As, b, Des, Es, nach As
Teil b:		
T. 26-28	Thema 2	Des (modul. nach As)
T. 29-50	motivische Entwicklungsarbeit	Des (modul. über As, Des, des, ges, Des, Ges, As, Des nach F)
Teil a':		
T. 50-57	Thema 1	b (endet in Dominante F)

T. 58-65 (Schluss)	Coda	modul. nach b über: Ges, b, verminderten Septakk. (auf e), b, F7, b, Neapolit. Sextakk., F7, b, Neapolit. Sextakk., F7, b, F7
3. <i>Rondo. Presto assai</i>	Sonatensatzrondo	F
T. 1-16	a (Ritornell) (Thema: T. 1-8 [5. Sechzehntel])	F
T. 16-28	Episode b	F, modul. nach C
T. 28-33	Überleitung	modul. von C nach F
T. 34-41	a (Ritornell)	F
T. 41-57	Episode c	F, C (endet auf Dominante G)
T. 57-73	Episode d	C, G, a, G, a, C
T. 73-98	Episode e	C (im Wechsel mit G), d, C
T. 98-99	Überleitung	modul. von C nach F
T. 99-112	Episode f	F, C
T. 112-119	Überleitung mit Material aus Ritornell (vertauschte Notenwerte bei identischer Struktur)	F
T. 119-127	a (Ritornell)	F
T. 127-135	Episode c (danach Fermate)	F, modul. nach d (endet auf Dominante A)
T. 135-147	Episode g	d, modul. über A, D, g, C, F, g, nach C
T. 147-178	Episode d	(durchführungsartig) F, C, d, verkürzter Septnonakk. auf E, a, E, d, C, g, A, d, g, A
T. 178-179	Überleitung	modul. von A nach d
T. 180-192	Episode g	d, D, g, d, A
T. 193-218	a (Ritornell)	d, F
T. 218-235	Episode c	F (endet auf Dominante C)
T. 236-251	Episode d	F, C, d, C, d (endet auf Dominante C)
T. 252-276	Episode e	F, g, C
T. 277-295	a (Ritornell)	F, B, d, C, F
T. 295-304	Episode c	F
T. 304- 314 (Schluss)	Coda	F

DOKUMENTE ZU STREICHERS MUSIKALISCHER AUFFASSUNG

Nekrolog [für Nannette Streicher]⁷⁴⁴

Am fünften Juni 1833 erschien, einige Monate nach Nannette Streichers Tod, in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* der Nachruf auf Nannette, verfasst von J. A. Streicher (Streicher war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung jedoch bereits selbst verstorben). Streicher wird als Autor des Nekrologs nicht genannt und nur in dritter Person erwähnt, auffallend ist auch die knappe und zurückhaltende Beschreibung, wenn es seine eigene Person betrifft. Eindeutig festgestellt wird seine Autorschaft des Nekrologs allerdings im später auf *seinen* Tod verfassten Nachruf in der *AmZ*,⁷⁴⁵ in dem gleich zu Anfang auch der Nekrolog für Nannette erwähnt wird und Streicher als dessen Autor genannt wird⁷⁴⁶. Für Streichers Autorschaft spricht zudem, dass er im Nekrolog Nannettes pianistischen Fähigkeiten ausgesprochen viel Raum einräumt.

Ogleich der Nachruf für Nannette eigentlich eine Beschreibung von Nannette Streicher und ihrem Wirken darstellt, so enthält er zugleich indirekt auch Aussagen über den Verfasser, also J. A. Streicher, und erlaubt Einsicht in dessen persönliche Auffassungen.

Einer der deutlichen Schwerpunkte im Nekrolog liegt in Nannettes pianistischer Tätigkeit und Begabung⁷⁴⁷. Die Beschreibung lässt Schlüsse nicht nur auf Nannettes Talent in der Musik zu, sondern auch auf die Wahrnehmung und Qualitätskriterien J. A. Streichers, da er eine charakteristische Terminologie verwendet, die also in seiner eigenen musikalischen Vorstellungswelt beheimatet war (und auch in seiner Schrift *Kurze Bemerkungen* [...] ⁷⁴⁸ in Erscheinung tritt, s. u.), besonders fallen die Worte „Biegsamkeit“⁷⁴⁹ des Tones oder Instrumentes und „verhauchen“⁷⁵⁰ der Töne, sowie für geschmackvollen musikalischen Ausdruck der Begriff „gemildert“⁷⁵¹ (im Nekrolog steht in diesem Zusammenhang: „gemässigt“) als beiden Veröffentlichungen gemeinsame Begriffe auf. Im Nekrolog schreibt Streicher:

„Für diejenigen, welche unter Musik nicht ein Unzahl von Noten oder Schwierigkeiten verstehen, die durch blos mechanische Uebung überwunden werden können, sondern durch Töne ergötzt, erhoben, gerührt seyn wollen, war sie eine Klavierspielerin des ersten Ranges. Selbst den leichteren Compositionen aus ihrer Jugendzeit von Beeke, Kozeluch, Sterkel, Haydn, Mozart u. s. w. wusste sie eine Bedeutung, einen Reiz zu geben, der sie von ihrer vorteilhaftesten Seite darstellte und Schönheiten enthüllte, die ihre

⁷⁴⁴ [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher],“ in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp. 373-380.

⁷⁴⁵ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken,“ in: *AmZ* vom 12. Febr. 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 101-107.

⁷⁴⁶ A.a.O., Sp. 101.

⁷⁴⁷ [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher],“ in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp. 377f.

⁷⁴⁸ [J. A. Streicher], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien gefertigt werden*, Wien ¹1801, ²1802.

⁷⁴⁹ A.a.O., S. 4.

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ A.a.O., S. 19.

Verfasser selbst überraschten. Als in späterer Zeit Clementi, Cramer, Dusseck, Beethoven, Berg, Halm, Prinz Louis Ferdinand von Preussen auftraten und für das allmählig auf 5 ½ und 6 volle Oktaven erweiterte Pianoforte nun viel grossartiger und vollstimmiger schrieben; so waren es die zwey letzteren Autoren, deren Werke sie vorzüglich liebte und die ihrem Gefühle am besten entsprachen. Mit grösster Beharrlichkeit überwand sie die neuen und fremdartigen Wendungen dieser Dichter und war erst dann befriedigt, wenn sie solche in der Art sich zu eigen gemacht hatte, dass sie aus ihr selbst entsprungen schienen. Das Seltene ihres schönen Spiels bestand in der Ruhe, Deutlichkeit, Genauigkeit, in dem richtigen, gemässigten Ausdrucke, in dem unmerklichen Verschmelzen der Schattirungen, in dem Verhauchen der Töne, die eher aus dem biegsamsten Instrumente als aus dem Pianoforte zu kommen schienen; in dem Interesse, welches sie ihrem Vortrage zu geben wusste und wodurch der Zuhörer immer in Spannung erhalten wurde; in dem Streben, nie die Grenzen der Wahrheit zu überschreiten, sondern nur das Edle, in Herz und Gemüth Dringende sich zum Ziele zu setzen. Nicht flüchtige Eile, nicht absichtliches Zögern, nicht die Eitelkeit, als Spielerin glänzen zu wollen, störte den aufmerksamen Hörer; ein gänzlichliches Hingeben, das genaueste Anschliessen an die Tondichtung beseelte ihre Darstellung und erweckte Entzücken, Rührung oder Wohlgefallen. Nur solchen Eigenschaften konnte es gelingen, jede mehr oder minder zahlreiche Begleitung so ganz an sich zu fesseln, dass diese nach den ersten Tacten schon ihrem Vortrage sich anschloss und den Ausdruck nach dem ihrigen zu bilden suchte. – Dass es diesen so selten vereinten Eigenschaften gelingen musste, Wirkungen hervorzubringen, die sich der Erinnerung für immer einprägten, lässt sich nur aus der Richtigkeit und der naturgemässen Art ihrer Empfindung erklären. Auch wurde sie von einem Clementi, Haydn, Beethoven nach Jahren noch mit Beyfall dafür belohnt, dass diese grossen Meister ihre beste Dolmetscherin an ihr erhalten hatten.“

Weiter folgen Schilderungen ihrer Fähigkeiten als Sängerin⁷⁵², wobei Streicher besonders die Genauigkeit der „Auffassungsgabe der Worte“, die deutliche Aussprache und ihre „zarte“ (also zurückhaltende) Ausdruckskraft hervorhebt. Ausserdem schildert er Nannettes Schauspiel- und Rezitationskunst⁷⁵³, zwei sonst in den Quellen in Bezug auf Nannette nicht beschriebene Aktivitäten, auf die Streicher aber offensichtlich selbst Wert gelegt haben muss.

⁷⁵² [J. A. Streicher], „Nekrolog [für Nannette Streicher],“ in: *AmZ* vom 5. Juni 1833, 35. Jahrg., Nr. 23, Sp. 378.

⁷⁵³ A.a.O., Sp. 378f.

Im Jahr 1801 erschien in Wien J. A. Streichers Schrift *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien gefertigt werden* (StreiWV 401). Ab 1802, dem Jahr des Ausscheidens von Matthäus Andreas Stein aus dem Betrieb und Änderung des Firmennamens in *Nannette Streicher, geb. Stein*, wurden Exemplare mit verändertem Titel verbreitet, in welchem der Herstellerhinweis der Instrumente *den Geschwistern* bei sonst gleicher Seitenaufteilung gelöscht wurde und handschriftlich durch *Nannette Streicher, geb.* sowie unten auf dem Titelblatt von J. A. Streicher der autographe Autorenhinweis *von Andreas Streicher* ergänzt wurde (als unverändertem Nachdruck der Erstausgabe, bei der nur das Titelblatt modifiziert wurde). Eine neue Auflage erfolgte bereits im gleichen Jahr, nun auf dem Titelblatt datiert mit 1802, mindestens ein Exemplar mit Veränderung (Verkürzung) des ursprünglichen Herstellerhinweises ist erhalten⁷⁵⁵, jedoch noch ohne Ergänzung des neuen Firmennamens *Nannette Streicher*, also mit dem Titel *Instrumentenhinweis welche von Stein in Wien gefertigt werden*. Es kann somit sein, dass Matthäus Andreas Stein (der 1802 im Unfrieden aus der Firma schied, s. o.: Biografie, *Wien*) das Heft, das von Johann Andreas Streicher noch in der gemeinsamen Zeit verfasst wurde, ebenso als Beigabe zu seinen Instrumenten verwendete. Streichers Autorschaft der Schrift ist u. a. durch mehrere Briefe Streichers an Breitkopf & Härtel (zitiert im Jahrbuch von Breitkopf & Härtel von 1927) belegt⁷⁵⁶, auch durch einen Brief Elisabeth Bernhards an Streicher (s. u.) sowie durch den autographen Autorenhinweis Streichers auf dem Titelblatt mehrerer Exemplare der Schrift *Kurze Bemerkungen [...]* (so dem Exemplar der ÖNB).

Es handelt sich bei der Schrift um eine kurz gefasste Klavierschule (für Hammerflügel mit Wiener Mechanik konzipiert, insbesondere die seiner eigenen Firma, s. u.) und behandelt ebenso Gesichtspunkte der Wartung und Stimmung der Klaviere. Über das Stimmen werden nur wenige, grundlegende technische Aspekte, wie der nur gering auf die Wirbel ausübende Druck erläutert (hierzu sei angemerkt, dass ein Raubdruck der Schrift aus dem Jahr 1837 erhalten ist, der zusätzlich eine recht detaillierte Anleitung für eine Klavierstimmung enthält, allerdings verfasst vom Herausgeber des Raubdrucks, dem Klavierhändler und Klavierbauer Johann Kaneider, s. u.).

Eine ergiebige Beurteilung von Streichers Klavierschule ist am besten durch den Vergleich mit den ihm bekannten und mit großer Wahrscheinlichkeit vorliegenden Klavierschulen⁷⁵⁷ von Daniel Gottlob Türk⁷⁵⁸ (1789) und von Carl Philipp Emanuel Bach⁷⁵⁹ (1753 und 1762) anzustellen.

⁷⁵⁴ [J. A. Streicher], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien gefertigt werden*, erste Auflage Wien ¹1801, ²1802 (Faks.-Ausgabe der unveränderten Fassung der Erstausgabe, hrsg. und mit einem ausführlichen Vorwort von Christoph Öhm-Kühnle, Stuttgart, in Vorber.). Im Folgenden abgekürzt zitiert als *Kurze Bemerkungen*.

⁷⁵⁵ [J. A. Streicher], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Stein in Wien gefertigt werden*, 2. Auflage, Wien 1802 (Standort: StL Wien, Druckschriftensammlung, Signatur: A 37153).

⁷⁵⁶ Wilhelm Lütge, „Andreas und Nannette Streicher“, in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927, S. 66ff., besonders J. A. Streichers Brief vom 20. April 1803 aus Wien an Breitkopf & Härtel, a.a.O., S. 67.

⁷⁵⁷ In den erhaltenen Unterlagen von J. A. Streichers Buchhaltung wird die Anschaffung von Türks Klavierschule aufgeführt, vgl. Ladenburger, S. 37. Die geistige Nähe zu C. Ph. E Bach und sehr wahrscheinliche Kenntnis von dessen Schule ist belegt durch Streichers in *SF* mehrmals geäußerter Absicht, nach der gemeinsamen Flucht mit Schiller weiter

So zeigt der Vergleich mit Türks Klavierschule (die nur 12 Jahre vor Streichers Klavierschule erschien), dass ein wesentlicher Teil der bei Streicher angesprochenen Punkte in unterschiedlichem Umfang auch in Türks (detaillierterer) Schule enthalten ist, jedoch auf andere Weise (s. u.). Streicher behandelt in seiner Klavierschule insgesamt: klaviertechnische Aspekte des Fortepianospiels (also Bewegungsabläufe und Haltung), musikalische Aspekte (vor allem Tongestaltung, mithin der weitaus längste Abschnitt der Schrift), Aspekte des Verhaltens auf der Konzertbühne, Aspekte der Wartung der Instrumente sowie technische Grundlagen des Stimmens (nicht aber den akustischen Aspekt, wie die Intervall- und Schwingungsverhältnisse einer Stimmung selbst).

All dies wird anhand der Bauweise der Steinschen (ab 1802 Streicherschen) Hammerflügel (die zu der Zeit alle Wiener Mechanik hatten), anwendbar jedoch für alle Flügel mit Wiener Mechanik, erklärt und mit einer gestochenen Bildtafel illustriert (was auch einen der Gründe für die herausragende Wichtigkeit seiner Schrift innerhalb der frühen Klavierschulen darstellt, da Streicher zugleich herausragender Pianist, Klavierlehrer *und* Klavierbauer war sowie zum Freundeskreis L. v. Beethovens zählte).

Die klaviertechnischen Elemente, wie Sitz-, Arm-, Hand- und Fingerhaltung empfiehlt Streicher als: Arme locker an der Seite herabhängen lassen⁷⁶⁰ (der Abstand zum Klavier wird nicht beschrieben), der Unterarm soll vom Ellbogen an „mindestens einen Zoll“ (nach dem um 1800 in Wien verwendeten System heute entsprechend mindestens 2,6 cm⁷⁶¹) zum Griffbrett herabhängen⁷⁶², die Hand soll „natürlich, so wie sie am Arm gewachsen ist“⁷⁶³ auf den Tasten liegen, die mittleren drei Finger sollen so angezogen werden, dass ihre Spitze mit der des „natürlich gerade gehaltenen“ Dauerns eine Linie bildet⁷⁶⁴.

nach Hamburg zu reisen und dort Schüler C. Ph. E. Bachs zu werden (s. o.: Biografie, *Stuttgart*), vgl. Kraft, S. 49, sowie (Anmerkungen) S. 217.

⁷⁵⁸ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig u. Halle 1789, Faks.-Ausgabe, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel 1997 (im Folgenden abgekürzt zitiert als Türk; Angaben von Seitenzahlen gelten für die Faks.-Ausgabe). NB: der Originaltitel ist wie hier, die Faks.-Ausgabe verwendet einen historisierenden Titel, der alle K durch C ersetzt.

⁷⁵⁹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Faks.-Ausgabe mit den Ergänzungen der Ausgaben Leipzig 1787 und 1797, hrsg. v. Wolfgang Horn, Kassel 1994 (im Folgenden abgekürzt zitiert als C. Ph. E. Bach; Angaben von Seitenzahlen gelten für die Faks.-Ausgabe).

⁷⁶⁰ *Kurze Bemerkungen*, S. 6

⁷⁶¹ Die exakte Länge der Längenmaße, wie Fuß oder Zoll, war vor der Einführung des metrischen Systems je nach Region unterschiedlich, so daß die genaue Länge eines Zolls in Wien (also für J. A. Streicher) durchaus nicht mit der eines Zolls im Großraum Leipzig (der vermutlich für D. G. Türck maßgeblich war, da er in Halle bei Leipzig lebte) identisch war. Aus diesem Grunde waren zahlreiche Handbücher mit Umrechnungstabellen für Kaufleute in Umlauf (wie diejenigen von Gerhardt oder Nelckenbrecher, s. u.), durch die (in Kombination mit erhaltenen Messwerkzeugen der Zeit) heute die ungefähre Länge der originalen Maße zu ermitteln ist (vgl. Wolfgang Trapp, *Kleines Handbuch der Maße, Zahlen, Gewichte und der Zeitrechnung*, Augsburg 1996, S. 195f.). Das System der Längenmaße in Wien um 1800 basiert auf dem Wiener Fuß, dem heute umgerechnet 32,032 cm entsprechen (vgl. Trapp, a.a.O., S. 227, ausgehend vom Wiener Fuß im 18. Jahrhundert, der jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts nachweislich nur gering kleiner gemessen wurde, bis zu 31,610 cm, vgl. ebd.). Ein Wiener Fuß entspricht dabei zu Ende des 18. Jahrhunderts genau 12 Zoll (vgl. Johann Christian Nelckenbrecher, *Nelckenbrechers Taschenbuch der Münz-, Maß- und Gewichtskunde für Kaufleute*, 7. Auflage, Berlin 1793, S. 263, sowie M. R. B. Gerhardt, *Allgemeiner Contorist oder Neueste und gegenwärtiger Zeiten gewöhnliche Münz-, Maß- und Gewichtsverfassung aller Länder und Handelsstädte*, Bd. 1, Berlin 1792, S. 408), so daß einem Zoll heute 32,032 cm / 12 oder 2,67 cm entsprechen (gerundet auf zwei Stellen nach dem Komma).

⁷⁶² *Kurze Bemerkungen*, S. 7.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Ebd.

Türk beschreibt in der Einleitung (§ 41 bis 43) die Haltung am Klavier. Auffallende Unterschiede sind der hier höhere Sitz in Relation zum Griffbrett („mindestens einige Zoll“, also mindestens 4,7 cm⁷⁶⁵): ein ausgesprochen hoher Sitz, besonders angesichts der Mechanik vieler deutscher Hammerflügel dieser Zeit, die aufgrund der langsameren Repetition mehr Schwung beim Anschlag verlangten als heutige Instrumente. Auch in Anbetracht des geringen Tastengewichtes und der leichten Auslösung damaliger Instrumente im deutschen Raum scheint die hohe Sitzhaltung wenig sinnvoll, da durch die leichte Auslösung der Tasten ein besonders präziser Fingereinsatz und daher eine Fingerfixierung (also leichte Anspannung der Muskeln zur Feinsteuerung der Bewegungen) notwendig wird, um einen akkuraten Anschlag zu erhalten, was jedoch eher durch ein niedrig gehaltenes Handgelenk erleichtert würde (das wiederum nur bei einer *niedrigeren* Sitzhöhe ohne übermäßige Anspannung und Belastung des Bewegungsapparates Arm, Hand und Finger möglich ist).

Die Biegung der Finger wird bei Türk nicht gleichermaßen detailliert wie bei Streicher beschrieben, er erwähnt auch nicht die bis zur Daumenspitze herangezogenen mittleren drei Finger. Streichers Begriff „natürlich“ verwendet Türk im Zusammenhang mit der Haltung am Klavier nicht; im Vergleich mit Streicher scheint es sogar umständlich und konstruiert, wie Türk die Haltung der Arme beschreibt, die weder an den Körper herangezogen, noch weit vom Körper weg gebogen sein sollen – im Grunde ein ähnliches Resultat wie „natürlich“ am Körper herab hängende Arme, wie es Streicher formuliert.

Pflege und Wartung der Klaviere behandelt Türk ebenfalls, in Paragraph 44 bis 53 der Einleitung. Die Tongestaltung und der Anschlag am Klavier nimmt bei Streicher einen weitaus größeren Raum ein als bei Türk (und C. Ph. E. Bach), dies bildet sogar den Hauptteil von Streichers Klavierschule insgesamt (Türk handelt die Tongestaltung sehr knapp in § 52 bis § 66 des vierten Abschnitts ab) und ist einer der Gründe, weshalb die Klavierschule von besonderem Interesse ist. Beide behandeln außerdem das korrekte Verhalten auf der Konzertbühne, wobei die zurückhaltende, gemäßigte Mimik und Gestik bei beiden als das Ideal gesehen wird.

Die Nähe von Streichers pianistischer Technik zur Technik des Cembalospiels wird deutlich durch seinen Hinweis, Stärke des Tones eher als durch starken Anschlag durch Legatospiel zu erzielen, durch „[...] das nahe Aneinanderliegen der Töne, bey welchem das Ohr keinen Zwischenraum wahrnehmen kann.“⁷⁶⁶ Der Einsatz von Legato zur Klangverstärkung ist verwandt mit der Liaison, dem Überlappen von Noten durch verlängertes Aushalten ihres Notenwertes, war auf den Tasteninstrumenten des

⁷⁶⁵ Der Leipziger Fuß um 1800 (denn Türk lebte in Halle und wandte somit sehr wahrscheinlich das System an, das in dem ihm räumlich am nächsten liegenden Ballungszentrum verwendet wurde) war mit einer Länge von 9/10 (vgl. Nelckenbrecher, a.a.O., S. 112) des Rheinischen Fußes (dem heute nachweislich 31,3849 cm entsprechen, vgl. Trapp, a.a.O., S. 227, so daß der Leipziger Fuß umgerechnet 28,24641 cm Länge hatte) etwas kürzer als der Wiener Fuß und wurde ebenfalls in 12 Zoll geteilt (vgl. Nelckenbrecher, a.a.O., S. 112, sowie Gerhardt, a.a.O., S. 183), so daß sich heute eine umgerechnete Länge von 2,35 cm für einen Leipziger Zoll ergibt (gerundet auf zwei Stellen nach dem Komma).

⁷⁶⁶ *Kurze Bemerkungen*, S. 10. Michael Latham (in „The development of the Streicher firm under the leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1823“, in: *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums „Das Wiener Klavier bis 1850“ veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien vom 16. bis 18.10.2003*, hrsg. von Beatrix Darmstädter, Alfons Huber und Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 51f.) weist ebenfalls auf diesen Sachverhalt hin, dabei jedoch Streichers pianistische Auffassung durch den Vergleich der allgemein zu der Zeit üblichen Elemente des Klavierspiels (wie der ruhigen Sitzhaltung, die etwa auch Türk beschreibt, s. o.) irrig grundsätzlich auf Jean-Philippe Rameaus Cembalolehre zurückführend.

Barock eine gebräuchliche Art und Weise der Klangverstärkung⁷⁶⁷ und wurde auch von C. Ph. E. Bach in seiner Klavierschule beschrieben⁷⁶⁸.

Ebenfalls als Teil der Tongestaltung geht Streicher in sechs (teils mehrteiligen) Punkten auf die besondere Situation bei öffentlichen Vorspielen ein: als erstes solle der Pianist sich einen „sprechenden, sicheren Anschlag“ erarbeiten (bezeichnend ist, dass Streicher zur Beschreibung des idealen Anschlags und Vortrags mehrfach den Begriff „sprechend“⁷⁶⁹ gebraucht); als nächstes empfiehlt er den häufigen Konzertbesuch als Zuhörer, um die Tragfähigkeit des Klaviertons (auch im Piano) im Konzertsaal zu erleben und auf dieser Basis zu lernen, dass forcierte Lautstärke unnötig ist. Unter Punkt drei geht Streicher auf die Aufstellung der Orchesterinstrumente und des Flügels bei Klavierkonzerten ein⁷⁷⁰ (er betont dabei, dass diese Aufstellung besonders wichtig sei bei der Aufführung von Mozarts Klavierkonzerten): das Instrument solle dabei „einige Schuhe“⁷⁷¹ näher zum Publikum als die Orchesterinstrumente aufgestellt werden. Vom Publikum aus als nächste nach dem Flügel sollen die Violinen plaziert sein, danach die Bässe und dann die Bläser.

Allgemeine Regeln für die Konzertsituation (auch für solistische Auftritte) werden unter Punkt vier bis sechs aufgelistet: um den Klang nicht zu behindern, solle man das Notenpult und den oberhalb der Dämpfung liegenden Deckel vor dem Konzert heraus nehmen. Als fünften Punkt empfiehlt Streicher, keine Zuhörer nahe am Instrument zu platzieren.

Als sechsten Punkt nennt Streicher, dass man mit dem Spielen warten solle, bis es im Saal vollkommen ruhig sei; bei der Aufführung von Werken mit Orchester soll man vor eigenen Solostellen, ohne Rücksicht auf korrekte Pausen, so lange mit Einsatz warten, bis alle Instrumente verklungen sind; als Schlussabschnitt des sechsten Punktes erläutert Streicher dann ausführlich die sinnvolle Spannungsgliederung innerhalb eines Werkes und innerhalb eines gesamten Konzertes: zu Anfang sollten Ausdruck und Lebhaftigkeit gemäßigt sein; selbst bei früh auftretenden „brillantesten Passagen“⁷⁷² oder zu Anfang der Werke auftretenden „schönsten Stellen“ solle man sich zurückhalten, um „[...] das ganze Interesse des Vortrags auf das Ende zu sparen“⁷⁷³.

Streichers Schrift verwendet als eine weitere Besonderheit gegenüber den anderen Klavierschulen zur Veranschaulichung des idealen Klavierspiels eine ausführliche und bildhafte, oft geradezu karikierende Beschreibung eines schlechten Pianisten („Clavierwürger“⁷⁷⁴), gegenüber einer gleichermaßen ausführlichen Beschreibung seines Gegenpols, des vorbildlichen Pianisten (Streicher verwendet dem Stil der Zeit entsprechend bei der Beschreibung der Künstler in der gesamten Schrift nur die maskuline Form).

⁷⁶⁷ Christoph Öhm-Kühnle, *Musikalische Rhetorik in den Klavierwerken von J. S. Bach. Ein Handbuch*, Stuttgart 2006, S. 24.

⁷⁶⁸ C. Ph. E. Bach, Teil I, S. 126.

⁷⁶⁹ A.a.O., S. 13, 19, 26.

⁷⁷⁰ A.a.O., S. 26.

⁷⁷¹ Ebd. (gemeint ist das Längenmaß Fuß, s. o.).

⁷⁷² A.a.O., S. 27f.

⁷⁷³ A.a.O., S. 28.

⁷⁷⁴ A.a.O., S. 24.

Bei Türk (Vierter Abschnitt, § 60-62) wird ebenso wie bei Streicher (S. 27) als Grundlage für die richtige musikalische Gestaltung die Verinnerlichung des Ausdrucks eines Werkes hervorgehoben. In Türks Schule wird Agogik, Rubato und dem Erregen der Affekte beim Zuhörer um einiges mehr Raum gegeben als bei Streicher, was nicht zuletzt darin begründet liegt, dass Türk dem Empfindsamen Stil noch näher liegt als Streicher, trotz Streichers Verehrung für (den stilistisch dem Empfindsamen Stil zuzuordnenden) Carl Philipp Emanuel Bach. Die zeitlich vorangeschrittene Entwicklung seit den beiden früheren Schulen ist in Streichers Schule unter anderem in der bereits akzeptierten Verwendung des Daumens sichtbar, dessen Einsatz sowohl Türk als auch C. Ph. E. Bach noch verteidigen, bzw. ausdrücklich empfehlen. Einige inhaltliche Charakteristika von Streichers Klavierschule bezüglich Tongestaltung und musikalischer Gestaltung sind besonders auffallend, so verwendet Streicher die menschliche Stimme und die besten Blasinstrumente als Ideal und Vorbild für das Klavierspiel⁷⁷⁵; hier liegt auch das, der vorliegenden Arbeit im Titel vorangestellte Zitat begründet, welches in Streichers Klavierschule an eminenter Stelle auftaucht:

„Er weiß jeden Ton *singen zu lassen*, ohne sein Instrument anzustrengen; [...]“.⁷⁷⁶

Die Essenz von Streichers Klavierschule liegt jedoch in der Herleitung aller dort postulierten Richtlinien aus der Bauweise des Instruments, eine Verbindung die besonders ein begabter Lehrer und Pianist, der zugleich ein Klavierbauer ist, wie Johann Andreas Streicher, herstellen kann.

Zugleich diente die Schrift zur Werbung für die Steinschen (ab 1802 Streicherschen) Instrumente, denn mehrfach wird darin darauf hin gewiesen, dass nur mit diesen Instrumenten die beste musikalische Aufführung möglich ist.

Die Entstehungsgeschichte von Streichers Klavierschule kann durch eine briefliche Erwähnung der Schrift noch vor der Drucklegung beleuchtet werden, denn Lisette Bernhard bedankt sich in einem Brief an Streicher vom 11. Juni 1800⁷⁷⁷ für die übersandte „Beschreibung der *Forte=Piano's*“⁷⁷⁸, auf die sie dann weiter eingeht. Besonders von Interesse ist, dass sie im genannten Brief Hinweise gibt, die nachfolgend noch von Streicher aufgenommen und eingearbeitet wurden, denn sie schreibt insgesamt über die Klavierschule Streichers⁷⁷⁹ (alle Hervorhebungen sind original, erläuternde Ergänzungen des Autors stehen in eckigen Klammern, im Original durchgestrichene Worte sind durch < und > gekennzeichnet):

„Die Beschreibung der *Forte=Piano's* macht mir recht sehr viel Vergnügen, nur wünschte ich zu wissen ob es dennoch nicht möglich wäre, eine Beschreibung des *pianissimo's* zu machen, <oder> um den Leuten wenigstens eine *idée* davon zu geben?--
Ich werde eine Copie der Beschreibung des [recte: dem] F.p [-Händler] Hr. Weiss: überschicken, <da> es wird ihn gewiss freuen, wenn er sie liebt, denn

⁷⁷⁵ A.a.O., S. 3, 12, 13, 16, 17.

⁷⁷⁶ Die Hervorhebung ist im Original.

⁷⁷⁷ Brief Lisette Bernhards, geb. Kissow, aus Düsseldorf an J. A. Streicher in Wien vom 6./7. November 1800 (Standort: FAS, Signatur: Ber_03), vollständig abgedruckt bei Goebel-Streicher [u.a.], S. 88-93

⁷⁷⁸ Zitiert nach Goebel-Streicher [u.a.], S. 90f.

⁷⁷⁹ Ebd.

ich finde sie wenigstens sehr deutlich, richtig und *engageant* für die Liebhaber der Instrumente. Es wird auch Ihnen von einem großem Nutzen seyn, da Hr. W. als dann noch besser in Stand gesetzt wird, den Kauflustigen, die Vorzüge der <andern> Steinisch: vor den andern F.p zu <bemer> beschreiben.“

Mehrere Aspekte verdienen hier eine Erläuterung: so wird in der erhaltenen, gedruckten Fassung von Streichers Klavierschule ausführlich auf die Tongestaltung im Pianissimo eingegangen, also wurde Lisette Bernhards Vorschlag noch umgesetzt. Auch der Werbungscharakter der Schrift wird von Lisette Bernhard betont, möglicherweise als Kritik gemeint. Die insgesamt übereinstimmende Auffassung Lisette Bernhards mit Streichers Schrift wird darin auch ausgesprochen.

Im Jahr 1824 erschien eine Werbeschrift der Firma Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart, ausdrücklich Streichers Klavierschule als Grundlage nennend und überwiegend wortgetreu Streichers Formulierungen übernehmend.⁷⁸⁰ Ob Streicher von dem Druck wusste, ist nicht bekannt. Schiedmayer war allerdings von 1806 bis 1809 Lehrling im Betrieb von Nannette und Johann Andreas Streicher in Wien gewesen und hatte dort sicherlich die Schrift kennen und schätzen gelernt.⁷⁸¹

Der 1837 in Regensburg veröffentlichte Raubdruck⁷⁸² von Streichers Klavierschule (der bisher nicht in Zusammenhang mit Streichers Klavierschule gebracht oder innerhalb der Fachliteratur zu J. A. Streicher ausgewertet wurde) wurde mit großer Wahrscheinlichkeit von dem Klavierhändler und Klavierbauer Johann Kaneider⁷⁸³ aus Stadtamhof (bei Regensburg) herausgegeben, denn die Schrift enthält statt allen Erwähnungen der Firma Stein/Streicher nur den generellen Verweis auf Wiener Klaviere, die im Geschäft von Johann Kaneider in Stadtamhof erhältlich wären⁷⁸⁴. Neben dem Vermeiden aller Hinweise auf den Autor Streicher (der allerdings nur handschriftlich auf den Titelblättern einiger erhaltener Exemplare der Originalausgabe erwähnt und Kaneider daher möglicherweise unbekannt war) und dem Löschen aller Erwähnungen der ursprünglich mit der Schrift beworbenen Instrumente von Stein/Streicher (stattdessen steht nun „Wiener Fortepianos“ oder „Wiener [...] Instrumente“⁷⁸⁵), hat Kaneider in die Orthografie eingegriffen und den Inhalt modernisiert, bezüglich der 1837 nicht mehr üblichen (und von Streicher noch erwähnten) Kniehebel-Dämpfung und durch eine neu gestochene Illustration, in der die ursprüngliche Tafel fast vollständig nachempfunden wurde (in der jedoch einige Teile fehlen) und der in der Aufsicht dargestellte Flügel einen größeren Tastaturumfang (nun Kontra E bis g''' im Gegensatz zum Tastaturumfang E bis c''' in der Original-

⁷⁸⁰ Johann Lorenz Schiedmayer und Carl Diedonné, *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart verfertigt werden*, Stuttgart 1824.

⁷⁸¹ Margarete Rupprecht, Artikel „Schiedmayer, Familie“, in: *MGGI*, Bd. 11 (1963), Sp. 1702ff., hier: Sp. 1703.

⁷⁸² Unter leicht verändertem Titel (Plural von „Fortepiano“ und Auslassen des Herstellernachweises): *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepianos.*, [hrsg. v. Johann Kaneider], Regensburg 1837 (Standort: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Proskesche Musikabteilung, Signatur: Mus. th. 200/15).

⁷⁸³ Der Autor dankt Herrn Alexander Langer für diesbezügliche Auskunft zur Person Kaneiders.

⁷⁸⁴ [Johann Andreas Streicher], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepianos.*, [hrsg. v. Johann Kaneider], Regensburg 1837 (Standort: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Proskesche Musikabteilung, Signatur: Mus. th. 200/15), S. 20.

⁷⁸⁵ A.a.O., S. 9, S. 20.

fassung⁷⁸⁶) und eine gerundete Aussenform hat. Die dargestellte Mechanik ist noch immer eine Wiener Mechanik.

Hilfreich für die Kenntnis der Aufführungspraxis um 1837 wäre die von Kaneider beigefügte Stimmanleitung (die in Streichers Originalfassung nicht enthalten war), die eine, jedenfalls von der heute häufig angewandten, gleichschwebenden Stimmung divergierende Stimmung beschreibt⁷⁸⁷ (welche dort als „beinahe allgemeine, so viel als möglich genaue Tonmäßigung“ bezeichnet wird⁷⁸⁸). Da die Tabelle zahlreiche Unstimmigkeiten aufweist (Tonhöhenangaben, die mit nicht zutreffenden Intervallnamen bezeichnet werden, wie Quartabstände als Quinten), verursacht entweder durch irrig angebrachte Striche zur Tonhöhenangabe (wohl als Korrekturen gedacht und nachträglich im identischem Farbton wie der Druck notiert), möglicherweise aber bereits als Fehler im Druck von Kaneiders Ausgabe enthalten, können die korrekten Angaben für die Stimmung leider nicht sicher ermittelt werden⁷⁸⁹. Feststellbar ist nur noch eine generelle Orientierung an reinen Oktaven, bei unterschiedlicher Behandlung der kleineren Intervalle.

Da hier nicht der vollständige Text von Streichers Klavierschule wiedergegeben werden kann, jedoch die gesamte Schrift als Zeugnis von Streichers Fähigkeiten und Dokument der frühklassischen Aufführungspraxis in Wien von großem Interesse ist, wird vom Autor als Ergänzung zur vorliegenden Arbeit in den folgenden Monaten eine kommentierte Faksimileausgabe herausgegeben werden⁷⁹⁰.

*Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*⁷⁹¹

Im Rahmen der Forschungsarbeiten für die vorliegende Arbeit konnte der Verfasser erstmals ein vollständiges Exemplar des von J. A. Streicher herausgegebenen evangelischen Melodienbuches⁷⁹², das bisher in der einschlägigen Literatur als verschollen bzw. nicht nachweisbar vermerkt wurde⁷⁹³, nachweisen. Die Chormelodien für das Melodienbuch (das noch 1895 in Benutzung war⁷⁹⁴) entnahm Streicher, wie er selbst ausdrücklich im Vorwort vermerkt, dem „Hiller’schen Choral=buche“⁷⁹⁵, also

⁷⁸⁶ Hier ist zu bemerken, daß die Tafel in der Originalfassung der Klavierschule einen ungewöhnlich knappen Tastaturumfang darstellt, wohl ein Fehler des Stechers, da die Firma Nannette Streicher bereits seit 1794 Instrumente mit einem Tastaturumfang von Kontra F bis g''' herstellte (vgl. Ladenburger, S. 23) und im Jahre 1802 bereits mit dem Umfang Kontra F bis f'''' (vgl. Ladenburger, S. 24).

⁷⁸⁷ A.a.O., S. 24f.

⁷⁸⁸ A.a.O., S. 24.

⁷⁸⁹ Ein Vergleich der Tinten aufgrund einer hochwertigen Farbfotografie erzielte kein sicheres Ergebnis.

⁷⁹⁰ Johann Andreas Streicher, *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden*, Faks.-Ausgabe nach der unveränderten Fassung der Erstausgabe von 1801, hrsg. und mit einem ausführlichen Vorwort von Christoph Öhm-Kühnle, Stuttgart, in Vorber. Es wurde in der Vergangenheit bereits eine Faksimiledition herausgegeben (s. Werksverzeichnis), die jedoch nicht den Originaltitel und im Vorwort nicht den neuesten Forschungsstand zu dieser Schrift und Streichers Biografie wiedergibt.

⁷⁹¹ *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824 (Standort: ÖNB, Signatur: Sa.77.E.7).

⁷⁹² Ebd.

⁷⁹³ Kircher, *Fluchthelfer S.*, S. 194; Goebel-Streicher [u. a.], S. 183.

⁷⁹⁴ [Anonym], „kurzer Rückblick auf die Geschichte unseres Wiener evangelischen Singvereines seit Gründung der evangelischen Singanstalt anno 1818“ in: *Der Wiener Evangelische Hausfreund*, V. Jahrg. [1895], Nr. 5, S. 76.

⁷⁹⁵ Johann Andreas Streicher, „[Vorwort]“, in: *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824 (Standort: ÖNB, Signatur: Sa.77.E.7), S. 7.

dem von Johann Adam Hiller (1728-1804) verfassten Gesangbuch, das seit 1793 in zahlreichen Auflagen (und Bearbeitungen) erschienen war⁷⁹⁶.

Da das bisherige Choralbuch in Streichers Gemeinde nur den Text und keine Melodien enthielt, war Streichers Melodienbuch besonders handlich formatiert, damit es beim Gottesdienst zugleich mit dem Choralbuch gehalten werden konnte⁷⁹⁷ (das Melodienbuch wiederum enthält als Text nur die Anfänge jedes Chorals, dafür die vollständigen Melodien).

Das Melodienbuch J. A. Streichers entstand im Rahmen seiner bereits 1818 begonnenen Tätigkeit im evangelischen Singverein in Wien⁷⁹⁸ (s. o.: Exkurs: Streicher und die evangelische Kirchenmusik in Wien), als Teil dessen Streicher sowohl Gesangsunterricht erteilte als auch in Gottesdiensten den Chor leitete und (wohl zugleich) die Orgel spielte⁷⁹⁹. Auf alle diese Elemente der Kirchenmusik geht Streicher ausführlich in seinem Vorwort zum *Melodienbuch* ein. Ein detailliertere Anleitung für Kirchenorganisten hatte Streicher wohl ebenfalls geplant, da er „gesonnen war, in der Vorrede zu einem [weiteren] Choralbuche seine Erfahrungen und Ansprüche hinsichtlich eines edeln zweckmässigen Orgelspiels niederzulegen, woran ihn aber der Ruf in eine höhere Welt verhinderte.“⁸⁰⁰ Im *Melodienbuch* geht Streicher auch auf das Orgelspiel ein. Das Ziel der Ausbildung in der Singanstalt und der Zweck des Melodienbuches waren die Erziehung junger Sänger, die bereits im Schulalter ausgewählt wurden, um einen Chor bilden zu können, der die erste Strophe der Choräle voraussang (und die bisher üblichen Vorsänger ersetzte) und die Gemeinde insgesamt verstärkte⁸⁰¹. Die Choräle konnten vom Singanstalt-Chor nach etwa einem Jahr vierstimmig gesungen werden; an Festtagen wurden besondere Chorwerke aufgeführt⁸⁰². In insgesamt zwölf Punkten (unterteilt in zwei Abschnitte, zu 3 und 9 Punkten) formuliert Streicher die Verbesserungsvorschläge (und er scheint diese auch mit Strenge eingefordert zu haben, wenn man dem Autor des Nachrufes Glauben schenken kann⁸⁰³):

⁷⁹⁶ „Hiller, Johann Adam“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 198f., hier: S. 199. Hiller verfasste zudem die Gesangsschulen, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (Leipzig 1774, 2. Auflage Leipzig 1798) und *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (Leipzig 1780), vgl. ebd. (auch diese Schriften könnten Streicher bekannt gewesen sein).

⁷⁹⁷ Johann Andreas Streicher, „Vorwort“, in: *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824, S. 7.

⁷⁹⁸ Die einleitende, nicht unterzeichnete „Anzeige“ im *Melodienbuch* erwähnt als Bestimmung den Gebrauch in den „beyden hiesigen protestantischen Gemeinden und der hiesigen Sing=Anstalt“, vgl. *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824, S.1. Der Erlös aus dem Verkauf des Buches war ebenfalls für die Singanstalt bestimmt, vgl. ebd.

⁷⁹⁹ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher’s Leben und Wirken“, in: *AmZ* vom 12. Februar 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 105f.

⁸⁰⁰ A.a.O., Sp. 106. Der namentlich nicht bekannte Verfasser des Nekrologs erwähnt in derselben Spalte das bereits erschienene *Melodienbuch*; also war wohl ein weiteres in Planung.

⁸⁰¹ Johann Andreas Streicher, „[Vorwort]“, in: *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824, S. 4f.

⁸⁰² A.a.O., S. 5.

⁸⁰³ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher’s Leben und Wirken“, in: *AmZ* vom 12. Februar 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 106.

Erster Abschnitt (grundlegende Dinge) :⁸⁰⁴

Erstens: jeder solle mitsingen, der Choral entfalte nur dann seine Wirkung.

Zweitens: besonders die Frauenstimmen sollen mehr als bisher mitsingen, da die hohe Stimmlage den Gesamtklang konturiere („schärfer und deutlicher“ mache) und den Klangcharakter verschönere (das „Starke und Harte“ der Männerstimmen milde-re).

Drittens: die Gemeinde solle eine einheitliche Chormelodie singen (denn es seien noch zahlreiche verschiedene Melodien für den selben Text üblich) und dabei sehr genau sein (dieser Punkt sei der eigentliche Grund für die Herausgabe des *Melodieenbuches*).

Zweiter Abschnitt (über den richtigen „Vortrag eines Choral=Gesanges“)⁸⁰⁵:

Erstens: jede Melodie solle „in genauem, strengem Zeitmaße gesungen werden“, also in gleichmäßigem angemessenem Tempo gesungen werden, bei genauem Einhalten der Notenwerte; auch die Orgel soll „im strengsten Zeitmaße“ gespielt werden sowie auf die üblichen „harmonischen Künsteleyen und musikalischen Possen“ verzichten“ und der Organist (Streicher verwendet nur die maskuline Form) der eigentlichen Rolle, als „Leiter und Führer des Gesangs und Gefühls der [...] Gemeinde“, gerecht werden.

Zweitens: die Gemeinde solle die Schlussnoten der Verse nicht länger als notiert aus-halten, um dem Organisten das Einhalten des Taktes (auch im Zwischenspiel) zu er-möglichen.

Drittens: die Gemeinde solle nicht, wie dies bisher häufig zu hören sei, „schreyend“ singen, da es „die Andacht der übrigen Mitsingenden nothwendig stören“ müsse und zeige, „daß die Erziehung zu Hause oder in der Schule vernachlässigt worden sey.“

Viertens: beim Gesang sollen die Töne sauber angesetzt werden und es solle nicht an die Töne herangeschliffen werden (Streicher gibt hier Notenbeispiele an, welche die bisherige Praxis darstellen sollen: der vorausgehende Ton, welcher an die eigentliche Melodienote angeschliffen wird, steht darin von einer Terz bis zu einer Oktave tie-fer).

Fünftens: es sei leider noch üblich, dass man beim Gesang (aus dem Stegreif) „Ver-zierungen anbringt“ und Durchgangsnoten in den Chorälen improvisiere (dass man „da wo die Töne um drey, vier oder fünf Stufen steigen, oder um eben so viele fallen, die Zwischenräume mit schnellen Noten ausfüllt“); dies solle nun nicht mehr prakti-ziert werden, da es insbesondere die Worte des Choraltexes und deren Bedeutung verunstalte.

Sechstens: die Gemeinde solle seltener Atem holen, und zwar nur noch (!) alle drei bis vier Silben („mehr als dieses kann im Chorale Niemandem zugemuthet werden“), um den Ausdruck zu verbessern (aus heutiger Sicht scheint dies ein etwas zu häufi-ges Atemholen).

Siebtens: das Tempo jedes Chorals solle dem jeweiligen Ausdruck des Textes ange-passt sein und nicht für alle Choräle gleich sein, wobei der Organist dieses Tempo vorgeben und die Gemeinde ihm folgen solle.

⁸⁰⁴ Johann Andreas Streicher, „[Vorwort]“, in: *Melodieenbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824, S. 5ff.

⁸⁰⁵ A.a.O., S.8-13.

Achtens: die Gemeinde solle gleichzeitig mit dem Gesang einsetzen, wobei meist der Organist an ungenauen Einsätzen Schuld sei, da unzweckmässige Zwischen- und Vorspiele mit uneinheitlicher Länge und harmonischer oder melodischer Unbestimmtheit („die nie auf den Anfangston leiten“) der Gemeinde und selbst einem „geübten Musiker“ den richtigen Einsatz unmöglich mache; der Organist dürfe außerdem nicht auf die Einsätze der Gemeinde warten sondern solle den Gesang der Gemeinde führen und unterstützen.

Neuntens: der Gesang bei Abendmahl und Konfirmation solle dem Sinn angepasst werden und „schwächer gedämpfter“ ausgeführt werden; durch „stilleren und mehr als gewöhnlich feyerlichen Gesang“ solle „die tiefe Achtung vor der Sache“ ausgedrückt werden. Im Schlußteil⁸⁰⁶ des Vorwortes richtet sich Streicher auch an die Pfarrer und Lehrer, für die diese Regeln und das *Melodienbuch* ebenso gedacht seien.

Als Fazit nennt Streicher, dass der Zweck des Kirchengesanges das Gebet sei und das Resultat des Kirchengesanges eine „beseligende Empfindung“ der Singenden.

Neben einem detaillierten Bild der damals gebräuchlichen Praktiken des Gemeindegesanges (wie u. a. dem freien Verzieren der Melodien) bietet Streichers o. g. Vorwort auch mehrere aufschlussreiche Informationen über ihn selbst: er war ein tief religiöser Mensch, dem die evangelische Kirchenmusik am Herzen lag, mit hohen musikalischen Ansprüchen auch an Laien. Im Vergleich zur heutigen Praxis des evangelischen Gemeindegesanges zeigt sich, dass Streicher höhere Anforderungen an die Gemeinde stellt, als dies heute üblich ist, denn die Anpassung von Ausdruck und Gesangsstil an den jeweiligen Anlass des Gottesdienstes wird von Streicher ausdrücklich von der Gemeinde und nicht vom Organisten (wie dies heute der Fall ist) gefordert. Streichers Kritik an exzessiven Zwischenspielen des Organisten zeigt eine konservative Haltung, die besonders im Hinblick auf die Echtheitsdiskussion zu den später erschienenen Choralvorspielen für Orgel, die gelegentlich irrig Streicher zugeschrieben werden, wertvolle Hinweise gibt (s. Werksverzeichnis).

*Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*⁸⁰⁷

Zum überwiegenden Teil werden in Streichers Schrift *Schiller's Flucht* [...] (im Folgenden abgekürzt als *SF*) biografische Informationen über Schiller und die gemeinsamen Erlebnisse mit Schiller behandelt. Die für Streichers Biografie wesentlichen Angaben sind in der vorliegenden Arbeit bereits im Kapitel Biografie enthalten. An einigen wenigen Stellen, die hier untersucht werden sollen, wird jedoch Musik gesondert erwähnt (gelegentlich auch in Bezug zu Streicher selbst) und es ergeben sich weiterführende Informationen zu Streichers musikalischer Auffassung. So wird in *SF* im einleitenden Abschnitt über Schillers Jugendjahre auch das Musikleben am Hof Carl Eugens geschildert:

„Der Herzog von Wirtemberg, K a r l E u g e n , geboren 1728 und am Hofe

⁸⁰⁶ A.a.O., S. 13f.

⁸⁰⁷ Johann Andreas Streicher, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart/Augsburg 1836.

Friedrichs des zweyten erzogen, hatte eine ausserordentliche Neigung für die Wissenschaften und schönen Künste. Letztere liebte er so sehr, daß er, ausser vorzüglichen Mahlern und Bildhauern, nicht nur ein Französisches Theater, sondern auch eine Italienische Oper, nebst einem zahlreichen Ballette unterhielt. Die Schauspieler, Musiker, Tänzer, Sänger und Sängerinnen waren die berühmtesten so damals lebten. Jomelli war Kapellmeister. Lolli ViolinSpieler, Vestris Balletmeister, und in demselben Verhältniß das Ganze zusammen gesetzt.”⁸⁰⁸

In den weiteren Sätzen schildert Streicher, wie Carl Eugen wegen der finanziellen Engpässe nach dem Siebenjährigen Krieg den größten Teil des Personals von Theater, Ballett und Orchesters entlassen musste und nachfolgend aus Personalmangel die Hohe Carls-Schule gründete, zuerst unter dem Namen „Militairische Pflanzschule“. Die oben genannten Personen könnten hierbei auch eine Rolle als Vorbilder Streichers in seinen Jugendjahren gespielt haben, wenngleich er zur Zeit von Jomellis Wirken noch ein kleiner Junge war. Streicher schreibt allerdings selbst in *SF*, dass ein Teil der oben genannten Informationen auf Aussagen und Mitteilungen anderer zurückgeht⁸⁰⁹, auch belegen umfangreiche Briefwechsel, dass Streicher zahlreicher Informationen zu seiner Schrift *SF* von dritten erhielt⁸¹⁰. Trotzdem ist die abschließende Selektion und Darstellung der von Streicher an dieser und anderen Stellen in *SF* mitgeteilten Informationen auch aussagekräftig über seine eigenen Interessen und Auffassungen, denn Betrachtende formen immer auch (sei dies bewusst oder unbewusst) die Beschreibung des Gegenstandes und lassen den eigenen Hintergrund einfließen, sei es durch die Wortwahl oder die Auswahl der Informationen.

Die von Streicher geschilderten, herausragenden Carls-Schüler unter den Musikern zeigen möglicherweise Streichers Präferenz für deren Schaffen oder dokumentieren die Freundschaft mit diesen: „Dieter, Malterre, Schwägler, Weberling, Zumsteeg.“⁸¹¹ (bei Streicher sind alle diese Namen durch gesperrt gedruckte Schrift hervorgehoben). Zu deren Identität und Streichers Verbindung zu diesen Musikern, s. o.: Biografie, *Stuttgart*.

Im gleichen Abschnitt beschreibt Streicher auch die im Alten Schloß in Stuttgart untergebrachte „Erziehungs Anstalt für Mädchen“⁸¹², in der ebenfalls eine musikalische Ausbildung der Zöglinge stattfand, die, ebenso wie die Carls-Schüler, Aufführungen am Hof bestritten, die auch Streicher miterlebt haben mag:

„[...] war in dem alten Schlosse noch eine Erziehungs Anstalt für Mädchen errichtet, welche, ausser den gewöhnlichen UnterrichtsGegenständen, noch in der Musik, Gesang und Tantz, so wie in alle dem gebildet wurden, was zur Mimischen Kunst erforderlich ist. Im Jahre 1778 waren die, für das Theater bestimmte Männliche und weibliche Zöglinge schon so weit gebracht, daß sie bey einigen HofFesten, wenigstens einen S c h a t t e n G e n u ß von dem

⁸⁰⁸ Kraft, S. [7].

⁸⁰⁹ Kraft, S. 12.

⁸¹⁰ Kraft, S. 186.

⁸¹¹ Kraft, S. 11.

⁸¹² Ebd.

früher bestandenen verschaffen, und die große Italienische Oper von Jomelli so wie französische Singspiele von Grétry darstellen konnten.

Endlich kamen auch deutsche Operetten von Hiller an die Reihe, welche, gegen sehr mäßige Bezahlung, wöchentlich einigemal in dem großen Opernhause so lange gegeben wurden, bis ein eigenes, kleineres Theater, das der Herzog in der Nähe der Akademie bauen ließ, fertig war, und in welchem nun lauter deutsche Operetten, Lust- und Trauerspiele aufgeführt wurden.⁸¹³

Auch Streichers Kontakt zu den Musikern an der Carls-Schule wird im selben Zusammenhang in *SF* erwähnt, vor allem dass er in den Jahren 1779-81 „fast alle 14 Tage“ zum Besuch der mit ihm befreundeten Musiker (wohlgemerkt im Plural formuliert, also nicht nur auf eine Person bezogen) an die Karlsschule kam⁸¹⁴.

Die erneute Erwähnung von Niccolò Jommelli (auch: Jomelli, 1714-1774), der in Stuttgart als Hofkapellmeister 1753-69 zahlreiche Opern schuf, darunter *Fetonte*, *La clemenza di Tito*, *Pelope* und *Enea nel Lacio*⁸¹⁵, von André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1814)⁸¹⁶ und Johann Adam Hiller (1728-1804), dem, durch seine deutschen Singspiele wichtigen Impulsgeber der deutschen Spieloper⁸¹⁷ sowie Verfasser des Gesangbuches, das Streicher als Vorlage für die Melodien seines *Melodienbuches* auswählte (s. o.), kann möglicherweise als Hinweis auf Streichers eingehendere Kenntnis und Bewunderung des Schaffens dieser Komponisten gesehen werden.

Die kulturellen Einflüsse auf Schiller in dessen Jugend in Ludwigsburg stellt Streicher folgendermaßen dar (die beschriebene Kritik an oberflächlichem Pomp ist durchaus mit Begeisterung vermischt - eine Haltung, die möglicherweise auch auf Streicher zutraf):

„Jede Handlung im Ganzen; jede Scene im Einzelnen, wekte in ihm eine der schlummernden Kräfte, deren die Natur für die s Dichtungsart so viele in ihn gelegt hatte, und die so reizbar waren, daß er mit einem dramatischen Gedanken nur angehaucht zu werden brauchte, um sogleich in Flammen der Begeisterung aufzulodern. In seinem Zehnten Jahre hatte er zwar schon in Ludwigsburg Opern gesehen, die der Herzog mit allem Pomp, mit aller Kunst damaliger Zeit aufführen ließ. So neu und Wundervoll dem empfänglichen Knaben der schnelle Wechsel Prachtvoller Dekorationen; das Anschauen künstlicher Elephanten, Löwen pp; die Aufzüge mit Pferden; das Anhören großer Sänger, von einem trefflichen Orchester begleitet; der Anblick von Balleten die von Noverre eingerichtet, von Vestris getanzt wurden; so sehr dieses alles vereinigt, ihn auch ausser sich versetzten musste, so hatte es doch

⁸¹³ Kraft, S. 11f.

⁸¹⁴ Kraft, S. 12.

⁸¹⁵ „Jommelli, Niccolò“ in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 262f., hier: S. 262.

⁸¹⁶ „Grétry, André-Ernest-Modeste“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 148f., hier: S. 148.

⁸¹⁷ „Hiller, Johann Adam“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 198f., hier: S. 198.

nur die äusseren Sinne des Auges, des Ohres berührt, aber Gefühl und Gemüth weder angesprochen noch befriedigt.“⁸¹⁸

Über die Bühnenwerke am Stuttgarter Hof schreibt Streicher dann erneut:

„Vor dem Jahre 1780 war nie ein stehendes, deutsches Theater in der Hauptstadt Württembergs. Was man daselbst vom Schauspiel kannte, waren die Opern und Ballette, welche früher, ganz auf Herzogliche Kosten, von Italienern und Franzosen, und nachdem diese verabschiedet waren, von den Männlichen und weiblichen Zöglingen der Akademie, gleichfalls in Italienischer und Französischer Sprache gegeben wurden. In Mitte der Siebziger Jahre, kam S c h i k a n e d e r nach Stuttgart; durfte aber keine Vorstellungen im Opernhause geben, sondern musste seine Operetten, Lust und Trauerspiele, im B a l l h a u s e aufführen. Erst als die Zöglinge der Akademie mehr herangewachsen, und man sie – da sie doch einmal für das Schauspiel bestimmt waren – mehr in Uebung erhalten wollte; gaben sie so lange, bis ein neues Theater gebaut wurde, die Woche einige deutsche Operetten in dem Opernhause, für deren Genuß das Publikum ein sehr mäßiges Eintrittsgeld bezahlte. Auch als das kleinere Theater fertig stand, wurden anfänglich nichts als kleine, deutsche Opern aufgeführt; was um so natürlicher war, da sich unter allen welche sich dem Theater gewidmet hatten nur eine einzige Person fand, welche warhaft großes Talent, sowohl für komische als ensthaftige Darstellungen zeigte.

Diese war H e r r H a l l e r , ein wahrer Sohn der Natur.“⁸¹⁹

Für Streichers Vita und musikalische Auffassung relevant ist sowohl Emanuel Schikaneders (1751-1812⁸²⁰), dessen Vorstellungen auch Streicher erlebt haben kann, und Streichers ausdrückliches Lob des Hofschauspielers, Theaterregisseurs und Hofmusikers Johann David Friedrich Haller (1761-1797⁸²¹), der die Carls-Schule von 1775 bis 1781 besuchte und bis 1797 als Hofmusikus in Stuttgart wirkte⁸²².

Streichers Bezug zur Musik wird innerhalb *SF* im folgenden Passus erstmals ausdrücklich erwähnt, in welchem er seine Absicht darlegt, im Jahr 1783 nach Hamburg zu reisen und Schüler Carl Philipp Emmanuel Bachs zu werden:

„Ein Gefährte, mit dem die heimliche Reise [also die von Schiller anvisierte Flucht nach Mannheim] zu unternehmen wäre, und der die nöthigen Anstalten dazu, erleichtern könne, war schon in seinem Freunde S. vorhanden, der im Frühjahr 1783 eine Reise nach Hamburg antreten wollte, um daselbst bei dem berühmten B a c h die Musik zu studieren, wozu ihm dort wohnende

⁸¹⁸ Kraft, S. 24.

⁸¹⁹ A.a.O., S. 29.

⁸²⁰ „Schikaneder, Emanuel“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 4, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz/München 1989, S. 106.

⁸²¹ Reiner Nägele (Hrsg.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750-1918): Quellen und Studien* (Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Staatstheater aus Anlaß des 250jährigen Bestehens des Stuttgarter Opernhauses vom 22. September bis 22. Dezember 2000), Stuttgart 2000, S. 30.

⁸²² Ebd.

Anverwandte die beste Unterstützung versprochen hatten, und der es nun bei seiner Mutter dahin zu bringen wußte, diese Reise jetzt schon machen zu dürfen.⁸²³

Die Verwandten in Hamburg sind nicht mehr zu ermitteln und waren vermutlich nicht eng verwandt und nicht gleichen Nachnamens. Das Vorhaben, nach Hamburg weiter zu reisen, scheiterte aufgrund der (durch Schiller und die gemeinsame Zeit mit ihm) aufgebrauchten Mittel Streichers. Wichtig ist in diesem Zusammenhang zum einen, dass Streicher sich tatsächlich zutraute, als Schüler C. Ph. E. Bachs angenommen zu werden (sein Umfeld muss ihm auch dazu geraten haben, wenn seine Mutter die Reise erlaubte), also bereits solide Fertigkeiten vorweisen konnte. Zum anderen ist es reizvoll, zu fragen, wie sich Streichers Lebenslauf anders entwickelt hätte, wenn es wirklich zu einem längeren Studienaufenthalt Streichers in Hamburg gekommen wäre: das Kennenlernen Nannette Steins in Augsburg wäre wohl nicht zustande gekommen, also auch seine Mitarbeit im Betrieb Stein und der Umzug nach Wien, mit allen nachfolgenden Auswirkungen auf das Wiener Musikleben und den Klavierbau.

Es kann also wohl eher als Glücksfall betrachtet werden, dass Streicher durch den Kontakt zu Schiller in Mannheim verblieb und nie den ursprünglichen Plan ausführen konnte.

Das eigene (Reise-)Instrument Streichers wird kurz darauf in *SF* erwähnt:

„Nachdem der Wagen mit zwei schweren Koffern und einem kleinen Klavier⁸²⁴ beladen war, kam der schwere Kampf den Schiller vor einigen Tagen bestanden, nun auch an S. um von seiner guten, frommen Mutter, Abschied zu nehmen.“⁸²⁵

In Mannheim hatte Streicher durch die Musik auch Kontakt mit Charlotte von Kalb:

„Die Musik verschaffte S. das, noch stets im Andenken erhaltene, Glück, Frau von Kalb mehrmalen in der Woche zu sehen, und, da sie eben in der Dichtung eines Romans begriffen war, auch über andere Gegenstände mit ihr zu sprechen.“⁸²⁶

Er läßt sich jedoch nicht näher darüber aus, ob das Treffen für Klavierunterricht, Kompositionsunterricht (wohl im Klavierunterricht als Gesamtheit), Gesangsunterricht (dies wäre allerdings lange vor seiner Tätigkeit ab 1818 als Gesangslehrer und Dirigent des Singvereins in Wien, s. o., Biografie, *Wien*) oder Klavierbegleiter bestimmt war. Auch ist es durchaus möglich, dass er Charlotte von Kalb am Klavier

⁸²³ Kraft, S. 49.

⁸²⁴ In der Erstausgabe von *SF* steht das Wort Klavier immer mit C geschrieben, wodurch das Klavichord und Kielinstrumente deutlicher in den beschriebenen Kreis der Instrumente mit eingeschlossen werden (aus Kosten- und Wartungsgründen wird es sich wahrscheinlich um ein Klavichord gehandelt haben), das Instrument wird mehrfach erwähnt, s. o.: Biografie, *Mannheim*.

⁸²⁵ Kraft, S. 55.

⁸²⁶ A.a.O., S. 120.

korrepetierte, denn sie hatte nachweislich Gesangsunterricht erhalten, bereits seit frühen Jahren⁸²⁷.

Die Terminologie, in welcher Streicher die Wirkung von Musik auf Schiller beschreibt, ist mithin aufschlussreich (neben der beschriebenen Tatsache, dass Streichers Spiel offensichtlich für Schiller inspirierend war):

„Die langen Herbstabende, wußte er [Schiller] für sein Nachdenken auf eine Art zu benützen, die demselben eben so förderlich, als für ihn angenehm war. Denn schon in Stuttgart ließ sich immer wahrnehmen, daß er durch anhören trauriger oder lebhafter Musik, ausser sich versetzt wurde, und daß es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Klavier, alle Affecte in ihm aufzureitzen. Nun mit einer Arbeit beschäftigt, welche das Gefühl auf die schmerzhafteste Art erschüttern sollte, konnte ihm nichts erwünschter seyn, als in seiner Wohnung das Mittel zu besitzen, was seine Begeisterung unterhalten, oder das Zuströmen von Gedanken erleichtern könne. Er machte daher, meistens schon bei dem Mittagstische, mit der bescheidensten Zutraulichkeit die Frage an S.: Werden Sie nicht heute Abend wieder Klavier spielen? – Wenn nun die Dämmerung eintrat, wurde sein Wunsch erfüllt, während dem er im Zimmer, das oft bloß durch das Mondlicht beleuchtet war, mehrere Stunden auf und ab gieng, und nicht selten in unvernehmliche, begeisterte Laute ausbrach.“⁸²⁸

Streicher schreibt auch über Schillers Bezug zur Musik und dessen generelle Freude, wenn ihm auf einem Tasteninstrument vorgespielt wurde:

„Musik hörte Schiller sehr gerne, ohne jedoch die geringste Kenntniß davon zu haben, oder der Entwicklung ihrer Sätze folgen zu können. GesangMusik, bei der die Töne bloß erhöhter Ausdruck der Worte sind, konnte er ruhiger, besonnener anhören, als InstrumentalMusik, deren ernster, trauriger oder feuriger Gang ihn sogleich außer sich selbst versetzte, und ihn erst dann erwachen ließ, wenn er geendet hatte. Schon in seine früheren Jahren (S. Seite 75)⁸²⁹ hatte er es sehr gerne, daß seine Poetischen Träumereien, durch spielen auf dem Klavier begünstiget wurden. Wie Frau von Wolzogen (2 Th. p. 71)⁸³⁰ berichtet so verlor sich diese Neigung auch in späteren Jahren nicht, denn er ließ die Arie von Gluck, Einen Bach der fließt pp die ihm schon in Mannheim so oft vorgesungen wurde, auch bei seinen Arbeiten vorspielen. Nicht lange vor seiner Auflösung (2 Band. p. 273) sang ihm Dem. Schmalz die Arie Ombra adorata aus Romeo und Julie von Crescentini (nicht wie es dort heist

⁸²⁷ Als junges Mädchen wurde sie bei einem Besuch am Hof Prinzessin Wilhelmines in Meiningen als Duettpartnerin gewünscht, vgl. Ursula Naumann, *Schillers Königin. Das Leben der Charlotte von Kalb*, Frankfurt a. Main/Leipzig 2006, S. 48. Charlotte erhielt auch selbst Gesangsunterricht, s. a.a.O., S. 60.

⁸²⁸ Kraft, S. 75f.

⁸²⁹ Seitenangabe bei Streicher, angeglichen durch Kraft an die Paginierung seiner Neuausgabe, also ein Bezug auf das hier oben angeführte Zitat aus *SF*.

⁸³⁰ Streicher bezieht sich hier auf Caroline von Wolzogens, während Streichers Niederschrift von *SF* erschienener, häufig beschönigender Schiller-Biografie: Caroline von Wolzogen, *Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner*, Stuttgart 1830.

von Zingarelli) komponiert vor, welche einen ausserordentlichen Eindruck auf ihn machte.“

Es fällt auf, dass Streicher, der Schiller überaus verehrte, dessen musikalische Kenntnisse durchaus kritisch beurteilt. Streichers Berichtigung der falschen Komponistenangabe bei von Wolzogen kann (aber muss nicht) ein Hinweis auf deren Wissenslücken sein. Eine distanzierte Haltung Streichers gegenüber von Wolzogen ist naheliegend, denn der überlieferte Briefwechsel mit von Wolzogen belegt, dass sie das separate Erscheinen von *SF* verhindern wollte⁸³¹.

Die im Text genannte Oper ist *La Rencontre imprévue* (unter dem ebenfalls gebräuchlichen Namen *Die Pilgrimme von Mekka*) von Christoph Willibald Gluck. Von Interesse ist hier, dass Streicher in einer nicht veröffentlichten Textvariante zu *SF* als Illustration der, nach seiner Meinung besonders gelungenen Darstellung des Baches in Glucks Komposition einen literarischen Vergleich, nämlich ein Gedicht zitiert, das ein Maler zu einem Landschaftsbild verfasst hatte⁸³²:

„Unter den Talenten die seine [Schillers] junge Gattin ausgebildet hatte, war auch die Musik, deren Anhörung bei dem Dichten oder tiefem Nachdenken ihm schon darum äußerst angenehm war, weil sie Gedanken, Empfindungen, ja oft die Begeisterung in ihm aufregte. Er konnte sich dem Genuß um so ruhiger überlassen, als er nur Liebhaber der Musik aber nicht in so weit Kenner war, daß der Wechsel der Töne oder Harmonien seine Aufmerksamkeit auf diese selbst geleitet hätte. In der oft erwähnten Lebensbeschreibung wird (S. 71) angeführt, daß ihm eine Arie von Gluck besonders angenehm gewesen seye. Diese kannte er schon in Stuttgart; noch öfter hörte er sie aber in Mannheim singen und spielen. Die Musik dieser Arie ist, aus den Pilgrimmen von Mekka, und ein Meisterstück einer einfachen Darstellung in Tönen. Der Mahler Schwindel schildert ein von ihm verfertigtes Landschaftsgemälde und den darinne erscheinenden Bach mit folgenden Worten:

Einen Bach der fließt
und sich ergießt,
Sanft wie ein Zephyr rauschet,
Nymphen belauschet.
Der sich schlängelnd lenkt
Blumen und Wiesen tränkt,
Schöne Reitzungen schenkt.
Sich in Thäler versenkt.
Ihm versprach die Natur
daß er Nie verstoche.
Murmle Bach dein Gli Gla Glu!
Gla, Gle, Gli, Glo, Glu!
Selbst ein Amor seufzt

⁸³¹ Vgl. u. a. Brief Caroline von Wolzogens an Ernst von Schiller von Ende Juni 1828, zitiert in: Kraft, S. 391 (dort zitiert nach: Karl Schmidt, *Schillers Sohn Ernst, Eine Briefsammlung mit Einleitung von Karl Schmidt*, Paderborn 1893, S. 340).

⁸³² Kraft, S. 240.

Nicht zärtlicher als du.

In sanft und mäßig sich bewegenden Achtelnoten, schildert der Tonsetzer den gleichmäßigen Lauf eines angenehmen Baches auf eine so reizende Art, daß das Gemüth der lieblichsten Erinnerung sich hingiebt, und das Geächtniß den Eindruck Nie verliert.⁸³³

Es kann sich bei dem genannten Maler durchaus um den jungen Moritz von Schwind handeln, denn Streichers generell ungenaue Namensschreibweisen in *SF* erlauben die Annahme, dass dies auch hier der Fall sein könnte. Eine persönliche Bekanntschaft Streichers mit Schwind ist nicht dokumentiert, vor dem Hintergrund dieses Zitates in *SF* aber gut möglich, denn Schwind war zur Zeit der Niederschrift von *SF* Kunststudent an den Akademie in Wien (1821-1828)⁸³⁴ und schuf in diesen Jahren bereits mehrere Meisterwerke, wie ein *Selbstbildnis* (1822), *Ritterliches Liebespaar* (1824) und zahlreiche Illustrationen literarischer Stoffe, wie Defoes *Robinson Crusoe* (1821-23), den *Szenen aus deutschen Dichtern* (um 1823) und *Österreichs Sagen und Helden gestalten* (um 1823)⁸³⁵. Ausserdem ist Schwinds Nähe zu Musikern und Schriftstellern sowie dessen hohe Bildung und Belesenheit belegt⁸³⁶, so dass ein Gedicht, das er zu einem eigenen Gemälde verfasst haben könnte, nicht unwahrscheinlich ist. Obgleich der literarische Wert des Gedichts nicht überwältigend ist, so zeigt doch Streichers ausführliche Behandlung dieser Oper und des literarischen Vergleichs, dass er sowohl das spezifische Werk verehrte als auch generell literarische Vergleich zu Musik heranzog.

Als Illustrierung der musikalischen Fähigkeiten einer Vermieterin Schillers in Stuttgart, der Hauptmannswitwe Luise Dorothea Vischer⁸³⁷, die Streicher an dieser Stelle als mögliches Vorbild für Schillers *Laura am Klavier* ausschließt (Streicher schließt außerdem generell ein konkretes Vorbild hierfür aus), schreibt Streicher, diese sei so wenig talentiert, dass sie gerade noch das Modelied *Blühe liebes Veilchen* (ein damals populäres Lied mit schlichter Melodie zum Text von Christian Adolph Overbeck, das 1777 erstmals veröffentlicht wurde; nachfolgend erschienen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche verschiedene Vertonungen⁸³⁸) am Klavier spielen könne:

„Wollte man die Entstehung von „Laura am Klavier“ durch eine Person veranlaßt, annehmen, so ist dieses wieder ohne allen Grund, denn der Dichter, da er sonst kein weibliches Wesen kannte, welches Klavier spielte, müßte nur die niedliche, kleine [...] Frau bei welcher er in Stuttgart wohnte, und die keine größere Fertigkeit hatte, als daß sie einige Tänze und das Modelied,

⁸³³ Kraft, S. 241f.

⁸³⁴ Volker Plagemann, „Schwind, Moritz von“ in: *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 11, München 1982, S. 134.

⁸³⁵ Ebd.

⁸³⁶ Ebd.

⁸³⁷ Kraft, S. 293.

⁸³⁸ Der Verfasser dankt dem Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg, für diesbezügliche Auskunft. Gute Grundinformationen zum Lied finden sich bei: Max Friedländer, *Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Stuttgart/Berlin 1902, Bd. 2, S. 283f. und S. 568f. Weiterführende Informationen befinden sich in der Lieddokumentation des Deutschen Volksliedarchivs, Mappe KiV „Blühe, liebes Veilchen“.

Blühe liebes Veilchen pp spielen konnte, gemeint haben, was aber sicher nicht der Fall war.“

Als Anmerkung am Rande, die jedoch nur die Popularität des Liedes illustriert, ist hier zu bemerken, dass Streicher selbst ein vierhändiges Variationswerk über dieses Thema komponierte (s. u.: Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke, sowie Werksverzeichnis). Im Autograph ist Streichers Variationswerk datiert mit 1787, es entstand also wohl in der Münchner Zeit (das nur als Autograph erhaltene Werk ist erst im Jahr 2006 als Erstausgabe in *GA 6* erschienen).

A. Buchhaltung

Die Anschaffung zahlreicher Werke ist durch zwei erhaltene Jahrgänge (1798 und 1800) von Streichers Buchführung aus Streichers frühen Wiener Jahren dokumentiert⁸³⁹, insbesondere die Anschaffung von Türks Klavierschule (im Jahr 1798)⁸⁴⁰. Die Notenausgaben, die Streicher in dieser Zeit erwarb, sind⁸⁴¹:

Ludwig van Beethoven

vermerkt am 17. Oktober 1798:

-,Beethoven Grand Trio 2 f“

-,dito 2 Sonaten“ (nach Ladenburger handelt es sich sehr wahrscheinlich um das *Klaviertrio* Op. 11 und die *Klaviersonaten* Op. 2⁸⁴²)

vermerkt 1800:

-,Variationen für 45 kr.“ (es könnte sich nach Ladenburger um die *Variationen C-Dur* WoO 72, die *Variationen* WoO 45, die *Variationen* WoO 71, die *Variationen* WoO 68 oder die *Variationen* WoO 40 gehandelt haben⁸⁴³)

*Wolfgang Amadeus Mozart*⁸⁴⁴

vermerkt 1798:⁸⁴⁵

-,op. 14“ (wohl das Klaviertrio KV 498, erschienen bei Artaria 1788 und bei André 1793 als Op. 14),

-,op. 15“ (wohl die Klaviertrios KV 502, 542 und 548, zusammen erschienen bei Artaria 1788 als Op. 15),

-,op. 29“ (wohl eigentlich das Klavierkonzert KV 414, erschienen bei Hummel 1797 als Op. 29)

-,op. 33“ (wohl das Klaviertrio KV 254, erschienen 1795 bei Artaria als Op. 33),

-,op. 34“ (wohl eigentlich die Sonate und Fuge für zwei Pianoforte zu vier Händen KV 448, erschienen bei Artaria 1795 und Broderip 1797 als Op. 34)

-,op. 42“ (wohl das Klaviertrio KV 496, erschienen 1798 bei Artaria als Op. 42)

Muzio Clementi

vermerkt 1798: Sonaten Op. 32 und 39,

vermerkt 1800: Op. 26 und 30

⁸³⁹ Standort: ÖNB, Signatur: Fonds 6, 397 (Abschrift) und 355 (Autograph), zitiert nach: Ladenburger, S. 37.

⁸⁴⁰ Ladenburger, S. 37.

⁸⁴¹ Ebd.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Ebd.

⁸⁴⁴ Die hier genannten Köchelverzeichnis-Nummern (nach der alten Zählung) ebenso wie die Verlagsangaben basieren auf: Friedrich Lippmann, Artikel „Mozart, Wolfgang Amadeus“, in: *MGGI*, Bd. 9 (1961), Sp. 699-839, hier: Sp. 817ff.

⁸⁴⁵ Ladenburger, S. 37, dort jedoch alle als „Trios“.

Joseph Haydn

vermerkt 1798: eine nicht näher beschriebene Sonate für Klavier zu vier Händen

Johann Baptist Cramer

vermerkt 1800: ein nicht näher beschriebenes Variationswerk

Obgleich es sich auch um Ankäufe für den Unterricht oder für Freunde gehandelt haben kann (und trotz der nur für die Jahre 1789 und 1800 und teilweise nur abschriftlich erhaltenen Buchhaltung), zeigt doch die Ankaufsliste der erhaltenen Jahre eine Häufung von Werken Mozarts, Clementis⁸⁴⁶ und Beethovens und somit (mit den genannten Einschränkungen) auch eine Vorliebe für die Werke dieser Komponisten. Die Verwendung von Werken Cramers im Unterricht ist belegt durch einen Zeitungsartikel in der *AmZ* von 1807, der ein Konzert von Streichers Wiener Schülerin Franziska von Spielmann erwähnt, neben einem ausdrücklichen Lob für Streichers Fähigkeiten als Lehrer:

„Fräulein S p i e l m a n n , eine Schülerin Herrn S t r e i c h e r s , eines unserer geachtetsten Klaviermeister, spielte ein C r a m e r sches Konzert außerordentlich rein, gleich, präzis, und vorzüglich das Adagio mit einem hinreißend zarten Ausdruck. Sie gehört unter unsere besten Klavierspielerinnen, die mit Ehren neben den Fräuleins K u r z b e c k , T s c h o f f e n u. a. auftreten kann.“⁸⁴⁷

B. Kompositions-Studien

Es ist eine von J. A. Streicher geschriebene Sammlung mit musiktheoretischen Schriften erhalten (Standort: ÖNB⁸⁴⁸), die zum größten Teil aus wortgetreuen Abschriften der Schrift *Die Kunst des reinen Satzes*⁸⁴⁹ von Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) besteht. Nur drei Kapitel können Kirnbergers Werk im Wortlaut nicht eindeutig zugeordnet werden, tragen jedoch Überschriften, die mit Kirnbergers Überschriften identisch sind („Von den Tonleitern“, „Von den Intervallen“ und „Von den Akkorden“, davon das letztere Kapitel unvollständig) und sind inhaltlich mit den entsprechenden Abschnitten in Kirnbergers Werk kongruent (das dritte Kapitel über Akkorde ist jedoch nicht vollständig erhalten und könnte inhaltlich abweichen). Die in diesen drei Kapiteln behandelten musiktheoretischen Kenntnisse entsprechen den

⁸⁴⁶ Im Winter 1806/1807 besuchte Muzio Clementi J. A. Streicher in Wien, es bestand also eine persönliche Bekanntschaft, vgl. Brief von Johann Andreas Streicher (hs. Entwurf) aus Wien an Breitkopf & Härtel in Leipzig vom 4. April 1807 (Original: FAS, Signatur U_43), vgl. Goebel-Streicher [u. a.], S. 118-121 (mit vollständiger Wiedergabe des Briefes).

⁸⁴⁷ *AmZ* vom 25. November 1807, 10. Jahrg, Nr. 9, Sp. 140). Vgl. auch: Gustav Gugitz, [Fußnote] in: Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, 2. Bde., München 1915, Bd. 2, S. 27.

⁸⁴⁸ Standort ÖNB, Signatur des Konvoluts: F 6 Streicher 352-354.

⁸⁴⁹ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, 2 Bde., Teil 1: Berlin 1771, Teil 2 (Abteilung 1, 2 und 3): Berlin/Königsberg 1776, 1777 und 1779. Mehrere Neuauflagen und Nachdrucke erschienen, auch 1793 in Wien, vgl. Peter Wollny, Artikel „Kirnberger, Johann Philipp“, in: *MGG2P*, Bd 10 (2003), Sp. 169-176, sowie Georg von Dadelsen, „Kirnberger, Johann Philipp“, in: *MGG1*, Bd. 7 (1958), Sp. 950-956, hier: Sp. 952.

auch zur heutigen Zeit vermittelten, grundlegenden Elementen, wie dem Aufbau der Tonleitern, den Intervallbezeichnungen und Akkordbezeichnungen.

Der größere Teil der Sammlung, die nahezu wörtliche Abschrift aus *Die Kunst des reinen Satzes*, gibt zugleich den konservativen musiktheoretischen Ansatz wieder, der auch Kirnbergers Auffassung kennzeichnet: die Basierung der Kompositionslehre auf dem Generalbass und dem Choralatz in der Tradition von Kirnbergers Lehrer Johann Sebastian Bach⁸⁵⁰. Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* entsprach dessen Bestreben, dem zunehmend schlichteren Stil der Zeit den kunstvollen Satz Bachs und C. H. Grauns entgegenzuhalten⁸⁵¹.

Obleich sich hier kein direkter Bezug zu Streichers Kompositionsstil aufzeigen lässt, so entsprechen doch Streichers erhaltene Sonatenwerke eher einem konservativen Stil, wie besonders die harmonisch wenig innovativen Ecksätze der Klaviersonaten zeigen (s. o.: Analyse der *Sonate F-Dur*). Die wahrscheinlich um viele Jahre frühere Entstehung der musiktheoretischen Abschriften (aufgrund der autographen Datierung eines der Hefte) bereits während Streichers Lebensphase in Mannheim legt allerdings eine nachfolgende Weiterentwicklung von Streichers Kompositionsstil nahe.

Obwohl Kirnbergers Abhandlung zu Streichers Lebenszeit weit verbreitet und Kirnberger „der führende Musiktheoretiker seiner Zeit“⁸⁵² war (also noch während Streichers Mannheimer Jahren) und die Auswahl von dessen Schriften als Grundlage nahe liegend, so zeigt die Verwendung als Studienvorlage (und vielleicht Unterrichtsmittel) für Streicher doch, dass er nach einer konservativen, in Bachs Tradition stehenden Schule arbeitete. Die innere Nähe zu Bach wird im Übrigen auch in Streichers Einsatz für Bachs letzte lebende Tochter deutlich (s. Exkurs: Der Spendenaufruf für Regina Susanna Bach 1800/1801 und dessen Nachwirkungen) sowie in seiner erfolgreichen Empfehlung, dass seine ehemalige Schülerin Lisette Bernhard, die Bachs Werke für „insgesamt zu alt“ hielt⁸⁵³, trotzdem die neu erschienene Bach-Gesamtausgabe erwerben möge⁸⁵⁴.

⁸⁵⁰ Georg von Dadelsen, „Kirnberger, Johann Philipp“, in: *MGGI*, Bd. 7 (1958), Sp. 954f.

⁸⁵¹ Ebd.

⁸⁵² A.a.O., Sp. 955.

⁸⁵³ Brief Lisette Bernhards aus Wesel an J. A. Streicher in Wien vom 9./16. Mai 1801, abgedruckt bei: Goebel-Streicher [u. a.], S. 95f. (Standort: FAS, Signatur: Ber_05).

⁸⁵⁴ Erwähnt ohne Quellenhinweis bei: Goebel-Streicher [u. a.], S. 99.

ZUSAMMENFASSUNG

Ziel der vorliegenden Arbeit war, eine Gesamtschau der Entstehungsumstände von Johann Andreas Streichers Kompositionen, die Analyse einer repräsentativen Auswahl seiner Originalwerke, und die musikgeschichtlichen Verknüpfungen von J. A. Streichers Leben und musikalischem Schaffen zu präsentieren.

Durch die vorliegende Arbeit konnten mithin zahlreiche Fakten und Dokumente (u. a. die Theaterzettel zu den Aufführungen von Streichers Ballettmusik *Das Bouquet* und das genaue Datum der Uraufführung, zwei bisher unpublizierte Briefe zu Streichers Spendensammlungen für die letzte lebende Bachtöchter sowie ein umfangreicher Briefwechsel mit Louis Spöhr) erstmals vorgestellt werden. Zu den zahlreichen folgenreichen Neuerkenntnissen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit gewonnen werden konnten, zählt, dass der Klavierauszug des Balletts *Das Bouquet* zugleich das erste Verlagswerk des Münchner Verlegers Falter und das früheste publizierte Originalwerk Streichers war. Das nun, durch Überprüfung und Sichtung der Primär- und Sekundärquellen gefestigte Wissen um Streichers kompositorische Tätigkeit, seine pianistischen Fertigkeiten und um seine zahlreichen kulturellen Tätigkeiten erweitert mithin das bisher bekannte Bild seiner Person und lässt es zu, Streichers selbst primär gewählte Berufsbezeichnung als Tonkünstler (vgl. besonders seine, auch nach seiner intensiveren Mitarbeit im Klavierbaubetrieb ab 1802 mehrfach dokumentierten Briefunterschriften als *Andreas Streicher, Tonkünstler*) auch aus heutiger Sicht zu bestätigen.

Durch die parallel zur vorliegenden Arbeit erscheinende Gesamtausgabe werden zudem die bisher nahezu unbekanntes Originalkompositionen J. A. Streichers besser zugänglich gemacht. Auch die (als Ergänzung zu den Forschungsarbeiten für die vorliegende Arbeit erstellte) kommentierte Faksimileausgabe seiner Klavierschule soll einen Beitrag zum Verständnis von Johann Andreas Streichers Leben und Wirken leisten.

Die zukünftigen Forschungen zu J. A. Streichers Funktion als Klavierbauer ebenso wie zu seiner gemeinsamen Zeit mit Friedrich von Schiller erhalten durch die vorliegende Arbeit eine breitere und fundiertere wissenschaftliche Basis, nicht zuletzt durch die kritische Überprüfung und teilweise Neubewertung der Primär- und Sekundärquellen. In zahllosen Publikationen (s. o.: Bisher geleistete Forschungsarbeit) wurden bisher Irrtümer betreffend Streichers Biografie wiedergegeben, die durch die vorliegende Arbeit korrigiert werden, insbesondere bezüglich seiner genauen Funktion im Klavierbaubetrieb Streicher: Streicher war zu keinem Zeitpunkt Inhaber oder Teilhaber des Geschäftes, sondern (im heutigen Sinne) leitender Geschäftsführer, aber zugleich aktiv tätig im Bereich des Klavierbaus und leistete konkrete Beiträge, wie insbesondere die hier erstmals wissenschaftlich ausgewerteten Briefe an Louis Spöhr zeigen. Zu den bisher häufig in der Literatur publizierten biografischen Details, die nun hinterfragt werden müssen, zählt unter anderem J. R. Zumsteegs angebliche Vermittlerrolle bei der persönlichen Bekanntschaft mit Schiller. Auch alle wesentlichen biografischen Daten, wie das exakte Datum des Konzertes, welches die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zur Folge hatte, und exakte Wortlaute von Primärquellen wurden hier richtiggestellt und präsentiert.

Die Sichtung und Analyse von Streichers kompositorischem Schaffen, das in der vorliegenden Arbeit in repräsentativer Auswahl vorgestellt und analysiert wurde, ergibt eine erhellende Perspektive. Ein Vergleich von Streichers kompositorischem Gesamtschaffen mit dem von innovativen Großmeistern, wie Beethoven, wird zwar eine Bewertung der Originalwerke Streichers als Werke zweiter Ordnung zur Folge haben; der hier vorgelegte Vergleich mit Werken anderer (Streicher stilistisch verwandter) Komponisten, wie J. N. Hummel oder J. Chr. Cannabich, zeigt jedoch eine durchaus gleichwertige kompositorische Durcharbeitung und sogar teilweise größere Vielfältigkeit und (falls man dies wirklich objektiv zu beurteilen vermag) eine mindestens gleichrangige kompositorische Qualität der ausgewählten Werke Johann Andreas Streichers. Charakteristisch und herausragend ist in Streichers Originalwerken besonders die gesangliche und einprägsame Melodiebildung. Die intensive Beschäftigung mit Vokalmusik durch seine zahlreichen Arrangements für den Verlag Götz könnte hierfür durchaus als Nährboden gedient haben.

Auch das hier vorgestellte Werksverzeichnis (mit neu eingeführter Zählung) aller Schriften, Kompositionen und Arrangements Streichers soll die zukünftige Forschung und Musikausübung befördern helfen.

ANHANG

BIBLIOGRAFIE

Nicht aufgenommen wurden musikalische Quellen, die bereits ausführlich im Werksverzeichnis bibliografiert sind. Lexikonartikel sind nicht einzeln aufgelistet, sondern die Lexika im Gesamten.

HANDSCHRIFTLICHE QUELLEN

Hier nur Quellen, die als Primärquelle für die vorliegende Arbeit verwendet wurden und nicht nach wissenschaftlichen Publikationen zitiert sind, wie *BG*; diese sind als gedruckte Quellen aufgelistet. Soweit bekannt wird Ort und Datum der Briefe mitgeteilt.

AUGSBURG

Evangelisch-Lutherisches Kirchengemeindeamt (Registeramt), Pfarrei Barfüßer

Traungsbuch der Pfarrei Barfüßer,
S. 526, Nr. 1 (1794).

am 7. Januar: Kirchliche Trauung
von Johann Andreas und Nannette
Streicher, geb. Stein

Stadtarchiv

Hochzeitsamtprotokolle, Bd. 28, S. 467

am 23. Dezember 1793:
Standesamtliche Heirat von Johann
Andreas Streicher und Nannette
Streicher, geb. Stein

DETTINGEN/ERMS

Ev. Kirchenregisteramt

Taufbuch 1713

Taufurkunde von Andreas
Streicher (Vater): Taufe
am 3. Jan. 1713 in Dettingen/Erms

KASSEL

Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek

4° Ms. Hass. 287 (Konvolut)

Johann Andreas Streicher aus Wien an
Louis Spohr in Kassel, Briefe vom 10.
Sept. 1822, vom 17. Dez. 1831, vom 7.
Jan. 1832, vom 24. April 1832, vom 18.
April 1833 und eine undatierte
Briefbeilage.

Nannette Streicher aus Wien an Louis Spohr in Kassel, Brief vom 13. Sept. 1832.

Johann Baptist Streicher aus Wien an Louis Spohr in Kassel, Ergänzung zum Brief Johann Andreas Streichers an Louis Spohr vom 24. April 1832.

MARBACH

Deutsches Literaturarchiv Marbach

Signatur Z 536

Brief Johann Andreas Streichers aus Wien an Georg Nägeli in Zürich vom 25. Mai 1822.

Signatur: HH:Kps.Quart (Schiller,Fri.)

Die Musikerfamilien Stein-Streicher (Wien 1916), Loseblatt-Sammlung mit masch.schr. Titelblatt und Innentitel sowie hs. Korrekturen und Überklebungen im Text, angefertigt von Theodor Bolte, mit dem Inhalt seines 1916 in vier Teilen in *Der Wiener Evangelische Hausfreund* (XVI. Jahrg., Nr. 10-13) erschienenen Aufsatzes „Andreas Streicher“, mit 9 zusätzlichen (als Ausschnitte beigelegten) Abbildungen.

DARMSTADT

Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt.

Signatur 6707

Dankesbrief Regina Susanna Bachs vom Mai 1801 an die Spender des zweiten Spendenaufrufs.

HERRENBERG

Privatarchiv Öhm-Kühnle

o. Signatur

Brief von Emil Palleske aus Salzburg an Friederike Streicher in Wien, vom 14. Mai 1871.

MÜNCHEN

BSB, Abteilung Handschriften und Seltene Drucke

(Signatur: Autogr.).

Brief Johann Baptist Beckes aus München an Johann Andreas Streicher in Wien vom 7. Juni 1806.

STUTTGART

Evang. Kirchenregisteramt

Ehebuch Bd. VII (Jahrg. 1737), S. 116

Johann Andreas Streicher (Vater) Heirat am 6. August 1737 mit der Steinhauertochter Magdalena Sybilla, geb. Luther,

Ehebuch Bd. VII (Jahrg. 1745), S. 247.

Heiratsdatum von Andreas Steicher (Vater) am 10.8. 1745 mit Sophia Barbara, geb. Hohner

Taufbuch Bd. 20 (Jahrg. 1761), S. 294.

Johann Andreas Streichers Taufe am 13. Dez. 1761

Stadtarchiv Stuttgart

Paul Nägele, *Stuttgarter Familienregister 1700-1820*, Bl. 3132

Maschinenschriftlich übertragenes Familienregister Streicher:

Hauptstaatsarchiv Stuttgart

Signatur A 282 Bü 2974 und 2974/1.

Catalogus des herzoglichen Waisenhauses

WIEN

Familienarchiv Streicher, Wien (ehemals in Krumpendorf)

(die Signaturen finden in der einschlägigen Literatur auch in leicht abweichenden, ähnlichen Schreibweisen Gebrauch)

Signatur NA_024.

Brief Nannette Steins aus Augsburg an Johann Andreas Streicher in München vom 9. Oktober 1792.

Signatur NA_025.

Brief Nannette Steins aus Augsburg an Johann Andreas Streicher in München vom 19. Oktober 1792.

Signatur NA_027	Briefkonvolut Nannette Steins aus Augsburg an Johann Andreas Streicher in München, darin: Brief aus Augsburg vom 29. Okt. 1792.
Signatur NA_029	Briefkonvolut Nannette Steins an an Johann Andreas Streicher in München, darin: Brief aus Augsburg vom 7. Nov. 1792.
Signatur AST_018	Brief von Johann Andreas Streicher aus Wien an Marie von Rosthorn (o. O.) vom 22./24. Aug. 1830
Signatur AST_028	Brief Johann Andreas Streichers aus Baden bei Wien an Marie von Rosthorn (o. O) vom 8. Mai 1831.
Signatur AST_029	Brief Johann Andreas Streicher aus Baden bei Wien an Marie von Rosthorn (o. O) vom 18. Mai 1831.
Signatur AST_103	Begleitschreiben von Johann Andreas Streicher aus Wien vom 5. Juli 1800 zur Spendenüberweisung an Breitkopf & Härtel in Leipzig
Signatur AST_202.	Brief von Johann Andreas Streicher aus München an Nannette Stein in Augsburg vom 24. Oktober 1792.
Signatur BREH_10	Brief von Breitkopf & Härtel aus Leipzig an Johann Andreas Streicher in Wien vom 21. Mai 1801.
Signatur REI_02	Brief von Johann Friedrich Reichardt aus Giebichstein bei Halle an der Saale an Johann Andreas Streicher in Wien vom 25. März 1811.
Signatur REI_04	Brief von Johann Friedrich Reichardt aus Giebichstein bei Halle an der Saale an Johann Andreas Streicher in Wien vom 18. Mai 1811.

Stadt- und Landesbibliothek Wien, Handschriftensammlung

Signatur I. N. 8709

Brief Johann Andreas Streichers aus
Wien an Carl Friedrich Peters in Leipzig
vom 5. März 1825

Signatur 53.273

Brief Johann Andreas Streichers aus
Wien an Marie von Rosthorn vom
18. Aug. 1831 (o. O.)

Stadt- und Landesarchiv Wien

Totenprotokoll, 16. Jan. 1833

Todeseintragung für Nannette
Streicher, geb. Stein

Totenprotokoll, 25. Mai 1833

Todeseintragung für Johann
Andreas Streicher

Protokoll der Hauptregistratur
(Signatur B 1 – 28)

Hof-Dekret vom 17. Jan. 1794 und
Regierungsdekret vom 1. Feb. 1794 für
die Firma Nannette Streicher, geb. Stein

ÖNB

Signatur (Konvolut):
F 6 Streicher 352-354.

Johann Andreas Streicher:
*Von dem einfachen Contrapunkt, in zwei
und mehr Stimmen*, datiert
2. Mai 1785

*Von den verschiedenen Arten der
harmonischen Begleitung, zu einer
gegebenen Melodie.*

*Von den Tonleitern. Von den
Intervallen. Von den Akkorden.*

MUSIKALIEN

- Ballet Music from the Mannheim Court*, hrsg. von Floyd K. Grave u. Nicole Baker, Madison / Wisconsin, USA, 1996-97.
- Beethoven, Ludwig van, *Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von L. van Beethoven*, Ausgabe für hohe Stimme, hrsg. von Max Friedlaender, Leipzig (Edition Peters) [ca. 1920], Neuauflage: Frankfurt / Main [u. a.] (Edition Peters) 1989.
- Best loved songs of the American people*, hrsg. von Denes Agay, New York/NY 1975.
- Cannabich, Johann Christian, *Les Rendez-vous. Ballet de Chasse. Per il Cemballo e Forte piano*, hrsg. von Claudia Schweitzer, Köln 2001.
- Hummel, Johann Nepomuk, *Variations sur l'air: The Lass of Richmond Hill*, in: *Musikalischer Ehrentempel*, Heft 19/20, Hamburg (Böhme/Cranz) ca. 1824.
- Hook, James, *The Lass of Richmond Hill*, London (Preston & Son) [ca. 1790], Faks.-Reprint, (*Musica revindicata*), [o. Hrsg.], Amsterdam 1970.
- Mazzinghi, Joseph, *The favorite Divertissement, the Bouquet, Composed by Sigr Onorati, as danced at the Kings Theatre, selected & composed by I. Mazzinghi*, Opus 22, London (Goulding) 1796 (Standort des Druckes: British Library, Musiksammlung, Signatur g.442.a.(11.).
- Streicher, Johann Andreas, *Johann Andreas Streicher und Anna Maria (Nannette) Streicher. Gesamtausgabe der Originalwerke*, 10 Bde., hrsg. von Christoph Öhm-Kühnle, Köln 2005ff.

GEDRUCKTE QUELLEN UND SEKUNDÄRLITERATUR

- Allgemeine musikalische Zeitung*, hrsg. von Friedrich Rochlitz [u. a.], Leipzig 1798ff.
- Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Wien 1817ff.
- Allgemeine Zeitung. Mit Allerhöchsten Privilegien*, Augsburg 1798ff.
- [Anonym], „kurzer Rückblick auf die Geschichte unseres Wiener evangelischen Singvereines seit Gründung der evangelischen Singanstalt anno 1818“ in: *Der Wiener Evangelische Hausfreund*, V. Jahrgang [1895], Nr. 5, S. 76.
- Auberlen, Samuel Gottlob, *Samuel Gottlob Auberlen's, Musikdirektor und Organisten am Münster in Ulm [...] Leben, Meinungen und Schicksale*, Ulm 1824.
- Auge, Oliver „Schillers Kommandeur und Carl Eugens Duzfreund: Johann Abraham David von Augé (1698-1784)“, in: *Herrenberger Persönlichkeiten aus acht Jahrhunderten* (Herrenberger Historische Schriften, Bd. 6), wissenschaftl. Gesamtleitung: Roman Janssen und Oliver Auge, Herrenberg 1999, S. 279-282.
- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753 und 1762, Faks.-Ausgabe mit den Ergänzungen der Ausgaben Leipzig 1787 und 1797, hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel 1994.

- Baumann, Armand, „Schillers Freundinnen in Mannheim“, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg. von Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr.5 (Mai) 1905, Sp. 120ff.
- Beethoven, Ludwig van, *Briefe Beethovens*, hrsg. von Hugo Leichtentritt, Berlin 1912.
- Beethoven, Ludwig van, *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel*, Gesamtausgabe, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1-7, München 1996ff., Bd. 1.
- Beethoven, Ludwig van, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler [u. a.] Bd. 1-10, Leipzig 1972-1993.
- Bernhard, Reinhold, „Das Schicksal der Familie Johann Sebastian Bachs“, in: *Der Bär - Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/30*, Leipzig 1930, S. 170ff.
- Bertuch, Carl, *Carl Bertuchs Tagebuch vom Wiener Kongreß*, hrsg. von Hermann Freiherr von Egloffstein, Berlin 1916.
- Beschreibendes Verzeichnis der Autographen-Sammlung Fritz Donebauer in Prag*, hrsg. von Ernst Rychnovsky, Vorwort von Richard Batka, Prag 1900.
- Bolte, Theodor, *Die Musikerfamilien Stein und Streicher*, Wien 1917.
- Brauneis, Walter, „...composta per festigiare il sovvenire di un grand Uomo.' Beethovens ‚Eroica‘ als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen,“ in: *Studien zur Wiener Geschichte* (Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 8), hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Wien, Wien 1996/1997, S. 53-88.
- Brauneis, Walter, „...composta per festigiare il sovvenire di un grand Uomo.' Beethovens ‚Eroica‘ als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen,“ in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jahrgang 53, Heft 12, Wien 1998, S. 4-24.
- Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, 4 Bde. mit einem Ergänzungsband, Mainz/München 1989.
- Bader, Erich, *Stuttgarter Bergwerk- und Steinbruchbetriebe in alter Zeit* (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Heft 5), Stuttgart 1939.
- Bircher, Martin/Weber, Bruno, *Salomon Gessner*, Zürich 1982.
- Castle, Eduard, „Mitteilungen aus der Bibliothek des Wiener Goethe-Vereins. I. Andreas Streichers Bemühungen um ein würdiges Grabmal für Friedrich Schiller“, in: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* 57, Wien 1953, S. 12-27.
- Clemen, Otto, „Andreas Streicher in Wien“, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch*, IV. Jahrg., hrsg. von Adolph Sandberger, Augsburg 1930, S. 107-117.
- Czerny, Carl, *Erinnerungen aus meinem Leben* [Erstausgabe nach dem vollständigen Ms.], hrsg. von Walter Kolneder (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 46), Baden-Baden 1968.
- Davidis, Michael, „*Das herrliche Bild, das von seiner Höhe einst herabblickt ...*“. *150 Jahre Schiller-Denkmal in Stuttgart*, (Spuren Bd. 4), hrsg. v. Ulrich Ott, Friedrich Pfäfflin und Thomas Scheuffelen, Marbach 1989.
- Debuch, Tobias, *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004.
- Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, Wien (Strauß) 1809ff.
- dtv-Lexikon*, [o. Hrsg.], 20 Bde., München 1977ff.

- Eitner, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 11 Bde., Leipzig 1900-1905, Bd. 9.
- Friedländer, Max, *Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, 2 Bde., Stuttgart/Berlin 1902, Bd. 2.
- Frimmel, Theodor, „Beethoven und das Ehepaar Streicher“, in: *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1925*, hrsg. von Alois Trost, Wien 1925, S. 92-105.
- Frimmel, Theodor, *Beethoven-Handbuch*, 2 Bde., Leipzig 1926.
- Fuller, Richard A., „Andreas Streicher's Notes on the Fortepiano: Chapter 2: 'On Tone'“, in: *Early Music*, Vol. 12, No. 4 (Nov. 1984), S. 461-470.
- Gall, Franz Joseph „Briefe Galls an Andreas und Nannette Streicher“, hrsg. von Max Neuburger, in: *Archiv für Geschichte der Medizin*, Bd. 10, hrsg. von der Puschmann-Stiftung an der Universität Leipzig unter Redaktion von Karl Sudhoff, Leipzig 1917, S. 3-70.
- Geck, Martin, *Bach. Leben und Werk*, Hamburg 2001.
- Gerber, Ernst Ludwig, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 Bde., Leipzig 1812-14, Bd. 4.
- Gerhardt, M. R. B., *Allgemeiner Contorist oder Neueste und gegenwärtiger Zeiten gewöhnliche Münz- Maaß- und Gewichtsverfassung aller Länder und Handelsstädte*, 2 Bde., Berlin (Wever) 1791 und 1792.
- Germann, Dietrich, *Andreas Streicher und sein Schillerbuch. Über den Nachlaß von Schillers Freund und Fluchtgefährten* (Weimarer Beiträge, Bd. 14), Weimar 1968, S. 1051-1059.
- Gessner, Salomon, *Schriften*, 2 Bde., Zürich 1777-1778, Bd. 1.
- Gessner, Salomon, *Salomon Gessners sämtliche Schriften*, 3 Bde., Karlsruhe (Schmieder) 1795.
- Goebel-Streicher, Uta, *Das Stammbuch der Nannette Stein (1787-1793). Streiflichter auf Kultur und Gesellschaft in Augsburg und Süddeutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert*, hrsg. u. kommentiert v. Uta Goebel-Streicher, 2 Bde., Tutzing 2001.
- Goebel-Streicher, Uta, „Die Klavierbauerfamilie Stein-Streicher,“ in: Goebel-Streicher [u. a.] (Hrsgg.), „*Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen.*“, Bonn 1999 (Veröff. des Beethoven-Hauses Bonn, Bd. 6), S. 9-20.
- Goebel-Streicher, Uta [u. a.] (Hrsgg.), „*Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen.*“, Bonn 1999 (Veröff. des Beethoven-Hauses Bonn, Bd. 6).
- Goebel-Streicher, Uta, „Johann Baptist Streichers Reisetagebuch von 1828“, in: *Das Wiener Klavier bis 1850*, Kongreßbericht Wien 2003, Druck in Vorber.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe*, 4 Bde., Bd. IV, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow, Hamburg 1967.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. [Weimarer Ausgabe]*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar (Böhlau) 1887-1916.
- Günther, Georg, „Bist Du mein Freund nicht mehr? Johann Rudolf Zumsteeg und Friedrich Schiller“, in: *Der andere Mozart? Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802)*, hrsg. von Reiner Nägele (Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober bis 23.

- November 2002. Mit einem Quellenverzeichnis.), Stuttgart 2002, S. 9-49.
- Haas, Robert, „Beethovens Tod. Aus einem unbekanntem Briefwechsel“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik*, Chefredaktion Erich Steinhard, 3. Jahrg., Prag 1923, S. 48-50.
- Hagel, Jürgen (Bearbeiter), *Stuttgart im Spiegel alter Karten und Pläne*, hrsg. vom Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein (Ausstellungskatalog des Hauptstaatsarchivs Stuttgart), Stuttgart 1984.
- Hartmann, Julius, *Schillers Jugendfreunde*, Stuttgart/Berlin 1904.
- Hecker, Max, *Schillers Tod und Bestattung. Nach den Zeugnissen der Zeit im Auftrag der Goethe-Gesellschaft dargestellt von Max Hecker*, Leipzig 1935.
- Hiller, Johann Adam, *Allgemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen: auch zum Privatgebrauche; in vier Stimmen gesetzt; zur Bequemlichkeit der Orgel- und Clavierspieler auf zwei Linien zusammengezogen; mit Bezifferung des Generalbasses*, Leipzig/Dresden 1793.
- Hiller, Johann Adam, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig 1774, 21798.
- Hiller, Johann Adam, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780.
- Hoffmann, Enrico, *Denkschrift zur Erinnerung an den hundertjährigen Bestand des Wiener Evangelischen Singvereins 1818 – 18. Jänner – 1918*, Wien 30. Oktober 1918.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich, *Findlinge. Zur Geschichte deutscher Sprache und Dichtung*, Bd. 1, Leipzig 1860.
- Hübner, Maria, „Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter“, in: *Bach-Jahrbuch 2002*, hrsg. im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, 88. Jahrgang, Leipzig 2002, S. 245-255.
- Kindlers Malerei-Lexikon im dtv*, 15 Bde., hrsg. von Kurt Fassmann, bearbeitet von Wilhelm Rüdiger (ungekürzter, fotomechan. Nachdr. von Kindlers Malerei-Lexikon), München 1982.
- Kircher, Wolfgang, „Andreas Streicher. Fluchtgefährte Schillers, Fabrikant, Mäzen. 1761-1833“, in: *Lebensbilder aus Baden-Württemberg*, Bd. 18, hrsg. von Gerhard Taddey und Joachim Fischer, Stuttgart 1994, S. 148-178.
- Kircher, Wolfgang, *Der Fluchthelfer S. Andreas Streicher (1761-1833). Materialien zur Annäherung an eine Person*, unveröff., masch.schr. Ms.
- Kircher, Wolfgang „Der Fluchthelfer S. – Vom Leben des Schillerfreundes Andreas Streicher (1761-1833)“, in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 40/1987, hrsg. vom Historischen Verein für Stadt und Kreis Ludwigsburg, S. 129-141.
- Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, 2 Bde., Teil 1: Berlin 1771, Teil 2 (Abteilung 1, 2 und 3): Berlin/Königsberg 1776, 1777 und 1779.
- Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, hrsg. von Carl Bertuch, Weimar 1814ff.
- Knolz, Joseph Johann: *Darstellung der Brechruhr-Epidemie in der K.K. Haupt- und Residenzstadt Wien, wie auch auf dem flachen Lande in Österreich unter der Enns, in den Jahren 1831 und 1832, nebst den dagegen getroffenen Sanitätspolizeilichen Vorkehrungen*, Wien 1834.

- Ladenburger, Michael, „Beethoven und die Familie Streicher“, in: *„Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen.“*, hrsg. von Uta Goebel-Streicher [u. a.], Bonn 1999 (Veröff. des Beethoven-Hauses Bonn, Bd. 6).
- Langer, Alexander, „Maria Anna (Nannette) Streicher, geb. Stein, eine bedeutende Klavierbauerin der Beethoven-Zeit“, in: Goebel-Streicher [u. a.], S. 21-32.
- Langer, Alexander, *Nannette / Andreas - Johann Baptist - Emil STREICHER - ein interessanter Abschnitt österreichischer Klavierbaugeschichte*, masch.schr. Ms.
- Latham, Michael, „The development of the Streicher firm of piano builders under the leadership of Nannette Streicher, 1792 to 1723“, in: *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums ‚Das Wiener Klavier bis 1850‘ des Kunsthistorischen Museums Wien vom 16. bis 18.10.2003*, hrsg. von Beatrix Darms-tädter, Alfons Huber und Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 43-71.
- Lütge, Wilhelm, „Andreas und Nannette Streicher“ in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927, S. 53-69.
- Marek, George, *Ludwig van Beethoven. Das Leben eines Genies*, München 1970.
- Mlakar, Pia/Mlakar, Pino, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1992, Bd. 1.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Wolfgang Amadeus Mozart. Briefe*, hrsg. von Stefan Kunze, Stuttgart 2005.
- Münchner Wochenblatt*, [Beilage zur *Münchner Zeitung*], München (Vötter) 1783ff.
- Münchner Zeitung*, München (Vötter) 1769ff.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949ff.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 21 Bde. in zwei Teilen, begründet von Friedrich Blume, 2. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1994ff.
- Reiner Nägele (Hrsg.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750-1918): Quellen und Studien* (Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Staatstheater aus Anlaß des 250jährigen Bestehens des Stuttgarter Opernhauses vom 22. September bis 22. Dezember 2000), Stuttgart 2000.
- Naumann, Ursula, *Schillers Königin. Das Leben der Charlotte von Kalb*, Frankfurt a. Main/Leipzig 2006.
- Nelckenbrecher, Johann Christian, *Nelckenbrechers Handbuch der Münz- Maaß- und Gewichtskunde für Kaufleute*, 7. Auflage, Berlin (Wever) 1793.
- Neue freie Presse*, Abendblatt, Wien 1864ff.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., hrsg. von Stanley Sadie, London 1980ff.
- Nohl, Ludwig, *Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Stuttgart 1877.
- Nottelmann, Karsten, *W. A. Mozart Sohn – Schaffen und Schaffensbedingungen*, 2 Bde., Phil. Diss. masch. Freiburg 2007.
- [Novello, Mary und Vincent], *A Mozart Pilgrimage. Being the travel diaries of*

- Vincent & Mary Novello in the year 1829*. Transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano. Edited by Rosemary Hughes, London 1955.
- [Novello, Mary und Vincent], *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829*, hrsg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes, dt. Übertragung von Ernst Roth, Bonn 1959.
- Öhm-Kühnle, Christoph, *Musikalische Rhetorik in den Klavierwerken von J. S. Bach. Ein Handbuch*, Stuttgart 2006.
- Palleske, Emil, *Schillers Leben und Werke*, 2 Bde., Berlin (Duncker) 1858 und 1859.
- Paris und Wien*, hrsg. von Friedrich J. Bertuch, Rudolstadt 1811ff.
- Pazdírek, François, *Manuel universel de la littérature musicale*, 15 Bde., Wien 1905ff.
- Pemmer, Hans „Das alte Streicherhaus (Ungargasse 46)“, in: *Wiener Geschichtsblätter*, hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Wien, 14. Jahrgang, Wien 1959, S. 36-38.
- Pilling, Claudia [u. a.], *Friedrich Schiller*, Hamburg 2002.
- Pohl, Carl Ferdinand, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien 1871.
- Reichardt, Johann Friedrich, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde., Amsterdam 1810.
- Reichardt, Johann Friedrich, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde., eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz, München 1915.
- Répertoire International des Sources Musicales* [RISM], Serie A/I, Einzeldrucke vor 1800, Kassel 1980.
- Répertoire International des Sources Musicales* [RISM], Serie A/I, Einzeldrucke vor 1800. Addenda Korrigenda, Kassel 1999.
- Répertoire International des Sources Musicales* [RISM], Serie A/II, Musikhandschriften nach 1600, 14., kumulierte Ausgabe, 2006.
- Rochlitz, Johann Friedrich, *Wege zu Bach - Drei Abhandlungen von Friedrich Rochlitz - 1769-1842*, hrsg. von Josef Müller-Blattau, Augsburg 1926.
- Rochlitz, Johann Friedrich, *Für Freunde der Tonkunst*, 4 Bde., Leipzig 1824-1832.
- Rollett, Hermann, *Neue Beiträge zur Chronik der Stadt Baden bei Wien*, 4. Theil, Baden bei Wien 1893.
- Rollett, Hermann, *Begegnungen, Erinnerungsblätter*, Wien 1903.
- Schiedmayer, Johann Lorenz/Dieudonné, Carl, *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart gefertigt werden*, Stuttgart 1824 (Faks.-Ausgabe, Tübingen 1994).
- Schiller, Friedrich von, *Schillers Werke. Nationalausgabe*. 1940 begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel. Hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. Weimar 1943ff.,
- Schiller, Friedrich von, *Schillers Werke – Nationalausgabe*, Bd. 33, Teil 1 –

- Briefwechsel – Briefe an Schiller 1781-28.2.1790 (Text), hrsg. von Siegfried Seidel, Weimar 1989.
- Schilling, Gustav, *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal=Lexicon der Tonkunst*, 8 Bde., Stuttgart 1835-1842, Bd. 6.
- Schmidt, Karl, *Schillers Sohn Ernst, Eine Briefsammlung mit Einleitung von Karl Schmidt*, Paderborn 1893.
- Schneider, Hans *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, 2 Bde., Tutzing 1989.
- Schneider, Hans, *Makarius Falter (1762-1843) und sein Münchner Musikverlag*, 2 Bde. (Bd. 2 in Vorber.), Tutzing 1993, Bd. 1.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Deutsche Chronik*, Jahrgänge 1774-1777, Augsburg [u. a.] 1774ff., Faks.-Nachdruck der Ausgaben 1774-1777, 4 Bde., hrsg. von Artur Henkel, mit einem Nachwort von Hans Krauss, Heidelberg 1975, Bd. 1.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, Neudruck, hrsg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977.
- Schulze, Hans-Joachim, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bd. III), Leipzig/Kassel 1972.
- Schulze, Hans-Joachim/Glückner, Andreas, *Dokumente zu Leben Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1685–1800: Neue Dokumente sowie Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III* (Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bd. V), Leipzig/Kassel 2007.
- Schulze, Hans-Joachim, *Johann Sebastian Bach, Leben und Werk in Dokumenten, eine Anthologie in 25 Themenkreisen*, Leipzig, 4. Auflage 1989.
- Schwabe, Julius, *Schiller's Beerdigung und die Aufsuchung und Beisetzung seiner Gebeine (1805, 1826, 1827). Nach Actenstücken und authentischen Mittheilungen aus dem Nachlasse des Hofraths und ehemaligen Bürgermeisters von Weimar Carl Leberecht Schwabe*, Leipzig 1852.
- Senn, Walter (Hrsg.), *Johann Gänsbacher. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, Thaur/Tirol 1986.
- Der Spiegel*, Hamburg 1946ff.
- Stenzel, Karl, *Herzog Karl Eugen und Schillers Flucht. Neue Zeugnisse aus den Papieren des Generals von Augé* (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart Bd. 1), Stuttgart 1936.
- Streicher, Johann Andreas, *Andreas Streichers Schiller-Biographie*, hrsg. von Herbert Kraft (Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, Bd. 5), Mannheim [u. a.] 1974.
- [Streicher, Johann Andreas], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden: ausschliessend nur für die Besitzer dieser Instrumente aufgesetzt*. Wien ¹1801, ²1802. Exemplare beider Auflagen kamen ab 1802 auch mit modifiziertem Titelblatt in Umlauf: *den Geschwistern* wurde in der Druckvorlage entfernt und bei einigen (aber nicht allen) Exemplaren

handschriftlich ersetzt durch: *Nannette Streicher, geb.* Auch wurde auf mehreren Exemplaren beider Auflagen der Autornachweis von *Andreas Streicher* handschriftlich ergänzt.

[Streicher, Johann Andreas], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepianos*, [hrsg. von Johann Kaneider], Regensburg 1837.

[Streicher, Johann Andreas], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano*, Faks.-Reprint der hs. veränderten 1. Auflage (mit hs. veränderten Herstellerhinweisen „Streicher“ statt „Stein“), hrsg. von K[?]. Lelieveld und Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk, Den Haag / Utrecht ¹1979, ²1987.

[Streicher, Johann Andreas], *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano*, Faks.-Reprint der unveränderten ersten Auflage, hrsg. und mit einem ausführlichem Vorwort von Christoph Öhm-Kühnle, Stuttgart, in Vorber.

[Streicher, Johann Andreas], *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Steicher], Wien (Anton Strauß) 1824.

Streicher, Johann Andreas, *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, Stuttgart und Augsburg (Cotta) ¹1836.

Streicher, Johann Andreas, *Andreas Streichers Schiller-Biographie* [erste vollständige und kommentierte Edition von J. A. Streichers *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785* nach den Manuskripten, erstmalig die Dritten Abteilung beinhaltend], hrsg. von Herbert Kraft, Mannheim 1974 (Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz, hrsg. von der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz. Mannheimer Altertumsverein von 1859, Bd. 5).

Streicher, Uta, *Andreas Streicher und sein Buch „Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim 1782-1785“*, unveröff. Magisterarbeit, masch.schr., Wien 1965.

Schönfeld, Johann Ferdinand Ritter von, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, Faks.-Reprint, mit einem Nachwort von Otto Biba, München/Salzburg 1976 (Publikationen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien [o. Bd.-Nr.]).

Süddeutsche Zeitung, München 1945ff.

Trapp, Wolfgang, *Kleines Handbuch der Maße, Zahlen, Gewichte und der Zeitrechnung*, Augsburg 1996.

Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789, Faks.-Ausg., hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel 1997 [Originaltitel wie hier; Titel der Faks.-Ausgabe: *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*].

W. [Friedrich Walter, Josef Weiß oder Theodor Wilckens], „Andreas Streicher“ in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg. vom Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr. 5 (Mai) 1905, Sp. 138-141.

Walter, Friedrich, „Wo hat Schiller in Mannheim gewohnt?“, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, hrsg. vom Mannheimer Altertumsverein, VI. Jahrgang, Nr. 5 (Mai) 1905, Sp. 125-134.

Wegeler, Franz Gerhard und Ries, Ferdinand, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838 und 1845, Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1972.

Whistling, Carl Friedrich, *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, 2., ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, mit alphabetischen Namensregistern der Autoren und Musikalienverleger, Leipzig (Whistling) 1828.

Wiener allgemeine musikalische Zeitung, hrsg. von Ignaz Franz von Schönholz, Wien (Tandler) 1813 (damit Erscheinen eingestellt).

Wiener Theaterzeitung (wechselnde Titel), Wien 1806ff.

Wiener Zeitung, Wien (Gehlen) 1780ff.

Wolzogen, Caroline von, *Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner*, Stuttgart 1830.

Wurzbach, Constantin von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, (Der große österreichische Hausschatz, Teil 2), 60 Bde., Wien 1856ff.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft, Leipzig 1918ff.

TONTRÄGER

Johann Andreas Streicher, *VIII Variations sur l'Air Anglois „The Laß of Richmond Hill“*, Christoph Öhm-Kühnle, Klavier, [Selbstverlag], Herrenberg 2005, davon eine Teilaufgabe veröffentlicht als Werbegeschenk der Flügel- und Klavierfabrik Sautter (Spaichingen 2005)

WERKSVERZEICHNIS

Einleitung

Nach dem ersten Werksverzeichnis im Ausstellungskatalog des Beethoven-Hauses Bonn vom Jahr 1999⁸⁵⁵, worin zahlreiche Daten zu Streichers Werken erstmals in der Fachliteratur vorgestellt wurden, wird hier ein neues Werksverzeichnis der Kompositionen und Schriften von Johann Andreas Streicher vorgelegt, das umfangreiche neue Erkenntnisse beinhaltet. Als Nummerierung wird vom Autor der vorliegenden Arbeit der Zusatz StreiWV (für Streicher-Werkeverzeichnis) eingeführt. In der Nummerierung wird jeder Gruppe eine Kennziffer vorangestellt, so dass sich die folgende Einteilung ergibt: Vokalmusik StreiWV 101ff., Bühnenwerke StreiWV 201ff., Klavier- und Cembalomusik StreiWV 301ff., Schriften StreiWV 401ff.

Innerhalb jeder Kategorie werden die Werke wenn möglich nach Erscheinungsjahr, sonst nach Entstehungsjahr oder nach angenommenem Entstehungsjahr geordnet (zu den erschlossenen Daten: s. Dokumente zur Entstehung und Verwendung der Werke).

Wenn nicht anders gekennzeichnet, waren die Kompositionen (wie insgesamt die Mehrzahl der Werke) bisher unveröffentlicht und wurden (bzw. werden) erstmals in der (parallel zu der vorliegenden Arbeit erscheinenden) *GA* der Originalwerke und ausgewählter Bearbeitungen (Verlag Dohr, Köln 2005ff.) veröffentlicht. Die Originalwerke blieben nach heutigem Wissen allesamt – bis auf Op. 1 und 2 sowie die Kopistenabschriften der Ballettmusik StreiWV 202 und möglicherweise die Variationen in Es-Dur (StreiWV 306) – unveröffentlicht. Das Entstehungsjahr der Werke wird in Klammern angegeben (vermutete Angaben sowie erklärende Ergänzungen stehen in eckigen Klammern). Bereits zeitgenössisch veröffentlichte Originalkompositionen Streichers waren allesamt nur in einer Auflage erschienen (Verlag, Plattennummer und Jahr werden wenn feststellbar angegeben, bei Bühnenwerken Ort und Jahr der Uraufführung, dann das Erscheinen der Noten).

Zu Werken, die in der *GA* enthalten sind, wird die jeweilige Bandnummer der *GA* angegeben. Wenn möglich werden außerdem mindestens je ein Standort mit Signatur sowie die RISM-Siglen angegeben; die Siglen der Mss. (die also erst in der *GA* im Druck erschienen) beziehen sich dabei auf: *RISM Serie A/II, Musikhandschriften nach 1600*, 14., kumulierte Ausgabe (2006). Siglen zeitgenössischer Drucke mit einfachen Buchstaben in den Siglen beziehen sich auf *RISM Serie A/I, Einzeldrucke vor 1800*, Bd. 8. (Kassel 1980), bei doppelten Buchstaben in den Siglen auf das Supplement *RISM Serie A/I, Einzeldrucke vor 1800. Addenda Korrigenda*, Bd. 14 (Kassel 1999).

Der Schriftvergleich der erhaltenen Manuskripte erlaubt nur selten eindeutige Entscheidungen, ob es sich um Autographen handelt, da nur sehr wenige Manuskripte erhalten sind und diese sehr wahrscheinlich über einen großen Zeitraum entstanden sind, also verschiedene Schreibstile aus verschiedenen Lebensphasen der selben Person aufweisen können. Die wenigen unzweifelhaft echten (sowie autograph datierten) Autographe sind die Sonate F-Dur und das musiktheoretische Konvolut im Be-

⁸⁵⁵ Goebel-Streicher [u. a.], S. 180-185.

sitz der ÖNB, sowie die später entstandene Etüde in C-Dur (StreiWV 311). Der frühe Stil von Streichers Notenschrift (wie im Ms. der Sonate F-Dur und dem musiktheoretischen Konvolut) weist durchgehend folgende Charakteristika auf:

- Violinschlüssel in modernem Stil, mit vollständiger, geschlossener Schleife unten;
- 4/4-Taktzeichen als senkrecht stehendes C mit kleinem, neu angesetztem Strichlein rechts oben;
- die Halben Noten mit abwärts gerichteten Notenhälsen sind überwiegend entweder rechts oder mittig gehalst;
- die Akkoladen sind modern;
- der Bassschlüssel ist ein aufrecht stehendes, oben eingerolltes C mit zwei Punkten auf der rechten Seite;
- übereinander stehende Noten in Intervallen oder Akkorden sind überwiegend etwas diagonal verschoben (unten nach rechts zeigend) angeordnet.

Der Stil von Streichers späterer Notenschrift (wie in der Etüde C-Dur, StreiWV 311) ist gekennzeichnet durch:

- ein insgesamt eher ornamentales Schriftbild;
- Violinschlüssel ohne untere Schleife
- Akkoladen in geschwungener E-Form, die also in der Mitte eine Spitze nach rechts (statt nach links) aufweisen (möglicherweise jedoch nicht einheitlich auftretend).

I. Kompositionen

A. Vokalmusik

StreiWV 101 *La pensée de l'objet chéri* E-Dur. Kunstlied für 1 Singstimme und Kl. (GA 7). Standort: FAS (Signatur N 039). Quelle A (verschiedene Fassungen): Abschrift (wohl von der Hand von Marie Schuh, geb. von Rosthorn). Quelle B: Abschrift der Quelle A von der Hand Caroline Streichers.

B. Bühnenwerke

StreiWV 201 *Das Bouquet, / Eine Allegorische Pantomime / Auf das Namensfest, unsers besten / Landes Vaters. /* *verfertigt: von Herrn Crux. / In Musick gesezt / Von Herrn Streicher.* Ballettmusik (Uraufführung München 1792), Choreographie: Peter Crux. Orchesterfassung. Verschollen.

StreiWV 202 *Das Bouquet, / Eine Allegorische Pantomime / Auf das Namensfest, unsers besten / Landes Vaters. /* *verfertigt: von Herrn Crux. / In Musick gesezt / Von Herrn Streicher.* Ballettmusik (Uraufführung München 1792), Choreographie: Peter Crux.

Klavierauszug (2hd.). München (Falter) 1793 (GA 8). Standorte: BLB (ehem. Fürstl. Fürstenberg. Hofbibliothek) (Signatur Mus. ms. 1866): RISM A/II: 450.018.098, BSB (Signatur Mus. Ms. 3965, nicht in RISM), SBB: RISM A/II: 452.511.275.

In den insgesamt in einheitlicher Schrift geschriebenen und einheitlich mit doppeltem Rahmen verzierten Titelblättern der drei nachweisbaren Mss. existieren kleine Divergenzen, hier wird jeweils der mehrheitlich vertretenen Fassung gefolgt (nur im Exemplar der BLB fehlt das Komma nach *Bouquet*). Im Exemplar der BSB ist der erste Buchstabe in *verfertigt* groß geschrieben und vor *Musick* steht zusätzlich *die*. Alle Exemplare außer demjenigen der BLB sind mit dem in der Verlagsannonce angekündigten Preis 5 fl. ausgezeichnet. In den Exemplaren der SBB und der BSB ist der Name *Streicher* unterstrichen.

C. Klavier- und Cembalomusik

Zweihändig:

- StreiWV 301 *Sonate C-Dur* [vor 6. Okt. 1800?] (GA 1). Standort: BSB (Signatur Mus. ms. 8723). Hs. Titelblatt (von fremder Hand): *Sonate de Streicher. Nro. 34.* (in Tinte) sowie späterer Vermerk 48 und Signatur der BSB. Abschrift von fremder Hand oder frühes Autograph.
- StreiWV 302 *Grande Sonate pour le Forte-piano F-Dur* (1794) (GA 2). Standort: ÖNB (Signatur S.m. 31290). Hs. Titelblatt: *Augsburg d: 1. M. Janv. 1794. Nro. 2. und composé par A. Streicher.* Autograph.
- StreiWV 303 *Grande Sonate pour le Piano-Forte Es-Dur* (vor 14. Dez. 1802) (GA 3). Standort: FAS (Signatur N 003). Hs. Titelblatt von der Hand J. A. Streichers: *composé par A: Streicher.* Notentext: Abschrift von fremder Hand.
- StreiWV 304 *Rondeau ou Caprice pour Clavecin ou Forte-piano Op. 1[,1]* Es-Dur. München (Falter) 1796 (GA 2). RISM S 6940 (dort irrig Autorenangabe als Streicher, Anton), dort die Standorte: BSB (Signatur: 4. Mus. pr. 9364), The British Library (Großbritannien), Archivio del Convento di San Francesco, Bologna (Italien). RISM SS 6940 (ebenfalls irrig unter Streicher, Anton), dort die zusätzlichen Standorte: Bischöfl. Zentralbibliothek (Proske-Musikbibliothek), Regensburg sowie Samostan Malebraće, Dubrovnik, Kroatien. Kein Ms. erhalten.
- StreiWV 305 *VIII Variations sur l’Air Anglois „The Laß [sic] of Richmond Hill“ pour Clavecin ou Forte-Piano op. 1[,2]* G-Dur, München

(Falter) 1796 (GA 4), ohne Plattennummer, Standort: BSB (Signatur: 4. Mus. Pr. 9364). Kein Ms. erhalten.

- StreiWV 306 *XII Variaziones* Es-Dur (vor 14. Dez. 1802) (GA 3). Standort: StL (Signatur PM 7981). In überarbeiteter Fassung als dritter Satz der *Sonate Es-Dur* wieder verwendet. Möglicherweise handelt es sich bei den Variationen StreiWV 306 um die 12 Variationen, die 1828 bei Whistling als Notendruck erwähnt sind⁸⁵⁶, da das Ms. den Eindruck einer Reinschrift weckt und eine ausführliche Widmung an Streichers Schülerin Katharina Lang trägt (die Widmung ist ein Hinweis darauf, dass das Werk bereits vor 1794 entstanden sein kann, da Katharina Lang in Wien nicht mehr als Schülerin Streichers nachweisbar ist). Hs. Titelblatt: *XII Variaziones, Componiert Seiner besten Schülerin Mademoiselle / Katharina Lang / Zur besonderen Uebung / von Ihrem Meister / A. Streicher* (kalligraphiert), obere Ecke rechts: *No. 804* (selbe Schrift wie Titelblatt). Abschrift von fremder Hand oder spätere autographe Reinschrift, selber Schreiber wie im Fall der Variationen G-Dur StreiWV 309.
- StreiWV 307 *VII Variations pour le Piano-Forte* Op. 2 G-Dur, Wien (Bureau des Arts et d'industrie) 1807, Plattennummer 544 (GA 4). RISM SS 6940 I, 1. Standorte: BSB (Signatur 4. Mus. pr. 55909), GdM, Augustiner-Chorherrenstift (Bibliothek und Musikarchiv) St. Florian (Österreich). Rezension in *AmZ* vom 1. April 1807, Nr. 27, 9. Jahrg., Sp. 438. Gewidmet Therese Van der Nüll (auch Vandernull), eine Schülerin J. A. Streichers. Kein Ms. erhalten.
- StreiWV 308 *Exercice De Monsieur Streicher* C-Dur [17 Variationen], (GA 5). Standort: ÖNB (Signatur S. m. 14589). Frühfassung von StreiWV 309. Wie in StreiWV 309 ist das Thema angelehnt an das Lied *Liebes Mädchen hör mir zu*, das sowohl J. Haydn als auch W. A. Mozart zugeschrieben wird (Hob. XXVb: G1 bzw. KV Anh. C 9.04). Abschrift von fremder Hand.
- StreiWV 309 *XII Variations* G-Dur, (GA 5). Standort: ÖNB (Signatur S. m. 14590). Zur thematischen Verwandtschaft, s. StreiWV 308. Hs. Titelblatt: *XII Variations: / Del Sig. Streicher*, in rechter Ecke oben: *No. 805* (in einer Handschrift kalligrafiert, selber Schreiber wie im Fall der Variationen StreiWV 306), unten mittig Besitzstempel der ÖNB (sowie oben links hs. Signatur im Bestand der ÖNB). Abschrift von fremder Hand oder spätere autographe Reinschrift.

⁸⁵⁶ Whistling, *Handbuch*, S. 771.

StreiWV 310 *12 Ländlerische für das Clavier B-Dur* (nach 1794), (GA 5). Standort: GdM (Signatur XV 50776). Vermutlich erschienen im Verlag von Leopold Kozeluch, da als Verkaufsstelle für die Komposition ausdrücklich die Straßenadresse des Verlages (ohne Verlagsname) hs. auf dem Titelblatt (von fremder Hand) vermerkt ist: *12 Ländlerische für das Clavier von Hr. Streicher / a 30 X / zu haben in der Unterenbreiner Straßer No. ii58 [recte: 1158]*. Oben links Besitzstempel der GdM sowie die Stempel *Revision* und *20226*. Abschrift von fremder Hand (Titel und Notentext von selber Hand).

StreiWV 311 *Exercise [sic] pour le Forte-piano C-Dur*, (17. Januar 1811) (GA 5). Standort: GdM (Signatur VII 40620). Autographes Titelblatt: *Exercise pour le Forte=piano composée par André Streicher. Vienne, le 17. Janv. 1811*. Oben links Besitzstempel der GdM sowie die Stempel *Revision* und *Q 15683*. Autograph.

Vierhändig:

StreiWV 312 *6 Variationen pour le Clavecin a quadro Mani über die Melodie „Blühe liebes Veilchen“ G-Dur* (1787), (GA 6). Standort: BSB (Signatur Mus. ms. 1690). Streicher verwendete die 1780 veröffentlichte Weise von Christoph Rheineck als Grundlage seiner Variationen über dieses (bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts populäre) Lied, dessen Text, von Christian Adolph Overbeck (1755-1821), erstmals 1777 veröffentlicht wurde⁸⁵⁷. Vermutlich Abschrift von fremder Hand.

D. Bearbeitungen fremder Werke

Die Datierungen und Auflagenangaben der Werke, die im Verlag Götz erschienen sind, beruhen auf der Verlagsgeschichte des Verlags Götz, verfasst von Hans Schneider⁸⁵⁸; in keinem Fall sind Manuskripte der Kompositionen erhalten.

- Vokalwerke

StreiWV 313-318 *Beytrag zur Aufnahme des Gesangs, aus den Wercken der grösten Tonsetzer gezogen fürs Clavier gesetzt von A. Streicher*, Heft 1 bis 6 (von insgesamt 2 Jahrgängen), Mannheim/München (Götz) 1786, Plattennummer 145 (für alle 6 Hefte). Standort: BSB, Signatur: Mus. pr. 976.

⁸⁵⁷ Der Verfasser dankt dem Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg, für diesbezügliche Auskünfte. Weiterführende Informationen zum Lied „Blühe, liebes Veilchen“ befinden sich im Deutschen Volksliedarchiv, Mappe KiV „Blühe, liebes Veilchen“.

⁸⁵⁸ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, 2 Bde., Tutzing 1989.

Es handelt sich um zahlreiche, von Streicher angefertigte Arrangements. Das erste Heft erschien am 25. Okt. 1786⁸⁵⁹, darin Ausschnitte aus Opern von Lukas Schubaur, Pierre-Alexandre Monsigny, Giuseppe Sarti, Joseph Franz Baron von Götz (Göz)⁸⁶⁰, sowie drei nicht mit vollem Namen des Komponisten bezeichnete Lieder, zwei davon nach Texten von Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-76), teilweise möglicherweise von Streicher selbst komponiert und anonym veröffentlicht (s. u.), denn in diese Serie wurden nur populäre Werke einbezogen, bei unbekanntem Werke ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass diese von dem Verlag nahe stehenden Komponisten neu komponiert wurden. Heft 5 und 6 sind auch als Drucke mit geändertem Titelblatt (bei identischem Inhalt) bekannt, auf dem Streichers Namen durch den Namen eines anderen Bearbeiters, Aloys Carl Brand, ersetzt wurde (alle nachfolgenden wurden nur von Brand bearbeitet)⁸⁶¹.

StreiWV 313a-d Heft 1.

- Nr. 1 (StreiWV 313a): Pierre-Alexandre Monsigny, Arie der Therese: „Mich mein Geliebter mich willst du flieh“ (Lamentabile), aus *Felix oder der Findling*;
- Nr. 2 (StreiWV 313b): Pierre-Alexandre Monsigny, Duett von Therese und Felix: „Leb wohl Geliebter/Leb wohl Geliebte“ (Adagio), aus *Felix oder der Findling*;
- Nr. 3 (StreiWV 313c): Pierre-Alexandre Monsigny, „Die Mädchen zu verführen, ist stets der Männer Schaar bereit“ (Andante ma non troppo), aus *Felix oder der Findling*;
- Nr. 4 (StreiWV 313d): Lukas Schubaur, „Heut brach ich diese Nelke“ (Rondo Amoroso), aus *Melide*.

StreiWV 314a-d Heft 2.

- Nr. 1 (StreiWV 314a): Giuseppe Sarti, „Mich martern Lieb und Rache!“ (Allegro Moderato), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
- Nr. 2 (StreiWV 314b): Giuseppe Sarti, „Warum sollt' ichs verhehlen? Mein Herz ist nicht von Stein“ (Allegro moderato), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
- Nr. 3 (StreiWV 314c): Giuseppe Sarti, „Liebe lässt sich nicht ertrozen“ (Andante Sostenuto), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
- Nr. 4 (StreiWV 314d): Joseph Franz Baron von Götz, „Ach! Liebchen, ach Herzchen“ (Strophenlied, Text u. Musik: Joseph Franz Baron von Götz).

⁸⁵⁹ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989, S. 153.

⁸⁶⁰ Erstmals nachgewiesen durch Hans Schneider, in: *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989, S. 156f.

⁸⁶¹ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989, S. 156.

- StreiWV 315a-d Heft 3.
- Nr.1 (StreiWV 315a): Giuseppe Sarti, „Sanftes Murmeln klarer Bäche“ (*Larghetto*), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
 - Nr. 2 (StreiWV 315b): Giuseppe Sarti, „Weh mir! Wo flieh ich hin?“, (*Recitativo. Allegro moderato*), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
 - Nr. 3 (StreiWV 315c): Giuseppe Sarti, „Komm! Ach eil, in meine Arme“ (*Aria. Andante Sostenuto*), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
 - Nr. 4 (StreiWV 315d): [Anonym] [Johann Andreas Streicher?], „Trinklied beim Rhein Wein zu singen“ (Text: Ludwig Heinrich Christoph Hölty).
- StreiWV 316a-b Heft 4.
- Nr.1 (StreiWV 316a): Guiseppe Sarti, Arie des Christoph: „Einsam und traurig, wirst du bald stehen“ (*Vivace*), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
 - [Nr. 2] (StreiWV 316b): Duett für Sopran u. Tenor: „Holdes Mädchen du hast mich verwundet/Seit sich Theurer mein Herz dir ergeben“ (*Largo*), aus *Im Trüben ist gut fischen*.
- StreiWV 317a-e Heft 5.
- Nr. 1 (StreiWV 317a): Giuseppe Sarti, „In zärtlicher Eintracht zwei Gatten zu sehen“ (*Allegro Spiritoso*), aus *Im Trüben ist gut fischen*;
 - [Nr. 2] (StreiWV 317b): St... [Johann Andreas Streicher?], „Schnitterlied“ (Strophenlied, Text: Ludwig Heinrich Christoph Hölty);
 - [Nr. 3] (StreiWV 317c): Lukas Schubaur, „Es sas der kleine Gast“ (*Allegro*), aus *Die treuen Köhler*;
 - [Nr. 4] (StreiWV 317d): Lukas Schubaur, Duett von Tienchen und Marie: „Schwestern Brüder singt in Reihen/“ (*Andante Grazioso*), aus *Die treuen Köhler*;
 - Nr. 5 (StreiWV 317e): A...r [Johann Andreas Streicher oder Franz Aspelmayr?], „Klage“ (Textdichter unbekannt).
- Der Bearbeiter von Nr. 1 und 5 ist ungewiß, möglicherweise handelt es sich um A. C. Brand, s. o., Nr. 2 ist wohl eine Komposition J. A. Streichers oder Franz Aspelmayrs (1728-1786, Wiener Hofmusiker und beliebter Komponist namentlich der deutschen Singspiele *Der Sturm*, UA Wien 1782, *Die Kinder der Natur*, UA Wien 1780, und des Melodrams *Pygmalion*, UA Wien 1772, die jedoch nicht im Druck erschienen⁸⁶²), Nr. 3 und 4 sind Streichers vollständigem Auszug der Oper *Die Treuen Köhler* (StreiWV 319) entnommen, s. u.).

⁸⁶² Sibylle Dahms, „Asplmayr, Franz“, in *MGG2P*, Bd. 1 (1999), Sp. 754-756, hier: Sp. 754f..

- StreiWV 318 Heft 6.
Giuseppe Sarti, Terzett von Hannchen, dem Verwalter und Heinrich: „Liebst du zärtlich den geliebten/O! ich lieb’ ihn wie mein Leben/wie das labet und erquicket“ (Andante), aus *Im trüben ist gut fischen*. (Autorschaft / Bearbeiter ungewiß, s. Heft Nr. 5).
- StreiWV 319 Schubaur, Lukas, *Die treuen Köhler*, Kl.A. Mannheim/München (Götz) 1786, Plattennummer 147. Standort: BSB (Signatur 4 Mus. pr. 22127).
Schubaur's eigene Ankündigung im *Münchener Wochenblatt* (25. Oktober 1786) ist erhalten⁸⁶³, ebenso wie mehrere Rezensionen nach dem Erscheinen: in der *Pfalzbaierischen Muse* vom November/Dezember 1786, in der *Mannheimer Zeitung* vom 3. Oktober 1786 und in der *Pfalzbaierischen Muse* („XXII“ und „XXIII Stück“) von November/Dezember 1786⁸⁶⁴.
- StreiWV 320 Schuster, Joseph, *2 Rondos aus der Oper Der Alchymist*, Kl.A. Mannheim/München (Götz) 1786, Plattennummer vermutlich 142⁸⁶⁵. Verschollen.
- StreiWV 321 Schuster, Joseph, *2 Arien aus dem Alchymist* (Titel laut Verlagskatalog von J. M. Götz von 1802⁸⁶⁶), Kl.A., Mannheim/München (Götz) 1786, Plattennummer vermutlich 149⁸⁶⁷. Verschollen.
- StreiWV 322a-b Martín y Soler, Vinzenz, *Lilla oder Schönheit und Tugend*, Kl.A., Mannheim/München/Düsseldorf (Götz) ab 1791, Plattennummer 223 (für alle Auflagen, Verlagsort bei einigen Exemplaren der 2. Auflage anders, s. u.):
- 1. Auflage (StreiWV 322a): Mannheim/München/Düsseldorf (Götz) 1791, Titelblatt in braunroter Farbe, Plattennummer unten mittig. Standort: BSB (Signatur 2 Mus. pr. 1859, Beschreibung des Exemplars: Plattennummer im Notentext unten mittig [nicht auf allen Seiten], Titel mit hs. Preisangabe *10 f.*, in Bd. 2 eingeklebter Zettel *Hambourg chez J. A. Böhme*).
- 2. Auflage (StreiWV 322b): Mannheim/München/Düsseldorf bzw. Mannheim (Götz) [o. Jahr]: mit etwas geändertem Notentext, Titelblatt nun in Schwarz-Weiss⁸⁶⁸. Standorte: BSB (Signatur: 4 Mus.pr. 20130, Beschreibung des Exemplars: Plattennummer im Notentext unten rechts, keine Preisangabe. Auf dem Titel angegebene Verlagsorte: München, Mannheim und

⁸⁶³ *Münchener Wochenblatt* Nr. XLIII, vom 25. Oktober 1786, S. 1.

⁸⁶⁴ Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique*, Bd. 1, Tutzing 1989.

⁸⁶⁵ A.a.O., 158.

⁸⁶⁶ A.a.O., Bd. 2, S. 238 (Faksimile des Kataloges).

⁸⁶⁷ A.a.O., Bd. 1, S. 161.

⁸⁶⁸ A.a.O., S. 189.

Düsseldorf). Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt (ehemals Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt), Abteilung Musik, Theater, Film (Signatur: Mus 1934/260, Beschreibung des Exemplars: wie bei Ex. der Neuauflage der BSB auch hier Titelblatt in Schwarz-Weiss und Plattennummern im Notentext unten rechts, jedoch zusätzlich die mit der Erstausgabe identische Preisangabe 10 f).

N.B.: andere Exemplare der Neuauflage haben jedoch nur die Verlagsortangabe *Mannheim*⁸⁶⁹, da Götz den Münchner Verlagsort aufgab; nur dadurch ist diese Notentext-Variante als spätere Fassung bestimmbar. Es erschienen außerdem Einzeldrucke von 31 einzelnen Nummern⁸⁷⁰ der Oper (als Auszug aus StreiWV 322a bzw. StreiWV 322b).

StreiWV 323a-b. Umlauf, Ignaz, *II Romanzen aus der Oprette, das Irrlicht: oder endlich fand er sie*, Kl.A., Mannheim/München (Götz) 1786, Plattennummer 134 (1., 2.). Standort: ÖNB (Signatur MS40015-qu.4°).

Es handelt sich um 2 Arien aus Umlaufs erfolgreicher, 1782 uraufgeführter Operette (Libretto von Christoph F. Bretzner)⁸⁷¹.

- „Ich saß am Markte“ (StreiWV 323a)

- „Zu Steffen sprach im Traume“⁸⁷² (StreiWV 323b).

StreiWV 324 Vogler, Georg Joseph, *Sinfonie aus der Opera: Castor und Pollux* [...]. Kl.A. Mannheim/München (Götz) 1788, Plattennummer 193 (GA 10). Standort: BSB (Signatur: 4 Mus. pr. 63252).

Von Streicher im Druck seiner Münchner Schülerin Katharina Lang gewidmet (wie das Ms. der Variationen Es-Dur, StreiWV 306).

StreiWV 325 Vogler, Georg Joseph. *Coro de' mostri estratto dall'opera Castore e Polluce* [...]. Kl.A. Mannheim/München (Götz) 1788, Plattennummer 194,. Standort: BSB (Signatur 4 Mus. pr. 63252, Beibd. 1).

Von Streicher der Baronesse Schenk-Castell gewidmet, wohl eine Münchner Schülerin. Die später (ab 1792) bei Götz erschienen Auszüge aus derselben Oper Voglers wurden nicht mehr von Streicher erstellt, wohl wegen eines Überwürfnisses (s. o.: Biografie, *München*). Da abzusehen war, dass Götz im Streit um das kurfürstliche Privileg verlieren würde, hätte Streicher schwerlich

⁸⁶⁹ A.a.O., S. 187.

⁸⁷⁰ A.a.O., S. 190.

⁸⁷¹ A.a.O., S. 157.

⁸⁷² Anton Eberl komponierte im Übrigen Klaviervariationen, die lange Zeit irrig W. A. Mozart zugeschrieben worden waren (KV Anh. 288), über das Thema der von Streicher als Klavierauszug veröffentlichten Arie „Zu Steffen sprach im Traume“, vgl. ebd.

1792 noch für Götz arbeiten wollen, der bereits 1793 den Münchener Verlagssitz wieder aufgab⁸⁷³.

- Instrumentalwerke

Die Datierungen der Bearbeitungen beruhen auf den Angaben von Christoph Henzel⁸⁷⁴. Die Angaben zu den Originalwerken Louis Ferdinands beruhen außerdem auf dem Werksverzeichnis von Tobias Debuch (*Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004⁸⁷⁵).

- StreiWV 326a-b Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, *Quintett c-Moll*, Op. 1.
- 2 Kl. (StreiWV 326a): *Accompagnement du Quintetto de Louis Ferdinand Prince de Prusse, Oeuvre I arrangé pour un second piano à l'usage de Mademoiselle Kurzbeck par André Streicher*, Wien und Budapest (J. Riedl) [o. J.], Plattennummer 673.
Standort: BSB (Signatur: 2 Mus.pr. 2709).
Die Widmungsträgerin Magdalena (Madeleine) Kurzbeck (Kurzböck) war Schülerin Streichers in Wien.
- 4hd. (StreiWV 326b): Wien (Bureau des Arts et d'industrie) 1828. Verschollen.
- StreiWV 327 Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, *Andante mit Variationen B-Dur*, Op. 4.
- 4hd.: *Andante avec variations de Prince de Prusse*, Wien (S.A. Steiner) [o. J.]. Plattennummern 4330 und 4331, Standort ÖNB (Signatur: MS14876-qu.4°).
- StreiWV 328 Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, *Quartett f-Moll*, Op. 6.
- 2 Kl.: *Accompagnement du Quatuor. Arr. p. un 2. Piano à l'usage de Mme la Comtesse de Mejan p. André Streicher*, Wien (Bureau des Arts et d'industrie) 1828. Verschollen, ehem.
Standort: SBB (Kriegsverlust, ehem. Signatur: Mus.O.7566)
Die Widmungsträgerin Frau von Mejan (Mejean), geb. von Spielmann, war Schülerin Streichers in Wien
- StreiWV 329a-b Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, *Notturmo F-Dur*, Op. 8.
- 4hd. (StreiWV 329a): *Accompagnement du Notturmo [...]*, Wien (Bureau des Arts et d'industrie) 1815. Verschollen.
- 2 Kl. (StreiWV 329b): Wien 1828. Verschollen.
- StreiWV 330a-b Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, *Larghetto mit Variationen G-Dur*, Op. 11.

⁸⁷³ A.a.O., S. 225 (ob das dort erwähnte, von Götz in Mannheim bezogene Haus tatsächlich das früher von Streicher und Schiller bewohnte Haus ist, kann nicht mit Sicherheit bestätigt werden, da die Familie Hölzl mehrere Häuser besaß und die Besitz- und Wohnverhältnisse nicht mehr sicher feststellbar sind, s. o.: Biografie, *Mannheim*).

⁸⁷⁴ Christoph Henzel, Artikel „Louis Ferdinand“, in: *MGG2P*, Bd. 11 (2004), Sp. 510-513, hier: Sp. 512.

⁸⁷⁵ Tobias Debuch, *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004, S. 263-270 (dort sind jedoch keine Bearbeitungen aufgeführt).

- 4hd. (StreiWV 330a): *Accompagnement du Larghetto* [...], Wien (S. A. Steiner) 1815, Plattennummer 4344 und 4345. Standort: ÖNB (Signatur: MS14877-qu.4°).
- 2 Kl. (StreiWV 330b): Wien (J. Riedl) 1828, Plattennummer 752. Standort: ÖNB, (Signatur MS38875-qu.4°).

StreiWV 331 Louis Ferdinand, Prinz von Preußen. *Oktett F-Dur*, Op. 12. - 2 Kl.: *Ottetto* [...] *op. 10* [irriges Opuszahl im Katalog der SBB, wohl vom Notendruck übernommen], F-Dur, Wien (Bureau des Arts et d'industrie) 1828. Verschollen, ehem. Standort: SBB (Kriegsverlust, ehem. Signatur: Mus.O.7567).

II. Schriften

StreiWV 401. *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden*, Wien (Alberti) ¹1801, ²1802. Standorte: SBB (1. Auflage), (Signatur: Mus FK 35). StLWien (2. Auflage) (Signatur: A 37153). Raubdruck [hrsg. v. Johann Kaneider], Regensburg 1837, Standort: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Proschesche Musikabteilung (Signatur: Mus. th. 200/15), RISM D Rp Mus. th. 200/15.

StreiWV 402 *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824, Standort: ÖNB (Signatur: Sa.77.E.7).

StreiWV 403 *Schiller's Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim 1782 bis 1785*, Stuttgart/Augsburg (Cotta) ¹1836 (die zahlreichen späteren Auflagen sowie die Mss. samt Standorten der Quellen sind bei Kraft, a.a.O., separat aufgelistet; dort ist die außerdem die erste Gesamtausgabe des Werkes enthalten, da die Erstausgabe nur die ersten beiden der insgesamt drei originalen Abteilungen enthielt).

F. Verschollene Originalwerke

Das Bouquet StreiWV 201, Orchesterfassung (nur als Klavierauszug erhalten, s. o.).

Ballett(e) (in der Mehrzahl erwähnt im Nekrolog für Johann Andreas Streicher, *AmZ* 1834⁸⁷⁶, jedoch fraglich aufgrund des erhaltenen Briefwechsels von Nannette und Johann Andreas Streicher von 1792 und 1793, in dem der zunächst erwähnte Plan für

⁸⁷⁶ F.M. [N.N.], „Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken“, in: *AmZ* vom 12. Febr. 1834, 36. Jahrg., Nr. 7, Sp. 101-107, hier: Sp. 103.

eine weitere Ballettmusik⁸⁷⁷ ausdrücklich als nun verworfen bezeichnet wird⁸⁷⁸. Es bleibt die Möglichkeit, dass ein oder mehrere weitere Ballette Streichers existierten, denn zahlreiche weitere Ballette aus dem Umfeld des Münchner Hofes aus den Jahren 1793-1794 sind dokumentiert, deren Komponisten nicht genannt sind, darunter zwei aus dem Jahr 1793, choreographiert von Peter Crux (*Die Amerikanerin in Spanien* und *Die Musen*), der auch für Streichers Ballettmusik *Das Bouquet* (StreiWV 201/202) die Choreographie schuf⁸⁷⁹.

Oper / Operette (Libretto von Friedrich Schiller): wurde von Nannette brieflich vorgeschlagen, in den Briefen an J. A. Streicher vom 26./27. März (Standort: FAS, Signatur NA_56) und 14./15. April 1793, (Standort: FAS, Signatur NA_59). Sehr wahrscheinlich wurde eine solche Oper / Operette nie ausgeführt, denn diese hätte wohl große Aufmerksamkeit erhalten und wäre daher auch im Nekrolog für J. A. Streicher erwähnt worden.

Kantate(n) (in der Mehrzahl erwähnt im Nekrolog für Johann Andreas Streicher, *AmZ* 1834⁸⁸⁰, nur eine Kantate ist jedoch weiter nachweisbar, s. Analyse einzelner Werke: Kunstlied/Kantate *La pensée de l'objet chéri*).

Sonaten (im ersten Werksverzeichnis teils als verschollen aufgelistet⁸⁸¹) wurden mittlerweile mit großer Wahrscheinlichkeit alle aufgefunden und identifiziert: die *Sonate Es-Dur* wurde von den direkten Nachfahren J. A. Streichers als Abschrift im Familienarchiv aufgefunden und vom Autor dieser Arbeit als diejenige identifiziert, die im Brief Fritz Steins an Nannette Streicher vom 14. Dez. 1802⁸⁸² mit Notenzitat erwähnt wurde. Eine *Sonate C-Dur* (Standort: BSB, s. o.) wurde vom Autor im Rahmen der *GA* erstmals als echt identifiziert; es handelt sich dabei sehr wahrscheinlich um die von Elisabeth Bernard im Brief an Johann Andreas Streicher vom 6. Oktober 1800⁸⁸³ erwähnte „Sonate aus dem C“.

Variationen: Nannette schlug J. A. Streicher in einem Brief (vom 14. Mai 1792, Standort: FAS, Signatur NA_003) die Komposition verschiedener *Variationswerke* vor (über ein „Tema von Krans“ sowie über ein Thema „Sono innamorato“), auch erwähnt sie im selben Brief, Streicher hätte angekündigt, über ein Thema, das er bei einem Besuch bei Nannette komponiert hatte und das ihm „in der Nanette Zimmer *Apollo* eingab“, ein *Variationswerk* zu schreiben. Die *Variationen* über „Sono innamorato“ werden erneut in einem Brief Nannettes vom 20.5.1792 erwähnt.⁸⁸⁴ Für keines der genannten Werke lässt sich jedoch die tatsächliche Entstehung belegen.

⁸⁷⁷ Brief Nannette Streichers an Johann Andreas Streicher vom 26./27. März 1793, vollständig publiziert in: Goebl-Streicher [u. a.], S. 66-68 (mit Faksimile-Auszug). Original: FAS, Signatur NA_56.

⁸⁷⁸ Brief Nannette Streichers an Johann Andreas Streicher vom 14./15. April 1793, vollständig publiziert in: Goebl-Streicher [u. a.], S. 69-71 (mit Faksimile-Auszug). Original: FAS, Signatur NA_59.

⁸⁷⁹ Mlakar, S. 122, S. 173f.

⁸⁸⁰ Ebd.

⁸⁸¹ Goebl-Streicher [u. a.], S. 185.

⁸⁸² Vollständig publiziert in: Goebl-Streicher [u. a.], S. 104-106 (auch als Faksimile). Original: FAS, Signatur U_41.

⁸⁸³ Vollständig publiziert in: Goebl-Streicher [u. a.], S. 84-87. Original: FAS, Signatur Ber_01.

⁸⁸⁴ Brief Nannette Streichers an Johann Andreas Streicher vom 20.5.1792. Original: FAS, Signatur NA_004, erstmals erwähnt bei Goebl-Streicher [u. a.], S. 185.

Fantasie. In einem Brief Nannettes an Johann Andreas Streicher vom 20. Mai 1792⁸⁸⁵ wird neben den oben genannten Variationen über *Sono inamorato* eine „*Fantasie über das Thema ‚Ich - - ‚*“ erwähnt. Nannette schreibt darin, dass J. A. Streicher ihr die Sendung dieser Werke angekündigt habe. Eine tatsächliche Entstehung der beiden Werke ist nicht belegt.

G. Unechte Werke

Die im Werksverzeichnis von 1999⁸⁸⁶ bereits als zweifelhafte Werke angeführten Choralvorspiele wurden vom Autor der vorliegenden Arbeit als unecht identifiziert⁸⁸⁷: der Komponist ist nicht Johann Andreas Streicher sondern ein Johannes Alfred Streicher, dessen Wirken als Organist und Kantor in verschiedenen evangelischen Kirchengemeinden in Sachsen von 1894 bis 1911 nachweisbar ist⁸⁸⁸. Eine Verwandtschaft des Komponisten mit Johann Andreas Streicher kann nicht belegt werden (und ist unwahrscheinlich).

Es wurden von diesem Komponisten drei Sammlungen mit Choralvorspielen ermittelt (die also alle nicht Johann Andreas Streicher zugeordnet werden dürfen), der Kompositionsstil der Choralvorspiele ist einheitlich spätromantisch.

Für die mögliche Herausgabe von echten Werken Johann Andreas Streichers durch einen Nachfahren, wie möglicherweise Johannes Alfred, könnte zunächst aufgrund der Opuszahl-Nummerierung argumentiert werden, die an die Werke Op. 1 und Op. 2 von Johann Andreas Streicher anschließen würde, jedoch ist keine Verwandtschaft der Komponisten nachweisbar. Es kann außerdem nicht überzeugen, dass ein potentieller Nachfahre (also hier möglicherweise Johannes Alfred Streicher) seinen Vorfahren würdigen wöllte und trotzdem eine missverständliche Namensabkürzung des Autors wählt, so dass der wahre Autor nicht sicher erkannt und mit dem Herausgeber selbst verwechselt werden könnte. Falls Johannes Alfred Streicher sich aber mit fremden Federn hätte schmücken wollen, so macht es wenig Sinn, nicht gleich den eigenen vollen Namen zu wählen.

Johann Andreas Streichers gelegentliche Tätigkeit in späteren Jahren als Organist in Wien ist bekannt. Das von Johann Andreas Streicher herausgegebene *Melodienbuch* hat zudem einige gemeinsame Chormelodien mit den hier aufgeführten Choralvorspielen. Es fällt jedoch auf, dass die im *Melodienbuch* enthaltenen Choräle alle dem bereits um 1824 in mehreren Auflagen verbreiteten Gesangsbuch Johann Adam Hillers⁸⁸⁹ entnommen sind und daher durch die Neuauflagen von Hillers Gesangbuch auch noch zur Lebenszeit Johannes Alfred Streichers weit bekannt waren.

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ Goebel-Streicher [u. a.], S. 185.

⁸⁸⁷ Der Autor dankt diesbezüglich sehr herzlich dem Landeskirchenarchiv der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens für die freundliche Auskunft über den Komponisten Johannes Alfred Streicher und dessen Tätigkeit als Kantor und Organist in der Gemeinde Zwönitz, Ephorie Stollberg, in der auch Friedrich Herrmann Löscher, der Widmungsträger von Johannes Alfred Streichers Komposition *Zweiundzwanzig Choralvorspiele Op. 3*, als Pfarrer tätig war.

⁸⁸⁸ *Handbuch der Kirchenstatistik für das Königreich Sachsen*. 19. Ausgabe, Dresden 1903, S. 279; *Handbuch der Kirchenstatistik für das Königreich Sachsen*, 20. Ausgabe, Dresden 1906, S. 115; *Handbuch der Kirchenstatistik für den Freistadt Sachsen*, 27. Ausgabe, Dresden 1932, S. 82.

⁸⁸⁹ Das Choralbuch Johann Adam Hillers, *Allgemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen*, Leipzig (Verlag des Autors) 1793, erschien seit der Erstausgabe in vielen Auflagen und Bearbeitungen. Als Vorbild für Streicher

Die Prüfung der Stilmerkmale schließlich enthüllt eindeutig, dass Johann Andreas Streicher nicht als Autor in Frage kommt, da nicht der klassische oder frühromantische Stil dominiert, sondern Chromatik und Septakkorde (häufig auch verminderte Septakkorde) die Harmonik bestimmen, mit nur wenig entspannenden Momenten der Dissonanzauflösung. Falls man nun einen Stilwandel in Streichers Schaffen annehmen würde, der spätromantische Elemente bereits in Werken aus der Zeit um 1820-1830 vorwegnähme, so widerspräche der Stil doch immer noch diametral den Grundsätzen „guten Orgelspiels“, das keine die Gemeinde verwirrenden Kunstgriffe beinhalten solle, wie Streicher im Vorwort zum *Melodienbuch* erst spät (1824) in deutlichen Worten formulierte (siehe auch: Dokumente zu Streichers musikalischer Auffassung):

„Dieses im genauen Tacte singen, ist für eine Gemeinde aber nur dann möglich, wenn der Organist selbst im strengsten Zeitmaße spielt, und sich nicht, wie es nur zu gewöhnlich ist, mit harmonischen Künsteleyen und musikalischen Possen beschäftigt, sondern seines schönen Berufes eingedenk ist, der Leiter und Führer des Gesangs und Gefühls einer zahlreichen vor Gott versammelten Gemeinde seyn zu dürfen.“⁸⁹⁰

Weiter unten schreibt er:

„Meistens aber sind die Organisten daran schuld, die – durch ihre zwecklosen Zwischenspiele (Interludia), welche nie auf den Anfangston leiten, nie eine gleiche Länge haben, sondern bald aus zwei, drey etc., ja manchmal sieben Vierteln, und diese überdieß aus schnellen laufenden Noten bestehen, es nicht nur einer der Musik unkundigen Gemeinde, sondern selbst einem geübten Musiker unmöglich machen, zu rechter Zeit anzufangen.“⁸⁹¹

Insgesamt sind an Werken Johannes Alfred Streichers nachweisbar:

Zweiundzwanzig Choralvorspiele (meist mit Cantus firmus), Op. 3. Leipzig (Leuckart) 1907. Plattennummer F.E.C.L. 6044. Im Druck gewidmet Fr[iedrich] H[errmann] Löscher.

Zehn Choralvorspiele (mit Cantus firmus), Op. 4. Leipzig (Leuckart) 1908. Plattennummer F.E.C.L. 6134.

24 Choralvorspiele, Op. 5 (versch.). Leipzig (Leuckart) 1910.

kommt wohl u.a. diese Ausgabe in Frage: Johann Adam Hiller, *Hillers Choralbuch: in einer Auswahl von hundert der bekanntesten Melodien mit Vor- und Zwischen-Spielen*, Leipzig (Reclam) 1820.

⁸⁹⁰ *Melodienbuch zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der Evangelischen Gemeinden*, [hrsg. und mit einem Vorwort von Johann Andreas Streicher], Wien (Anton Strauß) 1824 (Standort: ÖNB, Signatur: Sa.77.E.7), S. 8.

⁸⁹¹ A.a.O., S. 12.