

Bernd Müller

Heinrich Joseph Baermann (1784–1847) Sein Werdegang bis zum Beginn der Freundschaft mit Carl Maria von Weber

Heinrich wer? Heinrich Baermann ist heute fast ausschließlich als Carl Maria von Webers Lieblingsklarinettist bekannt, eine Verbindung vergleichbar den Paarungen Carl Stamitz und Joseph Beer, Wolfgang A. Mozart und Anton Stadler, Johannes Brahms und Richard Mühlfeld und manch anderer. Über Baer(mann), (We)ber und Ber(lin) hat eine ungenannte Enthusiastin ein wortspielerisches Rätselgedicht verfasst und (*Vossische Zeitung* vom 21. März 1812) publiziert, das einen engen Zusammenhang zwischen ihnen herstellt¹.

Baermann und Weber waren 1812 für einige Wochen in Berlin und machten nicht wenig Furore. Eveline Bartlitz ließ ein abschätziges Wort über Friedrike Koch „Wen in der Welt interessiert Frl. Koch...?“ keine Ruhe, und so trug sie zusammen, was sie über die junge Frau finden konnte, die in Berlin zum Freundes- und Anhängerkreis um Weber zählte². Baermann war überdies mit Felix Mendelssohn Bartholdy und Giacomo Meyerbeer gut befreundet. Aber außer recht kurzen Artikeln in den einschlägigen Lexika³, einer Erinnerung des Klarinettenisten Oskar Kroll bei Gelegenheit von Baermanns 150. Geburtstag⁴ und einem biographischen Essay des Meyerbeer-Forschers Heinz Becker, der wohl durch den 200. Geburtstag des Klarinettenisten 1984 veranlasst war⁵, findet sich im 20. Jahrhundert keine Würdigung. Trotzdem ist

1 Vgl. A032577. Die mutmaßliche Verfasserin des Poems, Ernestine Voitus, gehörte zum Freundeskreis Webers in Berlin, neben H. Lichtenstein, F. G. Türcke, Friedrich F. Flemming und anderen.

2 Eveline Bartlitz, „Wen in der Welt interessiert Fräulein Koch...?“ in: *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 27–54.

3 Vor allem Gudula Schütz zur Familie Baermann in: *MGG*², Personenteil, Bd. 1 (1999), Sp. 1614–1617 sowie den Personeneintrag der WeGA (A000077)

4 Oskar Kroll, *Heinrich Joseph Baermann. Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages*, in: *Musik im Zeitbewußtsein*, 7 (1934), S. 8f.

5 Heinz Becker, *Heinrich Joseph Baermann. Eine Portraitskizze*, in: *Die Klarinette*, 3. Jg., Heft 2 (Juli 1988), S. 50–60.

er in der Welt der Klarinette noch immer präsent; die Baermannsche Klarinettenschule stammt zwar von seinem Sohn Carl, ist weiterhin im Gebrauch und hält auch das Gedächtnis des Vaters aufrecht. Für heutige Klarinettenisten und Klarinettenistinnen gehört er in ihre musikalische Ahnenreihe (Peter Rieckhoff, Sabine Meyer)⁶. Grob umrissen ist das die Ausgangslage, von der aus sich mein Interesse an Heinrich Joseph Baermann entwickelte. Wie kommt es, fragte ich mich, dass man von einem brillanten Musiker, der vor 200 Jahren allseits berühmt und nicht unumstritten war, fast nichts mehr weiß? Ein Porträt, das lange im Baermann-Zimmer der ehemaligen Hochschule für Musik in Berlin hing, wurde irrig für ein Bildnis Heinrich Josephs gehalten, obgleich es seinen Sohn Carl Baermann zeigt. Wo immer man grub, traf man auf Disparates und manch Widerstreitendes. Alsdann.

Baermanns Herkunft, Elternhaus und Musikschule

Sein Elternhaus, dessen Umfeld und die schulische Bildung, die er genossen haben mochte, lassen auf die spätere Karriere nicht schließen. Das erste kurze Lemma, das ihm ein Musikerlexikon widmete, steckt voller Fehler, obwohl man annehmen muss, dass der Lexikograph den Beschriebenen persönlich kannte⁷. Entgegen den dortigen Angaben wurde Heinrich Joseph am 14. Februar 1784 in Potsdam geboren und acht Tage später in der Hof- und Garnisonkirche protestantisch getauft⁸. Sein Vater war Franz Rudolph Bärmann, der

6 Zu Rieckhoff († 1994): Im Januar 1994 hatte ich ein Gespräch mit R. im sog. Baermann-Zimmer der damaligen Hochschule für Musik in Berlin, in dem ein Porträt Carl Baermanns hing. Zuvor hatte ich einer Unterrichtsstunde beiwohnen dürfen, in der ein Student den 2. Satz von Mozarts Klarinettenkonzert übte, mehrmals vom Lehrer zur deutschen Art, Klarinette zu spielen, ermuntert. Anschließend sprachen R. und ich über den Abgebildeten, den wir beide damals für Heinrich Joseph Baermann hielten, welcher für ihn der Vater dieser Klarinettenschule war.

7 Felix Joseph Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 12. Baermann heißt dort Christian, geb. 1781. Lipowsky war 1810/11 ein hochrangiger Beamter, der dem bayerischen König Max I. Joseph in verschiedenen Missionen diente. Sein Ruf als Verfasser war fragwürdig. Seine „Schriften“, so hieß es, trügen „nicht selten das Gepräge der Flüchtigkeit an sich“; vgl. Artikel „Lipowsky“ in: *ADB*, Bd. 18 (1883), S. 730f., hier 731.

8 Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, *D-Mbs*, Fasc.germ. 191,1 (Abschrift der Taufurkunde aus dem Kirchenbuch, Potsdam, 4. April 1820). – Vgl. Ulrich Rau, *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik*, Saarbrücken 1977, S. 451, Endnote 863. Dort ist hinzugefügt, Baermanns Geburt sei im Kirchenbuch

als Soldat bei der Leibkompanie des Infanterieregiments 18 diente, das in Potsdam stationiert war⁹. Seine Mutter, Elisabeth Braun, war die Schwester von Johann Georg Christoph Braun, der als Buchhändler in Augsburg lebte¹⁰ und nach Baermanns Übersiedlung in die bayerische Hauptstadt eine Referenz für den jungen Musiker bildete. Heinrich war der letzte von drei Söhnen. Carl, 1780 geboren¹¹, wurde als Fagottist Schüler von Georg Ritter, einem exzellenten Virtuosen, der aus der Mannheimer Instrumentalmusik kam, mit dem Orchester 1778 nach München wechselte und seit 1788 der königlich preußischen Hofkapelle angehörte¹². Vom zweiten Sohn, geboren 1782 und nach dem Vater Franz benannt, ist nichts weiter bekannt geworden¹³.

Welche Schule der junge Heinrich besuchte, lässt sich nur erschließen. Nach Lage der Dinge müsste es die Garnisonsschule gewesen sein. 1722 erbaut, war

für die Jahre 1766–1794 der Evangelischen Heilig-Kreuz-Gemeinde Potsdam für das Infanterie-Regiment Nr. 18, S. 211 verzeichnet. Diese Art der Angabe der Kirchengemeinde ist irreführend und rührt vom Sprachgebrauch aus DDR-Zeiten her, in dem die Garnisonkirche von 1949 bis zu ihrer Sprengung 1968 Heilig-Kreuz-Kirche genannt wurde.

9 Der Vater ist wohl 1746 geboren. Das ergibt sich daraus, dass H. J. Baermann in einem Urlaubsantrag vom Juni 1818 als Begründung angibt, er wolle „seinen 72-jährigen Vater noch einmal sehen“, vgl. den Antrag in Baermanns Personalakte in München (= *D-MhSA*, Intendanz Hofmusik, (Personalakten) 3, Heinrich Joseph Baermann, Hofmusikintendanz an König Max Joseph vom 10. Juni 1818). Guy Leclerc / Kurt Wernicke stellen die Behauptung auf, Baermanns Vater sei Militärmusiker gewesen und habe seinem Sohn Musikunterricht erteilt. Beides hat dieser aber zu keiner Zeit erklärt, vgl. Guy Leclerc, Kurt Wernicke, „Der Klarinetist Beer spielte seinen Part vorzüglich“. *Joseph Beer (1744–1812)*“, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2012, S. 63–78.

10 Vgl. zu Braun (*1750, †29. Dezember 1818) die biographischen Angaben der WeGA unter A000220.

11 Vgl. Rau (wie Anm. 8), S. 452, Endnote 866 und 863, wo er sich auf das Kirchenbuch der Ev. Heilig-Kreuz-Gemeinde Potsdam der Jahre 1766–1794 beruft.

12 Vgl. die Artikel zu Carl und Heinrich Bärmann in: Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 29 sowie Lipowsky (wie Anm. 7), S. 283 und den ausführlichen Nachruf auf Ritter im *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 2, Nr. 176 (23. Juli 1808), S. 701f.

13 Zu Franz Bärmann jun. führt möglicherweise eine Spur. In den *Adreß-Kalendern der Königlich Preussischen Haupt- und Residenz-Städte Berlin und Potsdam* (Berlin-Teil) 1801, 1803, jeweils S. 141 sowie 1804, S. 128 und 1806, S. 132 ist ein Franz Bärmann verzeichnet und als „Comptoirschreiber“ in „Comptoir und Niederlage in Stettin“ vermerkt. (1800 fehlt sein Name im entsprechenden Adresskalender noch.)

sie die größte Schule Potsdams mit bis zu 500 Schülerinnen und Schülern, die in je vier Klassen eingeteilt waren und vormittags (Knaben) bzw. nachmittags (Mädchen) zur Schule gingen. Sie war dem ‚Feldministerium‘ unterstellt¹⁴, d. h. eine militärische Einrichtung. Deren Pädagogik hatte der Gutsbesitzer Friedrich Eberhard von Rochow (1734–1805) entwickelt¹⁵. Nach der militärischen Laufbahn widmete er sich auf seinen zahlreichen Gütern der Landwirtschaft, die er – ganz der Aufklärung verpflichtet – wissenschaftlich zu verbessern trachtete. Rochow schuf eine vielfältige Erziehungsliteratur, nicht nur für die Schule, sondern für alle, fürs Leben; Volksaufklärung eben.

Welche Schule auch Heinrich besuchte, er dürfte mit und unter dieser Pädagogik, die dem aufgeklärten Absolutismus verpflichtet war, erzogen worden sein. Sie hat ihn im Vertrauen auf eine gutwillige Obrigkeit geprägt, das sein Erwachsenenleben lang innere Einstellung blieb, allen Frustrationen zum Beispiel durch Ludwig I. zum Trotz.

In der Frage, wann, wie und warum er besonderen Unterricht in der Musik erhielt, helfen nur Indizien weiter. Zum einen wird man musikalische Begabung voraussetzen dürfen. Das war unabdingbar. Da sein Bruder Carl ihm

14 Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend*, 3 Bände, dritte, völlig umgearbeitete Auflage, Bd. 2, Berlin 1786, S. 668–670. Genau genommen war das Feldministerium die „Gesamtheit aller preußischen Feldprediger“, d. h. der Militärgeistlichen. Leiter des Feldministeriums waren die Feldpröbste (vgl. Angela Strauß, *Freigeister und Pragmatiker. Die preußischen Feldprediger 1750–1806*, Göttingen 2022, S. 46ff.). – Hinsichtlich des Schulbesuchs wäre auch denkbar, dass Baermann in der Schule des Großen Waisenhauses zu Potsdam seine Schulbildung erhielt, die 1724 für Soldatenwaisen gegründet worden war. Für Carl Baermann ist ausdrücklich überliefert, dass er in Potsdam „im Militair-Waisenhause seine erste Erziehung“ erhalten habe; vgl. Ledebur (wie Anm. 12), S. 29. So könnte es auch für den jüngeren Bruder Heinrich gewesen sein.

15 Rochow wird von Bruno Preisendörfer ausgiebig und in seinem aufklärerischen Impetus geradezu liebevoll charakterisiert (*Als Deutschland noch nicht Deutschland war. Eine Reise in die Goethezeit*, Berlin 2016, S. 143, 232f., 303f., 406f. et passim). Auch Friedrich Nicolai beschreibt Rochow als Anhänger der Aufklärung; vgl. Nicolai (wie Anm. 14), 2. Auflage, Bd. 2 (1779), S. 784. Wie fortschrittlich Rochow gerade als Grundherr mit seiner Schulkonzeption wirklich war, lässt sich an der Beschreibung des allgemein defizitären Zustands der Volksschulen ermesen: „Schulbauten entstanden gewöhnlich erst 250 Jahre nach Luthers Aufruf. Häufig wehrte sich der adlige Grundherr gegen den Unterricht als Zeitvergeudung für die Bauernkinder“, vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1700–1815*, München 1987, S. 286.

darin vorangegangen war, so sollte man annehmen, dass auch er die Musikschule des Großen Militärwaisenhauses besucht hat. Das bestätigt Baermann auch August Lewald, seinem ersten Biographen: „den ersten Unterricht erhielt er in der dortigen Militärmusik-Schule“¹⁶.

Es erhebt sich jedoch das Problem, dass seit 1792 diese Musikschule geschlossen war¹⁷. Als Baermann die Elementarschule von sechs Jahren durchlaufen hatte, war er 12 Jahre alt gewesen. Das war 1796. Von 1792 an konnte er deshalb nur in dem Privatinstitut, das der frühere Leiter Joh. Aug. Antoni sogleich als Hoboistenschule gegründet hatte, Musikunterricht erhalten. Wie weit die Ausbildung reichte, ist schwer abzuschätzen. Seine Biographen berichten: „Mit vierzehn Jahren war er schon Hoboist der Leibgarde.“¹⁸ D. h. der Unterricht dauerte ca. 18 Monate, was wohl zu kaum mehr als der Beherrschung des Instruments für die Zwecke des Militärs, also der Marschmusik,

16 August Lewald, *Zeitgenossen. Heinrich Bärmann. Erster Clarinetist der Königlich Bayerischen Kapelle*, in: *Der Freimüthige, oder: Berliner Conversationsblatt*, Jg. 31, Nr. 162 (16. August 1834), S. 649. Die weiteren Folgen: Ebd., Nr. 163, S. 654f., Nr. 164, S. 658f., Nr. 165, S. 662f. In wenig geänderter Form hat Lewald diesen Text in sein Buch *Panorama von München*, 2. Teil, Stuttgart 1835, darin das Kapitel: *Ein Künstlerleben*, S. 130–148 übernommen. Die Zitate folgen dieser Ausgabe, hier S. 131f. – Vgl. auch Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 1, 1835, S. 442. – Als Hautboist im II. Bataillon Garde erhielt er für seine monatliche Verpflegung 4 Thlr, im Unterschied zu denen in der Leibgarde (5 Thlr/Mt). Damit waren sie in beiden Einheiten den Regimentstambouren gleichgestellt, vgl. Carl von Reinhard, *Geschichte des Königlich Preussischen Ersten Garde-Regiments zu Fuß [...] 1740–1857*, Potsdam 1858, S. 559f.

17 Die Musikschule beim Militärwaisenhaus war 1724 zu dem Zweck gegründet worden, den Nachwuchs für die militärischen Musikkorps heranzuziehen. 1792 wurde das Militärwaisenhaus nach Einsparmöglichkeiten durchforstet und organisatorisch umgebaut, d. h. vor allem verkleinert. Dieser Entscheidung fiel auch die Musikschule zum Opfer. Direktor Joh. Aug. Antoni wurde unter Beibehaltung seiner Bezüge in den Ruhestand versetzt und das Waisenhaus von den finanziellen Lasten der Musikschüler befreit; vgl. *Geschichte des Königlich Potsdamschen Militärwaisenhauses von seiner Entstehung bis auf die jetzige Zeit*. Herausgegeben zur hundertjährigen Stiftungsfeier der Anstalt im November 1824, Berlin und Posen 1824, S. 377. – Auch wenn es für den jungen Baermann wohl nicht mehr galt, sei mitgeteilt, was Friedrich Nicolai 1786 über die zwölf Zöglinge dieser Hautboistenschule zu berichten wusste: „Diese sind besser gekleidet als die andern, tragen Stiefeletten, Kollerette und Vorärmel. [...] Die Knaben lernen in dieser Schule alle blasenden Instrumente spielen“; vgl. Nicolai (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 174f.

18 Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 132. Vgl. auch Lipowsky (wie Anm. 7) und Schilling (wie Anm. 16).

reichte. Damit war er am Ziel seiner Ausbildung angelangt; so war es jedenfalls gedacht¹⁹.

Wie es scheint, hat er das Ende der Fahnenstange für sich darin aber nicht gesehen, so wenig wie sein Bruder Carl, der nach der Musikschule beim bereits erwähnten Mannheim-Münchner Fagottisten Georg Ritter in die Lehre ging.

Joseph Beer (1744–1812)

Heinrich Baermann hat sich nur ein einziges Mal zu Beer als seinem Lehrer bekannt, und zwar gegenüber Lipowsky, der schrieb: „Er hatte das Glück später einen Privatunterricht bei dem berühmten Klarinetisten Behr zu erhalten, dem er auch seine höhere und feinere Ausbildung auf der Klarinette verdankt.“²⁰ Seinen ersten Biographen August Lewald und Gustav Schilling²¹ hat er diese Schülerschaft verschwiegen. Aber er hat Joseph Beers mit einem Nachruf gedacht, den Schilling überliefert:²²

„Bis in seine letzten Lebenstage war er Meister seines Instrumentes, unübertroffen sowohl in practischer Fertigkeit als in dem, was eigentliche Kunst heißt, dem seelenvollen, in jeder Hinsicht deutlichen und ausdrucksvollen Vortrage; unübertrefflich vielleicht aber für immer – was selbst andere große Clarinettvirtuosen zugeben – ins Besondere in den feinen Nüancirungen, dem Schweben, dem wahrhaft ätherischen Klange des Tones, das er namentlich bei einem *decrescendo* demselben zu geben wußte. Bärmann selbst, dieser große Meister, der ihn jetzt wohl noch übertrifft an Fertigkeit und Manier, und mit dem zusammen er in Betreff der Virtuosität auf der Clarinette die deutsche Schule weit über alle anderen erhoben hat, das anzuerkennen selbst die Franzosen nicht

19 Wenn ein Schüler nach etwa eineinhalb Jahren ausgebildet war, wurde er dem Korps einer Einheit, z. B. dem I. Bataillon des Infanterieregiments 15, der Leibgarde (das waren die ‚Langen Kerls‘ des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm, auch Potsdamer Riesengarde genannt) zugeteilt, dessen Kommandant 50 Taler „Douceur“ an den Direktor zu zahlen hatte. Mit der Schließung der Musikschule war demnach Antonis Geschäftsmodell zusammengebrochen, wofür er mit seiner Hoboistenschule Ersatz schuf. Heinrich wurde aber vermutlich von einem berufsmäßigen Klarinettenspieler (entweder aus der Militär- oder der Hofmusik) ausgebildet.

20 Lipowsky (wie Anm. 7).

21 Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16). – Schilling (wie Anm. 16), S. 442–445.

22 Vgl. Artikel „Beer“ in: Schilling (wie Anm. 16), S. 510–512 (Zitat S. 511).

ansehen [...], selbst dieser große Meister spricht in letzter Hinsicht mit der größten Achtung von ihm.“

Beide Aussagen lassen an der Bedeutung, die Beer für Baermanns Klarinettenspiel hatte, keinen Zweifel übrig. Es führt kein Weg an diesem ersten Virtuosen der Klarinette vorbei.

Joseph Beer stammte aus Grünwald²³ im Erzgebirge, und zwar auf der böhmischen Seite der Grenze zu Sachsen hin, nur 2 km von ihr entfernt. Im Nachbarort Moldau, zu dessen Sprengel das Dorf gehörte, wurde er am 18. Mai 1744 getauft. Der Taufeintrag lautet:²⁴

„Decimâ octavâ baptizatus est à R. P. Jo[ann]e Josephe Weis p: l: Capelano Joannes Josephus, Jo[ann]is Josephi Pehr ex Grünwaldt, et uxoris ejus Anna Rosina legitimus filiolus. Levans: Joannes Franciscus pie defuncti Melchioris Glöckner legitimus filius. Testes: Christianus Walter, Maria Elisabetha Jo[ann]is Henrici Fiescher uxor, Anna Rosina Andreae Clausnitzer uxor, et Christianus Walter, omnes quinque Grünwaldâ.“

23 Grünwald ist als Ortschaft verschwunden. Das Flurstück heißt heute Pastviny und gehört zur Tschechischen Republik. Es war Teil des Sudetenlands, dessen Einwohner 1945 nach den NS-Untaten während des sog. 3. Reiches vertrieben wurden oder geflohen sind.

24 <http://vademocum.soalitomeric.cz/vademocum/permalink?xid=09ddd7cea03b9b8d:4e496e4e:12216bae987:-6e05&scan=89ce557b063743cab3a307a3209b141b>. Übersetzung: „Am 18. [Mai 1744] ist von [dem Benefiziaten des Königs] Joh. Jos. Weis, dem Ortsgeistlichen [und] Kaplan, Johann Joseph, des Joh. Jos. Pehr aus Grünwaldt, und seiner Ehefrau Anna Rosina, eheliches Söhnlein getauft worden. Taufpate: Joh. Franz, des gottesfürchtigen verstorbenen Melchior Glöckner ehelicher Sohn. Zeugen: Christian Walter, Maria Elisabeth, Ehefrau des Joh. Heinrich Fiescher, Anna Rosina, Ehefrau des Andreas Clausnitzer, und Christian Walter, alle fünf aus Grünwald“ – Die Abkürzung „p: l:“ steht vermutlich für „pastore loci“, also „Ortsgeistlichen“. „R. P.“ ließ sich nicht sicher auflösen; in anderen Einträgen des Kirchenbuchs findet sich auch „R. B.“, was die Lesung „Regis beneficiato“ erlauben würde. Als Benefiziat wurde ehemals ein Kleriker der römisch-katholischen Kirche genannt, „der seinen Unterhalt vom Ertrag einer Pfründe erhielt. Dabei handelt es sich bis heute um ein von der zuständigen kirchlichen Autorität vergebenes Rechtsinstitut auf Pfarreebene, das aus Kirchenamt und nutzungsfähiger Vermögensmasse besteht“, vgl. den Artikel „Benefiziat“ auf: <http://de.wikipedia.org/wiki/Benefiziat>. – Die Kirchenbücher liegen heute im Staatlichen Gebietsarchiv Litoměřice [Leitmeritz] und sind unter der Webadresse www.vademocum.soalitomeric.cz digitalisiert einsehbar. In dieser und den nachfolgenden Quellenangaben aus den Matrikeln wird der Permalink zum entsprechenden Digitalisat mitgeteilt.

Joseph Beer²⁵ war das Kind einfacher Leute, die auf einem Bergrücken des Erzgebirges in 800 m Höhe ihren Lebensunterhalt mühsam verdienen mussten. Die ersten Nachrichten von ihm sind von einem Prämonstratensermönch des Klosters Strahov in Prag, Johann Gottfried Dlabacž, gesammelt worden, der seine Informationen über die Familie Beers aus erster Hand beziehen konnte, einem jüngeren Bruder des Klarinettenisten. Von ihm erfuhr er, dass auch die beiden Brüder musikalisch ausgebildet waren, doch keiner wurde so erfolgreich wie Joseph. Dieser sei „als ein Schulknabe von 14 Jahren, ohne Wissen seiner Eltern nach Paris“ gegangen²⁶.

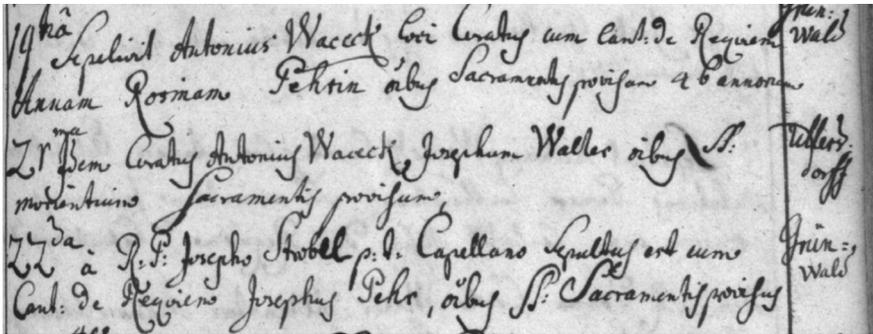
Und nun vergleiche man die folgenden Einträge im Sterbebuch der Kirchengemeinde Moldau:²⁷

„19^{na} Sepelivit Antonius Waceck loci Curatus cum cant[o]: de Requiem Annam Rosinam Pehrin o[mn]ibus Sacramentis provisam 46 annorum.“

25 Erst vor wenigen Jahren haben Guy Leclerc und Kurt Wernicke Beers Leben und Wirken beschrieben, vgl. Anm. 9. Sie haben damit das Verdienst, diesen Künstler aus dem Orkus des Vergessens geholt zu haben, auch wenn man nicht allen ihren Feststellungen zustimmen kann. Erstmals wurde Beer schon 1783 kurz vorgestellt: „Nachrichten von einigen Virtuosen“ in: Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Jg. 1 (31. Juli 1783), S. 757f. Wichtiger ist aber eine sonst kaum genutzte Quelle: Gottfried Johann Dlabacž (Bohumír Jan Dlabac), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bände, Artikel „Bär, Joseph“, Bd. 1, Prag 1815, Sp. 65f. Von demselben Autor stammt bereits das Lemma „Bär (Joseph)“ innerhalb des „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichsten Tonkünstler in oder aus Böhmen.“ in: Joseph Anton Stephen Ritter von Riegger, *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Heft VII, Leipzig und Prag 1788, S. 137f.

26 Dlabacž, *Lexikon* (wie Anm. 25), Sp. 65. bzw. Dlabacž bei Riegger (wie Anm. 25), S. 137.

27 Auszug aus den Sterbematrikeln der katholischen Kirchengemeinde Moldau, Dezember 1758: <http://vademeccum.soalitomercie.cz/vademeccum/permalink?xid=09ddd7cea03b9b8d:4e496e4e:12216bae987:-6e05&scan=8e69045431aa4ea79ec9c62ffc8a2aca>. Übersetzung: „Am 19. hat Anton Waceck, Ortspfarrer, mit einem Requiem-Gesang Anna Rosina Pehrin, mit allen heiligen Sakramenten versehen im Alter von 46 Jahren beerdigt.“ – „Am 22. ist von [dem königlichen Benefiziaten] Josephus Strobel, Ortskaplan, mit einem Requiem-Gesang Joseph Pehr, mit allen heiligen Sakramenten versehen, im Alter von 48 Jahren begraben worden.“ Man muss sich fragen, was Dlabacž' Gewährsmann veranlasst haben mag zu suggerieren, sein Bruder Joseph habe die Eltern hintergangen. Ist Beer vor dem Tod seiner Eltern heimlich verschwunden oder haben ihn diese Tode das Weite suchen lassen?



Ausschnitt aus den Sterbematrizen der katholischen Kirchengemeinde Moldau
SGL. sign. 117/4

„22^{da} à R: P: Josepho Strobel p[astore]: l[oci]: Capellano Sepultus est cum Cant: de Requiem Josephus Pehr, o[mn]ibus SS [Sanctissimis]: Sacramentis provisus ann: 48.“

Beide Eltern sind also im Dezember 1758 verstorben, da war Joseph in der Tat 14 Jahre alt. Was die Ursache dieses Todes gewesen sein mag, darüber geben weder die Matrikeln noch ein anderes Dokument Auskunft. Jedenfalls muss es für die Geschwister (die Brüder hatten noch eine jüngere Schwester) eine Katastrophe gewesen sein. Joseph hat sich kurz entschlossen auf den Weg gemacht. So scheint es. Kurz entschlossen? Auf's Geratewohl?

Das wohl nicht. Es gab indessen Exempel, Vorbilder. Von Johann Stamitz (1717–1757), der aus Deutschbrod zwischen Prag und Iglau (Jilava) stammte und in Mannheim reüssierte, oder Franz Benda, geb. 1709, aus Altbenatek (nordöstlich von Prag), der sich nach einer mehrjährigen abenteuerlichen Tour bis nach Berlin durchschlug, von ihnen mochte er nichts gehört haben. Ein böhmischer Musikant kam immerhin aus seinem Heimatdorf. Franz Glöckner, geb. 1734 in Grünwald²⁸, war bei seinem Schulmeister Joseph Klippel in die Musiklehre gegangen und hatte danach den Weg in die Welt angetreten: nach Dresden, wo er bei anderen böhmischen Brüdern, den Hornisten Czermák, weiterlernte und schließlich im Orchester des sächsi-

28 Laut Taufeintrag am 2. April 1734 im Kirchenbuch Moldau: <http://vademecum.soalitoalice.cz/vademecum/permalink?xid=09ddd7cea03b9b8d:4e496e4e:12216bae987:-6e06&tscan=b1f635c01a5b451094419c222e9d8285>

schen Kurfürsten, dem Sohne Augusts des Starken, nach Warschau gelangte, wo dieser als König von Polen residierte²⁹. Von Franz Glöckner muss der junge Beer gehört, kann ihn womöglich auch gekannt haben. Johann Gottfried Dlabacž ist es, der davon Kenntnis gibt, dass auch Beer ein Schüler Klippels war. Von ihm heißt es, dass er den Generalbass unterrichtete, er war demnach kein Klippschulmusiklehrer. Beer konnte bei ihm zudem Instrumente lernen, vermutlich Geige, das war der Standard des böhmischen Musikanten, gewiss aber Trompete, vielleicht wie Glöckner auch Waldhorn.

Wie lange es dauerte und auf welchem Weg er nach Paris, genauer: nach Versailles, und dort in die Garde du corps de Roi³⁰ gelangte, weiß man nicht. Um bei der Militärmusik unterzukommen, half es ihm jedenfalls, wenn er Trompete spielen konnte. Im musikalischen Paris lebten bereits zahlreiche böhmische Musikanten, bei denen Beer Unterstützung finden konnte: Franz Joseph Heina (*1709 in Miesitz/Měšice bei Prag), „trompette des chevaux-légers de la garde de Roi“³¹, war Hornist wie auch Wenzel Joseph Kohaut (*1738 in Saaz)³²; und Gaspard Procksch ein böhmischer Klarinettist, der bereits 1753 der Kapelle des Generalsteuerunternehmers Alexandre Le Riche de La Pouplinière, einer Schlüsselfigur des damaligen Musiklebens in Paris,

29 Zu Glöckner: Dlabacž, Lexikon (wie Anm. 25) Bd. 1, Sp. 469. – Zu Klippel: ebd., Bd. 2, Sp. 73; zu Czermák: ebd., Bd. 1, Sp. 306f. Franz Bendas Abenteuer schildert Dlabacž ebenfalls: Bd. 1, Sp. 104–108.

30 Das Letztere geben (leider ohne Quelle) Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 63 an. Das Übrige bei Cramer, Riegger und Dlabacž (wie Anm. 25). In der deutschen Überlieferung geht Beer zuerst in den Dienst eines kaiserlichen Militärmusikkorps.

31 Über Heina sind in den gängigen Lexika keine Auskünfte zu finden. Am besten informiert: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, 8 Bände, Kassel/München, 2005, Bd. 5 (Kommentar), S. 110 und 515. Dort ist er nach den Angaben des Kirchenbuchs von St.-Eustache in der Sterbematrikel von Mozarts Mutter als „trompette [...]“ bezeichnet.

32 Kohaut (*4. Mai 1738, † um 1777) war zwar sechs Jahre älter als Beer, aber er stammte aus Saaz, das wie Grünwald im Norden des böhmischen Beckens liegt. Der heute Žatek genannte Ort ist von Grünwald in südlicher Richtung gut 50 km entfernt. Kohaut diente als Feldtrompeter in der kaiserlichen Armee, desertierte jedoch und floh nach Frankreich, wo er auch als Lautenspieler und Komponist auftrat und Mitglied in der Kapelle des Prinzen Conti wurde; vgl. Artikel „Kohaut“ in: *MGG*², Personenteil, Bd. 10 (2003), Sp. 431f.

angehörte³³. Die Klarinette spielte überdies ein anderer Deutscher namens Schenker, der im gleichen Orchester arbeitete³⁴.

Der Sprung aus der Sphäre der Militärmusik gelang Beer 1767, dem Jahr, in dem er in die Kapelle des Herzogs Philippe von Orléans wechselte, und zwar als Trompeter. Dieser war ein Prinz von Geblüt und residierte im Palais Royal. Dass es Beer gelang, in dessen Kapelle einzutreten, hat ohne Zweifel mit Friedrich Melchior Grimm zu tun.

Grimm (1723–1807) stammte aus Regensburg und war der Spross eines protestantischen Pfarrhauses. In Leipzig studierte er bei Johann Christoph Gottsched, dem damaligen Literaturpapst Deutschlands. Obendrein beschäftigte er sich mit dem Opernwerk Johann Adolf Hasses, des im 18. Jahrhundert erfolgreichsten deutschen Komponisten. Anfang 1749 begleitete er einen jungen Adligen als Hofmeister nach Paris, wo er es verstand, schnell Beziehungen zu knüpfen, vor allem in den Kreis der Aufklärungsaktivisten um Rousseau, Diderot und andere. In den 1750er Jahren wogte in Paris der „Buffonistenstreit“, eine Auseinandersetzung um die Frage, ob der herkömmlichen französischen Oper der Repräsentanten Lully und Rameau die neue italienische Oper (Pergolesi) vorzuziehen sei. Etwas abstrahiert hieß die Alternative gelehrte Musik im Stile des Barock oder die neue Musik à la napolitaine. Grimm stellte sich in mehreren Artikeln im *Mercur de France* und anderen Veröffentlichungen auf die Seite der modernen Oper und Musik. Als ein Hort der etablierten Musik galt das Orchester des Alexandre Le Riche de La Pouplinière (1693–1762), das unter der Leitung Rameaus stand. Als der Generalsteuerunternehmer sich dazu entschloss, Johann Stamitz, den Leiter des Mannheimer Orchesters, der bei den Traditionalisten einen Ruf eines musikalischen *enfant terrible* hatte, 1754 für ein Jahr mit der Direktion seiner Privatkanpelle zu betrauen, war das ein kulturpolitisches Statement. Der Buffonistenstreit endete dennoch mit einem vorläufigen Sieg der Traditionalisten, doch die neue Musik setzte sich in Paris fest, zunächst in der Kapelle

33 Georges Cucuel, *Études sur un Orchestre au XVIIIème Siècle. L'Instrumentation chez les Symphonistes de La Pouplinière. Œuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch*, Diss. Paris 1913, S. 59–62. Die Informationen bei Fétis, Artikel „Procksch (Gaspard)“ in: *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1832–1844; Bd. 7 (1841), S. 312 sind marginal und in der 2. Auflage unverändert. In *MGG* hat er keinen Namensartikel.

34 Cucuel (wie Anm. 33), S. 56–58.

Le Riches, in deren Leitung François-Joseph Gossec Nachfolger von Johann Stamitz wurde. Nach Le Riches Tod rief Gossec 1769 das *Concert des amateurs* ins Leben, wo er die neue Musik weiterpflegen konnte. Und Grimm hatte sich zum Ende der Auseinandersetzung ironisch in seiner *Correspondence littéraire* geäußert:³⁵

„[...] die Buffon, Diderot, d’Alembert, überhaupt alle Schriftsteller von gewissem Rang, die Künstler aller Art, Maler, Bildhauer, Architekten, die diese Musik geradezu bezaubert hat, gehen nun nicht mehr in die Oper und haben dafür um so mehr Muße, sich ihren Arbeiten zu widmen, die dem Jahrhundert und der Nation Ehre machen.“

Dieser Friedrich Melchior Grimm, Anhänger der neuen Musik und Parteigänger Stamitzens, trat 1756 als Sekretär in die Dienste des Herzogs von Orléans, und wenn es jemanden gab, der Beer in dessen Orchester unterbringen konnte, dann war er es.

Wo er auch gespielt haben mochte, da blies Beer noch Trompete. Seine Erweckung für die Klarinette, darin sind sich die Berichterstatter einig, geschah dadurch, dass er „zufällig“ in Paris gute Klarinettenisten hörte³⁶. Das Spiel eines von ihnen habe ihn dermaßen begeistert, dass er sich „auf der Stelle“ entschloss, von der Trompete auf dieses Instrument umzusteigen. Beer legte offenbar sehr großen Wert darauf zu betonen, er habe die Klarinette in einem Selbststudium von nur vier Monaten so erlernt, „daß er alle seine Kollegen übertraf“³⁷. Das dürfte allerdings nicht allzu schwer gewesen

35 Die Informationen über Grimm nach: Edmond Scherer, *Melchior Grimm*, Paris 1887; Reprint: Genf 1968. Zuerst erschienen in vier Folgen in: *Revue de deux Mondes*, Bd. 72, Paris 1885/86. – Über den Buffonistenstreit: Peter Rummenhüller, *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*, Kassel 1983, S. 117–120. – Das Zitat aus *Correspondence littéraire* in: Melchior Grimm, *Paris zündet die Lichter an. Literarische Korrespondenz*, Leipzig 1977, S. 79. Grimm verschickte in unregelmäßigen Abständen seine *Correspondence*, die über die Debatten und Zustände im vorrevolutionären Paris berichtete, an ausgewählte europäische Regenten, unter ihnen Friedrich II. von Preußen und Zarin Katharina die Große.

36 So etwa Rau (wie Anm. 8), S. 100, und Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 63.

37 Cramer (wie Anm. 25), S. 758 schreibt: „Hier [= Paris] hörte er zuerst einige treffliche Clarinetbläser; er erlernte dieß Instrument, und brachte es in 4 Monaten so weit darauf, daß er alle seine Kollegen übertraf, und sehr bald der vornehmste Clarinetist in ganz Frankreich ward.“ Von ihm hat es Gerber: „Hier hörte er einige gute Clarinettenbläser; er lernte dies

sein, denn zu dieser Zeit begann die Klarinette überhaupt erst bekannt zu werden. Unter den wenigen Klarinettenspielern in Paris war wohl Gaspard Procksch der beste. Und wenn er das Vorbild war, dann war er es wohl auch, der Beer das Instrument spielen lehrte; das andere ist eine Legende, die Beer im Einklang mit dem Geniekult der 1780er Jahre gestreut hat.

Beers Aufstieg als Klarinetrist begann an Weihachten 1771, als er erstmals im *Concert spirituel* mit einem Klarinettenkonzert von Carl Stamitz auftreten konnte. Die Kooperation mit dem Sohn von Johann Stamitz erwies sich als der zweite Schlüssel für Beers Aufstieg, denn dieser schrieb ihm insgesamt zehn Konzerte, die allesamt Beer uraufführte. Durch ihn aber wurde er aufs Engste bekannt mit den Mannheimer Neuerungen, deren Kompositionen Leopold Mozart verächtlich „Lermende Sinfonien“ nannte; „alles ist Lermen, das übrige Misch=masch“³⁸.

Durch die häufigen Auftritte der Mitglieder der Mannheimer Kapelle in Paris wurde Beer mit ausgezeichneten Praktikern der neuen Musik nicht nur bekannt, sondern auch vertraut. Dass ihm das den Kontakt mit Wolfgang Amadeus Mozart erleichterte, der nach den Mannheimer Monaten 1778 in Paris ein halbes Jahr verbrachte, zeigt sich auch darin, dass dieser ihm Variationen über den Chor ‚Dieu d’amour‘ aus Grétrys Oper *Les Mariages samnites* geschrieben hat³⁹. Mit ihnen hat Beer in seinen letzten solistischen Auftritten 1808/09 noch einmal Eindruck gemacht.

Instrument, und brachte es in 4 Monaten weiter darauf als alle seine Kollegen, ja er wurde der vornehmste Clarinettist in Frankreich.“ (*ATL*, Bd. 1, Sp. 97). Und Fétis (wie Anm. 33), Artikel „Beer (Joseph)“, Bd. 2 (1835), S. 99): „Le hasard l’ayant conduit à Paris, il y entra dans la musique du duc d’Orléans. Ce fut à cette époque qu’il commença à se livrer à l’étude de la clarinette; en peu de temps il devint sur cet instrument le plus habile artiste qu’il y eût en France.“

38 An Wolfgang, 29. Juni 1778, vgl. Mozart (wie Anm. 31) Bd. 2, S. 386. Leopold Mozarts Maßstab war die *musique savante*.

39 Um keine Missverständnisse zuzulassen, muss man darauf hinweisen, dass die Variationen KV 352 für Klavier komponiert sind. An dieser Stelle geht es um die Frage, wie und wann die Fassung für Klarinette geschrieben wurde, die Beer spielte. Diese und weitere Details und Belege über die Jahre Beers in Paris und sein Verhältnis zu Mozart sind der in Vorbereitung befindlichen Biographie Baermanns zu entnehmen. Vgl. auch unten S. 117 mit Anm. 133.

Als er das Klarinettenspiel erlernte, blies man das Instrument noch mit auf dem Mundstück oben angebrachtem Rohrblatt. Das hieß ‚Übersichblasen‘. Es machte den Ton scharf und hell und erinnerte an den Klang von Trompeten, it. clarino. Daher leitet sich der Name des neuen Instruments ab, das erst von Anfang des 18. Jahrhunderts an allmählich entwickelt wurde.

Fétis ist es, der Beers nächsten Schritt auf seinem Weg zu internationalem Renommee überliefert hat. In seinem langen Artikel über Joseph Beer beschreibt er die entscheidende Neuerung, die so bedeutsam ist, dass ich Fétis hier ausführlich zu Wort kommen lassen möchte:⁴⁰

„Parvenu au plus haut degré du talent, Beer n’a commencé à se faire connaître qu’à un âge où les artistes jouissent habituellement de toute leur renommée; mais la sienne ne tarda point alors à se répandre dans toute l’Europe. Il n’avait point eu de modèle, car avant lui l’art de jouer de la clarinette était en quelque sorte dans son enfance, et l’on peut dire

⁴⁰ Fétis (wie Anm. 33) Bd. 2 (1836) S. 99. Übersetzung: „Als Beer die höchste Stufe seines Talents erreicht hatte, wurde er erst in einem Alter bekannt, in dem Künstler gewöhnlich auf der Höhe ihres Ruhms sind. Sein Ruf verbreitete sich dann aber bald über ganz Europa. Er hatte kein Vorbild, denn vor ihm steckte die Kunst des Klarinettenspiels gewissermaßen in den Kinderschuhen und man kann sagen, dass er es war, der dieses Instrument erschaffen hat, dessen Unzulänglichkeiten er durch seine Geschicklichkeit zu korrigieren wusste. Er war es auch, der die fünfte Klappe hinzufügte, da die Klarinette zuvor nur vier hatte. Nachdem er in Paris Klarinettenunterricht erhalten hatte, hatte er zunächst den Klang, den man den französischen nennen kann, der kräftig und voluminös ist, dem man aber Härte vorwerfen kann. Diesen Klang vermittelte er seinem Schüler Michel Yost, der vor allem unter dem Namen *Michel* bekannt ist und als Vorbild der französischen Klarinetten- schule gilt. Es ist eben der Klang, den Michels Schüler Xavier Lefebvre am Pariser Konservatorium vermittelte und der unter den französischen Künstlern vorherrschte. Als Beer auf dem Weg nach Holland durch Belgien kam, hatte er Gelegenheit, in Brüssel Schwartz, den Musikmeister des Regiments Kaunitz, zu hören; es war das erste Mal, dass die Weichheit des deutschen Klangs sein Ohr traf; er war entzückt, und sein Entschluss war sofort gefasst, an der Vervollkommnung seines Talents in dieser Hinsicht zu arbeiten. In weniger als sechs Monaten Studium gelang es ihm, seine bewundernswerte Klarheit bei der Ausführung von Schwierigkeiten und seinen schönen Stil bei der Phrasierung mit der weichen Klangqualität zu verbinden, die nicht zu seinen geringsten Ruhmestiteln gehört und die er an seinen Schüler Herrn Baermann weitergegeben hat.“ – Tatsächlich müsste man also den Kaunitzischen Regimentsmusiker Schwartz als den Erfinder des deutschen Klarinettenspiels bezeichnen, denn Beer hat diesen Stil von ihm abgesehen und abgehört, sich darin auch vervollkommnet und ihn dem jungen Baermann eingepflanzt.

que ce fut lui qui créa cet instrument, dont il sut corriger les imperfections à force d'habileté. Ce fut lui qui y ajouta la cinquième clef, car la clarinette n'en avait auparavant que quatre. Ayant reçu des leçons de clarinette à Paris, il eut d'abord le son qu'on peut appeler *français*, dont la qualité est puissante et volumineuse, mais auquel on peut reprocher de la dureté. Il communiqua ce son à son élève Michel Yost, connu particulièrement sous le nom de *Michel*, et considéré comme le chef de l'école française des clarinettes. C'est ce même son qui, propagé par Xavier Lefebvre, élève de Michel, dans le conservatoire de Paris, a prévalu parmi les artistes français. Beer, passant en Belgique pour se rendre en Hollande, eut occasion d'entendre à Bruxelles Schwartz, maître de musique du régiment de Kaunitz; c'était la première fois que la douceur du son allemand frappait son oreille; il en fut charmé, et sa résolution fut prise à l'instant de travailler à la réforme de son talent, sous ce rapport. En moins de six mois d'études il parvint à joindre à son admirable netteté dans l'exécution des difficultés, et à son beau style dans le phrasé d'expression, la moelleuse qualité de son qui n'est pas un de ses moindres titres de gloire, et qu'il a transmise à son élève M. Baermann.

Was Fétis hier beschreibt, ist der Wechsel vom „Übersichblasen“ zum „Untersichblasen“. Heinz Becker hat die erstere Technik als „ältere Anblasform“ bezeichnet, die andere als die „modernere“. Und zur Erklärung erläutert er:⁴¹

„Beim Übersichblasen wird das Rohrblatt zur Oberlippe gewendet und kommt mit den oberen Schneidezähnen des Spielers in Berührung; beim Untersichblasen, dem modernen Ansatz, liegt das Rohrblatt auf der über die unteren Schneidezähne hinübergezogenen Unterlippe. In der ersten Hälfte des 18. Jh. war ausschließlich das Übersichblasen in Gebrauch, während die Spieler in der zweiten Hälfte des 18. Jh. allmählich das Untersichblasen kultivierten“.

Der Übergang von der älteren zur modernen Anblastechnik hing aber offenbar mit der Wende in der Musik zusammen, die sowohl im Buffonistenstreit als auch bei der Kontroverse um Piccini und Gluck in den 1770er Jahren

41 Artikel „Klarinette C. Die europäische Klarinette“ in: *MGG*, Bd. 7 (1958), Sp. 1005–1027, hier 1016.

verhandelt wurde⁴². Die frühen Klarinetten und die ihnen angemessene Form des Anblasens korrespondierten mit den Erfordernissen der Barockmusik. Die Klarinetten dienten hier als Ersatz für die schwer zu blasenden hohen Trompeten. Als der Musikbetrieb die *musique savante*, die gelehrte Musik des Barock, hinter sich ließ und unter italienischem Einfluss nach neuen Klängen strebte und die Mannheimer Manieren *peu à peu* als der moderne Stil sich auch in Paris durchsetzten, musste das Auswirkungen auf Klang und Gebrauch der Klarinette haben. So wurde sie zum Lieblingsinstrument der Empfindsamen, und Carl Stamitz war bekanntlich der Komponist, dessen Musik der Lieblingsdichter der Empfindsamen, Jean Paul, kongenial beschrieb⁴³.

Joseph Beer war es, der in Paris diese Musik mit popularisierte. Er trat in den Hochämtern der Musik auf, den *Concerts spirituels*, die lange die Bühne der *musique savante* gewesen waren, sich nun aber dem neuen Trend allmählich öffneten. Seine (bis 1779) insgesamt 22 Auftritte mit den Kompositionen von Carl Stamitz und mit seinen eigenen begründeten seinen Ruf. Das spiegelte sich deutlich in der publizistischen Resonanz wider. Dafür zwei Beispiele:

„Le Concert du Vendredi 7 avril [1775], a été parfaitement rempli [...]; par un concerto de clarinette parfaitement exécuté par M. Baer, qui met dans son jeu beaucoup d'âme & de goût.“⁴⁴

„On avoit déjà entendu plus d'une fois le concerto de clarinette que M. Baër a exécuté pour faire ses adieux à la Capitale. Quoiqu'il y ait peu de fécondité dans les compositions de ce Virtuose, on a constamment admiré ses sujets, ses passages heureux, & surtout sa belle exécution.“⁴⁵

42 Die Kontroverse um die Musik von Piccini und Gluck, die in den 1770er Jahren in Paris die Gemüter bewegte, war eine Erneuerung des Buffonistenstreits unter anderem Namen. Zu den Einzelheiten vgl. Rummenhölter (wie Anm. 35), S. 113.

43 Jean Paul, *Hesperus*, 19. *Hundposttag*. in: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, 1. Abt. Bd. 1, München 1960 (Lizenz Ausgabe Wissenschaftliche Buchausgabe 2000), S. 763–787, hier 775ff. Die Beschreibung basiert auf einem Konzert von Carl Stamitz, das Jean Paul am 30. August 1792 in Hof gehört hatte.

44 *Mercure de France* April 1775, S. 180f. – Übersetzung: Das Konzert von Freitag, dem 7. April [1775] war vollkommen erfüllt [...] durch ein Klarinettenkonzert, das Herr Baer, dessen Spiel beseelt und geschmackvoll ist, vollendet ausführte.

45 *Mercure de France* 6. November 1779, S. 33. – Übersetzung: Wir haben schon mehr als einmal das Klarinettenkonzert gehört, das Herr Baër zu seinem Abschied von Paris gespielt

Mit dem letzten Gruß verabschiedete der *Mercur de France* Beer aus der französischen Hauptstadt, indem er ihm als Wermutstropfen bescheinigte, als Komponist sei er nicht kreativ gewesen, und dann anerkennend hinzufügte, als Virtuose aber dafür bewundernswert.

Das Weitere ist schnell erzählt. Warum Beer Paris verließ, lässt sich wegen fehlender Aussagen nicht erklären. Warum er nach St. Petersburg ging, ist leicht zu erschließen. Friedrich Melchior Grimm war im Januar 1778 von seinem zweiten Russlandaufenthalt zurückgekehrt, der sich beinahe auf ein ganzes Jahr erstreckt hatte. Inzwischen war er von Katharina II., die auch die Große genannt wird, zum Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Russlands berufen worden und als ständiger Korrespondent der Zarin in nahezu allen Angelegenheiten und als Vertrauensperson bei delikaten Missionen zurückgekehrt. Zu ihrem 15. Thronjubiläum (1777) ernannte sie ihn zum *conseiller d'État*. Dieser Aufstieg hatte ihn seinen früheren Freunden aus dem Kreis der Aufklärer entfremdet.

Für seine Freunde aber blieb Grimm hilfsbereit. Man müsse ihm, so konstatiert ein heutiger Kenner, „zugute halten, daß er eine ironische Sicht auf sein eigenes Werk durchhielt und seinen Einfluß stets dazu nutzte, die Interessen seiner Freunde zu fördern und zu verteidigen, die über weniger Beziehungen verfügten als er“⁴⁶. Ich habe keinen Zweifel daran, dass Grimm bei der Zarin vorgearbeitet und den Wechsel Beers nach Russland eingefädelt hat. Beer und er kannten sich von Paris her. Carl Stamitz lebte nicht mehr dort, Beers Ansehen reichte weit darüber hinaus⁴⁷.

hat. Während sich in den Kompositionen dieses Virtuosen wenig Kreativität zeigte, haben wir immer seine Einfälle, seine fröhlichen Läufe bewundert, überhaupt sein herrliches Spiel auf der Klarinette.

46 Philipp Blom, *Das vernünftige Ungeheuer. Diderot, d'Alembert, de Jaucourt und die Große Enzyklopädie*, Frankfurt/M. 2005, S. 120.

47 Ein Beispiel: Bernhard Schott aus Eltville (1748–1809), der später den bekannten Musikverlag in Mainz gründete, reiste im September 1773 nach Paris, um beim „*maître de la clarinette*“, Beer, sein Klarinettenspiel zu perfektionieren. Zuvor hatte er in Mainz, wie vermutet wird, beim Klarinettenisten der Hofkapelle, Peter Krauss, und in Mannheim wohl bei den dortigen Klarinettenisten (Johann Hampel, Michael Quallenberg oder Jacob Tausch) gelernt; vgl. Hans-Christian Müller, *Bernhard Schott, Hofmusikstecher in Mainz. die Frühgeschichte seines Musikverlages bis 1797. Mit einem Verzeichnis der Verlagswerke 1779–1797*, Mainz 1977 (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 16), S. 18. Schließlich

Er traf im September 1780 in St. Petersburg ein und blieb elf Jahre in Russland⁴⁸. In dieser Zeit pflegte er seinen exzellenten Ruf, wurde Mitglied im intimen Kammermusik-Ensemble der Zarin, die ihn mehrfach durch Honore und Gunsterweise auszeichnete. Wie in Paris bildete er junge Musiker aus, gab in der russischen Hauptstadt und in Moskau und Warschau Konzerte, machte dabei Wind für die Musik von Carl Stamitz, also für die neue Musik im italienischen und Mannheimer Sound, reiste einmal nach Westen, um in Böhmen und Österreich Nachwuchsmusiker für die zaristische Hofkapelle zu rekrutieren. Bei Gelegenheit dieser Reise gab er am 4. März 1791 in Wien ein Konzert, das er damit bewerben ließ, er sei „wirklicher Kammermusikus bey Sr. rußischen kaiserl. Majestät“. Im Rahmen dieses Beer-Konzerts trat Mozart zum letzten Mal in seinem Leben als Solist auf⁴⁹.

Beer bat die Zarin bald darauf um seinen Abschied, der ihm am 24. April 1792 gewährt wurde, und reiste aus Russland ab. Da er bei seiner vorherigen Reise Prag⁵⁰ und wohl auch Grünwald besuchte, danach nach Ungarn⁵¹ reiste, liegt die Vermutung nahe, dass er informell für sich persönlich sondierte.

spielte er zwei Jahre lang (bis August 1773) in einer französischen Militärkapelle, der des königlichen Artillerie-Regiments in Straßburg [ebenda, S. 17]. Vielleicht schon von Krauss, gewiss aber von den Mannheimer Musikern hatte er den Tipp Beer bekommen, denn die Verbindungen zwischen dort und Paris waren – wie angedeutet – intensiv und lebhaft; vgl. Artikel „Schott“ in: *MGG*, Personenteil, Bd. 15 (2006), Sp. 13–20, hier Sp. 13 und Brück, Marion: „Schott, Bernhard“ in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 23 (2007), S. 486–487.

48 Die bisher einzige Quelle über Beers Aufenthalt und Aktivitäten in Russland ist das Werk von Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 3 Bände, Genf 1948–1951; insbesondere Bd. 2: *Période 1762–1796: L'époque glorieuse de Catherine II*, S. 181, 246, 288, 299, 308, 318, 342, 364–367, 373, 380, 419, 421, 447, 546, 564, 591, 761.

49 Faksimile der Anzeige bei Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 69. Text auch bei Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt/M. 1977, S. 311; Hildesheimer vermerkt zu diesem Auftritt Mozarts: „Er war zur Programmnummer abgesunken“, d. h. er stand im Schatten eines Virtuosen auf der Höhe seines Ansehens.

50 Wo er nach Dlabacz am 28. März 1791 eine Akademie gab, „die vom ganzen Prager Publikum mit ungetheilten [sic] Beifall aufgenommen wurde“ (wie Anm. 25), Sp. 66.

51 Vermutlich besuchte er Eisenstadt, wo der Vater seines Schülers Wenzel Czerwenka in der Eszterházy'schen Kapelle spielte. Dort fand nach dem Tode Nikolaus Eszterházy's (1790) ein Umbruch statt: Sohn Anton musste mit den Schulden seines Vaters fertig werden und löste

Einen gesicherten Anhaltspunkt für diese Überlegungen gibt es nicht. Sie sind keineswegs zwingend, zumal Beer tatsächlich sich nach Berlin orientierte. Und dafür hatte er auch gute Gründe. Wenn er nicht schon in den 1780er Jahren, etwa auf der großen Reise nach Russland, in Berlin gewesen ist und konzertiert hat⁵², so hatte Beer doch dorthin Kontakte, auf die er zurückgreifen konnte, etwa Carl Stamitz, mit dem er in den russischen Jahren Verbindung gehalten hatte. Helmut Boese spekuliert deshalb darüber, ob nicht „die 1792 erfolgte Aufnahme Beers in die Berliner Hofkapelle auf Karl Stamitz zurück[gehe]“⁵³. Denn der sei, so vermeldete es Gerber schon 1792, „seit 1786 mit dem Berliner Hofe in einem für ihn ehrenvollen Verträge, vermöge welchen er jede seiner für diesen Hof verfertigten und eingeschickten Kompositionen, vom Könige bezahlt erhält“⁵⁴. Vielleicht hatte Boese eine zutreffende Ahnung, doch ist auch das keineswegs sicher.

Zwei weitere Verbindungen gehen auf Beers Pariser Jahre zurück. Die eine besteht in der Person des bereits erwähnten Georg Wenzel Ritters, der mehrfach im *Concert spirituel* der 1770er Jahre aufgetreten war und bei Mozarts Aufenthalt in Paris mit ihm und Beer musizierte. Er hatte 1788 den Ruf ins Berliner Hoforchester angenommen, wo Beer ihn jetzt wieder traf.

Ebenfalls bereits von Paris her kannte er Jean-Louis Duport (1749–1819), einen Cellisten von hohen Graden, der später sogar Napoleon beeindruckte. Mit ihm war Beer wiederholt im selben *Concert spirituel*, wenn auch nicht in demselben Musikstück aufgetreten, und auch beim Baron Bagge hatten sie miteinander musiziert⁵⁵. Als die Französische Revolution ausbrach und sich

daher die Kapelle auf, weshalb Beer dort eventuell auftragsgemäß Musiker für das Orchester der Zarin suchen wollte.

52 So Schilling (wie Anm. 16), S. 511. Er hat als erster diese Behauptung aufgestellt, doch ohne die Quelle anzugeben.

53 Helmut Boese, *Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Bläserkonzerts*, Dresden 1940, S. 32.

54 Artikel „Stamitz (Carl)“ in: *ATL*, Bd. 2, Sp. 558f., hier 559. – Dietrich Fischer-Dieskau geht so weit, Carl Stamitz (neben Duport, Righini und Boccherini) einen der „Hausgötter“ Friedrich Wilhelms II. zu nennen; vgl. Dietrich Fischer-Dieskau, „Weil nicht alle Blütenräume reiften.“ *Johann Friedrich Reichardt, Hofkapellmeister dreier Preußenkönige. Porträt und Selbstporträt*, Stuttgart 1992, S. 181.

55 Z. B. im Konzert am 2. Februar 1777 oder am 25. Dezember 1778, vgl. Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725–1790*, Paris 1975, S. 305 bzw. S. 310. – Zu Bagge, einem

schnell radikalisierte, nahm Duport Reißaus und rettete sich nach Preußen zu seinem Bruder Jean-Pierre. Der nämlich war schon von Friedrich II. nach Potsdam geholt worden, wo er Cello-Lehrer des musikalischen Kronprinzen wurde. Der regierte inzwischen (seit 1786) in Preußen als Friedrich Wilhelm II. und hatte Jean-Pierre Duport zum „Sur-Intendant de la Musique du Roi“ gemacht. Jean-Louis war bereits 1790 in die Königliche Kapelle in Berlin aufgenommen worden⁵⁶, und im Juni 1791 heiratete er Louise Tassaert⁵⁷. Der Clou dieser Information besteht darin, dass anderthalb Jahre später, Anfang 1793, Joseph Beer eine Schwester Louises, Antoinette Tassaert, heiratete⁵⁸, und bei dieser Verbindung hatte der jüngere Duport gewiss seine Hand im Spiel gehabt.

Beer verbrachte die nächsten 20 Jahre seines Lebens (außer einigen Konzertreisen) in Potsdam und Berlin, und dass er sie mit einer Eheschließung einleitete, deutet darauf hin: er hatte die Existenzform des gehobenen böhmischen Musikanten, zu der ihn seine Virtuosenkarriere geführt hatte, satt. Er wurde bürgerlich und sesshaft.

Beer geriet indessen in einen Konflikt, und der betraf ihn persönlich und direkt. Es geht um sein Verhältnis zu Franz Tausch (1762–1817), einem Klarinettenvirtuosen aus der Mannheimer Schule⁵⁹. Dieser war in Heidelberg als

baltischen Baron, der seit den 1750er Jahren in Paris die Rolle eines Musik-Enthusiasten und -Gönners etwas skurril spielte, vgl. Georges Cucuel, *Le Baron de Bagge et son temps (1718–1791)*, in: *L'Année Musical* 1911, S. 145–186.

56 *Adreß-Kalender der Königlich Preussischen Haupt- und Residenz-Städte Berlin und Potsdam* 1790, Berlin-Teil, S. 22.

57 Vgl. Charlotte Steinbrucker (Hg.), *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, Berlin und Leipzig 1921, S. 93. Daniel Chodowiecki ist eine Fundgrube an Informationen von *human interest*, so auch hier. Er berichtete seinem Freund Graff, dem Schweizer Maler in Dresden, am 7. Juli 1791: „Lisette Tassaert ist seit Sonnabend vor Acht Tagen Mad. DuPort, und sehr froh, es zu sein. Es ist wahrlich eine fortheilhafte Heyrath für sie.“

58 Chodowiecki sprach Anfang des Jahres 1793 von der bevorstehenden Hochzeit Antoinettes „mit einem TonKünstler aus Böhmen den der König hatt kommen lassen, ein Mann von 45 Jahren der eine sehr schöne Clarinette spielen soll“; Brief vom 24. Januar 1793 an Graff, ebd., S. 112. Mit dem Alter Beers hatte er sich aber vertan.

59 Vgl. den Artikel „Tausch, Franz (Wilhelm)“ in *MGG*², Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 557f. Darüber hinaus von Bedeutung auch *NTL*, Bd. 4, Sp. 326–328, da der Artikel nach Gerbers eigenen Angaben auf persönlichen Notizen Tauschs beruht. Gerber bietet die meisten Informationen, die die Grundlage für spätere Lemmata bilden.

Sohn des Kirchenmusikers Jacob Tausch geboren, der ihn auf der Klarinette und der Geige unterrichtete. Franz galt als Wunderkind und durfte bereits im Alter von acht Jahren im kurfürstlichen Orchester, der angesehenen Mannheimer Kapelle, mitspielen. Als diese 1778 nach München umzog, soll – so lautet eine Überlieferung – Vater Tausch nicht mit ihr mitgegangen sein. Franz Tausch, noch keine 18 Jahre alt, erhielt von Kurfürst Carl Theodor eine Zulage und blieb beim Orchester, allen Vorstellungen des Vaters zum Trotz. Zusammen mit Peter Winter, der ebenfalls aus Mannheim mitgekommen war, studierte er, unterstützt von einem Stipendium des Kurfürsten, 1780/81 in Wien⁶⁰. Beide kehrten nach München zurück; Franz nahm aber 1789 ein Angebot der preußischen Königin Friederike Luise, einer Prinzessin von Hessen-Darmstadt, an, in ihre eigene Hofkapelle einzutreten⁶¹. Offenbar gefiel Tauschs Spiel sehr gut, denn der König selbst, Friedrich Wilhelm II., nahm ihn auch für sein Orchester in Anspruch, bis er Joseph Beer in seinen Dienst stellte.

Tauschs Konzerte zogen die Aufmerksamkeit der Berliner Musikwelt auf sich:⁶²

(1) „[...] auch bliess Hr. Kammermusikus Tausch ein Konzert auf der Klarinette, das allgemeine Sensation beim Publikum erregte.“

60 Ebd., Sp. 326.

61 *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde*, hg. von F. Ae. Kunzen und J. F. Reichardt, Berlin 1792; darin: *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin, XV, S. 118, Januar 1792. Höchstwahrscheinlich gehörte Tausch der Kapelle der Königin dauerhaft an, mindestens bis 1797, dem Todesjahr Friedrich Wilhelms II. Von da an zog sich die Königin-Witwe ganz auf ihren bisherigen Sommersitz Freienwalde zurück. Ob ihre Kapelle dorthin mitging, ist nicht klar. Feststehen dürfte aber, dass Tausch erst von 1801 in der königlichen Hofkapelle Berlin als Klarinetist arbeitete, an (alphabetisch) 2. Stelle nach Beer. So weisen es die *Adresskalender Berlin/Potsdam* von 1789 bis 1807 aus.

62 Ebd., darin: (1) *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin: VII, S. 55; (2) X, S. 79; (3) *Musikalische Monathsschrift*, 4. Stück (Oktober 1792), S. 109. Reichardt führte Beer in seinem *Musikalischen Almanach* von 1796 (ohne Seitenzählung) im „Musikheiligen Kalender“ unter dem 18. Mai mit folgenden Worten auf: „BEER (Joseph) Clar. geb. 18 May 1744 zu Grünewald in Böhmen, lebt zu Potsdam als Königl. Cammermusiker.“ Darf man annehmen, dass er das von Beer selbst wusste?

Die nächste Kritik eines Konzerts am gleichen Ort schon am 1. Dezember 1791 lobte zwar Tauschs Spiel, rechnete aber in mehr und deutlicheren Worten mit der Komposition ab:

(2) „Das Klarinettkonzert, was Hr. *Tausch* freilich wiederum als braver Virtuose blies, hätte wohl von besserer Komposition seyn können. Es herrschte darin das ewige Einerlei jener abgenutzten Konzertmasse, die unsäglich oft von Konzertkomponisten durchgeknetet worden ist.“

Ungefähr ein Jahr später lautete das Urteil:

(3) „Der bekannte Virtuose auf dem Clarinett, Hr. *Tausch*, bliess ein von ihm selbst ganz brav gesetztes Concert meisterlich [...].“

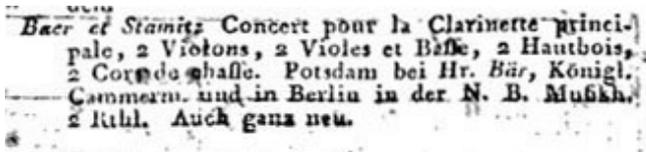
Tauschs Können als Klarinettist erfuhr keine Anfechtung, aber seine Komposition durchaus. Als Beer dann in Berlin auftauchte und im Orchester des Königs Platz nahm, dürfte das für Tausch unerfreulich gewesen sein. Beide Klarinettisten gerieten denn auch offenbar schnell in eine Rivalität zueinander, was sich in der ersten Besprechung eines Beer-Konzerts in Berlin unverkennbar niederschlägt:⁶³

„Hr. Bär, Virtuose auf dem Clarinett, verdient ebenfalls als ein ausserordentlicher Mann auf seinem Instrumente, das so viel Schwieriges hat und so selten zur Vollkommenheit gebracht wird, einer besondern rühmlichen Anzeige. Seine Fertigkeit ist ungeheuer gross, und wer Hr. *Bär* nicht gehört hat, kann sich nicht vorstellen, wie weit es damit geht. Der Ton ist ebenfalls schön und voll, aber da er ein sehr kraftvoller Mann ist und eine fast unerschöpfliche Lunge haben muss, wie man an den lang gehaltenen Tönen und den enormen Passagen wahrnimmt, die er in eins fort ohne alle Anstrengung und Einhalt zu spielen scheint, so kann freilich die höchste Schönheit seines Spiels erst in Kirchen und grossen Sälen recht wahrgenommen werden. In der Kunst des Vortrags und im Geschmack hat er ebenfalls auch viel gethan, auch ist seine Composition (nach dem eben daselbst gehörten

⁶³ *Berlinische musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts*, hg. von Carl Spazier, 1. Jg., 49. Stück (21. Dezember 1793), S. 193f. Das Datum des Konzerts ist nicht angegeben, doch da der Bericht nicht in der vorherigen Ausgabe vom 14. Dezember erschien, ist anzunehmen, dass es zwischen diesen beiden Daten stattgefunden hat. Der ungenannte Verfasser war vermutlich Carl Spazier, der Herausgeber der Zeitschrift, selbst.

Concerte zu urtheilen, worin das Adagio vorzüglich gearbeitet war) recht brav. Hr. *Tausch*, in Diensten Sr. Majestät der reg. Königin, der schon öfter als Virtuose auf dem Clarinett erwähnt worden, hat und behält sein Eigenthümliches eben auch; sein feines, empfindungsvolles Spiel, seine Nüancirungen des Tons gefallen, wo und wann man ihn hört. Es können mehrerlei Vollkommenheiten recht gut bei einander bestehen. Uebrigens ist noch anzumerken, daß Hr. *Bär* Mitglied der Königl. Kapelle ist, ehemals in Frankreich und Rußland in Diensten war und viele Reisen gemacht hat.“

Der Berichterstatter versuchte sich als Friedensstifter, allerdings vergeblich. Kurz vor diesem Auftritt hatte Beer in einer Anzeige die Konzertkomposition bekannt gemacht⁶⁴, die er zusammen mit Carl Stamitz als Autor verfasst habe⁶⁵. Darin darf man wohl einen Schachzug in der Auseinandersetzung mit



Anzeige in *Berlinische musikalische Zeitung* 39. Stück (26. Oktober 1793), S. 156

Tausch sehen. Zum einen machte Beer sich den guten Ruf seines Freundes Stamitz zu Nutze, zum anderen brachte er sich auch als Komponist gegen Tausch in Stellung, der auf diesem Felde vom Rezensenten deutlich gescholten worden war. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass in der gleichen Zeitung kurz zuvor ein Artikel über die *Münchener Musik* erschien, in dem die Qualität des dortigen Orchesters mit Verweis auf seine Prägung durch die Mannheimer Schule uneingeschränkt gerühmt wurde⁶⁶.

64 Ebd., 39. Stück, (26. Oktober 1793), S. 156 [N. B. Musikh.: Neue Berliner Musikhandlung]. Vielleicht war die gemeinsame Komposition dieses Konzerts eine Geste der Freundschaft und Unterstützung Beers für Stamitz, zumal dann, wenn er sie in seinem Konzert im Dezember 1793 aufgeführt hat.

65 Um dieses Konzert herrscht in der Literatur etwas Verwirrung, da es mal als Konzert Nr. 11, dann als Konzert Nr. 5 ausgewiesen wird. Ein neuerer Druck nennt es schlicht Konzert Es-Dur [Klavierauszug hg. von Norbert Studnitzky, NL 901, © Notenlinie D-75334 Straubenhardt]. Es handelt sich um die Komposition mit den Sätzen Allegro, Siciliano, Rondo.

66 *Berlinische musikalische Zeitung* (wie Anm. 63), 32. Stück (14. September 1793), S. 125f.

Tausch, der um etliches jünger war als Beer, dürfte sich in seinen Karrierehoffnungen gehemmt, wenn nicht gar blockiert gesehen haben. Er entwickelte deshalb Aktivitäten, die seinen Ruf in Berlin festigen sollten. Er gab schon 1793, also kurz nach Beers Ankunft in Berlin, den Anstoß zu Konzerten im Saal des Hotels Stadt Paris, dem bis zum Bau des Berliner Hoftheaters einzigen Raum der preußischen Hauptstadt, in dem solche Veranstaltungen möglich waren. Seit 1799 organisierte er „musikalische Unterhaltungen“ in seiner Privatwohnung, an denen auch andere Virtuosen der Berliner Musikszene mitgewirkt haben sollen. Diese sollen in die Gründung des „Conservatorium der Blaseinstrumente“ gemündet sein, das Tausch 1805 schließlich in Gang setzte⁶⁷. Tauschs erklärte Absicht war „die höchstmögliche Vollkommenheit aller Blaseinstrumente“. Außer den „vorzüglichsten unserer hiesigen Künstler“ nähmen daher hochmögende Förderer teil, die mit ihrem Beitrag (3 Taler/Monat!) „die beträchtlichen mit der Einrichtung desselben verbundenen Kosten decken“ würden (dies waren Adelige und Militärs). Selbst Friedrich Wilhelm III. unterstützte das Vorhaben, indem er gestattete, dass die Musikgenossen einmal pro Woche den Saal der Akademie der Künste für ihre Zusammenkünfte nutzen durften. Damit hatte sich Tausch gewiss in die erste Reihe der Musiker Berlins geschoben; man kann das daran ermesen, dass sein Rivale Beer nicht darum herum kam, teilzunehmen. Auch Heinrich Baermann und sein Bruder Carl, Tauschs Sohn Friedrich Wilhelm und der junge Klarinettist Bliesener, ein Schüler Tauschs, sind beigetreten.

Baermann als Schüler Joseph Beers

Beer war um 1800 herum in Berlin fraglos noch immer eine Art musikalischer Leuchtturm, und wenn Baermann bei diesem Klarinettisten in die Schule gehen konnte, dann muss es wohl so gewesen sein, dass Beer in ihm einen jungen Musiker und Klarinettenspieler gesehen hat, den er für förderungswürdig halten konnte. Die Frage ist, wie man es sich erklären kann, dass diese

67 Vgl. „Nachricht von der Entstehung und Einrichtung des Berlinischen Conservatoriums durch den Königl. Cammermusik und Clarinettisten Herrn Tausch. (An den Herausgeber.)“, in: *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 101 [ohne Datum], S. 399–401, anschließend „Gesetze für das Conservatorium der Blaseinstrumente Berlin“, S. 401f. und Nr. 102, S. 403f.; abschließend eine Liste der Mitglieder auf S. 404 (auffällig ist, dass Georg Ritter nicht Mitglied war, vielleicht aus Altersgründen). Dieser Artikel in Form eines Briefes ist auf den 9. Dezember 1805 datiert, die „Gesetze“ tragen das Datum 23. Mai 1805.

Schülerschaft möglich wurde. Wie lernte Beer ihn kennen und wie erfuhr er von seinen Fertigkeiten auf seinem Instrument? Es gibt keine schriftliche Überlieferung dazu, doch kann man ja ein bisschen spekulieren.

Eine Möglichkeit lief über den Bruder Carl, der bei Ritter eine Ausbildung am Fagott durchlief, und der war Beers Kollege in der Potsdamer Hofkapelle. Außerdem war Beer an Schülern interessiert. Man weiß, dass Heinrich von Kleist mit ihm in Kontakt stand⁶⁸, womöglich, ja wahrscheinlich (wenigstens eine Zeitlang) sein Schüler war⁶⁹. Von einem Konzert in Potsdam berichtete die *Berliner musikalische Zeitung*:⁷⁰

„Gestern hörte ich auch in einem sehr guten Concert der hiesigen Resource einen Clarinettisten, dessen schöner, sanfter Ton und weicher geschmackvoller Vortrag meine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog; zu meiner nicht geringen Verwunderung erfuhr ich, daß dieser vorzügliche Concertbläser zu der militärischen Gardemusik des Königs gehöre. Er heißt Bärmann *), ist ein Schüler des berühmten Clarinettisten Bähr im Königlichen Orchester, und verdiente wohl neben seinem Lehrer zu

68 Diese Annahme wird von einer Nebenbemerkung Kleists in einem Brief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge vom 5. September 1800 nahegelegt: Er habe vom „Musicus Baer in Potsdam ein Stück“ (gemeint ist das Blatt für das Mundstück) erhalten, auf dem er, Beer, „gut spielen“ könne, er selbst, Kleist, aber nicht; vgl. H. v. K., *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, Bd. 4/1 Briefe 1 (März 1793–April 1801), S. 258f. Auch Carl Dahlhaus versteht sie so; vgl. *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 152. Kleist war 1792 ins III. Bataillon des Garderegiments 15 eingetreten, Baermann stand ab 1798 im Musikkorps des II. Bataillons. Kleist verließ dann 1799 die militärische Laufbahn auf eigenen Wunsch.

69 Da Kleist wegen des 1. Koalitionskrieges gegen Frankreich erst 1795 wieder mit seinem Regiment in Potsdam war, konnte er nunmehr Klarinettenunterricht bei Beer nehmen.

70 *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 44 (ohne Datum), S. 175: „Vermischte Nachrichten (Aus dem Briefe eines Reisenden) – Potsdam den 28. April“. Ressourcen waren, wie ein Lexikon 1806 schrieb, geschlossene Gesellschaften, in die man nur durch Mitglieder eingeführt werden konnte. Sie fanden in der Regel wohl in Gesellschaftslokalen statt, von denen elf mit Adressen angegeben werden; vgl. Johann Christian Gädicke, *Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend. Enthaltend alles Merkwürdige und Wissenswerthe von dieser Königsstadt und deren Gegend. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, Berlin 1806, S. 518f. – Baermann wurde vom Reisenden zur Aufnahme ins königliche Orchester empfohlen, mit der eher erheiternden Begründung, er könne dort seinen Lehrer „in den Soloparthien“ unterstützen.

sitzen, um ihn in den Soloparthien, die hier häufiger als irgendwo sonst in Opern und Balletten angebracht werden, von Zeit zu Zeit zu unterstützen. Das öftere Blasen in freier Luft könnte einem so feinen Ansatz leicht auch nachtheilig werden. [Anm. *) Es ist von diesem geschickten Künstler schon einmal in diesen Blättern die Rede gewesen; damals ward er irrig ein Schüler von Herrn Tausch genannt.“]

Die Musikkorps der Armee gingen um 1800 in Potsdam und in Berlin dazu über, Platzkonzerte zu geben, die sich bald großer Beliebtheit erfreut haben sollen⁷¹. Im gleichen Bericht der *Berlinischen musikalischen Zeitung* spricht der Reisende zwar von einem Konzert des I. Bataillons, der weitere Wortlaut legt aber nahe, dass das Korps Baermanns ebenfalls an solchen Konzerten mitwirkte. Der Hinweis auf das „öftere Blasen in freier Luft“ dürfte sich eher nicht auf die Ressource beziehen, wo der Berichterstatter Baermann gehört hatte.

Seit wann Baermann tatsächlich bei Beer in den Unterricht ging, lässt sich daraus nicht ableiten. Doch sich vorzustellen, was er bei ihm lernte, ist nicht schwer. Die 20 Jahre Paris und elf Jahre Russland hatten Beer zu einem unangefochtenen Klarinettenvirtuosen gemacht, seine Kooperation mit Carl Stamitz zu einem Exponenten der Mannheimer Musizierweise, obwohl er weder in Mannheim gewesen ist noch der ruhmreichen Kapelle je angehört hat. Beers Spielweise, die nicht nur im technischen Sinne virtuos, sondern eben auch sensibel war, wurde gerühmt: „sein schwebender Ton im *decre-scendo*, soll unnachahmlich seyn“, so sagte es Gerber⁷², der kein Anhänger Beers wurde. Eine der letzten Rezensionen urteilt:⁷³

„Hr. B. ist als einer der geschicktesten Virtuosen auf diesem Instrumente, schon vielleicht seit mehr als dreyszig Jahren rühmlich bekannt. Die Reinheit und Schönheit seines Tons, der stark und durchdringend, aber zugleich auch sanft und angenehm ist; so wie die Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und ausgezeichnete Fertigkeit seines Spiels, sind zu rühmen.“

71 Vera Grützner, *Potsdamer Musikgeschichte*, Berlin 1992, S. 25.

72 Artikel „Bähr (Joseph)“ in: *ATL*, Bd. 1, Sp. 97.

73 [Nachrichten aus Leipzig] in: *AmZ*, 11. Jg. Nr. 21 (22. Februar 1809), Sp. 330–333, hier 333. Es handelte sich um das Konzert am 16. Februar 1809 in Leipzig.

Spätestens bei Beer lernte Baermann das ‚Untersichblasen‘, den modernen Ansatz des Klarinettenspiels, wofür der Lehrer ja als der eigentliche Schöpfer dieses Instruments erklärt worden war.

Baermann hatte für die Unterrichtsstunden in die Wohnung Beers zu kommen, eine Gewohnheit, die sich in den Zeiten der ans Waisenhaus angebotenen Musikschule eingebürgert hatte und nach ihrer Verselbstständigung gewiss nicht geändert wurde⁷⁴. Wie lange er diesen Unterricht genoss, ist nicht mit aller Sicherheit festzustellen; es wird aber nicht nur kurzzeitig gewesen sein. Die Ansprüche seines Lehrers waren ohne Zweifel hoch, und das spricht für eine intensive und extensive Ausbildung. Nach Baermanns eigener Aussage wurde er im Alter von elf Jahren Schüler in der Musikschule des Militärwaisenhauses; dort bzw. bei Antoni dauerte die Ausbildung rund 18 Monate. So war er wohl 13 oder 14 Jahre alt, als er Beers Schüler wurde, also etwa 1798, d.h. zu dem Zeitpunkt, als er ins Musikkorps des II. Bataillons des Regiments Garde eintrat.

In die Lehrzeit bei Joseph Beer fiel Heinrich Baermanns erster Auftritt in einem öffentlichen Konzert. Der Berichtersteller der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Leipzig – das war immerhin zu dieser Zeit das renommierteste deutsche Blatt *in musicis* – berichtete am 10. Februar 1802 aus Stettin:⁷⁵

„Eine Merkwürdigkeit entgegengesetzter Art liefern die beyden Gebrüder Bärmann aus Potsdam, welche sich hier (zum Besuch bey ihrem Vater) aufhalten. Der ältere, ein junger Mensch von etwa 19 Jahren, gehört zu den vorzüglichen Fagottisten. Er ist der Liebling seines Lehrers Ritter, und giebt nach dessen Versicherung, die gegründetste Hoffnung, diesen,

74 Das stimmt erfreulich mit Baermanns Aussage zusammen, er habe Beers „Privatunterricht“ genossen; vgl. Lipowsky (wie Anm. 7). Dass Beer „an der Militärmusikerschule des Potsdamer Großen Militärwaisenhauses“ unterrichtet hätte, so Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 72, dafür fehlt ein Anhaltspunkt.

75 *AmZ*, 4. Jg. Nr. 20 (10. Februar 1802), Sp. 328–330, hier Sp. 329f. – Der Artikel ist datiert auf den 17. Januar 1802 (einen Sonntag), welches Datum somit der *terminus ante quem* für das Konzert der Baermann-Brüder ist. Der nicht namentlich gezeichnete Verfasser bezieht sich einleitend auf einen Auftritt einer italienischen Sängerin namens Theresina Cenni, der groß angekündigt und beworben worden war, in dem er aber nichts als „Charlatanerien“ und „Entweihungen der Tonkunst“ entdecken konnte. – Zum Zeitpunkt des Konzerts war Heinrich Baermann noch 17 Jahre alt, sein Bruder Carl allerdings, geb. am 20. April 1780, bereits 22. Heinrich wurde am 14. Februar 18 Jahre alt.

in seiner Art einzigen Virtuosen, vollkommen zu ersetzen. An Kraft und Schönheit des Tons übertrifft er noch den, mit Hrn. Braun reisenden Fagottisten Brandt. Der jüngere, ein Schüler des Klarinettisten Bähr, ist zwar verhältnismässig noch nicht so weit, wie sein Bruder, zeigt aber auch, was Ton und Sicherheit betrifft, die besten Anlagen. Beyde verbinden mit grosser Kunstliebe ein sehr bescheidenes, einnehmendes Wesen.“

Der Rezensent machte Carl etwas jünger, als er war, rahmte ihn aber mit den beiden anderen großen Fagottisten Berlins in diesen Jahren ein und hat ihn damit ohne Zweifel gehoben. Das Lob Heinrich Baermanns war ein wenig verhaltener, noch nicht sehr spezifisch, und doch unverkennbar.

Das erste Konzert, das Carl Baermann in Berlin gegeben hat, fand wenig später, am 8. April 1802, statt und ein kurzes, doch positives Echo erschien in demselben Blatt: „Ein würdiger Schüler des Herrn Ritter, Bärmann, bliess mit vieler Präcision und Schönheit ein Fagottkonzert“⁷⁶. Das erste Konzert Heinrich Baermanns in Berlin fand am 5. Januar 1804 statt. Immerhin wurde es in der Leipziger Musikzeitung positiv erwähnt: „[...] und nicht weniger gefiel das Klarinettkonzert von Rosetti, geblasen von Hrn. Bärmann, Schüler des Hrn. Bär“⁷⁷. Hatte der Bericht aus Stettin nicht den Namen des Komponisten genannt, so erfahren wir das nun für das Konzert am 5. Januar, dass er ein Stück von Rosetti vorgetragen hat. Unterdessen war der Unterricht bei Beer weitergegangen.

Auch in der Notiz der *Berlinischen musikalischen Zeitung* von 1805 wurde Heinrich Baermann bei dieser Gelegenheit als „ein Schüler des berühmten Clarinettisten Bähr im Königlichen Orchester“ vorgestellt, und so hat er wohl mehrere Jahre Unterricht bei Beer gehabt. Im gleichen Artikel rühmt man den Vorzug seines Spieles; statt des schrillen ‚Claringeschreis‘, wie es aus dem Militärmusikkorps ertönen mochte, erklinge auf seiner Klarinette ein „schöner, sanfter Ton“, der mit Geschmack und Eleganz vorgetragen werde⁷⁸. Und damit hat man wohl den Erfolg der Lehrjahre Baermanns bei Joseph Beer treffend beschrieben. Da dieser auch als Komponist hervorgetreten ist, darf

76 *AmZ*, 4. Jg. Nr. 33 (12. Mai 1802) Sp. 543f., hier 544.

77 *AmZ*, 6. Jg. Nr. 17 (25. Januar 1804), Sp. 281–283, hier Sp. 282.

78 Vgl. oben S. 93 und Anm. 70.

man sich fragen, ob nicht der junge Baermann auch Kompositionen seines Lehrers gespielt hat?

Am 6. März 1805 druckte die *Allgemeine musikalische Zeitung* den Bericht aus Berlin vom 22. Februar, in dem ein Konzert im Konzertsaal des Nationaltheaters vom 13. Februar erwähnt wurde: „Herr Bärmann spielte ein Klarinettkonzert seines Lehrers Bär.“⁷⁹ Ein sehr lapidarer Satz. Und doch muss das Konzert am Vorabend seines 21. Geburtstags der Ritterschlag gewesen sein. Auch wenn Beers Kompositionen in Paris nicht als allzu anspruchsvoll gegolten hatten; so ließ doch seine erste Vorstellung in Berlin durch Carl Spazier 1793 in ihren Superlativen erkennen, dass eigentlich nur der Komponist selbst seine Stücke adäquat interpretieren könne⁸⁰. Wenn Baermann nun mit einem von ihnen in Berlin debütieren konnte, darf das als Auszeichnung durch Beer gelten. Und in der führenden Musikzeitung der Zeit genannt worden zu sein, darin lag durchaus Anerkennung. In diesem Bericht wird nicht die konkrete Komposition Beers genannt, das lässt die Möglichkeit offen anzunehmen, es könne das 11. Konzert gewesen sein. Wenn das stimmte, dann wäre es ein arges Wagemstück gewesen, Baermann damit auf das Podium zu schicken; denn der Klarinettenpart ist durch und durch virtuos zu spielen. Doch hätte er dann die Probe bestanden.

In Beers Unterricht und in dessen Spielweise hatte der junge Baermann die ‚Mannheimer Manieren‘, den Klang der Musik, wie er dort entwickelt worden war, kennen lernen und selbst üben können, und wenn nicht alles täuscht, wurde das in Berlin auch wahrgenommen. Kurze Zeit nach seinem Debüt mit Beers Klarinettenkonzert fiel dann einem Reisenden in eben der Ressource zu Potsdam das Spiel des jungen Talents auf der Klarinette auf. Auf diese Weise war Beers Klarinettenenton seit seinen späten Pariser Jahren beschrieben worden.

Karriere durch Louis Ferdinand?

Ende des Jahres 1804 gelangte Baermann in das Umfeld Louis Ferdinands (1772–1806), eines Cousins des regierenden Königs, Friedrich Wilhelms III. (1770–1840). Der Prinz war eine exzentrische Figur: einesteils Lebemann, politischer Frondeur gegen den König und Oberhaupt des Hauses Hohen-

79 *AmZ*, 7. Jg. Nr. 23 (6. März 1805), Sp. 369.

80 Vgl. oben S. 90f. (Anm. 63).

zollern, zerfallen mit seinem Vater Ferdinand, einem Bruder Friedrichs II.; andererseits ein glänzender Pianist, Causeur und Charmeur, frei von aristokratischem Hochmut und beliebter Gast in den (oft bürgerlichen) Salons der Zeit, passionierter Musikliebhaber.

Joseph Beer war es 1767 gelungen, aus der königlichen Leibgarde in das Orchester des Herzogs Philippe von Orléans überzutreten und so aus der militärischen Sphäre in eine zivile Laufbahn zu wechseln. Eine ähnliche Veränderung konnte sich jetzt auch bei Baermann ermöglichen, doch darf man die Analogie nicht allzu sehr strapazieren. Der Klarinetttist beschrieb den Vorgang, den August Lewald mit diesen Worten wiedergab:⁸¹

„Louis Ferdinand, dieser königliche Prinz *par excellence*, [...] hatte mehrere seiner Compositionen mit ziemlich schweren Klarinettpartien versehen und berief schon im Jahre 1804 Baermann nach Berlin, um an seinen musikalischen Unterhaltungen Theil zu nehmen. Er bezeigte dem jungen Künstler seine Zufriedenheit [...].“

Anders als Beer ging Baermann nicht ein festes Engagement ein, sondern er war eingeladen, in einem zeitlichen Projekt des Prinzen mitzuwirken. Vielleicht hätte sich daraus etwas machen lassen, wäre dieser Gönner nicht am 10. Oktober 1806 im Krieg seines Königs gegen Napoleon gefallen.

Becker bläst Lewalds eher zurückhaltende Darstellung ein wenig auf. Statt der Teilnahme an den „musikalischen Unterhaltungen“ des Prinzen sei er von diesem berufen worden, ihn „bei der Ausarbeitung einiger Klarinettenpartien“ in dessen Kompositionen zu „beraten“⁸², eine Behauptung, die Baermann selbst nicht vertreten hat. Schon dass Becker im Plural, also von Kompositionen spricht, muss stutzig machen; und was heißt, er habe ihn nach Berlin geholt? Sieht man das musikalische Werk des Prinzen daraufhin durch, welche Stücke überhaupt gemeint sein können, stellt man schnell fest, dass nur zwei Kompositionen infrage kommen, von denen eines sogleich auszuschneiden ist. Op. 9 ist ein *Rondo* in B-Dur für Klavier, Flöte, 2 Violinen, 2 Klarinetten, Bratsche, Violoncello, Bass und zwei Hörner ad libitum. Der Klarinetten-

81 Lewald (wie Anm. 16), S. 133.

82 Becker (wie Anm. 5), S. 50f: „1804 wird Prinz Louis Ferdinand auf den zwanzigjährigen Baermann aufmerksam, läßt sich von ihm bei der Ausarbeitung einiger Klarinettenpartien in seinen eigenen Kompositionen beraten und holt ihn schließlich nach Berlin [...].“

part darin bleibt ganz anspruchslos und war für zwei Klarinetten geschrieben. Außerdem ist es als ein frühes Werk anzusehen⁸³.

Ganz anders liegen die Dinge bei op. 12⁸⁴. Dieses Oktett ist schon von seiner Besetzung her höchst ungewöhnlich: neben vier Streichern (2 Bratschen, 2 Violoncelli) konzertieren drei Bläser mit dem Klavier, das freilich immer dominant bleibt. „Trotz des brillanten Klavierparts“ ist das Stück „ganz kammermusikalisch gesetzt“⁸⁵. Doch mit der Einbeziehung der Bläsergruppe überschreitet Louis Ferdinand den eigentlich intimen Rahmen der Kammermusik. Auch die Besetzung mit zwei tiefen Streicherpaaren statt mit „normalem“ Streichquartett muss man wohl als unkonventionell ansehen, zumal dieses op. 12 historisch überhaupt das erste Oktett ist. Dass Louis Ferdinand sich zu dieser Instrumentenkombination entschloss, könnte durchaus veranlasst sein davon, dass ihm sehr gute Bläser zur Verfügung standen, denen man die solistischen Instrumentalparts zutrauen durfte. Und dass er sich, der außer in op. 12 (und op. 9) keine Bläser eingesetzt hat, von den Musikern hat zeigen lassen, was ihre Instrumente und sie mit ihren Instrumenten leisten können, versteht sich von selbst.

Eine Interpretation des Oktetts ist in diesem Rahmen nicht möglich. Zum Klarinettenpart sei das Folgende gesagt. Die Klarinette ist Teil des Ensembles, das das Piano begleitet und umspielt. Dennoch sind dabei auch Passagen, die mehr als nur geübtes Klarinettenspiel verlangen. Mit dem unerhört virtuosen Klavier mitzuhalten, stellte schon an sich eine Herausforderung dar. Sodann gibt es Passagen, die sich mit den Anforderungen eines Konzerts von Carl Stamitz, Joseph Beer oder Franz Tausch vergleichen lassen (1). Andere Stellen verlangen nicht so sehr technische Fertigkeit als vielmehr Feingefühl und Schmelz in der Ausführung, so z. B. das lyrische Solo im 2. Satz (2) und der Dialog mit den Hörnern (3). Die damaligen Möglichkeiten des Instruments, Verzierungen anzubringen, Sprünge zwischen den Registern, Triller, eben das,

83 Tobias Debuch kommt zu dem Ergebnis, dass op. 9 in den Monaten des Hamburger Aufenthalts des Prinzen, im Winter 1799/1800, entstanden sein dürfte; vgl. ders., *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004, S. 267 (Katalogeintrag) und S. 218 und 222.

84 Louis Ferdinand Prince de Prusse, *Ottetto Pour le Pianoforte, Clarinette, 2 Cors, 2 Violes et 2 Violoncelles obligés, op. 12*. Leipzig [1808].

85 Artikel „Oktett“ in: *MGG*², Sachteil, Bd. 7 (1997), S. 610.

was in der Mannheimer Schule ausprobiert und eingeführt worden war und was Baermann bei Beer gelernt haben dürfte, all das findet sich im Klarinettenpart (4)⁸⁶. Dass Louis Ferdinand ihm diese und andere kleine Perlen hineinkomponiert hat, war wohl dem Umstand zu danken, dass Baermann bei den Proben gezeigt hatte, was er kann. Und man kann es als Bestätigung für Baermanns Versicherung gegenüber Lewald und Schilling nehmen, der Prinz sei vollauf mit seiner Leistung zufrieden gewesen. Auf dieses Stück trifft die Angabe bei Lewald zu, es sei mit ziemlich schweren Klarinettenpartien versehen: die Anforderungen sind in allen Sätzen hoch, verlangen auf jeden Fall herausragende Instrumentenbeherrschung.

Veröffentlicht wurde dieses Stück erstmals von Johann Ladislaus Dussek, der seit Jahren als Louis Ferdinands musikalisches Faktotum fungierte, im Jahre 1808⁸⁷, und zwar ohne op.-Zahl, doch mit einer Widmung des Prinzen für den Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, den Förderer Beethovens. Louis Ferdinand hatte ihn im September 1804 auf dessen Schloss Raudnitz in Böhmen getroffen. Am 26. Dezember 1804 schreibt er ihm: „J’ai été très diligent, l’Otteto qui Vous sera dédié est absolument achevé.“⁸⁸ Damit ist ein terminus post quem non gegeben, denn da op. 12 Louis Ferdinands einziges Oktett ist, muss es dieses sein, das er in den Wochen vorher komponiert hat. Und es kann nur dieses Stück sein, zu dem der Prinz Baermann hinzugezogen hat, „um die schwere Clarinett-Parthie einer seiner eben fertig gewordenen Compositionen zu übernehmen“⁸⁹.

Eine Horizonsweiterung erlebte Heinrich Baermann im Kreis um Louis Ferdinand noch in einem anderen Sinne. In der Musikschule Antonis hatte er das Instrument beherrschen gelernt; von Joseph Beer hatte er erfahren, wie man

86 *Louis Ferdinand. Prince of Prussia, Oktett Op. 10* [irrig] *for Piano, Clarinet, 2 Horns, 2 Violas and 2 Cellos*, hg. von Werner Genuit und Dieter Klöcker, Score Parts. Musica rara, London o. J. [1969]: (1) 1. Satz: T. 257f., Finale T. 364ff.; 3. Satz: T. 33–41; T. 111–127; (2) 2. Satz: T. 16–31; (3) 2. Satz: T. 65–86; (4) vgl. die Variation des Themas im 2. Satz: T. 16–24.

87 Erstmals angezeigt in der *AmZ*, 11. Jg., Intelligenzblatt Nr. 5 (Februar 1809), Sp. 17. Gleichzeitig sind hier op. 8 und op. 9 angezeigt. Erstaunlicherweise ist in der Anzeige zu op. 12 das Klavier unter den Instrumenten nicht genannt.

88 Debuch (wie Anm. 83), S. 251f., hier 252. Übersetzung: Ich bin sehr fleißig gewesen, das Oktett, das Ihnen gewidmet sein wird, ist ganz vollendet.

89 Schilling (wie Anm. 16), S. 442.

die Klarinette schön, gefühlvoll spielen konnte, und dabei wurde er nebenher auch mit den Möglichkeiten bekannt, die das Mannheimer Orchester und seine Mitglieder entwickelt hatten und wie sie Adepten von Carl Stamitz und Beer über Franz Tausch, aber auch Komponisten wie Antonio Rosetti und Georg Abraham Schneider pflegten, die zu Baermanns Repertoire gehörten⁹⁰.

Über den exzentrischen Prinzen des Königshauses war er nun in Berührung gekommen mit der neuesten Mode: der Romantik. Man kann man davon ausgehen, dass Louis Ferdinand die neuen Bestrebungen in der Musik kannte und an ihnen teilnahm.

Rummenhüller hat davon gesprochen, dass die Musikgeschichte, die die Abfolge Vorklassik, Klassik, Romantik zum Modell gemacht hat, der musikalischen Wirklichkeit der Zeit nicht ganz gerecht wird:⁹¹

„Und wie in der Literatur vom Irrationalismus und der Empfindsamkeit [...] gleichsam unter der Klassik durch direkte Verbindungen zur Romantik bestehen, so könnte man auch in der ‚vorklassischen‘ Mannheimer Schule zugleich vorromantische Tendenzen sehen. Nicht umsonst werden Klarinette und Horn wenig später auch die Instrumente der musikalischen Romantik par excellence.“

Beer gehört gewiss zu denen, die diesen kurzen Weg geebnet und begangen haben. Stamitz hatte mit seiner Pastoral-symphonie eine Vorlage (ohne Klarinette) geliefert, die Beer zu einem *Chanson de chasse royale française* verarbeiten konnte. Louis Ferdinand komponierte in sein op. 12 hinein eine Passage für Jagdhorn und Klarinette (2. Satz, T. 65–86), und man ist geneigt, es nicht für einen Zufall zu halten, dass es dieses Stück war, zu dem er Beers Schüler Baermann hinzugezogen hat. Es erinnert sofort an Carl Maria von Webers erstes Klarinettenkonzert (op. 73), das er im Frühjahr 1811 in München setzte, woran ganz sicher Baermann beteiligt war. Der langsame Satz mit seinem intimen Gespräch zwischen drei Hörnern und der Soloklarinette bezaubert

⁹⁰ Baermann spielte ein Klarinettenkonzert von Antonio Rosetti (alias Anton Rösler) am 5. Januar 1804 in Berlin (vgl. oben S. 96). Von Schneider stammt das Konzert, das Baermann am 16. März 1805 im Konzert der Pianistin Dussek-Cianchettini zu Berlin vortrug, vgl. *AmZ*, 7. Jg, Nr 26. (27. März 1805), Sp. 428 und *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 26, S. 104, vgl. unten S. 104. Details können hier aus Platzgründen nicht entwickelt werden. – Rosetti und Schneider komponierten in den Bahnen der neuen Musik.

⁹¹ Rummenhüller (wie Anm. 35), S. 103.

noch heute jeden empfindsamen Zuhörer. Hier lässt sich die Untertunnelung der klassischen Phase unmittelbar wahrnehmen.

In der Umgebung des musikalischen Prinzen bekam Baermann Einblicke in die politischen Debatten, in denen Louis Ferdinand einer der beiden gegensätzlichen Pole war. Dieser gehörte zu der Gruppe, die sich als preußische Patrioten verstanden. Die andere bildeten die Franzosenfreunde⁹².

Dass an Baermann diese und weitere Entwicklungen und Ereignisse vorbeigegangen sein sollten, ist schwer vorstellbar, wenn er auch gewiss nicht dabei hat mithalten können. Aber er konnte sich eine Meinung bilden, eigene Vorstellungen entwickeln und präzisieren. Die krass unterschiedlichen Einstellungen zu Napoleon, die daraus resultierenden Folgerungen für die preußische Politik und deren Rückwirkungen auf ihn selbst wie auf den Militärmusiker hat er aus größerer Nähe kennen gelernt, als es nur über die zensierten Zeitungen möglich gewesen wäre. Wie er sich dazu gestellt haben, wofür er gewesen sein mag, dazu gibt es keine Äußerungen von ihm. Immerhin stammte er aus einem Soldatenhaushalt, war selbst Mitglied im Musikkorps der königlichen Garde und vielleicht sogar von General von Rüchel, deren Chef, ‚entdeckt‘ worden. 1805/06 hatte er mit der Leibgarde ausrücken und monatelang marschieren und biwakieren müssen, während sein Rivale Friedrich Wilhelm Tausch die Zeit nutzte, sich in Konzerten zu präsentieren.

Drei Jahrzehnte später hat sich Baermann gegenüber August Lewald über diese Ereignisse und seine Verwicklung darin geäußert. In einem Kapitel seines Buches *Panorama von München* widmete der Berichterstatter dem Klarinetisten ein Kapitel mit dem Titel „Ein Künstlerleben“, in dem er Baermanns Erinnerung 1834/35 so wiedergibt:⁹³

„Es war damals einen [sic] eiserne Zeit voll Kanonendonner und Feldgeschrei, und junge Leute mit friedlichem Sinne und von heitern Talenten wurden fortgerissen von dem gewaltigen Orcane, der zu Anfang des Jahrhunderts die Welt durchsauste; dann wurden sie auf irgend ein blutiges Schlachtfeld geschleudert, weit weg von ihren gewohnten

⁹² Thomas Stamm-Kuhlmann, *König in Preußens großer Zeit. Friedrich Wilhelm III., der Melancholiker auf dem Thron*, Berlin 1992, S. 214 mit Anm. 259–261. Detailliert wird der Zusammenhang in der Baermann-Biographie zu lesen sein.

⁹³ Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 132.

Bestrebungen, von ihren Neigungen, ihrem Studium, ihrer Kunst und ihren Lebensplänen.“

Baermanns Engagement im Kreis um Louis Ferdinand hat seine Karriere nicht befördert, ihn aber musikalisch mit der Romantik und vermutlich auch ihren literarischen Ideen bekannt gemacht. Seine Vorstellungen vom Künstler und Künstlertum dürften davon mitbestimmt worden sein. Und er geriet in die politisch erhitzte Atmosphäre der Zeit, die geprägt war von der Konfrontation mit dem napoleonischen Frankreich.

Schüler von Franz Tausch?

Ehe wir nun darauf zu sprechen kommen können, wie Baermann in die große Politik der Zeit geschleudert wurde, ist noch eine apokryphe Überlieferung zu behandeln, nämlich die Sage, er sei Schüler Franz Tauschs gewesen. Sie steht auf schwachen Füßen. Der Klarinettist selbst hat niemals von Tausch als seinem Lehrer gesprochen, im Unterschied zur Schülerschaft bei Beer. Erstmals taucht diese Behauptung auf, als die *Vossische Zeitung* 1884 Baermanns 100. Geburtstages gedenkt. Ein Artikel, der sich bei anderen Angaben ebenfalls als nicht zuverlässig erweist:⁹⁴

„Der Prinz, der mehrere seiner Compositionen mit ziemlich schweren Clarinette-Partien versehen hatte, zog Bärmann als Mitwirkenden zu seinen Privat-Concerten hinzu, ließ ihn von Franz Tausch weiter unterrichten und namentlich zum Solobläser ausbilden.“

Eine Quelle für diese Behauptung ist nicht angegeben, so dass man darüber im Dunkeln bleibt. Aber sie ist von Kroll und dann von Becker übernommen worden, der die Bedeutung dieses Schülerverhältnisses für Baermann anschließend wortreich ausmalt. Die bereits zitierte Stelle setzt er fort: „[...] und holt ihn schließlich nach Berlin, wo er vom königlichen Hofmusiker Franz Tausch unterrichtet wird“⁹⁵.

Baermann würde als Beer-Schüler bei Tausch keine guten Karten gehabt haben. Trotzdem gab es dieses Ondit, er sei ein Schüler des Mannheim-München-Berliner Virtuosen. In dem Konzert, das Dusseks Schwester

94 *Heinrich Bärmann. Zum 17. Februar*, in: *Vossische Zeitung* Nr. 81 (17. Februar 1884, Sonntagsbeilage Nr. 7), letzte Seite.

95 Vgl. Anm. 82.

Dussek-Cianchettini in Berlin zusammen mit dem Pianisten Louis Ferdinands und ihrem als Wunderkind auftretenden fünfjährigen Sohn gab, traten auch Carl und Heinrich Baermann mit einem Doppelkonzert für Fagott und Klarinette auf (16. März 1805). Der Verfasser einer nicht namentlich gezeichneten Rezension nennt sie darin ausdrücklich die „würdigen Schüler unsers vortrefflichen Ritter und Tausch“⁹⁶. Das scheint eine unmissverständliche Aussage zu sein. Dem steht nun die Beobachtung des Reisenden in Potsdam vom 28. April 1805 entgegen (s. oben S. 94). Hier wird er als „Schüler des berühmten Clarinettisten Bähr“ identifiziert und die Schülerschaft bei Tausch in einer redaktionellen Fußnote dementiert. Nebenbei könnte der Reisende auch die Teilnahme Baermanns an den Platzkonzerten der Gardemusikkorps andeuten, wenn er das „öftere Blasen in freier Luft“ beklagt, das „einem so feinen Ansatz leicht auch nachtheilig werden“ könnte⁹⁷. Leider hat für keinen der beiden Berichte ein Verfasser gezeichnet.

Für Franz Tausch gab es kaum Grund, Baermann zum Schüler zu nehmen. Er hatte in Friedrich Wilhelm einen Sohn, der sein Schüler war und selbst eine Karriere als Klarinettist anstrebte. Gerade in diesen Jahren ab 1804 war er dabei, sich in der Berliner Öffentlichkeit vorzustellen, was seine häufigen Auftritte in Konzerten – manchmal mit seinem Vater, der ihn so aufzubauen suchte, zumeist ohne ihn – erklärt⁹⁸. Franz Tauschs Absichten gingen ohne Zweifel dahin, seinen Sohn als Solisten bekannt zu machen und am Ende als seinen Nachfolger im Hoforchester in Stellung zu bringen, was dann auch gelungen ist⁹⁹. Baermann wäre ein Konkurrent gewesen. Auch Bliesener, der seit 1805 im Orchester des Königlichen Nationaltheaters als einer von zwei

96 *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 26, S. 104; zum Cianchettini-Konzert vgl. Anm. 90.

97 *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 44, S. 174. Im ersten Absatz hatte der Verfasser von einem Platzkonzert des I. Bataillons berichtet, das er „mit großem Vergnügen“ erlebt habe (ebd., S. 173),

98 Konzertauftritte Friedrich Tauschs in Berlin: 18. Februar 1804 (Vater + Sohn), 2. April 1805 (S), 11. April 1805 (S), 20. Juli 1805 (S), 9. Januar 1806 (V + S), 12. Februar 1806 (V + S), 23. Februar 1806 (S), 30. März 1806 (S), 12. April 1806 (S), 24. Dezember 1808 (S), 26. Februar 1810 (S), 16. April 1810 (V+S), 16. November 1810 (S), 9. Dezember 1810 (S). Und dies ist nur die Zahl der Auftritte, über die die *BMZ* und die *AmZ* berichteten.

99 *Allgemeiner Straßen- und Wohnungs-Anzeiger für die Residenzstadt Berlin*, hg. von S. Sachs, Berlin 1812, Nachdruck Berlin 1990, S. 24 und 607. Bereits 1812 wird Tausch jun. wie sein Vater als Kammermusikus und als Mitglied in der königlichen Hofkapelle geführt.

Klarinettenisten spielte, kam aus Tauschs Schule und wurde von seinem Lehrer vorzüglich gefördert¹⁰⁰.

Heinrich Baermann hingegen war, wie gesehen, in seinen öffentlichen Auftritten in Berlin eingeschränkt, und in den Jahren 1805/06 kam die Zuspitzung der politisch-militärischen Konfrontation mit dem Frankreich Napoleons hinzu, die ihn als Militärmusiker an seine Verpflichtungen im II. Bataillon der Garde band, welche ihn monatelang außerhalb Berlins und Potsdams hielten.

Auerstedt 14. Oktober 1806 – Prenzlau, 28. Oktober 1806

Der junge Baermann wurde in kurzer Zeit zweimal von dem Konflikt Preußens mit Napoleon betroffen. Das erste Mal war das im 3. Koalitionskrieg, der am 2. Dezember 1805 in der sog Dreikaiserschlacht bei Austerlitz mit dem vollständigen Sieg der französischen Truppen über die der beiden Kaiser Österreichs und Russlands endete. Friedrich Wilhelm III., der preußische König, war von seinem Beistandsversprechen gegenüber Zar Alexander derart beschwert, dass er seine Soldaten erst am 3. Dezember ausmarschieren ließ, und als die Siegesmeldung Napoleons eintraf, mussten sie bis Mitte Februar in Weißenfels biwakieren. Dieser Ausmarsch betraf auch das gerade gegründete Conservatorium für Blasinstrumente Franz Tauschs, der am 9. Dezember schrieb:¹⁰¹

„Der Ausmarsch der hiesigen Garnison hat jetzt zwar leider einen großen Nachtheil für den guten Fortgang des Instituts verursacht, indem dasselbe viele bedeutende Mitglieder und zwei seiner Vorsteher, namentlich den Oberstlieutenant von Krusemark und den Lieutenant von Unruh, dadurch verloren hat, [...]“

100 *Adresskalender Berlin/Potsdam (Berlin-Teil)* 1805, S. 255. – Von Bliesener sind weniger Auftritte in Berlin besprochen worden als von Tausch jun., aber immerhin die folgenden: 24. April 1804 (mit einem Konzert von Tausch); 15. Dezember 1804 (mit einem Klarinettenkonzert von Krommer); 3. November 1805 (Komponist nicht genannt); 21. Dezember 1805 (Komponist nicht genannt); 5. Februar 1806 (mit einem Klarinettenkonzert von Tausch); 16. November 1810 (Abonnementkonzert). Zu Tauschs Schülern rechnen noch sein Bruder Joseph, der in der Münchner Hofkapelle spielte, Blieseners Kollege Reinhardt und der Skandinavier Henrik Bernhard Crusell; vgl. Rau (wie Anm. 8), S. 85.

101 Tausch: *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 101, S. 401, vgl. oben S. 92, Anm. 67. – Zum Ausmarsch: Detlef Kotsch, *Potsdam. Die preußische Garnisonstadt*, Braunschweig 1992, S. 113f.

Nach der Rückkehr in die Garnison und vor dem nächsten Ausmarsch konnte Baermann, wie gesehen, zwei Konzerte in Berlin einschieben. Das wars dann aber auch schon. Denn im Sommer bahnte sich die nächste Krise an, in die Preußen diesmal direkt involviert war. Am 31. August marschierte das Regiment Garde, mit ihm also Baermanns II. Bataillon, aus Potsdam ins Feld, während der König am 16. September mit dem Gros des I. Bataillons, seiner Leibgarde, ausrückte¹⁰².

Baermann hatte Lewald gegenüber sein und der jungen Generation Dilemma geschildert, eingeklemmt zu sein zwischen friedlich-künstlerischen Plänen und Absichten und den Umwälzungen der Revolutionskriege und der napoleonischen Epoche¹⁰³. Er hat damit stark dramatisiert, auch wenn er es persönlich ehrlich so erlebt und empfunden hat. Tatsächlich standen die Garden als Reserven am Tage der fatalen Schlacht (14. Oktober) auf den Höhen zwischen Eckardsberga und Auerstedt in einigen Kilometern Abstand zum Kampfgeschehen, zu dem sie keine Sichtverbindung hatten, dessen Kanonendonner und Gewehrsalven sie aber hören konnten¹⁰⁴. Der König verzich-

102 Kotsch ebd., S. 115.

103 Vgl. die Ausführungen oben S. 102 und Anm. 93.

104 Wie Musikkorps und Bataillon zusammenwirkten, beim Exerzieren, insonderheit aber in der Kampfsituation zeigt dieses Zitat: „Im Gefecht waren die Fahnenräger für die Truppen als Orientierung und Mutmacher sehr wichtig. [...] Die Fahnen marschierten direkt hinter dem Kommandeur, ihnen folgten die Musik und erst dann das Bataillon“; vgl. Peter Michalzik, *Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie*, Berlin 2011, S. 20. Obwohl die Garden bei Auerstedt nicht in die Schlacht geschickt wurden, blieben sie doch nicht von ihr und ihren Auswirkungen unberührt. Reinhard (wie Anm. 16) hielt einige Momente fest: Zu Beginn der Schlacht wurden die „4 Bataillons Garde“ zusammen mit Württembergischen Husaren „auf der Höhe nordöstlich der Stadt Sulza postirt [...]“. Hier blieben sie während des übrigen Theils der Schlacht stehen“ (S. 245). „Die Reserve unter General Kalckreuth stand bei Eckartsberga, wie die Truppen bei Sulza, noch intakt, als nun der Befehl zum Rückzug gegeben wurde“ (ebd.). „Es blieb nur noch die Aufstellung bei Sulza, wo die 4 Garde-Bataillons, die 12 Pfünder-Batterie Faber und einige Schwadronen Husaren standen. [...] Als bald erblickte der General Morand auf dem Sonnenberge eine Batterie. Es war die 12 Pfünder-Batterie Faber [...]. Die Compagnie verlor hier durch das feindliche Feuer 22 Mann Todte und Verwundete“ (S. 245f.). Die Schützen des 2. Bataillons gerieten kurz darauf in ein friendly fire, „welcher Irrthum nur mit Mühe aufgeklärt wurde. Nachdem das Schützenfeuer einige Zeit gedauert, avancirten die 4 Bataillons in Linie, gingen die Höhe herunter, kehrten jedoch, als sie in das Feuer des Sonnenberges [wo Franzosen standen] geriethen, wieder in ihre Stellung zurück. Der Befehl zum allge-

tete darauf, sie einzusetzen, wofür spätere Berichterstatter kein Verständnis aufbrachten. Die chaotische Flucht löschte noch den letzten Kampfesmut aus, so dass die Kapitulation des Generals Hohenlohe, der den größten Teil der geschlagenen Truppen beim Rückzug geführt hatte, am 28. Oktober 1806 bei Prenzlau nur folgerichtig war. Hohenlohe hatte bei Murat, seinem französischen Widerpart, gelinde Bedingungen aushandeln können, die, wenn sie auch nicht Wort für Wort eingehalten wurden, doch für die einfachen Garde-Soldaten die Gefangenschaft in Frankreich vermieden. Unter französischer Bedeckung gelangten sie über Templin zurück nach Potsdam. „Am 4. November 1806 wurden unter französischer Bewachung die Kriegsgefangenen der Potsdamer Garden in die Stadt gebracht. Sie übernachteten auf größeren Plätzen unter freiem Himmel. Zahlreichen Gefangenen gelang die Flucht, zum Teil mit Hilfe ihrer in Potsdam wohnenden Familien“¹⁰⁵.

Unter diesen wollen wir Baermann vermuten, denn er schloss sich nicht denjenigen an, die, wie der gleichaltrige Geiger Ludwig Maurer, ihrem König nach Ostpreußen folgten¹⁰⁶.

meinen Rückzuge wurde jetzt gegeben“ (S. 246). „Die Garden setzten in Ordnung und mit voller Musik wie auf dem Exercierplatz den Rückzug auf Auerstädt fort, nachdem sie auf der Höhe ein Quarree formirt hatten. [...] Das 1. Bataillon nahm die Tete, die Batterie Faber fuhr zwischen dem 1. und 2. Bataillon. Es war dies gegen 6 Uhr Abends“ (S. 247). Von den 28 Spielleuten des 2. Bataillons waren 27 „wirklich in der Schlacht“ (S. 264). Als es bei Prenzlau kapitulierte, hatte das 2. Bataillon an Toten, Verwundeten und Vermissten einen Offizier, 3 Spielleute und 70 von 610 Grenadiere verloren (S. 262).

105 Kotsch (wie Anm. 101), S. 120. – Rühle von Lilienstern, ein enger Freund Kleists, der im Stabe Hohenlohes an der Kapitulation von Prenzlau beteiligt war, schloss seinen *Bericht eines Augenzeugen von dem Feldzuge* (Tübingen 1807) mit den Worten: „Doch auch von den Gemeinen mögen wenige nach Frankreich gekommen seyn; aus dem Bivouac vor den Thoren von Potsdam, und während des Durchmarsches durch die Stadt, fanden mehrere hundert Gelegenheit zu entweichen; die Franzosen boten ihnen selbst hilfreiche Hand dazu.“ (S. 222).

106 Da Maurer in Ostpreußen keine Anstellung fand, reiste er nach Russland weiter, wo er den größten Teil seines Lebens in Kapellen bei musikliebenden Aristokraten verbrachte; vgl. Artikel „Maurer, Ludwig“ in: *MGG*², Personenteil, Bd. 11 (2004), Sp. 1377–1379. Baermann stand mit ihm noch 1833 in Kontakt, als sie sich in St. Petersburg trafen, vgl. den Brief Maurers an Baermann vom 9. Mai 1833 (*D-Mbs*, Autogr. Maurer, Ludwig). Maurer bedauert darin, dass es ihm nicht möglich gewesen sei, sich persönlich von Baermann zu verabschieden.

Das Empfehlungsschreiben des bayerischen Kronprinzen Ludwig

Baermann musste nun Ausschau halten nach einer Lebens- und Berufsperspektive. Die Niederlage Preußens, die Flucht des Königs nach Ostpreußen unter die Fittiche Zar Alexanders hatten zur Folge, dass die Aussicht auf einen Arbeitsplatz in der königlichen Hofkapelle oder an der Oper, wenn sie denn je bestanden, *perdu* waren. Den ungeliebten Platz im Musikkorps des II. Garde-Bataillons mochte er zwar mit Erleichterung hinter sich gelassen haben, war er doch dank für ihn glücklicher Umstände dem Einsatz in der Schlacht mit heiler Haut entronnen. Der Tod Louis Ferdinands jedoch beraubte ihn der letzten Perspektive in Berlin¹⁰⁷. Nicht in der Hauptstadt, nicht in Ostpreußen lag seine Zukunft. Wo dann?

Baermann selbst hat eine Fährte gelegt, indem er Schilling die folgende Geschichte erzählte:¹⁰⁸

„Ohne Dienst und Verpflichtung wandte er sich bei seiner Rückkunft in Berlin an den damals dort anwesenden Kronprinz von Baiern (jetzigen König), erhielt von demselben auf das huldvollste ein Empfehlungsschreiben an dessen Königlichen Vater, Maximilian Joseph, reiste damit nach München, und wurde auch sogleich nach dem ersten Hofconcerte, in welchem er sich hören ließ, als erster Clarinettist in der Königl. Hofcapelle angestellt.“

Hat sich irgendjemand je gefragt, wie es zustande kommen kann, dass ein junger Musiker von allenfalls lokalem Bekanntheitsgrad einen Kronprinzen,

107 Wie es ihm hätte ergehen können, lässt sich anhand des Schicksals von E.T.A. Hoffmann ausmalen. S. Rüdiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt/M 2010², S. 147, 176, 179, 192.

108 Schilling (wie Anm. 16), S. 442f. – Lewald schrieb die Fortsetzung: „[...] hier in Baiern, am Hofe des Königs Maximilian Joseph, der Glanz einer jungen Königswürde, die Vermählung der ältesten Tochter des Hauses mit dem Vice-König von Italien, ein Asyl für alle Künste, um solche Ereignisse zu verherrlichen“, vgl. Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 134. Becker (wie Anm. 5), S. 51 greift das auf, missversteht es aber und kommt zu dem anachronistischen Ergebnis: Baermann „trifft gerade rechtzeitig zu den Vermählungsfeierlichkeiten der ältesten Tochter des Königshauses [Auguste Amalia] mit dem Vizekönig von Italien in der Isarmetropole ein.“ Tatsächlich aber hatte diese Trauung am 13. und 14. Januar 1806 [!] in München stattgefunden. Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9) übernehmen es trotzdem.

und sei es ein bayerischer, kontaktieren kann und von ihm spornstreichs ein Empfehlungsschreiben erhält, mit dem dieser ihm aus der momentanen finanziellen Klemme, vor allem aber aus einer Sackgasse seiner Berufslaufbahn heraushilft? Dennoch: Es muss so gewesen sein, denn der Wechsel nach München fand statt und ebenfalls Baermanns sofortige Aufnahme in die Münchner Hofkapelle. Doch wie wurde das möglich?

Wie Baermann eine Empfehlung erlangt hat, kann man sich ja nicht so vorstellen, dass der damals 22-jährige ausgediente Regimentsmusiker den bayerischen Kronprinzen auf der Straße getroffen, angesprochen und danach gefragt hätte, ob man vielleicht eine Empfehlung an den Herrn Vater in München ausstellen könnte. Gerade so wurde es aber bisher unausgesprochen von denen unterstellt, die es erzählten. Man hat sich keine Gedanken gemacht darüber, ob diese Vorstellung irgendeine Art von Realität haben könne.

Tatsächlich war der bayerische Kronprinz zwischen dem 2. und dem 14. Januar 1807 in Berlin. In dieser Zeit berichtete er seinem Vater, König Max I. Joseph, über seine dortigen Aktivitäten, insbesondere die politischen, in drei Briefen. In keinem der Briefe war eine Empfehlung für Baermann enthalten, auch nicht dem verlorengegangenen¹⁰⁹. Die Brücke zwischen Ludwig und dem Jungklarinettisten dürften sein Lehrer Joseph Beer und Gottfried Schadow gewesen sein. Der Kronprinz hat den Bildhauer während seiner Berliner Tage mindestens einmal aufgesucht, und zwar am 8. Januar¹¹⁰. Schadow war damals der Leiter der preußischen Hofbildhauerwerkstatt,

109 Die Zusammenhänge hinter diesen Schreiben können hier nicht annähernd entwickelt werden; die Beschränkung auf die wichtigsten Tatsachen ist unvermeidlich. – Nach eigener Zählung schrieb Ludwig den 39. Brief seiner Reise (den ersten aus Berlin) am 5. Januar, zwischen 8. und 13. Januar den Brief Nr. 40, der verloren ist, und am 13. Januar Nr. 41. – Weder in der Personalakte Baermanns noch in der Korrespondenz von König und Kronprinz hat sich auch nur ein Hinweis auf die Empfehlung Ludwigs erhalten, geschweige denn etwas Schriftliches dazu.

110 Gottfried Schadow war ein Schüler des preußischen Hofbildhauers Jean-Pierre Tassaert (vgl. oben S. 88). Der Flame hätte ihn gerne mit seiner ältesten Tochter Félicité verheiratet, was der Schüler aber verweigerte; vgl. Guy Leclerc / Kurt Wernicke, *Félicité Robert, geb. Tassaert (1766–1818) – Berliner Pastellmalerin, Miniaturistin und Stecherin*, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart 2009, S. 81–101, hier 89f. Mit dieser Heirat wäre Schadow Schwager Jean-Louis Duports und Joseph Beers geworden. – Ludwig hatte Schadow aufgesucht, bei dem er Büsten von mehreren Persönlichkeiten der deutschen Geschichte für sein Walhalla-Projekt in Auftrag gab.

außerdem Beinahe-Schwager Jean-Louis Duports und Joseph Beers, und wenn jemand eine Verbindung Baermanns zu Ludwig herstellen konnte, direkt oder indirekt, dann war er es. Ludwig war bei seinem Besuch in Schadows Atelier von dessen Kunst und Persönlichkeit völlig eingenommen¹¹¹.

Mit Schadow hat man die Brücke, über die die Verbindung gelaufen sein kann, nach meiner Ansicht auch hergestellt worden ist. Eine wesentliche Voraussetzung dafür war, dass Ludwig ihn schätzte und dessen Meinung zu seiner eigenen machen konnte. Aus dem (in Anm. 111) zitierten Tagebucheintrag, der Ludwigs Gedanken unverfälscht, d. h. ohne politische oder andere Rücksichten darstellen dürfte, sprechen uneingeschränkte Achtung und Hochschätzung für den Bildhauer.

Am 13. Januar oder etwas später reiste Ludwigs Adjutant Vinzenz Graf von Pompeji nach München ab, der den dritten Brief des Kronprinzen an seinen Vater im Gepäck hatte. Seine Ankunft in München wurde am 25. Januar 1807 gemeldet, und Pompeji wurde *sine mora* beim König vorstellig¹¹². Bei dieser Gelegenheit hat er ohne Zweifel Brief 41 des Kronprinzen (und wenn diese Rekonstruktion stimmt, ebenso die wie auch immer geartete Empfehlung) überreicht¹¹³.

111 Frau Dr. Ingrid Rückert (Leiterin des Nachlassreferats bei der Staatsbibliothek in München) sei gedankt für die Exzerpte aus Ludwigs Tagebuch, aus dem das nachfolgende Zitat stammt (*D-Mbs*, Ludwig I.- Archiv 2, Zweiter Theil *Des Tagebuches Ludwigs Kronprinzen v Baiern. Aufenthalt zu Berlin und Warschau, Reise dahin. Feldzug in Polen. Aufenthalt zu Tilsit*. 1ten Jaenner – 8ten Juli 1807; 8. Januar 1807, Berlin: „Schadow wenn nicht der beste, wenigstens doch einer von denen, die am meisten dem Vollkommenen, gekommen sind [sic], diesseits der Alpen. Ihn lernte ich heute kennen; besah sein Atelier und den Saal, in dem manche seiner bedeutenden Arbeiten, viele Abgüße seiner und anderer Werke aufgestellt sind. Ein so herrlich geordnetes, an sich aber doch sehr einfaches Gemach, blos für praktische Produkte bestimmt, eines je gesehen zu haben. Er ... so hinreißend ästhetisch“ (S. 17).

112 *Münchener Politische Zeitung* [im Folgenden: *MPZ*, Nr. 25 (25. Jänner 1807), S. 104. – Im *Regierungs- und Intelligenzblatt* (Regensburg), 5. Jg. 1807 4. Stück/28. Januar 1807, S. 44 ist folgende „Anzeige von Fremden“ zu lesen: „Bey Hr. Wiesner, in d. 3 Helmen log[ierte]. (...) Den 22. Jän. von Pompei, Königl. baier. Obrist.“ Diese Meldung erschien zwar später als die in der *MPZ*, passt aber ausgezeichnet und exakt in die Rekonstruktion der Vorgänge.

113 Im Brief vom 29. Januar 1807 bestätigte Max Joseph, dass Pompeji ihm den Brief überbracht habe; Geheimes Hausarchiv München, Nachlass König Max I. Joseph 10 und GHA Nachlass König Ludwig I. I-A_1_1.

Dass es sich so verhalten hat, dafür spricht der Fortgang der Ereignisse. Baermanns Eintreffen in München stand am 28. Januar in der Zeitung¹¹⁴, nur drei Tage nach Pompejis Ankunft, der für seine Reise acht bis zehn Tage benötigt hatte. Er war allerdings mit einem Reisewagen Ludwigs unterwegs. Baermann musste mit der Post fahren, und die war deutlich langsamer. Danach

W e r t w ü r d i g e r e F r e m d e .
Den 28ten Jänner. Hr. Voullerot, Schenmeister, von
 Alexandria, im Adler. Hr. Werner, Employé von da, ebend.
 Hr. Bärmann, Musikus von Berlin, ebend. H. Baumann
 und Grob, Kaufleute aus der Schweiz, ebend. Hr. Hentel,
 Kaufmann von Memmingen, mit Weib, im Fahn. Hr.
 Joh. Kerstbaum, Kaufmann von Nendenau, im Löwen. Hr.
 Wistler, Jurist von Augsburg, in der Ente. H. Wiedemann,
 Oberstar Dietl, und Hr. Mayer, Porträtmaler von da, im
 Kreuz. Oberlieutenant Lothar Seeger, und Malb. Weiß
 von Mainz, ebend.

Münchener politische Zeitung, 28. Januar 1807, S. 116

dauerte es nur bis zum 7. Februar, bis Baermann sich bei Hofe als Klarinet-
 tist vorstellen durfte. Über die Vorgänge geben ein Schreiben der Hofmusik-
 intendanz und die schriftliche Reaktion Max Josephs darauf eine erhellende
 Auskunft. Der Intendant formulierte darin seinen Dissens mit dem König über
 die Frage der Anstellung Baermanns im Hoforchester in sehr verschraubten
 Wendungen. Es mag daher das Original Einblick geben:¹¹⁵

„Aller Durchlauchtigster großmächtigster König
 Allergnädigster König und Herr!

Eure Königliche Majestät geruhen allergnädigst, die allerunterthänigst
 berichtliche Anzeige zu empfangen, daß der jüngsthin von Berlin dahier
 eingetrofene Clarinetist Boermann [sic], welchen Allerhöchst dieselbe
 bey dem von ihm unterm 7ten dieses öffentlich abgelegten Beweiß
 der besitzenden Fähigkeit als Künstler dieses Instrumentes beurtheilt,
 und zugleich denselben der aufnahme [sic] als Hofmusiker vorzüglich
 würdig erklärt haben, den von seite der Hofmusik-Intendanz Auf aller-
 höchst mündliche Anbefehlung Euer Königlichen Majestät demselben

114 *MPZ*, Nr. 28 (28. Januar 1807), S. 116: „Hr. Bärmann, Musikus von Berlin, ebend. [= im Adler]“

115 Intendanzschreiben: *D-Mhsa*, Ministerium der Finanzen MF_39906, Schreiben vom 11. Februar 1807. Unterstreichung des Originals. Der Intendant bezog sich auf ein am 18. Januar datiertes Schreiben, das den anderen Anwärter empfohlen hatte.

gemachten Vertrag dahin eingegangen habe, sogleich mit einem Gehalte von jährlichen 800 fl. unter Anhofnung einer bessern Zukunft in Königlich baierische Dienste zu treten. Da nun die Hofmusik-Intendanz dem unmittelbaren Allerhöchsten Auftrag Euer Königlichen Majestät gehorsamst entsprochen hat, so unterfängt sich auch dieselbe, die pflichtschuldige Bitte zu stellen, daß diese Aufnahme eines fremden Künstlers unter dem Bezuge eines vollen gehaltenes nicht jenen unterm 18ten Jänner jüngsthin alleruntgst empfohlenen Individuen, welche als Landeskinder und in größter [sic] Bedürfniß gleichwohl schon länger und beinahe in gleichem Werthe bestehen, nachtheilig seyn, sondern daß die von Euer Königlichen Majestät diesfalls schon allerhöchst mündlich gegebene trostvolle Zusicherung bey etwaiger Erscheinung des neuen Etats für das Finanzjahr 1806/7 in gemäßheit des unter dem vorallegirten Dato bereits pflichtmäßig erstatteten Gutachten [sic] in Erfüllung treten möge,

womit sich zu allerhöchsten Hulden und Gnaden allerunterthänigst gehorsamst empfiehlt

Euer Königlichen Majestät

München d 11^{ten}

Febr 1807.

Allerunterthänigst gehorsamster

Clemens Graf von Törring Seefeld

Intendant [Unterschrift]“

Damit war der Intendant, Clemens Graf von Törring Seefeld, dem König allerdings und offenbar zu nahe getreten, wie dessen Antwort lehrt:¹¹⁶

„Die dem Hofmann zugedacht gewesene Anstellung geht nunmehr auf den Klarinetisten Baermann über, welcher mit dem 1. Febr. d. J. in den Etat der Hofmusik-Intendanz als Hofmusiker mit einem Gehalte von jährl. 800 f. eintritt; worüber derselbe in offizielle Kenntniß und Nominationsversicherung zu setzen ist. München 13. März 1807“.

116 *D-Mhssa*, Intendanz Hofmusik (Personalakten) 3 Heinrich Joseph Baermann, Bl. 3. Schreiben vom 13. März 1807. Ein Klarinettist Hofmann ist auch später nicht angestellt worden.

Es war schon so: Er kam, sah und siegte. Was ihm diesen Vorzug verschaffte, kann nur sein Klarinettenspiel gewesen sein, das gefiel. Wer außer König Max Joseph Baermanns Spiel am 7. Februar erlebt hat, wird nirgendwo gesagt. Anzunehmen sind auf jeden Fall die Autoritäten der Hofmusik, also z. B. der Musikdirektor Ferdinand Fränzel, und die Kapellmeister, also Franz Danzi und Peter Winter. Vermutlich nahmen auch Vertreter der Intendanz teil, von Törring Seefeld oder sein Stellvertreter Sigismund von Rumling¹¹⁷.

Wie Baermann sich in München einrichtete

August Lewald versuchte in seinem Baermann-Porträt, den Umbruch zu beschreiben, den dieser Umzug für den Jungklarinettisten bedeutete. Er kontrastierte die „trostlose Aufregung“ in Berlin, wo „ein Alles verhöhnender Feind“ die Herrschaft übernommen hatte, mit der Lage am Hofe des Königs Maximilian Joseph. Hier „der Glanz einer jungen Königswürde, die Vermählung der ältesten Tochter des Hauses mit dem Vice-König von Italien, ein Asyl für alle Künste, um solche Ereignisse zu verherrlichen. Der flüchtige Preuße mit seiner Clarinette mußte willkommen seyn, und das so innig stammverwandte Volk sollte ihm nicht lange fremd bleiben“¹¹⁸. Lewald war ein Geschichtenerzähler, kein Geschichtsschreiber. Er hatte zwar die richtige Empfindung, dass für Baermann dieser Wechsel nach München eine tiefgreifende Wende war, aber Lewald ging fehl: Baermann war nicht nach München gegangen, um den bayerischen König oder seine Politik zu verherrlichen, sondern um endlich mit dem Leben anfangen zu können, einem Leben, in dem die Musik wesentlich sein sollte.

Im Februar 1806 war in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* die Münchner Hofkapelle mit ihren Mitgliedern vorgestellt worden. Darin konnte Baermann all die berühmten Namen lesen, die das Ansehen der Münchner Kapelle als Nachfolgerin der Mannheimer ausmachten: Cannabich, Moralt, Grua, Holzbauer, Danzi, Valesi, Tausch¹¹⁹. Ob ihm dabei auch der Name Helena von

117 Für Baermanns Wechsel nach München wäre auch denkbar, dass Franz Tausch, der zu Winter gute Beziehungen hatte, den Klarinettenisten weggelobt hat, um den Rivalen des Sohnes loszuwerden. Doch gibt es dafür keinerlei Anzeichen.

118 Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 134.

119 „Verzeichnis des Personals der königlich Bayerischen Hofkapelle“ in: *AmZ*, 8. Jg. Nr. 20 (12. Februar 1806), Sp. 312–316. Unmittelbar darauf folgte ein Artikel, der die Münchner

Geiger unter den Sopranistinnen aufgefallen ist, wird man nicht unbedingt annehmen können. Er wusste aber, dass seit September 1806 auch Friedrich Georg Brandt, als Fagottist ein Schüler Ritters und ebenfalls Zögling der Potsdamer Musikschule, dort spielte. Und Baermanns Bruder Carl hatte im April 1806 in München ein Konzert gegeben¹²⁰, worüber die Brüder, das darf man gefahrlos annehmen, sich ausgetauscht haben.

Heinrich kam nicht als gänzlich unbeschriebenes Blatt nach München und die dortige Szene war ihm nicht völlig fremd. Sie hätte auf ihn einschüchternd wirken können, doch es gibt keine Indizien dafür. Engagiert wurde er für das Hoforchester, das Konzerte gab, in der Oper zu spielen und festliche Anlässe musikalisch zu verschönern hatte. Außerdem war er auch dazu verpflichtet, an der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste in der Hofkirche mitzuwirken¹²¹.

Bald engagierte Baermann sich in einer der beiden Gesellschaftsvereinigungen Münchens, der Harmonie, der geselligeren Alternative zum hochkulturellen Anspruch des Museums, in dem Münchens Hautevolee versammelt war. Dieses war ein reiner Männerverein, die Harmonie hingegen unterhielt über ihr Versammlungslokal hinaus ein Freizeitgelände beim Englischen Garten, wo die Mitglieder und ihre Familien zwanglos miteinander verkehren konnten. In beiden Vereinigungen standen übrigens musikalische Veranstaltungen auf dem Programm, die vorzugsweise von Hofmusikern bestritten wurden¹²².

Musikszene schilderte, Akteure, Aufführungen, weitere Aktivitäten (ebd., Sp. 316–320). Wenig später erschien ein sehr persönliches Gedenken Franz Danzis an den soeben überraschend verstorbenen Carl Cannabich, ebd., Nr. 34 (21. Mai 1806), Sp. 529f.

120 Konzertanzeigen erschienen am 4., 5. und 8. April 1806 in *Königlich-Baierische Staatszeitung von München* (S. 336, 340, 344).

121 In einer Art Kalender mit dem Titel *Anzeige, wie die königlichen Herrn Hofmusici das ganze Jahr hindurch in der königlichen Hofkapelle bey dem Hochamte, der Vesper und Litaney etc. wie auch in andern Kirchen nach Abtheilung der Wochen zu erscheinen haben*, in dem Baermann erstmals im Jahre 1808 und durchgehend bis 1847 verzeichnet ist, wird der Umfang dieses Einsatzes bei kirchlich-religiösen Anlässen sichtbar, in der Hofkapelle, aber auch in anderen Kirchen. – Nicht bestätigen lässt sich die Behauptung von Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 75, Baermann habe neben seiner Tätigkeit in der Münchner Hofkapelle „bis 1834 zugleich als Chef der bayerischen Militärmusik“ fungiert. Dafür gibt es kein Indiz.

122 Anton Würz, *Münchner Opern- und Konzertleben im 19. Jahrhundert vor Ludwig II.*, in: *Bayerische Musikgeschichte: Überblick und Einzeldarstellungen*, Tutzing 1972, S. 273–284, hier S.274f. Ein Beispiel: *AnZ*, 10. Jg., Nr. 32 (4. Mai 1808), Sp. 499f.

Baermann knüpfte bald nützliche und persönliche Kontakte. Zu den nützlichen zählten Peter Winter und Franz Danzi, der im September 1807 vom Vize- in München zum Kapellmeister in Stuttgart avancierte. Beide komponierten für Heinrich Baermann Klarinettenstücke¹²³. Mit Orchesterkollegen ergab sich schnell auch eine private Arbeitsbeziehung. Phillip Röth, ein Cellist und Kompositionsschüler von Winter, verfasste dem Klarinettenisten Instrumentierungen für Themen, die Baermann für sein Instrument geschrieben hatte¹²⁴. Am engsten verband er sich möglicherweise mit Peter Legrand, ebenfalls Cellist in der Hofkapelle, mit dem er 1808 und 1809 erste Konzertreisen unternahm. Nach dem Konzert in Augsburg¹²⁵ kehrten sie nach München zurück, waren dann aber in der Schweiz und in Frankreich mit mehreren Konzertterminen anzutreffen¹²⁶. Bemerkenswert ist, dass ein eigener solisti-

123 Winter: Concertos, cl, vlc, orch. Es-Dur – *D-Mbs*, Mus.ms. 2701: *Concertino // per il Clarinetto e Violoncello // composta par // Sig: Pietro Winter // per Sig|r|i Baermann e Legrand*. [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090308-6] – Danzi: Erwähnung im Brief an Freund Morigotti vom 20. Februar 1808 [vgl. *Franz Danzi, Briefwechsel (1785–1836)*, herausgegeben und kommentiert von Volkmar von Pechstaedt, Tutzing 1997, S. 60f. Das Stück ist als op. 47 im Werkverzeichnis als *Concertante für Klarinette und Fagott* aufgeführt; vgl. *MGG*², Personenteil, Bd. 5 (2001), Sp. 401–411. op. 47 = P227.

124 Über Röth (1779–1850) vgl. *MGG*², Personenteil, Bd. 14 (2005), Sp. 524f. – Röth hat schon 1808 und 1809 Kompositionen Baermanns für die Klarinette zu Konzerten instrumentiert, von denen sich zwei in der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten haben: vgl. Mus.ms 1808: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00084907-4 und Mus.ms. 1809: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061418-8. Röth wird mehrfach für Kompositionen honoriert, die die Hofmusikintendanz ankauft: Im Haushaltsjahr 1812/13 z.B.: für ein *Klarinetten-Concertino* 22 fl, für eine Horn-/Fagott-Concertante 66 fl und für eine solche für Horn 44 fl; vgl. *D-Mhsa*, Rechnungskammer 2107 („Verzeichniß was von seite der K. Hofmusik Intendance aus den als eine außer Ordentliche Exigenz allerdngdst angewiesenen 1200 f Zum AnKauf nöthigen Musikalien und Instrumenten für das Etats Jahr bezahlt worden ist.“ Position 5) Dass es sich dabei wohl nicht um die beiden Concertini von 1808/09 handelt, ergibt sich auch daraus, dass die Inventarnummern abweichen.

125 Im November 1808 konzertierten sie gemeinsam in Augsburg. Die Ankündigung für 10. November 1808 erschien in *Augsburgische Ordinari Postzeitung*, Nr. 269 (8. November 1808), S. 4. Die Annahme, dass ein Oheim Baermanns, Georg Christoph Braun, der dort Buchhändler war, dabei mithalf, dass sie im Fuggerschen Saale auftreten konnten, ist nicht von der Hand zu weisen. Vgl. oben S. 71 und Anm. 10.

126 Schweiz: Zürich 3. Dezember 1808, vgl. *Zürcherisches Wochenblatt*, Nr. 96 (1. Dezember 1808), S. 4. Frankreich: Nachweisbar durch Veröffentlichungen im *Bulletin de Lyon* Nr. 3 (11. Januar 1809), S. 10 [Ankunft in Lyon]; Konzertanzeige 20. Januar in: *Bulletin de*

scher Auftritt Baermanns in München erst für den Fronleichnamstag, den 1. Juni 1809, dokumentiert ist¹²⁷.

Zwischen Augsburg und Zürich hatte Baermann einen Termin in München eingeschoben, der für ihn besondere Bedeutung gehabt haben dürfte: ein Konzert seines Lehrers Joseph Beer, das zwischen dem 10. November und 1. Dezember 1808 stattgefunden haben muss. Über den Vorlauf ist so gut wie nichts zu finden. Immerhin wissen wir, dass Beers Ankunft in München am 27. Oktober 1808 gemeldet wurde¹²⁸. Über verwickelte Kombinationen mehrerer Veröffentlichungen, die sich auf Münchner Konzertereignisse und Opernaufführungen in diesen Wochen beziehen, lässt sich plausibel machen, dass Beers Konzert am 17. November 1808 im Saal der Vereinigung der Harmonie stattgefunden hat¹²⁹. Interessant ist das Ereignis aus zwei Gründen. Helena Harlas hat mit einem eigenen Gesangsbeitrag Beer die Ehre gegeben; das Zustandekommen des Konzerts und ihr Auftritt darin sind ohne das Zutun Baermanns nicht denkbar¹³⁰. Helena Harlas kannte Beer bis dato nicht; wer oder was hätte sie dazu veranlassen können, „dem verdienten Künstler die Ehre [zu erweisen], in diesem Konzerte eine Arie zu singen“, die sie „mit

Lyon, Nr. 5 (18. Januar 1809), S. 19; Konzertanzeige 27. Januar: *Bulletin de Lyon*, Nr. 7 (25. Januar 1809), S. 26. Konzert in Nancy: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 3, Nr. 89 (14. April 1809), S. 356. Dass Danzi in einem Brief an Morigotti vom 23. März 1809; Volkmar von Pechstaedt (wie Anm. 123), S. 80–82, berichtet, Baermann und Legrand seien „kürzlich“ bei ihm in Stuttgart gewesen, lässt die Vermutung zu, dass sie wohl im Februar, vielleicht auch erst im März in Nancy konzertiert haben.

127 *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3. Jg., Nr. 139 (12. Juni 1809), S. 556 (Bericht aus München, 3. Juni 1809). Dort heißt es, er habe „ein schönes Klarinett-Konzert von Kromer [vorgetragen], worin er sich als Meister über das Forte und das Piano zeigte, und viele andere so angenehme als künstliche Fertigkeiten auf seinem Instrument bewies.“

128 Fremden-Anzeige: „Hr. Bär, königl. preuß. Kammermusikus, im Hahn“, in: *MPZ*, Nr. 255 (27. Oktober 1808), S. 1064.

129 Dazu passt die Meldung im *Regierungs- und Intelligenzblatt* (Erscheinungsort Regensburg) 1808, 47. Stück vom 23. November 1808, S. 548: „Bei Hrn. Breuninger i. gold. Kreuz. log[ierte].1 (...) Den 20. [November 1808] Beer, Hofmusikus von Berlin.“ Da war Beer also bereits auf der Heimreise. Die genaue Darlegung aller Fakten und Schlussfolgerungen wird im Rahmen der Baermann-Biographie nachzulesen sein.

130 Es ist zu keiner Zeit ein weiterer Auftritt Beers in München nachweisbar.

Kunst und vielem Geschmack vor[trug]¹³¹, wenn nicht Heinrich Baermann? Interessant ist noch ein Weiteres. Der Reisende, der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von dem Konzert ohne Datumsangabe berichtete, sagt nichts von Beers Programm; im *Journal des Luxus und der Moden* heißt es nun allerdings, Beer habe „ein schönes Concert [gegeben] in welchem sich derselbe mit aller Virtuosität in einem von ihm selbst componirten Concert und Variationen mit vielem Beifall hören ließ“¹³². Bei diesen Variationen dürfte es sich um die *Grétry-Variationen* gehandelt haben, mit denen Beer in den Jahren 1808/1809 wiederholt in der einschlägigen Presse erwähnt wurde. Mozart hatte sie ihm bei seinem Pariser Aufenthalt 1778 geschrieben¹³³.

Resümee

Versucht man nun, ein freilich recht vorläufiges Resümee von Baermanns Laufbahn und Lebensweg in dieser ersten Etappe zu ziehen, dann empfiehlt es sich, nach zwei Überlegungen hin zu differenzieren, seiner individuellen Entwicklung und seiner Einbettung in den musikgeschichtlichen Moment um 1800 herum.

Was seine individuellen Voraussetzungen angeht, so war er nicht wie mancher zeitgenössische Komponist in eine musikalische Umgebung hineingeboren. Warum er überhaupt ein Instrument erlernen sollte und erlernte, lässt sich aus den bekannten Tatsachen nicht klären. Dass er zunächst als Militärmusiker begann, hat er mit nicht wenigen Zeitgenossen gemeinsam, z. B. seinem Lehrer Joseph Beer und seinem späteren Rivalen Simon Hermstedt

131 *AmZ*, 11. Jg. Nr. 10 (7. Dezember 1808), Sp. 154. – Die Konzertnotiz vermerkt ausdrücklich, das Konzert sei „zu seinem [also Beers] Besten“, veranstaltet worden.

132 „Miscellen aus München. Theater und Musik“ in: *Journal des Luxus und der Moden*, 23. Jg. (1808), Dezember, S. 879–882.

133 „Nachrichten aus Prag vom 5. Mai 1808“ in: *AmZ*, 10. Jg. Nr. 36 (2. Juni 1808), Sp. 570–575 (Ein Konzert fand am 19. April 1808 in Prag statt): „Hr. B. gab ein Konzert von seiner Komposition, und Variationen von Mozart über den Marsch der Samniter, die er allein besitzt“ (Sp. 575). – Vgl. auch „Bericht aus Leipzig“ in: *AmZ*, 11. Jg. Nr. 21 (22. Februar 1809), Sp. 330–333, hier 333. (Dieses Konzert fand am 16. Februar 1809 in Leipzig statt): Aus diesem Bericht erfährt man zusätzlich, es handle sich um „Variationen von Mozart, auf der Klarinette“ von Beer gespielt. Dass die Grétry-Variationen tatsächlich 1778 von Mozart für Beer komponiert worden sind, kann hier nicht, sondern wird in der Baermann-Biografie dargelegt werden.

und zahlreichen anderen Musikern. Er muss begabt gewesen sein, aber auch fleißig, gelehrt, und damit auf sich aufmerksam gemacht haben. So öffnete sich aussichtsreich der Zugang zum Kreis um den musikalischen Prinzen Louis Ferdinand.

Aufgrund der politischen Entwicklung führte ihn das aber in eine Sackgasse, aus der ihm der bayerische Kronprinz Ludwig den Ausweg eröffnete. Im Hintergrund hat daran wohl Joseph Beer mitgewirkt, ähnlich womöglich, wie er selbst etwa durch Friedrich Melchior Grimm bei Zarin Katharina in Sankt Petersburg eingeführt worden sein dürfte.

Baermanns Klarinettenlehrer stand freilich selbst in konfliktiven Beziehungen zu (Johann Friedrich Reichardt und) Franz Tausch, die im besonderen musikalischen Biotop Berlins wurzelten. Denn vom Ansatz her waren Tausch, selbst ein Gewächs der Mannheimer Schule, und Reichardt, eines der Häupter der Berliner Romantik, Beer näher als vor allem der noch der Barock-Musik zugehörige Jean-Pierre Duport.

Beer bildete Baermann nach seiner Fassung aus; die Urteile über beide Klarinettenisten, die sich verblüffend ähneln, lassen daran keinen Zweifel. Der junge Mann konnte unter seinem Einfluss den militärischen Gebrauch der Klarinette überwinden und sich die moderne Spielweise des Instruments aneignen, das Untersichblasen. Damit befand er sich in Übereinstimmung mit der Entwicklung der Musik, die die *musique savante* des Barock hinter sich gelassen hatte. Baermanns Gastspiel im Kreis um Louis Ferdinand eröffnet einen Spalt, der einen Blick auf diese Entwicklung erlaubt. Die Takte des liebenswerten Gesprächs, das im 2. Satz von op. 12 des Prinzen die Hörner mit der Klarinette führen, sind ein Vorgeschmack auf eine Lieblingskonstellation romantischer Klarinettenmusik. Im 2. Satz von Webers f-Moll-Konzert erfuhr sie ihre nächste Ausprägung, und dass es ein Zufall sei, dass Baermann an beiden Kompositionen beteiligt war, wird man nicht annehmen wollen.

Mit seiner Übersiedlung nach München verließ Baermann nicht (nur) eine am Boden zerstörte Hauptstadt Preußens, sondern er wechselte in ein musikalisches Umfeld, das seiner Ausbildung entsprach. Die Münchner Hofkapelle war die legitime Nachfolgerin derjenigen in Mannheim und sie wurde auch genau so gesehen, gerade in Berlin. Vielleicht kann man sagen, dass Baermann jetzt nach Hause zurückgekehrt ist in ein musikalisches Ambiente, in dem er

sich wirklich heimisch fühlen konnte. Die Untertunnelung der Klassik, wie sie musikgeschichtlich postuliert worden ist, lässt sich an der frühen musikalischen Laufbahn Baermanns (wie auch seines Lehrers) nachvollziehen. Dass er trotz erkennbaren Widerstands, der spezifisch Münchner Gründe hatte (konfessionelle Differenz, Preußenhass, Überfremdungsangst), ohne Zögern bei der Hofkapelle angestellt wurde, spricht dafür, dass er genau hineinpasste in das Orchester.

In der Münchner Kapelle hatte er seine musikalische Heimat gefunden, die er – mancher Widrigkeit in späteren Jahren zum Trotz – nicht mehr verließ. Hinzu kam dann das Aufblühen der Beziehung zu Helena Harlas, die ihn dank Ihrer enormen Zugkraft beim Publikum und bei den Autoritäten der Hofmusik mit sich zog. Doch ist das erst eine Entwicklung der vor ihnen liegenden, wenigen Jahre, die noch darzustellen ist. Die Kooperation mit Legrand und Röth verschaffte ihm weiteren Rückhalt, hob ihn aber nicht heraus.

Erst im Erlebnis Carl Maria von Webers, dessen musikalisches Genie, dessen unkonventionelle Kompositionskunst, die die Mannheimer Neuerungen verinnerlicht hatte und kreativ anzuwenden verstand, schürzte sich der Knoten, der mit Komposition und Aufführung des Concertinos Es-Dur, op. 26 dann platzte und den Durchbruch für beide brachte.

Anmerkung zu dem Bild auf S. 120

Dieses Bildnis Heinrich Joseph Baermanns gehört in die Sammlung von Musiker-Porträts der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Als Autor wird ein „unbekannter Maler“ genannt. Die Staatsbibliothek verfügt nicht über das Originalbild, das im Baermannschen „Familienbesitz“ befindlich war (oder ist?). Um 1930 herum hat sie eine Kopie erworben, ev. im Zusammenhang mit Baermanns 1934 bevorstehendem 150. Geburtstag. Denn auch die Fotografien der anderen Bildnisse der Familie, die dort aufbewahrt sind (weitere von Heinrich, aber auch von Sohn Carl und Helena Harlas), wurden von einem Münchner Fotoatelier angefertigt, offenbar zu dem Zweck, sie dann der Berliner Kulturinstitution zu überlassen. Es spricht sehr viel dafür, dass dieses Bild – nach einem Vermerk der Staatsbibliothek „ca. 1810“ datiert – anlässlich des Aufenthalts von Baermann und Carl Maria von Weber Februar/März 1812 in Berlin entstanden ist und von Friedrich Wilhelm Herbig (1787–1861), der zum Freundeskreis der Familie Türke gehörte, geschaffen wurde. Herbig war fast gleichaltrig mit Baermann, ein zwar noch aufstrebender Kunstmaler, der es immerhin vom Eleven und Lehrer schließlich zum kommissarischen Leiter der Berliner Akademie der Künste brachte.

