

»Von gelobten Leuten gelobet werden« –

Johann Matthesons musikalische *Ehren-Pforte* im Kontext der Musikerbiographik des 18. Jahrhunderts

Vera Viehöver (Liège)

Einleitung

In einem der wenigen Forschungsbeiträge, die sich eingehender mit der Musiker-Biographik und -Autobiographik des 18. Jahrhunderts beschäftigen, fällt Alfred Einstein 1921 über Matthesons in der *Ehren-Pforte* veröffentlichte Autobiographie ein wenig schmeichelhaftes Urteil. Erkenne man in der Selbstdarstellung Telemanns »bei aller inneren Philistrosität doch wenigstens den Stempel der Bonhomie und Eleganz«, so sei diejenige Matthesons eine der »unangenehmsten, äußerlichsten, lakaienhaftesten Darstellungen« in dem gesamten Werk, das ihn ohnehin nicht beeindrucken kann. Dass Händel sich nicht bereit gefunden habe, den von Mattheson erbetenen autobiographischen Beitrag einzusenden, sei nur allzu verständlich: »Wie hätte Händel sich auch in diesem Rahmen aussprechen sollen! Es gab für einen Menschen und Schöpfer von solchem Range gar keine Form sich auszusprechen, wie es später für Mozart oder Beethoven derartige Möglichkeiten nicht gegeben hat.«¹

Einsteins Urteil ist symptomatisch für einen normativ verengten Blick auf frühe Zeugnisse autobiographischen Schreibens, der auch außerhalb der Musikwissenschaft bis weit ins 20. Jahrhundert hinein üblich war: Der ideale Musiker-Autobiograph ist für ihn derjenige, den »wirkliche Selbstschau und Drang nach Deutung seines ganzen Schicksals zur Niederschrift getrieben hat.«² Ausgehend von diesem als »klassisch« bezeichneten Modell der Autobiographie beklagt Einstein die »Dürftigkeit und Enge«³ der meisten in der *Ehren-Pforte* gesammelten Mitteilungen. Da sie dem aus Cellinis *Vita* und Goethes *Dichtung und Wahrheit*

¹ Alfred Einstein: Die deutsche Musiker-Autobiographie, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 28 (1921), S. 57–65, hier S. 58.

² Ebd., S. 57.

³ Ebd., S. 58.

abgeleiteten Modell nicht entsprechen, lässt er sie lediglich als unvollkommene Vorstufen auf dem Weg zum »echten Künstlerbekenntnis«⁴ gelten.

Was für die Autobiographie gilt, darf – wenngleich die Unterschiede zwischen den beiden Formen beachtet werden müssen – *cum grano salis* auch für die Biographie gelten. Auch hier hat Goethe Maßstäbe gesetzt: einerseits – indirekt – durch seine Autobiographie, andererseits durch den *Wilhelm Meister*, der als mustergültiger Bildungsroman zum Maßstab nicht nur für fiktionale, sondern auch für nicht-fiktionale Lebensbeschreibungen wurde. Dass das Leben eines Anderen als Geschichte seiner allmählichen Entfaltung hin zu sich selbst zu erzählen sei, war deshalb lange Zeit eine Prämisse der literaturwissenschaftlichen Biographieforschung, die nicht in Frage gestellt wurde. Man beschäftigte sich deshalb nur mit den »gelungenen« Exemplaren der Gattung – soweit man überhaupt Interesse an dieser randständigen literarischen Form hatte.

Wenn die Biographie lange Zeit kein bevorzugter Gegenstand wissenschaftlicher Forschung war, dann hat dies seine Ursache im übrigen aber auch darin, dass sie an einer prekären Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft angesiedelt ist: Einerseits ist sie – zumindest wenn man ein weites Literaturverständnis zugrunde legt – ein literarischer Text und damit Objekt literaturwissenschaftlicher Analyse; andererseits aber ist sie in allen historisch arbeitenden wissenschaftlichen Disziplinen selbst Instrument der Forschung – in der Geschichtswissenschaft ebenso wie in der Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft.

In der Musikwissenschaft hat die Biographie als Instrument der Erkenntnisgewinnung seit langem eine herausragende Bedeutung. Nicht selten allerdings überschritten die Verfasser der „großen“ Musikerbiographien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Grenze von der Historiographie zur Hagiographie. Mehr noch als in der Literaturwissenschaft steht der Beliebtheit der Biographie als Darstellungsform in der Musikwissenschaft ein auffallendes Desinteresse an der Biographie als Objekt der Forschung gegenüber. Vor allem frühe Zeugnisse der Musikerbiographik fanden kaum je Beachtung, da der Blick der Forschung durch normative Vorgaben verengt war. Aufgabe des Biographen sei es, so schreibt Hermann Abert in einem 1920 veröffentlichten Aufsatz *Über Aufgaben und Ziele musikalischer Biographie*, »den Künstler dem Leser in einem lebendigen Gesamtbild vorzuführen, das ihn zum Nachdenken zwingt.«⁵ Aus dieser Definition folgt für ihn, dass der Beginn der Musikerbiographik im eigentlichen Sinne erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

⁴ Ebd., S. 63.

⁵ Hermann Abert: *Über Aufgaben und Ziele musikalischer Biographie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1919/20), S. 417–433, hier S. 417.

anzusetzen ist, also mit Forkels Bach-Biographie. Frühere Formen der Biographik hätten allein dem Zweck der Unterhaltung gedient. Dieses Urteil übernimmt implizit noch 1985 Carl Dahlhaus, wenn er die Biographie als eine »Gattung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«⁶ bezeichnet. Er verweist damit auf deren Blüteperiode im Historismus und zugleich auf die zwanziger Jahre als das Ende dieser Hochblüte. In der Tat erreichte die Biographie als literarische Gattung zu dieser Zeit den Höhepunkt ihrer Popularität und geriet zugleich gerade deshalb als Instrument wissenschaftlicher Forschung in Misskredit. Wolfgang Gratzer macht allerdings darauf aufmerksam, dass das neue Paradigma der musikalischen Analyse auch im späteren 20. Jahrhundert das biographische Paradigma nie ganz verdrängt habe. Doch sei zu beklagen, dass das »lose Mosaik« biographischer Einzelfälle bis heute nicht zu einer »Geschichte des Lesens und Schreibens von Musiker-Biographien« geformt worden ist.⁷

Die Frage nach der Funktion

Auch in der Musikwissenschaft interessierte man sich lange Zeit fast ausschließlich für monographische Lebensbeschreibungen und verlor so die Frage nach der historischen Funktion biographischer Kleinformen aus dem Blick. Anekdoten und Skizzen, aber auch die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr beliebten Künstlerlexika, Bibliotheken und biographischen Sammelwerke wurden deshalb von der Forschung sehr lange so gut wie gar nicht beachtet. Für deren Aufarbeitung in funktionsgeschichtlicher Perspektive hat Manuel Gervink wichtige Grundlagenarbeit geleistet. In einem Beitrag aus dem Jahr 1995 liefert er eine recht umfangreiche Aufstellung und Beschreibung relevanter Quellen und teilt das biographische Schrifttum im 18. Jahrhundert in drei Hauptkategorien ein, deren »biographischer Gehalt progressiv ansteigt«: 1.) kombinierte oder getrennte Personen-Sachlexika; 2.) Porträtsammlungen, die teilweise mit thematischen Abhandlungen verbunden sind, und 3.) Monographien.⁸ Zu ergänzen sind musikalische Zeitschriften, die ebenfalls eine nicht unerhebliche Zahl von biographischen und autobiographischen Texten veröffentlichten.⁹

⁶ Carl Dahlhaus: Einleitung, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), S. 1–70, hier S. 14.

⁷ Wolfgang Gratzer: Im Spiegel des musikalischen Ichs. Autobiographie und Rezeption, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. v. Gisela Schubert Mainz u.a. 1997, S. 268–284, hier S. 268.

⁸ Manuel Gervink: Voraussetzungen und Grundlinien deutscher Musikerbiographik im 18. Jahrhundert, in: *Acta musicologica*, Vol. LXVI (1995), Fasc. I, S. 39–54, hier S. 42.

⁹ Zu nennen sind etwa Lorenz Christoph Mizlers *Musikalische Bibliothek* (1736–54) und Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754–62; 1778), in der u.a. eine ausführliche Autobiographie von Quantz gedruckt wurde. Eine weitere Quelle ist Charles Burneys bekanntes musikalisches

Zur ersten Kategorie in Gervinks Schema gehören etwa Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexikon* (Leipzig 1732) und Ernst Ludwigs Gerbers zweibändiges *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]* (Leipzig 1790/92); zur zweiten Kategorie zählen Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Carl Ludwig Junkers Sammlung *Zwanzig Componisten, eine Skizze* (Bern 1776) sowie Johann Adam Hillers *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipzig 1784). Die erste monographische Biographie ist Adolf Heinrich Friedrich von Schlichtegrolls stark anekdotische Hommage *Mozarts Leben* (Graz 1794); es folgen František Nemeceks Mozart-Biographie *Leben des K.K. Kappellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* (Prag 1798) und Johann Nikolaus Forkels *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802), die immer wieder als erste »eigentliche« Musiker-Biographie im deutschen Sprachgebiet bezeichnet worden ist. Wendet man den Blick ins europäische Ausland, sind die Anfänge der monographischen Lebensbeschreibung allerdings früher anzusiedeln, nämlich mit dem Erscheinen der Händel-Biographie John Mainwarings (*Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1760), die von Mattheson bereits im Jahr darauf ins Deutsche übersetzt wurde. Als erste deutschsprachige Musiker-Autobiographie gilt Christian Friedrich Daniel Schubarts Lebensrückblick *Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt* (Stuttgart 1791/1793). Auch auf dem Gebiet der Autobiographie sind jedoch außerhalb des deutschen Sprachraums Vorläufer bekannt: Bereits 1576 stellte der englische Komponist Thomas Whythorne unter dem Titel *Booke of songs and sonetts with longe discourses sett with them* eine Sammlung von Liedern und Gedichten zusammen, die er durch autobiographische Texte verband;¹⁰ im Jahr 1625 veröffentlichte der italienische Sänger und Musiktheoretiker Ludovico Zacconi seine Autobiographie in Buchform.¹¹ Doch auch eingedenk dieser frühen Beispiele ist festzuhalten, dass sowohl biographische Texte über Musiker als auch autobiographische Texte von Musikern bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast ausnahmslos unselbstständig erschienen sind.

Entstehungsgeschichte der *Ehren-Pforte*

Reisetagebuch *The Present State of Music [...]* (1772/73), das unter dem Titel *Tagebuch einer musikalischen Reise 1772/73* in deutscher Übersetzung erschien und u.a. eine autobiographische Mitteilung Philipp Emanuel Bachs enthält.

¹⁰ Der Text wurde unter dem Titel *The Autobiography of Thomas Whythorne* 1961 in originaler, 1962 in normalisierter Rechtschreibung von der Oxford University Press neu publiziert.

¹¹ Die Autobiographie mit dem Titel *Vita. Con le cose avvenute al p. baccelliere fra Ludovico Zacconi da Pesaro dell'Ordine Eremitani di s. Agostino* wurde 2005 bei Hyperprism in Perugia neu ediert.

Bereits in der Vorrede zum *Harmonischen Denckmahl* von 1714 hat Mattheson die Idee eines biographischen Sammelwerks zu Ehren der Musik erstmals skizziert: »Mein unmassgebliches *Project, Messieurs*, Wäre dieses: Dass man vorläufig einige persönliche Nachrichten de *Viris musica clarissimis* sammlete, und solche der *curieux* gelehrte Welt vor Augen legte.«¹² Drei Jahre später gibt er dem Vorhaben einen Namen: »Die / Neu zu errichtende / Musicalische / Ehrenpforte [...]«¹³ nennt er sie im Vorwort zum *Beschützten Orchestre*, in dem er vierzehn führende deutsche Musiker, unter ihnen auch Telemann und Händel, zur Mitarbeit auffordert. In der theoretischen »Vorbereitung« seiner 1719 erschienenen *Exemplarischen Organisten-Probe* stellte er das Projekt dann genauer vor und rief erneut die Meister des Fachs zur aktiven Beteiligung auf.¹⁴ In der zwischen 1722 und 1725 erschienenen Zeitschrift *Critica Musica* wiederholte Mattheson den Appell an seine Zunftgenossen und veröffentlichte als Muster eine von ihm selbst auf der Grundlage von vorhandenen Quellen erstellte siebenseitige Biographie Jean Baptiste Lullys.¹⁵ Im *Musikalischen Patrioten* von 1728 vermeldet er innerhalb eines cursorischen Überblicks über den Stand seiner verschiedenen musikliterarischen Projekte, dass »der Bau der harmonischen Ehrenpforte, obgleich etliche 50-Last Kalck und Steine (verstehe so viele Beschreibungen) dazu im Vorrath sind, noch keinen Anfang nehmen« könne.¹⁶

In der *Grossen Generalbaß-Schule* hebt Mattheson 1731 – schon 17 Jahre sind seit der ersten Veröffentlichung seiner Projektidee vergangen – ausdrücklich die *Ehren-Pforte* als dasjenige seiner Werke hervor, »so ich am liebsten im Flor sehen mögte«. Es gehe aber mit dem Projekt nicht so recht voran, denn nur 29 neue Einsendungen seien »seit der vorigen Auflage dieses Wercks« zu den bereits vorhandenen 31 Selbstauskünften hinzugekommen.¹⁷ Das mangelnde Engagement führt Mattheson ohne Umschweife auf die Charakterlosigkeit der Berufsgenossen zurück, die sich zum Teil »auf allerhand Weise fleischlich ergetz[t]en«, statt ihren Verpflichtungen nachzukommen.¹⁸ Manche – und das sind für ihn die schlimmsten – schützten gar Bescheidenheit vor, um sich der mühseligen Aufgabe zu entziehen. Gegen

¹² Johann Mattheson: Vorrede zum *Harmonischen Denckmahl* (= *Pieces de Clavecin*), zit. n. Beekman C. Cannon: *Johann Mattheson. Spectator in Music* [1947], Yale University Press 1968, S. 89.

¹³ Vgl. den Entwurf eines entsprechenden Titelblattes in: Johann Mattheson: *Das Beschützte Orchestre* [1717], Laaber 2004, Vorr., Bl. 5^r (unpag.).

¹⁴ Dieses Verfahren war im frühen 18. Jahrhundert üblich: Auch die Veranstalter der beliebten Gelehrtenlexika bedienten sich solcher Aufrufe.

¹⁵ Johann Mattheson: Leben und Tod des weltberühmten Jean Baptiste Lully, in: ders.: *Critica Musica*, Laaber 2003, S. 178–184 (»October 1722«).

¹⁶ [Johann Mattheson:] *Der Musicalische Patriot* [1728], Leipzig 1976, S. 357.

¹⁷ Johann Mattheson: *Grosse Generalbaß-Schule* [1731], Hildesheim 1968, S. 166.

¹⁸ Ebd.

solche Heuchler fährt Mattheson schweres Bibelgeschütz auf: »Denn/ wer Arges thut der hasset das Licht/ auf daß seine Wercke nicht gestrafet werden.«¹⁹ Gegen die geheuchelte Bescheidenheit der Säumigen setzt er die »wahre Bescheidenheit« derer, die verhindern wollten, dass andre ihnen »unverdiente Lobsprüche stellen«.²⁰ Mit der Bibel im Rücken fühlt sich Mattheson denn auch berechtigt, die braven Einsender namentlich aufzulisten und Saumselige – genannt werden in der *Generalbaß-Schule* Bach, Fux, Graupner, Händel und Keiser – öffentlich an den Pranger zu stellen. Zur nochmaligen Ermutigung der bislang Zaudernden druckt er im Anschluss an seine Bemerkungen die ihm bereits brieflich mitgeteilten autobiographischen Notizen Telemanns.²¹

Als Mattheson dann im Jahr 1740 das Werk, an dem er mehr als 20 Jahre lang gearbeitet hatte, endlich gedruckt der Öffentlichkeit vorlegen konnte, umfasste die Sammlung 148 Lebensbeschreibungen. Diese beeindruckende Anzahl von Darstellungen ist jedoch nicht etwa dem plötzlich erwachten Fleiß der Betroffenen zu verdanken, sondern, wie Mattheson im Vorwort bekennt, seinem eigenen unermüdlichen Einsatz. Im Dienste der Sache habe er sich erbarnt und die fehlenden Darstellungen in vielen Fällen selbst beigesteuert. So enthält die *Ehren-Pforte* nicht nur eine von Mattheson verfasste Lebensbeschreibung Keisers, sondern auch eine Darstellung des früheren Freundes Händel, dessen Wortbrüchigkeit – schließlich hatte er eine Biographie versprochen – den Herausgeber besonders enttäuscht hatte. Beide Darstellungen werden noch genauer zu betrachten sein.

(einfügen Bilddatei: Titelblatt der Ehren-Pforte)

Matthesons Arbeitsweise und Wissenschaftsideal

Als Informationsmaterial für die von ihm selbst verfassten oder zumindest redigierten Lebensbeschreibungen benutzte Mattheson je nach Einzelfall unterschiedliche Quellen: die eingesandten autobiographischen Zeugnisse (meist Briefe), Tagebücher, Lexika und andere Bücher sowie musikalische Werke. Außerdem nahm er sich die Freiheit, im Falle von ihm persönlich bekannten Personen auf seine Kenntnisse aus »vertrautem Umgang« zurückzugreifen. Um dem Leser Aufschluss darüber zu geben, aus welchen Quellen die jeweilige Darstellung sich speiste, verwendete er lateinische Kürzel (ex autogr., ex libr., ex

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 168–180.

ms., ex oper., ex notit, ex diar. & familiar., ex liter. & familiar. etc.), die er den Beiträgen jeweils voranstellte.

Auf Richtigkeit und Vollständigkeit bei allen Angaben, handele es sich um Quellen, Namen oder sonstige Fakten, legte Mattheson höchsten Wert. Solche Korrektheit gehörte für ihn untrennbar zur Arbeit des Wissenschaftlers, und er distanzierte sich explizit von Autoren, die seinem Wissenschaftsideal in dieser Hinsicht nicht gerecht werden. So bemerkt er in der Fußnote zu einem Verzeichnis der Bücher des Organisten Valentin Hausmann kritisch: »Es wäre zu wünschen, daß das Format, der Ort und das Jahr dieser Schriften hinzugefüget, so dann auch die gedruckten Wercke von den Mss. unterschieden seyn mögten.«²² Auch ein gewisses sprachliches Niveau ist für Mattheson unabdingbare Voraussetzung für eine wissenschaftliche Darstellung. Wegen des mangelhaften Schreibvermögens vieler Beiträger, so klagt er, habe er nicht selten korrigierend eingreifen müssen, um »ein Paar tausend undeutscher Wörter und ausheimischer Redensarten ein wenig verständlicher« zu machen.²³ Wissenschaftlichkeit und sprachliche Präzision gehören für ihn untrennbar zusammen, und er möchte sich gern zu denen zählen lassen, »welche die Reinigkeit der deutschen Schreibart auch in der Musik auszubreiten suchen«.²⁴

Matthesons Wissenschaftsideal ist jedoch andererseits mit Eingriffen in Texte anderer durchaus vereinbar. So gibt er ohne Umschweife zu, die vorgefundenen oder ihm zur Verfügung gestellten Texte manipuliert zu haben, wo es ihm aus Gründen der Lesbarkeit und der Anschaulichkeit opportun erschien:

Lebensbeschreibungen, oder Nachrichten von Personen geben gemeiniglich solche Bücher ab, darin der Verfasser selbst wenig oder nichts zu sagen hat, noch haben darf. Wenn er sich nur erkühnet, an dem mageren und trockenen Fleische: Ein solcher ist gebohren, ein solcher ist gestorben, die kleinste schmackhaffte Brühe zu giessen, so wirts ihm schon verdacht. Ich werde mir aber doch deswegen die Hände nicht gänzlich binden lassen; sondern bey Gelegenheit etwas von dem Meinigen hinzuthun.²⁵

²² Johann Mattheson: [Fußnote im Artikel ›Hausmann‹], in: ders.: *Grundlage einer Ehren-Pforte* [1740], Vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 108 (Zitate aus den einzelnen Artikeln der *Ehren-Pforte* werden im Folgenden im fortlaufenden Text durch die Sigle E und die entsprechende Seitenzahl nachgewiesen). – Vgl. auch Johann Mattheson: Vorbericht zur musikalischen Ehrenpforte, in: ebd., S. VII–XLIV, hier S. XVIII: »Es ist gar nicht artig, doch bey den Franzosen sehr gemein, solche Geschichte, ohne Benennung des Nahmens und des Buches, woraus sie genommen, anzuführen. Ich mögte gerne wissen, wie dieser Lautenist geheissen habe, und wo man dergleichen von ihm lieset«. Vgl. außerdem die Darstellung zu Orlando di Lasso (E 167), in der Mattheson eine falsche Altersangabe berichtigt. Weitere Korrekturen finden sich z.B. im Beitrag zu Pachelbel (E 248).

²³ Mattheson: Vorbericht (wie Anm. 22), S. XI.

²⁴ Ebd. – An genau diesem Zitat wird sich dann der Streit mit Gottsched entzünden; vgl. den Beitrag von Alexander Lasch in diesem Band.

²⁵ Mattheson: Vorbericht (wie Anm. 22), S. XXV–XXVI.

Die Lebensbeschreibungen der *Ehren-Pforte* sind für Mattheson demnach keine Lexikonbeiträge, wie sie in dem renommierten *Musicalischen Lexikon* von Johann Gottfried Walther zu finden sind.²⁶ Er betrachtet sie vielmehr als »Erzählungen«.²⁷ Dieser Begriff ist insofern erläuterungsbedürftig, als wir heute automatisch Vorstellungen mit ihm verbinden, die nicht notwendigerweise auch die Matthesons gewesen sein müssen. In einem Beitrag zur Autobiographie Christoph Graupners hat Carl Dahlhaus bereits auf die Divergenz zwischen gegenwärtigem und historischem Verständnis von autobiographischem »Erzählen« hingewiesen:

Ob ein Vorgang ein »Ereignis« darstellt, das erzählt zu werden verdient, oder zum bloßen Schutt der Überlieferung gehört, den ein Historiker wegräumen muß, wenn er aus einer Häufung von Daten und Fakten das zu rekonstruieren versucht, was man »Geschichte« nennt, hängt weniger von den Vorgängen selbst als von den Bezugssystemen ab, in die sie sich einfügen oder aus denen sie herausfallen. Und was Biographen oder Autobiographen unter einer »Erzählung« verstehen, die einer ungeordneten Menge von Tatsachen ein Muster oder Formprinzip zugrundelegt, ist keineswegs so selbstverständlich, wie man im 19. Jahrhundert [...] zu wissen glaubte.²⁸

Sucht man nach einem Ordnungs- oder Formprinzip, das den in der *Ehren-Pforte* gesammelten Autobiographien gemeinsam wäre, so fällt zunächst nicht die Differenz, sondern die Nähe zu den von Mattheson als zu »dürr«, zu »mager« und zu »kurz«²⁹ empfundenen biographischen Lexikonartikeln bei Walther auf: Hier wie dort beginnen die Beiträge fast durchgängig mit der Nennung des Namens und Angaben zur geographischen Herkunft, zum Beruf des Vaters sowie zu Ausbildung, Laufbahn und zu den besonderen Fähigkeiten des betreffenden Musikers. Im Vergleich zu den möglichst knapp formulierten Einträgen bei Walther werden auch diese Fakteninformationen sprachlich ansprechend präsentiert. Diese elaboriertere sprachliche Form ist es jedoch noch nicht, was die Lebensbeschreibungen für Mattheson zu »Erzählungen« macht. Ihren narrativen Charakter gewinnen sie vielmehr erst durch die Einflechtung von kleinen Episoden und Geschichten, in denen der Lebenslauf des Dargestellten sich als von Gott gelenkt und somit sinnvoll zeigen soll. Erzählungen von unerwarteter Förderung ansonsten für die Musik Verlorener (z.B. bei Christoph Bernhard, E

²⁶ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [1732], Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. v. Friederike Ramm, Kassel u.a. 2001.

²⁷ Ebd., S. XXV.

²⁸ Carl Dahlhaus: Christoph Graupner und das Formprinzip der Autobiographie, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, Kassel u.a. 1983, S. 58–61, hier S. 58.

²⁹ Vgl. Mattheson: Vorbericht (wie Anm. 22), S. XXVI.

17), von glücklicher Anerkennung zuvor verkannter Meister (z.B. Froberger, E 89), von Rettung aus Krankheit (z.B. Mizler, E 227) oder Naturkatastrophen (z.B. bei Mattheson selbst, E 210) gehören zu den charakteristischen, immer wiederkehrenden narrativen Elementen. Man findet sie in ganz ähnlicher Form in vielen frühen Autobiographien, u.a. auch in den zu Lebzeiten unveröffentlichten autobiographischen Aufzeichnungen (1724–1735) von Barthold Hinrich Brockes.³⁰ Derbe Musiker-Anekdoten, wie sie in der zweiten Jahrhunderthälfte von Marburg unter dem ironischen Titel *Legenden einiger Musikheiligen* veröffentlicht wurden, sucht man bei Mattheson vergebens.³¹

Die Dimension der Sinnhaftigkeit in jedem Einzelfall herauszuarbeiten hält Mattheson für die wichtigste Aufgabe des »Lebensbeschreiber[s]«³² als Erzähler, ließen sich doch »auch an den allergeringsten [Menschen; V.V.] oft Gottes wunderbare Wege und seltsamen Führungen solchergestalt wahrnehmen, daß wir selbige zu rühmen und zu preisen hohe Ursache finden«.³³ Indem er fast jeden Eintrag mit kleinen, scheinbar nebensächlichen Begebenheiten ausstattet, versucht Mattheson diese göttliche Dimension in den jeweiligen Lebensläufen wahrnehmbar zu machen. Sie werden damit zu Beispielerzählungen, die »mehr als einmahl, nicht wie eine blossе Historie, gelesen und erwogen werden müssen«.³⁴ In der kontemplativ-wiederholenden Lektüre der Lebensläufe soll dem Leser ein neuer Blick auf das eigene Leben eröffnet werden. Idealerweise habe dann, so erklärt Mattheson, die *Ehren-Pforte* eine ähnliche Wirkung auf den Leser wie das Wort des Pfarrers auf den Besucher des Gottesdienstes: »[...] ich habe wohl zehn Predigten gelesen, die mich nicht halb so viel gerühret, als wenn ich, im Aufschreiben dieser Nachrichten, die oft wunderbare, heilsame Wege und Führungen Gottes, der sich auch unser geringstes Härlein angelegen seyn läßt, reiflich erwogen«.³⁵

Aus der Maxime aller Biographiearbeit, die Spuren Gottes in der Welt der Musik sichtbar zu machen, leitet Mattheson sein Recht, ja seine Verpflichtung ab, als Biograph nicht nur Lebensdaten und Fakten wiederzugeben, sondern in der Lebensdarstellung ein subjektiv gefärbtes Bild des Menschen zu zeichnen. Im Vorwort der Händel-Biographie formuliert er sein Credo so: »Jemands Leben zu beschreiben ist nicht genug, den Mann nur als einen

³⁰ Vgl. Selbstbiographie des Senators Barthold Heinrich Brockes. Mitgetheilt von I.M. Lappenberg, in: *Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte* 2 (1847), S. 167–229.

³¹ Friedrich Wilhelm Marburg: *Legenden einiger Musikheiligen*, Köln 1786.

³² Mattheson: Vorbericht (wie Anm. 22), S. XXVI.

³³ Ebd., S. XXVII.

³⁴ Ebd., S. XXVI.

³⁵ Ebd., S. XIV–XV.

Künstler vorzustellen; es muß vielmehr auch der Künstler als ein Mann betrachtet werden: denn in solcher Eigenschaft sind die rechten Werke zu finden.«³⁶

Konzeption der *Ehren-Pforte*

Mattheson verstand die *Ehren-Pforte* aber keineswegs *nur* als religiöse Erbauungsschrift. Im Vorwort charakterisiert er sie zuallererst als ein historiographisches Werk. Dass »wohl keine einzige Wissenschaft in der Welt«³⁷ bestehen könne, die nicht auch in historischer Perspektive arbeiten würde, steht für ihn außer Zweifel. Dass die Biographik zu deren unabdingbaren »Hilfsmittel[n]«³⁸ gehört, bedarf für ihn ebenfalls keiner weiteren Erklärung. Die Sammlung von Lebensläufen herausragender Persönlichkeiten betrachtet er als einen integralen Bestandteil der musikalischen Geschichtsschreibung, die aus seiner Sicht bisher noch nicht in ausreichendem Maße betrieben worden ist. Von der historiographischen Funktion der *Ehren-Pforte*, die Mattheson selbst betont, muss man nach heutigem Verständnis die Funktion des Gedenkens unterscheiden, die der Herausgeber eher *en passant* erwähnt: Wessen Leben und Leistung nicht schriftlich festgehalten sind, der wird nach seinem Tod in Vergessenheit geraten. Mattheson zitiert dazu Hiob: »Sein Gedächtniß wird vergehen in dem Lande, und wird keinen Namen haben auf der Gassen.«³⁹ Die *Ehren-Pforte* ist somit nach dem Verständnis ihres Herausgebers nicht nur eine wissenschaftliche Arbeit, sie ist auch, so würde man es zumindest heute formulieren, ein Medium des kulturellen Gedächtnisses.

Matthesons großes Anliegen ist es, dem Berufsstand der Musiker die Ehre zuteil werden zu lassen, die ihm aufgrund der verbreiteten Vorbehalte gegen die Musik als »niedere« Kunst und die dadurch mitbedingte Geringschätzung der Musikanten nicht selten vorenthalten worden war. Dabei ist seine Argumentation signifikant: Er begründet die Ehrwürdigkeit der von ihm vorgestellten Musiker nicht etwa mit der Unverwechselbarkeit ihrer jeweiligen musikalischen Leistungen, sondern verweist – gewissermaßen tautologisch – auf die Ehren, die ihnen seitens der Repräsentanten von Adel und Klerus bereits zugebilligt worden sind:

³⁶ Mattheson: [Vorbemerkung], in: [John Mainwaring /Johann Mattheson.]: *G. F. Händel*, nach Johann Matthesons deutscher Ausgabe von 1761 mit andern Dokumenten hrsg. v. Bernhard Paumgartner, 2. Aufl., Zürich 1987, S. 23–28, hier S. 23.

³⁷ Mattheson: Vorbericht (wie Anm. 22), S. VII.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. XII.

Lauter solche ausgesuchten Leute sind an diese Ehrenpforte angeschrieben, und sollen auch künftighin, mit meinem Wissen und Willen, keine andre, als solche, die, nächst Gott, Kaisern, Königen und Fürsten gefällig gewesen, ihrer ungemeynen Geschicklichkeit halber theils in den Adel- und Ritter-Stand erhaben [!], theils mit ansehnlichen Geschencken und Vorzügen, ja, mit Ehrensäulen bedacht worden, und, was noch mehr, die die Kirchen und Schulen, daraus die grössesten Herren selbst erwachsen und Trost holen, auszunehmende Dienste geleistet haben und noch leisten: dahero öftters nach ihrem Tode, mit förmlichem Begräbnißgepränge, Leichpredigten, vorzüglichem Geläute etc. beehret worden sind. Ich wüste nicht, was höher zu schätzen wäre.⁴⁰

Diese Begründung der Auswahl macht offenkundig, dass Mattheson den Gedanken einer gottgewollten sozialen Ordnung auch auf die Musik überträgt: Das Talent des Musikers kommt von Gott. Wenn er es mit Fleiß und Geschick entwickelt und dabei stets tugendsam lebt, findet er die Anerkennung der Herrschenden, worin sich wiederum die Gerechtigkeit Gottes spiegelt. Ehre ist in diesem System nicht nur die »feinste und beste Nahrung [...] aller Kunst, Wissenschaft und Gelehrsamkeit«,⁴¹ sondern auch die Währung, in der gezahlt wird.

Wer wird nun für würdig befunden, mit seinem Lebenslauf an die *Ehren-Pforte* »angeschrieben« zu werden? Das erste Aufnahmekriterium ist für Mattheson die tugendhafte Lebensführung. Anders als seine Vorläufer Félibien⁴² und de Piles⁴³, die in ihre Malerbiographien auch lasterhafte Gestalten aufgenommen hätten, seien unter seinen »Musicis [...] (menschliche Schwachheiten ausgenommen)« nur »tüchtige, gottesfürchtige, redliche fromme Männer« anzutreffen.⁴⁴ Im Weiteren unterscheidet Mattheson drei Arten von ehrwürdigen Musikern: 1. die »Musici eruditi« oder »gelehrten Tonmeister«, die im ständisch geordneten musikalischen Staat den Rang von Kurfürsten oder Landesherrn bekleiden; 2. die »Eruditi musici« oder »Musikgelehrten«, die in der Allegorie den »hohen Staatsbeamten« gleichkommen; 3. die Musurgi oder »Sänger und Spieler«, die den »Abgesandten oder Befehlshabern« im weltlichen Staat entsprechen. Die Aufgaben im »harmonischen Reiche« sind klar verteilt: »Die ersten regieren; die andern rathen; die dritten richtens aus.«⁴⁵

⁴⁰ Ebd., S. IX.

⁴¹ Ebd., S. XXX.

⁴² André Félibien: *Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 5 Bde, Paris 1666–88.

⁴³ Roger de Piles: *Abrégé de la vie des peintres* [1699]; [dt.] *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler*, Hamburg 1710.

⁴⁴ Mattheson: Vorbericht (wie Anm. 22), S. IX.

⁴⁵ Ebd., S. XXVIII–XXIX.

Gegen die pauschale Verunglimpfung von ausübenden Musikern als minderwertige Künstler, ja gar als »Ungeziefer«⁴⁶, geht Mattheson an, indem er die *Musurgi* konsequent alphabetisch unter die gelehrten Musiker und musikalischen Gelehrten einreihet. Ihre Tugendhaftigkeit, ihr Fleiß sowie ihre häufig gar nicht unerhebliche Gelehrsamkeit legitimieren für ihn diese Darstellungsweise. Ein einfacher Musiker erscheint ihm immer dann lobenswert, wenn er das im Rahmen seiner Möglichkeiten zu Verlangende leistet: So rühmt er den Kupferstecher Balthasar Schmidt für seine Verdienste um den Notendruck ebenso wie Johann Anton Coberg für sein »sauber[es] Accompagnement[] auf dem Clavier« (E 37) oder Johann Fischer für »einen reinen Strich« auf der Violine (E 64). Wenn auch die *Musici eruditi* und die *Eruditi musici* in der Hierarchie höher stehen, so sind doch die *Musurgi* nicht weniger respektabel, solange sie einen auch noch so kleinen Teil zum Ganzen beitragen. Spätere Herausgeber von Sammelbiographien, etwa Junker und Hiller, waren so großzügig nicht mehr. Ein braver Organist oder tüchtiger Kupferstecher zu sein reichte nun nicht mehr, um für darstellungswürdig befunden zu werden.

Lob und Kritik

Wie die im Titel des Werkes transportierte Anspielung auf die römischen Ehrenpforten und die antike Panegyrik unmittelbar verdeutlicht, sieht Mattheson seine Aufgabe nicht darin, Kritik zu üben, sondern zu loben. Dabei erlaubt er sich ausdrücklich, im Dienst der Sache einzugreifen, wenn ihm die Quellenlage im Hinblick auf erwähnenswerte Ruhmesblätter zu mager erscheint: »Ich habe mirs, wiewohl ohne Zwang, angelegen seyn laßen, fast den meisten artigen Gesichtern ein ziemlich-nahes Schönheitspflästerlein beizufügen, damit jene desto heller hervorleuchten [...]«⁴⁷ So scheut er sich nicht, selber ein Leumundszeugnis auszustellen, wenn der betreffende Beiträger selbst zu bescheiden gewesen ist, z.B. im Fall des Sängers Johann Conrad Dreyer, den er persönlich kannte:

Ich muß aber bei dieser Gelegenheit so viel melden, daß mir niemahls in den 15. Jahren meiner dramatischen Geschäfte [...] ein Sänger, zumahl ein theatralischer, vorgekommen ist, der sich klüger, bescheidener, mässiger, fleissiger, vernünfftiger und sittsamer aufgeföhret [...] als dieser werthe arbeitsame Mann. (E 54 f.)

⁴⁶ Ebd., S. IX.

⁴⁷ Ebd., S. XXXI.

Manchmal geht die Ehrerweisung nahtlos in Ehrenrettung über, nämlich immer dann, wenn ein von Mattheson für rühmendwert befundener Musiker Opfer von Verdächtigungen geworden ist. In solchen Fällen sieht er es als seine Aufgabe an, etwaigen Zweifeln an der Tugendhaftigkeit der Betroffenen Grund und Boden zu entziehen. Dies tut er, indem er früheren Biographen Fehler und Unplausibilitäten nachweist. So verteidigt er beispielsweise Martin Arnold gegen den Verdacht, unehrenhaft entlassen worden zu sein (E 11) und nimmt seinen einstigen Dienstherrn Reinhard Keiser, der von den Zeitgenossen der Lasterhaftigkeit bezichtigt wurde, gegen Vorwürfe in Schutz. Zwar sei nicht zu leugnen, dass es über Keiser viel zu erzählen gebe, doch »es sind theils solche Dinge, die der Mensch, vom Weibe geboren, weder wissen noch ändern kann [...]« (E 127) Keisers Charaktereigenschaften seien untrennbar mit seinen ungewöhnlichen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten verknüpft, seine Musik sei nicht ohne seine »Leidenschafften« zu haben:

[U]nd weil sein wahres Gemüths-Abzeichen oder Character aus lauter Liebe und Zärtlichkeit, nebst deren Zubehör, als Eifersucht, und so ferner, zusammen gefüget war: so hat er auch, vom Anfange biß ans Ende seiner Wallfahrt, diese Leidenschafften, zu denen sich Wollust und gutes Leben gern gesellen, auf das natürlichste, und weit glücklicher, als andre, in solchem Maaß auszudrücken gewust, daß ich sehr zweifle, ob ihn jemand darinnen zu seiner Zeit [...] übertroffen habe, oder übertreffe. (E 126)

Keiser erscheint in dieser Darstellung als Vorläufer eines romantischen Künstlertypus, dessen Nichtanpassung an bürgerliche Verhaltensnormen mit der Befähigung zu individuellem musikalischen Ausdruck unauflöslich verbunden ist. Allerdings ist daraus nicht notwendig abzuleiten, dass Mattheson bereits ein „modernes“ Künstler-Konzept vertrete. Vielmehr lässt Keisers offenkundiger Mangel an bürgerlicher Tugendhaftigkeit seinem Verteidiger Mattheson einfach keine andere Wahl, als ihn mit dem Argument der Untrennbarkeit von psychischer Disposition und künstlerischer Potenz zu verteidigen. Dennoch führt der Fall Keiser zu der Frage, inwieweit sich bei Mattheson ein modernes Genie-Konzept ankündigt.

Ein modernes Genie-Konzept? – Keiser versus Händel

Sowohl in der Darstellung Keisers als auch in verschiedenen anderen Lebensbeschreibungen ist von einem angeborenen »musikalischen Trieb« (z.B. Rosenbusch, E 294; auch Krause, E 144) die Rede, der sich auf unerklärliche Weise bereits in der Kindheit bemerkbar macht und durch die musikalische Ausbildung lediglich unterstützt wird. Telemann berichtet, dass in

seiner Kindheit die »Musik-Feinde« seiner Mutter die finstere Drohung ausgesprochen hätten, er würde »Gauckler, Seiltänzer, Spielmann« oder gar »Murmeltierführer« (E 356) werden, wenn man ihm nicht schleunigst alle Instrumente abnehme. Was man auch tat. Doch der Drang zur Musik setzte sich durch. Im Fall Keisers spricht Mattheson von einer »angebore[n] Zärtlichkeit« (E 129), die den Komponisten zum Melodienkünstler prädestinierte: »Denn, was er setzte, absonderlich in verliebten Dingen, das sang alles, auf das anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, frey, reich und leicht ins Gehör, daß mans fast eher lieben, als rühmen mußte« (E 126). Manuel Gervink erkennt in solchen Passagen Anklänge an die Genielehre des Sturm und Drang.⁴⁸ Meines Erachtens ist der Hinweis auf den Sturm und Drang jedoch irreführend. Der Fall Händel soll als Argument für die Gegenthese dienen.

Angesichts der apologetischen Grundausrichtung der *Ehren-Pforte* fällt ins Auge, dass Mattheson nur in einem einzigen Fall von seiner Lob-Linie abweicht, nämlich in dem Händels: »Er setzte zu der Zeit sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten«, moniert er (E 93). Händel sei als junger Mann zwar »starck auf der Orgel« gewesen, »aber er wußte sehr wenig von der Melodie« (E 93). Auch sei es mit seiner angeblichen Festanstellung am englischen Königshof nicht so weit her: »Er hat übrigens, so viel ich erfahren, ausser der Unterweisung bey den Prinzeßinnen, keine gewisse Bestallung oder Bedienung bey Hofe« (E 99). In Wahrheit sei John Eccles in England der hochrangigste Musiker. Mattheson macht dabei keinen Hehl daraus, wie sehr ihn der Jugendfreund persönlich gekränkt hat:

Inzwischen hätte ein Mann, dem ich so viel gütliches bey seinem ersten, ziemlich schwachen, Ausfluge erwiesen, dem ich auch so gar, nebst schuldigen Ehrenbezeugungen in meinen Schrifften, nicht nur das beschützte Orchester, sondern noch jüngsthin ein beträchtliches Kupferwerck öffentlich zugeignet, [...] wenigstens wo nicht mir, doch der ihn verehrenden musikalischen Welt, eine oder andre ordentliche Probe, oder nur Nachricht von seinen rühmlichen Prozeßions-Geschäften mittheilen mögen. (E 99)

An dieser Stelle wird deutlich, warum Händel für Mattheson moralisch versagt hat. Was auf den heutigen Leser wie kleinliches Aufrechnen wirkt, ist nichts anderes als eine Erläuterung des Funktionsprinzips der Gemeinschaft der Musiker, als deren Stiftungsurkunde und Manifest Mattheson die *Ehren-Pforte* begreift. Diese Gemeinschaft basiert auf dem Prinzip der gegenseitigen Anerkennung und Ehrerbietung: Lobst du mich, so lob ich dich –

⁴⁸ Gervink: Voraussetzungen und Grundlinien (wie Anm. 8), S. 51.

oder – in Matthesons eigenen Worten: »von gelobten Leuten gelobet werden« ist „eine geschickte Materie zur Ehrenpforte« (E 308).

Das Lob, das Mattheson verteilt, dient nicht der Erhöhung des Einzelnen, vielmehr zielt es auf die Aufwertung des Kollektivs ab, dem der Einzelne angehört. Insofern ist die oben gestellte Frage nach der Funktion der *Ehren-Pforte* klar zu beantworten: Mit Blick auf die Vergangenheit dient sie der Sicherung historischen Wissens und dem Gedenken, mit Blick auf die Gegenwart dient sie der Fundierung und Konsolidierung der Gemeinschaft der Musiker. Versteht man die *Ehren-Pforte* als Stiftungsurkunde dieser Gemeinschaft, so lässt sich auch erklären, warum die Nennung von Namen in ihr eine so große Rolle spielt. Namen werden in der *Ehren-Pforte* grundsätzlich fett gesetzt, so dass sie auch bei kursorischer Lektüre sofort ins Auge fallen. So wird ein normalerweise unsichtbares Netz von Personen sichtbar gemacht, und die wechselseitige Abhängigkeit der Musiker oder – positiv formuliert: ihre Verbundenheit – unmittelbar veranschaulicht: Der eine war des anderen Lehrmeister, dieser hat jenen als Organist oder Capellmeister abgelöst; ein anderer hat den nächsten empfohlen, über ihn geschrieben oder seine theoretischen Werke zitiert; wieder ein anderer ist zu einem anderen hingereist, um ihm seine Aufwartung zu machen usw. Auch Mattheson selbst kommt bei diesem *name dropping* nicht zu kurz: Das Prinzip des Lobkreislaufs erlaubt es ihm, auch immer wieder mehr direkt als indirekt darauf hinzuweisen, wie sehr seine eigenen Werke von anderen gelehrten *Musici* geschätzt werden: »Mein itziges Vergnügen ist«, so zitiert er Johann Balthasar Reimann, »die unvergleichlichen Schrifften des nie genug zu preisenden Matthesons fleißig durchzulesen, und meine Untergebene, nach seiner vorgeschriebenen allerbesten Art, zu unterrichten« (E 292; ähnlich auch Mizler, E 231, und Scheibe, E 313).

Händel hatte Mattheson durch seine »Saumseligkeit« indirekt zu verstehen gegeben, dass ihm an der Aufnahme in die *Ehren-Pforte* nichts lag, weil er glaubte – so könnte man spekulieren –, auf derartige Werbemaßnahmen nicht mehr angewiesen zu sein. Damit hatte er jedoch aus Matthesons Sicht das ganze Projekt gründlich missverstanden. Die Invektiven gegen Händel sind deshalb nicht nur Ausdruck gekränkter Eitelkeit, sondern resultieren vor allem aus der Enttäuschung darüber, dass Händel aus einer untugendhaften Hybris heraus aus der musikalischen Gesellschaft ausgetreten war, deren Etablierung und Konsolidierung Mattheson gerade vorantrieb. Händel hatte die Gesellschaft, die ihn nach Matthesons Einschätzung hervorgebracht hatte, verlassen, ohne den Tribut zu zahlen, den er ihr schuldig war. Damit hatte er aus Matthesons Sicht seiner Individualität gegenüber der Bedeutung des überindividuellen Kollektivs aller ehrenwerten Musiker den Vorrang gegeben. Er hatte durch

seine Verweigerungshaltung eine Ausnahmeposition für sich in Anspruch genommen, die der Initiator der *Ehren-Pforte* selbst dem preiswürdigsten aller Musiker nicht einzuräumen bereit war. Dafür spricht auch, dass er seine umfangreiche Übersetzung der Händel-Biographie Mainwarings ursprünglich nicht etwa als Monographie zu veröffentlichen gedachte, sondern als Teil einer erweiterten Neuauflage der *Ehren-Pforte* und somit letztlich als eine Lebensbeschreibung unter vielen.⁴⁹

Betrachtet man die *Ehren-Pforte* als das Medium einer Tafelrunde der edlen Musiker, so ist auch nicht weiter erstaunlich, was bei späteren Lesern immer wieder zu irritierten bis indignierten Reaktionen geführt hat: dass Mattheson sich nicht scheute, in erheblicher Länge und Breite von sich selbst zu berichten – wobei er sich immerhin bescheiden einer Ghost-Writer-Fiktion bediente, um die Ich-Erzählhaltung zu vermeiden.⁵⁰ Der Text, der von der frühen Autobiographie-Forschung als »unangenehm, äußerlich und lakaienhaft« (Einstein)⁵¹ wahrgenommen wurde, muss als das gelesen werden, was er sein soll: nicht als Geschichte einer reifenden Musiker-Seele, sondern als Dokumentation, die ein unermüdliches Wirken im Dienste der musikalischen Gesellschaft für die Zeitgenossen und für die Nachwelt aktenkundig macht.

Da diese Gesellschaft aus Matthesons Sicht ihre Wertigkeit in der Analogie zur feudalen Gesellschaft sucht und auf Anerkennung durch deren Repräsentanten angewiesen ist, müssen die Zeichen der Wertschätzung durch die weltlichen und geistlichen Mächte möglichst lückenlos berichtet werden. Mattheson gibt sich alle Mühe, in diesem Punkt Vorbild für andere zu sein, und listet nicht nur alle möglichen Anlässe auf, zu denen seine Musik in der Öffentlichkeit gebraucht wurde und Anklang fand, sondern gibt auch seine Einkünfte penibel zu Protokoll. Nur gelegentlich erlaubt er sich – innerhalb der Konventionen der Familienchronik bleibend – Abschweifungen ins Private: wenn er über Unglücke und Sterbefälle, über Krankheiten und über die Depressionen berichtet, die ihn in seinen letzten Lebensjahren zunehmend belasteten. Doch auch an solchen Stellen vergisst er nie, sein Leistungsethos zu unterstreichen. Der »niemals-müssige Mattheson«⁵² will er auch in Krankheit und Unglück um jeden Preis bleiben.

⁴⁹ Zu Matthesons »anti-genialischem« Künstlerverständnis und zu seiner Sicht auf Händel vgl. auch den Beitrag von Melanie Wald in diesem Band.

⁵⁰ *Johann Mattheson (1681–1764). Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten*, nach der »Grundlage einer Ehrenpforte« und den handschriftlichen Nachträgen des Verfassers hrsg. und komm. v. Hans Joachim Marx, Hamburg 1982, S. 37.

⁵¹ Vgl. dazu oben, die Einleitung dieses Beitrages.

⁵² Johann Mattheson (wie Anm. 50), S. 49.

Aus heutiger Sicht betreibt Mattheson in der *Ehren-Pforte* effizientes *Networking* – mit dem Unterschied allerdings, dass seine Form des *Networking* nicht auf das Emporkommen eines Einzelnen abzielt, sondern auf die Anerkennung der Leistung eines Kollektivs. Dennoch dient die *Ehren-Pforte* Mattheson nicht zuletzt auch zur Selbstdarstellung und Selbststilisierung. Er präsentiert sich darin in unterschiedlichen Rollen: als kühner Baumeister und engagierter Anwalt, als akribischer Wissenschaftler und überzeugter Sprachhygieniker, als fleißiger Dienstleister, vor allem aber als Initiator dieses Netzwerks – zum Nutzen der Musiker und zu Ehren der Musik.