

ROBERT WEISSMANN (Berlin)

„... für Russland aber von bedeutendem Nutzen“: Neue Beiträge zu Leben und Werk des Johann Christian Leopold Fuchs (1783–1853)¹

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebte in St. Petersburg Johann Christian Leopold Fuchs (im Russischen: Iogann Leopol'd Fuks, auch: Ivan Ivanovič Fuks). Aus Anhalt-Dessau stammend, verbrachte er mehr als fünfzig Jahre im russischen Zarenreich und ist auch in St. Petersburg gestorben. Seinen Namen hat Fuchs durch das erste in Russland erschienene Lehrbuch für Komposition untrennbar mit der russischen Musikgeschichte verbunden. Zu Lebzeiten eine musikalische Autorität, ist Fuchs später zur ‚forgotten figure‘ avanciert,² deren Biografie erstmals am Beginn der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine grundlegende Studie beleuchtete.³ Trotz aller Bemühungen lautete das Fazit bis in die jüngste Vergangenheit jedoch: „Genauere biographische Einzelheiten zu Johann Leopold Fuchs sind nicht bekannt.“⁴

¹Für die vielfache Hilfe beim Recherchieren der Publikationen von Fuchs und Übersetzen der Literatur danke ich Herrn Dr. Daniil Petrov (Moskau); Herrn Prof. Dr. Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) bin ich für die kritische Durchsicht des Manuskripts und Korrektur der ISO-Transliteration, Herrn Dr. Ernst Stöckl (Jena) für die freundliche Übermittlung seiner Forschungsergebnisse zu Fuchs sehr verbunden. Herrn Dr. Matthias Wendt (*Robert Schumann-Forschungsstelle*, Düsseldorf) gilt mein Dank für die Bereitstellung der Briefe von Fuchs an Schumann. Vgl. Robert Weißmann, „Johann Leopold Fuchs (1783–1853) und die Kompositionslehre in Russland“, in: *Europa in der Frühen Neuzeit* (Festschrift Günter Mühlhfordt), hrsg. von Erich Donnert, Bd. 7, Köln u. a. 2008, S. 929–947.

²So bezeichnet ihn beispielsweise noch John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age“*, New York 1997, p. 352.

³Vgl. Boris Steinpress, „Der Petersburger Musiker Leopold Fuchs“, in: *Mf* 15 (1962), H. 1, S. 39–44.

⁴So noch Ernst Stöckl, Art. „Fuchs, Johann, Leopold“, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 7, Kassel usw. 2002, Sp. 233. Zu Fuchs vgl. auch *Russisch-deutsches Fachwörterbuch der Musik*, hrsg. von Ernst Stöckl, Zwickau 1970, Vorw. S. III–V.; Ernst Stöckl, Art. „Fuchs, Johann Leopold“, in: *MGG1*, Bd. 16, Kassel usw. 1979, Sp. 380 f.; *Muzykal'naâ ênciklopediâ* [Musikenzyklopädie], glavnij red. Ū. V. Keldyš, t. V, Moskva 1981, S. 998 f.; *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*, ed. by Allan Ho, New York etc. 1989, p. 153; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. VII, London 1980, p. 3; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. IX, London 2001, p. 309 f.; jüngst Robert Weißmann, „Der

Bezeichnend dafür, wie wenig über ihn tatsächlich berichtet werden kann, sind schon die in den Veröffentlichungen differierenden und allesamt irrigen Angaben zu Geburtsdatum und Geburtsort.⁵ Des Weiteren hat Unkenntnis über die Tatsache, dass Fuchs seine Karriere als Hornist begann, in der

Klassiker soll ein Lehrer sein für die Nachwelt'. Zum Leben und Werk des Musiktheoretikers Johann Christian Leopold Fuchs (1783–1853)", in: *Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde* 18 (2009), S. 182–203.

⁵Vgl. St. Petersburg, Kirchenregister St. Petri, Sterberegister Nr. 45/1853: Hier wird ein Alter von 67 Jahren, 3 Monaten und 14 Tagen angegeben, demnach sich der 20. Dezember bzw. der 31. Dezember 1785 oder der 1. Januar 1786 ergäbe. Der 2. November 1785 als Geburtsdatum von Fuchs wurde erstmalig 1960 durch Hugo Preuschhof publiziert und beruhte auf der vierbändigen, in St. Petersburg erschienenen „Petersburger Nekropolis des Großfürsten Nikolaj Michajlowitsch“, s. Hugo Preuschhof, „In St. Petersburg gestorbene Mitteldeutsche“, in: *Mitteldeutsche Familienkunde* 161 (1960), S. 161–164, hier: S. 162. Es handelt sich hierbei um die *Peterburgskij Nekropol. Izd. vel. kn. Nikolaj Mihajlovič*, Bd. 4, St.-Peterburg 1913, S. 398. In der Folgezeit hat Steinpress (wie Anm. 3), S. 40 – obgleich er keinen Quellebeleg für die Angabe anführte – in seiner 1961 erschienenen Studie zu Fuchs offenkundig das Geburtsdatum 2. November 1785 aufgegriffen. Über Steinpress hat der 2. November 1785 als Geburtsdatum bis in die Lexika (dazu vgl. in Anm. 4) und in die jüngere Forschung zu Fuchs Eingang gefunden, zuletzt in Klaus-Peter Koch, „Sachsen-Anhalt und das östliche Europa. Zur Migration von Musikerpersönlichkeiten“, in: *Musikkultur in Sachsen-Anhalt seit dem 16. Jahrhundert*, hrsg. von Kathrin Eberl-Ruf u. a. (= Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts 42), Halle 2007, S. 29–51, hier: S. 36. Das Geburtsjahr 1785 ergibt sich sowohl aus dem Sterbeeintrag als auch aus der „Petersburger Nekropolis“, die Preuschhof 1960 heranzog. Womöglich hat Fuchs – wie es auch am Beispiel Ludwig van Beethovens herausgestellt worden ist – sein Lebensalter selbst verfälscht, sich um ein Jahr jünger gemacht. Das wird auch dann deutlich, wenn Fuchs mitteilt, dass er „von Kindheit auf in Rußland lebte“, s. V[ladimir]. Natanson, *Prošloe russkogo pianizma. XVIII – načalo XIX veka. Očerki i materialy* [Die Vergangenheit der russischen Pianistik. Vom 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Skizzen und Materialien], Moskva 1962, S. 273 f., hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 42, Anm. 14. Mit seiner Äußerung hat Fuchs selbst letztlich nicht wenig zur Unklarheit über sein Geburtsdatum beigetragen. Ähnliches gilt für den Geburtsort: Wurde im Sterbeeintrag noch der korrekte Geburtsort – „Raguhn bei Dessau“ – genannt, findet sich bereits bei François-Joseph Fétis 1862 die gänzlich allgemein gehaltene Information, Fuchs habe aus dem Sächsischen („né en Saxe“) gestammt und gar erst seit etwa 1836 in St. Petersburg gelebt („vivait à Saint-Pétersbourg, vers 1836“), s. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle de musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 3: Désargus-Giardinini, Paris 1862, S. 351. Dies wurde dann offensichtlich von Gerd Nauhaus 1987, der Fuchs „aus Sachsen“ stammen lässt, rezipiert, s. *Robert Schumann. Tagebücher*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Bd. 2: 1836–1854, Leipzig 1987, S. 600. Auf die „Petersburger Nekropolis“ scheint der irriige Geburtsort „Dessau“ zurückzugehen, welcher gleichfalls von Preuschhof aufgegriffen worden ist und dadurch Eingang in die Forschung zu Fuchs fand. Der durch den Verfasser aufgefundene Taufeintrag von Johann Christian Leo-

neueren Literatur zu deutschen Musikern in Russland den Petersburger Hornisten Fuchs mit dem späteren Petersburger Musiktheoretiker Fuchs nicht zusammenzuführen vermocht.⁶ Ein bisheriger Fokus allein auf Pädagogik und schriftstellerische Ambitionen jedoch trägt dem Facettenreichtum dieses Künstlers nur ungenügend Rechnung: Fuchs war überdies auch Verleger russischer Musiker, dabei selbst ein durchaus ernst zu nehmender Komponist und über Jahrzehnte hinweg engagierter Gestalter des musikalischen öffentlichen Lebens seiner Wahlheimat St. Petersburg.

Als Schwerpunkte biografischer Studien zu Fuchs sollten daher eine Reihe von Aspekten mit einbezogen werden. Dazu gehören seine Wurzeln in Anhalt-Dessau (vgl. Abschnitt I), sein Weg nach St. Petersburg (vgl. Abschnitt II) sowie seine familiären Verhältnisse (vgl. Abschnitt III). Im Zentrum aller Aktivitäten stand Fuchs' Tätigkeit als Musikpädagoge (vgl. Abschnitt IV). Aus der pädagogischen Arbeit resultierte sein Hervortreten als Musikverleger und Autor musiktheoretischer Lehrbücher (vgl. Abschnitt V) bzw. Korrespondent für die *Neue Zeitschrift für Musik* (vgl. Abschnitt VI). Ein weiterer Bereich lässt sich mit Fuchs' Wirken in der *St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft*, eng verbunden mit der Komposition von Oratorien (vgl. Abschnitt VI), aber auch den kammernusikalischen Werken (vgl. Abschnitt VII) umreißen.

Mit dem vorliegenden Aufsatz soll daher ein Zwischenstand der Forschung geliefert werden, der seinerseits als Anknüpfungspunkt für weitere Untersuchungen dienen möge.

I

Sämtliche Versuche, in Dessauer Kirchenbüchern Geburt und Taufe eines „Joh. Leopold Fuchs“, wie er stets unterzeichnete,⁷ festzustellen, mussten erfolglos bleiben; keiner der bisherigen Biografen hat sich offensichtlich die Mühe gemacht, den Eintrag im Sterberegister der St. Petersburger Petri-Gemeinde tatsächlich einzusehen. Hier ist der Geburtsort schwarz auf weiß

pold Fuchs konnte den Diskurs über Geburtsdatum und Geburtsort beenden, vgl. den erstmaligen Hinweis darauf in Weißmann, „Fuchs“ (wie Anm. 1), S. 930.

⁶Vgl. Klaus-Peter Koch, „Deutsche Musiker in St. Petersburg und Moskau“, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Heike Müns (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 23), München 2005, S. 339–406, hier: S. 354.

⁷Zit. n. Jurij Karlovič Arnol'd, *Vospominaniâ* [Erinnerungen], Bd. 2, Moskva 1892, S. 108.

zu lesen: „Raguhn bei Dessau“.⁸ Aus dem Taufregister der Raguhner St.-Georg-Gemeinde erfahren wir auch den vollständigen Namen des am 1. Januar 1783 Geborenen – Johann Christian Leopold Fuchs. Er wuchs auf dem Turm der Kirche St. Georg, dem Arbeitsplatz seines Vaters, in der er am 5. Januar 1783 getauft wurde, auf.⁹ Seine Eltern waren der Raguhner Turmwächter und Stadtmusikus Johann Christian Gottfried Fuchs (1752–1805), Sohn eines Töpfermeisters, und dessen Ehefrau Leopoldine Johanne Mauritianne, geborene Rauchschildel (1759–1784), Tochter eines Kammerlakaien in Diensten Anhalt-Dessaus.

Die Familie Fuchs erwies sich über Generationen als recht musikalisch: So der (jüngere) Halbbruder Christian Heinrich Leberecht Fuchs (1791–1849), Kammermusikus an der Dessauer Hofkapelle und seinerzeit ein bekannter deutscher Hornvirtuose sowie ein reger Komponist,¹⁰ aber auch der ältere Bruder Johann Gottfried Ludwig Fuchs (1781–1858), Raguhner Stadtmusikus.¹¹ In einer kleinstädtischen Musikerfamilie aufgewachsen, hat Leopold Fuchs beengte wirtschaftliche Verhältnisse durchaus erfahren.¹² Durch die Mithilfe bei Kirchenmusik, Tanzveranstaltungen und Turmwachen erfolgte eine grundlegende musikalische Ausbildung beim Vater, vor allem auf dem Horn.¹³ Im Jahre 1800 hatte der Vater in Raguhn zudem einen Gasthof er-

⁸St. Petersburg, Kirchenregister (wie Anm. 5).

⁹Raguhn, Kirchenregister St. Georg, Taufregister Nr. 1/1783.

¹⁰Vgl. Robert Weißmann, „Christian Heinrich Leberecht Fuchs (1791–1849) – ein Wegbereiter der zweiten Blütezeit im Dessauer Musikleben?“, in: *Bürgerliches Musizieren im mitteldeutschen Raum des 18. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts 53), Halle 2010, S. 155–180.

¹¹Vgl. Robert Weißmann, „Studien zur Musikgeschichte Anhalt-Dessaus, insbesondere der städtischen und höfischen Hornmusik“, in: *Europa in der Frühen Neuzeit* (Festschrift Günter Mühlpfordt), hrsg. von Erich Donnert, Bd. 7, Köln u. a. 2008, S. 589–631, hier: S. 591–595.

¹²Von finanziellen Nöten zeugen zahlreiche Gesuche des Vaters um zusätzliche Einnahmen, vgl. Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau (LHASA, DE; künftig: LHASA), C 2 c III Nr. 5 b.

¹³In der Familie Fuchs wurde, wenn Nachkommen die Musikerprofession ergriffen, über Generationen hinweg ausschließlich das Horn gewählt. Auch für Fuchs findet sich ein Indiz hierfür in seinem 1830 erschienenen Werk, in welchem er die theoretischen Übungen offenbar auf das Horn ausgerichtet hatte, vgl., G[ottfried] W[ilhelm] Fink, „Practische Anleitung zur Composition [...]“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (künftig: *AmZ*), Nr. 37, 15. September 1830, Sp. 597–602, hier: Sp. 599. Für den jüngeren Halbbruder Christian Heinrich Leberecht Fuchs ist in diesem Zusammenhang überliefert, dass er

worben,¹⁴ in dem er mit seinem Erstgeborenen, nämlich Johann Gottfried Ludwig, musizierte, wie es für das Jahr 1802 belegt ist.¹⁵

Leopold Fuchs hingegen – siebzehnjährig zur Jahrhundertwende – konnte als Zweitgeborener in Raguhn keine berufliche Zukunft finden, genauso wenig wie im nahen Dessau. Hier war seit spätestens 1798/1800 an der Hofkapelle sowohl die Stelle des Ersten als auch die des Zweiten Hornisten wieder fest besetzt.¹⁶ Womöglich hat aber der junge Musiker aus Raguhn – ganz wie es seinem jüngeren Halbbruder später zuteil werden sollte¹⁷ – sich bei den Dessauer Hornisten auf dem Horn vervollkommen; dafür sprechen einerseits die seit dem ganzen 18. Jahrhundert hindurch engen familiären Bindungen an Dessau (zum Fürstenhaus und in musikalischer Hinsicht)¹⁸ und andererseits die auch noch in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts nachweisbare Kommunikation zwischen dem Dessauer Musikleben und Fuchs.¹⁹ 1802, um bei dem im eigenen Gasthof musizierenden Raguhner Stadtmusikus und seinem Sohn fortzusetzen, ist Fuchs längst nicht mehr im Fürstentum Anhalt-Dessau. Wann er seine Heimat verlassen hat, wissen wir nicht. Die Spur kann erst im fernen Prag wieder aufgenommen werden. Verwunderlich ist dieser Weg, der Fuchs wohl über Sachsen nach Böhmen führte, keinesfalls:

seit seinem siebten Lebensjahre Horn blase und die Musik bei seinem Vater „gehörig erlernt“ habe, s. Weißmann, „Fuchs“ (wie Anm. 10), S. 155.

¹⁴Vgl. LHASA (wie Anm. 12), C 3 a Nr. 64, Bl. 3.

¹⁵Vgl. ebd., C 2 c III Nr. 2, Bl. 143.

¹⁶Johann Heinrich Gotthold Kopprasch (1767–1837) seit Herbst 1798, vgl. Helmut Müller, *Die Frühneuzeit des Dessauer Hoftheaters*, Berlin u. a. 1939, S. 125; sein Bruder Wilhelm Fürchtegott Kopprasch (1773–1846) noch vor Anfang 1800, vgl. *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*. Von Carl Augustin Grenser. Erster Flötist des großen Concert- u. Theater-Orchesters 1840, hrsg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 73. Im Etat des Hoftheaters vom 26. April des Jahres 1798 wird der damals erst fünfzehnjährige Fuchs nicht genannt, vgl. Müller, *Frühneuzeit*, a. a. O., S. 125. – Im Zeitraum danach, bis 1814, sind keine Auflistungen von Dessauer Musikern überliefert.

¹⁷Wilhelm Fürchtegott Kopprasch wurde Lehrer des jüngeren Halbbruders Christian Heinrich Leberecht Fuchs, vgl. *AmZ* (wie Anm. 13), Nr. 13, 18. Dezember 1808, Sp. 205.

¹⁸Urgroßvater Johann Friedrich Hoffmann finden wir als „Mundkoch“ in Diensten des Fürstenhauses, Großvater Johann Christian Friedrich Rauchschildel als „Kammerlakai“. Taufpate von dessen Sohn Dietrich Wilhelm Leberecht Rauchschildel war der ab 1758 regierende Fürst (ab 1807 Herzog) Franz von Anhalt-Dessau. Großonkel Johann Erdmann Adrian Rauchschildel wirkte bis 1798 als „Musikus“ in der Dessauer Hofkapelle, dessen Sohn, Friedrich Marius Wilhelm Rauchschildel seit 1798 als „Kammermusik“.

¹⁹Vgl. dazu in Anm. 25 und 138.

Die Region hatte die besten Hornisten des 18. Jahrhunderts hervorgebracht; nicht nur waren jene beiden, die Hofkapelle 1767 mitbegründenden Hornisten von hier aus nach Dessau verpflichtet worden,²⁰ sondern noch wirkte auch der Hornist Johann Wenzel Stich (1746–1803), der wohl berühmteste Virtuose seiner Zeit auf diesem Instrument, in Prag. Als Zentrum der enorm breitgefächerten und institutionalisierten musikalischen Landschaft Böhmens bot die Metropole vielgestaltige Wirk- und Verdienstmöglichkeiten für Musiker. Hier haben sich folgerichtig auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts „fünf junge Musiker“ – Anton Dörfeldt (1. Klarinette), Ferdinand Fischer (2. Klarinette), Köhler (Oboe), Rudolph (Fagott) und (Leopold) Fuchs (Horn) – „inzwischen zu vollendeten Künstlern herangereift [...] als Bläserquintett zusammengeschlossen, wohl wissend, was ‚böhmische Musik‘ der Welt bedeutet“.²¹ Biografische Nachrichten existieren – außer zu Fuchs – jedoch offenbar nur zum Leiter des Ensembles, dem Prager Anton Dörfeldt (1780/81–1829)²² und dem aus dem Braunschweigischen stammenden Ferdinand Fischer.²³

Anfang des Jahres 1802, die Reiseroute lässt sich leider nicht festmachen, begibt sich das Quintett von Prag aus auf große Wanderschaft Richtung Nordosten; so schließlich kommen die jungen Burschen bis ins ferne St. Petersburg.²⁴ Als Fremde werden sie sich nicht gefühlt haben: In der hundertjährigen Residenz, damals bereits eine Großstadt mit über einer halben Million Einwohnern, lebten und arbeiteten deutsche Handwerker, Ärzte, Architekten und Künstler, erschienen regelmäßig deutsche Tageszeitungen und Fachzeitschriften, wirkten deutsche Zunft-, Theater- und Gesangsvereine, gab es deutsche Klubs und Gasthäuser. Zarin Ekaterina II. war bekanntlich eine geborene Prinzessin von Anhalt-Zerbst gewesen, und diese dynastischen Bande mögen dann auch für den musikalischen Austausch zwischen Anhalt

²⁰Vgl. Franz Brückner, *Häuserbuch der Stadt Dessau*, Dessau 1975 ff., S. 1796. Kammermusikus Wenzel Kratzer wurde 1798 pensioniert, vgl. Müller, *Frühneuzeit* (wie Anm. 16), S. 125; N. N. Etrich verließ Dessau 1787, vgl. *Fürstl. Anhalt=Deßauische wöchentliche öffentliche Nachrichten*, Nr. XXXII, 11. August 1787.

²¹Vgl. Joachim Toeche-Mittler, *Armeemärsche. Die Geschichte unserer Marschmusik*, Bd. 3, Neckargemünd 1975, S. 82.

²²Vgl. Hermann Franz Sehr, Art. „Dörfeldt (Derfeld/Dörfeldt), Anton“, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, Bd. 1: A–L, München 2000, Sp. 488 f.

²³Vgl. Koch, „Deutsche Musiker“ (wie Anm. 6), S. 353.

²⁴Vgl. Toeche-Mittler, *Armeemärsche* (wie Anm. 21), S. 82.

und Russland, der sich für das 19. Jahrhundert vielfach beobachten lässt, eine Rolle gespielt haben.²⁵

So fallen die fünf Musiker dem kunstsinnigen Fürsten Mihail I. Kutuzov (1745–1813) auf: Er nimmt sich ihrer an, veranstaltet mit ihnen Konzerte, lädt hohe Gäste ein; auch der Generaldirektor der kaiserlichen Theater, Aleksandr L. Naryžkin (1760–1825), zeigt sich begeistert und vermittelt die Künstler bei Hofe.²⁶ Passend dazu teilt die *Allgemeine musikalische Zeitung* vom März 1803 – ohne Namensnennung leider – mit: „Mehrere der nach Petersburg [...] gewanderten vorzüglichen Virtuosen rühmen die vorzügliche Aufnahme, welche sie dort gefunden.“²⁷

Die dem Bläserquintett zuteil gewordene gesellschaftliche Beachtung mag dazu beigetragen haben, dass seine Mitglieder recht bald Anstellungen erhielten: 1804 finden wir neben Fuchs, der natürlich als Hornist tätig ist, einige von ihnen – Dörfeldt, Rudolph und Fischer – im Orchester des *Deutschen*

²⁵Dazu vgl. insbesondere die Aufsätze von Klaus-Peter Koch in Anm. 5 und in Anm. 6. Zu ergänzen wäre die Reihe dieser Musikerpersönlichkeiten nur um den Dessauer Musiker Friedrich Wilhelm Leopold Reinicke, der sich vor 1815 nach Riga begab, vgl. Brückner, *Häuserbuch* (wie Anm. 20), S. 1308, und um Bernhard Schneider (1819–1898), der gleichfalls aus Dessau stammte, nach Riga wechselte und später als Musiklehrer im Durch der russischen Fürsten stand – zuletzt war er Musikdirektor in Palujewe, vgl. *Durch Nacht zum Licht*, hrsg. v. Museum für Stadtgeschichte Dessau, Dessau 2004, S. 112, zu Nr. 113. Der Zerbster Ferdinand Adolph Gelbcke (1812–1892) hatte ebenfalls in Dessau von 1831 bis 1834 studiert und war anschließend in St. Petersburg ansässig geworden, vgl. *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Carola L. Gottzmann / Petra Hörner, Bd. 1: A–G, Berlin 2007, S. 454 f. Als Musiker ist Gelbcke – 1842 erschienen in Leipzig bei *Breitkopf & Härtel: 12 deutsche Lieder* op. 1, vgl. *AmZ* (wie Anm. 13), Nr. 16, 20. April 1842, Sp. 343 f. – bislang in der Forschung zu deutschen Musikern in Osteuropa noch nicht wahrgenommen worden. Genauso wenig übrigens als Musiktheoretiker, obwohl er sich in seinem 1841 veröffentlichten Aufsatz mit „Classisch und Romantisch. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung der Musik in unserer Zeit“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, künftige: *NZfM*, Nr. 48/49, 11./14. Juni 1841, S. 187–189, S. 191 f., S. 195 f., S. 199 f. und S. 203–205, beschäftigte und 1840 seine Gedanken „Ueber Liedertafeln und Männergesang“, in: *NZfM*, Nr. 13/14, 1840, S. 49 f. und S. 53 f., publizierte, und bereits 1840 war bei *Hoffmann & Campe* in Hamburg die Schrift *Octavianus Magnus. Ein satyrisches Gedicht in 4 Gesängen* herausgekommen (vgl. *NZfM*, Nr. 29, 8. Oktober 1841, S. 114–116).

²⁶Vgl. Toeche-Mittler, *Armeemärsche* (wie Anm. 21), S. 82.

²⁷*AmZ* (wie Anm. 13), Nr. 24, 9. März 1803, Sp. 408. Zumindest wussten die Angehörigen von seinem Aufenthaltsort: 1811 heißt es über ihn, er sei „gegenwärtig in Rußland“, s. Raguhn, Kirchenregister St. Georg, Taufregister Nr. 8/1811.

Theaters in St. Petersburg wieder.²⁸ Zwar verhalf dieses (für damalige Begriffe sehr gut besetzte) Orchester, von Mai bis Oktober 1804 geleitet vom Kapellmeister Ritter Sigismund von Neukomm (1778–1858), welcher aus Salzburg stammte, dem Haus vorübergehend zu finanziellem Aufschwung,²⁹ doch konnte das wirtschaftliche Ende dadurch nur hinausgezögert werden: Nach einem Besitzerwechsel in der zweiten Jahreshälfte 1805 wurde aus ökonomischen Gründen das gesamte Orchester entlassen, und schließlich brannte Anfang des Jahres 1806 das Gebäude aus.³⁰ Infolge dieser Ereignisse gliederte man das *Deutsche Theater* in die *Kaiserlichen Theater* ein, als deren Generaldirektor immer noch Naryžkin fungierte, der einst das Bläserquintett bei Hofe eingeführt hatte; der Fortbestand des *Deutschen Theaters* war gesichert, wobei zumindest für die Schauspieler bekannt ist, dass sie wieder angestellt wurden.³¹

Und die Orchestermitglieder, insbesondere Fuchs? Diese Frage klärt sich für seine Person im Zusammenhang mit seiner Mitgliedschaft und Direktionsstätigkeit in der 1802 gegründeten *St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft* (vgl. hierzu Abschnitt VI im vorliegenden Beitrag) dahingehend auf, als dass er im Orchester eines *Kaiserlichen Theaters* unterkam: 1805 wurde in den Statuten der Gesellschaft festgelegt, dass zukünftig nur noch Musiker der Orchester der *Kaiserlichen Theater* als Mitglieder der Gesellschaft aufgenommen werden sollten.³² Indem Fuchs auch noch fünf Jahre nach der Umstrukturierung des *Deutschen Theaters* als ‚Kammermusikus‘ betitelt wurde,³³ dürfte ein weiteres gewichtiges Indiz für eine Anstellung im Orchester eines *Kaiserlichen Theaters* – also beim Zaren letztendlich – vorliegen.³⁴ Sicherlich werden eingehende Forschungen in russischen Archiven einst belegen können, was gegenwärtig noch ins Reich der Spekulation

²⁸Vgl. Ernst Stöckl, *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen* (= Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas 5), Dülmen 1993, S. 101.

²⁹Vgl. Gerhard Giesemann, „Zur Geschichte des deutschen Theaters in St. Petersburg“, in: *Festschrift für Alfred Rammelmeyer*, hrsg. von Hans-Bernd Harder, München 1975, S. 55–84, hier: S. 66.

³⁰Ebd., S. 68 f.

³¹Ebd., S. 69.

³²Vgl. Stöckl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 28), S. 81.

³³Raguhn, Kirchenregister (wie Anm. 27).

³⁴Diese Titulatur, teilt das zeitgenössische musikalische Lexikon von Heinrich Christoph Koch mit, sei ausschließlich „der gewöhnliche Charakter der Mitglieder der Kapelle an großen Höfen“, s. Heinrich Christoph Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807, S. 196.

fallen muss, nämlich dass Fuchs ganz explizit in dem Orchester des Deutschen – ab 1806 Kaiserlichen – Theaters beschäftigt blieb.³⁵

II

1811 war Fuchs noch „Junggeselle“ gewesen,³⁶ in den Jahren danach dürften sich seine wirtschaftlichen Verhältnisse soweit gebessert haben, dass er sich verehelichen konnte. Seine Lebensgefährtin, die in den biografischen Darstellungen bislang völlig unerwähnt geblieben ist³⁷ – Luise Renate Passelberg – wurde am 24. November 1794 in Ingeris, Kreis Carskoe Selo (südöstlich von St. Petersburg), geboren.³⁸ Die Eheschließung, die womöglich in Ingeris stattgefunden haben mag, deren genaues Datum aber nicht mehr feststellbar sein dürfte, bildet mithin auch einen Beleg für den sozialen Status, den Fuchs inzwischen in seiner neuen Heimat genoss: Die Braut entstammte weit verzweigten Familien – Ascianus, Alopæus und Helsing – die in Südfinnland spätestens seit Ende des 16. Jahrhunderts Geistliche gestellt hatten, und deren berühmtester Ahnherr sicherlich Georg Alanus (1609–1664), Professor der Physik, Mathematik und Theologie an der Universität Turku, gewesen ist.³⁹ Direkt im St. Petersburger Gebiet hatte sich erst der Großvater, der Pfarrer Samuel Henrik Passelberg (1711–1768), ansässig gemacht. Ihre Eltern schließlich waren Gabriel Passelberg (1750–1805) – Ortsgeistlicher in Ingeris – und dessen Ehefrau Renate Charlotte Strandmann (1767–1797),

³⁵Die bislang einzige Monografie zum St. Petersburger *Deutschen Theater* im 19. Jahrhundert lässt Fuchs unerwähnt, vgl., Natalâ V. Gubkina, *Nemeckij muzykalnyj teatr v Peterburge v pervoj treti XIX veka* [Das Deutsche Musiktheater in St. Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts], Sankt-Peterburg 2003. Ebenso findet sich kein Hinweis auf Fuchs in Denis Lomtev, *Deutsches Musiktheater in Russland*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Lage-Hörste 2003.

³⁶Raguhn, Kirchenregister (wie Anm. 27).

³⁷In der Literatur wird auf sie als Ehefrau von Fuchs nicht eingegangen, vgl. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), so auch Stöckl, „Fuchs“ (wie Anm. 4) bzw. konnte bislang keine eindeutige Aussage getroffen werden, vgl. Preuschhof, „Mitteldeutsche“ (wie Anm. 5), S. 162. Erst ihr Sterbeeintrag im Kirchenregister St. Petri (St. Petersburg), Sterberegister Nr. 84/1875, hier wird sie als „Musikuswitwe“ tituiert, macht die eheliche Verbindung eindeutig.

³⁸St. Petersburg, Kirchenregister St. Petri, Sterberegister Nr. 84/1875, hier wird ein Alter von 80 Jahren, 7 Monaten und 26 Tagen angegeben (Kirchenregister für Ingeris existieren erst ab 1833).

³⁹Vgl. u. a. *Handlinger rörande finska kyrkan och presterskapet* [Dokumente im Zusammenhang mit finnischer Kirche und Klerus], Bd. 4, utg. Karl Gabriel Leinberg, Helsingfors 1900, S. 11.

die ebenfalls aus einer finnischen Pfarrersfamilie stammte.⁴⁰ Nach dem Tod ihrer Eltern im Alter von elf Jahren Vollwaise, war Luise Renate Passelberg sicherlich bei ihrer zahlreichen Verwandtschaft aufgewachsen.⁴¹

Die Familie Fuchs hatte sich vermutlich in der Gießervorstadt (Litejnaâ) – einer der Vorstädte St. Petersburgs am linken Ufer der Neva – niedergelassen, wo traditionell eine relativ große deutsche Gemeinde ansässig war; die genaue Adresse jedoch ist noch nicht festgestellt worden. Im etwas nördlich von St. Petersburg gelegenen Pargolovo mit dem berühmten Žuvalkovskij-Park verbrachte seit den 1830er Jahren eine stetig anwachsende Zahl von Bewohnern der Metropole die Sommermonate, vornehmlich auch die intellektuell-künstlerische Elite. Im zweiten des in drei Bezirke geteilten Pargolovo (unter der Hausnummer acht) besaß die Familie Fuchs noch in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein Sommerhaus.⁴² Dass die Verbindung (in der evangelischen St.-Petri-Kirche am Nevskij-Prospekt getaufte) Nachkommen hervorbrachte, lässt sich zwar anhand der noch vorhandenen Kirchenregister nicht nachweisen.⁴³ Neben der brieflichen Erwähnung eines sicherlich im zweiten Dezennium des 19. Jahrhunderts geborenen Sohnes (dessen Vorname noch nicht festgestellt ist) durch Fuchs selbst (vgl. Abschnitt VII im vorliegenden Beitrag) belegt die Todesanzeige für Luise Renate Fuchs, geborene Passelberg, den Fortbestand der Familie: Gestorben um 7 Uhr am Morgen des 26. Juli 1875 an „Schlagfluß“ im Alter von 80 Jahren in eben jenem Sommerhaus in Pargolovo und beigesetzt um ein Uhr Mittags des 29. Juli auf dem Smolensker Friedhof in St. Petersburg,⁴⁴ wird sie, wie die na-

⁴⁰Passelberg hatte von 1764 bis 1769 in Åbo [finn. Turku] studiert, dann ab 1770 in Viborg [russ. Vyborg] gepredigt und ab 1774 als Prediger und Lehrer in St. Petersburg gewirkt. 1781 hatte er die Pfarrstelle in Ingeris übernommen, wo er bis zu seinem Tode tätig blieb, vgl. u. a. Georg Luther, *Herdaminne för Ingermanland* [Hirtenbuch für Ingermanland], Bd. 2: De finska och svenska församlingarna och deras prästerskap 1704–1940 [Die finnischen und schwedischen Gemeinden und ihre Geistlichen] (= Skrifter/Svenska litteratursällskapet i Finland 620), Helsingfors 2000, S. 149, 207 und 320, zu Nr. 564.

⁴¹Ihr Onkel Karl Henrik Passelberg (1756–1814) war Pfarrer, vgl. ebd., S. 55, 128, 160, 225, 291, 313, 321 zu Nr. 566, und der Bruder Immanuel Passelberg (1786–1843) ebenfalls Pfarrer, vgl. ebd., S. 46, 144, 158, 235, 242 und 321 zu Nr. 565.

⁴²Vgl. *St. Petersburger Zeitung* (künftig: *SPZ*), Nr. 198, 29. Juli (10. August) 1875, S. 4.

⁴³Bei der Durchsicht der kirchlichen Taufregister des St. Petersburger Konsistoriums, zumindest von 1833 bis einschließlich 1837, wurde keine Kindestaufe für das Ehepaar Fuchs aufgefunden.

⁴⁴Vgl. *SPZ* (wie Anm. 42) und Preuschhof, „Mitteldeutsche“ (wie Anm. 5), S. 162.

mentlich ungenannten „Hinterbliebenen“ inserieren, „innigst betrauert von Kindern, Enkeln und Urenkeln“. ⁴⁵

III

An das *Deutsche Theater* in St. Petersburg war 1803 der aus Königsberg stammende Johann Heinrich Müller (1782–1826) als Dirigent berufen worden, hat aber diese Stelle, wenn überhaupt, nur sehr kurze Zeit inne gehabt. Ab etwa 1808 bis zu seinem Tode wirkte Müller als einer der hervorragendsten Lehrer der Musiktheorie in St. Petersburg. Ihm, der, wie es im Nachruf heißt, „theils auf die höhere Ausbildung schon ausgezeichnete Künstler oder Musikkenner und Musikliebhaber wesentlichen Einfluss hatte“, verdankte auch Leopold Fuchs – mutmaßlich zwischen 1808 und 1817 – seine musiktheoretische Ausbildung, mithin die Grundlage für all das also, was sein Lebenswerk ausmacht. ⁴⁶ Am *Deutschen Theater* mögen sich Fuchs und Müller dann auch begegnet sein, und ganz sicher war es diese Begegnung, die unbewusst einen Wendepunkt, hin zur eingehenderen theoretischen Beschäftigung mit Musik, einleitete: „Viele schöne Jahre von meiner Jugendzeit habe ich verloren“, schreibt Fuchs rückblickend, „weil ich nur bei den Künsteleien stehen blieb. Niemand war, der mich aus meinem Traume weckte, bis ich selbst – vielleicht zu spät – erwachte.“ ⁴⁷

Der Schüler trat noch vor Beginn der zwanziger Jahre in die Fußstapfen seines Lehrers: Bald genoss er seinerseits in den musikalischen Kreisen große Autorität und Beliebtheit: „Leopold Fuchs gilt als einer unser gelehrtesten Kontrapunktiker. Viele unserer besten Künstler und Dilettanten ver-

⁴⁵ *SPZ* (wie Anm. 42). Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es in St. Petersburg Träger des Namens „Fuchs“, vgl. Benedikt Böhm, *Wolkowo lutherischer Friedhof in Sankt Petersburg*, Bd. 3, St. Petersburg 2003, S. 93.

⁴⁶ „Nekrolog“, in: *AmZ* (wie Anm. 13), Nr. 17, 25. April 1827, Sp. 294–296, hier: Sp. 295. Etwa im Jahre 1808 hatte Müller seinerseits begonnen, Unterricht in Kompositionslehre zu geben (vgl. ebd., Sp. 295); und von Fuchs selbst erfahren wir, dass 1817 seine erste eigenständige Komposition entstand (vgl. dazu in Abschnitt VII im vorliegenden Beitrag).

⁴⁷ Leopold Fuchs, „Ueber das Klassische in der Musik“, in: *NZfM* (wie Anm. 25), Nr. 7, 22. Januar 1847, S. 25 ff., Nr. 8, 25. Januar 1847, S. 29 f., Nr. 9, 29. Januar 1847, S. 33 f., hier: Nr. 7, S. 26. Sehr deutlich wird der Einfluss Johann Heinrich Müllers am Beispiel der Beschäftigung von Seiten seines Schülers Fuchs mit Fuge und Doppelfuge und Streichquartetten, womit sich Müller gleichfalls eingehend auseinandergesetzt hat, vgl. Stöckl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 28), S. 120.

danken ihm ihre theoretische Ausbildung.“⁴⁸ Darüber hinaus wurde Fuchs den musikalisch gebildeten Zeitgenossen in seiner mitteldeutschen Heimat als „Künstler und Lehrer der höheren Zweige der Tonkunst“⁴⁹ bzw. „als Pfleger der edleren Kunst im engeren Cirkel, allgemein geschätzt als Lehrer des Satzes“, wie Robert Schumann (1810–1856) so treffend formulierte, durch sein Schaffen wohlbekannt.⁵⁰

Einer von Fuchs' wohl berühmtesten Schülern ist sicherlich Mihail Ivanovič Glinka (1804–1857) gewesen, der in seiner St. Petersburger Internatszeit zwischen 1817 und 1822 bei ihm Kompositionsstudien betrieb.⁵¹ Spätere Generationen haben Fuchs' Beitrag zur musikalischen Bildung Glinkas zum Teil schlichtweg unterschlagen.⁵² Inzwischen allerdings wird von einem nur sehr kurzlebigen und für Glinkas Entwicklung nicht nachhaltig bedeutsamen Kontakt zu Fuchs ausgegangen.⁵³

Aleksej Fëdorovič L'vov (1799–1870) – ab 1834 persönlicher Intendant des Zaren, ab 1836 Intendant der Hofmusik und ab 1837 Generaldirektor

⁴⁸ Modest Dmitrievič Rezvoj, „Istoričeskaâ oratoriâ: Pëtr Velikij“ [Historisches Oratorium: Peter der Große], in: *Severnaâ pčela* [Westliche Biene] (Sankt-Peterburg), Nr. 53, 9. März 1842, hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 40 f.

⁴⁹ *AmZ* (wie Anm. 13), Nr. 41, 12. Oktober 1831, Sp. 675–679, hier: Sp. 679.

⁵⁰ Robert Schumann, „Erster Quartett-Morgen“, in: *NZfM* (wie Anm. 25), Nr. 46, 8. Juni 1838, S. 181 f., hier: S. 182.

⁵¹ Der Komponist teilt diesbezüglich mit: „Ich erinnere mich sehr gut daran, daß ich einige Stunden bei Fuchs nahm, kann aber nicht mehr genau sagen, wann das war“, s. M[ihail] I[vanovič] Glinka, *Literaturnye proizvedeniâ i perepiska* [Literarische Werke und Korrespondenzen], t. 1, Moskva 1973, S. 222, hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 40, Anm. 1.

⁵² So heißt es über den Berliner Musiktheoretiker Siegfried Dehn (1799–1858) fälschlicherweise in einer neueren Publikation, jener wäre Glinkas *einzig* Kompositionslehrer gewesen, s. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1: Das 19. Jahrhundert, Laaber 1994, S. 76.

⁵³ „Glinka hat in seinen Erinnerungen Fuchs nur einmal erwähnt, und zwar, dass er bei ihm einige (also wenige) Stunden genommen hat [...] während er über andere seiner Lehrer viel ausführlicher schreibt“ – zu weiteren Lehrern, Charles Meyer, Franz Böhm und John Field vgl. Glinka, *Literaturnye proizvedeniâ* (wie Anm. 51), S. 218–220, 222, 226, 228, 230 und 236 f. „Darüber hinaus ist es überhaupt die einzige Erwähnung in allen erhaltenen Glinka-Dokumenten. Es gibt auch keine Studienarbeiten, welche von Kontakten Glinkas mit anderen Lehrern geblieben sind. Und aus allen diesen Gründen nennt man Fuchs unter den Glinka-Lehrern in der Regel nicht. Aber die Behauptung Glinkas, er habe einige Stunden bei Fuchs genommen, bestreitet auch niemand. Es ist also zu vermuten, dass Glinka sich zwar an Fuchs gewandt hat, doch haben sich ihre Kontakte aus irgendwelchen Gründen nicht weiterentwickeln können“ (freundliche Mitteilung von Dr. Daniil Petrov, Moskau).

der kaiserlichen Kirchenkapellen – genoss, so ist überliefert, seine musikalische Ausbildung bei Fuchs;⁵⁴ ebenso Anton Avgustovič Gerke (1812–1870), Klavierpädagoge, Gründer der *St. Petersburger Sinfonischen Gesellschaft* und Professor am *St. Petersburger Konservatorium*, seinerseits u. a. Lehrer von Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881).⁵⁵

Als weitere, im 19. Jahrhundert sehr bekannte Schüler von Fuchs können Teofil Matveevič Tolstoj (1810–1881), Musikkritiker, Sänger und Komponist,⁵⁶ und Modest Dmitrievič Rezvoj (1807–1853), der als Komponist, Violoncellist, Musikschriftsteller, Lexikograf und Maler in St. Petersburg wirkte, namhaft gemacht werden.⁵⁷

Der Komponist, Musikhistoriker, Kritiker und Journalist Georg Karl von Arnold (1811–1898) schließlich erlernte, wie Julius Ferdinand Georg Schubert in seinem musikalischen Konversationslexikon berichtet, 1838 „bei Joh. Leop. Fuchs [...] in acht Monaten den homophonen Satz und die Anfangsgründe des Contrapunkts, darauf componirte er eine russische Oper ‚die Zigeunerin‘“. ⁵⁸ Arnold selbst allerdings gibt das Jahr 1835 als Datum ihrer Bekanntschaft und mithin der Schülerschaft bei Fuchs an.⁵⁹

Jener Schüler überlieferte auch das Äußere seines damals zweiundfünfzigjährigen Lehrers, von dem sich kein Portrait erhalten zu haben scheint:

Mittelgroß, hager, mit einem frischen Gesicht vom österreichischen Typ, das sehr gütig war, und etwas pedantisch, äußerliches Merkmal eines jedweden deutschen Gelehrten. Sein volles, glatt gekämmtes

⁵⁴Vgl. Carolyn C. Dunlop, *The Russian Court Chapel Choir 1796–1917* (= Music archive publications, Series F, 1), Singapore 2000, p. 15. Fuchs selbst geht in einem Brief an Robert Schumann vom 17. Juni 1836 weder auf eine eventuelle Schülerschaft des „Oberst“ L'vov ein, noch wird implizit überhaupt eine persönliche Bekanntschaft deutlich, dazu s. Korespondencja Schumanna, Briefhandschriften in der Biblioteka Jagiellońska Kraków, Nr. 401. Dieser Brief wird zukünftig im Rahmen der Schumann-Briefedition auch gedruckt zugänglich sein.

⁵⁵Auf den Umstand, dass Gerke durch Fuchs „in der Composition“ unterrichtet worden sei, verweist eine zeitgenössische Quelle, s. *NZfM* (wie Anm. 25), Nr. 25, vom 26. September 1837, S. 100. Der jüngeren Forschung hingegen ist die Ausbildung Gerkes durch Fuchs unbekannt, vgl. dazu Koch, „Deutsche Musiker“ (wie Anm. 6), S. 354.

⁵⁶Vgl. Stöckl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 28), S. 59.

⁵⁷Vgl. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 42, Anm. 3.

⁵⁸Julius Ferdinand Georg Schubert, *Kleines musikalisches Conversations-Lexikon*, Leipzig 1873, S. 22.

⁵⁹Arnol'd, *Vospominaniâ* (wie Anm. 7), S. 108 f., hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 40.

Haar und der Backenbart waren ziemlich grau; in seinen graublauen Augen leuchteten Leben und Humor, und seine hohe Stirn mit den wenigen, aber tiefen Falten, zeugte von einer langjährigen Geistesarbeit.⁶⁰

Rastlos tätig scheint der Petersburger Pädagoge gewesen zu sein, der sich offenbar über mangelnde Nachfrage nicht beklagen konnte. Dies legt zumindest ein Bericht nahe, welcher zugleich Einblick in die konzentriert-arbeitsame Atmosphäre im Hause Fuchs gewährt, in dem aber auch die Empathie des Lehrers für seine Schüler und die Musik aufleuchtet: „Als ich klingelte“, schildert Georg Karl von Arnold seine erste Begegnung mit Fuchs,

machte zufällig er selbst die Tür auf, und er fragte sofort, als ich eintrat, bevor ich meinen Mantel abgelegt hatte: ‚Sie wünschen?‘ Auf meine Antwort, dass ich bei ihm Musiktheorie studieren möchte, verkündete er kurz und entschlossen, dass leider bei ihm schon alle Stunden besetzt seien und er keine freie Zeit habe. Seine Antwort brachte mich fast zum Weinen, und ich murmelte aufgeregt: ‚Ich dachte ... mein Vater sagte ... , Herr Behling ...‘ ‚Ach! Ich erinnere mich! Ich weiß!‘, sagte Iwan Iwanowitsch plötzlich in einem ganz anderen Ton – ‚Waren das nicht Ihre Werke, die man mir aus Cherson geschickt hatte?‘ – (Ich nickte.) – ‚Das ist etwas anderes! Schreiben Sie mir ihre Adresse in dieses Buch‘ – er zeigte auf den Tisch am Fenster – ‚ich werde Zeit finden, ich finde bestimmt Zeit, ich muss nur erst überlegen; ich schicke Ihnen nächste Woche einen Brief. Doch jetzt entschuldigen Sie mich – mich erwartet drüben ein Schüler.‘ Mit diesen Worten brachte er mich zur Tür. In einigen Tagen war alles erledigt: Herr Fuchs gab mir dreimal pro Woche Unterricht für den halben üblichen Preis. Dazu kam noch, dass eine von diesen Stunden auf seine Nachmittagsschlafstunde fiel, die er für mich opferte, und an diesem Tag musste ich bei ihm zu Mittag essen.⁶¹

Wie Fuchs seine Schüler zu unterrichten pflegte, seine *Ansichten über die musikalische Bildung junger Künstler*, legt er komprimiert in einem kurzen Auf-

⁶⁰Arnol'd, *Vospominaniâ* (wie Anm. 7), S. 108 f., hier zit. n. Denis G. Lomtev, *Deutsche Musiker in Russland. Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien* (= Edition IME, Reihe 1, Schriften, Bd. 6), Sinzig 2002, S. 66. Zu einer im Wortlaut etwas abweichenden Übersetzung ins Deutsche vgl. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 40.

⁶¹Arnol'd, *Vospominaniâ* (wie Anm. 7), S. 108 f., hier zit. n. Lomtev, *Deutsche Musiker* (wie Anm. 60), S. 66 f. Zu einer im Detail abweichenden Übersetzung vgl. Denis Lomtev, *Die Deutschen in der russischen Musikwissenschaft*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Lage 2008, S. 149 f.

satz mit eben jenem Titel dar, der in Mitteldeutschland⁶² und auch in den Niederlanden Verbreitung fand.⁶³ Das Programm mit der ihm gebotenen Ausführlichkeit zu betrachten, muss in einem größeren als hier möglichen Rahmen geschehen; deshalb kann und soll es nur kurz angerissen werden. Vor den Beginn der Beschäftigung mit Musik an sich steht für Fuchs die Ethik, indem er ‚Kunstsinn‘ anstelle von ‚Gewinnsucht‘ fordert, und daraus die Grenzen ableitet, in welchen sich wahre Virtuosen zu bewegen haben: Sie sollten „ihre Studien mit Ueberlegung und planmäßig gemacht [haben], daß sie auf einen guten Grund gebaut. Die Kunst war ihnen immer werth, denn sie blieben in den Schranken, über welche der wahre Künstler nicht hinaus kann.“⁶⁴ Die gesamte Ausbildung orientiere sich am Schüler, am Kind: Langsam könne vom zehnten bis zum zwanzigsten Lebensjahr die Zahl der täglichen Übungsstunden gesteigert werden, allerdings auf höchstens vier Übungsstunden täglich. Ab dem vierzehnten oder fünfzehnten Lebensjahr wäre täglich eine parallele Beschäftigung „theils mit der Composition, wie auch mit musikalischer Lectüre (vorzugsweise Beurtheilungen von verschiedenartigen Compositionen)“, angebracht.⁶⁵ An erster Stelle stehe die Gesundheit des Schülers, des Kindes, das nicht in zu frühem Alter, nicht zu übermäßig und ohne Beeinträchtigung der physischen und psychischen Entwicklung gefordert und gefördert werden sollte; Übereifer aus eigenem Ehrgeiz heraus sei genauso schädlich wie die Überlastung durch Lehrer und Eltern. Wenn ab dem fünfzehnten Lebensjahr auch langsam eine Gewöhnung an einen größeren Zuhörerkreis, an das spätere Publikum, erfolgen sollte, „muß diese Art Uebung nicht so weit gehen, daß man den angehenden Künstler in seinen Uebungen unterbricht, mit ihm Europa durchzieht, um ihn als Wunderkind hören zu lassen“ – wohl eine Spitze gegen den Vater des von Fuchs verehrten Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791).⁶⁶ Demnach sei nicht nur die mangelnde Beachtung der physischen und psychischen Entwicklung des Schülers für Fuchs eine wesentliche Gefährdung, sondern auch

⁶²Vgl. Leopold Fuchs, „Ansichten über die musikalische Bildung junger Künstler“, in: *NZfM* (wie Anm. 25), Nr. 37, 7. Mai 1839, S. 145 f., Nr. 38, 10. Mai 1839, S. 149–151.

⁶³Vgl. „Gedachten over de muzikale vorming van jonge kunstenaars: Het Hoogduitsch van Leopold Fuchs vrij gevolgd. Voorrede“ [Gedanken über die Musikausbildung von jungen Künstlern], in: *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift*, Nr. 1, 15. August 1839, S. 3 f.

⁶⁴Fuchs, „Ansichten“ (wie Anm. 62), Nr. 37, S. 145.

⁶⁵Ebd., Nr. 38, S. 149.

⁶⁶Ebd.

die der technischen und sozialen Fähigkeiten. Mit fatalen Folgen für den Schüler:

Sein Gefühl wird erstickt, er wird unempfindlich für alles Schöne, für Freundschaft und Anhänglichkeit an seinen Nebenmenschen. Er wird Egoist. Die Welt mit all ihren Freuden existiert für ihn nicht. Er lebt nur in seiner eigenen Welt, d. h. auf dem kleinen Platze am Clavier. Nimmt man ihn von da weg und führt ihn in die Gesellschaft, so ist er unbrauchbar. Er spricht nur gern von seinem Ueben, und am angenehmsten ist ihm, wenn man ihn fragt, wie viel Stunden er täglich übt.⁶⁷

So erweist sich auch der Anspruch an die Übungsstücke diesem pädagogischen Leitgedanken untergeordnet, wenn Fuchs „Einheit, aber auch Verschiedenheit“ als Auswahlkriterium zu Grunde legt, weshalb er beispielsweise Etüden verwirft.⁶⁸ Über Fuchs berichten seine Schüler, er sei „bei all seiner Gelehrsamkeit [...] ein erklärter Feind jeglicher scholastischer Pedanterie“ gewesen.⁶⁹ Sein pädagogisches Programm unterstreicht dies eindrücklich, indem es – in seiner Forderung nach Ausgewogenheit und Ganzheitlichkeit, Vermeidung von Einseitigkeit, zuerst den Menschen, dann den Schüler und künftigen Virtuosen erfassend – einen tiefen Humanismus atmet:

Bleibe nur gesund, und für die Gesellschaft ein angenehmer und brauchbarer Mensch; denn eine geschickte, aber schon halbtotde Maschine ist doch gewiß kein angenehmer Anblick. Werde aber guter Musiker, suche nur den Grad von Mechanik zu erlangen, daß du ein gutes Musikstück mit Reinheit, Präcision und Geist vortragen kannst.⁷⁰

Die Wurzeln dieses humanistischen Programms mit ganzheitlichem Ansatz dürften einerseits in der Pädagogik Johann Heinrich Pestalozzis (1746–1827), andererseits noch weitaus stärker im Philanthropismus Johann Bernd Basedows (1724–1790) – der durch die Philosophie Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) geprägt worden ist – zu suchen sein; dabei darf nicht unbeachtet bleiben, dass Basedow, der sich in seinem ‚Elementarwerk‘ als Erster mit dem Erlernen von Musik auseinandersetzte, seine pädagogischen Ansichten zwischen 1774 und 1776 im bis 1793 bestehenden Dessauer Phil-

⁶⁷Ebd., S. 150.

⁶⁸Ebd.

⁶⁹Rezvoj, „Istoričeskaâ oratoriâ“ (wie Anm. 48), hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 40 f.

⁷⁰Fuchs, „Ansichten“ (wie Anm. 62), Nr. 38, S. 150.

anthropin mit nachhaltiger Wirkung für den gesamten deutschsprachigen Raum umgesetzt hatte – in enger Zusammenarbeit mit den Musikern der Dessauer Hofkapelle. Am Dessauer Philanthropin hatte auch Ernst Christian Trapp (1745–1818) unterrichtet, der 1779 in Halle den ersten deutschen Lehrstuhl für Pädagogik übernahm und dort den Philanthropismus fortführte. Mit Pestalozzi stand er jahrelang in Verbindung, rezensierte die Schriften des Schweizer und zeigte sich überaus aufgeschlossen für dessen Pädagogik. Trapps Kollege wurde gleichfalls ab 1779 – als erster deutscher Universitätsmusikdirektor – Daniel Gottlob Türk (1750–1813), der, wen wundert es, vor allem musikpädagogisch seinen Nachruhm begründete. Einer seiner Schüler wiederum war Johann Heinrich Müller, später Fuchs' Lehrer. Fuchs selbst, und darin liegt das Wegweisende seines musikpädagogischen Programms, scheint versucht zu haben, den rational-aufklärerischen Zugang zur Musik mit einem emotional-romantischen (also die musikpädagogischen Tendenzen des 18. mit denen des 19. Jahrhunderts) zu harmonisieren.⁷¹ Dass Fuchs in seiner musikpädagogischen Tätigkeit institutionell eingebunden gewesen ist, kann für sein mutmaßliches Wirken in der St. Petersburger St.-Petri-Schule, worauf ein Stammbucheintrag aus dem Jahre 1822 hinweist,⁷² anhand der Originalquelle bzw. einschlägiger Literatur gegenwärtig nicht belegt werden.⁷³ Spekulativ bleibt eine vorgebliche Anstellung von Fuchs als Klavier-

⁷¹Dazu vgl. Eckhard Nolte, *Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Theorie musikalischen Lernens und Lehrens in der Schule* (= Beiträge zur Musikpädagogik 2), München usw. 1982, S. 110 f.

⁷²Zum Eintrag eines „L. Fuchs“, seines Zeichens „Lehrer“, im Stammbuch des Alexander Amburger (1809 bis 1865) s. Erik Amburger, *Deutsche in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Rußlands. Die Familie Amburger in St. Petersburg 1770–1920* (= Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München, Reihe Geschichte 54), Wiesbaden 1986, S. 64, Anm. 181.

⁷³Das Stammbuch konnte im Rahmen dieses Aufsatzes nicht ausfindig gemacht werden. Es befindet sich weder im Forschungsarchiv Prof. Dr. Erik Amburger (Osteuropa-Institut, Universität Regensburg, freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Hermann Beyer-Thoma, vom 27. Februar 2012), noch im Besitz der Familie (freundliche Mitteilung von Frau Amburger, Heuchelheim, vom 27. Februar 2012) bzw. im Privatnachlass Prof. Dr. Erik Amburger (vgl. Amburger-Schottländer-Dokumente, in: Zentralstelle für Personen- und Familiengeschichte, Frankfurt/Main, freundliche Mitteilung von Herrn Andreas Belleren, vom 1. März 2012). Hinsichtlich einschlägiger Literatur zur Geschichte der St.-Petri-Schule, in der Fuchs nicht namentlich genannt wird, vgl. *Zur Geschichte der St. Petri-Schule in St. Petersburg*, St. Petersburg 1887, Teil 2: Das Lehrpersonal der St. Petri-Schule von ihrem ersten Beginn bis zur Gegenwart (1710–1887), mit biographischen Notizen, zsgest. von Julius Iwersen, jüngst: *St. Petrischule. škola, čto na Nevskom prospekte za kirchoj; starejšaja škola Sankt-Peterburga. 1709–2005* [Die St.

lehrer am Moskauer *Kaiserlichen Erziehungshaus* in 1830er Jahren.⁷⁴ Dieser Umstand ist zwar noch in jüngster Forschungsliteratur kolportiert worden,⁷⁵ ließ sich bislang jedoch durch Quellen nicht bestätigen.⁷⁶

IV

Nach Aneignung der russischen Sprache, was ihn als Angehörigen gebildeter Kreise der deutschen Gemeinschaft in St. Petersburg auszeichnete,⁷⁷ scheint sich der durch Johann Heinrich Müller musiktheoretisch gerüstete Fuchs frühzeitig mit den musikalischen Traditionen seiner Wahlheimat auseinandergesetzt zu haben. Bekannt ist, dass er den russischen Komponisten und Zensor der geistlichen Musik, Dmitrij Bortnânskij (1751–1825), wegen seiner Kirchenmusik (Altargesang) sehr schätzte.⁷⁸ Nachdem Bortnânskij zwei Konzerte seines Lehrers, des Italieners Baldassare Galuppi (1706–1785), der ab 1765 drei Jahre in St. Petersburg als Hofkapellmeister tätig gewesen war, ediert hatte, erschienen die beiden Konzerte unter den Titeln *Uslyšit tâ Gospod*⁷⁹ und *Gotovo [!] serce [!] moe*⁸⁰ im Jahre 1816 in St. Petersburg. Herausgegeben wurden sie von Fuchs, weshalb er in die Forschung auch als „Russian music publisher“ Eingang gefunden hat.⁸¹

Petrishule. Schule am Nevskij prospekt hinter der Kirche. Älteste Schule St. Petersburgs. 1709–2005], gg. Vladimir Vladimirovič Smirnov, Sankt-Peterburg 2006.

⁷⁴Vgl. *Sbornik Imperatorskogo russkogo istoričeskogo obščestva* [Lexikon der Kaiserlichen russischen historischen Gesellschaft], Bd. 62, Sankt-Peterburg 1888, S. 763.

⁷⁵Dazu vgl. Lomtev, *Musikwissenschaft* (wie Anm. 61), S. 61.

⁷⁶So schon das Fazit bei Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 43, Anm. 19.

⁷⁷Vgl. Natalija Juchněva, „Die Deutschen in einer polyethnischen Stadt. St. Petersburg vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis 1914“, in: *Nordost-Archiv. Zeitschrift für Regionalgeschichte*, NF, Bd. 3, Heft 1 (1994): Deutsche in St. Petersburg und Moskau vom 18. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, S. 7–27, hier: S. 17 f.: „In den höheren sozialen Schichten waren die Deutschen zweisprachig, sie beherrschten sowohl das Russische als auch das Deutsche gut“ – noch 1874 beispielsweise war es durchaus nicht ungewöhnlich, dass deutsche Einwohner St. Petersburgs kein Wort Russisch sprechen konnten.

⁷⁸Fuchs habe in seinen Publikationen hinsichtlich der Kirchenmusik stets „Bortnânskij’s Werke [...] als die besten der Art gerühmt [...] auch [...] mehre, meist vierstimmige, sehr einfache und schöne Proben mitgetheilt“ wie Fink, „Practische Anleitung“ (wie Anm. 13), Sp. 601, bestätigt.

⁷⁹Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot 2006, p. XIII.

⁸⁰Ebd., p. XV.

⁸¹Ebd., p. 86. Auf p. 372 stellt die Autorin klar, dass es sich um „Johann Leopold Fuchs“ handelt.

Der Mangel an russischsprachiger theoretischer Lektüre muss Fuchs alsbald sehr deutlich geworden sein. Eine Reihe Lernender hatte – wie es einer von ihnen berichtet – im Unterricht bei Fuchs die Möglichkeit wahrgenommen, sich

von der Überlegenheit seiner Lehrmethode zu überzeugen. Viele seiner Freunde, die derselben Meinung sind, überredeten ihn, den Nutzen dieser Methode durch die Herausgabe eines seinem System entsprechenden theoretischen Werkes in einem größeren Kreis zu verbreiten. [...] da er einen großen Teil seines Lebens in Russland verbracht hat, wollte er, aus Dankbarkeit, vor allem den russischen Künstlern Gutes tun. Deshalb beabsichtigte er, das Werk in russischer Sprache herauszugeben.⁸²

Grundideen, von denen sich Fuchs bei der Ausarbeitung seines Werks leiten ließ, waren nicht „Verbesserungen im Wissenschaftlichen der Tonkunst, sondern zu einer möglichst kurzen und deutlichen Anweisung zweckdienliche Beispiele zu liefern, damit die Regeln der Grammatik gleich von den Schülern angewendet werden können“; es sollte letztlich „eine Vorschule zur Erlernung der Composition seyn, wodurch das Studium größerer Werke“ erleichtert würde.⁸³

In die Schwierigkeiten im Vorfeld der Herausgabe, weil er damals „in der musikalischen Welt keinen Namen“ hatte, gewährt uns Fuchs vermittelt eines Briefes an Robert Schumann (1810–1856) vom 17. Juni 1836 Einblick; demnach hatte er das Manuskript nach Leipzig geschickt – allein: „Es wurde dort nicht angenommen.“⁸⁴ Der seit 1825 regierende Zar Nikolaj I. (1796–1855) übernahm schließlich die Druckkosten sowohl für die russische als auch die deutsche Ausgabe der ersten Publikation von Fuchs; dem Bekanntheitsgrad des Autors und dem für die heimische Musikkultur erkannten „besondern geschichtlichen Werth“ verdankte das Werk offensichtlich eine Unterstützung von solch hoher Stelle⁸⁵ – jedoch erst nach einer „Prüfung“, die von „Sachkennern“ vorgenommen worden war, wie Fuchs ergäntzt.⁸⁶ Im

⁸²Vgl., Modest Dmitrievič Rezvoj, *Praktičeskoe rukovodstvo k sočineniū muzyki* [...] [Praktische Anleitung zur Komposition], Sankt-Peterburg 1830, S. 3. Fuchs hat sich später laut Natanson, *Prošloe* (wie Anm. 5), S. 273 f., in einem Autografen in diesem Sinne geäußert; hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), 42, Anm. 13.

⁸³Fink, „Practische Anleitung“ (wie Anm. 13), Sp. 598.

⁸⁴Korespondencja Schumanna, Nr. 401 (wie Anm. 54).

⁸⁵Fink, „Practische Anleitung“ (wie Anm. 13), Sp. 598.

⁸⁶Korespondencja Schumanna, Nr. 401 (wie Anm. 54).

allgemeinen Bewusstsein galt es als das erste, speziell für Russen verfasste musiktheoretische Lehrbuch überhaupt: Arnold, der schon erwähnte Schüler von Fuchs, sollte seine spätere *Kurze Anleitung zum Studium der Kompositionsregeln* (1841) ganz ausdrücklich „L. I. Fuchs, dem Autor des ersten in Russland veröffentlichten Werks über Komposition“ widmen.⁸⁷ Nicht durchgesetzt hatten sich aus jeweils verschiedenen Gründen ähnliche Versuche, namentlich das 1679 erschienene Werk des Nikolaj Dileckij (1630–1681)⁸⁸ und die *Musiktheorie* von Gustav Adolf Heß de Calvé (1784–1838) aus dem Jahr 1818.⁸⁹

Zur Veröffentlichung hatte Fuchs die in St. Petersburg 1815 gegründete Druckerei des aus Leipzig eingewanderten Karl Kray (1773–1832) herangezogen, dessen Produktion französische, russische, polnische und deutsche Titel umfasste, und der außerdem eine Buchhandlung und Leihbibliothek führte; hier erschien in der ersten Jahreshälfte 1830 die *Practische Anleitung zur Composition, sowohl zum Selbstunterrichte, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besondern Anweisung für Componisten des russischen Kirchengesanges, verbunden mit zwey Notenheften, von denen das erste Beispiele und Aufgaben, und das zweyte die Lösung aller Aufgaben enthält*; käuflich zu erwerben war das Werk bei den Musikalienhändlern Johann Cornelius Paez (Petz) in St. Petersburg und Paul Lehnhold in Moskau.⁹⁰

Es wurde sowohl von der russischen als auch der deutschen Kritik unmittelbar und sehr wohlwollend aufgenommen: Der St. Petersburger angesehene Kritiker Dmitrij Ū. Strujskij (1806–1856), der unter dem Pseudonym „Tri-

⁸⁷G[eorg] K[arl] Arnol`d, *Kratkoe rukovodstvo k izuženiü pravil kompozicii* [Kurze Anleitung zum Erlernen der Komposition], Sankt-Peterburg 1841, hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 42.

⁸⁸Das Lehrbuch befasste sich mit dem Partesgesang (polyphon-harmonischer Stil des mehrstimmigen russischen Kirchengesangs), Neuausgabe vgl. Nikolaj Dileckij, *Ideâ grammatiki muzykal`noj* [Idee der musikalischen Grammatik] (= Pamâtniki russkogo muzykal`nogo iskusstva vypusk 7), Moskva 1979.

⁸⁹Die im Deutschen durchaus populäre Abhandlung war nach dem deutschen Manuskript von Razumnik T. Gonoriskij (1791–1819) ins Russische übertragen worden. Jedoch: „Die dabei vom Übersetzer geprägte russische Musikterminologie erwies sich in der Folgezeit als nicht lebensfähig“, s. Stöckl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 28), S. 58.

⁹⁰Titel zit. n. Fink, „Practische Anleitung“ (wie Anm. 13), Sp. 597; zu einer etwas abweichenden Wiedergabe des Titels vgl. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 41. In deutschen Bibliotheken hat sich die Ausgabe offenbar nicht erhalten; ein Exemplar befindet sich jedoch in der Universitätsbibliothek Helsinki (Signatur: H 106. I. 18).

lunnyj“ schrieb, verfasste im Oktober 1830 eine positive Rezension.⁹¹ In Leipzig hingegen stellte es der Komponist und Dichter Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846), der seit 1827 die *Allgemeine musikalische Zeitung* leitete, schon im September 1830 seinen Lesern vor; abgesehen von einigen Anmerkungen zu fachlichen Verbesserungen konnte er seine Ausführungen mit der „freudigen Versicherung“ beschließen, „dass dieses Werk für Viele unter uns zweckdienlich, für Russland aber von bedeutendem Nutzen seyn werde“.⁹² – Welch bleibenden Eindruck Fuchs hinterlassen hatte, scheint an dem Umstand ablesbar, dass einige Jahre später Gustav Schillings (1803–1881) in Stuttgart herausgegebenes lexikalisches Werk, an dem Fink mitarbeitete, Fuchs unter den derzeit „gute[n] Lehrer[n]“ in St. Petersburg als einzigen namentlich erwähnte.⁹³

Ins Russische wurde das deutsche Manuskript von einem Schüler des Verfassers übersetzt,⁹⁴ des ebenfalls bereits erwähnten Modest Dmitrievič Rezvoj – im Druck allerdings namentlich nicht genannt. Er bereicherte die Ausgabe durch ein Vorwort, worin er sich mit der russischen musiktheoretischen Terminologie befasste.⁹⁵ Kein Geringerer als Vladimir Fëdorovič Odoevskij (1803–1869) – der als Dichter, Philosoph, Soziologe, Pädagoge und Musiker zum Kreis der bedeutenden russischen Romantiker gehörte – kleidete die Leistung von Rezvojs Übertragung in treffende Worte:

Herr Rezvyi ist nicht nur ein ausgezeichnete Musikkenner und begabter Schriftsteller, [. . .] sondern er prägte in seiner Übersetzung des ‚Generalbasses‘ von L. Fuchs auch erstmals die russische musikalische Terminologie – eine schwierige Aufgabe, die er glücklich gelöst hat, wofür ihm allgemeine Anerkennung gebührt. Seine Arbeit erforderte neben der Kenntnis beider Sprachen die tiefgründige Beherrschung der Musik als Wissenschaft und Kunst. Wenn heute der Musikunterricht in russischer Sprache möglich ist, wenn nun jedermann über Musik schreiben kann, ohne auf Schritt und Tritt auf Schwierigkeiten

⁹¹Vgl. Trilunnyj, „Praktičeskoe rukovodstvo k sočineniū muzyki, izložennoe L. Fuksom“ [Praktische Anleitung zur Komposition, dargelegt von L. Fuchs], in: *Literaturnnaâ gazeta* (Sankt-Peterburg), Nr. 61, 28. Oktober 1830.

⁹²Vgl. Fink, „Practische Anleitung“ (wie Anm. 13), Sp. 601 f.

⁹³Gustav Schilling, *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 99 f.

⁹⁴Vgl. Fink, „Practische Anleitung“ (wie Anm. 13), Sp. 598.

⁹⁵Vgl. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 41 f.

zu stoßen, so verdanken wir dies einzig und allein der verdienstvollen Leistung des Herrn Rezvyi.⁹⁶

Vierzehn Jahre nach der ersten Ausgabe erschien das Werk von Fuchs, in einer durchgreifenden Umarbeitung und neuen Übersetzung – vorgenommen von Arnold – zweisprachig, auf Russisch und Deutsch.⁹⁷ Für 7 Rubel oder 7 Thaler konnte man die *Neue Lehrmethode der Musikalischen Komposition, mit besonderer Rücksicht auf die praktische Anwendung der gegebenen Regeln. Nebst einem Anhang, enthaltend eine gedrängte Feststellung der Hauptregeln zum doppelten Contrapunkt, Kanon und Fuge, nebst Beispielen und Aufgaben* bei Paul Lehnhold in Moskau und „in der Musikalien Handlung von Th. Stellowsky [Fëdor Timofeevič Stellovskij] vormals F. Paez“ in St. Petersburg, Große Moskoi Nr. 116 erwerben; ein von Fuchs signiertes Exemplar befindet sich zudem in den Beständen der Staatsbibliothek Berlin.⁹⁸

In der Einleitung konstatierte der Verfasser: „Die Umarbeitung ist, von der ersten Ausgabe, welche 1830 erschien, so verschieden, dass sie fast wie ein neues Werk betrachtet werden kann.“⁹⁹ Wie diese zweite Ausgabe verdeutlicht, sind die Adressaten des Werkes angehende Komponisten, mit bereits vorhandenen Grundkenntnissen in Musiktheorie und auf dem Klavier; eine künstlerische Berufung, die umfassende Unterstützung verdiene, äußere sich im „Drang zum Selbstschaffen, ohne dazu genau die Regeln zu kennen“.¹⁰⁰ Die Ganzheitlichkeit des an anderer Stelle formulierten (dazu vgl. Abschnitt III im vorliegenden Beitrag) pädagogischen Programms von Fuchs schlägt

⁹⁶V[ladimir] Odoevskij, „Pismo v redakciû“ [Brief an die Redaktion], in: *Literaturnaâ gazeta* (Sankt-Peterburg), Nr. 10, 15. März 1845, hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 42.

⁹⁷Der russischsprachige Titel lautet: *Novaâ metoda soderašaâ glavnyâ pravila muzykalnoj kompozicii i rukovodstvo k praktičeskomu primëneniû ich: s kratkim izloeniem osnovnij dvojnago kontrapunkta, kanona i fugi s primërami i upražneniâmi*.

⁹⁸Das Werk befindet sich in der Russischen Staatsbibliothek Moskau (RISM-Bibliothekssigle RUS-Mrg, Musikabteilung, Signatur: MZ R-1/428) und in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums (RISM-Bibliothekssigle und künftig: RUS-Mk, Rara-Abteilung, Signatur: E-8523); in deutschen Bibliotheken kann es in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (RISM-Bibliothekssigle und künftig: D-B, Signatur: DMS 22836) sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München (RISM-Bibliothekssigle D-Mbs, Signatur: 4 Mus. th. 2125) nachgewiesen werden. Zu den deutsch- und russischsprachigen Titelblättern vgl. den Faksimileabdruck in Weißmann, „Klassiker“ (wie Anm. 4), S. 193, Abb. 1 und 2.

⁹⁹Hier zit. n. Exemplar in D-B (wie Anm. 98), S. 6.

¹⁰⁰Ebd., S. 1.

sich auch hier nieder. Ganz deutlich ist der stete Bezug zum Leben, zu einer musikalischen Praxis also, die der (durch unbedingtes Befolgen der systematischen Anleitung) mündig gewordene Schüler sich empirisch erschließt:

Alle Regeln sind gegeben, und da diese nicht bloß gelesen, sondern auch gleich praktisch in Anwendung gebracht werden, so kann der Lernende – nachdem er alle Aufgaben ausgearbeitet [hat] – auch versichert sein, dass er das, was hier gelehrt, auch wirklich theoretisch und praktisch erlernt habe [...] Alle Erklärungen müssen ohne viel Nebenbemerkungen, schlicht und kurz, aber deutlich vorgetragen werden [...] Selbst bei den ausführlichsten Erklärungen zu gewissen Gegenständen bleibt doch ein großer Teil übrig, der nur durch praktische Übung und Erfahrung erlernt werden kann.¹⁰¹

Ein gewichtiger Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Ausgabe besteht in der Platzierung des Notenmaterials: Nachdem sich der Abdruck in zwei separaten Heften für den Unterricht als ungeeignet erwiesen hatte, wurden in der zweiten Ausgabe die Beispiele und Aufgaben direkt in den Text integriert und nur zu einigen Aufgaben die Lösungen ans Buchende verlegt.¹⁰²

Nach dem Bucherfolg des Jahres 1830 hatte sich Fuchs erneut publizistisch betätigt; Frucht seiner Aktivitäten war die 1834 erschienene *Anweisung für junge angehende Lehrer und Lehrerinnen, den ersten Unterricht auf dem Piano-Forte in einer stufenweisen Folge zu ertheilen, nebst den dazugehörigen Übungsstücken und besonderen Beispielen, um die Hauptregeln des Fingersatzes durch praktische Anwendung zu erlernen*.¹⁰³ Ganz den Ansprüchen eines wohl weiten, mehrsprachigen Interessentenkreises entsprechend, erfolgten, durch allerdings unbekannte Übersetzer, neben der deutschen auch französische und russische Herausgaben.¹⁰⁴

Um Verbreitung und nutzbringenden Einsatz seiner Werke (sicherlich nicht nur aus künstlerischen, sondern auch aus finanziellen Erwägungen

¹⁰¹Ebd.

¹⁰²Dazu und auch zum Abdruck eines Notenbeispiels vgl. Lomtev, *Musikwissenschaft* (wie Anm. 61), S. 62.

¹⁰³Titel zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 43. Das Werk ist in deutschen Bibliotheken nicht vorhanden; es befindet sich jedoch in RUS-Mk (wie Anm. 98, Rara-Abteilung, Signatur: II/4938; das Notenheft mit den Übungsstücken: E-236 und Inventarnummer 81, 1).

¹⁰⁴Vgl. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 43, auch ebd., Anm. 17. Das Erscheinen des Werks wurde zudem durch eine Anzeige bekannt gegeben, vgl. *Servernaâ pčela* (Sankt-Peterburg), Nr. 31, 10. Februar 1844.

heraus) kümmerte sich der Verfasser ebenfalls unermüdlich: Im mehrfach erwähnten Brief an Schumann vom Juni 1836 teilt Fuchs mit, dass die 1830 vom Zaren finanzierte Auflage seiner Erstlingspublikation „vergriffen“ sei und er eine „Anfrage um 20 Exemplare, die er diese[r] Tage vom Noten-händler in Moskwa bekam, nicht mehr befriedigen“ könne.¹⁰⁵

Sein 1834 erschienenes Lehrbuch war bereits im altehrwürdigen *St. Petersburger Erziehungshaus* – wo der auch „Ton= und Tanzkunst“ beinhaltende Unterricht im Alter von sieben Jahren begann¹⁰⁶ – angenommen worden, und zwar „für diejenigen Zöglinge [...], die sich dem Klavierunterricht widmen.“¹⁰⁷ Überdies wandte sich Fuchs auch an die Leitung des *Moskauer Erziehungshauses*, um dort Gleiches zu erwirken. In seinem Gesuch führte Fuchs aus: Die Musikklassen der *St. Petersburger* und *Moskauer Erziehungshäuser*

betreiben gründliche musikalische Studien bei guten, erfahrenen und für dieses Fach eigens angestellten Lehrern und erreichen in ihrer Praxis sogar einen ziemlich hohen Grad an Vollkommenheit. Trotzdem aber müssen sie nach ihrer Ausbildung noch einige Jahre studieren, um ihre Kenntnisse zu erweitern. Damit sie richtige Lehrerinnen werden, wäre es äußerst vorteilhaft, jeder Absolventin beim Verlassen des Erziehungshauses ein Exemplar dieses Werks als Anleitung für den Musikunterricht mitzugeben. Sie werden aus ihm einen großen Nutzen ziehen, weil sie sich bei der Lektüre an alle früher erlernten Regeln erinnern werden, die sie sonst vergessen hätten.¹⁰⁸

Dass Fuchs mit seinem Anliegen Erfolg gehabt hatte, wird anhand der 1844 herausgebrachten zweiten Auflage deutlich: Diese war, wie das Titelblatt vermerkte, zwischenzeitlich auch in der *Moskauer Erziehungsanstalt* angenommen worden und erschien – gedruckt bei J. (im Russischen: Ūlij, wahrscheinlich deutscher Herkunft und mit dem deutschen Vornamen Julius) Grösser in Moskau – bereits mit dreisprachigem, russischem, französischem und deutschem Titelabdruck als *Methode zum Unterricht des Pianoforte und der Grundregeln der Musik*, jedoch verändertem Untertitel: *Anweisung für junge angehende Lehrer und Lehrerinnen, den ersten Unterricht auf dem*

¹⁰⁵Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁰⁶Adelbert Cammerer, *Spaziergang durch die Säle des Kaiserlichen Erziehungshauses zu St. Petersburg*, Reval 1820, bes. S. 28–31, hier: S. 30.

¹⁰⁷Titelblatt, zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 43.

¹⁰⁸Natanson, *Proloe* (wie Anm. 5), S. 273 f., hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 43.

*Piano-Forte so wie die Grundregeln der Musik in einer stufenweisen Folge zu ertheilen. Das dazugehörige Notenheft enthält die Uebungsstücke und Beispiele zur practischen Anwendung der gegebenen Regeln.*¹⁰⁹ Im ersten und zweiten Jahr der sechsjährigen musikalischen Ausbildung wurde das schlicht als „Elementarschule“ bezeichnete Werk im *Kaiserlichen Erziehungshaus* in Moskau herangezogen.¹¹⁰

Wiederholt bewies Fuchs, wie auch in vorausgegangenen Lehrbüchern, seine Fähigkeit zur Verbindung von musikalischer Theorie und Praxis: Das dargelegte Material war systematisch nach Unterrichtsstunden aufgeschlüsselt und stellte sicher, dass der Schüler Theorie und Spielpraxis gleichermaßen erlernt; der Autor begnügte sich, ganz wie er es stets handhabte, nicht mit der Aufzählung von Regeln: Dem Lehrenden wurden auch Hinweise für ihre Vermittlung gegeben.¹¹¹

Eine letzte Monografie des nunmehr sechzigjährigen Autors war 1843 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, Paul Lehnhold in Moskau und Johann Cornelius Paez (Petz) in St. Petersburg herausgekommen und speziell für den Musikunterricht der Damen bestimmt: *Harmonielehre für Damen, enthaltend alle Vorkenntnisse, die eine gute Clavierspielerin oder Sängerin als Erleichterungsmittel zum Entziffern, Präludiren und zum richtigen Vortrage bedarf. Mit Hinweglassung aller Regeln zur Komposition.*¹¹²

Sein Werk beschrieb Fuchs in der Einleitung: „Wenn die Damen, die noch einen Lehrer haben, in jeder Unterrichtsstunde diesen Gegenständen auch nur ein Viertelstündchen widmen, so ist dieses Studium doch in ein paar Monaten beendet. Hierzu gehört allerdings, dass ein guter Musikunterricht voran gegangen sei, denn dieses Werkchen ist durchaus nichts für Anfän-

¹⁰⁹Titel zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 44; vgl. ebd. auch die französisch- und russischsprachigen Haupttitel. Das Werk ist in deutschen Bibliotheken nicht vorhanden; es befindet sich jedoch in der Universitätsbibliothek Helsinki (RISM-Bibliotheks-sigle und künftig: SF-Hu, Signatur: H. 106. V. 6.) und in RUS-Mk (wie Anm. 98, Rara-Abteilung, Signatur: Inventarnummer 10974; das Notenheft mit den Übungsstücken: Inventarnummer 7895). Die russischsprachige Ausgabe befindet sich ebenfalls in SF-Hu (Signatur: H2 99a IV kot. A).

¹¹⁰Vgl. J. v. Wolf, „Oeffentliche Prüfung der weiblichen Zöglinge aus der Musikclasse im kaiserlichen Erziehungshause zu Moskau“, in: *AmZ* (wie Anm. 13), Nr. 34, 26. August 1846, Sp. 575–579, hier: Sp. 578.

¹¹¹Vgl. Natanson, *Prošloe* (wie Anm. 5), S. 274.

¹¹²Das Werk befindet sich in RUS-Mk (wie Anm. 98, Inventarnummer: 675) und in D-B (wie Anm. 98), Signatur: Gf. 207.

gerinnen.¹¹³ Kennzeichnend war auch eine sich an den vorangegangenen Publikationen orientierende Methodik,¹¹⁴ die sich beispielsweise an den in den Text integrierten Übungsaufgaben manifestierte.¹¹⁵ Eugène Malan hatte gleichzeitig eine französische Übersetzung der *Harmonielehre* vorgenommen, die ebenfalls 1843 publiziert wurde.¹¹⁶

V

Neben den monografischen Veröffentlichungen von Fuchs müssen seine beiden in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienenen Aufsätze unbedingt Erwähnung finden: Einem Brief, der Schumann am 2. Januar 1839 erreicht, legt Fuchs eine „kleine Broschüre“ bei, von der er „30 Exemplare“ gedruckt und in St. Petersburg „unter hiesige[n] Künstler[n] vertheilt“ habe.¹¹⁷ Im selben Jahr, 1839, erschien die rare „kleine Broschüre“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik* als ein im Rahmen dieses Aufsatzes schon mehrmals erwähnter Beitrag mit dem Titel: *Ansichten über die musikalische Ausbildung junger Künstler*.¹¹⁸ Deutlich schärfer noch äußert sich Fuchs im Brief an Schumann über die Motivation, die ihn zur Abfassung des Textes bewegte: Eine „Aufwallung“ von „Unzufriedenheit“ über „unnütze“ Virtuosen, nämlich jene, für die Professionalisierung in der Musik nur den einen Zweck hat – „ihre Taschen zu füllen“; was Fuchs von Schumann erwartet, spricht er offen an: „Sie haben ja die lobenswerthe Art in Ihrem Blatte dreist u durchgreifend zu sprechen; wenn Sie also hin u wieder auf solche Virtuosenarmuth aufmerksam machen wollten, so wird Ihnen gewiß jeder wahre Künstler dafür

¹¹³Zit. n. Exemplar in D-B (wie Anm. 112), S. 3.

¹¹⁴Dazu vgl. Lomtev, *Musikwissenschaft* (wie Anm. 61), S. 63 f.

¹¹⁵Zum Abdruck einer Übungsaufgabe vgl. ebd., S. 64.

¹¹⁶Die französischsprachige Ausgabe mit dem Titel *Traité d'harmonie mis à la portée des dames: contenant les notions nécessaires à une bonne pianiste ou à une élève de chant, pour faciliter la lecture de la musique, apprendre à préluder et à bien exécuter un morceau, tout en omettant de citer les règles de la composition* ist in deutschen Bibliotheken nicht vorhanden; sie befindet sich jedoch in RUS-Mk (wie Anm. 98, Inventarnummer: 674) und in The Newberry Library, Chicago, Illinois (RISM-Bibliothekssigle US-Cn, Signatur: sheet music VMT 50. F951h 1843).

¹¹⁷Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 1187. Dieser Brief wird zukünftig im Rahmen der Schumann-Briefedition auch gedruckt zugänglich sein. Die Datierung ergibt sich durch den Eintrag Robert Schumanns unter dem Briefeingang vom 2. Januar 1839, vgl. Briefverzeichnis *Robert Schumann, Verzeichnis der empfangenen und abgesandten Briefe. Robert-Schumann-Haus*, Zwickau (RISM-Bibliothekssigle und künftig: D-Zsch), Archiv-Nr. 4871/VII C, 10 – A 3, hier: Briefeingänge.

¹¹⁸Fuchs, „Ansichten“ (wie Anm. 62), Nr. 37, S. 145.

dankbar seyn.“¹¹⁹ Schumann hat zwar den Aufsatz, ohne dass Fuchs sich dahingehend explizit äußerte, gedruckt, wofür Fuchs nachweislich einen Betrag von 1 Taler und 16 Groschen erhielt¹²⁰ – brieflich geantwortet jedoch hat er dem Verfasser nicht.¹²¹ Im Jahre 1847 meldete sich Fuchs mit einem in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten Ansichten *Ueber das Klassische in der Musik* letztmalig überhaupt zu Wort.¹²²

Da Joseph Wilhelm von Wasielewski (1822–1896), Schumanns Vertrauter und dazu sein erster Biograf, „L. Fuchs“ unter jenen Mitarbeitern namentlich aufführte, die „zeitweilig oder auch nur vorübergehend“ der *Neuen Zeitschrift für Musik* zuarbeiteten,¹²³ wurde Fuchs – nach seinem Tod –, durch einen in der New Yorker *The Musical Review and Musical World* veröffentlichten Beitrag über die *Neue Zeitschrift für Musik*, auch einem breiteren amerikanischen Publikum namentlich bekannt.¹²⁴ In der neueren Forschung gilt Fuchs als „Korrespondent“ der *Neuen Zeitschrift für Musik*.¹²⁵

VI

„Als in einer öden wüsten Gegend der Newa“, preist Karl Kray im Jahre 1839 seine Stadt,

das schöne Petersburg gegründet wurde, wer hätte damals die so bald nahende Zeit ahnen können, wo diese Ufer der Newa zu einem solchen Sammelpunkt grosser Künstler Europa's würden. Denn nicht blos dieses Jahr, sondern alljährlich [...] können Sie täglich ein, zwei, sogar, wenn Sie Glück haben, drei Konzerte besuchen. [...] Gehen Sie jetzt vom Galeerenhafen bis zum Schlüsselburger Wege, von der Wiburger bis zur Moskauischen Barrière, überall ist die Parole: Konzert, und die Losung: 5 bis 25 Rubel!¹²⁶

¹¹⁹Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 1187. Dazu vgl. auch insbesondere in Anm. 117.

¹²⁰Vgl. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), Bd. 3: Haushaltsbücher, Teil 1: 1837–1847, Leipzig 1982, S. 95.

¹²¹Vgl. dazu D-Zsch (wie Anm. 117), hier: Briefausgänge.

¹²²Vgl. Fuchs, „Klassische“ (wie Anm. 47).

¹²³Joseph Wilhelm von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dresden 1858, S. 124.

¹²⁴Vgl. *The Musical Review and Musical World*, vol. XII, Nr. 23, 9. November 1861, p. 266.

¹²⁵*Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), Personenregister, S. 600.

¹²⁶Karl Kray, *Briefe aus St. Petersburg*, St. Petersburg 1839, S. 38 f.

– An dieser künstlerisch gleichsam aufgeladenen Atmosphäre trug Leopold Fuchs, wenngleich sein Beitrag für das öffentliche musikalische Leben in St. Petersburg dahingehend bislang wenig ausgeleuchtet worden ist, wesentlichen Anteil: Als, wie bereits erwähnt, einer der vier Direktoren (1846) der *St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft*, der er wohl seit ihrer Gründung angehörte, aus deren Vorstand er aber noch vor der Mitte des Jahrhunderts wieder ausgeschieden ist.¹²⁷

Zum Repertoire der *Philharmonischen Gesellschaft* gehörten Werke von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Ludwig van Beethoven (1770 bis 1827), Luigi Cherubini (1760–1842) und Joseph Haydn (1732–1809), und bis Ende der 1830er Jahre fanden Erstaufführungen, etwa von Beethovens dritter, sechster, siebter und neunter Sinfonie statt.¹²⁸ Die Gesellschaft wurde aber vor allem zu einer Pflegestätte deutscher Chorsinfonik, wobei auch die großen Chorwerke der in Petersburg lebenden Musiker zur Aufführung gelangten: Neben Franz Adam Veichtners *Te Deum* (1818) und Johann Heinrich Müllers *Erzengel Michael* (1817/18) auch Werke von Fuchs, so das 1831 aufgeführte Oratorium *Hymne*, zu dem die Überlieferung bislang mehr als spärlich ist.¹²⁹ Gleichfalls 1831 – am 11./23. März – wurde das Oratorium *Gott* im Saale der *Philharmonischen Gesellschaft* an der Kazaner Brücke aufgeführt.¹³⁰ Der Text des Werks für vier Solisten, Chor und Orchester, war Gavriil R. Deržavins (1743–1816) – mit seinem Schaffen zu den bedeutenden nationalrussischen Dichtern gehörend – berühmten Ode *An Gott* entnommen. Eine der Solopartien sang ein bereits pensioniertes Mitglied der deutschen Operntruppe, Katharina Zeibig, die auf dem Höhepunkt ihrer Karriere als eine recht angenehme Sängerin und gute Schauspielerin beurteilt wird.¹³¹ Der Erfolg bei diesem offensichtlich erstmaligen Gang an die

¹²⁷Das ist einem, vom gesamten Vorstand der *St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft* unterzeichnetem Schreiben an den Komponisten Giacomo Meyerbeer mit Datum vom 3. Juli 1850 zu entnehmen, auf dem der Name von Fuchs fehlt; zum Abdruck vgl. *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Sabine Henze-Döhring, Bd. 5: 1849–1852, Berlin 1999, S. 319 f.

¹²⁸Vgl. Redepenning, *Geschichte* (wie Anm. 52), S. 35 f.

¹²⁹Vgl. Stöckl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 28), S. 59 f. und S. 82.

¹³⁰Vgl. Evgenij Albrecht, *Obšij obzor deatel'nosti Vysočajše utverždënnogo S.-Peterburgskogo Filarmoničeskogo obšestva* [Gesamtübersicht der Tätigkeit der mit Allerhöchster Bestätigung errichteten St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft], Sankt-Petersburg 1884, S. 9. Das Datum hier n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 41.

¹³¹Vgl. N., I. Fischmann, „Die Uraufführung der Missa solemnis“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3/4 (1970), S. 274–281, hier: S. 278.

Öffentlichkeit mit der Vertonung des bekannten poetischen Werks ist zumindest Fuchs sicher: „Die Musik“, rezensiert die *Allgemeine musikalische Zeitung* aus Leipzig, „fand allgemeinen und verdienten Beyfall“. ¹³² Auch im englischsprachigen Raum wird der Komponist nunmehr bekannt; die in London erscheinende Musikzeitschrift *The Harmonicon* weiß aber in ihrem Jahresrückblick nichts allzu Positives über die Solisten zu berichten: „The voices of the solo singers were rather weak.“ ¹³³

Mehr als ein Jahrzehnt darauf, am 11./23. März 1842, wurde im Saal der *Philharmonischen Gesellschaft* unter der Mitwirkung der Hofsängerkapelle das Werk *Peter der Grosse. Historisches Oratorium in zwei Abtheilungen. Für drei Solostimmen und Chor, gedichtet von F. A. Gelbke. In Musik gesetzt von J. L. Fuchs* aufgeführt, ¹³⁴ das üblicherweise auch in russischer Sprache im Druck erschienen ist. ¹³⁵ Unter den Ausführenden finden sich mit Maria Stepanova, Lev Leonov (1813–1872) und Osip Petrov (1807–1878) bedeutende Gesangskünstler ihrer Zeit. ¹³⁶ – Osip Petrov beispielsweise hatte sechs Jahre zuvor, 1836, in der Uraufführung von Glinkas Erfolgsoper *Ein Leben für den Zaren* als Iwan Sussanin brilliert. Im Deutschen, als Parallele zum russischen Musikleben, erfreute sich die 1837 von Albert Lortzing (1801–1851) geschaffene Oper *Zar und Zimmermann* größter Beliebtheit. Wenn im Frühjahr 1842 eine Zeitungsmeldung verkündet, „daß außer in Deutschland die deutsche Musik gewiß nirgends so anerkannt, geschätzt, studirt und leidenschaftlich betrieben wird, als unter St. Petersburgs Bewohnern“, ¹³⁷ so ist es Fuchs, der mit seiner Vertonung zur Vereinigung beider Kulturkreise wesentlich beiträgt: Beim Komponieren des Oratoriums *Peter der Große* war auf einen deutschen Text des St. Petersburgers Dramatikers und Shakespeare-Übersetzers Ferdinand Adolph Gelbcke (1812–1892) zurückgegriffen worden. An der Entstehung dieses Oratoriums – an den Persönlichkeiten

¹³² *AmZ* (wie Anm. 13), Nr. 41, 12. Oktober 1831, Sp. 675–679, hier: Sp. 679.

¹³³ *The Harmonicon* 11 (1832), p. 57.

¹³⁴ Zum Titelnachweis vgl. Rudolf Minzloff, *Pierre le Grand dans la littérature étrangère* (= Catalogue raisonné des Russica de la Bibliothèque Impériale publique de Saint-Petersbourg 1), Saint-Petersbourg 1872, S. 481, Nr. 48.

¹³⁵ Der russischsprachige Titel lautet: F[erdinand] A[dolph] Gel`bke: *Pëtr Velikij. Isto-ričeskaâ oratorij*. Per. s nem. P. G. Obodovskogo; položil na muzyku I. L. Fuks, St.-Peterburg 1842, vgl. dazu Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 41, Anm. 7.

¹³⁶ Ebd., S. 41.

¹³⁷ Robert Stöckhardt, „Aus St. Petersburg“, in: *NZfM* (wie Anm. 25), Nr. 15, 18. Februar 1842, S. 59 f., hier: S. 59.

von Texter und Komponist – zeigt sich die Zusammenarbeit der deutschen Künstler in St. Petersburg, die hier überwiegend auf der freundschaftlichen Verbindung beider Künstler beruht haben mag.¹³⁸ Die Übersetzung des von Deutschen gedichteten und in Musik gesetzten Werkes ins Russische, wodurch schließlich auch das gemeinschaftliche – interkulturelle – Wirken deutschen und russischen Geisteslebens in St. Petersburg sichtbar wird, nahm der als Schriftsteller und Schauspieldichter bekannt gewordene Platon Gr. Obodovskij (1805–1864) vor.¹³⁹

Sein Direktorat bei der *Philharmonischen Gesellschaft* St. Petersburg verbindet Fuchs überdies mit der Komponistin und Virtuosin Clara Schumann (1819–1896). Während ihres Aufenthaltes in St. Petersburg 1844 trat sie am 4./16. März im Rahmen eines der Benefizkonzerte im Saal der *Philharmonischen Gesellschaft* gleich mehrfach auf, und rettete dadurch die Veranstaltung, zu der sich u. a. die älteste Zarentochter, Mariâ Nikolaevna, Herzogin von Leuchtenberg (1819–1876) und ihre Schwester, Großfürstin Ol'ga Nikolaevna (1822–1892), eingefunden hatten. Clara Schumann berichtet:

Abends hatte ich versprochen im Concert des philharmonischen Vereins zu spielen, eine halbe Stunde vor dem Concert aber kam Fuchs und bat mich inständigst zwei mal zu spielen da ihn Herr [Wilhelm] Versing und Frau [Sofija] Schoberlechner plötzlich im Stich ließen. Ich that es, und dieß wurde mir denn wirklich auf eine sehr ehrende Weise gedankt. Nach dem letzten Stück erscholl vom Orchester in Begleitung eines enthusiastischen Beifalls ein dreimaliger Dusch, der mich nicht wenig in Schrecken und Verlegenheit versetzte.¹⁴⁰

Ein Nachspiel gewissermaßen hatte dieser Abend noch, denn am nächsten Tag erhielt die Künstlerin das u. a. von Leopold Fuchs unterzeichnete Ehren-diplom der Gesellschaft: „Die St. Petersburger Philharmonische Gesellschaft

¹³⁸Nachdem Gelbcke im Herbst 1834 – von der Musikschule in Dessau kommend (vgl. in Anm. 25) – in St. Petersburg angelangt war, eröffnete ihm „eine Empfehlung an seinen späteren Freund, den Musiklehrer Fuchs, [...] die musikliebenden St. Petersburger Kaufmannskreise“, s. Gottzmann / Hörner, *Lexikon* (wie Anm. 25), S. 454. Gelbcke war daraufhin über zwei Jahrzehnte als Gesangslehrer in St. Petersburg tätig. Zu seinem weiteren Lebensweg vgl. Michajlovič, *Peterburgskij Nekropolis* (wie Anm. 5), S. 732; *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, bearb. von Franz Brümmer, Bd. 2: Dennert bis Grütter, Leipzig 1913, S. 341; Nikolai F. Ramming, *Die St. Annen-Schule in St. Petersburg. Zur Erinnerung an die Gründung der Schule vor 200 Jahren*, Berlin 1936, S. 56.

¹³⁹Vgl. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 41, vgl. auch ebd., Anm. 7.

¹⁴⁰Zit. n. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), S. 337.

hat als Ausdruck ihrer Hochachtung für Frau Clara Schumann geb. Wieck diese einstimmig zum Ehrenmitglied gewählt.¹⁴¹ – In ihrem Tagebuch kommentierte die Künstlerin das Ehrendiplom ganz bescheiden: „Ich fand dieß doch zuviel für das Wenige was ich gethan, freuete mich aber natürlich.“¹⁴²

VII

Die folgerichtige Konsequenz aus der theoretischen Beschäftigung mit Musik waren, nach eigenem Bekunden seit mindestens 1817, eigene Kompositionen.¹⁴³ Die erste für Fuchs nachweisbare Komposition jedoch datiert auf den Beginn der dreißiger Jahre (Oratorium *Gott* 1831, dazu vgl. Abschnitt VI im vorliegenden Beitrag).

An Kammermusikwerken waren ein Streichquintett und ein Streichquartett, in Leipzig bei Friedrich Kistner bzw. in Moskau bei Paul Lehnhold verlegt und jeweils für 1 Taler und 4 (bzw. 14) Groschen zu erwerben, der Forschung zwar bekannt,¹⁴⁴ aber es wurde vermutet, dass sich als Druck lediglich das Streichquintett erhalten habe.¹⁴⁵ Gleichwohl befinden sich in den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin das *Quintuor / pour / deux Violons, deux Alto's et Violoncelle / composé / et dédié à Monsieur / George Onslow / par / Leopold Fuchs* (op. 11),¹⁴⁶ und auch das *Quatuor / pour / deux Violons, Alto & Violoncelle / avec une Fantaisie sur un / Chant russe national / composé / par / Leopold Fuchs* (op. 10).¹⁴⁷

Das offenkundig zuerst entstandene Quartett kann erst nach 1833 komponiert worden sein: Fuchs habe hier, nach eigenen Angaben, die von seinem

¹⁴¹Zit. n. Ebd., S. 541, Anm. 639. Zum Faksimileabdruck vgl. *Robert und Clara Schumann. Ehetagebücher 1840–1844*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Frankfurt/Main 2007, S. 204 (Abb. 26).

¹⁴²Zit. n. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), S. 338.

¹⁴³Zur Äußerung des Künstlers aus dem Jahr 1847 vgl. Fuchs, „Klassische“ (wie Anm. 47), Nr. 8, S. 29.

¹⁴⁴Erstmals erwähnt werden beide Werke in der Forschungsliteratur, nach Kenntnis des Verfassers, in Stöckl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 28), S. 59. Noch Steinpress' Fazit war: „Die Kammermusik von Leopold Fuchs sowie seine Werke für Gesang und Orchester wurden nicht gedruckt“, s. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 41, Anm. 19.

¹⁴⁵So noch Ernst Stöckl, „Der Beitrag deutscher Komponisten zur russischen instrumentalen Kammermusik (von 1777 bis Anfang der 1920er Jahre)“, in diesem Band: „Das Quartett konnte nirgends mehr aufgefunden werden und ist offenbar nicht erhalten geblieben.“

¹⁴⁶Vgl. D-B (wie Anm. 98), DMS 28517.

¹⁴⁷Vgl. ebd., DMS 28516. Zum Titelblatt Opus 10 vgl. den Faksimileabdruck in Weißmann, „Klassiker“ (wie Anm. 4), S. 201, Abb. 3.

vermutlichen ehemaligen Schüler Aleksej Fëdorovič L'vov komponierte Hymne des Zarenreiches ‚bearbeitet‘; den Ausschlag gegeben hatte mithin auch die Popularität der Hymne, die, wie Fuchs ergänzend mitteilt, man „den ganzen Tag von jeder Drehorgel“ höre.¹⁴⁸

Womöglich entstand das Opus 11 im Jahre 1834 bzw. etwas später: Denn weshalb Fuchs dem in Clermont-Ferrand lebenden französischen Komponisten und Virtuosen André George Louis Onslow (1784–1853) sein Quintett dedizierte, ist sicherlich mit seiner Inspiration durch die von der Forschung konstatierte, 1834 einsetzende, äußerst produktive zweite kompositorische Schaffensperiode Onslow's zu erklären, die sich in genauer chronologischer Abfolge der Opus-Zahlen nur noch der Streichquartett- bzw. Streichquintett-Komposition zuwandte.¹⁴⁹ Mit dem Quintett Opus 11 steht im Übrigen ein angebliches „StrQnt. Op. 2, Lpz. o. J.“ in irrigem Zusammenhang.¹⁵⁰

Seine „Quartetten“, so Fuchs, seien bislang „nur im kleinen Kreise von Freunden [...] gespielt“ worden und ansonsten der Allgemeinheit „verschlossen“ gewesen, denn die negative „Erfahrung“ anlässlich der Herausgabe der *Praktischen Anleitung* habe ihn „abgeschreckt“, es bei den Kompositionen zu wagen; nun aber, da er nicht mehr komponiere, wie Fuchs im erwähnten Brief an Robert Schumann vom Juni 1836 mitteilt, hätten ihn seine „Freunde“ aufgefordert, mit „einem Quartette“ endlich an die Öffentlichkeit zu treten.¹⁵¹ – Auf eine Rezeption dieser Zeilen dürfte sicherlich Schumanns immerhin zwei Jahre später erfolgte Bemerkung zurückgehen, dass „der geschätzte Mann [Fuchs] wie wir hören, noch manches ihm allein angehörige Quartettwerk in Vorrath habe, mit dessen Veröffentlichung er die Freunde echter Quartettmusik baldigst erfreuen sollte“.¹⁵²

¹⁴⁸Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁴⁹Vgl. Christina Nobach, *Untersuchungen zu George Onslows Kammermusik*, Basel usw. 1985, S. 177.

¹⁵⁰Diese Angabe erfolgte erstmalig 2002 in Stöckl, „Fuchs“ in *MGG2* (wie Anm. 4), Sp. 233. Über die in dieser zweiten Ausgabe der MGG neu erscheinende Komposition klärt der Verfasser des Artikels „Fuchs, Johann Leopold“, Dr. Ernst Stöckl, wie folgt auf: „Ein Bearbeiter des Artikels Fuchs hatte in meinem Artikel“ – der ersten Ausgabe der MGG, vgl. Stöckl, „Fuchs“ in *MGG1* (wie Anm. 4), Sp. 380 – „von einem Quintett f. 2 V., 2 Va. u. Vc. gelesen und hielt dieses Quintett für das zweite dieses Genres, also bekam es die Opuszahl 2“, s. Schreiben Dr. Ernst Stöckl an Robert Weißmann, Jena, 16. Oktober 2009.

¹⁵¹Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁵²Schumann, „Erster Quartett-Morgen“ (wie Anm. 50), S. 182.

Aus welchem Antrieb heraus sich Fuchs mit Schumann in Verbindung setze, teilte er unumwunden mit: Um „es [...] selbst einem der Herren Verleger zu empfehlen“ – ansonsten zeigt sich Fuchs zur Herausgabe im Selbstverlag entschlossen. Die Frage, weshalb sich Fuchs aus St. Petersburg an den in Leipzig wirkenden Schumann wandte, lässt sich womöglich über Ferdinand David (1810–1873), zu dem Kontakte sicherlich in dessen St. Petersburger Konzertreisen zu Beginn der 1830er Jahre entstanden sein dürften, erklären: Fuchs teilt Schumann nämlich mit, dass David ihn, Fuchs, „sehr gut“ kenne.¹⁵³

Am 30. Juli 1836¹⁵⁴ erfolgt die Übergabe von Opus 11 und Opus 10, Letzteres „nebst Partitur“, ¹⁵⁵ an Robert Schumann in Leipzig: Dieser berichtet in seinem Tagebuch unter diesem Datum, dass „ein junger Fuchs a[us]. Petersburg“ ihn besucht habe (d. i. der Sohn von Leopold Fuchs).¹⁵⁶ Brieflich hatte Leopold Fuchs Schumann darum gebeten, „die Partitur durchzusehen“, ¹⁵⁷ ein Anliegen, dem bereits am Morgen des nächsten Tages, also am 31. Juli, entsprochen worden ist; Schumann notiert: „Erfreulich.“¹⁵⁸ Darüber hinaus hatte Fuchs brieflich angedacht: „Sollte der Violinspieler Hr. David in Leipzig seyn – wie man mir sagt – so wird er mir vielleicht die Gefälligkeit erzeigen es einmal durchzuspielen.“¹⁵⁹ Und so geschieht es auch: Für Sonntagmorgen den 7. August, vermerkt Schumann die Anwesenheit von Ferdinand David und eine Aufführung u. a. von „Quartett und Quintett von Fuchs“, zusammen mit Quartetten von Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy,¹⁶⁰ kurz darauf, und zwar am 9. August, „Nach Tisch“, kommt es zum erneuten, wohl ausführlicheren Zusammentreffen mit Fuchs’ Sohn, über den Schumann anschließend recht knapp resümiert: „Ein etwas eiliger Geselle, aber fein.“¹⁶¹ Schumann entspricht darin erneut dem Verlangen des St. Petersburger Komponisten, der brieflich das Anliegen bekundet hatte, seinem Sprössling, der sich „einige Tage“ in Leipzig aufhielt, die Wer-

¹⁵³Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁵⁴Zit. n. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), S. 23.

¹⁵⁵Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁵⁶Zit. n. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), S. 23.

¹⁵⁷Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁵⁸Zit. n. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), S. 23.

¹⁵⁹Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁶⁰Zit. n. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), S. 23.

¹⁶¹Zit. n. Ebd., S. 24.

ke „in ein paar Worten“ zu kommentieren.¹⁶² Was Schumann Fuchs' Sohn hinsichtlich der geplanten Veröffentlichung mitteilte, wissen wir nicht, da sich durch das persönliche Gespräch eine briefliche Antwort erübrigte.¹⁶³ – In seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* jedenfalls attestierte Schumann dem Quartett späterhin, „von großem Interesse für uns Alle“ zu sein.¹⁶⁴ Ein Hinweis darauf, dass Schumann im Sinne von Fuchs aktiv geworden sei, findet sich in der erhaltenen Korrespondenz mit Verlegern allerdings nicht.¹⁶⁵

Fuchs, der die grundlegende Bedeutung des Gefühls in der Musik betont,¹⁶⁶ mag als Reminiszenz an Schumann, dem er „mit der größten Achtung“ begegnet,¹⁶⁷ konstatiert haben, dass „in neuerer Zeit ein schönerer Geist und weit mehr poetischer Gehalt in unsere Musik gedrunge“ sei.¹⁶⁸ Im Kontext der beiden mehrfach erwähnten und durch Schumann unbeantworteten Schreiben wird deutlich, dass es sich bei dem Kontakt Fuchs/Schumann eher um ein einseitiges Herantreten des Ersteren an Letzteren handelte, wie auch das Konzert Clara Schumanns vom 4./16. März 1844 in der *Philharmonischen Gesellschaft* (vgl. Abschnitt VI im vorliegenden Beitrag) der einzige Beleg überhaupt für ihr Zusammentreffen mit Fuchs anlässlich der Russlandreise des Ehepaares Schumann vom Januar bis Mai 1844 ist – für Robert Schumann lässt sich in den Tagebüchern beispielsweise während der zwei jeweils mehrtägigen und gut dokumentierten Aufenthalte in St. Petersburg (im März bzw. Mai) keine Begegnung mit Fuchs feststellen.¹⁶⁹ – Explizite Hinweise dahingehend also, dass sich beim Aufenthalt der Schumanns in St. Petersburg 1844 deren „Bekanntschaft“ mit Fuchs gar

¹⁶²Korespondencja Schumannna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁶³Vgl. dazu D-Zsch (wie Anm. 117), hier: Briefausgänge.

¹⁶⁴Schumann, „Erster Quartett-Morgen“ (wie Anm. 50), S. 182.

¹⁶⁵Dazu vgl. *Schumann-Briefedition*, hrsg. vom Robert-Schumann-Haus Zwickau, Ser. 3: Verlegerbriefwechsel, Bd. 3: Robert Friese 1834 bis 1851, Friedrich Hofmeister 1832 bis 1852, C. F. Peters 1835 bis 1853, Carl Siegel 1845 bis 1855, hrsg. von Petra Dießner, Irmgard Knechtges-Obrecht und Thomas Synofzik, Köln 2008; ebd., Bd. 4: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern (Probst, Kistner u. a.), hrsg. von Petra Dießner, Michael Heinemann, Thomas Synofzik und Konrad Sziedat, Köln 2010; ebd., Bd. 8: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen im Ausland 1832 bis 1853: Dänemark, England, Frankreich, Italien, Niederlande, Österreich, Russland, Schweiz, Ungarn, hrsg. von Michael Heinemann und Thomas Synofzik, Köln 2010.

¹⁶⁶Vgl. Fuchs, „Klassische“ (wie Anm. 47), Nr. 7, passim.

¹⁶⁷Korespondencja Schumannna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁶⁸Fuchs, „Klassische“ (wie Anm. 47), Nr. 7, S. 25.

¹⁶⁹Vgl. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5).

„neu belebt“ haben soll, finden sich nicht.¹⁷⁰ Falls Kontakte bestanden, dürften sie mutmaßlich über Dritte, bspw. Ferdinand David oder Fuchs' Schüler Modest Dmitrievič Rezvoj aufrecht erhalten worden sein.¹⁷¹

Wie Fuchs Schumann gegenüber äußert, hatte er ursprünglich das Quartett, unsicher ob der Resonanz, nicht unter seinem Namen herausgeben wollen, weil dieser einer sei, der noch „Nebenbedeutungen“ habe „und daher leicht zu Witzeleien Anlaß“ gäbe.¹⁷² Als nicht nur das Quartett, sondern auch das Quintett von Fuchs schließlich im März oder April 1837 im Druck erschienen waren,¹⁷³ fand Schumann die ihm 1836 übergebene Fassung des Quartetts nochmals verändert vor, wie sich aus seiner Bemerkung schließen lässt: „Die Cique gehört freilich gar nicht in das Quartett, was ich sogar betheuern kann, da das Manuscript ein ganz anderes Scherzo enthält“; obwohl Schumann es als „Uebel“ empfand, „daß die Cique in B-Dur“ und „der folgende (letzte) Satz in C-Moll“ spiele,¹⁷⁴ rezensierte er beide Werke in der *Neuen Zeitschrift für Musik*¹⁷⁵ – und erfüllte damit einen expliziten Wunsch von Fuchs: „Sollte sich ein Verleger [...] finden, [...] eine kleine Anzeige davon zu machen.“¹⁷⁶

Schumanns Erster Quartett-Morgen vom Juni 1838 wandte sich so dem Opus 10 zu:

Das Quartett ist nicht so verwickelt, daß man mit der Partitur in der Hand, die uns vergönnt war, es nicht nach Einmal-Anhören in seinen Höhen und Tiefen übersehen könnte, und auch ohnedies müßte die

¹⁷⁰Vgl. Olga Lossewa, *Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns (1844)* (= Schumann Forschungen 8), Mainz 2004, S. 64. Eine Anmerkung mit einem entsprechenden Quellenbeleg zu dieser Mitteilung bleibt die Autorin gleichwohl schuldig.

¹⁷¹Modest Dmitrievič Rezvoj hatte Schumann im Oktober 1837 in Leipzig besucht und begegnete ihm auch in St. Petersburg, vgl. *Schumann. Tagebücher* (wie Anm. 5), S. 39, S. 288.

¹⁷²Korespondencja Schumannna (wie Anm. 54), Nr. 401.

¹⁷³Vgl. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, Nr. 3/4, März/April 1837, S. 34. Bisherige irrige Angaben zum Erscheinungsjahr können somit korrigiert werden, vgl. dazu Wilhelm Altmann, *Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken*, Leipzig 1918, S. 16.

¹⁷⁴Schumann, „Erster Quartett-Morgen“ (wie Anm. 50), S. 182.

¹⁷⁵Zur Rezension der Kompositionen durch Schumann vgl. auch Gudrun Henneberg, *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1983, S. 217.

¹⁷⁶Korespondencja Schumannna (wie Anm. 54), Nr. 401.

Eigenthümlichkeit in Form und Gehalt darin in die Augen springen. Am ehesten möchte man an Onslow, als das Vorbild des Componisten denken; doch blickt auch Studium der weiter zurückliegenden Kunst, der Bach'schen, wie der neuesten Beethoven's hindurch. Es ist [...] ein wahres Quartett, wo Jeder etwas zu sagen hat, ein oft wirklich schön, oft sonderbar und unklarer verwobenes Gespräch von vier Menschen, wo das Fortspinnen der Fäden anzieht wie in den Musterwerken der letzten Periode. Das Packende, Nachhaltende Beethoven'schen Gedankens findet man nicht eben oft, und darin steht auch das Quartett zurück; Im Uebrigen aber interessiert es bis auf einzelne mattere Tacte durchweg durch seinen seltenen Ernst und seine ausgebildete Kraft im Styl. In der Form erscheint es uns ebenfalls gut, und namentlich in der Cique und dem letzten Satze pikant. [...] Im Andante ist, nach Art eines bekannten Haydn'schen Quartetts, der neue russische Volksgesang (v. Lwoff) eingeflochten und variirt.¹⁷⁷

Dass Schumann – die *Neue Zeitschrift für Musik* lobt Fuchs als einen ausgezeichneten Komponisten¹⁷⁸ – das Quartett eigentlich innerlich widerstrebend, aus Gefälligkeit, rezensierte, wird deutlich in der Anmerkung, er hätte seinen Lesern „auch lieber ein Werk geliefert, das ich ganz mein nennen könnte“; das Quartett bleibt ihm etwas „Fremdes“, was wiederum, so Schumann freimütig, eben doch „nur selten in den eigenen Ideengang passen“ würde.¹⁷⁹

Schumanns *Dritter Quartett-Morgen* widmete sich dennoch dem Opus 11 von Fuchs:¹⁸⁰ Allerdings, so Schumann, sei

seit jenem Morgen der Aufführung [31. Juli 1837] bis jetzt einige Zeit verflossen, so daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns versetzte, geblieben ist. Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist, als der des Quartetts. Die Mittelstimmen [!] haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben. Hier kann sich nun ein tüchtiger Harmoniker, als

¹⁷⁷Schumann, „Erster Quartett-Morgen“ (wie Anm. 50), S. 182.

¹⁷⁸Vgl. Fuchs, „Ansichten“ (wie Anm. 62), Nr. 37, S. 145 (Anm. d. Red.).

¹⁷⁹Schumann, „Erster Quartett-Morgen“ (wie Anm. 50), S. 182.

¹⁸⁰Robert Schumann, „Dritter Quartett-Morgen“, in: *NZfM* (wie Anm. 25), Nr. 10, 3. August 1838, S. 41 f.

den wir den Componisten kennen, nach Herzenslust ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze sind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erste Satz. Vom Einzelnen wird man überrascht, als ob man aus dem Munde eines schlichtgekleideten Bürgersmannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte.¹⁸¹

Beim Streichquartett und Streichquintett von Fuchs handelt es sich zwar um eigenständige Werke, die aber (nicht von ungefähr wurden sie gleichzeitig an Schumann und späterhin in den Druck gegeben) wiederum eng miteinander verknüpft sind: Fuchs demonstriert mit Opus 10 und Opus 11, wie es nicht zuletzt auch in der Rezension Schumanns angesprochen wird, den Übergang vom ‚vergeistigten‘ Charakter des Streichquartetts zum Streichquintett. Im Streichquintett kann nicht mehr von einer sich in extrem hohen oder tiefen Lagen offenbarenden individuellen Klangqualität einzelner Instrumente abstrahiert werden. Ein ‚reiner Satz‘ in jener ausgewogenen Ordnung des Quartetts, wie ihn etwa noch Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* postuliert, wird im Quintett schlichtweg obsolet.¹⁸²

Musikgeschichtlich könnte Fuchs mit seinem Herantreten an Schumann und dem Abringen einer Rezension, hier für das Quintett, als auslösend oder gar ursächlich dafür zu werten sein: Dass Schumann das von Fuchs angewandte Verfahren der ‚Gesellschaften‘ bildenden ‚Allianzen‘, also das der vorübergehenden Kopplungen zwischen den Stimmen, frühzeitig als eigene klangliche Qualität des Streichquintetts adelte, eine deutliche Abgrenzung vom Streichquartett vollzog und letztlich der groß besetzten Kammermusik für Streicher den Weg ebnete.¹⁸³

Etwa ein Jahrzehnt später, 1847, bezieht Fuchs selbst zu Bach Stellung: In der *Neuen Zeitschrift für Musik* schreibt er über sein Thema, *Ueber das Klassische in der Musik*. Zwischen Fuchs und Bach hatte Schumann hinsichtlich des Quartetts eine geistige Nähe, hinsichtlich des Quintetts eine Distanz zu erkennen geglaubt. Fuchs seinerseits zählt „Seb. Bach eher durch seine Werke im freien Styl zu den größten Klassikern, als durch seine Fugen“, so offenbart er, denn: „Eine Fuge erfüllt nicht die Forderungen, die man an

¹⁸¹Ebd., S. 42.

¹⁸²Vgl. zu op. 11 von Fuchs vor allem Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1996, S. 13 f.

¹⁸³Dazu vgl. Michael Wackerbauer, *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert* (= Regensburger Studien zur Musikgeschichte 6), Tutzing 2008, S. 22.

ein klassisches Werk macht, denn es mangeln ihr Schönheit und Klarheit. Sie hat Einheit, aber keine Mannigfaltigkeit“. Fuchs schätzt die Fuge „als Product des Verstandes“ und ist sich sicher: „Wenn Bach mit seinem Genie in der jetzigen Zeit lebte, er würde gewiß keine Fugen schreiben, denn er hat bewiesen, daß seine Phantasie weit reicher ist.“¹⁸⁴

Ähnliches ist auch in der Beziehung von Fuchs zu Beethoven erkennbar. Im gleichen Aufsatz widmet sich Fuchs dessen „Pastoralsymphonie [...] wo die vier Sätze, wahrscheinlich nur ein Gemälde, eine ländliche Scene bilden sollen“, und merkt an, es könne

dennoch jeder Satz einzeln, ohne den vorhergehenden, verstanden werden, und die verschiedenen Empfindungen, die (nach den Ueberschriften) ein jeder Satz erregen soll, können, eine jede für sich besonders, in unserem Gefühle erregt werden. Welche nothwendige Folge ist z. B. nach ‚den heiteren Empfindungen auf dem Lande‘ eine ‚Scene am Bach‘ (welche Scene?) die das Adagio ausdrücken soll. (Ich zweifle fast, daß Beethoven selbst diese Ueberschriften gemacht hat.) Die Ueberschrift ‚lustiges Zusammensein der Landleute‘ beim Scherzo, kann eben auch über viele andere Scherzo’s gesetzt werden. [...] Folglich kann dieses Tongemälde auch einzeln, für sich bestehend, aufgeführt werden.¹⁸⁵

Die Nachwelt hat sich mit Fuchs’ Äußerungen zu Bach und Beethoven ebenfalls befasst; sowohl in der Bach- als auch in der Beethovenforschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist der St. Petersburger Musiker rezipiert worden,¹⁸⁶ und insbesondere mit seinen Ausführungen zur Fuge beim Komponisten Hector Berlioz (1803–1869) auf großes Interesse gestoßen.¹⁸⁷

¹⁸⁴Fuchs, „Klassische“ (wie Anm. 47), Nr. 7, S. 26.

¹⁸⁵Ebd., Nr. 9, S. 34.

¹⁸⁶Zu Bach vgl. Rudolph Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach*, Leipzig 1982 (Neudruck der Ausgabe Leipzig 1880), S. XIV–XVI, und Robert Pessenlehner, „Johann Sebastian Bach und Robert Schumann“, in: *Zeitschrift für Musik* 3 (1935), S. 273–280, hier: S. 275; zu Beethoven vgl. Wilhelm Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, t. 2, Bruxelles 1854, p. 38; Ders.: *Beethoven. Eine Kunststudie*, Bd. 2, Kassel 1855, S. 217 f. und Theodor Helm, *Beethoven’s Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhang mit ihrem geistigen Gehalt*, Leipzig 1910, S. 332.

¹⁸⁷Im Jahre 1854 war *Beethoven et ses trois styles* von Wilhelm von Lenz (1808–1883) erschienen. Hector Berlioz rezensierte das Werk 1855, gab in seiner Rezension ein (bei Lenz ohne Erläuterung verbliebenes) Fuchs-Zitat („Die Fuge als ein für sich abgeschlossenes Music-stück“) wieder und kommentierte: „Well, look ye! I would give much to

Die Werknummern des überlieferten Quartetts und Quintetts lassen auf mindestens elf veröffentlichte Kompositionen von Fuchs schließen, wobei Opus 1 bis Opus 9 nicht im deutschsprachigen Raum erschienen: Die tatsächliche Anzahl der Kompositionen bis 1836 würde sich allein anhand der als Opus 1 bis Opus 11 herausgegebenen Werke vermutlich auch gar nicht vollständig erfassen lassen.¹⁸⁸ Durch Schumanns Rezension hatte Fuchs auf jeden Fall Mut zu weiteren Veröffentlichungen bekommen: In einem Brief an Schumann vom 2. Januar 1839 schreibt Fuchs, dass er „gegenwärtig wieder ein paar Stücke an Herrn Kistner geschickt“ habe.¹⁸⁹ Acht Jahre später, 1847, gab Fuchs einen Hinweis auf „zwei Hefte Quartetten, aber nicht in der gebräuchlichen Form. Der Titel eines jeden Heftes ist: acht Quartettstücke für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.“ Zum Inhalt schreibt Fuchs:

In Nr. 5 im ersten Heft habe ich einen Versuch gemacht, ob eine Fuge (hier Doppelfuge), in welcher auf die nöthigen Nuancen Rücksicht genommen ist, verständlicher wird. [...] Dieselbe Nummer im zweiten Hefte ist ein Stück im vierfachen Contrapunct, als Versuch ob diese Compositionsart anwendbar ist, wenn eine angemessene Form gewählt wird und das melodische Element vorherrschend ist

– im Kontext der Erwähnung jener (offensichtlich bis Ende der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts noch unveröffentlichten) Quartette äußerte der

know at once what Mr. Fuchs has written about this, and I am doomed to disappointment“, s. Hector Berlioz, „Beethoven and his three styles“, in: *The musical world*, vol. XXXIII, Nr. 38, 22. 9. 1855, p. 617 ff. (617). Berlioz kannte den bereits 1847 erschienenen Aufsatz von Fuchs „Ueber das Klassische in der Musik“ – aus dem Lenz 1854 lediglich jenen einleitenden Satz der Fugen-Thematik wiedergab – offensichtlich nicht; beinahe zeitgleich mit der Rezension von Berlioz, worin ja noch die Enttäuschung geäußert wurde, diesbezüglich bei Lenz nicht eingehender über Fuchs informiert zu werden, gab Lenz im 1855 erschienenen *Beethoven. Eine Kunststudie* umfangliche Passagen des „Artikels über das Klassische in der Musik (Manuscript)“ von Fuchs wieder (S. 217 f.). Nicht bekannt ist dem Verfasser dieser Zeilen, ob Berlioz die Ausführungen von Fuchs zu Gesicht bekam – und welche Wertung sie durch Berlioz erfuhren.

¹⁸⁸Zum ähnlich gelagerten Beispiel Beethovens – dieser versah die in den Druck gegebenen, ihm bedeutsam erscheinenden Werke mit Opus-Zahlen, eine Vielzahl weiterer Werke jedoch lediglich mit Nummerierungen – vgl. Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaflens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 377.

¹⁸⁹Korespondencja Schumanna (wie Anm. 54), Nr. 1187. Dazu vgl. auch insbesondere in Anm. 117.

Komponist die letztlich enttäuschte Hoffnung, sie würden nach seinem Tode einen Verleger finden.¹⁹⁰

Für seinen persönlichen Maßstab an eine Komposition, „ein gutes abgerundetes, folgerechtes, vom Herzen dictirtes Stück im freien Styl“, wie Fuchs ausführte,¹⁹¹ fand der Künstler eine Metapher in der Welt geschriebener Worte: „Von einem klassischen Schriftsteller verlangt man seinen Werken (außer der grammatischen Correctheit) Klarheit und Reinheit in der Sprache; Bestimmtheit im Ausdruck; vollendet Schönheit und Einheit, nämlich ein harmonisches Ebenmaß aller Theile.“¹⁹² Mit diesem Forderungskatalog, den er in den Kompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts, insbesondere in der Ouvertüre der *Zauberflöte*, als vorbildlich umgesetzt ansah („die schöne Einheit und Mannigfaltigkeit im ganzen Stücke; die ungezwungenen Nachahmungen und Wiederholungen des Hauptmotivs und der Zwischensätze, so wie die logische Gedankenfolge“),¹⁹³ ist Fuchs schließlich auch von der Mozart-Forschung des 20. Jahrhunderts beachtet worden.¹⁹⁴

Seinen Forderungskatalog trachtete Fuchs auch in den eigenen Kompositionen zu berücksichtigen: Diese erschienen folgerichtig „in bezug auf ihre sorgfältige Ausarbeitung und ihren edlen Stil mustergültig“, wie ein Zeitgenosse formulierte.¹⁹⁵ Vielleicht hat jedoch gerade in Fuchs' Perfektion, in der Sorgfältigkeit, die mit einer gewissen Pedanterie im Wesen korrespondierte, zugleich jener wesentliche Mangel gelegen, auf den Schumann in seinen Rezensionen vorsichtig, aber doch unmissverständlich, verwies? – Was ihn von Fuchs' Kompositionen, bei allem Verbindenden, trennte, umschrieb Schumann mit seinem Verlangen nach den „seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll“, indem „er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen“.¹⁹⁶

¹⁹⁰Fuchs, „Klassische“ (wie Anm. 47), Nr. 9, S. 34.

¹⁹¹Ebd., Nr. 7, S. 26.

¹⁹²Ebd., S. 25.

¹⁹³Ebd., S. 27.

¹⁹⁴Vgl. Hans Engel, „Haydn, Mozart und die Klassik“, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 46–79, hier: S. 48, Anm. 16.

¹⁹⁵Rezvoj, „Istoričeskaâ oratoriâ“ (wie Anm. 48), hier zit. n. Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 41.

¹⁹⁶Schumann, „Dritter Quartett-Morgen“ (wie Anm. 180), S. 42.

Schlussbetrachtungen

Johann Christian Leopold Fuchs, der vielbegabte und vielseitige Musiker aus Anhalt-Dessau, ist gegen 8 Uhr am Abend des 3./15. April 1853 im Alter von 70 ½ Jahren in seiner Wahlheimat an „Altersschwäche“ verstorben; am Nachmittag des 9. April wurde er auf dem Smolensker Friedhof beigesetzt.¹⁹⁷

Still scheint es um ihn in den letzten Lebensjahren geworden zu sein, so still, dass nicht einmal Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* das Ableben ihres Beiträgers mit einer Zeile würdigte. „Der Klassiker soll ein Lehrer sein für die Nachwelt“, hat Fuchs formuliert; nicht von ungefähr machte sich noch der Vierundsechzigjährige in seinem letzten bekannten publizistischen Beitrag Gedanken *Ueber das Klassische in der Musik*, vielleicht, da er als Komponist nie in die Riege der wirklich Großen aufgerückt ist. Seine damit korrespondierenden *Ansichten über die musikalische Ausbildung junger Künstler* lassen sich ohne Probleme auch auf ihn als Komponisten übertragen, wenn er auf die „qualvolle Bahn eines Virtuosen“ am Beispiel des „einheimischen Künstlers“ eingeht, indem die „fremden Virtuosen“ durch „die große Masse der Halbkenner [...], diese Enthusiasten, die für alles Neue heftig entbrennen“, über alle Maßen gelobt würden, und jenes Publikum darüber vergesse, „daß ihnen die einheimischen Künstler, von demselben Instrumente, die sich immer durch ein großes Talent auszeichneten, [...] jahrelang Vergnügen gemacht“; ein gut ausgebildeter Virtuose, so gibt Fuchs einmal als beruhigende Gewissheit dem angehenden Künstler mit auf den Weg, werde „über den schnell vorübergehenden Rausch der Zuhörer lächeln, denn er kann sicher sein, daß man bei kälterer Beurtheilung seine Verdienste doch anerkennen wird“.¹⁹⁸

Dahinein spielt dann jenes Kriterium des Klassischen, des Bleibenden. Wir wollen Fuchs zugestehen, dass er sich in diesem Sinne letztlich selbst gerecht geworden ist, wenn auch weder als Komponist, noch als Gestalter des öffentlichen musikalischen Lebens in St. Petersburg, so doch als Autor des ersten

¹⁹⁷Vgl. St. Petersburg, Kirchenregister (wie Anm. 5); die Angabe des Bestattungsortes findet sich bei Preuschhof, „Mitteldeutsche“ (wie Anm. 5), S. 162. Die Ruhestätten des Ehepaars Fuchs haben die Zeitenstürme, den Ergebnissen der jüngst angestellten Bestandserfassungen zufolge, nicht überstanden, vgl. Robert Leinonen / Erika Voigt, *Deutsche in St. Petersburg. Ein Blick auf den Deutschen Evangelisch-Lutherischen Smolenski-Friedhof und die europäische Kulturgeschichte*, Bd. 1/2 (= Lüneburger Ostdeutsche Dokumentation, Bd. 18/1), Lüneburg 1998

¹⁹⁸Fuchs, „Ansichten“ (wie Anm. 62), Nr. 38, S. 151.

in Russland veröffentlichten Lehrbuchs für Musiktheorie, dessen Wertschätzung über ein Säkulum hindurch ungebrochen blieb.¹⁹⁹ Denn mit diesem Werk bahnte Fuchs nicht nur einer ganzen Reihe von musiktheoretischen Abhandlungen deutscher Autoren in russischer Übersetzung den Weg,²⁰⁰ sondern sicherte sich eine Wirkmächtigkeit im Rahmen der musiktheoretischen Ausbildung russischer Künstler, die bis weit in das 20. Jahrhundert hineinreichte.²⁰¹

¹⁹⁹So bspw. bei Ju[r]ij Kreml'ev, *Russkaâ mysl' o muzyke* [Die russische Idee über die Musik], Bd. I, Leningrad 1954, S. 66; vgl. dazu Steinpress, „Fuchs“ (wie Anm. 3), S. 42, Anm. 13.

²⁰⁰Vgl. Lomtev, *Musikwissenschaft* (wie Anm. 61), S. 64.

²⁰¹Zum Einfluss auf Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906–1975) vgl. u. a. Ellond D. Carpenter, „Russian theorists on modality in Shostakovich's music“, in: *Shostakovich studies*, ed. by David Fanning, Cambridge University Press 1995, p. 76–112 (p. 78).