

Sein Denken und Handeln war Ausdruck jener „Ethik“ der Gesinnung für den politischen Handelnden, die als Handeln aus Überzeugung den klassischen Liberalismus innerlich bestimmt hatte“ (Theodor Schieder).

Quellen und Literatúrauswahl

Quellen:

- Stadtarchiv Nürnberg E10 NL v. Rudolph
Institut für Zeitgeschichte München ZS 380 Dehler
Staatsarchiv Nürnberg Polizeidirektion Nürnberg-Fürth Nr. 851
Stadtbibliothek Nürnberg Nor. 4029.8 „Echo“, März/April 1928
Stadtbibliothek Fürth „Nürnberg-Fürther-Morgenpresse“ 1931
Amtsgericht Nürnberg Nachlaßgericht Akte v. Rudolph

Darstellungen:

- Hermann Hanschel, „Oberbürgermeister Hermann Luppe. Nürnberger Kommunalpolitik in der Weimarer Republik“, Nürnberg 1977
Gerhard Hirschmann, „Unter Oberbürgermeister Dr. Hermann Luppe“, in: Gerhard Pfeiffer (Hg.), „Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, München 1971, S. 445–454
Gerda Kriesch-Bachtiar, „Aufbruch. Die Liberalen in Mittelfranken nach 1945“, Nürnberg 1989
Hermann Luppe, „Mein Leben“, Nürnberg 1977
Berthold Mauch, „Die bayerische FDP“, München 1981
Petrus Müller, „Der politische Liberalismus in Nürnberg 1918–1945. Struktur, Stärke, Persönlichkeiten und programmatisches Verhalten“, in: MVGN (1991), S. 231–263
Horst Sassin, „Liberaler Widerstand. Die Robinsohn-Strassmann-Gruppe 1934–1942“, in Hamburg 1993

Winfried Romberg

Joseph Martin Kraus (1756–1792)

Ein Komponist vom Untermain

1. Lebenslauf

Joseph Martin Kraus wurde am 20. Juni 1756 in Miltenberg als Sohn des kurmainzischen Amtmannes Joseph Bernhard Kraus (1724–1810) und dessen Ehefrau Anna Dorothea Schmid (1733–1804) geboren. Sein Vater gehörte dem gehobenen und aufgeklärten Bürgertum an und förderte frühzeitig die musischen Begabungen seiner Nachkommen. Seine Kindheit verbrachte Kraus in Amorbach, Osterburken und Buchen im Odenwald, wo er die örtliche Lateinschule besuchte.¹⁾ Im Jahr 1768 wurde er in die Jesuitenschule in Mannheim aufgenommen, an der er eine solide Allgemeinbildung erhielt. Hier kam er auch mit der fortschrittlichen Musik der sog. Mannheimer Schule in Kontakt, die der kunstliebende Kurfürst Karl Theodor von

der Pfalz (1724–1799) an seiner Residenz unterhielt. Er trat bei den Schauspielen der Jesuiten auf und wirkte als Sängerknabe im Chor der Hofkirche und an der Hofoper mit.

Zu Beginn des Jahres 1773 wechselte Kraus zum Philosophie- und Rechtsstudium kurzzeitig nach Mainz und schon zum Wintersemester des gleichen Jahres an die Universität Erfurt, wo der aufklärerisch und progressiv gesinnte kurmainzische Statthalter Karl Theodor von Dalberg (1744–1817) bessere Perspektiven zu eröffnen schien. Nach dem Willen seines Vaters sollte der junge Joseph Martin die Beamtenlaufbahn einschlagen. Doch er fühlte sich zum Musiker bestimmt und versuchte dem trockenen Bürokratschicksal zu entgehen. Er bekniete daher seine Eltern händeringend mit der



Joseph Martin Kraus als Student in Erfurt, Ölgemälde, unsigniert, entstanden 1775, aus Riedel, Friedrich W. (Hg.), Joseph Martin Kraus in seiner Zeit, Frontispiz.

Frage: „*Sie wissen, daß ich viel Feuer habe. Warum wollen Sie mit Gewalt, daß ich den gewöhnlichen Weg gehen soll?*“⁽⁴²⁾ Neben den beiden Studienfächern bildete er sich musikalisch fort unter Anleitung Johann Christoph Kittels (1732–1809), eines Schülers Johann Sebastian Bachs. Womöglich traf er dort im Jahr 1774 mit Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), dem Hauptvertreter des sog. empfindsamen Stils, zusammen. In Erfurt entstand auch das 1775 gefertigte und nicht signierte Jugendportrait.³⁾ Sein Studium führte Kraus weiter nach Göttingen. In der Hauptsache widmete er jedoch seine Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Strömung der Empfindsamkeit in Literatur und Musik. Er trat dem Hainbund bei, einem Freundschaftskreis des Sturmes und Dranges, und ergriff leidenschaftlich Partei für die gefühlsbetonte Dichtung Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803). Im Jahr 1777 verfaßte er einen kleinen musikkritischen Traktat unter dem Titel „*Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*“.

Nach Studienabschluß entschied sich Kraus endgültig, Komponist zu werden. Auf

vage Vorspiegelungen eines schwedischen Kommilitonen hin zog es ihn nach Stockholm an den Hof König Gustav III. (geb. 1746). Dieser aufgeklärte Monarch hatte den großangelegten Plan, seine Hauptstadt zu einem blühenden kulturellen Mittelpunkt zu machen, und scharte deshalb zahlreiche in- und ausländische Künstler um sich, unter ihnen Maler, Bildhauer, Architekten, Literaten und Musiker. Kraus hoffte, im Dienst des kunstsinnigen Schwedenkönigs und in diesem günstigen Umfeld seine musikalischen Ideen verwirklichen zu können. Er schrieb fest entschlossen seinen Eltern: „*Mit mir bin ich eins – soll's hungrige Tage und Jahre kosten – meinem Vaterland bin ich keinen Dank schuldig. Patriotismus ist Torheit und lange hat der letzte Funke verglüht. An fremden Ufern soll das Glück mich erwarten.*“⁽⁴⁴⁾

Doch statt der Karriere erwarteten Kraus nun drei Jahre einer tief frustrierenden Unbekanntheit und Beschäftigungslosigkeit. Es gelang ihm nicht, auf Anhieb Fuß zu fassen, und er mußte sich mit elterlichen Geldzuschüssen notdürftig über Wasser halten. Aus persönlichem Stolz und einer gewissen Schüchternheit mied er die höhere Gesellschaft und suchte anfänglich keine Protektion.

Erst im Juni 1781 schaffte er den erhofften Durchbruch mit der erfolgreichen Auf-führung seiner Oper „*Proserpina*“ am königlichen Hoftheater. Seine erste und schicksalswendende Begegnung mit dem Monarchen schilderte er folgendermaßen: „*Sogleich nach geendigter Musik unterhielt sich der König über eine Viertelstunde mit mir, machte mir erst ein recht artiges Kompliment, frug mich nach dem und jenem und maß mich mit seinen großen Augen von Kopf bis zu Fuß, und ich nach meiner alten löblichen Weise nahm mir die Freiheit, den großen Monarchen durch und durch anzugaffen, und das, wie ich nachgehends erfahren habe, hat ihm just wohlgefallen.*“⁽⁴⁵⁾ In der Folge erhielt Kraus die Anstellung als zweiter Kapellmeister. In dieser frühen Schaffensperiode entstanden u.a. die beiden Sinfonien in C-dur (vermutlich bereits um 1780) und Cis-moll (vor Oktober 1782).⁽⁶⁾

Der schwedische König schickte Kraus ab Oktober 1782 auf eine vierjährige Studienreise, die ihn zu allen maßgeblichen Theater- und Musikzentren in Europa führte. Die Route führte nach Berlin, Dresden, Leipzig, Erfurt, Frankfurt, Mainz, Mannheim, Würzburg, München und Regensburg. Während des zweimonatigen Aufenthalts in Wien konnte er mit allen führenden Musikern der österreichischen Metropole zusammentreffen und mit ihnen in einen regen Gedankenaustausch treten. Er unterhielt Kontakte zu dem von den Zeitgenossen als „Wiener Bach“ apostrophierten Hoforganisten Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), zu Antonio Salieri (1750–1825) und Johann Baptist Vanhal (1739–1813). Den ebenfalls in Wien wirkenden Christoph Willibald von Gluck (1714–1787) verehrte er ausdrücklich als seinen Lehrer. Auch den auf der Höhe seines Schaffens stehenden Joseph Haydn (1732–1809) suchte er im ungarischen Esterháza auf. Unter dem Eindruck dessen Sinfonik arbeitete er sein Werk in Cis-moll völlig um. Als Zeichen der Wertschätzung und Freundschaft widmete er Haydn die daraus entstehende C-moll Sinfonie, der daraufhin bei der Wiener Uraufführung die Leitung übernahm.



Joseph Martin Kraus, Ölgemälde, entstanden 1787, zugeschrieben Anton Graff.

Die Studienreise führte Kraus zu den italienischen Musikstätten Venedig, Florenz, Rom und Neapel. In Bologna begegnete er dem berühmten Musiktheoretiker und Komponisten Padre Martini. Dort entstand auch sein Portrait von der Hand des Malers Pomarrolli.⁷⁾ Im Jahr 1784 setzte Kraus von Livorno nach Marseille über, um in der damals führenden Musikmetropole Paris zwei Jahre zu verbringen. Hier entstanden auch seine Sinfonien in D-dur und Es-dur. Erstere erschien zwei Jahre später in Paris auch im Druck. Nach einem kurzen Abstecher nach London zu der Hundertjahrfeier der Geburt Georg Friedrich Händels (1685–1759) kehrte Kraus Ende 1786 nach Schweden zurück.

Als Kraus nach vierjähriger Abwesenheit wiederkam, fand er in Stockholm eine gegen ihn gerichtete Intrige vor, in deren Folge der aus Würzburg stammende Georg Joseph Vogler (1749–1815) als weiterer Hofkapellmeister neben ihm angestellt worden war. Kraus

suchte mit diesem potentiellen Konkurrenten einen Ausgleich und sicherte so seine eigene Stellung. Der Gunst des Königs konnte Kraus sicher sein; schon zu Beginn des Jahres 1788 wurde er zum Direktor der Musikakademie und zum ersten Hofkapellmeister befördert. In dieser nun beginnenden Zeit intensiver Arbeit schuf er u. a. die Opern „*Soliman II*“ (1789) und „*Aeneas i Cartago*“ (1790) sowie zeremonielle Musikstücke wie den Marsch und die „*Sinfonia per la Chiesa*“ zur Eröffnung des Reichstages von 1789. Seine Menschen- und Gesellschaftsscheu hatte er längst abgelegt und verkehrte als herausragende Persönlichkeit des Kulturlebens in dem Künstlerkreis um den Bildhauer Tobias Sergel (1740–1814), dem beispielsweise auch der musizierende Dichter Carl Michael Bellman (1740–1795) angehörte.

Doch das überaus produktive Wirken Kraus im Dienst des mäzenatischen Königs

endete jäh. Gustav III. beabsichtigte, eine Verfassung einzuführen, in der die traditionellen Standesvorrechte beschnitten wurden. Unter dem Eindruck der 1789 in Frankreich ausgebrochenen Revolution erblickten einige schwedische Adelige in diesem Verfassungsprojekt die Vorboten eines schleichenden Umsturzes. Diese Oppositionsgruppierung entschloß sich daher, den ihrer Meinung nach mit dem Feuer der Revolution spielenden Monarchen zu liquidieren und holte in der Nacht vom 16. auf den 17. März 1792 während eines Maskenballes zum tödlichen Schlag gegen ihn aus. Kraus, der Zeuge des Attentats wurde, blieb nur noch die bittere Aufgabe übrig, für den Monarchen, der zehn Tage nach dem Mordanschlag den Verletzungen erlag, die Trauerkantate und seine Trauersymphonie mit dem Titel „*symphonie funebre*“ schaffen. Beide Werke sollten zugleich Kraus letzte Kompositionen sein. Noch im gleichen Jahr, am 15. Dezember 1792 starb er an Tuberkulose, an dem er bereits seit seiner Studienzeit gelitten hatte. Im „Tivoli“ genannten Tal auf dem königlichen Krongut Bergshammar nördlich von Stockholm fand er nach 36 kurzen und erfüllten Lebensjahren eine letzte Ruhestätte. Der im Jahr 1846 errichtete Grabstein, der das erste Grabmal aus Holz ersetzte, trägt die Aufschrift:

„*Hier das irdische von Kraus; das Himmlische lebt in seinen Tönen.*“⁸⁾

II. Zum Werk

Neben Einflüssen der Mannheimer Schule war Kraus in seinem musikästhetischen Herkommen geprägt von der empfindsamen norddeutschen Musik.⁹⁾ Sein stilistisches Verständnis äußerte sich in der Sprache des Sturmes und Dranges. Er schrieb programmatisch in seinem Feuilleton von 1777: „*Musik muß die Sprache der Leidenschaften seyn (...)*.“¹⁰⁾ Musik war für ihn somit tonmalerische Wiedergabe des eigenen unmittelbaren Gefühlslebens. Diese musikgewordene Leidenschaftlichkeit war in ihrem Ausdruck in höchstem Maße subjektiv. Kraus lehnte daher den zeitgenössischen galanten Stil als künstlich gemachte und darin vordergründige Affekthascherei ab. Stattdessen legte er seinen

Kompositionen als Zeichen der Echtheit die Unmittelbarkeit und Spontaneität seiner Emotionen zugrunde. Seine Werke zeichneten sich durch Expressivität und ihr Unge-stüm aus. Sie waren getragen von einer sehn-suchtsvollen wie nicht minder heroisch-tragi-schen Grundstimmung.

In seinen Opern setzte Kraus die Reformvorstellungen Glucks konsequent um.¹¹⁾ Seine stilistische Leistung in der Orchestermusik lag in der Übertragung der Dramatik Glucks auf den Bereich der Sinfonik. Damit repräsentierte er einen der verschiedenen Entwicklungsstränge auf dem Weg zur Sinfonie der Klassik. Seine C-moll Sinfonie kann in diesem Zusammenhang zu den bedeutendsten Orchesterwerken des späten 18. Jahrhunderts gezählt werden. Joseph Haydn schätzte diese Komposition von Kraus sehr und äußerte noch fünf Jahre nach dessen Tod: „*Welcher Verlust ist nicht dieses Mannes Tod! Ich besitze von ihm eine Sinfonie [die in C-moll], die ich zur Erinnerung an eines der größten Genies, die ich je gekannt habe, aufbewahre.*“¹²⁾ Auch Gluck hatte eine hohe Achtung vor Kraus. Er sagte anerkennend über ihn zu Salieri: „*Der Mann hat einen großen Stil!*“¹³⁾

Eine besondere Bedeutung kommt den Trauermusiken für König Gustav III. zu. Kraus verband in ihnen den überlieferten Kirchenstil mit der getragenen Musik der Freimaurer und der in der Französischen Revolution entstandenen Gattung des Trauermarsches zu einer neuartigen Synthese. Beide Werke stellten zugleich kompositorische Höhepunkte seines musikalischen Schaffens dar.¹⁴⁾

Ferner setzte er sich auch für zahlreiche zukunftsweisende Wandlungen in der zeitgenössischen Musikkultur ein. Er bereitete den Kompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) in Schweden den Weg. Das neuartige Hammerklavier machte er zum bevorzugten Begleitinstrument für den kammermusikalischen Gesang. Im engen Zusammenwirken mit Carl Michael Bellman und dem Dichter Johan Henric Kellgreen (1751–1795) wurde er auf diese Weise zu einem der Väter des schwedischen Kunst-

liedes. Neben der Musikkritik entwarf er den Plan eines Musiklexikons und gab durch seine musikpädagogische Tätigkeit zahlreiche fortwirkende Impulse.¹⁵⁾ Durch den Gebrauch des Taktstockes und die Herausnahme des Klaviers aus der Besetzung bahnte er schließlich die Entwicklung zum großen Orchester des 19. Jahrhunderts.¹⁶⁾

Kraus erwies sich zusammenfassend als ein überaus schöpferischer Komponist und Musikpraktiker, der eine Vielzahl zeitgenössischer Anregungen und Tendenzen aufgriff, um sie eigenständig und zu einem hochgradig individuellen Ausdruck zu verarbeiten. Hieraus resultierte der durchgängig innovative Zug seines Schaffens. Kraus war neben dem aus Leipzig stammenden Johann Adolph Scheibe (1708–1776) und dem aus Altona gebürtigen Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842) einer der herausragenden deutschen Tonkünstler, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert das nordische Musikleben maßgeblich prägten.

Als Schüler führten Per Frigel (1750–1842) und Johan Wikmarson (1753–1800) sein Erbe in Schweden weiter. Auch der böhmische Komponist Pavel Vranický (1756–1808) zählte ihn zu seinem Lehrmeister. Vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart war den Kraus Kompositionen keine nennenswerte Rezeption vergönnt.¹⁷⁾ Erst in jüngster Zeit zeigt sich in musikgeschichtlichen Forschungen und neuen Interpretationen seiner Hauptwerke ein gesteigertes Interesse an diesem Komponisten vom Untermain.

Nicht zuletzt pflegt das Kammerorchester Schloß Werneck seine Musik und trägt so sein Erbe in Franken und über sein Stammland hinaus fort.

Literaturhinweise:

Brosch, Helmut, Die Jugendjahre des Joseph Martin Kraus in Buchen, in: Riedel (Hg.), Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980, München-Salzburg 1982 (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik Bd. 5), S. 16–27.

Eggebrecht, Hans Heinrich, Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. XXIX (1955), S. 323–349.

Engländer, Richard, Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper, Uppsala-Leipzig 1943 (=Skrifter utgivna av K. Humanistika Vetenskaps-Samfundet i Uppsala. 36:1).

Leux-Henschen, Irmgard, Joseph Martin Kraus, Anonyme musikästhetische Beiträge der Stockholmer Zeit 1779–1781, in: Riedel (Hg.), Joseph Martin Kraus in seiner Zeit, S. 181–217.

Riedel, Friedrich W. (Hg.), Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980, München-Salzburg 1982 (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik Bd. 5).

Ders., Die Trauerkompositionen von Joseph Martin Kraus. Ihre geistes- und musikgeschichtliche Stellung, in: Ders. (Hg.), Joseph Martin Kraus in seiner Zeit, S. 154–169.

Sawodny, Wolfgang, Einige Bemerkungen zur musikalischen Vorbildung von Joseph Martin Kraus, in: Riedel (Hg.), Joseph Martin Kraus in seiner Zeit, S. 28–37.

Schreiber, Karl Friedrich, Verzeichnis der musikalischen Werke von Jos. Kraus, Archiv für Musikwissenschaft 7 (1925), S. 477–494.

Ders., Biographie über den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus, Buchen 1928.

Anmerkungen:

- ¹⁾ Vgl. Brosch, Helmut, Die Jugendjahre des Joseph Martin Kraus in Buchen, in: Riedel, Friedrich W. (Hg.), Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980, München-Salzburg 1982 (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik Bd. 5), S. 16–27.
- ²⁾ Brief von Anfang Dezember 1777, zit. n. Schreiber, Karl Friedrich, Biographie über den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus, Buchen 1928, S. 35.
- ³⁾ Abbildung bei Schreiber, Kraus, Frontispitz und bei Riedel, Frontispitz.
- ⁴⁾ Brief v. 11. 6. 1777, zit. n. Schreiber, Kraus, S. 31.

- ⁵⁾ Brief an die Eltern vom 14. 6. 1777, zit. n. Schreiber, Kraus, S. 53.
- ⁶⁾ Werkverzeichnis bei Schreiber, Karl Friedrich, Verzeichnis der musikalischen Werke von Jos. Kraus, Archiv für Musikwissenschaft 7 (1925), S. 477–494.
- ⁷⁾ Abbildung bei Schreiber, Kraus, zwischen S. 72 u. 73.
- ⁸⁾ Zit. n. Schreiber, Kraus, S. 128.
- ⁹⁾ Sawodny, Wolfgang, Einige Bemerkungen zur musikalischen Vorbildung von Joseph Martin Kraus, in: Riedel, S. 28–27.
- ¹⁰⁾ 'Etwas von und für Musik fürs Jahr 1777', zit. n. Engländer, Richard, Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper, Uppsala-Leipzig 1943 (= Skrifter utgivna av K. Humanistika Vetenskaps-Samfundet i Uppsala. 36: 1.), S. 92, Anm. 3. Vgl. allgemein Eggebrecht, Hans Heinrich, Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, Deutsche Vierteljahr-
- schrift für Literatur- und Geistesgeschichte, Bd. XXIX (1955), S. 323–349.
- ¹¹⁾ Siehe die Darstellung bei Engländer.
- ¹²⁾ Aufzeichnung des Gesprächs des ersten Biographen Kraus' Fredric Silverstolpe mit Haydn am 27. 3. 1797, zit. n. Schreiber, Kraus, S. 69.
- ¹³⁾ Äußerung während Kraus' Wiener Aufenthaltes, zit. n. Schreiber, Kraus, S. 71.
- ¹⁴⁾ Siehe Riedel, Friedrich W., Die Trauerkompositionen von Joseph Martin Kraus, in: Ders., S. 154–169, bes. S. 161–165.
- ¹⁵⁾ Vgl. die Textbeispiele bei Leux-Henschen, Irmgard, Joseph Martin Kraus. Anonyme musikästhetische Beiträge der Stockholmer Zeit 1779–1781, in: Riedel, S. 181–218.
- ¹⁶⁾ Siehe allgemein Engländer S. 186–204. Taktstock: Schreiber S. 130.
- ¹⁷⁾ Rezeptionsbeispiele bei Schreiber, Kraus, S. 123f., 129ff. und Engländer, S. 185f. und 186, Anm. 1.

Carlheinz Gräter

Er lehrte den Katechismus der Landwirtschaft

Vor 200 Jahren verstarb der Reformator der Landwirtschaft Johann Friedrich Mayer

Eine enthusiastische Beschreibung Hohenlohes und seiner angrenzenden Gebiete gab Kessler von Sprengseysen 1791 im Fränkischen Magazin für Statistik, Naturkunde und Geschichte: „Die natürliche Lage dieses Landes ist so vorzüglich gut, daß, wenn man dieses wie in China mit einer Mauer umfaßte, daß weder Luxus noch Modejournale über die Grenzen kommen könnten, es die ganze übrige Welt würde entbehren können, so einen Überfluß besitzt es; nicht etwa nur an den notwendigen Lebensmitteln, um nicht zu hungern, sondern selbst mit solchen, welche zum Wohlleben gehören, versehen sie das Ausland.“

Daß Hohenlohe gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu den fortschrittlichsten und wohlhabendsten Agrarlandschaften Europas gehörte, daß hier die Bauern mit ihrem Viehhandel dreieinhalb Millionen Gulden im Jahr, weitgehend unversteuert, erlösten, daß ein Hofbesitzer Ebert aus Herbolzhausen Hauptgläubiger seines Kirchberger Fürsten war, und daß die bäuerlichen Familien sonntags alle ihr Huhn im Topf hatten, erregte Neid und Bewunderung der Zeitgenossen.

Grundlage dieses bäuerlichen Wohlstandes waren Viehzucht, Viehmast und Viehhandel. Ein Publizist hat diesen Erfolg als Kreislauf