

Kathrin Eberl

## **Daniel Gottlob Türk – universeller Organisator des hallischen Musiklebens**

Daniel Gottlob Türk ist vor allem durch seine musiktheoretischen und -pädagogischen Schriften in die Musikgeschichte eingegangen und hat sich zudem als Komponist graziös-empfindsamer Klavierstücke weithin einen Namen gemacht.

Für die Stadt Halle ist jedoch darüber hinaus sein fast vier Jahrzehnte währendes Wirken als Organisator des Musiklebens von einzigartiger Bedeutung. Wie kein anderer Musiker vor ihm vereinte Türk alle wichtigen musikalischen Funktionen in seiner Person. Seine erste Anstellung in der Saalestadt erhielt er auf Vermittlung seines Leipziger Lehrers Johann Adam Hiller 1774 als Kantor an der Ulrichskirche. Mit diesem Amt war zugleich eine Lehrtätigkeit der musikalischen Fächer am Lutherischen Stadtgymnasium verbunden und die Arbeit mit dem an der Schule ansässigen Knabenchor, dem die allgemein kirchenmusikalischen Pflichten zu Gottesdiensten und anderen kirchlichen Anlässen oblagen. Türk, der 24jährig als weitgehend unbekannter Komponist nach Halle gekommen war, muß sich hier innerhalb kürzester Zeit über die Stadtgrenzen hinaus einen herausragenden Ruf erworben haben. Dies belegt schon die lange Liste von 544 Subskribenten aus ganz Deutschland für seine erste Sammlung von Klaviersonaten aus dem Jahre 1776, die mit so außerordentlichem Erfolg aufgenommen wurde, daß er innerhalb eines Jahres eine zweite Sonatensammlung herausbrachte. Und bereits drei Jahre später berief ihn die Friedrichs-Universität mit ausdrücklichem Bezug auf seine kompositorischen Leistungen zum Universitätsmusikdirektor. Dieser Titel wurde an der hallischen Universität erstmals und damit in Deutschland nach Göttingen überhaupt zum zweiten Mal vergeben, was zweifellos auch auf eine besondere Wertschätzung Türks schließen läßt. Seinem Vorgänger Johann Christoph Weinmann war 1763 nur das Patent eines Universitätsmusicus erteilt worden. Mit dem neuen Amt erwarb Türk zugleich das Recht, Vorlesungen über Musik abzuhalten, von denen u. a. solche über Musiktheorie und musikalische Satzkunst belegt sind. 1808 ernannte ihn dann die philosophische Fakultät zum Professor der Musik mit fester Besoldung.

Die anfänglich mit dem Collegium musicum auf den universitären Rahmen beschränkte Musiziertätigkeit trachtete Türk zunehmend auch auf den städtischen Bereich auszuweiten. Im Festsaal *Zum Kronprinz*, der immerhin eine Kapazität von 300-400 Personen umfaßte und zudem über eine gute Akustik verfügte, fanden mit Beginn der achtziger Jahre öffentliche Konzerte unter Türks Leitung statt. Neben dem Collegium musicum existierte noch eine zweite studentische Musiziergemeinschaft unter der Leitung Weinmanns, die als Konkurrenzunternehmen parallel zu Türk Konzerte veranstaltete.

Spätestens mit der aus Kapazitätsgründen notwendig gewordenen Zusammenlegung des Weinmannschen Unternehmens und des Türkschen Collegium musicum in der Konzertsaison 1782/83 übernahm Türk als künstlerischer Leiter des vereinten Klang-

körpers die führende Position im städtischen Konzertgeschehen. Und als er im Jahre 1787 die aufgrund der Kopplung mit der Schultätigkeit sehr zeitaufwendige Kantoratsstelle an St. Ulrich aufgab und dafür die Organistenstelle und das Amt des *Director musicus* an der hallischen Hauptkirche, der Liebfrauenkirche, antrat, waren sämtliche musikalischen Schlüsselpositionen der Stadt in seiner Hand: die kirchenmusikalische, die städtische und die akademische. Schließlich wurde 1808 Türk zudem noch auf Betreiben des damaligen Direktors der Franckeschen Stiftungen August Hermann Niemeyer die Direktion des Stadsingechores übertragen, nachdem dieser durch Zusammenlegung des reformierten und lutherischen Gymnasiums mit der Latina in die Franckeschen Stiftungen übergegangen war.

Angesichts dieser Fakten drängt sich die Frage nach den Gründen einer derartigen Ämterhäufung auf, die sich wohl so explizit in keiner anderen deutschen Stadt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt. Ist es dem Fehlen ebenbürtiger Mitbewerber geschuldet, für die Halle als Wirkungsort nicht attraktiv genug war? War es gezielte Protektion seitens „kulturpolitisch“ einflußreicher Personen, lag es gar im Interesse der Stadt, die Funktionen zu bündeln, war es ein gegebenenfalls vorhandener übergroßer Ehrgeiz Türks, gepaart mit taktischem Geschick? Viele Gründe scheinen möglich, und Spekulationen ist breiter Raum gegeben.

Für das Finden einer Antwort ist es hilfreich, die soziale, ökonomische und kulturelle Situation von Halle im ausgehenden 18. Jahrhundert näher zu betrachten. Dabei gewinnt man einen eher ambivalenten Eindruck: Einerseits befand sich hier mit ca. 1000 Studenten eine der größten und zugleich bedeutendsten deutschen Universitäten, die bekanntlich zu einem der wichtigsten Zentren der deutschen Aufklärung aufgestiegen war, andererseits führte eben dieses Halle aber auch ein gewisses Schattendasein neben der 50 km entfernt liegenden sächsischen Messemetropole Leipzig, was vermutlich auf die wirtschaftliche und damit einhergehende soziale Regression zurückzuführen ist, die in großem Maße durch den Siebenjährigen Krieg ausgelöst worden war. Die ca. 20.000 Einwohner zählende Saalestadt (1794 Halle, Glaucha, Neumarkt; nur Halle: ca. 15.000) war aufgrund ihrer geographischen Lage als preußischer Grenzort von den Kriegereignissen besonders stark betroffen und mußte hohe Kontributionen an wechselnde Gegner zahlen. Durch handelspolitische Schutzmaßnahmen Kursachsens büßte die einst blühende Handelsstadt, die darüber hinaus durch Salzgewinnung bereits im Mittelalter zu Reichtum gelangt war, ihre Position als wichtiger Warenumserschlagplatz ein, ebenso sank die Bedeutung der Saale als Verkehrsweg, da Magdeburg seine alte Vorherrschaft mit dem Ausbau der Elbe als Transportweg wieder herstellen konnte. Auch rein optisch muß die Stadt – obgleich sie von einer lieblichen Saalelandschaft umgeben war – einen recht negativen Eindruck vermittelt haben. So liest man in einem Bericht aus dem Jahre 1794 dazu: „Schön ist Halle nicht. Es hat größtentheils krumme schmutzige Straßen“.<sup>1</sup> Die ökonomische Misere hatte natürlich gravierende Auswirkungen auf das geistig-kulturelle und damit auch musikalische Potential Halles. Die leeren Kirchen- und Stadtkassen zogen jetzt nicht mehr die renommiertesten Musiker hierher, wo einst ein Scheidt oder Händel wirkten, wo sich Johann Sebastian Bach um eine Anstellung beworben

<sup>1</sup> Briefe zur nähern Kenntniß von Halle. Von einem unpartheiischen Beobachter, o. O. 1794, S. 8.

hatte und später dann sein Sohn Wilhelm Friedemann als *Director musices* tätig war. Auch verlor Halle schon 1680 mit der Übersiedlung des Hofes nach Weißenfels eine tragende Säule artifizierlicher Musikpflege, die im nachfolgenden Jahrhundert in erster Linie in der Kirchen- und Schulmusik aufging.

Diese ungünstigen Bedingungen fand der junge Türk bei seinem Eintreffen in Halle vor. Als zweifellos begabtester und gebildetster Musiker der Stadt wurde er bald unentbehrlich für deren Musikleben, was sicher noch durch seinen von den Zeitgenossen als äußerst zielstrebig, integrativ und gewissenhaft eingeschätzten Charakter<sup>2</sup> zusätzlich befördert wurde. Insofern erscheint eine Bündelung der Funktionen auf seine Person fast zwangsläufig.

Als dann Johann Friedrich Reichardt als einziger ebenbürtige, in mancher Hinsicht vielleicht auch Türk übertreffende Komponist und Musikschriftsteller dann 1794 das Gut Giebichenstein bei Halle bezog (nachdem er seit 1791 bereits mehrmals in Halle weilte), hatte sich Türk als musikalisches Stadtoberhaupt bereits fest etabliert. Ohnehin fraglich und eher unwahrscheinlich ist Reichardts Interesse an einem hiesigen, ihn fest bindenden und möglicherweise in seinem künstlerischen und schriftstellerischen Wirken einengenden musikalischen Amt; nach den Querelen mit dem preußischen König aufgrund Reichardts offener Sympathie mit den Ideen der Französischen Revolution und rastlosen Reisen der letzten Jahre sehnte er sich offensichtlich nach ländlicher Abgeschiedenheit, in der er führende Literaten und Künstler jener Zeit um sich scharte und einen Hort der Frühromantik errichtete. Als Hofkapellmeister von Friedrich Wilhelm II. war er auch in finanzieller Hinsicht anfänglich nicht auf eine neue Anstellung angewiesen, die in jedem Falle eine auch statusmäßige Verschlechterung bedeutet hätte. Dies änderte sich allerdings nach seiner unehrenhaften Entlassung, und er mußte dann zwei Jahre überbrücken, bis er 1796 von seinem ehemaligen Dienstherrn – als Zeichen der Begnadigung – zum Salinedirektor in Schönbeck bei Halle ernannt wurde.

Der Blick auf das Musikleben anderer, in ihrer Größe vergleichbarer Städte Mitteldeutschlands wie etwa Magdeburg, Freiberg, Erfurt oder Jena, von denen letztere zwei auch eine Universität, Freiberg seit 1765 eine Bergakademie hatten, unterstreicht die Singularität des universellen Wirkens von Türk, seines fast autokratischen Rangs innerhalb der musikalischen Aktivitäten von Halle. In keinem anderen Ort der Region finden sich in dieser Hinsicht analoge Verhältnisse.

Zu fragen ist, welche Auswirkungen eine derartige Konzentration der musikalischen Ämter in einer Person auf Halles Musikentwicklung hatten. Zeitgenössischen Schriften kann man entnehmen<sup>3</sup>, daß der Aufschwung des hallischen Musiklebens durch das Wirken Türks ein ganz außerordentliches gewesen sein muß. Aus dem weiten Feld seiner kirchenmusikalischen und weltlichen Tätigkeiten sei zur näheren Betrachtung das öf-

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Johann Gebhardt Ehrenreich Maas: *Nachruf auf Türk*, in: AmZ 16 (1814), H. 37-48.

<sup>3</sup> Vgl. *Briefe über Musikwesen, besonders Cora in Halle*, Quedlinburg 1781, *Briefe von der Universität in die Heimat. Aus dem Nachlass Varnhagens von Ense*, Leipzig 1874, oder auch den Nachruf auf Türk von Maas in der AmZ (1814). Bei den *Briefe(n) von der Universität* handelt es sich um Briefe des Medizinstudenten Adolf Müller, der mit fast allen bedeutenderen Persönlichkeiten der hallischen Universität in Berührung gekommen war und auch im Collegium musicum unter Türks Direktorat musiziert hatte.

fentliche Konzertwesen herausgegriffen, da es einerseits im Rahmen der Aufgaben Türks einen besonderen Schwerpunkt einnimmt, darüber hinaus sich dieser Bereich wie kaum ein anderer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts generell in einer Aufbruchstimmung bzw. Etablierungsphase befand. Insofern bietet sich hier ein lohnenswerter Ansatz einer Standortbestimmung der Stadt Halle innerhalb dieses Prozesses und des Vergleichs mit anderen Städten Mitteldeutschlands. In dem Zusammenhang ist auch der Frage nachzugehen, in welchem Maße diese Entwicklung von der Person Türks abhing.<sup>4</sup>

Der erste Nachweis eines öffentlichen Konzerts in Halle geht auf das Jahr 1741 zurück, deren Träger die Hyntzsche „Hautboisten-Compagnie“ war, der vor allem die musikalischen Aufgaben für die in Halle stationierten Garnison oblagen. Es ist bemerkenswert, daß hier mit Blick auf die allgemeine Entwicklung des Konzertwesens zu einem so frühen Zeitpunkt ein Konzert mit weltlicher Vokal- und Instrumentalmusik (am 9. 12. 1741 im Saal der Residenz) für die Öffentlichkeit gegen Entrichtung eines Eintrittspreises von vier Groschen veranstaltet wurde.<sup>5</sup> Dies war allerdings ein singuläres Ereignis, aus dem sich noch keine Regel ergab. Erst ab 1758 (mit einem Festkonzert am 24. Januar anlässlich des Geburtstags des Königs) ist die Veranstaltung wöchentlicher Konzerte des Collegium musicum durch die bereits 1735 vom Universitätsprofessor Martin Heinrich Otto gegründeten *Musicalischen Gesellschaft* belegt.<sup>6</sup> Danach wurden die *Wöchentlichen Konzerte* regelmäßig im Sinne von „Familienkonzerten“ für das gebildete Bürgertum veranstaltet. Selbst wenn man als Anfang eines regulären Konzertwesens wirklich das Jahr 1758 ansetzt – möglicherweise reicht es schon weiter zurück – ist Halle damit eine der ersten Städte des mitteldeutschen Raumes mit einer derartigen Konzertreihe öffentlichen Charakters. Nur Leipzig kann auf eine 15 Jahre ältere verweisen. In Jena wurden erst seit 1770 regelmäßig Konzerte gegeben,<sup>7</sup> in Erfurt gründete Johann Wilhelm Häbler 1780 ein ständiges Konzertunternehmen (Winterkonzerte im Saale des Kaufhauses), in Magdeburg war es 1764 Johann Heinrich Rolle, der das *Öffentliche Concert* einrichtete. In Freiberg fanden erst ab 1791 die ersten Abonnentenkonzerte statt, und in Dresden ging 1760 aus adligen Kreisen ein Liebhaberkonzert hervor.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Die Ausführungen von Walter Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2: Von Wilhelm Friedemann Bach bis Robert Franz, Halle 1942, und von Hermann Glenewinkel: *Daniel Gottlob Türk nebst einem Überblick über das Hallische Musikleben seiner Zeit*, Halle 1909, über das bürgerlich geprägte hallische Konzertwesen der Türk-Ära beleuchten den Gegenstand vorwiegend isoliert auf Halle.

<sup>5</sup> S. *Drachstetische Chronik*, Hf 176 a (in der Marienbibliothek Halle).

<sup>6</sup> Es existiert u. a. eine zeitgenössische Glosse, aus der hervorgeht, daß die Konzerte der Musicalischen Gesellschaft öffentlich waren und wöchentlich stattfanden (als loses Druckblatt der der Schrift „*Das hohe Geburtsfest des Königs feiert ... die hiesige musicalische Gesellschaft*“, Halle 1758, beigelegt; Halle, Yb 4016e).

<sup>7</sup> Veranstaltet durch das Collegium musicum im Konzertlokal (vgl. Theodor Lockmann: *Die Anfänge des Jenaer akademischen Konzerts*, in: Festschrift Armin Tille zum 60. Geburtstag, Weimar 1930, S. 215-233).

<sup>8</sup> Eines der ältesten Beispiele für Liebhaberkonzerte in einer Kleinstadt ist Quedlinburg, wo 1759 eine Musicalische Gesellschaft gegründet wurde (nach Dietz-Rüdiger Moser: *1000 Jahre Musik in Quedlinburg*, München 1994, S. 239).

Worin liegen die Gründe für eine so frühe Etablierung des öffentlichen Konzertwesens in Halle? Eine denkbare Ursache könnte sein, daß die Konzerte eine Art Kompensation zu dem von den Pietisten bereits 1716 erwirkten Auftrittsverbot von Schauspieltruppen in Halle und Umgebung darstellten. Nach vorübergehender Aufhebung des Verbots 1740 verfügte dann Friedrich II. 1771 erneut nach einem studentischen Eklat, der im Zusammenhang mit dem Gastspiel der Döbbelinschen Schauspieltruppe stand, daß weder „auf dero Universitäten, noch in der Nachbarschaft“ Theater gespielt werden dürfte. Zudem sollten dadurch die Studenten nicht von ihren Studien abgelenkt werden, und es wäre für ihre Finanzen schon gefährlich genug, „daß in der Badezeit zu Lauchstädt täglich Comödien gegeben werden, und man gewiß weiß, daß die meisten nur wegen der Comödien dorthin reisen“.<sup>9</sup>

Diese theaterfeindliche Einstellung dürfte die Einrichtung öffentlicher Konzerte befördert haben. Das Repertoire bestand vorzugsweise aus Oratorien, weltlichen Kantaten und Opern, deren – wenngleich nur konzertante – Aufführung man durchaus wohl als Ersatz für fehlende Theaterereignisse auffassen könnte. Zugleich existierte in Halle aber auch ein geeigneter geistiger „Nährboden“ für die Einrichtung eines Konzertunternehmens. Hier gab es eine breite Intellektuellenschicht, die sich aus Universitätsangehörigen, aus Kreisen der gebildeten Bürgerschaft (Kaufleuten, Lehrern, Medizinern, Juristen, Beamten etc.) sowie Offizieren der Garnison zusammensetzte und die sogenannte „vornehme Gesellschaft“ mit durchaus musisch-kulturellen Ambitionen darstellte.

Das Orchester, das Türk zur Verfügung stand, war mit 30 Musikern relativ groß, was sicher auf die Zusammenlegung der beiden bis Anfang der achtziger Jahre selbständig existierenden Liebhaberorchester und das große Studentenpotential in Halle zurückzuführen ist. In Cramers *Magazin der Musik* liest man für das Jahr 1784, daß es „ziemlich stark besetzt“ war, „sechse bei der ersten Violine, fünfe bei der zweiten, und so verhältnismäßig weiter“ (zum Vergleich: das Mannheimer Liebhaberorchester bestand 1780 aus 36 Musikern, das Leipziger 1771 aus 27 Instrumentalisten und fünf Sängern).<sup>10</sup> Zusätzlich gab es einen Stamm von einheimischen Sängersolisten, ebenfalls größtenteils Dilettanten (so z. B. die Tochter Weinmanns als Sopranistin). Über die künstlerische Qualität der Aufführungen geben zahlreiche Berichte von Zeitzeugen ganz unterschiedliche Urteile ab, die von herber Kritik (besonders der sängerischen Leistungen) bis zu enthusiastischem Beifall reichen.<sup>11</sup> Da sich die überwiegende Mehrzahl der Musiker – Instrumentalisten wie Sänger – aus dem Collegium musicum und Bürgern der Stadt, in erster Linie also Laienmusikern, rekrutierte, war dem künstlerischen Niveau dieses Liebhaberorchesters von vornherein Grenzen gesetzt. Je nach Anforderungen wurde es – wie allgemein üblich – verstärkt durch Berufsmusiker, wie die Mitglieder der Stadtpfeiferzunft und der Hyntzschen Compagnie, die 1789 zur „kombinierten Stadtmusikanten-Gesellschaft“ zusammengeführt wurden. Der Chor setzte sich aus Studenten, Bürgern und Chorknaben des Stadsingechors zusammen und war zahlenmäßig eher

<sup>9</sup> *Briefe zur nähern Kenntniß von Halle...*, S. 109.

<sup>10</sup> Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, Hamburg 1783 u. 1786, Nachdruck: Hildesheim 1971-1974, S. 669ff.

<sup>11</sup> Siehe dazu u. a. Brumbey, *Briefe über Musikwesen*; *Briefe zur nähern Kenntniß von Halle...* oder auch Cramer, S. 699ff.

klein. In Halle fanden zwölf Konzerte (im Winterhalbjahr) statt, immer sonnabends fünf Uhr nachmittags im großen Saale des Ratskellers. Der Subskriptionspreis war ausgesprochen niedrig, er betrug zwei Taler und wurde zu Türks Lebzeiten nicht erhöht.<sup>12</sup> Zu den regelmäßigen Wochenkonzerten kamen noch jährlich zwei Wohltätigkeitskonzerte der „freiwilligen Armenfreunde“ hinzu und zudem Aufführungen zu hohen kirchlichen Feiertagen. Mit dem Umfang von zwölf regulären Konzerten handelte es sich – gemessen beispielsweise an den 24 Konzerten in Leipzig pro Saison – um eine eher kleinere Reihe, was höchstwahrscheinlich den knapp bemessenen finanziellen Mitteln geschuldet war.

Analog zu Konzertunternehmen anderer Städte dominierte insgesamt noch die Vokalmusik. Beachtenswert ist jedoch die Programmgestaltung der einzelnen Konzerte, die sich von den damals in Deutschland allgemein üblichen gemischten Programmen des bürgerlichen Konzertwesens<sup>13</sup> mit ihrem oftmals bunten Wechsel von Vokal- und Instrumentalwerken, Solo- und Ensemblesätzen unterschied: In Halle folgte unter Türks Leitung nach zwei Vokalkonzerten jeweils ein reines Instrumentalkonzert.<sup>14</sup> Dies ist zweifellos als Indiz für einen hohen künstlerisch-ästhetischen Anspruch Türks zu werten, der eine Programmauswahl nach stilistischen Kriterien über jene stellte, die gemeinhin für Liebhaberkonzerte üblich waren, nämlich die Stückfolge einerseits von den gerade zur Verfügung stehenden Musikern und ihren Fähigkeiten abhängig zu machen und zweitens ein abwechslungsreiches, oft potpourriartiges Programm auszuwählen, um praktisch jeden Publikumsgeschmack zu bedienen. Dieser gängigen Praxis erteilte Türk eine Absage und setzte damit durchaus neue Maßstäbe. Er trifft sich hierin mit den Intentionen Reichardts, der ebenfalls statt „sinnloser Zusammenpaarungen“ die Beachtung wohlproportionierter Programme forderte.<sup>15</sup> Das hallische Publikum allerdings stand den Reformbestrebungen eher skeptisch gegenüber und demonstrierte seine konservative Einstellung dadurch, daß es den Instrumentalkonzerten z. T. fernblieb.<sup>16</sup>

In der Auswahl der Kompositionen selbst unterschied sich das hallische Konzertrepertoire nicht wesentlich von dem in anderen Städten. Die Werke der Wiener Klassiker dominierten. Man spielte häufig Sinfonien von Mozart und Haydn, später dann auch von Beethoven, darüber hinaus Solokonzerte, vor allem Mozarts Klavierkonzerte. Auch im Vokalrepertoire tauchen die allgemein beliebten Stücke auf. Zu nennen sind hier die

<sup>12</sup> Ein einzelnes Konzert kostete acht Groschen, Studenten zahlten die Hälfte, Familienangehörige einen Groschen (s. in: *Briefe von der Universität*, S. 26).

<sup>13</sup> Stellvertretend für die übliche Programmgestaltung seien die für die Leipziger Gewandhauskonzerte im Statut getroffenen Festlegungen genannt: „In den gewöhnlichen Konzerten wird vor der Pause eine Symphonie, Arie, ein Konzert, und abwechselnd ein Duett, oder ein Instrumental-Quartett; nach der Pause eine Symphonie, Arie, ein Chor und eine Partie gegeben werden.“ (zit. nach Heinrich W. Schwab: *Konzert*, Musikgeschichte in Bildern IV/2, hrsg. v. Heinrich Besseler u. Werner Bachmann, Leipzig 1971, S. 14). Peter Schleuning liefert eine Zusammenstellung von Konzertprogrammen verschiedener deutscher Städte im 18. Jahrhundert, die diese Tendenz der Programmbuntheit belegt (in: ders.: *Der Bürger erhebt sich*, Hamburg 1984, S. 133f.).

<sup>14</sup> Eine Ausnahme von dieser Praxis bildeten nur die Wohltätigkeitskonzerte, die sich dem gängigen Potpourri-Charakter anghlichen.

<sup>15</sup> Johann Friedrich Reichardt, zit. nach: Walter Salmen: *Johann Freidrich Reichardt*, Freiburg 1963, S. 249.

<sup>16</sup> *Briefe zur näheren Kenntnis von Halle*, S. 115ff.

damaligen „Modeopern“ und Singspiele von Himmel, Naumann (z. B. *Cora*), Reichardt (*Der Hufschmied* u. a.) und Cherubini (*Der Wasserträger*, *Lodoiska*). Aber auch zahlreiche Opern Mozarts und Haydns *Schöpfung* sowie Oratorien von Bach wurden öfters gespielt. Am Karfreitag erklang meist Grauns Passionsoratorium *Der Tod Jesu* und zu Weihnachten Türks eigene Kantate *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*.

Große Bedeutung kommt Türk bekanntlich als Begründer der hallischen Händel-Renaissance mit der sehr erfolgreichen Aufführung des *Messias* am 25. 12. 1803 zu, von der eine kontinuierliche Händel-Tradition ausging, die durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch ungebrochen bis in die Gegenwart reicht. Der Erfolg der Aufführung von 1803 wird sicher zu Recht der Tatsache zugeschrieben, daß sich Türk der Mozartschen Bearbeitung mit ihren verstärkten Bläserstimmen bediente, zu deren Verwendung er vermutlich durch einen Besuch eines von Hiller geleiteten Konzerts in eben dieser Fassung inspiriert wurde. Daß die dem Klangideal der Zeit entsprechende Instrumentierung den Ausschlag für die große Wirkung auf das Publikum gab und nicht etwa eine besonders gelungene Interpretation, wird aus einer Rezension Reichardts in der *AmZ* deutlich, in der er die Leistungen der Musiker, vor allem die des Chores kritisiert.<sup>17</sup>

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß Türks Wirken als musikalischer Organisator einen enormen Aufschwung für das hallische Musikleben im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert mit sich brachte, der erst mit der Besetzung der Stadt durch die napoleonischen Truppen 1806 vorübergehend einen Einbruch erlitt. Während man zunächst bei einer derartigen Ämterkonzentration, wie sie im Falle Türks vorliegt, wohl eher negative Auswirkungen vermutet, scheint dies für Halle offensichtlich nicht zuzutreffen, wie die nähere Betrachtung des Konzertwesens exemplarisch belegt. Neben dem in Leipzig eines der frühen derartigen Unternehmen im mitteldeutschen Raum, gelangte es unter Türks Leitung zu einer ersten Blüte. Folgende Aspekte sind in diesem Zusammenhang besonders festzuhalten:

1. die Hebung des künstlerischen Anspruchs und Niveaus der Konzerte, vor allem was die Repertoiregestaltung betrifft (s. stilistisch homogene Programme);
2. die Einrichtung von Abonnementkonzerten mit niedrigem Subskriptionspreis, der einer großen Mehrheit musikinteressierter Bürger der Stadt den Zugang zu den Konzerten ermöglicht hat. Das ist insofern bedeutsam und als besonderes Verdienst Türks zu werten, als in zahlreichen anderen Städten eine von bürgerlichen Kreisen initiierte Konzertreihe nicht zwangsläufig allen Interessenten zu-

<sup>17</sup> Im Unterschied zu der ausgesprochen wohlwollenden Aufnahme der Mozartschen Bearbeitung durch das hallische Publikum ist die von Reichardt verfaßte Rezension einer derartigen Aufführung des *Messias* vom 25. 12. 1805 in der Berlinischen Musikalischen Zeitung eher kritisch gehalten. Nach seiner Auffassung wäre die Händelsche Originalpartitur geeigneter, da die von Mozart hinzugefügten Bläserstimmen zu vordergründig in Erscheinung getreten wären und das ansonsten eher schwach besetzte Orchester und den Chor übertönt hätten, zudem Intonationsschwächen der Singstimmen durch „häufige neumodische Oktaven, Verdopplungen durch mehrere Blasinstrumente hindurch um so auffallender“ gewesen seien. „Dagegen es mit der alten einfachen Händelschen Orchesterbegleitung, die auch der Einfachheit und stillen Würde seines rührenden und edlen Gesanges allein angemessen ist [...], sehr wohl möglich wäre, mit denselben Stimmen [...] und demselben Orchester dieses alte Meisterwerk bis zu einem Grade gut und befriedigend auszuführen“ (ders.: Berlinische Musikalische Zeitung, 2 (1806), S. 24).

gänglich war. Waren ehemals in der höfischen Musizierpraxis Standesschranken gesetzt, so erfolgte nun zumeist ein ökonomisch geregeltes „Auswahlverfahren“ des Publikums;

3. die Begründung einer bis in die Gegenwart ungebrochenen hallischen Händel-Pflege.

In einer Stadt, die durch heterogene Bevölkerungsstrukturen und Geisteshaltungen geprägt war und mit der Aufklärung und dem Pietismus zwei führende Strömungen der Zeit hervorbrachte, die hier in einzigartiger Weise in einer spannungsvollen und zugleich fruchtbaren Wechselbeziehung zueinander standen, waren es neben dem künstlerischen Vermögen vielleicht gerade auch seine Universalität als Komponist, Dirigent, Kirchenmusiker und Pädagoge, die Daniel Gottlob Türk zu einer solch dominanten Persönlichkeit im hallischen Musikleben werden ließen.