

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Oldenburger Jahrbuch

**Oldenburger Landesverein für Geschichte, Natur- und
Heimatkunde**

Oldenburg, 1957-

Katja Grönke: August Pott (1806-1883) und die großherzogliche
Hofkapelle in Oldenburg [Mit Abb.: August und Aloise Pott]

urn:nbn:de:gbv:45:1-3267

Kadja Grönke

August Pott (1806-1883)¹ und die großherzogliche Hofkapelle in Oldenburg

Neben der Unterteilung in *musica sacra* und *musica profana* existierte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine klare Dualität von höfischer und städtischer Musik. Während der Adel in der Musik eine repräsentative Möglichkeit sah, seine souveräne Herrschaft festlich in Szene zu setzen, spielten Stadtpfeifer und fahrende Spielleute zu weitaus profaneren Anlässen auf und waren Teil der bürgerlichen Alltagskultur.² Erst mit wachsendem wirtschaftlichem, politischem und gesellschaftlichem Einfluss entwickelte der dritte Stand ein neues Selbstverständnis, aus dem sich schließlich auch ein eigenes Musikleben entwickeln konnte.

Mit dem Wunsch nach einer veränderten und allen Bürgern zugänglichen musikalischen Praxis verlor das rein Handwerkliche einer *musica practica et usualis* an Interesse; an ihre Stelle traten Hausmusik, bürgerliche Gesangvereine, reisende Virtuosen, freischaffende Berufskomponisten und schließlich ein öffentliches urbanes Konzertwesen. Damit entstand jene Vorstellung von Kunst und Künstlertum, die das moderne Musikverständnis geprägt hat und insbesondere den deutschsprachigen Raum so reich an Orchestern, Chören, Konzertsälen, Opernhäusern und Musikschulen werden ließ.

Der Umbruch lässt sich plastisch nachvollziehen an den Lebensläufen jener Musiker, die diesen Wechsel mitgestaltet haben, indem sie zwar die Sicherheit einer festen Anstellung bei weltlichen und geistlichen Herren schätzten, sich letztlich aber als freie Künstler verstanden und Erfolge beim Musik liebenden Bürgertum suchten. Kennzeichnend für ihr Selbstverständnis waren die Verbindung von lokaler Wirkung und überregionaler Anerkennung sowie die Ganzheitlichkeit ihres Tuns: Musiker wie Louis Spohr in Kassel, Thomas Täglichsbeck in Hechingen oder Hans von Bülow in Meiningen waren ebenso sehr Dirigenten und Chorleiter wie Instrumentalvirtuosen, Komponisten und oft auch Pädagogen.

- 1 Der Beitrag steht in Zusammenhang mit einer umfangreichen Forschungsarbeit zu August Pott und Louis Spohr. Ich danke dem Niedersächsischen Landesarchiv – Staatsarchiv Oldenburg –, der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel –, der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel sowie Herrn Constantin von Pott (Übelbach/Österreich) für die Möglichkeit, in entsprechende Archivalien und Quellen Einsicht zu nehmen und daraus zu zitieren.
- 2 Vgl. Mirko So11, *Verrechtlichte Musik: Die Stadtmusikanten der Herzogtümer Schleswig und Holstein. Eine Untersuchung aufgrund archivalischer Quellen* (Kieler Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Band 5), Münster 2006.

Anschrift der Verfasserin: Priv.-Doz. Dr. Kadja Grönke, Universität Oldenburg, privat: Karthäuserstr. 25, 34117 Kassel, kadja.groenke@uni-oldenburg.de





Abb. 1 und 2: Porträts von August und Aloyse Pott. Biedermeier-Pastelle aus dem Besitz von Potts Urenkel Constantin von Pott (Reproduktionen im Besitz des Staatsarchivs). Das Bilderpaar zeigt das Ehepaar Pott in aufwendiger Biedermeier-Kleidung, die den gehobenen sozialen Status der Porträtierten unterstreichen: Pott trägt drei Ringe an der rechten Hand (beim Geigenspielen ist das die Bogen-Hand, bei der Schmuck die Virtuosität nicht wesentlich behindert), eine Uhrkette und eine aufwändige Nadel am Binder; die bestickte oder durchwirkte Weste ist offenbar von edlem Stoff. Aloyse Pott ist ebenfalls mit mehreren Schmuckstücken und in aufwändiger Kleidung dargestellt.

Ein besonderes Beispiel für solch einen mehrfach begabten Künstler, der durch seinen Einsatz für die Gleichberechtigung von fürstlicher und bürgerlicher Musikausübung zugleich bedeutsame Aufbauarbeit für das lokale Musikleben geleistet hat, ist August Friedrich Pott (1806-1883). Sein 125. Todestag im Jahre 2008 bietet hinrei-



chend Anlass, insbesondere in Oldenburg, dem zentralen Ort seines Wirkens, an den fast Vergessenen zu erinnern (Abb. 1).³

Geboren in Northeim bei Hannover als sechstes von sieben Kindern des dortigen Stadtmusikanten Johann Ferdinand Pott (1761-1846) und seiner Frau, Sophie Magdalene geb. Kopp (1772-1816), zeigte August Pott schon früh ein besonderes Talent

3 Seit Beginn meiner Recherchen zu August Pott hat das Staatsarchiv Oldenburg zahlreiche Werke von August Pott aus dem Bestand des Oldenburgischen Staatstheaters, wo sie zeitweise als verschollen galten, übernommen sowie eine Ausstellung zum 175jährigen Jubiläum des Oldenburger Orchesters gezeigt, in der August Pott nachdrücklich gewürdigt wurde.



Abb. 3: Louis Spohr (1784-1859), Hofkapellmeister in Kassel und Potts Lehrmeister nach einem Portrait von Ludwig Hach, ca. 1825 (abgedruckt aus: *Louis Spohr – Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Hg. von Hartmut Becker und Rainer Krempien, Kassel 1984, S. 180).

für die Geige, so dass sein Vater ihn mit 13 Jahren zur weiteren Ausbildung nach Hannover schickte. Dort erhielt Pott Violinunterricht bei Christoph Gottfried Carl Kiesewetter (1777-1827), dem Konzertmeister der königlichen Hofkapelle, und machte offenbar so rasche Fortschritte, dass er bereits im Februar 1822,⁴ im Alter von nur 15 Jahren, Mitglied im Orchester seines Lehrers wurde und dort sofort die ersten Geigen verstärken durfte. Bald darauf⁵ erhielt er den Titel eines *Hof- und Kammermusik*us. Damit war der Stadtmusikantensohn zum Hofbediensteten aufgestiegen und hatte folglich eine berufliche Absicherung erreicht, mit der viele seiner Kollegen lebenslang zufrieden gewesen wären. Pott jedoch entschied sich, seine Ausbildung zu vervollständigen, und reiste noch im selben Jahr seiner Aufnahme in die Hannoveraner Kapelle nach Kassel, um dort bei dem berühmtesten Violinpädagogen seiner Zeit in die Lehre zu gehen: bei Louis Spohr (1784-1859) (Abb. 3).

Bei dieser anerkannten Kapazität, deren Name für eine Musiker-Laufbahn die beste Empfehlung bedeutete, hatte Vater Pott seinen Sohn

bereits unterzubringen versucht, bevor er ihn zu Kiesewetter schickte, zumal bekannt war, dass Spohr von seiner pädagogischen Grundeinstellung her durchaus bereit war, finanziell weniger gut gestellten Schülern bei ausreichender Begabung das Lehrgeld zu erlassen. Es steht zu vermuten, dass dieser Umstand für den kinderreichen Haushalt in Northeim nicht unerheblich gewesen sein dürfte, denn auch der Unterricht bei Kiesewetter wurde von dritter Seite bezahlt, nämlich vom Herzog von Cambridge.⁶

Wegen seiner anstehenden Konzertreise nach England konnte Spohr damals jedoch keinen neuen Schüler aufnehmen. Erst nachdem er im Januar 1822 die Stelle eines

4 Datierung nach Albert Mell (Artikel „Pott, August Friedrich“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Bd. 20. London/New York 2001, S. 220), abweichend von Ernst Hinrichs (Artikel „August Pott“, in: *Biographisches Handbuch zur Geschichte des Landes Oldenburg*. Im Auftrag der Oldenburgischen Landschaft herausgegeben von Hans Friedl, Wolfgang Günther, Hilke Günther-Arndt und Heinrich Schmidt, Oldenburg 1992, S. 567).

5 Laut Schilling, Supplement (Artikel „Pott, August“, in: *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Supplementband, bearbeitet und herausgegeben von Hofrath Dr. G. Schilling, Stuttgart 1841, S. 343-347) im Jahre 1823, laut Mell (s. Anm. 4) erst 1827.

6 Laut Schilling, Supplement (s. Anm. 5) nahm der Herzog von Cambridge den jungen Pott unter seine Fittiche, finanzierte seine Ausbildung, machte ihm ein hochwertiges Instrument zum Geschenk und hätte ihn 1822, gemeinsam mit Kiesewetter, gern mit nach Großbritannien genommen.

Hofkapellmeisters beim Hessischen Kurfürsten in Kassel angetreten hatte, nahm er den fünfzehnjährigen Geiger der Hannoveraner Hofkapelle als seinen Eleven an – und verzichtete tatsächlich auf Bezahlung.

Die Entscheidung für den Weg nach Kassel erwies sich für Pott als folgenreich, denn als Spohr-Schüler, also als Meisterschüler einer anerkannten musikalischen Autorität, wurde Pott von da an (und bis heute) wahrgenommen, an diesem Anspruch musste er sich messen lassen – und an diesem Anspruch maß er sich auch selbst.

Louis Spohr zählte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den geachtetsten Künstlern des deutschen Sprachraums. Auf der Geige hatte er als Autodidakt begonnen und sich eine einzigartige Violintechnik angeeignet, die ihn zum Antipoden Niccolò Paganinis (1782-1840) machte. An seinem Spiel wurden nicht nur die technische Vollkommenheit und unaufdringliche Brillanz, sondern auch die musikalische Tiefe und der von jeglicher Effekthascherei abstechende, noble Geschmack gerühmt. Als Komponist war Spohr nicht minder angesehen. Zeitweilig wurde er in einem Atemzug mit Ludwig van Beethoven genannt und galt als maßgebliche Autorität einer dezidiert deutschen Musiktradition. Darüber hinaus war Spohr der vermutlich erste deutsche Dirigent, der einen Taktstock im heutigen Sinne benutzte,⁷ und Erfinder des für jeden Geiger seither selbstverständlichen Kinnhalters.⁸ Er unterrichtete mehr als 220 Schüler,⁹ denen er durch seinen reformpädagogischen Ansatz weit mehr als nur das Violinspiel nahe brachte. Dank ihrer ganzheitlichen Ausbildung waren die von ihm geschulten Musiker gesuchte Orchesterleiter, Konzertmeister und Solisten. Zahlreiche Kapellen im deutschen Sprachraum wurden entweder von Spohr-Schülern begründet oder beschäftigten einen solchen in leitender Position, und auch in Skandinavien, Russland, England, den Niederlanden und Nord- und Südamerika waren Spohrs Schüler in analogen Funktionen tätig.

Mit seiner Berufung nach Kassel machte Spohr seine neue Wirkungsstätte zu dem wichtigsten musikalischen Zentrum zwischen Leipzig und München, denn er engagierte sich weit über die Verpflichtungen eines bei Hofe angestellten Opern- und Konzertdirigenten hinaus für das städtische Musikleben. Bis zu seinem Tod übte er als Musikerpersönlichkeit und als Lehrer eine ungebrochene Anziehungskraft aus, so dass Künstler wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann oder Ignaz Moscheles ihn aufsuchten, um mit ihm gemeinsam zu musizieren; und vielversprechende Talente wie Norbert Burgmüller, Hugo Stähle oder Carl Friedrich Curschmann strebten bei ihm die Vollendung ihrer künstlerischen Ausbildung an.

7 Etwa gleichzeitig mit Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn Bartholdy.

8 Eine Beschreibung des bei Spohr noch etwas anders als heute gestalteten Kinnhalters gibt der Erfinder in seiner *Violinschule* von Louis Spohr, Wien 1833. Reprint: Musikverlag Katzbichler [mit einem Nachwort von Kai Köpp], München 2000. – Das Staatsarchiv Oldenburg bewahrt im Bestand *Staatstheater und Staatsorchester* (Rep. 760, Akz. 263, Nr. 115) ein historisches Exemplar (ohne Deckblatt) dieser Violinschule auf.

9 Vgl. Ronald Dürre, *Louis Spohr und die „Kasseler Schule“. Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Magdeburg 2004; digitalisierte Publikation im Internet unter diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.htm, Sachgruppe 48 Musik (6.2.2008).

Bei dieser Koryphäe also ging August Pott 1822/23 in eine zwar kurze, aber intensive und offenbar nachhaltige Meisterlehre. Bis zu Spohrs Tod blieb er in regelmäßigem, vertrautem Briefkontakt mit seinem *Innigstverehrte[n] Lehrer und Freund!*¹⁰ und war bestrebt, ihn regelmäßig in Kassel zu besuchen und ihm vorzuspielen.¹¹ Darüber hinaus setzte er sich in seinem eigenen Wirkungskreis intensiv für Aufführungen Spohrscher Werke ein und bemühte sich in jeder Hinsicht, das Musikideal seines Mentors weiterzutragen.

Dass er zu Lebzeiten als derjenige Spohr-Schüler galt, der seinem Meister violin-technisch und musikalisch am nächsten kam, hängt vielleicht auch damit zusammen, dass die Lebens- und Schaffenswege Spohrs und Potts durch auffällige Gemeinsamkeiten gekennzeichnet waren. Beide Künstler kamen aus bürgerlichen Kreisen, wuchsen in einer musischen Familie auf und entschieden sich früh für die Violine als ihr Hauptinstrument. Auf Lehr- und Wanderjahren gewannen sie als reisende Virtuosen europaweiten Ruhm und machten sich auch als Komponisten einen Namen. Sodann wurden beide ortsfest, indem sie eine Anstellung als Kapellmeister an überregional bedeutenden Fürstenhöfen annahmen. Aber trotz dieser grundsätzlichen Abhängigkeit vom Adel engagierten sich sowohl Spohr als auch Pott leidenschaftlich für die Förderung des bürgerlichen Konzertlebens. Die Basis legten sie im privaten Rahmen durch intensive Kammermusikpflege, sie gründeten bzw. leiteten einen Singverein und wirkten schließlich im öffentlichen Bereich als überregional anerkannte Konzertveranstalter, Instrumentalsolisten und Orchestererzieher.

Des weiteren einte Spohr und Pott die biedermeierlich heile Welt eines harmonischen Familienlebens, und beide wussten eine Ehefrau an ihrer Seite, die als hervorragend ausgebildete Instrumentalistin gemeinsam mit ihnen in Konzerten auftrat und ihnen gewiss auch im Alltag als kompetente künstlerische Partnerin zur Seite stand: Spohrs erste Gattin, die Harfenistin Dorette geb. Scheidler (1787-1834), war von Kindheit an auf eine Laufbahn als Berufsmusikerin vorbereitet, seine zweite Frau, Marianne geb. Pfeiffer (1807-1892), musizierte als Liebhaberin, muss auf dem Klavier aber beachtliche Fertigkeiten besessen haben, und Aloyse Pott geb. Winkler von Forazest (1815-1882) konnte zwar aufgrund ihrer adeligen Herkunft (sie war die Tochter eines geadelten Wiener Fabrikanten) keine professionelle Musikerkarriere anstreben, erhielt aber eine außergewöhnlich umfassende musikalische Ausbildung, die neben Klavierstunden (bei Karl Czerny) auch soliden Kompositionsunterricht (bei Adalbert Mathias Gyrowetz) mit einschloss (Abb. 2).¹² Auf beiden Gebieten wurde Aloyse Pott von ihren – hinsichtlich weiblicher Kreativität eher skeptischen – Zeitgenossen respektvoll anerkannt.¹³ Zugleich ergänzte sie sich offenbar optimal mit ihrem Mann, dem sie als Duo-Partnerin auf dem Klavier künstlerisch ebenbür-

10 So und ähnlich überschreibt Pott seine Briefe an Spohr, die in der Handschriftenabteilung der Muredardschen Bibliothek Kassel unter 4° Ms. Hass. 287 aufbewahrt werden. Das zitierte Beispiel stammt aus Potts Brief vom 27.12.1844. – Im Folgenden werden in Zitaten aus historischen handschriftlichen Quellen kommentarlos die Abkürzungen aufgelöst; die historische Rechtschreibung und Zeichensetzung bleiben dagegen erhalten.

11 Vgl. die Briefe Potts an Spohr (s. Anm. 10).

12 Schilling, Supplement (s. Anm. 5), S. 347.

13 Schilling, Supplement (s. Anm. 5), Artikel „Pott, Mad. Aloyse“, S. 347 f.

tig zur Seite stand, zu dem sie beim Komponieren aber jede Konkurrenz vermied, weil sie ganz andere musikalische Gattungen bevorzugte als er.¹⁴

Während seiner Lehrzeit bei Spohr hatte Pott dessen pädagogisches Konzept kennen gelernt und sich seine Musikauffassung so sehr zu eigen gemacht, dass er nicht nur als Schüler, sondern geradezu als enthusiastischer Jünger aus dieser Meisterlehre hervorging. Dennoch sind Belege über seine Ausbildung rar. Nachgewiesen ist, dass die Instrumentalstunden beim Meister selbst ergänzt wurden durch Übungen in Komposition und Tonsatz bei Spohrs Schüler, dem späteren Thomaskantor Moritz Hauptmann (1792-1868).¹⁵ Des weiteren ist davon auszugehen, dass Pott von dem reformpädagogischen Ansatz seines Meisters profitierte, demgemäß die Ausbildung eines Musikers sich nicht allein auf den instrumentaltechnischen Bereich erstrecken dürfe: Nach Spohrs Überzeugung waren geistige und körperliche Bildung die Grundvoraussetzungen, um Musik angemessen tief zu empfinden und den physischen Anforderungen des Geigenspiels gewachsen zu sein. Dementsprechend besuchte der Lehrer mit seinen Schülern Bergwerke und Manufakturen, lehrte sie Respekt vor jeder Form von körperlicher Arbeit, wanderte mit ihnen, trieb Sport und empfahl die Aneignung von Sprachkenntnissen.

Während der kurzen Kasseler Zeit adaptierte Pott offenkundig auch Spohrs Berufsethos: Potts kompromissloses Eintreten für künstlerische Qualität (das seinem Oldenburger Orchester später einen ausgezeichneten Ruf, ihm selbst jedoch manche persönliche Anfeindung einbrachte) sowie der für das damalige Konzertpublikum gewöhnungsbedürftige Grundsatz, Sinfonien komplett und nicht nur in einzelnen Sätzen aufzuführen, entsprachen ganz dem künstlerischen Konzept, mit dem Spohr das Kasseler Orchester und Opernensemble auf international konkurrenzfähiges Niveau erhob.

Auch als Komponist orientierte Pott sich nachdrücklich an seinem Lehrmeister. In seinem *Ersten Violinkonzert*¹⁶ – Potts einzigem Werk, das derzeit auf Tonträger greifbar ist¹⁷ – vereinte er Spieltechniken, die Spohr in Vollendung kultivierte und die als grundsätzliches Merkmal der Spohrschen Schule galten: einen großen, warmen Ton, makellose Höhen sowie bruchlose Wechsel hoher und tiefer Lagen, charakteristische Phrasierungsarten und Klarheit der Triller, Arpeggien, Skalen und Doppelgriffe bei Verzicht auf spieltechnische Effekthascherei. Hochvirtuose Passagen kombinierte Pott mit gefühlvoller, oft mollbetonter Melodik und gesanglicher Darbietung, so dass die

14 Aloyse Pott komponierte Kammermusik und Kirchenmusik, während August Pott bevorzugt Violinwerke, Sinfonien und anlassbezogene Gelegenheitskompositionen verfasste. Während die Werke Aloyse Potts derzeit als verschollen gelten müssen und nur aus dem Eintrag Schilling/Supplement (s. Anm. 5, S. 347 f.) dem Namen nach bekannt sind, haben sich etliche von August Potts Kompositionen im Verlauf der Recherchen wieder angefounden und werden heute im Staatsarchiv Oldenburg aufbewahrt.

15 *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, herausgegeben von Prof. Dr. Alfred Schöne [2 Bände], Leipzig 1871, Bd. 2, S. 281.

16 Das Staatsarchiv Oldenburg bewahrt im Bestand *Staatstheater und Staatsorchester* (Rep. 760, Akz. 263, Nr. 88) einen gedruckten Stimmensatz dieses Violinkonzerts auf.

17 *Komponisten in Niedersachsen, Vol. 2* (enthält u. a. eine Aufnahme des *Ersten Violinkonzerts* von August Pott mit dem Göttinger Symphonie Orchester unter der Leitung von Christian Simonis, Solovioline: Stefan Tönz, Aufnahme: Göttingen, August und September 1999), Thorofon CTH 2414.

anspruchsvolle Violintechnik stets in den Dienst des musikalischen Ausdrucks gestellt werden konnte.

Diese Spieltechniken verdeutlichen, wie sehr Potts eigenes Geigenspiel an dem seines Lehrers orientiert gewesen sein muss. Dementsprechend interpretierte er nicht nur seine eigenen Virtuosenpielen auf eine beim Publikum Staunen erregende Weise, sondern er brachte regelmäßig auch Spohrs Violinkonzerte zur Aufführung – und zwar mit einer technischen Meisterschaft und musikalischen Einfühlung, die in der damaligen Presse ohne zu zögern den Interpretationen des Kasseler Meisters an die Seite gestellt wurden. Mit der Widmung seines offiziell letzten, *Fünfzehnten Violinkonzerts*¹⁸ an Pott erteilte Spohr seinem Schüler dafür gewissermaßen den musikalischen Ritterschlag.

Potts *Erstes Violinkonzert* war das künstlerische Ergebnis einer überaus erfolgreichen Konzerttournee nach Skandinavien, die – nach ersten Gastspielreisen im deutschsprachigen Raum und nach Paris – den musikalischen Ruf des jungen Geigers ein für allemal festigte. Dementsprechend gab Pott seinem Werk den Untertitel *Les Adieux de Copenhague* und widmete es dem dänischen König Frederik VI. (1808–1839), der dem Musiker 1830 den Titel und alle Rechte eines *Königlich Dänischen Professors* verliehen hatte. Neben dieser für einen Nicht-Dänen offenbar singulären Auszeichnung¹⁹ wurde Pott 1831 außerdem die Ehre zuteil, *Mitglied der Königlichen Schwedischen Akademie* zu werden (Abb. 4).

Durch die einschlägige Presse wurden solche Erfolge auch in Potts Heimat bekannt, so dass der junge Virtuose nun durchaus die Möglichkeit gehabt hätte, vorrangig seine Solistenkarriere voranzutreiben, die er seit seinen Kasseler Lehrjahren stetig ausgebaut hatte. Das aber hätte nicht jenem ganzheitlichen Künstlerbild entsprochen, das Pott bei Spohr in Idealform kennen gelernt hatte, und so war es ihm offenbar wichtig, seinen musikalischen Radius zu erweitern. Nicht minder bedeutsam dürfte auch der Gedanke gewesen sein, sein Leben (und die Familiengründung, die 1837 stattfand) durch eine feste Anstellung abzusichern – und da Pott offenbar Wert auf sozialen Aufstieg und gesellschaftliches Prestige legte, beantragte er zunächst in der Hannoveraner Hofkapelle offiziell den Titel eines Konzertmeisters.²⁰

Nachdem ihm dieses Ansinnen abgeschlagen worden war, stellte er sich am 22. Februar 1832 mit einem Konzert in Oldenburg vor, und nur fünf Tage später begannen Verhandlungen, in deren Folge Pott seinen Lebensmittelpunkt ganz in diese norddeutsche Residenzstadt verlegte.

Potts Oldenburger Konzert war allseits von hohen Erwartungen begleitet: „Heute, Mittwochen den 22. Februar [1832] wird der Professor Pott aus Hannover, in Oldenburg im von Hartenschen Saale²¹, ein Violinkonzert geben“, kündigte die Zeitung

18 Konzert Nr. 15, e-Moll, op. 128, entstanden 1844, gedruckt und Pott gewidmet 1846.

19 Mit dem Zusatz „Königlich Dänischer Professor“ durfte Pott diesen Titel auch außerhalb Skandinaviens tragen. Vgl. Staatsarchiv Oldenburg, Best. 8, Nr. 98 A, f. 12.

20 Georg Linnemann, *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Oldenburg 1956, S. 191.

21 Laut Linnemann (s. Anm. 20, S. 185) das „heutige [d. h. 1956] Hotel Fischer“.



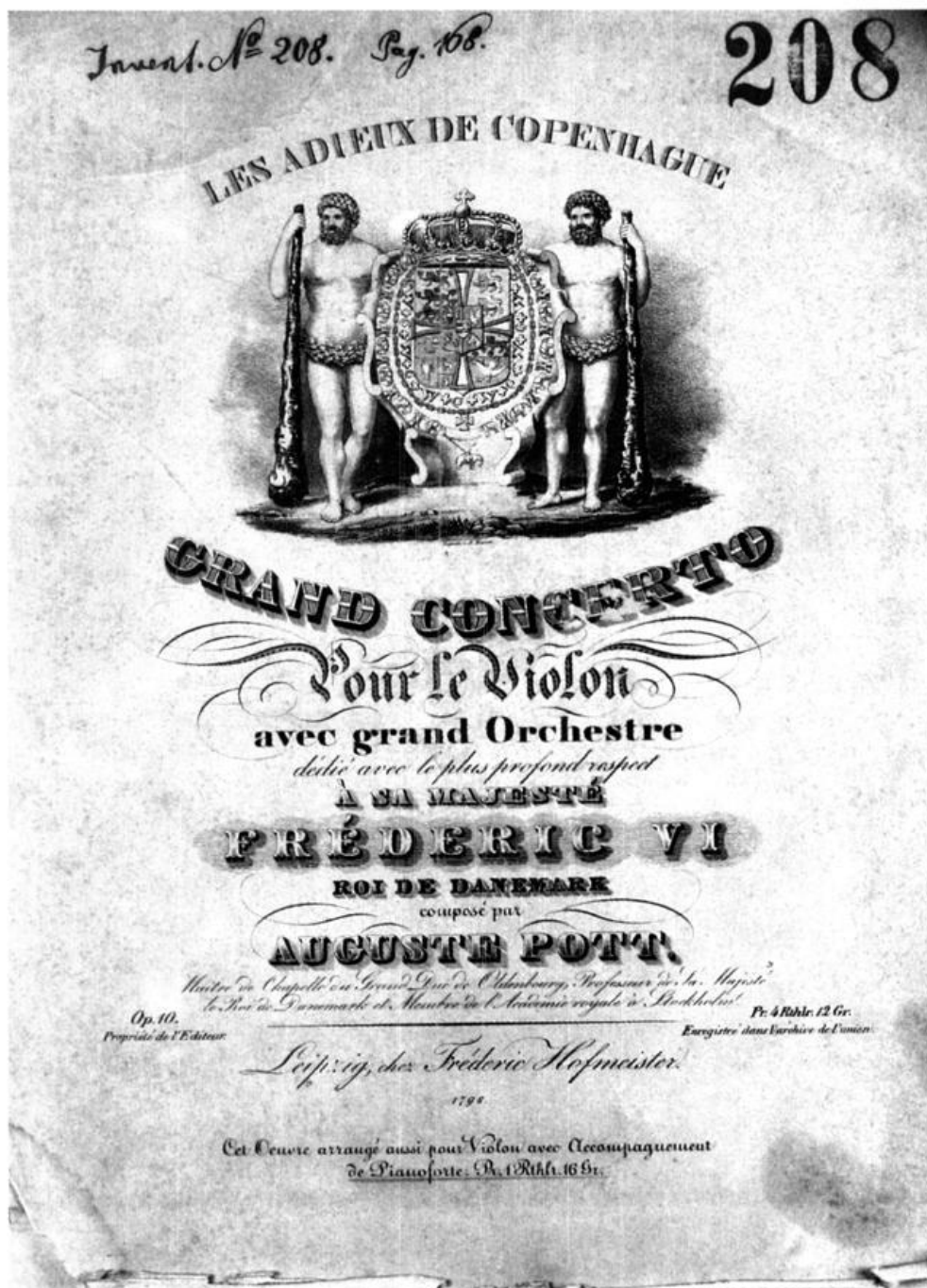


Abb. 4: Titelblatt des Ersten Violinkonzerts (op. 10) von August Pott. Im unteren Teil ist neben den Ehrentiteln „Professeur de Sa Majesté le Roi de Danemark“ und „Membre de l'Académie royale à Stockholm“ bereits der Hinweis „Maître [sic] de Chapelle du Grand Duc de Oldenbourg“ abgedruckt, auch wenn Pott bei Drucklegung des Konzerts die Stellung eines Großherzoglich Oldenburgischen Hofkapellmeisters gerade erst angetreten haben kann. Mit der Auflistung seiner wichtigsten Ehrungen und Titel folgt Pott dem Zug der Zeit: Der legitime Stolz auf selbst Erreichtes dokumentiert, wie sehr der Musiker sich mittlerweile als Bürger und Künstler versteht, statt sich als Musikhandwerker zu sehen, wie dies noch bei den Stadtmusikanten der Generation von Potts Vater der Fall war.

seinen Auftritt an. „Die Bewunderung, welche ihm nicht allein alle Hauptstädte des Vaterlandes, Kopenhagen und Stockholm, vor allem aber Paris gezollt haben, ist durch alle Zeitschriften hinlänglich verkündet, und es wird keiner weitem Worte bedürfen, um dem Künstler eine Aufnahme zu sichern [...].“²²

Für diese gesteigerte Erwartungshaltung sind sicher nicht nur die auswärtigen Erfolge insbesondere in dem mit Oldenburg dynastisch verbundenen Dänemark ausschlaggebend, sondern vor allem die gesamte kulturelle Situation der Stadt. Denn das Musik- und Theaterleben Oldenburgs war in der Franzosenzeit 1806/10-1813 fast zum Erliegen gekommen und hatte sich von diesem Rückschlag noch nicht wieder erholt – zumal auch in den Jahrzehnten davor von einer kontinuierlichen Musikpflege kaum die Rede sein konnte. Die Epoche, in der Graf Anton Günther (1603-1667), „dem die Musikpflege besonders am Herzen lag“,²³ eine Hofmusik und ein Trompeterkorps finanzierte und die städtische Ratsmusik unterstützte, lag zwei Jahrhunderte zurück; die Hofkonzerte, die Herzog Friedrich von Holstein-Glücksburg 1730 anregte²⁴ und die auch das Bürgertum zur Kammermusikpflege animierten,²⁵ hatten ihre Hoch-Zeit im 18. Jahrhundert; die öffentlichen Konzerte, die im Abonnement und gegen Eintritt in Privathäusern abgehalten wurden,²⁶ beschränkten sich – ebenso wie die gelegentlichen Aufführungen größerer instrumentalkavaler Werke durch das *Collegium musicum* – auf das dritte Drittel des 18. Jahrhunderts.²⁷ Als Herzog Peter Friedrich Ludwig (1785-1829) 1796 „aus fünf Mitgliedern“²⁸ und unter Hinzuziehung der „etwa 20 Mitglieder zählenden Hautboisten des Herzoglichen Infanteriekorps“²⁹ eine sogenannte herzogliche *Kammermusik* gründete, legte er damit zwar den Grundstein für eine Professionalisierung des Oldenburger Musiklebens; wegen der Napoleonischen Kriege konnten 1807/08 jedoch keine Konzerte stattfinden, und 1811 musste das Ensemble aufgelöst werden. Das mangelnde Niveau der Nachfolgekonzerte, die das Hautboistenkorps bis 1815 sodann allein veranstaltete, ließ das öffentliche Interesse erlahmen – mit der Folge, dass auch der 1821 gegründete Singverein das bürgerliche Musikleben nicht dauerhaft beleben konnte und 1828 für sechs Jahre seine Konzerttätigkeit einstellen musste.³⁰

Vor diesem Hintergrund bedeuteten die seltenen Auftritte durchreisender Solisten und die Gastspiele des Bremer Stadttheaters³¹ für die Oldenburger Bürger die einzigen attraktiven musikalischen Ereignisse, und so nimmt es nicht wunder, dass August Potts Auftritt von hohem öffentlichem Interesse begleitet war.

22 Zitiert nach Linnemann (s. Anm. 20), S. 188.

23 Linnemann (s. Anm. 20), S. 110.

24 Linnemann (s. Anm. 20), S. 166.

25 Linnemann (s. Anm. 20), S. 167 ff.

26 Linnemann (s. Anm. 20), S. 168.

27 Zur Frühphase der öffentlichen Konzerte in Oldenburg vgl. Ernst Hinrichs, „Öffentliche Concerte“ in einer norddeutschen Residenzstadt im späteren 18. Jahrhundert, in: Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker und Ernst Hinrichs (Hg.), *Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750-1820*, Tübingen 2003, S. 59-80.

28 Linnemann (s. Anm. 20), S. 173. – Diesem Ensemble gehörte übrigens auch Potts Lehrer Kiesewetter an (vgl. Linnemann, s. Anm. 20, S. 176 und 179).

29 Linnemann (s. Anm. 20), S. 175.

30 Linnemann (s. Anm. 20), S. 187.

31 Vgl. Hans Heering, *Das Oldenburger Theater unter Starklof*, in: *Oldenburger Jahrbuch* 68, 1969, S. 77-146, besonders S. 80.

Pott muss es gelungen sein, die hochgesteckten Erwartungen seines Publikums sogar noch zu übertreffen – mit dem Erfolg, dass Großherzog Paul Friedrich August von Oldenburg (1829-1853) ihm eine Lebensstellung als Hofkapellmeister anbot.

Indem der Großherzog einen der vielversprechendsten Musiker seiner Generation an den Oldenburger Hof holte, wählte er einen bereits international renommierten Künstler, dessen Ruf seiner zukünftigen Wirkungsstätte zugute kommen konnte, der jedoch jung genug war, um die Bereitschaft für Aufbauarbeit mitzubringen.

Diese Entscheidung erwies sich kulturpolitisch als ein kluger Schritt, denn der Großherzog ernannte seinen Hofkapellmeister, noch bevor er überhaupt eine Hofkapelle gegründet hatte. Diese Aufgabe fiel nun August Pott zu, der hierfür seine bereits bestehenden Verbindungen nutzte. Noch während er um Entlassung aus dem Hannoverschen Dienst ersuchte, begann er bereits, aus dem Kreis seiner ehemaligen Kapellmitglieder geeignete Musiker abzuwerben: Neben seinem Freund Karl Franzen (1. Violine) engagierte er seinen Schwager, den Violinisten Lorenz Krollmann, sowie Karl Wilhelm Heinrich Grosse (Violoncello). Gemeinsam mit Pott bildeten diese drei Männer den Kern der künftigen Hofkapelle, die so genannte *Kammermusik*, die für die kleiner besetzten Auftritte bei Hofe vorgesehen war. Alle Musiker erhielten sofort – genau wie Pott selbst – eine lebenslange Anstellung, was zeigt, wie sehr der Großherzog Potts künstlerischem Urteil vertraute.

Die *Kammermusik* wurde erweitert um den Kontrabassisten Laue³² und die Mitglieder der Infanteriekapelle, so dass Pott letztlich einem Orchester von 32 Mann vorstand.³³ Die Größe dieses Ensembles (das Hannoveraner Orchester zählte zur selben Zeit nur 29 Mitglieder) lässt vermuten, dass Pott bei der Gründung der Hofkapelle bereits klare Pläne für das zukünftige Repertoire vor Augen hatte, denn in dieser Zusammensetzung war es möglich, sowohl Werke der Wiener Klassiker als auch Partituren von Louis Spohr befriedigend bzw. mit nur wenigen zusätzlichen Musikern zur Aufführung zu bringen.

Die Selbstverpflichtung zu solchen anspruchsvollen Projekten ging aus Potts Anstellungsdekret freilich nicht hervor. Vielmehr beschränkten sich die Kapellmeisterpflichten darauf, Konzerte bei Hof zu geben (sowohl mit der Kapelle als auch allein oder in kleinbesetzten Ensembles), der musisch orientierten Großherzogin Cäcilie³⁴ für Kammermusik zur Verfügung zu stehen sowie am *Schullehrer-Seminarium* für Gesangsunterricht zu sorgen (mit dem Ziel einer eventuellen späteren Chorgründung).³⁵ Darüber hinaus gestattete der Vertrag dem Hofkapellmeister sogar drei dienstfreie Monate pro Jahr zur Fortsetzung seiner Virtuosenkarriere – ein Passus,

32 Linnemann (s. Anm. 20, S. 197), ohne Nennung eines Vornamens.

33 So Linnemann (s. Anm. 20, S. 197 f.). Pott selbst teilt dagegen am 2.12.1833 seinem Lehrer Spohr mit: *Mein Orchester zählt 35 Individuen, meine Singacademie über 80, und des Grossherzogs Seminar welches ich auch für den Kirchengesang zu bilden habe über 50 Mitglieder.* (Murhardsche Bibliothek, s. Anm. 10.)

34 Die Großherzogin spielte Klavier und komponierte die Melodie der Oldenburger Hymne *Heil dir, o Oldenburg.* – Auf die musische Seite Cäcilies geht leider nur wenig ein: Gisela Niemöller, *Die Engländerinnen im Schloß. Eine Annäherung an Cäcilie, Amalie und Friederike von Oldenburg*, Oldenburg 1997.

35 Dieser letztgenannte Punkt (Nr. 5 seines Anstellungsdekrets; Staatsarchiv Oldenburg, s. Anm. 19, f. 14) muss ihm allerdings so wenig zugesagt haben, dass er die Verpflichtung bereits nach kurzer Zeit in andere Hände abgab.

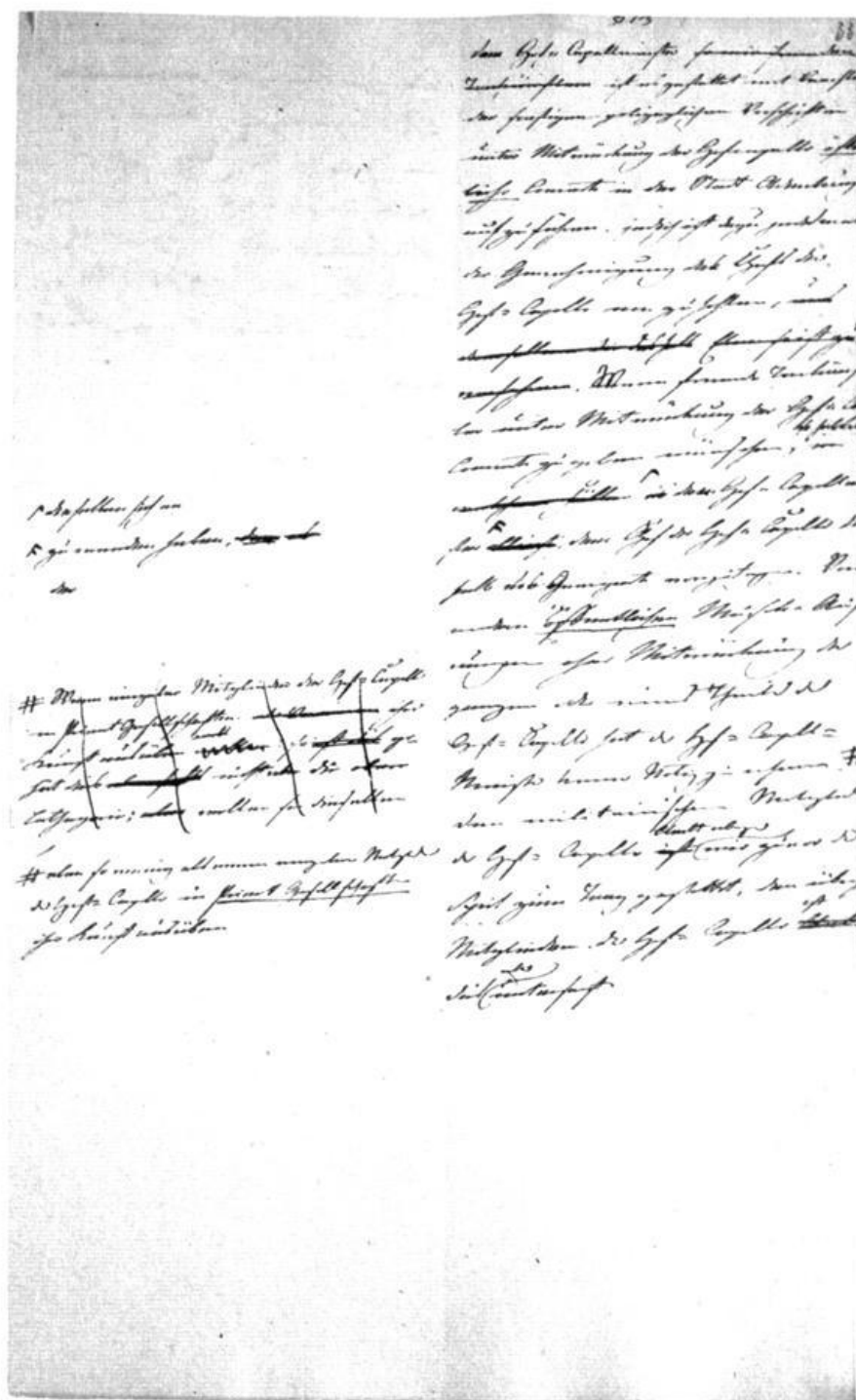


Abb. 5: § 13 [recte: 12] der Ausführungsbestimmungen zu Potts Anstellungsvertrag (Staatsarchiv Oldenburg, Best. 8, Nr. 98A, f. 33).

Auch diese Fassung des in mehreren, stark korrigierten Versionen überlieferten Paragraphen enthält im Text und an der linken Blattseite Korrekturen, die dokumentieren, wie akribisch die Formulierungen des Vertragswerks zwischen Pott und dem späteren Chef des Hofkapelldirektoriums, Oberschenk und Staatsrat von Beaulieu-Marconnay, sowie dem Großherzog Paul Friedrich August von Oldenburg verhandelt wurden.

der zeigt, welchen Wert der Hof darauf legte, Pott für Oldenburg zu gewinnen und dadurch an seinem wachsenden überregionalen Ruhm teilzuhaben.

Neben Virtuosenkarriere und Hofdienst strebte Pott jedoch ein weiteres Ziel an, für das die Attraktivität des Orchesterrepertoires eine implizite Vorbedingung darstellte: Zusätzlich zu den nichtöffentlichen bzw. vor geladenem Publikum stattfindenden Auftritten bei Hofe wollte Pott auch öffentlich, d. h. vor dem städtischen Bürgertum, Konzerte geben – gegen Eintritt³⁶ und möglichst per Subskription. Damit knüpfte er bewusst oder unbewusst an die kurze Blütezeit der Kammermusik von Herzog Peter Friedrich Ludwig an – freilich mit einem deutlich größer besetzten und musikalisch besser ausgebildeten Ensemble – und orientierte sich eindeutig an den Aktivitäten seines Lehrers Spohr.

Interessanterweise wurde dieses für Pott offenbar außerordentlich wichtige Recht zu öffentlichen Auftritten in seinem Anstellungsdekret mit keiner Silbe erwähnt. Erst in den dazugehörigen Ausführungsbestimmungen wurde ihm schließlich die Veranstaltung öffentlicher Konzerte bewilligt, und zwar relativ spät, nämlich in Paragraph 12 (von insgesamt 17). Dieser Passus scheint Gegenstand komplizierter Verhandlungen gewesen zu sein, denn die präzise Versprachlichung der entsprechenden Rechte und Grenzen bereitete den Vertragspartnern offenkundig mehr Schwierigkeiten als alle anderen Punkte der Ausführungsbestimmungen. Nach mehreren energisch durchkorrigierten Versionen einigte man sich schließlich auf die Fassung: *Dem Hofcapellmeister ist es gestattet mit Beachtung der sonstigen polizeilichen [sic] Vorschriften unter Mitwirkung der Hofcapelle öffentliche Concerte in der Stadt Oldenburg aufzuführen; jedoch ist dazu jedesmal die Genehmigung des Chefs der Hofcapelle einzuholen [sic]* (Abb. 5).³⁷

Mit der Entscheidung, musikalisch an die Öffentlichkeit zu treten, verband Pott eine klare Vorstellung von Qualität – sowohl, was die aufzuführenden Werke betraf, als auch hinsichtlich der interpretatorischen Kompetenz. In seiner Oldenburger Zeit dirigierte er regelmäßig Sinfonien von Ludwig van Beethoven und Louis Spohr, die für ihn künstlerisch einen besonderen Rang besaßen, und nahm trotz allgemeiner Skepsis Werke von Schumann und Mendelssohn in seine Programme auf. Damit umfasste sein Repertoire für das damalige Publikum auch zeitgenössische und unbekannte Werke in großer Besetzung, die Ausführenden wie Hörern einiges abverlangten.

Dass seine Musiker diesen anspruchsvollen Partituren gewachsen waren, ist zweifellos ein Verdienst der von Pott eingeforderten intensiven Probenarbeit. Ohne diese wäre es wohl kaum möglich gewesen, die für die damalige Zeit typische disparate Orchesterzusammensetzung von fest angestellten Musikern, Militärmusikern und Aushilfskräften (den sogenannten *Accessisten*) zu überwinden. Insbesondere die Tatsache, dass die Bläser der Kapelle von der Militärkapelle abkommandiert waren und ihre militärischen Dienstverpflichtungen stets Vorrang vor Proben und Auftritten hatten, erschwerte Potts musikalische Arbeit. Dennoch erreichte die Oldenbur-

36 Neben dem ideellen Aspekt öffentlicher Konzerte war sicher auch der finanzielle Gewinn nicht unerheblich, da Pott die Konzerteinnahmen zunächst zusätzlich zu seinem eigenen Gehalt erhielt; vgl. Linnemann (s. Anm. 20), S. 199.

37 § 13 [recte: 12] der Ausführungsbestimmungen (Staatsarchiv Oldenburg, s. Anm. 19, f. 34).

gische Hofkapelle ein hohes künstlerisches Niveau, das ihr bei auswärtigen Auftritten (z. B. Schwerin 1843)³⁸ immer wieder attestiert wurde und dem Orchester 1844 sogar lukrative Gastspiele in Bremen einbrachte, die besser besucht waren als die Abonnementskonzerte des Bremer Orchesters.³⁹

Grundvoraussetzung für dieses künstlerische Niveau war eine kollektive Arbeitsdisziplin, die gerade angesichts der Vielzahl an befreundeten bzw. verwandten Musikern⁴⁰ in einer recht großen Kapelle nicht selbstverständlich war. Pott war daher von Anfang an bestrebt, als Orchesterleiter klar umrissene Kompetenzen zu erhalten. Unter anderem bestand er explizit auf dem Status eines *Hofkapellmeisters* – demselben Rang, wie ihn Louis Spohr in Kassel innehatte. Aus dem umfangreichen Reglementarium, das Potts eigentlichen Anstellungsvertrag ergänzte und präziserte, ging hervor, wie umfassend die mit diesem Titel verbundenen Rechte und Pflichten waren: Der Hofkapellmeister erhielt das Recht, *in allen innern Capell-Angelegenheiten den unbedingten Gehorsam der Orchestermmitglieder in Anspruch zu nehmen*,⁴¹ und war gleichzeitig dazu verpflichtet, die Orchestermmitglieder *nach Kräften auszubilden, zu fördern und zu vervollkommen*, wobei es seiner Einsicht und Verantwortung [...] überlassen blieb, die geeigneten Mittel und Wege zu finden, diesen Zweck so vollständig als möglich zu erreichen.⁴² Damit hatte Pott nicht nur die alleinige Berechtigung, über die musikalischen Aktivitäten und die Probenpläne der Hofkapelle zu entscheiden, sondern auch die Möglichkeit, seinen Willen notfalls mit Hilfe strenger disziplinarischer Maßnahmen durchzusetzen.⁴³

Das ging so weit, dass Pott nicht nur über die Anstellung von Musikern entscheiden durfte, sondern sogar über den engeren Dienstrahmen hinaus eine Art Oberaufsicht über seine Angestellten zu führen hatte: *Obgleich die Mitglieder der Hofcapelle zunächst und besonders nur im eigentlichen Capelldienst dem Hofcapellmeister untergeben sind, so soll derselbe doch auch außer dem wirklichen Dienste sein Auge nicht (ganz)⁴⁴ von denselben lassen, vielmehr auch sonst sein Bestreben dahin richten auf ihr Wohlverhalten [und moralischen Lebenswandel]⁴⁵ im Allgemeinen fördernd einzuwirken.*⁴⁶ Auch für die Genehmigung von Gastspielen fremder Musiker war Pott der erste Ansprechpartner.

Im Gegenzug dafür, dass Pott für die Gründung des Orchesters, die Programm-Entscheidungen und die qualitätssichernden künstlerischen wie disziplinarischen Maßnahmen freie Hand erhielt, wurde er Hofbediensteter und war dem *Hof-Reglement* unterstellt. Zwischen ihm und dem Großherzog als seinem obersten Dienstherrn stand das sogenannte *Hofkapelldirektorium*, bestehend aus Hofbeamten (also aus Nicht-Musikern) und geleitet von dem Oberschenk und Staatsrat Wilhelm Ernst

38 Clemens Meyer, *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913, S. 199.

39 Vgl. Potts Brief an Spohr vom 27.12.1844 (Murhardsche Bibliothek, s. Anm. 10).

40 Pott hatte allein vier Mitglieder der Familie Krollmann in die Hofkapelle berufen; vgl. Linnemann (s. Anm. 20), S. 197 f.

41 § 2 der Ausführungsbestimmungen (Staatsarchiv Oldenburg, s. Anm. 19, f. 18).

42 § 1 der Ausführungsbestimmungen (Staatsarchiv Oldenburg, s. Anm. 19, f. 17).

43 § 3 der Ausführungsbestimmungen (Staatsarchiv Oldenburg, s. Anm. 19, f. 19 f.).

44 Wort nachträglich mit Bleistift eingeklammert.

45 Formulierung nachträglich am linken Rand mit Bleistift zugefügt.

46 § 13 der Ausführungsbestimmungen (Staatsarchiv Oldenburg, s. Anm. 19, f. 26).

Freiherr von Beaulieu-Marconnay, das in Fragen und Zweifelsfällen zu konsultieren war. Diesem Gremium war Pott allein verantwortlich, d. h. seine Musiker hatten prinzipiell nicht die Möglichkeit, ihre Anliegen an höherer Stelle zur Sprache zu bringen.⁴⁷ Sogar für den Fall, dass sich *Mißhelligkeiten und Irrungen unter den Mitgliedern der Hofcapelle ereignen*, hatte der Hofkapellmeister die primäre Entscheidungskompetenz, ob er diese Probleme intern lösen wollte oder sie *beym Chef*⁴⁸ zum *Vortrage zu bringen*⁴⁹ beschloss. Gemeinsam mit der Befugnis zur Verhängung von Disziplinarmaßnahmen hob diese Bestimmung Potts Kompetenzen noch einmal deutlich hervor.

Die streng hierarchische und bürokratische Verwaltungsstruktur barg allerdings auch künstlerischen Konfliktstoff, so dass Pott sie zunehmend als Einengung seiner musikalischen Ambitionen und z. T. auch als persönliche Schikane empfand. Denn grundsätzlich sah Pott wenig Anlass, Abstriche an seinem künstlerischen Anspruch – und wohl auch an seiner leitenden Stellung – zuzulassen. Das verführte ihn zu manchen spontanen und wenig diplomatischen Verhaltensweisen, die ihn in Konflikt mit seinen Vorgesetzten, vor allem aber mit seinen Musikern, dem Konzertpublikum und der Oldenburger Presse brachten.

Beredtes Zeugnis dieses schwierigen Verhältnisses legen die Aktenkonvolute ab, die heute im Staatsarchiv Oldenburg aufbewahrt werden: Einer rund einhundert Seiten umfassenden Sammlung von Dokumenten zu allgemeinen Dienstgeschäften⁵⁰ stehen zwei – gemeinsam deutlich dickere – Aktenbündel mit Disziplinarangelegenheiten gegenüber.⁵¹ Letztere hat Georg Linnemann 1956 in seiner *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg* zu einem pittoresken Bild zusammengefasst, das insgesamt einen tragisch-komischen Nachgeschmack hinterlässt⁵² – wohl auch deswegen, weil die Oldenburger Perspektive, die hier dokumentiert ist, ein gewisses Maß an Einseitigkeit nicht verhehlen kann, ging es in den Konflikten doch immer wieder auch um persönliche Animositäten. Auffällig ist jedenfalls, wieviel skeptischer Pott in Oldenburg wahrgenommen wurde als in den großen Musikzentren Europas; und auch die harsche Kritik, die Oldenburgs Presse an Potts Kompositionen übte, wurde über-regional, z. B. von der einflussreichen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, keineswegs geteilt.

Während die erhaltenen Akten das Konfliktpotential zwischen Pott und seinem Orchester und insbesondere dem ehemaligen Freund Karl Franzen plastisch erhellen, ist in den erhaltenen Briefen Potts an Louis Spohr (die natürlich von dem Wunsch geprägt sind, vor dem verehrten Lehrer möglichst gut dazustehen) nur ein einziges Mal explizit von Querelen mit dem Orchester die Rede, und zwar im Jahre 1851.

47 Einzige Ausnahme: Im Falle Reclamationen von Seiten der Mitglieder der Hofcapelle gegen den Hofcapellmeister selbst entstehen sollten, so hat er solche an den Chef der Hofcapelle zu verweisen. (§ 4 der Ausführungsbestimmungen, Staatsarchiv Oldenburg, s. Anm. 19, f. 20.)

48 D. h. beim Vorsitzenden des Hofkapelldirektoriums.

49 § 4 der Ausführungsbestimmungen (Staatsarchiv Oldenburg, wie Anm. 19, f. 20).

50 Staatsarchiv Oldenburg, wie Anm. 19.

51 Vgl. Staatsarchiv Oldenburg, Best. 8, Nr. 98 B, sowie Teile aus Best. 15-1, Nr. 12.

52 Vgl. Linnemann (s. Anm. 20), insbesondere S. 205-210.



Damals ersuchte Pott seinen Lehrer um ein Gutachten, das er gegenüber seinen Vorgesetzten als Argumentationsgrundlage nutzen wollte, um einen Streit mit einem seiner Hautboisten beizulegen.

Hautboisten waren Militärmusiker, die zum Dienst bei der Hofkapelle abgeordnet werden konnten⁵³ und dafür ein zusätzliches Honorar erhielten. Diese Musiker waren zumeist weniger gut ausgebildet als die festen Mitglieder der Kapelle, beherrschten dafür aber häufig mehrere Instrumente. Um die Einsatzmöglichkeiten eines solchen Musikers geht es bei Potts Konflikt, der von ihm in einem Brief an Spohr ausführlich dargelegt wurde: *Ein solches Subject haben wir hier, welcher seit vielen Jahren in der Kapelle als Contrabassist und Tenorposaunist fungirt. Dieses Menschen Aufgabe war von jeher nicht nur andere aufzuwiegeln, sondern er blies oft Ton für Ton bei Aufführungen und Proben entweder zu hoch oder zu tief, und er strebte bei Aufführungen beständig gegen den Takt an und fuhr auch wohl mitten in Generalpausen mit aller Kraft hinein und lachte mir a tempo, indem er solche Fehler machte, in's Gesicht, und nickte dann seinen Sinnesgenossen lachend und höhrend zu. Unter meinem jetzigen Chef blieben alle meine Vorstellungen und Beschwerden über das Subject vergebens. Das [sic] er sich selbst von der Frechheit überzeugete mit eigenen Ohren und Augen – so wurde denn endlich eine Ueberprüfung eingeleitet, wobei jedoch das Militaire dominirte und die Vorstellung des Chefs blieb fruchtlos. Aber während dieser Ueberprüfung strebte er wieder neue Schwierigkeiten mir zu bereiten. Er ist nämlich für Contrabass und Posaune engagirt und hat disen Dienst schon seit länger denn 12 Jahren versehen. In den letzten 4 Monaten musste er aber statt Tenor-, Bassposaune blasen, weil der Bass-Posaunist den hiesigen Dienst verlassen hat. Da nun kürzlich im December wieder ein Bassposaunist angestellt worden ist, so sollte er wieder Tenorposaune blasen. Da erklärt er aber, das könne er nicht, denn nun sei er Bass-Schlüssel gewohnt zu blasen und da würde ihn der Tenorschlüssel irr machen. Nun bitte ich zu erwägen, dass der Mensch seit länger denn 12 Jahren fast in jedem Concerte bei der einen Nummer Contrabass und bei denjenigen Nummern wobei Posaunen vorkommen, Tenorschlüssel blasen muss, und nun erklärt er, der Tenor-Schlüssel mache ihn irr. Was würden Sie in solchem Fall thun? Ich habe erklärt, dass wenn solches kein böser Wille sei, so gebe er sich selbst das Zeugniß, dass er für den Kapelldienst unfähig sei, und sei es böser Wille so sei er ebenfalls unfähig. Das Militair verlangt aber, der Mann solle bei der Kapelle beibehalten werden. Ich habe sogar vorgeschlagen, man solle ihm sein Gehalt geben aber vom Dienst dispensiren, aber dennoch verlangt das Militair seine Beibehaltung bei der Kapelle. [...] Während des ganzen Winters war nun der Mensch von Kapelldienst suspendirt und so lange ging Alles gut. Müssen wir ihn aber wieder aufnehmen, so wird Alles schlimmer denn zuvor.*⁵⁴

53 Bei diesem doppelten Dienstverhältnis hatten die militärischen Verpflichtungen allerdings Vorrang. Dementsprechend bestand stets ein gewisses Maß an Planungsunsicherheit, ob alle Musiker zu einem konkreten Konzerttermin anwesend sein konnten. Der Doppelstatus wurde erst am 27.12.1849 aufgehoben, als der Großherzog verfügte: „Die dienstliche Verpflichtung des Hautboisten zur Hofkapelle soll nach und nach aufhören, es sind daher die künftig anzustellenden Hautboisten lediglich als Militär-Musiker zu engagieren“ (Ernst Hinrichs, *Von der Hofkapelle zum Staatsorchester. 150 Jahre Konzertleben in Oldenburg*, in: Festschrift zum 150jährigen Bestehen des Oldenburgischen Staatsorchesters und Programm des Jubiläumskonzerts, Oktober 1982, S. 31-57, hier S. 34). Gleichzeitig verblieb auf Wunsch gut die Hälfte der bisherigen Hautboisten in ihrem Doppelstatus.

54 Brief von Pott an Spohr vom 19.4.1851 (Murhardsche Bibliothek, s. Anm. 10).



In seinem Antwortbrief schlug Spohr seinem Schüler zwar die Bitte um ein offizielles Gutachten ab, erläuterte aber: *Ist es [das Orchester] in ähnlicher Weise wie hier aus Civil- und Militär-Musikern zusammengesetzt, so begreife ich kaum, wie jener Konflikt, von dem Sie mir schreiben, hat entstehen können. Auch hier besteht ein Theil des Hoforchesters aus Gardemusikern, die für ihre Mitwirkung in demselben eine besondere Zulage aus der Militärkasse beziehen. Bevor sie zum Orchesterdienst herangezogen werden, hat sie der Kapellmeister zu prüfen, und wenn er sie fähig befindet, können sie im Orchester angestellt werden. So lange sie da nun sitzen, sind sie in ihren artistischen Leistungen, wie alle übrigen Orchestermitglieder, nur seiner Leitung untergeordnet, und wollten sie sich da wieder-spänstig [sic] oder absichtlich weniger fähig zeigen als er sie kennt, so würde er sie augenblicklich aus dem Orchester weisen, und bey der Intendanz auf ihre Entlassung aus dem Orchester antragen. Was nun den speziellen Fall betrifft, von dem Sie mir schreiben, so hätte er hier, nach hiesigen Verhältnissen, nicht vorkommen können. Auch hier hat der Tenorposaunist in Krankheitsfällen die Baßposaune übernehmen müssen und ist später wieder auf seinen Platz zurückgekehrt. Hätte er sich dessen weigern wollen aus so nichtigen Gründen, wie Ihr Posaunist angeführt hat, so wäre die einfache Folge gewesen, daß er seinen Platz im Orchester und die damit verbundene Zulage verloren hätte.*⁵⁵

Die unterschiedliche Beurteilung der Situation zeigt deutlich, daß für Pott aus dem künstlerischen ein menschlicher Konflikt wurde, der sich zu einem Machtkampf mit allen an der Kapelle beteiligten Institutionen auswuchs. Spohr dagegen betrachtete die Angelegenheit ganz klar als eine rein orchesterinterne Kompetenzfrage, die sich in Kassel keinesfalls durch die Instanzen der Hofhierarchie hätte ziehen können – obwohl auch er, wie Pott in Oldenburg, in seiner Arbeit ganz dem Hof unterstellt war.

Hieran zeigt sich der eigentliche Kern des Problems: Potts doppelte Ausrichtung einerseits auf einen hohen künstlerischen Anspruch, andererseits auf ein starkes persönliches Ehr- und Standesbewusstsein scheint ihn mehr als einmal dazu bewogen zu haben, beide Werte zu vermischen und vehement für sie zu streiten. Statt nachzugeben oder nach einer diplomatischen Lösung zu suchen, eckte er in Oldenburg immer wieder an. Daraus erklärt sich, warum er – trotz seiner wohldotierten und lebenslang sicheren Anstellung – phasenweise mit dem Gedanken spielte, seinen Wirkungskreis zu verlassen und entweder nach Amerika zu gehen (ab 1845)⁵⁶ oder aber seine Hofkapellmeisterstelle mit einer nachgeordneten Position im Kasseler Orchester Louis Spohrs zu vertauschen (1846).⁵⁷

Am Ende schied Pott tatsächlich vorzeitig und im Unfrieden aus seiner eigentlich lebenslangen Anstellung: 1860 bot er eine ärztliche Bescheinigung auf, die ihm eine Lähmung des Arms attestierte, welche ihm das Dirigieren und Violinspielen unmöglich machte. Daraufhin wurde er von Großherzog Peter (1853-1900), dem Sohn und Nachfolger seines ersten Dienstherren, zum 1. Januar 1861 in den Ruhestand versetzt.

55 Brief von Spohr an Pott vom 26.4.1851 in der Transkription von Herfried Homburg (Manuskript einer geplanten Spohr-Briefausgabe) aus dem Besitz der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel; Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herfried Homburg.

56 Vgl. die Briefe von Pott an Spohr vom 24.2.1845, 19.2.1846 und 26.4.1849 (Murhardsche Bibliothek, s. Anm. 10).

57 Vgl. die Briefe von Spohr an Pott vom 26.4.1849 (Homburg, s. Anm. 55) und von Pott an Spohr vom 3.3.1846 (Murhardsche Bibliothek, s. Anm. 10).

Pott hatte nichts Eiligeres zu tun als Oldenburg endgültig zu verlassen. Während sein ehemaliges Orchester und das Konzertpublikum sich für den neuen Hofkapellmeister, Albert Dietrich (1829-1908), begeisterten (der an Potts Aufbauarbeit anknüpfte, indem er, ganz wie sein Vorgänger berühmte Solisten nach Oldenburg holte und hochwertige Sinfoniekonzerte anbot), zog Pott mit seiner Familie nach Graz, wo es ihm gesundheitlich offenbar bald wieder besser ging. Dort engagierte er sich für den *Steiermärkischen Musikverein*,⁵⁸ trat erneut als Dirigent und als Violinvirtuose hervor und unterrichtete für kurze Zeit die begabte junge Geigerin Marie Soldat (1864-1955). Die letzten Lebensjahre scheinen eine Phase der Ernte gewesen zu sein, in der Pott ohne Zwang, Leistungsdruck und Profilierungsstreben den ihm zustehenden Respekt erhielt.

Dieser versöhnliche Lebensausklang fällt in eine Epoche, in der das bürgerliche Konzertleben im öffentlichen Bewusstsein endgültig etabliert war. Daher soll zum Abschluss dieser personalen Würdigung der Blick auf einen Aspekt von Potts Oldenburger Tätigkeit gelenkt werden, der für eben diese Verankerung des Konzertlebens in der norddeutschen Residenzstadt von nachhaltiger Bedeutung war: Potts Verdienste als Konzertveranstalter.

Pott scheint ein ausgezeichneter Organisator gewesen zu sein, der auf seinen Konzertreisen einen großen musikalischen Bekanntenkreis aufbaute und über den deutschen Sprachraum hinaus rege Verbindungen pflegte. Ebenso sehr wie die Ehrungen und Auszeichnungen, die ihm als Musiker zuteil wurden,⁵⁹ kam ihm dieses Netzwerk zugute, sobald es galt, gute Kräfte für Konzertauftritte zu gewinnen. Gleichzeitig war ihm die künstlerische Qualität offenbar wichtiger als die Angst vor einer möglichen Konkurrenz. Und da Pott der erste Ansprechpartner war, wenn auswärtige Musiker in Oldenburg Konzerte geben wollte, traten während seiner Amtszeit renommierte Solisten in Oldenburg auf.⁶⁰ Die Pianistin Clara Schumann (1842), die Sängerin Jenny Lind (1850) und der Bariton Julius Stockhausen (1859) zählen auch heute noch zu den bekanntesten unter ihnen. Sogar den unmittelbaren Vergleich mit ausgezeichneten Violinisten scheute Pott nicht: Unter anderem traten der norwegische Geiger Ole Bull (1838 und 1843), der Spohr-Schüler Wilhelm Bernhard Molique (1842), Ferdinand Laub (1854) und die geigenden Wunderkinder Therese und Maria Milanello in Oldenburg auf.

Den größten Erfolg mit einem auswärtigen Gast erzielte Pott 1845, als er seinen lang gehegten Plan umsetzen konnte, Louis Spohr nach Oldenburg zu holen. Des-

58 Von 1861 bis 1863 war Pott Musikdirektor, im Jahre 1862 auch artistischer Direktor und von 1861 bis 1869 Ausschussmitglied dieses Vereins. Vgl. Dr. Ferdinand Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereins. Festschrift zur Feier des fünfundsiebzigjährigen Bestandes des Vereins, verfasst von dessen Ehrenmitgliede und Obmann Dr. Ferdinand Bischoff*, Graz 1890.

59 Zu den wichtigsten Ehrungen zählt die Ehrenbürgerschaft der Stadt Salzburg, die Pott 1842 zuerkannt wurde, nachdem der Künstler sich engagiert für die Finanzierung und Errichtung eines Mozart-Denkmal in Salzburg eingesetzt hatte – des ersten Künstler-Denkmal in der Geschichte der Monumentalplastik und zugleich eines Meilensteins der bürgerlichen Denkmalskultur. Vgl. Rudolph Angermüller, *Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfest*, Salzburg 1992.

60 Zusammengestellt nach Linnemann (s. Anm. 20), S. 221-224.

sen Konzert wurde – Spohrs Vorschlag folgend – als Benefizveranstaltung geplant, deren Einnahmen Pott für die Einrichtung eines Pensionsfonds für das Oldenburger Orchester vorsah.⁶¹

Der wohltätige Zweck (den Pott in Kassel kennen gelernt hatte) verlieh Spohrs Auftritt eine besondere Öffentlichkeitswirkung. Unabhängig davon war der Kasseler Meister in Oldenburg weit über seinen allgemeinen Ruf hinaus eine prominente Persönlichkeit, da Pott seine Werke regelmäßig in die Konzertprogramme integrierte und offenbar auch die Orchestermusiker für die Qualität dieser Partituren begeistern konnte.

Skurrierweise stand die Bedeutung des Konzertereignisses zwar außer Frage, die Veranstaltungsplanung wurde aber von etlichen Hindernissen überschattet. Am 11. Juni 1845 teilte Pott seinem Gast mit: *Sie müssen es ganz sonderbar finden, dass ich Ihnen bis dato nicht schrieb, aber es war unmöglich. Die 1. Sängerin Mad. Schmidt aus Bremen litt an einer Unterleibsentzündung, und erst heute erhielt ich Gewissheit. Unser Tenor und Bass Solo wurden plötzlich und unerwartet als Beamter versetzt. Der 1. Tenor in Bremen hat plötzlich Bremen verlassen, und ich hatte das Unglück mich zu verheben und litt 14 Tage am so genannten Hexenschuss, woran ich noch laborire. Jedoch habe ich heute und gestern wieder Probe halten können, aber an's Geigen kann ich noch nicht wieder denken. Dahinzu kam in meiner Familie Raum Trauer neben Trauer. Vier Todesfälle, worunter der härteste meine Schwiegermutter, in deren Folge meine Frau vor 4 Wochen nach Wien reisen musste. Ich konnte sie [...] des projectierten Concerts wegen nicht begleiten. Nun hoffe ich aber ist alles überstanden, bis auf eine Chriese des Bremer Theater-Comittees, welche Herrn aus Eifer für die Kunst oder aus Schelsucht, auf den 25. Oper angesetzt haben, was sonst nie der Fall ist, wodurch uns circa 16 Streichinstrumente entzogen werden. Jedenfalls werde ich doch die Saiteninstrumente auf 37 Individuen bringen, die sind hier am Platze.*⁶²

Gravierender als diese organisatorischen Probleme war schließlich der Umstand, dass Spohr während des Konzerts so schwer erkrankte, dass er an den anschließenden Feiern und Ehrungen nicht teilnehmen konnte.

Spohrs zweite Frau, Marianne geb. Pfeiffer, hinterließ in ihrem Reisetagebuch ein plastisches Bild der Ereignisse: Das Ehepaar Spohr wurde am Samstag, dem 21. Juni 1845 von Pott persönlich in Bremen empfangen, wo man übernachtete. *Nach 10 Uhr 2 Ständchen, das erste vorn auf dem schönen großen Domplatz von vollem Orchester und ganzen Theaterpersonale: Chöre aus der Zauberflöte, Fidelio, und Jessonda*⁶³. Am folgenden Tag ging es zunächst nach Delmenhorst, abends dann $\frac{1}{2}$ 6-9 nach Oldenburg, das uns durch seine Schönheit sehr überraschte. Besonders außerhalb der Stadt reizende Straßen mit allerliebsten Häusern, jedes in einem Garten mit vielen Blumen. Potts Woh-

61 Die Angehörigen verstorbener Orchestermitglieder standen für gewöhnlich mittellos dar, so dass die Einrichtung eines solchen Fonds eine wichtige soziale Absicherung darstellte. Am 27. Dezember 1844 teilte Pott Spohr dementsprechend mit: *Da Sie so uneigennützig Sich erbieten für einen wohlthätigen Zweck Ihre Direction und Solospiel zu erbieten, so glaub ich nichts Besseres thun zu können, als einen langgehegten Wunsch zu verwirklichen und einen Pensions-Witwen-Fond für die Capelle zu gründen. Somit würde Ihre Hieherkunft doppelt segensreich werden. Der Capelle habe ich solches bereits angezeigt, welche natürlich hoch erfreut darüber ist* (Murhardsche Bibliothek, s. Anm. 10).

62 Brief von Pott an Spohr am 11.6.1845 (Murhardsche Bibliothek, s. Anm. 10).

63 *Jessonda* ist der Titel einer Oper von Spohr, die im 19. Jahrhundert zu den meistgespielten deutschen musikalischen Bühnenwerken zählte (Uraufführung: Kassel 1823).

nung eben so, und sehr brillant eingerichtet. Da seine Frau wegen ihrer Mutter Tod leider abwesend in Wien, so wies uns ihre Hausgenossin, Ottilie Oppermann, ein nettes freundliches junges Mädchen, unsere Zimmer an, und machte einstweilen die Honneurs.

Am Montag 4 Uhr Probe zum Concert; wir erst um 6 hin. Spohr mit großartigem Spektakel vom ganzen Orchester empfangen. Anrede von Pott, wobei ihm vor Rührung die Stimme versagte. Das Lokal, die großherzogliche Reitbahn, sehr groß, und mit gutem Schall. Es überraschte uns besonders, wie gut das Vater Unser⁶⁴ von Spohr ging.

Zwei Tage später fand dann die Generalprobe statt: [...] mit 20 Bremer Musikern zur Verstärkung, die Pott offenbar doch noch hatte engagieren können; machte sich ganz wundervoll. Compositionen sämtlich von Spohr: 1) Concert-Ouvertüre, 2) neuestes Violinconcert (Spohr selbst)⁶⁵, 3) Duett aus Jessonda (von Mad. Schmidt aus Bremen, und Herrn Auditeur Clausen ganz vortrefflich gesungen) 4) Clarinetconcert (Herr Köhne)⁶⁶, 5) 5te Symphonie, 6) Vater Unser, Solo darin: Mad. Schmidt, Frl. Lafolie, Herr Aud. Clausen, Herr Grißlar aus Bremen; alles ging vortrefflich, und auch Spohr hatte viel Freude daran. Pott spielte die erste Violine mit, und wußte sich vor Begeisterung gar nicht zu fassen. Bei Spohrs Spiel das größte Entzücken unter den Musikern, Concertmeister Schmidt schlich sich vom Orchester weg, um alle Plätze des Saales auszuprobieren. Frl. Halfmann aus Bremen, die mit ihm gekommen, auch ganz entzückt. Das Vater Unser, so ganz vortrefflich, ausdrucks- [sic] und gefühlvoll, und dabei so kräftig, vorgetragen, ergriff mich tiefer als noch je. Zu Haus noch viel Unterhaltung darüber. Pott fast in Anbetung gegen Spohr versunken.

Auch wenn Spohrs Gattin, die sehr viel jünger war als ihr Ehemann, generell dazu tendierte, ihren Gatten besonders verehrungsvoll zu beschreiben, bringt ihr Bericht doch anschaulich die allgemeine Bewunderung zur Geltung, die dem Kasseler Meister überall zu teil wurde. Dies gilt insbesondere für das Konzert selbst, das am Donnerstag, dem 26. Juni 1845 stattfand: Nachmittags 4 Uhr zum Concert gefahren; Spohrs Platz auf dem Orchester und Treppen und Wege dahin durchaus mit Rosen bestreut, in der Mitte seine Büste mit dem Lorbeerkranz, darunter mit 3 Fuß hohen Buchstaben aus Rosen und Lorbeer gewunden: Louis Spohr. Bei seinem jedesmaligen Auf- und Abtreten ungeheurer Jubel, wie man in Oldenburg – so sagten Alle – noch nie gesehen. Das ganze Gebäude, gedrängt voll, machte einen großartigen Eindruck. Hinten in der Loge die ganze großherzogliche Familie. Sämtliche Stücke ließen nichts zu wünschen übrig, es klang prachtvoll in dem gefüllten Raum, und der Enthusiasmus war allgemein. Mit Schrecken erfuhr ich am Schluß von Spohr, daß er schon die ganze Zeit mit heftigem Magenkrampf ge-

64 Vater Unser (auf einen Text von S. A. Mahlmann) ist der Titel einer Komposition für vier Solostimmen, gemischten Chor und Orchester von Spohr (komponiert 1829); das Staatsarchiv Oldenburg bewahrt im Bestand Staatstheater und Staatsorchester (Rep. 760, Akz. 263, Nr. 118) eine Partitur dieser Komposition auf, die mit „9. März 1846“ datiert ist.

65 Spohr spielte sein Fünfzehntes Violinkonzert, dessen bei Drucklegung erfolgende Widmung an Pott er als Dank für sein Oldenburger Gastspiel bezeichnete.

66 Gespielt wurde das Erste von Spohrs vier Klarinettenkonzerten. Das Staatsarchiv Oldenburg bewahrt in Akz. 15/98 Nr. 3 die Abschrift eines Zeugnisses auf, das Spohr für den Soloklarinettenisten ausgestellt hat: Daß Herr Kapellmusiker Köhn in dem am 26ten Juni hier stattgefundenen großen Concerte, mein erstes Clarinett-Concert mit schönem Ton, großer Fertigkeit und guter Auffassung vorgetragen hat und sich in den von mir dirigierten Compositionen als ein gewandter und routinierter Orchesterbläser gleichfalls bewährt hat, attestiere ich ihm selber auf seinen Wunsch hin und sehr gerne und der vollen Wahrheit gewiß. Oldenburg am 29ten Juni 1845. Dr. Louis Spohr[,] Kurfürstlich Hessischer Hofkapellmeister.

kämpft, der ihn, zu hause angekommen, ganz darnieder warf, so daß wir das ihm zu Ehren bei Minister v. Beaulieu veranstaltete Fest für heute Abend absagen lassen, und er sich in's Bett legen mußte. – 11 Uhr kam Fackelzug und Ständchen von sämtlichem Orchester, 3 Singvereine, gefolgt von halb Oldenburg.⁶⁷

An diesem Abend zumindest waren alle Querelen vergessen, und die Feier für den berühmten Gast wurde zugleich zu einem uneingeschränkten Erfolg für August Pott.

67 Alle Textpassagen zitiert nach dem Original im Besitz der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft Kassel.





Matthias Nistal

Die Anfänge der Cäcilien- schule als großherzoglich-private höhere Töchterschule

Am 18. April 1836 wurde in Oldenburg eine sog. höhere Töchterschule nach den Vorstellungen der Großherzogin Cäcilie¹ und des Pastors Anton Martin Claussen eröffnet; Prinz Peter hatte zur Gründung dieser höheren Töchterschule am 24. Oktober 1834 20.000 Rtlr. in Gold als Fonds gestiftet.² Als Termin für die Stiftung hatte Prinz Peter die Geburt seines Vetters und Patenkindes, des Prinzen Alexander Friedrich Gustav von Oldenburg, des ersten Sohnes des Großherzogs Paul Friedrich August und seiner 3. Ehefrau, der Prinzessin Cäcilie von Schweden, gewählt; ihm ging es mit seiner Dotierung darum, *in der Stadt Oldenburg für Töchter der herrschaftlichen Zivil- und Militärbeamten unter dem Namen ‚Cäcilien-schule‘ eine weibliche Bildungsanstalt zu fördern.*³ Großherzog Paul Friedrich August⁴ beauftragte am 7. Mai 1835 den Staatsrat Gerhard Friedrich von Buschmann,⁵ die Schenkung seiner Ehefrau, der Großherzogin Cäcilie, und des Prinzen Peter von 20.000 Rtlr. in Gold für die Cäcilien-schule im Ausgaben-Etat der Weggeldkasse unter Garantie der Privatschatulle zu verrechnen.

Wer waren die an der Gründung der Mädchenschule beteiligten Personen, was waren ihre Beweggründe?

- 1 Hans Friedl, Cäcilie, in: Biographisches Handbuch zur Geschichte des Landes Oldenburg, im Auftrag der Oldenburgischen Landschaft hg. von Hans Friedl, Wolfgang Günther, Hilke Günther-Arndt und Heinrich Schmidt, Oldenburg 1992, S. 123 f.
- 2 Staatsarchiv Oldenburg (zukünftig StAOl), Best. 166-4 Nr. 1. Anton Martin Claussen (12.5.1782-14.3.1858) wurde 1845 Hauptpastor an St. Lamberti, vorher war er dort seit 1824 Konpastor (Johannes Ramsauer, Die Prediger des Herzogtums Oldenburg seit der Reformation, Oldenburg ca. 1909, Bd. 1, S. 157, S. 162; Claussen war der Sohn des Pastors Georg Marcus Claussen, der Pastor an St. Nicolai in Oldenburg war. Anton Martin C. hatte nach dem Besuch des Oldenburger Gymnasiums in Jena studiert; er war auch Mitglied in der Direktion des Volksschulwesens; s. auch: Die Erinnerungen von Johannes Ramsauer. Evangelische Kirchenpolitik in Oldenburg im 19. Jahrhundert, hg. von Rolf Schäfer (Oldenburger Forschungen NF 24), Oldenburg 2007, S. 42 f.
- 3 StAOl, Best. 31-11-2 Nr. 3; zitiert nach Richard Tantz, Das Schicksal des Hauses Oldenburg in Russland, in: Egbert Koolman (Hg.), Das Haus Oldenburg in Russland, Oldenburg 2000 (Oldenburger Forschungen NF 11), S. 96.
- 4 Hans Friedl, Paul Friedrich August, in: Biographisches Handbuch (s. Anm. 1), S. 553-555.
- 5 Harald Schieckel, Buschmann, Gerhard Friedrich, in: Biographisches Handbuch (s. Anm. 1), S. 114.

Anschrift des Verfassers: Dr. Matthias Nistal, Landesarchiv Niedersachsen – Staatsarchiv Oldenburg, Damm 43, 26135 Oldenburg