

Selbstreflexion über verschiedene Optionen des Anfangens im Spätwerk (op. 106/4).

Die bereits erwähnten ergänzenden Kapitel 4, 6 und 7 liefern zu ihren Gegenständen klare, gut informierende Überblicke (bis auf das zu knapp geratene Overtürenkapitel), die freilich überwiegend auf fremden Befunden basieren. Ebenso sind die wenigen Bezugnahmen auf andere Komponisten jenseits der „großen Drei“ fast durchgängig der Sekundärliteratur entlehnt. Andererseits ist positiv hervorzuheben, dass Yudkin eine beeindruckende Vielzahl von Titeln einbezogen und synthetisiert hat (die Bibliographie umfasst 40 Seiten!), darunter auch vergleichsweise viele deutschsprachige Beiträge, was in jüngeren werkanalytischen Publikationen in englischer Sprache sonst leider selten vorkommt.

Insgesamt besticht das Buch vor allem durch seine panoramahafte Breite: durch die gattungsübergreifende Zusammenschau ähnlicher Fälle bei allen drei ‚Klassikern‘ (wobei etwa Klaviersonaten von Haydn und Mozart nur selten herangezogen werden). Die analytischen Bemerkungen zu den einzelnen Werken fallen oft kürzer aus als die sehr üppigen Notenbeispiele. Einzelne Querbezüge erscheinen fragwürdig wie etwa der zwischen Mozarts letztem (KV 595) und Beethovens erstem (in der Zählung zweitem) Klavierkonzert (op. 19): Zwar stehen beide in B-Dur und exponieren in der Anfangsphase ähnliche Elemente; aber es besteht doch ein fundamentaler Unterschied darin, dass Mozart sogleich eine breite, unaufgeregte Kantilene exponiert, die von dem Hornruftopos nur kurz unterbrochen wird, während Beethoven mit einer portalartigen Eröffnungsgeste beginnt, auf die eine anti-thetische Piano-Figur der 1. Violinen antwortet. Und wenn Yudkin die *Eroica* zu den laut beginnenden Symphonien rechnet, wäre dies dahingehend zu differenzieren, dass auf zwei pompöse Akkordschläge ein dezidiert piano exponiertes Hauptthema folgt.

Generell ist für zukünftige ähnliche Studien zu empfehlen, eine Trennung zwischen Korpusstudien und analytischer Einzelfallbetrachtung vorzunehmen: Die oftmals katalogartigen Werkaufstellungen zu einem Typus, wie sie Yudkin bietet, sollte man aus dem Haupttext in Tabellen überführen und zudem mehr statistische Erhebungen vornehmen (etwa zu Wechselwirkungen bestimmter Anfangsstrategien mit Thementypen, Tonarten, Tempi, Dynamik, Gattungen, Komponisten, Schaffensphasen), wie es etwa Uri Rom in seiner Berliner Dissertation zu Mozarts Instrumentalmusik (2011) getan hat. Auf diese Weise ließen sich mehr allgemeine Trends im Umgang mit dem Anfang und zu dessen historischem Wandel ermitteln.

Die genannten Kritikpunkte relativieren sich dadurch, dass es sich bei diesem Buch ebenfalls um einen Anfang handelt, eine Pionierstudie. Als solche ist sie für die werkanalytische Musikforschung von großem Nutzen und bildet einen hervorragenden Ausgangspunkt, auf den hoffentlich weitere systematische Untersuchungen zu formdramaturgischen Topoi folgen werden.

(Februar 2023)

Stefan Keym

CHRISTIANE WIESENFELDT: *Die Anfänge der Romantik in der Musik. Kassel/Berlin: Bärenreiter/J.B. Metzler 2022. 304 S., Abb., Nbsp.*

Braucht die Musikhistoriographie noch „Barock“, „Klassik“ oder „Romantik“ – problematische begriffliche Leihgaben aus der Literatur- und der Kunstgeschichte – als seriöse Beschreibungskonzepte? Trotz aller periodisch wiederkehrenden Versuche, in allen Kunstwissenschaften die weitmaschigen Stil- und Epochenbegriffe auf den Prüfstand zu stellen, wird man sie offensichtlich nicht los. Für die Musik erweist sich der Romantik-Begriff, der sich über das gesamte 19. Jahrhundert ausgebreitet hat,

als besonders hartnäckig; er wird sich gegen seine Verabschiedung wohl dauerhaft wehren können. Das hat gleichermaßen historische wie (popular)ästhetische Gründe – gilt doch seit mindestens zwei Jahrhunderten die Musik dem allgemeinen Bewusstsein als die Kunstform des Romantischen schlechthin. Nun, was man nicht beseitigen kann, muss man wenigstens handhabbar machen, und dazu verhelfen einzig die mikrologisch-akribische Analyse der Phänomene selbst und das Bemühen um äußerste terminologische Distinktion. Und, als vielleicht erster notwendiger Schritt überhaupt, die rigorose historische und geographische Eingrenzung des Gegenstandsbereichs.

Es ist das große Verdienst der Studie von Christiane Wiesenfeldt, dass sie diese Entscheidung in aller Konsequenz zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung macht. Es geht explizit um die „Anfänge“ eines Phänomens, das zunächst im allerweitesten Sinne „romantisch“ heißt, um dann aber rasch durch den Blick auf die Genese eingeeht und domestiziert zu werden. Eine historische Restriktion des Unternehmens ist damit auf glückliche Weise gesetzt, die geographische folgt auf dem Fuß, und die nicht minder entscheidende ästhetisch-stilistische Zuspitzung ergibt sich Schritt für Schritt aus der umsichtigen Annäherung an den Gegenstand. Der Pflock wird an einem überraschend frühen Zeitpunkt eingeschlagen. Zur Diskussion steht ein flexibel behandelter, fallweise nach vorn erweiterter Zeitraum „um 1800“, der im deutschen Sprachraum geprägt ist durch zwei Epoche machende Paradigmenwechsel der zweiten Jahrhunderthälfte: von der erstmaligen systematischen Festsetzung eines unreduzierbaren Eigenwerts des Ästhetischen bei Alexander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750/58) bis zur Nobilitierung des ästhetischen Urteils zu einem hermeneutisch offenen Modus von begriffsloser „Erkenntnis überhaupt“ bei Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790, vgl. § 9). In der ausgedehnten Landschaft zwischen

diesen beiden Gipfelpunkten und auf dem Plateau, das auf sie folgt, kann Christiane Wiesenfeldt nun den Aufstieg einer musikalisch-ästhetischen Diskursformation sondieren, die gekennzeichnet ist durch ein dichtes Ineinander von Produktion, Kritik und Ästhetik sowie durch die enorme Spannweite vom ambitionierten Theorieentwurf bis zur gemeinverständlichen Popularphilosophie. Ausgebreitet über fast alle musikalischen Gattungen der Groß- und Kleinmeister wie über die Publizistik bis in entlegenste Titel hinein, ist dies ein komplexes Terrain, und die Arbeitsleistung, die hinter dessen Durchforstung liegt, kann kaum hoch genug geschätzt werden.

Das Phänomen selbst ist in dieser Materialfülle einerseits leicht, andererseits schwer zu fassen: „Romantisch“ im weiten popularästhetischen Sinne heißt im sorglosen Sprachgebrauch der einschlägigen Quellen sehr viel von dem, was sonst auch als empfindsam, gefühlvoll, sehnsüchtig, poetisch oder melancholisch rubriziert werden kann, im engeren poetologischen Sinne hingegen das, was eine junge Literatengeneration zur Überwindung des vermeintlichen Scheiterns einer nachkantischen Grundsatzphilosophie ersonnen hat. Es handelt sich beim Blick auf Musik über weite Strecken hinweg mehr um ein Rezeptions- als um ein Produktionsphänomen. Daraus ergibt sich, dass dem zeitgenössischen Musikhören und seiner nachträglichen Deutung Eigenschaften wie Gefühlstiefe, Ambivalenz, Ambiguität, Ironie und Humor sich leichterhand als Romantik-Indikatoren anbieten (meistens im oben erwähnten weiten, seltener auch im engeren Sinne) und dass damit dann Werke von Bach bis zur Gegenwart positiv auf diesen Test reagieren können. Die Autorin arbeitet mit der von Stefan Matuschek in seinem neuen Romantikbuch (*Der gedichtete Himmel*, 2022) intelligent ins Spiel gebrachten, dann bei ihm aber durch zeitliche und räumliche Dehnung bedenklich überstrapazierten Idee der „Kippfigur“ (S. 13), mit der

sich von gemischten Empfindungen, gewollter Mehrdeutigkeit, abruptem Stimmungsumschwung und Gattungshybridisierung eine Menge an Merkmalen auch der Musik vor 1800 erfassen lässt, deren Einzelheiten dann – sozusagen als Spurenelemente des „Romantischen“ *avant la lettre* – die Darstellungsstrategie des Buchs steuern. So werden nach einem langen, drei Kapitel umgreifenden methodischen Vorspann in den folgenden Kapiteln die Bedeutung der Reflexion und Kritik, die neue Rolle des Hörens, die produktive Entdeckung der Geschichte, die Funktion der Idylle und des Lyrischen, die Neubestimmung von Genres wie Fantasie, Arabeske und Nachtstück, das Ausprobieren von Konzepten wie Offenheit und Fragment und schließlich der Einsatz von Ironie und Humor an zahllosen publizistischen Beiträgen belegt und an ausgewählten musikalischen Beispielen analytisch unterfüttert, bevor schließlich an der Antepaenultima-Position ausdrücklich der Frage „Mozart – ein Romantiker?“ nachgegangen wird und danach ein *close reading* von E. T. A. Hoffmanns berühmter Beethoven-Rezension von 1810 den Schluss- und Höhepunkt des Buchs bildet. Das Ergebnis dieser prismatischen Zerlegung des Musikalisch-Romantischen in viele Einzelaspekte ist ein elegant erzähltes, gut lesbares Buch.

Ein großer Gewinn der Darstellung liegt darin, dass sie das alte historiographische Konzept der retrospektiven Prophetie (ein Vorläufer-Werk „verweist“ wie Johannes der Täufer auf etwas Späteres und Größeres) klar und plausibel ersetzt durch eine offensive Formulierung des Eigenwertes solcher Vorausblicke: Es handelt sich dann nicht um die noch unentwickelte Ankündigung eines Künftigen, sondern stets bereits um „eine von vielen musikalischen Ausformulierungen der Anfänge der Romantik in der Musik“ (S. 184). Oder, noch abgewogener und vorsichtiger, darum, „dass sich in der Musik selbst schon etwas ausprägt, was an den Anfängen der Romantik in der Musik

teilhaben könnte“ (S. 187). Das Buch will, wie die Autorin selbst bescheiden resümiert, eher „zum Nachdenken über romantische Prägungen und Potenziale anregen“ (S. 230) als dogmatisch steile Thesen in die Welt setzen. Damit ist das Programm auf sympathische Weise zusammengefasst, und die Anregung soll hier in Form einiger kritischer Anmerkungen auch sogleich aufgenommen werden.

Es liegt in der Natur eines solchen Unternehmens, vor allem natürlich in der Natur musikalischer Analysen und deren subjektiver Interpretation, dass man vieles auch ganz anders sehen kann. Oft wäre etwas mehr Vorsicht angesagt, denn in mancher Formulierung wird ein Konsens vorausgesetzt, der argumentativ erst einzuwerben wäre. Beethovens Sinfonien wird vielleicht eben doch nicht jeder „heute selbstverständlich als romantisch bezeichnen“ (S. 21) und wohl durchaus auch nicht die Betitelung seines Opus 27, 2 als *sonata quasi una fantasia* so „klar romantisch“ (S. 174) finden, wie hier behauptet wird. Die späteren Ausdehnungen des Arbeitsbegriffs „Kippfigur“ auf gängige poetische Stoffe wie die Nacht (S. 170) oder auf generische harmonische Mittel wie den neapolitanischen Sextakkord (S. 211–213) wird man vielleicht sogar eher bedauern als hilfreich finden, denn hier droht aus dem eingangs so klug geschärfte Romantikbegriff am Ende wieder ein stumpfes und durch Dehnung nutzloses Konzept zu werden. Auch das von Hoffmann am *Agnus Dei* von Beethovens C-Dur-Messe konstatierte Ineinander von „Wehmut“, „Schmerz“ und „Wonne“ (S. 240) ist wohl weder im Werk des Komponisten noch in der Wahrnehmung des Kritikers eine romantische „Kippfigur“, sondern eher eine reife Spätblüte jener „gemischten Empfindungen“, über die schon Vertreter der Aufklärungs-Ästhetik wie Moses Mendelssohn und Lessing profund nachgedacht haben.

Das alles sind Einwände, über die sich wohl trefflich streiten lässt. Manches grenzt

indessen schon mehr ans Bedenkliche und hätte gründlicheres Durchdenken verdient. So führt es nicht sehr weit, die Konzepte von Friedrich Schlegels zwischen Kant und Fichte ausgespannter Ironie und von Jean Pauls quer zu Kant an Jacobi orientiertem Humor faktisch als Synonyma zu behandeln. Schwierig ist die Applikation dieser Konzepte auf die Musik ohnehin. Ambivalenzen und Simultankontraste gibt es in der Musik so viele, dass die differenzlose Reduktion von Ironie und Humor auf „kipppfigurhaftes Komponieren“ etwa bei Haydn (S. 204, vgl. auch S. 200) durchaus nicht zwingend die Diagnose des Romantischen oder auch nur des Proto-Romantischen erzwingt. Die rhetorische Frage der Autorin hingegen, ob Jean Paul den geistreichen Haydn wohl als Ironiker (recte: Humoristen) betrachtet hätte (S. 210), beantwortet der Dichter im § 33 seiner *Vorschule der Ästhetik* übrigens selbst. Auch sind die für Schlegel so charakteristischen rekursiven Genitive („Poesie“, „Ironie der Ironie“) durchaus nicht Apostrophen für „Kontraste“ und „Übertreibungen“, die man dann auch in der Musik finden und somit auf sie applizieren könnte (S. 201), sondern – trotz des berühmten *Athenäums*-Fragments 444 über die Instrumentalmusik – Formeln für die so doch nur der Sprache mögliche reflexive gedankliche Steigerung.

Diese konzeptionelle Unschärfe ist die Kehrseite einer Unterschätzung der Bedeutung von Kants *Kritik der Urteilskraft* für die frühromantische Ästhetik. Die Einschätzung ihrer folgenreichen Neufassung des Unsagbarkeits-Topos als „ältere kantische Unbegreiflichkeitsthese“ (S. 95) oder die Reduktion des Kritizismus auf „Vernunftphilosophie“ (S. 217, vgl. schon S. 100) übersehen das hermeneutische Potential der reflektierenden Urteilskraft und die Auswirkung ihres emotionalen Apriori auf das innovative Konzept der ästhetischen Idee. Das Ausmaß, in dem Poeten wie die Brüder Schlegel, Novalis, Hölderlin oder auch

schon Schiller und Jean Paul, ferner Musikästhetiker wie Körner oder Michaelis durch diese Konzeption, die sich problemlos „romantisch“ ausbuchstabieren ließ, geformt worden sind, wird kaum sichtbar – so auch nicht beim Blick auf Johann Friedrich Reichardt, der als Publizist doch immerhin die „Methodenlehre“ aus der dritten Kritik seines Königsberger Lehrers der Musikwelt schon im Jahr ihres Erscheinens zugänglich machte. Zwar könnte man Kant und seinen frühen Exegeten zumindest ihre musikhistoriographische Relevanz bestreiten. Aber so einfach ist es nicht, denn diese Geister ruft nun einmal gewollt oder ungewollt herbei, wer wie hier für die Bestimmung des Musikalisch-Romantischen oft und gern Dichter wie Schlegel, Novalis oder Jean Paul (und gelegentlich auch die Philosophen Fichte und Schelling) in Anspruch nimmt.

Andererseits stehen wichtige Figuren wie Wackenroder oder Tieck zugegebenermaßen in ganz anderen Traditionen, und im breiten Strom der von Christiane Wiesenfeldt untersuchten Musikpublizistik speisen sich die proto-romantischen Züge ohnehin aus den vielfältigsten Strömungen rationalistischer und emotionalistischer Kunstbetrachtung, die sich oft eng an die zeitgenössische Popularphilosophie halten. Das Buch vermag daher die ideengeschichtliche Unterbestimmung durch konkrete materiale Quantität zu kompensieren und breitet eine Fülle von musikalischen und publizistischen (Neu-) Entdeckungen aus, es bringt Ordnung in die verwirrende Menge musikalischer Hörweisen, und es gibt den sonst oft nur im Mittelfeld bleibenden Figuren wie Reichardt oder Zelter den Raum, den sie als bedeutende Komponisten und Publizisten beanspruchen dürfen. Es besticht durch viele fesselnde Exkurse, etwa den schönen, reich bebilderten virtuellen Spaziergang durch das Römische Haus im Weimarer Ilm-Park (S. 112–118) oder die Darlegung der erstaunlich kontroversen zeitgenössischen Diskussion um Mozarts Bläserbehandlung (S. 220–227).

Das Schlusskapitel bildet den Zielpunkt der narrativen Dramaturgie. E. T. A. Hoffmanns berühmte Besprechung von Beethovens c-Moll-Symphonie, die im Juli 1810 ihrer Länge wegen auf zwei Nummern der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* verteilt wurde, verliert hier den Nimbus eines romantischen Gründungsdokuments und wird – eine hübsche sprachliche Pointe zum Abschluss des Buchs – zum „Ende vom Anfang“ (S. 234). Denn in ihr sieht die Autorin alle von ihr aufgespürten Tendenzen zu einem Dokument gebündelt, das viel eher „Resümee“ (S. 246) als Startschuss ist. Keineswegs, darin hat die Verfasserin gegen den mehrfach zurückgewiesenen Carl Dahlhaus recht (S. 16, 76, 240), geht es Hoffmann um eine irgendwie geartete „Idee der absoluten Musik“ (so der berühmte Dahlhaus-Buchtitel von 1978), sondern um die Verbindung ihrer autonomen Struktur mit ihrem poetischen Gehalt. Sehr nachvollziehbar liest sie aus dem musikanalytischen Teil dieses wichtigen Textes das Arbeiten mit drei Dichotomien heraus: Innen vs. Außen, Teil vs. Ganzes, Spannung vs. Lösung. Merkwürdig bleibt indes, dass sie eine weitere Dichotomie, die wichtigste und folgenreichste des Ganzen, nicht erwähnt: die zwischen „Genie“ und „Besonnenheit“, die im Kern auf Jean Pauls *Vorschule* zurückgeht, genauer: auf den Leipziger akademischen Lehrer des Dichters, den Popularphilosophen Ernst Platner, den auch Kant bisweilen zitiert und indirekt für sein eigenes innovatives Genie-Konzept verwendet, auf das wiederum Jean Paul sich natürlich bezieht. Der damit erfasste dialektische Ausgleich zwischen Natur und Geist wird im 19. Jahrhundert, so etwa bei Schopenhauer und bei Wagner, den weiteren Diskurs über die produktive Einbildungskraft prägen. Bedauerlich ist auch, dass eine Fehlzuschreibung den Argumentationsgang stört: Die am 17. Januar 1810 anonym in der *AmZ* erschienene Rezension der *Pastorale* stammt nicht von Hoffmann und dient daher auch nicht seinem „Warmschreiben

hin zum großen romantischen Entwurf“ (S. 239), sondern von dem Erfurter Organisten Michael Gotthard Fischer, der auf die Anfrage der Redaktion schneller reagierte als der langsam und gründlich schreibende Hoffmann. Um dessen Emphase beim Lob der c-Moll-Symphonie zu verstehen, gilt es, gerade diese Kritik wirklich als seine erste Beethoven-Rezension zu begreifen, deren programmatische Einleitung nun jenen „romantischen“ Hymnus auf die Instrumentalmusik ausbreitet, den seine allererste *AmZ*-Kritik, die einer Symphonie von Friedrich Witt gewidmet war, 1809 nur erst angedeutet hatte.

Bei aller möglichen Detailkritik: Christiane Wiesenfeldt hat mit diesem anregenden Buch einen starken Anfang gesetzt. Das „Romantische“ wird hier aus einem diffusen Stil- und Epochenkonzept zu einem klar konturierten Arbeitsinstrument, mit dem sich das Phänomen in Facetten zerlegen lässt, die sich als Rezeptions- und Zuschreibungsattribute diskutieren lassen. Vor allem stehen sie quer zu vielen eingebürgerten Stil-Taxonomien, vereinen also Kompositionen, die man früher kaum in einem Atemzuge genannt hätte. Dadurch wird die geläufige epochale Ausdehnung gründlich ausgehebelt: Die radikale Historisierung und Segmentierung der frühen Romantik hilft auch dem Blick auf das folgende Jahrhundert, denn weder der späte Beethoven noch der reife Schumann (für den Martin Geck plausibel den Begriff des „Realisten“ vorgeschlagen hat) noch der alte Brahms und schon gar nicht Mahler werden sich umstandslos und pauschal auf diese „Romantik“ beziehen lassen, wenn das Konzept nicht sinnlos und unbrauchbar werden soll. Umgekehrt werden im Licht dieser Darstellung manche Werke und ihre Urheber sichtbar, von deren Beteiligung an einer Vorgeschichte des Romantischen man bisher keine Ahnung hatte. So wird die Gleichzeitigkeit des scheinbar Ungleichzeitigen, auch wenn sie stets im Einzelfall zu diskutieren bleibt, überhaupt



erst sinnvoll greifbar. Und so, wie man diskutierbare „Anfänge“ freilegen kann, dürfte es schließlich auch gut bestimmbare „Endpunkte“ und „Grenzlinien“ der Romantik in der Musik geben. Für diesen enormen Zugewinn an historiographischer Präzision beim Blick auf die Anfänge darf man der Autorin dankbar sein.

(Dezember 2022) *Hans-Joachim Hinrichsen*

*CAROLIN KRAHN: Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800. Wien: Holitzner Verlag 2021. 416 S., Abb., Tab. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 54.)*

Johann Friedrich Rochlitz war ohne Zweifel einer der einflussreichsten Musikpublizisten im deutschsprachigen Kulturraum um 1800. Als langjähriger Redakteur der von ihm auf Betreiben des Breitkopf & Härtel-Verlags 1798 in Leipzig begründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitschrift* und als Autor einer Vielzahl musikbezogener Texte unterschiedlichster Genres prägte er maßgeblich den musikkulturellen Diskurs der bürgerlichen Öffentlichkeit. Wie ein roter Faden zieht sich durch sein umfangreiches Œuvre die kritische Auseinandersetzung mit italienischer Musik, italienischen Musiker:innen und musikalischen Institutionen der Apenninhalbinsel. Die im Folgenden besprochene Dissertation Carolin Krahns, die 2021 in leicht überarbeiteter Fassung in den Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft erschienen ist, hat sich zum Ziel gesetzt, die musikbezogene Italien-Imagination Rochlitz' zu ergründen, um somit einen Beitrag zur „Reflexion über das Italien-Bild als Denkfigur“ (S. 41) innerhalb der deutschen Musikpublizistik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu leisten. „Wie stellte man sich um 1800 das ‚musikalische Italien‘ vor,“ so die leitende

Fragestellung, „und warum so und nicht anders?“ (S. 50).

Die Arbeit knüpft an eine Reihe einschlägiger Studien der Rezeptions- und Kulturtransferforschung sowie zur Italiensehnsucht und dem Bild Italiens und seiner Künste nördlich der Alpen an. Methodisch angeregt von der historischen Diskursanalyse und der komparatistischen Imagologie, untersucht die Autorin ein umfangreiches Textkorpus, das zahlreiche Schriften Rochlitz' umfasst, neben den in der *AmZ* und anderen von ihm herausgegebenen Organen publizierten prosaischen Texte auch andernorts veröffentlichte musiktheoretische Beiträge, Rezensionen, Essays, Gedichte sowie seine private und die zur Publikation bestimmte Korrespondenz. Die Monographie ist neben dem einleitenden Kapitel und einem Epilog in zwei Hauptteile gegliedert, die inhaltlich eng aufeinander bezogen sind. Der erste Hauptteil (Kapitel II) erläutert die Hintergründe, Grundlagen und Strategien von Rochlitz' Auseinandersetzung mit dem musikalischen Italien. Zunächst als Schüler der Leipziger Thomasschule musikalisch und religiös sozialisiert, war Rochlitz nachhaltig durch sein Studium der Theologie und Philosophie, vor allem Kants, an der Universität Leipzig geprägt und darf, wie sein Schrifttum belegt, zu den Vertretern des konservativen Nationalprotestantismus gezählt werden. Dies zeigt sich insbesondere in seiner ‚klassischen‘ Kunstauffassung, der Ablehnung neuerer Musik und der bisweilen beißenden Polemik, die er als rhetorisches Mittel zur Überredung seiner Leserschaft einsetzte.

Auf dieser differenziert vorgenommenen Analyse von Rochlitz' intellektueller Biographie aufbauend, konkretisiert der zweite Hauptteil (Kapitel III) Rochlitz' Vorstellung des musikalischen Italien anhand unterschiedlicher Imaginationsfelder, die von musikalischen Akteur:innen und Institutionen über sein Verständnis von ‚alter‘ und ‚neuer‘ italienischer Musik bis hin zur Oper und der Kirchenmusik reichen. Geradezu