Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 43 (1984)

Artikel: "Ästhetik" und Musiktheorie um 1750

Autor: Benary, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883148

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Studia Philosophica 43/1984

PETER BENARY

«Ästhetik» und Musiktheorie um 1750

Kein Jahrhundert, als musikgeschichtliche Epoche verstanden, widersetzt sich so entschieden einer einheitlichen Charakterisierung wie das achtzehnte. Bachs Tod 1750 und Goethes Geburt 1749 scheinen eine stilistische Zweiteilung anzubieten. Sie würde ebenso misslingen wie der Versuch, sie an Hand der Begriffe Barock und Klassik vorzunehmen. Denn so stilfremd Bachs Spätwerke in ihrer Zeit stehen, so wenig bezeichnet «Klassik» – für die Musik wurde der Begriff erst in den 1820er Jahren üblich[1] – das Neue, das den Schritt von Bach zu Mozart, wenn nicht ausmachte, so doch ermöglichte.

Dieses Neue wurde von der Bach-Söhne-Generation, den etwa zwischen 1710 und 1720 Geborenen, angebahnt. Ihre Musik und Musikanschauung machen die Zeit um 1750 zu einer Übergangsphase, ohne sie zum abgerundeten Bild einer Stilepoche zu verfestigen. Daher steht eine Vielzahl von Begriffen zu ihrer Bezeichnung oder Charakterisierung zur Auswahl: Rokoko, Empfindsamkeit, galanter Stil, Mannheimer Schule, erste Wiener Schule, Früh- und Vorklassik, Sturm und Drang. Deren zeitliche Abgrenzung ist ebenso vage wie ihre inhaltliche Prägung.

Stilwandel um 1750

Ein musikgeschichtliches Epochenbild des 18. Jahrhunderts ist nur möglich, wenn man seine Mitte durch eine etwa drei Jahrzehnte dauernde Übergangsphase bestimmt sieht, in der sich Barock-Ende und Vor-Klassik überlagern. Früher und deutlicher als in der praktischen Komposition kam der Umschwung in den musiktheoretischen Schriften zum Ausdruck.

[1] H.H. Eggebrecht, Beethoven und der Begriff der Klassik, in: Beethoven-Symposion Wien 1970, 1971, S.45.

Korrespondenzadresse: Dr. Peter Benary, Rigistrasse 30, CH – 6006 Luzern

1750/1758 erschien die unvollendet gebliebene «Aesthetica» von Alexander Gottlieb Baumgarten. Schon 1742 hatte er im Rahmen einer Geschichte der Philosophie in Frankfurt/Oder über Ästhetik gelesen; dies dann nochmals 1749. Vermutlich lag seine Ästhetik schon 1744 fertig vor[2]. Daher konnten ihrer Veröffentlichung Georg Friedrich Meiers «Anfangsgründe aller Schönen Wissenschaften»[3] vorausgehen. Darin beruft sich Meier, der, nachdem er Baumgartens Kollegheftе erhalten hatte, 1745/1746 erstmals in Halle über Ästhetik gelesen hatte, auf seinen Lehrer Baumgarten.

1714 geboren, gehört auch Baumgarten zur Bach-Söhne-Generation. Weniger sein Buch als dessen Titel ist für die künstlerischen Zielsetzungen um 1750 bezeichnend. Doch beruht die Symptomatik weniger auf dem Begriff Ästhetik, der sich in der Musiktheorie nur zögernd durchsetzte, als auf der Blickrichtung, der er sich verdankt. Im übrigen bedeutet es einen Unterschied, ob aus philosophischer Sicht von der Musik die Rede ist – dies ist bei Baumgarten nicht und bei Meier nur beiläufig der Fall – oder von «ästhetischen» Aspekten der Musiktheorie, – und das ist schon vor Baumgarten der Fall.

Die Anfänge einer an Christian Wolffs Philosophie orientierten Poetik und Musiktheorie liegen bei Johann Christoph Gottsched, Johann Adolf Scheibe und Lorenz Mizler. Gottsched hielt 1725 in Leipzig Vorlesungen über die Wolffsche Philosophie und veröffentlichte 1730 seinen einflussreichen «Versuch einer critischen Dichtkunst». Scheibe berief sich auf Gottsched, wie auch der Titel seiner in Hamburg erschienenen Zeitschrift «Der critische Musicus» (1737/1740) zu erkennen gibt. Mizler berief sich in seiner «Neu eröffneten Bibliothek» (1739/1754), ebenfalls einem Periodikum, auf Wolff, dessen Philosophie auch er vermutlich durch Gottsched kennen gelernt hatte[4].

Philosophie und Musiktheorie wurzeln um 1750 in zeittypischen Tendenzen, deren Gemeinsamkeiten man mit den Begriffen Ästhetik und Geschmacksbildung umschreiben kann. Der Philosophie ging es dabei vor allem um Systematik und Erkenntnislehre, der Musiktheorie um die Formulierung und lehrhafte Vermittlung des stilistisch Neuen. Die Philosophie nahm zunächst keine Notiz von der Musik, die Musiktheorie nur selten von der Philosophie. Von Einflussnahme kann also kaum die Rede sein. Das dennoch offensichtlich Gemeinsame liegt in der hier wie dort verwendeten Terminologie, die um Begriffe wie Geschmack, das

[2] E. Bergmann, Die Begründung der deutschen Ästhetik, 1911, S. 23 und 72.
[3] 3 Bände, 1748/1750, in 2. Auflage bereits 1754/1759.
[4] Näheres bei J. Birke, Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler, 1966.

Schöne, das Rednerische, Vollkommenheit und Nachahmung kreist. Sie verweist auf den in tieferen Schichten liegenden, für beide Gebiete gemeinsamen Grund eines Stilwandels – Stil im weitesten Wortsinn verstanden –, aus dem sich das «ästhetische» Interesse beider Disziplinen erklärt. Er beruht auf dem Hervortreten des Individuellen. Das Subjekt profiliert sich als erkennendes und hörendes Individuum und wird zugleich Objekt des Philosophierens wie der Musiktheorie. Ästhetik ist als Kritik der Geschmacksurteile ebenso wenig denkbar ohne denjenigen, der Geschmack hat, wie die Musik um 1750 ohne eine individuelle Empfindung.

In der Geschichte der Musikanschauung tauchen immer wieder Fragen auf, die man im Rückblick musikästhetisch verstehen kann. In einem engeren Begriffsverständnis aber ist Musikästhetik auf die Zeit von etwa 1750 bis 1900 einzuengen. Danach verliert sie mit dem Zerfall eben jener musikalischen «Grammatik», die ihr Aufkommen im 18. Jahrhundert begleitet, wenn nicht gar bewirkt hatte, ihren Bezugspunkt. Was zuvor, im Barock und früheren Epochen, eine musikalische Grammatik genannt werden könnte, wurzelte weitgehend im Handwerklichen als – scheinbar oder tatsächlich – objektiv gegebenem, wenn auch sich veränderndem Kriterium. Die Musikausübung war in weltliche oder geistliche Dienstleistung eingebunden, – beides zu sehr und unangefochten, um ästhetische Reflexionen auszulösen.

Im 18. Jahrhundert tat die Musik den stilprägenden Schritt vom typisierten Affekt zur persönlichen Empfindung, von der Funktionalität zu einer in individuellem Ausdruck wurzelnden Autonomie. Es ist der Schritt vom ‹Die Musik drückt etwas aus› zum ‹In der Musik sich selbst ausdrücken›[5]. Sozial spiegelt sich dies in ersten, wenn auch verfrühten Versuchen einzelner Musiker (J.B. Vanhal, W.A. Mozart), sich ‹freischaffend› zu behaupten.

Das Subjekt und das Subjektive bestimmen die Musik in zuvor unbekannter Weise und Intensität, am deutlichsten im musikalischen «Sturm und Drang». Bei einem seiner Wortführer, Daniel Schubart, heisst es: «. . . seine Ichheit in der Musik heraustreiben» (1784). Die musiktheoretischen Schriften entwerfen das Bild einer Musik, das mit Worten wie «galant», «rührend», «rednerisch», «nachdrücklich», «natürlich» und «erhaben» umschrieben wird. Analog hierzu wird als ästhetisches Problem bewusst, wie Erkenntnislehre und subjektives Empfinden in Übereinstimmung zu bringen sei. Erst Kant erkannte, dass es kein «objektives

[5] H.H. Eggebrecht, Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955) S.323ff.

Prinzip» des Geschmacks, keine «Wissenschaft des Schönen» gibt; «also ist die Kritik des Geschmacks selbst nur subjektiv in Anschauung der Vorstellung, wodurch uns ein Objekt gegeben wird»[6].

Die zunehmende Individualisierung der Musik verläuft parallel zur allmählichen Preisgabe der Nachahmungsästhetik. Doch sah man in der Unbestimmtheit oder Undeutlichkeit der Affekte in der Instrumentalmusik noch lange einen Grund, diese der Vokalmusik als unterlegen zu erachten. Dass darin kein Mangel, sondern ein Spezifikum der Musik zu sehen sei, erkannte vermutlich als erster der weithin unbeachtet gebliebene Caspar Ruetz (1708 – 1755), ein Kantor in Lübeck[7]. Er erweist sich als «systematischer, in der Überwindung der französischen Nachahmungsästhetik seiner Zeit vorauseilender Denker», indem er erkennt, dass «die Musik keine Copie der Natur, sondern das Original selbsten» sei[8].

Ratio und sensus

Ratio und *sensus,* Vernunft und Natur, Verstand und Gefühl, gelehrt und galant sind die Begriffspaare, die in den musikalischen Schriften aus der Zeit um 1750 im Zentrum der Erörterung stehen. Ihre Geschichte lässt sich sinngemäss bis zu den Pythagoräern zurückverfolgen. Sie bezogen Ton und Zahl derart aufeinander, dass eines fürs andere stehen konnte. Seither sah man die Musik, wenn auch immer wieder anders akzentuiert, im Spannungsfeld von *quantitas* und *qualitas, numerus* und *affectus, ratio* und *sensus.* Im Rahmen der *septem artes liberales* figurierte die Musik im zahlgebundenen Quadrivium. Noch im 18. Jahrhundert hat man sie als eine mathematische Wissenschaft definiert. Daneben trat im Mittelalter die theologische Deutung der Musik. Augustinus sah als Theologe in ihr ein *donum dei,* als Philosoph eine *species mundi.* Jahrhundertelang verstand man Musik einerseits als tönende Mathematik, andererseits sah man ihren Sinn darin, Affekte darzustellen oder auszulösen. Die Deutung der Musik wurzelte bis ins Barock in theozentrischen und kosmologischen Vorstellungen. Erst im 17. Jahrhundert traten daneben naturwissenschaftliche und anthropozentrische Fragestellungen. Das 18. Jahrhundert offenbarte und betonte diese zweifache

[6] Kant-Lexikon, bearb. von R. Eisler, Hildesheim 1969, S. 45.
[7] Sendschreiben eines Freundes an den andern . . . , 1745.
[8] Musik in Geschichte und Gegenwart, Band XI, Sp. 1072ff. – Vgl. auch mit Vorbehalt H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, 1915, Nachdruck 1968, S. 137ff.

Ambivalenz der Musik – zwischen *numerus* und *affectus* sowie zwischen Theologie und Naturwissenschaft –, indem es, wie erwähnt, *ratio* und *sensus,* Vernunft und Natur in den Mittelpunkt des Nachdenkens über Musik stellte.

Johann Gottfried Walther, ein Cousin J.S. Bachs, schreibt 1708 unter Berufung auf Ptolemaios, dass «*ratio* und *sensus* beyde zusammen musicalische Sachen richten und schlichten sollten»[9]. Johann Christoph Nichelmann, neben Carl Phil. Em. Bach am Potsdamer Hof tätig, schreibt 1728, «dass wir alle unsere musikalischen Regeln nach dem Gehöre einrichten sollen, und da findet gleichwohl die Frau Vernunft, die super kluge Ratio, alle Hände voll zu tun»[10]. Die Berufung aufs Gehör ist als eine auf die Natur zu verstehen.

Neben die Definitionen der Musik als mathematische Wissenschaft tritt nun mehr und mehr die Bestimmung, wozu sie diene oder nütze, etwa, so bei J.S. Bach, zur «Recreation des Gemüthes». Doch behauptet sich beides, Mathematik und Gemütsergötzung, noch Jahrzehnte hindurch mehr neben- als gegeneinander. Allerdings folgt manche Formulierung nur der üblichen, rationalistisch gefärbten Ausdrucksweise der Zeit, so beispielsweise bei J.Fr. Daube, der 1773 in Zusammenhang mit der Imitation vom «Nachahmungsnutzen» schreibt[11]. Immerhin ist modisches Vokabular als solches symptomatisch.

Auch die Unterscheidung des Kenners und Liebhabers, analog derjenigen gelehrter und galanter Musik, gibt die Neuorientierung auf den Zuhörer zu erkennen. Er wird zum eigentlichen Adressaten der Musik wie auch der Lehrschriften; er löst den kirchlichen oder feudalen Auftraggeber ab. Öffentliche Konzerte, das Erscheinen von Musikzeitschriften und Musikkritik, ein enormer Aufschwung des dem Musizierenden im bürgerlich-häuslichen Kreis wie dem adligen Dilettanten verpflichteten Musikalienhandels, die Herausgabe des ersten deutschsprachigen Musiklexikons[12] und eine neue, übers Handwerkliche hinausgehende Art von Lehrbüchern sind Erscheinungen, die diesen Wandel widerspiegeln. Den Zuhörer sieht man dabei als Repräsentanten des subjektiven Empfindens und einer zunehmend individuell verstandenen Geschmacksbildung.

Die wichtigsten Lehrschriften dieses neuen Zuschnitts sind die von

[9] Praecepta der musicalischen Composition, im Erstdruck hg. von P.Benary. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 2, 1955.

[10] Zit. nach P.Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 3, 1961 (im folgenden: Kompositionslehre), S.38.

[11] Vgl. Kompositionslehre, S.140.

[12] J.G. Walther, Musicalisches Lexicon, 1732; Facs.-Nachdruck 1953.

Johann Joachim Quantz[13], C.Ph.E. Bach[14] und Leopold Mozart[15]. Bei Quantz, der schon im Titel seines Buches die «Beförderung des guten Geschmacks» als Ziel nennt, behandeln nur 40 von 334 Seiten die Flöte und ihr Spiel; der Rest befasst sich mit Fragen des Stils und Geschmacks, der allgemeinen musikalischen Bildung und der Aufführungspraxis.

Geschmacksbildung und Melodielehre

«Das eigentliche Problem des Zeitalters waren die vom Geschmack zu befolgenden Regeln, seine Zuordnung zum Begriff des Schönen»[16]. In der musiktheoretischen Literatur ist kaum von Ästhetik, viel dagegen vom Schönen die Rede[17]. Das wichtigste Bindeglied zwischen den philosophischen und musiktheoretischen Versuchen, das Schöne zu erfassen und zu bestimmen, stellt die Geschmackskritik dar. Allerdings ist es manchmal schwer zu entscheiden, ob vom Geschmack in einem unverbindlichen Sinne die Rede ist – Geschmack, goût und gusto waren Modewörter von ausserordentlicher Verbreitung und Langlebigkeit – oder von Geschmacksbildung in einem angelegentlichen Sinn.

Der Geschmacksbegriff wurzelt nicht in ästhetischen, künstlerischen oder gar musikalischen Kategorien. Ursprünglich bezeichnete er eine Bildungsform, das Ideal einer sozial begünstigten Lebensführung, deren Normen im Schicklichen und Anständigen lagen. «Goût» als Bezeichnung eines besonderen Urteilsvermögens geht auf François La Rochefoucauld und Balthasar Gracián zurück. In «El Discreto» (1648) schreibt Gracián über den vollkommenen Weltmann, dessen Auszeichnung mit «gusto» umschrieben wird. In seinem «Oraculo manual» (1647) heisst es (in A.Schopenhauers Übersetzung): «Nur ein Ratgeber verlässt dich nicht, du selbst, dein Geschmack. Dieses Wort bezeichnet die geheimnisvolle Fähigkeit, die uns niemand lehren kann, immer die rechte Wahl zu treffen». Bei französischen Autoren ist schon vor 1700 von «bon sens» und «délicatesse du goût» die Rede. In Italien hat Trevisano (Antonio

[13] Versuch einer Anweisung die flûte traversière zu spielen, 1752, Neuauflagen 1780, 1789 u.ö.; frz. 1752, holl. 1754, engl. o.J.; Facs. Nachdruck 1953.

[14] Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753, Neuauflagen 1759/1762, 1780, 1787; Facs.-Nachdruck 1957.

[15] Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756, Facs.-Nachdruck 1956.

[16] H.Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit (= Berichte über die Verhandlungen der sächs. Akademie der Wissenschaften), Berlin 1959, S.57f.

[17] In J.G. Sulzers «Allgemeiner Theorie der Schönen Künste», 1771/1774, finden sich einschlägige Artikel unter den Stichwörtern «Ästhetik», «ästhetisch», «das Schöne», «Schönheit», «Vollkommenheit».

Muratori), der mit Leibniz in Briefwechsel stand, 1708 «Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti» veröffentlicht.

Auf die Musik angewandt wurde der Geschmacksbegriff vermutlich zum ersten Mal im «Dictionnaire de musique . . .» von Sébastien de Brossard (1703). Dort liest man über das neue Dur-Moll-System: «Voicy donc un nouveau systeme des modes reçu maitenant de tous les gens de bon goût»[18]. 1713 fordert dann Johann Mattheson in seinem «Neu-Eröffneten Orchestre» *Galanterie,* die sich «auf keine Weise erlernen noch in Regeln verfassen lässt, sondern bloss durch einen guten goût und gesundes Judicium acquiriret wird»[19].

1725 erschien ein lateinisch verfasstes Kontrapunkt-Lehrbuch, dem zählebiger Nachruhm beschieden war: «Gradus ad Parnassum» von Johann Joseph Fux (1660 – 1741). Er beruft sich noch 130 Jahre nach Palestrinas Tod auf dessen Stil. Zwar macht sich Fux über den Geschmacksbegriff lustig und bemerkt, man höre (in Wien) fast von nichts mehr als vom Geschmack reden, bringt ihn dann aber selbst mit den tradierten Satzregeln in Verbindung: eine Komposition von gutem Geschmack gründe sich auf Regeln und enthalte sich der «gemeinen und ausschweifenden Gedanken»[20]. Noch 1742 äussert sich auch L. Mizler, obwohl, 1711 geboren, ein Halbjahrhundert jünger als Fux, in seiner Übersetzung des «Gradus ad Parnassum» in gleichem Sinn: «Der Grund der Setzkunst bleibt unverrückt, es mag sich der Geschmack ändern wie er will»[20]. Der Geschmacksbegriff wurde also durchaus nicht nur in einem progressiven Sinne verstanden und verwendet.

Ästhetische Bedeutung erlangte der Geschmack durch Baumgarten. Er setzte ihn in seiner Metaphysik in Beziehung zur Ästhetik als «Wissenschaft des Schönen»: der Geschmack habe die Aufgabe, die «scheinende Vollkommenheit der Welt als Schönheit zu beobachten» (G.F. Meier). Der Bezug des Geschmacksbegriffs zur Ästhetik verstärkte sich, je mehr er als auch künstlerisches Kriterium galt; dies wiederum nahm zu, je mehr er verbürgerlichte und in einem individuellen Sinn verstanden wurde. Dem «Gebildeten» ging der «Mann von Geschmack» voraus[21].

G.F. Meiers «Abbildung eines Kunstrichters» (1744) enthält die Geschmackslehre der Wolffschen Schule. Meier stützt sich dabei auf Baumgartens Metaphysik sowie auf Johann Ulrich Königs französisch orientierte Abhandlung «Von dem guten Geschmack in der Dicht- und Rede-

[18] H. Besseler, Der Ausdruck der Individualität in der Musik. Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 3, 1963, S. 165.
[19] H. Besseler, a.a.O., S. 166.
[20] Zit. nach Kompositionslehre, S. 80.
[21] Das wird überaus anschaulich an Charles Burneys «Tagebuch einer musikalischen Reise» (1772/1773), Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 65, hrg. v. R. Schaal, 1980.

kunst» (1727)[22]. Das Schöne, in den Dienst einer «Logik der Beurteilungskunst» (Meier) gestellt, traf sich mit dem Geschmack, den man, gerade weil er ein Zentralbegriff der Epoche war, kaum zu definieren wusste. Hatte schon Gracián von einer «geheimnisvollen Fähigkeit» gesprochen, so begegnet bei den französischen Autoren wiederholt ein «Je ne sais quoi» zu seiner Umschreibung. Eine bezeichnende Fehlleistung mag man darin sehen, dass Meier «Ästhetik» von einem inexistenten griechischen Verb αἴσθω = ich schmecke ableitete[23]. Dass man ausserdem immer wieder betonte, Geschmack sei nicht lehrbar, war wohl zunächst sozial-apologetisch begründet und steht nun im Vorfeld des Genie-Begriffs.

Gottsched definierte, Geschmack sei «der von der Schönheit eines Dinges nach der blossen Empfindung richtig urtheilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntniss hat»[24]. Der Satz enthält die meisten Stichwörter der Geschmacksdiskussion, gibt aber auch alle Not zu erkennen, Empfindung und Erkenntnis, Schönheit und Verstand, «richtig» und «undeutlich» unter einen Hut zu bringen. Dass die am Geschmack orientierte Ästhetik die Dichtung mit ihrer «Deutlichkeit» des Wortes und die Malerei mit ihrer Möglichkeit einer «Vergleichung» mit der Natur eher in Betracht zog als die «undeutliche» Musik, zumal die textlose Instrumentalmusik, leuchtet ein; es verwundert aber auch, denkt man an die Deutlichkeit, derer die Musik im Rahmen der spätbarocken Affektenlehre, Oratorie, Figurenlehre und bildhaften Textausdeutung fähig gewesen war. Man muss aber bedenken, dass eine Kenntnis der Musik vergangener Zeiten damals in keiner Weise vorhanden war oder als Bildungstugend galt. Vermutlich wäre man sogar unfähig gewesen, in J.S. Bachs Musik eben das realisiert zu sehen, was man jetzt unter ästhetischem Aspekt an der Musik vermisste: die Handhabe nämlich, Empfindung und Urteil, Schönheit und Verstand, subjektiven Eindruck und objektive Bedeutung in Übereinstimmung zu bringen.

In der Musiktheorie kommt die Geschmacksbildung am deutlichsten in der Melodielehre zum Ausdruck. Es gab sie weder vorher, noch überlebte sie das 18. Jahrhundert. Auch sie geht an der spätbarocken Melodieerfindung vorbei. Das hat über die genannten Gründe hinaus – schon um 1750 war der «berühmte» Bach Carl Philipp Emanuel und nicht Johann Sebastian! – stilistische Ursachen. Denn dass die Melodik, nicht

[22] E. Bergmann, a.a.O. (Anm. 2), S. 71.
[23] E. Bergmann, a.a.O., S. 149.
[24] Zit. nach J. Birke, a.a.O. (Anm. 4), S. 47.
[25] Dieser Gefahr erliegt H. Goldschmidt, a.a.O. (Anm. 8), S. 139.

mehr als kontrapunktische Linie, sondern als führende Oberstimme verstanden, überhaupt ein Gegenstand musikalischer Unterweisung werden konnte, lag am stilprägenden Übergang vom polyphonen zum homophonen Satz sowie daran, dass die neuen (musikalisch-künstlerisch-ästhetischen) Ideale am ehesten sich in einer quasi-vokalen Oberstimmen-Melodik konkretisieren liessen. Diese Ideale umschrieb man mit Wörtern wie «rührend», «deutlich», «singendes Wesen», «rednerisch», «cantabile», später mit «original», «poetisch», «Witz», «erhaben», «phantastisch», «Genie».

Selten genug: in Gestalt der Melodielehre hinkt einmal die Musiktheorie nicht der Kompositionspraxis hinterher, sondern geht ihr intentional und tendenziell voraus. Freilich wurde sie bald von der Musik Haydns und Mozarts wieder zur Nachhut degradiert. Daher täte man den zum Teil selber komponierenden Verfassern von Melodielehren Unrecht, wenn man ihre pädagogische Bemühung an ihrer oft faden Melodie-Erfindung messen würde[25].

Die wichtigsten Beiträge zur Melodielehre stammen von Joh. Mattheson[26], Christoph Nichelmann[27], Joseph Riepel[28], Ernst Gottlieb Baron[29] und Heinrich Christoph Koch[30]. Aber auch die meisten Schriften, die über ihr enger gefasstes Thema hinaus auf Stilfragen eingehen, wie die bereits genannten von Quantz und Ph.E. Bach sowie von J.A. Scheibe[31] tragen zur «melodischen Wissenschaft» bei.

Alle Melodielehren fordern einen vokalen Grundzug. Schon J.S. Bach nennt im Titel seiner Inventionen (1720/1723) als pädagogisches Ziel «am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen». Joh. Mattheson fordert 1737: «Alles muss gehörig singen» und 1753: «Singendes Wesen soll ein Lehrmeister innehaben». J.A. Scheibe bringt (um 1730) Kantabilität und Geschmack in Verbindung: «Goût erlanget niemand eher, als bis er ... in allen Sachen ein überall herrschendes Cantabile blicken lässt»[32]. Fast aus jeder musiktheoretischen Publikation dieser Zeit liessen sich weitere Zitate gleicher Tendenz heranziehen. – Zweifellos ist dieser vo-

[26] Kern melodischer Wissenschaft ..., 1737.

[27] Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften, 1755.

[28] Grundregeln zur Tonordnung einsgemein, 1755.

[29] Abriss einer Abhandlung von der Melodie, 1756, – eine nur zwölf Seiten zählende Schrift, die deutliche Abhängigkeit von Chr. Wolff erkennen lässt; vgl. J. Birke (Anm. 4), der sie im Anhang seines Buches vollständig abdruckt.

[30] Versuch einer Anleitung zur Composition, Band 1 – 3, 1782/1793.

[31] Compendium Musices, hs. um 1730, Erstdruck im Anhang von: Kompositionslehre (Anm. 10).

[32] Die letzten drei Zitate aus P. Benary, Melodik und Melodielehre im 18. Jahrhundert, in: Schweizerische Musikzeitung 1966, S. 271 ff.

kale Grundzug der Melodielehre ein Reflex auf die ästhetische Forderung nach Deutlichkeit, die erst eine ein Urteil erlaubende «Vergleichung» ermöglicht, sowie auf die zunehmende Individualisierung der Musik.

1746 schreibt der damals namhafte Benediktiner-Pater Meinradus Spiess: «Wer ein guter Componist will seyn, muss nothwendig durch seinen Fleiss, durch sein Talent, und die Erfahrung vor allen Dingen einen auserlesenen Goût sich in der Music erwerben. Was der Goût in der Music eigentlich sey, lasset sich so leicht nicht beschreiben, man wollte dann sagen, dass der Goût selbst die Seel der Music, und Quint-Essenz der Melodiae sey, welcher sie gleichsam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm macht»[33]. Auch hier also eine enge Verbindung zwischen Melodik und Geschmack sowie die Unsicherheit zu sagen, «was der Goût in der Musik eigentlich sei», die an das schon erwähnte «Je ne sais quoi» erinnert. Auch bei Mattheson liest man, «dass in einer guten Melodie ein etwas seyn müsse, ein ich weiss nicht was, welches, so zu reden, die ganze Welt kennet»[34].

Die Stimme von M. Spiess ist insofern bemerkenswert, als er, musikalisch zwar durchaus konservativ eingestellt, an den Kirchentonarten festhalten wollte und sich kompositorisch am Palestrina-Stil orientierte, und doch den Geschmack, und zwar nicht nur als Vokabel, in seinen Traktat ausdrücklich einbezog, der sich im übrigen auf den «Gradus ad Parnassum» von Fux stützt.

Kant, dessen «Kritik der Urteilskraft» ursprünglich «Kritik des Geschmacks» betitelt sein sollte, sah den Anspruch der Musik, als eine der Schönen Künste zu gelten, in der wortlosen Instrumentalmusik verwirklicht. Diese aber war ihm «Genuss», nicht «Kultur»: «Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, . . . die Tonkunst setzen. Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben lässt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger, und, obgleich bloss vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuss als Kultur . . .»[35]. Vokalmusik steigert dank der Textvertonung «Genuss» zu «Kultur»; sie ist «nur darum schöne (nicht bloss angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient»[36].

Dieser Auffassung entspricht die Bemühung, die in den Melodielehren zum Ausdruck kommt, der Melodik, ja der Musik überhaupt, und zwar

[33] Tractatus musicus compositorio-practicus (1746), zit. nach Kompositionslehre, S. 84.
[34] Zit. nach Kompositionslehre, S. 85.
[35] Kritik der Urteilskraft, zit. nach C. Dahlhaus, Musikästhetik, 1967, S. 49.
[36] C. Dahlhaus, a. a. O.

der instrumentalen, die Deutlichkeit *(perspicuitas)* zu geben, die die Vokalmusik dem Text verdankt. J.A. Scheibe vertritt im «Critischen Musicus» (1745) die Auffassung, Instrumentalmusik, die nicht «redet» und auch nichts «vorstellt», sei «blosses Geräusch». Bei Mattheson (1737) liest man: «Will er [der Tonkünstler] auch andere rühren, so muss er alle Neigungen des Herzens durch blosse Klänge und deren Zusammenfassung ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, dass der Hörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen Ein- und Abschnitten, völlig begreifen und verstehen kann»[37]. Und Quantz fordert, die Melodie müsse «ebenso rührend und ausdrückend gesetzt werden, als wenn Worte darunter gehöreten»[38].

Zu den platt rationalistischen Niederungen gehört das Absinken der Melodielehre zu einer mechanischen Melodie-Zusammensetzung. Als *ars combinatoria* viel zu anspruchsvoll benannt, zeigen Riepel und Kirnberger[39], wie auch ein Laie mit Würfeln Melodie-Partikel zu einer Melodie zusammensetzen kann. Immerhin bekennt Kirnberger, ein Schüler J.S. Bachs, abschliessend: «Sollte ... jemand sich finden, welcher diese Kleinigkeit mit einem spöttischen Lächeln beehren wollte: so gesteht der Verfasser aufrichtig, dass er selbst der erste gewesen, welcher recht herzlich gelacht hat, als ihm ... die Ausführung dieses Unternehmens ... so gut gelungen war»[40].

Auf der anderen Seite ist in einem schwer bestimmbaren Masse der Melodielehre jener gewaltige Sprung zu danken, der von den kontrapunkt-tauglichen Themen des Barock über die schablonenhaften Dreiklangsthemen der Frühklassik zu den charakteristisch-einmaligen Themengestalten der Wiener Klassik geführt hat; eine Entwicklung, die mit etlichen Überlagerungen schon bei J.S. Bach begonnen hat[41]. An ihr wird deutlich, was gefühlshafte Steigerung, Individualisierung und Originalität in der Musik des 18. Jahrhunderts bedeuten konnten.

Von der Harmonielehre ist hier absichtlich nicht die Rede. Sie wurde zwar in der hier behandelten Zeit von Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) begründet, erlangte aber für das musikalische Denken in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch keine zeittypische Repräsentanz. Erwähnenswert aber ist die Rolle des «Natürlichen». Rameau sah es mit

[37] Kern melodischer Wissenschaft, Kapitel 4, das vom «Unterschied der Vocal- und Instrumental-Melodien» handelt.

[38] Zit. nach Kompositionslehre, S. 111.

[39] J. Riepel, Grundregeln der Tonordnung einsgemein; J. Ph. Kirnberger, Der allzeit fertige Polonaisen- und Menuettenkomponist, 1755.

[40] Zit. nach A. Feil, Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F.E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch. Diss. phil. Heidelberg 1955, S. 69f.

[41] H. Besseler, Charakterthema und Erlebnisform, in: KB Lüneburg 1950, S. 11f.

zunehmender Einseitigkeit in den Obertönen, denen er fundamentale Bedeutung für die Harmonik zusprach. Darauf deutet schon der Titel seiner ersten musiktheoretischen Publikation: «Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels» (1722). «Diese im mathematisch-physikalischen Sinne unmittelbare Naturhaftigkeit steht für Rameau in direktem, untrennbarem und kausalem Zusammenhang mit dem Empfinden grösster Schönheit und der vernunftgemässen Erkenntnis höchster Wahrheit»[42].

Das periodische Prinzip

In entscheidendem Masse vollzieht sich der musikalische Stilwandel um 1750 im Übergang vom linearen zum periodischen Prinzip, also in der Ablösung der ungegliederten Fortspinnung der linearen Stimmführung durch die in paariger Korrespondenz und symmetrischer Periodenbildung gegliederte und gliedernde Oberstimmen-Melodik. Fast alle Melodielehren behandeln die «Einschnitte der Klang-Rede»; es sollen «der Täcte Anzahl einen Verhalt haben»[43]. Besonders typisch formuliert J. Riepel, «dass gerade Tacte in allen Compositionen dem Gehöre angenehm sind», und zur Begründung: «Denn 4, 8, 16 und wohl auch 32 Täcte sind diejenigen, welche unserer Natur dergestalt eingepflanzet, dass es uns schwer scheinet, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören»[44]. Neu ist dieser Gedanke nicht; schon Descartes weist im Zusammenhang mit Tanzmusik und Tanzlied auf die Ordnung 1 : 2 : 4 : 8 : 16 hin[45]. Doch erst im 18. Jahrhundert wurde die Metrik von Tanz und Lied als stilprägendes Modell wirksam.

Der berühmte Satz von Leibniz – «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» (1712) – hat hiermit nichts zu tun. Er basiert auf der Bedeutung der Primzahen 1, 2, 3 und 5 für die Intervalle, betrifft also weder rhythmische noch formale Zeitgestalten der Musik. – Soweit Kant sich im Zusammenhang mit der Musik auf die Mathematik bezog, handelt es sich ebenfalls um die längst inaktuell gewordenen Intervallproportionen und nicht um die aktuelle Periodizität der musikalischen Formbildung.

[42] E.R. Jacobi, Artikel «Rameau», in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Band X, Sp. 1899.
[43] So bei J. Mattheson und anderen.
[44] De Rhythmopoeia, 1752, zit. nach Kompositionslehre, S. 89.
[45] Compendium musicae, 1618, gedruckt postum Utrecht 1650, Facs.-Nachdruck 1965.

Mehrere zeittypische Tendenzen fliessen in diesem Prinzip der Periodizität zusammen: der homophone Satz, die Melodielehre, das Liedhafte als Ausdrucksform des Schlichten und Rührenden, das «Rednerische» in Anlehnung an die Poetik. Sie kommen der angestrebten Deutlichkeit («als wenn Worte darunter gehöreten») entgegen; zugleich stehen sie im Vorfeld der musikalischen Formbildung, die dann in der zweiten Jahrhunderthälfte die Kompositionslehren beschäftigt.

Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass die philosophische Befassung mit der Ästhetik im 18. Jahrhundert an der Musik mehr oder weniger vorbeiging, obwohl diese gerade denjenigen Aspekt in den Vordergrund treten liess, der höchste Beachtung verdient hätte. «Kants Musikästhetik krankt an einer zu engen Vorstellung von der Funktion der Zeit in der Musik, einer Kunst, die er als bloss ‹transitorisch›, als ständig vergehend begriff, statt zu erkennen, dass sich auch Ereignisse in der Zeit als Gestalten verfestigen können»[46]. Tatsächlich hätte das im periodischen Prinzip sinnfällig werdende, aber erst später erkannte Zeitwesen der Musik die Möglichkeit geboten, eine Brücke zu schlagen zwischen der deutlichen Klarheit der *cognitio intellectiva* und der verschwommenen Klarheit der *cognitio sensitiva.* Denn wenn die Frage nach dem Schönen auch nicht nach dem fragt, was schön ist, sondern danach, was das Schöne ist[47], so ist doch eben diese Frage nicht ohne Bezugnahme zwischen Objekt und Subjekt, Empfindung und Urteil zu beantworten. Die zeitliche Dauer ist die notwendige Voraussetzung aller erklingenden Musik wie auch des Musik-Hörens und damit auch der Bezugspunkt sowohl für die Musik als akustisches und künstlerisches Objekt wie für den Hörer als physisch, psychisch und intellektuell reagierendes Subjekt. Das aber ist ein Gedanke, der um 1750 noch ‹Zukunftsmusik› war, wenn auch eine nicht allzu ferne; denn schon Herder erkannte: «Musik, und alle energischen Künste wirken nicht bloss in, sondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne»[48].

[46] C. Dahlhaus, a.a.O., S. 52.
[47] Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hg. v. H. Krings, H.M. Baumgartner u. Chr. Wild, 1974, S. 1261.
[48] Erstes Kritisches Wäldchen, Sämtl. Werke III, S. 137.