

"Die Tichter, die Fideler, und die Singer" : zur Rolle Bodmers und Breitingers in der musikalischen Debatte des 18. Jahrhunderts

Autor(en): **Lütteken, Laurenz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **20 (2000)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835242>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Die Tichter, die Fideler, und die Singer»

Zur Rolle Bodmers und Breitingers in der musikalischen Debatte des 18. Jahrhunderts

Laurenz Lütteken

I

Wohl kaum ein Gegenstand der Literaturgeschichtsschreibung ist so gründlich verhandelt worden, wohl kaum eine Kontroverse findet nach wie vor so ungebrochene Aufmerksamkeit wie die zum «Literaturkrieg» stilisierte Auseinandersetzung zwischen Johann Christoph Gottsched (1700–1766) in Leipzig einerseits und Johann Jacob Bodmer (1698–1783) sowie Johann Jacob Breitinger (1701–1776) in Zürich andererseits¹. Seine weitausstrahlende Bedeutung hatte dieser in einer sich damit gleichsam selbst begründenden Form der literarästhetischen Kritik angesiedelte Disput vor allem deswegen, weil in ihm offenkundig über das bloss Poetologische hinaus grundsätzliche Fragen der artifiziellen Hervorbringung zur Sprache gebracht worden sind, mithin also ein Modell dessen greifbar wird, was sich als «Aufklärung» bezeichnen lässt. Die grosse Anteilnahme an der Kontroverse scheint also nicht bloss aus ihren genuin literarischen Gegenständen zu resultieren als vielmehr aus den allgemeinen Implikationen im theoretisch

1 Vgl. etwa Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler*, Berlin 1966 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker*, NF 21); Armand Nivelle, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage*, Berlin-New York 1971 (zuerst 1955 bzw. 1960); Jan Bruck, *Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer*, Diss. masch. Erlangen 1972; Wolfgang Bender, *Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger*, Stuttgart 1973 (= *Sammlung Metzler* 113); Karl-Heinz Stahl, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [1975]; Uwe Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*, München 1983; Carsten Zelle, *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 10); Hans Otto Horch und Georg-Michael Schulz, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*, Darmstadt 1988 (= *Erträge der Forschung* 262).

sich formierenden System der schönen Künste und ihrer «Ästhetik». Im Verlauf dieses keineswegs einfachen und auch nicht einfach nachzuzeichnenden Begründungszusammenhangs kommt also der vordergründig poetologischen Debatte zwischen Leipzig und Zürich eine besondere Bedeutung, vielleicht sogar eine Schlüsselstellung zu.

Diese nachhaltige Wirkmächtigkeit der Auseinandersetzung legt es nahe, nach ihrem Einfluss auf Gebiete jenseits der Poesie, aber auch jenseits einer allgemeinen Ästhetik konkret zu fragen. Der Versuch, den möglichen musikhistorischen Folgen des «Literaturkriegs» und insbesondere der eidgenössischen Beiträge nachzuspüren, ist also nicht abwegig, hat allerdings den Widerspruch aufzulösen zwischen einer den literaturwissenschaftlichen Laien vollends einschüchternden Vielfalt der Forschung und einer weitestgehenden musikwissenschaftlichen Enthaltensamkeit gegenüber dem Problem². Gerade dieses Unbehagen verursachende Defizit resultiert weniger aus dem der Musik lange Zeit angemessenen kulturgeschichtlichen Sonderstatus als vielmehr aus dem verzwickten Sachverhalt selbst. Damit ist nicht etwa die nur vermeintlich abwegige Vorstellung gemeint, poetologische Schriften könnten eine mehr als nur marginale musikhistorische Bedeutung innehaben. Denn angesichts des seit dem Spätmittelalter, seit der beginnenden Trennung der Musik vom Denkgebäude der artes liberales eklatanten Mangels eines eigenen kategorialen Normensystems kann die Adaptation poetologischer für musikalische Kontexte als ein geläufiger, in der frühen Neuzeit regelmässig praktizierter Ausweg gelten³.

Das Bemühen, die Rolle Bodmers und Breitingers für die musikalische Debatte des 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen, sieht sich vielmehr der gleichermaßen irritierenden wie hartnäckigen Enthaltensamkeit der beiden Autoren im Hinblick auf musikalische Fragen gegenüber. Hatte Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* von 1729 trotz aller Beschränkung auf die Poetik immer auch das sich formierende System der schönen Künste vor Augen,

2 Vgl. hier James Harry Mallard, *A translation of Christian Gottfried Krause's «Von der musikalischen Poesie», with a critical essay on his sources and the aesthetics of his time*, PhD. diss. University of Texas 1978; David Sheldon, *The fugue as an expression of rationalist values*, in: *International review of the aesthetics and sociology of music* 17 (1986), S. 29–51; Nicole Schwindt-Gross, *Zur Bedeutung des «sinnlichen Ergetzens» für die Satztechnik des Divertimentos*, in: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1992, S. 63–85; Anne-Rose Bittmann, *Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1992 (= *Europäische Hochschulschriften* 36, 85).

3 Vgl. dazu schon Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Verbesserte und erweiterte Neuauflage*, Wilhelmshaven 1984 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 92), S. 80–102.

also neben der Poesie «jede besondere Art schöner Dinge, a[ls] d[a] s[ind] Gebäude, Schildereyen, Musiken und s[o] w[eiter]»⁴, so beschränken sich die beiden Zürcher uneingeschränkt auf die Dichtkunst, deren Stellenwert sie mit Hilfe eines Vergleichs mit der Malerei, und zwar ausschliesslich mit der Malerei ergründen wollen. Musik wird in ihren Schriften nicht einmal beiläufig erwähnt. Während Gottsched wenigstens dreimal nachweislich auch als Kantatenlibrettist hervorgetreten ist⁵, scheint nur eine einzige Dichtung Bodmers vertont worden zu sein, und das höchst wahrscheinlich ohne sein Wissen oder Zutun⁶. Nicht einmal im Rahmen von Bodmers dezidierter Hinwendung zum Mittelalter⁷, die eine Berücksichtigung der Musik unausweichlich hätte machen müssen, ist von ihr mehr als en passant die Rede, beispielsweise im fast schon entmutigenden Hinweis, dass «in Deutschland die Tichter, die Fideler, und die Singer» die Troubadours nachgeahmt haben⁸, wohlgemerkt literarisch nachgeahmt, nicht etwa musikalisch.

Immerhin hatte Gottsched seine *Critische Dichtkunst* auch dazu benutzt, seine zuvor schon formulierte rabiate Abrechnung mit der Gattung der Oper

- 4 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Durchgehends mit den Exempeln unsrer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. Dritte und vermehrte Auflage, mit allergnädigster Freyheit*, Leipzig 1742; Neuausg. hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. 2 Bde. Berlin, New York 1973 (= Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke* 6), Bd. 1, S. 176.
- 5 Gemeint sind die Hochzeits-Kantate *Auf! süß entzückende Gewalt* (1725), die *Trauer Music* (1727) und die Abendmusik *Willkommen ihr herrschenden Götter der Erde* (1738); alle Werke wurden mit Musik des städtischen Musikdirektors Johann Sebastian Bach versehen (BWV Anh. I/196, BWV 198 und BWV Anh. I/13).
- 6 Vgl. Johann Philipp Kirnberger, *Der Fall der ersten Menschen; in form einer cantate* [Cantata von H.rn Prof. Bodmer]; Manuskript in Washington, Library of Congress, Music Division, M2103.K58 [1780?]; so wahrscheinlich es ist, dass Kirnberger Bodmers Schriften kannte, so unwahrscheinlich ist ein persönlicher Kontakt; er wäre höchstens brieflich möglich gewesen; vgl. Siegfried Borris, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Kassel 1933, passim.
- 7 Vgl. Albert M. Debrunner, *Das güldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1996 (= *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft* 170).
- 8 Johann Jacob Bodmer, *Moralische und physicalische Ursachen des schnellen Wachsthums der Poesie im dreyzehnten Jahrhundert*, in: *Neue Critische Briefe über gantz verschiedene Sachen, von verschiedenen Verfassern*, Zürich 1749, S. 58–75 (10. und 11. Brief); Nachdruck in: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Volker Meid, Stuttgart 1980 (= *Reclams Universal-Bibliothek* 9953), S. 236–247, hier S. 241.

nochmals in einen grösseren Kontext zu stellen⁹. Es handelt sich dabei zwar um einen direkten Import aus Frankreich, nämlich die Übernahme der Opernkritik von Charles de Saint-Denis de Saint-Evremond¹⁰. Doch war mit der Einlassung zweifellos musikästhetisches Terrain betreten, auch wenn es Gottscheds Interesse war, das musikästhetische Problem Oper auf ein poetologisches zu reduzieren und damit definitiv – im doppelten Wortsinne – zu erledigen. Die kontroversen Debatten, die Gottsched auf diese Weise ausgelöst hat, waren folglich zunächst Debatten von Literaten, aber eben nicht über Literatur, sondern über Musik. So kommt schon den ersten Entgegnungen auf den Leipziger Professor eine bemerkenswerte Funktion im Hinblick auf die Etablierung einer musikästhetischen Diskussion nach französischem Vorbild zu, ob in der ausführlichen argumentativen Zergliederung Johann Georg Hamanns oder durch den erstaunlichen Hinweis des Advokaten Ludwig Friedrich Hudemann, Gottscheds Bevorzugung der Tragödie sei unsinnig, da in einer ohnehin schon an Elend reichen Welt sich kein Mensch freiwillig im Theater traurige Stunden auch noch mit Geld erkaufen wolle, oder durch die verblüffende Feststellung des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich von Uffenbach, dass Theater an sich, also auch die Tragödie, derart unvernünftig sei, dass man auch gleich Oper spielen könne¹¹.

Solche Kontroversen sind durch Bodmer und Breitinger nicht ausgelöst worden, und sie waren auch gar nicht beabsichtigt. In Breitingers *Critischer Dichtkunst* spielt die doch allein quantitativ nicht unwesentliche Dichtung zur Musik keine Rolle. Der vollständige Verzicht auf musikästhetische oder wenigstens allgemein musikalische Fragen irritiert um so mehr, als die Bedeutung der Autoren eben nicht nur für die poetologische Diskussion des 18. Jahrhunderts unbestritten ist. Es ist müssig, nach den Ursachen dieses

9 Vgl. Gloria Flaherty, *Opera in the development of German critical thought*, Princeton, Guildford 1978, S. 93 ff.

10 Vgl. Wilhelm Seidel, *Saint-Evremond und der Streit um die Oper in Deutschland*, in: *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg 1986 (= *Annales Universitatis Saraviensis. Reihe Philosophische Fakultät* 20), S. 46–54; übergreifend auch Thomas Pago, *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1989 (= *Europäische Hochschulschriften* I, 1142).

11 Vgl. Laurenz Lütteken, *Poesie als Klang: Johann Friedrich von Uffenbachs Gottsched-Replik und Telemanns Operschaffen*, in: *Telemann und Frankfurt am Main. Symposionsbericht der 1. Frankfurter Telemann-Tage April 1996*, hrsg. von Peter Cahn, Mainz, im Druck.

Defizits zu fragen, etwa nach konfessionellen Vorbehalten, die sich schon äusserlich darin zeigen, dass die beiden Zürcher, ganz im Gegensatz zu ihrem Leipziger Kollegen, zu Lebzeiten wohl nicht ein einziges Mal die Gelegenheit gehabt haben dürften, eine Oper auch auf der Bühne zu sehen¹². Damit ist das Dilemma des Musikhistorikers offenkundig: Während Gottsched, auch wenn Uffenbach ihn als «Hasser der edlen Music» bezeichnet¹³, solchen Hass wenigstens zum Gegenstand einer Invektive gemacht hat, schweigen Bodmer und Breitinger in dieser Hinsicht beharrlich. So kann die in der jüngeren Forschung anzutreffende Tendenz, die früher als schroff beschriebene Differenz zwischen Leipzig und Zürich sehr weitgehend zu negieren¹⁴, in diesem Punkt sicher nicht bestätigt werden. Der Unterschied zwischen Gottsched und seinen eidgenössischen Kollegen ist im Falle der Musik eklatant.

II

Wollte man also die Frage nach dem Einfluss Bodmers und Breitingers auf die musikalische Debatte des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund ihres eigenen dezidierten Anteils an ihr erörtern, so wäre die Antwort negativ und die Aufgabe des Musikhistorikers bereits erledigt. Wenn man jedoch bedenkt, dass sich auch die Bedeutung Gottscheds für diese Debatte eben nicht, nicht einmal zu ihrem grössten Teil, auf die opernästhetische Kontroverse beschränkt, also jenen vom Autor ausdrücklich ins Visier genommenen Bereich, dann wird offenkundig, dass sich die Rolle der Zürcher wohl kaum aus dem Ermessen lässt, was sie selbst dazu beigesteuert haben. Es kann folglich nicht um explizite Dokumente gehen, sondern gleichsam um einen

- 12 Vgl. die im Hinblick auf Opern vollständig negative Übersicht über «Dramatische Aufführungen, wandernde Theatertruppen und Schausteller in Zürich (1500–1800)» in: Thomas Brunnschweiler, *Johann Jakob Breitingers «Bedencken von Comoedien oder Spilen». Die Theaterfeindlichkeit im Alten Zürich. Edition – Kommentar – Monographie*, Bern 1989 (= *Zürcher Germanistische Studien* 17), S. 265–277; ob Bodmer während seiner Reise nach Oberitalien 1719 auch Opernhäuser von innen gesehen hat, muss offen bleiben.
- 13 Joh[ann] Fried[rich] von Uffenbach, *Gesammelte Neben=Arbeit in gebundenen Reden, Worinnen, nebst einer Poetischen Auslegung des Sinnbildes Cebetis des Thebaners, verschiedene Moralische Schrifften, zu Ausbesserung menschlicher Sitten, enthalten, Und nebst einer Vorrede von der Würde derer Singe=Gedichte, Mit dessen Genehmhaltung an das Licht gestellt*, Hamburg 1733, Bg. [b5]v.
- 14 Vgl. hier etwa Bruck, *Der aristotelische Mimesisbegriff* (wie Anm. 1); Horch und Schulz, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung* (wie Anm. 1).

impliziten Diskurs, um oftmals indirekte Einflüsse auf die Diskussion über musikalische Fragen. Damit ist eine Schwierigkeit der folgenden Überlegungen bereits benannt: Zumindest in einigen Fällen werden solche Einflüsse weniger nachzuweisen denn zu erschliessen sein; dafür muss, zur Verdeutlichung, immer wieder auch auf die Rolle Gottscheds in der Diskussion verwiesen werden. Da es dabei für den Musikhistoriker ohnehin nicht um die konkreten poetologischen Argumente gehen kann, lässt sich die Untersuchung auf mögliche wesentliche Schnittpunkte zwischen der literarisch-ästhetischen und der musikalischen Diskussion beschränken.

Bedenkt man zudem, dass ausgerechnet die Vertreter einer als avanciert geltenden ästhetischen Position zur Konstituierung des Systems der Schönen Künste, der beaux-arts nichts beigetragen haben, dann fällt diese Begrenzung auf zentrale Aspekte leichter. Mit Peter-André Alt lassen sich somit vier Bereiche geltend machen, in denen Bodmer und Breitinger über das Literarische hinaus gewirkt haben und in denen sich zunehmend auch der Konflikt mit Gottsched abzuzeichnen beginnt¹⁵:

1. Ausgangspunkt ist für beide Autoren in den 1720er Jahren das Problem der poetischen Imagination, der Einbildungskraft also, dessen für die weiteren Arbeiten offenbar zentrale Bedeutung dazu geführt hat, ihm sogar die erste gemeinsame selbständige Schrift zu widmen¹⁶.

2. Es folgt dann, vor den umfangreichen Büchern der 1740er Jahre, die Erörterung der Urteilsbildung, gebunden an das Phänomen des Geschmacks. Ihm galt die Publikation von zehn Briefen, die Bodmer zwischen 1728 und 1731 mit dem Bergamasken Pietro dei Conti di Calepio gewechselt hat – Teil einer umfangreichen, bis zum Tode Calepios 1762 geführten Korrespondenz¹⁷. Gerade hier, in der Gegenüberstellung von sensualistischen und rationalistischen Argumenten ist durchaus noch eine weitgehende Konformität mit Gottscheds Bemühungen gegeben.

15 Vgl. Peter-André Alt, *Aufklärung*, Stuttgart-Weimar 1996 (= *Lehrbuch Germanistik*), S. 80–92.

16 Vgl. Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger, *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft. Zur Ausbesserung des Geschmacks*, Zürich 1727.

17 Vgl. *Brief=Wechsel Von der Natur Des Poetischen Geschmacks. Dazu kömmt eine Untersuchung Wie ferne das Erhabene im Trauerspiele Statt und Platz haben könne; Wie auch von der Poetischen Gerechtigkeit*, [hrsg. von Johann Jacob Bodmer], Zürich 1736; Faksimiledruck. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, Stuttgart 1966 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*).

3. Der Bruch erfolgt dann erst in der mit den Aspekten von Einbildungskraft und Geschmack verbundenen, aus ihnen abgeleiteten Lizenzen der Imagination im Hinblick auf das Wirkliche, also der Konstituierung des Wunderbaren in der Poesie, die

4. geweitet wird zu einer auf das Erhabene gerichteten doppelten Ästhetik des Schönen und des Schrecklichen.

An Hand dieser vier zentralen Problembereiche, die alle eine über das Poetische hinausweisende Bedeutung besitzen, sei in ein paar groben Skizzen versucht, musikästhetische Wirkungen und Fernwirkungen anzuzeigen. Dass dabei die deutschsprachige Diskussion über Musik im Zentrum stehen wird, ergibt sich aus der Natur des Gegenstands. Dennoch soll der Fokus sogar noch enger gefasst werden, und zwar auf das berlinische Schrifttum der 1750er Jahre, weil hier erstmals im deutschen Sprachraum der Dialog verschiedener Autoren zu einer systematischen musikästhetischen Grundlegung führt¹⁸.

III

Die Situation des deutschsprachigen musikalischen Schrifttums in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ist nicht leicht zu charakterisieren. Als besonders provokant musste wohl der Widerspruch erscheinen zwischen dem von einer gelehrten Tradition geprägten Versuch, die *musica* nochmals im System der *artes liberales* zu verankern und damit ihren schwankend gewordenen wissenschaftstheoretischen Standort zu sichern, und dem durch Empirismus und Sensualismus immer drängender werdenden Wunsch, denkend die konkreten Veränderungen der musikalischen, kompositorischen wie reproduzierenden Wirklichkeit zu bewältigen. Das Bemühen, dieser Aporie kategorial Herr zu werden, hat zu einem Bruch geführt, den, ungeachtet der inzwischen inflationären Verwendung des Begriffs, als «Paradigmenwechsel» zu bezeichnen angemessen ist. Die ebenso radikale wie glanzvolle Einleitung dieses Wechsels erfolgte 1713 mit Johann

18 Vgl. dazu Hans-Günter Ottenberg, *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, Leipzig 1978 (= *Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR* 10); ders., *Aufklärung – auch durch Musik? Vierundzwanzig Sätze zur Berliner Musiktheorie und -kritik zwischen 1748 und 1799*, in: *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984 (= *Reclams Universal-Bibliothek* 1061), S. 5–51.

Matthesons Schrift über *Das Neu=eröffnete Orchestre*¹⁹, einer John Locke und Joseph Addison ausdrücklich verpflichteten Neuorientierung im Musik-schrifttum, die gleichwohl und ungeachtet der Kontroversen mit Johann Heinrich Buttstedt und Franz Xaver Muschhauser, vielleicht auch wegen Matthesons zunehmender Distanz in späteren Schriften, nach kurzer Zeit relativ wirkungslos verhallt ist. Der Ausnahmestatus der Schrift gründet sicherlich auch in Matthesons weitgehend isolierter Fähigkeit, das englische Schrifttum direkt zur Kenntnis zu nehmen. Immerhin war Hamburg auf diese Weise als musikpublizistischer Ort von Rang profiliert, und die Hansestadt hat diese Eigenschaft noch lange Zeit behalten, auch wenn das von Mattheson 1713 angeschlagene Niveau in seinen nachfolgenden Veröffentlichungen unerreicht geblieben ist.

Erst 1738 erschien ein publizistisches Unternehmen vergleichbaren Ranges, bezeichnenderweise aber noch in Hamburg und – nach Matthesons *Critica musica* und dessen *Der Musicalische Patriot* – als drittes Fach-periodikum überhaupt, sieht man einmal vom Sonderfall der *Neu eröffneten Musicalischen Bibliothek* Lorenz Christoph Mizlers ab: *Der Critische Musikus* des späteren dänischen Hofkapellmeisters Johann Adolph Scheibe²⁰. Das Projekt verstand sich als Versuch, in direkter Analogie zu Gottscheds *Critischer Dichtkunst* «die Theile der Musik, insonderheit aber die zur Composition und zu den moralischen Absichten derselben gehören, auf critische Art» zu untersuchen²¹: «Weil nun also meine Absichten zum Theil mit den Absichten des Herrn Professor Gottscheds überein kamen, indem ich einigermaßen nach der Art, wie dessen critische Dichtkunst eingerichtet war, von der Musik schreiben wollte [...]: so gab ich auch meinen Blättern den Titel: *Der critische Musikus*»²². Allem Anschein nach in der Absicht, das Defizit der periodischen Erscheinung gegenüber Gottscheds Darstellungsform zu kompensieren, hat Scheibe sich 1745 entschlossen, eine zweite, verbesserte und erweiterte Auflage als Buch herauszubringen.

19 Vgl. J[ohann] Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung/Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen/seinen Gout darnach formiren/die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge. Mit beygefüigten Anmerckungen Herrn Capell=Meister Keisers*, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim/New York 1997).

20 Georg Philipp Telemanns *Der Getreue Music-Meister* (1728) als tatsächlich «musikalisches» Zeitschriftenprojekt nimmt einen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts isolierten Sonderstatus ein.

21 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim/New York/Wiesbaden 1970), S. 375 (40. Stück vom 2. Juni 1739).

22 Ebd., S. 376.

Dieser Neufassung wurden mehrere zusätzliche Aufsätze hinzugefügt, und der vierte von ihnen, *vom Ursprunge, Wachsthume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik* handelnd, äusserlich eine wörtliche Anspielung auf das erste Kapitel aus Gottscheds *Dichtkunst*²³, ist einem seit Mattheson zentralen Problem eines neu ausgerichteten Musikschrifttums gewidmet: der Urteilsbildung²⁴. Lieferte man sich mit den Sinnen ganz an die erklingende Musik aus, unter Negierung aller Traditionen musikalischer Gelehrsamkeit, so galt es, die Kategorien für ein dieser Wahrnehmung gemässes Urteil zu finden. Indem Scheibe die kompositorische Hervorbringung als Produkt der Einbildungskraft beschreibt, unterwirft er sie zugleich dem Urteil des Geschmackes: «Der gute Geschmack ist eine gesunde Fähigkeit des Verstandes, dasjenige zu beurtheilen, was die Sinne deutlich empfinden»²⁵. Er bezieht sich damit auf das 21. Stück seines Journals, wo er in einer ebenfalls für die Neuauflage hinzugefügten Anmerkung ausführt: «Ein blosses Urtheil der Sinne, ohne Absicht auf den Verstand, ist keinesweges der gute Geschmack»²⁶. Mit dieser Anbindung des musikalischen Geschmacksurteils an den Verstand steht Scheibe wiederum in direkter Nähe zu seinem Leipziger Lehrer Gottsched, dessen Ausführungen hier nahezu wörtlich übernommen worden sind: Der gute Geschmack «ist nämlich der von der Schönheit eines Dinges nach der blossen Empfindung richtig urtheilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntniss hat»²⁷. Damit sei der Geschmack deutlich von Witz, Einbildungskraft, Gedächtnis und Vernunft getrennt.

Diese Anbindung des Geschmacksurteils an den Verstand musste im Hinblick auf die Musik besonders problematisch erscheinen, da ihre «Gegenstände» eben nicht mit der Aussenwelt vermittelt waren, es folglich keine normierbaren Instanzen der Urteilsbildung geben konnte. Knapp zehn Jahre nach Scheibes *Critischem Musikus* ist daher erneut über das Problem der angemessenen musikalischen Urteilsbildung nachgedacht worden, und nun nicht mehr in Hamburg, sondern in Berlin. Das 18. und letzte Hauptstück

23 Vgl. Gottsched, *Versuch* (wie Anm. 4), Band I, S. 115 (*Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie überhaupt*).

24 Vgl. [Johann Adolph Scheibe], *Abhandlung vom Ursprunge, Wachsthume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik*, in: ders., *Critischer Musikus* (wie Anm. 21), S. 750–795. – Die Abweichungen zwischen Zeitschriften- und Buchfassung sind mitunter erheblich und reichen weit über die vom Autor selbst annoncierten Fälle hinaus; Herrn Dr. Karsten Mackensen, Wolfenbüttel, sei hier für erhellende Auskünfte gedankt.

25 Ebd., S. 769.

26 Vgl. ebd., S. 201, Anm. 3 (21. Stück vom 10. Dezember 1737).

27 Gottsched, *Versuch* (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 174.

im *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, den Johann Joachim Quantz 1752 herausgebracht und seinem königlichen Gönner Friedrich II. zugeeignet hat, ist ebenfalls, und expliziter als bei Scheibe, der musikalischen Urteilsbildung gewidmet: *Wie ein Musikus und ein Musik zu beurtheilen sey*. Quantz macht dabei auf einen besonderen, das Problem verschärfenden Umstand der Musik aufmerksam: «Man erwägt nicht, dass die Annehmlichkeit der Musik, nicht in der Gleichheit oder Aehnlichkeit, sondern in der Verschiedenheit bestehe»²⁸. Wiewohl der Satz auf die unterschiedliche Qualität verschiedener musikalischer Hervorbringungen bezogen ist, so ist seine Sprengkraft im Hinblick auf eine fehlende Ähnlichkeits-, also Nachahmungsrelation der Musik insgesamt doch nicht zu übersehen. Gerade deswegen definiert Quantz als Kategorie der musikalischen Urteilsbildung eben nicht bloss die eigene «Phantasey»; Musik muss vielmehr wie «andere schöne Wissenschaften, nach einem, durch gewisse Regeln, und durch viele Erfahrung und grosse Uebung erlangten und gereinigten guten Geschmacke, beurtheilet werden»²⁹.

Gegen Scheibes von Gottsched entlehnte Vorstellung, der Geschmack sei eine reine Verstandestätigkeit und leite demnach zur Erkenntnis, führt Quantz den guten Geschmack, auch wenn er ihn mit der Erfahrung vermittelt, letztlich auf die «Empfindung» zurück. Diese Zuordnung gibt er dem Leser sogar als Verhaltensmassregel mit: Im Hinblick auf das Geschmacksurteil richte man «sich selten nach seiner eigenen Empfindung», was negativ zu bewerten sei³⁰. Diese sensualistische Rückkoppelung des Geschmacks an die Empfindung weist zurück auf die 1736 geführte Debatte über den Geschmacks-Begriff zwischen Calepio und Bodmer. Sie diskutieren, ausgehend vom Schrecken des Trauerspiels, die Frage, ob der Geschmack, rationalistisch mit Bodmer als Verstandestätigkeit oder sensualistisch mit Calepio als Empfindung zu verstehen sei³¹. Tatsächlich scheint Quantz, indem er für die Urteilsbildung eine Vereinigung von Vernunft, gutem Geschmack und Kenntnis der Kunstfertigkeit voraussetzt, auf diesen Briefwechsel zu rekurrieren, in dem Geschmack, mit Bodmer, als «Fertigkeit des Gemüths» gilt, mit deren Hilfe der Mensch «sein Urtheil» fällen kann³².

28 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln*, Berlin 1752 (Reprint München/Kassel 1992), S. 275–334, hier S. 275.

29 Ebd., S. 278.

30 Ebd., S. 275.

31 Vgl. die grundlegende Darstellung bei Zelle, *Angenehmes Grauen* (wie Anm. 1), S. 262.

32 Bodmer, *Brief=Wechsel* (wie Anm. 17), S. 11 (Brief Bodmers vom 7. Januar 1729).

Die Relativierung der Scheibeschen Geschmacksdefinition hat bei Quantz jedoch nicht gleichsam bloss innermusikalische Gründe, auch wenn der Verweis auf die fehlende Ähnlichkeitsrelation der Musik dies in den Vordergrund stellt. Vielmehr knüpft Quantz hier an ein schon für Bodmer und Calepio zentrales Problem, nämlich das des Vergnügens an traurigen und schrecklichen Gegenständen an, mithin also an das der vermischten Empfindungen. Quantz definiert dieses Problem der vermischten Empfindungen auch für die Musik, jedoch hier bezogen auf das an der konkreten Komposition sich entzündende Geschmacksurteil. Denn die Inkompatibilität von italienischer und französischer Musik führt ihn zu dem Versuch, ein Äquivalent zu dieser Vermischung auch in der Musik zu suchen, und zwar in der Forderung nach einem vermischten Geschmack, der keine Urteilsdifferenzen mehr aufkommen lassen könne: «In einem Geschmacke, welcher, so wie der itzige deutsche, aus einer Vermischung des Geschmacks verschiedener Völker besteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigen ähnliches; welches ihr also niemals misfallen kann»³³.

Die Konstituierung des vermischten Geschmacks zielt demnach nicht bloss auf die patriotische Selbstvergewisserung durch die Lösung der insbesondere im französischen Schrifttum lange prägenden Querelle-Thematik, sondern auch und vielleicht sogar vor allem auf das Bestreben, angenehme und widrige Empfindungen beim Hören von Musik in ein ponderiertes Verhältnis zu bringen. Nimmt man den nachträglichen Hinweis Johann August Eberhards ernst, dass Johann Friedrich Agricola massgeblich an der Abfassung der Flötenschule beteiligt gewesen ist³⁴, dann erhält diese Deutung zusätzliche Absicherung. Denn Agricola dürfte seit seinen Studienjahren in Leipzig von 1738 bis 1741 mit den Positionen Gottscheds und seiner Kritiker vertraut gewesen sein. Er hat durch sein Eintreten für die «Liebhaber der Wahrheit und des gereinigten Geschmacks» bereits 1749, in einem Streit mit Friedrich Wilhelm Marpurg, die schliesslich von Quantz vertretene Position vorbereitet³⁵.

33 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 333.

34 Vgl. Joh[ann] Aug[ust] Eberhard, *Erklärung, veranlasst durch eine in dem 34. St. S. 594. Anmerk. der allg. mus. Zeitung enthaltene Aufforderung* [von Karl Spazier], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2 (1799/1800), Sp. 870–875, hier Sp. 871; vgl. auch Hans-Joachim Schulze, *Agricola*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band I, Kassel/Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 217–220.

35 Vgl. [Johann Friedrich Agricola], *Schreiben an Herrn *** in welchem Flavio Anicio Olibrio, sein Schreiben an den critischen Musikus an der Spree vertheidiget, und auf dessen Wiederlegung antwortet*, Berlin 1749; Teilabdruck in: Ottenberg, *Der Critische Musicus an der Spree* (wie Anm. 18), S. 102–106, hier S. 106.

IV

Dieser Streit zwischen Agricola und Marpurg kreist nur vordergründig um den Vorrang der italienischen oder der französischen Musik. Im Grundsatz geht es dabei vielmehr um die Rolle der Einbildungskraft in der musikalischen Hervorbringung, ausdrücklich bezogen auf die Komposition, nicht auf die Ausführung. Agricola nimmt Partei für die italienische Musik, da die Franzosen «einen altväterischen abgetroschenen, schon 10mahl gehörten, der Natur öfters bis zur niederträchtigen Einfalt nachäffenden Gesang» schreiben würden, ihr Problem demnach darin bestehe, dass sie «ihrer Einbildung in der Musik allzuwenig Freyheit erlauben»³⁶. Diese Hypostasierung der Einbildungskraft hat ihren konkreten Hintergrund einerseits im berlinischen Umfeld, in dem ein strikt französisch ausgerichteter Monarch verantwortlich war für eine ausnahmslos italienisch orientierte höfische Musikkultur und damit für eine lebensweltliche Konkretion der Querelle-Thematik. Gleichzeitig jedoch vollzog sich in diesem Plädoyer für eine unregulierte musikalische Einbildungskraft auch eine Abkehr von den ganz am französischen Vorbild orientierten Normen Gottscheds. Diese Abkehr allerdings war nur mit den Schriften Bodmers und Breitingers möglich.

Bereits in deren frühen Arbeiten steht das Problem der Phantasie im Zentrum. Ausgehend von der Abhandlung *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* von 1727 wird der Imaginationsbegriff Christian Wolffs, dem die Schrift auch gewidmet ist, allmählich erweitert und in einen wirkungsästhetischen Ansatz eingebettet³⁷. Entscheidend ist dabei der unmittelbare Vergleich mit der Malerei, der einerseits dem horazischen «ut pictura poesis»-Postulat genüge, andererseits aber wirkungsästhetische Differenzierungen erlaubte, da die Malerei im Rahmen eines mimetischen Konzepts immerhin den Vorzug einer direkten Vermittlung mit der Aussenwelt besass³⁸. So sollte sich die Poesie – wie die Malerei – der mit der Aussenwelt

36 Vgl. [Johann Friedrich Agricola], *Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber, an den critischen Musikus an der Spree*, Berlin 1749; Teilabdruck in: Ottenberg, *Der Critische Musicus an der Spree* (wie Anm. 18), S. 87–92, hier S. 89.

37 Vgl. dazu vor allem Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen 1998 (= *Studien zur deutschen Literatur* 148); sowie Horst-Michael Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten)*, München 1982 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste* 63), S. 140.

38 Vgl. dazu Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand* (wie Anm. 37), S. 57–59.

vermittelten Bilder bedienen. Gleichwohl liege ihr Vorzug darin, auch das Nicht-Sichtbare imaginieren zu können. Bodmer zieht daraus 1741 die Konsequenz:

Es giebt demnach zwo Arten der Nachahmung, eine da der Poet die Natur in ihren hervorgebrachten Wercken nachahmet, und eine andere, da er ihr in ihren Rissen folget. Entweder beschreibet derselbe, was die Natur würcklich hat werden lassen, mit Beybehaltung ihrer Absichten, so fern ihm solche von einer Sache oder Begebenheit bekannt worden sind, oder er schreibet von solchen Sachen, die sie in andern Absichten, wahrscheinlicher Weise [...] hervorgebracht hätte. Und diese letztere Art der Nachahmung ist dem Poeten wahrhaftig eigen³⁹.

In diesem Sinne wird der Dichter zum «poetischen Mahler»⁴⁰.

Das Problem der Einbildungskraft, im Sinne Gottscheds schon behandelt bei Scheibe, der «starke Einbildungskraft» auf die Darstellung der Affekte und «vernünftiges Nachdenken» auf deren Kontrolle bezieht⁴¹, ist zu einem zentralen Gegenstand der berlinischen Diskussion über Musik geworden, eben weil das Verhältnis der Musik zur äusseren Natur als problematisch gelten musste. Agricolas Plädoyer für die grössere Freiheit der Einbildungskraft in der italienischen Musik war grundiert von der Vorstellung, dass Musik in diesem Bodmerschen Verständnis «malend» sein müsse, also nachahmend nicht im Sinne der Darstellung der äusseren Natur. Wenig später, in einem Brief vom 18. November 1752 an Georg Philipp Telemann, konkretisiert Agricola diese Einschätzung, indem er Telemanns Werke lobt: Von ihm «lernte ich vorzüglich, wie eine arbeitsame Vollstimmigkeit, mit einer fliessenden Leichtigkeit, und mit einer malenden, an Erfindung unerschöpflichen Lebhaftigkeit verbunden werden könne»⁴². Agricola verweist dabei auf seinen Lehrer Johann Sebastian Bach, durch dessen «tiefsinnige Arbeitsamkeit» er beinahe von diesem Weg der musikalischen Einbildungskraft abgekommen wäre⁴³.

39 Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde Der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*, Zürich 1741 (Reprint Frankfurt am Main 1971), S. 67.

40 Ebd., S. 70.

41 Scheibe, *Critischer Musikus* (wie Anm. 21), S. 101 (10. Stück vom 9. Juli 1737).

42 Brief Johann Friedrich Agricolas an Georg Philipp Telemann vom 18. November 1752, in: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 366–368, hier S. 367.

43 Ebd., S. 366; vgl. auch: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs. 1750–1800*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Kassel/Leipzig 1972 (= *Bach-Dokumente* 3), S. 21 (Nr. 652).

In einem solchen argumentativen Geflecht bedurfte die genaue Standortbestimmung der Musik im Verhältnis zur Poesie dringend der Klärung, zumal Bodmer und Breitinger sich in ihrer durchaus eklektizistischen Position ja ausschliesslich zur Malerei geäussert hatten⁴⁴. Die in diesem Zusammenhang folgenreichste Darstellung, verbunden mit dem wohl intensivsten Reflex der Schweizer im berlinischen Musikschritttum, stammt von Christian Gottfried Krause. Sein 1752 publizierter Versuch *Von der musikalischen Poesie* lässt sich daher auch verstehen als das Bemühen, die von Bodmer und Breitinger vernachlässigte kategoriale Zuordnung von Musik zur Poesie nachzuholen. Indem Krause schon im Vorwort auf die «beyden höchsten Arten der poetischen Nachahmung» verweist, «nemlich die Fabel, und die Sprache der Empfindungen», gibt er unmissverständlich zu erkennen, dass die Schriften der Schweizer zu seinen wesentlichen Anknüpfungspunkten gehören⁴⁵. Im Laufe seiner Untersuchung wird dann der Gedanke von «zwo Arten der Nachahmung» musikspezifisch geweitet und ausführlich erläutert:

Aber Herr Breitiger hat gewiesen, dass ein Mahler nicht mehr als eine oder zwo Seiten, und alles nur in einer Stellung zeigen, auch die Affecten bloss in so weit ausdrücken könne, als sie sich durch Minen, Geberden und Stellungen des Leibes sichtbar machen. Gehet man auf den Geist, auf die Bewegung und Schnelligkeit der Empfindungen, auf die Zeugung, den Schwung und die Verwirrung der Leidenschaften, so kan diess weder der Mahler noch der Bildhauer nachahmen; dem Musikus und dem Poeten aber ist es möglich⁴⁶.

Aufgabe des Komponisten ist es nicht, «bloss auf die wahrgenommene Übereinstimmung mit einem körperlichen Urbilde» zu achten, sondern auf das «wodurch unser Geist zu heftigen Leidenschaften fortgerissen wird. Und diess ist der wahre und höchste Zweck der Musik»⁴⁷. So begründet sich der Rang der Musik: «Die Musik hingegen rühret unmittelbar, und übertrifft darinn die Mahlerey unendlich»; und weiter: «Bey Anhörung eines musikalischen Stückes bekümmert man sich nicht, ob es eine Bewegung in der Körperwelt nachahme, sondern nur, ob es schön sey, gefalle und rühre?»⁴⁸.

Vor diesem Hintergrund erläutert Krause die Rolle der Einbildungskraft, die bei Poeten «durch die äusserlichen Sinnen» oder «von der Phantasie

44 Vgl. Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung* (wie Anm. 37), S. 76.

45 Hier zitiert nach der zweiten Auflage: [Christian Gottfried Krause], *Von der Musikalischen Poesie. Mit einem Register vermehrt*, Berlin 1753 (Reprint Leipzig 1973), Bg. [a5]v.f.

46 Ebd., S. 52–53.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 54.

mit Hülfe des Verstandes und der Vernunft» angeregt wird und dabei «auch nur mögliche Bilder» zu erzeugen vermag⁴⁹. Getreu nach Breitinger, für den Dichtung «die Erleuchtung des Verstandes und die Besserung des Willens» bewirken soll⁵⁰, werden die Vorstellungen des Poeten «durch den Verstand aufs genaueste bestimmt»⁵¹. Und hierin ist die entscheidende Differenz begründet, die den Musiker unterlegen macht: «Der Musikus sagt unserem Gemüthe nur: diess ist angenehm, diess ist rührend. [...] Der eigentliche Verstand hat hierbey nichts zu thun, und diess ist so wahr, dass selbst die Poeten und Redner, wenn sie die Seele erschüttern wollen, so viel Bilder häufen, dass die deutliche Erkänntniss nicht Zeit hat zu wirken»⁵². Und deswegen vermag es die begriffslose Musik grundsätzlich nicht, Erkenntnis zu vermitteln: «Wenn sie aber doch den Verstand beschäftigen oder gar bessern soll, so kann hierunter weder die deutliche Auseinandersetzung der Begriffe, noch die Vermehrung der Erkänntniss, noch die Verbesserung unsers moralischen Zustandes verstanden werden. Die Musik kann nicht eigentlich an sich, sondern hauptsächlich nur dadurch lehrreich seyn, dass sie lehrreiche Worte stärker und eindringender macht»⁵³.

Damit ist ein erstaunlicher Prozess eingeleitet. Mit den Argumenten Bodmers und Breitingers wird die Musik begründet als eine Kunst, die gleichsam die Poesie nachdrücklicher zu machen versteht. Die Musik ist zu Bodmers erstem Nachahmungstyp, der Nachahmung der Natur «in ihren hervorgebrachten Wercken» gar nicht recht fähig, denn «die Schildereyen in Noten sind gar nicht das Hauptwerk der Tonkunst», zudem «sind sie blosser Seltenheiten»⁵⁴. Zur poetischen Nachahmung im Sinne Bodmers taugt sie jedoch aus eigenem Vermögen nur begrenzt, da ihr die Begriffe und damit das Potential zur Erkenntnis fehlen. Gemeinsam mit den Worten der Poesie vermag sie diese Nachahmung jedoch eindringlicher zu gestalten. Damit wird das Grundproblem der begriffslosen Musik, dass sie eben nicht auf die äussere Welt beziehbar ist, rückgekoppelt mit einer poetischen Nachahmung, die dezidiert den von der Natur vorgegebenen Rahmen

49 Ebd., S. 55.

50 Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, Zürich 1740; Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740 mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Erster Band, Stuttgart 1966 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*), S. 105.

51 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 55.

52 Ebd., S. 56.

53 Ebd., S. 57.

54 Ebd., S. 54.

verlässt. So wie die Malerei nur dem ersten Nachahmungstyp Bodmers genügt, so speist sich die Musik allein aus dem zweiten. Krause nutzt also die von den Schweizern aufgezeigte Differenz zwischen Malerei und Poesie dazu, die Musik gleichsam dazwischenzurücken und ihr damit ein im Blick auf den «poetischen Mahler» entscheidendes Potential zuzusprechen.

Krauses Argumentation, strikt an der Sprachbezogenheit der Musik festhaltend, berührt dennoch einen heiklen Punkt. Denn offenbar war er der erste, der erkannt hat, dass die Musik im Kern jenem Typus der nicht mehr äusserlich-naturbezogenen Nachahmung angehört und deswegen eine bemerkenswerte Leerstelle in der Konzeption Bodmers und Breitingers zu füllen vermag. Auf diese Weise war ein folgenreicher Begründungszusammenhang für die Musikästhetik insgesamt eröffnet, denn das Problem des «Malens» im Bodmerschen Sinne wurde für die Jahrzehnte nach 1750 zu einem wesentlichen Diskussionspunkt vor allem innerhalb des berlinischen Schrifttums. Die deutlichste Fernwirkung in diesem Zusammenhang bildet zweifellos Johann Jacob Engels Brief *Ueber die musikalische Malerey*, in dem die – von Krause im Anschluss an Bodmer und Breitinger entwickelte – Differenz genutzt wird, um aus der doppelten «Malerei» der Musik die Kategorie des Ausdrucks abzuleiten und mit deren Hilfe die mimetische Aporie der Musik zu lösen⁵⁵.

V

Dass Musik etwas vorzustellen vermag, was nicht wirklich ist, gleichwohl aber, wie die Vereinigung mit den Worten der Poesie zeigt, einen hohen Grad an Wahrscheinlichkeit besitzt, hat Krause offenbar nicht beunruhigt. Dennoch war damit ein bei Bodmer und Breitinger zwar nicht thematisierter, wohl aber angelegter Denkbegriff geschaffen. Die Tatsache nämlich, dass artifiziell etwas realisierbar war, was sich grundsätzlich nicht mit der äusserlich wahrnehmbaren Welt vermitteln liess, verbunden mit dem Sachverhalt, dass in den Schriften der Schweizer, wenn auch nur im Blick auf die Poesie, dafür ein Rechtfertigungsmodell zur Verfügung stand, eröffnete für die Musik Perspektiven, die bis dahin, zumindest im deutschen Sprachraum, nicht vorstellbar waren. Denn in den späteren Schriften der

55 Vgl. Johann Jacob Engel, *Ueber die musikalische Malerey. An den Königl. Kapell-Meister, Herrn Reichardt*, Berlin 1780; Nachdruck mit Anmerkungen Carl Friedrich Cramers in: *Magazin der Musik* 1 (1783), S. 1139–1198; vgl. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24), S. 200–204.

beiden Zürcher Professoren wird die zweite Möglichkeit der Nachahmung, also das, was man «poetische Nachahmung» nennen kann, ausführlicher diskutiert. Diese Erörterung führt zurück zum schon im Briefwechsel mit Calepio diskutierten Ausgangspunkt, zum Vergnügen an schrecklichen Gegenständen und damit zum Kernproblem, dass im Trauerspiel auf der Bühne ja etwas dargestellt werde, was nicht angenehm und auch nicht wirklich ist – und dennoch Empfindungen auszulösen vermag.

Voraussetzung ist die von Gottsched abweichende Vorstellung, dass Poesie nicht belehren, sondern vor allem rühren soll, was bei Breitinger zur Begründung der Kategorie des «Wunderbaren» als eigentlichem Gegenstand der Poesie führt. Das Wunderbare als «die äusserste Staffel des Neuen» ist alles, «was uns, dem ersten Anscheine nach, unsren gewöhnlichen Begriffen von dem Wesen der Dinge, von den Kräften, Gesetzen und dem Laufe der Natur, und allen vormahls erkannten Wahrheiten in dem Licht zu stehen, und dieselben zu bestreiten düncket». Das Wunderbare hat deswegen «für den Verstand immer einen Schein der Falschheit; weil es mit den angenommenen Sätzen desselben in einem offenbaren Widerspruch zu stehen scheint»⁵⁶. Die Ausweitung der Materie der Dichtung auf das Unwahrscheinliche, nur noch Mögliche führt zu einer poetischen Sprache, die «geraden Wegs auf die Bewegung des Hertzens losgehet», also das, was Breitinger dann die «pathetische, bewegliche oder hertzrührende Schreibart» nennt⁵⁷. Der Argumentationsweg, über die affektive Rührung das Wahrscheinlichkeitspostulat gleichsam auszuhöhlen, sollte in der berlinischen Diskussion eine zentrale Bedeutung einnehmen.

Christian Gottfried Krause sah sich in seinem Versuch *Von der Musikalischen Poesie* notwendig dem Problem der Oper und damit der Gottsched-Kontroverse gegenüber. Die beiden letzten Kapitel sind folglich der Oper gewidmet, das erste einer ästhetischen Rechtfertigung, das zweite einer handwerklichen Anleitung. Es ist auffällig, dass Krause bei seiner Erörterung gerade die Diskussion um Gottsched weitgehend unberücksichtigt lässt und einen neuen Rechtfertigungsweg sucht. Gottscheds Vorstellung nämlich, dass die Oper gegen die «Vernunftschlüsse» verstosse, entgegnet Krause mit einem Argument Breitingers: «Denenselben gehöre die Entscheidung dieser Frage nicht zu, sondern den Empfindungen»⁵⁸. Denn «eine schöne Musik

56 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 130–131.

57 Johann Jacob Breitinger, Fortsetzung *Der Critischen Dichtkunst. Worinnen die Poetische Mahlrey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird, mit einer Vorrede von Johann Jacob Bodemer*, Zürich-Leipzig 1740; Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740 mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Zweiter Band, Stuttgart 1966 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*), S. 352–353.

58 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 363.

schmeichelt dem Ohr, und bezaubert die Seele»⁵⁹. In diesem Sinne kommt Breitingers Postulat vom «Schein der Wahrheit»⁶⁰ die grösste Bedeutung zu und vermag, die Oper zu rechtfertigen: «Die Seele lässt sich gar zu gern von ihren Vergnügungen fortreissen, und durch eine Erdichtung bezaubern, deren Betrug ihr eine Wollust, und diese statt der Wahrheit ist»⁶¹. Immer wieder beruft sich Krause dabei auf Bodmers *Critische Briefe* von 1746⁶² und Breitingers *Critische Dichtkunst*, mit deren Hilfe er dieses Wunderbare der Oper begründen will. Denn Breitinger hat in seiner *Critischen Dichtkunst* ausdrücklich vom «Betrüge der Begierden oder Gemüthes-Neigungen» als Quelle des Wunderbaren gesprochen: die Phantasie ist damit «von dem Verstande und den Sinnen gantz abgezogen»⁶³.

Breitinger plädierte zur Rechtfertigung dieses trügerischen Wunderbaren für eine wirkungsästhetische Einschränkung der Poesie: Der Poet «muss darum, seine Freyheit zu erdichten, wenigst nach dem Wahne des grössten Haufens der Menschen einschräncken, und nichts vorbringen, als was er weiss, dass es schon einigermassen in demselben gegründet ist»⁶⁴. Darauf beruft sich Krause bei der wirkungsästhetischen Kontrolle der Mechanismen der Oper: «Von der Poesie allein sagt schon ein berühmter Scribent, dass sie ihr Auge auf die Befriedigung des grössern Haufens richte, dessen Fähigkeit und Vergnügen sie zu dem Ende erlerne»⁶⁵. Diese Einschränkung will Krause auch auf die Musik und alle an der Oper beteiligten Künste angewandt wissen, um dem Wunderbaren den «Schein der Wahrheit» zu verleihen. Denn «das Wunderbare, das Uebertriebene oder Ungeheure in manchen Opern, ist mit Recht anstössig. Man verwechselt aber auch oft das Uebertriebene mit demjenigen Wunderbaren, welches sich doch unserer Hochachtung und Bewunderung mit ungemeiner Stärke bemächtigt, weil es ungemeinen Reiz, und also daher auch Glaubwürdigkeit hat»⁶⁶. Daraus aber kann die Oper ihre Legitimation beziehen. Bodmer habe in seinen *Critischen Briefen* ja gezeigt, «dass Schrecken und Mitleiden nicht die einzigen Leidenschaften sind, welche in Trauerspielen regieren», sondern «noch viel mehrere, die uns nützlich sein können»⁶⁷: Diese Mischung

59 Ebd., S. 369.

60 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 132.

61 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 372.

62 Vgl. [Johann Jacob Bodmer], *Critische Briefe*, Zürich 1746 (Reprint Hildesheim 1969).

63 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 307–308.

64 Ebd., S. 137.

65 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 423.

66 Ebd., S. 407.

67 Ebd., S. 395.

entspreche der Beschaffenheit der Oper. Gerade weil die Sänger nicht bestrebt sein sollen, «die Ohren zu kützeln, sondern des Herzens sich zu bemestern»⁶⁸, weil also die «hertzrührende Schreibart» für die Musikästhetik reklamiert wird, werden die zu Grunde liegenden Mechanismen ganz ähnlich definiert. Forderte Breitinger von der herzrührenden Schreibart, dass sie sich an «kein grammatisches Gesetze, oder logicalische Ordnung» halten, sondern den «raschen Vorstellungen einer durch die Wuth der Leidenschaften auf einem gewissen Grad erhitzten Phantasie» folgen solle⁶⁹, und befand Bodmer, die Einbildungskraft unterscheide deswegen «die abwesenden Dinge schwerlich von den anwesenden»⁷⁰, so gesteht Krause diese Möglichkeit der Musik zu. Sie nämlich könne «das Ohr und das Herz so stark beschäftigen, dass die Einbildungskraft sich eher täuschen lässt, und der Verstand nicht Zeit hat daran zu gedenken, dass dergleichen [unwahrscheinlichen] Dinge nach unsern aufgeklärten Begriffen nichts sind»⁷¹.

Diese Begründung des Wunderbaren für die Musik ist im berlinischen Umfeld sofort aufgegriffen worden. In seiner Flötenschule, also in einem instrumentalmusikalischen Kontext, fordert Quantz, gerade um den Mangel der Wortlosigkeit ersetzen zu können, dass «weder der Componist, noch der Ausfühler hölzerne Seelen haben» dürfen⁷². Der Ort der Einbildungskraft ist im Wolffschen Sinne die Seele, oder, mit den Worten Bodmers, die Phantasie ist die «Schatzmeisterinn der Seele»; von daher gründet sich ihre «Herrschaft der Sinnen»⁷³. Aus diesem Grunde aber hat sich der Instrumentalkomponist der herzrührenden Schreibart zu bemächtigen: um das Unwahrscheinliche der Sache selbst durch die «Wuth der Leidenschaften» wahrscheinlich zu machen. So fordert Quantz schon für das Konzert «eine geschickte Vermischung der Nachahmungen in den concertirenden Stimmen; so dass das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente, unvermuthet überraschet werde», eine Aneinanderreihung von «kurzen und gefälligen Gedanken» sowie ein Ritornell «mit den erhabensten und prächtigsten Gedanken»⁷⁴. An diesem Punkt knüpft dann auch Carl Philipp Emanuel Bach an, der in der 1753 erstmals theoretisch begründeten «freyen Fantasie» den direkten Kurzschluss zwischen Einbildungskraft und musikalischer Gattung vollzogen hat. Und schliesslich hat Johann Adam Hiller,

68 Ebd., S. 417.

69 Breitinger, *Fortsetzung der Critischen Dichtkunst* (wie Anm. 57), S. 354.

70 Bodmer, *Critische Betrachtungen* (wie Anm. 39), S. 344.

71 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 423.

72 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 294.

73 Bodmer, *Critische Betrachtungen* (wie Anm. 39), S. 13.

74 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 294–295.

seit 1751 an der Leipziger Universität immatrikuliert, 1754 mit Hilfe des Wunderbaren die Gattungen der Oper und des Instrumentalsolos zu legitimieren versucht⁷⁵.

VI

Durch Bach kommt dann allerdings eine Kategorie ins Spiel, auf die Bodmer und Breitinger schliesslich ihre argumentativen Hauptabsichten richten: die Definition des Erhabenen. Bodmer hatte im Rückgriff auf Pseudo-Longin das Erhabene als «höchste Kraft des Herzens» beschrieben⁷⁶, und das Grosse und Unermessliche in diesem Sinne kann als Kern der «hertzrührenden Schreibart» gelten. Carsten Zelle hat ausführlich dargelegt, dass Breitinger aus diesen Vorgaben eine «doppelte Poetik» begründet hat⁷⁷, da der angenehme Schrecken, den die Darstellung des Grossen und Erhabenen auslöst, ein doppeltes Ergötzen hervorruft: die «Erweiterung unserer Erkenntnis und die Verwunderung»⁷⁸. Diese Definition scheint jedoch in einem musikästhetischen Zusammenhang zunächst erhebliche Aporien hervorzurufen, da sie unzweideutig auf den Gegenstand von Dichtung rekurriert, mithin also eine Kategorie, die für die Musik nicht existiert. Und tatsächlich sind die entscheidenden Definitionen des Musikalisch-Erhabenen, sieht man einmal von Georg Philipp Telemann ab, erst in den 1760er und 1770er Jahren zu beobachten, dazu weniger in Auseinandersetzung mit Bodmer und Breitinger als mit Klopstock.

Krause etwa geht zwar ausführlich auf das Erhabene als «Begeisterung und poetische Raserey» ein⁷⁹, gibt auch zu erkennen, dass ihm die 1732 durch Bodmers Übersetzung ausgelöste Auseinandersetzung um Miltons *Paradise lost* vertraut ist⁸⁰, bleibt jedoch hinsichtlich der Musik unschlüssig. Grundsätzlich traut er ihr dieses Erhabene zwar zu, zieht sich dann gleichwohl auf eine eher rhetorische Definition zurück. Trotzdem scheint es im Berlin der 1750er Jahre einen unerwarteten Reflex der Diskussion um das Erhabene zu geben. Bodmer selbst liefert dafür ein wichtiges Stichwort.

75 Vgl. J[ohann] A[dam] Hüller [Hiller], *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik, Sr. Hochedlen Herrn Theodor Christlieb Reinholdt, Directorn der Musik, und Collegen der Schule zum heiligen Kreuz in Dresden zugeeignet*, in: *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* 3 (1754), S. 140–168.

76 Bodmer, *Critische Briefe* (wie Anm. 62), S. 102.

77 Zelle, *Angenehmes Grauen* (wie Anm. 1), S. 285–292.

78 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 71.

79 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 159.

80 Vgl. ebd., S. 386.

Denn bei der Wahrnehmung des Grossen, einer weiten Landschaft, «würcket nicht die Schönheit auf das Gesicht, sondern die wilde Pracht»⁸¹. Dieses Wild-Prächtige jedoch spielt in der musikästhetischen Diskussion der 1750er Jahre eine bisher noch wenig erforschte Rolle bei der Auseinandersetzung mit einem genuin musikalischen Thema. Schon Quantz hatte ja im Blick auf das Konzert ein «prächtiges Ritornell» gefordert und von «prächtigsten und erhabensten Gedanken» gesprochen⁸². Worin könnte aber eine solche «Prächtigkeit» bestehen?

In den berlinischen Schriften der 1750er Jahre stehen neben ästhetischen Fragen zunehmend auch solche der musikalischen Syntax im Vordergrund. So offenkundig es ist, dass die Definition der zentralen Parameter Harmonie und Melodie ebenfalls auf französische Einflüsse zurückzuführen ist, so deutlich sind auch Besonderheiten erkennbar. Denn immer wieder ist die Harmonik als das entscheidende Element der Musik, mit den Worten Breitingers als deren «logicalische Ordnung» beschrieben worden. Als solche wurde sie in den 1760er und 1770er Jahren schrittweise suspendiert zu Gunsten einer als erhaben geltenden, weitgehend frei sich entfaltenden Melodie. In den 1750er Jahren ist man sich jedoch offenbar, und abweichend vom Einfluss Rameaus, der «doppelten Ästhetik» dieser «logicalischen Ordnung» bewusst geworden: die Verbindung von Wohllauten und Dissonanzen in einem Kontext, das, was Moses Mendelssohn 1755 «die künstliche Verbindung zwischen widersinnigen Uebellauten» nennen sollte, liess sich ja nicht wirklich als Logik begreifen, sondern konnte im Kern auch als Verwirklichung eines furchtbar-Prächtigen, eines angenehmen Schreckens gelten⁸³.

Friedrich Nicolai hat diesen Aspekt ausgerechnet in einer kritischen Bemerkung zu Bodmers *Noah* von 1752, auf die Dieter Martin aufmerksam gemacht hat, thematisiert. Die Differenz zwischen dem Erstaunen durch das Grosse und dem Ekel durch Schwulst wird mit einem Beispiel aus dem Bereich der harmonischen Kunst illustriert:

Stellen Sie sich einen Schüler des unsterblichen Leipziger Bachs vor, der von diesem grossen Manne, die tiefsten Geheimnisse der Harmonie gelernet hat, dem aber ein feiner Geschmakk, und die Kunst des musikalischen Ausdrucks, fehlet;

81 Bodmer, *Critische Betrachtungen* (wie Anm. 39), S. 212.

82 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 294–295.

83 [Moses Mendelssohn,] *Ueber die Empfindungen*, Berlin 1755; Neuausgabe in: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Band I, Berlin 1929, S. 41–123; hier zitiert die Neuausgabe nach der Edition in den *Philosophischen Schriften* (Berlin 1761, ²1771), ebd., S. 233–334, hier S. 280–281 (vgl. S. 85–86). – Auf diesen Hintergrund des berlinischen Schrifttums hat mich dankenswerter Weise Herr Ulrich Mieke, M.A., Marburg, aufmerksam gemacht.

Stellen Sie sich vor, dass dieser Mann eine Fuge, oder ein anderes künstliches harmonisches Stück spiele. Hier wird ein gründlicher Kenner der Musik, über die tiefe Einsicht des Spielenden, in die Grundgesetze der Harmonie, über die bündige Ausführung seines Sazzes, über die ungewöhnlichen und doch richtigen Fortschreitungen, über die Fertigkeit der Ausführung, in Erstaunen gesetzt werden, aber er wird auch merken, dass die Melodie an vielen Orten platt und gemein ist, er wird bemerken, dass diese Musik die Leidenschaften ruhig lasse, und dass sie an manchen Orten, durch zu viel Kunst schwülstig werden; sie wird ihm also nicht gefallen. == Dies ist der Fall, worinn der Noah ist == Wollen Sie aber ein Beispiel haben, wie man die tiefsten Geheimnisse der Kunst, mit allem, was der Geschmakk schätzbares hat, verbinden können, so hören Sie den vortreflichen Berlinischen Bach auf der Orgel, oder auf dem Hohlfeldischen Bogenflügel spielen⁸⁴.

Noch die kompositorischen Versuche der 1770er Jahre, das Erhabene zu verwirklichen – in allen Fällen die durch Bodmer und Breitinger vorgegebene religiöse Überwölbung aufgreifend – knüpfen an dieses doppelte Gesicht der Harmonie an, etwa der Eröffnungsschor *Verwundrung, Mitleid, Furcht und Schrecken* aus einer Adventskantate von Gottfried August Homilius oder, am deutlichsten, Carl Philipp Emanuel Bachs *Heilig*, das als dezidierte Verwirklichung des Musikalisch-Erhabenen ausschliesslich auf «harmonische Fortschreitungen» gegründet sein sollte⁸⁵.

VII

Der vielfältige Einfluss der beiden Zürcher Autoren auf die deutschsprachige musikalische Debatte sollte am Beispiel einiger berlinischen Reflexe aus den 1750er Jahren skizzenhaft erläutert werden. Gerade durch diese Anregung, die letztlich aus der Rezeption des scheinbar entfernten «Literaturkriegs» entstand, war ein in der deutschsprachigen musikästhetischen Diskussion neuer Reflexionsstand erreicht. Friedrich Wilhelm Marpurg, ein wichtiger

84 [Friedrich Nicolai,] *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, mit einer Vorrede von Gottlob Samuel Nicolai, ordentlichem Professor der Philosophie in Frankfurt an der Oder*, Berlin 1755, S. 165–166; das Dokument publiziert und ausführlich kommentiert von Dieter Martin, Vom «unsterblichen Leipziger» zum «vortreflichen Berlinischen Bach». Ein unbekanntes Dokument: J. S. Bach und C. Ph. E. Bach als Exempla in einer Kritik F. Nicolais an J. J. Bodmer, in: *Bach-Jahrbuch* 1991, S. 193–198; hier S. 195.

85 Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Gottlob Immanuel Breitkopf vom 28. Juli 1778; in: Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe und Dokumente*. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Ernst Suchalla, Band I, Göttingen 1994, S. 686–687.

Mittler in Berlin, war sich dessen offenbar bewusst. Denn in seinem Periodikum *Der Critische Musicus an der Spree*, in das auch Teile der Kontroverse mit Agricola aufgenommen wurden, findet sich ein nachdrückliches Plädoyer für die Einbettung der Musik in die sich formierende ästhetische Diskussion – mit einer unzweideutig gegen Gottsched gerichteten Spitze:

Wenn aber ein Mensch, ein sogenannter Gelehrter, in einem Lande, wo Vernunft, Geschmack, Artigkeit und Lebensart herrschen, der Musick Hohn spricht, so kann hieran wohl nichts anders, als eine mit grobem Stolz und Eigensinn verbundene finstre Unwissenheit Schuld seyn. Eingenommen und aufgeblähet von derjenigen Wissenschaft, wozu er sich bekennet, siehet dieser Mensch alle übrigen Künste und Theile der Gelehrsamkeit, denen er sich nicht gewidmet, mit mitleydigen Augen an⁸⁶.

Erst wenn dieser Zustand der «mürrischen Vernunftinvaliden» überwunden sei, dann könne die Musik als Teil der schönen Künste gelten. Marpurg findet dafür eine ebenfalls deutliche Anspielung auf die beiden Zürcher Gelehrten und das durch ihr Schweigen erkennbare Defizit, indem er die Parallele zur Malerei absichtsvoll aufgreift: «Man wird wohl nichts destoweniger fortfahren, in einer wohlaufgeputzten Stube einen schönen und wohlklingenden Flügel für einen ebenso nöthigen Zierat anzusehen, als eine das traurige Bild des harten Winters, oder die verfallnen Mauern eines alten Raubschlosses etwann bezeichnende Schilderey»⁸⁷. Dass dann in der berlinischen Diskussion – und nicht nur dort – mit den Schriften Lessings, Nicolais und vor allem Mendelssohns eine andere Dimension des Nachdenkens über Musik erreicht worden ist, lässt den Einfluss des Leipzig-Zürcher «Literaturkriegs» und damit Bodmers und Breitingers auf die musikalische Diskussion um so deutlicher hervortreten. Ihn weit genauer und detaillierter herauszuarbeiten, als es in diesen vorläufigen Beobachtungen versucht worden ist, könnte sich als reizvolle interdisziplinäre Aufgabe erweisen.

86 *Der critische Musicus an der Spree*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, 50 Stücke, Berlin 1750, S. 173; hier zitiert nach Ottenberg, *Der critische Musicus an der Spree* (wie Anm. 18), S. 107.

87 Ebd., S. 174 (bzw. S. 108).

