

Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers

von Rainer Bayreuther, Nürnberg

Der wissenschaftliche Enthusiasmus, der sich im 17. Jahrhundert durch die bahnbrechenden Fortschritte in Astronomie, Mechanik und Mathematik entwickelt hatte, kommt im musikalischen Schrifttum mit einer gewissen Verzögerung an. Noch die Theoretiker des späten 17. Jahrhunderts, die eine seit langem gepflegte spekulative Art des Theoretisierens fortsetzen, sind von ihm kaum berührt. Erst Mattheson versucht mit einer bemerkenswerten Konstanz an Publikationen ab 1713, das musikalische Wissen völlig neu zu ordnen und zu gewichten. Auf den wissenschaftlichen Paradigmenwechsel, den die neue Physik herbeigeführt hatte, beruft er sich allerdings nicht; im Gegenteil, er behandelt die damit verbundene Mathematisierung der Wissenschaft mit großer Reserviertheit. Es sind letztlich zwei Autoren, die eine konsequente Neuorientierung der musikalischen Wissenschaft auf der Grundlage modern-neuzeitlicher Wissenschaftlichkeit anstreben: der Mathematiker Leonhard Euler¹ und Lorenz Mizler, der habilitierte Absolvent der Leipziger Universität und Anhänger Gottscheds. Diesem Zweck dient die 1738 von ihm gegründete Korrespondierende Sozietät der musikalischen Wissenschaften und, gewissermaßen als ihr Hausorgan, die zwischen 1736 und 1754 als Monatsschrift erscheinende *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*.

Ich möchte im Folgenden auf der Textgrundlage der *Musikalischen Bibliothek* die Struktur des Wissens der Musik bei Mizler entwickeln. Es geht mir nur zweitrangig um die Themen und Inhalte von Mizlers Musik-Wissenschaft. Vielmehr stehen wissenschaftstheoretische Fragen im Vordergrund: Auf welchen Grundannahmen basiert das Wissen von Musik im frühen 18. Jahrhundert? Wie verhalten sich die verschiedenen Teilgebiete des musikalischen Wissens zueinander, und durch welche Klammern werden sie zusammengehalten? Kann neues Wissen der Musik erschlossen werden, und wenn ja, mit welchen Methoden?

1. *Apriori des Wissenserwerbs*

In stärkerem Maße vielleicht noch als in den anderen Bezirken des Wissens ist das Wissen von der Musik seit der Antike von vorgängigen Kategorien, Denkgewohnheiten und Weltansichten geprägt. Ein strikt phänomenologisch ausgerichtetes Wissen von Musik ist frühestens in der Systematischen Musikwissenschaft nach 1945 zu konstatieren, und auch das mag – ein beliebter Sport der Historischen Musikwissenschaft – historisch und ideologisch dekonstruiert werden können. In Antike und Mittelalter stehen vermeintlich empirische Monochordexperimente neben zuhöchst weltanschau-

¹ *Tentamen novae theoriae musicae* (verfasst um 1731, publiziert St. Petersburg 1739). In den Bänden 3 (Leipzig 1746) und 4 (Leipzig 1754) von Lorenz Mizlers *Musikalischer Bibliothek* findet sich eine kommentierte Übersetzung der Kap. 1–4. Auf Eulers Schrift, die hinsichtlich der Mathematizität der Musik und infolgedessen ihrer Wissensstruktur vielfache Gemeinsamkeiten mit Mizlers Überlegungen hat, kann hier nicht näher eingegangen werden.

lich oder theologisch determinierten Ethoslehren der Musik. Das Wissen und der Wissenserwerb von musikalischen Sachverhalten ist, wie in allen anderen Wissensbezirken auch, von Vor-Urteilen oder Aprioris bestimmt. Das Apriori des musikalischen Wissens prägt sowohl die Auswahl dessen, was inhaltlich überhaupt in den Blick genommen wird, als auch die Methoden des Wissenserwerbs.

Im wissenschaftstheoretischen Diskurs des 17. Jahrhunderts, der den Hintergrund für die Musik-Wissenschaft Mizlers darstellt, ist die Frage nach dem Apriori des Wissens die entscheidende überhaupt. Sie wird freilich in der Musik nicht in dem Maße explizit diskutiert wie im philosophischen Diskurs um und nach Descartes und Newton. Es ist sogar eine rückläufige Tendenz zu beobachten: Während ein so im spekulativ-kosmologischen Denken verwurzelter Theoretiker wie Athanasius Kircher seine metaphysischen Aprioris nicht nur offen legt, sondern der Diskussion konkreter musikalischer Sachverhalte beständig überordnet – die Konsequenz ist: das Apriori wird zum eigentlichen ‚Inhalt‘ –, bleibt gerade an den Scharnierstellen musikalischen Denkens und Wissens eine Grundsatzdiskussion zunächst aus. Mattheson und Mizler, in deren Denken sich die Ablösung von der kosmologischen Musikauffassung vollzieht, sind in einer Art und Weise vom neuen wissenschaftlichen Denken des Cartesianismus und der mechanistischen Naturauffassung geprägt, die sie nicht einmal ansatzweise selbst reflektieren: bei Mattheson, was das Affektprinzip anbelangt, bei Mizler hinsichtlich der Mathematizität. Eine wissenschaftstheoretische Analyse der Ausführungen Mizlers ist daher gezwungen, nach Argumentationsstrategien im Text zu fahnden, die nicht unbedingt mit der Argumentationsintention des Texts identisch sind. Auch die Analyse der Struktur des musikalischen Wissens (2.) und der Methoden seiner Gewinnung (3.) liefert immer wieder Hinweise auf Voraussetzungen des Wissens, die von Mizler selbst kaum thematisiert werden.

1.1 Altes Apriori: Gott und „ordo divinus“

Die mittelalterliche Musiklehrschrift *Scolica enchiridis* (um 900) beginnt mit der Frage „Musica quid est?“ und beantwortet sie mit „Bene modulandi scientia“ – nicht etwa die modulatio selbst.² Das Wissen der Musik fällt mit der Musik ineins. Der Satz enthält die eigentümliche Kreisläufigkeit und Tautologie des vorneuzeitlichen Wissens der Musik in nuce. In dieser Wissensstruktur hat sich das musikalische Wissen selbst zum Inhalt. (Damit hat es durchaus strukturalistische Qualitäten, denn aus theoretischen, rein wissensimmanenten Synthesen heraus sind immer wieder praxismusikalische Konsequenzen gezogen worden, etwa die Möglichkeiten des organalen Improvisierens im Traktatkomplex der *Musica enchiridis* und bei Guido von Arezzo.) Der kosmologische

² *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von Hans Schmid, München 1981, S. 60. Zur Herkunft der Definition *Musica Enchiridis* and *Scolica Enchiridis*. *Translated, with Introduction and Notes*, hrsg. von Raymond Erickson, New Haven/London 1995, S. 33. Der Meinung von Werner Braun (*Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson* [= Geschichte der Musiktheorie Bd. 8/II], Darmstadt 1994, hier S. 39 ff.), „Musica“ meine immer „Musica disciplina“ und nicht die praktische Musik, kann ich mich nicht uneingeschränkt anschließen; es gibt mehrere Gegenbeispiele, etwa in Laurentius Beyerlincks *Magnum theatrum vitae humanae*, Coloniae Agrippinae 1631.

„ordo divinus“ fungiert einerseits als Apriori im gewöhnlichen Sinn einer Prämisse oder eines Axioms. Von da aus aber schreitet das Wissen kaum zu synthetischem Wissen mit eigenem Erkenntniswert weiter. Vielmehr bemüht sich die vorneuzeitliche Argumentation immer, zu ihrem axiomatischen Ausgangspunkt zurückzukehren und diesen als den eigentlichen Erkenntnisgewinn hervorzuheben. Die Phänomene der Musik werden so nur im Durchgang gestreift. Die klingende Musik ist lediglich die Beweisführung der *musica scientia*; Johannes Lippius beschließt seine Intervallehre mit dem Satz: „Veritas confirmari potest in Monochordo“.³ Das Apriori dagegen ist dasjenige quod erat demonstrandum. Diese Argumentationsstrategie ragt bis ins 17. Jahrhundert,⁴ gelegentlich sogar bis ins 18.⁵ Damit ist vorentschieden, dass sich die Wissenschaft von der Musik den weiten Bereich des musikalisch Phänomenalen als Erkenntnisquelle und -gegenstand verbaut. Die gesamte neuzeitliche Revolution des Wissens aber beruht darauf, Strategien zu entwickeln, sich die Unerschöpflichkeit des Phänomenalen zunutze zu machen. Lorenz Mizler gibt auf die Frage „Woraus bestehet die Musik?“ die Antwort: „Aus Con- und Dissonanzen.“⁶

1.2 Neues Apriori: Mathematik, Ratio und Common sense

Seit dem 17. Jahrhundert sind Argumentationen mit dem Anspruch von Wissenschaftlichkeit, die Gott als Prämisse oder Argument beinhalten, problematisch. Denn das Wissen hatte nur auf das göttliche Axiom gegründet werden können, insofern sich in allen gewussten Sachverhalten göttliche Eigenschaften aufzeigen ließen, und das war vor allem die Qualität des Vollkommenen. Je weiter sich aber das Wissen phänomenologisch ausdifferenzierte, umso schwieriger wurde dieser Nachweis. Freilich wurde er, gerade in der Musik, noch immer versucht, was eine ausufernde Allegorese zur Folge hatte: In jedem Akkord, in jedem Instrumentenklang, in jedem Detail des musikalischen Verlaufs („Figur“) hatte sich der „ordo divinus“ zu manifestieren.⁷ In der Mechanik aber, im 17. Jahrhundert die Leitwissenschaft, wird bei Descartes und Newton der Konnex von Phänomen und „ordo divinus“ aufgegeben. (Eine Gottbezogenheit der Wissenschaft im weiteren Sinne allerdings bleibt bis ins 18. Jahrhundert

³ Johannes Lippius, *Synopsis musicae novae omnio verae atque methodicae universae*, Straßburg 1612, S. G8.

⁴ Vgl. etwa Athanasius Kirchers Ausführungen zur Orgel (*Philosophischer Extract und Aus- / zug / aus deß Weltberühmten Teutschen / Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda / MUSURGIA UNIVERSALI [...]* von Andrea Hirschen [...], Schwäbisch Hall 1662, S. 253–269). Statt die Orgelmusik seiner Zeit in den Blick zu nehmen, beschränkt er sich auf eine kosmologische Erklärung der Orgel, die freilich die gesamte tatsächliche Orgelmusik einschließen soll.

⁵ Vgl. etwa im katholischen Bereich das *Theatrum affectuum humanorum* (München 1717) des Jesuiten Franz Lang, das die auf die Elfzahl begrenzten menschlichen Gefühlszustände als Ausdruck göttlichen Willens darstellt. Nicht die Affekte selbst, sondern ihre göttliche Ordnung sind Inhalt des Wissens. Selbst Johann Mattheson macht, wohl ohne weiteren Nachdenkens, in dem Brief von der musikalischen Gelehrsamkeit an Johann Christoph Krüsike (Hamburg 1732) Anleihen bei jener Wissenschaftlichkeit, indem er die kosmologisch-quadrivische Musikauffassung Platons und Aristophanes' zitiert. Dass Mizler diese Stelle kommentarlos zitiert (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 3. Teil, Leipzig 1739, S. 15), zeigt, dass sich die Ablösung von jenem alten musikwissenschaftlichen Verständnis unter der Hand von Detailproblemen vollzieht und nicht immer auch wissenschaftstheoretisch reflektiert werden kann.

⁶ Lorenz Mizler, „Beweis durch Frag und Antwort, Daß die verschiedene Verhältnisse das Wesen der Musik ausmachen“, in: ders., *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, Leipzig 1743, S. 54.

⁷ Vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1967, passim. Zum weiteren Kontext vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1999.

bestehen.) Alles Wissen, das den „ordo divinus“ argumentativ noch beinhaltet, sei es als Prämisse, sei es als Argument oder als Ergebnis, bleibt als Weltanschauung, als persönliches oder ästhetisches Credo in seinem Wahrheitsanspruch nach wie vor akzeptiert, es ist aber kein Wissen im wissenschaftlichen Sinn mehr. Die Wahrheitskriterien von kosmologisch und wissenschaftlich geprägtem Wissen beginnen sich hier unabänderlich auseinander zu entwickeln, und ich möchte im Folgenden zeigen, wie sich diese Trennung in verschiedenen Aspekten vollzieht. Ein entscheidender Aspekt ist sicherlich die Maxime der Ergebnisoffenheit und der Eroberung neuen Wissens – nicht zufällig fällt das Ende des scholastischen Universalienrealismus mit dem Aufschwung der universitären Wissenschaft im 14. Jahrhundert zusammen. Gerade dies war auf der Basis des Axioms eines „ordo divinus“ nicht möglich gewesen. Die radikale Trennung zwischen Wissenschaft und Theologie, der das Wissen unter dem göttlichen Apriori nun ausschließlich zugeordnet wird, findet aber noch nicht im 17. Jahrhundert statt, sondern erst in der Aufklärung.⁸

Eine Schlüsselstellung in dieser Entwicklung nimmt das mathematische Wissen ein. Die Mathesis ist gemeinsamer Darstellungsmodus der beiden Wissensbezirke, die nun auseinanderdriften. Damit spalten sich auch verschiedene Funktionen des Mathematischen voneinander ab. In der Musik ließ sich der „ordo divinus“ am sinnfälligsten in ‚vollkommenen‘ Zahlenverhältnissen fassen, und alles, was sich rechnerisch einfach darstellen ließ, hatte damit teil an der göttlichen Vollkommenheit. Zugleich werden in mathematischen Verhältnissen die neuen Erkenntnisse der Mechanik formuliert. Hier aber wird der mathematische Komplexitätsgrad so hoch, dass es immer weniger plausibel erscheint, unmittelbare Verbindungen zur göttlichen Ordnung herzustellen, zumal gerade die kleinen und kleinsten, für sich völlig unbedeutenden Ereignisse wie der Fall eines Gegenstands mathematisch erfasst, kosmologisch relevante Konstellationen wie die Zentralstellung der Erde im Ensemble der Himmelskörper dagegen mathematisch relativiert werden. Die komplexe Mathematizität des Wissens bewirkt letztendlich das Gegenteil von kosmologischer Relevanz: Sie lässt all die einstmals kosmologisch bedeutsamen Phänomene hinter dem Grauschleier mathematischer Beschreibbarkeit verschwinden.⁹ Was mathematisch darstellbar ist, ist entzaubert – und, wissenschaftstheoretisch nicht weniger gravierend: Mathematische Beschreibungen verzichten von vornherein darauf, Ereignisse ganzheitlich zu formulieren. Sie schneiden aus ihnen eine mathematisch formulierbare Hinsicht heraus, die sich dann wiederum instrumentell mit Ausschnitten anderer Realitäten kombinieren lässt. Bei Descartes ist deshalb die Mathematizität der Naturereignisse kein kosmologisches Argument. Die Vollkommenheit Gottes ist für ihn lediglich der Garant für die Richtigkeit der mathematisch formulierten Erkenntnisse der Wissenschaft. Sie ist aber nicht mehr ihr Ergebnis.¹⁰

⁸ Vgl. Hermann Lübke, *Religion nach der Aufklärung*, Graz 1986.

⁹ Bemerkenswert ist etwa, dass Newton und Leibniz in ihren neuen Differentialkalkülen ausdrücklich darauf verweisen, es fehle ihnen eine logische oder metaphysische Letztbegründung für die Rechengröße des „Unvergleichbaren“ (Leibniz schon im Titel: „Nova methodus pro maximis et minimis, itemque tangentibus, quae nec fractas, nec irrationales qualitates moratur, et singulare pro illis calculi genus“, in: *Acta Eruditorum*, Leipzig 1684, S. 467–473), was aber die Praktikabilität des Kalküls in keinster Weise beeinträchtigte.

¹⁰ René Descartes, *Principia Philosophiae*, Amsterdam 1644, 1. Abschnitt. In den *Meditationes de Prima Philosophia*, Paris 1641, stellt Descartes klar, dass das menschliche Bewusstsein Gott nicht erfassen kann – damit auch nicht mathematisch-rational –, sondern nur berühren.

Diese neue Funktion der Mathematizität der Phänomene der Welt hat sich im Bewusstsein des 17. Jahrhunderts so schnell und so gründlich eingegraben, dass es geradezu fahrlässig wäre, den Wissensbezirk der kosmologischen Mathesis als einen für sich völlig autarken Bereich zu behandeln. Denn die inneren Konfliktlinien der beiden Funktionsweisen der Mathematik sind ja abzusehen, und es wäre höchst verwunderlich, wenn sie nicht auch auf das mathematikgesättigte musikalische Wissen durchschlügen. Die historiographische Schwierigkeit liegt allerdings darin, dass in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts die Frage der Relevanz des Mathematischen nur bei Leibniz explizit diskutiert wird.¹¹ Bei den mathematisch nicht versierten Autoren zeigt sie sich eher implizit an der Behandlung anderer Themen. Es ist sicher nicht falsch, weil der Intention des Autors entsprechend, mit Rolf Dammann die zahlenbasierte Musikanschauung Athanasius Kirchers auf die spekulativ-kosmologische Musiklehre des Mittelalters zurückzuführen.¹² Es drängt sich aber die Frage auf, ob in der bemerkenswert lang anhaltenden Rezeption¹³ eine mit Descartes, Newton und Leibniz vertraute Leserschaft die arithmetischen Begründungen Kirchers nicht wissenstheoretisch anders aufgefasst hat als der zum Spekulieren neigende Jesuit selbst.

In der Folgezeit zeigt sich immer deutlicher, wie diskussionsbedürftig die Funktion der Mathesis für das musikalische Wissen wird. Ich möchte das am Streit zwischen Mizler und Mattheson über die musikalische Relevanz der Mathematik aufzeigen (die freilich beide vom leibnizschen Niveau der Mathematik meilenweit entfernt sind und unfolgedessen einen Trivialstand von Mathematik diskutieren). Mattheson vertritt bekanntlich im VI. Teil seiner Vorrede zum *Vollkommenen Capellmeister* (1739) die These, die Mathematik könne in der Musiktheorie keine dominierende Rolle mehr einnehmen; die Musik sei, so eine seiner Sentenzen, „über, aber nicht wider die Mathematik“¹⁴. Vielmehr gebe es vier koexistierende musikalische Hinsichten: „natürliche, moralische, rhetorische und mathematische Verhältnisse“.¹⁵ Sie tue, „so viel die äusserliche Form betrifft, fast solche Dienste [...], als etwa die Buchdruckerey in der allgemeinen Gelehrsamkeit.“ Die Mathematik sei daher „bey der Naturkunde ihrer Oberherrin [sc. der Musik] nur eine fleißige Gehülfin.“¹⁶ Matthesons polemische Stoßrichtung ist klar; er wendet sich mit dieser drastisch gestutzten Geltung des Mathematischen für das musikalische Wissen gegen die kosmologischen Reste im Denken eines Andreas Werckmeister, Johann Heinrich Buttstedt oder Wolfgang Caspar Printz, die Vertreter der älteren Theoretikergeneration, die er mit seinem neuen Ansatz zu überwinden glaubte. Dieser Angriff ist durchaus plausibel, denn er verweist nach-

¹¹ Ausführlich Ulrich Leisinger, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1994.

¹² Dammann, *Musikbegriff*, S. 406 ff.

¹³ Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8/II), Darmstadt 1994, bes. S. 314–315.

¹⁴ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 21. Die Ansicht findet sich bereits in Matthesons erster Schrift, dem *Neu=eröffneten Orchestre* (Hamburg 1713).

¹⁵ Ich zitiere nach Mizlers *Musikalischer Bibliothek* (hier: Bd. 2, 1. Teil, S. 57), da Mizler Matthesons Thesen jeweils unmittelbar aufgreift und in Dialogform diskutiert. Zu weiteren Aspekten der Auseinandersetzung vgl. Hellmut Federhofer, „Fux und Mattheson im Urteil Mizlers“, in: *Speculum musicae artis, FS Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Heinz Becker und Reinhard Gerlach, München 1970, S. 111–123. Ebenso wenig wie Dammann erkennt im Übrigen Federhofer, dass in einem Wissenschaftsstadium post Descartes/Newton die Mathematizität des Wissens keine Kosmologik mehr einschließt.

¹⁶ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 56.

drücklich auf den Widerspruch, in den das kosmologische Denken in Endzwecken mit dem neuzeitlichen Pragmatismus geraten war. Seine pauschale Abwertung der Mathesis eröffnet aber auch eine Front gegen die Naturwissenschaften, und hier allerdings wäre es unsachgemäß, kosmologisches Denken zu unterstellen. Es ist offensichtlich, dass Mattheson, der als Nichtakademiker auf wissenschaftlichem Feld als Dilettant oder allenfalls Autodidakt zu gelten hat, die Erklärungskraft und den differenzierten Geltungsanspruch der modernen Mathematik nicht überblickt hat.

Mizler nun wendet sich gegen jene radikale Beschneidung der Mathematizität des musikalischen Wissens. Für ihn ist die Mathesis „das Herz und die Seele der Musik“. Sie könne daher nicht nur äußere Form der Musik sein, sondern ihr „Wesen“: „Die Musik [ist] nichts anderes als eine klingende Mathematik“.¹⁷ Eine solche Formulierung erinnert an kosmologische Positionen und scheint Matthesons Vorbehalten Recht zu geben. Berücksichtigt man aber den zeitgenössischen Diskussionsstand von Mechanik und Mathematik, dann erscheint Mizlers Plädoyer in einem anderen, keinesfalls mehr kosmologischen Licht. Die Mechanik im Sinne der Leitwissenschaft Newtons (*Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687) und Descartes' (*Regulae ad directionem ingenii*, Erstdruck 1701) hat den Rahmen des „ordo divinus“ vollständig verlassen. Man könnte sogar im Gegenteil von einem „ordo humanus“ sprechen. Denn die Materialisierung der Welt, die die Mechanik nach sich zieht, wird, wie Hans Blumenberg gezeigt hat, bei Galilei, Descartes und Bacon explizit mit einem neuen Selbstverständnis des Menschen verbunden. Sie ermöglicht dem Menschen, sich von natürlich gesetzten Zwecken und subjektunabhängigen Teleologien zu befreien. Indem er aus der ganzheitlichen Wirklichkeit Hinsichten herausschneidet, macht er sich diese abstrakt-mathematisch formulierten Ausschnitte für die Konstruktion eigener Wirklichkeiten verfügbar.¹⁸ Dieses Ideal von Wissenschaftlichkeit des musikalischen Wissens hat Mizler vor Augen. Es lässt eine einzige adäquate Art seiner Formulierung zu: die mathematische. Sein Bemühen, die emotionale Wirkung von Musik mathematisch zu fassen, weist in diese Richtung.¹⁹ Wenn er in diesem Zusammenhang von einer „geometrischen Proportion“ zwischen musikalischem und affektivem Ereignis spricht, meint er natürlich keine arithmetische Formel, die für jeden einzelnen Affekt gefunden werden sollte. Aber er sucht analog zur cartesianischen Mechanik nach wissenschaftlichen Formulierungen der musikalischen Affektwirkung, die die undurchdringliche Ganzheitlichkeit der Wirkungszusammenhänge aufbrechen und eine begrenzte Hinsicht dazu befreien, unabhängig von jenen Zusammenhängen neue Realitäten zu konstruieren bzw. die Konstruktion von Affektrealitäten, die die Musik ja de facto leistet, wissenschaftlich zu erklären. In genau dieser Hinsicht ist die Mathematizität aller Phänomene, die musikalischen eingeschlossen, ein Axiom neuzeitlichen Wissens in Mizlers Denken. Insofern ist Rolf Dammanns Entgegensetzung von Matthesons Position und der Huldigung des „numerus“ als „instrumentum Gottes“ problematisch.²⁰ Hier wird das mittelalterliche Axiom des „ordo divinus“ mit dem neuzeitlichen der Mathematizität der Erscheinungen zu

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1999, S. 242–245.

¹⁹ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, 3. Bd., 1. Teil, S. 157 ff.

²⁰ Dammann, *Musikbegriff*, S. 479.

Unrecht identifiziert. Auch für Werckmeisters Musiktheorie, die Dammann umstandslos dem alten Axiom subsumiert,²¹ wäre erst zu prüfen, ob ihm nicht eher Descartes' Konzept der göttlichen Garantie für mathematische Wahrheiten als der mittelalterliche Ordo-Gedanke zu Grunde liegt. Der Verdacht, dass eine apriorische Wissensfundierung auf Kosten des empirischen Gehalts einer Theorie ginge – übrigens das implizite Argument in der Polemik Matthesons gegen die Mathematik –, ist nur bei der teleologischen oder zirkulären Beweisführung vom kosmologischen Typ gerechtfertigt. Für eine rational-logische Beweisführung trifft er nicht zu.²²

Bei Mattheson hingegen, und das markiert den eigentlichen Unterschied zu Mizler, wird das eine neuzeitliche Axiom der Mathematizität gegen ein anderes ausgespielt: das des „sensus communis“. Aristoteles hatte dem Vermögen der „phronesis“ das der „sophia“ zur Seite gestellt und damit fixiert, dass es neben der Ratio eine komplementäre menschliche Instanz der Glaubwürdigkeit des Wissens gibt. Im 17. Jahrhundert war diese Instanz, die seit der römischen Antike als „sensus communis“ bezeichnet wird, organisch als die Zirbeldrüse identifiziert, die die neuronale Verbindung der Sinneseindrücke zur Seele darstellt.²³ Es ist sicher richtig, dass, wie Hans-Georg Gadamer argumentiert, die beiden Vermögen in einer gewissen Konkurrenz zueinander stehen und dass von Humanisten wie Giambattista Vico, später Shaftesbury, Hutcheson und anderen, die „phronesis“ zugunsten der „sophia“ abgewertet wurde.²⁴ Auch bei Thomasius etwa nimmt der Gemeinsinn in gewisser Hinsicht eine Frontstellung gegen die Rationalität ein, etwa in seinen *Fundamenta juris naturae et gentium ex sensu communi deducta* (1705), deren Denkfigur des „decorum“ auf Matthesons frühe *Orchestre*-Schriften wesentlichen Einfluss ausübt.²⁵ Dort aber, wo Rationalitätskonzepte nicht unter dem Druck sensualistischer Skepsis stehen, etwa bei Leibniz und Wolff (und bezeichnenderweise bekennt sich Mattheson von Anfang an zu John Lockes Sensualismus, während Mizler Wolffianer ist), handelt es sich eher um ein Ergänzungsverhältnis.²⁶ Was die „phronesis“ nur sehr abstrakt leisten kann, das kompensiert die „sophia“, indem sie die mathematischen Gesetze an alltäglichen Wahrnehmungen verifiziert.²⁷ Während die „phronesis“ die Intersubjektivität des Wissens garantiert, sorgt die „sophia“ für seine humane Integrität und subjektiv-emotionale Verwendbar-

²¹ Ebd., S. 30 ff. u. ö.

²² Darauf hat Jürgen Mittelstraß hingewiesen: „Historische Analyse und konstruktive Begründung“, in: *Konstruktionen versus Positionen. Beiträge zur Diskussion um die Konstruktive Wissenschaftstheorie*, hrsg. von Kuno Lorenz, Berlin 1979, Bd. 2, S. 256–277, hier S. 270 f.

²³ René Descartes, *Discours de la Méthode*, Leiden 1637, V. Teil, 9. Abschnitt.

²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 6., durchgesehene Aufl. 1990, S. 24–35.

²⁵ Greifbar wird das prima vista am Begriff des „Galanten“, den Thomasius selbst als Übersetzung des Naturrechtsbegriffs „decorum“ vorschlägt (im *Vorschlag, wie er einen jungen Menschen, der sich ernstlich fürgesetzt, Gott und der Welt dermahleins in vita civili rechtschaffen zu dienen, und als ein honnet und galant homme zu leben [...]*, Leipzig 1689, in: *Christian Thomasius' Allerhand bißher publicirte Kleine Teutsche Schrifften*, Halle 1701, S. 257–260). Es lässt sich zeigen, dass die thomasischen Begründungsstrategien des „decorum“ Matthesons Theoriedesign insbesondere im *Neu=eröffneten Orchestre* (Hamburg 1713) prägen.

²⁶ Davon geht auch Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1994, S. 126 f., aus.

²⁷ Im *Discours de la Méthode* etwa liefert Descartes nach der Beschreibung der Funktionsweise des menschlichen Herzens in Form von „démonstrations mathématiques“, d. h. streng rationaler Deskription, eine zweite Begründung für diejenigen unter seinen Lesern, die „ne sont pas accoutumés à distinguer les vraies raisons des vraisemblables“, welche durch einfache Sinneswahrnehmungen am eigenen Körper nachvollzogen werden können (V. Teil, 7. Abschnitt).

keit. Berücksichtigt man diesen Rahmen der zeitgenössischen Wissenschaftstheorie, dann ist zum einen Mizler im vollsten Recht, wenn er das mathematische Apriori gegen die falsche Entgegensetzung mit emotionalen Vermögen verteidigt; er ist zum anderen in keinster Weise altmodisch, denn die Mathematizität ist ja keine defiziente Erkenntnisquelle, wie Mattheson gespottet hatte,²⁸ sie ist nur in der Lage, dieselben Wissensinhalte auf allgemeingültigere Art zu formulieren als der „sensus communis“. Wir werden im Folgenden dem „sensus communis“ als Argument bei Mizler immer wieder begegnen. (Dass der „sensus communis“ grundsätzlich andere, rein rational unzugängliche Wissensbezirke erschließt, ist ein (Geistes-)Wissenschaftskonzept des 19. Jahrhunderts. In diesem Konzept dann ist Intersubjektivität eine problematische Anforderung an das wissenschaftliche Wissen geworden – nicht umsonst ist der Begriff Intersubjektivität bei Volkelt, Carnap und Husserl als Charakterisierung der experimentellen Wissenschaft entstanden, also im Prozess der Abgrenzung der Selbstverständnisse von Geistes- und Naturwissenschaft. In der gegenwärtigen Wissenschaftstheorie ist die Kategorie der Intersubjektivität auch für die vermeintlich exakten Wissenschaften fragwürdig geworden.²⁹)

An einer weiteren Stelle kritisiert Mizler einen allzu naiven Gebrauch des „sensus communis“-Apriori bei Mattheson. Mizler greift eine Argumentation Matthesons in der Vorrede des *Vollkommenen Capellmeisters* auf.³⁰ Mattheson hatte dort die Regel entwickelt, dass „von Natur aus“ sechs der möglichen zwölf Dreiklänge auf den Stufen der chromatischen Tonleiter einen Durdreiklang, die sechs anderen einen Molldreiklang ergeben.³¹ Eine Variante der Regel lautet: Ein mit # vorgezeichneter Grundton ergibt „von Natur und nothwendig“ einen Molldreiklang, ein mit b vorgezeichneter einen Durdreiklang. Mizlers Gegenargumentation beruht darauf, Matthesons Begriff von Natur zu analysieren und als unhaltbar darzulegen. So wie nämlich Mattheson Natur versteht, ist sie nichts anderes als der Augenschein beim Blick auf die Klaviatur – ein sehr flüchtiges empirisches Datum. Die Ableitung, die Mattheson hieraus gewinnt, bezeichnet Mizler als einen Schluss „vom besonderen [...] auf das allgemeine“³². Mizler erkennt, dass Mattheson die Beobachtung von vermeintlich empirischer Evidenz, indem er sie als unhintergebar und begründungslos darstellt, unter der Hand zu einem Axiom erhoben hat. Matthesons Naturbegriff ist also naiv – wie jede Naturbeobachtung, die glaubt, sie käme ohne eine Reflexion der sie leitenden rationalen Kategorien aus. Genau dies war ja der Grund gewesen, warum Descartes und Newton so vehement auf die Unabdingbarkeit des Rationalen insistiert hatten. Mizler legt dagegen sein „natürliches“, aber zugleich rationales Verständnis der Tonordnung dar. Alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter sind gleichberechtigt „natürliche“ Töne; es gibt, anders gesagt, keinen Grund, die weißen Tasten der Klaviatur als die naturbelassenen Töne von den schwarzen als Modifikationen zu unterscheiden oder, noch einmal anders formuliert, eine Natürlichkeitsskala zu entwerfen, auf der die vorzeichenlose C-Dur-Tonleiter den

²⁸ Es sei ausgemacht, „daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpffet; und nicht aus den Pfützen der Arithmetik.“ (*Der vollkommene Capellmeister*, S. 20.)

²⁹ Vgl. Evandro Agazzi, *Das Gute, das Böse und die Wissenschaft*, Berlin 1995, S. 34 ff.

³⁰ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 40–52.

³¹ Ebd., S. 41.

³² Ebd., S. 43.

anderen vorgezogen wird. Da alle zwölf Töne gleich natürlich sind, können auch auf allen Tönen gleichermaßen natürliche Dur- und Molldreiklänge gebildet werden. Dass *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* und *h* vorzeichenlose Töne sind und auf der Klaviatur vorne angeordnet, *cis*, *dis*, *fis*, *gis* und *ais* (bzw. die enharmonischen Pendants) Vorzeichen tragende und auf der Klaviatur hinten, ist eine willkürliche Setzung der Tonordnung, kein natürliches Datum. Willkür meint wissenschaftlich präzise: Die Vorzeichen sind im semiologischen Sinn ‚Zeichen‘. Sie designieren einen Zustand, der unabhängig vom Zeichen existent sein muss, ergo natürlich.³³ Deshalb, so Mizler, sind alle zwölf Töne gleich natürlich, und alle Vorzeichen sind nur Signifizierungswillkür. Die für heutiges musikwissenschaftliches Empfinden ohne jeden Zweifel stichhaltige Argumentation Mizlers zeigt, wie problematisch Matthesons nicht-mathematisches Verständnis vom Wissen der Musik ist, wenn es sich ohne die Methodenklärung, die die Geisteswissenschaft im 19. Jahrhundert (v. a. Dilthey) geleistet hat, vom rationalen Boden des neuzeitlichen Wissenschaftsverständnisses erheben will. Dabei ist Mizlers Argumentation keineswegs rationalistisch. Mizler setzt an die Stelle von Matthesons fälschlicher Verallgemeinerung einer flüchtigen Beobachtung ein anderes Apriori (alle zwölf Töne sind gleich), eines, das aber seinerseits empirisch nachvollzogen werden kann. Jürgen Mittelstraß hat ein solches Argument treffend Unterscheidungsapriori genannt.³⁴

1.3 Wissenschaftliche Erkenntnis als Sekundärapriori

Die Auseinandersetzung mit vorgängigen wissenschaftlichen Meinungen ist in der neuzeitlichen Wissenschaft nichts Neues. Sie bekommt aber eine neue Qualität und eröffnet damit auch die Chance nach einer neuen Qualität des wissenschaftlichen Fortschritts. Man kann das verdeutlichen, wenn man das scholastische Philosophieren oder die Platonischen Dialoge zum Vergleich heranzieht. Diese Methoden leben geradezu davon, sich mit vorgängigen Meinungen zu befassen und ihr Für und Wider auseinander zu setzen. Innerhalb der Wissenschaft des reinen Denkens, der Philosophie bzw. im Mittelalter der Theologie, fungieren solche Ausgangspunkte des Denkens, sofern sie für zutreffend erkannt wurden, durchaus als Sekundärapriori. Sie können als Wissensgrundlage vorausgesetzt werden, ohne immer wieder aufs neue durch Für und Wider bestätigt werden zu müssen. Zur neuzeitlichen Art und Weise, auf akzeptiertem wissenschaftlichen Wissen aufzubauen, besteht aber ein grundlegender Unterschied, der, so glaube ich, auch Mizlers Wissen von Musik scharf vom kosmologischen Musikwissen unterscheidet. Das „ordo-divinus“-Axiom des scholastischen Diskurses ist ein Ausgangspunkt, der mit einer konkret benennbaren Vorstellung von der Strukturiertheit der Welt im Ganzen gefüllt ist. Auf abstrakterer Ebene korrespondiert diesem Sachverhalt der Universalienrealismus. Das hat zur Folge, dass der Diskurs kaum mehr leisten kann, als das Axiom in seinen metaphysischen Konsequenzen zu analysieren. Empirische Daten können in den Diskurs eingebaut werden, aber nur, insofern sie inhaltlich mit dem kosmologischen Axiom koinzidieren. Die mathematischen Reformu-

³³ Ebd., S. 48.

³⁴ Mittelstraß, „Historische Analyse“, S. 270 f.

lierungen von Naturgesetzen in der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts, etwa das Gravitationsgesetz, sind dagegen völlig anders geartet. Sie sind von einer abstrakten, inhaltlich unspezifizierten Allgemeinheit. Sie können damit auf die unterschiedlichsten empirischen Daten angewendet werden, auf die Berechnung der Kurve eines Steinwurfs genauso wie diejenige der Planetenbahnen. Sie werden somit nicht nur in ihren abstrakt-mathematischen Implikationen analysiert, sondern sie fungieren gleichsam als logische Operatoren, mit denen die Phänomene unerschöpflich neu miteinander kombiniert werden können. Auf einer solchen Grundlage ist die neuzeitliche Wissenschaft inhaltlich offen,³⁵ während die alte in ihren Grundinhalten stets präterminiert war. Dadurch erst ist es möglich, wissenschaftliche Ergebnisse als Sekundäraperiori für neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu verwenden.

Wir hatten oben gesehen, in welcher Weise für Mizler die Mathematizität der Musik ein Apriori darstellt, das nicht mehr automatisch einen kosmologischen Charakter der Musik einschließt. In diesem Sinne nun können konkrete mathematische Erkenntnisse ein Sekundäraperiori sein, auf das sich die Eroberung neuen musikalischen Wissens stützt. Auch das Verständnis der Natur, die musikalisch nachgeahmt werden soll – auf das Prinzip der Mimesis wird zurückzukommen sein –, ist bei Mizler nicht einfach eine aristotelische Stereotype, sondern basiert auf neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen insbesondere der menschlichen Natur, die als Sekundäraperiori fungieren, von dem dann die Erschließung neuen musikalischen Wissens ausgehen kann. Ein Beispiel hierfür bietet sich in der Abhandlung über den in Braunschweig erschienenen *Musikalischen Patrioten*. Mizler bezeichnet das Verhältnis zwischen musikalischer Ursache und Affektwirkung im Hörer als streng „geometrisch“.³⁶ Damit kommt das mathematizistische Apriori zur Anwendung. Es bedeutet hier, um dies noch einmal zu betonen, keinesfalls eine Reminiszenz an den kosmologischen „ordo divinus“. Es besagt lediglich, dass das Verhältnis von Ursache und Wirkung ein mechanisches Verhältnis im weitesten Sinne ist und damit prinzipiell wissenschaftlich exakt erfassbar. (Dass der Komponist selbst jenes mathematische Verhältnis theoretisch durchdrungen haben muss, erscheint wohl auch Mizler als ein allzu hoher Anspruch, den er in gewisser Weise durch die Aussage zurücknimmt, man könne es nicht in Regeln fassen. Hier kommt das Komplementäraperiori des „sensus communis“ ins Spiel. Im musikalischen Gemein Sinn, der sich durch das Studium der „grosen Meister“ schult, sind die mathematischen Verhältnisse implizit enthalten, so dass man dem geübten Gemein Sinn vertrauen kann, ohne den rationalen Boden der Affektwirkung zu verlassen.³⁷)

³⁵ Des ist letztendlich der Grund für Luhmanns evolutionäres Wissenschaftsverständnis (Luhmann, *Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 217).

³⁶ „Wenn nun [...] der Componist einen Affect vollkommen ausdrücket und erregt, so muß seine Composition sich nothwendig zu der daher entstehenden Leidenschaft ebenso verhalten, wie sich der Text zu der darinn liegenden Leidenschaft verhält, das ist in einer geometrischen Proportion stehen. Diese geometrische Proportion zu treffen, welches grosse Geheimnis nur ein groser Verstand, der die Wahrheiten erstlich theoretisch wohl begriffen, hernach aber sich lange Zeit unter Anführung groser Meister geübet hat, einsehen und ausüben kan. Eine iede Leidenschaft hat verschiedene Stufen, welche vor allem ein Componist zuvor wohl betrachten und darnach seine Composition einrichten muß. Hiervon kan man wohl allgemeine aber keine Regeln ins besondere geben“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 3, 1. Teil, S. 158).

³⁷ Aus diesem Grund ist die Ansicht Birkes irrig, die Abwesenheit von Regeln laufe der rationalen Durchdringung des Affektprinzips zuwider (Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*: Gottsched, Scheibe, Mizler, Berlin 1966, S. 80–81).

Neben dem mathematizistischen Apriori aber baut Mizler hier auf ein Sekundärapriori auf. Sein Ausgangspunkt ist die anthropologische Forschungsmeinung, dass die Affekte sich somatisch in der Bewegung der Körpersäfte niederschlagen.³⁸ Eine exakte Beschreibung der musikalischen Affektwirkung wird auf dieser Theoriegrundlage möglich: Die musikalische Ursache, so Mizler, affiziert die Sinne, welche wiederum ihren Reiz durch die Nervenfasern dem Gehirn mitteilen. Dort ‚prallt‘ der Reiz ‚zurück‘ (mechanistisches Sekundärapriori!) und verursacht die Empfindung.³⁹

2. Wissen als Konstruktion

Der Wandel vom kosmologischen Apriori zur Komplementarität vom mathematizistischem und dem Apriori des „sensus communis“ in der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts zeichnet eine völlig neue Struktur des Wissens vor. Wissen ist nun nicht mehr die rationale Verfügbarkeit des kosmischen Konstruktionsplans, der dem normalen Bewusstsein rätselhaft verborgen blieb.⁴⁰ Die Plausibilität des wissenschaftlichen Wissens hängt ja nicht mehr davon ab, in welchem Maß sie mit dem inhaltlich präterminierten „ordo divinus“ übereinstimmt, sondern einzig und allein an ihrer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit. Es kommt also darauf an, die Phänomene so zu ordnen, dass die unterschiedlichsten Wahrnehmungen ohne logischen Widerspruch unter die Ordnung subsumiert werden können. Wahrnehmungen sind aber gerade im Bereich des ästhetischen Wissens zahlreichen Vorentscheidungen unterworfen.⁴¹ Je nach musikalischem Zeitgeschmack, musikalischer Gattung, Zugehörigkeit zu sozialer Schicht usw. stehen andere Wahrnehmungen im Vordergrund, die gemäß den neuen Aprioris geordnet werden wollen. (Das erzwingt unausweichlich eine Ausdifferenzierung der Einzelwissenschaften, auch der musikalischen.) Hinzu treten bei wissenschaftlichem Fortschritt immer neue Sekundäraprioris. Es liegt also nahe, das wissenschaftliche Wissen als eine immer neue Konstruktion von Wahrnehmungen und Sekundäraprioris zu begreifen, zumal, wie ausgeführt, die neuzeitliche Wissenschaft gerade Ausschnitte der Wirklichkeit fokussiert, die für Konstruktionen zur Verfügung stehen. Ich möchte im Folgenden den wissenschaftstheoretischen Konstruktivismus, der in seinen Grundzügen in der gegenwärtigen Wissenschaftstheorie weitgehend unstrittig

³⁸ „Die Erfahrung läßt uns nicht zweifeln, daß eine Leidenschaft überhaupt die Theile des menschlichen Körpers, sonderlich die flüssigen, in eine solche Bewegung setzet, die zuvor nicht da gewesen ist.“ (*Musikalische Bibliothek*, 3. Bd., 1. Teil, S. 156.) – Auch dieses wissenschaftliche Wissen wird als „Erfahrung“ im Modus des „sensus communis“ wiedergegeben. Verpflichtet ist es Descartes, der sich in *Les passions de l'âme* (Amsterdam/Paris 1649) ausführlich dem Zusammenhang zwischen Passionen und körperlichen Vorgängen widmet.

³⁹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 3, 1. Teil, S. 156 f.

⁴⁰ Mizler formuliert an manchen Stellen der *Musikalischen Bibliothek* allerdings in dieser Weise, beispielsweise wenn er Gelehrte als Menschen definiert, „die mit Wahrheiten umgehen, welche dem gemeinen Nachdenken verborgen sind“ (1. Bd., 3. Teil, S. 13). Damit ist aber keine prinzipielle Unzugänglichkeit des Wissens, sondern nur seine rationale Komplexität gemeint, die die Qualität gewöhnlichen Wissens (z. B. eines mit Fachwissen ausgestatteten Handwerkers) übersteigt.

⁴¹ Und nicht nur im Ästhetischen: Bei Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. 1976, finden sich eindruckliche Beispiele aus den Naturwissenschaften, in denen eine neue Wahrnehmung der Phänomene („Paradigmenwechsel“) neue wissenschaftliche Beschreibungen hervorbringt.

ist⁴² und hier nur knapp umrissen werden konnte, voraussetzen und zeigen, dass das Wissen der Musik bei Mizler plausibel als Konstruktion begriffen werden kann, und zwar insofern, als es dezidiert als anthropologisches Wissen, nicht mehr als Wissen einer apersonalen Kosmologie begriffen wird.

2.1 *Conditio humana sine qua non*

Die Problemstellungen, vor denen die Wissenschaft der Musik im frühen 18. Jahrhundert steht, sind recht einfach zu benennen. Sie sind von der Musikauffassung der vergangenen hundert Jahre aufgegeben; vor Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (1615–1619) reicht Matthesons und Mizlers Beschäftigung kaum zurück, die Antike ausgenommen. Es handelt sich im Wesentlichen um drei Kategorien, die zur Diskussion stehen. Die erste ist das aristotelische Prinzip der Kunst als Mimesis, das in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts eine regelrechte Renaissance erfährt. Die zweite ist das Prinzip der Natürlichkeit. Wenn Kunst die Natur nachahmt, dann eignet ihr im Idealfall selbst die Natürlichkeit der Natur. Mit dem Prinzip der Natürlichkeit hängt das der Vollkommenheit aufs Engste zusammen. Die gottgeschaffene Natur ist nicht anders als vollkommen denkbar – womit freilich nicht mehr eine metaphysische und moralische Vollkommenheit gemeint ist, die in Leibniz' Theodizee⁴³ endgültig verabschiedet wird. Ihre Vollkommenheit, das ist ein Leitgedanke Christian Wolffs, manifestiert sich darin, dass das komplexe Zusammenspiel mannigfaltiger Teile funktioniert und so Natur erst konstituiert. Die dritte ist das Affektprinzip, das seit Descartes' *Passions de l'âme* (1649) die Theoriebildung in den Künsten beherrscht.

Die drei Kategorien sind vielfach ineinander verwoben. Nachahmung ohne die Annahme der Vollkommenheit, d. h. Nachahmungswürdigkeit des Nachgeahmten wäre sinnlos. Das wiederum gibt dem Nachahmungsprinzip eine gewaltige Aufgabe, deren Komplexität reduziert werden muss, um praktikabel zu sein. Dies geschieht dadurch, dass man sich auf die Nachahmung der Affekte konzentriert, deren Zahl und Qualität exakt erfassbar sind.⁴⁴ Zugleich aber sind die Kombinationsmöglichkeiten der Affekte unerschöpflich; Natur wird also in immer neuen Konstellationen konstruiert, ohne dass ihr rationaler und vollkommener Charakter darunter litte.⁴⁵ Die Kategorien laufen damit im Anthropologischen zusammen: Es ist die menschliche Natur, deren Vollkommenheit nachgeahmt werden soll. Das Wissen der Musik, das in den drei Kategorien

⁴² Vgl. etwa die Beiträge des von Kuno Lorentz herausgegebenen Sammelbandes (*Konstruktionen versus Positionen*); Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, passim; Heinz von Foerster, „Entdecken oder Erfinden: Wie läßt sich Verstehen verstehen?“ in: *Einführung in den Konstruktivismus*, hrsg. von Heinz Gumin und Armin Mohler, München 1985, S. 27–68.

⁴³ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Theodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam 1710.

⁴⁴ „Denn die Regungen der Leidenschafften gründen sich auf [Zahlen-] Verhältnisse, und wer diese rühren will, muß solches durch gleiche Verhältnisse suchen zu bewerkstelligen.“ (Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 2. Teil, S. 183.)

⁴⁵ In diesem Sinn gilt bei Bacon (*Novum Organum scientiarum*, Lugdunum Batavorum 1620) und Descartes (*Discours de la Méthode*, hier VI. Teil, 2. Abschnitt) der Mensch als Beherrscher der Natur.

fassbar wird, ist daher immer anthropologisches Wissen.⁴⁶ Das unterscheidet das Wissen der Musik grundsätzlich von älteren Mimesis-Konzepten, in denen es um die Nachahmung eines als Natur verstandenen „ordo divinus“ ging.⁴⁷ Es ist nun sowohl Wissen vom Menschen als auch vom Menschen gewusstes Wissen. Ersterer Aspekt bedingt eine grundsätzlich empirische Methodik. Denn der Mensch kennt und erforscht sich selbst nicht durch abstrakte Überlegungen, sondern durch seine Erfahrungen. Musikalisches Wissen wird dadurch erworben, dass man seine eigenen Erfahrungen analysiert – ein paradigmatischer Unterschied etwa zu Kircher, bei dem die konkrete menschliche Erfahrung beim Hören von Musik keine Rolle spielt. Der zweite Aspekt macht das Wissen von Musik unhintergebar zu einem subjektiven Wissen, dessen Intersubjektivität nun zu einem Problem wird, das thematisiert werden muss, um die Wissenschaftlichkeit des Wissens zu gewährleisten und es nicht dem kulturellen Smalltalk, „wie manchmahl bey einem Pfeiffgen Toback im Garten zu geschehen pflaget“, auszuliefern.⁴⁸

2.1.1 Naturnachahmung als Anthropologie

Die Forderung nach Naturnachahmung durch die Musik stellt das Wissensdesign bei Mizler vor erhebliche Schwierigkeiten. Natur kann in den verschiedensten Beschreibungen verfügbar sein. Die unmittelbaren Sinneseindrücke der belebten und unbelebten Natur (Vogelgezwitscher, Gewitter, Wassergeräusche) sind dabei noch die unproblematischsten und unwichtigsten, denn um eine musikalische Deskription von Naturlauten, das ist allen Mimesis-Theoretikern klar, kann es nicht primär gehen. Gemäß dem neuzeitlichen Apriori der Mathematizität der Natur kann etwa eine abstrakt-zahlenhafte Naturbeschreibung vorliegen. Mizler stellt mit Wolfgang Caspar Printz' *Musicalischer Wissenschaft und Kunstübungen von iedweden Concordantien* (1689) eine solche vor.⁴⁹ Deren Argumentationen muten im Detail zwar kompliziert und verwinkelt an. Da sie aber mathematisch exakt sind, d. h. auf arithmetische Axiome und Identitäten hinauslaufen, sind auch die Regeln für den Komponisten, die sich daraus ergeben, sehr grundsätzlich, um nicht zu sagen tautologisch. Mizler bestreitet die Gültigkeit dieser Regeln nicht prinzipiell, aber er bemängelt ihre zu große Allgemein-

⁴⁶ Vgl. allgemein Laurenz Lütteken, „Musik in der Aufklärung – musikalische Aufklärung?“, in: *Mth* 14 (1999), S. 213–229, hier S. 222. Schon Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen ³1973, bezeichnet „alles Wissen, gleichviel auf welchen Inhalt es sich bezieht“, als „natürlich“, wenn es lediglich der menschlichen Vernunft entspringt [...]. Die ‚Natur‘ bedeutet daher nicht sowohl einen bestimmten Kreis von Gegenständen, als sie vielmehr einen bestimmten Horizont des Wissens, des Erfassens von Wirklichkeit bedeutet.“ (S. 51–52).

⁴⁷ Christian Wolff scheut sich nicht, aus den ethischen Regeln, die er durch ihre „Natürlichkeit“ begründet, eine harte Konsequenz zu ziehen: „Wiederum weil diese Regul wegen der Verbindlichkeit ein Gesetz wird, die Verbindlichkeit aber von der Natur kommet; so ist das Gesetz der Natur durch die Natur fest gestellt worden, und würde statt finden, wenn auch gleich der Mensch keinen Oberen hätte, der ihn dazu verbinden könnte: ja es würde statt finden, wenn auch gleich kein GOtt wäre.“ (*Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit*, Frankfurt/Leipzig 1720, zit. nach ⁴1733, § 20.) – Deutlicher kann man nicht sagen, dass die Kategorien von Natur und Vollkommenheit, wie sie Mizler verwendet, nichts mehr mit dem „ordo divinus“ zu tun haben.

⁴⁸ So grenzt bissig Lorenz Mizler in der *Musikalischen Bibliothek* (Bd. 1, 3. Teil, S. 16) das wissenschaftliche Wissen der Musik ab.

⁴⁹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1. Teil, S. 12 ff.

heit, die sich darin äußert, dass die gegenwärtige Musik zu viele Ausnahmen davon mache.⁵⁰ Es besteht also eine Diskrepanz zwischen dem mathematizistischen Wissen der Musik und ihrer kompositorischen Performanz, die Mizler kaum hinnehmen kann (wie es erst die Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts explizit tut), weil er daran festhält, dass die Wissenschaft der Musik Regeln der Naturnachahmung zu erarbeiten habe, um die Musik von dem „vielen Unflat“ zu säubern und das musikalische Vergnügen zu steigern⁵¹ – womit übrigens das Wissen immer noch Wissen bleibt und sich nicht zur Ästhetik ausweitet.⁵² Aus der Tatsache der offensichtlich souveränen Regelübertretungen in der zeitgenössischen Musik zieht Mizler den Umkehrschluss: „Die Musici werden gebohren und nicht gemachet.“⁵³

Das mathematizistische Verständnis der Natur, auch der menschlichen, stellt die Musiktheorie also offenkundig vor ein Dilemma. Der Anspruch, die musikalischen Gesetzmäßigkeiten mathematisch genau zu beschreiben und sie gleichzeitig der Musikpraxis dienstbar zu machen, scheint nicht einlösbar zu sein. Vor demselben Dilemma steht, darin strukturverwandt mit den wissenstheoretischen Problemen aller Disziplinen, auch die Moralphilosophie des 17. Jahrhunderts, die erkennt, dass sich aus Ontologie und Epistemologie nicht ohne Weiteres moralphilosophische Maximen ergeben. Lösen lässt es sich auch hier nicht, aber man kann pragmatisch damit umgehen, und zwar dadurch, dass man sich mit dem „sensus communis“ als moralischer Instanz begnügt. Auch für den ästhetischen Bereich wird eine instinktiv arbeitende Instanz benötigt, die Natürlichkeit in einem unmittelbar kommunizierbaren Medium hervorbringt. Dieses Medium findet Mizler im Text. Das Textmedium bewegt sich auf der Ebene des „sensus communis“ und ist eine Erscheinungsform der anthropologischen Natur, die relativ einfache, aber zugleich nicht-tautologische Nachahmungsregeln zulässt. Der Text, das ist der Kern von Mizlers Argumentation im Anschluss an Printz,⁵⁴ ist gleichsam ein authentisches Protokoll der menschlichen Natur und daher ausreichend, um die musikalische Naturnachahmung in richtige Bahnen zu lenken. Somit kann auf Regeln zur Naturnachahmung im exakten Beschreibungsmedium der Mathematik verzichtet werden.⁵⁵

⁵⁰ Mizler fasst sie folgendermaßen zusammen: „I Proportio æqualitatis ist am leichtesten erkenntlich. II Je mehr proportio inæqualitatis der proportioni æqualitatis sich nähert, ie leichter ist sie zu erkennen, und ie weiter sie von der selben abweicht, ie schwerer ist selbige zu erkennen.“ (Ebd., S. 17.)

⁵¹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 3. Teil, S. 8.

⁵² Diesem Irrtum liegt Birke, *Christian Wolffs Metaphysik*, S. 82, auf.

⁵³ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1. Teil, S. 18.

⁵⁴ „Denn durch Erlernung der Regeln wird keiner zum Componisten werden, will geschweigen, daß es unmöglich ist, alle Regeln geben zu können, so wenig als man allgemeine und zureichende Regeln geben kan, eine Kranckheit bey einem ieden Körper zu curiren. Ein kluger Medicus siehet allzeit auf die Beschaffenheit des Körpers, und Grund-Ursachen der Kranckheit, und ein verständiger Componist siehet, insonderheit bei einer Vocal-Composition, allzeit auf die Beschaffenheit des Texts und den Endzweck der Musik, und daher kommt es öftters, daß beyde mit gutem Recht etwas thun, so wieder die ordentlichen Regeln zu seyn scheint. Dieses ist auch die Ursach warum immer einer glücklicher in theatralischen Sachen als der andere, weil immer einer besser als der andere der Natur nachzuahmen weiß.“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1. Teil, S. 18.) Vgl. weiterhin die Argumentationen in *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 3 und 2. Teil, S. 178. Die Beispiele ließen sich vermehren.

⁵⁵ In Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt/M. 1995) spielt Mimesis an einer entscheidenden Theoriestelle eine tragende Rolle. In einem weit gespannten Argumentationsgang versucht Luhmann zu zeigen, wie Kunstbeschreibungen – in unserem Zusammenhang: ihr Wissen – mittels kunstfremder Kategorien aus Philosophie, Religion und Kosmologie allmählich durch Selbstbeschreibungen der Kunst abgelöst werden (ebd., S. 401–433). Diese Entwicklung beginnt nach Luhmann bereits in den Malereitraktaten des 16. Jahrhunderts und ist mit

An dieser Stelle zeichnet sich die folgenschwere Trennung von musikalischer Wissenschaft und Praxis ab. Wenn das Anthropologische und seine Protokolle selbst schon Natürlichkeit garantieren, wenn in einem weiteren Sinn jedes gelingende menschliche Verhalten Naturnachahmung ist, dann kann man den performativen Bereich weitgehend einer musikalischen Praxis überantworten. Naturnachahmung muss nicht für jeden einzelnen Akkord geregelt und reflektiert werden; sie ist überall dort, wo Musik im naiven Sinn ‚schön‘ ist oder ‚Vergnügen‘ bereitet, eine Selbstverständlichkeit – und zwar eine konstruierte Selbstverständlichkeit, denn menschliche Natur ist kein Fixum, sondern wird immer neu durch menschliches Handeln konstruiert. Insofern ist jedes Wissen, das den Faktor der anthropologischen Naturnachahmung enthält, konstruktiv.⁵⁶ In der Praxis kann die Produktion von Natürlichkeit – kein Widerspruch: die Kombinationsmöglichkeiten der menschlichen Regungen sind unerschöpflich – pragmatischen Regulativen wie dem „Geschick“ und dem „Geschmack“ eines Komponisten bei der Vertonung eines Texts oder der Darstellung eines emotionalen Zustands überlassen werden. Es ist zu betonen, dass die Praxis nicht einfach das angewendete wissenschaftliche Wissen ist (wenngleich das natürlich nicht ausgeschlossen bleibt), sondern eigenes Wissen ausdifferenziert.⁵⁷ Die Wissenschaft der Musik ist also gezwungen, ihr Wissen in verschiedene Geltungsbereiche und Funktionen aufzuspalten, und zur Seriosität des Wissens der Musik gehört es fortan – oder sollte es zumindest gehören: Unschärfen produzieren bis heute mehr oder weniger fruchtbare Fachdebatten –, jene Geltungsbereiche und Funktionen offen zu legen. Mizler wird, wie wir noch sehen werden, durch die von ihm behandelten Themen eine entsprechende Selbstreflexion seines Wissens aufgenötigt. Zwei eigenständige Bereiche des Fachwissens eröffnen sich nun: zum einen das wissenschaftliche Wissen im engeren Sinn, zum anderen ein Wissen mit der primären Funktion der Praxisrelevanz.

der Frühromantik abgeschlossen. Im 17. und 18. Jahrhundert zeigt sie sich am Bedeutungswandel bzw. -verlust des Imitationsprinzips. Der Bedeutungswandel ist zum Beispiel am Analogie- und Repräsentationsgedanken Kants zu sehen (S. 425): Die Kunst repräsentiert das Wesen der Dinge, nicht mehr die Dinge selbst. Dem wäre Baumgartens „analogon rationis“ hinzuzufügen, das dem dingbezogen-rationalen Vermögen ein paralleles ästhetisches Vermögen hinzugesellt. Luhmann geht aber darüber hinaus auch von einem Bedeutungsverlust der „imitatio“ aus, eine These, die m. E. an wesentlichen kunst-, insbesondere musikgeschichtlichen Sachverhalten vorbeigeht. Die Selbstreflexion der Kunst nehme zu, indem Individualität, Unvorhergesehenes („conzettismo“, S. 420) und Neues die Naturnachahmung in den Hintergrund dränge. Diese Argumentation lässt den entscheidenden Aspekt der neuzeitlichen Mimesis außer Acht: ihren anthropologischen Charakter. Gerade in der Musik muss an die Stelle des Kosmischen, dessen Naturstatus in der Neuzeit nicht mehr akzeptiert wird, eine andere Natur treten, die rational erfassbar und zugleich unerschöpflich ist. Der Wegfall der kosmischen Ordnung tangiert daher, entgegen Luhmann (S. 422), die Mimesis nicht. Es wechselt nur der natürliche Bezugspunkt. In der gesamten Musikliteratur des 18. Jahrhunderts dürfte es die von Luhmann postulierten Selbstbeschreibungen schwerlich geben; was Luhmann sucht, ist erst in E.T.A. Hoffmanns Text über die 5. *Symphonie* Beethovens erreicht. Selbstreflexivität des musikalischen Erlebens – aber nicht des Wissens von Musik – ist allerdings an einer Stelle manifest, an der Luhmann sie nicht vermuten würde: im Pietismus, also einem im höchsten Maß von religiösem Vollzug und religiösen Rahmenkategorien abhängigen Kontext (vgl. Rainer Bayreuther, *Das pietistische Lied und sein Einfluß auf die Musik des 18. Jahrhunderts*. Habil.schr. Univ. Halle-Wittenberg 2002, unpubl.). All dies stärkt die Vermutung, dass man Selbstbeschreibungen nicht im Bereich des Wissens der Musik suchen sollte – man wird keine finden. Auch dort, wo in dem im vorliegenden Beitrag untersuchten Zeitraum, dem frühen 18. Jahrhundert, sich Praxisbezirke mit rein musikalischen Beschreibungen des musikalischen Wissens eröffnen, bleibt dies immer an einen, wenn man mit Luhmann so will, kunstfremden Rahmen gebunden.

⁵⁶ Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 288.

⁵⁷ Das geschieht dann im Verlauf des 18. Jahrhundert, und zwar immer dort, wo die Musiktheorie ausdrücklich als Praxislehre auftritt und darauf verzichtet, ihren Unterrichtsstoff auf „Anfangsgründe“ (Mizler in seiner Generalbasslehre) zu stellen (etwa bei Fux und später Riepel).

Der Geltungsbereich des wissenschaftlichen Wissens besteht nun darin, musikalische Gesetzmäßigkeiten möglichst allgemein und abstrakt zu formulieren. Das Wissen legt mittels der Gesetzmäßigkeiten einen Rahmen fest: Was sich innerhalb des Rahmens bewegt, funktioniert nach den allgemeinen Gesetzen und ist damit naturnachahmend. (Wie sich Musik innerhalb des Rahmens bewegt, ist allerdings Sache des Praxiswissens.) Das wissenschaftliche Wissen muss Problemfälle und Unstimmigkeiten der musikalischen Praxis klären, die das Praxiswissen nicht bewältigt und die möglicherweise daher rühren, dass der Rahmen tangiert wurde. Diese Konstruktion des axiomatischen Rahmens mit phänomenalem Inhalt entspricht dem Aufbau der Mechanik Galileis; auch in jener wird a priori ein abstrakt-mathematischer Geltungsrahmen formuliert, auf den a posteriori die Erscheinungen instrumentell bezogen werden.⁵⁸ (Es ist offensichtlich, dass Matthesons Musiktheorie die exakt entgegengesetzte Begründungsstrategie wählt.) Eine wichtige Bedingung des wissenschaftlichen Wissens der Musik besteht darin, dass es empirisch übersetzbar ist; das wurde an Mizlers Auseinandersetzung mit Matthesons „natürlichen“ Grundtönen für Dur- und Moll dreiklänge deutlich. Dadurch ist, wissenstheoretisch modern gesprochen, die Möglichkeit der Überprüfbarkeit und Falsifizierbarkeit gegeben; ein empirisch nicht nachvollziehbares Wissen steht immer im Verdacht, entweder nicht gründlich beobachtet oder schlecht-kosmologische Metaphysik zu sein. Die entscheidende Qualität des wissenschaftlichen Wissens ist seine Erklärungskraft.⁵⁹ Es muss ein musikalisches Problem erklären können und nicht nur abstrakt-formal reformulieren. Mattheson stellt mit der polemischen Ablehnung jeglicher musiktheoretischer Arithmetik diese Forderung noch vehementer als Mizler, denn das nur formal reformulierende Wissen wäre jenes vorneuzeitliche leere Wissen, womöglich noch mit dem Anhängsel kosmologischer Spekulation, das er durch ein vornehmlich auf das Affektprinzip gegründetes Wissen überwinden will. Auch Mizler beharrt auf der Erklärungskraft des wissenschaftlichen Wissens. Begründet wird es von ihm explizit mit dem Naturnachahmungsprinzip, und zwar in einer Auseinandersetzung mit der Meinung des Leipziger Gelehrten Ludwig, nicht-textgebundene Musik sei eine bloß „angenehme Zusammenstimmung der Töne“, bei der „der Verstand sehr wenig, ich will nicht sagen, gar nichts zu thun hat“⁶⁰. Mit anderen Worten: Kein Wissen könne erklärend an die Musik heranreichen. Dem hält Mizler folgende Argumentation entgegen: Das rational-abstrahierende Wissen der Musik richtet seine Erklärungskraft zwar nicht auf Angenehmheit, Schönheit, Wohlgefallen usw. der Musik selbst, sondern nur auf ihre strukturellen Gesetzmäßigkeiten. Aber in eben diesen Gesetzmäßigkeiten hat die Musik Anteil an der Natur, und die gemeinsame Teilhabe der Musik und der

⁵⁸ Vgl. Jürgen Mittelstraß, „Das lebensweltliche Apriori“, in: *Protozoologie im Kontext: „Lebenswelt“ und „System“ in Philosophie und Soziologie*, hrsg. von Gerhard Preyer u.a., Würzburg 1996, S. 106–132, hier S. 114.

⁵⁹ Ein im Übrigen auch gegenwärtig höchst virulentes wissenschaftstheoretisches Problem: Man denke an die Konkurrenz zwischen Linguistik und ‚klassisch‘ arbeitender Germanistik oder an die Diskussion über den Geltungsbereich der Quantentheorie, die die einen für eine bloß abstrakte Reformulierung halten („Kopenhagener Deutung“) und die anderen für eine Erklärung der Wirklichkeit („Viele-Welten-Interpretation“ von Hugh Everett). Vgl. dazu David Deutsch, *Die Physik der Weltenkenntnis*, Basel u. a. 1996.

⁶⁰ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 3.

musikhörenden Menschen an der Natur ist es, die eine Musik als angenehm, schön oder gefällig erscheinen lässt.⁶¹

Das praxisrelevante Wissen ist ein Erfahrungswissen, wie man sich mit „Geschick“ und „Geschmack“ innerhalb des Rahmens bewegt bzw. bewegen lernt. Wissensstrukturell entscheidend ist, dass das Praxiswissen die wissenschaftlichen Rahmengesetzmäßigkeiten zwar erkennen lässt,⁶² aber keine Deduktion aus ihnen darstellt.⁶³ Dann nämlich – das war Mizlers Problem – würde man jenes deduzierte Wissen als die eigentliche Regel ansehen und Ausnahmen von der Regel deklarieren müssen. Angesichts der unendlichen Menge an Kombinationsmöglichkeiten menschlich-natürlichen Verhaltens wäre das ein unsinniges Unterfangen. Vielmehr ergeben sich Regeln in und aus der Praxis selbst. Ihre einzige Legitimationsbasis ist Praxistauglichkeit und erzielter Effekt. Wenn diese Legitimation allerdings ausbleibt, dann kann das Praxiswissen an seine Grenzen stoßen. Mizler führt in der *Musikalischen Bibliothek* einige entsprechende Fälle aus und verbindet sie mit der Forderung, dass auch der praktische Musiker in der „Weltweisheit und Mathematik“ gelehrt sein müsse⁶⁴ – nicht um unmittelbar aus diesem Wissenshorizont heraus zu komponieren, aber um ihn in Zweifelsfällen der musikalischen Praxis zur Verfügung zu haben. Eine besondere Gefahr stellt der rein musikalisch gebildete Musikpraktiker dar, dem die weitgespannte anthropologische Erfahrung fehlt.⁶⁵ Aus diesem Grund ist ein Text als anthropologisches Protokoll so nützlich. Er sorgt dafür, dass sich die Vertonung nicht formal verselbständigt und den Rahmen der menschlichen Natur verlässt. Bei aller Eigenqualität des Praxiswissens ist der Rahmen des wissenschaftlichen Wissens also unabdingbar.

2.1.2 Fiktionale Kraft des Subjekts

Die in der Neuzeit geforderte Balance zwischen individuell konstruiertem und intersubjektiv transparentem Wissen muss stets aufs Neue hergestellt werden. Je weiter sich eine künstlerische Leistung vom Konventionellen und Gewöhnlichen entfernt, desto komplexer die Aufgabe, sie als Inhalt von intersubjektivem Wissen zu gewinnen, ihre Funktionsweise innerhalb des gesteckten Rahmens von Rationalität zu beschreiben und sie dennoch nicht so weit auf allgemeine Regeln hin zu abstrahieren, dass ihre

⁶¹ Mizlers Antwort lautet: „Eine angenehme Zusammenstimmung der Töne ist ein regelmäßiger Zusammenhang verschiedener guten und leicht in die Sinnen fallenden Proportionen. Diese sind was wirkliches und in der Natur gegründet. Sie gefallen allen Menschen, wenn sie solche mit den Augen sehen, und eben deshalb beobachtet man so fleißig die Symmetrie, und sind allen Menschen angenehm, wenn sie solche mit den Ohren vernehmen, das ist: Musik hören. Da sie also was schönes sind, so wirklich in der Natur gegründet, so muß der Verstand allerdings viel dabei denken können.“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 3–4).

⁶² Mizler führt das aus in der Anwendung des Satzes vom zureichenden Grund auf die Generalbasslehre (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 99–101). Es sei „dienlich“ für die Praxis (S. 101), von den rationalen Grundlagen des Generalbasses zu wissen – aber eben nicht Bedingung, um überhaupt praktisch agieren zu können. – Eine Variation des alten platonischen Arguments im *Teätet*.

⁶³ Der Komponist Mizler sieht sich in Matthesons *Ehrenpforte* selbst mit dem – wohl auch ironisch gemeinten – Urteil konfrontiert, er berechne seine Musik (Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 232), das er in der *Musikalischen Bibliothek* (Bd. 2, 2. Teil, S. 280) entrüstet zurückweist.

⁶⁴ Z. B. *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 20.

⁶⁵ Vgl. z. B. die Frage, ob die Wiederholung von musikalischen Teilen dem Affektempfinden zuwiderläuft, die ohne anthropologische Erfahrung nicht entschieden werden kann (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 22).

Individualität als solche dem Wissen verloren geht. Es geht nicht darum, bei Mizler erste Keime des beginnenden Zeitalters der „Originalgenies“ nachzuweisen (hier gäbe es nicht viel zu ernten), sondern zu skizzieren, welche Einflüsse die Individualität der musikalischen Leistungen auf die Struktur des Wissens der Musik hat.

Im zweiten Band der *Musikalischen Bibliothek* bringt Mizler ein Beispiel, das die Figur des unkonventionell und überraschend handelnden Künstlers enthält.⁶⁶ Telemann, dessen Meinung von Mizler ausdrücklich geteilt wird, macht hier deutlich, dass die Rahmenbedingungen des musikalischen Wissens nicht einfach regelhaft in die Praxis hineindeduziert werden können. Aber auch umgekehrt ist die Kraft des Fiktionalen nicht völlig autonom. Sie kommt zwar als ‚Neuigkeit‘ an. Aber es hat überhaupt keinen Sinn, über Regelmäßigkeit zu streiten, weil ihre Existenz innerhalb des Rahmens eine Selbstverständlichkeit ist. Insofern die Neuigkeit ‚da‘ ist, ist sie auch natürlich. Diese Selbstverständlichkeit macht sie dem Wissen zugänglich, ohne dass die Unkonventionalität der Neuigkeit oder der „Wagehals“ als ihre personale Verkörperung als solche zum wissenschaftlichen Thema gemacht werden müssten.

Diese Tendenz lässt sich durchgehend in der *Musikalischen Bibliothek* beobachten. Unkonventionelle Fiktionsleistungen werden nicht thematisiert, aber nicht, weil Mizler die Denkkategorie nicht zur Verfügung stünde, sondern weil sie kein relevantes Thema des Wissens der Musik sind. Seine eigene Odensammlung⁶⁷ annonciert er mit den Vorzügen, es sei auf „Aehnlichkeit der Melodie mit dem Text“ geachtet und kein „Fehler wider das Sylbenmaaß“ begangen worden.⁶⁸ Die „inventio“ geht vollständig in der gelingenden Naturnachahmung von Melodie und Text auf. Eine nicht durch Vernunft, Ratio und Nachahmung gestützte „inventio“ gibt es entweder nicht (Telemann); oder, wenn sie doch ersonnen wird, dann ist sie zu tadeln: Was nur die „Ohren kützelt“ und nicht verstanden wird, bewegt sich außerhalb des Rahmens und ist ästhetisch indiskutabel.⁶⁹ Auch Mattheson beschreibt im *Vollkommenen Capellmeister* die Melodieerfindung, die dann später als die eigentliche Fiktionsleistung beim Komponieren gilt, nüchtern als „geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung, und gescheide Schmückung“, bei der auch die „loci topici aus der Redekunst gute Dienste thun“ können.⁷⁰ Das Wissen der Musik gesteht der fiktionalen Kraft also keinerlei Sonderstatus zu; es verortet jene vielmehr ganz im Praxiswissen und im durch Ratio und Natürlichkeit abgesteckten Rahmen.

Es wäre, misst man die Theorien Mizlers und Matthesons Theorien an der Struktur des neuzeitlichen Wissens, völlig verfehlt, die als Arbeit begriffene „inventio“ als rückwärts gewandt oder defizitär zu betrachten und im Geniekult dann die Befreiung der

⁶⁶ Mizler zitiert aus Telemanns *Singe- Spiel- und General Baß Uebungen* (Hamburg 1733–34), wo ungewöhnliche Fortschreitungen im Generalbass diskutiert werden: „Es wird gestritten, ob diese und dergleichen fürchterliche Figuren zugelassen wären. Wir wollen es nicht entscheiden. Gnug sie sind da und brauchen einen Wagehals, der sie manierlich vorzutragen, und die alttages [sic] Ohren damit, als vermeinten Neuigkeiten, zu betrügen weiß.“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 144 f.)

⁶⁷ Mizler, *Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers componirt*, Leipzig 1740.

⁶⁸ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 1. Teil, S. 155 f., hier S. 155.

⁶⁹ *Musikalische Bibliothek*, Bd. 2, 2. Teil, S. 167–169, das Zitat S. 167.

⁷⁰ So Mizlers Wiedergabe in der *Musikalischen Bibliothek*, Bd. 2, 2. Teil, S. 228.

Fiktionskraft von alten Fesseln zu sehen.⁷¹ In Francis Bacons *Novum Organum* (1620), einem Schlüsseltext neuzeitlichen Denkens, ist es gerade die menschliche Arbeit und der sich an den Phänomenen abarbeitende menschliche Geist, der Wissen generiert und damit Fortschritt erzeugt. Das neuzeitliche Wissen entsteht gerade nicht dadurch, dass man sich von den Phänomenen zurückzieht und auf der einsamen Warte des Sehers oder Genies ‚Neuigkeiten‘ produziert, sondern durch sozusagen innerweltliche geistige Arbeit.⁷² Die „fleißige Ausarbeitung“ der Musik ist daher keine Reduktion auf biederes Handwerkertum, sondern die dem konstruktiven Wissenserwerb und -fortschritt adäquate ästhetische Produktion. Der Nachweis von ‚Fehlern‘ bei der Ausarbeitung, eine Hauptbeschäftigung Mizlers, stellt deshalb auch keine Infragestellung der Fiktionskraft als solcher dar, sondern er ist ein notwendiges Korrektiv im Prozess der konstruktiven Naturnachahmung. In diesem Sinn kann Nelson Goodman berechtigterweise die Strukturverwandtschaft von Wissenschaft und Kunst (und nicht etwa das Gegenteil: eine den Phänomenen verpflichtete Wissenschaft und eine davon losgelöste Kunst) hervorheben.⁷³

3. Methode: Empirik und Induktion

Ein moderner Aspekt des Wissenserwerbs von Musik besteht bei Mizler darin, dass er vorliegendes Wissen nicht nur analysiert, wie es die Scholastik jahrhundertlang getan hatte, ohne Erkenntnisfortschritte zu erzielen, sondern dass er es empirisch überprüft, neue Erfahrungsdaten hinzunimmt und dadurch weiterentwickelt. Nimmt man Empirik als kruden Gegenbegriff zum mittelalterlichen Spekulieren, dann war freilich das Wissen der Musik schon immer empirisch; der Verfasser der *Musica enchiriadis* bereits (9. Jahrhundert) erklärt ausdrücklich, das von ihm gebotene Lehrwissen zum Organum basiere auf der Praxis des Organumsingens. Diese Art von Empirik wird in dem Moment problematisch, in dem man erkennt, dass der Erfahrungsgegenstand, aus dem das Wissen gewonnen wurde, zeitgebunden und der musikalischen Mode unterworfen ist. Ich möchte dies an zwei Beispielen zeigen.

⁷¹ Bei Jean-Baptiste Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 Bde., Paris 1719) sind Nachahmung und Einbildungskraft charakteristischerweise keine Gegensätze, sondern Komplemente. Die interessantere Frage als die, wann und durch welche Persönlichkeiten sich das geniehafte vom „fleißigen“ Produzieren separiert (z. B. Lütteken, „Musik in der Aufklärung“, S. 221 f.), ist deshalb, wie die Kategorie des Genies in die Struktur des neuzeitlich-rationalen Wissens eingreift.

⁷² Vgl. Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit*, S. 449. Instruktiv der bei Blumenberg zitierte Passus aus dem *Novum Organum*: „Nemo enim rei alicuius naturam in ipsa re recte aut feliciter perscrutatur, verum post laboriosam experimentorum variationem non acquiescis, sed invenit quod ulterius quaerat.“ (Praefatio.) Der Mensch könne nicht „ab initio contemplationis“ erkennen, sondern nur über das „procedere primo per negativas [...] post omnimodam exclusionem“ (II 15,2). Zit. nach Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit*, S. 449.

⁷³ Nelson Goodman, „Art and Inquiry“, in: *American Philosophical Association. Proceedings and Addresses* 41 (1967/68), S. 5–19. Dt. als „Kunst und Erkenntnis“, in: *Theorien der Kunst*, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, Frankfurt 1992, S. 569–591, hier S. 588–591.

Bei der Erörterung von Printz' Abhandlung über die Oktav⁷⁴ sieht sich Mizler vor ein Problem gestellt. Er ist sich mit Printz über den Grundsatz einig, dass ein Musikstück mit einem vollkommenen Klang enden müsse, um das Gehör zufrieden zu stellen.⁷⁵ Das Problem besteht darin, nach welcher Methode jene Vollkommenheit inhaltlich bestimmt werden soll. Printz' Lösung, die Simplizität der Intervallproportion sei der Gradmesser der Vollkommenheit, wird von Mizler als abstraktes Prinzip verworfen. Dann nämlich rangiere die Terz hinter der Quint und selbst hinter der Quart. Dem widerspricht der empirische Befund, dass ein terzenhaltiger Schlussdreiklang gegenwärtig allseits als vollkommen empfunden werde. Er vermeidet es allerdings, den Dreiklang nur per Induktionsschluss als vollkommen zu bezeichnen – als ob er eine Zeit befürchtete, in der die Stücke nicht mehr für gewöhnlich mit einem Dreiklang endeten. Wie Printz legitimiert auch Mizler den Dreiklang als Naturkonstante, aber mit einem entscheidenden Unterschied in der Methode. Printz hatte das arithmetische Verhältnis der Intervalle abstrakt für sich und losgelöst aus seinem natürlichen Klangkontext betrachtet. Mizler dagegen stellt es in den Zusammenhang der Naturtonreihe (C-c-g-c'-e'-g' usw.). Auch in ihr folgen die Intervalle nach der Reihenfolge der Einfachheit ihres arithmetischen Verhältnisses. Es ist aber, so Mizler, unsinnig, die Intervalle isoliert zu betrachten. Hört man nämlich die Reihe als sukzessiv erklingendes Gesamtgefüge, dann lässt sich die Quart g'/c'' auch als Quint nach unten hören, weil das Gehör automatisch Oktavidentität herstellt: g'/c/c''. Es sind also nicht nur die isolierten Beziehungen zweier benachbarter Naturtöne zu berücksichtigen, sondern diejenigen aller höheren Töne auf die tiefen. Und damit ergibt sich der Durdreiklang als Naturkonstante. Auf den bemerkenswerten Unterschied des Naturbegriffs, der sich in den beiden Argumentationen spiegelt, braucht hier nicht mehr eingegangen zu werden.⁷⁶ Hier ist entscheidend, dass die Natur nicht statisch-isoliert, sondern im Vollzug beobachtet wird (wenn man so will: als „natura naturans“ und nicht als „natura naturata“). Mizlers Erkenntnis beruht auf der Empirie der komplexen Natur und nicht auf der Abstraktion eines Naturintervalls, dessen empirische Entdeckung im Monochordexperiment der alten Griechen schon längst in das vorzeitliche Dunkel getreten war. Natürlich ist seine empirische Beobachtung durch die zielrichtende Vorentscheidung zustande gekommen, dass die dur-moll-tonale Musik die übliche Musik seiner Zeit ist und alles, was faktisch erklingt, auch „natura naturans“ sein muss – in welcher Weise auch immer. Zugleich aber ist es eine Beobachtung mit einer von der musikalischen Mode unabhängigen Gültigkeit. Denn die Naturtonreihe, grundtonbezogen beobachtet, repräsentiert auch alle anderen Intervalle, so dass sich unerschöpfliche Kombinationsmöglichkeiten ergeben, die alle als Natur legitimiert sind.

⁷⁴ Wolfgang Caspar Printz, *Exercitationum Musicarum Theoretico-Practicarum Curiosarum de OCTAVA, oder andere Curiose Musicalische Wissenschaft und Kunstübung von der Oktav [...]*, Frankfurt/Leipzig 1687. Der Traktat wird in der *Musikalischen Bibliothek*, 1. Bd., 3. Teil, S. 33–52 besprochen.

⁷⁵ Mizler beruft sich hier auf Christian Wolffs *Vernünfftige Gedancken Von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, Halle 1720, § 404.

⁷⁶ Auch diese Natur wird folgerichtig und gut wolffianisch als anthropologische Natur formuliert: „Der harmonische Dreyklang aber hat seinen Grund in der Seele“ (*Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 4. Teil, S. 60.) bzw.: „Die Harmonie hat ihren Grund in der Luft, in dem Bau des Ohres, und hauptsächlich in dem Verhältnis, so die durch einen Körper erzitternde Luft, zu einer andern auf gleiche Art bewegte Luft hat, welches alle Dinge sind, die von GOTT kommen, und also kommt auch die Harmonie von GOTT.“ Entscheidend hier die Reihenfolge der Argumente: Der göttliche „ordo“ ist Konklusion, nicht Prämisse.

Mizler stimmt mit Mattheson darin überein, dass „die Melodie aus der Harmonie entspringet“, indem in der Melodie „alle Intervalle nach, auf, und hintereinander folgen; so wie eben dieselbe Intervalle, und keine andere, in vollstimmigen Sätzen zugleich, auf einmal und mit einander vernommen werden, folglich eine vielfache Harmonie zu Wege bringen.“⁷⁷ Die Erkenntnis der Harmonie als Grundlage der Melodie ist ein klassischer Induktionsschluss: Zu der empirisch verifizierten Prämisse, dass die üblicherweise zu einer Melodie verwendeten Harmonietöne in den Melodietönen sukzessiv enthalten sind, kommt (unausgesprochen) die Beobachtung hinzu, dass die Komponisten eben Melodien erfinden und keine Harmoniefolgen; ansonsten könnte der Induktionsschluss auch umgekehrt ausfallen: Die Harmonie entspränge aus der Melodie. Auch hier wird wieder die in der obigen Argumentation skizzierte „Natur“ des begrenzten Tonvorrats wirksam, denn jeder Ton einer Melodie legt natürlich die jeweils naturtönig benachbarten Intervalle als implizite Harmonietöne nahe. Somit ist die Erkenntnis auch hier modeunabhängig abgesichert, denn wie sich das Melodieerfinden auch immer entwickeln wird, die naturtönige Konstante der impliziten Harmonietöne jedes Melodietons bleibt erhalten. Dass Mizler methodisch exakt argumentiert, zeigt sich daran, dass er die Umkehrung des Induktionsschlusses ablehnt: Man müsse keineswegs erst einen guten harmonischen Satz erfinden, um eine gute Melodie zu bekommen.⁷⁸ Denn damit hätte man den induktiv gewonnenen Allgemeinbegriff als Realie behandelt, aus der heraus wiederum in die Praxis hinein deduziert werden dürfe. Es gehört aber zu den logischen Eigenschaften der Induktion (am sinnfälligsten in der mathematischen ‚vollständigen Induktion‘), irreversibel zu sein. Der Praxisbezug der induktiv gewonnenen Erkenntnis braucht gar nicht eigens hergestellt zu werden; durch die Naturhaftigkeit des Harmonieprinzips, die der Komponistenseele inhärent ist, stellt er sich von alleine ein. Die Praxis des Melodieerfindens bleibt so unbelastet von Reglementierungen (etwa wie gute harmonische Abfolgen auszusehen hätten), die dann womöglich wieder geschmacksabhängig und zwangsläufig irgendwann veraltet sind.

Wissenstheoretisch komplexer allerdings wird die Empirie dann, wenn Qualität und Geltungsbereich des empirisch erreichten Wissens bestimmt werden sollen. Hier sieht sich Mizler in einem scharfen, ja unüberbrückbaren Gegensatz zu Mattheson.⁷⁹ Für Mizler ist jenes Wissen zwar keine Realie, aber ein Wissen mit Erklärungskraft für die Affektwirkung, die Musik erzielt.⁸⁰ Hier bestätigt sich, was oben als Eigenschaft des neuzeitlich-wissenschaftlichen Wissens theoretisch entwickelt wurde. Mizler ist damit ein Empirist der älteren, aus den Naturwissenschaften stammenden Schule, während Mattheson den schärferen, auf die Erkenntnistheorie ausgeweiteten Empirismus vertritt, namentlich durch den Bezug auf John Locke.⁸¹ Für Mattheson hat nur das Wissen

⁷⁷ *Musikalische Bibliothek*, 2. Bd., 1. Teil, S. 64 f.

⁷⁸ Ebd., S. 65. Auch Johann Mattheson (*Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 29 ff.) lehrt das Verfassen guter Melodien unter völliger Absehung der Harmonik, ja er zitiert sogar Johann Lippius, der sagt, eine gelungene Melodie bewege „die Hertzen dermassen, daß sie oft alle harmonische Kunst zu übertreffen taugt.“ (S. 31).

⁷⁹ *Musikalische Bibliothek*, 2. Bd., 1. Teil, S. 60. Mizler diskutiert hier die Vorrede zu Matthesons *Vollkommenem Capellmeister*.

⁸⁰ Vgl. etwa die Argumentation zur Affektwirkung in der *Musikalischen Bibliothek*, Bd. 3, 1. Teil, S. 156 ff.

⁸¹ Vgl. ausführlich Ian David Pearson, *Johann Mattheson's ‚Das forschende Orchestre‘: The Influence of Early Modern Philosophy on an Eighteenth-Century Theorist*, Diss. Univ. of Kentucky 1992.

Erklärungskraft, das in den unmittelbaren Erfahrungsgegenständen selbst enthalten ist. Das läuft auf einen Pragmatismus und Positivismus hinaus, den der immer wieder auf Relevanz des wissenschaftlichen Wissens der Musik insistierende Mizler nicht akzeptieren kann. Auch wenn die Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts durch einen kantianisch differenzierten Geschmacksbegriff und hegelianisch differenzierten Geschichtsbegriff andere, an die Wurzeln der Subjektivität reichende Lösungen des Empirismus-Problems gefunden hat, sollte man seine Virulenz für so manche musikwissenschaftlichen Kardinalprobleme nicht unterschätzen; man denke nur an die konkurrierenden Erklärungsmodelle von harmonischer Funktions- und Stufentheorie oder die Frage, wann, wie und mit welcher Tragweite sich die dur-moll-tonale Harmonik im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt hat.

‚Einheit‘ und ‚Vielfalt‘ in den Messkompositionen des „musicus famosissimus“ Johannes Ciconia (um 1370–1412)*

von Joachim Kremer, Stuttgart

1. *Historiographische Probleme: Von der „Epoche Ciconia“ zum „important link“*

„Wir sollten [...] davon absehen, überhaupt neue Stilperioden zu konstruieren und zu benennen. Die alten Schematisierungen haben schon genug Verwirrung angestiftet [...] Man kann sagen, dass solche Vereinfachungen, auch aus didaktischen Gründen, manchmal unumgänglich sind: Wo gehobelt wird, da fallen Späne. Mir scheint aber, dass in der Musikgeschichtsschreibung immer schon zuviel gehobelt worden ist. Vielleicht sollten wir uns etwas mehr mit dem Aufsammeln der Späne beschäftigen.“¹

In besonderem Maße scheint diese Warnung Reinhard Strohms vor grobschlächtigen ‚Hobeleyen‘ auf die Frühgeschichte der Messe gemünzt zu sein: Seit Anbeginn der musikwissenschaftlichen Forschung zur Messe haben sich Fragestellungen etabliert, deren Grundsätzlichkeit inzwischen kaum noch hinterfragt werden und denen somit latent die Gefahr der ‚Vergröberung‘ innewohnt. ‚Einheit‘ ist nämlich seit den Anfängen der Erforschung des mehrstimmigen Ordinariums zur zentralen Kategorie der Untersuchungen geworden. Zahlreiche Studien zur Messe als Zyklus – nach Strohm einem „Lieblingsthema schon der älteren professionellen Musikhistorik“² – belegen die Hochkonjunktur dieser Betrachtungsweise, die Mitte der 1960er-Jahre in der Kontroverse zwischen Charles Hamm und Peter Gossett gipfelte, die gleichwohl nicht die Fragestel-

* Schriftfassung des am 28. Februar 2001 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover gehaltenen Habilitationvortrags.

¹ Reinhard Strohm, „Vom internationalen Stil der Ars Nova? Probleme einer Analogie“, in: *MD* 41 (1987), S. 5–13, S. 13.

² Reinhard Strohm, „Einheit und Funktion früher Messzyklen“, in: *Fs. Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 141–160, S. 141. Zur zyklischen Konzeption als „größte kompositionsgeschichtliche Errungenschaft des 15. Jahrhunderts“ vgl. Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher (= *NHdb* 3), Laaber 1989/1990, Sonderausgabe Laaber 1996, S. 193–275, S. 193.