

## Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus

von Laurenz Lütteken, Zürich

Als Johann Mattheson 1713 sein erstes musiktheoretisches Buch, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, herausbrachte<sup>1</sup>, war mit Nachdruck, ja mit Streitlust ein sofort ebenso heftig wie kontrovers verhandelter Diskussionszusammenhang eröffnet, der überdies so etwas wie den Auftakt einer deutschsprachigen musikästhetischen Diskussion im engeren Sinne bildet. Vieles an diesem publizistischen Ereignis erscheint jedoch nach wie vor einigermaßen rätselhaft. Denn obwohl Matthesons Schriften sich in der einschlägigen Forschung zum 18. Jahrhundert einer großen, kaum vergleichbaren Beliebtheit erfreuen, sind zwei bemerkenswerte Defizite auszumachen. Zum einen ist der Blickwinkel oftmals und ohne erkennbare Ursache verengt auf den *Vollkommenen Capellmeister* von 1739,<sup>2</sup> ein spätes und, wie noch zu zeigen sein wird, überdies nicht unproblematisches Werk.<sup>3</sup> Zum anderen, dies noch gewichtiger, verhält es sich mit der Erforschung von Matthesons Œuvre als einer genuinen Eigenleistung umgekehrt proportional zu seiner hartnäckigen, nicht selten aber ziemlich unspezifischen Präsenz: abgesehen von Beekman C. Cannons 1947 veröffentlichter Studie und von Werner Brauns halleischer Dissertation aus dem Jahre 1951 sowie einem umfangreicheren Sammelband von 1983<sup>4</sup> gehört das Denken des hamburgischen Gelehrten, Sängers und Komponisten, ungeachtet einer inzwischen bedeutend verbesserten philologischen Grundlage, nicht eben zu den bevorzugten Gegenständen selbst der sich dem 18. Jahrhundert widmenden Musikwissenschaft.<sup>5</sup> Die Unübersehbarkeit von Matthesons Schaffen, dessen Wandelbarkeit und schwierige Binnendifferenzierung machen eine solche Untersuchung ohnehin nicht

<sup>1</sup> [Johann] 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 Wissenschaftt raisonniren möge. Mit beygefügeten Anmerkungen Herrn Capell=Meister Keisers*, Hamburg: Auct. 1713, Reprint Hildesheim etc.: Olms 1993.

<sup>2</sup> [Johann] Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen*, Hamburg: Herold 1739, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Margarete Reimann, Kassel etc.: Bärenreiter 1954 (= Documenta Musicologica 1, 5).

<sup>3</sup> So noch in der tiefgehenden Darstellung von Rolf Dammann, in der Matthesons Neuansatz auf die Schrift von 1739 verkürzt wird (*Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln: Volk 1967, S. 501 f.).

<sup>4</sup> Beckman C. Cannon: *Johann Mattheson. Spector in Music*, New Haven/Con.: Yale University Press 1947 (= Yale Studies in the History of Music, 1). Reprint Hamden: Archon 1968; Werner Braun: *Johann Mattheson und die Aufklärung*, Diss. [masch.] Halle/S./Wittenberg 1951; George Buelow u. Hans Joachim Marx (Hrsg.): *New Mattheson Studies*, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1983.

<sup>5</sup> An neueren Studien vgl. v. a. das Vorwort zu: Hans-Joachim Marx: *Johann Mattheson (1681–1764). Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten. Nach der „Grundlage einer Ehrenpforte“ und der handschriftlichen Nachträge des Verfassers*, Wagner 1982; Hans Joachim Marx: „Johann Matthesons Nachlaß. Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg“, in: *Acta Musicologica* 55, 1983, S. 108–124; Peter Kivy: „Mattheson as Philosopher of Art“, in: *The Musical Quarterly* 70, 1984, S. 248–265; Ian David Perason: *Johann Mattheson's Das forschende Orchestre. The Influence of Early Modern Philosophy on an Eighteenth-Century Theorist*, Diss. [masch.] Univ. of Kentucky 1992; Ann Catherine Le Bar: *Musical Culture and the Origins of Enlightenment in Hamburg*, Diss. [masch.] University of Washington 1993; Jürgen Heidrich: *Der Meier-Mattheson-Disput. Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1995 (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philosophisch-Historische Klasse 1995); Hansjörg Drauschke: „[...] daß ihm die Singspiele in der That eine musikalische Universität wären“. Johann Mattheson als Schüler und Lehrer am Hamburger Gänsemarkt“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 11, 2006, S. 135–169; sowie, grundlegend, Hans-Joachim Hinrichen u. Klaus Pietschmann: Art. „Mattheson“, in: *MGG*<sup>2</sup> Personenteil 10, 2004, Sp. 1332–1349; dort auch das ausführlichste Werkverzeichnis unter Einschluss der nach Hamburg rückgeführten Handschriften sowie eine umfassende Bibliographie.

leicht,<sup>6</sup> aber vielleicht ist gerade deswegen eine erneute Hinwendung zur ersten Schrift von 1713 angeraten.<sup>7</sup> Denn schon hier betreffen die Unwägbarkeiten nicht nur Details von Matthesons Position, sondern vielmehr den gesamten Kontext. Es ergeben sich nämlich aus dem in der jüngeren Zeit mehrfach untersuchten hamburgischen musikalisch-literarischen Umfeld keine rechten Anhaltspunkte, die das Entstehen der ersten Orchesterschrift begünstigt oder sogar herausgefordert haben könnten.<sup>8</sup> Die von Jürgen Rathje so genannte ‚hamburgische Gelehrtenrepublik‘ als publizistisch definierte Einheit ist jedenfalls 1713 noch nicht als eigenständige Größe erkennbar und nimmt erst kurz danach deutlichere Konturen an, so dass der Verdacht naheliegt, Mattheson gehöre nicht nur zu deren Bestandteilen, sondern zu deren Inauguratoren<sup>9</sup>. Demnach ist nicht bloß unklar, wie er sich über konkrete Sachverhalte geäußert hat, sondern warum er es ab 1713 überhaupt tat.

\* \* \*

Im Folgenden soll versucht werden, diese Frage etwas näher zu ergründen und einige mögliche Antworten beizusteuern. Die Schwierigkeit beginnt bereits in Matthesons Biographie, deren Kenntnis sich wesentlich auf das Selbstzeugnis von 1740 in der *Ehren=Pforte* stützt.<sup>10</sup> Der Musiker entstammte als Sohn des Akziseeinnehmers Johann Mattheson und seiner Frau Margaretha, geb. Höling, der unteren Mittelschicht und war zweifellos ein sozialer Aufsteiger schon deswegen, weil er das Gymnasium Johanneum besuchen konnte. Anders als im Pastorenhaushalt Telemanns oder im Arzthaushalt Händels war die Hinwendung zur Musik sozial nicht von vornherein negativ konnotiert, zumal der spätestens ab 1698 hauptamtlich tätige Opernsänger bereits 1705 ein beträchtliches, den familiären Hintergrund mehrfach übersteigendes Einkommen erzielen konnte.<sup>11</sup> Dass Mattheson mit seiner Tätigkeit in eine publizistische, zunächst von theologischen Argumenten getragene Gattungskontroverse geraten war, scheint keine übermäßige Bedeutung besessen zu haben, da er gerade in diese Debatte zunächst nicht eingegriffen hat. Wichtiger erscheint dagegen, dass er mit seiner Karriere den in

<sup>6</sup> Bereits Friedrich Wilhelm Marpurg hat 1786 den Wunsch geäußert, es möge sich „eine geschickte Feder“ finden, „die uns mit dem Kern der matthesonischen Schriften beschenkt, die sehr vielen Allotria, Wiederholungen und unnütze Streitigkeiten ausmerzt, und in zwey oder drey mäßigen Quartbänden ein Werk liefert, das wenige seines gleichen haben würden“; Marpurgs Wunschauteur ist Johann Adam Hiller (Simeon Metaphrastes [= Friedrich Wilhelm Marpurg]; *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit. Nebst 2 Notentafeln*, Cölln am Rhein bey Peter Hammern [= Breslau: Korn] 1786, S. 305).

<sup>7</sup> Vgl. dazu die einzige ausführlichere Studie zur Schrift von Reinald Ziegler: „Johann Matthesons Ausgangspunkt in der ‚Pars compositoria‘ des ‚Neu-Eröffneten Orchestre““, *Hamburg 1713*, in: *Musiktheorie* 20, 2005, S. 26–50.

<sup>8</sup> Vergleicht man diesen Sachverhalt mit anderen Kontexten, so wird die Differenz offenbar: die Opernstreitigkeiten in Paris waren seit dem 17. Jahrhundert von einer literarisch-philosophischen Elite getragen, der große Diskussionszusammenhang im Berlin der späten 1740-er und 1750-er Jahre Ergebnis eines zwar schwer entwirrt, aber dennoch nachweisbaren Geflechts von intellektuellen Zirkeln und Gruppierungen, deren Vorbild überdies die Pariser Situation gewesen ist.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Jürgen Rathje: „Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons“, in: Buelow/Marx: *New Mattheson Studies* (wie Anm. 4), S. 101–122, v. a. S. 103 ff.; auch Le Bar: *Musical Culture and the Origins of Enlightenment in Hamburg* (wie Anm. 5), 232 ff.

<sup>10</sup> Johann Mattheson: Art. „Mattheson“, in: [J.] M.: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran die Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben*, Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Kassel: Bärenreiter: 1994, S. 187–217.

<sup>11</sup> Vgl. Hans Wilhelm Eckardt: „Hamburg zur Zeit Johann Matthesons: Politik, Wirtschaft und Kultur“, in: Buelow/Marx: *New Mattheson Studies* (wie Anm. 4), S. 15–44, hier S. 29.

Nord- und Mitteldeutschland gängigen Werdegang des Organisten und Kantors, die sein Lehrer Johann Nicolaus Hanff – ungeachtet seiner genauen Tätigkeit in Hamburg – noch selbstverständlich repräsentiert hat, vermied.<sup>12</sup> Damit ergibt sich zwar eine soziale Übereinstimmung zu Händel, der einer Kantorenlaufbahn willentlich ausgewichen war, und zu Telemann, dessen Laufbahn auf patrizische Unabhängigkeit gerichtet war. Doch anders als bei diesen waren die sozialen Gestehungskosten gering, im Gegenteil: Mattheson war musikalisch und sozial ein Profiteur der hamburgischen Verhältnisse.

Somit ist der publizistische Schritt in die Öffentlichkeit 1713 noch unter einem anderen Gesichtspunkt schwierig zu bewerten.<sup>13</sup> Denn die nord- und mitteldeutsche Kantorentradition stellte ja im gelehrten oder auch bloß praktischen Musiktraktat eine Gattung zur Verfügung, die Mattheson zumindest hätte aufgreifen können, um seine Ziele durchzusetzen. Es scheint hingegen, als hätte ihn dieser Zusammenhang nicht einmal interessiert. Denn am Schluss des Hauptteils der *Neu-eröffneten Orchestre* erwähnt er nahezu beiläufig, dass man „noch leicht zu Ende dieses Werckleins einen **Catalogum** von mehr als 1000. **Autoren**“ zusammentragen könne, verweist aber dann auf das Musiklexikon von Sébastien de Brossard von 1703, das er nicht plagieren wolle.<sup>14</sup> Gleichzeitig zog dagegen Johann Gottfried Walther, der die mitteldeutsche Kantorentradition ungebrochen repräsentiert, aus Brossards Vorbild den Umkehrschluss, nämlich Gelehrsamkeit und Kantorentradition in einem Musiklexikon gleichermaßen zu versöhnen wie zu überhöhen.<sup>15</sup> Die Beweggründe Matthesons setzen sich also schon äußerlich von solchen Denkfiguren ab, was auch die Heftigkeit der 1716 gedruckten Entgegnung des Erfurter Kantors Johann Heinrich Buttstedt erklären mag.<sup>16</sup>

\* \* \*

Mattheson nahm bekanntermaßen am 17. Februar 1705 Abschied von der Opernbühne, um im Januar 1706 Sekretär des seit 1702 in Hamburg residierenden britischen Gesandten Sir John Wyche (gest. 1713) zu werden.<sup>17</sup> Die äußeren Beweggründe auch für diesen Schritt sind einigermaßen unklar, zumal sich Mattheson gegenüber der Operntätigkeit

<sup>12</sup> Die möglichen Angebote für Organistenstellen in Harlem und an der Katharinenkirche in Hamburg belegen diese Zurückhaltung auch nach außen.

<sup>13</sup> Die Zäsur des Jahres 1713 lässt sich bibliographisch eindeutig untermauern. Ein auf 1708 datiertes Theoretikum (*Der grundrichtige Tonmeister, in verschiedenen zu dieser Meisterschaft gehörigen und beantworteten Fragen*) existierte nur handschriftlich, ist heute aber verschollen; ob und wie es zur Publikation vorgesehen war, lässt sich nicht eruieren. Neben einer *Glückwünschungs Rede* von 1708 erschien 1713, neben dem *Orchestre*, nur zwei Übersetzungen aus dem Englischen, von denen noch die Rede sein wird.

<sup>14</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 280; Sébastien de Brossard: *Dictionnaire De Musique, Contenant Une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens, et François les plus usitez dans la Musique. A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux, et de plus necessaire à sçavoir, Tant pour l'Histoire et la Theorie, que pour la Composition, et la Pratique Ancienne et Moderne De la Musique Vocale, Instrumentale, Plaine, Simple, Figur,e etc. Ensemble, Une Table Alphabétique des Termes François qui sont dans le corps de l'Ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins et Italiens; pour servir de Supplément. Un Trait, de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, les Termes Italiens, Latins, et François. Et un Catalogue de plus de 900. Auteurs qui on écrit sur la Musique, en toutes sortes de Temps, de Pays, et de Langues*, Paris: Ballard 1703. Faksimile Amsterdam: Antiqua 1964.

<sup>15</sup> Vgl. vom Verf.: „Für Kenner, Liebhaber und Anfänger dieser Gott und Menschen angenehmen und beliebten Kunst – Johann Gottfried Walthers ‚Musicalisches Lexicon‘“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 22, 1998, S. 52–62, hier S. 56 f.

<sup>16</sup> Johann Heinrich Buttstedt: *Ut Mi Sol, Re Fa La, Tota Musica et Harmonia Aeterna*, Erfurt: Werther 1716. – Vgl. hier auch Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (wie Anm. 3), S. 438 ff.

<sup>17</sup> Cannon: *Johann Mattheson* (wie Anm. 4), S. 35ff.; Folkert Fiebig: „Johann Mattheson als Diplomat in Hamburg“, in: Bue-low/Marx: *New Mattheson Studies* (wie Anm. 4), S. 45–75. – Ob der Tod von Wyche mit der Pest-Epidemie um 1713 in Zusammenhang steht, lässt sich derzeit nicht sicher ausmachen.

finanziell deutlich verschlechtert hatte. Andererseits bedeutete das diplomatische Amt höhere Reputation und zugleich größere Sicherheit, der soziale Aufstieg war demnach vollzogen. Schon 1704 hatte er, als Nachfolger Georg Friedrich Händels, die Erziehung von John Wyches Sohn Cyril übernommen. Wie Händel scheint Mattheson hier erstmals intensiv mit der englischen Kultur in Berührung gekommen zu sein. Auch wenn Details des Lebens im Hause Wyche sich derzeit nicht rekonstruieren lassen, so ist doch immerhin bemerkenswert, dass Joseph Addison dem Diplomaten in seinen Reiseberichten von 1705 großes Lob erteilt hatte.<sup>18</sup>

Die Begegnung mit englischem Denken war folgenreich, auch wenn sich nur schwer erkennen lässt, was Mattheson wie und in welcher Form kennengelernt hat. Im Hause Wyche waren ihr anscheinend aber keine Grenzen gesetzt. Es muss die Entstehung eines öffentlichen Diskurses in England gewesen sein, die Mattheson in besonderem Maße fasziniert hat. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit ihm ist jedenfalls der Vorsatz entstanden, sich schriftlich über Musik zu äußern. Der Kontrast zur deutschen Tradition könnte folglich nicht größer sein: Matthesons Beschäftigung entspringt weder der Gelehrsamkeit noch dem Kantorat, sondern einem ganz neuen und in dieser Weise so nicht gekannten Diskurszusammenhang. Besonders deutlich wird das erkennbar an den opernästhetischen Aufsätzen, die Joseph Addison 1711 im *Spectator* veröffentlicht hatte und die Mattheson umgehend gelesen haben muss: Sie unterscheiden sich im Zuschnitt und in der Argumentation fundamental von der immer noch theologisch geprägten Auseinandersetzung in Hamburg.<sup>19</sup>

Bedenkt man diesen Hintergrund, so ist Matthesons erste Orchesterschrift auch das Produkt eines sozialen Aufsteigers, der auf nur mittelbar kennengelernte Traditionen weder Rücksicht nehmen konnte noch wollte, der aber auch nie ein Universitätsstudium, ja nicht einmal eine wirkliche Ausbildung absolviert hatte. Anders als im Kantorat, wo das Amt die schriftliche Äußerung begünstigt, wenn nicht sogar nahegelegt hat, bedurfte die sichere Position des diplomatischen Sekretärs keiner Rücksichten mehr. Symptomatisch ist hier die am Ende der Einleitung zur ersten Orchesterschrift nachgeschobene Erklärung des eigenartigen Werktitels. „Orchestra“ sei in der Antike der Ort gewesen, „wo die vornehmsten HERren ihren Platz gehabt und welchen wir heute zu Tage das **parterre** nennen“.<sup>20</sup> Auch wenn der vornehmste Platz nunmehr die Logen seien, so sei das Orchester in diesem Sinne immerhin der Ort des Kapellmeisters, also dessen, der die Musik in jeder Weise kontrolliert – wobei Mattheson die Indifferenz Kirche-Theater ausdrücklich betont. Matthesons *Orchestre* ist demnach der Ort des Bürgers, der im Parterre Platz genommen hat, sich musikalisch zu bilden.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Joseph Addison: *Remarks on Several Parts of Italy etc. In the Years of 1701, 1702, 1703*, London: Tonson 1705; vgl. Christopher Hogwood: *Handel. Chronological Table by Anthony Hicks. With 100 Illustrations, 10 in Colour*. London: Thames and Hudson 1984, S. 23.

<sup>19</sup> Vgl. Georgy Calmus: „Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England. (London, 1710 [sic]). Übersetzt, mit Anmerkungen versehen und besprochen“, in: *Studien der Internationalen Musikgesellschaft* 9, 1907/08, S. 131–145. – Erst sehr viel später, im Rahmen der Auseinandersetzung mit Gottscheds Opern-Verdikt, hat die Diskussion auch in Hamburg eine neue Dimension erreicht.

<sup>20</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 34. – Diese Herleitungsfigur hat sich im deutschen Sprachraum bezeichnenderweise nicht durchgesetzt, in Sulzers ästhetischem Wörterbuch spielt sie keine Rolle mehr.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Sibylle Maurer-Schmock: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1982 (= Studien zur deutschen Literatur 71), passim.

In diesem Zusammenhang gibt es noch ein weiteres Indiz, das den Kontext der ersten Orchesterschrift zu erhellen vermag. Denn sie war 1713 nicht das einzige publizistische Unternehmen, mit dem der Gesandtschaftssekretär an die Öffentlichkeit getreten ist. Im selben Jahr, das ganz unter dem Zeichen der großen Pest-Epidemie stand,<sup>22</sup> kam die erste Nummer der zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Der Vernünfftler* heraus, der ersten deutschsprachigen moralischen Wochenschrift, die aus Übersetzungen von Addisons und Steeles *The Tattler* und *The Spectator* bestand.<sup>23</sup> Matthesons Charakterisierung des von Ann Catherine Le Bar ausführlicher untersuchten Vorhabens als Versuch, „die heutigen corrumpirten Welt=Sitten bescheidenlich und gelinde durchzuziehen/auch/wo möglich/einiger massen zu **reformiren**“,<sup>24</sup> lässt Rückschlüsse auf die gesamte publizistische Initiative zu, die überdies im selben Jahr auch zur Übersetzung eines kleinen englischen Prosatextes geführt hat.<sup>25</sup> Es wird ein Impuls erkennbar, der sich als ‚kritisch‘ im weitesten Sinne begreift. Matthesons Faszination an den beiden Londoner Vorgaben, die er als einer der ganz wenigen Aufklärer unmittelbar aus dem Englischen, also nicht über den Umweg einer französischen Übersetzung übertragen konnte, beruht offenbar auf einer neuen Qualität im Hinblick auf sinnliche Erscheinungen, die sich als *iudicium* bezeichnen lässt und die unmittelbar zurückzuwirken scheint auf Matthesons publizistisches Anliegen.

Auch die erste Orchesterschrift beginnt nahezu mit demselben Impuls, sie hebt an mit einer „Einleitung/Vom Verfall der Music Und Dessen Ursachen“<sup>26</sup> – und erweist sich so als der parallel geschaltete Versuch, das Allgemeine von Addisons Anliegen mit dem Besonderen eines neuen Musikschritttums zu verknüpfen. Hier wird ganz analog die musikalische Wirklichkeit als heillos korrumpiert geschildert, so dass – vor dem Hintergrund der Zeitschriften-Übersetzung – die Musik als fester Bestandteil der im *Vernünfftler* geschilderten „Welt=Sitten“ zu verstehen ist. Bereits dieser theoriegeschichtliche Konnex war neu, denn die Vorstellung, die Musik aus allen Systemen der Gelehrsamkeit zu lösen und zum Bestandteil einer übergreifenden Moralität zu machen, stand nicht nur quer zu den gelehrten Traditionen der Disziplin selbst. Vielmehr hatte Mattheson damit einen Schritt getan, der sich in der fragmentierten Essayistik des englischen Vorbilds gar nicht abzeichnet, nämlich den im Kontext einer sich formierenden aufgeklärten Ästhetik schwierigsten Bestandteil im Rahmen einer eigenständigen Schrift zu verselbstständigen, in der überdies das Hauptproblem der frühen englischen Musikästhetik – die Rechtfertigung der Oper – überhaupt nicht vorkommt. Da aber „die

<sup>22</sup> Vgl. Mary Lindemann: *Patriots and Paupers. Hamburg, 1712–1830*, New York, Oxford: Oxford University Press 1990, S. 27 ff.

<sup>23</sup> Hier zit.: Jo[h]ann Mattheson: *Der Vernünfftler. Das ist: Ein teutscher Auszug/Aus den Engländischen Moral-Schriften Des Tattler und Spectator, Vormahls verfertigt; Mit etlichen Zugaben versehen/Und auf Ort und Zeit gerichtet*, Hamburg [o.V.] 1721. Die Erstausgabe erschien zwischen Mai 1713 und Mai 1714 bei Wiering in Hamburg in 101 Stücken, wobei die Zensur die Zeitschrift nach dem 100. Stück verboten hat, das 101. liegt heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg (Sign. 113=KD I 65 4<sup>o</sup>); Herrn Prof. Dr. Carsten Zelle (Bochum) sei für den Hinweis auf diese Quelle herzlich gedankt.

<sup>24</sup> Mattheson: *Der Vernünfftler* (wie Anm. 23), Nr. 1 (31.05.1713), Bg. Ar.; vgl. Le Bar: *Musical Culture* (wie Anm. 5), S. 241 ff.

<sup>25</sup> Johann Mattheson: *Die unermeszliche Vorsorge Der, durch göttliche Allmacht wirkenden gütigsten Natur. Mittelst welcher Ein, anitzo auffhiesiger Rheede angekommener Gross-Brittannischer Schiffs-Capitain, genannt: Alexander Salkirk, Vier gantzer Jahr und vier Monaht, gantz allein, auff einer, in der Süder-See belegenen, unbewohnten Insul, Nahmens Juan Fernandez, sein Leben wunderbahrr und nohtdürfftiglich erhalten*, Hamburg: Wiering 1713; Mattheson bezieht sich hier auf einen Beitrag in John Steeles Journal *The Englishman* von 1713, in dem Alexander Selkirk portraitiert worden ist. – Matthesons gesamte publizistische Tätigkeit jenseits des Musikschritttums sowie seine Übersetzungen sind bisher nicht untersucht worden.

<sup>26</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 1.

Music an ihr selbst keiner Regeln bedürffe/sondern daß wir vielmehr/unsers Unvermögens wegen derselbigen benöthiget sind/um einiger massen einen irdischen Begriff von diesem himmlischen Wesen zu erlangen“, basiert die Erkenntnis dieser Regeln auf der Freilegung einer gleichsam eingeschriebenen Natur.<sup>27</sup> Solchermaßen partizipiert die Musik nicht nur an den „Welt=Sitten“, sondern am sie tragenden Differenzierungskriterium, also einem eingeschriebenen Urteilsvermögen hinsichtlich dessen, was musikalisch gut und was schlecht ist. Die Nähe zu der im Umkreis des *Spectator* und in Shaftesbury gründenden Vorstellung eines ‚moral sense‘ ist frappierend und wird pointiert dadurch, dass Mattheson sie ganz direkt mit der musikalisch-ästhetischen Urteilsbildung kurzgeschlossen hat.<sup>28</sup> Die schon von Addison und Steele in den Titel gebannte Vorstellung, nicht das agierende Subjekt, sondern nur der Zuschauer, der *Spectator* sei zur Urteilsbildung befähigt, wird daher von Mattheson unmittelbar in einen musikalischen Zusammenhang übertragen. Das *Orchestre* ist der Ort des hörenden Zuschauers, des urteilenden Bürgers im Parkett.

Vor diesem Hintergrund ist es konsequent, dass der Protagonist im *Orchestre* nicht der Kenner ist, sondern der *galant homme*. Es handelt sich dabei, dem französischen Namen zum Trotz, um ein Konzept anti-gelehrsamer Urbanität, in der die Aneignung weltläufiger aristokratischer Umgangs- und Verhaltensformen zum Prinzip bürgerlicher Selbstverständigung erhoben wird und für das es im englischen *gentle man* eine verbindlichere Analogie gab.<sup>29</sup> So scheint Mattheson hier nur vordergründig direkt auf Christian Thomasius zu reagieren, in viel stärkerem Maße hingegen auf sein Hamburger Umfeld, das im gleichaltrigen Christian Friedrich Hunold (1680–1721) einen wichtigen Vertreter des Konzepts aufwies – und im ebenfalls gleichaltrigen Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) einen prominenten Protagonisten seiner Verwirklichung. Brockes erinnerte sich in seiner Autobiographie an seine Rückkunft nach Hamburg Ende 1704, also an eine Zeit, in der Mattheson gerade in das Haus Wyche eintreten sollte: „Indessen versäumte ich nichts, was meiner Meinung nach, mir einige Hochachtung zu Wege bringen möchte. Ich hielt mich zu den vornehmsten Compagnien, gab wöchentlich ein Concert, verschaffte mir ein klein Cabinet von Gemälden etc. und gedachte auf solche Weise mich in Estime zu setzen und beliebt zu machen.“<sup>30</sup> In diesem Sinne war Brockes der ideale Adressat von Matthesons Schrift, der vornehme Bürger im Parkett, denn nur für einen solchen war Musik Bestandteil der *Welt-Sitten*.

\* \* \*

So wie Ansatz und Gestalt der ersten Orchesterschrift von englischen Vorgaben abhängen, so ist auch Matthesons Grundvorstellung nur aus der direkten Auseinandersetzung mit dem Land seines Dienstherren ableitbar. Der Zuhörer im Parkett sollte sich ein iudicium bilden, und dafür bot das englische Beispiel ein Vorbild. Im dritten Teil seines

<sup>27</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* [wie Anm. 1], S. 3.

<sup>28</sup> Vgl. zum ‚moral sense‘ auch Jan Engbers: *Der ‚Moral-Sense‘ bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg: Winter 2001 (= Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 16).

<sup>29</sup> Zum Kontext vgl. Conrad Wiedemann (Hrsg.): *Der galante Stil 1680–1730*, Tübingen: Niemeyer 1969 (= Deutsche Texte 11); zur Nähe von *galant homme* und *gentleman* bei Mattheson vgl. auch Le Bar: *Musical Culture* (wie Anm. 5), S. 243; vgl. dazu auch Braun: *Johann Mattheson und die Aufklärung* [wie Anm. 4], S. 58.

<sup>30</sup> J. M[aria] Lappenberg (Hrsg.): „Selbstbiographie des Senators Barthold Heinrich Brockes“, in: *Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte* 2, 1847, S. 167–229, hier S. 199.

Werks setzt Mattheson sich mit den verschiedenen musikalischen Nationalstilen auseinander, wobei England eine besondere Rolle zukommt: „die **Italiäner** executiren am besten; [...] die **Frantzen** divertiren am besten; die **Teutschen** aber componiren und arbeiten am besten; und die **Engelländer** judiciren am am besten“.<sup>31</sup> In der Konsequenz dieser Einschätzung wird das Königreich zum Land der Musik erhoben: „Wer bey diesen Zeiten etwas in der **Music** zu **praestiren** vermeinet/ der begibt sich nach Engelland“<sup>32</sup>. So lässt sich aber auch erkennen, warum Mattheson die Kriterien für das iudicium aus England bezieht. Der Affront gegen die musikalische Gelehrsamkeit, der sich durchaus mit Thomasius, aber plausibler mit dem Konzept des *Spectator* verbinden lässt, führt zu einem direkten Rekurs auf die empiristischen Traditionen insbesondere John Lockes. Es stecke „allein in den **Sinnen selbst** der eigentliche Ursprung“ aller Wissenschaft: „Nam nihil est in Intellectu, quod non prius fuit in sensu“.<sup>33</sup>

Vor dem Hintergrund dieses radikalen Neuansatzes, der im Musikschrifttum keine Parallelen hat, entzieht Mattheson die Musik dem Systemzwang: „Zu dem so bin ich der Meinung gantz und gar nicht/daß man **more Philosophorum** die Music in eine solche **cathedralische Disciplin** bringen müsse noch könne/als man etwann die **Logic, Ethic** &c. gethan/weil solches ihrer Natur gantz und gar zu wider ist/als die da frey und ungebunden **tractiret** seyn will. Da auch die gantze **regulirte** Wissenschaft so wol der Music, als anderer Künste/nur bloß den Weg zeigen soll/wie man zu deren vollkommenen Erkänntniß gelangen könne; so darff man sich nicht eben allezeit so mit verhülletem Angesichte von einem solchen Führer leiten lassen/vielweniger mit ihm groß thun/der sich oftmahls selber verführet und verirret“.<sup>34</sup> Die damit artikulierte wissenschaftstheoretische Umorientierung, in der die Musik endgültig von den Resten des artes-Denkens befreit wird und folglich auf die einzige Grundlage eines Sinneneindrucks gestellt wird, setzt eine beträchtliche Aporie frei. Denn die Loslösung der Musik aus dem Kontext der Gelehrsamkeit und die radikale Rückführung des Urteils auf den geschulten Sinneseindruck stellen einem zusammenhängenden ästhetischen Entwurf nahezu unüberwindliche Hindernisse entgegen, der im System der Künste schon deswegen beispiellos war, weil gerade die einstigen artes mechanicae in entgegengesetzter Weise bestrebt waren, sich durch die Einschaltung von Gelehrsamkeit wissenschaftstheoretisch zu nobilitieren. So führt die von Steele und Addison entlehnte Technik eines gleichsam lockeren Diskurses im Falle der Verselbständigung zum zusammenhängenden Schriftwerk zur Problematik eines fehlenden Sinnzusammenhangs.

Spätestens hier wird die paradoxe Situation erkennbar, dass Mattheson mit erheblicher Anstrengung einen gleichsam aufgeklärten Diskurs über Musik eröffnet – und ihn durch die Verweigerung einer Systematik bereits an sein Ende geführt hat. Die Vorstellung, dass Musik im System der Künste eine besondere Rolle spiele, ist in den frühen ästhetischen Entwürfen, insbesondere der Nachahmungsästhetik stets als Risiko empfunden worden und erst in den 1750-er Jahren, bezeichnenderweise wiederum in England, als Vorteil gedeutet worden. An einer frühen Schnittstelle dieses Diskussions-

<sup>31</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 219.

<sup>32</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 211.

<sup>33</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 4. – Damit greift Mattheson den berühmten, in der Polemik von Leibniz aufgegriffenen Kernsatz aus Lockes *Essay Concerning Human Understanding* wörtlich auf.

<sup>34</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 9 f.

zusammenhangs zeichnet sich diese Konsequenz bereits ab, jedoch in einer gewissen Weise uneinheitlich. Mattheson scheint dieses Problem bemerkt zu haben, denn am Ende seines Buches, am Schluss eines Supplementums folgt relativ unvermittelt ein Ausflug in das sich formierende System der Künste mit einem expliziten Vergleich zwischen zwei Künsten, die beide auf den sinnlichen Eindruck zurückgeführt werden, wissenschaftstheoretisch aber eine ganz konträre Geschichte aufweisen, einem Vergleich zwischen Malerei und Musik. Es sollte vierzig Jahre später ein solcher Vergleich sein, der Charles Avison dazu bewog, die mimesistheoretischen Aporien der Musik zugunsten eines formalästhetischen Ansatzes aufzulösen.<sup>35</sup>

Es gehört zu den Eigenarten der ersten Orchesterschrift, dass dieser fundamentale Abschnitt praktisch keine Wirkungen entfaltet hat. Denn schon Mattheson benutzt den Vergleich, um die Idee eines mimetischen Ursprungs der Musik zu negieren und so die Entstehung von Vorstellungen durch das sinnliche Ereignis zu nobilitieren. Sein Vergleich zwischen Malerei und Musik besteht aus neun Punkten, von denen der erste, dem Ursprung beider Künste gewidmete der aufschlussreichste ist. Denn bereits hier kommt der Autor zu dem Schluss, dass die Malerei allein durch Nachahmung entstanden sei – und ihre Aufgabe sich folglich auf Nachahmung beschränken müsse. Die Musik hingegen sei einerseits göttliche Institution, andererseits aber „in der **selbständigen Natur** gegründet“.<sup>36</sup> In dieser Funktion hat sie gleichsam therapeutische Wirkung: „Denn so bald nur der Mensch ans betrübte Tages=Licht kommt/kan er den **fatalen** Verdruß/welchen die Erb=Sünde ihm schon vorher angekündigt/mit nichts anders hemmen/als etwan mit dem Gesang und Klang seiner Wärterinn/worüber er sich endlich zu frieden giebt und einschlafft.“<sup>37</sup> Gerade deswegen hat Musik eine die Affekte affizierende Funktion, die nicht mimetisch begründbar ist: „Man belaufe die Nachtigall recht/so wird man gestehen müssen/daß ihr bestreben lauter Music sey/die auch aller Welt **Virtuosen** nicht nachmachen können“.<sup>38</sup> Auf diesem Weg, dass Musik gewissermaßen Natur selbst sei, erhält sie die Lizenz, Dinge vorzustellen, die gerade nicht mit der äußeren Natur rückkoppelbar sind: „das Principium der Music [ist] die Vorstellung solcher Dinge [...]/die kein Auge gesehen/noch kein Ohr je gehöret“.<sup>39</sup> Und damit ist die Rückkoppelung eines eingeschriebenen Urteilsvermögens mit der gleichsam in derselben Natur bedingten Kunst vollzogen: musikalischer ‚moral sense‘ gründet im Wesen der Musik.

Somit ist Mattheson an einem Punkt angelangt, der seiner Orchesterschrift die definitive ästhetische Beglaubigung verleiht und sie zugleich an eine erstaunliche Grenze führt, da das iudicium hart an den Rand der Kategorienlosigkeit gerät. In all den Streitigkeiten, die die Schrift ausgelöst hat, scheint dieser Aspekt, der vielleicht faszinierendste des Entwurfs, keine nennenswerte Rolle gespielt zu haben. Allein Barthold Heinrich Brockes, für den Malerei und Musik wesentlicher Bestandteil der ‚galanten‘

<sup>35</sup> Charles Avison: *An Essay on Musical Expression*, London [Davis] 1752; London [Davis], 2. Aufl., 1753. Reprint New York: Broude: 1967; vgl. dazu Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 101 ff. u. passim.

<sup>36</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 304.

<sup>37</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 304.

<sup>38</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 305.

<sup>39</sup> Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 307.

Lebensart waren, hat in einem Gedicht, wie viele andere Stellungnahmen der zweiten Orchesterschrift von 1717 verteidigend vorangestellt, daraus die Konsequenzen abgeleitet und als Ergebnis des Ansatzes die Mischung der Sinneseindrücke festgehalten:

„Non, Mattheson, c'est trop! tu n'es donc plus content  
De charmer les esprits, d'enchanter nos oreilles,  
De rendre sous tes mains un Claveçin parlant,  
L'on te vois entasser merveilles sur merveilles:  
Ce que jusqu'à présent on a crû impossible  
Né l'est plus; ton esprit nous rend un Ton visible,  
Nous voyons un concert, nous oyons par nos yeux,  
En lisant tes écrits, un chant melodieux:  
Ton lecteur étonné s'écrie à ce spectacle  
Miracle! mais je sçai un bien plus grand miracle :  
Je sçai que ce talent, du monde tant vanté,  
Est de l'Auteur encor la moindre qualité.“<sup>40</sup>

\* \* \*

Matthesons *Neu-Eröffnetes Orchestre* rekurriert unmissverständlich auf englische Vorbilder, und das wirkt solchermaßen nicht nur zurück auf die Intention, sondern auch auf die Gestalt der Schrift, die die Normen des Lehrtraktats weitgehend verlässt<sup>41</sup>. Die bemerkenswerte Konsequenz einer musikalischen Urteilsbildung in einem weitgehend freien Diskurs hat zu einer Lösung der Musik aus mimesistheoretischen Konzepten geführt – lange bevor solche überhaupt und unter erheblichen Mühen explizit formuliert worden sind. Das Resultat dieses Zugangs waren heftige Polemiken, die nicht einfach bloß das Recht der gelehrten Tradition reklamiert haben. Allerdings war damit eine öffentliche Diskussion losgetreten, die Mattheson selbst weitergeführt hat in seiner zweiten Orchesterschrift von 1717. Bereits diese sollte jedoch nicht mehr bloß dem gentleman, dem „wuercklichen galant-homme“, sondern tatsächlich „manchem Musico selbst“ dienen, so dass, bei aller polemischen Schärfe, eine gewisse Einschränkung spürbar ist: aus dem urteilsbildenden Traktat, der die Musik als Bestandteil der „Welt=Sitten“ definieren sollte, war Fachschrifttum geworden.

Gerade hier wird eine Distanz erkennbar, die Mattheson dann in den 1720er-Jahren in immer stärkerem Maße vergrößert hat – und die schließlich auch dazu führen sollte, dass das Verhältnis zu den einstigen Parteigängern, insbesondere zu Brockes, aber auch zu Telemann sich merklich abgekühlt hat.<sup>42</sup> Gerade die Werke ab Mitte der 1720er-Jahre sind zunehmend von solcher Distanz geprägt, was ganz besonders für den *Vollkom-*

<sup>40</sup> [Johann] Mattheson: *Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung Worinn Nicht nur einem wuercklichen galant-homme, der eben kein Professions=Verwandter sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert eigentlich und wahrhaftig verhalten/ertheilet; aller niedrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckender Bescheid gegeben; so dann endlich des lange verbannt gewesenen Ut Mi Sol Re F La Todte Musica Unter ansehnlicher Begleitung der zwölf Griechischen Modorum, zum ewigen Andencken beehrt wird*, Hamburg: Schiller 1717, Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1981, Bg. [6] r.; vgl. auch Harold P. Frey: „Barthold Heinrich Brockes und die Musik“, in: Hans-Dieter Loose (Hrsg.): *Barthold Heinrich Brockes. (1680–1747). Dichter und Ratsherr in Hamburg. Neue Forschungen zu Persönlichkeit und Wirkung*, Hamburg: Christians 1980 (= Beiträge zur Geschichte Hamburgs 16), S. 71–104, hier S. 85 f.

<sup>41</sup> Dazu auch Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8, 2), S. 400 f.

<sup>42</sup> Zu den Hintergründen von Brockes und Telemanns Verhältnis zu Mattheson vgl. vom Verf.: „Überlegungen zur Musikaliensammlung von Barthold Heinrich Brockes“, in: Hans-Georg Kemper, Uwe-K. Ketelsen u. Carsten Zelle (Hrsg.): *Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie*, Wiesbaden: Harrassowitz 1998 (= Wolfenbütteler Forschungen 80), Bd. 1, S. 273–298, hier S. 287 ff.

*menen Capellmeister* von 1739 gilt. Nicht nur, dass die Schrift den *galant homme* nicht mehr kennt, vielmehr ist sie ausschließlich an den Fachmann adressiert. Immer wieder ist in ihr von Gelehrsamkeit die Rede, und war das Buch von 1713 vor allem von dem Affekt gegen diese Gelehrsamkeit getragen, so mündet die Vorrede des *Capellmeisters* in den Wunschtraum, gerade diese Gelehrsamkeit nach Gottscheds Vorbild zu institutionalisieren, nämlich „etwas, zur Stiftung eines musikalischen Professorats in Leipzig, testamentlich“ zu vermachen<sup>43</sup>. Matthesons Abkehr von den Grundsätzen des Jahres 1713 markiert keinen Bruch, aber zumindest eine tiefe Zäsur, eine Zäsur allerdings, die auch zur sehr begrenzten Wirkungsgeschichte des *Neu-Eröffneten Orchestre* von 1713 beigetragen haben dürfte.

Am Anfang dieser Überlegungen stand die Frage nach den Motiven, die Mattheson 1713 dazu bewogen haben könnten, sich dem musikalischen Schrifttum zuzuwenden. Aber selbst das hier skizzierte Bündel von Möglichkeiten vermag nur begrenzt zu erklären, warum der Musiker sich zu diesem folgenschweren Schritt entschlossen hat. An dieser Stelle ist daher an zwei weitere, gleichsam lebensweltliche Argumente zu denken, dessen erstes, wiewohl vordergründig trivial, keineswegs zu unterschätzen ist. Denn als der vierundzwanzigjährige Opernsänger sich entschloss, in die Dienste von John Wyche zu treten, war ihm bereits bewusst, dass die um diese Zeit einsetzende und anscheinend der Umwelt zunächst verschwiegene „Verstopfung des Gehörs“ irreparabel sein würde<sup>44</sup>. Es dürfte vermutlich die beginnende Ertaubung gewesen sein, die zur Abwendung vom Musiker- und Sängerberuf geführt hat. Gleichzeitig offenbart sich damit eine Lebenstragik besonderer Art: 1713, zum Zeitpunkt des *Neu-Eröffneten Orchestres*, war der Verlust des Gehörs bereits weit fortgeschritten. Der unter englischem Einfluss unternommene Versuch, das *iudicium* auf den Sinneneindruck zu gründen, war überwölbt von der Einsicht in den unwiederbringlichen Verlust des in diesem Falle entscheidenden Sinnesorgans. Möglicherweise ist der *rabiate* Ton von 1713 auch der Versuch, diesen dramatischen Zwiespalt persönlich zu überspielen. Der sensualistische Neuanfang scheint immerhin auch geprägt wenn nicht sogar hervorgerufen zu sein von einer starken individuellen Einschränkung des Gehörssinns. Es ist weder banal noch trivial, diesen Umstand, auch im Hinblick auf die Veränderungen in den weiteren Schriften Matthesons, mitzubedenken.

Und schließlich waren 1713, dies das zweite Argument, auf einmal auch die äußeren Voraussetzungen für die Einführung der sensualistischen Erfahrungslehre in einer sich formierenden Bürgergesellschaft geschaffen. Denn 1712, zu Beginn der großen Pest-epidemie, wurde mit dem Großen Hauptrecess die bürgerliche Ordnung der Stadt Hamburg nach einer langen Phase der Unsicherheit dauerhaft befriedet, mit weitreichenden Konsequenzen für die politische, wirtschaftliche und eben auch intellektuelle Wirklichkeit der Metropole selbst.<sup>45</sup> Hamburg war damit zum Modell der organisierten Handelsstadt geworden, deren Öffentlichkeit klaren Regularien unterlag, die sie überdies vom Vorbild der Residenzstadt London deutlich unterschied. Es ist daher wohl kein Zufall, dass die publizistische Offensive Matthesons dieses Auftaktes bedurfte: der Besinnung der sich

<sup>43</sup> Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 2), S. 28.

<sup>44</sup> Mattheson: *Mattheson* (wie Anm. 10), S. 195.

<sup>45</sup> Dazu Lindemann: *Patriots and Paupers* (wie Anm. 22), S. 78ff.

formierenden Bürgergesellschaft auf sich selbst, und zwar in einer Phase der äußersten und gefährlichsten Bedrohung durch eine verheerende Seuche. Diese Bürgergesellschaft bildete die Folie für ein Urteilsvermögen, das eben auch in musikalischer Hinsicht einen demonstrativen Neuanfang heraufbeschworen hat.

### Anhang: Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Inhalt

Titel	Seiten
Dedicatio .....	Bg. 2r. –6v.
Einleitung: Vom Verfall der Music und Dessen Ursachen .....	1–37
(Einleitung; § 1: Gelehrte; § 2: Virtuosen; § 3: Stadtpfeifer; § 4: Zuhörer; § 5: Institutionen; § 6: Galant Homme; § 7: Rettung der Musik	
<b>I – designatoria</b>	
Von den Dingen und Zeichen die zu einer Musicalischen Composition gehören	
1: Von den Tonis (§ 1: Einleitung; § 1–§ 21) .....	39–65
2: Von den Signaturen (§ 1–§ 10) .....	65–76
3: Vom Tacte insonderheit (§1–§19) .....	76–89
4: Von den Noten, Pausen und übrigen Signaturen (§ 1–§ 14) .....	89–101
<b>II – compositoria</b>	
Von der Musicalischen Composition und dem Contrapunct an sich selbst	
1: Von den General-Reguln der Con- und Dissonantien (§ 1–§ 12) .....	102–114
2: Von den special-Reguln der Consonantien (§ 1–§ 11) .....	114–122
3: Von den Special-Reguln der Dissonantien (§ 1–§ 19) .....	122–138
4: Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten (§ 1–§ 50) .....	138–199
<b>III – iudicatoria</b>	
Wie eines und anders in der Music zu beurtheilen	
1: Vom Unterschied der heutigen Italiänischen/Frantzösischen/Englischen und Teutschen Music (§ 1–§ 18) .....	200–231
2: Von der Musicalischen Thone Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten (§ 1–§ 25) .....	231–253
3: Von den Musicalischen Instrumenten (§ 1: Einleitung; § 2: Stimme; § 3: Orgel; § 4: Clavier; § 5: Trompete; § 6: Posaune; § 7: Horn; § 8: Hautbois; § 9: Basson; § 10: Zinck; § 11: Flöte; § 12: Paucke; § 13: Glockenspiele; § 14: Laute; § 15: Angelique; § 16: Theorbe; § 17: Guitarre; § 18: Violine; § 19: Viola d’amore; § 20: Violetta; § 21: Viola di Gamba; § 22: Violoncello; § 23: Violone; § 24: Monochord; § 25: Schluß . .	253–289
Supplementum (Apologie der Musik (§1–§15)) .....	290–299
Auflösung der Fragen Ob die Music oder Mahlerey höher zu achten: [...]	
(Einleitung; § 1: Ursprung; § 2: Altertum; § 3: Wunder; § 4: Gebrauch; § 5: Dauer; § 6: Materie; § 7: Wesen; § 8: Ehre; § 9: Anzahl und Werke der berühmten Meister. ....	300–329
Reinhard Keiser: Kurtze Anmerckungen	
Über den Musicalischen Tractat/Das Neu=eröffnete Orchestre genandt .....	330–338
Register .....	y2–y7