

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Oliver Wiener

Generalbass als Mittler zwischen Harmonie und Kontrapunkt

Zur Kreuzung von Satzkonzeptionen in Joseph Riepels *Anfangsgründen*¹

Der Beitrag diskutiert zunächst den Generalbasses als Notationsform oder ‚Aufschreibesystem‘ im musikgelehrten Diskurs in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dann wird seine Rolle in der Akkordbildungs- und Satzlehre in Joseph Riepels *Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst* untersucht. Riepel benutzt ihn als kombinatorisches Programm zur Bildung von Akkorden (in der *Gründlichen Erklärung der Tonordnung insbesondere*, 1757), nutzt sein Potential aber auch in Form von Sequenzmodellen bei seiner Überarbeitung von älteren Kontrapunktübungen nach Johann Joseph Fux und Meinrad Spieß. Generalbass dient ihm mithin als Medium theoretischer Reflexion wie auch einer modernisierenden Transformation des musikalischen Satzes. Für Riepel ist es typisch, dass mit kleinen versatilen Theoriesegmenten, ausgehend von Beispielen, arbeitet. Eine reduktive Theorie, die den Anspruch einer allgemeinen Gültigkeit haben soll, liegt ihm fern. Insofern spiegelt seine Art der Theoriebildung die Aufspaltung des Stilbegriffs nach 1750 in eine Vielzahl lokaler Praktiken.

The paper first discusses the thorough bass as a form of notation or operational writing technique (F. Kittler) in musicological discourse in the mid-18th century. Then, its role in chord formation and movement theory is examined in Joseph Riepel's *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. Riepel uses it as a combinatorial program for the formation of chords (in the *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere*, 1757), but also exploits its potential in the form of sequence models in his revision of older counterpoint exercises after Johann Joseph Fux and Meinrad Spieß. Thorough bass thus serves him as a medium of theoretical reflection as well as a modernizing transformation of the musical movement. For Riepel it is typical to work with small versatile theory segments, starting from examples. A reductive theory, which should have the claim of a general validity, is far from him. In this respect, his way of theorizing reflects the splitting of the concept of style after 1750 into a multitude of local practices.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anfangsgründe; Aufschreibesystem; compositional theory; counterpoint; Fux; Generalbass; Harmonik; harmony; Kontrapunkt; notation; Riepel; Satzlehre; sequence model; Sequenzmodell; Spieß; theoretical reflection; Theoriebildung; thorough bass

1 Der vorliegende Text ist wesentlich 2003 entstanden. Aktuellere Literatur wurde, soweit triftig, im Anmerkungsapparat eingearbeitet.

Denkbares mit Ziffern schreiben

1757 setzt Joseph Riepel im dritten Kapitel seiner *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, der Gründlichen Erklärung der Tonordnung insbesondere*², bei-läufig ein kombinatorisches Programm in Gang, dessen Zweck darin besteht, alle drei- und vierstimmigen ›vollkommenen‹ und ›unvollkommenen‹ Akkorde auf der Basis der diatonischen Skala zu ermitteln.³ Nachdem der Algorithmus⁴ dargelegt wurde, folgt die Exemplifikation anhand einer Akkolade, die ein Grundbasssystem mit daruntergesetzten Ordnungszahlen, ein Akkordsystem und zwischen beiden eine Zeile mit Generalbassbezeichnungen enthält (Bsp. 1a). Zwar dupliziert diese Bezifferung das ohnehin durch Noten Repräsentierte, doch schlägt sie zugleich eine Brücke zu den Zahlen der Rechentabelle und unterstreicht die Rationalität der Konstruktion. Im Anschluss führt Riepel Satzausschnitte vor – und Akkord meint hier schlicht das Bündel der simultan erklingenden Töne (Bsp. 1b). Bezeichnenderweise findet ein Wechsel des Schriftbilds statt: Auf dieser zweiten, zum Praktischen tendierenden Exemplifikationsebene fehlt die Bezifferung. Sie dient offensichtlich in erster Linie der Verdeutlichung eines theoretischen Kalküls.

Beispiel 1a: Joseph Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung insb.*, Akkordtabelle⁵

2 Riepel 1757.

3 Ebd., 57–64.

4 Gemeint sind die Tabellen zu den permutatorischen Ergebnismaxima bzw. Fakultäten bis maximal 20 (ebd., 57).

5 Ebd., 57 f.

The image shows a musical score for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet, in a single system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The bass staff contains a figured bass line, where numbers (2, 12, 16, 19) are placed below the staff to indicate chords. Above these numbers are small symbols like 'z' and 'b' representing accidentals. The music is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes or chords.

Beispiel 1b: Joseph Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Anwendung der Akkorde im Satz*⁶

Riepels Verquickung von Bezifferung und kombinatorischem Programm ist nicht abseitig, sondern dokumentiert in bezeichnender Weise einen Aspekt von Generalbass als musiktheoretisches Aufschreibesystem.⁷ Die spezielle Textgestalt⁸ des bezifferten Basses lässt ihn als ein vorzüglich kommunikables Notationssystem für die gelehrte Publizistik des 18. Jahrhunderts erscheinen. Die Ziffernkolumne ermöglicht eine relativ problemlose Darstellung von Akkordstrukturen in gesetzten Texten, ist einfach zu lesen und arbeitet, darauf weist Johann Heinrich Lambert in seiner Semiotik hin, zum einen komplex aber zugleich auch lediglich simpel denotativ.⁹ Mit der Bezifferung lassen sich unterschiedslos richtige, lizentöse und fehlerhafte Sätze bezeichnen. Die äußerliche Merkmalsbezeichnung kann als Instrument einer an der Vorstellung der allgemeinen Grammatik orientierten Klassifikation¹⁰ dienen, zugleich suggeriert die Bezifferung als eine mit Zahlen operierende Abkürzungsschrift Mathematizität: Dass einer rationalistischen, auf

6 Ebd., 58 f.

7 Die musikalische Mediengeschichte der Kombinatorik ist von Klotz 1999, 2000 und 2006 (vgl. in 2006 zu Riepel insb. 223–235) umfangreich erarbeitet worden.

8 Zum Begriff vgl. Raible 1991.

9 Lambert begreift die Notennotation wie den Generalbass als beschreibende (aber nicht als kritische) Zeichensysteme: Die »*Noten in der Musik* [...] haben einen merklichen Grad der Vollkommenheit, weil sie mit einem male die Höhe des Tones und seine Dauer [...] desgleichen auch in dem Generalbaß vermittelt einiger darüber gesetzten Zahlen, eine Harmonie oder Consonanz mehrerer Töne vorstellen. Der einzige Mangel dabey ist, daß sie die Criteria der Harmonie nicht angeben, weil Dissonanzen, falsche Gänge und Sprünge, eben so wie die wahren, gezeichnet werden können.« (1764, Bd. 2, 16 f.)

10 Zum Konnex von klassifizierender Merkmalsanalyse und Sprache im 18. Jahrhundert vgl. Foucault 1966, 150–158 (»Le caractère«). – Auf Analogien der musikalischen Satzpädagogik zur Sprachpädagogik hebt Karl Braunschweig (1997) ab; zur Generalbasspädagogik vgl. speziell 40–44 und 189 f.

den ›Grund‹ ausgerichteten Denkweise ein Notationsystem entgegenkommt, das vom Grundbass ausgeht und ihn als Resumée einer an Rechentabellen erinnernden Schreibweise präsentiert – sofern auch die Partitur als eine Art von ›Tabelle‹ begriffen wird –, dürfte kein esoterischer Gedanke sein. Diese Aspekte prädestinieren die Generalbassbezeichnung auch als heuristischen Ausgangspunkt, der kombinatorische Spekulationen zur Entdeckung und Systematisierung denkbarer Akkorde begünstigt.

species IX.

The image shows a musical score for 'species IX' with four systems of chords labeled XII, XIII, XIV, and XV. Each system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature (one sharp for XII, XIII, XIV and one flat for XV), a bass clef staff with a key signature (one flat for XII, XIII, XIV and one sharp for XV), and a figured bass line below. The figured bass uses numbers 1-7 and flats to indicate fingerings and accidentals.

Beispiel 2: Leonhard Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, Akkordtabellen¹¹

Belege hierfür finden sich in zwei Publikationen von 1739, zum einen Leonhard Eulers *Tentamen novae theoriae musicae* mit ihren bezifferten Akkordtabellen¹², die in abnehmenden ›Annehmlichkeitsgraden‹¹³ bis zu clusterartigen Agglomeraten vordringen, wobei die elegante Formelhaftigkeit der Bezifferung in krassem Kontrast zur teilweise chaotisch anmutenden Repräsentation der Akkorde durch her-

11 Euler 1739, Tab. ad pag. 174, species IX.

12 Die Ferne der Spekulationen Eulers zur musikalischen Praxis hat Theoretiker, die eine grundsätzlich antimathematische Einstellung favorisierten, in ihren (Vor-)Urteilen bestätigt. Noch über 30 Jahre später ridiculisiert Johann Adolph Scheibe Eulers Klänge als »mattes, steifes, wieder sinniges, verdrießliches, kriechendes und folglich uns ermüdendes Gesumme«, und imaginiert, dass man mit »den Accorden eines großen Eulers [...] die Wilden im äußersten Nordpol verscheuchen, niemals aber die Herzen der Zuhörer rühren und entzücken könnte« (1773, XVIII).

13 Euler hatte die alte Zweiwertigkeit von Kon- und Dissonanz zu ersetzen versucht durch 16 klangliche ›Annehmlichkeitsgrade‹. Die angegriffenen Tafeln finden sich in Euler 1739, 168 und 174.

kömmliche Noten steht (Bsp. 2); zum anderen Mizlers *Anfangs-Gründe des Generalbasses* aus demselben Jahr, die anlässlich der Akkordumkehrung auf das inventive d. h. kreative Potential¹⁴ von Gottfried Wilhelm Leibniz' *Dissertatio de arte combinatoria*¹⁵ verweist und die Ordnung der Ziffernkolumne für die tabellarische Darstellung nutzt.¹⁶ Noch in der engeren Nach-Rameau'schen Akkordtheorie konnte die Bezifferung, obwohl sie gerade zentrale Theoreme wie die Akkordumkehrung oder die ›basse fondamentale‹ als Bezugssystem nicht adäquat zum Ausdruck bringt, als Abkürzungsschrift für Akkordstrukturen benutzt werden, etwa in Pierre-Joseph Roussiers Akkordabhandlung¹⁷ oder in Louis-Charles Bordiers Kompositionslehre.¹⁸ Ablesbar ist die Wertschätzung der klassifikatorischen Funktion, die die Bezif-

14 Hier handelt es sich noch um eine Vorstufe des am Geniegedanken profilierten Kreativitätsbegriffs, den Reckwitz 2012 kritisiert. Gemeint ist eher ein Auf-finden (durch Gesetze) als ein Erfinden eines primär ästhetisch Neuen.

15 Vgl. Leibniz 1666.

16 Vgl. Mizler 1739, 113–116. Soweit ich sehe, ist die ›Maschine‹, eine Schablone mit mehreren Zirkeln, die nicht nur die Aufschlüsselung von Bezifferungen ermöglichte, sondern zugleich Mizlers synästhetisches Konzept von Farbuweisungen an Harmonien verdeutlichen sollte, leider nicht erhalten. Zur Evidenzierungsfunktion von Wahrheiten, die der Maschine zugeordnet war, vgl. Klotz 2006, 131–144. Mizlers Ausführung zur Kombinatorik wäre im Rahmen des empirischen Möglichkeitsbegriff der Wolff'schen Wissenschaftsdefinition zu interpretieren (vgl. Schwaiger 2000, insb. 58–60). Zur Rolle der Empirie in Mizlers Begriff von einer musikalischen Wissenschaft vgl. Bayreuther 2003, insb. 19 ff.) – Eine kombinatorische Tabelle zur Generalbassbezifferung gibt auch Christoph Gottlieb Schröter, Mitglied von Mizlers Correspondirender Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland, in seiner (aufgrund der Verbrennung von Schröters Bibliothek im *Siebenjährigen Krieg*) sehr spät veröffentlichten *Deutlichen Anweisung zum General-Bass* (vgl. 1772, 164 f.: »Neumodisches Signatur-Register«); vgl. dazu Arnold 1931, 304–306. Schröter beruft sich auf die (acht Intervallklassen und 72 Bezifferungen umfassende) Signarentabelle aus Johann Matthesons *Kleiner General-Bass-Schule* (1735, 136). Mattheson weist hier ebenfalls auf die Möglichkeit des Findens neuer Akkorde hin: »[§. 8. Es soll inzwischen mit dem Wörtlein *alle* nicht gesagt seyn / dass man nicht mehr, als diese 70. Signaturen / erdenken und vermischen möge: denn wer kann hierinn Gränzen setzen« (ebd.). – In Bezug auf diesen Vollständigkeitsgedanken wird die Signarentabelle beerbt durch die Akkordklassifikation (etwa in Marpurg 1755–1760), dann durch die Summe der Akkordverbindungen, einmal reduktionistisch in Kirnberger 1773, ein andermal wieder kombinatorisch in Vogler 1780a und 1780b.

17 Vgl. Roussier 1764, insb. die Tabellen nach 116 und 188.

18 Vgl. Bordier 1770[?], 18–31 und 57 f. (»Manière de chiffrer«).

ferung zu leisten vermag, auch in Jean Adam Serres Auseinandersetzung¹⁹ mit Geminianis kombinatorischer *Guida armonica*, die ihrem Titel nach ein ›Wörterbuch‹ der Modulationslehre darstellen sollte.²⁰ Dass Serre sozusagen einen Querschnitt durch die *Guida* anlegte, indem er ihre Akkordtypen extrahierte, lässt sich aus einem doppelten Bedürfnis erklären, nämlich erstens Geminianis ›Wörter‹, die zum Teil wenig charakteristischen Einzelwendungen aus Bassmodellen noch weiter, gewissermaßen auf Lexem-Ebene zu reduzieren, und zweitens über die Akkordtypen-Kategorisierung Geminianis weitgehend kontingente poetische Anleitung einer Art kontrollierenden Grammatik entgegenzubringen.

Es wäre zu überlegen, inwieweit die deutsche Intervalltheorie des 18. Jahrhunderts, die auch als systematische Möglichkeitserkundung des Notierbaren charakterisiert werden kann, mit dem Aufschreibesystem des bezifferten Basses interagiert. Als verbindendes Moment zwischen beiden fungiert die Skala, die auch zu den ältesten Inhalten des Begriffs ›System‹ gehört.²¹ Die Bezifferung einer Bassleiter aber, soweit sie Übungszwecken dient (man denke etwa an die ›règle de l'octave‹²²), bezeichnet lediglich eine Begleitstruktur, sie entwirft ihren Kontext generativ und ad hoc; die isolierte Notation einer Skala hingegen (im modalen oder dur-moll-tonalen Kontext) entwirft einen wertenden inneren Zusammenhang der Skalenstufen mit Hilfe reduktiver Methodik. Als Muster kasuistisch ›ausgewerteter‹ Skalen kann etwa Matthesons Nomenklatur der chromatischen Stufen

19 Vgl. Serre 1767, 185–199 (›Troisième partie. Reflexions critiques sur l'ouvrage de M. Geminiani, intitulé, *Guide ou Dictionnaire harmonique* [...] *Enumération des Branches contenues dans les diverses Classes du Guide harmonique*, ou *Liste des différens Accords* ou différens Chifres que cet Ouvrage assigne à chacune des notes‹); der Begriff ›Répertoire‹ auf Seite 204, der Begriff ›Grammaire musicale, [...] un Traité de Composition‹ auf Seite 205. – Eine wesentliche Kritik von Serre richtet sich darauf, dass Geminianis *Guida* lediglich im ›Mode mineur‹ verharre; Geminianis Wendungen weisen auch noch Reste eines modalen Verständnisses auf, die Wendungen der *Guida* tragen ansatzweise dorische Züge.

20 Vgl. Geminiani 1756–1758. Geminianis *Guida* repräsentiert den Status eines Zerschneidens von Bassmodellen in kleine Einzelwendungen. Den Blick auf den operationalen Prozess von Geminianis Methode lenkt Klotz (2006, 145–168). Zur Rolle der tabellarischen Darstellung im Kontext der Debatte über ein System der Harmonie vgl. Wiener 2009, 127–138.

21 Vgl. Walther 1732, 591. Zu den metaphorischen Qualitäten und Implikationen des Begriffs Skala vgl. Giani 2000.

22 Zuletzt hat die Bedeutung der an Modellen orientierten Generalbass-Praxis für die Akkordtheorie Joel Lester (2002, 755–757) betont. Zur Vorgeschichte der Harmonisierung skalarer Bässe vgl. ferner Barnett 2002 (insb. 441–443).

innerhalb der Oktave gelten.²³ Wenn in der Intervall- und Akkordtheorie der Unterschied zwischen dem, was die Notation ermöglicht, und dem, was tatsächlich im harmonischen Kontext sinnvoll scheint, nivelliert wird, drohen papierne Theorien ohne Praxisbezug zu entstehen, wie beispielsweise Friedrich Wilhelm Riedts auf der »vermischt diatonisch-chromatisch-enharmonischen Skala« errichtetes Akkordsystem von 1753²⁴, über das sich Riepel lustig gemacht zu haben scheint²⁵, obschon es von seiner eigenen kombinatorischen Akkordgeneration nicht allzuweit entfernt ist. Riepel hat im Gegensatz zu Riedt allerdings die diatonische Skala zugrundegelegt, wodurch von vornherein den entstehenden Akkorden ihr »Bürgerrecht«²⁶ im Reich der Harmonie sicher zugesprochen werden konnte – wohl wissend, dass so nur ein Teil aller gebräuchlichen Akkorde zu eruieren war. Vielleicht wäre der Zweck von Riepels Akkordprogramm aber abseits seines vordergründigen Zwecks zu suchen, nämlich als Demonstration des Generalbasses in einer Mittler-Rolle zwischen Harmonie und Kontrapunkt.

Nachschreiben ... fortschreiben: Von der Imitation zur Variation

A peregrinis varietas e diversa miscela oritur, tam quoad corpus quam animum. Natura in varietate delectatur. (Carl von Linné, *Nemesis Divina*)²⁷

Die Verbindung von Bezifferung und durchgängigen Ordnungszahlen in Riepels akkordgenerierender Maschine erinnert beiläufig, aber nicht zufällig, an das

23 Unterschieden werden »Chordae principales«, »essentiales«, »mediantes«, »dominantes«, »naturales«, »necessariae« und »elegantiores« (vgl. Mattheson 1735, 126). Die Bezeichnungen gehen teils zurück auf de Brossard (~1708), ferner Walther (1732, 416f. und Tab. XVIII, Fig. 1). Riepel nimmt im *Baßschlüssel* (1786) auf Matthesons Stufenbewertungen Bezug und nennt die so aufbereitete Skala ausdrücklich ein »System« (1786, 62). Scheibe rekurriert (1773, 439f.) listig auf Matthesons (bzw. Brossards und Walthers) Stufenbenennungen, indem er sie (die eigentlich die Funktionsweise der Dur- und Molltonarten erweisen sollen) auf die Modi bezieht und damit Matthesons Ablehnung der Modi mit seinen eigenen Argumenten kritisiert.

24 Riedt 1756.

25 Riepel bezeichnet diese Akkorde aufgrund ihrer Generation aus der enharmonischen Skala als »Wechselbälge« (1996a, 538)

26 Der Begriff des »Bürgerrechts der Akkorde« stammt offenbar von Johann Adolph Scheibe (1754, XLI).

27 Linné 1981, 83: »Incestus« [»Von Fremden entsteht Verschiedenheit durch unterschiedliche Mischung, nicht nur an Körper, sondern auch an Geist. Die Natur erfreut sich an der Verschiedenheit.«].

Schriftbild der einfachen Kontrapunktbeispiele aus Fux' *Gradus ad Parnassum*, auf die sich Riepel so ausführlich wie auf keinen zweiten musiktheoretischen Prätext beruft.²⁸ Riepels Bezugnahme auf Fux in den *Anfangsgründen* ist sehr breitgefächert und zum Teil hochgradig konzeptionell. Riepel wählt für die Publikation seiner *Anfangsgründe* ein den *Gradus* nahestehendes Buchformat und bereitet seinen Stoff ebenso als Lehrdialog auf, was für die Vermittlung der Inhalte im Sinne eines Ausprobierens zentral ist, aber die Gefahr barg, befremdlich zu wirken.²⁹ Riepel hat Fux' Traktat nicht, wie später üblich, nur als Kontrapunktlehrbuch sondern als Kompositionslehre begriffen, allerdings als eine, die der Ergänzung bedarf.³⁰ In den

28 Fux 1725. Das Register von Riepel 1996, Bd. 1, verzeichnet über 70 Erwähnungen. Riepel war mit den *Gradus* schon früh vertraut, bereits 1734/35 hat er wohl eine Abschrift angefertigt (vgl. Riepel 1996b, 781); vgl. dazu ferner Emmerig 1984, 22. Riepel gehört zu den Rezipienten, die immer die lateinische Ausgabe als auch die deutsche Übersetzung von Lorenz Mizler (1742) anführen. Mizlers Übersetzung erschien, als sich Riepel gerade in Dresden aufhielt (1740–1745). In Dresden hatte Riepel Umgang mit dem Fux-Schüler Zelenka (vgl. Emmerig 1984, 28). Unter Riepels Manuskripten in der Proske'schen Musiksammlung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg befinden sich auch eine fragmentarische Abschrift der Notentafeln aus Mizlers Übersetzung (1742, Tab. XL–L) und Riepels Exzerpt- und Skizzenbuch *Silva rerum*, in dem im Kontext von Satzentwürfen für die *Anfangsgründe* auf Seite 63 ein Fux-Exempel (1725, 143, Mitte) steht, von dem Riepel an dieser Stelle ausgeht.

29 Johann Adam Hiller hat in seiner ansonsten positiven Rezension des dritten Kapitels auf die Außergewöhnlichkeit der Dialogform hingewiesen (vgl. 1766, 14). Er identifiziert dabei m.E. zu eindeutig den Praeceptor mit dem Autor und den Discantista mit dem Leser. Ein Reiz bei der Lektüre des oft frechen Riepel'schen Dialogs besteht gerade darin, dass die Rollenidentifikation uneindeutig ist.

30 Vgl. Riepel 1752, 77. Riepel sieht vielfachen Aktualisierungsbedarf bei Fux (1725), Murschhauser (1721) und Spieß (1745). Die durchgreifendste Aktualisierung besteht in der Uminterpretation der modalen Beispiele von Fux und Murschhauser nach Dur und Moll, was häufig zu strukturellen Einbußen führt. Auch das folgende dorische Beispiel wird als d-Moll gelesen. Wie beispielsweise auch bei Serre (1767) zu sehen ist, sind solche Uminterpretationen in den Dur-Moll-Kontext üblich. Riepel zählt Murschhauser und Fux zu den ›Alten‹ (obwohl Murschhauser 1721 gerade 31 Jahre und Fux 1725 nur 27 Jahre vor dem ersten Capitel der *Anfangsgründe* (1752) erschienen sind. Der älteste gedruckte musiktheoretische Text, den Riepel, wohl nur über Zitationen, kennt, ist, soweit ich sehe, Zarlino 1558, 1561 oder 1573. Die Tiefe der historischen Textkenntnis ist bei der Interpretation musiktheoretischer Schriften ein wichtiger, nicht zuletzt die geschichtliche Selbsteinschätzung des Autors verdeutlichender Aspekt, der oft bei der musikwissenschaftlichen Lektüre von Musiktheorie nach 1700 vernachlässigt wird. Es fehlt hier an Grundlagenarbeit, da die historische Erforschung der Musiktheorie in der Regel einen ›linguistischen‹, ideen- und begriffsgeschichtlich geprägten Textbegriff präferiert und den ›bibliographischen‹ Code vernachlässigt (zu den textuellen Codes vgl. Górski 1971).

Partien der *Anfangsgründe*, die sich vor allem dem Kontrapunkt zuwenden, stützt sich Riepel nicht allein auf Fux, sondern auch auf Murschhauser³¹ und Spieß.³² Mit dieser Trias konstruiert Riepel eine explizit süddeutsche Traditionslinie³³ der Kompositionslehre, in deren Kontext er die *Anfangsgründe* gelesen wissen möchte. Aus der Menge der von Riepel im sechsten Kapitel *Vom Contrapunkt* seiner *Anfangsgründe* behandelten Fux-Exempel sei eines herausgegriffen, das die Rolle des Generalbasses bei Riepel in komprimierter Weise zu verdeutlichen vermag. Wohl nicht ohne Hintergedanken tritt in seinem Kontext der pädagogische Nachahmungsbegriff auf den Plan. Der Diskantist erinnert sich an einen Ratschlag des Praeceptors: »Du hast mir [...] geraten, alle Beispiele von Fux nachzuahmen, das ist, immer wieder mit einem anderen Gesange.«³⁴ Riepel stellt aber den für die *Gradus ad Parnasum* charakteristischen Inventionsprozess auf den Kopf, indem er die sekundäre Erfindung, den musikalischen Satz des Exempels, zur primären erhebt und den Ausgangspunkt der Komposition bei Fux, den Gesang, mit dem hier nicht die Oberstimme als melodisches Prinzip, sondern der Cantus firmus gemeint ist, auf die Stufe einer austauschbaren Nebensächlichkeit herabsetzt.³⁵

Unter dieser Prämisse kann von einer Nachahmung³⁶ der Fux'schen Exempel kaum die Rede sein, vielmehr muss man das Verfahren als Transformation be-

31 Vgl. Murschhauser 1721. – Zur Kritik Johann Matthesons an Murschhauser vgl. Wiener 2012.

32 Vgl. Spieß 1745.

33 Ohne dass hier der Raum wäre, diesen Problemkreis näher auseinanderzusetzen, ist festzuhalten, dass diese ›Tradition‹ durchaus brüchig und Riepels Bezugnahmen ambivalent sind (vgl. Wiener 2008).

34 Riepel 1996a, 567. Imitation ist ein Lernkonzept, das in Fux 1725 gerade nicht vertreten wird. Ganz im Gegenteil: Der Schüler ahmt niemals Beispiele nach, sondern findet durch Befolgung ›natürlicher‹ Regeln einen richtigen Weg. Darin steht die Fux'sche Kontrapunktlehre, die in ihrer anti-imitatorischen Didaktik über Albrechtsbergers (1790) und Joseph Preindls (1827) Rezeption in Wien noch weitervermittelt wird, in diametralem Gegensatz zum norditalienischen Konzept Giambattista Martinis (1774–1775) und Giuseppe Paoluccis (1765–1766). In der »Prefazione« aus Paolucci 1765–1766, die sich in Einzelfragen intensiv auf Fux 1725 als autoritären Text bezieht, heißt es mit Seneca ausdrücklich (Bd. 1 [1765], XV): »Longum iter per praecepta, breve & efficax per Exempla«. Interessanterweise nimmt Paolucci auch eine Fuge aus Fux 1725 (190–192) auf (Bd. 2 [1766], 3–14) und macht dadurch die antiimitatorische Lehre von Fux selbst zum Gegenstand der Nachahmung.

35 Zu Riepels Inventionsbegriff vgl. Riepel 1752, 43. Der konzeptionelle Unterschied zwischen ›inventio‹ als ›Finden‹ (Fux) und ›Erfinden‹ (Riepel) kann in breiterem Kontext beschrieben werden mit Hilfe von Horn 1997 (insb. 1f.).

36 Zelenka hatte bei Fux, obwohl Fux 1725 kein Nachahmungskonzept vertritt, durchaus noch via Nachahmung gelernt (vgl. Horn 1996). Zu Problemen, die die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts zunehmend mit Nachahmungskonzepten hatte, obwohl sie de facto zu den gängigen Praktiken der Unterweisung gehörten, vgl. Wiener 2003.

zeichnen. Riepel präpariert mit Hilfe der Generalbassbezeichnung (die übrigens nicht korrekt ist), ein Sequenzmodell heraus (Bps. 3a), das anschließend in einem eigenen Satz über Fux' Cantus firmus weiterentwickelt wird (Bsp. 3b). In einem dritten Schritt baut Riepel über Fux' Bass, dessen skalarer Verlauf die Anregung zum Sequenzmodell gegeben hatte, abermals einen sequenzierenden Satz, auf den ein neuer Cantus firmus montiert wird (Bsp. 3c). Die Umstrukturierung wird im Wesentlichen über die Intervention des Generalbasses geleistet.

Mit der schematischen Sequenzierung setzt sich Riepel stillschweigend über Fux' Forderung nach Varietas der Stimmführung hinweg – Albrechtsbergers *Anweisung* würde Riepels Sequenzen als ›Monotonia‹³⁷ brandmarken –, doch tritt an ihre Stelle die Vorstellung einer grundsätzlichen Variabilität des musikalischen Satzes. Fux' nachhaltig rezipierte didaktische Prozedur des fünfstufigen Überganges vom einfachen zum zusammengesetzten Kontrapunkt, im Wesentlichen eine Angelegenheit der Stimmführung, interessiert Riepel nur peripher, er referiert sie auch nicht im direkten Rekurs auf Fux, sondern anhand des einschlägigen Kapitels aus Spieß' *Tractatus*.³⁸ Wie die Verarbeitung des Fux-Beispiels zeigt, zergliedert Riepel den kontrapunktischen Satz nicht nach rhythmischen Spezies und auch nicht in erster Linie nach Bewegungsregeln, vielmehr zerteilt er ihn in kleine Fortschreitungsmodelle wie jene, die den Gebrauch der kombinatorisch gewonnenen Akkorde demonstrieren. Diese Art, aus Mosaiksteinen³⁹ musikalische Verläufe zu bauen, erinnert wiederum an das Prinzip von Geminianis *Guida*⁴⁰, ein Prinzip des sequentiellen Synthetisierens, das nicht zuletzt durch die Abbriviationsmöglichkeiten der Generalbassnotation begünstigt wird. Konnte Fux die Variatio noch als akzidentelle moderne Verzierungsfigur⁴¹ einstufen, so ist für

37 Albrechtsberger 1790, 38. Der Begriff ›Monotonia‹ findet sich auch in Joseph Haydns Kommentaren zu Fux 1725, übertragen von Carl Ferdinand Pohl im Exemplar Nr. 2 der Signatur 101/37, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1790 wird somit als terminus post quem für Haydns bislang nicht sicher datierte *Gradus*-Marginalien plausibel.

38 Vgl. Spieß 1745, Kapitel 22 (›Vom einfachen Kontrapunkt‹), 107–112 und Riepel 1996a, 540–550, 594.

39 Auf die freie Kombinierbarkeit der Glieder als satztechnische Neuerung (allerdings nur in metrischer Hinsicht) hebt Arnold Feil ab (1955, 43f.). Die Rolle der Permutation als variatives Prinzip (und nicht zuletzt als Denkfigur) wird von Feil unterschätzt. Zur Kombinatorik bei Riepel und anderen vgl. Ratner 1970. Eine kurze Übersicht zur musiktheoretischen Kombinatorik findet sich in Nolan 2002 (hier 284–289). Als historisch-semiotische Studie, die als Rahmen für die Interpretation permutativer Verfahren in der Musik des 18. Jahrhunderts dienen kann, sei empfohlen Klotz 1999.

40 Vgl. Geminiani 1756–1758.

41 Vgl. Fux 1725, 219. Riepel greift Fux' ›figura variationis‹ auf in Riepel 1996a, 518.

Riepel der gesamte musikalische Satz ein Spiel der Variation⁴² geworden, die in nicht mehr überschaubarer Weise neue Formen generiert.

a

Cantus firmus

b

[Cantus firmus]

c

Cantus firmus

Beispiel 3: a. Josef Riepel, vierstimmiges Exempel aus Fux' *Gradus ad Parnassum*⁴³ mit Riepels Generalbassbezeichnung⁴⁴; b. Riepels Umarbeitung desselben Fux'schen Exempels⁴⁵; c. Riepels Bearbeitung über dem Bass desselben Fux'schen Exempels mit neu komponiertem Cantus firmus⁴⁶

42 Riepel 1755, 154: »Tunc musica aliunde non est nisi Variatio«. Vgl. auch ebd., 25: »Denn ich merke, daß man in der Composition, wie auch in der Musick überhaupt, mit den Veränderungen alles ausrichten kann.«

43 Vgl. Fux 1725, 135.

Distanzierung: Rückschrift des Verfassers

Wir haben uns schon wieder entfernt.⁴⁷

Es darf nicht übersehen werden, dass das beschriebene Programm nicht das einzige ist, nach dem in den *Anfangsgründen* musikalische Verläufe, auch ›Formen‹ produziert und dadurch zu Produkten von Operationalität erklärt werden. Wie keine zweite Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts zeigen Riepels *Anfangsgründe*, dass sich die Kompositionslehre angesichts der Aufsplitterung und Dislozierung des praktischen Musikbegriffs in viele unterschiedliche und konkurrierende Praktiken nicht nur mit einem Problem der Unterscheidung von Substanz und Akzidenz sondern in dessen Folge auch mit einem Vermittlungsproblem konfrontiert sah. Einerseits beruft sich Riepel auf Fux' *Gradus ad Parnassum*, deren Systematik unter der Prämisse eines intakten Naturbegriffs⁴⁸ den Anspruch auf Integrität und umfassende Gültigkeit für sich beanspruchen konnte; noch Spieß propagierte Mizlers Idee eines metahistorischen »universale Systema Musicum«⁴⁹ und rezipierte unter dieser Idee Fux in gleichem Maße wie er Mizlers Fux-Übersetzung mit angeregt haben dürfte. Andererseits betont Riepel die Unvollständigkeit der *Gradus*, wenn er seinem Lehrer in den Mund legt, dass Fux, wäre die Vollständigkeit in der Präsentation der musikalischen Regeln sein Ziel gewesen, »ein ganzes Duzend Manuductionen«⁵⁰ hätte schreiben müssen. Der Gedanke, in Riepels Kapiteln das als notwendig empfundene Supplement zu den *Gradus* zu vermuten, erweist sich jedoch als trügerisch, weil Riepel – vergleichbar der ›Nachahmung‹ des Fux-Exempels – das Gesamtkonzept der *Gradus* umkehrt.

Nicht zufällig wird diese Umwendung durch ein Naturbild ausgedrückt. Die zu Beginn des ersten Kapitels exponierte und an jedem Kapitelende wiederkehrende

44 Riepel, Bd. 1, 564.

45 Ebd., 565.

46 Ebd., 567.

47 Riepel 1765, 3.

48 Vgl. Groth 1996. Als Grundlage für Groths ideengeschichtlichen Ansatz im Zusammenhang mit Fux 1725 als paradigmatischem Zeugnis für die Vorstellung von einem ›natürlichen System‹ vgl. Dahlhaus 1970 (insb. 53f.). Zum stark rationalistischen Aufriss von Fux 1725 vgl. Braunschweig 1994 und 1997.

49 Spieß, 1745, Vorrede, sine pag.

50 Riepel 1752, 77.

Aussage, die Musik sei »ein unerschöpfliches Meer«, spielt mit einer implizit markierten⁵¹ transtextuellen Bezugnahme auf den Beginn des Dialogteils aus den *Gradus* an, wo der Schüler vor den Gefahren des Musikerberufs gewarnt wird. Fux bezeichnet die Musik als ein »immensum mare neque Nestoris annis terminandum«. ⁵² Riepel minimalisiert das erhabene Seestück, indem er es mit einer Didaktik des ›steten Tropfens‹ kurzschließt:

Alle Compositionsregeln in etliche Bogen Papier einzuschließen, ist in Betrachtung des unerschöpflichen Meers der Musik weniger möglich, als die Donau hier durch den engen Springbrunnen zu leiten. { * Verum gutta cavat lapidem, und diese Anmerkungen mache ich zum Theil eben nur aus Kurzweil; massen ich nicht gern müßig gehe, wenn ich was zu tändeln kann haben. }⁵³

Die Formulierung fasst programmatisch die Strategie zusammen, mit der Riepel Fux liest und revidiert. Es wird im Freien unterrichtet⁵⁴, in einem oberhalb der Donau gelegenen Garten mit Springbrunnen.⁵⁵ Die Dialogpartner berichten häufig von musikalischen Erlebnissen oder von Meinungen anderer Musiker, die unterschiedliche musikalische Praktiken repräsentieren, so dass sich im Verlauf

51 Zum Begriff der impliziten Markierung vgl. Fix 2000 (hier: 454).

52 Fux 1725, 43 (»ein unermessliches Meer, das zu durchmessen Nestors Alter nicht hinreicht«).

53 Riepel 1752, 21. »Gutta cavat lapidem« ist wohl eine Anspielung auf Ovid, *Epistulae ex Ponto*, IV, 10, 5. Die Assoziationsfolge in Ovids Gedicht führt über den Selbstvergleich Ovids mit dem Duler Odysseus zum Topos des unzuverlässigen Meers zurück.

54 Vieles in Riepels *Anfangsgründen* erinnert an Comenius 1658, so etwa die lateinisch-deutsche Nomenklatur der Städtenamen, aber auch die Anschaulichkeit durch Beispiele. (Zur Kategorie der Anschaulichkeit bei Riepel vgl. Twittenhoff 1935.) In Comenius 1658 werden in idealtypischer Weise Verstehensprozesse in den zahlreichen Bildern verräumlicht. Schon das erste Bild zeigt die Unterweisung im Freien mit Landschaft, Orten und Horizont im Hintergrund.

55 Eine sehr passende Umsetzung von Riepels pädagogischer Landschaft findet sich in der Textkopf-Vignette zum Fünften Kapitel (Riepel 1768, 447), die im Vordergrund zwei Musiker auf freiem Feld, im Hintergrund mehrere Orte, auch wohl eine Flusslandschaft zeigt. Riepel liest sich auch ›seinen‹ Fux zurecht, indem er über die strenge Ordnung in Fux 1725 hinwegsieht und die offenen Stellen der Abhandlung hervorkehrt (vgl. insb. Riepel 1765, 399), wo nicht zufällig die Landschaftsmetapher expliziert wird: »Blättere seine *Manuductio* nur öfters aufmerksam durch, du wirst durchaus nützliche und gegründete Beyspiele – unter diesen auch verschiedene Alterthümer, Widersprüche, Freyheiten, Sitten und gute Lehren antreffen, die vor ihm keiner so schön und ausführlich beschrieben hat. Wie ein gütig und vorsichtiger Pfliegvatter, der seine Ziehkinder nicht fortan in der düstern Stube eingeschlossen hält, sondern bisweilen zur Erquickung spazieren führt, damit sie zugleich Felder, Wälder, Flüsse, Auen, Berge und Klippen kennen lernen.«

des polyphonen Gesprächs eine komplette Musiklandschaft abzeichnet. Nicht zuletzt an dieser Dislozierung und Denzentrierung des Diskurses mag es liegen, dass die Aussagen, die Riepels Praeceptor trifft, oft skeptisch sind oder tieferliegender Begründungen mit dem Verweis auf gängige Praxis entbehren müssen; ja dass die gesamte Abhandlungsform, die Riepel wählt, absichtlich unsystematisch⁵⁶ und auf humoristische Digressionseffekte abgestellt ist.⁵⁷ Riepels Theorie lässt sich als Theorie der Übergänge, Brüche und Auffäلتungen, der inhärenten Inkonsequenzen lesen, sie bildet eine ludistische Gegenstimme zum cantus firmus eines reduktiven Prinzipienmonismus.

1768 hat Riepel dem fünften Kapitel seiner *Anfangsgründe (Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten)* anstelle eines Vorwortes ein »Schreiben des Freundes« und eine »Rückschrift des Verfassers« vorangestellt, die in ihrer apologetischen Haltung einen Bezug der Dezentrierungsthematik auch auf Riepels eigene Situation als Musikschriftsteller ermöglicht. Ein gewisses Erschrecken Riepels über die entpersönlichte Form der durch Druckpublikation erzeugten Öffentlichkeit und das angedeutete Vermittlungsproblem ist hier spürbar. Welchen Adressaten soll sich Riepel vorstellen? Die an vielen Orten verteilten Adressaten, wozu auch seine musikalischen Schriftstellerkollegen mit ihren jeweiligen Ansprüchen zu rechnen sind, bereiten ihm Unbehagen. Er müsse sich als Autor einer »ganz plate[n] Schreibart« bedienen, »damit [ihn] allenfalls auch Diskantisten entlegner Provinzen, Städte, Flecken und Dörfer verstehen möchten«.⁵⁸ Diese kaum kontrollierbare Dissemination des publizierten Wissens, die zur vermeintlich so unmittelbaren Oralität der persönli-

56 Vgl. Hiller: »Eine ängstliche systematische Ordnung muß man hier (nicht) suchen [...]. Um [...] seine Leser nicht zu ermüden, kommt [Riepel] sehr oft von einer Materie auf eine andere, die in einem anderen Buche um viele Capitel weit von einander entfernt seyn würden« (1766, 14).

57 Daher lässt sich die Fragestellung, der die beiden grundlegenden Arbeiten aus den 1930er Jahren verpflichtet sind, die Riepel wieder ins musikwissenschaftliche Gedächtnis zurückgeholt haben, im Grunde als verfehlt bezeichnen, da beide, unterschiedlich scheiternd, nach einem einheitlichen System bei Riepel suchen: Twittenhoff 1935 und Schwarzmaier 1936. Twittenhoff verfängt sich in Paraphrasen, die zu nahe am Text entlanglaufen, um als Ergebnis ›Anschaulichkeit‹ der Lehre in binäre Opposition zu Systematik zu stellen; eine Strategie der ›Ehrenrettung‹, die Riepels Text nicht nötig hat. Schwarzmaier versucht, die Rhythmuslehre Riepels als Beweis für die Richtigkeit des Riemann'schen Systems der Rhythmik in eine reduktive Form zu pressen, die die relativistische Detailabhängigkeit und fundamentale Situativität, der Riepel verpflichtet ist, außer Acht lässt.

58 Riepel 1768, »Rückschrift des Verfassers« [1996, 445].

chen Unterrichtssituation, wie sie der Dialog der *Anfangsgründe* repräsentiert, im Widerspruch steht, findet ihren Ausdruck in einem Repertoire räumlicher Vorstellungstypen, die als strukturelle Metaphern für die Organisation des Wissens in der Epistemologie nach 1750 verstärkt Konjunktur erhalten, allen voran die Landkarte und die Landschaftsvedute, die an die Stelle des als obsolet empfundenen topologischen enzyklopädischen Baums treten.⁵⁹ Wissen, auch musikalisches Wissen (dessen Praxis, wie Riepel formuliert, zunehmend zur »Schriftstellung«⁶⁰ tendiert), verteilt sich allmählich in Distrikte, Provinzen, Städte, Flecken, Dörfer. Das hat zur Folge, dass der systematische Überblick komplexer, vielleicht überhaupt nicht mehr fasslich erscheint. Die Selbstverständlichkeit, mit der Fux als habsburgischer Oberhofkapellmeister eine lokale musikalische Praxis dokumentierte⁶¹ und für allgemein erklärte, maßt sich Riepel nicht an.

Hinsichtlich solcher Vermittlungsproblematik stellen Riepels Schriften keinen Einzelfall dar. Es scheint nicht verfehlt, die polemische Debatte des 18. Jahrhunderts um ein System der Musik – im engeren Sinne um ein System der Harmonie –, auch als Phänomen der Originalitätsdebatte zu beschreiben: Die Anforderung, als theoretischer Schriftsteller ein System zu konstruieren, das sowohl original wie

59 Zur Topologie der Baumstruktur vgl. Schmidt-Biggemann 1983, 31 ff. Die Übergänge von der Baum- zur Landschafts- und Landkartenmetapher lassen sich belegen mit enzyklopädischen Programmschriften wie Sulzer 1759 (insb. 6); oder Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire* (1751) zur Encyclopédie (vgl. Le Rond d'Alembert 1989, insb. 46). Die Tendenz zur Bevorzugung räumlicher Metaphern könnte im Anschluss an die jüngere kulturgeschichtliche Gedächtnisdebatte als Modernisierungsphänomen beschrieben werden (vgl. modellhaft Esposito 2002, insb. 32–43 und 229–253). Eine ergänzende Interpretationsmöglichkeit für das ›longue-durée‹-Phänomen der Diversifikation und Dislozierung unterm Zerbrechen ›absolutistischer Raumvorstellungen‹ bietet Löw 2001. – Auch in der Debatte um eine musikalische Wissenschaft im 18. Jahrhundert treten modellhaft Raumvorstellungen auf den Plan (vgl. z. B. Hiller 1768, 2: Hiller spricht hier von einem Spaziergang »in das Feld der Theorie«). Die Tradition der Spaziergangshermeneutik muss im Kontext der räumlichen Wissensmetapher also ebenfalls berücksichtigt werden (vgl. Andreas Keller 2000). – Die Frage, inwieweit der Generalbass als eine der generellen Wissensstruktur seiner Zeit adäquate spaziale Orientierungsform begriffen werden kann (als eine in Abkürzungen sich artikulierende Inklusionsform musikalischen Raums via Ambitus und Akkordstruktur einerseits, als praktisch orientierter Bewegungstypus mit vielseitigen empirischen Erkundungsmöglichkeiten andererseits) muss hier offen bleiben.

60 Riepel 1768, 446.

61 Die These, dass Fux 1725 die Musikpraxis des habsburgischen Hofes dokumentiere, vertritt insb. Riedel 1977. Höchste Plausibilität erhält diese These vor allem im Kontext der habsburgischen ›Kaiserstil‹-Programmatik (vgl. Matsche 1981; ferner vgl. auch Flotzinger 1992, insb. 135).

allgemein sein sollte, eröffnete eine breite Erwartung, die man schwer erfüllen zu können schien.⁶² Riepel hat sich vor diesem Grat- oder Grenzgang wohl gescheut. Daher verwundert es nicht, dass er bei der Erklärung musikalischen Satzes auf ein denotatives Bezeichnungssystem wie den Generalbass gerne rekurriert, das keine explizite Theorie der Harmonie repräsentiert und den Blick auf das Situative lenkt: Der Generalbass kann als theoretisches Kompromiss-System mit vielen Schnittstellen verstanden werden, als Möglichkeit für Kreuzungen und Synkretismen – aber nicht um jeden Preis. Seine Auseinandersetzung mit der ›basse fondamentale‹, den *Baß-Schlüssel*⁶³, hat Riepel zu Lebzeiten nicht publiziert, vielleicht weil ihm der zur Theoriebildung des musikalischen Satzes gehörige polemische Diskurs verdächtig oder zuwider war.⁶⁴ Diese Zögerlichkeit eines für synkretistische Spielereien sonst so offenen Autors wie Riepel mag davor warnen, sich bei der analytischen Anwendung ehemals konkurrierender Vorstellungen des musikalischen Satzes nicht um jeden Preis einem beliebigen Pluralismus hinzugeben.

62 Vgl. Wiener 2002.

63 Riepel 1786.

64 Deutlich kommt diese Abneigung in der »Rückschrift« zum fünften Kapitel zum Vorschein, in der Riepel, anscheinend durch Matthesons Tod von einem Albdruk befreit, dessen *Critica musica* (1722/1725) verdammt: »ein verhaßtes Wespennest« (1768, 445); und Nichelmanns *Melodie*-Abhandlung (1755) als unverständlich bezeichnet: »nein, ich ward vielmehr so zerstreut, daß ich meine Blindheit bald wehemüthig bedauerte, und bald wieder herzlich darüber lachte« (ebd., 446) – ja den gesamten gelehrten Diskurs als »unaufhörliches Geschmier und Gezänk« der »schädliche[n] Wörtler« brandmarkt (ebd., 445). Es wäre zu überlegen, ob Riepels humoristisch-digressives Konzept, die Haltung des Lachens, die manchmal auch gezwungen erscheint, einer grundsätzlichen Abwehrhaltung entspringt, die angesichts der in brutaler, ehrenrühriger, tendenziell existenzvernichtender Weise geführten publizistischen Polemik – man denke an Mattheson versus Buttstett und Murschhauser, Scheibe versus Mizler, Marpurg versus Sorge, Marpurg retrospektiv gegen viele in der *Legende einiger Musikheiligen* (vgl. Marpurg 1786) – alles andere als unverständlich erscheint. Die Auseinandersetzung nutzt offensichtlich oft inhaltliche Momente als Ausgangspunkt, um Verletzungen im System der Ehre abzureagieren, wodurch die inhaltliche Verständigung nicht unbedingt gewinnt. Ob daher Polemik unter diesen Vorzeichen euphemistisch als ›Erkenntnisform‹ bezeichnet werden kann (vgl. Forchert 1983), ist durchaus noch eine offene Frage. Einen sozialgeschichtlichen Rahmen im Diskurs einer ›Höflichkeit des Herzens‹, in dem auch der Tonfall von Riepels Dialog besser durchhörbar werden könnte, bietet Münch 1996.

Literatur

- Alembert, Jean Le Rond d' (1989), *Einleitung zur ‚Enzyklopädie‘ (Discours préliminaire [1751] zur Encyclopédie)*, hg. von Günter Mensching, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Arnold, Franck Thomas (1931), *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & CVIIIth Centuries*, Oxford: Oxford University.
- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln [...]*, Leipzig: Breitkopf.
- Barnett, Gregory (2002), »Tonal organization in seventeenth-century music theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University, 407–455.
- Bayreuther, Rainer (2003), »Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers«, *Musikforschung* 56, 1–22.
- Bordier, Louis Charles (1770[?]), *Traité de composition*, Paris: Chez l'éditeur.
- Braunschweig, Karl (1994) »Gradus ad Parnassum: A Jesuit Music Treatise«, *In Theory Only* 12/7–8, 35–58.
- Braunschweig, Karl (1997), *The Metaphor of Music as a Language in the Enlightenment: Towards a Cultural History of Eighteenth-Century Music Theory*, Phil. Diss. University of Michigan.
- Brossard, Sébastien de (~1708), »Modo«, in: *Dictionnaire de Musique*, 3me. Edition, Amsterdam: Roger, 61–68.
- Comenius, Jan Amos (1658), *Orbis sensualium pictus*, Nürnberg: Michael Endter.
- Dahlhaus, Carl (1970), »Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie«, in: *Über Musiktheorie* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 5), hg. von Frieder Zaminer, Köln: Arno Volk, 49–58.
- Emmerig, Thomas (1984) *Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis* (= Thurn und Taxis-Studien 14), Kallmünz: Verlag Lassleben.
- Esposito, Elena (2002), *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, übersetzt von Alessandra Corti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Euler, Leonhard (1739), *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, St. Petersburg: Russische Akademie der Wissenschaften.
- Feil, Arnold (1955), *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, (maschr.) Phil. Diss. Heidelberg.
- Flotzinger, Rudolf (1992), »Fux – ein komponierender Theoretiker?«, in: Rudolf Flotzinger (Hg.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (= Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 133–140.
- Forchert, Arno (1983), »Polemik als Erkenntnisform: Bemerkungen zu den Schriften Matthesons«, in: *New Mattheson Studies*, hg. von George J. Buelow und Hans Joachim Marx, Cambridge: Cambridge University, 199–212.
- Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.

- Fix, Ulla (2002), »Aspekte der Intertextualität«, in: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung – Linguistics of Text and Conversation. An International Handbook of Contemporary Research* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16), Bd. 1, hg. von Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager, Berlin/New York: de Gruyter, 449–457.
- Fux, Johannes Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*, Wien, kommentierte Faksimile-Ausgabe, hg. von Alfred Mann in: Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke*, Serie VII, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1967.
- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, übersetzt von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig: Selbstverlag des Übersetzers.
- Geminiani, Francesco (1756–1758), *Dictionaire harmonique / Guida armonica, o Dizionario armonico / A supplement to Dictionarium harmonicum*, London: Selbstverlag.
- Giani, Maurizio (2000), »Scala musica«. Vicende di una metafora«, in: *Le parole della musica III: Studi di lessicologia musicale* (= Studi di Musica Veneta 27), hg. von Fiamma Nicolodi und Paolo Trovato, Florenz: Leo Olschki, 31–48.
- Górski, Konrad (1971), »Zwei grundlegende Bedeutungen des Terminus ›Text‹«, in: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hg. von Gunther Martens und Hans Zeller, München: C.H. Beck, 337–344.
- Groth, Renate (1996), »Rerum naturaeque ordo«. Zum ›Gradus ad Parnassum‹ von Johann Joseph Fux«, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, hg. von Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel Laaber: Laaber, 111–120.
- Hiller, Johann Adam (1766), »Erläuterung der betrüglichen Tonordnung«, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1. Jahrgang, 2. Stück, 14f., 3. Stück, 17–19.
- Hiller, Johann Adam (1768), »Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek«, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Jahrgang, 1. Stück, 2–7, 2. Stück, 9–12, 3. Stück, 17–20, 4. Stück, 25–29, 5. Stück, 33–36, 7. Stück, 49–53, 8. Stück, 57–63, 9. Stück, 65–68, 10. Stück, 73–77, 11. Stück, 81–85, 13. Stück, 97–99, 14. Stück, 103–108.
- Horn, Wolfgang (1996), »Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der ›imitatio‹«, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel Laaber: Laaber, 137–170.
- Horn, Wolfgang (1997), Horn, Wolfgang (1997), »Inventio/Invention«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, 26. Lieferung, Stuttgart: Franz Steiner.
- Keller, Andreas (2000), »Spaziergang und Lektüre: Analogien zwischen fiktionaler Bewegung und faktischem Rezeptionsverhalten als hermeneutische Hilfestellung für Textkonzeptionen des 17. Jahrhunderts«, in: *Künste und Natur in Diskursen der frühen Neuzeit* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35, Teil II), hg. von Hartmut Laufhütte, Wiesbaden: Harrassowitz, 951–967.

- Kirnberger, Johann Philipp (1773), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie als Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg: G. J. Decker und G.L. Hartung.
- Klotz, Sebastian (1999), »*Ars combinatoria* oder ›Musik ohne Kopfzerbrechen‹. Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger«, *Musiktheorie* 14, 231–245.
- Klotz, Sebastian (2000), »Tonfolgen und die Syntax der Berausung. Musikalische Zeichenpraktiken 1738–1788«, in: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, hg. von Inge Baxmann u.a. (Hrsgg.), Berlin: De Gruyter, 306–338.
- Klotz, Sebastian (2006), *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 bis 1780*, Berlin: De Gruyter.
- Lambert, Johann Heinrich (1764), *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*, 2Bde., Leipzig: Johann Wendler.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1666), *Dissertatio de arte combinatoria, in qua, ex arithmeticae fundamentis*, Leipzig: Johann S. Fick u. Johann P. Seubold.
- Lester, Joel (2002), »Rameau and eighteenth-century harmonic theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University, 753–777.
- Linné, Carl von (1981), *Nemesis Divina*, hg. von Wolf Lepenies und Lars Gustafsson, München und Wien: Carl Hanser.
- Löw, Martina (2001), *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1756) *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, 5. Stück, Berlin: J. J. Schützens Witwe.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1755–1760), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 3 Bde., Berlin: Johann Jacob Schützens Witwe/Gottlieb August Lange.
- Marpurg (1786), *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschnbüchrn jetziger Zeit*, Köln: Hammer.
- Martinis, Giambattista (1774–1775), *Saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo*, 2 Bde., Bologna: Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.
- Matsche, Franz (1981), *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«* (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16), 2 Bde., Berlin und New York: de Gruyter.
- Mattheson, Johann (1722/1725) *Critica musica*, 2 Bde., Hamburg: Selbstverlag [Bd.1], Wiering [Bd.2].
- Mattheson, Johann (1731), *Grosse General-Baß-Schule, oder Der exemplarische Organisten-Probe*, Hamburg: Johann Christoph Kißner.
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg: Johann Christoph Kißner.
- Mizler, Lorenz Christoph (1739), *Anfangs-Gründe des Generalbasses* [...], Leipzig: Selbstverlag.
- Mizler, Lorenz (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, Leipzig: Selbstverlag.

- Münch, Paul (1996), »Von der ›höfischen Conduite‹ zur ›Höflichkeit des Herzens‹. Umgang und Kommunikation im 18. Jahrhundert«, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1996, 65–85.
- Murschhauser, Franz Xaver (1721), *Academia Musico-Poetica Bipartita, Oder: Hohe Schul der Composition*, 2Bde., Nürnberg; Endter.
- Nichelmann, Christoph (1755), *Die Melodie nach ihrem Wesen, sowohl nach ihren Eigenschaften*, Danzig: Schuster.
- Nolan, Catherine (2002), »Music theory and mathematics«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University, 272–304.
- Paolucci, Giuseppe (1765/1766), *Arte pratica di contrappunto*, Tomo 1/2, Venedig: Antonio de Castro.
- Preindl, Joseph (1827), *Wiener-Tonschule; oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre. Nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch zahlreiche Beyspiele erläutert von Joseph Preindl, weil. Capellmeister an der Haupt- und Metropolitankirche zu St. Stephan und der Patronats-Pfarrkirche zu St. Peter in Wien*, geordnet und herausgeben von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien: Haslinger.
- Raible, Wolfgang (1991), *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses* (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1991, 1. Abhandlung), Heidelberg: Winter.
- Ratner, Leonard (1970), »Ars combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-Century Music«, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer an His Seventieth Birthday*, hg. von Howard C. Robbins Landon und Roger E. Chapman, London: Oxford University, 343–363.
- Reckwitz, Andreas (2012), *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Riedel, Friedrich Wilhelm (1977), *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München und Salzburg: Katzbichler.
- Riedt, Friedrich Wilhelm (1756), *Tabellen über alle drey- und vierstimmige in der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter enthaltene [...] Grundaccorde*, in: Marpurg 1756, 387–413.
- Riepel, Joseph (1752), *De Rhytmopoeia, oder von der Tactordnung* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, Cap. 1), Regensburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 17–99.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal, Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, [Cap. 2]), Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 103–237.
- Riepel, Joseph (1757), *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein, Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen* (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, [Cap. 3]) Frankfurt & Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 241–330.

- Riepel, Josef (1765), *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, Tactordnung (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, Cap. 4), Augsburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 333–439.
- Riepel, Josef (1768), *Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten etc [...]* (=Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset, Cap. 5), Regensburg, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 443–526.
- Riepel, Josef (1786), *Baßschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß die keinen Baß dazu zu setzen wissen*, Regensburg: Johann Kaspar Schubarth.
- Riepel, Joseph (1996a), »Sechstes Capitel vom Contrapunct« [Ms., British Library London, Add. 31034, 1783?] (= *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, Cap. 6), in Riepel 1996, Bd. 1, 527–634.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerig, 2Bde., Wien: Böhlau.
- Roussier, Pierre Joseph (1764), *Traité des accords, et de leur succesion, elon le système de la basse-fondamentale [...]*, Paris: Bailleux.
- Scheibe, Johann Adolph (1754), *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik*, Altona und Flensburg: Kortische Buchhandlung.
- Scheibe, Johann Adolph (1773), *Ueber die musikalische Composition*, Leipzig: Schwickert.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (1983), *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft* (= Paradeigmata 1), Hamburg: Meiner.
- Schröter, Christoph Gottlieb (1772), *Deutliche Anweisung zum General-Bass*, Halberstadt: Johann Heinrich Gross.
- Schwarzmaier, Ernst (1936), *Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*, Wolfenbüttel: Verlag für Musikalische Kultur und Wissenschaft.
- Schwaiger, Clemens (2000), »Christian Wolff. Die Zentrale Gestalt der deutschen Aufklärung«, in: *Philosophen des 18. Jahrhunderts. Eine Einführung*, hg. von Lothar Kreimendahl, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 48–67.
- Serre, Jean Adam (1767), *Observations sur les principes de l'harmonie*, Genf: Gosse.
- Spieß, Meinrad (1745), *Tractatus Musicus Compositorio-practicus* (= op. VIII), Augsburg: Johann Jacob Lotters Seelig Erben.
- Sulzer, Johann Georg (1759), *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit*, zweite Aufl., Frankfurt und Leipzig: [ohne Verlagsangabe].
- Twittenhoff, Wilhelm (1935), *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, Halle an der Saale und Berlin: Buchhandlung des Waisenhauses.
- Vogler, Georg Joseph (1780a), »Summe der Harmonick«, in: Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, III. Jahrgang, Erste Lieferung, Mannheim, Reprint (= Betrachtungen der Mannheimer Tonschule III) Hildesheim: Olms 1970, 2–117.

- Vogler, Georg Joseph (1780b), [Notenbeilage zu Vogler 1780a], in: Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, III. Jahrgang, Erste Lieferung, Mannheim, Reprint in: Georg Joseph Vogler, *Gegenstände der Betrachtungen* (= Betrachtungen der Mannheimer Tonschule IV), Hildesheim: Olms 1970, 317–332.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig: Wolfgang Deer.
- Wiener, Oliver (2002), »Die schmutzige Kehrseite der Originalitätsdebatte. Bruchstücke einer Theorie des musikalischen Plagiats 1750–1800«, in: *Individualität in der Musik*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau und Michael Polth, Stuttgart: Metzler, 275–293.
- Wiener, Oliver (2003) *Ein ganzes Duzend Manuductionen« – Joseph Riepels Desintegration der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux* (Jahresgabe 26/2003 der Johann Joseph Fux-Gesellschaft), Graz: Jost Druck.
- Wiener, Oliver (2008), »Traditio und Exemplum in der Konzeption und den Rezeptionen der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux«, in: *Fux-Forschung: Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums »50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft«*, hg. von Thomas Hochradner und Susanne Janes, Tutzing: Hans Schneider, 167–192.
- Wiener, Oliver (2009), *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)*, Mainz: Are Verlag.
- Wiener, Oliver (2012), »Von der Lichtschere geschnitten. Der Fall Murschhauser«, in: *Im Schatten des Kunstwerks I: Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert* (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 1), hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 107–128.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia: Selbstverlag.
- Zarlino, Gioseffo (1561), *Le Istitutioni harmoniche*, zweite, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.
- Zarlino, Gioseffo (1573), *Le Istitutioni harmoniche*, dritte, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.

© 2022 Oliver Wiener

Julius-Maximilians-Universität Würzburg [Julius-Maximilians-Universität of Würzburg]

Wiener, Oliver (2022), »Generalbass als Mittler zwischen Harmonie und Kontrapunkt. Zur Kreuzung von Satzkonzeptionen in Joseph Riepels *Anfangsgründen*« [Thorough bass as mediator between harmony and counterpoint – On the intersection of compositional technique in Joseph Riepels *Anfangsgründen*], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*, 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 97–118.
<https://doi.org/10.31751/p.219>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022