

Wiener, Oliver (2014): Lutz Felbick, Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie« (= Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig, Schriften 5), Hildesheim: Olms 2012. ZGMTH 11/2, 299–309. <https://doi.org/10.31751/748>

© 2014 Oliver Wiener



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

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

veröffentlicht / first published: 24/07/2015  
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

Lutz Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«* (= Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig, Schriften 5), Hildesheim: Olms 2012

1792 bedachte Johann Nicolaus Forkel in seiner *Allgemeinen Litteratur der Musik* unter der Rubrik »Historisch-kritische Zeitschriften« – glanzvoll eröffnet von Johann Matthesons *Critica musica* – Lorenz Christoph Mizlers *Neueröffnete musikalische Bibliothek*, immerhin die zweite Musikzeitschrift überhaupt (und so die ewig-zweite), mit dem reichlich überheblichen Kommentar, ihr Herausgeber sei »[i]n der musikalischen Kritik [...] zu schwach« gewesen, »als daß sein Werk nur einigermaßen an das matthesonische hätte reichen können«. <sup>1</sup> Ihre »vorzüglichste Brauchbarkeit« <sup>2</sup> liege in den Literaturauszügen. Aus Forkels Sicht zerfällt das »historisch-kritische« Fach der Musikzeitschriften gewissermaßen mit ihren ersten Exemplaren in seine Bestandteile. Dieses Urteil eines Mattheson-Anhängers ist als Echo der Polemiken zwischen Mizler, Mattheson und Scheibe aus den 1730er und -40er Jahren zu verstehen, es hat aber weitere schlaffe Echos provoziert, wie beispielsweise die großspurigen Urteile in der *ADB* (»er ist auch ziemlich eitel, – [...] trotzdem viel dürres Geschwätz unterläuft, hat er durch seine Werke mancherlei nützliche Anregungen gegeben« <sup>3</sup>) – Urteile, die freilich auf den Artikelschreiber zurückschlagen. Und die Schubladen ›Empirie‹ (Mattheson) und ›Ratio-

nalismus« (Mizler) haben den Lektüren der Texte in gleichem Maße geschadet wie aus solchem Rubrizierungsdenken emergierende ad-hoc-Urteile, etwa dasjenige Hans Heinrich Eggebrechts, der in Blick auf Mizlers Musikdenken von einem »Rationalismus plattester Observanz« <sup>4</sup> sprach.

Hatte das musikgelehrte Projekt des überzeugten Wolffianers versagt? Das Urteil mangelnder kritischer Schärfe wurde 15 Jahre nach dem Tod Mizlers verhängt, der, längst nach Polen umgesiedelt, aus dem Blickfeld der deutschen Musikgelehrten entschwunden war, zunehmend nach 1754, nachdem er noch die Eröffnung von Band vier seiner *Bibliothek* gestemmt hatte, der jedoch keine Fortsetzung mehr folgte. Mizlers Tod wurde in keiner der deutschsprachigen Musikzeitschriften vermerkt, deren Interessen, Aussehen und Sprache sich inzwischen mit den durch sie verhandelten Themen und Publikationen merklich verändert hatten. Man denkt an ein allmähliches Verschwinden Mizlers aus der Öffentlichkeit und ahnt zugleich, Mizlers nüchternen Ton im Ohr, dass dies zu vermuten wohl Unsinn wäre. Warum hat Mizler die Musik in seiner polnischen Phase verabschiedet? Und warum blieb das früh als Opus magnum geplante vollständige System der Musik in den Publikationen des in Sachen Druckfinanzierung doch sehr geschickt agierenden Gelehrten aus? Scheiterte es an zu hohem Erwartungsdruck, an der Finanzierung, an beidem?

4 Das Urteil entstammt einer Tagungsdiskussion (Eggebrecht 1951, 442), affirmativ zitiert bei Leisinger (1994, 78). Die vernichtende Formulierung lehnt sich (wohl bewusst) an Friedrich Gundolfs Charakterisierung von Gottscheds Denken an (»Rationalismus strengster Observanz« [1911, 110]).

1 Forkel 1792, 466.

2 Ebd. – Der bibliographisch verknappte Eintrag verzichtet (im Gegensatz zum Lemma der Mattheson'schen *Critica musica*) auf eine Inhaltswiedergabe. Die in ihrer Kritik weichere Nachfolgebibliographie von Forkels *Litteratur* (Becker 1836, 507f.) hat das harsche Urteil getilgt und Mizlers *Bibliothek* eine ausführlichere bibliographische, wenn auch keine inhaltliche Beschreibung gegönnt.

3 Krebs 1906, 427f.

Dass Mizler – inzwischen geadelt als Lorenz Christoph Mitzler de Kolof und avanciert zum königlichen Hofrat und Hofmedikus mit einem nicht unbeträchtlichen Einkommen – in Polen anderes zu treiben hatte, als Trübsal zu blasen, darüber unterrichtet uns die umfangreiche Leipziger Dissertation von Lutz Felbick endlich einmal gründlich. Musikbezogenes hat Mizler nicht mehr publiziert, jedoch medizinische Abhandlungen<sup>5</sup>, aufgeklärte historisch-literarische Zeitschriften (die *Warschauer Bibliothek* 1754/55, den *Monitor* ab 1765) und eine Unmenge von Schriften unterschiedlichen Inhalts, aus denen Arbeiten zur polnischen Geschichte, polnische Übersetzungen lateinischer Klassiker (Martial 1759/66, Ausonius 1765, Horaz 1770, Lukans *Farsalia* 1772) und eine gewissenhafte Übertragung von Gottscheds *Ersten Gründen der gesamten Weltweisheit* (1760) ins Polnische herausragen. Mit seiner durch den Grafen Jan Małachowski geförderten unabhängigen Druckerei in Warschau wurde Mizler zu einer treibenden Person der polnischen Aufklärung und wird heute in Polen auch so gesehen.<sup>6</sup> Dass diese Bedeutung Mizlers von der Musikwissenschaft und der Musiktheorie auf der andern Seite der Oder übersehen wurde, ist zwar aus der facheigenen Perspektive verständlich, dennoch lohnt der Blick auf den »ganzen« Mizler, weil seine Biographie, wie diejenige so manch anderer Musikgelehrter, zu zeigen vermag, wie verstehend eng die Rubrizierung von Intellektuellen des 18. Jahrhunderts als »Musiktheoretiker« sein kann.

So betreibt Felbicks Arbeit erstmals eine umfassende Korrektur des Bildes von Lorenz Mizler anhand der differenzierten Reflexion auf sein Rollenverständnis, seine Selbstbeschreibung und die Wahrnehmung seiner Person aus der Perspektive der Wolffianer, zu denen er sich zählte. Die bei Mizler hin und wieder zu findende und aus einer innerdisziplinären Perspektive gewiss enttäuschend wirkende Bemerkung, Musik sei für ihn lediglich

erbauliches, der Freizeit vorbehaltenes »Nebenwerk«, ist nicht als Koketterie misszuverstehen, sondern spiegelt den durchökonomisierten Zeitressourcen-Plan eines Gelehrten um die Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Man darf sich freilich nicht täuschen: Jene früh aufgeklärten »Mußestunden« sind mit dem im Anspruch depravierten späteren Freizeitkonzept »Hobby« in keiner Weise vergleichbar. Mizler war Wolffianer und Gottschedianer, in seiner beruflichen Karriere primär Mathematiker und Mediziner und nicht »nebenbei«, sondern in den Mußestunden ein kulturell nicht nur Interessierter, sondern gleichermaßen Wahrheitsliebender (also Philosoph im eigentlichen Sinne). Und Wahrheit bedeutete für ihn nicht eine subjektive, ex cathedra zu kündende Meinung, sondern in gelehrter Kommunikation auf der Basis gereinigter Begriffe und mathematischer Naturerforschung zu ermittelndes operatives Wissen. Seine in diesem Sinne ausgeprägte Wissbegier kam auch (aber eben nicht nur) der Musiktheorie zugute.

Dass Mizlers Hingabe an Christian Wolffs kontrovers debattierte Philosophie nicht erst in der Leipziger Studienzeit, sondern schon in seiner Schulzeit gewachsen war, kann Felbick differenziert anhand der Lehrerpersonen nachzeichnen (erwähnenswert v.a. der Wolffianer Johann Matthias Gesner, Rektor des Ansbacher Gymnasiums, später Rektor der Leipziger Thomasschule; wichtig auch die Mehrzahl der Wolff-Gegner).<sup>8</sup> Da spätestens seit Detlef Dörings wichtigen Grundlagenarbeiten zur Leibniz-Wolff'schen Philosophie<sup>9</sup> deutlich geworden ist, dass eine klare Stellungnahme für die umstrittenen, von den orthodox-lutheranischen und pietistischen La-

5 Zu Mizlers aufklärerischem medizinischen Wirken vgl. Felbick 2012, 363–368.

6 Vgl. Felbick 2012, 42 f.

7 Die Ernsthaftigkeit der disziplinierten ökonomischen Zeit-Regulierung des Gelehrtenlebens kommt im Extremfall etwa zum Ausdruck in den »Regeln zum Beyschlaf«, die Mizler in der *Warschauer Bibliothek* empfahl; vgl. Felbick 2012, 372.

8 Vgl. Felbick 2012, 57–60.

9 Vgl. v.a. Döring 1999 und 2001; bei Felbick, auf seine Hauptperson bezogen, vgl. Kapitel 2.1 (2012, 44–88).

gern des Fatalismus und Atheismus bezichtigten Leipziger Wolffianer (v. a. Gottsched, Ludovici und die ›Alethophilen‹) Angriffsflächen für schwerwiegende Anfeindungen und Verleumdungen bot, die dem Ansehen und der Karriere hochgradig gefährlich werden konnten, dürften in der neueren Forschung die läpplischen Schnellerteile über eine Philosophie, die später von Kant und in dessen Gefolge als ›Schulphilosophie‹ verniedlicht worden ist, zumindest für die Zeit vor der Mitte des 18. Jahrhunderts hoffentlich obsolet werden. Dass die lange Zeit herrschende Vorstellung vom philosophischen Rationalismus an einer mindestens ebenso großen ideologischen Steifigkeit litt, wie sie sie diesem ankreidete, machen jüngere Forschungen deutlich, und in diesem Kontext findet auch Felbicks beherzte Studie ihren Platz.

Ihr Verdienst besteht neben der Urteilsdifferenzierung und der sorgfältigen Lektüre der Quellen darin, neue Themen für die Beurteilung von Mizlers Musikdenken ins Zentrum zu rücken. Ein eigenes Kapitel ist seiner Auseinandersetzung mit der Musiktheorie Leonhard Eulers gewidmet, ein weiteres theoretischen und praktischen Beiträgen zum Tonsatz. Mizlers Tätigkeiten in Polen, die sich noch mit seiner Leipziger musikschriftstellerischen Aktivität überlappen, sind einer ausführlichen Berücksichtigung wert, weil sich hier das Selbstbild des Aufklärers als eines allgemeinen wissenschaftlichen »Schriftenproduzenten«<sup>10</sup> rundet. Besonders lohnend ist das Kapitel zu den »Grundlagen von Mizlers philosophischem Denken«<sup>11</sup>, in dem nicht nur, wie bislang üblich, Wolffianismus und spekulativer Pythagoreismus als Säulen von Mizlers Denken einfach unter dem allgemeinen Hinweis auf die Pseudoverwandtschaft von Mathematik und kosmologischer Zahlenspekulation juxta-poniert, sondern im Zeichen der Natürlichen Theologie<sup>12</sup> zu einer einleuchtenden Synthese geführt werden. Wie sich aus Mizlers Lebens-

und Kommentarspuren zu so verschiedenen pythagoreisch inspirierten Autoren wie Erhard Weigel, Andreas Werckmeister, William Derham und (dem bei den Wolffianern nicht gut gelittenen Apokalyptiker) Sigmund Ferdinand Müller die Umriss einer Theorie des von Gott vernünftig – und musikalisch – geordneten natürlichen Weltgebäudes zusammensetzen, ist durchaus spannend zu lesen und bildet einen bemerkenswerten Kontrapunkt zum Schreckbild der mathematischen Musici als gottlosen Gesellen, wie es der späte Mattheson in bitterer Auseinandersetzung mit Mizler gezeichnet hatte. Mizler hatte bereits in der frühen *Dissertatio* (1734) auf die Einrichtung des Gehörs als unhintergebar (gottgebener, apriorischer) Urteilsinstanz verwiesen, und an dieser Auffassung änderte sich bis zu den letzten musikbezogenen Publikationen nichts.

Leonhard Eulers *Tentamen novae theoriae musicae* (1739) wurde von den mathematisch interessierten Musikgelehrten, allen voran Mizler<sup>13</sup>, als erhofftes musikalisches System und großer Segen erwartet – und erwies sich nach seinem Erscheinen doch insgesamt als Übel, weil es den Feinden einer mathematisch fundierten Musik allzu ungedeckte Angriffsflächen bot. Euler ging in seinem *Versuch*, der trotz seines imposanten Erscheinungsbildes gerade in den Eingangskapiteln ein redundantes und terminologisch uneindeutiges Flickwerk älterer Arbeiten darstellt<sup>14</sup>, von einer banalen, auf die »delectatio aurium«<sup>15</sup> (den Ohrenkitzel) abgestellten Musikdefinition aus, die die tieferen Verankerungsversuche der

10 Felbick 2012, 368; vgl. die Publikations-Übersicht ebd., 490–520.

11 Ebd., 44–125.

12 Vgl. ebd., 108–125.

13 Vgl. ebd., 126. Vgl. Vorrede zu Mizler 1736, fol. 3v.: Es sei »noch kein Musikalisches System vorhanden, in welchem aus den tiefsten Gründen, durch eine richtig aneinander hangende Reye der Schlüsse die Musikalischen Wahrheiten hergeleitet und erwiesen wären. Der berühmte Herr Professor Euler zu Petersburg hat nun dergleichen rühmliche Arbeit über sich genommen, und alle gelehrte Musici wünschen selbige schon in Händen zu haben« (Hervorhebung original).

14 Vgl. Felbick 2012, 127, in Rückgriff auf Busch 1970, 13–17 und 43.

15 Euler 1739, 1.

Musik im gelehrten Diskurs bedrohte, vor allem aber die ethische (und anthropologische) Fundierung der Musik in der Affekterregung und -mäßigung vergessen hatte. Dies merkte Mizler in seiner Teilübersetzung scharf an, wie überhaupt seine Kommentare zum *Tentamen* in der *Musikalischen Bibliothek* wohl deshalb gehörig (wenngleich höflich) kritisch ausfallen, um der Musikwelt, die Eulers Rechenwerk zum Großteil weder im Detail noch im Gesamtansatz verstehen konnte, zu zeigen, dass man Eulers Traktat durchaus kritisieren, jedoch das Kind deshalb noch nicht mit dem Bade ausschütten musste. Es ging Mizler um eine Rettung des Eulerschen Ansatzes durch sorgfältige Detailkritik, die der zu erwartenden Pauschalablehnung durch Mattheson den Wind aus den Segeln nehmen sollte. Felbick zeigt, dass Mizler hier zwischen zwei Fronten stand.<sup>16</sup> Zum einen musste er, wenn er an den Berechnungen der wissenschaftlichen Koryphäe Korrekturen vornahm, seine mathematische Kompetenz unter Beweis stellen, was ihm auch gelang – zur Freude Wolffs, der sich mit Euler im wissenschaftlichen Zwist befand.<sup>17</sup> An Euler perlte die Kritik allerdings völlig ab.<sup>18</sup> Und der mathematischen Musiktheorie scheint Mizler insofern einen Bärendienst erwiesen zu haben, als er – zum anderen – den Rest der Musikwelt kaum zu überzeugen vermochte. Denn Eulers Spekulationen waren durch ihre Distanz zur musikalischen Praxis in erstaunlich krasser Weise unzeitgemäß. Dies betrifft vornehmlich die 16 Annehmlichkeitsgrade (»gradus suavitatis«), mit denen Euler die starre Gegenüberstellung von Kon- und Dissonanzempfindungen zu überwinden trachtete, und die Überlegungen zur Naturseptime in der Intervalltheorie (1:7, auch 4:7, Überschreitungen des tradierten »Senario:«). Geradezu eine Peinlichkeit stellten nach Ansicht der Zeitgenossen die aus den errechneten Zahlenreihen der Annehmlichkeitsgrade abgeleiteten Akkordtabellen dar<sup>19</sup>, die in ihren komplexe-

ren Notaten eher an Klangflächenkompositionen der 1960er Jahre als an eine Musiktheorie zwischen Generalbass und Rameau erinnern. Noch drei Jahrzehnte später verspottet Johann Adolph Scheibe in seiner Abhandlung *Ueber die musikalische Composition* diese theoretische Harmonie als »steifes, widersinniges, verdrießliches, kriechendes und folglich uns ermüdendes Gesumme«, und ist überzeugt, dass man mit »den Accorden eines großen Eulers [...] die Wilden im äußersten Nordpol verscheuchen, niemals aber die Herzen der Zuhörer rühren und entzücken«<sup>20</sup> könne. An den hier adressierten ästhetischen Kategorien des Schönen (Rührung) und Erhabenen (Entzücken) wird deutlich, dass die Debatte um den Euler-Traktat letztlich ins Zentrum einer Kompetenzstreitigkeit darüber fällt, welcher Disziplin die eigentlich kritische – will sagen: kontrollbefugte – Beobachterrolle im musikalischen Haushalt zukommen soll: der mathematischen Musiktheorie oder der Ästhetik. Es ist daher nicht ganz verständlich, weshalb Felbick Johann Matthesons Reaktion<sup>21</sup> auf Euler und seinen kritischen Vermittler Mizler übergeht, zeigt sich doch gerade in den auf die christliche Tradition des Pyrrhonismus zurückgehenden Stückwerken von Matthesons Spätschrift *Plus ultra*<sup>22</sup> eine Grundablehnung des deduktiven Zugriffs auf eine Episteme, die der menschlichen Erkenntnis sich nur ausschnitthaft zeigt, und stattdessen eine Auslöschung ästhetischer Begrifflichkeit – Mattheson rezipiert unter anderem Charles Batteux und den Begriff des »plaisir« (Wohlgefallen) – im

20 Scheibe 1773, XVIII.

21 Mattheson 1755/56. Mattheson rezensiert hier Euler und die frühere, anonym erschienene *Tentamen*-Besprechung (Mizler 1741), obwohl ihm die spätere in der *Musikalischen Bibliothek* (Mizler 1746–1754) und somit auch die Autorschaft Mizlers gewiss bekannt waren, wurde doch zeitgleich sein *Vollkommener Capellmeister* stückweise in der Zeitschrift besprochen (vgl. hierzu Felbick 2012, 178–184). Mattheson lässt – wie schon in der Vorrede zum *Capellmeister* – Mizlers Namen polemisch verletzend unerwähnt.

22 Zum *Plus ultra* vgl. Mackensen 2009.

16 Vgl. Felbick 2012, 128.

17 Vgl. ebd., 168 und 451.

18 Vgl. ebd., 134.

19 Vgl. die Tafeln in Euler 1739, 168 und 174.

kritischen Gegenspiel zum vermeintlich objektivierten Zugriff auf Kunst und Welt durch Zahlen und Termini. Genau im sich hier abzeichnenden ästhetischen Paradigmenwechsel liegt die Wurzel zum eingangs angeführten Kritikbegriff, dem Mizler in den Augen der Nachwelt nicht mehr zu genügen schien.

Obwohl der Leipziger Gelehrte für die frühen Publikationen des Hamburgers höchsten Respekt hegte, ließe sich in der präzisen Gegenüberstellung zu Mattheson Mizlers eigener Wissenschaftstil genauer profilieren. Beide arbeiteten in den 1730er Jahren an einer Fundierung der Musikwissenschaft – einmal, und hier zeigt sich der Unterschied bereits deutlich, als ›Eruditio‹ (Gelehrsamkeit, Mattheson), ein andermal als ›Scientia‹ (Wissenschaft, Mizler).<sup>23</sup> Im Lauf der späteren polemischen Zuspitzungen hat Mizlers Parteigänger Christoph Gottlieb Schröter in einer Ode das »Wörter-Spiel« des »Gelehrte[n] Schaum[s]« gegen die »Weisheit« des »Salz[es] der Welt«<sup>24</sup>, und damit die rhetorische Argumentationsform Matthesons gegen das demonstrativische Argumentieren Mizlers ausgespielt. In epistemologisch weiter blickender Perspektive scheint sich hier ein Riss zwischen einer historischen und einer systematischen Konzeption von Musikwissenschaft zu öffnen. Während der Philosoph Mizler der wandelbaren und bildhaften Sprache nicht über den Weg traut und sie daher begrifflich einschränken muss, schöpft Mattheson alle etymologischen und metaphorischen Register aus, wodurch sein Schreiben innerhalb der aktuellen Debatte über den erkenntnistheoretischen Status des Begrifflichen und der Frage nach Erkenntnisformen der Vorbegrifflichkeit und der Metapher (Hans Blumenberg) überaus lohnend erscheint.

23 Vgl. Mackensen/Wiener 2011.

24 Schröter 1738. Wie genau Mizler dabei den Wolffschen Argumentationsstil adaptiert, zeigt Felbick 2012 (Anhang, 486–489) durch einen strukturellen Textvergleich von Mizlers Generalbass-Abhandlung und Wolffs *Anfangsgründen aller mathematischen Wissenschaften*.

Was allerdings die Konzeption einer Organisation wissenschaftlichen Handelns angeht, kommen die musikgelehrten Unternehmungen Mizlers dem Ideal einer modernen Disziplin mit ›scientific community‹ näher als Matthesons autorzentrisches Schriftenuniversum. Das in Matthesons *Critica musica* erprobte quasi-forensische Verfahren, in Streitfragen die Stellungnahmen von berühmten Kapellmeistern und Gelehrten einzuholen, läuft in der Regel auf die monopolistische Strategie einer glorreichen Affirmation der Autormeinung hinaus. Tendenziell ist Mizlers »Correspondierende musikalische Societät« weniger am Urteil als am kommunikativen Prozess der Wahrheitsfindung interessiert. Über die Effektivität und die Probleme der Mizlerschen Gesellschaft kann man sich in der kritischen Zusammenschau Felbicks nun ein genaues Bild machen. Sehr ergiebig ist hierzu der Abschnitt zu Sozietätsverwaltung und interner Korrespondenz<sup>25</sup>, der die in der *Musikalischen Bibliothek* lediglich ausschnittshaft gegebene Dokumentation kommentiert und ergänzt. Nicht unterschätzt werden darf, dass Mizlers Zeitschrift – im Gegensatz zur älteren *Critica* oder zum rivalisierenden Unternehmen, Scheibes *Critischem Musicus*, und trotz der Tatsache, dass die gewichtigsten Partien der *Bibliothek* aus Mizlers Feder stammen – mit ihrer, zumindest im Kern, metasubjektiven Ausrichtung dem Typus und den Gepflogenheiten einer wissenschaftlichen Zeitschrift um 1740 wesentlich mehr entspricht als Matthesons oder Scheibes Autorzeitschriften, die oft eher in periodische Form aufgelöste Abhandlungen präsentieren. Jedes dieser Periodika zeigt uns die in allen Facetten erstaunliche Arbeit von Medienexperimentatoren in der Frühzeit des Zeitschriftenwesens, und Felbick ist zuzustimmen, dass sich vor allem Mizlers *Bibliothek* als Sozietätsorgan bezüglich Transparenz und Kommunikation durch eine bemerkenswerte »Modernität«<sup>26</sup> auszeichnet. Dass sich auch erste Ansätze einer (von Frankreich geborgten) außereuropäischen Musikforschung (Ja-

25 Felbick 2012, 324–335.

26 Ebd., 25.

pan, Afrika) in Mizlers Zeitschrift finden, verdankt sich der Weltzugewandtheit und dem in Glaubensfragen mutigen Relativismus Christian Wolffs.<sup>27</sup> Hier bleiben *Critica* und *Musicus* in ihrem Eurozentrismus etwas zurück.

Verdienstvoll ist, dass sich Felbick im Kapitel zu Mizlers Beiträgen zum Tonsatz unter einer einheitlichen Fragestellung, nämlich der nach Mizlers musiktheoretischer und -praktischer Kompetenz, detailliert den unterschiedlichen Veröffentlichungen widmet und das im Verlauf der Mattheson- und Scheibe-Kontroversen entstandene Bild des naiven Musik-Pfuschers durch Hinweis auf die Ernsthaftigkeit und das Diskussionsniveau der von Mizler bearbeiteten Problemstellungen korrigiert. Es ist zu begrüßen, dass hier auch Mizlers durch Scheibe ätzend ironisierte und später allenthalben belächelte Odenkompositionen in ihrer Eigenart – und im Vergleich mit anderen Komponisten, v.a. Hurlbusch – einmal einem vorurteilsfreien Blick unterzogen werden.<sup>28</sup>

Die intensivste Nachwirkung dürfte Mizler wohl durch seine 1742 erschienene Übersetzung von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* erzielt haben, die das vergriffene Original ersetzte und sprachlich leichter zugänglich machte. Es ist gewiss recht und billig, mit Felbick noch einmal zu akzentuieren, was von der Forschung schon seit längerem als gültig angesehen wird, nämlich, dass Fux' Buch keine historische Satzlehre (›Palestrinastil‹) darstellt – als anachronistische Denkfigur wäre das auch absurd<sup>29</sup> –, sondern allgemeingültige, überhistorisch gedachte Regeln zu formulieren sucht<sup>30</sup>, wodurch es für den Philosophen eben hoch attraktiv erscheinen musste. Ob der jüngere Befund, Fux' *Gradus* repräsentierten keinen historischen musikalischen Sprachstand, etwa einer für Zeitgenossen Bachs sinnvollen Fragestellung entspricht, ferner inwieweit diese den Anspruch von Fux' Traktat, allgemeine Kompositionslehre zu sein, geteilt haben, beides bedürfte weiterhin

der Prüfung. Den im Grunde augenfälligen Umstand, dass sich etwa eine Arie mit dem in den *Gradus* angebotenen Methodenset kaum sinnvoll analytisch beschreiben (noch weniger komponieren) lässt, hat Wolfgang Horn einmal ausführlich dargestellt.<sup>31</sup> Dies lässt zumindest fragen, wie ernst man Fux' Vorstellung von einem überhistorischen Fundament, zu dem sich die verschiedenen Stile nur wie akzidentelle Variationen verhalten, um 1740 nehmen konnte. Die Satzlehren von Murschhauser, Fux und dem Sozietätsmitglied Meinrad Spieß wurden schon kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts von Joseph Riepel als alt (darum nicht als falsch, sondern schlicht als stilgeschichtlich überholt und daher gewissermaßen als kompositionstechnisches Gewürz mit pikantem Eigengeschmack interessant) eingestuft.<sup>32</sup> Nach 1770 wird Fux ganz klar als Gewährsmann alter modaler Kontrapunkttheorie gesehen, sei es in positiver oder negativer Weise. Johann Adolph Scheibe bezog in der ausführlichen Besprechung der »Moden und Octavengattungen der Alten«<sup>33</sup> Fux mit Murschhauser und Spieß auf ein Theoriegeflecht, das über Mersenne und Tevo, Printz und Kircher bis zu Zarlino, Artusi und Aron zurückreicht. So wusste auch Johann Philipp Kirnberger die Lehrart von Fux historisch durchaus korrekt der oberitalienisch-habsburgischen Satzlehre (Berardi, Bononcini) zuzuordnen, als er sie fundamental (hinsichtlich ihrer pädagogischen Brauchbarkeit) kritisierte.<sup>34</sup> Dass Fux auch von den konservativen italienischen Musikgelehrten, Martini und Paolucci, unter die ehrwürdigen Regelgewährsmänner für ihre intrikaten Kommentare kontrapunktischer Kunst gezählt wurde, spricht für sich.<sup>35</sup>

31 Vgl. Horn 1996, 157–169.

32 Vgl. Wiener 2003.

33 Scheibe 1773, 387; vgl. ebd., 388.

34 Vgl. Kirnberger 1782, 3 f. Dort heißt es, Mizler habe Fux' Buch »durch die vom ihm beygefügtten Anmerkungen ganz verunstaltet«.

35 Martini 1774; 1775; Paolucci 1765; 1766; 1772. Fux wird in beiden Werken in den Fußnoten zu satztechnischen Problemstellungen durchgehend als Autorität zitiert.

27 Zur Konfuzius-Debatte vgl. ebd., 46–51.

28 Vgl. ebd., 246–275.

29 Vgl. Dahlhaus 1989, 258; Lüttig 1994, 47.

30 Vgl. Felbick 2012, 234.

Auch die Dokumente zu Thomas Attwoods Kompositionsunterricht bei Mozart zeigen, sofern sie Fux angehen, besonders am Übergang von der überbundenen zur floriden Gattung, beides: die Möglichkeit aus dem, was Fux »Substantia«<sup>36</sup> nennt, modellgebunden variable Strukturen abzuleiten, aber auch die Möglichkeit, durch cantus-firmus-artige Themenbildungen das musiksprachliche Potenzial zur Kategorie der Erhabenheit hin zu erweitern. Selbstverständlich handelt es sich bei all diesen Fällen nicht um Historismus, aber doch um Aneignungsformen in der Auseinandersetzung mit einem Stil, der – etwa unter den Winckelmannschen Ideen der »erhabenen Einfachheit« oder des »severen Stils« – als Option des Rückgriffs auf ältere Modelle attraktiv wurde.

Es bleibt fraglich, wie prägnant der Abstand zu Fux um 1740 bereits war. Mattheson immerhin, dessen Satzkonzeption – als Verbindung der Melodien – der Fux'schen näher steht als Rameaus Harmonik, hatte in den 1930er Jahren mehrfach eine Übersetzung der *Gradus* angeregt. Felbick kann anhand von Choralbearbeitungen Johann Sebastian Bachs<sup>37</sup> zeigen, dass der Leipziger Komponist den Typus eines geschichteten Spezieskontrapunkts selbstverständlich als kompositorische Möglichkeit nutzte, ja dass dessen Systematisierung jedem Organisten in der Praxis hilfreich sein konnte. Die Bemerkung C.P.E. Bachs, sein Vater sei, wie er selbst »u[nd] alle eigentl. Musici«<sup>38</sup> an trockener mathematischer Spekulation und Fux-Kontrapunkt nicht interessiert gewesen, vermag Felbick als Propaganda gegen Mizler, als mangelhaft instruiert und als bewusste Lenkung des Bach-Bildes in eine bestimmte Richtung – man kann recht klar die beginnende Genie-Ästhetik nennen – plausibel zu machen.<sup>39</sup>

In der Bachforschung kam Mizler zwar stets eine Bedeutung als Quelle zu, die ma-

thematische Rigidität und das Pedantische seiner Abhandlungsform befremdeten aber bisweilen, und Urteile wie die anfangs zitierten trübten das Bild. Felbick entwirft auf der Basis einer aufwändigen, aber plausiblen Hypothesen-Kette<sup>40</sup> ein ausgewogenes Gegenbild, in dem das Verhältnis zwischen Bach und Mizler freundlich bis freundschaftlich und Bach als Unterstützer der Sozietät erscheint. Der späte Sozietätseintritt Bachs kann nach der Untersuchung Felbicks nicht mehr ohne Not als widerwilliges Nachgeben auf eine lästige Erpresserei seitens Mizlers gedeutet werden – womit hätte er seinen ehemaligen Lehrer denn schon erpressen können?

Die originellste Arbeit, die Mizler zugleich hoch angreifbar machte, sind seine 1739 veröffentlichten *Anfangs-Gründe des General Basses*<sup>41</sup>, in denen er zu erweisen sucht, dass der Generalbass eine Wissenschaft sei, und auf demonstrativische Weise argumentierend von der Wissenschaftsdefinition bis zu Regeln und satztechnischen Fragestellungen kommt. Wenn Mizler sagt, er habe sich hier »nicht allzu strenge an die mathematische Lehr-Art gebunden« und »die Beweise weitläufiger machen können«<sup>42</sup>, was ihm jedoch nicht zweckdienlich erschienen sei, so kann man sich eine Vorstellung davon machen, welche Gestalt sein mehrfach angekündigtes und nicht veröffentlichtes vollständiges System der Musik erhalten haben würde. Felbick weist überzeugend nach, wie minutiös Mizler die philosophische Abhandlungsform Christian Wolffs auf den musiktheoretischen Gegenstand überträgt, darüber hinaus verdeutlicht er aber auch erstmalig den theoretischen Phantasie-reichtum des Werks. Auf der Oktavregel aufsitzend, gehen Mizlers Generalbass-Spekulationen weit über das hinaus, was der bunte Reigen an Generalbasstraktaten bis 1740 bietet. Mizler parallelisiert mit Newton Klang und Farbe, begibt sich ins Reich der Leibnizschen Kombinatorik, bildet Skalen (man würde heute sagen: Sets) jenseits der

36 Fux 1725, 76.

37 Vgl. Felbick 2012, 242 f.

38 Brief C.P.E. Bachs an Forkel vom 13.1.1775, vgl. Suchalla 1994, 288.

39 Vgl. Felbick 2012, 245 und 441–446.

40 Vgl. ebd., 427–446.

41 Vgl. ebd., 185–232.

42 Mizler 1739, »Hochzuehrender Leser«, s. pag.

üblichen Modi und Dur-Moll-Spezies, lobt den Fünftel-Takt, schlägt eine kontextunabhängige eindeutige Bezifferung vor. Begleitend zur Abhandlung baut er eine (leider nicht mehr erhaltene) Drehscheiben-»Maschine«, die die Farbwerttheorie evident machen, vor allem aber den anschaulichen Beweis für eine Formalisierbarkeit des Generalbasses, jenseits kruder Signarentabellen, erbringen soll. Da in Mizlers Schrift das musikalische Zeichen operationalisiert, dekontextualisiert, neu kombinierbar und mit Hilfe der Maschine rational überprüfbar gemacht wird, könnte man mit Sigfried Giedions berühmter Geschichte der Mechanisierung von einer jener Erfindungen »im Dienst des Wunderbaren«<sup>43</sup> kurz vor dem Übergang zur industriell-produktiven Mechanisierung sprechen, und freilich ist Mizlers Schrift von der medienhistorischen Musikwissenschaft bereits kontextualisiert worden.<sup>44</sup> An dieser Perspektive zeigt Felbicks Arbeit jedoch kein Interesse.

Da Mizlers Profil bislang meist von den polemischen Kontexten, also von außen her und in überspitzten Formen gezeichnet wurde, ist es sinnvoll, mit Felbicks Studie einmal eher von den Innenansichten, den intrinsischen Motivationen von Mizlers Schreiben und Handeln auszugehen. Die Stärke von Felbicks Arbeit liegt in ihrer philologischen Sauberkeit, in der Vollständigkeit der Quellenerschließung und vor allem, angesichts der vielen Lakunen in der Überlieferung, in einer hoch plausiblen Hypothesenbildung. Ein wenig narrativer Verbundstoff hätte bisweilen nicht geschadet (und etwas labyrinthisch mutet ein Querverweisapparat in den Fußnoten an). Ein Personenindex und eine Chronologie erschließen das Buch in zuvorkommendster Weise.

Der nach wie vor aus der Sicht der Musikwissenschaft und Musiktheorie bestehende Knick in der Intellektualbibliographie Mizlers, das Zurücktreten von den musikgelehrten Debatten mögen es rechtfertigen, dass Grundlagen seines philosophischen Denkens, seine Euler-Rezeption, seine Beiträge zum Tonsatz

und schließlich sein Wirken in Polen bis zu seinem Tod als Gegenstände der umfangreichen Kapitel gewissermaßen auf die gleiche Gliederungsebene rücken. Folgt das Buch einer Methode? Felbick beruft sich allgemein auf die Geistesgeschichte<sup>45</sup>, ohne nähere Präzisierung. Ironischerweise ist es gerade der Geist der altehrwürdigen Geistesgeschichte, der mit Formulierungen wie derjenigen Gebrechts vom »Rationalismus plattester Observanz« Mizler so verunglimpft hat. Welche Perspektive der Geistesgeschichte nach der sozialgeschichtlichen Kritik, nach der Begriffsgeschichte, dem Poststrukturalismus, der Dekonstruktion, der Genderdebatte und der Medientheorie zukommt, sei dahingestellt. Als philologisch-dokumentarische biographische Arbeit mit ideengeschichtlichen Ansätzen, immer in Nähe und in warmer Sympathie für das untersuchte Gelehrtenleben, bedarf die Arbeit Felbicks vielleicht auch keiner anderen methodischen Absicherung. Ihr Grundanliegen ist die Weitung des Blickfelds gegenüber früheren Forschungsarbeiten, weil in ihr Mizler nicht lediglich als »Musiktheoretiker« und sein Denken nicht lediglich als »Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte«<sup>46</sup> verstanden wird, wie die erste Dissertation zu Mizler es zeittypisch formuliert hat, sondern der ganze Gelehrte in den Blick genommen wird.

Mizler ist also »gerettet«, die Diskussion aber nicht abgeschlossen. Die intellektualbiographische Landkarte der Musikgelehrten im 18. Jahrhundert weist einstweilen noch viele weiße Flecken auf. Es fehlt noch an gründlichen aktuellen Arbeiten zu Bokemeier, Walther, Spieß, Scheibe, Sorge, Marpurg, Adlung, Hiller etc., und an solchen zu ihren jeweiligen Netzwerken. Mattheson bildete früh eine Ausnahme, an der klar wurde, dass interdisziplinäre Ansätze zur Wahrnehmung der ganzen Person nötig sind<sup>47</sup>, und die jüngste Welle der

45 Vgl. Felbick 2012, Überschrift des ersten Hauptkapitels: »Grundlagen von Mizlers philosophischem Denken im geistesgeschichtlichen Kontext«.

46 Wöhlke 1940.

47 Vgl. Cannon 1947, Buelow 1983.

43 Giedion 1982, 54.

44 Vgl. Klotz 2000, 319 und Klotz 2006.

Matthesonforschung im Kontext der vorbildlichen Nachlasserschließung vermag Modelle bereitzustellen, die zeigen, wie die Positionen der Gelehrten aus einer breiteren epistemologischen Perspektive heraus bestimmt werden können.<sup>48</sup> Mattheson hatte mit dem *Versuch einer Ehrenpforte* die Gattung der Biographik für die Musik herausgefordert, und neben Musikgelehrten auch Musiker als biographiewürdig apostrophiert. In bemerkenswerter Umkehrung hat die spätere Künstlerbiographie in der Musikwissenschaft nach wie vor starke Nachwirkung, während die Gelehrtenvita und

die bei Mattheson noch geforderte bürgerlich-ökonomische Vita im Zuge einer Verklärung des symbolischen und kulturellen Kapitals verkümmerte. Die germanistische und die geschichtswissenschaftliche Forschung<sup>49</sup> bieten schon länger ein methodisches Instrumentarium an, wie mit der Biographie und Autobiographie im bürgerlichen Zeitalter gearbeitet werden kann. Die neuere Reflektion darauf<sup>50</sup> kann auch dem Forschungsprogress im Umfeld der Musiktheorie hilfreich sein.

Oliver Wiener

## Literatur

- Becker, Carl Ferdinand (1836), *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig: Friese.
- Böning, Holger (2014a), *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik*, 2., vollständig durchgesehene und stark erweiterte Aufl. zum 250. Todestag Johann Matthesons, Bremen: Edition Lumière.
- (2014b), *Zur Musik geboren – Johann Mattheson. Sänger an der Hamburger Oper, Komponist, Kantor und Musikpublizist. Eine Biographie*, Bremen: Edition Lumière.
- Buelow, George J. (1983), *New Mattheson Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Busch, Hermann Richard (1970), *Leonhard Eulers Beitrag zur Musiktheorie*, Regensburg: Bosse.
- Cannon, Beekman C. (1947), *Johann Mattheson. Spectator in Music*, New Haven: Yale University Press.
- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Döring, Detlef (1999), *Die Philosophie Gottfried Wilhelm Leibniz' und die Leipziger Aufklärung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Hirzel.
- (2001), »Der Wolffianismus in Leipzig: Anhänger und Gegner«, in: Gerlach, Hans-Martin (Hg.), *Christian Wolff – seine Schule und seine Gegner*, Hamburg: Meiner, 51–76.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1951), »Bach und Leibniz«, in: Vetter, Walther / Ernst H. Meyer (Hg.), *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig 23. bis 26. Juli 1950*, Leipzig: Peters, 431–443.
- Euler, Leonhard (1739), *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, St. Petersburg: Typographia Academiae Scientiarum.

48 Vgl. Hirschmann 2010, Hirschmann/Jahn 2014, Böning 2014a und 2014b.

49 Vgl. Maurer 1996.

50 Vgl. Kremer 2014.

- Felbick, Lutz (2012), *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«* (= Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Schriften 5), Hildesheim u. a.: Olms.
- Forkel, Johann Nikolaus (1792), *Allgemeine Litteratur der Musik [...]*, Leipzig: Schwikert.
- Fux, Johann Joseph (1725), *Gradus ad parnasum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem [...]*, Wien: Van Ghelen.
- Giedion, Sigfried (1982), *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, hg. von Henning Ritter, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt [Giedion, Sigfried (1948), *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, New York: Oxford University Press].
- Gundolf, Friedrich (1911), *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin: Bondi.
- Hirschmann, Wolfgang (Hg.) (2010), *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Hirschmann, Wolfgang / Bernhard Jahn (Hg.) (2014), *Johann Mattheson. Texte aus dem Nachlass*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Horn, Wolfgang (1996), »Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der ›Imitatio‹«, in: Edler, Arnfried / Friedrich W. Riedel (Hg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber: Laaber, 137–169.
- Kirnberger, Johann Philipp (1782), *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniß*, Berlin: Decker.
- Klotz, Sebastian (2000), »Tonfolgen und die Syntax der Berausung. Musikalische Zeichenpraktiken 1738–1788«, in: Baxmann, Inge / Michael Franz / Wolfgang Schäffner (Hg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin: Akademie, 306–338.
- (2006), *Kombinatorik und die Verbindungskünste in der Musik zwischen 1630 und 1780*, Berlin: Akademie.
- Krebs, Carl (1906), Art. »Mizler«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. von der historischen Kommission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, Bd. 52, Leipzig, 426–429.
- Kremer, Joachim (2014), »Von dem Geschlechte deren Bachen«. *Kommentierte Quellen zur Musikerbiographik des frühen 18. Jahrhunderts*, Neumünster: von Bockel.
- Leisinger, Ulrich (1994), *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lüttig, Peter (1994), *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900*, Tutzing: Schneider.
- Mackensen, Karsten (2009), »System und Kritik. Zur Krise des Musikwissens bei Johann Mattheson«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 40, 179–205.
- / Oliver Wiener (Hg.) (2011), *Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft. De eruditione musica (1732) und Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae (1734/1736)*, mit Übersetzungen und Kommentaren, Mainz: Are.
- Martini, Giambattista (1774/1775), *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapunto [...]*, 2. Bde., Bologna: dalla Volpe.
- Mattheson, Johann (1755/56), »Die neue Zahl-Theorie. 1739«, in: Mattheson, Johann, *Plus ultra, ein Stückwerk von neuer und mancherley Art, dritter Vorrath*, 474–594, und vierter Vorrath, 609–711, Hamburg: Martini.
- Maurer, Michael (1996), *Die Biographie des Bürgers. Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680–1815)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mizler, Lorenz Christoph (1736), Vorrede zu: *Musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil*

- von *musikalischen Schriften und Büchern*, Bd. 1.1, Leipzig: Brauns Erben.
- (1739), *Anfangs-Gründe des General Basses nach Mathematischer Lehr-Art abgehandelt, und vermittelt einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen*, Leipzig: Selbstverlag.
- [—] (1741), [Rezension von] »Tentamen novae theoriae musicae [...] von Leonhard Euler«, *Zuverlässige Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande, Veränderung und Wachsthum der Wissenschaften* 2, 722–751.
- (1746–1754), [Rezension von] »Tentamen novae theoriae musicae [...] Das ist, Versuch einer neuen Theorie der Musik [...] von Leonhard Euler«, in: Mizler, Lorenz Christoph (Hg.), *Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schrif[f]ten und Büchern*, Bd. 3.1 (1746), 61–136; Bd. 3.2 (1746), 305–346; Bd. 3.3 (1747), S. 539–558; Bd. 4.1 (1754), 69–103.
- Paolucci, Giuseppe (1765; 1766; 1772), *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori [...]*, 3 Bde., Venedig: de Castro.
- Scheibe, Johann Adolph (1773), *Über die musikalische Composition. Erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie*, Leipzig: Schwickert.
- Schröter, Christoph Gottlieb (1738), »Gelehrter Schaum!«, in: Mizler, Lorenz Christoph (Hg.), *Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, Bd. 1.4, Leipzig: Brauns Erben, 87–88.
- Suchalla, Ernst (Hg.) (1994), *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, 2 durchpaginierte Bde., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wiener, Oliver (2003), »Ein ganzes Duzend Manuactionen«. *Joseph Riepels Desintegration der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux*, Graz: Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft.
- Wöhlke, Franz (1940), *Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts*, Würzburg-Aumühle: Triltsch.