

## Schlussbemerkung

Ein Paradigma im Sinne Thomas Kuhns (1976) bezieht sich immer auf eine wissenschaftliche Gemeinschaft (scientific community). Um der Frage nachzugehen, ob es im 18. Jahrhundert ein Paradigma der kontrapunktischen Satztechnik gegeben hat, ist es vorab nötig, den Ausdruck „wissenschaftliche Gemeinschaft“ zu erklären. Nach Kuhns (1988, 391) Ansicht besteht eine wissenschaftliche Gemeinschaft „aus den Vertretern eines wissenschaftlichen Spezialgebiets. Es verbinden sie Gemeinsamkeiten ihrer Ausbildung und ihrer ersten, noch abhängigen Tätigkeit; sie sehen sich, und werden gesehen, als diejenigen, die für die Verfolgung eines Systems gemeinsamer Ziele verantwortlich sind, darunter die Ausbildung ihrer Nachfolger. Solche Gemeinschaften sind gekennzeichnet durch verhältnismäßig starke Kommunikation innerhalb der Gruppe und verhältnismäßig einmütige Urteile in Fachfragen. Die Mitglieder einer gegebenen Gemeinschaft haben in auffälligem Maße die gleiche Literatur gelesen und die gleichen Lehren aus ihr gezogen. Da sich die anderen Gemeinschaften mit anderen Gegenständen beschäftigen, ist die fachliche Kommunikation über Gruppengrenzen hinweg schwierig, führt oft zu Mißverständnissen und kann, wenn sie fortgeführt wird, wesentliche Meinungsverschiedenheiten herauspräparieren“.

Obwohl Kuhn bei dieser Charakterisierung in erster Linie naturwissenschaftliche Gemeinschaften im Auge hat, gibt es doch einige unübersehbare Parallelen zur musikwissenschaftlichen Gemeinschaft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ob sich die maßgeblichen Musiktheoretiker jener Zeit tatsächlich für ein System gemeinsamer Ziele einsetzten mag zweifelhaft sein, sicher ist jedoch, dass es Gemeinsamkeiten in der Ausbildung gab. Da sich die Kommunikation zwischen den Mitgliedern auch in den „durch Zitierungen hergestellten Verknüpfungen“ (Kuhn 1988, 392) niederschlagen kann, ist es nicht unbedingt erforderlich, persönliche oder private Kontakte nachweisen zu müssen. Die Einhelligkeit in wichtigen Sachfragen und die Übereinstimmung hinsichtlich der in den Schriften angegebenen Referenzen, gestattet es, unter Vorbehalt, im Hinblick auf Heinichen, Scheibe, Mattheson, Stölzel, C. G. Ziegler etc. von einer „musikwissenschaftlichen Gemeinschaft“ zu sprechen.

Ohne an dieser Stelle auf die Problematik des (sicherlich vagen) Paradigmenbegriffs einzugehen, sollte durch die vorangegangenen Kapitel doch klar geworden sein, dass es in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts so etwas wie ein „Paradigma der kontrapunktischen Satztechniken“ gegeben hat. Die Musiktheoretiker dieser Zeit benutzten zwar keine „symbolischen Verallgemeinerungen“ (Kuhn 1988, 392), wie sie für naturwissenschaftliche Gemeinschaften kennzeichnend sind, aber sie verfügten über ein relativ einheitliches Begriffssystem zur Beschreibung, Klassifikation und Erklärung satztechnischer Phänomene. Daneben kann man in den Quellentexten durchaus einschlägige Modelle und Musterbeispiele ausmachen, die Kuhn im Falle naturwissenschaftlicher Gemeinschaften neben den symbolischen Verallgemeinerungen als besonders charakteristisch für ein Paradigma ansieht.

Überschaut man die Entwicklung der Musiktheorie ab 1700 bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, dann fällt das stark zunehmende Interesse der Musiktheoretiker an kontrapunktischen Satztechniken ins Auge. Führen wir uns einige Daten vor Augen:

- Andreas Werckmeister hält um die Jahrhundertwende kontrapunktische Satztechniken für so bedeutsam, dass er seiner Schrift *Harmonologia musica* (1702) eine 47 Seiten umfassende „Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis“
- Johann Gottfried Walther verfasst einige Jahre später seine *Praecepta der musicalischen Composition* (1708). Im Gegensatz zu Werckmeister unterscheidet Walther nicht nur genau zwischen Fugen, Kanons und doppelten Kontrapunkten, sondern er gibt auch noch exakte Regeln und Hinweise zur Abfassung solcher Kompositionen an.
- Im Kapitel über die „Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten“ des (1713) behandelt Johann Mattheson (erstmal im deutschsprachigen Raum) die Problematik der Doppelfugeneinteilung. Seine Ausführungen zu Fugen, Kanons und Kontrapunkten sind im Vergleich mit seinen

Erläuterungen zum theatralischen Stil und Kammerstil im gleichen Buch bei weitem die ausführlichsten und erhalten dadurch in der Schrift ein auffallend großes Gewicht.

- Verlässt man sich auf den Titel von Scheibes *Compendium* (1730), dann soll es in seiner Abhandlung lediglich um die Vermittlung der „nötigsten Compositions-Regeln“ gehen. Im zweiten Teil dieser Schrift wird die Differenzierung, die man im Ansatz bei Walther feststellen kann, noch weitergetrieben. Neben drei Abschnitten über die fuga, den Kanon und die doppelten Kontrapunkte findet sich auch ein Kapitel, das eine sehr detaillierte Diskussion der freien Imitation enthält. In der Erstausgabe von Benary (1960) umfassen diese Kapitel über kontrapunktische Satztechniken nach Seiten gerechnet etwa ein Viertel der gesamten Schrift.
- Mattheson veröffentlicht 1737 den *Kern melodischer Wißenschafft*, dessen letztes Kapitel nur von der Fugenkomposition handelt und bis zu diesem Zeitpunkt wiederum die ausführlichste und kompetenteste Darstellung dieses Themas im deutschsprachigen Raum ist.
- Im Jahre 1739 fühlt sich Scheibe von „guten Freunden“ dazu veranlasst „eine gewisse Materie aus den Anfangsgründen der musicalischen Setzkunst“ in seiner Wochenschrift *Der Critische Musicus* zu veröffentlichen: In drei aufeinander folgenden Ausgaben vom 4., 11. und 18. August, die zusammen 38 Seiten umfassen, beschäftigt er sich ausschließlich mit satztechnischen Problemen der Fuge.
- Ebenfalls im Jahre 1739 erscheint Matthesons *Capellmeister*. Rund ein Drittel des gesamten Werkes behandelt Fragen und Probleme der kontrapunktischen Satztechnik: Allein 91 Seiten davon setzten sich nur mit Fugen, Doppelfugen, Kanons und doppelten Kontrapunkten auseinander.
- Stölzels unveröffentlichtes Manuskript *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* umfasst 176 Seiten. Fast genau die Hälfte beinhaltet die Unterweisung in kontrapunktischer Satztechnik, das heißt die Kunst des einfachen und doppelten Kontrapunkts, der Fuge und des Kanons.
- 1753 und 1754 erscheint Marpurgs zweibändige *Abhandlung von der Fuge*, die den Stoff mit einer bis dahin noch nicht dagewesenen Genauigkeit und Vollständigkeit

Nicht aufgenommen wurde in die Auflistung Fux's *Gradus ad Parnassum* (1725), sowie dessen Übersetzung ins Deutsche durch Mizler im Jahre 1742, da sich dieses Lehrbuch mit einer sehr speziellen Form der Satztechnik, dem sogenannten „stile antico“, beschäftigt.

Nicht nur quantitativ, sondern auch der Qualität nach wird den kontrapunktischen Satztechniken in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts eine geradezu überwältigend wachsende Aufmerksamkeit zuteil. Zusätzliches Gewicht bekommt diese Feststellung zudem dadurch, dass es sich bei diesen Theoretikern nicht um irgendwelche unbekanntenen Autoren handelt. Werckmeister, Walther, Scheibe, Mattheson, Stölzel und Marpurg gehörten mit Sicherheit zu den führenden Köpfen ihrer Zeit, die den musikalischen Diskurs maßgeblich bestimmten.

Zu prüfen wäre nun, wie verträglich dieser Befund mit anderen Daten der bisherigen Bachforschung ist. Denn das Interesse der Theoretiker an kontrapunktischen Satztechniken korrespondiert auffallend mit der kompositorischen Entwicklung Bachs, der sich bekanntlich in seinem letzten Lebensjahrzent verhältnismäßig intensiv mit kontrapunktischen Satztechniken beschäftigt hat. Es sei nur an die *Kunst der Fuge*, die *Goldberg-Variationen*, das *Musikalische Opfer* oder die *Canonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch da komm ich her* erinnert.

Insbesondere sollte vor diesem Hintergrund das Konzept einer „Stilwende“ oder „Epochenschwelle“ noch einmal genauestens überdacht und nach Möglichkeit (endlich) präzisiert werden. Wir wissen spätestens durch die kompositorischen und musiktheoretischen Phänomene der sogenannten „Vorklassik“, dass sich irgendwann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein neues satztechnisches Paradigma abzeichnet. Es liegt ebenfalls auf der Hand, dass sich dieser Paradigmenwechsel beziehungsweise die „Stilwende“ nicht schlagartig vollzog. Dringend klärungsbedürftig wären die Fragen, (i) in welchen Institutionen des 18. Jahrhunderts sich die „Stilwende“ vollzog, (ii) in welchem Umfang dies dort geschah und (iii) wodurch sie bestimmt war. (Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass die Beurteilung des Generalbasses in seiner Spätzeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts ganz ähnliche Probleme aufwirft (vergleiche Bötticher & Christensen 1995, 1205)).

Angesichts des oben erwähnten wachsenden Interesses an der Theorie kontrapunktischer Satztechniken stellt sich desgleichen die Frage, ob es in jener Zeit bereits so etwas wie eine „musikalische Öffentlichkeit“ gab, die sich unabhängig von der wissenschaftlichen Gemeinschaft der Theoretiker entwickelte? Mit einer Klärung dieser Fragen würde man vielleicht einer Antwort auf die Frage nach „der Stellung Bachs innerhalb der geistigen Strömungen seiner Zeit“ (Dürr 1988b, 186)