

Wolfs anonyme »Wahrheiten die Musik betreffend« (1777-1780) und ihre Bedeutung für das Musikverständnis Anna Amalias

Die Aufklärung bescherte der Musikgeschichte eine Reihe von anspruchsvollen Lehrwerken, die in dichter Folge um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen. Erstmals wurden hiermit Außenstehende über den Stand der professionellen Musikpraxis unterrichtet, wie sie an mitteldeutschen Höfen kultiviert wurde. Nachfolgende Lehrwerke beschränkten sich zumeist auf die Vermittlung elementarer Kenntnisse an ein Laienpublikum. Um so wertvoller sind die wenigen Veröffentlichungen, die sich mit der professionellen Musikpraxis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigen. Neben der zweiteiligen Gesangsschule von Johann Adam Hiller (Leipzig 1774 und 1780) zählt darunter vor allem ein anonymes Traktat mit dem Titel »Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann«, das erst kürzlich als Quelle für die Musikpraxis am Weimarer Hof erschlossen werden konnte.¹

Diese anonymen »Wahrheiten« bestehen aus einer lockeren Folge musikalischer Abhandlungen, die in drei Teilen erschienen sind: zunächst jeweils 1777, 1779 und 1780 in den »Frankfurter gelehrten Anzeigen« des Verlags Eichenbergsche Erben, dem »Hausblatt« des literarischen Sturm und Drang, in dem auch Goethe und Herder publizierten.² Die verschiedenen Fassungen des Textes waren zugleich als Separatdruck erhältlich. Die unübersichtliche Quellenlage sowie der fehlende Bezug zu ihrem biographischen und musikalischen Umfeld trugen dazu bei, daß die »Wahrheiten« in der Fachliteratur bislang nicht vollständig rezipiert worden sind. Dabei hätte ein Blick in den Nekrolog des Weimarer Hofkapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf, in dem die »Wahrheiten« unter den Schriften des Verstorbenen aufgeführt sind,³ die Einordnung und kritische Auswertung der Quelle längst ermöglicht.

1 Vgl. Kai Köpp: Wahrheiten über Goethes Musikurteil – gerade herausgesagt vom Weimarer Hofkapellmeister. Ernst Wilhelm Wolf als Verfasser einer anonymen Schrift zur Aufführungspraxis. In: CONCERTO. Zeitschrift für Alte Musik 23 (2006), Nr. 208, Juni/Juli, S. 35 ff.

2 Im Folgenden zitiert nach dem dreiteiligen Separatdruck: Ernst Wilhelm Wolf: Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann. Frankfurt a.M. 1779.

3 [Adolph Heinrich] Friedrich von Schlichtegroll: Nekrolog auf das Jahr 1792 3 (1794), Bd. 2. Gotha 1794 (Reprint o.J.), S. 271 (abgedruckt in ders.: Musiker-Nekrologe. Hrsg. von Richard Schaal. Kassel o.J. [1954], S. 105). Dieser Zusammenhang wurde bereits 1972 von Hans-Joachim Schulze erkannt, fand aber keinen Eingang in die

I. Anna Amalia und die Entstehung der »Wahrheiten«

Ernst Wilhelm Wolf war zeitlebens der führende Musiker am Weimarer Hof, eine Stellung, die er nicht zuletzt der Protektion Anna Amalias verdankte. Bereits Anfang 1761 hatte die Regentin den durchreisenden Cembalovirtuosen, der sich nach Angaben seines Nekrologs auf dem Weg zu einer Italienreise befand, nach Weimar verpflichtet. In Weimar unterrichtete Wolf die beiden Prinzen zunächst in der Funktion eines Hof- und Konzertmeisters, bis er 1763 eine planmäßige Anstellung als Hoforganist erhielt und 1768 zum Hofkapellmeister befördert wurde. In dieser Funktion hatte er nicht nur für die Musik in Kirche und Kammer sowie für die Organisation der Kapelle zu sorgen, sondern lieferte auch die Komposition zu vielen Singspielen, die von der Hofgesellschaft aufgeführt wurden. Durch seine Heirat 1770 mit der Weimarer Kammersängerin Maria Caroline Benda, einer Tochter des berühmten Geigers und Königlich Preussischen Musikdirektors Franz Benda, bekräftigte er seine Affinität zur galanten Musiktradition mitteldeutscher Hofkultur, die in seinen Kompositionen und Schriften überall begegnet.

Der Förderung durch Anna Amalia ist es auch zuzuschreiben, daß Wolf im Anschluß an seine erfolgreiche Berliner Konzertreise einen Ruf des preussischen Kronprinzen ausschlug. Dennoch blieb seine Stellung in Weimar nicht unangefochten, wie der Nekrolog berichtet:

Wolf war ein allgemein geschätzter Componist für die ernsthafte und feyerliche Gattung, für Kirchenmusiken, geistliche Lieder u. s. w. [...] In den neuen Operngeschmack konnte er sich nicht fügen, und als Wielands Alceste mit Schweizers Composition hier zum ersten Mahle aufgeführt wurde, entspann sich zuerst ein Unmuth in ihm, der nachher immer zunahm. Die Herzoginn Amalie, diese edle Pflegerinn und Schützerinn jedes Talents, liess den wackern Wolf auch da nicht sinken, als man seinen musikalischen Geschmack [d.h. sein Kompositions- und Spielstil] in Weimar altmodisch zu finden anfang; sie nahm, hauptsächlich um ihn zu zerstreuen, selbst Clavierstunden bey ihm, und distinguirte ihn bey jeder Gelegenheit.⁴

Die Passage des Nekrologs enthält drei wichtige Angaben: 1. Seit der erfolgreichen Vertonung der Wielandschen Opernlibrettos durch Anton Schweitzer, den Komponisten der 1772 engagierten Seylerschen Operntruppe, empfand der ansässige Kapellmeister einen »Unmuth« über den »neuen Operngeschmack«. Möglicherweise fühlte sich Wolf auch übergangen als der Kommissionsauftrag für Wielands »Alceste«, eine ernsthafte deutsche Oper nach Euripides, an

Spezialliteratur, vgl. Bach-Dokumente Bd. III. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze. Leipzig, Kassel 1972, S. 320.

4 Friedrich von Schlichtegroll: Nekrolog (wie Anm. 3), S. 269 (Sperrungen im Original).

Schweitzer erging, denn die Komposition von repräsentativen Hofopern gehörte seit jeher zum Aufgabenbereich des Kapellmeisters. – 2. Im Anschluß an die Aufführung der »Alceste« am 28. Mai 1773, die binnen eines Jahres 25mal im Hoftheater wiederholt wurde, begann man »seinen musikalischen Geschmack in Weimar altmodisch zu finden«. Diese Formulierung ist mit Bedacht gewählt, denn außerhalb Weimars erfreuten sich Wolfs Kompositionen weiterhin eines hervorragenden Rufs. – 3. Nach Darstellung des Nekrologs ging Anna Amalia über eine gelegentliche Parteinahme für Wolf hinaus, indem sie nämlich, »hauptsächlich um ihn zu zerstreuen, selbst Clavierstunden bey ihm« nahm. Mit dieser auffälligen Formulierung soll offenbar erklärt werden, warum die fortgeschrittene Klavierspielerin nochmals bei Wolf in die Lehre ging, und hier stellt sich die Frage, ob Anna Amalia mit diesem Unterricht nicht noch einen anderen Zweck verfolgte.

Offenbar bestand bereits ein Unterrichtsverhältnis, als Wolf der Herzogin 1775 bei der Komposition von Arien für das lyrische Monodram »Polyxena« half.⁵ Daraus kann geschlossen werden, daß Anna Amalia ihren Kapellmeister nicht lediglich »zerstreuen«, sondern selbst etwas lernen wollte. Sie nutzte den Freiraum, den die Übergabe der Regierungsgeschäfte an ihren Sohn im September 1775 mit sich brachte, um über frühere instrumentalpraktische Übungen hinaus Einblicke in die Komposition zu erhalten, denn bald nach der »Polyxena« nahm sie die Vertonung von Goethes Singspiel »Erwin und Elmire« (in der ersten Textfassung) in Angriff. Auch in diesem Fall muß Wolf ihr wesentliche Hilfestellung geleistet haben, denn eigenhändige Generalbaßübungen der Herzogin zeigen noch Jahre später gravierende Fehler.⁶

Kurz vor der ersten Aufführung dieses Singspiels am 24. Mai 1776 war Goethe am Weimarer Hof als geheimer Referendarius angestellt worden, und damit erhielten diejenigen Hofkreise, die Wolfs musikalischen Geschmack als altmodisch empfanden, neuen Auftrieb. Für Goethe verkörperte der Hofkapellmeister nämlich »die garstige Selbstgefälligkeit ohne Drang und Fülle und Dumpfheit«, wie der siebenundzwanzigjährige Dichter am 10. März 1777 an Johann Kaspar Lavater schrieb.⁷ In den Jahren 1780/81 versuchte Goethe sogar, Wolf aus dem Amt zu verdrängen und seinen jüngeren Frankfurter Lands-

5 Die Autorschaft Anna Amalias bezeugt Wolf selbst in seinen Briefen vom 7. August 1775 und 26. April 1784, vgl. Wilhelm Hitzig: Beiträge zum Weimarer Konzert 1773-1786. In: Der Bär. Leipzig 1925, S. 87-97, hier S. 87 und 92. Daß Sandra Dreise-Beckmann diese Arien in ihrem Werkverzeichnis Anna Amalias anders eingestuft hat als das Singspiel »Erwin und Elmire«, läßt die Auswahl ihrer Echtheitskriterien fragwürdig erscheinen, vgl. dies.: Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739-1807). Musikliebhaberin und Mäzenin. Schneverdingen 2004 (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, Bd. 9. Hrsg. von Wolfgang Ruf), S. 170.

6 Vgl. ebd., S. 172.

7 Vgl. WA IV, 3, S. 140.

mann und damaligen musikalischen Berater Philipp Christoph Kayser an dessen Stelle zu setzen, ein Vorhaben, das ihn noch bis 1788 beschäftigte.⁸ Die Veröffentlichung der anonymen »Wahrheiten« fällt genau auf den ersten Höhepunkt des Konflikts mit Goethe, und vor diesem Hintergrund beginnen zahlreiche Passagen der Wolfschen Schrift, die Weimarer Musikverhältnisse mit Leben zu erfüllen.

Während Wolf seine »Wahrheiten die Musik betreffend« niederschrieb, übte sich Anna Amalia in der handwerklichen Tätigkeit des Komponierens und gewann immer tiefere Einsichten in das überkommene Konzept des »guten Geschmacks«. Bei zahlreichen Fragen wird sie ihren Lehrer auf den Standpunkt des Goethekreises angesprochen haben, etwa bei der Frage der Wortwiederholungen in Arien, des Stellenwerts von Harmonie und Kontrapunkt sowie hinsichtlich der mechanischen Seite der ›inventio‹ in der Komposition, mit denen sich Wolf in seiner Schrift auseinandersetzt.⁹ Doch auch als Musikschülerin blieb sie ganz Regentin: Sie förderte Wolf, indem sie ihn forderte und zur Reflexion über seinen eigenen Standpunkt, seine Kunst und seinen Geschmack anhielt. Diesem Zusammenhang ist sicher nicht nur die Entstehung sondern auch der außergewöhnliche Quellenwert der anonymen »Wahrheiten« zu verdanken.

II. Anna Amalia und die Musiktradition mitteldeutscher Hofkultur

Über das Musikverständnis der Herzogin geben eigenhändige Aufzeichnungen Auskunft, die sich in zwei Handschriften-Komplexe unterscheiden lassen: die sogenannten »Musikalischen Aufzeichnungen«, eine Erläuterung musikalischer und aufführungspraktischer Begriffe, und einen von Anna Amalia als »Gedanken über die Musick« bezeichneten Text, der in mehreren Fassungen überliefert ist. Ein Teil der Handschriften ist erst in jüngster Zeit identifiziert und zusammen mit Briefen von ihrer Italienreise 1788-1790 als Quelle für das Musikverständnis Anna Amalias ausgewertet worden.¹⁰ Mit der Zuweisung der »Wahrheiten

8 Kayser, den Goethe während seines Italienaufenthalts eingeladen hatte, begleitete den Dichter auf dessen Rückreise nach Weimar, wo er nach Goethes Vorstellungen die Pflege italienischer Kirchenmusik vorbereiten sollte. Als Anna Amalia Kayser daraufhin aufforderte, sie auf ihrer eigenen Italienreise zu begleiten, lehnte er ab und zog sich nach Zürich zurück. Wolf greift den 24jährigen Komponisten in seinen »Wahrheiten« persönlich an, vgl. Kai Köpp: Goethes Musikurteil (wie Anm. 1), S. 37.

9 Ebd., S. 36f.

10 Zur Beschreibung der Quellen vgl. Sandra Dreise-Beckmann: Herzogin Anna Amalia (wie Anm. 5), S. 84 f. und 93 f. Die nachfolgenden Zitate beruhen auf ihrer diplomatischen Übertragung der »Briefe aus Italien« und der »Gedanken über die Musick« aus dem ThHStAW.

die Musik betreffend« an Wolf steht den musikalischen Schriften der Herzogin nun ein wichtiges Dokument zur Seite, das es ermöglicht, die Erörterung ihrer musikalischen Überzeugungen auf eine breitere Grundlage zu stellen.

In ihrer 2004 erschienenen Monographie hat Sandra Dreise-Beckmann bereits gezeigt, daß Anna Amalia in ihren »Schriften zur Musiktheorie« keine eigenen Erkenntnisse festgehalten, sondern vielmehr ältere und zeitgenössische Musikauffassungen zusammengefaßt hat. Während sie im Fall der »Musikalischen Aufzeichnungen« jedoch resümiert, »daß die Herzogin das Gelesene und Erlernte zum eigenen Unterricht zu Papier brachte«, und somit deren Charakter als Unterrichtsmitschrift nach einer Lehrstoffsammlung Wolfs erkennt,¹¹ hebt sie im Fall der »Gedanken über die Musick« die »Prävalenz italienischer Musik« und »die Forderung einer deutschen Fürstin nach Gründung von Musikschulen« hervor.¹² Beide Punkte lassen sich jedoch als Gemeinplätze der aufgeklärten mitteldeutschen Musikkritik identifizieren, die auch Wolf in seinen »Wahrheiten« vertritt. Eine genauere Analyse der Aussagen Anna Amalias zum Wert der italienischen Musik relativiert zudem deren angebliche »Prävalenz«, denn ihre Auffassung stimmt mit der kritischen Sichtweise Wolfs völlig überein. Auf ihrer Italienreise notiert sie:

Das ärmliche Schicksal des Verfals hat auch die TonKunst in Italien erlitten. Es fehlet zwar dieser nation nicht an natürlicher Anlage zur Musick, wo durch sie sich vor unsern auszeichnet. [...] Allein sie sind von den einfachen und ächten Grundsätzen abgewichen. Ihre Conservatori, die ehemaligen Pflanzschulen der waren TonKunst, gerathen immer mehr in Verfal; daher die seltenheit guter Capelmeister, folglich auch gute Schüler. Man ist seit Jomelli von dem goßen Styl eines Allegri und anderer großer TonKünstler soweit abgewichen, daß selbst die besten Sänger jetziger zeit außer stande sind, nach ihren Grund sätzen zu Singen, wozu die Opera Buffa vielleicht das meiste bey getragen hat. Das Gefühl scheint bey dieser nation so sehr verzärtelt zu seyn, daß es das große und starcke der Kunst nicht mehr ertragen kan.¹³

11 Sandra Dreise-Beckmann datiert den Handschriften-Komplex auf die Zeit nach Anna Amalias Italienreise 1788-90. Zur Begründung führt sie ein Zitat aus Gioseffo Zarlinos Traktat »Le istitutioni harmoniche« (Venedig 1558) an und vermutet, daß Anna Amalia selbst dieses Werk in Italien »eingesehen hat, zumal sich diese Schriften nicht in ihrer Sammlung nachweisen lassen und auch bei Wolf keine Erwähnung fanden.« Vgl. dies: Anna Amalia (wie Anm. 5), S. 92. Da Wolf Zarlinos Traktat jedoch 1779 in der zweiten Fortsetzung der »Wahrheiten« (S. 115) mit vollständiger Quellenangabe zitiert, dürfte die Mitschrift Anna Amalias noch vor der Drucklegung von Wolfs überarbeiteter Textfassung unter dem Titel »Musikalischer Unterricht« (Dresden 1788) anzusiedeln sein.

12 Ebd., S. 103.

13 Anna Amalia: Briefe aus Italien. Zit. nach: Sandra Dreise-Beckmann: Herzogin Anna Amalia (wie Anm. 5), S. 176.

Was sie Instrumental Musick anbelangt, so ist sie durch die überwiegende Neigung zum Singen verdrängt worden. Der große einfache Styl ist hier wie in ganz Italien verschwunden.¹⁴

In ihren »Gedanken über die Musick« ist die Kritik an italienischer Musik zwar weniger deutlich formuliert, aber auch hier beschränken sich die lobenden Worte der Herzogin auf die Gesangskunst:

Weil die Menschliche Stime den Natürlichsten und schönsten Gesang bildet so haben sich die Ton-Setzer von jeher mehr der Vocal Musick gewidmet und es darinnen so weit gebracht daß der Italienische Gesang durch Edlen Geschmack und schönen Vortrag vor allen Nationen den Vorzug hat. Daher ist es auch nicht zu bewundern daß die Italienische Musick was das Theater betrifft in Teuschland keinen allgemeinen Beyfall findet, den die Italienische Musick wird nach der Kunst und geschicklichkeit Italienischer Sänger berechnet, deren Mangeln nicht leicht durch Teusche zu ersetzen ist [...].¹⁵

Der »edle Geschmack und schöne Vortrag« italienischer Sänger bezieht sich auf die Improvisationspraxis bei der Darstellung (»execution«) des Notentextes, die noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als Domäne italienischer Sänger galt. Sofern sich diese Praxis auf die ernsthafte Musik und nicht auf die Ausdrucksmittel der Opera Buffa bezog, teilte Wolf die Bewunderung für italienische Gesangskünstler. Daher schien dem gestandenen Kapellmeister noch 1779 erstrebenswert, nach Italien zu reisen, auch wenn er – im Einklang mit den eingangs erwähnten Lehrwerken – davor warnt, die Italienerfahrungen zu überschätzen:¹⁶

Aber gut muß es demjenigen Musikgebornen deuchten, dem ein Fürst die Gnade erzeigt, ihn reisen zu lassen! [...] Ich würde mich dahero morgen auf die Post setzen, wenn ein Fürst von dieser Seite seine Gnadenschale über mich auszuschütten geruhen wollte. Aber daß der Teutsche in Italien die Kunst lernen, und sich *quasi* den Menschenverstand daselbst holen könne, wie mancher Leichtgläubige behauptet, hat noch kein teutscher Musikus gesagt [...]. Alles, was man in Welschland bey der Musik besser findet, als in Teuschland, ist die Singekunst; welche aber bey uns Teutschen in kurzer Zeit eben zu der Vollkommenheit gelangen würde, wenn man nur sichere Anstalten zu Theater- und Kirchenmusiken machen wollte.¹⁷

14 Ebd., S. 177.

15 Anna Amalia: Gedanken über die Musick. Ebd., S. 190.

16 Zu Vorbehalten älterer Musikschriftsteller gegenüber Italienreisen vgl. Kai Köpp: Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. Tutzing 2005, S. 259.

17 Ernst Wilhelm Wolf: Wahrheiten (wie Anm. 2), S. 19 f.

Wolf betont, daß der einzige Vorzug italienischer Musik, die gute Gesangsbildung, auch in Deutschland nachgeahmt werden könne, wenn entsprechende Anstrengungen unternommen würden. Auch diese Überzeugung findet sich bereits 1737 bei Johann Adolph Scheibe, der konkrete Vorschläge zur Gründung eines Konservatoriums nach italienischem Vorbild veröffentlichte.¹⁸ Als Anna Amalia das Vorhaben, eine eigene »Pflanzschule« für Gesangstalente anzulegen, in den »Gedanken« nochmals aufgriff, hatte dieser Wunsch offenbar noch nichts an Aktualität verloren:

Es ist ein sehr rühmlicher Patriotismus daß man junge teusche Talente hervorbringe und unterstütze; Es were aber noch weit rühmlicher daß man zur Ausbildung solcher Talente zu erst gute Schulen anlegte. Ohne guten Unterricht läßt sich unmöglich etwas gutes hierinnen stiften. So lange es hieran mangelt werden unsere Teuschn Sängers und Sängersinnen bloße naturalisten verbleiben [...].¹⁹

Für die Aufführung von Singspielen reichten »naturalistische« Gesangsfähigkeiten zwar aus, aber angesichts der großen Aufmerksamkeit, die den Singspielkompositionen des Weimarer Liebhabertheaters in der musikwissenschaftlichen Forschung entgegengebracht wird, ist fast in Vergessenheit geraten, daß sowohl Anna Amalia als auch Wolf diesem Genre keinen hohen Kunstwert beimaßen. Während Wolf die »Operetten« genannten Singspiele nur im Zusammenhang mit dem Vorwurf erwähnt, seine Arien enthielten zu viele Textwiederholungen, nennt Anna Amalia diese als Beispiel für den »kleinlichen Geschmack«:

Affektvolle Arien können ohne Wiederholung also gar nicht gesetzt werden, dies beweisen alle Arien der größten Meister, so jemals in der Welt gelebt haben. *Hier ist nicht die Rede von Liedern in teutschen Operetten, und andern [z. B. französischen], die man nur zum Zeitvertreib und in lustigen Gesellschaften singt.²⁰

Hat sich dieser kleinliche Geschmack welcher nur auf die Phantasie würck und das Organ des Gehörs nur Reizet, einmal eingeschlichen so ist es sehr schwer ihn auszurotten. Es gehet solchen Menschen wie allen denen, welche, wen sie nur witzig und in Kleinlichkeiten Sinreich sind für groß gehalten werden und doch geringen gehalt sind. Die kleinen niedlichen Französischen

18 Vgl. Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*. Leipzig 1745, Reprint: Hildesheim u. a. 1970, S. 155-159, hier S. 158 (16. Stück, 1. October 1737). Wolf erspart sich die ausführliche Beschreibung, und verweist lediglich auf die erfolgreiche Förderung der Malerei in England, vgl. Ernst Wilhelm Wolf: *Wahrheiten* (wie Anm. 2), S. 95.

19 Anna Amalia: *Gedanken über die Musick*. Zit. nach: Sandra Dreise-Beckmann: *Herzogin Anna Amalia* (wie Anm. 5), S. 190.

20 Ernst Wilhelm Wolf: *Wahrheiten* (wie Anm. 2), S. 65.

Operetten geben uns überzeugende beweis davon, welche nur die Phantasie und Gehör reitzen[.]²¹

Anna Amalia wollte sich offenbar nicht mit dem »kleinlichen Geschmack« privater Musikunterhaltungen begnügen und suchte nach der »wahren Schönheit« in der Musik. Dabei mußte sie sich jedoch von den musikalischen Aktivitäten des Liebhaberzirkels absetzen, denn sie bemängelte, daß es nicht nur gebildeten Liebhabern an einem festen Wertmaßstab fehlte, sondern auch professionellen Musikern von »mittelmäßigem Talent«:

Da die Natur mehr oder weniger die Harmonie jeden Menschen bey gelegt hat u die Musick sinnlicher als die übrigen Künste ist; so hat sie das Unglück, von einem jeden als ein gewisses eigentum betrachtet um von Vielen Mishandelt zu werden. Ein jedes mittelmäßige Talent, u mancher Liebhaber dünckt sich zu dieser Kunst berufen zuseyn, und maßet sich das recht an, alberne Urtheile zu fällen, ohne die wahre schönheit zu kennen.²²

Jedermann spricht von Geschmack in der Kunst, und jederman macht anspruch darauf. Man legt dem worte Geschmack einen wilkürlichen begrieff bey; aber er selbst ist nichts weniger als wilkürlich. Es giebt nicht mehr als einen Geschmack welcher der Gute ist **näml: derjenige welcher den richtigen Grundsätzen dieser Kunst entspricht**. So wie es in der Natur nur ein vollkommenes Schön geben kann; Alles übrige was man Geschmack nennet besteht in Meinungen, Phantasien, und Capricen.²³

Bereits anlässlich ihrer frühen Kompositionsübungen unter der Anleitung Wolfs muß Anna Amalia den Entschluß gefaßt haben, die »richtigen Grundsätze dieser Kunst« kennenzulernen, um ihren hohen Ansprüchen gerecht zu werden: »Will man nicht die Musick als Kunst behandeln und nach ihren Gründen Studieren, so were es besser sie ganz liegen zu lassen; sie ist von Natur so beschaffen daß sie nichts mittelmäßiges vertragen.«²⁴ Ihre Definition der Tonkunst, daß nämlich »einzig und allein das reine Gefühl ihr natürlicher Gegenstand ist, und die Mitteln denselben zu erreichen nicht weniger als wilkürlich sind«,²⁵ scheint zwar der neuen Gefühlsästhetik einen hohen Stellenwert einzuräumen, die Vernunft bleibt aber die kontrollierende Instanz. Diese Musikauffassung ist in den »Wahrheiten« bereits vorgeprägt:

21 Anna Amalia: Gedanken über die Musick. Zit. nach: Sandra Dreise-Beckmann: Herzogin Anna Amalia (wie Anm. 5), S. 189.

22 Anna Amalia: Briefe aus Italien. Zit. nach: Ebd., S. 177.

23 Anna Amalia: Gedanken über die Musick. Zit. nach: Ebd., S. 191.

24 Ebd., S. 190. Ihre Arien zu »Polyxena« bezeichnete sie 1784 Wolf gegenüber als »Machwerk«, vgl. Wilhelm Hitzig: Beiträge (wie Anm. 5), S. 92.

25 Ebd., S. 189.

Diejenigen Kunstrichter, bey welchen alles aufs Gefühl ankommen soll, sind Modekunstrichter. Sie reden so viel von Gefühl und Natur, daß einem wirklich oft Gefühl und Natur drüber vergehen möchte. Wenn Musikstücke nicht für ihr Gefühl sind: so taugen sie, nach ihrem Urtheile, schlechterdings nichts. Es ist zwar ganz richtig, daß man das Gute und Natürliche in der Musik, wie bey andern Künsten, fühlen muß. Aber, meine gewaltigen und gütigen Herrn! haben Sie denn noch nie gehört, daß viel Übung, großer Fleiß, und viel Studium dazu gehört, das Gute vom Schlechten, und das Wahre vom Falschen unterscheiden, oder das Gute und Schlechte richtig fühlen zu lernen? – Nur derjenige, der richtiges Gefühl von Zusammenstimmung hat, der da weis, was melodische Figur ist, der da versteht, ob Zusammenstimmung und Figur mit dem vorliegenden Abdrucke der Natur übereinstimmen; nur der hat richtiges Gefühl bey der Musik.²⁶

Im Unterschied zu den Vertretern einer Gefühlsästhetik ist Wolf davon überzeugt, daß das »richtige Gefühl« erst ausgebildet werden muß. Die vollständige Beherrschung derjenigen Mittel, mit denen die »Leidenschaften« musikalisch dargestellt und im Zuhörer sympathetisch erzeugt werden können, bildet nach dieser Auffassung die Grundlage des »reinen Gefühls«. Auch für Anna Amalia sind Gefühl und Geschmack die Schlüsselbegriffe ihres Musikverständnisses, denen die Vernunft als bildende und prüfende Instanz beigegeben ist:

Wen wir durch das Gefühl wahrnehmen daß, in irgend einem Gegenstand Ordnung und Harmonie herrschen und die Vernunft überzeugt ist daß alles zu diesen zweck zusammen stimmt und bey der genauesten zergliederung von diesem Urtheil nicht abgehen kann, so ist es ein beweiß von Guten Geschmack, so wohl im Werke selbst als in rücksicht dessen der es beurtheilet.²⁷

Den Sinn einer Komposition zu verstehen erfordert daher von allen Beteiligten – Komponisten, Ausführenden und Hörern – jenen Konsens über die Bedeutung der musikalischen Ausdrucksmittel, der als »guter Geschmack« bezeichnet wurde. Dies gilt besonders im galanten Repertoire der mitteldeutschen Hofkultur, in dem wesentliche Elemente des Vortrags nicht notiert, sondern nach bestimmten Regeln improvisiert worden sind.²⁸ Wenn Anna Amalia in der folgenden Passage beklagt, daß »eigentlich kein Geschmack mehr exestird«, dann bezieht sich diese Bemerkung darauf, daß der neue Musikstil der Klassik weitgehend auf jene in der aufgeklärten Traktatliteratur kodifizierten Vortragsnormen mit ihrer Improvisationskunst verzichtete. Zugleich belegt ihre Sehnsucht

26 Ernst Wilhelm Wolf: Wahrheiten (wie Anm. 2), S. 26 f.

27 Anna Amalia: Gedanken über die Musick. Zit. nach: Sandra Dreise-Beckmann: Herzogin Anna Amalia (wie Anm. 5), S. 191.

28 Vgl. Kai Köpp: Pisendel (wie Anm. 13), S. 294 ff.

nach dem »Geschmack« zur Zeit Hasses, Händels und Grauns, wie stark Anna Amalias Musikauffassung noch um 1800 in der mitteldeutschen Hofkultur verwurzelt war:

Nur were es zu wünschen, daß die Teuschen den Geschmack welcher zur zeit eines Hasses, Händel, und Graun, u.a.m. in Teutschland herrschte und **worinnen sie mit den Italiener** rivalisirten, treu geblieben weren. Diese großen Tonkünstler schämten sich nicht frey zu gestehen ihren Geschmack von der Italienischen nation erhalten zu haben. Die großen Höfe Teuschlandes trugen **alles ehemals alles** bey den guten Geschmack zu begründen indem sie die besten Sänger und Sängerinnen aus Italien kommen ließen. Da diese Höfe sich mehr eingeschränckt haben und es an großen Künstler fehlet welche den Ton des guten Geschmacks angeben können so ist die Tonkunst so zu sagen preiß gegeben **und wird jetzt als eine feile dirne behandelt**; und der Geschmack dermaßen gefallen daß eigentlich keiner mehr exestird. Jetzt wird die Tonkunst bloß als Mode behandelt.²⁹

Da sich die musikalische Ausbildung Anna Amalias seit ihrer Jugend im Repertoire der mitteldeutschen Hofkultur bewegte, wird verständlich, warum sie ihren Kapellmeister Wolf schätzte und an ihm festhielt. In ihm fand sie einen Lehrer, der sie in die Feinheiten dieser hoch entwickelten Kunst einführte und ihr einen Wertemaßstab an die Hand gab, den sie ihrem Musikurteil zugrunde legen konnte. Obwohl in diesem Rahmen viele Zusammenhänge nur angedeutet und kaum Details verfolgt werden konnten, wird erkennbar, daß sich eine Würdigung des Weimarer Musiklebens unter Anna Amalia mehr als bisher mit den musikalischen Ansichten Ernst Wilhelm Wolfs und deren Wurzeln in der mitteldeutschen Hofkultur auseinandersetzen muß.

29 Anna Amalia: Gedanken über die Musick. Zit. nach: Sandra Dreise-Beckmann: Herzogin Anna Amalia (wie Anm. 5), S. 190.