

MOLDENIT UND QUANTZ. MUSIKALISCHE STREITKULTUR UM 1750*

Cathrine Theodorsen

Thema des Vortrages ist der so genannte Berliner Flötenstreit zwischen Joachim von Moldenit (1708?-1773?), einem dänische Musikdilettanten und Johann Joachim Quantz (1697-1773), dem bekannten Komponisten und Flötisten, der ab 1741 am preußischen Hof unter anderem als Flötenlehrer Friedrichs des Großen (1712-1786) angestellt war. Quantz ist auch der Verfasser des klassischen Flötenlehrbuches *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, das 1752 in Berlin veröffentlicht wurde.¹ Indem ich eine Rekonstruktion der Anatomie des Streites vorführe, entsteht ein Bild von den Kommunikationsformen und Schreibstrategien des musikalischen Feldes in der Mitte des 18. Jahrhunderts, das von einer polemisch-satirischen Streitkultur beherrscht wurde. Als Streitkultur integriert sich die Musik in die kritikgeprägte Aufklärungskultur, ohne dass dieses Feld bislang eine besondere Rolle in der Aufklärungsforschung gespielt hätte.

In Privatdrucken und Musikzeitschriften stritten sich nämlich Musiker, Musiktheoretiker und Musikliebhaber über musiktechnische Fragen der Zeit.² Die Kontroversen wurden meist in einer stark polemischen Sprache geführt, wobei klassische Komisierungs-

* Als Probevorlesung mit dem selbstgewählten Thema "Moldenit und Quantz. Musikalische Streitkultur um 1750" am 10. Juni 2005 an der Universität Tromsø gehalten. Die Form des Vortrags wurde beibehalten, nur die Fußnoten sind für den Druck verarbeitet worden.

¹ Quantz, *Versuch einer Anweisung*. 2000. Zu Quantz und seinem Lehrwerk, vgl. Quantz, *Leben und Werke*; Reilly, *Quantz and his Versuch*; Schmitz, *Querflöte und Querflötenspiel*.

² Vgl. Raue, *Untersuchungen zur Typologie*, S. 191-276.

strategien wie Spott, Karikatur, Trivialisierung, Parodie, Satire und Persiflage das Kommunikationsmuster dominierten. Die Formenvielfalt und Kreativität der Meinungsäußerungen fallen auf.

Die Kontrahenten, die oft unter Pseudonymen angegriffen oder sogar anonym blieben, versuchten auch sich jeweils Anhänger zu verschaffen. Deshalb war es nicht unüblich, dass ein Dritter sich öffentlich einmischte, um entweder zugunsten eines der Kontrahenten einzugreifen oder zwischen den Parteien zu schlichten.

Berlin war nicht von ungefähr ein Zentrum dieser musikalischen Fehden. Wenngleich Berlin natürlich musikalisch immer im Schatten Wiens stand, entwickelt es sich doch in diesen Jahren zu einer Art Musikhauptstadt in Norddeutschland: Mit dem Regierungsantritt Friedrich des II. 1740 begann sozusagen ein 'musicalisches seculum'. Schon 1742 wurde ein repräsentatives Opernhaus auf dem Reitweg *Unter den Linden* festlich eröffnet, das Kammerorchester des Königs und die königlich-preußischen Hofkapelle zogen auch viele Musiker nach Berlin. Friedrich der II. war übrigens ein leidenschaftlicher Musikliebhaber; er komponierte und spielte Querflöte.³

Musik wurde auch zum bevorzugten Betätigungsfeld der Bürger in Berlin. Private Musizierkreise und Musikgesellschaften machten bald von sich Reden. Eine ihrer bedeutendsten ist die 1749 gegründete *Musikübende Gesellschaft*. Ihre Mitglieder kamen anfangs in einer Privatwohnung zusammen, um vokale und instrumentale Musik aufzuführen. 1755 wirkte aber die Vereinigung an der Uraufführung von Carl Heinrich Grauns (1703/04-1759) Passionsmusik *Der Tod Jesu* im Berliner Dom unter Leitung des Komponisten mit.

Der Streitkultur muss im Zusammenhang mit den musik-ästhetischen Entwicklungen und Prozessen im Feld sowie Veränderungen des musikalischen Geschmacks gesehen werden, die zu

³ Vgl. Schieder, Friedrich der Große.

dieser Zeit einsetzten. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts lässt sich nämlich eine ästhetische Wende vom "höfisch-galanten Stil" zum ausdrucks geladenen "bürgerlichen Expressivstil."⁴ verorten. Es kam zu einer Öffnung für das Subjektive und die Gefühle in der Musik. Ein anderes Element dabei war, dass die neue Musik hauptsächlich

für die Bürger bestimmt, und zwar nicht nur zum passiven Anhören im Konzertsaal, sondern vor allem auch zum Selbstmusizieren. Der musikliebende bürgerliche Dilettant verlangte von der neuen Musik, dass sie leicht ausführbar sei.⁵

Das heißt, die Komponisten mussten ab 1750 Rücksicht auf bürgerliche Dilettanten nehmen – massenweise entstanden leicht auszuführenden Kompositionen. Georg Phillip Telemann (1681-1767) war der erste in Deutschland, der solche Sammelwerke leicht spielbarer Stücke für verschiedene Instrumente herausgab, 1728 erschien sein erstes: *Der Getreue Music-Meister*. Die Blütezeit solcher Veröffentlichungen war aber die zweite Hälfte 18. Jahrhunderts.⁶

Ein anderer Ausdruck für diese Entwicklung sind die klassischen musikalischen Schulwerke, die in einem historisch beispielsweise engen zeitlichen Zusammenhang entstanden wie Quantz' *Versuch einer Anweisung*, Carl Philipp Emanuel Bachs Klavier-Lehrwerk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/62 und Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violin-Schule*, Augsburg 1756.⁷ Diese Lehrwerke richteten sich nicht nur vorwiegend an die Berufsmusiker und deren technische Professionalisierung, sondern auch an die breite Schicht der Musikliebhaber. Wie Quantz in

⁴ Balet u. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der Kunst*, S. 338.

⁵ Ebd., S. 349.

⁶ Ebd., S. 391.

⁷ Siehe Anhang. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) war Komponist und zweiter Sohn Johann Sebastian Bachs (1685-1750). Johan Georg Leopold Mozart (1719-1787) war Komponist, Violinist und Wolfgang Amadeus' Vater.

der Vorrede betont: "Ich liefere hiermit den Liebhabern der Musik eine Anweisung die Flöte traversiere zu spielen."⁸

Ein anderes Element, das zur Unstabilität des Feldes beitrug, war der allgemeine Erfindergeist der Aufklärung, der im Bereich der Musik besonders stark war. "Dem Erfindergeist waren in Berlin keine Grenzen gesetzt"⁹, schreibt Hans-Günter Ottenberg. Beispielsweise habe Johann Friedrich Ungern eine "Fantasiemaschine" erfunden, ein Gerät, "mit dem das Extempore-Spiel des 'Clavieristen' graphisch aufgezeichnet werden konnte."¹⁰ Der Instrumentbauer Hohlfeld versuchte einen besonderen "Bogenflügel"¹¹ auf den Markt zu bringen. Im norwegischen Trondheim konstruierte Johann Daniel Berlin sein sinnreiches 'Monochordon Unicum' und experimentierte mit Mikrotonalität.¹² Das Feld war offen für Experimente und alle diesen Neuigkeiten, von denen die Musikzeitschriften konsequent berichteten, stellten die Musiker und Musikkritiker auf die Probe: sie mussten stets herausfinden, ob die Erfindungen real waren oder das Werk eines Spaßvogels und Hochstaplers, der sich selbst oder seine Umwelt täuschte.

Auch der Querflöte, ein sehr beliebtes Instrument vor allem in Liebhaberkreisen¹³, war Experimenten ausgesetzt. Zwischen 1720 und 1830 versuchten sich zahlreiche Musiker an der Verbesserung dieses Instruments. Neue Klappen und Löcher wurden zugefügt. Die meisten Änderungen brachten jedoch genauso viele Vor- wie Nachteile, so

⁸ Vorrede. In: Quantz, Versuch einer Anweisung (unpag.).

⁹ Ottenberg, Der kritische Musicus, S. 24.

¹⁰ Ebd., S. 23.

¹¹ Ebd., S. 23.

¹² Johan Daniel Berlin (1714-1787) war Stadtmusikus in Trondheim. Er gab 1744 das erste musikalische Lehrwerk im Norden heraus. Ab 1763 war er oberster Leiter der Feuerwehr und 1777 Wasserwerksinspekteur der Stadt Trondheim. Vgl. Michelsen (Hg.), Johan Daniel Berlin.

¹³ Vgl. Art. *Flöteninstrumente*, S. 349-350 und Linde, Flötenspiel als "edelster Zeitvertreib".

dass sich viele von ihnen nie ganz durchsetzten und bald wieder vergessen waren. Quantz aber gelang es, das Instrument mechanisch zu verbessern, indem er eine zweite Klappe hinzufügte und eine Vorrichtung erfand, mit der man die Flöte stimmen konnte. 1739 begann er auch, Flöten selbst zu bauen.

Nachdem ich die allgemeine Bedingungen einer aufklärerisch-musikalischen Streitkultur skizziert habe, komme ich jetzt auf den Berliner Flötenstreit zu sprechen. Eine umfangreiche Persiflage markiert einen Höhepunkt im sechsjährigen Flötenstreit zwischen Moldenit und seinem ehemaligen Lehrer und Freund Quantz. Der Titel der Persiflage lautet: *Dritter neuester und letzter Discours über sechs Sonaten für die Querflöte und Baß, Wodurch die Art angezeigt wird, wie die darinn befindliche ausserordentliche tiefe und hohe Töne zu spielen möglich sind.*¹⁴ Wie wir sehen, ist sie unter dem Namen Moldenit erschienen, stammt allerdings nicht von Moldenit selbst.

Diese Spottschrift ist der Beitrag eines anonymen Dritten zum Streit. Sie ist eine Persiflage auf Moldenit und seine 1753 als Privatdruck herausgegebene Musikalie, die aus sechs Sonaten für Querflöte und Generalbass sowie einem auf französisch verfassten

¹⁴ Siehe Anhang. *Dritter Discours* ist vermutlich eines der frühesten Beispiel einer umfangreichen Persiflage. Metzler Literaturlexikon definiert Persiflage als einen "Ausdruck für eine literarisch-polemische Haltung oder Form, die mit kunstvoll-mokantem Spott den Gegenstand oder Person ihres Angriffs lächerlich zu machen sucht, vielfach durch nachahmende Übertreibung bestimmter Stilmanieren oder Steigerung der Mitteilungsabsicht ins Absurde" (Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen, S. 347). Das Wort Persiflage kommt aus dem Französischen, wurde ursprünglich vom Verb *siffler* "auspfeifen" gebildet und war "unter allen sprachlichen Neuschöpfungen des 18. Jahrhunderts [...] zweifellos die erfolgreichste gewesen." (Krauss, *Zur Wortgeschichte*. S. 4). Das Wort habe sich "sofort in höfischen und aristokratischen Kreisen" (ebd.) befestigt, allerdings "im frankophonen Ausland schneller und hemmungsloser [...] als in Frankreich [durchgesetzt]"¹⁴. Voltaire sei "der schrecklichste Persifleur seines Jahrhunderts" (ebd., S. 21) und im Briefwechsel zwischen ihm und Friedrich dem Großen sieht man, dass der preußische König das Wort "häufig und bedenkenlos" (ebd., S. 25) gebrauchte. Die Persiflage wird kaum als eine selbständige literarische Form gesehen, eher als Teil oder Mittel von zum Beispiel Satire und Parodie. Zum Begriff vgl. auch Schmidt, *Persiflage*.

Vorwort, *Au lecteur*, bestand: *Sei sonate da flauto traverso e Basso continuo, con un discorso sopra la maniera di sonar il flauto traverso. Composte da Gioacchino Moldenit, Nobile Danese, da Glückstadt, Dilettante. In Hamburgo. Alle Spese dell' autore.*¹⁵ Der auf italienisch gefasste Titel, und die Bezeichnung dilettante signalisieren, dass Moldenit sich auf die Gepflogenheit des italienischen Musiklebens des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bezog, wonach italienische komponierende Adelige nicht ohne Stolz die Bezeichnung 'dilettante' ihrem Namen beifügten.¹⁶ Die deutsche Übersetzung des Titel in der Rezension 1754 in der Berliner Musikzeitschrift, *Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* lautet: *Sechs Sonaten für die deutsche Flöte und den Generalbaß, nebst einer Abhandlung über die Art, dieses Instrument zu spielen; verfertigt von Joachim von Moldenit aus Glückstadt im Dänischen, einem Liebhaber. Auf Kosten des Auctoris zu Hamburg.*¹⁷ Hier ist das Wort dilettante durch das deutsche Equivalent Liebhaber ersetzt worden, da das Wort im deutschen Sprachraum noch nicht geläufig war, ja tatsächlich gilt die Musikalie als das früheste Beispiel für den Gebrauch des Wortes im deutschen Sprachraum.¹⁸

Das Spektakuläre an diesen Sonaten, das die Persiflage schon im Titel benennt, war ihren ungewöhnlich großen Tonumfang, und die Behauptung Moldenits, er habe eine Technik gefunden, diese hohen und niedrigen Töne auf der Querflöte zu spielen. Darüber mokiert sich auch der anonyme Persifleur und zwar in einer auffallenden Formenvielfalt. Er parodiert, mischt burleske und gebildete Stilllagen, er verwendet Anspielung, Zitat, Zifferanagramm und satirische Elemente. Das übersetzte Vorwort Moldenits, *An den Leser*, schreibt er in Versen um, er operiert mit fingierten Glückwünschen u.a. von

¹⁵ Siehe Anhang.

¹⁶ Vgl. Federhofer, "Moi simple amateur".

¹⁷ VII. *Sei Sonate*. In: Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*. I. Band, 1. Stück, S. 68.

¹⁸ Vgl. Stenzel, "Hochadeliche dilettantische Richtersprüche".

einem verstorbenen Meistersänger und schließt mit einer ironische Danksagung "über die Melodie der bekannten Arie: Ach Tannenbaum, ach Tannenbaum, du bist ein edler Zweige."¹⁹

Wann die Persiflage *Dritter Discours* erschien, wird nicht angegeben. Wie wir auf die Kopie der Titelseite sehen, steht 1753 mit Handschrift geschrieben. Das ist aber die Entschlüsselung des Zifferanagrammes, das in Moldenits Namen versteckt ist. Wenn wir von dem G im Vornamen absehen, bilden die Buchstaben als römische Ziffer die Zahl 1753. Der Persifleur spielt damit an das Erscheinungsjahr seiner Vorlage, also Moldenits *Sei Sonate*. Die Persiflage selbst ist wahrscheinlich erst 1757 erschienen. In der Rezension dieser Spottschrift in den *Historisch-Kritischen Beyträgen*, im dritten Band 1757, heißt es nämlich, man könne diese Schrift seit kurzem in den Buchläden erblicken.²⁰

In demselben Band erschien gleichzeitig die deutsche Übersetzung des Vorwortes *An den Leser*²¹, die ebenfalls von einem Unbekannten stammt. Allerdings kann man vermuten, dass der mächtige Musiker, Musiktheoretiker und Herausgeber der *Historisch-kritischen Beyträge*, Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), daran beteiligt war. Marpurg hatte sich nämlich schon früh auf Seiten Quantz' in den Streit eingemischt. Durch Rezensionen und Kommentare in seiner Zeitschrift nahm er nicht nur Stellung, er garantierte die Öffentlichkeit des Streites, was selbstverständlich auch bedeutete, dass der Streit in Gang gehalten wurde.

Die Persiflage zusammen mit der deutschen Übersetzung des Vorwortes bilden einen Höhepunkt des Streites insofern, als der Konflikt zwischen Lehrer und Schüler damit eskalierte und eine eventuelle

¹⁹ *Dritter neuester und letzter Discours*, S. 14.

²⁰ In der Rubrik *V. Neuigkeiten*, in: Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*. III. Band, 6. Stück, S. 544-547.

²¹ *An den Leser*. In: ebd., S. 547-557

freundschaftliche Lösung blockierte. Wer immer der anonyme Persifleur war, er muss ein guter Bekannter bzw. Freund von Marpurg gewesen sein, wenn es nicht Marpurg selbst war. Der Persifleur bezieht sich nämlich auf die deutsche Übersetzung des Vorwortes *An den Leser*, indem er unter anderem den deutschen Titel für seine Parodie des Vorwortes übernimmt. Wie schon erwähnt, erschienen die Rezension der Persiflage und die Übersetzung etwa gleichzeitig.

Interessant ist ebenfalls, dass die Übersetzung des Vorworts vom Original zum Teil stark abweicht, und den Stil des Originaltextes verändert. Die deutsche Version ist polemischer und länger als der Originaltext, d.h. der Übersetzer hat selbst ganze Passagen hinzugefügt, die sich nicht im Original finden, das stilistisch eigentlich sehr nüchtern und pointiert verfasst ist. Der Übersetzer hat also Moldenit eine polemische Absicht unterstellt, die es im Originaltext nicht gab. So gesehen ist auch die Übersetzung, die als eine Machtdemonstration gegenüber Moldenit anzusehen ist, selbst ein Beitrag eines anonymen Dritten oder Vierten zum Streit.

Um die Gründe für den Konflikt zu erläutern, muss man zurück auf das Jahr 1726 blicken. Moldenit und Quantz hatten sich damals in Paris kennen gelernt, wo Moldenit nach Quantzens "Anrathen" und durch seine "Vermittelung"²² Unterricht auf der Querflöte bei dem bedeutenden französischen Flötisten Michel Blavet (1700-1768) nahm. Einige Jahre danach ging Moldenit nach Dresden, wo Quantz am Dresdener Hof angestellt war. Hier nahm Moldenit zuerst beim Franzosen Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768), der von 1715 bis 1749 Soloflötist im Hoforchester des Königs von Sachsen war, und dann bei Quantz Unterricht.

²² *Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes sogenanntes Schreiben an Hrn Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen.* In: Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge. IV. Band, 3. Stück, S. 153.

Im Gegensatz zu den Kenntnissen über Quantz' geographische und soziale Herkunft, seine Bildungsreisen, Arbeitsstellen und berufliche Laufbahn – vieles kann man in Quantz selbstbiographischer Schrift lesen, die in *Historisch-Kritischen Beyträgen* veröffentlicht wurde²³ – weiß man wenig über Moldenit. Die bislang in der Forschungsliteratur bekannte Daten über ihn sind vor allem dem Titel des oben erwähnten Notendrucks entnommen.

Moldenit käme demzufolge aus dem dänischen Glückstadt, einer kleinen Stadt nördlich von Hamburg, die zum damals dänischen Schleswig-Holstein gehört. Er war aber in Hamburg ansässig, auf jeden Fall zum Zeitpunkt, als die *Sei Sonate* herauskamen, er war auf Privatdrucke angewiesen und nicht zuletzt, er sei adlig.

Weiter ist über Moldenit nur so viel bekannt, wie aus den Veröffentlichungen in Verbindung mit dem Berliner Flötenstreit hervorgeht. Außer dem Vorwort der *Sei Sonate* auf französisch gibt es keine überlieferten Texte von ihm. Im Répertoire International des Sources Musicales (RISM) ist freilich Moldenit mit drei Drucken verzeichnet. Abgesehen von *Sei Sonate* und *Dritten Discours*, finden wir den Titel *Idea dell' Articolare*²⁴. Es ist ebenfalls ein Privatdruck, enthält aber keinen Text, nur die Sonaten selbst. Wie wir sehen, gibt der Druck kein Erscheinungsjahr an, der Persifleur muss aber auch diesen Druck gekannt haben, da er das Horaz-Zitat wiedergibt, das bei Moldenit auf der Titelseite als Motto steht.²⁵ Außerdem ist interessant, dass diese Ausgabe schlichter ausgestattet ist – kein "von" kein "dilettante". Eine Vermutung wäre, dass diese Version für den dänischen Markt bestimmt war.

²³ *Herrn Johann Joachim Quanzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* (1754) In: Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge*. I. Band, S. 197-250.

²⁴ Siehe Anhang.

²⁵ Siehe Anhang.

Wenn es um die Rekonstruktion der Anatomie des Streites zwischen Moldenit und Quantz geht, sind wir also im Großen und Ganzen auf Moldenits Kritiker – Quantz, Marpurg – und den Persifleur angewiesen.

Allerdings gibt es einige Stellen aus Briefen von zeitgenössischen Musikern an Georg Phillip Telemann, die Moldenit erwähnen. Beim ersten Blick mögen sie belanglos erscheinen. Sie tragen aber viel zu den sparsamen Kenntnissen über Moldenits Position im musikalischen Feld bei. Daraus erfahren wir nämlich, dass Moldenit nicht nur Kontakt mit dem einflussreichen Musiker, Verleger und Komponisten Telemann hatte, der übrigens ab 1721 bis zu seinem Tod in Hamburg lebte, Moldenit trat auch als Vermittler zwischen ihm und weniger bekannten Musikern auf, die sich an Telemann wandten, um Unterstützung zu bekommen.

In einem Brief an Telemann vom 18. November 1752 nennt beispielsweise Johann Friedrich Agricola (1720-1774) – ein ehemaliger Schüler Johan Sebastian Bachs und auch Quantz', der 1751 von Friedrich dem Großen zum Hofkomponisten ernannt worden war – Moldenit seinen großen "Gönner und wertheste[n] Freund."²⁶ Moldenit habe ihn – Agricola – "Telemanns Gewogenheit"²⁷ versichert. Mit diesem Brief nimmt Agricola zum ersten Mal Kontakt mit dem berühmten Telemann auf, um die Beurteilung des Meisters über einige Singstücken zu bekommen.

Agricola dürfte aber auch einen anderen Vorsatz mit dem Brief gehabt haben, der vielleicht wichtiger war. 1749 hatte er nämlich zwei Streitschriften unter dem Pseudonym Flavio Anicio Olibrio mit Marpurg gewechselt, der zu der Zeit als Herausgeber der Zeitschrift *Der Critische Musicus an der Spree* (1749 und 1750) aktiv war. Die stark

²⁶ Grosse u. Jung, Georg Philipp Telemann, S. 366.

²⁷ Ebd., S. 366.

polemisch geführte Kontroverse ging um den "Vorrang der italienischen oder französischen Musik und deren Bedeutung für die Herausbildung einer sich als deutsch verstehenden Tonkunst."²⁸ Sie griff in eine größere Diskussion ein, die schon um die Jahrhundertwende in Frankreich begonnen hatte und vorwiegend um die italienische und französische Oper bzw. Kirchenmusik ging und noch 1770 zwischen deutschen Akteuren – vor allem Marburg und Johann Adam Hiller (1728-1804), dem Komponisten, Musikschriftsteller und Herausgeber der *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* – lebhaft war.²⁹ Übrigens hat sich in diesen Streit auch Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), unter dem Pseudonym Tarantula mit dem *Entwurf einer Possenoper* scherzhaft eingemischt.³⁰

Agricola dürfte also demnach um seinen Ruf besorgt sein. So wandte er sich an Telemann, möglicherweise von Moldenit ermutigt, um sozusagen dem Gerücht zuvorzukommen. Ein paar Jahre danach haben sich die Kontrahenten Marburg und Agricola allerdings befreundet und sie gehörten zusammen zu den Mitgliedern des Berliner Montagsklubs, wo unter anderem auch Lessing verkehrte.

Eine zusätzliche Problematik jedoch in Bezug auf die Bestimmung der sozialen Position Moldenits ist die Annahme, dass er gar kein Adelliger war. Es gibt nämlich, so viel ich weiß, keine adeligen Familien namens Moldenit weder in Dänemark noch in Deutschland. Dagegen gab es eine bürgerliche Familie Moldenit, die im 16. und 17. Jahrhundert eine hervorherrschende gesellschaftliche Stellung in dem Dorf namens Moldenit innehatte.³¹

Das Wörtchen 'von' vor einem Namen muss nicht zwangsläufig darauf hinweisen, dass es sich bei der betreffenden Familie um ein

²⁸ Ottenberg, *Die Entwicklung*, S. 8.

²⁹ Vgl. Raue, *Untersuchungen zur Typologie*, S. 244-266.

³⁰ Vgl. Grosse u. Jung, *Georg Philipp Telemann*, S. 394, Anmerkung 253.

³¹ Huitfeld-Kaas, *Familien Moldenit*, S. 1.

Adelsgeschlecht handelt. Namentlich in Schleswig-Holstein, in Niedersachsen und in Westfalen gibt es viele Geschlechter nichtadeliger Herkunft, die ein 'von' im Namen tragen. Ihr 'von' kommt von den ursprünglichen Herkunftsbezeichnungen, also von dem Ort so und so.³² Dass Moldenit sich bewusst als adelige stilisierte, zeigt das italienische 'Nobile' im Titel der *Sei Sonate*. Nobile weist eindeutig auf den Adelsstand hin, sagt jedoch nicht, ob von Hochadel oder niedrigem Adel bzw. Landadel die Rede ist.

Um sich als adelig zu stilisieren, was ihm offensichtlich gelang, muss Moldenit über die richtigen Kapitalsorten verfügt haben. Dass er finanziell abgesichert war und keinem Broterwerb nachgehen musste, steht fest. Quantz macht in einer seiner Schreiben während des Streits ausdrücklich einen Punkt daraus, dass Moldenit über seine Zeit frei verfügen könne, im Gegensatz zu ihm. Die Beschäftigung mit Musik und die Beherrschung mehrerer Sprachen zeugen von einem hohen Bildungsstand. Moldenit wurde auch von der Umwelt als Adelige aufgefassen. In den deutschsprachigen Quellen wird er konsequent als Herr von Moldenit bezeichnet. Eine Ausnahme bildet Telemann. In einem Brief vom Dezember 1751 an Carl Heinrich Graun (1701-1759), den Opernkomponisten, bezeichnet nämlich Telemann Moldenit als den "Junker von Moldenit"³³. Moldenit war 1751 kein junger Mann mehr. Die Bezeichnung 'Junker' in diesem Zusammenhang indiziert, dass Telemann entweder den Adelstitel oder die Person Moldenit nicht so ernst nahm.

Wie dem auch sei, in den Jahren zwischen 1726 und 1751 trafen sich Moldenit und Quantz in Dresden und Berlin. Moldenit muss zu dieser Zeit nicht ganz zufrieden mit den eigenen Fortschritten gewesen sein, oder Quantz war nicht zufrieden. In einem der vielen

³² Vgl. Art. *Adelszeichen und Adel*.

³³ Grosse u. Jung, Georg Philipp Telemann, S. 285.

freundschaftlichen Gespräche, die Moldenit und Quantz über die Musik führten, erklärte Quantz Moldenit auf jeden Fall, warum er auf der Flöte nie etwas Besonderes hervorbringen würde: Moldenits Finger seien "zu gehöriger Bedeckung der Löcher der Flöte zu dünne", und seine Zunge zu unbiegsam, "als daß er die zur Geschwindigkeit nöthigen Bewegungen damit hätte machen können."³⁴

Moldenit begegnete dieser Kritik mit der Erfindung seiner neuen Spieltechnik. Er berichtete Quantz davon und hat ihm auch eine der später gedruckten Sonaten geschickt, die indessen – nach der Meinung Quantz' – unmöglich auf der Flöte gespielt werden konnte. Obwohl Quantz Moldenit mehrmals aufgefordert hat, ihm diese neue Methode vorzuführen, kam es nicht dazu. Moldenit hat sozusagen vor der Probe gekniffen. Dennoch schickte Quantz Moldenit 1751 ein erstes Manuskript seines *Versuchs einer Anweisung*, um die Kopie mit der Originalschrift zu vergleichen.

Quantz *Versuch einer Anweisung* kann als Anfang des öffentlichen Teils des Streits angesehen werden. Nur etwa 10% der Textmenge bei Quantz ventilieren wirklich Flötenfragen. Darüber hinaus behandelt das Werk musikästhetische, musikpädagogische und musikgeschichtliche Themen. Der musikalische Geschmack des Lesers soll gebildet und "seine Beurteilungskraft"³⁵ geschärft werden. Quantz listet auch eine Reihe Eigenschaften auf, die erforderlich seien, um ein guter Musiker zu werden. Dass die Erfahrungen mit dem Freund und Schüler Moldenit besonders viel zu seinen Auffassungen beigetragen haben könnten, zeigt die folgende Auslegung.

³⁴ Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes sogenanntes Schreiben an Hrn Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen. In: Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge. IV. Band, 3. Stück, S. 153-154.

³⁵ Vorrede. In: Quantz, Versuch einer Anweisung (unpag.).

Im dritten Paragraphen der Einleitung erzählt Quantz eine Anekdote, die ihm als Beispiel dafür dient, dass nicht nur Geld, Wille und Fleiß hinreichen, um in der Musik ein Meister zu werden. Die Anekdote erzählt von zwei Musikern, deren beide Väter Schmiede waren. Der eine Vater war wohlhabend und wollte nicht, dass sein Sohn "ein gemeiner Handwerker werden sollte."³⁶ Er wurde deshalb der Musik gewidmet und "neben andern Instrumenten, auch in der Wissenschaft des Generalbasses, und in der Composition" unterrichtet. Der Sohn, der "viel Lust zur Musik bezeugte, und allen Fleiß anwendete" blieb aber ein mittelmäßiger Künstler "und würde sich zu seines Vaters Handwerke viel besser als zur Musik geschicket haben." Der Sohn des anderen Schmieds dagegen wurde "dem Schmiedhandwerke bestimmt", da der Vater kein Vermögen hatte. Durch das frühe Absterben des Vaters und mit Hilfe einiger Verwandten bekam dieser Sohn aber die Möglichkeit, selbst seinen Beruf zu wählen. Da er "zur Musik die größte Neigung bey sich verspürete, so ergriff er auch glücklicher Weise diese Wissenschaft."³⁷

Zwei verschiedene Musikertypen werden hier gegen einander aufgestellt. Der eine ist Musiker gegen den Wunsch des Vaters geworden, weil er von der Natur aus sozusagen dazu vorausbestimmt sei. Der andere ist auf Wunsch seines Vaters und mit Hilfe dessen Gelder Musiker geworden, ohne natürliches Talent und deshalb zur Mittelmäßigkeit verurteilt. Diese Schicksale decken sich im Prinzip mit denen von Quantz und Moldenit, obwohl die biographischen Details nicht unbedingt mit der Wirklichkeit übereinstimmen – Moldenits Vater war höchstwahrscheinlich kein Schmied.

Wie auch immer, der 'wahre' Musiker, der eigentlich Schmied hatte werden sollen, ist unverdeckt Quantz selbst. Seine

³⁶ Quantz, Versuch einer Anweisung, S. 3.

³⁷ Ebd., S. 3.

Autobiographie³⁸ lässt nämlich erkennen, dass er, der Sohn eines mit Musikerfamilien verschwägerten Dorfschmiedes, eine Lehre als städtischer Handwerker absolviert hatte. Der Musiker, dessen Vater vermögend war, könnte als eine versteckte Anspielung auf Moldenits Werdegang zur Musik verstanden werden. Er repräsentiert die Antithese des 'echten' Künstlers – Moldenit ist demnach der verfehlte Musiker, der trotz Fleiß – an anderer Stelle berichtet Quantz, dass Moldenit "sich seit sehr langer Zeit mit der Flötetraversiere zu schaffen gemacht"³⁹ habe – und trotz Geld – nie ein wahrer Musiker werden könne, weil er nicht die richtigen Naturgaben dafür habe.

Auch eine andere Stelle im darauf folgenden Paragraphen untermauert dieses Urteil. Hier kommt Quantz auf die erforderliche körperliche Ausrüstung zu sprechen: derjenige, der "ein guter Musikus werden will", müsse "mit unterschiedenen Leibesgaben ausgerüstet seyn".⁴⁰ Eines der Argumente, das direkt auf Moldenit zurückzugehen scheint, betrifft gerade die physische Ausstattung eines Flötisten. Ein Blasinstrument, und besonders die Flöte, erfordere

nicht aufgeworfene und dicke, sondern dünne, glatte und feine Lippen, die weder zu viel noch zu wenig Fleisch haben, und den Mund ohne Zwang zuschließen können; eine geläufig und geschickte Zunge; wohlgestaltete Finger, die weder zu lang, noch zu kurz, noch zu dickfleischig, noch zu spitzig, sondern die mit starken Nerven versehen sind⁴¹.

³⁸ *Herrn Johann Joachim Quanzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* (1754) In: Marburg, Historisch-Kritische Beyträge. I. Band, S. 197-250.

³⁹ *Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes sogenanntes Schreiben an Hrn Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen.* In: Marburg, Historisch-Kritische Beyträge. IV. Band, 3. Stück, S. 153.

⁴⁰ Quantz, Versuch einer Anweisung, S. 4.

⁴¹ Ebd., S. 4.

Diese Auslegung muss Moldenit besonders hart getroffen haben, da sie fast identisch mit Quantz' Erklärung über Moldenits schlechte Möglichkeiten auf der Flöte ist.

Ein Jahr danach publizierte Moldenit die *Sei Sonate*. Damit kommunizierte Moldenit mit Quantz und seinem Kreis. Moldenits dilettantischer Ausgangspunkt wird am Anfang des Vorwortes unterstrichen: Die Sonaten sollen ihm zum Vergnügen dienen. Er weist zurück, dass die Sonaten unmöglich auf der Flöte zu spielen seien, was ein Hinweis auf das Urteil von Quantz ist, was aber die Leser nicht wissen konnten. Während Quantz vorwiegend den Gebrauch der Finger und der Zunge als ausschlaggebend für das Spielen sieht, konzentriert sich Moldenit – als eine Erwiderung darauf – auf die Unterlippe und wie sie zu gebrauchen sei. Auch Quantz thematisiert den Gebrauch der Unterlippe in seinem Lehrbuch, verleiht dieser aber eine viel passivere Rolle: "die Unterlippe drücke man an die obere"⁴² heißt es hier. Moldenit bezieht sich also in seiner Argumentation auf Quantz. An einer Stelle wendet er sich auch explizit an Quantz, jedoch ohne seinen Namen zu nennen, was offenbar gar nicht nötig war, da alle wissen mussten, wer gemeint war.

Dass Moldenits 'Erfindung' Aufsehen bis in die entlegensten Bereichen Europas erregt hatte, zeigt unter anderem ein Text von einem gewissen Petrus Georgides Danus – wahrscheinlich ein Pseudonym – der im II. Band der *Historisch-Kritischen Beyträge* erschienen ist. Der unbekannt gebliebene Verfasser erzählt von einem Aufenthalt in "Thronhiem"⁴³, wo er den dortigen Daniel Berlin kennen gelernt habe. Den Verfasser des *Schreibens* interessieren vor allem

⁴² Ebd., S. 43.

⁴³ *Auszug eines Schreibens von unbekannter Hand an den Verfasser der Beyträge aus Hamburg vom 12. Febr. 1756.* In: Marpurge, *Historisch-Kritische Beyträge*. II. Band, 6. Stück, S. 563.

Berlins instrumentale Erfindungen. Als er bei seinem Gastgeber ein Exemplar des ersten Bandes der Marpurger *Beyträge* – wo die Rezension der *Sei Sonate* gedruckt ist – findet, wird die Erfindung "des Herrn von Moldenit in Ansehung der Flötraversiere"⁴⁴ ein Gesprächsthema. Berlin hat nämlich herausgefunden, worin Moldenits Geheimnis auf der Flöte bestünde, nämlich "vermittelst der menschlichen Stimme, ins Mundloch hinein zu singen."⁴⁵ Berlin zeigt dem Verfasser wie es zu machen wäre, und dieser kommentiert erstaunt:

Was mich hiebey am meisten befremdete, war, daß ich bemerkte, daß er mogte c h b oder a, angeben, die Application oder Fingersetzung allezeit einerley blieb.⁴⁶

Obwohl die beiden herzlich darüber lachen, ist bemerkenswert, dass kein negatives Wort über Moldenits etwas ungewöhnliche Spielmethode fällt. Stattdessen wird sie durch den letzten Satz des Briefes: "Unterdessen gehöret doch viele Uebung und Geschicklichkeit darzu"⁴⁷ einigermaßen anerkannt.

Nach der Veröffentlichung der Persiflage verhärtete sich die Positionen. Moldenit verfasste ein verschollenes *Schreiben*⁴⁸ an Quantz, von dem wir allein durch die Rezension in *Historisch-Kritischen Beyträge* wissen. Hier beschuldigt er Quantz, der eigentliche Verfasser

⁴⁴ Ebd., S. 566.

⁴⁵ Ebd., S. 566. Auf diese Annahme, dass Moldenit die hohen und niedrigen Töne seiner Sonaten einfach in die Flöte hinein singe, bezieht sich die Persiflage *Dritter neuester und letzter Discours*: "Die tiefsten Tön ich sing hinein, / Die höchsten thu nur pfeifen drein, / Sind das nicht rare Sachen?" (S. 10) heißt es im fingierten Vorwort.

⁴⁶ Ebd., S. 566.

⁴⁷ Ebd., S. 566.

⁴⁸ Die Rezension (unter der Überschrift III. *Seltsame Erfindungen*) gibt den Titel an: *Schreiben an Hrn Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung, die Flötraversiere zu spielen*. In: Marburg, Historisch-Kritische Beyträge, IV. Band, 1. Stück, S. 92.

der Persiflage zu sein. In diesem Schreiben an Quantz geht außerdem Moldenit noch ein Stück weiter, indem er behauptet, er habe die Fertigkeit erlangt, nicht nur einige Noten, sondern "eine ganze Octave tiefer, als der Umfang der Flöte ist, herunter zu steigen".⁴⁹

Quantz, der bisher zurückhaltend aufgetreten war, greift jetzt zur Feder und weist entrüstet Moldenits Behauptung zurück, er sei der anonyme Spötter.⁵⁰ In seiner Antwort, in der er systematisch gegen Moldenit und seine Erfindung argumentiert, forderte Quantz schließlich Moldenit zu einem öffentlichen Wettspielen auf. Moldenit solle die Telemannschen Flötenphantasien gegen einen von Quantz' Schüler abspielen, damit die Öffentlichkeit endlich erfahren könne, worin diese neue Technik bestehe.

Strukturell gesehen argumentiert Quantz hier mit der Lächerlichkeitsprobe, "wie Shaftesbury sie im frühen 18. Jahrhundert als Mittel einer philosophischen Kritik im geselligen Kontext konzipiert hat."⁵¹ Nach einem englischen kommunikativen Höflichkeitsverständnis gehörte dialogische Offenheit zur rhetorischen Strategie der Höflichkeit. Der Dialog wurde als der Gipfel höflichen Philosophierens angesehen, da er durch seine Offenheit und Unabgeschlossenheit zur Selbstkenntnis und Erkenntnis führe. Die Lächerlichkeitsprobe ist ein mündlicher Test unter Gentlemen, ein höfliches Vorgehen, wobei man ohne autoritäres Auftreten, durch Witz und nicht durch pedantische Rechthaberei zur Wahrheit gelangen sollte.

In dem Fall Quantz-Moldenit wären die Beteiligten im Konflikt wohl nicht imstande, Shaftesbury dialogischem Höflichkeitskonzept

⁴⁹ Ebd., S. 92.

⁵⁰ Vgl. *Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes sogenanntes Schreiben an Hrn Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen.* In: Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*. IV. Band, 3. Stück, S. 159.

⁵¹ Schmidt, *Die "Liebhaberin der Vernunft"*, S. 29.

zu folgen, ein Konzept, das ohnehin in die auf Schriftlichkeit bezogene deutsche Gelehrtenkultur sowieso nicht so richtig hineinpassen wollte. Dazu waren wohl die Machtverhältnisse viel zu ungleich. Das werden wir immerhin nie erfahren, weil Moldenit zu der Probe nicht aufgetaucht ist.⁵²

Literaturliste

- Art. *Adelszeichen und Adel*. Kennzeichnet das "von" in jedem Fall eine Adelsfamilie? In: Institut Deutsche Adelforschung. Ihre Internet-Plattform zum deutschen Adel. <http://home.foni.net/~adelforschung/faq1.htm>
- Balet, Leo und Gerhard, E.: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Hg. und eingeleitet von Gert Mattenklott. Frankfurt am Main 1973.
- Federhofer, Marie-Theres: "Moi simple amateur". Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert. Hannover 2001.
- Art. *Flöteninstrumente*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. von Friedrich Blume unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes. Bd. 4. Kassel 1955, S. 349-350.
- Grosse, Hans und Jung, Hans Rudolf (Hg.): *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*. Leipzig 1972.
- Huitfeldt-Kaas, H. J.: *Familien Moldenit*. Kjøbenhavn 1889.
- Krauss, Werner: *Zur Wortgeschichte von Persiflage*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. Heft 201 (1964), S. 1-28.
- Linde, Hans-Martin: *Flötenspiel als "edelster Zeitvertreib" oder als Berufung zum "geweihten Vortragskünstler"?* Gedanken zur Flötenlehre in Barock und Klassik/ Romantik. In: *Sine musica nulla vita*. Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag. Hg. von Nikolaus Delius. Celle 1997, S. 169-176.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (Hg.): *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Bd. I-IV. Berlin 1970 [Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1754-1759].

⁵² Vgl. Quantz' *Schreiben des Herrn Quantz an den Verfasser* und die darauf folgende Notiz Marpurgs in Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*. IV. Band, 4. Stück, S. 319-320.

- Michelsen, Kari (Hg.): Johan Daniel Berlin 1714-1787. Universalgeniet i Trondheim. Ringve Museums Skrifter IV. Strindheim 1987.
- Ottenberg, Hans-Günter (Hg.): Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748-1799. Eine Dokumentation. Leipzig 1984.
- Quantz, Albert: Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz Lehrers Friedrichs des Grossen. Berlin 1877.
- Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Mit einem Vorwort von Hans-Petter Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von Horst Augsbach. Kassel 2000.
- Raue, Reinhard: Untersuchungen zur Typologie von Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1995.
- Reilly, Edward R.: Quantz and his *Versuch*. Three Studies. Galaxy Music Corporation, New York 1971.
- Schieder, Theodor: Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche. Berlin und Frankfurt am Main 1986.
- Schmidt, Michael: Persiflage. Kauserien zu einer "Ökonomie der 'Anspielung'". In: Konflikt. Grenze. Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag. Hg. von Jürgen Lehmann, Tilman Lang, Fred Lönker und Thorsten Unger. Frankfurt am Main [u.a.] 1997, S. 55-71.
- Die "Liebhaberin der Vernunft" und ihr "Rechthaber". Zum Verfahren der Lächerlichkeitsprobe in Lessings Komödie "Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. In: Nordlit, Nr. 9 (2001), S. 29-44.
- Schmitz, Hans-Petter: Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters. Kassel und Basel 1952.
- Stenzel, Jürgen: "Hochadeliche dilettantische Richtersprüche". Zur frühesten Verwendung des Wortes 'Dilettant' in Deutschland. In: Jahrbuch der Schillergesellschaft. 18. Jg. 1974, S. 235-244.

ANHANG

Moldenit und Quantz.
Musikalische Streitkultur um 1750

Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert

von

Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuß. Cammer-Musikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.



Gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning.

1 7 5 3.

Versuch
einer gründlichen
Violinschule,

entworfen

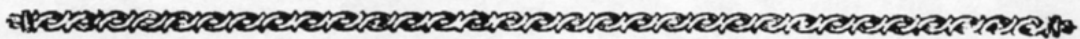
und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle
versehen

von

Leopold Mozart

Hochfürstl. Salzburgischen Cammermusikus.

In Verlag des Verfassers.



Uugsburg,

gedruckt bey Johann Jacob Lotter, 1756.

Johann Joachim Quantz,

Königl. Preussischen Kammermusikus,

Versuch einer Anweisung

die

Slöte traversiere

zu spielen;

mit verschiedenen,

zur Beförderung des guten Geschmacks

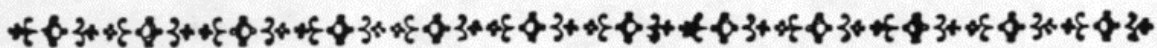
in der praktischen Musik

dienlichen Anmerkungen

begleitet,

und mit Exempeln erläutert.

Nebst XXIV. Kupfertafeln.



B E R L I N

bey Johann Friedrich Voss. 1752.

Dritter neuester und letzter

D i s c o u r s

über

S e c h s S o n a t e n

für die

Querflöte und Baß,

Wodurch die Art angezeigt wird,

Wie

die darinn befindliche außerordentliche

tiefe und hohe Töne

zu spielen möglich sind,

da

G I o a c c h i n o M o l d e n t,

Nobile Danese da Glückstadt,

Dilettante

in

Hamburgo.

1753

IDEA DELL' ARTICOLARE

RAPPRESENTATA

NELLE SEI SONATE DA TRAVERSIERE SOLO

DI

MOLDENIT.

*Est modus in rebus, sunt certi denique fines;
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.*

Horat.



IN HAMBURGO,

APPRESSO DI LIBRARI E DELL' AUTORE STESSO,

G. A.