

»Anschauende Kenntniß der allmählichen Fortschritte« und »bürgerlicher Tag« Notizen zu Zeitkonzepten der aufgeklärten Musikhistoriographie

Oliver Wiener

»Es ist wahr, alle Menschen schieben auf, und bereuen den Aufschub.«

Georg Christoph Lichtenberg¹

- 1 *Sudelbücher*, hg. von Wolfgang Promies, Bd. 2, München 1971, S. 147 [Aphorismus G 78].
- 2 Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M. 1986.
- 3 Vgl. etwa Wulf Arlt, »Natur und Geschichte der Musik in der Anschauung des 18. Jahrhunderts. J.-J. Rousseau und J.N. Forkel«, in: *Melos* 43 (1976), S. 351–356.
- 4 Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a.M. 1995, S. 51.
- 5 Vgl. die Leitfrage »Ist die Moderne unsere Antike?«, die im konzeptionellen Vorfeld der *documenta 12* gestellt wurde, Georg Schöllhammer (Hg. im Auftrag von *documenta* und *Museum Fridericianum*), *documenta Magazine No. 1, 2007: Modernity?*, Köln 2007, S. [3 und 5].

Dass in der im 18. Jahrhundert einsetzenden Moderne der vorgestellte und erfahrene Zeithorizont sich zugleich ausdehnte und dabei doch schrumpfte, ist durch Hans Blumenbergs Studie zum reziproken Verhältnis von Lebenszeit und Weltzeit griffig formuliert worden.² Während der Vergangenheitshorizont sich durch die Provinzialisierung der biblischen Chronologie zurückversob, eröffnete sich komplementär unter der Annahme einer aufzuholenden Verspätung der Vernunft die notwendig erscheinende Zukunftsperspektive einer Beschleunigung auf der Basis ökonomisierter Zeit. Wenn auch individuelle Zeit in Bezug zur welthistorischen an Bedeutung einbüßte und sich die Vorstellung, als geschichtswirksames Subjekt in Erscheinung zu treten, relativierte, so schien doch eine Kontrolle des Fortschrittstempos durch Ökonomisierung von Zeit (Methode, Organisation und Institution) möglich zu sein.

Diese spätaufklärerische Ideologie der Fortschritts- und Kulturgeschichte ist bekannt, und ihre Artikulation in den auf die Gegenwart zulaufenden und aus ihr ihre Urteilkriterien beziehenden Musikgeschichtsdarstellungen von 1760 bis um 1800 ist der Forschung so geläufig, dass im Folgenden eine knappe Skizze genügen mag. Geläufig ist auch die (an gegenaufklärerische Positionen anknüpfende) Kritik musikalischer Fortschrittsgeschichte³, die indiziert, dass (nach Helga Nowotny) der Fortschritt selbst gealtert⁴ bzw. die aufgeklärte Moderne gewissermaßen zur Antike unserer Gegenwart mutiert sei.⁵ Außer einer aus ihr hervorgehenden Überzeugung, dass es prekär wäre, sich unter ihren Vorzeichen auf die aufgeklärten Musikhistoriographen auch heute noch als disziplinäre Gründungsväter zu berufen, scheint der Erkenntnis- und Orientierungsgewinn solcher Kritik einstweilen doch zu gering, um ihn in die folgenden Überlegungen einfließen zu lassen. Dass die Verzeitlichung von Geschichte wie Lebenszeit gegenläufige Pendant bzw. kompensatorische Strategien des Sistierens und der gebannten Zeit evoziert, soll im zweiten Teil dieses Beitrags skizziert werden, und zwar an der Denkfigur des Monuments als Zeugnis einerseits, an den Funktionen von Anschauung (als Konzept der *cognitio intuitiva*) und der Rolle des Exemplarischen, das mit seinem Überschuss an Sinn, der sich nicht problemlos in Narrationen des Linearen fügt, der ökonomisierten und beschleunigten Zeit ein Rad abschlagen kann.

Die jüngere Soziologie der Beschleunigung lässt den Prozess gesellschaftlicher Akzeleration der Moderne um die Mitte des 18. Jahrhunderts ansetzen, am Beginn der von Reinhart Koselleck als »Sattelzeit« bezeichneten protoindustriellen Epoche der Aufklärung.⁶

Zu diskutieren, dass das Datum der Mitte des 18. Jahrhunderts als Zeitmarke für soziale Akzeleration etwas Willkürliches hat, fehlt hier der Raum. Ein wesentlicher Akzelerationsschub kam durch die Medienrevolution der frühen Neuzeit und die Umwuchtung des Artes-Systems in Gang. Es genüge hier der Verweis auf Jörg Jochen Berns, »Künstliche Akzeleration der Künste in der Frühen Neuzeit. Eine ästhetikgeschichtliche Problemskizze«, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24 (1997), S. 159–177.

Inwieweit die sozialen Sektoren und deren Akteure, die mit dem Hervorbringen und Reflektieren von Musik beschäftigt waren, konstitutiv oder zumindest irgend signifikant an einem Wandel von Zeitstrukturen und -horizonten teilhatten, ja inwieweit sie sie vielleicht überhaupt wahrgenommen haben, ist eine einstweilen noch offene Frage und kann hier vorerst auch nur gestellt, kaum beantwortet werden. Zunächst – und hier müssen wir erheblich vor den inaugurierten Beginn der »Sattelzeit« zurückgehen – ist der Zerfall einer Musikanschauung zu nennen, die von der Annahme zeitlos gültiger Fundamente der Musik und engen Lehr-Traditionen ausgeht. Dieser Zersetzungsprozess ist am deutlichsten in den frühen Polemiken Johann Matthesons, dem Solmisationsstreit mit Johann Heinrich Buttstett, dem Kanonstreit mit Heinrich Bokemeier, der Absage an die veraltete Kompositionslehre in Gestalt der *Academia* von Franz Xaver Murschhauser erkennbar. Zugleich prägt die moderne Musikanschauung neue Kommunikationsformen und ein Selbstverständnis durch neue Handlungs- und Orientierungsmuster aus, die als ihre Signaturen in Hinblick auf Zeitstrukturen und -horizonte gelten können. Mattheson entwickelt im Rahmen seines Periodikums *Critica musica* etwa eine quasi-forensische Plattform für briefliche Urteile geschätzter Kollegen.⁷ Durch diese Art der Kommunikation (deren Veröffentlichung auch ein Exempel für die gewünschten Umgangsformen abgeben soll), wird ein Kernbestand neuer, Regionen übergreifender, in der Wahl ihrer Gegenstände internationaler musikalischer Öffentlichkeit hergestellt: Es handelt sich um die Bildung einer community. Dass das periodische Medium und die resultierende mobilisierte Wissensform aktuell und schnell sind, kommt in Matthesons Metapher von den »Post-Wägen« zum Ausdruck, »die da ihre gewisse Zeit haben, und auf niemand warten können«: eben so verhalte es mit den Stücken der Zeitschrift.⁸ Ferner wird das Abhandeln und Erforschen musikalischer Probleme, wenigstens im Ansatz, zum Gegenstand eines überindividuellen Prozesses. Diese Neuformierung des Wissensraums Musik bedingt wiederum viererlei zeitbezogene Strukturveränderungen, die sinnvoll wohl nur als reziproke Aspekte zu interpretieren sind: erstens das Wissen um den eigenen gegenwärtigen Standpunkt, der Zeitlichkeit unterworfen ist, zweitens ein Geschichtsbewusstsein (als Gegenteil tradierter Musikanschauung), das um die Veränderlichkeit der Kunst weiß, drittens ein Erfahrungswissen von Geschmack und Mode als Form von Epochenzeitbewusstsein⁹ und viertens die radikale Erfahrung von Kontingenz.

- 6 Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2005, S. 39. Zur Sattelzeit und dem sie konstituierenden modernen Geschichtsbegriff vgl. Reinhart Koselleck, Teilartikel »Geschichte V–VII«, in: ders., Otto Brunner / Werner Conze (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647–717.
- 7 Vgl. Johann Mattheson, *Critica musica*, Bd. 1, Teil 4 (Stück 9–12, 1723): »Die Canonische Anatomie«, S. 355–360; Bd. 2, Teil 7 (Stück 18–20, 1725): »Orchester-Kanzeley«, S. 179–288.
- 8 Mattheson, *Critica musica*, Bd. 1, Teil 1 (Stück 2, 1722): »Der Melopoetischen Licht-Scheere II. Schneutzung«, S. 70.
- 9 Zu den drei korrelativen Zeitebenen aus Akteursperspektive – Alltagszeit, Lebenszeit, Epochenzeit – vgl. Peter Ahlheit, »Alltagszeit und Lebenszeit«, in: Rainer Zoll (Hg.), *Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit*, Frankfurt a.M. 1988, S. 371–386; Anthony Giddens, »Time and Social Organization«, in: ders., *Social Theory and Modern Sociology*, Stanford 1987, S. 140–165.

- 10 Vgl. die Angriffe auf Matthesons erste *Orchestre*-Schrift: Johann Heinrich Buttstett, *Ut mi sol re fa la tota musica et harmonia aeterna, oder neueröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges fundamentum musices* [...], Erfurt [1715]: an vielen Stellen explizit gerichtet gegen den Soziotyp galant-homme, die Zielgruppe von Matthesons 1713er-Publikation. Auch Franz Xaver Murschhauser, *Academia Musico-Poetica* [...] mit sonderbarem Fleiß beschrieben [...], um dem vortrefflichen Herrn Mattheson ein mehrers Licht zu geben, und denen a la modischen herumfladdernden Componisten den [...] Weg zum Parnasso zu weisen [...], [Titelaufgabe], Nürnberg 1721.
- 11 Christian Garve, *Über die Moden* (1792), hg. von Thomas Pittrof, Frankfurt a.M. 1987. Zur Synchronisation vgl. Rosa, *Beschleunigung* (wie Anm. 6), S. 28f. und Norbert Elias, *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, Frankfurt a.M. 1988, S. 337f.
- 12 Vgl. Paul Münch, »Von der ›höfischen Conduite‹ zur ›Höflichkeit des Herzens‹. Umgang und Kommunikation im 18. Jahrhundert«, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996, S. 65–85.
- 13 Christian Kaden, »›Aufbruch in die Illusion‹. Kommunikationsstrukturen in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts«, in: ders., *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel u.a. 1993, S. 140–156.
- 14 Oliver Wiener, »Ein halbes Duzend Manuductionen«. *Joseph Riepels Desintegration der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux* (Jahresgabe 26 der Johann Joseph Fux-Gesellschaft), Graz 2003, S. 26.
- 15 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 6.
- 16 Mattheson, *Critica musica*, Bd. 2, S. 105.

Während Mode in der Musik zunächst in den frühen Polemiken von konservativer Seite als Kampfbegriff aufgenommen wurde¹⁰, kam es in der Folge neben dem Verständigungscode länderbezogener Schreibarten im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu keiner expliziten Theoriebildung musikalischer Mode, lediglich als Praxiswissen scheint sie kompositorische oder (was primär die Oper betrifft) repertoiresteuernde Handlungsorientierung ermöglicht zu haben. Allgemein theoriefähig, wie etwa bei Christian Garve, schien sie wohl in erster Linie nicht fürs Ohr sondern in ihrer optischen Erscheinungsform, dann im Zeichendiskurs der Umgangsformen, die, wie Garve kulturtheoretisch annimmt, bei steigender gesellschaftlicher Komplexität ökonomischer, d.h. vor allem simpler und zeitsparender (man kann sagen: in dichteren Mengen funktionaler Verflechtungsketten synchronisationskompatibler) werden.

Mode sei »für die Augen bestimmt« (*Über die Moden*, S. 34); hinsichtlich des kommunikativen Zeitfaktors sei die Glättung der Umgangsformen dazu gut, dass »man am meisten in der kürzesten Zeit genießen könne« (S. 51), sie bewirke eine Steigerung der Interaktionsgeschwindigkeit. Erwähnt werden (S. 25) Beschleunigungsprozesse der Fertigung (»Industrie«). Gute Zeitökonomie von Arbeit und Gesellschaft wird vor allem als bestimmend für die Wohlfahrt des dritten Standes betrachtet: »Der Mittelmann muß zwischen Arbeit und Gesellschaft seine Zeit teilen, oder er muß ich gefallen lassen, auch mit schlechten und sittenlosen Menschen umzugehen« (S. 119).¹¹

Dass der Wandel der Umgangsformen – von der Hof-Conduite zur Herzenshöflichkeit¹² – in musikalischen Kommunikationsformen und kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten strukturelle Resonanz gefunden hat, ist mit Christian Kaden anzunehmen.¹³ Man erhält den Eindruck, dass die Geschwindigkeit der musikalischen Stilwechsel in der Zeit, die unglücklich als Vorklassik bezeichnet worden ist, mit jener der allgemeinen Moden korrespondiert (empirische Unterfütterung wäre hier allerdings nötig). Joseph Riepel bezeichnete in den 1750er Jahren Komponisten als wirklich alt, deren Blütezeit 30 bis 40 Jahre zurücklag.¹⁴ Johann Joachim Quantz schrieb 1752, die Erfahrung des letzten halben Jahrhunderts zeige, wie sehr musikalische Mode (»die Veränderung des Geschmacks«) ein kontinuierliches Wachstum der Musik verhindern könne, zählte aber auch weitere Kontingenzfaktoren auf, etwa den Tod von Musikförderern.¹⁵ Der Blick in fernere Vergangenheit schien darüber hinaus desillusionierend. Schon in den 1720er Jahren überfiel Mattheson das Entsetzen, dass seine Gegenwart von Komponisten, die in Conrad Gessners *Bibliotheca universalis* stehen, keine einzige Note mehr kannte.¹⁶ Es wird deutlich, dass Kontingenzerfahrung, Geschichtsbewusstsein und Gegenwarts-Standpunkt in einen engen Zusammenhang rücken, denn die Selbstverständigung der eigenen Handlungsrolle geschieht nun nicht nur im Kontext eines aktuellen sozialen Gefüges, sondern im Wissen um seine Wandelbarkeit und Instabilität. Die Vermutung lag nahe, dass Lebenszeitplanungen und eine auf sie hin strukturierte Alltagszeit ohne eine Diagnostik des Kommenden mit Hilfe von (weltzeitlichen) Erfahrungsdaten aus der Vergangenheit entwertet würden. Die hieraus resultierende Hinwendung zu aufzuarbeitender Geschichte fand lebenszeitbezügliche Darstellungsmöglichkeiten einmal in der Biographik (Matthesons *Versuch einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740), entfaltete sich dann aber zunächst doch noch – bei

Mattheson und in der musikbibliographischen Arbeit von Jacob Adlung *Gelahrtheit* von 1758 bis zu Johann Nicolaus Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik* von 1792 – im Feld der Gelehrten-geschichte.¹⁷ Nach 1750 wird das Desiderat einer Geschichte der auch praktisch begriffenen Musik – als Völker- und Wachstumsgeschichte – frequenter formuliert, auch als Desiderat eines eigenen ›Fachs‹ einer für übergreifende Diskurszusammenhänge tauglichen zeitgemäßen Musikkultur.¹⁸ Ab den 1770er Jahren war – bei John Hawkins, Charles Burney und, in deren Gefolge, bei Johann Nicolaus Forkel – der Verbund von Methodik, Paradigmatik und Darstellungsform in der Lage, Musikgeschichte mit Universalanspruch rekonstruktiv zu erzählen. Erst auf diesem Stand war wohl überhaupt die Möglichkeit gegeben, auf Beschleunigungsprozesse im Feld der musikalischen Wissensformen, Medienformationen und Professionen unter Berücksichtigung größerer geschichtlicher Zeiträume zu reflektieren.

Zeitkonzepte in der aufgeklärten Musikgeschichte

Wenn nun nach der Rolle von aufgeklärten Zeitkonzepten im Zusammenspiel von Geschichtlichkeit und Musik gefragt wird, soll dies aus drei Perspektiven geschehen, einer narratologischen, einer historisch-rekonstruktiven und einer tendenziell rezeptionsorientierten. Narratologisch meint dabei, inwieweit und mit welchen Mitteln Musikgeschichte nach Mitte des 18. Jahrhunderts erzählt werden konnte. Dass Erzählung von Geschichte sich vom Konzept der Chronik verabschiedet, das unter den Verdacht bloßer Datenakkumulation fällt, ist ein vielbeschriebenes Phänomen, das unter dem Gesichtspunkt der Selbst-Verfügbarmachung von Zeit aber einer Reflexion bedarf. Hinter dem Abschied der Staatengeschichte lässt sich ein epistemischer Bruch vermuten, der sich wie bei Burkhard Meischein zwinkernd unter dem postmodernen Slogan »Paradigm Lost« fassen ließe¹⁹, wobei hier die Rede sein müsste von einer Multiplikation, Dezentrierung und Aufspaltung von Paradigmen.

Der Paradigmenkomplex in Meischeins Aufklärungskapitel (S. 105–150, im wesentlichen auf Johann Nicolaus Forkel konzentriert) formiert sich um einen methodisch leitenden Begriff der Vernunft, um die die Verwissenschaftlichung der Historiographie, die Anthropologisierung bei gleichzeitiger Demythisierung und De-Kosmologisierung, kommunikativer Sprachcharakter der Musik, Bürgerlichkeit und Kulturgeschichte als Fortschrittsgeschichte gelagert sind.

Die Bildung des Kollektivsingulars Geschichte²⁰ indiziert ein verstärktes Fragen nach dem Wovon, das in der Regel mit dem unscharfen anthropologischen Paradigma beantwortet wird: also Menschheitsgeschichte.²¹ Dies lässt aber vor allem die Methodenfrage der Historik offen. Dem Göttinger Historiker August Ludwig Schlözer zufolge ist dieser Lakune um 1770 mit der weltgeschichtlichen Systematik einer Differenzierung in die vier Stränge einer chrono-, techno-, geo- und ethnographischen Historiographie zu begegnen.²²

Hinter dem Display dieser Systematik ist nicht zu übersehen, dass sie eine zweifache Erosion durch die Chronographie erleidet. Zum einen wer-

17 Mattheson, *Critica musica*, Bd. 2, S. 115. Mattheson hatte hier Sébastien de Brossards Einschränkung eines Autorenkatalogs auf ausschließlich Theoretiker als »höchst unbillig« bemängelt. Das Kapitel zur »musicalischen Geschichts-Kunde« aus dem *Vollkommenen Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 20–27, ist zunächst aber auch Gelehrten-geschichte, dann vor allem Desideratserklärung einer exemplarisch-biographisch orientierten Musikgeschichte.

18 Vgl. etwa im Kontext einer Desideratsliste für das gelehrte Musikschrifttum Friedrich Wilhelm Marpur, »Vorbereitung« zu: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Stück 1 (1754), S. IX–XI: »Es fehlt uns ferner an einer vollständigen Historie der Tonkunst«.

19 Burkhard Meischein, *Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960*, Köln 2010.

20 Vgl. Reinhart Koselleck, »Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, S. 130–143, bes. S. 130f. und 143.

21 Vgl. Ludwig August Schlözer, *Vorstellung seiner Universal-Historie*, (zweite Auflage) Göttingen und Gotha 1772, S. 3: Der »Gegenstand« der Universalhistorie »ist die Welt und das menschliche Geschlecht«. Ferner S. 4–7 das Postulat der prinzipiellen Gleichheit aller Menschen und ihre kulturelle Diversifizierbarkeit durch menschheits- und naturgeschichtliche »Revolutionen«.

22 Ebenda, S. 96–112 (»Synthetische Anordnung der Weltgeschichte nach den Völkern«).

- 23 Vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1978.
- 24 Friedrich Wilhelm Marburg, *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin 1759, gliedert in vier Perioden mit den Einschnitten Sintflut, Argonauten, Olympiaden, Pythagoras. Mit dem abschließenden »eingeschalteten« Kapitel über die griechische Musik blieb das Werk Torso.
- 25 Vgl. Oliver Wiener, *Apollis musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)*, Mainz 2009, S. 322–325.
- 26 Das berühmteste Beispiel stellt Immanuel Kants *Idee einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784) dar, vgl. *Werke in 12 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964, Bd. 11, S. 33–50.
- 27 Suzanne Gearhart, *The Open Boundary of History and Fiction. A Critical Approach to the French Enlightenment*, Princeton 1984, S. 29–56.
- 28 Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache [...]*, Berlin 1772.

den unter dem Einfluss der Naturgeschichte biblische Chronologie und ein traditioneller Rahmen von 6000 Jahren Weltalter unglauwbüdig.²³ Für vorgeschichtliche und mythische Zeiten fallen mithin nachprüfbar Daten weitgehend aus, womit ein verbindliches synchronistisches Gerüst verblasst. Dieser kontinuierliche Wegfall schlägt sich in den allgemeingeschichtlichen Musikdarstellungen der Spätaufklärung nieder. Friedrich Wilhelm Marburgs *Kritische Einleitung* müht sich noch in seinen Rahmen teilen an einer tabellarischen synchronistischen Darstellung ab.²⁴ John Hawkins' *General History* geht noch 1776 nach einem solchen Zeitgerüst vor, ohne es aber explizit separat abzubilden; er diskursiviert es vielmehr, woraus (trotz syntagmatischer Fäden zwischen den Kapitelchen) darstellungstechnisch das Problem einer konfus wirkenden vermischten völkergeschichtlichen Darstellung in der Frühzeit der Musik erwächst. Erst beim Konkurrenzprodukt von Charles Burney, dem ersten Band seiner *General History of Music*, wird die auf dem biblischen Datengerüst beruhende Synchronie der Antike partialisiert und in einer strikt völkergeschichtlichen Darstellung suspendiert, ein Modell, das Johann Nicolaus Forkel übernehmen (und im Detail auch weitgehend plagieren) wird. Im Arbeitsmanuskript zum ersten Band von Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* (1788) finden sich relikthafte noch Zeittabellen, die aber nicht zum Druck gelangen.²⁵ Etliche chronologische Daten, die Burney noch nach der Newtonschen Synchronie der Antike angibt, werden von Forkel auch bei übernommenen Textpartien getilgt, andere durch abweichende Daten nach der Chronologie von Calvisius ersetzt, was aber keinen kritischen Akt darstellt, sondern der gängigen norddeutschen Wissenschaftskonvention geschuldet ist.

Der Datenausfall korrespondiert mit der von der Chronographie unabhängigen rational-anthropologischen Lesart von Menschheitsgeschichte, die mit Kulturstufen arbeitet und in ihrer generellen Reflexion auf die Entwicklung menschlicher Fähigkeiten bzw. der Vernunft nur mehr eine abstrakte Abfolge allmählicher Entwicklung und Verfeinerung postuliert.²⁶ Die mythische Überlieferung wird dabei als narrativer Index von sonst oft nicht mehr kritisch nachprüfbar Kulturschwellen umgedeutet. Bei solcher Art von Metahistorie der Entwicklung entsteht – bei einem hohen Anspruch an die Integrität des zu Entwickelnden – das Paradox, dass das zu Entwickelnde nur in Spuren oder gar nicht bzw. nur negativ erkennbar ist. So hat Suzanne Gearhart am Fall von Voltaires Geschichte der Vernunft gezeigt, dass am Beginn und auch zu allermeist im Verlauf ihrer Geschichte die Vernunft selbst absent ist und in einem Umfeld vorurteilsabhängiger Sittensysteme allenfalls nur im Modus einer Palingenesie zum Vorschein kommen kann.²⁷ Gibt man die Integrität als Kriterium für die historische Präsenz eines zu entwickelnden Paradigmas auf, so können nach dem Vorbild der Naturgeschichte (die Mikrobiologie der Gewürme und Polypen bildet hier ein Metaphernfeld) Modelle einer progressiven aggregativen Bildung aufgestellt werden; die Sprachentwicklung nach Johann Gottfried Herder bietet ein vergleichbares (bottom-up) Modell an.²⁸ Doch auch solche Induktivität der Systementwicklung bedarf steuernder Ideen oder normativer Setzungen. Konsequenterweise

musste also eine Art regulativer Idee angenommen werden, wie sie im Kontext der Musikgeschichtsschreibung bei Forkel klar formuliert ist, nämlich in Form eines Maßstabs, der an der Reichhaltigkeit, semantischen Wendigkeit und der »Logik« des musikalischen Vokabulars gebildet wird.²⁹

Der Begriff musikalischer Logik setzt auf dem Postulat musikalischen Denkens auf, wie er beispielsweise bei Johann Adolph Scheibe formuliert ist, *Ueber die musikalische Composition*, Leipzig 1773, S. XVIII (»die Gabe, musikalisch zu denken«).

Unter der Annahme, dass solche musikalische Logik sich erst voll entfalten könne auf der Basis von harmonischen Simultanbeziehungen, gibt es demnach bei Forkel zwei geschichtliche Entwicklungsbögen, eine Zeit, in der die Logik weitgehend absent ist, und eine, in der sie sich entfaltet. Ein dünner Schatten der Zyklenmodelle, wie sie Schlobach³⁰ für das Umfeld der *Querelle des anciens et de modernes* herausgearbeitet hat, ist hier³¹, auch bei Hawkins und Burney, noch erkennbar.

John Hawkins lehnt Antik-Modern-Kontrastierungen konzeptionell ab, vgl. *A General History of the Science and Practice of Music* (5 Bde., London 1776), dritte Auflage [ohne Portraits], London 1875, Reprint mit Registern, hg. von Othmar Wessely, Graz 1969. Bd. 1, S. XXVIII: »The natural tendency of these reflections is to draw on a comparison of the ancient with modern music; which latter, as it pretends to no such miraculous powers, has been thought by the ignorant to be so greatly inferior to the former, as scarce to deserve the name.« Hawkins verurteilt diesen Vergleich als unwissenschaftlich, da man den Berichten nicht trauen könne. Dennoch bleibt auch er partiell im Vergleichsmodell stecken, wenn er im folgenden die Vorteile der neuen Musik gegenüber der alten diskutiert, also sich auf die Seite der »modernen« schlägt. Was die narrative Rahmenkonstruktion angeht, hat Elisabeth Hegar aus dem unübersichtlichen, kleinschrittigen Werk Hawkins' einen Dreischritt destilliert: Formierung des Systems, Einführung der Musik in den Gottesdienst, Ursprung der dramatischen Musik. Man kann ferner aber auch folgendes paradigmatisches Schema als triftige Gliederung von Hawkins' Werk lesen: Musik als System (Kap. 1–44), Musik als Satz (Kap. 45–70), Musik als Werk eines Autors (Kap. 71–197).³²

Nur partiell abhängig von diesen großen Zyklen der Kunstentwicklung entwirft Forkel ein Modell von drei Stufen der Kunst³³, deren Abfolge sich in lokalen bzw. nationalen Musikkulturen zeige. Es dominiert klar ein lineares Zeitbewusstsein³⁴, von der metahistorischen Betrachtung bis hinab zu Überlegungen der musikalischen Poetik. So bringt Forkel etwa für zyklische Maqam-Darstellungen, die er in Labordes *Essai* findet, wenig Verständnis auf: Sie sind für ihn Zeichen eines überwundenen Zeitbewusstseins, das zu keinem musikalischen Fortschritt fähig scheint.³⁵

Das Zurücktreten einer chronikhaften Datenchronologie begünstigt also die Modellierung von spekulativen Narrativen der Kulturentwicklung, die neben der weltgeschichtlichen Chronologie die Vorstellung einer ortsungebundenen Eigenzeit der Entwicklung profiliert und neben einem rekonstruktiven auch ein projektives Potenzial besitzt. Doch geht die Prognostik bei Hawkins, Burney und Forkel (trotz partiell geäußerter Dekadenwarnungen) nie auf eine konkrete Modellierung oder Erwartung künftiger Entwicklungen hinaus. Im Ansatz artikuliert sich hier schon ein lineares Zeitbewusstsein mit offener Zukunft, wie sie für funktional differenzierte Gesellschaften der Hochmoderne bezeichnend sind.³⁶

Im Gegensatz zur erodierten Chronographie kommt die Technographie des 18. Jahrhunderts, der im Rückblick auch heute noch ein faszinierendes, sogar erkenntnisleitendes Potenzial innewohnt³⁷, anhand ihres

29 Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, S. XXXX und Bd. 2, Leipzig 1801, S. 50. Zum musikalischen Logikbegriff nach Forkel vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt 1984, S. 131–138.

30 Jochen Schlobach, *Zyklen-theorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung*, München 1980, bes. S. 102–143.

31 Vgl. Wiener, *Apollis musikalische Reisen* (wie Anm. 25), S. 334–341.

32 Elisabeth Hegar, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Diss. Strasbourg 1933 (Reprint Baden-Baden 1974), S. 63. Vgl. Wiener, *Apollis musikalische Reisen* (wie Anm. 25), S. 273f. Zum »mittleren Paradigma« des musikalischen Satzes vgl. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (wie Anm. 29), S. 6f., 12f.

33 Forkel, *Allgemeine Geschichte* (wie Anm. 29), Bd. 1, S. 2–20.

34 Vgl. Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* [...], 4 Bde., London 1776–1798; hg. von F. Mercer als: *A General History from the Earliest Ages to 1789*, 2 Bde., London 1935 (Reprint in 4 Bdn., Wiesbaden 1958), Bd. 1, S. 20 und 234: Die Metaphern der »right line« bzw. »straight road of history« beziehen sich explizit auf nachmythische Zeit und beschreiben ein wünschenswertes Zeitbewusstsein, das erst in der Moderne entwickelt worden ist und methodisch für die Historiographie vorausgesetzt werden soll.

35 Jean-Benjamin-Françoise de Laborde, *Essai sur la musique*

ancienne et moderne, Paris 1780, Bd. 1, S. 185f., arabisch und in französischer Übersetzung; Forkel, *Allgemeine Geschichte* (wie Anm. 29), Bd. 1, S. 33–35, Abbildung und Anmerkung. Forkel löst die Notation in eine diskursive Zeichenfolge auf und nimmt ihr so eine ihr inhärente Vertiefungs- bzw. Memorierungsstruktur. Das Resultat, ohne kulturellen Kontext, wird trivial.

36 Zu den Stufen eines okkasionalen Zeitbewusstseins (einfache Gesellschaften), eines zyklischen, eines linearen mit Telos und eines linear beschleunigenden ohne Telos (je komplexere Gesellschaftsformen), vgl. Otthein Ramstedt, »Alltagsbewußtsein von Zeit«, in: *Köln Zeit* (Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 27 (1975), S. 47–63. Ferner Rosa, *Beschleunigung* (wie Anm. 6), S. 26f.

37 Vgl. Johannes Rohbeck, *Technik – Kultur – Geschichte. Eine Rehabilitierung der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt a.M. 2000.

38 Anton Yves Goguet, *Untersuchungen von dem Ursprung der Gesezze, Künste und Wissenschaften wie auch ihrem Wachsthum bei den alten Völkern, aus dem Französischen*, 2 Teile, Lemgo 1760–1761.

39 Die Buchdruckerkunst erscheint bei Forkel systematisch eingerückt unter die Entwicklung der modernen Harmonie, *Allgemeine Geschichte* (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 518 (3. Capitel, II. Von der Harmonie, §. 37).

40 Burney, *A General History* (wie Anm. 34), Bd. 2, Chapter III, S. 527.

41 Forkel, *Allgemeine Geschichte* (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 386. Das Argument der Erweiterung der Ausdrucksmittel wird auf S. 387f. entwickelt, das der Autonomisierung und Emanzipation der Musik von der »Slavery« unterm »poetischen Sylbenmaß« S. 388f.

näheren Objektbezugs zu greifbareren Datenergebnissen. Nach dem Vorbild von Antoine-Yves Goguet's vielgelesener Sitten-, Gesetzes- und Handwerks-geschichte³⁸ etwa waren in Sparten auch qualitative Entwicklungssprünge paradigmatisch beschreibbar. Für die allgemeine Musikgeschichte bedeutet dies, dass Epochenschwellen nach dem Stand der technischen Entwicklung konstruiert werden konnten. Die signifikantesten Paradigmen sind Organologie, Schriftentwicklung und Buchdruck. Mit letzterem, der durch Disseminationssteigerung den musikalischen Fortschritt immens beschleunigt, lässt Burney's Musikgeschichte ein neues Zeitalter anbrechen, und wie Forkel's Arbeitsmanuskript der *Allgemeinen Geschichte der Musik* verrät, war diese Option zeitweise auch für ihn attraktiv, bevor er sich für primär kunstimmanente Kriterien für die Stoffgliederung entschied.³⁹ Solche lassen sich jedoch ebenfalls als technographische Momente beschreiben, und sie tangieren wiederum gesamt-kulturelle Entwicklungen.

Bei Burney wie bei Forkel wird mit Darstellung der Neuzeit ein Emanzipationsgedanke stark gemacht, nämlich die Ablösung der musikalischen Rhythmik und Metrik von Prosodie und Versmetrik. Reichhaltiges Material für eine Geschichte der Mensuralmusik hatte der zweite Band von Martin's *Storia* zur Verfügung gestellt, Forkel konnte ferner auf Martin Gerbert's *De cantu et Musica sacra* (1774) und die *Scriptores* (1786) rekurrieren. Das Paradigma, das Burney nennt, lautet »Formation of the Time-Table«, die stärker noch als die Entwicklung im Gebiet der Harmonik zur Folge hat, dass Musik sich von Silbenlängen ablöst und somit selbst zu einer eigenständigen Sprache werden kann.

»Indeed music, considered abstractedly, without the assistance, or rather the shackles of speech, and abandoned to its own powers, is now become a rich, expressive, and picturesque language in itself; having its forms, proportions, contrasts, punctuations, members, phrases, and periods.«⁴⁰

Anders noch als Burney, der auf eine Erweiterung vor allem der melodischen Ausdrucksmittel abhebt, sieht Forkel in der Entwicklung des »Mensural-Gesanges« einen historischen Schritt der modernen Rationalisierung und Ökonomisierung von Zeit verwirklicht:

»Die Einheit entstand durch den Takt [...]. Die Mannigfaltigkeit aber durch die Verschiedenheit der in jedem Takt enthaltenen Notengattungen oder größern und kleinern Zeitabtheilungen. Daß durch diese Einrichtung unsere Musik einen doppelten Rhythmus erhalten hat, nemlich einen *innern* und *äußern*, [...] ist einleuchtend, ein Umstand, der bisher noch nicht hinlänglich erklärt worden ist. Den Rhythmus der Melodie hat man in den neueren Zeiten das logische Verhältniß der Töne in Beziehung auf den Fortgang der Modulation, den Takt aber überhaupt das äußere rhythmische Verhältniß genannt, der jedem Rhythmus der Melodie zur Grundlage dient, und durch ihn auf keine Weise verändert werden kann. Diese musikalische Zeiteintheilung hat mit der mathematischen Chronologie eine so auffallende Aehnlichkeit, daß vielleicht ihre in der Natur gegründete Nothwendigkeit am besten daraus begriffen werden kann. Wenn man den bürgerlichen Tag bloß in zwey Theile, nemlich etwa in Tag und Nacht abtheilen wollte, so würden wir die mannigfaltigen Geschäfte und Begebenheiten eines ganzen Tages, die doch ebenfalls sämmtlich ihre abgemessene Zeit haben und bedürfen, und sehr gut nach Stunden und sogar nach Minuten bestimmt werden können, nicht voneinander zu unterscheiden wissen, sondern überhaupt alles, was geschieht, nur höchstens nach Tag und Nacht berechnen müssen. Dieß thun wir aber im bürgerlichen Leben nicht. Wir bedienen uns weit kleinerer Abtheilungen der Zeit, als Tag und Nacht, behalten sie aber stets zur Grundlage der kleinern Zeitabtheilungen, und bestimmen, wie viele ihrer von jeder Art dem großen Maß gleich geschätzt werden.«⁴¹

Deutlich muss in solcher Rekonstruktion einer Entdeckung verfügbar gewordener autonomer Zeitgestaltung der Gegenwartsbezug herausgehoben werden, der den von Hans Michael Baumgartner akzentuierten geschichtsphilosophischen Grundsatz, dass Geschichte Erzählung mit Anspruch auf Wahrheit in praktischer Absicht sei⁴², in der Musikgeschichtsschreibung der Spätaufklärung aufzufinden hilft. Musikgeschichte ist hier, bei Hawkins und gelegentlich bei Burney eine Geschichte der Musikgebildeten als Erzieher, die kulturelle und damit soziale, d.h. bürgerliche Strukturverbesserungen ermöglicht und katalysiert haben.

Insbesondere die deutsche spätaufklärerische Kulturgeschichtsschreibung ist explizit bürgerliche Geschichtsschreibung mit der impliziten oder expliziten Propagierung bürgerlicher Werte und Ideologien (Arbeitsamkeit, Verfeinerung der Sitten, zeitliche Ökonomie), die Fortschritt ermöglichen. Sehr deutlich bei Johann Christoph Adelung, *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*, Leipzig 1782, S. 454, der bezüglich einer Reflexion über den Krieg einen aus der Entwicklung der Stände erklärlichen »Mangel der Cultur in den höchsten Classen« diagnostiziert. Eigentlicher Fortschritt sei dem dritten Stand zu verdanken.⁴³

Dadurch wird selbstverständlich zum einen die eigene Rollenbeschreibung (als Musikhistoriker und -kritiker) historisch, kulturell und sozial legitimiert. Zum anderen stellt sich die Frage nach dem Adressatenbezug dieser musikalischen Allgemeingeschichten, den Rudolf Vierhaus implizit in der Frage aufgeworfen hat, inwieweit Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts Literatur genannt werden kann.⁴⁴ Burney unterscheidet oft zwischen wenigen gelehrten Lesern mit speziellem und vielen mit allgemeinem Interesse, bei Hawkins und Forkel bleiben die intendierten Lesergruppen unspezifisch; anders die Widmungen, die den in Monumentalformat publizierten Geschichtswerken entsprechen, dem männlichen und weiblichen Teil des Englischen Königshauses nämlich bei Hawkins und Burney, der politischen Führungselite (den geheimen Räten) von Hannover im Falle Forkels.⁴⁵ Damit geraten die historischen Darstellungen, die über die Verbesserungen einer Kunst exemplarisch für die Kulturgeschichte in verschiedenen Nationen berichten, zu einem guten Teil politisch zu Empfehlungen für ihre staatliche Förderungswürdigkeit. Dem kulturgeschichtlich Exemplarischen, das diese Monumente entwickeln, wohnt jedoch, wie allem Exemplarischen, ein Überschuss inne, der sich nicht in einer Funktion, etwa Förderung des Fortschritts, alleine erschöpft.

Vom Verfügen über Zeit durch Anschauung

Im Zuge der von Koselleck beschriebenen zunehmenden Temporalisierung von Lebenserfahrung, die im Laufe des 18. Jahrhundert als Index der Moderne Fahrt aufnimmt, lässt sich in den Wissenschaften und Künsten die Entwicklung gegenläufiger Strategeme ausmachen, die auf eine Sistierung oder Kontrolle der flüchtigen Zeit zielen.⁴⁶ Eine dieser Strategeme besteht in der methodischen Historisierung von Wissensordnungen, die auf der Vorannahme (vielleicht auch Illusion) fußt, Zeitläufte ließen sich durch methodisch regulierte Erzählung ordnen und zu einem generalisierbaren

42 Hans Michael Baumgartner, *Kontinuität und Geschichte. Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1997.

43 Vgl. Meischein, *Paradigm lost* (wie Anm. 19), S. 139. Zum bürgerlichen Tugendkodex der aufgeklärten Geschichtsschreibung vgl. Horst Walter Blanke / Dirk Fleischer (Hg.), *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie* (Fundamenta historica 1), Stuttgart – Bad Cannstatt 1990, Bd. 1, S. 33ff. Für eine ausführliche Analyse bürgerlicher Musikhistorie bei und nach Forkel vgl. Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt und New York 2006.

44 Rudolf Vierhaus, »Geschichtsschreibung als Literatur im 18. Jahrhundert«, in: Karl Hammer / Jürgen Voss (Hg.), *Historische Forschung im 18. Jahrhundert. Organisation, Zielsetzung, Ergebnisse. 12. Deutsch-Französisches Historikerkolloquium des Deutschen Historischen Instituts Paris*, Bonn 1976, S. 416–431.

45 Vgl. Johannes Tütken, *Privatdozenten im Schatten der Georgia Augusta. Zur älteren Privatdozentur (1734 bis 1831)*, Teil II: Biographische Materialien zu den Privatdozenten des Sommersemesters 1812, Göttingen 2005, S. 757. Das Kapitel zu Forkel S. 742–765.

46 Dass (intentionale) Beharrungs- und Entschleunigungsstrategien kein strukturelles Gegenteil, sondern eine implizite Begleiterscheinungen zu Akzelerationswellen bilden, stellt Rosa, *Beschleunigung* (wie Anm. 6), S. 146–153, dar.

- 47 Schlözer, *Universal-Historie* (wie Anm. 19), S. 18f. Die Stelle bezieht sich auf Moses Mendelssohn, »Ueber die Entdeckungen« (1755), 3. Brief, in: Moses Mendelssohn, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik I*, bearbeitet von Fritz Bamberger. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1929, Stuttgart 1971, S. 243. Das Zitat ist ungenau: Statt »Seele« lies stets: »ich« (= der Briefschreiber Theokles); statt »gleichsam in eine dunkle Ferne« lies: »gleichsam wie in Schatten«; statt »Mannichfaltigkeit nur faßlicher« lies: »Mannichfaltigkeit nicht zertreut, nur faßlicher« – Zur Anschauung des Schönen als Form des unteren Erkenntnisvermögens vgl. Klaus-Werner Segreff, *Moses Mendelssohn und die Aufklärungsästhetik im 18. Jahrhundert*, Bonn 1984, S. 13f.
- 48 Zu den gnoseologischen Stufen Leibniz' und deren Rezeption vgl. Hans Adler, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder* (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 13), Hamburg 1990 (insb. S. 3–8).
- 49 Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, S. 193–333.
- 50 Johann August Eberhard, *Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens. Eine Abhandlung, welche den von der Königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin auf das Jahr 1776 ausgesetzten Preis erhalten hat*, Berlin 1776. Vgl. Rieger, *Individualität* (wie Anm. 49), zu Eberhard S. 207 und 217f. Eberhard wird in Forkels *Allgemeiner Geschichte* (wie Anm. 29) an programmatischen Stellen zitiert, Bd. 1, S. 5 und Bd. 2, S. 5.

Gegenstand machen, dem sich das Subjekt im Modus der Betrachtung gegenüberstellen kann. Das Subjekt versucht seinen Status als Spielball historischer Kontingenz zu überwinden, indem es sich betrachtend aus der Zeit nimmt und in dieser Beobachtungsposition dazu befreit wähnt, genussvoll über Zeit zu verfügen. Einprägsam hat dies in der *Vorstellung seiner Universal-Historie* der Göttinger Historiker Ludwig August Schlözer formuliert, der in Berufung auf Moses Mendelssohns *Seelenlehre* den »allgemeinen« und »mächtigen Blick« fordert, »der das ganze umfasst«, das »Aggregat« historischer Daten zum »System« der Erkenntnis menschlichen Handelns in der Geschichte umzuschmelzen imstande sei.

»Zu diesem Blick bereitet sich die Seele etwa eben so, wie zum Genusse des Vergnügens, nach Mendelssohns Lehre, vor. ›Sie betrachtet ihren Gegenstand, sie überdenkt alle seine Theile, und bestrebt sich, sie deutlich zu fassen. Alsdenn richtet sie ihre Achtsamkeit auf ihre allgemeine Beziehung; sie schwingt sich von den Theilen zum Ganzen. Die besonderen deutlichen Begriffe weichen gleichsam in eine dunkle Ferne zurück. Sie wirken alle auf sie; aber sie wirken in einem solchen Ebenmasse und Verhältniß gegen einander, daß nur das Ganze aus ihnen gleichsam hervorstrahlt: und ihr Ueberdenken hat ihr die Mannichfaltigkeit nur faßlicher gemacht.«⁴⁷

Das in dieser Form auf die gnoseologische Merkmalsanalyse von Leibniz zurückgehende Konzept der *Cognitio intuitiva* formuliert zunächst einen Anspruch, der, so die *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), nicht menschenmöglich sei.⁴⁸ In der Hierarchie der Erkenntnisarten gehört die Intuitionserkenntnis zu der an höchster Stelle stehenden Art der *cognitio adaequata*: adäquat vor allem deshalb, weil zwischen der Präsenz des Objekts und der Präsenz der Erkenntnis kein zeitliches Intervall liegt. Alle Merkmale des Objekts und ihr Bezug zum Ganzen sind der Intuitionserkenntnis präsent. Die Fähigkeit zu solcher latenzfreien Erkenntnis sprach Leibniz allein Gott zu. Angesichts der Popularisierung des Anschauungsbegriffs im 18. Jahrhundert lässt sich formulieren, dass die Enden der Leibnizschen Erkenntnisleiter, dunkle und intuitive Kognition, mit der Integration des Empfindens in den Bereich der Verstandesoperationen zunehmend miteinander kompatibel wurden (das Mendelssohn-Zitat spricht dies aus: »die besonderen deutlichen Begriffe weichen gleichsam in eine dunkle Ferne zurück«). Die *cognitio obscura*, als operationales Feld der Entdeckungen für Ästhetik und Psychologie fruchtbar gemacht, wie die *cognitio intuitiva* verhalten sich beide idealiter zeitneutral bzw. stützen die anregende Illusion, Zeit spiele in der Anschauung von Objekten keine Rolle als Macht, höchstens als Verfügungsmasse. Eine vergleichbare Tendenz der Entmachtung und Inbesitznahme von Zeit lässt sich mit Stefan Rieger um 1770 in der Mnemonik beobachten⁴⁹, etwa in Johann August Eberhards *Allgemeiner Theorie des Denkens und Empfindens* (1776), die eine Strategie der möglichst effektiven Anschauungserkenntnis als temporales Nullsummenspiel der Denkopoperationen Differenzierung und Unifikation entwirft.⁵⁰

Für Konzeptionen, die Geschichtlichkeit und Musik zusammendenken, sind diese Strategien der symbolischen Entmachtung von Zeit durch Anschauung in mehrerlei Weise von Bedeutung. Denn das Verfügen über Zeit und Zeiten legt den Gedanken nahe, nicht nur sich selbst als historisch bedingtes Subjekt allein zu betrachten, sondern ältere Zeiten zumin-

dest in Ansätzen ästhetisch oder poetisch produktiv zu machen. Der tristen Realität des Veraltens von Musik, die verschiedentlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts beklagt wird, kann mit Konzepten gesteuert werden, die ältere musikalische Sprachschichten zu aktivieren beginnen. So scheint eine Polemik um den Vorrang von neuem und veraltetem musikalischen Sprachstand, wie sie sich etwa im Solmisationsstreit zwischen Mattheson und Buttstett äußert, nach der Jahrhundertmitte zunehmend an Bedeutung zu verlieren zugunsten einer Wiederentdeckung und (wenn gleich moderaten) Reintegration dessen, was als »alt« bezeichnet wird, etwa in den Schriften Riepels, in der Kompositionslehre von Scheibe, im reinen Satz Kirnbergers. Der Abstand von Gegenwart zu Vergangenheit verändert sich vom Empfinden einer Distanz hin zur Projektion eines Bewegungsfeldes stilistischer Optionen: Vergangenheit wird potenziell poetisch verfügbar. Es ist möglich, auf diesem Weg zu Erklärungsmustern für musikalische Erhabenheitskonzepte einerseits, andererseits für einen gemischten Instrumentalstil wie den Haydns ab den 1770er Jahren zu gelangen. Motivische Ableitungs- oder Rekursivtechniken indizieren zum einen eine Ökonomisierung des musikalischen Satzes, zum anderen eröffnen sie die Möglichkeit, ähnliches musikalisches Material im Licht unterschiedlicher Gegenwarten zu zeigen. Motivische Integration, die ein Springen in der Zeit erlaubt, eine Basis für Digressionen, für Brüche und Aufhaltungen gibt, kann als Technik betrachtet werden, durch die sich das komponierende Subjekt Zeit musikalisch verfügbar macht.⁵¹

Exemplarik und Museum

Für die aufgeklärten Allgemeingeschichten der Musik sind zwei Strategien der Zeitenthebung durch Anschauung zu akzentuieren. Die eine besteht in der konsequenten Metaphorisierung metahistorischer Spekulation, die kurz zu fassen vermag, was in einer umständlichen Zusammenfassung verloren ginge. Reise- und Landschafts-Metaphern beschwören den synthetischen Blick auf Makrozusammenhänge (wie ihn Schlözer in seiner Mendelssohn-Paraphrase aktiviert). Altersmetaphern, Baum- und Pflanzenmetaphern, Polypenmetaphern adressieren die Vorstellung von Wachstum. Diese Metapherentypen, oft mit Bezug auf Vitalitätskonzepte der Naturgeschichte, kommen in der Geschichtsschreibung um 1770 auf und indizieren mehr als eine Mode, vielmehr entsprechen sie dem Wunsch, sich den Zeiträumen der Zivilisationsgeschichte gleich einem Betrachter äußerer wie innerer Natur gegenüberstellen zu können.⁵² Ist die erste Strategie nicht spezifisch für die musikhistoriographischen Darstellungen allein, so doch die zweite, die die exemplarische Ebene der Darstellung angeht. Notenbeispiele, eingelassen in den Kontext einer weitgehend diskursivierten Geschichtsdarstellung, fordern einen Wechsel der Lesehaltung, denn das Lesen von Musik ruft andere Verständnisressourcen und einen anderen Zeitumgang auf als das Lesen von Sprache. Natürlich dienen Beispiele bei Hawkins, Burney, Laborde und Forkel dem dokumentarischen Beleg von im Text getroffenen Aussagen. Aller-

51 Zu erweisen wäre die signifikante Rolle von verfügbar gemachten (bzw. gedachten) Zeitressourcen für kompositorische Entscheidungen bei Haydn vor allem bei jenen Werken, in denen formale De- und Rebalancierungen in den Vordergrund gestellt werden, vor allem in den Symphonien der 1770er Jahre; vgl. Sergej Newski, »Die Symphonie als Labor. Experimentelle Ansätze in den Symphonien der Siebziger Jahre bei Joseph Haydn«, in: Sebastian Urmoneit (Hg.), *Joseph Haydn (1732–1809)*, Berlin 2009 (Memoria 11), S. 129–192.

52 Ausführlich Wiener, *Apollon musikalische Reisen* (wie Anm. 25), S. 290–321.

dings wird der Abdruck ganzer Sätze, der die reine Belegfunktion für die jeweils geschilderte technische Entwicklung überschreitet, mit einer Argumentation gerechtfertigt, die auf einen ästhetischen Überschuss des gegebenen Beispiels verweist. Je reicher die musikalische Überlieferung, desto mehr bedarf es einer Begründung der Selektion, die neben der Seltenheit auch auf die Vortrefflichkeit des jeweils gewählten Exempels abzuheben hat. Auf einer Ebene zeigen diese transkribierten oder konstituierten Musikbeispiele sicherlich das handwerkliche Können der Musikhistoriographen, auf einer anderen Ebene aber ist dieses Beispielgeben in seiner Funktion für den Leser vergleichbar dem Abbilden von Portraits. Die Beispiele fungieren als Zeitmaschinen, sie schießen gewissermaßen einen zeitlichen Tunnel durch die Oberfläche des diskursivierten Textes, durch den der Rezipient sich näher an Charakter und Eigenart der vergangenen Epoche wähnt.

Die Konsequenz hieraus besteht in einer Emanzipation des Beispiels vom Diskurs, seiner Singularisierung zum Monument einerseits und seiner Freigabe an musikalische Performanz andererseits. Diesen Schritt hatte Joseph Sonnleithner in seinem Plan einer monumentalen 40-bändigen *Geschichte der Musik in Denkmälern* um 1799 im Sinn, an der Haydn, Albrechtsberger und Salieri beteiligt werden sollten. Forkel sollte den ersten Band mit Musik von Obrecht und Isaac herausgeben. Das ambitionierte Projekt als historisch wegweisend zu bezeichnen, wäre wohl nicht richtig.⁵³ Die fertigen Druckplatten wurden 1805 bei der Einnahme Wiens durch die französische Armee zerstört, und Sonnleithners Verlag scheint nach 1805 insgesamt wirtschaftlich ruiniert gewesen zu sein. Erhalten hat sich der Korrekturabzug (heute in Krakau) und ein Entwurfsmanuskript Forkels (in Berlin).⁵⁴ Die allgemeine stilkritische Einleitung schließt noch an das allgemeinhistorische bzw. entwicklungsgeschichtliche Modell an, das das Herzstück des zweiten Bands von Forkels *Allgemeiner Geschichte* bildet. Forkel adressiert hier den musealen Diskurs der Gemäldegalerien⁵⁵, der im Sinne des popularisierten Intuitionskonzepts auf Musik übertragen werden sollte. Der Kenner sollte sich beim Studium der Denkmäler »eine anschauende Kenntniß der allmählichen Fortschritte« der Kunst bilden können. Diesem Selbstbildungsprogramm entspricht, dass die Kommentierung der einzelnen Kompositionen sich jeweils auf quellenkritische Angaben beschränkt. Kritik und ästhetische Handleitung sind zurückgenommen, der Urteilsprozess wird im Ansatz dem Leser überantwortet. Vom Konzept der philologischen Exemplarik her gesehen⁵⁶ scheint dies folgerichtig, denn erst so ist dem ästhetischen Überschuss des Exempels und seiner Anschaulichkeit im Modus des Betrachtens und Nachvollziehens Folge geleistet. Als Monument avanciert das Exempel selbst zum forschungsgeschichtlichen Paradigma. Die Musikhistoriographie der Aufklärung, könnte man zugespitzt sagen, entlässt an ihrem Ende die Musik aus dem Diskurs des technischen Fortschritts in ihre Eigenzeit.

53 Eine Einordnung des Projekts in den Diskurs der frühen Denkmälerausgaben findet sich bei Anselm Gerhard, »Für den ›Butterladen‹, die Gelehrten oder das ›practische Leben‹? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850«, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 363–382, v.a. S. 371–375.

54 Vgl. Wiener, *Apolls musikalische Reisen* (wie Anm. 25), S. 452–471 (Edition von Vorbericht und Einleitung).

55 Ab hier kann von einer theoretischen Fundierung dessen gesprochen werden, was mit Lydia Goehr das imaginäre Museum der (schrift-überlieferten) Musikwerke darstellt, vgl. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay of the Philosophy of Music*, Oxford 1992.

56 Vgl. Stefan Willer, »Was ist ein Beispiel? Versuch über das Exemplarische«, in: Gisela Fehrmann u.a. (Hg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln 2004 (Mediologie 11), S. 51–65. Ferner Jens Ruchatz / Stefan Willer / Nicolas Pethes, »Zur Systematik des Beispiels«, in: dies. (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin 2007, S. 7–59.

Summary

The article discusses the interdependency of two complementary concepts of time in enlightened music historiography. The first embraces all the paradigmatic facets of cultural progress which insinuate a general social acceleration of development in art, technology and elsewhere. The necessity to build up conceptual frameworks for a narration of progress is grounded in some changes around the middle of the eighteenth century: a general change of social behavior and manners, the reorganization of a public structure of musical knowledge and an offset of a broadening of the historical perspective (as a part of time of the world) and the boundaries of personal life time. While the belief in an increasing social acceleration seems to repress the personal scope of action resp. the notion of a subject acting in history, one can observe some (perhaps illusionary) counterstrategies arising from the fields of early psychology and aesthetics. On the one hand the historical viewpoint (or the eye of the historian) is stylized – within the gnoseological concept of *cognitio intuitiva* – as a possible abstraction from the historical object (and the ravages of time). On the other hand a discourse of exemplification is emerging in the enlightened general histories of music from the 1770s on, which tends increasingly toward the idea of the musical monument, a monument not only representing the respective state in the development of art but also implicating a notion of time of its own right (*Eigenzeit*).