

Christian Scholl
Sandra Richter
Oliver Huck (Hg.)

Konzert und Konkurrenz

Die Künste und
ihre Wissenschaften
im 19. Jahrhundert



Universitätsverlag Göttingen

Christian Scholl, Sandra Richter, Oliver Huck (Hg.)

Konzert und Konkurrenz

This work is licensed under the [Creative Commons](#) License 3.0 “by-nd”, allowing you to download, distribute and print the document in a few copies for private or educational use, given that the document stays unchanged and the creator is mentioned. You are not allowed to sell copies of the free version.



Christian Scholl, Sandra Richter,
Oliver Huck (Hg.)

Konzert und Konkurrenz

Die Künste und ihre
Wissenschaften im 19. Jahrhundert



Universitätsverlag Göttingen
2010

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gefördert von der
Deutschen Forschungsgemeinschaft
Emmy Noether-Programm



Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den OPAC der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar und darf gelesen, heruntergeladen sowie als Privatkopie ausgedruckt werden. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion. Es ist nicht gestattet, Kopien oder gedruckte Fassungen der freien Onlineversion zu veräußern.

Satz und Layout: Christian Scholl
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabbildung: Wilhelm von Kaulbach, Die Poesie, Nachstich von G. Eilers.
Bildnachweis: bpk, Foto: Jörg P. Anders

© 2010 Universitätsverlag Göttingen
<http://univerlag.uni-goettingen.de>
ISBN: 978-3-941875-48-7

Inhalt

Vorwort	3
Einleitung	5
Oliver Wiener 1800/1900 – Notizen zur disziplinären Kartographie der Musikwissenschaft	19
Oliver Huck Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität	43
Hans-Joachim Hinrichsen Die Geburt der Musikwissenschaft aus dem Geist der Interpretation. Hugo Riemann, Friedrich Nietzsche und die Grundlegung der akademischen Disziplin	59
Heinrich Dilly Ernst August Hagens Sinecure	71
Henrik Karge Vom Konzert der Künste zum Kanon der Kunstgeschichte: Karl Schnaase	93
Céline Trautmann-Waller Zwischen Kunstgeschichte, Formalismus und Kulturanthropologie. Was hatte die Berliner Völkerpsychologie über Kunst zu sagen?	107

Sebastian Klotz Zwischen Bach und Nuskilusta. Die Musik fremder Kulturen als Gegenstand der Wissenschaften, 1850 bis 1914	121
Carlos Spoerhase Die ‚Dunkelheit‘ der Dichtung als Herausforderung der Philologie	133
Sandra Richter Anschaulichkeit versus Sprachlichkeit. Ein paradigmatischer Scheingegensatz in Poetik und Ästhetik (ca. 1850 bis 1950)	157
Steffen Martus Liebe zwischen Kunst und Wissenschaft in Gustav Freytags <i>Die verlorene Handschrift</i>	179
Andreas Beyer Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition	201
Christian Scholl Eingeschränkte Kanonisierung: Die Kunstgeschichte und die Romantik	223
Andrea Gott dang Entfernt verwandte Schwestern. Das Verhältnis von Architektur und Musik in Architekturtheorie und Kunstgeschichte, 1880 – 1925	235
Toni Bernhart Dialog und Konkurrenz. Die Berliner „Vereinigung für ästhetische Forschung“ (1908-1914)	253
Hans-Harald Müller Zur Genealogie der werkimmanenten Interpretation	269
Abbildungsnachweis	283
Autorinnen und Autoren	285
Namensregister	289

1800/1900 – Notizen zur disziplinären Kartographie der Musikwissenschaft

Oliver Wiener

Die „Ergänzung des Plans“ im fachgeschichtlichen Rückgriff: 1800/1900

Mit der folgenden Skizze zum disziplinären Mapping der Musikwissenschaft möchte ich das in diesem Band thematisierte große Neunzehnte Jahrhundert durch zwei, wenn auch weich angesetzte, diachrone Schnitte einklammern. Diese Klammer kann gerechtfertigt werden durch die erhöhte Aktualität, die disziplinäre Klassifikationstätigkeit um 1800 und um 1900, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven erhält.¹ Ein kontinuierlicher narrativer Faden soll dabei nicht gesponnen, das wissenschaftsgeschichtlich prekäre „Vorläufer“-Konzept vermieden werden.² Lediglich auf einige Ähnlichkeiten in der Konfiguration 1800/1900 sei hier hingewiesen, die einer tieferen wissenschaftsgeschichtlichen Ausleuchtung noch bedürfen.

¹ Vgl. Rainer Cadenbach, Art. Musikwissenschaft [I.4 Gegenstandsgebiete und Disziplinengliederung], in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. und Weimar 21997, Sp. 1795-1800. Zum Thema des disziplinären Mappings der Musiktheorie vgl. die Übersicht von Leslie Blasius, Mapping the Terrain, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hg. v. Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 27-45.

² Georges Canguilhem, Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte, in: ders., Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze, übersetzt von Michael Bischoff und Walter Seitter, hg. v. Wolf Lepenies, Frankfurt a. M. 1979, S. 22-37, bes. S. 34-36.

Es sei hier von einem Rezeptionsdokument ausgegangen, das einen Knotenpunkt für die angesprochene Konfiguration darstellt. Im Jahr 1908, in dem Hugo Riemann zum Direktor des von ihm unter der Bezeichnung *Collegium Musicum* geschaffenen musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Leipzig ernannt wurde, brachte er in der pragmatisch-monographischen Reihe *Wissenschaft und Bildung* des Leipziger Verlags Quelle und Meyer einen knappen *Grundriß der Musikwissenschaft* heraus, der die neue akademische Disziplin in fünf „Hauptgebiete“ gliederte: Akustik, Tonphysiologie, Musikästhetik, Musiktheorie im engeren Sinne und Musikgeschichte. Die bemerkenswerte Kargheit der Grenzziehungen auf der musikwissenschaftlichen Landkarte setzt sich in mehrfacher Hinsicht von einer über zwanzig Jahre älteren kasuistischen Systematisierung ab, Guido Adlers „Gesamtgebäude“ der Musikwissenschaft von 1885.³ „Die vorläufige Skizzierung der verschiedenen Gebiete der Musikwissenschaft“ bedürfe, so Riemann, „weiterhin noch mancher Ergänzung, so etwa hinsichtlich der Grenzbestimmungen der Musik gegenüber anderen Künsten, mit denen sie sich zu gemeinsamer Darstellung verbinden kann (Poesie, Mimik)“.⁴ Wiewohl möglicherweise auf die Exegese des Wagnerschen Musikdramas gemünzt, knüpft die Formulierung generell an eine Tradition zeichentheoretischer und medialer Grenzziehungs- und Synthesedebatten zwischen den Künsten an, wie sie verstärkt in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts (z. T. als Überlagerung älterer paragonistischer Denkfiguren) etabliert worden sind. Insbesondere erinnert die Formulierung an das Ästhetik-Kapitel aus Johann Nicolaus Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik* (1792), das zum ersten mal das Schrifttum „Ueber die Aehnlichkeit und Verbindung der Musik mit andern Wissenschaften und Künsten“ als fachliterarische, zur Kritik gehörige Sub-Gattung sui generis verzeichnet und systematisch geordnet hatte.⁵ Wenige Zeilen nach dem Eingeständnis der Lakune in der pragmatisch knapp gehaltenen Umrisszeichnung gibt Riemann ein „Verzeichnis der wichtigsten enzyklopädischen Werke über Musik“. Auch hierin unterscheidet sich sein Entwurf von Adlers Methodenschrift, die als weitgehend literaturvergessener Entwurf die Systematik aus dem Gegenstand einerseits und disziplinärer methodischer Praxis andererseits abzuleiten sucht. Dass sich dagegen Riemanns *Grundriß* seiner literarischen (und allgemeiner: textuellen) Herkunft bewusst sein möchte, dokumentiert der Kommentar zum ersten Eintrag des Verzeichnisses, Forkels *Allgemeiner Litteratur*. Dieses Werk sei schon durch die „orientierende[n] Auszüge“, die es gebe, „in keiner Weise entbehrlich“.⁶ Erstaunlich ist jedoch die folgende Bemerkung, die ausschlaggebend für unsere Überlegungen ist: „Da der Plan des Werkes die in unserer Einleitung entworfene Gliederung des Gesamtgebietes der Musikwissenschaft in mancher Beziehung ergänzt, so

³ Guido Adler, Ziel, Umfang und Methode der Musikwissenschaft, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1, 1885, S. 5-20.

⁴ Hugo Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft, Leipzig 1919, S. 20.

⁵ Johann Nicolaus Forkel, Allgemeine Litteratur der Musik, Leipzig 1792, S. 460-465.

⁶ Riemann 1919 (wie Anm. 4), S. 21.

sei er in gedrängter Form hier mitgeteilt.⁴⁷ Dass ein Entwurf von 1792⁸ die Grundrisszeichnung einer Disziplin von 1908 vervollständigen solle, hinterlässt Erklärungsbedarf. Darüber hinaus ist es keine ausgemachte Sache, ob die systematische Gliederung der *Allgemeinen Litteratur* das ideale System der Musik wiedergibt, wie es dem Göttinger Musikgelehrten vorgeschwebt haben mag, oder ob sie – die Gliederung einer Bibliographie – nicht den nolens volens hingenommenen Kompromiss aus idealem System und der Dokumentation fachliterarischer Entwicklung (und damit auch historischem Wildwuchs) darstellt. Um dies herauszufinden, ist ein Rekurs auf die systematischen Entwürfe der *musica scientia*, die das achtzehnte Jahrhundert vorgelegt und die Forkel rezipiert und modifiziert hat, nötig (um so mehr, als sie bei Fragen der Klassifikationsgeschichte des Faches nie berücksichtigt werden).

Steckbrief Forkel

1749 geboren als Sohn eines Schuhmachers in Coburg, erarbeitete sich Forkel musikalische Praxis und erlangte 1767 die Stelle eines Chorpräfekten in Schwerin.⁹ In Erwartung besserer Karriereaussichten schrieb er sich zwei Jahre später an der progressiven Göttinger Universität als Student der Rechte ein. Da er sein musikalisches Können geschickt in der Universitätsstadt einzuführen verstand, übernahm er ab 1770 das Organistenamt an der Universitätskirche. Von 1772 an hielt Forkel private Vorlesungen über Musiktheorie, schlug 1778 die im Göttinger Dozentenkreis übliche Medienstrategie ein und publizierte eine gelehrte Fachzeitschrift,¹⁰

⁷ Ebd., S. 21f. Es folgt ein gedrängter Auszug des Inhaltsverzeichnisses von Forkels *Litteratur*.

⁸ Riemann datiert Forkels „Litteratur“ versehentlich zehn Jahre früher (1782), ein Fehler, der in den Folgeauflagen des *Grundrisses*, auch in der vierten, von Johannes Wolf durchgesehenen Auflage (1928) nie verbessert worden ist.

⁹ Zur folgenden Zusammenfassung vgl. Martin Staehelin, *Musikalische Wissenschaft und musikalische Praxis bei Johann Nikolaus Forkel*, in: *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. v. Martin Staehelin, Göttingen 1987 (= *Göttinger Universitätsschriften*, A/3), S. 9-26; Klaus Hortschansky, *Die Academia Georgia Augusta zu Göttingen als Stätte der Musikvermittlung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolf Frobenius, Saarbrücken 1993, S. 233-254; Axel Fischer, *Johann Nikolaus Forkels „Akademische Winter-Concerte“ und das Göttinger Musikleben um 1800*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hg. v. Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, 9), S. 197-209.

¹⁰ *Musikalisch-kritische Bibliothek*, 3 Bde., Gotha 1778-1779. Zum allgemeinen medialen Boom der gelehrten Fachzeitschrift vgl. zusammenfassend Werner Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Göttingen 2002 (= *Die Geschichte der Medien*, 4), S. 242-251. Zur Führungsrolle Göttingens im Zeitschriftenwesen des heutigen niedersächsischen Raums vgl. Carl Haase, [Zweites Kapitel] *Bildung und Wissenschaft von der Reformation bis 1803*, in: *Kirche und Kultur von der*

begünstigt durch den Umstand, dass die erste Generation des musikkritischen Zeitschriftenwesens in der vorangegangenen Dekade verebbt war. Dann bewarb sich Forkel erfolgreich auf die Stelle des Akademischen Konzertmeisters. Unter dem Titel eines „Music-Directors bey der hiesigen Academie“ organisierte Forkel von nun an einen Konzertbetrieb, der auf hohes Niveau des Programms und auf das Konzept der Hörerbildung mit einem Begleitprogramm von wissenschaftlich aufgemachten Broschüren und begleitenden Vorlesungen setzte. Konzerte sind nach Forkels Ansicht „in ihrer Art eben so anzusehen, wie Akademien und Societäten der Wissenschaften“¹¹ – eine deutliche Absage an eine bloße Unterhaltungsfunktion.¹² Die zunehmende berufliche Konzentration ging auf Kosten der Zeitschrift, die Forkel 1779 abbrach.¹³ An ihrer Stelle brachte er in den 1780er Jahren einen etwas stärker auf Popularität berechneten Almanach heraus,¹⁴ auch dies eine der gängigen Medienstrategien der Göttinger Gelehrten. Einem generellen publizistischen Desiderat nach einer Musikgeschichte folgend und gewiss motiviert durch die Tatsache, dass jeder dritte Professor an der Göttinger Universität über allgemeine und spezielle Geschichte, Kulturgeschichte, Fach- und Literärgeschichte las,¹⁵ somit generell ein methodologischer Schwerpunkt der Göttinger Lehre auf Geschichtsschreibung und Historik lag, beschäftigte sich Forkel ab etwa 1774 intensiv mit dem Projekt einer allgemeinen Geschichte der Musik.¹⁶ Das Vorhaben

Reformation bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, hg. v. Hans Patze, Hildesheim 1983 (= Geschichte Niedersachsens, 3/2), S. 261-494, hier S. 451-463.

¹¹ Johann Nicolaus Forkel, *Genauere Bestimmung einiger musikalischer Begriffe. Zur Ankündigung des akademischen Winter-Concerts von Michaelis 1780 bis Ostern 1781, Göttingen 1780*, S. 17. Vgl. komplementär dazu die Bemerkung, was musikalische Akademien ausmache: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig, S. 176. Die Gleichsetzung von Konzert und Akademie wird hier wieder relativiert.

¹² Ein literarischer Reflex auf Forkels aufklärerische Konzertidee findet sich in den Mittwochskonzerten von Wilhelm Heines Musikroman Hildegard von Hohenthal (Berlin 1795/1796), vgl. Wilhelm Heine, *Hildegard von Hohenthal – Musikalische Dialogen*, unter Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert v. Werner Keil, Hildesheim usw. 2002, S. 76-78. Die museumsartig konzipierte und auf historische Werkkomparation hin programmierte Einrichtung Konzert soll „die schönsten und bedeutungsvollsten Stücke [...] von Palestrina an bis auf unsre Zeiten“ vor Ohren führen und dadurch die „Kunst der Musik [...] nach und nach mehr Tiefe in der Geschichte der Menschheit gewinnen“ lassen (S. 77). Auch Londoner Vorbilder spielen hier, auch schon für Forkel, eine bedeutende Rolle. Vgl. John Hawkins, *An account of the institution and progress of the Academy of antient music. With a comparative view of the music of the past and present times*, London 1770; Charles Burney, *An account of the musical performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd and 5th 1784. In commemoration of Handel*, London 1785.

¹³ Das Fragment zum vierten Band der *Musikalisch-kritischen Bibliothek* befindet sich in der Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz unter der Signatur „Mus.ms.autogr.theor. Forkel, Joh. Nik., Fortsetzung und Beschluß“.

¹⁴ *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782; 1783; 1784; 1789*, Leipzig.

¹⁵ Repräsentativ die Übersichten bei Johann Stephan Pütter, *Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen*, 2 Teile, Göttingen 1765-1788.

¹⁶ Das Desiderat einer Geschichte der Musik war freilich ein allgemein geäußertes, vgl. etwa Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Berlin 1774, S. 790: „[...] angenehm

der Dekane Christian Gottlob Heyne und Lüder Kulenkamp, Forkel – zusammen mit Dorothea Schlözer und Gottfried August Bürger – als Kandidat für eine der drei Ehrendoktorwürden vorzuschlagen, die 1787 zur Fünfzigjahrfeier der Georgia Augusta verliehen wurden, hat den Publikationsprozess beschleunigt: Die im Druck befindliche Geschichte der Musik wurde als zentrale Begründung für die Verleihung des Titels angegeben.¹⁷ In dem Maße wie der philosophische Dokortitel förderlich für Forkels Reputation war, entpuppte sich der Zeitdruck, dem der Autor der Geschichte während der Schlussphase ihrer Abfassung ausgesetzt war, als Problem. Die Daten im Arbeitsmanuskript zeugen davon. Forkel entschloss sich pragmatischerweise dazu, weite Teile des Bandes aus dem attraktiven englischen Konkurrenzprodukt, der *General History of Music form the earliest Ages to the Present* von Charles Burney, zu plagieren.¹⁸ Da in den 1770er Jahren patriotische Argumentationsfiguren auch im Musikschrifttum Aufschwung erhalten hatten und dem Konkurrent Burney ein Jahrzehnt zuvor in der Veröffentlichung seines Reiseberichts durch Deutschland in dieser Hinsicht eine Ungeschicklichkeit unterlaufen war, die mit übertriebener Verletztheit als Skandal quittiert worden war,¹⁹ konnte Forkel vergleichsweise sicher sein, dass aus den Reihen selbst der konkurrierenden deutschen Musikschriftsteller kein großes Aufheben um den Plagiatsfall gemacht werden würde. Sicherheitshalber lancierte Forkel eine selbstgeschriebene Rezension, die sein Geschäftspartner und Freund Carl Philipp Emanuel Bach 1788 als maßgebliche Autorität der norddeutschen *res publica musica* unter seinem guten Namen im *Hamburgischen Magazin* veröffentlichte.²⁰

würde es seyn, die völlige Geschichte von ihrem allmählichen Wachstum zu haben.“

¹⁷ Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788; Bd. 2, Leipzig 1801; ein Fortsetzungsband, ist nicht erschienen, lässt sich auch nicht im handschriftlichen Nachlass finden. Auch der Auktionskatalog des Forkel-Nachlasses lässt keine Rückschlüsse zu. Dagegen war Forkel nach der Publikation seiner berühmten Bachmonographie mit der Vorbereitung eines Bandes zu der von Joseph Sonnleithner initiierten Musikgeschichte in Denkmälern befasst. Die Druckplatten wurden von der französischen Armee zerstört. Ein Korrekturabzug der Notenbeispiele befindet sich in Krakau; Die Werkkommentare sind im handschriftlichen Nachlass in der Berliner Staatsbibliothek vorhanden. – Forkel hatte Burneys Geschichte in seiner Zeitschrift 1778 verrissen, das englische Konkurrenzprodukt, Hawkins' *General History* jedoch hauptsächlich wegen ihres an die moral sense-Theorie anknüpfenden Preliminary discourse gelobt (*Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 2, 1779, S. 166-229; Bd. 3, 1779, S. 117-191). Da es Hawkins' kumulativer Aufbereitung der Musikgeschichte jedoch an Straffheit und Übersichtlichkeit mangelte (Forkels Kritik, Bd. 2, S. 228f.), blieb ihm nur übrig, beim klarer gegliederten und eleganter erzählten Werk Burneys anzusetzen.

¹⁸ Zu Burneys bitterer Reaktion auf den Plagiatsfall vgl. Kerry S. Grant, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor, Michigan 1983 (= *Studies in Musicology*, 62), S. 290-293.

¹⁹ Vgl. den Kommentar zur deutschen Übersetzung, Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, hg. v. Christoph Hust, Kassel usw. 2003 (= *Documenta musicologica I/XIX*), S. 15-17. Zur Auseinandersetzung Burneys mit seinem Übersetzer Ebeling, der nach Lektüre der lächerlichen Stelle aufgebracht eine Kriegserklärung schickte und die Themse von Blut schäumen sah, Bodes Kürzungen und Zusätze und alle folgenden repetierten patriotischen Attacken (Reichardt, Schubart) eingehend Grant 1983 (wie Anm. 18), S. 79-94.

²⁰ Abdruck der Besprechung im Reprint der *Allgemeinen Geschichte der Musik*, Bd. 1, hg. v. Othmar Wessely, Graz 1967 (= *Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung*, 8),

Wie bei vielen Publikationen des bunten Genres ‚Allgemeine Geschichte‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lag das Hauptinteresse von Forkels Buch weniger in der narrativen Stoffverarbeitung als im konzeptionellen Aufriss, dessen Darlegung gewissenhaft ausgedehnte Rahmenpartien des ersten Bandes gewidmet sind. Insbesondere die systematische Einleitung zusammen mit den auf sie rekurrierenden geschichtsphilosophischen Schaltstellen, die gewissermaßen als Systemimplantate in den laufenden Text eingelassen sind, hat sich als rezeptionsattraktiv erwiesen. Auf der Basis eines Rekonstruktionsversuchs der theoretischen Quellen, die Forkel gekannt und benutzt hat, zeigt sich sein Konzept als eklektische Mischung geschichtswissenschaftlicher und anthropologischer Theorien mit einer bestimmten Richtung norddeutscher Musiktheorie, die mit den Traktaten des Bachschülers Johann Philipp Kirnberger hinreichend bezeichnet ist.²¹ Die Musiktheorie Kirnbergers lässt sich grob gefasst und mit Abstrichen als deutsche, stärker auf kontrapunktische Zusammenhänge gerichtete Variante der Harmonielehre nach Jean-Philippe Rameau begreifen. Da der elementhaft-reduktiven Generation und Analyse von Akkorden ein latenter entwicklungsgeschichtlicher Zug im Sinne einer regelhaften Kombination der harmonischen Elemente vom Einfachen zum Komplexen hin bereits einbeschrieben ist, war es kein weiter Schritt, die Harmonielehre mit einer graduell konzipierten entwicklungsgeschichtlichen Kulturanthropologie zu kombinieren, wie sie Yves Goguet, Isaak Iselin, Christoph Meiners, Johann Christoph Adelung, Johann August Eberhard und der Herder der 1780er Jahre betrieben.²² Die allmähliche Ausbildung harmonischen Zusammenhangs, mit ihr die Perfektibilität des Tonsystems, nimmt in Forkels Geschichtskonzept die Rolle einer Art regulativen Idee²³ ein, die in der Geschichte der Musik entfaltet und

S. XVIII; Die Entwurffassung des Textes findet sich in Forkels handschriftlichem Nachlaß in Berlin als Anhang zum Arbeitsmanuskript zu Band 1 der Allgemeinen Geschichte der Musik.

²¹ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Zwei Teile, Berlin und Königsberg 1771-1779; ders., *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773. Vgl. Forkels Bemerkungen zu Kirnbergers *Wahren Grundsätzen*, in: Forkel 1792 (wie Anm. 5), S. 347f.

²² Anton Yves Goguet, *Untersuchungen von dem Ursprung der Gesezze, Künste und Wissenschaften wie auch ihrem Wachsthum bei den alten Völkern, aus dem Französischen [...] übersezzet von Hrn. Anton Christoph Hamberger*, 2 Teile, Lemgo 1760-1761; Isaak Iselin, *Philosophische Muthmaßungen über die Geschichte der Menschheit*, 2 Bde., Frankfurt und Leipzig 1764; Johann August Eberhard, *Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens [...]*, Berlin 1776; [Johann Christoph Adelung], *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts. Von dem Verfasser des Begriffs menschlicher Fertigkeiten und Kenntnisse*, Leipzig 1782; Christoph Meiners, *Grundriß der Geschichte der Menschheit*, Lemgo 1793. Herders kulturkritischer Zug ist bei Forkel höchstens abgeschwächt in Mahnungen vor dem Verfall der Tonkunst nach Bach festzustellen. Ansonsten teilt Forkel mit Herders Geschichtsbild und Kunstverständnis wenig.

²³ Die regulative Idee in der Prägung Kants ist eine Quelle; die andere offenbart sich über den begriffsgeschichtlichen Diskurs von *Idea* im Rahmen der Malereitheorie (vgl. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* [1924], Berlin 1993). In seinen handschriftlichen Aufzeichnungen (*Miscellanea musica*, Bd. V) denkt Forkel darüber nach, was eine musikalische Idee sei und rekuriert hierbei auf zwei Quellen. Anlass zur Frage gibt ein Malereitragat (Franz Chris-

entwickelt zu werden scheint. Zeigt dieses Konzept zum einen auffallende Ähnlichkeit mit der Theorie des historiographischen Sehepunkts in der Gegenwart des Historiographen, wie ihn Chladenius 1752 formuliert hat, so wird andererseits das skeptische Moment historischer Kontingenz, das Chladenius' Überlegungen in kritischer Weise noch eignet, beseitigt durch die Uminterpretation des Sehepunkts, d.h. der aktuellen Musiktheorie, zum Maßstab, dem Forkel den Namen einer „Logik der Musik“ gab.²⁴ Hieraus erwächst dem Geschichtskonzept Forkels ein doktrinärer Zug, der Gegenstand musikwissenschaftlicher Kritik geworden ist.²⁵

Skizze zur Archäologie musikalischer Systemarchitekturen im 18. Jahrhundert

Den ersten Versuch des 18. Jahrhunderts, Musik als Wissenschaft im universitären Rahmen zu reetablieren,²⁶ hat Lorenz Christoph Mizler, ein von der Wolffschen Philosophie faszinierter Student und Bachschüler im Leipzig der 1730er Jahre, mit seiner Magisterarbeit unternommen, die erweisen wollte, dass *musica* sich in das System der *scientiae* in nützlicher Weise eingliedern lasse (vgl. Schema 1).²⁷ Die

toph von Scheyb, Orestrio. Von den drey Künsten der Zeichnung, 2 Bde., Wien 1774), den Forkel um 1779 herum exzerpiert und auf musikalische Sujets anzuwenden versucht hatte. Von Scheyb greift bei seiner Diskussion des Begriffs „Idea“ auf Bellori zurück (vgl. dazu Panofsky). Im Kontext der Überlegungen, wie die Malertheoreme auf Musik zu übertragen seien, rekurriert Forkel auf die elementaren Akkord-Erklärungen aus Kirnbergers Grundsätze-Schrift, womit malerische „Idea“ als Synthese der besten aus der Natur genommenen Formen bei idealer gestalthafter Synthese derselben einerseits und musikalische Ideenbildung auf der Basis von Fortschreitungen eines auf die Grundgestalten reduzierten Akkordsystems andererseits gewissermaßen kurzgeschlossen werden.

²⁴ Forkel 1788 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 24. Der Begriff der musikalischen Logik hat mehrere Quellen. Hingewiesen sei auf eine frappierende konzeptionelle Ähnlichkeit von Forkels rhetorischem musikalischen Logikbegriff zu Johann Adolph Scheibes Ausführungen zu einem italienischen Musiktraktat, in: Johann Adolph Scheibe, Ueber die musikalische Composition, Leipzig 1773, S. XLIIIf. (Stichwort: *il senso musicale*).

²⁵ Vgl. v. a. Wulf Arlt, Der Beitrag des 18. Jahrhunderts zum Verständnis der Tonschrift, in: Festschrift für Arno Volk, hg. v. Carl Dahlhaus und Lars U. Abraham, Köln 1974, S. 47-90; ders., 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.

²⁶ Als häufiger zitierte Grundlegungsschriften vor Mizler (ohne die Absicht universitärer Einbindung) müssen erwähnt werden: Agostino Steffani, *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in qual pregio fosse perciò presso gli antichi*, Amsterdam 1695. Deutsch als: ders., *Send-Schreiben*, darin enthalten, wie große Gewissheit die Music aus ihren Principiis und Grund-Sätzen habe und in welchem Werthe und Würkung sie bey denen Alten gewesen, übersetzt v. Andreas Werckmeister, Quedlinburg und Aschersleben 1699 [1700]; dritte, überarbeitete Auflage, hg. v. Johann Lorenz Albrecht, Mühlhausen 1760. Ferner Johann Mattheson, *De eruditione musica schediasma epistolicum*, Hamburg 1732.

²⁷ Lorenz Mizler, *Dissertatio quod Musica ars sit pars eruditionis philosophicae*, Leipzig 1734; zweite verbesserte und veränderte Auflage als: ders., *Dissertatio quod Musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae*, Leipzig und Wittenberg 1736; Deutscher Auszug in: *Neueste Theologisch-*

Konstellation, dass ein Wolff-Anhänger eine Wissenschaft im universitären Rahmen etablieren möchte, birgt bereits Probleme sowohl der topischen Verortung wie auch der innerlichen Strukturierung, denn Wolffs Wissenschaftssystematik steht zur traditionellen Ordnung der Fakultäten quer. Auch in Anbetracht des orthodoxen Dresdner Protestantismus, an dem der progressivere Teil der Leipziger Universität litt,²⁸ hat Mizler, auf rein formaler Ebene, den Namen Wolffs in der *Dissertatio* wohlweislich nicht genannt und, auf argumentativer Ebene, seinen Fachentwurf in der Frage nach dem letzten Begründungszusammenhang oder Ursprung der Musik axiomatisch mit der göttlichen Schöpfung und Einrichtung des menschlichen Ohres kurzgeschlossen, ein immerhin billiger Kompromiss, wonach nicht schon die Musik göttlichen Ursprungs sei, gewiss aber, so der Mensch göttlichen Ursprungs sei, was nicht zu bezweifeln war, ihre rezeptive anatomische Voraussetzung (bezeichnenderweise nicht seine produktive). Gewiss aber ist dies ein Schwachpunkt der Schrift. Darüber hinaus hat Mizler seine Musik-Wissenschaft in den Schusskapiteln der *Dissertatio* der patristischen Philologie anempfohlen.²⁹ Da die freundliche Empfehlung nichts einbrachte und die akademische Institutionalisierung nicht in Angriff genommen wurde, verlagerte Mizler seine Kapazität auf das parauniversitäre Feld der Zeitschrift und der „Correspondierenden musikalischen Societät“,³⁰ für die er prominente Mitglieder und Beiträger warb. Für den Kontext von Konzert und Konkurrenz ist primär ein Abkopplungsprozeß signifikant: Mizler hat in der zweiten Auflage seiner Schrift konsequent alle Vorkommnisse der Formulierung „musica ars“ durch „musica scientia“ ersetzt. Nach einer wissenschaftlichen Überformung und vielleicht inhaltlich gefährlichen Einebnung des ars-Begriffs im 17. Jahrhundert, wie sie Tilman Borsche beschrieben hat,³¹ war dies ein notwendiger Akt der Selbstvergewisserung und Positionierung.

Wolffianisch ist an Mizlers Entwurf die stillschweigende Implikation der grundlegenden vertikal organisierten Trias von Historie, Philosophie und Mathematik; nicht angeführt wird sie deshalb, weil die *Dissertatio* eine Integrierbarkeit der neuen *scientia musica* in die alte universitäre Hierarchie der Fakultäten aufzeigen wollte, die mit Wolffs Hierarchie dissoniert. Die deskriptive ‚Cognitio historica‘ bedarf nach

Philosophische und Philologische Disputationes, welche auf denen Hohen Schulen in Deutschland gehalten werden, Erstes Stück, Leipzig 1738, S. 84-94.

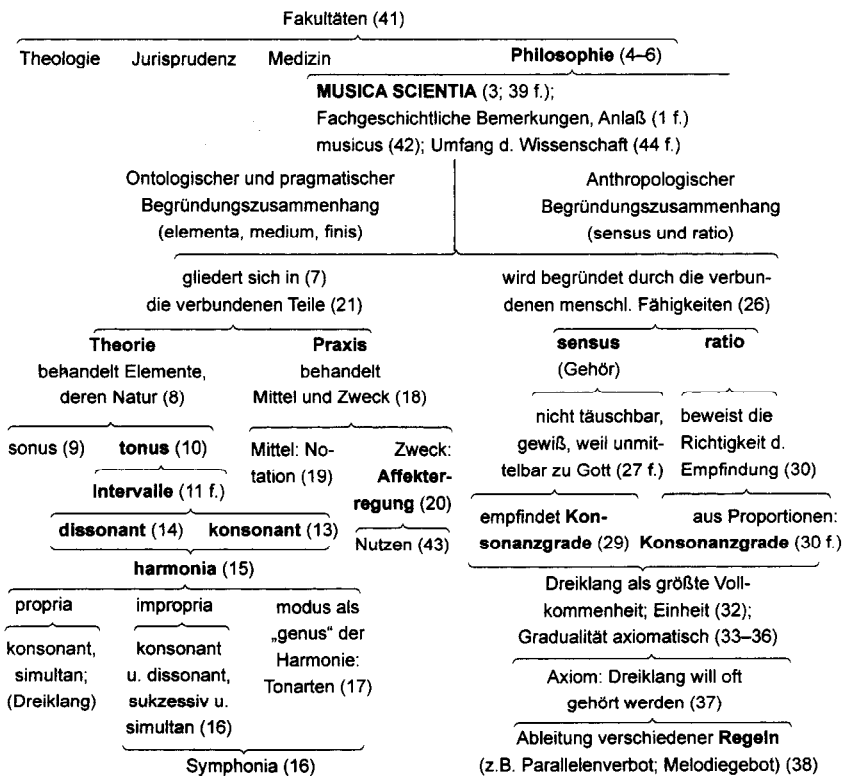
²⁸ Vgl. etwa Detlef Döhring, *Die Philosophie Gottfried Wilhelm Leibniz' und die Leipziger Aufklärung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart und Leipzig 1999 (= Abhandlungen des Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, 75/4).

²⁹ Mizler 1736 (wie Anm. 27), S. 23f.

³⁰ Zu Mizlers Societät vgl. Hans Rudolf Jung, *Telemann und die Mizlersche „Societät der musikalischen Wissenschaften“*, in: Georg Philipp Telemann. Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967, hg. v. Günter Fleischhauer und Walther Siegmund-Schultze, Magdeburg 1969, 2. Teil, S. 84-97.

³¹ Vgl. Tilman Borsche, *Die artistische Transformation der Wissenschaft. Begriffsgeschichtliche Übergänge in der frühen Neuzeit*, in: *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*, hg. v. Gerhart Schröder, Barbara Cassin, Gisela Felbel und Michel Narcy, München 1997 (= Ursprünge der Moderne, 1), S. 53-69.

Wolff keiner weitergehenden Theoretisierung, ja es ist fraglich, inwieweit sie überhaupt theoriefähig ist. Daher findet sie auch in Mizlers *Dissertatio* keinen festen Ort im System, sie wird als Faktenwissen lediglich in den Schlussabschnitt verbannt, der zwar mit rhetorischer Emphase auf den immensen Nutzen musikwissenschaftlichen Fakten- und Geschichtswissens für andere Disziplinen hinweist, dabei aber doch marginal bleibt, weil sie nicht zum festen Kern des Systems gehört. Der philosophische Anteil der *Dissertatio* wäre in ihrer Begründungsstruktur von *musica* als *scientia* zu suchen: Sie trennt zwischen einem ontologischen (Elemente) und pragmatischen (Nutzen, Mittel, Zweck) Begründungszusammenhang auf der einen und einem anthropologischen und physio-psychologischen (Fähigkeiten, Sinne) auf der anderen Seite. Die ungenannte Königin in Mizlers Entwurf ist die Mathematik, deren Aufgabe in der absichernden Begründung der Richtigkeit von Sinnesurteilen anhand messbarer Größen und Relationen zu liegen hat.



Schema 1

Das auffälligste Merkmal an Mizlers Entwurf von 1734/36 ist die kettenartige argumentative Verknüpfung der einzelnen Teile zum Ganzen. Hierin ist, nach der Wolffschen Auffassung der wesentliche Beitrag zu einer Verwissenschaftlichung und Systematisierung des theoriefähigen Wissensgebietes *musica* zu sehen.³² Mehr als ein pragmatischer Entwurf, der sagte, was nun in welcher Hinsicht zu lehren oder zu vermitteln sei, stellt Mizlers *Dissertatio* die Frage nach der Möglichkeit einer durch hinreichende Begründung legitimierten hierarchischen Verknüpfung der Teile einer *musica scientia*; daher die vertikale syntagmatische Struktur des Schemas, das sich aus Mizlers *Dissertatio* ziehen lässt. Mizler unterzieht das praktisch gewonnene und tradierte musikalische Wissen der philosophischen Prüfung durch hinreichende Begründung und betreibt eine von Leibniz inspirierte Merkmalsanalyse: Die Tradition musikalischen Wissens weicht der Systematisierung des Gegenstands hinsichtlich der Möglichkeiten seiner Erforschung.³³ Ungleich interessanter als die Empfehlung der *scientia musica* an die Patristik dürfte sich für Mizler etwa die Verknüpfung zu der von Wolff inaugurierten Aerometrie erwiesen haben. Auf der einen Seite scheinen damit neuen Denkrichtungen wie etwa der empirischen Erfassung musikalischer Daten, beispielsweise akustischer, oder der oben angeführten Verbindung der Künste, etwa synästhetischer Art, die Tore geöffnet. Auf der anderen Seite erhält Mizlers Systemansatz erhebliche Schwergängigkeit dadurch, dass das System sich durch seine schließende Begründungsstruktur selbst zu sehr zum Gegenstand macht.³⁴ Mizlers Musik-Wissenschaftler müsste in der Lage sein, über seine topische Verortung im Gesamtsystem nicht nur seiner, sondern aller Wissenschaften, immer und unter allen gegebenen Umständen Rechenschaft abzulegen, um seine legitimierte Identität im System *scientia* angeben zu können. Der „perfectissimus musicus“³⁵ – Ziel der Mizlerschen Wissenschaft – wird damit immer wieder aufs neue auf ein lehrbuchartiges ROM-Gedächtnis (read only memory) seiner Position und Identität reduziert, während die RAM-Daten (random access memory) keine Beantwortung finden, solange sie der ROM-Struktur nicht zu genügen scheinen. Mizler hat diese Differenz in der Zeitschrift aufzuholen versucht, was ihm aber so wenig wie das versprochene voll ausgearbeitete musikalische System gelungen zu sein scheint.

Konkurrierend zu Mizlers in der Redaktion meinungsschwacher auch aufgrund mancher Mitgliederbeiträge als kritikarm empfundener Zeitschrift erschien das stark autorzentrische Einzelunternehmen *Der Critische Musicus* von Johann Adolph

³² Vgl. Wolffs Lob auf den pragmatischen Nutzen von (syntagmatischen) Tabellen: Von Verfertigung und Nutzen der Tabellen, in: Christian Wolff, Gesammelte kleine Philosophische Schriften, Halle 1737, S. 669-731.

³³ Zu Mizlers Möglichkeitsbegriff vgl. Rainer Bayreuther, Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers, in: Die Musikforschung 56 (2003), S. 1-22.

³⁴ Beispielhaft hierfür stehen Mizlers Anfangsgründe des General-Basses, Leipzig [1739], die jeden einzelnen Schritt begründen, jedoch kaum zur Ausübung oder zum schnellen Extemporieren kommen.

³⁵ Mizler 1736 (wie Anm. 27), S. 23.

Scheibe, einem Gottsched-Anhänger, der sich von Wolff in ähnlichem Maße entfernt hatte, wie Gottsched Wolff vergötterte und auf den Sockel setzte. 1737 publizierte der kritische Musikus den Entwurf eines musikalischen Systems (vgl. Schema 2, linke Spalte).³⁶ Huldigt Mizlers Entwurf einer vertikalen oder hierarchischen Differenzierung der Erkenntnistätigkeiten, so ließe sich Scheibes Systementwurf in den Worten Rudolf Stichwehs als Versuch einer horizontalen Differenzierung beschreiben „in dem Sinne, dass perzipierte Interdependenzunterbrechungen in der Wirklichkeit als Auslöser fungieren für die Formation je autonomer Disziplinen um gesonderte Wirklichkeitsausschnitte“.³⁷ Die Bereiche oder Module, in die Scheibe sein musikalisches System aufgegliedert wissen möchte, sind nicht wie bei Mizler durch einen allgegenwärtigen Konnex der Begründung miteinander verbunden: So wird zwar etwa allgemeine Einsicht in die Weltweisheit und in die Historie der Musik empfohlen, denkbar ist jedoch durchaus (und die Praxis belegt es vielfach) die Ausbildung von Sängern oder Instrumentalisten ohne überflüssig erscheinendes Wissen darum. Scheibes Systementwurf verabschiedet die bedrü-

	Scheibe 1737	Scheibe 1745	Forkel 1772
Theorie	I. Historie		
	II. Merkzeichen	I. Grundlehre (Metaphysik, Physik, Zeichen)	I. Grundlehre (Metaphysik, Affekte, Wirkungen, Schönheit, Geschmack, Physik, Zeichen)
	III. Intervalle, Tonarten	II. Tonbetrachtung	II. Tonbetrachtung o. Kanonik
	IV. Instrumente	III. Musikalische Körper	III. Musikalische Körper
	V. Arten u. Gattungen	IV. Sachenlehre (Rhyth.; Oratorie; Charaktere)	IV. Sachenlehre (Rhyth.; Oratorie; Charaktere)
	VI. Weltweisheit		
Praxis	I. Erfahrung	I. Setzkunst (Composition, Gattungen)	I. Setzkunst (Gattungen, Einrichtung)
		II. Instrumentenbau	II. Instrumentenbau
	II. Aufführung	III. Singen u. Spielen	III. Singen u. Spielen
	III. Singen u. Spielen	IV. Aufführung	IV. Aufführung

Schema 2

³⁶ Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus*, [Bd. 1], Stück 3 (2. April 1737), S. 20f.

³⁷ Rudolf Stichweh, *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890*, Frankfurt a. M. 1984, S. 18.

ckende Utopie vom *perfectissimus musicus*, in ihm wird auch personelle horizontale Differenzierung und Spezialisierung ermöglicht, ein Weg, der durch die Ausdifferenzierung der musiktheoretischen und -praktischen Publikationen bis 1800 auch eingeschlagen wurde – von den wahren Arten, Instrumente zu spielen, bis zu all den wahren Arten, zu Notieren, zu Komponieren und harmonische oder satztechnische Zusammenhänge zu begreifen und über Musik zu urteilen.

Die Gewichtung der Module zueinander bleibt bei Scheibe im Wesentlichen offen. Stärker gewichtet als bei Mizler wird jedenfalls der Anteil des „Praktischen“. Scheibe differenziert (in nicht eben origineller Weise) grundsätzlich zwischen *musica theorica* und *practica*. Klassifikationsgeschichtlich stellt dies eher einen Rückschritt zu Mizlers Entwurf dar, der Theorie und Praxis als zwei Kehrseiten einer Medaille unter den Zusammenhang von Gegenstand, Mittel und Zweck zu integrieren versucht hatte. Andererseits drohte bei Mizler die musikalische Praxis, die als nicht weiter zu erläuternde Selbstverständlichkeit unter dem handlungspragmatischen Begründungszusammenhang kurzgefasst wurde, als artistischer Gegenstandsreich fern des eigentlichen Leistungspotentials der *scientia musica* zu verblassen. In Anbetracht der schon am äußeren Design sichtbar werdenden Differenzen wundert es nicht, dass Mizler Scheibes Entwurf einer scharfen Kritik unterzogen hat.³⁸ Erstaunlich aber ist doch, dass Scheibe ihn in der 1745 erfolgten, in manchen Punkten revanchistischen Buchpublikation des *Critischen Musicus* – auf alle Einwände Mizlers reagierend – abgeändert hat (vgl. Schema 2, Mitte),³⁹ wo er den Gegner doch Zeit seines Lebens als Pfuscher in *rebus musicis* abgekanzelt hat.⁴⁰ Es handelt sich dabei nicht um kleinere Retuschen, sondern um eine umfassende glättende Ausbalancierung der theoretisch-praktischen Gebäudeteile im Sinne der Symmetrie. Die zuvor als eigenständiger Teil firmierende „Kenntniß der Weltweisheit“ wird zum Unterpunkt der propädeutischen Grundlehre diminuiert („Metaphysik“) und rückt auf eine Ebene mit der musikalischen Notierungskunst („Merkzeichen“). Zur Praxis tritt die Komposition, das Wissen um Instrumente und musikalische Gattungen wird jeweils geteilt und paritätisch theoretischen und praktischen Domänen zugewiesen. Den stärksten Eingriff inhaltlicher Art stellt die vollständige Streichung der „Historie der Musik“ aus dem Schema dar: Sie hatte nach Mizler bei der Konstruktion des eigentlichen, metahistorisch konzipierten Systems der Musik nichts verloren.⁴¹

Zeigte sich Scheibe 1745 gehorsam, so schlug er 1773 in seiner fragmentarisch gebliebenen Kompositionslehre einen diametral entgegengesetzten Weg ein. Hier avanciert historische Kontingenz und Andersartigkeit zum zersetzenden Moment, das metahistorische Systematisierungsversuche zu relativieren sucht. Insbesondere

³⁸ Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 4. Teil (April 1738), S. 54-62, insb. S. 57-59.

³⁹ Scheibe, *Der Critische Musicus* (wie Anm. 36), Hamburg 1745, S. 721-733.

⁴⁰ Noch spät in der Abhandlung Johann Adolph Scheibe 1773 (wie Anm. 24), S. V und Xf.

⁴¹ Vgl. Mizler 1738 (wie Anm. 38), I,4, S. 58: Die Historie gehöre, so Mizler, „weder zur Theorie, noch zur Praxis“, sondern sei „für sich“.

die umfangreiche Vorrede, deren schwer zu gliedernde Informationskompilation und Digressivität zum glasklar strukturierten Haupttext konzeptionell einen Kontinuitäts- und Kontingenzpunkt des Chaotischen bildet, hebt in mehrerlei Weise auf Erfahrungen von Kontingenz und Verlust im Umgang mit der Historie ab.⁴² Scheibe beschreibt beispielsweise verschiedene Psalmensammlungen des sechzehnten Jahrhunderts, gibt den Inhalt eines ihm zufällig zu Gesicht gekommenen italienischen Manuskripts über Komposition wieder und bringt anschließend Ergänzungen zu Musikerbiographien. Zwischen diesen assoziativ verbundenen Teilen steht die Apologie, er habe mit seinem Entwurf von 1745 gewiss kein vollständiges musikalisches System, lediglich einen Entwurf dazu, aufstellen wollen. Dass er mit Mizler verglichen werde, wird geradezu als Ehrverletzung dargestellt. Schreibt sich Scheibe zwar einerseits auf die Fahnen, mit seinem neuen Buch zwar kein System der Musik, wohl aber vielleicht eines der musikalischen Komposition vorzuziehen,⁴³ so widerspricht doch das von ihm avisierte Leserideal wenigstens dem Gedanken des Systems als Lehrbuch: Der Leser solle in der Lage sein, anhand seiner Bücherkenntnis das von Scheibe Vorgebrachte und Diskutierte zu kritisieren.⁴⁴ Abgesehen von den Schwierigkeiten, das gelehrte Werk, das über 60 zum Teil schwer erreichbare Titel von Zarlino bis in die 1770er Jahre anführt, zu kritisieren, drückt sich in der Projektion des kritischen Lesers jedenfalls das Eingeständnis, wenn nicht gar der Wunsch nach fachgeschichtlicher Überholbarkeit des eigenen Werks aus. Die eigene historische Situation wird aber nicht nur durch den Erwartungshorizont möglicher Perfektibilität, sondern zugleich durch Rückschau und die Erwägung möglicher Verluste des vermeintlichen Perfizierungsprozesses perspektiviert. Das Kapitel über die „Moden und Oktavgattungen“ der Alten⁴⁵ ist ein Beispiel dafür, wie die Reaktivierung älterer theoretischer Bestände sich befruchtend auf den von Stereotypen bedrohten aktuellen musikalischen Sprachstand auswirken könnte. Scheibe deswegen als musikalischen Historisten zu bezeichnen, wäre irrig, dient der Rückgriff auf einen älteren musikalischen Sprachstand doch primär der Erweiterung kompositorischer Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten. Doch das Eingeständnis, dass die Einarbeitung in ältere musikalische Sprachstände durch ein unproportionales Übermaß an Lakunen im Verhältnis zu sicherem historischen Wissen erschwert wird, lässt den Gedanken an ein metahistorisches vollständiges System der Musik in weite Ferne rücken.

⁴² Zur notwendigen historischen Durchsetzung der abgehandelten Gegenstände vgl. Scheibe 1773 (wie Anm. 24), S. XXI.

⁴³ Ebd., S. XVf. Die Einschätzung von Doris Bosworth Powers, Johann Nikolaus Forkel's *Philosophy of Music in the Einleitung to Volume One of his Allgemeine Geschichte der Musik* (1788), Phil. Diss. University of North Carolina 1995, S. 327 („Scheibe started to write his complete system of music in detail in Über die musikalische Composition“) ist in dieser Hinsicht ganz irrig.

⁴⁴ Scheibe 1773 (wie Anm. 24), S. XXXV, zum Typus des kritisch lesenden Komponisten vgl. S. 14-16.

⁴⁵ Ebd., S. 387-464.

Forkels System-Entwürfe setzen kurz vor der Publikation von Scheibes Kompositionstraktat ein. Heinrich Edelhoffs Behauptung von 1935, Forkels „System“ sei von Beginn an „aus einem Guß“,⁴⁶ huldigt zu sehr der Goetheanischen Idee der ersten Konstellation, als dass sie dem genetischen Verständnis von Forkels Systementwürfen dienen würde. Bei genauerer Inspektion begegnen uns vier unterschiedliche Entwürfe, die durch empfindliche Brüche voneinander abgesetzt sind. 1772 hatte Forkel für seine musikalischen Privatvorlesungen in Ermangelung neuerer Entwürfe das Scheibesche Modell von 1745 adaptiert (vgl. Schema 2, rechte Spalte);⁴⁷ mit dem Unterschied, dass Systempunkt I (die „Grundlehre“), eine musikästhetische bzw. -kritische Blase erhielt, die die befriedete symmetrische Architektur von Scheibes Korrekturversuch empfindlich debalancierte. In Rückgriff auf Stichwehs Formulierung wirkte sich hier eine wahrgenommene „Interdependenzunterbrechung in der Wirklichkeit“, zumal der musikpublizistischen, als Auslöser für weitere Ausdifferenzierung aus: Dem Anwachsen musikästhetischer und -kritischer Textbestände wird hier zunächst provisorisch dadurch Rechnung getragen, dass sie einen Eintrag an einer möglichst unspezifischen Stelle („Grundlehre“) erhielten. Die hierdurch erwachsene Debalancierung der architektonischen Verhältnisse allein kann aber nicht Grund genug sein für die Umgestaltung des geerbten, nun baufällig gewordenen Gebäudes zum Systementwurf von 1772. Scheibes Modell (1745) brach in zwei Domänen des Theoretischen und Praktischen auseinander, deren Gewichts- und Interdependenzverhältnisse nicht oder nur unbefriedigend geklärt waren. Forkel riss es ab und gestaltete 1777⁴⁸ aus den Bauteilen ein Modell, das Systemvorstellungen neueren Zuschnitts, nämlich organischen Modellen, angeglichen wurde (vgl. Schema 3, links).

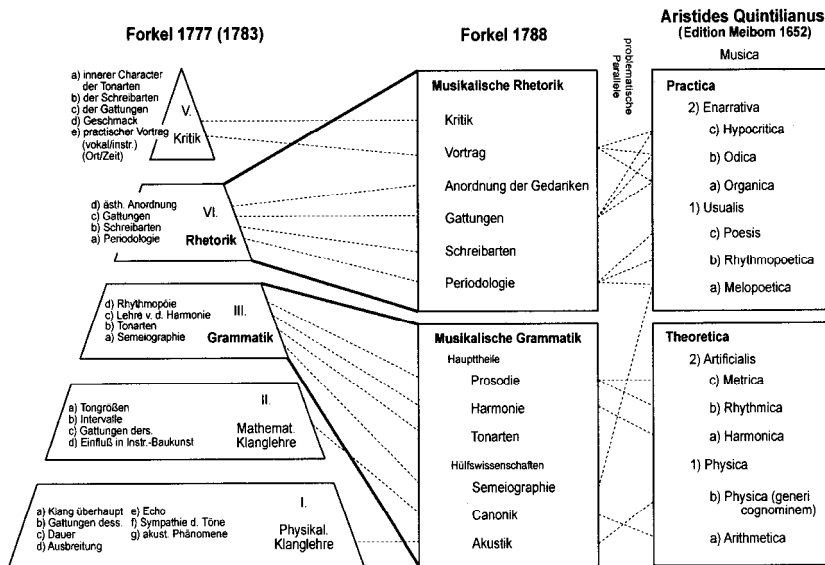
Dem neuen Entwurf ist ein entwicklungsgeschichtlicher Zug eingeschrieben: Aus der physikalischen Klanglehre, die die Elemente der Musik untersucht, erwächst die mathematische Klanglehre, die das Verhältnis der Tongrößen zueinander berichtet. Aus dem gereinigten Intervallmaterial erschafft die musikalische Grammatik Tonarten und Fortschreitungen von Zusammenklängen, mit denen die musikalische Rhetorik, die Poetik der musikalischen Komposition, in zunehmend größeren Zusammenhängen oder Formen operiert. Das Ergebnis dieses musikalischen und zugleich musikgeschichtlichen Produktionsprozesses beurteilt die am

⁴⁶ Heinrich Edelhoff, Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft, Göttingen 1935 (= Vorarbeiten zur Geschichte der Göttinger Universität und Bibliothek, 15), S. 38. In dieser Hinsicht ähnlich irreführend Wolf Franck, *Musicology and its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818)*, in: *The Musical Quarterly* 35 (1949), S. 588-601. Franck parallelisiert Forkels 1777-Entwurf mit der von Suzanne Clerx vorgeschlagenen Wissenschaftsgliederung, vgl. Suzanne Clerx, *Définition de musicologie et sa position à l'égard des autres disciplines qui lui sont connexes*, in: *Revue belge de musicologie* 1 (1946/1947), S. 113-116.

⁴⁷ Die handschriftliche Gliederung von 1772 ist seit 1945 verschollen. Sie ist überliefert bei Edelhoff 1935 (wie Anm. 46), S. 38.

⁴⁸ Johann Nicolaus Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist. Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*, Göttingen 1777.

Gipfel stehende musikalische Kritik, die den Systementwurf als selbstreflexives Moment abschließt.



Schema 3

Forkels Modell aus dem Jahre 1777, von ihm selbst unter der Rubrik der „Musikliche[n] Encyclopädisten“ bibliographiert,⁴⁹ von Hiller als „vortreffliche[r] Plan“ begrüßt, der „mit gehörigem Fleiße bearbeitet, das vollkommenste System der Musik seyn würde“,⁵⁰ und – trotz Reichardts ätzender Kritik⁵¹ – gerne nachgedruckt⁵² und adaptiert,⁵³ erhielt 1788, in der Einleitung zum ersten Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik*, die sich hochtönend als „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst“ empfiehlt,⁵⁴ eine signifikante Umgestaltung, indem die vormals inhärenten Teile der musikalischen Grammatik und Rhetorik nun nach außen gestülpt

⁴⁹ Forkel 1792 (wie Anm. 5), S. 419.

⁵⁰ Jakob Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit [...], Dresden und Leipzig 21783, S. 124.

⁵¹ Johann Friedrich Reichardt, [Rezension:] Forkel, Ueber die Theorie der Musik [...], in: Allgemeine deutsche Bibliothek, Anhang 25.-36. Band, 5. Abteilung, S. 3019-3024.

⁵² Magazin der Musik, hg. v. Carl Friedrich Cramer, 1 (1783), S. 855-912.

⁵³ Eine Adaption, die in der Forschungsliteratur irrig als Plagiat bezeichnet wird, findet sich bei Christian Ludwig Bachmann, Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik, in so fern sie Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist, Erlangen am 10. April, 1785. Die Begriffe Grammatik und Rhetorik werden von Bachmann nicht benutzt, was zeigt, dass Forkels rhetorische Fassade als akzidentell bewertet werden konnte.

⁵⁴ Forkel 1788 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. XV.

werden und jene Theorie-Praxis-Zweiteilung zu reetablieren scheinen, die Scheibes Modell in der Mitte auseinanderbrach (vgl. Schema 3, Mitte).⁵⁵ Für diese Operation lassen sich zwei Motive erkennen, zum einen die Umsetzung älterer fachinterner Ideen zur sprachhaften Semantik der Musik einerseits, die einen Hauptteil des in der Einleitung entworfenen entwicklungsgeschichtlichen Narrativs darstellt. Die Wissenschaft von der Musik orientiert sich hier am ersten ‚linguistic turn‘ der Philosophie nach 1760 generell und im Besonderen an einer anthropologisch ausgeprägten Re-Rhetorisierung der späteren aufgeklärten Literaturtheorie etwa in der Fassung Campbells, Adelungs oder Eschenburgs.⁵⁶ Zum anderen versucht Forkel im Griechenlandkapitel seiner *Allgemeinen Geschichte* unter Rückgriff auf den hellenistischen Musiktraktat des Aristides Quintilianus zu erweisen, dass die Gliederung der Musik bei den vorbildlichen griechischen Musikgelehrten schon „ungefähr dieselben Theile hatte, welche sich bey der unsrigen finden, dass wir folglich, um uns einen deutlichen Begriff von ihnen zu erleichtern, unsere in der Einleitung gemachte Eintheilung in die *musicalische Grammatik* und *Rhetorik* füglich beybehalten können, um so mehr, da wir es hier bloß mit einer hörbaren Musik, welche von den Griechen *Harmonik* genannt wurde, [...] zu thun haben“⁵⁷ (vgl. dazu Schema 3, rechts). Der legitimatorische Zusammenhang erschließt sich über die politische Nutzenanwendung der Musik, die nach einem Abschnitt über die legendären Wirkungen der Musik bei den Griechen am Ende des Kapitels patriotischen Regenten als eminent wichtiger Bestandteil eines aufgeklärten Sittenbildungsprogramms anempfohlen wird.⁵⁸ In der Umgestaltung des Modells lässt sich demnach eine praktische politische Absicht der historischen Narration der Geschichte der Musik erkennen, wengleich diese Absicht sehr vorsichtig und allgemein, ja blass formuliert ist.⁵⁹

⁵⁵ Ebd., S. 35f., S. 39 und S. 66-68 (Tabellen).

⁵⁶ Ausführlich zu diesem Prozess Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 107). Forkel rezipiert Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin und Stettin 1783; ferner George Campbell, *The Philosophy of Rhetoric*, 2 Bde., London und Edinburgh 1776.

⁵⁷ Forkel 1788 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 317

⁵⁸ Ebd., S. 442.

⁵⁹ Diese politische Empfehlung der Musik ist im wesentlichen Johann Georg Sulzers Art. Musik entnommen, vgl. ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 786f. Zum beschränkten politischen Radius der Aufklärung in Deutschland vgl. die Studien von Wolfgang Albrecht, *Das Angenehme und das Nützliche. Fallstudien zur literarischen Spätaufklärung in Deutschland*, Tübingen 1997. Öffentlichkeit bedeutete im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland vor allem noch schriftstellerische Publizität, die auch nicht ansatzweise auf die politische Realität der nichtöffentlichen Kabinettsregierungen einzuwirken vermochte, höchstens formale Kritik üben konnte. Vgl. auch Horst Müller, *Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1986 (v. a. Kap. IV: „Organisation der Aufklärung“), insb. S. 287.

Zur Ordnung der Bibliothek

Beim Thema des fachsystematischen Mappings darf die bibliographische Systematik, die von der Forschung zur Frühen Neuzeit als zentraler Ordnungsfaktor erkannt worden ist, nicht fehlen. Bücherordnungen entwerfen Denkschemata, eine eigene Hodologie der Assoziationswege zwischen Text- und Wissensbeständen. Die Bibliographie des Musikschrifttums, wie sie das 18. Jahrhundert erarbeitet hat, kann hier aus Raumgründen nur knapp skizziert werden: Mit den Autorenlisten in den Lexika von Brossard und Walther und Ergänzungsversuchen durch Mattheson im frühen 18. Jahrhundert war das Desiderat einer Fachbibliographie formuliert, das erst durch Jakob Adlungs *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*⁶⁰ von 1758 in einem ersten Anlauf gestillt werden sollte. Das Buch hatte aber bereits bei seinem Erscheinen eine ältliche Konzeption⁶¹ und war aufgrund des allgemeinen Publikationswachstums alsbald gründlich veraltet. Hiller unternahm 1783 eine Neuauflage, verzweifelte aber an der Aktualisierung und beließ es, bis auf wenige Anmerkungen und Ergänzungen, in seiner alten Form.⁶² Dazwischen liegt eine Phase von Selektivbibliographien, die zwar allgemeine Orientierungsfunktion aber keinen Vollständigkeitsanspruch behaupten konnten.⁶³ Im Gegenzug gewann gleichzeitig die Fachbibliographie durch die Aufarbeitung älterer Textbestände in den musik-

⁶⁰Jakob Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* [...], Erfurt 1758.

⁶¹Vgl. die Kritik Scheibes 1773 (wie Anm. 24), S. XXXV.

⁶²Jakob Adlungs [...] *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* [...], hg. v. Johann Adam Hiller, Dresden und Leipzig ²1783. Vgl. insb. die Vorrede, Bl. [7r-v]: „Ich war allerdings [...], alles, was sich seit der ersten Herausgabe dieses Buchs zugetragen, in demselben anzumerken, und es bis auf unsere Tage fortzuführen [...]; da aber diese Zusätze bald in den Text, bald in die Anmerkungen kommen mußten, wodurch das Buch ein verworrenes Aussehen bekam, auch um ein Ansehnliches stärker geworden wäre, da es ohnedem schon einen dicken Band ausmacht: so beschloß ich, das Adlungsche Werk gerade zu lassen, wie es war, und meine Anmerkungen lieber zu einem ähnlichen Werke zu sparen, das man als einen Nachtrag zu jenem, aber auch als eine für sich bestehende Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit wird ansehen können.“ Dieses Werk hat Hiller nicht publiziert. Eine etwas enttäuschte Kurzanzeige der Neuauflage erschien in der Allgemeinen deutschen Bibliothek Bd. 65 (1786), S. 139f.

⁶³Vgl. Johann Christoph Stockhausen, *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für den Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*, Berlin ²1758, S. 198–312 (Von der Musik); Johann Lorenz Albrecht, *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst zum Gebrauche musikalischer Lehrstunden*, Langensalza 1761; Johann Adam Hiller, *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek*, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Jahrgang (1768), St. 1-14, S. 1-7, 9-12, 17-20, 25-29, 33-36, 49-53, 57-63, 65-68, 73-77, 81-85, 97-99, 103-108; [Christoph Daniel Ebeling,] *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, in: *Unterhaltungen*, Bd. 10, Hamburg [1770?], Stück 4, S. 303-322 und Stück 6, S. 504-534; Carl Ludwig Junker, *Entwurf einer kleinen, ausgesuchten musikalischen Bibliothek*, in: ders.: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, Aethinopel [1781], S. 109-112; Johann Sigmund Gruber, *Litteratur der Musik, oder systematische Anleitung zur Kenntnis der vorzüglichsten musikalischen Bücher, für Liebhaber der musikalischen Litteratur bestimmt*, Nürnberg 1783, Supplement ebd. 1790 [1790]. Vgl. Forkels Verriss in: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789*, Leipzig [1788], S. 20-22; ferner der Verriss in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. 80 (1788), S. 451f.

geschichtlichen Abhandlungen Martinis, Gerberts, de Labordes, Hawkins' und Burneys eine neue historische Tiefendimension. Es bedurfte nun einer Synthese aus vollständigkeitsorientierter Sammeltätigkeit und einem neuen klassifikatorischen Gerüst, um die Textbestände brauchbar zu ordnen. Das Ergebnis dieser Synthese stellt Forkels *Allgemeine Litteratur der Musik* dar, deren Hauptverdienst im Titel dadurch bezeichnet wird, dass sie „systematisch geordnet“ sei.

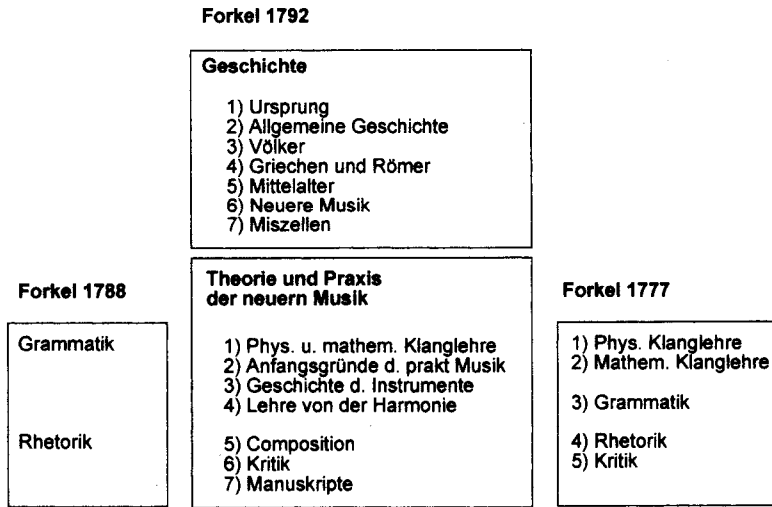
Durch die Architektur, also die klassifizierende Vorordnung der *Allgemeinen Litteratur*, ihr Register und die außerordentlich hilfreichen Kommentare und Inhalts-synopsen umfangreicherer Publikationen war eine Struktur geschaffen, die nicht nur eine geschwindere Navigation im Bereich musikalischen Schrifttums ermöglichte sondern darüber hinaus eine in hohem Maße stabilisierende Wirkung entfaltete. In der vorgegebenen Struktur wurden weiterhin Titel gesucht und angemeldet, die Architektur selbst jedoch war kaum der Hinterfragung mehr wert. So scheint es erklärbar, weshalb die nachfolgenden Bibliographien des musikwissenschaftlichen Wissens bis 1920 keine eigenständige Systematik mehr entworfen, sondern das Modell Forkel im Grunde nur supplementiert haben – teils mit erheblichen kritischen Einbußen. Die erste Ergänzung, Carl Ferdinand Beckers *Literatur*,⁶⁴ vollständig auf der systemischen Blaupause von Forkels Werk beruhend, verwässert die orientierenden kritischen Kommentare Forkels. Beckers Werk verweigert einen Dialog mit seinem Prätext, vielleicht auch deshalb, weil die Bibliographie nach wie vor nicht als subjektives Objektiv sondern als schierer Arbeits-Mechanismus verstanden worden ist. Was bleibt, ist die Struktur, die noch in Abers *Handbuch der Musikliteratur*⁶⁵ in den Grundzügen diejenige Forkels geblieben ist.

Das spezielle ideologische Schema von Forkels *Litteratur* besteht darin, dass sie die historische Denkfigur als Gebiet sui generis etabliert, und zwar an einem prominenten Ort, nämlich am Beginn (vgl. Schema 4). Hat die Systematik von 1777 einen entwicklungsgeschichtlichen Weg von der Klangentstehung zur Kritik abgeschrieben, so beginnen wir in der Ordnung von Forkels *Litteratur* mit den historischen Zeugnissen, die nun einen eigenständigen Teil etablieren. Diese Abkopplung markiert einen klassifikationsgeschichtlich signifikanten Umschlagspunkt: Wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Historie der Musik noch weitgehend als disziplinäre Literär-geschichte aufgefasst, so bildet nun die Geschichte der Kunst Musik, insofern sie dokumentarisch belegbar ist, ein Feld sui generis aus. Mit der Etablierung einer eigenständigen musikhistorischen Quellenforschung war ein weiteres Desiderat angesprochen, das Forkels *Litteratur* nur ansprechen, keineswegs aber stillen konnte, das Desiderat einer systematischen Verzeichnung der musik-

⁶⁴ Carl Ferdinand Becker, Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neuere Zeit [...], Leipzig 1836. Zur Rezeption von Forkels Bibliographie im italienischen Sprachraum vgl. Pietro Lichtenthal, Dizionario e bibliografia della musica, 4 Bde., Mailand 1828.

⁶⁵ Adolf Aber, Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung, Leipzig 1922.

praktischen Quellen.⁶⁶ Der erste naheliegende Schritt bestand in der Edition alter, d.h. sich nicht mehr im Gebrauch befindlicher, potentiell wiederzuentdeckender Musik. Dies hat Forkel mit der Herausgabe des ersten Bandes der von Joseph Sonnleithner initiierten *Denkmäler der Tonkunst* versucht, doch das ambitionierte Projekt scheiterte in den Wirren der napoleonischen Kriege und blieb wissenschaftsgeschichtlich als gerissener Faden liegen.



Schema 4

Hinsichtlich des neuen musikalischen Quellenbegriffs, den die *Allgemeine Litteratur der Musik* proklamiert und in Rekurs auf ihr generelles Systemdesign lässt sich ein beginnender Bruch diagnostizieren zwischen einem primär historischen Erkenntnisinteresse musikalischer Wissenschaft und einem breiten Gegenstandsbereich, der zuvor unter den Begriffen „Theorie der Musik“ (1777), „Grammatik und Rhetorik“ (1788), und schließlich – auffällig präsenzorientiert, obwohl auch er chronologisch weit zurückreicht – als „Theorie und Praxis der neuern Musik“⁶⁷ gefasst wurde. Das Erkenntnisinteresse beider Teile driftet merklich auseinander. Während der historische Teil der Tendenz nach rekonstruktiv nach historischer Wahrheit und Wahrscheinlichkeit sucht, tendiert der zweite Teil zum Auffinden meta-historischer Prinzipien oder Vollkommenheiten, was vielleicht am deutlichsten im Abschnitt „Von den Systemen der Harmonie“ zum Ausdruck kommt, der Kirnbergers Schrift *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773) als „das vollkommenste System der Harmonie“ proklamiert.⁶⁸ Mit dieser Zweiteilung ist eine

⁶⁶ Forkel 1792 (Anm. 5), S. VIII f.

⁶⁷ Ebd., S. XX und 227.

⁶⁸ Ebd., S. 343 und 347 f.

Alienation der Historie von dem, was man als Musiktheorie auffassen kann, bezeichnet, der bis heute in etlichen disziplinären, argumentativen und inhaltlichen Differenzen zwischen historischer Musikwissenschaft und Musiktheorie offenliegt.

Disziplinäre Systematik um 1900

Die Kluft zwischen historischem und systematischem Teil der Musikwissenschaft und der gleichzeitige Versuch, sie methodisch zu überbrücken, charakterisieren sowohl die Entwürfe Guido Adlers wie auch Hugo Riemanns. Eine größere strukturelle Ähnlichkeit ergibt sich in dieser Hinsicht zwischen Forkel und Adlers Gebäude als zwischen Chrysanders zeitlich näher liegender fundamentaler Dreiteilung der inaugurierten Musikwissenschaft.⁶⁹ Die Differenzen und Umgewichtungen, die sich im Vergleich von Adlers Systematik im großen, berühmt gewordenen Schaubild von 1885 mit derjenigen von Forkels *Litteratur* zeigen, resultieren wesentlich daraus, dass der Gegenstandsbereich, der von Forkel primär als aktual-theoretisch definiert – Schrift, musikalische Form („Grundclassen“),⁷⁰ Gesetze, Instrumente –, und bereits von ihm in Unterebenen historisiert worden war, bei Adler die Grundgliederungsebene des historischen Teils der Musikwissenschaft (Punkte A-D) abbildet.⁷¹ Zurück bleibt dem systematischen Teil die „Aufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst *zuhöchst stehenden Gesetze*“ in psycho-physiologischer, ästhetischer und pädagogisch-didaktischer Hinsicht. Dass auch die Ethnomusikologie, unter den systematischen Teil einrückt, ist letztlich dem Vorurteil geschuldet, ‚Naturvölker‘ gewährten eine Ergänzung zur psycho-physiologischen Erforschung der Grundlagen der Musik, zeigten aber keine bemerkenswerte eigenständige musikgeschichtliche Entwicklung.⁷² Vereint sind beide, historische und systematische Musikwissenschaft, durch den Begriff des Gesetzes, um dessen jeweilige Erkenntnis sich die einzelnen Glieder der Wissenschaft mit ihrem eigenen methodischen Repertoire bemühen. Die Expansion des Gesetzesbegriffs vom Bereich der aktual-theoretisch definierten Wissenschaftsfächer auf das Feld (auch) der historischen Forschung repräsentiert eine historische Relativierung des musikalischen Gesetzes-Begriffs,⁷³ wie er in Forkels weitgehend starrer entwicklungsgeschichtli-

⁶⁹ Karl Franz Friedrich Chrysander, Vorwort und Einleitung, in: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, hg. v. Karl Franz Friedrich Chrysander, Bd. 1, Leipzig 1863, S. 9-16. Chrysander unterscheidet (S. 11f.) zwischen Geschichte, Tonlehre und Ästhetik.

⁷⁰ Zum Klassenbegriff vgl. Adlers Habilitationsschrift, Guido Adler, Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600, in: Allgemeine musikalische Zeitung 15 (1880), Nr. 44-47, Sp. 689-693, 705-709, 721-726 und 737-740.

⁷¹ Grundlegend dazu Volker Kalisch, Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler, Baden-Baden 1988 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 77), S. 47-64 („Historische und systematische Musikwissenschaft“).

⁷² Vgl. dazu ebd., S. 61.

⁷³ Ebd., S. 63. Vgl. auch Jiri Fukac, Hugo Riemann, Guido Adler und ihr Einfluß auf die Paradigmenwechsel der Musikwissenschaft, in: Hugo Riemann (1849-1919). Musikwissenschaftler mit Uni-

cher Perspektive noch nicht möglich schien. Sie weicht aber auch statische Unterteilungen, wie etwa diejenige Windelbands, in nomothetische und ideographische Disziplinen auf, so sehr Adlers Schema auf einer solchen Teilung *prima facie* (Ideographie = Geschichte, Nomothetik = Systematik) zu beruhen scheint.

Mit dieser inneren Verlagerung wird das, was Forkel in der *Litteratur* noch als „theoretisch-praktischen“ Teil klassifikatorisch vom historischen Teil absetzte, in seiner Einheit aufgelöst und partiell der Historie zugesprochen. Ähnlich wie Forkel im ersten Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik* hat Adler sein „Gesamtgebäude“ mit der Musiksynopse nach dem Musiktraktat des Aristides Quintilianus parallelisiert. Die Gegenüberstellung enthält sich elegant des Kommentars. Der Vergleich, der eher eine gründliche Veränderung des Gebäudes zeigt, spricht im Grunde selbst gegen Adlers Metapher, dass der Kunsthistoriker „die schadhafte gewordenen Theile“ des Kunstsystems Musik „verbessert“ und „die auffälligen stützt“⁷⁴ – er ist, was die Untergliederungsebenen angeht, eher Indiz einer völligen historischen Überformung. Einen suggestiven Grund für die synoptische Abbildung aber scheint es zu geben:⁷⁵ Der Zweiteilung von „Theoretikon“ und „Praktikon-paideutikon“ bei Aristides scheint die Gliederung in historischen und systematischen Teil in Adlers Gebäude zu entsprechen, was bedeutet, dass der historische Teil im „Theoretikon“ des Aristides eine Art Ontologie der Musik wiederfindet, während der systematische Teil Aristides’ „Praktikon“ als musikalische Ethoslehre reinterpretiert. Worauf aber der Vergleich mit dem musikwissenschaftlichen ‚Architext‘ letztlich abzielt, bleibt offen.⁷⁶

Für Hugo Riemann ergäben sich einige inhaltliche Anknüpfungspunkte mehr zu Forkel, zumal hinsichtlich der Begriffe von „Syntax“ und „musikalischer Logik“.⁷⁷ Letzterer ist nicht nur für Riemanns musiktheoretische Systeme, sondern auch für seine entwicklungsgeschichtliche Konstruktion und seine innovative Geschichte der Musiktheorie von maßstäblicher Bedeutung. Der Begriffsgeschichte mag die Parallele dieser musikalischen „Logiken“ vor Augen liegen, doch ein Nachweis der direkten Rezeption konnte bislang nicht erbracht werden. Wie Adolf Nowak gezeigt hat, speist sich Riemanns Logikbegriff zunächst aus anderen Quellen, insbesondere der *Logik* von Christoph Sigwart, bei dem Riemann in Tübingen

versalanspruch, hg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln usw. 2001, S. 59-68, hier S. 64.

⁷⁴ Adler 1885 (wie Anm. 3), S. 18.

⁷⁵ Kalisch 1988 (wie Anm. 71), S. 59.

⁷⁶ Der Vergleich demonstriert letztlich Adlers Ansicht, dass Systematiken der Musik dem historischen Wandel in dem Maße unterworfen sind, wie sich das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft verändert. Hierzu generell Guido Adler, Musik und Musikwissenschaft, Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 5 (1898), S. 27-39.

⁷⁷ Die Prägung des musikalischen Logikbegriffs durch Forkel betont insbesondere Carl Dahlhaus, Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik; Zweiter Teil: Deutschland, Darmstadt 1984 und 1989 (= Geschichte der Musiktheorie, 10/11), passim.

studiert hat.⁷⁸ Der Gedanke, dass Riemanns Systemdenken sich aber abstrakt, d.h. jenseits von fachlichen bibliographiegeschichtlichen Vorstrukturierungen bewegt hätte, scheint bei einem so textbesessenen Autor wie Riemann abwegig. Wenden wir uns nochmals dem fachsystematischen Mapping zu, das bei Riemann seine prägnanteste Formulierung im *Grundriß der Musikwissenschaft* erhalten hat. Das Gebäude ist fünfteilig, respektive sechsteilig, wenn man die Vergleichende (ethnologische) Musikwissenschaft dazunimmt, die Riemann als Eurozentriker in ihrer Selbständigkeit aber anzweifelt und lieber unter den ersten entwicklungsgeschichtlichen Abschnitten der Musikgeschichte verortet wissen möchte.⁷⁹ In Riemanns Grundriss, der als tonphysiologisch und musikästhetisch geprägter Gegenentwurf zu demjenigen Adlers gewertet werden kann, ist eine etwas kleingliedrigere Parallele zur Systematik von Forkels *Litteratur* erkennbar. Insbesondere das Ineinandergreifen von Musikästhetik und sogenannter Fachlehre, die Riemann recht optimistisch als „angewandte Musikästhetik“⁸⁰ realisiert wissen möchte, scheint ein dem Forkelschen System inhärentes Problem durch die Engführung von rezeptiver Ästhetik und metahistorischem ‚Gesetz‘ zu beheben. Im Gegensatz zu Adlers Theoriebildung reflektiert Riemanns Modell in stärkerer Weise Prästrukturierungen des Faches durch seine Literatur, die in den pragmatischen Literaturlisten des *Grundrisses* bis ins sechzehnte Jahrhundert zurückreicht. Adler hätte eine Grenzlinie zwischen Forschungsliteratur und Quelle weitaus später angesetzt. Dass Riemann sich historisch-kontingenter Momente seiner Fachgliederung bewusst gewesen ist, legt die eingangs zitierte Formulierung von der Ergänzung des Plans durch Forkels Bibliographie nahe.

Die partielle Ähnlichkeit zwischen den Systementwürfen Forkels und denjenigen Adlers und Riemanns sollte indes nicht dazu verführen, den Gedanken disziplinärer Kontinuität überzustrapazieren. Insbesondere im Disziplinenbegriff unterscheiden sich die Ansätze mit der zeitlichen Differenz eines Jahrhunderts zu sehr, um bruchlos ineins gesetzt zu werden. Der Begriff der Disziplin wird im 18. Jahrhundert hauptsächlich definiert als „Ort der Ablagerung des gesicherten Wissens und noch nicht als Focus der aktuellen Anstrengungen einer durch gemeinsame Problemstellungen zusammengehaltenen disziplinären Gemeinschaft“.⁸¹ Bezeichnenderweise münden daher Forkels Systematisierungsbestrebungen eben in einer Bibliographie. Eine Auffassung einer musikwissenschaftlichen Disziplin als Form, die aus einer Institutionalisierung hervorgeht, ist bei Forkel, ja generell im 18. Jahrhundert nur vage angedacht. Der vorrangig handlungsorientierte Zweck der Entwürfe Adlers und Riemanns liegt (bei aller Akzentuierung der individuellen Leis-

⁷⁸ Adolf Nowak, Wandlungen des Begriffs „musikalische Logik“ bei Hugo Riemann, in: Böhme-Mehner / Mehner 2001 (wie Anm. 73), S. 37-48. Zu Riemanns Logikbegriff ausführlich Alexander Rehding, Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought, Cambridge 2003, S. 67-112.

⁷⁹ Riemann 1919 (wie Anm. 4), S. 19.

⁸⁰ Ebd., S. 15.

⁸¹ Stichweh 1984 (wie Anm. 37), S. 12.

tung) aber gerade in der wissenschaftlichen Institutionalisierung, die „den in sie eingebundenen Personen als Garant der Realität der von ihnen verfolgten Interessen“ dient, über „identifizierbare Positionen im Sozialsystem und eventuell auch Beschäftigungsrollen“, über eine „Kontinuität der Wissenschaft als einer Wirklichkeit, die die an ihr beteiligten Personen übersteigt“.⁸²

⁸² Ebd., S. 63.