

Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts

Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall
in der Musikgeschichte

VON TIBOR KNEIF, GÖTTINGEN

Bei dem großartigen Aufschwung, den die Musikforschung unserer Tage erlebt, stoßen die philosophischen Aspekte der Musikgeschichte nur auf geringes Interesse. Dies gilt nicht nur in dem Sinne, daß sich die meisten Musikhistoriker nur ungern darauf einlassen, den eigenen historischen Standort oder das musikalische Erbe der Vergangenheit selbständig und begrifflich zu deuten; solche Reflexionen sind offensichtlich — scheinbar in paradoxer Weise — der heutigen Avantgarde vorbehalten. Diese Scheu vor historischer Vereinfachung und Deutung wäre aus der überlieferten, freilich verhängnisvoll irrigen Ansicht heraus noch verständlich, daß die Geschichtsphilosophie „ein Kentaur, eine *contradictio in adjecto*“ sei¹. Sie bekundet sich aber auch dort, wo es sich um das Verständnis einer philosophischen Aussage der Vergangenheit handelt, wo sich also eine frühere philosophische Aussage bereits in eine historisch-philologische, konkret deutbare Begebenheit verwandelt hat.

Mit diesem geringfügigen Interesse an philosophisch-theoretischen Fragen hängt es wohl zusammen, daß grundlegende historische Kategorien, wie etwa „Historismus“ oder „Entwicklung“ und ihre Anwendung auf die Musikforschung, noch immer nicht befriedigend durchdacht und geklärt worden sind². So berührt in jüngster Zeit auch Walther Krüger das Problem der Entwicklung in der Musikgeschichte nur anhand von wenigen herausgegriffenen Beispielen. Sein Aufsatz kann daher nicht als zusammenfassender Versuch der Lösung dieser Frage betrachtet werden³.

Daß wir uns unter solchen Umständen gerade das musiktheoretische Werk von Johann Nikolaus Forkel (1749—1818) vergegenwärtigen wollen, hat drei Gründe. Einmal kann der Göttinger Musikdirektor, seinem methodischen Ansatz nach, auch heute noch als Paradigma gelten dafür, wie man die spezifisch musikalischen Erscheinungen in Beziehung zur Geschichte und zur Philosophie setzen und sie somit als Teil einer gegebenen historisch-geistigen Lage begreifen kann. Zum anderen ist es auch von musikgeschichtlichem Interesse, zu erkennen, welche große gedankliche Anstrengung Forkel als Begründer der neueren Musikwissenschaft auf sich nahm, um über die historischen Tatsachen hinaus Sinnzusammenhänge im Gang der Musikgeschichte zu entdecken. Schließlich ist Forkel bis in unsere Tage einer der wenigen,

¹ Diese Worte Jacob Burckhardts werden von Leo Schrade (*Eine Einführung in die Musikgeschichtsschreibung älterer Zeit*, in: *Die Musikerziehung*, 7. Jg., 1930, S. 4) gegen den „*perspektivischen Leitbegriff der Musikgeschichte*“ Wilibald Gurlitts angeführt.

² So ist etwa der unzulässig vereinfachende Definition, der Historismus sei „*die Rückschau auf die Kulturwerte der Vergangenheit*“, bis zum heutigen Tage nicht widersprochen worden. Oskar Dischner (*Die Gegenwartskrise und die Musik des Mittelalters*, in: *Bärenreiter-Jahrbuch*, Dritte Folge, Augsburg 1927, S. 11) gibt diese Umschreibung drei Jahre nach Karl Mannheims klassisch gewordenem Aufsatz über den Historismus (*Historismus*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 52. Band, Tübingen 1924, S. 1—60). Zu der Beziehung von Geschichtsphilosophie und Geschichtsschreibung sagt übrigens Mannheim: „*man sieht es immer klarer, daß die schroffe Scheidung zwischen Geschichtsphilosophie und Geschichtsschreibung . . . nur der Einsicht bzw. der Kurzsichtigkeit einer bestimmten Epoche entspricht*“ (a. a. O., S. 5/6).

³ Walther Krüger: *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte*, *Mf VIII*, 1955, S. 129—138.

die der Musikgeschichte eine geschichtsphilosophisch untermauerte und geschlossene Deutung gaben. Auch aus diesem dritten Grunde, wegen der häufig beobachteten Tatsache nämlich, daß die Berufsphilosophen meist einen mangelhaft ausgeprägten Sinn für das spezifisch Musikgeschichtliche besitzen, den Berufsmusikern dagegen in der Regel der geschichtsphilosophische Geist abgeht, können wir auf die musikgeschichtliche Theorie Forkels nicht verzichten, die beiden Ansprüchen, sowohl den musikalischen als auch den philosophischen, Genüge tut und in dieser Weise den Anschluß der Musikgeschichtsschreibung an die allgemeine Geschichtsphilosophie im 18. Jahrhundert sichert.

Wie jede gedankliche Leistung an den Umständen zu messen ist, unter denen sie entstand, so war auch Forkels historisches Nachdenken durch die musikalische und allgemeine geistige Lage des ausgehenden 18. Jahrhunderts bedingt. Deshalb wäre es bei einer Untersuchung, die geistesgeschichtlich-verstehend vorgeht, wenig fruchtbar zu fragen, inwiefern Forkels musiktheoretische Ansichten heute noch als verbindlich oder als bereits überwunden anzusehen sind. Wir wollen auch nicht die allgemeine Bedeutung Forkels für die spätere Musikgeschichtsschreibung würdigen, eine Aufgabe, die sich bereits Wilibald Gurlitt, Elisabeth Hegar, Heinrich Edelhoß und neuerdings Hans Heinrich Eggebrecht und Walter Wiora gestellt haben. Dabei befaßten sich diese Autoren mit Forkel vorwiegend unter einem ästhetischen Gesichtspunkt. Dort, wo sie Forkels Geschichtstheorie berührten, verfahren sie nicht zergliedernd und untersuchten nicht eingehend die einzelnen, meist versteckten und stark umgewandelten Elemente des Forkelschen Geschichtsbildes, die dieser aus den mannigfaltigsten Richtungen seiner Zeit übernahm. Im Gegensatz zu ihnen will der vorliegende Aufsatz nur das Forkelsche System als Denkergebnis würdigen, seine Bestandteile, soweit möglich, in den geistigen Strömungen der Aufklärung nachweisen und im Endergebnis fragen, ob man Forkels gedankliche Leistung als einen selbständigen Beitrag zur Geschichtsphilosophie der Aufklärung ansehen kann⁴.

Den neuesten Beitrag zur Forkel-Literatur enthält der „Anhang“ in Hans Heinrich Eggebrechts Aufsatz *Musik als Tonsprache* (AfMw 18, 1961, S. 73—100), der sich zum Ziel setzt, einigen ästhetischen Grundgedanken Forkels „die Ton-Ästhetik Herders gegenüberzustellen“, um zu zeigen, „daß Sprache auch für Forkel wesentlich Empfindungssprache ist und daß sein und Herders musikalischer Sprach-Begriff, so verschieden sie zu sein scheinen, dennoch beide auf dem gleichen Boden stehen, indem hier wie dort die natürliche Natur der eine Ausgangspunkt aller Erklärungen ist“ (a. a. O., S. 94).

Zur neuesten Literatur gehört ferner Walter Wioras Aufsatz *Musikwissenschaft und Universalgeschichte* (Acta Musicologica XXXIII, 1961, S. 84—104), der Forkel auf S. 88 ff. zusammen mit den englischen und französischen Verfassern der großen musikgeschichtlichen Darstellungen im Hinblick auf seine universalistische Idee der Musik und der Musikgeschichte würdigt.

Wilibald Gurlitts Aufsatz *Hugo Riemann und die Musikgeschichte* (ZfMw 1, 1918/19, S. 571—587) hebt zwar auf S. 574 die große Bedeutung von Forkels „musikgeschichtlicher Prinzipienlehre“ hervor, „die auf einer ebenso gründlichen musikalischen wie psychologischen Bildung beruht, und die Ergebnisse der ‚Erfahrungsseelenlehre‘ seiner Zeit auf musikalischem Boden fruchtbar macht“, analysiert jedoch nicht die konkreten geschichts-

⁴ Forkels Geschichtstheorie wurde von Friedrich Ludwig „bedeutend“ genannt (*Die Erforschung der Musik des Mittelalters*, Göttingen 1930, S. 3); Wolf Frankt wirft ihr dagegen „philosophical innocence“ vor (*Musicology and its founder, Johann Nicolaus Forkel [1749—1818]*, in: *The Musical Quarterly* XXXV, 1949, S. 594 f.).

philosophischen Einflüsse, die sich in Forkels Theorie widerspiegeln. Die von Gurlitt angeführten Darstellungen der Göttinger *Geschichte der Künste und Wissenschaften* und August Wilhelm Schlegels *Kunstlehre* (beides auf S. 576 f.) werfen zwar manches Licht auf Forkels musik- und ideengeschichtliche Zwischenstellung, können jedoch die Forkelsche Theorie als System der Geschichte nicht erklären, da diese Werke in einer Zeit entstanden, als Forkels Gedankengebäude bereits fertiggestellt war.

Treffend beruft sich Gurlitt auf Winkelmann und Herder, von denen er aber nur Herders Einfluß auf Forkel würdigt, indem er feststellt, Forkel habe die „*ästhetisch-historische Gedankenwelt*“ Herders ausgebaut und fortgeführt (Gurlitt, a. a. O., S. 577). Was aber Gurlitts phänomenologischen methodischen Ansatz überhaupt betrifft, ist es fraglich, ob man mit dem Begriff des „Wissenwollens“, also mit der Loslösung der Geisteswissenschaften (und also auch der Musikhistoriographie) von den konkreten wirtschaftlichen, sozialen und politischen Begebenheiten einer Zeit dem musikgeschichtlichen Denken voll gerecht werden kann⁵.

Heinrich Edelhoff widmet dem Göttinger Musikdirektor eine eigene Monographie (*Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Göttingen 1935) und untersucht sehr gründlich Forkels anthropologischen, musiktheoretischen und historischen Ansatz, neigt jedoch zuweilen zur Überinterpretation (a. a. O., S. 69 ff.) und weist die konkreten Einflüsse des zeitgenössischen geschichtsphilosophischen Denkens auf Forkels Geschichtsschema nicht nach.

Von Belang ist noch die Bemerkung von Elisabeth Hegar (*Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 7, S. 86), die folgendermaßen lautet: „*Die Arbeiten Forkels stellen auf musikhistorischem Gebiet die Verbindung zwischen der englischen, rationalistisch-sensualistischen Schule und Deutschland dar. Durch Forkel ist diese Betrachtungsweise in die deutsche Musikgeschichtsschreibung eingegangen. Er ist der Rationalist unter den deutschen Musikhistorikern, jedoch sind die deutschen Romantiker, vor allem Herder, mit denen er als Bindeglied ebenfalls in engster Berührung stand, nicht ohne Einfluß auf sein geschichtliches Denken geblieben.*“ Eine nähere Analyse von Forkels geschichtstheoretischem System versucht aber auch Elisabeth Hegar nicht. Diese von sämtlichen Autoren versäumte (und wohl im Rahmen ihrer Werke auch nicht beabsichtigte) Analyse soll im folgenden nachgeholt werden.

In der Einleitung zum ersten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* von 1788 gliedert Forkel die Musikgeschichte in drei große Perioden. In der ersten besteht die Musik aus bloßen sinnlichen Klängen, aus einzelnen unzusammenhängenden Tönen, aus rhythmischem Geräusch. Der primitive Mensch empfindet nur die akustische Einwirkung. „*Je roher ein Volk ist, je mehr es bloß noch sinnlich, und an geistigen Vorstellungen arm ist, desto stärker ist es an Empfindung*“, sagt Forkel a. a. O., S. 3, wobei „*Empfindung für sich allein weiter nichts ist, als Bewußtsein eines Eindrucks auf äußere oder innere Sinne*“ (ebenda). Diese erste Periode entspricht der Urzeit, gleichsam der Kindheit des menschlichen Geschlechts.

Die bloße Empfindung wird in der zweiten Periode, im „*Jünglingsalter*“ der Menschheit, von der Vorstellung abgelöst. „*Der Mensch ist nun imstande, nicht bloß*

⁵ Für Gurlitts phänomenologische Betrachtungsweise ist charakteristisch a. a. O., S. 572: „*Um das musikgeschichtliche Denken in seiner lebendigen Geschichtlichkeit und Mehrseitigkeit zu erforschen, bedürfte es eines perspektivischen Leitbegriffs der Musikgeschichte. Als ein solcher bietet sich, da der Begriff Musikgeschichte seine Bedeutung wiederholt gewechselt hat und nicht zu allen Zeiten dasselbe darunter verstanden worden ist, der Begriff des Wissenwollens an, des Wissens um verklungenes musikalisches Leben. Der Inhalt dieses systematischen Begriffs wäre erst aus einer sorgfältigen Vergleichung und Gegenüberstellung der mannigfaltigen empirischen Vorkommnisse von Musikgeschichtsschreibung zu gewinnen und hätte außer dem Reichtum tatsächlicher auch noch die ganze Fülle möglicher Formen zu umfassen.*“

einen lauten oder starken Ton zu empfinden, sondern auch zu bestimmen, ob dieser laute und starke Ton rauh oder sanft war“ (ebenda). Man ordnet die einzelnen Töne zu verschiedenen Tonleitern, in die Tonarten, die zunächst freilich noch keine festen Intervalle enthalten, und in dieser Weise entsteht die Melodie. Das rhythmische Element, das in der ersten Periode überwog, bleibt weiterhin erhalten, steht jedoch nicht mehr im Vordergrund.

In einem noch späteren Stadium, in der dritten Periode, entwickelt sich die Vorstellung zum Begriff. „Nunmehr unterscheidet der Mensch nicht mehr bloß, ob ein starker Ton sanft oder rauh ist, sondern auch, warum er es ist“ (ebenda). In dieser Periode des „reifen Mannesalters“ tritt die Harmonie auf, die der Melodie der vorangehenden Epoche Bestimmtheit und funktionelle Eindeutigkeit gibt. Zur Unterstützung dieser These konstruiert Forkel seine — aus einem möglichen Zusammenhang freilich stark abstrahierten — Beispiele (a. a. O., S. 13/14). Im Verlauf der weiteren Differenzierung mehrstimmiger Musik erscheint als Gipfel der ganzen musikalischen Entwicklung die polyphone Schreibweise; sie macht es notwendig, daß die bisher beweglichen Intervalle der Tonleiter im nunmehr errichteten temperierten Tonsystem endgültig festgelegt werden.

In dieser Theorie, die Forkel selbst „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst“ nennt⁶, wird die Musikgeschichte als autonomer geistiger Bereich innerhalb der Universalgeschichte behandelt. Das wäre freilich noch nicht viel Neues, wenn man bedenkt, daß vor Forkel in zwei bedeutenden Werken von Hawkins und Burney der Gedanke einer autonomen Musikhistoriographie bereits enthalten war. Im Gegensatz zu ihnen jedoch wird in Forkels abstraktem Geschichtsbild die Autonomie der Musik konsequent ausgebaut; hier hört die Musikgeschichte auf, eine Sammlung von Anekdoten und Musikerbiographien zu sein. Die Musik als geistig-soziale Erscheinung bekommt ein eigenes Leben mit den ihrer Entwicklung eigenen Gesetzmäßigkeiten. Ebenso wie Winkelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764 das „Wesen der Kunst“ geschildert hatte, „in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat“⁷, so beschrieb auch Forkel den abstrakten Begriff der Musik, und es ist sehr wahrscheinlich, daß ihm Winkelmanns objektiv-abstrakte Art, Kunstgeschichte zu schreiben, als Leitbild vorschwebte⁸. Man könnte Forkel deshalb den Winkelmann der Musikgeschichtsschreibung nennen, der jedoch an Abstraktion und Kompliziertheit der Theorie sein Vorbild weit übertrifft.

Forkel läßt seinem persönlichen Geschmack entsprechend die Geschichte der Musik in der Polyphonie des 18. Jahrhunderts, speziell in der Musik Bachs, gipfeln. In der Verherrlichung der eigenen Gegenwart tritt der aufklärerische Zug der Forkelschen

⁶ Der Ausdruck erinnert an Herder, der im *Vierten Kritischen Wäldchen* (zitiert nach der Suphan-Ausgabe, 4. Bd. 1878, S. 156 ff.) eine „Metaphysik des Schönen“ gibt, die Baukunst, Bildhauerei, Zeichnung, Malerei, Musik, Gesang, Poesie usw. umfaßt, aber — im Gegensatz zu Forkels „Metaphysik“ — nicht geschichtlich angelegt ist.

⁷ Winkelmann, a. a. O., S. X. Hier heißt es weiter: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderungen und den Fall derselben nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler, lehren.“

⁸ Forkel beruft sich a. a. O., S. 76 und passim ausdrücklich auf Winkelmann. Er übernimmt auch die Einteilung der Kunst in die drei Stufen des Notwendigen, der Schönheit und des Überflüssigen (Winkelmann, a. a. O., S. 3), indem er schreibt: „In der ersten Periode war die Kunst gewissermaßen noch bloße Sprache des Bedürfnisses. Unser Herz hat seine Bedürfnisse so gut als der Körper. Die Kunstausdrücke bezeichneten also die Empfindung genau so, wie sie sich äußerte, nämlich rauh, stark, heftig und unzusammenhängend. Ganz anders mußte aber die Kunst verfahren, sobald sie nicht mehr Werk des Bedürfnisses sein, sondern Mittel werden wollte, durch Erinnerung und Erregung empfindungsvoller Gemütszustände, zugleich Wohlfallen und Vergnügen zu bewirken“ (a. a. O., S. 9).

Theorie somit – zumindest scheinbar – klar hervor. Diese wird unter dem Einfluß von Rousseauschen und Herderschen Gedanken vertieft und dadurch von der damals herrschenden aufklärerischen Überheblichkeit (etwa Burneys) deutlich abgehoben. Das Wesen dieser Gedanken besteht darin, daß im menschlichen Geist die Möglichkeit, ja der Drang zur Entwicklung und zur unaufhörlichen Vervollkommnung besteht. Forkel drückt es folgendermaßen aus: „Die menschliche Natur hat ihren eigenen, ewigen und unveränderlichen Gang; sie ist beinahe immer die nämliche. Sie leitet uns auf eine, unsern Kräften und unserm innern eigentümlichen Charakter angemessene Stufe und Gattung der Vollkommenheit. Mehr kann sie nicht. Dahin aber zwingt sie uns mit unwiderstehlicher Gewalt, sobald wir anfangen, die Mittel und Wege zu einer solchen Stufe der Vollkommenheit zu entwickeln“⁹. Die ist bei Forkel jedoch kein fatalistischer Entwicklungsglaube, da er die große Rolle des menschlichen Fleißes und der bewußten künstlerischen Arbeit auf Schritt und Tritt betont.

Aus dem Gedanken, daß das menschliche Geschlecht sich ständig entwickelt und daß die Voraussetzung für die gegenwärtige Vollkommenheit gerade diese Entwicklung ist, ergeben sich für Forkel zwei Konsequenzen. Die eine besteht darin, daß die einzelnen Entwicklungsphasen der Musikgeschichte sich nicht im luftleeren Raum abspielen, sondern den verschiedenen Entwicklungsepochen entsprechen, die der menschliche Geist im Laufe der Zeit zurückgelegt hat. In einer gegebenen Zeit entspricht somit der Stand der Musik der Entwicklung anderer Künste und Wissenschaften – ein Gedanke, den Forkel als erster Mitarbeiter im Rahmen der Göttinger enzyklopädischen *Geschichte der Künste und Wissenschaften* wirksam vertritt¹⁰.

Zweitens folgert Forkel aus dem obigen Gedanken, daß auch die früheren Zeiten als Teil der allmählichen menschlichen Entwicklung anzusehen sind. Bolingbroke und Voltaire hielten erst die Zeit seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert für erforschenswert, vor welcher ein Chaos von menschlicher Unwissenheit und Barbarei herrschte, des historischen Interesses kaum würdig¹¹. Demgegenüber sind die früheren und frühesten Zeiten bei Forkel in einen größeren historischen Zusammenhang eingebettet. Freilich kann er diese Jahrhunderte noch nicht mit dem rechten Verständnis würdigen und ihre geistige Eigenständigkeit anerkennen. Vergleicht er die erste musikgeschichtliche Periode mit der Kindheit, so betrachtet er zugleich ziemlich intolerant die Spielereien des Kindes, die später den „ungleich wichtigeren und weiseren Beschäftigungen des Mannes“ Platz geben¹². Aber dadurch, daß Forkel

⁹ *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, Bd. I, Gotha 1778, S. 55.

¹⁰ S. etwa die Vorrede zum ersten Band der *Musikalisch-Kritischen Bibliothek*, S. VI: „Philosophie, Dichtkunst und beinahe alle schönen Künste und Wissenschaften sind, wenn wir der Geschichte der vergangenen Zeitalter trauen dürfen, in ihren Vollkommenheiten oder auch Unvollkommenheiten immer in gleichen Schritten gegangen.“ Das war freilich ein allgemeines Gedankengut im 18. Jahrhundert, wie das auch die folgende Passage bei Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6e édition, Paris 1755, Bd. 3, S. 214 ff.) zeigt: „Les grands artisans d'un pays ont presque tous été contemporains. Non-seulement les plus grands peintres de toutes les écoles ont vécu dans le même temps, mais ils ont été les contemporains des grands poètes leurs compatriotes. Les temps où les arts ont fleuri, se sont encore trouvés féconds en grands sujets dans toutes les sciences, dans toutes les vertus et dans toutes les professions. Il semble qu'il arrive des temps où je ne sais quel esprit de perfection se répand sur tous les hommes d'un certain pays.“

¹¹ Vgl. Henry St. John, Lord Viscount Bolingbroke: *Letters on the Study and Use of History*, Bd. I, London 1752, Letter VI. Die historisch-pragmatische Betrachtungsweise Bolingbrokes hat Voltaire während seines England-Aufenthaltes bekanntlich stark beeinflusst.

¹² *Allgemeine Geschichte der Musik* I, S. XV.

in der Kindheit und im Jünglingsalter der Musikgeschichte nicht mehr das Spiel unvernünftiger Kräfte und blinde, zufällige Begebenheiten sieht, sondern diesen früheren Epochen auch ihren sinnvollen Platz in der allmählichen Vervollkommnung der Musik zuweist, nimmt er bereits romantische Gedankengänge vorweg. Nachdem er den Gedanken der allmählichen Entwicklung einmal übernommen hat, kann er sich darin gerechtfertigt fühlen, daß er in der Musikgeschichte eine eindeutige Tendenz zur Musik seiner Gegenwart erblickt, darin also, daß er die musikalische Vergangenheit „in ihrem ganzen Umfange“ nach den historischen und ästhetischen Maßstäben seiner Gegenwart beurteilt.

Wir haben gesehen, daß Forkel die drei Phasen der Musikgeschichte als Kindheit, Jünglingsalter und Mannesalter bezeichnet. Dies ist kein bloßer Vergleich, kein rein bildlicher Ausdruck bei ihm, sondern die Ansicht, daß die Menschheitsgeschichte — was die Gesetzmäßigkeiten ihres Verlaufs betrifft — dem individuellen menschlichen Leben entspricht. Dieser anthropomorphistische Gedanke, der in der Neuzeit zunächst bei Bacon erscheint, ist zur Zeit Forkels ebenfalls eine herrschende Vorstellung, die auch bei Rousseau, Herder und Sulzer — auf die sich Forkel in seiner Darstellung beruft — unschwer nachzuweisen ist¹³.

Weniger glücklich erscheint es, daß Forkel diesen Anthropomorphismus mit den Ansichten der zeitgenössischen (englischen) sensualistischen Seelenlehre verknüpft hat¹⁴. Daß die verschiedenen Stadien des Erkenntnisvorganges, Empfindung, Vorstellung und Begriff, von ihm in die Geschichtsbetrachtung aufgenommen wurden, zeigt allerdings, daß Forkel zwischen dem musizierenden Menschen und der Musik, also zwischen Subjekt und Objekt, ein dynamisches Verhältnis erblickt und somit seinerseits den hypothetischen, von aller Geschichtlichkeit abstrahierten Verstandesmenschen des Rationalismus nicht in das eigene Geschichtsbild einbezieht. Es wäre durchaus einleuchtend gewesen, wenn Forkel die Empfindung, die Vorstellung und den Begriff sämtlich in der ersten Phase, also in der Kindheit, untergebracht hätte. Seiner schematisierenden Neigung folgend aber verteilte er diese Erkenntnisstadien auf die drei musikgeschichtlichen Perioden.

Auf den ersten Blick scheint es so, als ob die Entwicklungsstadien von Kindheit, Jugend und Mannesalter eine Gliederung der Musikgeschichte in drei Epochen ohne weiteres rechtfertigen würden. Aber die anthropomorphistische Vorstellung hat die innere Konsequenz, daß sie nicht, wie bei Forkel, beim Mannesalter stehenbleiben kann, sondern in das Greisenalter, das heißt, in eine Epoche des Verfalls einmünden muß¹⁵. Forkel führt seine Geschichtstheorie nur bis zu dem Punkt, wo die musikalischen

¹³ Für Rousseau vgl. Richard Fester: *Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1890, S. 16. — Was Herder betrifft, so wird von Forkel nur dessen 1782/83 erschienene Schrift *Vom Geist der Ebräischen Poesie* im Zusammenhang mit der hebräischen Musik angeführt (Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. I, S. 99 und 174). Forkels sehr bewußter entwicklungsgeschichtlicher Ansatz macht es jedoch beinahe sicher, daß der vielbelesene Gelehrte (der zum Beispiel a. a. O. auf S. 50 und 403 Lessing zitiert und dessen „gewöhnlichen Scharfsinn“ rühmt) auch Herders andere frühere ästhetische Schriften gelesen hat. Herders Anschluß an die anthropomorphistische Geschichtstheorie ist am plastischsten in seinem Werk *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts*, 1774 (Ausgabe Suphan, Bd. 5, 1891, S. 487 ff.) formuliert. — Sulzers anthropomorphistische Vorstellungen zeichnen sich deutlich im Artikel *Künste; Schöne Künste* seiner Enzyklopädie ab.

¹⁴ Wie unter anderem auch Isaak Iselin in seinem Werk *Über die Geschichte der Menschheit*, Zürich 2/1768, Bd. I, Zweites Buch.

¹⁵ Wie das richtig etwa bei Winkelmann der Fall ist, a. a. O., S. 4. Diese innere Konsequenz wird auch von Edelhoff, a. a. O., S. 74 erkannt.

sche Entwicklung in ihrem größten Reichtum und in ihrer vollen Reife dasteht. Was für einen Standpunkt nimmt er aber der musikalischen Verfallsepoche gegenüber ein?

Diese Frage offenbart einen eigentümlichen und bis jetzt völlig unbemerkt gebliebenen Widerspruch in Forkels Geschichtsauffassung, genauer gesagt, zwischen seinem geschichtstheoretischen System und seinen subjektiven Motiven. In der „*Metaphysik der Tonkunst*“ gibt es keinen Platz für eine verfallene musikalische Epoche: die Entwicklung führt ununterbrochen zu immer mannigfaltigerer und vergeistigter Musik. Zehn Jahre vor der „*Metaphysik*“ jedoch, im ersten Band der *Musikalisch-Kritischen Bibliothek* (S. V), hält Forkel die Zeit seit etwa 1750, seine eigene Zeit also, für eine Verfallsperiode und beklagt sich, in seinen Tagen seien „*Ernst und Würde aus Wissenschaft und Kunst vertrieben, und leeres witzelndes Spielwerk an ihre Stelle gesetzt*“.

Wie kommt Forkel 1778 zu dieser Ansicht? Es ist aus seiner Bach-Biographie (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802) bekannt, wie sehr er den Leipziger Thomaskantor hochschätzte und in seiner Polyphonie die Verkörperung seiner eigenen ästhetischen Ideale erblickte. Forkels Verfallsdiagnose nach Bachs Tode gründet jedoch nicht bloß auf seinem persönlichen Geschmack. Sie hat tiefere Ursachen, die in widerspruchsvoller Weise gerade in seinen Ansichten über die Entwicklung wurzeln.

Herder betont im vierten Teil der *Kritischen Wälder* die große Rolle der Sprache und des Unterrichts, die die Überlieferung des menschlichen Wissens und folglich dessen kontinuierliche Entwicklung ermöglichen. Auch Forkel ist der Ansicht, daß die Entwicklung in der kontinuierlichen Differenzierung besteht und macht daher jeder Generation zur geistigen Aufgabe, ja zu einer ethisch fundierten Pflicht, an der überlieferten Kultur weiterzuarbeiten und sie zu vervollkommen¹⁶.

Forkel beobachtet dann richtig, daß die musikalische Entwicklung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine andere Richtung eingeschlagen hat. Die Linie, in welcher die Ausbildung der instrumentalen Polyphonie — zumindest im protestantischen Deutschland — seit etwa 1600 verlief und immer großartigere Formen annahm, war unterbrochen. Im Sinne seiner Entwicklungskonzeption hatte Forkel also durchaus recht, wenn er im galanten, mehr homophon ausgerichteten Stil seiner Zeit eine Abkehr von der Entwicklung und somit einen Verfall erblickte.

Man könnte freilich annehmen, Forkel habe diese 1778 ausgesprochene Ansicht vom Verfall der Musik später, in seiner „*Metaphysik*“ von 1788, fallen lassen und sei zu der Überzeugung gelangt, daß die Musik nach Bach eine Fortführung der früheren Entwicklung darstelle und erst jetzt der Gipfel der bisherigen Musikgeschichte erreicht sei. Gegen diese Annahme sprechen jedoch nicht nur innere Gründe seiner Geschichtstheorie, sondern auch die Einleitung zum zweiten Band seines Geschichtswerkes (1801), wo er sich ebenfalls über den Verfall der musikalischen Kultur beklagt und ihn hauptsächlich auf die Vernachlässigung der Kirchenmusik zurückführt.

Aus diesen Gründen nehmen wir an, daß der Gedanke an den musikalischen Verfall in der „*Metaphysik*“ unausgesprochen mitspielte. Wir gehen noch weiter und

¹⁶ Vgl. auch Heinrich Edelhoff a. a. O., S. 70 mit den zugehörigen Notizen.

glauben auch, daß Forkel seine optimistische Fortschrittsidee der Musikgeschichte gerade aus der pessimistischen Erkenntnis vom Verfall der Musik konzipierte. Diesen zeitgeschichtlich wie psychologisch gleich interessanten Widerspruch wollen wir hier skizzenhaft auflösen.

Bemerkenswert ist zunächst die Ansicht, die sich Forkel über das Verhältnis von musikalischer Praxis und Theorie bildet. „Gute Theorien müssen erst von einer vorhergegangenen guten Praxis abstrahiert werden“, sagt er in der *Musikalisch-Kritischen Bibliothek* (Bd. I, S. X). „Die Theorie fängt erst an, ausgebildet zu werden, wenn die Praxis schon ihrer Ausartung entgegengeht . . . Sieht man nicht hieraus, daß gute Theorien einer guten Ausübung natürlicherweise nur nachfolgen und nicht vorhergehen können? Und ist nicht folglich das wirkliche Dasein dieser Theorien eine ferne Bestätigung meiner Behauptung vom Verfall der Musik?“¹⁷. Eine gute Theorie kann jedoch, meint Forkel, außer daß sie die Zusammenfassung der vorangegangenen Praxis ist, auch ein wirksames Mittel sein, mit dessen Hilfe man die Kunst von ihrer Ausartung zurückhalten kann (S. X).

Forkels zweifache Einschätzung der musikalischen Theorie entspricht seiner persönlichen Lage, dem Umstand nämlich, daß er nicht nur Musikhistoriker ist, sondern sich auch als praktischer Musiker, Komponist und Dirigent, betätigt. Seine Theorie hat letzten Endes einen praktischen Zweck zu erfüllen: den Verfall des musikalischen Geschmacks zu verhindern oder — und diese Restriktion ist sehr charakteristisch — „wenigstens zu bewirken, daß die Künste mit langsameren Schritten ihrem Verfall entgegengehen“ (S. IX). Um dieses Ziel zu erreichen, bringt Forkel der Bachschen Kunst eine Huldigung dar in der Weise, daß er die ganze Musikgeschichte mit innerer Logik in den Bachschen polyphonen Stil einmünden läßt. So läßt sich der innere Widerspruch der Forkelschen „*Metaphysik*“ nicht aus ihr selbst, sondern aus den Gedanken heraus begreifen, die Forkel 1778 aussprach und die er in seinem systematischen Geschichtsbild von 1788 aus pädagogischen Gründen verschwieg.

Dieser Widerspruch erklärt sich letztlich daraus, daß Forkel musikgeschichtlich auf verlorenem Posten steht und die musikalischen Tendenzen seiner eigenen Zeit aufhalten will. Dieses Ziel kann er jedoch eingeständenermaßen nicht erreichen, sondern höchstens diese Tendenzen verlangsamen. Der hoffnungslose Kampf führt zu einem Pessimismus, durch den sich Forkel von anderen Verfechtern organistischer und anthropomorphistischer Gedanken deutlich unterscheidet. Bei Winckelmann und Herder wird der Verfall stets von der Geburt einer neuen Epoche abgelöst. Herder zeigt zwar eine weitere Parallele zu Forkel, indem in seiner Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte* von 1774 (a. a. O., S. 499 ff.) auf das in der römischen Antike verkörperte Mannesalter kein Greisenalter folgt, in der entstehenden germanischen Kultur aber sieht er eine neue Kindheit. Forkel kann in seiner eigenen Zeit keine neue Kindheit erblicken, sondern lediglich einen ausweglosen und allmählichen Verfall¹⁸.

Aus einem ähnlichen Grunde hebt sich Forkels Einstellung zur Geschichte von

¹⁷ An dieser Stelle (a. a. O., S. VII) spricht Forkel zwar nur von der musikalischen Rhetorik als „guter Theorie“, aber dieser Umstand ändert nichts an dem grundsätzlichen Verhältnis, das Forkel zwischen musikalischer Praxis und musikalischer Theorie sieht.

¹⁸ Zu einer ähnlichen Interpretation neigt auch Edelhoff, a. a. O., S. 76, indem er sagt, daß „das Erlebnis des Verfalls der eigenen Musikkultur für Forkel der stärkste Anreiz zur Flucht in die Geschichte“ war.

der Geschichtsphilosophie Vicos (1668–1744) ab, die auf das Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts einigen Einfluß ausübte¹⁹. Vico begreift die menschliche Geschichte als eine Abfolge von entstehenden, kulminierenden und vergehenden Kulturkreisen. Im Vergleich zur fortschrittsfreudigen Aufklärung ist das ein recht pessimistisches Geschichtsbild, das aber trotzdem noch Ausblicke nicht nur auf immer neue Entstehung und Blütezeit bietet (wie bei dem Zyklisten Polybios, den Forkel [*Geschichte der Musik* I, S. 269] zitiert), sondern in der spiralförmigen Entwicklungsform auch stets Neues enthält. Forkel kennt nur eine einmalige Folge von Kindheit, Jünglingsalter, Mannesalter und – außerhalb seines Systems – verfallendem Greisenalter, die die Geschichte durchzieht. Da er die Frage unbeantwortet läßt, was mit der Musik nach deren gänzlichem Verfall geschehen werde, endet seine persönliche Geschichtsdeutung – die im System seiner „*Metaphysik der Tonkunst*“ also nur bis zur Hälfte enthalten ist – in einem auswegslosen Pessimismus. Sieht Kant (*Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* von 1784) das Ziel der Menschheitsgeschichte erst in der Zukunft erreicht, wo sich die teleologische Anlage des Menschen, ein vernünftiges Wesen zu sein, voll erfüllen wird, so ist Forkels Ansicht gerade das Gegenteil derjenigen von Kant. Nach ihm liegt der Höhepunkt einer vernünftigen Musikkultur bereits in der Vergangenheit, von dem die Musik der Zukunft sich immer mehr abkehrt²⁰.

Außer Forkels bereits erwähntem subjektivem Motiv besteht noch ein anderer Grund, warum der Verfall innerhalb des geschichtstheoretischen Systems des Musikhistorikers keinen Platz finden kann. Forkel webt nämlich in sein Geschichtsbild ein didaktisch angelegtes Lehrgebäude der Musik mit hinein. Ihm mag dabei die Vorrede Winkelmanns zur *Geschichte der Kunst des Altertums* (a. a. O.) in den Ohren geklungen haben. Der Kunsthistoriker begreift hier „Geschichte“ im altgriechischen Sinne des Wortes als zeitliche Abfolge und Lehrgebäude zugleich.

Wir haben gesehen, daß Forkel zunächst – als erste Periode – die rohe „Materie“ der Tonkunst beschreibt, die einzelnen Klänge also, die miteinander noch in keinem geordneten Verhältnis stehen. In der zweiten Periode folgt dann die einstimmige Musik und schließlich, in der dritten Periode, die mehrstimmige Musik. Diese Reihenfolge als didaktisch-methodischer Weg wird den Anforderungen eines Lehrgebäudes gerecht, in welchem das Zusammengesetzte stets aus dem Einfacheren folgt und darauf zurückführbar ist²¹. Es leuchtet ein, daß ein Widerruf des bereits Erreichten am Ende des Lehrgebäudes, in diesem Fall das Einbauen des Verfallsgedankens also, nicht nur dem pädagogischen Ziel widersprechen, sondern auch ganz sinnlos sein würde. Daß die mechanische Übertragung eines Lehrsystems auf die Geschichte den musikhistorischen und -ethnologischen Tatsachen ebenfalls nicht entspricht, ist kaum nötig zu betonen. Forkel erreicht jedoch ein noch geschlosseneres

¹⁹ Vgl. das ausgezeichnete Kapitel über Vico bei R. G. Collingwood: *The Idea of History*, Oxford 4/1951.

²⁰ Wenn Edelhoff a. a. O., S. 28 sagt, Forkel habe Bach „nicht als das Ende einer Entwicklung, sondern als den Ausgangspunkt für die letzte und vollkommenste Periode der Musik“ angesehen, so trifft das wohl auf den jungen Forkel, nicht aber auf den späteren Musikhistoriker zu.

²¹ Vgl. Näheres darüber bei Edelhoff, a. a. O., S. 42: „Die in der Theorie eingehaltene Gliederung des Stoffes, von den einfachsten musikalischen Erscheinungsformen und Gesetzen, dem Ton und seinen physikalischen Erscheinungen, zu immer vollkommeneren und komplizierteren Verbindungen und Regeln aufzusteigen, wird in der ‚Einleitung‘ gleichsam in den historischen Raum auseinandergezogen; am Anfang der geschichtlichen Entwicklung stehen die einfachsten, am Schluß die kompliziertesten und gleichzeitig vollkommensten musikalischen Gebilde da.“

System dadurch, daß er die didaktisch bedingten Stufen: einzelne Töne — einstimmige Melodie — mehrstimmige Musik bei der Periodisierung seiner Musikgeschichte berücksichtigt.

Die Vorstellung Forkels, daß am Anfang der musikgeschichtlichen Entwicklung unartikulierte Klänge und voneinander isolierte Töne standen, aus denen zunächst die einstimmige, dann die mehrstimmige Musik hervorging, ist auch bei Herder und Batteux anzutreffen²². Nach Herder (ebenfalls im vierten Teil der *Kritischen Wälder*, a. a. O., S. 107 ff.) hörten die ersten Menschen zunächst lediglich Schall, dann einzelne Töne mit bestimmter Tonhöhe, noch später eine ganze Tonfolge und schließlich eine abgerundete Melodie. Herder ordnet die Harmonie allerdings — unter dem Einfluß Rousseaus — in keine besondere historische Periode ein, sondern begreift die Harmonielehre nur als die Logik der Tonkunst²³.

Die Wurzeln der Forkelschen Vorstellung vom Ursprung der Musik liegen jedoch nicht nur im musikhistorischen, sondern auch in einem anderen geschichtstheoretischen Bereich: auf dem Gebiet der Sprachphilosophie. Forkel spricht in der Einleitung zur *Allgemeinen Geschichte der Musik*, aber auch in seinen früheren Schriften, von „*musikalischer Grammatik*“ und „*musikalischer Rhetorik*“, und damit bringt er zum Ausdruck, daß er zwischen Musik und Sprache eine weitgehende Analogie sieht²⁴. Die grundsätzliche Möglichkeit einer solchen Analogie zwischen Musik und anderen geistigen Erscheinungen ist bereits mit dem Begriff des menschlichen Geistes gegeben, nach dem die spirituellen Produkte einer Zeit ein und denselben Grad der Entwicklung verkörpern und daher zueinander in mannigfaltiger Beziehung stehen. Über diese grundsätzliche Möglichkeit des Vergleichs zwischen Musik und anderen Künsten wird speziell die Ähnlichkeit zwischen Musik und Sprache bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts im Anschluß an die musikalische Figurenlehre des 16. und 17. Jahrhunderts immer wieder hervorgehoben. So hat bereits die musikalische Affektenlehre impliziert, daß — wie Batteux sagt²⁵ — „*alle Musik eine Bedeutung, einen bestimmten Sinn haben muß*“, und auch Sulzer sucht nach Mitteln, „*wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden*“ (Sulzer, a. a. O., Artikel *Musik*, S. 783). Die Analogie zwischen Musik und Sprache sucht man nun geschichtlich in der Weise zu begründen, daß man beide auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführt oder so, daß man die eine aus der anderen

²² Und freilich auch bei anderen, so etwa bei de La Cépède (*La poétique de la musique*, Paris 1785), der die Entstehung der ersten musikalischen Töne auf die überschäumende Lebensfreude und auf ein unwirkliches Naturidyll des ersten Menschen zurückführt. — Über ähnliche Theorien im Sprachbereich s. unten.

²³ Herder beruft sich dabei (a. a. O., S. 145) ausdrücklich auf Rousseau und wiederholt seine Meinung später auch in der *Kalligone* von 1800 folgendermaßen: „*Eine bloße Zersetzung der Töne, d. i. Harmonie, ermüdet und muß ermüden, weil sie immer Dasselbe, dazu ein sehr Bekanntes sagt; eigentliche Musik aber, d. i. Melodie, die Schwunglinie des ganzen Ganges der Töne, wird eben durch ihr Wiederkommen erfreuender; bis zum Entzücken kann ihre Wirkung steigen.*“ (*Kalligone*, hrsg. von Heinz Begenau, Weimar 1955, S. 154.) Abweichend von seinem Geschichtsschema, wo die harmonische Musik am spätesten erscheint, betrachtet Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. I, S. 24) die Harmonie — offenbar im Anschluß an Rousseau — unhistorisch ebenfalls als „*Logik der Musik*“, „*weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältnis steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck, nämlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint*“. — Forkels Einschätzung der Harmonie als „*Logik der Musik*“ wird richtig von Eggebrecht, a. a. O., S. 87 und 96 hervorgehoben, ohne daß er jedoch auf den hier vorliegenden Widerspruch hinweist.

²⁴ Diese Analogie wird sogar zuweilen naturalistisch übertrieben, so a. a. O., S. 67, wo die „*Rhetorischen Figuren*“ der Musik — durchaus im Einklang mit der traditionellen musikalischen Figurenlehre — weiter unterteilt werden.

²⁵ Batteux: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Aus dem Französischen übersetzt von Johann Adolf Schlegel, Leipzig 2/1759, S. 232 ff. Batteux nimmt übrigens S. 217 f. Winkelmanns — und Forkels — Einteilung des Notwendigen, des Schönen und des Überflüssigen in der Kunstgeschichte vorweg.

ableitet. Herder neigt dazu, die Musik von der Sprache her zu begreifen und nennt eine künftige „*musikalische Poesie*“ den „*großen Vorhof zur Pforte der allgemeinen musikalischen Ästhetik*“.

Wie Batteux, Herder und Sulzer betrachtet auch Forkel sowohl die Sprache als auch die Musik als jeweils eigenes Ausdrucksmittel des Menschen und bezeichnet sie als „*Sprache des Verstandes*“ und als „*Sprache des Herzens*“²⁶. Dies letztere, daß er nämlich in der Musik eine vom Intellekt grundsätzlich getrennte Sphäre erblickt, verwehrt ihm, „*im ‚Logos‘, im Geistigen selbst Wesen und Gehalt der Musik zu erkennen*“ (Eggebrecht, a. a. O., S. 97) und schwächt gleichzeitig auch den ethisch fundierten Vorwurf ab, den Forkel dem Geschichtsschreiber Burney wegen seiner Auffassung der Musik als „*innocent luxury*“ machte.

Obwohl Forkel die Musik und die Sprache als zwei voneinander getrennte menschliche Mitteilungsformen auffaßt und ihnen dementsprechend zwei autonome Sphären des inneren menschlichen Lebens zuweist, hebt er doch die Parallele zwischen den beiden hervor²⁷ und baut sogar diese Parallele — um seiner musikalischen Stillehre ein sicheres Fundament zu geben — in einer rationalistisch-mechanischen Weise weiter aus. Er stützt sich dabei (a. a. O., S. 74 und passim) auf den eklektischen Philosophen Dietrich Tiedemann (1748–1803), der im zweiten Teil seines *Versuches einer Erklärung des Ursprungs der Sprache* von 1772 die sprachliche Entwicklung in einer besonders schematischen Weise darstellt²⁸.

Nach Tiedemann haben die ersten Menschen zunächst einzelne unartikulierte Töne und Interjektionen hervorgebracht, die verschiedene Naturprozesse nachahmten. Dann entstanden immer mehr Wörter mit ihren Bedeutungen, aber die Sprache war noch sehr arm und vor allem dunkel (vgl. die einstimmige Melodie bei Forkel!), weil die Abänderungen noch nicht bekannt waren. Erst allmählich erfand man die einzelnen Wortgattungen Nennwort, Fürwort, Zeitwort usw., und zwar in einer bestimmten zeitlichen Folge. „*Nun waren*“, sagt Tiedemann, „*alle Teile der Sprache mit ihren Abwechslungen oder Abänderungen und dem notwendigsten Zubehör erfunden. Diese Teile mußten auf eine gewisse Art miteinander zusammengesetzt werden*“ (a. a. O., S. 247; bei Forkel: Entstehung der Harmonie durch Zusammenfügung der einzelnen Stimmen). So hat man endlich auch die Regeln der Wortfügung „*erfunden*“.

Indem Forkel nicht nur diese — typisch rationalistische — sprachphilosophische Theorie vom Ursprung der Sprache, sondern auch die Sprachlehre selbst auf die Musik anwandte, entstand eine Musiklehre, die uns heute als mechanistisch und naturalistisch erscheint. Um die musikgeschichtliche Bedeutung zu würdigen, die diese Theorie trotzdem besitzt, muß man sich das wichtigste Ereignis vergegen-

²⁶ Batteux, a. a. O., S. 216: „*Die Rede unterrichtet uns, sie überzeugt uns; sie ist die Stimme der Vernunft; aber der Ton und die Gebärden sind die Stimme des Herzens; sie rühren, sie gewinnen, sie überreden uns.*“ — Bei Herder ist Musik „*Natur in Sprache der Leidenschaft*“; mehr darüber bei Eggebrecht, a. a. O., S. 97. — Sulzer spricht von den Tönen als „*einer verständlichen Sprache der Empfindung*“, a. a. O., S. 783.

²⁷ a. a. O., S. 2: „*Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beide aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beide trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was sie werden konnte, nämlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beide so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, so daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden.*“

²⁸ Auf die zentrale Bedeutung Tiedemanns in der Geschichtstheorie von Forkel hat noch niemand hingewiesen. Das ist um so unerklärlicher, als der Einfluß dieses in der Geschichte der Philosophie nicht weiter bedeutenden Denkers auf Forkel wohl erheblich größer ist als der von Herder. — Über Tiedemann selbst vgl. Kuno Fischer: *Geschichte der neuen Philosophie*, 4. Band, 6/1928, S. 34.

wärtigen, das sich seit dem Mittelalter innerhalb der Musikwissenschaft abspielte. Dieses Ereignis bestand darin, daß die Musik als Disziplin allmählich den Weg von der Mathematik zu den späteren Geisteswissenschaften gefunden hatte. Die entscheidende Phase dieses Überganges vollzog sich gerade im 18. Jahrhundert mit Hilfe der „musikalischen Grammatik“ und der „musikalischen Rhetorik“. Da man die Musikwissenschaft nicht mehr als Teil der Mathematik begreifen konnte und wollte, andererseits aber noch keinen gleichberechtigten Platz unter den historischen Wissenschaften für sie finden konnte, wurde sie einstweilen als Analogon der Sprache gedeutet, bis die Romantik auch sie als eine spezifische, nicht nur analoge Wissenschaftsform betrachtete. Diese Entwicklung wurde schon von den Neuaristoxenern wie Herder und Eximeno, freilich mit anderen, nämlich antirationalistischen Argumenten, vorbereitet.

Forkels Theorie nimmt gleichzeitig, wie das von Wilibald Gurlitt (a. a. O., S. 577 f.) und Heinrich Edelhoff (a. a. O., S. 10 und passim) ebenfalls betont wird, eine eigentümliche Übergangsstellung auch in einer weiteren Hinsicht ein. Mit Herder war, sagt Gurlitt in diesem Zusammenhang, *„der unverlierbare Grundgedanke ästhetisch-historischer Kunstanschauung geprägt, nach dem die geschichtlichen Veränderungen der Musik als Teilvorgang von letztlich weltanschaulichen Wandlungen und Gedankenumwälzungen auf ein einheitliches System ästhetischer Grundbegriffe bezogen und dadurch in vollwissenschaftlicher Weise verstehbar gemacht werden sollten. Und damit war auch die verstandeseinseitige, entwicklungsfremde Vorstellung einer für alle Zeit und jedes Volk gültigen Musik, deren Erkenntnis Sache der aufklärenden Vernunft sei, wissenschaftlich abgelöst durch die Idee der Entwicklung und geschichtlichen Bedingtheit jedweder Musik. Diese Gedanken am musikgeschichtlichen Material zu entfalten, war das wissenschaftliche Problem, das sich Forkel gestellt, und das er, wenn auch nicht restlos und vielfach noch befangen in Pragmatik und Naturalismus der Aufklärung, aufzulösen versucht hat“*. (Sperrung von mir. — T. K.)

Gurlitt betont hier jedoch den rationalistischen und naturalistischen Grundzug Forkels — wohl um die Verbindung zwischen Forkel und der Romantik noch klarer hervorheben zu können — nicht in genügendem Maße. Bei allen organistischen und entwicklungstheoretischen Gedanken suchte Forkel nach einem festen Maßstab, mit dessen Hilfe er die Musikgeschichte und die außereuropäische Musik — im Grunde ganz a-historisch — einheitlich zu beurteilen suchte. Darin folgt er auch der Aufklärung (vgl. etwa Batteux, a. a. O., Zweiter Teil, Kapitel VII: *„Überhaupt genommen gibt es nicht mehr als Einen guten Geschmack, insbesondere aber können verschiedene Arten desselben stattfinden“*) und — entgegen der herkömmlichen Einschätzung Herders als des Überwinders der verstandeseinseitigen Ästhetik — auch dem Verfasser der *Kritischen Wälder*. Herder sagt (a. a. O., S. 40/41), nachdem er auf S. 13 die ästhetische Dogmatik von Baumgarten gegen subjektivistische Tendenzen verteidigt hatte: *„Der griechische, der gotische, der mohrische Geschmack in Baukunst und Bildhauerei, in Mythologie und Dichtkunst, ist er derselbe? Und ist nicht aus Zeiten, Sitten und Völkern zu erklären? und hat er nicht also jedes mal einen Grundsatz, der nur nicht genug verstanden, nur nicht mit gleicher Stärke gefühlt, nur nicht mit richtigem Ebenmaß angewandt wurde? und beweiset also nicht selbst dieser Proteus von Geschmack, der sich unter allen Himmelsstrichen, in jeder fremden Luft, die er atmet, neu verwandelt — beweiset er nicht selbst mit den Ursachen seiner Verwandlung, daß die Schönheit nur Eins sei, so wie die Vollkommenheit, so wie die Wahrheit.“*

(Sperrung von mir. — T. K.)

Durch die Verarbeitung der geistigen Strömungen seiner Zeit hat Forkel eine spekulative Theorie errichtet, für die die Identität von Geschichte und logischem System charakteristisch ist. Das a-historische Denken des Rationalismus bekundet sich beim Göttinger Musikdirektor darin, daß die Musikgeschichte gleichsam als Illustration eines vorgegebenen Denkschemas dient. Die gleiche Erscheinung in Forkels Theorie ist wiederum bereits romantisch, dies nämlich, daß Forkel das Lehrgebäude der damaligen Musiklehre als etwas geschichtlich Gewordenes begreift und es aus der musikgeschichtlichen Entwicklung herleitet.

Die durchdachte Vereinigung von logischer und geschichtlicher Abfolge verbindet Forkels Theorie mit der einsetzenden Philosophie des deutschen Idealismus und besonders mit der Philosophie Hegels, worauf wir abschließend noch kurz eingehen wollen. An eine bewußte geistige Verwandtschaft ist dabei freilich nicht zu denken, hat doch Hegel sein logisches und geschichtliches System erst viele Jahre nach Forkels „*Metaphysik*“ begründet, und es ist — nach seiner *Ästhetik* zu schließen — so gut wie ausgeschlossen, daß er von dem pedantischen Musikprofessor je gehört hat. Auch besteht die Beziehung nicht in der philosophischen Einschätzung der Musik — sie wird von beiden bekanntlich sehr unterschiedlich bewertet —, sondern vielmehr in der stark theoretischen, durchkonstruierten Denkstruktur, deren inhaltliche Bestandteile bei beiden in der geistigen Welt der Aufklärung und der ansetzenden romantischen Bewegung liegen.

Die Aufteilung der Geschichte in drei Perioden betrifft nur etwas Äußerliches und ist überdies nicht nur den idealistischen Geschichtsphilosophen wie Schiller, dem jungen Hegel und (vereinfachend gesagt) Fichte eigen. Das dreigliedrige Schema war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein beliebt und wurde in der Religionsgeschichte, in der logischen Gliederung des Stoffes in Schulbüchern, in der Gesellschaftslehre und, wie wir es bei Batteux, Winkelmann und Herder gesehen haben, auch in der Kunstgeschichte häufig angewandt.

Viel wichtiger als die Dreiteiligkeit erscheint die Art, wie Forkel die drei musikgeschichtlichen Perioden als logische Folge auffaßt und wie er instinktiv eine Dialektik in sie hineinbringt. Wiederholen wir noch einmal das Forkelsche Schema: In der ersten Periode erscheint die Musik als bloße sinnliche Wahrnehmung — das Verhältnis zwischen Musik und musizierendem Menschen ist noch unvermittelt. In der zweiten Periode tritt die einstimmige Melodie auf. Forkel veranschaulicht an einem kurzen Melodiefragment, wie die einstimmige Musik notwendig abstrakt sein muß, d. h. daß sie harmonisch-funktionell vieldeutig ist, weil sie mehreren Tonarten zugleich angehören kann. Gerade wegen der Abstraktheit der einstimmigen Melodie muß in der dritten Periode die harmonische Begleitung, bzw. die polyphone Umrahmung auftreten, damit die Melodie Bestimmtheit und konkreten Sinn erhält.

Wir betonen, daß in den drei Schritten Forkels keineswegs eine bewußte, sondern lediglich eine spontane, im Geschichtsdenken des 18. Jahrhunderts allgemein verwurzelte Dialektik vor uns liegt. Überraschend ist trotzdem die völlige Übereinstimmung mit Hegels logischer Konstruktion des Ansich, des Fürsich und des Anundfürsich, wo ein früherer Zustand im folgenden Schritt — wie bei Forkel — zwar

widerlegt wird, gleichzeitig aber — auch wie bei Forkel — darin weiterhin enthalten, „aufgehoben“ ist²⁹.

Der Gedanke, daß die Entstehung der Theorie stets der Praxis nachfolgt, würde an sich noch keinen Anlaß zu weiterem Vergleich zwischen Forkel und Hegel bieten, bildete er nicht das Fundament ihres geschichtlichen Nachdenkens und wäre er bei ihnen beiden nicht mit aller Bewußtheit ausgesprochen. Die bereits zitierte Ansicht Forkels von der guten Theorie, die „*einer guten Ausübung natürlicherweise nur nachfolgen*“ kann, stimmt inhaltlich genau mit Hegels tief sinnigem Vergleich überein: „*Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug*“³⁰.

Im Ganzen läßt sich Forkels „*Metaphysik der Tonkunst*“ weniger als eine theoretische Zusammenfassung der Musikgeschichte, sondern vielmehr als historisch untermauerte Rechtfertigung seines Schönheitsideals, der Polyphonie Bachscher Prägung begreifen. Dies zeigt sich deutlich darin, daß er die Ergebnisse seiner „*Metaphysik*“ — im Gegensatz zu Hegels Verfahren — in der konkreten Analyse der musikgeschichtlichen Tatsachen gar nicht anwendet. Somit hebt sich in ihm der pragmatische Musikhistoriker vom spekulativen Geschichtstheoretiker deutlich ab, und somit trennt sich seine eigentliche Geschichtsschreibung von der spekulativen Philosophie der Musikgeschichte. Mit letzterer hat Forkel dennoch eine anerkanntswerte gedankliche Leistung vollbracht, die auch heute noch zwar nicht durch die Originalität der einzelnen Gedanken, wohl aber durch die wohlgedachte Verarbeitung von sprachgeschichtlichen, psychologischen, philosophischen und didaktisch-systematischen Lehren der damaligen Zeit imponieren kann³¹.

Daß Forkels spekulative Theorie trotz ihrer Vorzüge völlig in Vergessenheit geraten ist, liegt nicht wenig daran, daß die historistischen und positivistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts einer so geschlossenen systematischen Philosophie, wie die Forkelsche es ist, verständnislos gegenüberstehen mußten. Sind zwei so grundverschiedene Denker wie Forkel und Hegel auch nur mit der äußersten Vorsicht miteinander zu vergleichen, so besteht doch ein weiterer gemeinsamer Zug zwischen ihnen. Wie Hegel das letzte große philosophische System der Weltgeschichte schuf, so errichtete auch Forkel das letzte — und wohl gar das einzige — spekulative System der Musikgeschichte.

²⁹ Für das Gesagte vgl. etwa Hegels *Phänomenologie des Geistes* in den einleitenden Kapiteln *Die sinnliche Gewißheit, Die Wahrnehmung und Kraft und Verstand, Erscheinung und übersinnliche Welt*.

³⁰ *Grundlinien der Philosophie des Rechts, Vorrede*. (Sämtliche Werke, Neue Kritische Ausgabe, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Bd. XII, Hamburg 4/1955, S. 17.)

³¹ Die Bedeutung Forkels für die Geschichte der Musikwissenschaft „*liegt nicht so sehr in der Originalität seiner Gedankengänge oder in der einseitigen Schlagkraft eines bestimmten philosophischen Systems. Außerlich gesehen könnte sein Lehrgebäude den Eindruck eklektizistischer Unproduktivität machen*“, sagt auch Edelhoff a. a. O., S. 102.