

Bayreuther stellt einfach fest, das „für unseren Kontext irrelevante Problem besteht in der heterogenen geografischen Provenienz der unter dem Begriff Saint Martial versammelten Quellen“ (S. 96 Anm. 2), konstruiert damit die benötigte Einheitlichkeit des Notierten, das er dann ab S. 134 im „ontologischen Horizont von Zusammensetzung im 12. Jahrhundert“ betrachtet. Wer sich mit den Quellen selber beschäftigt hat, wird dem gegenüber nicht einfach wegen der kodikologischen Befunde misstrauisch, sondern wegen der unglaublichen Schwierigkeiten, aquitanische Neumen zu lesen (mit sehr unerwarteten Ergebnissen dann, wenn man die Quellen in Paris einmal im Original sieht und versteht, was Mikrofilme suggerieren können).

Zur dritten Untersuchung: Dass mir nach dem Versuch, den ersten beiden Untersuchungen etwas abzugewinnen, der Weg durch die dritte schwer fiel, hat wohl mit dem Thema des Buches zu tun. Der wissenschafts- und philosophiegeschichtliche Topos von einer Spanne zwischen Aristoteles und Leibniz meint ja nicht homogenes Philosophieren, sondern dauernde Auseinandersetzung mit aristotelischen Texten, denen für eine Wissenskultur, damit auch für Rationalitätsfragen Notwendiges entnommen wird. Es wäre nun interessant gewesen, für das 16. Jahrhundert die mannigfachen Anknüpfungspunkte an frühere Zeiten nachlesen zu können. Ich denke an die ganzen Inventions-Strategien aufgrund des oft untersuchten Antiqui-Moderni-Schemas oder an die Mimesisproblematik, in der eben der Satz, die Kunst („ars“) imitiere die Natur (die physikalische Welt), wo immer sie könne („Ars imitatur naturam in quantum potest“, *Physik B 2* [194a21–22]), nach den physikalischen Komponenten fragen lässt. Doch ist dem Verfasser an solchen Kontinuitätsfragen nicht gelegen, obgleich in „vielleicht keinem anderen Bereich [...] die Frage der Kontinuität oder Diskontinuität so intensiv diskutiert worden ist wie in der Naturphilosophie“ (Jan A. Aertsen, *Miscellanea mediaevalia*, Berlin 2004, Bd. 31, S. XIX).

Zum Schluss: Die kommenden zwei Bände werden zeigen, wie weit Bayreuther auf Pfaden, die ihm quellenkundlich und forschungsgeschichtlich vertrauter sind, im Lichte bisheriger Forschung verständlicher argumentiert. Zwei Fragen bleiben für mich zurück. Erstens frage ich mich, warum Bayreuther sein Bedürf-

nis, ein „platonistisches Paradigma“ zu behandeln, nicht als Bedürfnis thematisiert. Es fragt sich doch, was im Fach immer wieder zu einer an der Zahl festgemachten Suche führt, die den Kontakt zu den von der Lehre tatsächlich benutzten Quellen verliert, aber andererseits ihre Stütze in einer über 2000-jährigen Tradition findet. Zweitens frage ich mich bei Bayreuthers großem Interesse an ‚figura‘, warum er nicht versucht hat, das mit diesem Begriff evozierte, unglaublich breite Spannungsfeld jenseits musikwissenschaftlicher Fachlichkeit mit einem Bildbegriff, wie ihn Gottfried Boehm und andere entlang dem ‚figura‘-Aufsatz von Erich Auerbach (1938) entwickelt haben, zu untersuchen. Das systematische, stark philosophisch orientierte Interesse Bayreuthers könnte darin vielleicht einen adäquateren Lebensraum gewinnen.

(September 2009)

Max Haas

OLIVER WIENER: *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels „Allgemeiner Geschichte der Musik“ (1788–1801)*. Mainz: Are Edition 2009. XX, 508 S., Abb., Nbsp. (*Structura & experientia musicae. Volume I.*)

Johann Nicolaus Forkel und seine in zwei Bänden veröffentlichte (jedoch unvollendet gebliebene) *Allgemeine Geschichte der Musik* befinden sich – oder vielmehr: befanden sich vor ihrer Untersuchung durch Oliver Wiener – innerhalb der Selbstreflexion des Fachs Musikwissenschaft in einer merkwürdigen Position: Einerseits fehlen in entsprechenden Überblicksdarstellungen so gut wie nie Hinweise auf die Schlüsselposition des Werks und seines Autors innerhalb der Entwicklung der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland, ihrer methodischen Fundierung sowie ihrer (auch institutionellen) Einbindung in die Universitas der Wissenschaften. Andererseits konnte nicht die Rede davon sein, dass Text und Textgestalt sowie ihre Verortung im zeitgenössischen Diskurs erschöpfend oder auch nur hinreichend topographiert worden wären. Mit Wiener lässt sich der „Verdacht“ artikulieren, dass die bereits relativ früh (1919 durch Willibald Gurlitt) vorgenommene „Kanonisierung der Lektüre dieses Texts [...] in vergleichbarem Maße geschadet hat, wie sie ihr förderlich sein wollte“ (S. XV). Der Mythos vom Begründer der universitären Musik-

wissenschaft samt dem dazugehörigen Gründungsdokument führte vielfach dazu, den sanktionierten Gegenstand in den Bereich der Proto-Geschichte zu entlassen, der lediglich in seiner unterstellten Vorläuferfunktion in den Blick geriet.

Hier setzt Wiener in seiner beeindruckenden Studie an, um zum einen das von Forkel verfolgte Konzept von Geschichtsschreibung samt seiner Orientierung am Systembegriff herauszuarbeiten, zum anderen aber auch die Besonderheiten der vorliegenden Textgestalt und ausgeprägten Erzählstrukturen in ihrer Genese wie ihrem Kontext zu klären. Dabei stößt Wiener auf Befunde und gelangt zu Erkenntnissen, die für mehrere Dissertationen (denn um eine solche handelt es sich bei seiner Schrift) ausgereicht hätten.

Zunächst wird nachgezeichnet, wie Forkel bei seinem Bemühen, die Beschäftigung mit Musik als akademische Disziplin zu installieren, auf die Methoden und Standards der Historik rekurrierte, die er an der Göttinger Universität kennenlernte (Kapitel 1, S. 1–70). Dabei orientierte sich Forkel in unterschiedlichem Maße an Modellen pragmatischer, technographischer sowie kulturgeschichtlicher Historiographie, deren Rezeption durch den Versteigerungskatalog seiner Bibliothek belegt ist (bei Wiener auszugartig als Appendix 1 mitgeteilt, S. 349–388). Forkel schulte demzufolge – um nur ein zentrales Untersuchungsergebnis festzuhalten – seinen Begriff von Kultur (und damit auch die Vorgehensweise von Kulturgeschichtsschreibung) an Johann Christoph Adelungs *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* (Leipzig 1782) – und nicht etwa an Johann Gottfried Herder, wie sich vielleicht vermuten ließe. Weiterhin benennt Wiener auch Neuerungen der musikalischen Historiographie ab 1750, die für Forkel als Ausgangspunkt dienen, so etwa das Auseinandertreten von Musiktheorie und Musikgeschichte oder die Problematisierung des Verhältnisses von Subjekt und System.

Der Systembegriff selbst stellt für das 18. Jahrhundert einen Leitbegriff dar und wurde im Musikschrifttum ebenfalls häufig aufgegriffen. Wiener beschreibt „brüchige Systeme“ von 1734 bis 1773 (Kapitel 2, S. 71–126), namentlich diejenigen von Johann Mattheson, Lorenz Mizler und Johann Adolph Scheibe, bevor er auf die

Konzepte von Forkel und seiner Zeitgenossen eingeht (Kapitel 3, S. 127–172). Die Aufgabenstellung war, eine Entwicklungsgeschichte der Musik zu entwerfen, deren Regulativ sich als natürlich bzw. anthropologisch herleiten ließe. Bekanntlich hat Forkel dieses Regulativ im Topos einer neu definierten Sprachanalogie bzw. – grundsätzlicher noch – in der logischen Funktionsweise der Musik erblickt, für deren musiktheoretische Begründung er auf Johann Philipp Kirnbergers Modell der Akkordfortschreitungen im harmonischen Satz zurückgriff. Wiener glückt es, die musikbezogenen Verwendungsweisen des schillernden Begriffs des Systems im 18. Jahrhundert kritisch zu rekonstruieren – für den Rezensenten stellt dies angesichts der in dieser Hinsicht problematischen bis verworrenen zeitgenössischen Diskurse alleine bereits ein enormes Verdienst der Untersuchung dar.

Darüber hinaus erhellt Wiener am Beispiel von Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik* von 1792 auch den „fachliterarischen Prozess“, den Musikschrifttum und insbesondere Musikgeschichtsschreibung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchliefen (Kapitel 4, S. 173–192). Forkels *Litteratur* wird hier gelesen als „eigenständiger Beitrag, der die Frage nach dem Verhältnis von Geschichtlichkeit und System des musikalischen Wissens von anderer Seite beantworten konnte, als dies in der spezifischen narrativen Darstellungsweise der *Allgemeinen Geschichte* möglich war“ (S. 187). Schließlich wendet sich Wiener der Textgestalt von Forkels *Allgemeiner Geschichte* zu, wobei zunächst auf verschiedene „transtextuelle Verfahren“ hingewiesen wird, derer sich Forkel bediente (Kapitel 5, S. 193–257). Transtextualität steht hier vor allem für verschiedene Weisen, vorhandene Texte neu zusammenzustellen, bei diesem Neuarrangement das Vorgefundene jedoch kritisch zu ergänzen bzw. zu verbessern. Dabei wird minutiös nachgewiesen, wie Forkel den ersten Band seiner *Geschichte* als „großflächiges Plagiat“ (S. 229) von Charles Burneys *General History of Music* (Bd. I, London 1776) verfasste, gelegentlich auch zusammenmontiert mit anderen Texten wie Friedrich Wilhelm Marpurgs *Kritischer Einleitung* (Berlin 1759).

Neben einem System und einer Geschichte der Musik stellte der Entwurf einer musikspezifischen Ästhetik ein drittes großes Desiderat für das 18. Jahrhundert dar, auf das auch For-

kels *Geschichte* eine Antwort enthält (Kapitel 6, S. 259–288). Der dynamische musikalische Prozess wird bei Forkel mit den affektiven, jedoch als Ideen konzeptionalisierbaren Vorgängen im Hörer zusammengekoppelt. Damit ist die medienästhetische Analogisierbarkeit der Wirkungsweise von Musik und Sprache ausgesprochen. Wiener grenzt Forkels originären Beitrag zur Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts ab gegen die einseitige Akzentuierung des Ursprünglich-Sinnlichen in der Musik, wie er sie in Johann Georg Sulzers Kraft-Begriff antrifft. Ebenso wird Forkel hier in Opposition zu Herders als „musikalische Monadologie“ (S. 286) gekennzeichnete Philosophie des Tons gebracht. Wenn Wiener jedoch an einer Stelle bemerkt: „der Ton [macht] für Forkel (im Gegensatz zu Herder) noch keine Musik“ (S. 266), behauptet er einen verkürzten Musikbegriff Herders, der sich bereits anhand der von ihm selbst zitierten Textausschnitte Herders widerlegen ließe. (Ganz im Gegenteil definiert Herder gerade die zeitliche Abfolge der Töne, deren Sukzession, als medialen Bestimmungsgrund von Musik als energetischer Kunstdisziplin und ihrer Wirkungsweise.) Unter Umständen ist diese Verkürzung aber auch der von Wiener in seiner Einleitung niedergelegten Intention geschuldet, die oftmals postulierte Abhängigkeit Forkels von Herder zu relativieren, weswegen er „die Differenz zu Herder möglicherweise überstrapaziert“ habe (S. XIX).

Abschließend arbeitet Wiener einige Besonderheiten von Forkels Erzählstil heraus (Kapitel 7, S. 289–350). Dabei analysiert er einerseits die verwandten Metaphern (insbesondere für Geschichte), bestimmt andererseits die auftauchenden „Unschärfen der Darstellung“ als Symptome einer Erzählstrategie der „Geschichte der Allmählichkeit“ (S. 321). Beides wird bei Forkel in einem zweiphasigen Geschichtsmodell von mediterraner und europäischer Kultur aufgehoben, dessen Abrundung wohl vom nicht geschriebenen dritten Teil der *Geschichte* zu erwarten gewesen wäre.

Der ausführliche Anhangsteil (S. 351–508) enthält unter anderem verschiedene Appendices mit bis dato unveröffentlichten Manuskripten Forkels, die in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt werden. Hier findet sich auch – unter weiteren Auszügen aus den *Miscellanea musica* – jener Entwurf *Apollo's musi-*

*calische Reisen*, dem Wieners Buch seinen Titel verdankt (S. 439–442): eine „im erzählenden Ton geschriebene Kritik“ verschiedener Nationen (einschließlich etwa Hollands und Portugals), zu deren darin vorgenommenen „Beurteilung des jezigen Zustandes“ der Musik der Verfasser seine heimische Bibliothek nicht verlassen musste. Mit einem derartigen Konzept wird auch eine der motivationalen Komponenten von Forkels Geschichtsschreibung präsentiert: Neben dem Aspekt aufklärerischer Belehrung prägt Forkels *Allgemeine Geschichte* auch Elemente eines individuellen Bildungsgedankens am theoretischen Gegenstand aus (der von Wiener übrigens nicht erwähnt wird, obwohl er für die Person Forkels gleich zu Anfang seiner Darstellung – S. 2 – die Wirksamkeit jenes Bildungsgedankens erklärt).

Neben ihrer quellengesättigten Darstellungsweise besticht Wieners Studie durch methodisch durchgängig höchstes Niveau: Zur Analyse musikalischer Diskurse werden Ansätze der neuzeitlichen Historik ebenso gewinnbringend eingesetzt wie literatur- und wissenschaftstheoretisches Instrumentarium (an einigen Stellen jedoch mit der Tendenz, den Haupttext zur Abreviatur des ausführlichen Paratextes werden zu lassen). Mit seiner Arbeit legt Oliver Wiener eine längst überfällige Monographie zu einem Meilenstein der Musikgeschichtsschreibung sowie gleichzeitig ein überaus lesenswertes Werk zum Denken und Schreiben über Musik im 18. Jahrhundert vor.

(August 2009)

Andreas Jacob

*Frederick Delius. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2008. 207 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Band 141/142.)*

Frederick Delius – ein Komponist, den man nicht unbedingt mit der Reihe *Musik-Konzepte* verbindet, insbesondere da andere Komponisten britischer Herkunft bislang noch nicht Aufnahme finden können. Umso erfreulicher ist die Initiative Ulrich Taddays, einen hierzulande immer noch weitgehend unbekannteren Komponisten vorzustellen. Freilich muss auch darauf hingewiesen werden, dass sich selbst die britische Delius-Forschung immer wieder ‚unter Ausschluss der Öffentlichkeit‘ vollzieht, nämlich im *Delius Society Journal*, das selbst