

ANDREAS DORSCHSEL

Historische Konjunktive. Zur Geschichtsschreibung des Möglichen

For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*

Für Historiographie, so darf man annehmen, schickt sich der Indikativ. Die Vertreter ihrer Disziplinen sollten sich, so erwarten wir, mit realen und nicht mit imaginären Ereignissen abgeben. Ihnen obliegt es zu sagen, was war. Was war, weiß man indes manchmal nicht, wenigstens nicht direkt, weil Quellen fehlen. Wo Überlieferung dürftig ist, kann man doch zuweilen nicht umhin, über das unbekannte Gewesene zu reden, etwa weil sonst der Faden der historischen Erzählung risse. Ist dann die Lücke zwischen den Indikativen plausibel geschlossen, stellt man befriedigt, doch redlicherweise konjunktivisch fest: So könnte es gewesen sein. Ein solcher Konjunktiv steht noch ganz im Dienste der ihn umgebenden Indikative. Es gibt aber auch einen Konjunktiv, der kritisch zu ihnen steht. Damit hat es folgendes auf sich.

Geschehenes zu berichten ist eine Sache, es zu erklären eine andere. Jenes wäre pure Chronologie, ein unvermeidlicher Ausgangspunkt für Historiographie, doch nicht dasselbe wie diese. Ein Historiker will Ereignisse nicht lediglich datieren und beschreiben, sondern sie begreifen. Begriffen hat er, was er erklären kann. Zur Frage, was war, tritt die Frage, warum es so war. Wie gehört beides zusammen? Die einfachste Weise, beides zusammenzubringen, ist diese: ‚Wenn es so gewesen ist, muß es notwendig so gewesen sein, denn sonst wäre es schließlich anders gekommen. Wenn wir finden, was das Ereignis notwendig gemacht hat, haben wir das Ereignis erklärt.‘ Dieses Raisonement ist suggestiv, und doch ein

modallogischer Fehlschluß. Denn man kann aus der Wirklichkeit einer Sache wohl auf ihre Möglichkeit schließen, nicht aber auf ihre Notwendigkeit.

Daß Späteres mit Früherem zusammenhängt, ist allerdings in jeder Geschichtsschreibung vorausgesetzt. Dies bedeutet indes nicht, man müsse unterstellen, Geschichte sei folgerichtig oder verlaufe im Modus der Notwendigkeit. Es heißt nicht einmal, der Historiker müsse notwendig Kontinuität gegenüber Diskontinuität privilegieren. Wenn Historiker dies lange Zeit taten und teils noch tun, so wirken darin eine metaphysische Voraussetzung und eine ästhetische Vorliebe zusammen. Von Natur und Naturgeschichte glaubte man im 18. Jahrhundert, sie mache keinen Sprung: „Natura non facit saltus“¹. Wann immer es so aussehe, seien wir aufgefordert, das fehlende Glied in der Kette des natürlich Seienden zu finden. Und was der Naturgeschichte recht war, sollte der politischen Geschichte und der Geschichte der Künste billig sein: nur eine lückenlose Darstellung sei befriedigend, befriedigend nicht bloß für den Verstand, sondern auch für den ästhetischen Sinn.

Weder jene metaphysische Voraussetzung ist zwingend, noch diese ästhetische Vorliebe. Brüche, selbst tiefe, die sich am historischen Material finden, brauchen nicht heruntergespielt zu werden. Der historische Ablauf ist durchzogen von Diskontinuitäten, von Rissen und Lücken. Er ist es schon darum, weil Menschen sterben. Jedes künstlerische Lebenswerk ist Fragment: weil der Tod es abbricht. Wer konnte da bruchlos weiterkomponieren, wo Johann Sebastian Bachs, Mozarts, Beethovens, Schuberts Musik verstummt? Ein bedeutendes kompositorisches *oeuvre* enthält oft Möglichkeiten in sich, die in ihm selbst nicht entfaltet sind. Es ist auch möglich und vielleicht sogar wahrscheinlich, daß diese Möglichkeiten nicht sogleich bemerkt werden. Die Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann man schreiben, ohne Johann Sebastian Bach zu erwähnen, die des 20. Jahrhunderts hingegen nicht. Wer weiß, was länger noch oder überhaupt unbeachtet blieb?

„Lücke“ und „Bruch“ sind Begriffe oder, vorsichtiger gesagt, Metaphern, in denen Nietzsche über Geschichte nachgedacht hat. An dem nur in Bruchstücken überlieferten vorsokratischen Denken fiel Nietzsche auf, daß es durch die Sophistik und die sokratischen Schulen eher fallengelassen und durch anderes ersetzt wurde, als in jener Weise des Fragens und Antwortens fortgesetzt, in welcher die älteren Philosophen, etwa Thales, Parmenides, Heraklit, Anaximander, auch noch Anaxagoras und Demokrit zu einander stehen. Dabei ist Nietzsche durchaus hellhörig für Echos vorsokratischer

Philosophie bei Platon, doch ist ein Echo über eine Kluft hinweg nicht das Gleiche wie eine Antwort auf demselben Boden.

Von Bruch zu reden ist dann angemessen, wenn eine Sache nicht von sich aus zu Ende ging. Manchmal ist eine Weise des Denkens oder des Dichtens oder des Komponierens ausgelaugt. Was so verschwindet, weil seine Möglichkeiten erschöpft sind, mit dem muß man nicht brechen. Keinen solchen Anblick bietet indes das vorsokratische Denken der *physis*. Frisch und unabgeolten erscheinen noch die Ideen seines letzten Vertreters, des Demokrit, von dem Lukrez, Gassendi, Newton und Einstein lernten. Weil diese Philosophie nicht erschöpft war, leuchtet Nietzsches Rede von „Lücke“ und „Bruch“ ein.²

Das deutsche Wort „Geschichte“, das englisch „story“ wie „history“ bedeuten kann, mag dazu beigetragen haben und noch beitragen, das Erfordernis von Kontinuität zu hoch anzusetzen. Es reflektiert übrigens nur einen Topos der europäischen Kultur; „*Historia est narratio rei gestæ*“³, heißt es bündig in den *Etymologiae* des Isidor von Sevilla. Zwar kann Geschichtsschreibung nie ganz von Mustern des Erzählens gelöst werden. Und doch wechselte man, als man zum ersten Mal von einer Geschichte der Menschheit⁴ oder auch von der Geschichte einer Kunst wie der Musik sprach, vom wörtlichen zum bildlichen Sprachgebrauch. In einer gut konstruierten Geschichte, vom Märchen bis zum Roman, weist alles aufs Ende voraus, das ein sinnvolles Muster in den verworrensten Vorgängen offenbart. Mindestens hat eine Geschichte im Sinne von Erzählung aufeinander bezogenen Anfang, Mitte und Ende. Die Geschichte der Menschheit oder der Musik hingegen hat keinen wißbaren Anfang, und mögen sie auch einmal an ein Ende kommen, so vermutlich an keines, über das einer, als Historiker auf es zurückblickend, berichten könnte. Die Geschichte ist keine Geschichte.

Wenn Historiker erklären wollen, wenn sie sich beeindrucken lassen durch Naturwissenschaft und daher an ihrem Gegenstand Analogien mit Natur suchen⁵, aber auch wenn sie nichts weiter wünschen als einen möglichst reißfesten Erzählfaden, sind sie geneigt, Wirkliches als Notwendiges darzustellen. Sie tendieren die Erklärung oder selbst Darstellung dann und erst dann als zulänglich anzusehen, wenn sie gezeigt haben, daß es so kam, weil es nicht anders kommen konnte. Gegen die Versuchung des ‚So hat es kommen müssen‘ richtet sich daher der Konjunktiv des ‚Es hätte auch anders kommen können‘. In jeder Geschichte gab es einmal eine Gegenwart, die hinter sich ihre Vergangenheit, vor sich aber ihre offene Zukunft, das heißt in einem in der deutschen Sprache unterdrückten Plural: ihre möglichen Zukünfte hatte.

Alternativen, die einmal sichtbar waren, gerieten aus dem Blick; dann erscheint die Vergangenheit, als hätte sie nicht anders kommen können. Doch daß ein Mögliches vergessen wurde, bedeutet nicht, es habe keine solche Möglichkeit bestanden. Mit dem Möglichen ist dabei nicht ‚alles Mögliche‘ gemeint, das bloß Denk- oder Vorstellbare.⁶ Gemeint ist etwas, das mitten unter das Wirkliche gehört, dann aber doch nicht wirklich wird.⁷

Potentialis und Irrealis, Möglichkeit und Konjunktiv setzt die Sprache nicht gleich. Sie kennt das ‚Kann‘ und das ‚Könnte‘. Der Indikativ dient einerseits, das Wirkliche festzustellen. Andererseits teilt er sich den Spielraum des Möglichen mit dem Konjunktiv. Das Unmögliche gehört wieder dem Indikativ. Vergangene Möglichkeit, die nicht wirklich wurde, erheischt den Irrealis. Aber sie bestimmt mit, wie wir das wirklich Geschehene verstehen. Der Konjunktiv ‚Es hätte auch anders kommen können‘ pocht auf dessen Kontingenz. Die logischen Verhältnisse, in denen dieser Begriff steht, sind übersichtlich. Negierte Möglichkeit wäre Unmöglichkeit. Die Unmöglichkeit aber fällt unter das Genus des Notwendigen, sie ist Notwendigkeit des Nichtseins.⁸ Negiert man umgekehrt die Notwendigkeit des Seins, erhält man Möglichkeit: Was nicht sein muß, das kann sein, kann aber auch nicht sein. Es ist kontingent.⁹ Auf Kontingenz hinweisen bedeutet nicht, die Irreversibilität des Zeitlaufs zu bestreiten. Unterbliebenes wird unwiederbringlich. Gelegenheit ist auch eine historische Kategorie. Gelegenheiten können ergriffen, aber auch verpaßt werden. Das in seiner Zeit nicht wirklich Gewordene läßt sich auf keine Weise mehr wirklich machen – nämlich als das, was es zu seiner Zeit gewesen wäre.

Wer auf Kontingenz hinweist, stellt ferner auch nicht in Abrede, daß es Gründe gibt für das Geschehene. Aber er erwägt andere Verkettungen von Gründen, die auch möglich gewesen wären; in der Formulierung eines weiteren historischen Konjunktivs, von dem schon Tacitus¹⁰ Gebrauch machte: ‚Was wäre gewesen, wenn‘¹¹. Ihn ernstzunehmen heißt: Geschichtsschreibung umzustellen von einem geschlossenen auf einen offenen Zeitbegriff.

Was gewesen wäre, wenn: Dies sind die nicht verwirklichten Möglichkeiten der Geschichte, etwa der Geschichte einer Kunst, wie der Musik. ‚Möglichkeit‘ ist kein Synonym für ‚schönere Möglichkeit‘: Möglichkeiten des Zerfalls fallen ebenso unter den Begriff wie solche der Entwicklung. Die *in puncto* Methode entscheidende Frage ist, in welchem Sinne nicht verwirklichte Möglichkeiten der Geschichte überhaupt identifizierbar sind. Sie erkundigt sich danach, ob Objektivität im Modus historischer Konjunktive zu erlangen ist, und, wenn ja, welche Art und welcher Grad von Objektivität.

Objektivität kommt von Objekt; Objekt bedeutet Gegenstand, objektiv also, in einem simpelsten Zugang, gegenständlich. Aber bei der Geschichtsschreibung des Möglichen ‚gibt es‘ das Objekt ja gerade nicht.¹² Der Verdacht, auf diesem Wege sei gar keine Objektivität erreichbar,¹³ ist prekär. Denn wenn eine Gegenwart nichts weiter treibt als ihre Wünsche auf die Vergangenheit zu werfen, kann sie sich Geschichtsschreibung eigentlich gleich ganz sparen. Was immer ‚die Vergangenheit‘ sein mag, sie ist jedenfalls nicht dazu da, unseren gegenwärtigen Wünschen zu entsprechen. Vor dem Anachronismus des Konjunktivs ‚Wie hätten wir’s denn gerne?‘, der sie beseitigen würde, bewahrt sich Historiographie nur durch Methode oder: Methoden.¹⁴

Es gibt nicht so etwas wie eine allgemeine historische Methode. Was man als Historiker findet, hängt ab von dem, wonach man sucht. Des Historikers Fragestellung ist die Voraussetzung dafür, daß er überhaupt etwas entdeckt. Nur wer fragt, bekommt eine Antwort, und wem keine Fragen einfallen, der wird auch nichts in Erfahrung bringen. Darum bedarf Historiographie der Imagination. Sie eröffnet einen Horizont von Fragen. Die dann gewählte Fragestellung schränkt den Horizont des Fragenden wieder ein; indem sie Wirklichkeiten und Möglichkeiten erschließt, verdeckt sie andere.

Wonach nun ist zu fragen, um nicht verwirklichten Möglichkeiten der Geschichte einer Kunst auf die Spur zu kommen? Man könnte sie psychologisch als Absichten verstehen, die nicht zur Realisierung in Werken gediehen sind. Ein solches Verständnis mag manche Meriten haben, aber es läuft Gefahr, sich die Resultate von Belieben und Spekulation vorgeben zu lassen. Denn zu jedem Produkt einer Kunst läßt sich ein Wille hinzudenken, der etwas viel Größeres, Umfassenderes, Tieferes, Höheres oder überhaupt Anderes wollte.

Versteht man Absichten als psychische Ereignisse, dann sind sie historisch ungreifbar. Um historisch greifbar zu sein, müssen sie sich in irgendeiner Form geltend gemacht haben. Allerdings finden sich manchmal Dokumente, etwa Briefe, in denen ein Komponist seine Absichten deklariert. Doch selbst wenn das Produkt seiner Kunst am Ende anders oder gar ganz anders ausfällt, als in einer Absichtserklärung bestimmt, rechtfertigt solche Differenz nicht notwendig einen Eintrag in der musikhistorischen Verlustbilanz. Der Abstand zwischen Intention und Verwirklichung ist in der Genese von Kunstwerken nämlich kein bedauerliches Mißgeschick. Er ist wesentliches Moment derselben. Kunstwerke kontrastieren damit Dingen, die nach Plan gemacht werden. Gelingt ein Plan vollkommen, tritt in seiner Durchführung nichts Neues hinzu. Ihn durchführen heißt lediglich das im

Plan als Möglichkeit Entworfenen verwirklichen. In der Zeit, welche die Durchführung in Anspruch nimmt, geschieht nichts, soll mindestens nichts geschehen, als was im Plan zuvor schon fertig gedacht war. Was doch geschieht, wird als Störung wahrgenommen. Es muß abgewehrt oder kompensiert werden. Ein Kunstwerk hingegen nimmt erst im Prozeß des Machens Gestalt an, und am Widerstand und den Schwierigkeiten, die sich in diesem Prozeß auf tun, wächst es über das hinaus, was bloße Absicht war.

Vorhaben wurden aufgegeben, Ideen nicht weiterverfolgt, Anläufe kamen ins Stocken. Teils hinterließen sie dennoch Spuren. Ihnen wäre nachzugehen. Und zwar nicht in dem antiquarischen Ehrgeiz, jedem Schnipsel der Vergangenheit die Ehre zu erweisen. Gegen den selbstgefälligen Gedanken, wenn Vorhaben aufgegeben, Ideen nicht weiterverfolgt wurden, und Anläufe ins Stocken kamen, dann müsse ja etwas faul an ihnen gewesen sein, wäre vielmehr ins Treffen zu führen, daß immanente Unstimmigkeit nur einer unter vielen Gründen und Ursachen ist, weshalb Dinge nicht weiter gediehen.

Bloße Absichtserklärungen, in welchen dieser und jener deklariert, er habe ja etwas viel Schöneres, Reineres und Besseres schaffen wollen, als er dann tatsächlich schuf, sind allerdings, wie es scheint, zu sehr aus dem Stoff subjektiven Meinens und Wähnens, als daß an ihnen nicht verwirklichte Möglichkeiten der Geschichte dingfest zu machen wären. Wer dies versucht, muß sich also nach etwas Objektivem umschaun.

Ein dergestalt Objektivere bietet sich ihm an in den einander wie Frage und Antwort gegenüberstehenden Begriffen von Problem und Lösung. Probleme, Lösungen und deren Verhältnis zu einander sind offenbar nicht einfach Sache der Psychologie. Was meine Absichten sind, mag meine Sache sein; Probleme und deren Lösungen sind es nicht. *Pro-blema* heißt ja das Vor-geworfene. Man sucht sich seine Probleme nicht ohne weiteres aus. Ein Problem stellt sich einem mindestens eben so sehr, wie einer es sich stellt. Was als Problem sich stellt und was als dessen Lösung überhaupt in Frage kommt, geht hinaus über das dem einzelnen Komponisten selbst Bewußte oder auch Unterbewußte und Unbewußte. Gesetzt, es gelänge, Musikgeschichte als Problemgeschichte zu denken und zu schreiben, dann lägen in den historisch übersehenen Lösungen die nicht verwirklichten Möglichkeiten der Musikgeschichte.

Die großen, überindividuell plausiblen Lösungen der Künste nehmen zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt einen Charakter von Natürlichkeit an, den sie zuvor nicht hatten und später, oft erst Jahrhunderte spä-

ter wieder verlieren. Diese Natürlichkeit gilt, solange die Lösung plausibel bleibt, nicht als durch Einsicht in ihr historisches Gewordensein widerlegt. Es ist, als habe die Natur sich lange verborgen gehalten, so daß es der mühsamen Arbeit der Geschichte bedurfte, ihr auf die Schliche zu kommen.

Widmet sich die bildende Kunst der Organisation und Gestaltung von Raum, dann ist für dieses Problem zu einem bestimmten Zeitpunkt die Zentralperspektive die ideale, geradezu ‚natürlich‘ erscheinende Lösung; doch zu anderen Zeiten kommt sie als mögliche Lösung nicht einmal in den Sinn, und zu wieder anderen Zeiten wird diese Lösung bewußt ausgeschlagen. Widmet sich, in Analogie gedacht, die Musik der Organisation und Gestaltung von Zeit, dann sind für dieses Problem zu einer bestimmten Zeit Takt-rhythmik und harmonische Tonalität die ideale, geradezu ‚natürlich‘ erscheinende Lösung; doch zu anderen Zeiten kommen sie als mögliche Lösung nicht einmal in den Sinn, und zu wieder anderen Zeiten wird diese Lösung bewußt ausgeschlagen.

Daß Zeiten, Generationen und einzelne Komponisten sich bestimmte Probleme stellen, an deren Lösung sie arbeiten, andere Probleme in den Wind schlagen, und wieder andere sich nicht einmal in den Sinn kommen lassen, ist einleuchtend genug. Und nichts in diesem Gedanken zwingt dazu, die Rede von Problem und Lösung auf das einzuengen, was als solche rein innerhalb dieser Kunst erscheinen mag: die Organisation von Tönen in einen sinnvollen zeitlichen Ablauf. Man kann, darf und muß jene Kategorien generöser verstehen. Der Musik wird zugetraut und zugemutet, die von sich aus nicht sehr musikalischen Probleme zu lösen, die eine Gesellschaft ihr zutrauen und zumuten will: Wie läßt sich diese Welt als eine von Gott dem Herrn wohlgeordnete feiern? Wie läßt sich Trauer artikulieren und durch Trost überwinden? Oder: Wie können Halbwüchsige ihre Wut oder ihr sexuelles Begehren so laut werden lassen, daß es schon provoziert, aber noch zu kollektivem Konsum taugt? Die Probleme der Musik sind ein Teil der Probleme, die eine Zeit sich stellt, und die sie löst, oder ungelöst vor sich herschiebt, oder in ihrer Ungelöstheit überspielt, oder an deren Lösung sie dramatisch scheitert.

Und doch sind die Kategorien Problem und Lösung nicht überall, wo ein musikalisches Phänomen unter ihnen gedacht werden soll, gleich triftig. Am triftigsten dürften sie sein, soweit Musik mathematische und technische Begriffe angemessen sind. Die Ordnung der Zeit in der Musik – alles, was sich auf Rhythmus, Mensur und Takt bezieht – oder die Frage der Stimmung der Instrumente fügen sich dem Schema von Problem und Lösung,

oder besser: Lösungen, da es die eine richtige Lösung weder hier noch dort gibt. Je weiter man sich jedoch vom Pol des Allgemeinen entfernt und je näher dem individuellen Kunstwerk man kommt, desto weniger ist mit jenem Schema anzufangen. Für welches Problem ist Brahms' dritte Symphonie die Lösung? Definierte man nicht das ‚Problem‘ geradewegs auf diese ‚Lösung‘ hin und machte so die Behauptung zur Tautologie, dann gibt es kein solches Problem.

Überdies scheint eine von den Begriffen Problem und Lösung geleitete Geschichtsschreibung nichts zu erklären. Sie sagt zwar, daß bestimmte Lösungen dem Blick entzogen blieben oder jedenfalls der künstlerischen Realisierung in Werken, aber nicht, warum es so war. Als Antwort auf diese Frage bietet sich eine politische Historik der Musik an. Bestimmte Lösungen, so sagt sie, kamen nicht in den Blick oder jedenfalls nicht zur Realisierung in musikalischen Praktiken, Institutionen oder Werken, weil sie unterdrückt wurden. Dies ist vielleicht weniger abwegig, als es zunächst klingt. Musikgeschichte ist nicht die Selbstentfaltung akustischen Materials, sondern der Wandel dessen sozialen Gebrauchs. Und Unterdrückung erscheint sogar noch als eher milder Ausdruck, vergegenwärtigt man sich das agonale, dramatische Moment, das der abendländischen Musikgeschichte von Anfang an innewohnte. Als Streit um die rechte und wahre Musik ist es immer wieder aufgeflammt. Am Anfang der europäischen Musik steht der Mythos von Marsyas. Der Dämon aus Kelainai in Phrygien, erst später von den Mythologen zum Silen umgebildet, hob die Flöten auf, welche Athene erfunden, doch weggeworfen hatte, da sie beim Musizieren die Gesichtszüge entstellten.¹⁵ Marsyas, den die Überlieferung mit der ‚Großen Mutter‘ in Verbindung bringt,¹⁶ forderte Apollon zum musikalischen Wettkampf: Flöte gegen Kithara, Primat des sich verausgabenden Leibes gegen Primat des souverän herrschenden Geistes. Er wurde besiegt, an einem Baum aufgehängt und enthäutet.¹⁷ „[N]ec quicquam nisi vulnus erat“, „Nichts als Wunde war er“, sagen die Ovidischen *Metamorphosen*¹⁸ vom geschundenen Marsyas. Auf daß die wahre Musik triumphiere, mußte die falsche zerrissen werden.

Fast zahm erscheint vor der mythologischen Gewaltorgie an der niederen Musik, der Häutung des Marsyas durch Apollon, das Programm einer politischen Zensur der Musik, das Platon in der *Politeia* entwarf. Indes beruft sich der Platonische Sokrates, der Philosoph der guten Gründe statt der schlagenden Gewalt, auf jenen Mythos als den entscheidenden Präzedenzfall: „Und wir werden ja auch wohl nichts Arges tun, sprach ich, wenn wir den Apollon und dessen Instrumente dem Marsyas und den seinigen vor-

ziehen.“¹⁹ Ja, in ihrem Angelpunkt nimmt sich die Prozedur Sokrates-Platons gar radikaler aus als die Apollinische. Denn der Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas stand mindestens dem Anspruch nach unter dem Maßstab der Kunst, mag man auch durchschauen, daß es, wie im Wettstreit Athenes mit Arachne²⁰, die überlegene Gewalt der Olympier ist, die den Ausschlag und damit auch den Schlag gibt, sollte ihre künstlerische Eminenz in Zweifel bleiben. In Platons projektierter Zensur, und zwar nicht einzelner Musikstücke, sondern ganzer Genres und Ausdrucksmittel, scheint Kunst hingegen offen unter politische und moralische Maßstäbe gebeugt, unter denen militärische Brauchbarkeit einen prominenten Rang einnimmt:

Also, wenn einer sich der Musik dazu hingibt, sich die Seele durch die Ohren wie durch einen Trichter anfüllen und vollgießen zu lassen von den nur eben beschriebenen süßlichen (*glykeias*) und weichlichen (*malakas*) und kläglichen (*thrēnōdeis*) Melodien und dann winselnd und jubelnd unter solchem Gesang sein ganzes Leben hinbringt, der wird zuerst zwar, was er Mutiges (*thymoeides*) an sich hatte, wie Eisen schmeidigen und brauchbar machen, da es zuvor unbrauchbar und spröde war; wenn er aber anhaltend nicht nachläßt, sondern immer mehr sänftigt, dann schmilzt er es wirklich und bringt es in Fluß, bis er sich den Mut (*thymon*) ausgeschmolzen und wie die Sehnen der Seele ausgeschnitten hat und sich weichlich gemacht in der Schlacht.²¹

Die Maßstäbe dafür, welche Musik zu pflegen und welche zu opfern sei, sollen allerdings nicht willkürliche sein, gedeckt durch den schieren Besitz der Macht, sondern notwendige, begründet in und aus Vernunft. Und geleitet durch diese Denkfigur stellt sich der Eingriff in die Musik doch als einer von innen dar, nicht als bloße äußere Zumutung. Musik wird als Gesang gedacht. Zu diesem gehört wesentlich das Wort (*logos*).²² *Logos* aber ist mehr als Wort. Es ist auch Sinn, Grund, Vernunft. Solches Wort ist Norm. Es tritt den beiden anderen Elementen des Gesangs, Tonart (*harmonia*) und Zeitmaß (*rhythmos*) voran: „Und Tonart und Zeitmaß müssen doch der Rede folgen [*akolouthēin*]?“²³, fragt Sokrates den musikverständigen Glaukon, und gibt ihm und sich die Antwort schon mit der Frage. Die vernünftige Rede aber ist frei von Klage und Jammer.²⁴ Damit scheiden die „kläglichen Tonarten“ (*thrēnōdeis harmoniai*)²⁵ aus. Glaukon, der Tonkünstler – *sygar mousikos*²⁶ – ist dazu da, dem nicht der Harmonik kundigen (*ouk oida, ephēn egō, tas harmonias*)²⁷ Beurteiler der Harmonik, Sokrates, anzugeben, welche das sind, die mixolydische (*meixolydisti*) (h c' d' e' f' g' a' h') und die hochlydische (*syntonolydisti*) (a h c' d' e' f' g' a').²⁸ „Diese also sind auszuschließen; denn sie sind schon Weibern nichts nütze, die tüchtig werden

sollen, geschweige Männern²⁹; ebenso weichliche Tonarten, die ionische (g a h c' d' e' f' g') und die lydische (f g a h c' d' e' f')³⁰, vielsaitige (*polychordias*) und auf allerlei Tonarten eingerichtete (*panarmoniou*) Instrumente, die Harfen, Zimbeln, Flöten³¹, sowie diverse Rhythmen³².

All das mag eher kurios als musikhistorisch relevant erscheinen, und ist es in einem bestimmten Sinne auch. Die Flöten haben jedenfalls die moralische Attacke überstanden. Eine Kuriosität ist Platons politische Philosophie der Musik indes nicht, weil Selektionen aus möglichen Musiken kulturell untypisch wären, sondern weil hier auf rationaler Grundlage mit Willen und Bewußtsein vollzogen werden soll, was solcher metaphysischen Anleitung nicht bedarf und permanent ohne sie sich vollzog und vollzieht, vorwiegend entlang anderer Wünschbarkeiten als der Platonischen.

Der Mythos von Marsyas und Apollon spiegelt so wenig einen bestimmten, rekonstruierbaren Vorgang der antiken Musikgeschichte wie Platons Ausschlußverfahren. Sie verweisen vielmehr auf eine Denkform. Etwas an der Musik muß geopfert werden, damit anderes zum Zuge komme, Höheres, sei es die höhere Musik oder Höheres als die Musik. Gilt das, was zerstört oder ausgeschlossen wird, einfach nur als schlecht, dann erweisen sich allerdings Opfer, Verlust oder Preisgabe näher besehen als keine ganz angemessenen Kategorien, da etwas nur geopfert, verloren oder preisgegeben werden kann, sofern ihm relativer Wert zugestanden ist. Preisgegeben wird das weniger Gute um des Besseren willen; Schlechtes wird beseitigt, auf daß die Welt – die Welt der Kunst oder die Welt überhaupt – eine gute sei.

Es ist also zu unterscheiden zwischen der mythischen, religiösen und schließlich auch politischen Vorstellung, das Schlechte sei zu vernichten, damit das Gute uneingeschränkt zum Zuge komme, und der ökonomischen Vorstellung, es sei im Sinne einer Güterabwägung dem größeren Gut der Vorrang vor dem geringeren zu geben.

Ausschluß, Unterdrückung und Zerstörung – sämtlich Weisen, die Entfaltung von Möglichkeiten zu verhindern, indem man Wirklichkeiten aus dem Weg räumt, den man für den richtigen hält³³ – haben in der Musikgeschichte keine geringe Rolle gespielt. Oft galt die Absicht der Vernichtung nicht im besonderen der Musik; daß sie beseitigt wurde, war dann Teil oder Nebenwirkung umfassenderer Verheerungen. Als die Armee des Titus 70 n. Chr. Jerusalem zerstörte, war es auch um die jüdische Tempelmusik geschehen. Manchmal aber ist sehr wohl die Musik selber Ziel des Angriffs. Teils zieht sie sich solchen Haß, der sie verbieten und abschaffen möchte,

musikalischer Eigenschaften halber zu, etwa einer sinnlich aufreizenden Rhythmik. Teils werden außermusikalische Züge an ihr zum Ärgernis, die indes nicht von ihr abzulösen sind; ohne sie wäre die Musik nicht, was sie ist. Vielfach wäre das sogenannte Musikalische und das sogenannte Außermusikalische nur um den Preis falscher Abstraktion im historischen Tatbestand zu trennen, etwa im Fall der paganen Gesänge, Instrumente und Tänze, welche die christliche Kirche unterdrückte.

Unterdrückung geschieht aus Haß oder Angst. Beide können blind sein, aber auch hellsichtig. Vielleicht verstanden die Christen, als sie, von den Kirchenvätern an, die sinnliche Macht der Musik als Gefahr einschätzten und daher in und außerhalb der Kirche fürchteten, mehr von ihr als die Heiden, denen diese Macht selbstverständlich und öfters auch ein wenig gleichgültig war.

Institutionelle Macht, wie sie die Kirche exemplifiziert, zielt darauf, eine Mehrzahl kleinerer Gebilde zu einem größeren zusammenzufassen, welches dann von zentraler Stelle aus kontrolliert wird. Ihre Prozedur ist dabei selten die behutsame eines Eklektizismus, der alles prüft und das Beste behält; womit nicht behauptet sein soll, wir wüßten, eine eklektizistisch geordnete Welt wäre die beste aller möglichen. Die wirkliche Macht verfuhr und verfährt jedenfalls anders. Indem die *una sancta ecclesia* die römische Einheitsliturgie und mit ihr den Gregorianischen Choral durchsetzte, verdrängte sie, bis auf Reste, die anderen regionalen Gesangstraditionen Westeuropas.³⁴ Die monastischen Reformbewegungen des Hochmittelalters und später das Trienter Konzil eliminierten die Tropen und schränkten die Sequenzen stark ein, indem sie ein angebliches Luxurieren künstlerischer Erfindung unter Normen religiöser Einfalt und Reinheit beugten.³⁵

Zwischen Unterdrückung und Vernichtung wäre allerdings zu differenzieren. Wer niederhält, beseitigt nicht. Und selbst was aus einem Bereich entfernt wird, entfernt und entfaltet sich vielleicht in einen und in einem anderen. Zwingli wollte in der Kirche keine Musik dulden. Hätte er sich durchgesetzt, nicht nur in ein paar Schweizer Kantonen, sondern im gesamten Raum der Reformation, wir hätten nicht die geistliche Musik eines Heinrich Schütz oder Johann Sebastian Bach. Aber Repressionen können auch Potentiale freisetzen. Wenig spricht dafür, permissive Gesellschaften müßten die intellektuell und künstlerisch produktivsten sein. Eine charakteristische Reaktion aufs Niederhalten ist das Ausweichen. Hätte Zwingli und nicht Luther sich weithin durchgesetzt, die Musik Mittel- und Nordeuropas wäre zu einem frühen Zeitpunkt ihrer neuzeitlichen Entwicklung gezwun-

gen gewesen, durch und durch weltlich zu werden. Auch diese Möglichkeit hätte ihren Preis gehabt, aber man kann nicht leicht umhin, sie faszinierend zu finden.

Ferner ist es keineswegs nur so, daß Möglichkeiten unterdrückt werden. Auch ohne daß Macht und Gewalt von außen hinzutreten, bleibt es unvermeidlich, daß Möglichkeiten untergehen. Eine Entscheidung für etwas ist eine Entscheidung gegen anderes.³⁶ Das historisch Wirkliche wird nur wirklich in einem Raum von Möglichkeiten, in dem einige ergriffen und andere ausgeschlagen werden. Auch eine historische Untersuchung, die strikt darauf zielte, herauszufinden, was wirklich geschah, muß auf diesen Möglichkeitsraum Bezug nehmen. Die Hypothesen, die ein Historiker über die geschichtliche Wirklichkeit formuliert, sind geleitet von einer Idee davon, welche Möglichkeiten des Handelns überhaupt im Horizont eines Menschen einer bestimmten Zeit lagen. Ohne solchen Sinn für das Mögliche erreicht keine historische Darstellung Plausibilität und Kohärenz. Ohne ihn erreicht sie nicht das Wirkliche. „In jeder Zeile jeder historischen Darstellung, ja in jeder Auswahl von Archivalien und Urkunden zur Publikation, stecken ‚Möglichkeitsurteile‘ oder richtiger: müssen sie stecken, wenn die Publikation ‚Erkenntniswert‘ haben soll“³⁷.

Läßt sich genauer angeben, welche Art von Möglichkeit in der Geschichte einer Kunst, etwa der Musik, historischen Sinn verrät? Gewiß nicht die logische Möglichkeit.³⁸ Denn der Raum alles überhaupt nur Denkbaren ist ein ahistorischer. Aber auch nicht die technische Möglichkeit; denn obgleich es eine Geschichte der Technik gibt, ist ihr kaum ohne weiteres der Horizont abzulesen, in dem in der Geschichte einer Kunst die Entscheidungen fallen. Seit dem Aufkommen der ersten Tasteninstrumente im Spätmittelalter war es möglich, mit dem Unterarm Cluster zu spielen. Und doch verriet es eher Mangel an historischer Urteilskraft, bei Frescobaldi, Couperin, Haydn oder Chopin Cluster zu vermissen. Eine Innovation beginnt erst dann zu den Möglichkeiten zu gehören, die Gegenstand künstlerischer Entscheidungen sind, sofern sie, über das Logische und Technische hinaus, ästhetisch plausibel wird – wenngleich nicht notwendig allen oder auch nur vielen, vielleicht nur wenigen.

Zur Dezision gehören Alternativen; wo alles feststeht, gibt es keinen Entscheidungsspielraum. Dies bedeutet nicht, die Alternativen würden in der Regel in allen oder auch nur in der Mehrzahl ihrer Folgen dem oder den Entscheidenden transparent. Das werden sie wohl kaum je; am ehesten noch bei banalen Entschlüssen, die sich häufig wiederholen, etwa, was man beim

Bäcker einkauft oder um wieviel Uhr man zu Bett geht. Bei allem außerhalb der Routine, zumal bei allem, was man, ob individuell oder kollektiv, zum ersten und einzigen Mal entscheidet, weiß man nie so ganz, was man in den Wind schlägt. Aber diese partielle Undurchsichtigkeit aller außer vielleicht trivialster Entscheidungssituationen ändert nichts daran, daß die von der Entscheidung Berührten, haben sie durch diese etwas gewonnen, zugleich etwas verloren. Die Frage, was dies ist, läßt sich aus Abstand in der Zeit eher beantworten, da, wenn irgendetwas, dann die entfaltete Wirkungsgeschichte der Entscheidung Elemente einer Antwort auf eben jene Frage enthält.

Wie zeigt man nun, daß unter anderen Umständen die Geschichte anders verlaufen wäre? Kontrafaktische Zustände müssen sich auf Abzweigungen vom tatsächlichen Weltlauf zurückführen lassen; wenn dies oder jenes eingetreten wäre, dann wäre die Geschichte von einem bestimmten Punkte an anders verlaufen. Dieser Punkt sollte so genau wie möglich bezeichnet werden. Aber welche Genauigkeit ist hier erreichbar? Ein Historiker kann kein Experiment anstellen, in dem er die Anfangsbedingungen verändert.³⁹ In dieser Lage sind Wissenschaftler freilich teils bereits in exakteren Disziplinen, etwa Astronomie, Geologie oder Evolutionsbiologie. Wo Realexperimente ausscheiden, muß das Gedankenexperiment gepflegt werden⁴⁰, dessen Ausdruck der historische Konjunktiv ‚Was wäre gewesen, wenn...‘ ist.

„We are doomed to choose, and every choice may entail an irreparable loss“, bemerkt Isaiah Berlin.⁴¹ Indes: zu zeigen, daß auch andere Optionen möglich gewesen wären, bedeutet noch nicht, an denen, auf die tatsächlich gesetzt wurde, Verluste auszumachen. In diesem Sinne verspielte Optionen lassen sich, wie es scheint, erst an sogenannten Regressionen dingfest machen. Und dies setzt ästhetische Maßstäbe voraus – historisch lokalisierte oder möglicherweise sogar, falls man daran glaubt, solche, die über der Geschichte stehen. Mit Behauptungen, diese oder jene Kunst sei zu einer bestimmten Zeit regrediert, ist man im 18. und 19. Jahrhundert recht generös gewesen. Im 20. Jahrhundert hat man sich hierin zu Recht mehr Vorsicht und Zurückhaltung angewöhnt.

Wann immer in der Vergangenheit in einer der Künste etwas nicht gemacht wurde, das uns, aus welchen Gründen auch immer, als naheliegende, vielversprechende, weitertragende Option erscheint, wäre es vorschnell, nur daraus zu folgern, daß die Künstler jener Zeit es nicht machen konnten. Es bleibt die andere Möglichkeit, daß sie es nicht machen wollten – daß es ihnen in ihrer Kunst auf andere Dinge ankam, als wir naheliegend finden.⁴² Natürlich kann es für beides, Unvermögen wie Unwillen, historische Evi-

denzen geben. Aber nur die Öffnung dieser Alternative bewahrt uns davor, einer vergangenen Zeit gegenwärtige Maßstäbe einfach zu imponieren.

Die bloße Tatsache, daß musikalische Phänomene eines bestimmten Typs, zum Beispiel Werke einer Gattung, zu einem späteren Zeitpunkt weniger komplex waren als zu einem früheren, rechtfertigt noch nicht die Rede von Regression. Denn es gibt auch künstlerisch begründete Reduktion. Soll man versuchen, an den Werken, in komparativen Analysen, Kriterien zu entfalten, das eine vom anderen zu unterscheiden? Oder soll man eher der Hypothese folgen, daß typischerweise gegenläufig verschiedene Parameter einerseits vereinfacht, andererseits komplexer gestaltet werden, und daß alles, was anscheinend untergeht, in Wahrheit nur ersetzt wird? Carl Gustav Jochmann, der 1828 in seinen *Rückschritten der Poesie* die Begriffe „Gewinn“ und „Verlust“ in die Geschichtsphilosophie der Künste einführte,⁴³ neigte dieser Auffassung zu.⁴⁴ Der Glaube, jedem Verlust in der Historie der Musik, der einen bestimmten Aspekt betrifft, müsse ein Gewinn gleichen Grades in einem anderen Aspekt gegenüberstehen, zeugt indes wohl weniger von empirischer Gesinnung als von dem Willen, der Geschichte dieser Kunst Tröstliches zu entnehmen.

Die italienische *opera seria* präsentiert sich in der Zeit vom 17. zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts formal verarmt. Ihr Weg führt von großer Freiheit und Mannigfaltigkeit hin zu ganzen Werken, die fast nur noch aus der Abfolge von Rezitativ und Da-capo-Arie bestehen. Die Oper war seit Monteverdis *Orfeo* und *Arianna* ein Versuch gewesen, das Publikum im Medium antiker Mythologie mit den Untiefen moderner Subjektivität zu konfrontieren. Das Publikum aber, zunächst der fürstliche Auftraggeber und seine Umgebung oder ein städtisches Patriziat, hatte es gern kalkulierbar. In der Schematisierung der Opernform wurden seine Erwartungen fixiert, so wie die korrespondierende, rhetorisch strukturierte Affektenlehre das Unberechenbare der Gemütsbewegungen tendenziell stillstellte. Dieser emotionalen Entlastung des Publikums, im Vergleich zur frühen Oper, entsprach auf seiten der Darsteller das Kastraten- und Primadonnenwesen, das sich für ein Maximum an gesanglicher Virtuosität durch ein Minimum an dramatischem Engagement schadlos hielt. Was dem Publikum und den Darstellern als Gewinn erschien, ist in jedem späteren Jahrhundert, dem 18., dem 19. und dem 20., von einigen Komponisten als Verlust des ursprünglichen, herausfordernderen Konzepts notiert worden, das sie jeweils neu zur Geltung zu bringen suchten, auf dem Publikum und den Sängern zunächst jeweils weniger kommode Art.

Es wäre aber falsch, der von den Begriffen Gewinn und Verlust ausgehenden Suggestion zu erliegen, die musikhistorischen Vorgänge ließen sich quantifizieren. Es gibt einerseits Opern-Ödne mit zahlreichen Ensembles, Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten und Chören, oder, jenseits der Nummernoper, konsequent durchkomponierte musikdramatische Fadaisen, und andererseits höchst nuancierte Gestaltungen von Da-capo-Arien, einzeln sowohl als in deren Abfolge. Wie immer es um die quantitativen Verhältnisse innerhalb einer musikalischen Form wie der Oper stehen mag, man kommt nicht darum herum zu qualifizieren. In der frühen Neuzeit ist eine Reduktion der instrumentalen klanglichen Mittel zu beobachten, bevor diese, besonders seit Berlioz, wieder expandieren, bis schließlich in der Gegenwart Komponisten beliebige Klänge verfügbar sind. „Was in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Meistern der Wiener Schule als Ausdrucksmittel zu Gebote stand, war ein armseliges Häufchen verglichen mit dem Rieseninstrumentarium des 15. und 16. Jahrhunderts.“⁴⁵ Wer aus dieser quantitativen Beobachtung ohne weiteres Verlust im emphatischen musikhistorischen Sinne ableiten würde, hätte die Logik der Kunst verkannt, in der weniger mehr sein kann. Daß sich ein Mehr an Apparatur in ein künstlerisches Mehr umsetzen müsse, ist technologischer Aberglaube.

In seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) zeigte sich Ferruccio Busoni überzeugt, „daß die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert“⁴⁶. Als Grund führte er deren Begrenztheit an: „Die Instrumente sind an ihren Umfang, ihre Klangart und ihre Ausführungsmöglichkeiten festgekettet, und ihre hundert Ketten müssen den Schaffenwollenden mitfesseln. Vergeblich wird jeder freie Flugversuch des Komponisten sein.“⁴⁷ Dagegen setzte Busoni, als Inbegriff künstlerischer Freiheit, das Postulat einer „hindernislosen Technik“ der „tonlichen Unabgegrenztheit“⁴⁸. Sie erreichte die „ganz absolute Musik“⁴⁹. Als deren Versprechen, ja mögliche Erfüllung erschien Busoni eine Art Synthesizer *avant la lettre*, Dr. Thaddeus Cahills Dynamophon, das stufenlos beliebige Tonhöhen und Klangfarben zu erzeugen in der Lage sein sollte.⁵⁰

Der angenommene Freiheitsbegriff ist einer „absolute[r] Kontrolle“⁵¹ über beliebiges, grenzenlos manipulierbares Material. Aber vielleicht ist das Verhältnis von Freiheit und Grenze doch anders beschaffen, als Rhetoren der Entfesselung unendlicher Potentiale⁵² sich träumen lassen. Grenzen sind nicht nur Schranken. In ihnen liegt auch etwas Positives, im Fall der Musikinstrumente: Charakter, Idiom. Selbst im Widerstand gegen sie wirkt die Eigenart der Instrumente noch inspirierend auf die musikalische Kunst.

Busoni war am Fliegen gelegen.⁵³ „Die leichte Taube, indem sie im freien Fluge die Luft teilt, deren Widerstand sie fühlt“, heißt es in der *Kritik der reinen Vernunft*, „könnte die Vorstellung fassen, daß es ihr im luftleeren Raum noch viel besser gelingen werde“⁵⁴. Die Bedingung ihrer Bewegung erschiene ihr dann als Hindernis ihrer Bewegung. Was Kant am Begriff der Erkenntnis aufging, daß nämlich der abstrakte Gegensatz von Freiheit und Grenze täuscht, gilt auch von Kunst.

Busoni operierte mit Blick auf die Entwicklung der Musik bereits mit den Kategorien „Gewinn“ und „Verlust“⁵⁵. Jenen erblickte er in der Freisetzung dessen, was noch in Fesseln lag oder liegt. Die 24 Dur- und Moll-Tonarten überbot er stolz mit 113 Skalen⁵⁶, als bescheidenem Anfang, ehe Dr. Cahills unendliche Zwischentöne der Musik jene Freiheit bescheren würden, zu der sie seit je bestimmt war.⁵⁷ Doch Gewinnmaximierung, im Sinne möglichst unbegrenzten Verfügbarmachens und unbegrenzten Nutzens aller technischen Repertoires, ist ein zweifelhaftes ästhetisches Ideal. Nicht erbauliche und schöngeistige Vorbehalte sprechen dagegen, sondern ein konzeptueller Einwand. Wo Kunst sich als Auswerten des denkbar Gewordenen versteht, wird Betriebsförmigkeit zur Konsequenz. Denn nur im steten Haschen nach dem, was als Möglichkeit auftaucht, vermag der Künstler seinen Chancen auf den Fersen und so der Konkurrenz gegenüber Vorhut, Avantgarde zu bleiben. Mit Betriebsförmigkeit ist insofern ein fatal ökonomischer Aspekt an solcher Kunst benannt. Ökonomische Denkfiguren sind mit Blick auf Kunst nicht darum prekär, weil Ökonomie vulgär und Kunst edel ist, sondern weil sie dazu verführen können, die Geschichte und Gegenwart etwa der Musik als Supermarkt der Ideen zu betrachten. Im Supermarkt liegen die Dinge schon fertig bereit. In der Kunst aber entwickelt man eine Möglichkeit erst, indem man sie ergreift; ihr Entdecken ist zugleich Erfinden. Gilt dies für die technischen Aspekte des Komponierens, so vielleicht auch für die expressiven Gehalte, denen es sich öffnet und die es eröffnet.

Musik kann hinreißend sein oder auch zum Erschrecken. Manchmal ist sie beides zugleich. Vielleicht seit je stand die europäische Kultur ambivalent zu diesem, ihrem eigenen Produkt: der Musik. Was einst, nach dem beredten Zeugnis des Augustinus⁵⁸, die Religion vollzog, treibt die Wissenschaft auf ihre Art: Bewältigung von Ambivalenz, die indes Ambivalenz reproduziert. Die technifizierte Sprache der Musikwissenschaft artikuliert, was in der Musik vorgeht, in einer Differenziertheit, die anders nicht zu erreichen wäre, und bringt die beunruhigenden Züge der Musik, ihre unwägbareren Wirkungen auf Sinne und Gefühl, wenigstens theoretisch unter

Kontrolle. Indem Musikwissenschaftler Musik als Text studieren, neutralisieren sie ihre sinnliche Gewalt. In Methode wie Resultat so beschaffenen Untersuchens liegt ein Zug zur Anästhesie. Die sinnliche Gewalt der Töne wird abgeschoben in Musikpsychologie, welche, als Disziplin systematischer Musikwissenschaft, von Geschichte abstrahiert. Technik ist Herrschaft des Gedankens über das sinnliche Material, auf das sie sich bezieht, und technische Rede ist der sprachliche Entwurf solcher Beherrschung. Beherrscht nennen wir einen, der seine Leidenschaften an der Kandare hat. Der gute Wissenschaftler beherrscht seine Materie, wie wir solche fachliche Versiertheit bezeichnend genug nennen, statt diese ihn. Wer von Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte redet, verkennt besser nicht, daß auch die Objektivität musikwissenschaftlicher Erkenntnis ihren Preis hat.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [1705], Bd. 2, hg. u. übers. v. Wolf von Engelhardt u. Hans Heinz Holz, Darmstadt ²1985, 4.16.12, S. 534: „Tout va par degrés dans la nature, et rien par saut“.
- ² Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I* [1878], *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 2, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin/New York ²1988, § 261, S. 214–218, 217; vgl. a. § 237, S. 199 f.
- ³ Isidorus Hispalensis, *Etymologiae libri XX* [um 615 n. Chr.], *Patrologia Latina*, Bd. 82, hg. v. Jacques-Paul Migne, Paris 1850, 1.41.1, Sp. 122.
- ⁴ Vgl. Diodorus Siculus, *Bibliothēkē historikē* [1. Jh. v. Chr.], *Bibliotheca historica*, Bd. 1, hg. v. Friedrich Vogel, Stuttgart ³1964, 1.1.3, S. 2 f.
- ⁵ Zur Unterscheidung von Naturzeit und historischer Zeit vgl. Erwin Panofsky, ‚Zum Problem der historischen Zeit‘ [1927], in ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1964, S. 77–83.
- ⁶ Vgl. David Hume, *A Treatise of Human Nature* [1739/40], *Philosophical Works*, Bd. 1, Bristol 1996, I,ii,2, S. 51.
- ⁷ Vgl. Jon Elster, *Logic and Society. Contradictions and Possible Worlds*, New York 1978, S. 185.
- ⁸ Vgl. Thomas Hobbes, *Elements of Philosophy. The First Section, Concerning Body* [1656], *The English Works*, Bd. 1, hg. v. William Molesworth, London 1839, S. 127–132.
- ⁹ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Confessio philosophi* [1673], Krit. Ausg., hg. u. übers. v. Otto Saame, Frankfurt a. M. 1967 (Quellen der Philosophie 4), S. 64.

- ¹⁰ Tacitus, *Annales, The Annals of Tacitus* [um 117 n. Chr.], Bd. 2, hg. u. komm. v. Francis Richard David Goodyear, Cambridge 1981, 2.73, S. 53 f.
- ¹¹ Zur Analyse von Sätzen dieses Typs (außerhalb spezifisch historischer Verwendung) vgl. Nelson Goodman, ‚The Problem of Counterfactual Conditionals‘, *Journal of Philosophy* 44 (1947), H. 5, S. 113–128; David Lewis, *Counterfactuals*, Malden, Mass./Oxford ²2001.
- ¹² Vgl. Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob* [1927], Aalen 1986, S. 386 f.
- ¹³ Willard van Orman Quine, *Word and Object*, Cambridge, Mass. 1960, S. 222.
- ¹⁴ Vgl. Johann Gustav Droysen, *Historik* [1857–1882], Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1, hg. v. Peter Leyh, Stuttgart/Bad Canstatt 1977, S. 4 f., 41.
- ¹⁵ Publius Ovidius Naso, *Fasti, Festkalender* [13–18 n. Chr.], Lateinisch – deutsch, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, München/Zürich 1995, 6.695–710, S. 284.
- ¹⁶ Pausanias, *Graeciae Descriptio* [um 170 n. Chr.], Bd. 3, hg. v. Maria Helena Rocha-Pereira, Leipzig 1981, 10.30.9, S. 162.
- ¹⁷ Herodot, *Historiae* [um 430 v. Chr.], Griechisch – deutsch, Bd. 2, hg. u. übers. v. Josef Feix, München/Zürich 1988, 7.26, S. 894; Xenophon, *Anabasis* [um 375 v. Chr.], Griechisch – deutsch, hg. u. übers. v. Walter Müri, Darmstadt ²1997), 1.2.8, S. 14.
- ¹⁸ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen* [um 1–8 n. Chr.], Lateinisch – deutsch, hg. u. übers. v. Erich Rösch, München 1968, 6.388, S. 216.
- ¹⁹ Platon, *Politeia* [um 380–360 v. Chr.], *Werke in acht Bänden*, Griechisch – deutsch, Text nach der Ausgabe der Société d’Édition ‚Les Belles Lettres‘, übers. v. Friedrich Schleiermacher, hg. v. Günther Eigler, Darmstadt 2001, 399e, S. 222. Von der Übersetzung wird gelegentlich abgewichen.
- ²⁰ Ovid, *Metamorphosen* (Anm. 18), 6.5–145, S. 198–204.
- ²¹ Platon, *Politeia* (Anm. 19), 411ab, S. 256.
- ²² Platon, *Politeia* (Anm. 19), 398d, S. 218.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Platon, *Politeia* (Anm. 19), 387e–388d, S. 184, 186.
- ²⁵ Platon, *Politeia* (Anm. 19), 398de, S. 218.
- ²⁶ Platon, *Politeia* (Anm. 19), 398e, S. 218.
- ²⁷ Platon, *Politeia* (Anm. 19), 399a, S. 220.
- ²⁸ Platon, *Politeia* (Anm. 19), 398e, S. 218.
- ²⁹ Ebd.
- ³⁰ Ebd.

- ³¹ Platon, *Politeia* (Anm. 19), 399cd, S. 220.
- ³² Platon, *Politeia* (Anm. 19), 399e–400c, S. 222 u. 224.
- ³³ Vgl. Alexander Demandt, *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...?*, Göttingen ³2001, S. 62.
- ³⁴ Vgl. Andreas Haug, ‚Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte‘, in diesem Band S. 11–32.
- ³⁵ Vgl. ebd.
- ³⁶ Vgl. Demandt, *Ungeschehene Geschichte* (Anm. 33), S. 25–28.
- ³⁷ Max Weber, ‚Objektive Möglichkeit und adäquate Verursachung in der historischen Kausalbetrachtung‘ [1906], in ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 266–290, 275. Vgl. Johannes von Kries, ‚Über den Begriff der objektiven Möglichkeit und einige Anwendungen desselben‘, *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 12 (1888), S. 179–240, 287–323 u. 393–428.
- ³⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Generales inquisitiones de analysi notionum et veritatum* [1686], *Opuscules et fragments inédits de Leibniz*, hg. v. Louis Couturat, Paris 1903, S. 356–399, 364. Vgl. a. Hume, *A Treatise of Human Nature* (Anm. 6), I,ii,2 u. I,ii,4, S. 51 u. 63 f.
- ³⁹ Der *locus classicus* für Versuche, die Begriffe der Historie und des Experiments in Berührung zu bringen ist Francis Bacon, ‚Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem‘ [1620], in *Collected Works*, Bd. 1/1, hg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellis u. Douglas Denon Heath, London 1996, S. 391–411.
- ⁴⁰ Zum wissenschaftlichen Gebrauch von Gedankenexperimenten Ernst Mach, ‚Über Gedankenexperimente‘, in ders., *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung* [1897], Leipzig ²1906, S. 183–200; Thomas S. Kuhn, *The Essential Tension*, Chicago 1977, bes. S. 242–255.
- ⁴¹ Isaiah Berlin, *The Crooked Timber of Humanity. Chapters in the History of Ideas*, hg. v. Henry Hardy, New York 1991, S. 13.
- ⁴² Vgl. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* [1893], München 1985 (Kunstwissenschaftliche Studientexte 1), S. 20; ders., *Spätromische Kunstindustrie* [1927], Darmstadt 1992, S. 9.
- ⁴³ Carl Gustav Jochmann, ‚Die Rückschritte der Poesie‘ [1828], in ders., *Die Rückschritte der Poesie und andere Schriften*, hg. v. Werner Kraft, Frankfurt a. M. 1967, S. 122–178, 123, 136.
- ⁴⁴ Ebd., S. 122–178, 143. Vgl. a. Marc-André Souchay, ‚Für und Wider in der Musikentwicklung‘, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1929/30), H. 7, S. 440–444.

- ⁴⁵ Karl Geiringer, ‚Musikinstrumente‘, in *Handbuch der Musikgeschichte* [1930], Bd. 2, hg. v. Guido Adler, Repr., München 1975, S. 573–640, 579. Differenzierter dazu Christoph Reuter in seinem Beitrag zu diesem Band.
- ⁴⁶ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1916], Frankfurt a. M. 1974, S. 43.
- ⁴⁷ Ebd., S. 44.
- ⁴⁸ Ebd., S. 45.
- ⁴⁹ Ebd., S. 15.
- ⁵⁰ Ebd., S. 56 f. Vgl. den Beitrag von Julian Johnson in diesem Band.
- ⁵¹ Ebd., S. 56.
- ⁵² Ebd., S. 61.
- ⁵³ Ebd., S. 44.
- ⁵⁴ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [1781/87], hg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1956, Einleitung III, A 5 = B 8 f., S. 51.
- ⁵⁵ Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Anm. 46), S. 44.
- ⁵⁶ Ebd., S. 52 f.
- ⁵⁷ Ebd., S. 11.
- ⁵⁸ Aurelius Augustinus, *Confessionum Libri XIII* [397–401 n. Chr.], hg. v. Martin Skutella, Stuttgart/Leipzig 1996, 10.33, S. 245 ff.

ABSTRACT

Reference to past possibilities is not an additional luxury in writing history, after all facts have been established. For even facts become such only within a field of alternative options. What it means that one path was taken depends in part on answers to the question which other paths once open were not taken. Historical potential unrealized can be conceived of in a number of ways: as unfulfilled intentions, as unresolved problems, as suppressed endeavours, as waived alternatives within a context of decision, or as losses incurred by gains in some other respect. Some of these conceptions are non-exclusive. None of them provides the single model to grasp past possibilities; rather, they will turn out to be more or less elucidative according to historical case.