

Wolff, Hellmuth Christian

Die Geschichte der Musikwissenschaft an den Universitäten Leipzig und Berlin

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1969, vol. 18, iss. H4, pp. 17-27

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111968>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF (LEIPZIG)

DIE GESCHICHTE DER MUSIKWISSENSCHAFT AN DEN UNIVERSITÄTEN LEIPZIG UND BERLIN

Bei der Entwicklung der neueren Musikwissenschaft in Deutschland standen die Universitäten Leipzig und Berlin an führender Stelle.¹ In Leipzig war es um das Jahr 1900 die Persönlichkeit Hugo Riemanns, in Berlin war es Hermann Kretzschmar, welche der Musikwissenschaft neue und grundsätzliche Wege gewiesen haben. Lange vor ihrem Wirken traten jedoch diese beiden Universitäten bereits mit musikwissenschaftlichen Vorlesungen hervor. So war die Universität Leipzig bereits zur Zeit von J. S. Bach für einen kurzen Zeitraum eine Pflegestätte der Musikwissenschaft. Es war Lorenz Christoph Mizler, der von 1736 bis 1743 an der Leipziger Universität Vorlesungen über die Geschichte der Musik sowie über allgemeine theoretische und praktische Fragen derselben gehalten hat.² Mizler gab gleichzeitig die Monatsschrift „Neu eröffnete musikalische Bibliothek“ heraus, die von 1736 bis 1754 in Leipzig erschien. Hier wurden Aufsätze von verschiedenen Autoren veröffentlicht, vor allem aber von den Mitgliedern der ersten musikwissenschaftlichen Gesellschaft in Deutschland, der „korrespondierenden Sozietät der musikalischen Wissenschaften“. Dieser Gesellschaft gehörten jeweils immer nur zwanzig Persönlichkeiten an, welche sich durch ganz besondere künstlerische und wissenschaftliche Arbeiten auszeichnen mußten — solche Mitglieder waren Komponisten wie Telemann, Stölzel, Händel, J. S. Bach, C. H. Graun u. a. Die ganze Wissenschaft der Musik sollte hier neu begründet werden. Leider hat sich diese Einrichtung nur knapp zwanzig Jahre gehalten, da Mizler noch andere Interessen hatte, er studierte Medizin und wurde im Jahre 1752 als Hofarzt und 1757 als Geschichtsschreiber des Königreichs Polen nach Warschau berufen, er leitete dann auch noch eine polnische literarische Gesellschaft, sodaß sein musikwissenschaftliches Interesse zurückging. In Leipzig trat

¹ Vgl. Heinrich Hüschen, *Universität und Musik*, in MGG XIII (1966), Sp. 1093 ff. ferner Werner Friedrich K ü m m e l, *Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten*, in: Die Musikforschung XX (1967), S. 262—280.

² Hans Gunter H o k e, *Lorenz Christoph Mizler*, in MGG IX (1961). Zu dem Folgenden vgl. auch den Artikel „Leipzig“ (seit dem 17. Jahrhundert) von Rudolf E l l e r und Gunter H e m p e l in MGG VIII (1960), Sp. 546—570.

danach die praktische Musik wieder in den Vordergrund, die Konzerte des Gewandhauses, die Kirchenmusik des Thomanerchores, die Singspiele Hillers, die kein unmittelbares Echo an der Leipziger Universität fanden. Dagegen kam durch die Tätigkeit der bedeutenden Musikdrucker und Musikverleger in Leipzig ein neues Interesse auch an musikwissenschaftlichen Fragen auf. Vor allem war es die vom Verlag Breitkopf und Haertel von 1798 bis 1840 herausgegebene „Allgemeine musikalische Zeitung“, die wöchentlich erschien und nicht nur über alle aktuellen praktischen Musikereignisse berichtete, sondern auch theoretische Aufsätze enthielt.

Das 19. Jahrhundert wurde in seiner geistigen Vielfalt und Zerrissenheit außer dem Zeitalter der Romantik auch das erste große Zeitalter einer umfassenden Geschichtswissenschaft. Bereits Felix Mendelssohn Bartholdy hatte als ganz junger Mann die Entwicklung der Musik in Weimar dem Hofrat Goethe geschildert, und zwar an Hand von praktischen Beispielen, die er ihm am Klavier vorspielte. Der Gedanke von der Entwicklung des menschlichen Geistes wurde auf die Musikgeschichte übertragen. Mendelssohn studierte viel mehr alte Musik als alle seine komponierenden Vorgänger und nahm deren Kompositionsstil auch in seine eigenen Kompositionen auf. Kein Wunder, daß die Universität Leipzig ihm im Jahre 1834 eine Professur für Musik anbot, die Mendelssohn jedoch ablehnte, da er nicht gut über Musik sprechen konnte.³ Wenig später kam Mendelssohn jedoch als Leiter der Gewandhauskonzerte nach Leipzig. Erst vom Jahre 1867 fanden an der Leipziger Universität regelmäßige Vorlesungen über Geschichte und Formen der Musik statt, und zwar durch Oscar Paul, der sogar schon Quellenkunde lehrte. Zu den Schülern Pauls gehörte Hugo Riemann, der zugleich am Konservatorium für Musik in Leipzig, das Mendelssohn im Juni 1843 gegründet hatte, studierte. Riemann beschäftigte sich frühzeitig mit psychologischen Fragen, seine Dissertation mit dem Titel „Vom musikalischen Hören“ war so neuartig, daß sie von der Universität Leipzig nicht angenommen wurde — er mußte damit nach Göttingen zu Eduard Krüger und Hermann Lotze gehen, bei denen er promovierte. Dagegen konnte Riemann sich im Jahre 1878 an der Leipziger Universität habilitieren und zwar mit dem Buch „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ — dieses Thema war weniger umstritten und genau so neuartig. Riemann konnte aber danach in Leipzig zunächst nicht Fuß fassen, erst 1895 wurde er als Dozent an die Universität Leipzig berufen. Hier wirkte er dann bis zu seinem 1919 erfolgten Tode und machte Leipzig zum Zentrum der musikwissenschaftlichen Lehre und Forschung. Bevor seine Methode geschildert wird, soll zunächst sein äußeres Wirken in Leipzig weiter verfolgt werden. Im Jahre 1908 gründete Riemann hier an der Universität das Musikwissenschaftliche Institut, dem er die Bezeichnung „Collegium musicum“ gab, um die praktische Wiederbelebung der alten Musik in den Vordergrund zu stellen. Aufführungen älterer Musik fanden

³ Dies geht aus einem von mir in Prag aufgefundenen Brief Mendelssohns hervor, den dieser am 3. Januar 1835 an den Leipziger Musikverleger Friedrich Kistner geschrieben hat (heute befindet sich das Original in der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums). Der Brief wird in meinem Buch „Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik des 19. Jahrhunderts“ veröffentlicht werden.

unter Leitung des musikwissenschaftlichen Professors statt, um die Wirkung und die Aufführungspraxis der alten Musik auszuprobieren. Diese Methode wurde dann von vielen anderen deutschen Universitäten übernommen. Um die wissenschaftliche Forschung stärker zu fundieren, schuf Riemann in Leipzig 1914 ein sächsisches Forschungsinstitut für Musikwissenschaft, das nahezu dreißig Jahre auch noch unter Riemanns Nachfolgern bestanden hat. Hermann Abert führte es von 1920 bis 1922, Theodor Kroyer von 1923 bis 1932, nach ihm sein Schüler Helmut Schultz bis 1943 weiter. Nach 1945 wurde dieses Forschungsinstitut noch nicht wieder in Gang gebracht, weil das Gebäude des Musikwissenschaftlichen Institutes zerstört war und dieses zunächst andere Aufgaben erhielt.

Hugo Riemann war zweifellos der bedeutendste Musikforscher seiner Zeit, der die wissenschaftliche Erforschung der Musik systematisch und neuartig begründete. Der poetisch-ausdeutenden Interpretation der Musik im Zeitalter der Romantik stellte Riemann eine sachliche Analyse der Musik selbst entgegen. Das musikalische Kunstwerk war für Riemann ein autonomes Gebilde, das man zunächst nur nach musikalisch-formalen Gesichtspunkten betrachten sollte. Hieraus suchte Riemann eine Stilgeschichte der Musik zu entwickeln, in welcher weniger das Biographische der Komponisten, sondern mehr die Musik selbst zu Grunde gelegt wurde: Riemann war selbst viel zu sehr Musiker und auch Komponist, als daß er sich mit schöngeistigen oder musikfremden Theorien begnügt hätte. Hierin berührte Riemann sich mit Eduard Hanslick, dem aus Prag stammenden Musikkritiker, der von 1870 bis 1895 als Professor für Musikgeschichte an der Universität Wien tätig war. Diese handwerklich-analytische Methode der Musikbetrachtung ist als Gegengewicht gegen die Romantik anzusehen und hatte damals eine ungeheure Bedeutung für die allgemeine Musikauffassung in ganz Europa. Die Methode der strengen Analyse wurde in die Konzertführer und Konzertprogramme und Musikzeitschriften der ganzen Welt übernommen. Heute sehen wir gewisse Beschränkungen dieser Methode, schon zu Riemanns Lebzeiten spottete man über seine „Musikgeschichte ohne Komponisten“. Dies wurde von seinen Nachfolgern wie Hermann Abert wieder ausgeglichen. Abert hat mit seiner Mozart-Biographie einen Komponisten mit seiner Umwelt zusammen dargestellt und zugleich mit seiner ganzen Zeit und mit seinen komponierenden Vorgängern und Zeitgenossen. (Die erste Auflage erschien 1919, ihr folgten mehrere Neuauflagen, zuletzt 1958.)

Riemann stützte sich auf Philosophen wie Lotze und Windelband, die eine Problemgeschichte der Philosophie zu schaffen suchten. Dies übertrug Riemann auf die Musikgeschichte. Zugleich wollte er allgemeingültige Gesetze für das musikalische Hören finden, er suchte nach einer „musikalischen Logik“ und nach den Grundlagen der „Funktion des Hörens“. Hieraus entwickelte er seine Funktionstheorie, welche die Harmonik betraf, auch seine Studien über „Rhythmik und Metrik“. Heute erkennen wir, daß Riemann hier Gesetze fand, die nur für einen bestimmten Zeitraum der europäischen Musik Geltung haben, etwa für die Zeit von 1600 bis 1900. So sind Riemanns Forschungen heute keineswegs überholt und unbrauchbar, sondern sie müssen nur zeitlich eingeschränkt werden. Auf dem Gebiet der Harmonik hat Riemann die Begrenztheit seiner Annahmen noch selbst

erkannt und korrigiert, und zwar in seinen „Folkloristischen Tonalitätsstudien“, die er 1916 veröffentlichte und die auf eine Kenntnisnahme außereuropäischer Musik zurückgingen. Riemann mußte einsehen, daß es keine „naturnotwendigen“ Tonsysteme gibt, sondern daß diese oft auf willkürlichen und außermusikalischen Voraussetzungen beruhen.⁴ So wies Riemann auch hier auf einen neuen Weg der modernen Musikwissenschaft hin, die Erforschung der außereuropäischen Musik und ihrer Bedeutung für die Erkenntnis unserer eigenen Musik und Musikgeschichte. Neben dieser reinen Forschung betrieb Riemann auch eine auf das Praktische gerichtete Wissenschaft, er veröffentlichte neuartige Phrasierungsausgaben alter Musik, welche die innere Gliederung derselben deutlich machen sollten — dabei blieb manches theoretisch und ist heute überholt. Riemanns Name ist aber auch heute noch bei wohl allen Musikern bekannt durch sein „Musik-Lexikon“, das zuerst 1882 in Leipzig erschien und das bis zur Gegenwart zwölf Neuauflagen (zuletzt im Jahre 1959 ff) erlebte und in viele Sprachen übersetzt wurde. Für die Verbreitung der allgemeinen Kenntnisse über Musik wurde dieses Werk grundlegend. Durch Hugo Riemann wurde die Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten als selbständiges Fach anerkannt, sodaß von nun an auch an viele andere Universitäten Professoren für Musikwissenschaft berufen wurden — es mag erwähnt werden, daß Riemann selbst infolge verschiedener Intrigen in Leipzig an der Universität niemals den Titel und Grad eines Ordinarius erhalten hat!

Die Berliner Universität wurde viel später als die Leipziger im Jahre 1810 gegründet. Der bekannte Komponist Carl Friedrich Zelter, der die Singakademie in Berlin leitete und hier viele alte Musik zur Aufführung gebracht hatte, bemühte sich schon im Jahre 1803 um die Aufnahme der Musik an der preußischen Akademie der Künste und Wissenschaften sowie an der Berliner Universität. Aber erst im Jahre 1830 gelang es, eine Musikprofessur für Zelter an der Universität zu schaffen. Auf Empfehlung der Familie Mendelssohn, die mit Zelter befreundet war, wurde im Jahre 1832 der Komponist und Theoretiker Adolph Bernhard Marx an der Berliner Universität zum „Professor der Musik“ ernannt. In den Vorlesungen über Musikgeschichte, die Marx gehalten hat, wirkte sich der Einfluß Hegels aus. Marx stellte die Musikgeschichte „aus dem allgemeinen Zustande der Zeiten und Völker“ dar, wie der Titel einer seiner Vorlesungen vom Jahre 1851 lautete. Es war der Gedanke von einer durchgehenden Entwicklung in der Geschichte der Musik, wie ihn vorher auch schon Mendelssohn vertreten hatte. Marx bemühte sich um allgemeine Grundlagen der Musikerkenntnis, auch wollte er diese der Volksbildung dienstbar machen. Hier wurden die Grundlagen der modernen Musikerziehung geschaffen. Marx redigierte auch die „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung“, die von 1824 bis 1831 erschien. Sehr bekannt wurde die Kompositionslehre von Marx, die in vier Bänden 1837 herauskam und im 19. Jahrhundert zahl-

⁴ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Hugo Riemann*, in MGG XI (1963), sowie *Hugo Riemann, der Begründer der systematischen Musikbetrachtung* in: Festschrift für Max Schneider, Leipzig 1955. Ferner: Heinrich Bessler, *Hugo Riemann*, in Festschrift der Universität Leipzig 1965, S. 145–148.

reiche Neuauflagen erlebte — sie wurde zur Grundlage des gesamten Kompositionsunterrichtes in Deutschland.⁵ Marx hatte einen großen und entscheidenden Einfluß auf die Musikanschauungen in Deutschland. Infolge eines Zerwürfnisses mit Felix Mendelssohn Bartholdy hat Marx jedoch viel zu der einseitigen und geradezu falschen Beurteilung Mendelssohns als eines sentimentaln Salonkomponisten nach dessen Tod beigetragen — ein Urteil, das man heute entschieden zu revidieren beginnt.⁶ Der Nachfolger von Marx an der Berliner Universität wurde Heinrich Bellermann, mit dem ein strengere Philologe der Musikgeschichte wirksam wurde. Bellermann betrieb Quellenkunde, heute noch bekannt ist sein Buch über „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts“, das in Berlin 1858 erschien und seitdem etliche Neuauflagen erlebte.⁷ In Berlin waren damals noch zwei weitere Persönlichkeiten tätig, die zwar nicht an der Universität wirkten, die jedoch zur Entwicklung der Musikwissenschaft entscheidend beigetragen haben: Der Chordirigent und Musikbibliothekar Franz Commer und der Musiklehrer Robert Eitner. Beide waren um die Erschließung musikalischer Quellen bemüht und haben zahlreiche umfassende Sammlungen alter Musik veröffentlicht. So hat Commer allein zwölf Bände mit Musik der alten Niederländer vorgelegt, während Robert Eitner mit seinen „Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung“ eine umfassende Denkmälerausgabe von Werken des 15. bis 18. Jahrhunderts geschaffen hat. Beide erkannten, daß nur durch die Veröffentlichung vieler alter Quellen eine wissenschaftliche Erforschung der Musikgeschichte möglich war. Der Höhepunkt im Schaffen Eitners war sein „Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon“, das von 1900 bis 1904 in Leipzig erschien und das noch heute die Grundlage für alle musikgeschichtliche Quellenforschung geblieben ist. Man kann nur staunen, daß ein einzelner Forscher wie Eitner ein so umfassendes Lexikon verfassen konnte, dem natürlich heute etliche Ergänzungen und auch Veränderungen der Quellenlage nachzutragen sind. Eitner gab auch die vorzüglichen, rein wissenschaftlichen „Monatshefte für Musikgeschichte“ heraus und gründete in Berlin bereits im Jahre 1868 die erste Gesellschaft für Musikforschung. Hierdurch war der Boden für eine verstärkte Pflege der Musikwissenschaft auch an der Universität geschaffen worden, die im Jahre 1875 durch die Berufung Philipp Spittas nach Berlin einen erneuten Aufschwung erfuhr. Spitta war durch seine Bach-Biographie bekannt geworden, die kurz zuvor erschienen war und in der mit philologischer Genauigkeit die Quellen von J. S. Bachs Werken und seiner Umwelt beschrieben wurden. Spittas Bach-Biographie gilt heute noch als grundlegend, auch wenn seine Beurteilung im einzelnen revidiert werden muß. Spitta war ursprünglich Alt-Philologe und hatte die Musik und Musikgeschichte zunächst als Liebhaberei betrieben. Genau wie Commer, Eitner und Bellermann war auch Spitta ein

⁵ Kurt Hahn, *Adolph Bernhard Marx*, in MGG VIII (1960).

⁶ Vgl. mein noch ungedrucktes Buch über Mendelssohn (s. Anm. 3), ferner: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Versuch einer Deutung*, in: Mendelssohn-Festwoche der Stadt Leipzig 1959, Programmheft, sowie: *Felix Mendelssohn Bartholdy-Bild und Bedeutung*, in: Universitas XV Jg (1960), S. 961—971.

⁷ S. Dietrich Sasse, *J. G. H. Bellermann*, in MGG I (1949—51).

eifriger Komponist und hatte eine enge Beziehung zur Praxis der Komposition und zu den aktuellen Fragen der Musik seiner Zeit. Hierdurch kam ein künstlerisches Element zur Wirkung, das vielen späteren Musikwissenschaftlern zu fehlen pflegte. So hatte Spitta einen regen Briefwechsel mit Johannes Brahms, den er für alte Musik zu interessieren wußte und der dann auch an praktischen Ausgaben alter Musik mitarbeitete wie bei den Kammerduetten Händels in der von Friedrich Chrysander veröffentlichten Ausgabe der Händelschen Werke.

Eine Künstlernatur war auch Hermann Kretzschmar, der im Jahre 1904 das erste Ordinariat für Musikwissenschaft an einer deutschen Universität erhielt, und zwar in Berlin. Kretzschmar war vorher Chordirigent und Pädagoge in Leipzig gewesen, seit 1887 wirkte er hier als Universitätsmusikdirektor und als Leiter der akademischen Orchesterkonzerte. Er betrieb die Wissenschaft anfangs zur Vertiefung der Praxis, durch seine Bach-Aufführungen kam er zu seinen wissenschaftlichen Bach-Forschungen; die von ihm geleiteten Konzerte veranlaßten ihn zu seinem „Führer durch den Konzertsaal“, der in drei Bänden seit 1888 mehrfach aufgelegt wurde. Kretzschmar gab hier volkstümliche, allgemeinverständliche und doch genaue und das Wesentliche treffende Analysen der bekanntesten Chor- und Orchesterwerke aller Zeiten und Länder. Auf diese Weise entstand eine praktische Musikgeschichte des Konzertes wie des Oratoriums. Daß Kretzschmar dann auch andere Gattungen in Buchform behandelte, das deutsche Lied, die Oper, sei ebenfalls erwähnt. Für Kretzschmar war im Gegensatz zu Riemann die lebendig erklingende Musik der Ausgangspunkt für die Musikwissenschaft. Die künstlerische Erfassung eines Musikstückes war ihm oberstes Gesetz, hierfür entwickelte er eine Methode der Interpretation, die man als „Hermeneutik“ bezeichnet hat.⁸ Die Auswahl der untersuchten Werke und Komponisten erfolgte nach Wertkriterien, nicht alles war ihm gleichermaßen wichtig wie etwa bei Hugo Riemann. Kretzschmars schriftliche Darstellungen waren sehr anschaulich und lebendig, er wollte mit Vergnügen gelesen werden und Lust zur Beschäftigung mit der Musik machen. So wurde Kretzschmar zu einer Art von Gegenpol zu Riemann, der mehr systematisch und theoretisch vorging. Kretzschmar suchte auch die Zusammenhänge der Musik mit der allgemeinen Kultur, er betrachtete die Musik nicht losgelöst vom realen Leben wie Riemann. So hat seine Methode ebenfalls viele Nachfolger gefunden, welche sie oft mit Riemanns systematischem Vorgehen zu verbinden suchten, wie etwa Kretzschmars Nachfolger an der Berliner Universität Hermann Abert. Abert hat einen Nachruf verfaßt, der alle Vorzüge Kretzschmars zusammenfaßte.⁹ Abert betonte die überlegene menschliche Haltung Kretzschmars, seinen Humor, seine Selbstironie, die ihn weit über die Selbstgefälligkeit und Eitelkeit so

⁸ Über die vorstehend genannten Persönlichkeiten vgl. die Artikel in MGG von Richard Schaal über *Robert Eitner*, von Karl Gustav Fellerer über *Franz Commer*, von Heinrich Spitta über *Friedrich Spitta* und von Walther Vetter über *Hermann Kretzschmar*.

⁹ Hermann Abert, *Zum Gedächtnis Hermann Kretzschmars* im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1924, auch in: *Gesammelte Schriften und Vorträge* (hrsg. v. Friedrich Blume), Halle 1929.

mancher anderen Musikerzieher hinaushob. Und doch mußte auch Abert zugeben, daß Kretzschmar im Grunde der „letzte große Vertreter des romantischen Geistes“ in der Musikwissenschaft gewesen ist, und zwar in der Art seiner künstlerisch-populären Nachzeichnung von Musikerlebnissen. Wir sehen heute bei Kretzschmar aber auch die Anfänge einer Musiksoziologie, welche Riemann noch nicht kannte. Hermann Abert, der von Halle über Leipzig im Jahre 1923 an die Berliner Universität kam, war ursprünglich klassischer Philologe wie Spitta. Dies gab ihm eine exakte philologische Denkweise, die er mit einem starken künstlerischen Empfinden und Können zu verbinden wußte. Während Hugo Riemann eine Form- und Stilgeschichte der Musik zu geben suchte, und während Hermann Kretzschmar sich um eine Kultur- und Ausdrucksgeschichte der Musik bemühte, war für Hermann Abert die Musikgeschichte reine Wissenschaft, die nur das Ziel der Erkenntnis hatte und die nicht auf irgendwelche praktischen Zwecke ausgerichtet sein sollte.¹⁰ In diesem Sinne ist seine große Mozart-Biographie aufzufassen, die in Leipzig 1922 herauskam (und 1958 neu aufgelegt wurde). Abert suchte wieder die einzelne Komponistenpersönlichkeit, die durch Riemann ausgeschaltet worden war, in den Mittelpunkt zu stellen. Aber er strebte keine Verherrlichung seines „Mozart“ an, sondern suchte das Verständnis für die wechselnden Auffassungen dieses Komponisten zu wecken und zugleich ein umfassendes Bild seiner Werke auf Grund der Quellen und ihrer Vorbilder zu geben. Hierbei wurde Aberts Mozart-Buch zugleich zu einer Geschichte der gesamten Oper vor Mozart, da Abert die Einflüsse der musikalischen Umwelt bis in das einzelne hinein nachzuweisen suchte. Nur so konnte das Persönliche des Mozart-Stils genau erfaßt werden. Umfassende Analysen der Hauptwerke machen das Werk auch heute noch zur Grundlage für alle Mozart-Forschung und Mozart-Kenntnis. Trotz seiner objektiven und wissenschaftlichen Einstellung erkannte aber Abert schon damals, daß jede Biographie von ihrer Zeit bedingt ist und daß im Grunde jede Biographie eines berühmten Komponisten alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden muß. Alle musikalischen Urteile sind relativ und wandeln sich mit ihrer Zeit, das sind Erkenntnisse, die erst heute stärker beachtet werden, um falsche Erwartungen und Voraussetzungen selbst bei der strengsten Wissenschaft zu vermeiden.¹¹ Abert hat Wert und Wesen der Musikerbiographie neu begründet, er erkannte, daß die Mitteilung biographischer Tatsachen und Anekdoten nicht genügt, sondern daß das Erfassen des Künstlerischen eine wesentliche Aufgabe des modernen Biographen ausmacht. Kunstverstand und schöpferische Phantasie eines musikalischen Kunstwerks sollen vom Biographen erfaßt und aufgezeigt werden. Dabei ist die Sichtung und Auswahl des Quellenmaterials von großer Wichtigkeit, aber auch die Einbettung

¹⁰ Friedrich Blume, *Hermann Abert und die Musikwissenschaft*, in: Gedenkschrift Hermann Abert, Halle 1928, S. 18–30. S. auch Anna Amalie Abert, *Hermann Aberts Weg zur Musikwissenschaft*, in Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1964 (Leipzig 1965), S. 7–16.

¹¹ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Geschichte und Wertbegriff*, in Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 398–405, ferner *Grenzen der Musikwissenschaft*, in Festschrift Walter Wiora, Kassel 1967, S. 66–72.

eines Künstlers in seine künstlerische Umwelt, zu der die Nachzeichnung der realen und sozialen Umwelt treten muß. Abert wollte die „Widerspiegelung des Zeitgeistes“ im Kunstwerk zeigen.¹² So ist Aberts biographische Methode in ihrer streng fundierten und weitgespannten Anlage auch heute noch kaum überholt worden, jeder moderne Musikerbiograph wird sich hier Anregungen holen können. Auch wenn Abert vor der Überschätzung von „Einflüssen“ warnt und auf die Auslese und Umbildung aller Anregungen bei einer starken Künstlerpersönlichkeit hinweist, wird man ihm unbedingt folgen können. Lediglich in der äußeren Anlage der Darstellung, in der dauernden Vermengung von Biographie und Werkbesprechung mag man heute etwas andere Wege gehen, um eine größere methodische Klarheit und Übersichtlichkeit zu erzielen.¹³ Wenn man Aberts Methode kurz zu definieren sucht, so muß man als ihren Mittelpunkt die Analyse des Kunstwerks sehen, die jedoch kritisch vorgenommen wird und die Abert selbst als „Stilkritik“ bezeichnete. In seinem Suchen nach festen Grundbegriffen der musikalischen Ästhetik wie der musikalischen Formen war Abert durchaus auch Erbe der systematischen Methode Hugo Riemanns.

Leider starb Abert schon im Alter von 56 Jahren, sodaß seine persönlichen Anregungen sich nicht so lange auswirken konnten, wie es nötig gewesen wäre, um die immer mehr ins Philologische ableitenden Richtungen der Musikwissenschaft aufzuhalten. Aberts Nachfolger in Berlin wurde Arnold Schering, der zuvor in Halle gewirkt hatte. Schering entwickelte keine so ausgeprägte neue Methode der musikwissenschaftlichen Forschung wie seine Vorgänger, lenkte aber das Interesse auf neue Gebiete wie die musikalische Symbolkunde und die Aufführungspraxis, während seine späteren Versuche, die Instrumentalwerke Beethovens durch Heranziehung dichterischer Vorlagen zu erklären, als zu einseitig und als gescheitert angesehen werden müssen.¹⁴

Die Berliner Universität erhielt etwa seit dem Jahre 1900 einen neuen Zweig musikwissenschaftlicher Forschung durch die Entwicklung der Musikpsychologie, der Instrumentenkunde und durch die Sammlung außer-europäischer Musik. Vor allem war es die Persönlichkeit des Philosophen und Psychologen Carl Stumpf, der seit 1893 an der Berliner Universität wirkte und eine neue Richtung der Musikwissenschaft begründete, die später den Namen „systematische Musikwissenschaft“ erhalten sollte. Stumpf war Leiter des Psychologischen Institutes der Universität Berlin und trat bereits 1883 mit seinem Buch „Tonpsychologie“ hervor. Stumpf suchte auf naturwissenschaftlicher Grundlage nach den Urgesetzen der Musik, dabei verwendete er das psychologische Experiment. Aber dies genügte ihm nicht, er legte etwa seit dem Jahre 1900 eine umfassende Sammlung

¹² Hermann Abert, *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, in *Archiv für Musikwissenschaft* II (1920), auch in: *Gesammelte Schriften*, S. 562–588.

¹³ Ich habe mein Mendelssohnbuch in der Weise angelegt, daß Leben und Werk getrennt dargestellt werden. Das Werk wird nach Werkgattungen behandelt, Kammermusik, Bühnenwerke, Klaviermusik, Chorwerke usw. Dies ermöglicht zugleich eine bessere Darstellung des Stils und der Stilentwicklung eines Komponisten.

¹⁴ Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Musik und Dichtung bei Beethoven. Zum Tode Arnold Scherings*. In: *Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie* 1942, S. 131–138.

von Phonogrammen außereuropäischer Musik an, die ihm von Expeditionen aus aller Welt in Originalaufnahmen beschafft wurden – diese wurden mit Hilfe des Edison-Phonographen auf Wachswalzen aufgenommen. Auf diese Weise entstand eine Sammlung von vielen Tausend solcher Aufnahmen, vorwiegend von Musik der Naturvölker, die leider niemals auch nur annähernd transkribiert und analysiert werden konnten. Sein Schüler Erich M. von Hornbostel widmete sich speziell dieser Aufgabe, bis er im Jahre 1933 Deutschland aus rassistischen Gründen verlassen mußte. Stumpf selbst hat im Jahre 1911 in seinem Buch „Anfänge der Musik“ den Grundstein für eine Verbindung von musikalischer Urgeschichte und Musikethnologie gelegt. Auch Curt Sachs war Schüler von Stumpf und hat dessen Anregungen vor allem auf dem Gebiet der Musikinstrumentenkunde selbständig weiter verfolgt. An der Berliner Hochschule für Musik war im Jahre 1888 eine große Sammlung alter und ausländischer Musikinstrumente geschaffen worden, die zunächst von Oskar Fleischer geleitet wurde, anschließend von 1919 bis 1934 von Curt Sachs, der durch sein „Reallexikon der Musikinstrumente“ (Berlin 1913) und durch sein „Handbuch der Musikinstrumentenkunde“ (Leipzig 1920) die Grundlagen für eine vertiefte wissenschaftliche Erforschung der Musikinstrumente legte. Sein Buch „Geist und Werden der Musikinstrumente“ (Berlin 1929) schlug eine geisteswissenschaftliche Richtung allgemeinerer Art ein, die Sachs dann mit seinen in Amerika verfaßten Werken fortsetzte: „The Commonwealth of Art“ (1946), „Our Musical Heritage“ (1948) und „Rhythm and Tempo“ (1953) – alles sehr anregende und grundlegende Werke für die Verbindung von Musikethnologie und Musikgeschichte; besonders bekannt wurde seine „Weltgeschichte des Tanzes“ (Berlin 1933), die Übersetzungen in viele andere Sprachen erfuhr. Sachs war eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Bildung, der immer wieder vor der Spaltung der Musikwissenschaft in eine historisch-philologische und eine morphologische Richtung gewarnt hat – nur in einer engen Verbindung beider Richtungen sah Sachs einen fruchtbaren Weg der Weiterentwicklung der Musikwissenschaft.¹⁵ Hierfür gewann er auch scheinbar so strenge Musikphilologen wie Johannes Wolf, der als Fachmann für Mensuralmusik und alte Notenschrift ebenfalls in Berlin wirkte (und zwar als Direktor der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek). Johannes Wolf erkannte die große Bedeutung exotischer Musik für die Geschichte unserer eigenen Musik in Europa, Fragen, welche aber erst nach 1945 in Deutschland weiter verfolgt werden konnten, da sie durch die Rassenpolitik der Nazis in Deutschland gewaltsam unterdrückt und bis heute noch keineswegs wieder voll anerkannt worden sind. Es hat sich ein Spezialistentum entwickelt, dem die große Zusammenschau genau so zu fehlen droht wie eine Sinnggebung der Geschichte, dem eigentlichen Ziel aller historischen Forschung.¹⁶

An der Berliner Universität wuchsen auch eine ganze Reihe jüngerer Musikforscher heran, deren Namen heute bekannt sind: Als Schüler Her-

¹⁵ S. Eric Werner, *Curt Sachs*, in *MGG XI* (1963).

¹⁶ S. Walter Wiora, *Musikwissenschaft und Universalgeschichte*, in: *Acta Musicologica XXXIII* (1961), S. 85 ff. Ferner: Friedrich Blume, *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, in: *Acta Musicologica XL* (1968), S. 13 ff.

mann Aberts sind Friedrich Blume und Karl Gustav Fellerer sowie Walter Wiora zu nennen, welche die heutige Musikwissenschaft in Deutschland an führenden Stellen vertreten. Als Schüler von Hornbostel setzte Marius Schneider noch nach 1934 dessen Arbeit kurze Zeit fort bis auch er emigrierte, um erst nach 1945 nach Deutschland zurückzukehren (er wirkt heute an der Kölner Universität, an der auch Feller tätig ist, der vor kurzen auch als Rektor dieser großen Universität fungierte). Jedenfalls war die Universität Berlin in der Zeit von 1920 bis 1933 besonders anregend, nicht zuletzt durch die Vielfalt neuer Probleme, die hier gestellt wurden. Nach 1945 wirkten in Berlin Walther Vetter und Ernst Hermann Meyer, der einen neu geschaffenen Lehrstuhl für Musiksoziologie bekleidet. Nach Veters Emeritierung 1958 übernahm Georg Knepler die Leitung des Musikwissenschaftlichen Institutes der Humboldt-Universität und wandte sich der bisher sehr vernachlässigten Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts zu, über die er ein zweibändiges Werk verfaßt hat (Berlin 1961). Infolge der politischen Spaltung Berlins wurde nach 1945 in West-Berlin eine eigene Universität unter dem Namen „Freie Universität“ gegründet, an der als Musikwissenschaftler Walter Gerstenberg, Adam Adrio und neuerdings Rudolph Stephan tätig waren oder sind.

Zuletzt muß das Schicksal der Musikwissenschaft an der Leipziger Universität seit dem Tode Hugo Riemanns geschildert werden. Von dem kurzen Wirken Hermann Aberts von 1920 bis 1922 in Leipzig war bereits die Rede, ihm folgte Theodor Kroyer von 1923 bis 1932. Durch Kroyer kam die große Musikinstrumentensammlung Heyers aus Köln nach Leipzig, die zur Gründung eines der größten deutschen Musikinstrumentenmuseen in Leipzig führte, das noch heute besteht, wenn auch ein Teil der Instrumente während des Krieges verloren ging. Nach Kroyers Weggang verwaltete Helmut Schultz das Leipziger Institut, dessen Gebäude im Kriege leider völlig zerstört wurde. Schultz fiel am Ende des Krieges. So mußte nach 1945 zunächst ein mühsamer Wiederaufbau erfolgen, der zur Wiedererrichtung der Räume im Grassimuseum im Jahre 1954 führte, wo das Musikinstrumentenmuseum zusammen mit dem Musikwissenschaftlichen Institut ein neues Heim gefunden hat. Als Institutsdirektoren wirkten hier Walter Serauky (1949–1959), Heinrich Bessler (1957–1966) und im Augenblick Walter Siegmund-Schultze (seit 1966). Im Jahre 1957 wurde das Musikwissenschaftliche Institut mit dem Institut für Musikerziehung an der Karl-Marx-Universität Leipzig vereinigt. Seit 1958 wurde auch das Gebiet der außereuropäischen Musik am Musikwissenschaftlichen Institut durch Vorlesungen und Übungen des Verfassers behandelt. Durch die unmittelbare Nachbarschaft des Völkerkundemuseums, das sich ebenfalls im Grassimuseum befindet, ist hier eine enge Zusammenarbeit gegeben. So wurde dann auch das Fach Musikethnologie in Leipzig zu einem Schwerpunkt von Lehre und Forschung, seit kurzer Zeit auch das Gebiet des sozialistischen Realismus in der Musik sowie der Musik Osteuropas neben der besonders geförderten Musikpädagogik.

DĚJINY HUDEBNÍ VĚDY NA UNIVERSITÁCH V LIPSKU A V BERLÍNĚ

Ve vývoji novější hudební vědy mají významné postavení Lipsko a Berlín. V Lipsku se soustředila hudební věda (na přelomu století) kolem Hugo Riemanna, v Berlíně kolem Hermanna Kretzschmara; oba budovali hudební vědu systematicky a razili jí nové cesty. Avšak již dávno předtím se setkáváme s tímto oborem na obou univerzitách. V Bachově době přednášel v Lipsku L. Ch. Mizler, který vydával zároveň časopis „Neu eröffnete musikalische Bibliothek“. Později Mizler dostudoval medicínu a jeho zájem o hudbu ochabl. V Lipsku se pak dostává do popředí praktická hudba, jsou provozovány koncerty Gewandhausu, Thomanerchoru a Hillerovy zpěvohry. Nový rozvoj činnosti je spojen s rozvojem hudebních nakladatelství a nototisku. V této souvislosti je třeba jmenovat nakladatelství Breitkopfa a Härtela, které vydává (1798 až 1848) časopis „Allgemeine Musikalische Zeitung“. V 19. století dochází k rozvoji historických věd. Tak například Felix Mendelssohn-Bartholdy se zabýval starou hudbou; Lipsko mu nabídlo profesuru, ale Mendelssohn ji odmítl. Vedl však koncerty Gewandhausu.

Teprve od roku 1867 se přednášela hudební věda pravidelně. První čtení konal Oscar Paul, k jehož žákům patřil Hugo Riemann. Již Riemannova disertace O hudebním sluchu byla ve své době objevná a předznamenala další vývoj v oboru hudební vědy na lipské universitě. Riemann se habilitoval 1878 v Lipsku svou prací Studie k dějinám notového písma. Od roku 1895 byl povolán jako docent. Působil v Lipsku do r. 1919 a vytvořil tu středisko hudební vědy a výzkumu. R. 1908 založil Collegium musicum, jež sledovalo oživení staré hudby. Tuto metodu převzaly i jiné university.

H. Ch. Wolff charakterizuje ve svém článku podrobněji osobnost Hugo Riemanna a přechází pak k hudebněvědné škole berlínské, kde se stal profesorem hudby nejprve C. F. Zelter a od roku 1832 skladatel a teoretik A. B. Marx. Po něm nastoupil H. Belleremann. Rozvoj hudební vědy je spojen s dvěma významnými osobnostmi, Franzem Crommerem a zejména Robertem Eitnerem, který vydával „Monatshefte für Musikgeschichte“. Roku 1875 přichází Ph. Spitta, významný znalec díla J. S. Bacha. První ordinariát hudební vědy získal H. Kretzschmar roku 1904, jeho nástupcem byl Hermann Abert, tvůrce mozartovské biografie, a Arnold Schering. Nový směr v hudební vědě založil Carl Stumpf („Systematická hudební věda“, „Tonpsychologie“). Oscar Fleischer a Curt Sachs založili 1888 sbírku starých a cizokrajných hudebních nástrojů. Sachsovým spolupracovníkem se stal Johannes Wolf, který se věnoval hlavně problémům notačním. Žáky berlínské university byli F. Blume, G. Fellerer, W. Wiora, Marius Schneider aj.

Po roku 1945 působili na berlínských universitách W. Vetter, E. H. Meyer a Georg Knepler (NDR). Vedle nich konají svá čtení W. Gerstenberg, Adam Adrio a Rudolf Stephan na Freie Universität v Západním Berlíně.

V Lipsku následoval Hugo Riemanna Th. Kroyer a po něm Helmut Schultz, později Walter Serauky, H. Bessler a od 1966 Walther Siegmund-Schultze.

Rudolf Pečman

