

Gustav Jacobsthal

***Vorläufige Gedanken über die Verbesserung der
musikalischen Zustände an den preußischen
Universitäten***

**Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883
sowie die Gutachten von Heinrich Bellermann und Philipp Spitta**

Editorische Vorbemerkung	2
Memorandum Jacobsthals	7
Gutachten Bellermanns	15
Gutachten Spittas	19
Kommentar des Herausgebers	23

Herausgegeben und mit einer editorischen Vorbemerkung sowie einem ideengeschichtlich-musikpädagogischen Kommentar versehen von Peter Sühning

Die Vorbemerkung und die Texte des Memorandums Jacobsthals sowie der Gutachten von Bellermann und Spitta sind bereits publiziert worden in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (JSIMPK) 2002, Stuttgart 2002, S. 295–322. Der Kommentar des Herausgebers „Musik als Universitätsfach – technisch und wissenschaftlich. Gustav Jacobsthals Konzeption des Fachs Musik in seinem Memorandum von 1883“ ist bereits etwas gekürzt veröffentlicht worden in: Die Musikforschung 65 (2012), S. 231-253.

Editorische Vorbemerkung des Herausgebers

Das hier in einem diplomatischen Abdruck publizierte Memorandum Gustav Jacobsthals stammt aus dem Preußischen Geheimen Staatsarchiv. Die dortige Akte, der es zusammen mit den beiden dazu gehörigen Gutachten von Philipp Spitta und Heinrich Bellermann entnommen ist, hat die Signatur: Abteilung Merseburg Rep. 76, V a, Sekt. 1, Tit. IX, Nr. 4, April 1883 - Dez. 1934.

Die Akte wurde im preußischen Kultusministerium bis 1913 geführt und bis dahin immer wieder, längstens nach Jahresfrist, vorgelegt. 1934 (im April 1933 wurde Hermann Göring preußischer Ministerpräsident) wurde sie ins Archiv befördert und erstmalig von Werner Rackwitz 1962 eingesehen und für seinen Artikel über die Geschichte der Hallischen Musikwissenschaft (siehe unten) benutzt.

Zunächst sei die Abfolge der Dokumente innerhalb der gesamten Akte geschildert. Der königliche Regierungsrat Friedrich Althoff übergibt laut Deckblatt (Aktenblatt 1) am 2.4.1883, ca. ein Jahr, nachdem er von Straßburg kommend seinen Dienst in Berlin angetreten hatte, die auf seine Veranlassung hin und nach „eingehenden mündlichen Verhandlungen“ erstellte Denkschrift Jacobsthals an den Minister Gustav von Goßler¹. Der in Straßburg lehrende Jacobsthal hat die Denkschrift in Berlin verfasst; abgeschlossen und unterschrieben am 24.3.1883. Sie besteht aus 23 handgeschriebenen Seiten, etwas kleiner als DIN A 4 und umfasst im Archiv die Aktenblätter 2–13.

In seiner dem Memorandum folgenden Stellungnahme schreibt Althoff, Jacobsthal, der (ebenso wie Philipp Spitta in den Jahren 1875–94 in Berlin) in Straßburg noch Extraordinarius war, habe sich „theoretisch und praktisch [durch Gründung und Leitung des Akademischen Gesangvereins] in hohem Maße bewährt“. Althoff fügt hinzu: „Die von ihm in diesem Gutachten entwickelten Ideen dürften sich in manchen Beziehungen der Beachtung empfehlen“.

Ein weiteres, größtenteils unleserliches „Resumé“ spricht davon, „die in dem beiliegenden Gutachten behandelten Fragen (verdienten) M.E. eingehende Erwägung...“; es ist von anderer Hand geschrieben und endet ebenfalls mit dem Datumsvermerk 2/4 (2. April 1883). Etliche weitere Datumsvermerke auf dem Vorsatzblatt deuten darauf hin, daß unmittelbar danach die Denkschrift bei einer ganzen Reihe von Angestellten der preußischen Kultusbürokratie kursierte: 7/4, 9/4, 13/4 (2x), 14/4. In einem weiteren, wichtigeren Vermerk unter dem Datum des 2.6. bittet der Minister um ein Dankeschreiben an Jacobsthal und um Abschriften seines Memorandums, damit es an Heinrich Bellermann und Philipp Spitta verteilt werden kann. Weitere Vermerke: 21/6, 21/7. Ebenfalls unter dem 21.7.1883 folgen der Denkschrift Jacobsthals nachgeordnete Diktate eines kurzen Dankschreibens an Jacobsthal sowie zweier einladender Briefe an Bellermann und Spitta.

Es folgt das Gutachten Bellermanns. Es besteht aus 18, allerdings nur halbseitig beschriebenen Seiten, vom 14.9. 883 (im Archiv die Aktenblätter 17–27). Am 13.10.1883 wurde die ganze Angelegenheit erstmals zu den Akten gelegt und am 22.1.1884 wieder vorgelegt, dann zurück zu den Akten verwiesen, erneut vorgelegt am 1.4.1884. Das nun folgende Gutachten Spittas schrieb dieser erst am 28.4.1884, ihm ist eine Entschuldigung für seine verspätete Stellungnahme an den Herrn Minister beigelegt („eine Reihe schwerer

¹ Althoff zählte Jacobsthal damit zu seinen „Hilfsarbeitern“ – so titulierte er alle Universitätsangestellten, die mit ihm zusammenarbeiteten, im Gegensatz zu den „Heroen“, die sich einer Kooperation mit ihm verweigerten. Siehe: Pierangelo Schiera, *Laboratorium der bürgerlichen Welt. Deutsche Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1992, S. 249.

Unglücksfälle hinderten mich an geistiger Arbeit“). Es besteht aus 10 handgeschriebenen Seiten (Aktenblätter 29–33). Am 30.10.1884 verfassten Althoff und von Wessow im Auftrag des Kultusministers von Goßler ein Schreiben an den preußischen Finanzminister von Scholz, in dem einige etatmäßige Konsequenzen, die aus einer Verbesserung der Musik an den Universitäten erwachsen würden, genannt (angedroht) werden.

Die Akte wird bis April 1906 immer wieder vorgelegt, bis der Referent Elster darauf hinweist, dass die Sache von 1883 (doppelt unterstrichen) stammt und seit den Gutachten von Bellermann und Spitta immer nur reproduziert werde. Hier steht auch ein Hinweis auf das inzwischen (1904) eingerichtete Berliner Ordinariat (für Hermann Kretzschmar). Es folgen mehrere Schriftwechsel mit theologischen Fakultäten über die kirchenmusikalische Ausstattung ihrer Institute. Vom Mai 1913 schließlich stammt eine Notiz über einen Bericht Kretzschmars vom 9. April „Über den musikgeschichtlichen Unterricht in Deutschland, speziell Preußen“. Dieser Bericht liegt der Akte bedauerlicherweise nicht bei, sondern beendet mit seiner Abwesenheit die Akte. Eine Reihe weiterer inhaltlicher Randbemerkungen aus dem Ministerium zu den Texten des Memorandums und der Gutachten werden in Form von Fußnoten im fortlaufenden Abdruck der Dokumente mitgeteilt.

Jacobsthal hatte sich im Jahre 1872 über Hermann von Reichenau in Straßburg habilitiert², wurde dort zunächst Privatdozent, 1875 außerordentlicher Professor, nach 22 Jahren, 1897, zum 25jährigen Jubiläum der Reichs-Universität, erster Fach-Ordinarius für Musikwissenschaft im Deutschen Reich und lehrte an der Straßburger Universität insgesamt 33 Jahre lang Musikgeschichte und Musiktheorie. Der allmächtige Althoff, fünf preußische Minister überdauernd, von zielstrebigem Modernisierungseifer erfüllt, wusste, dass Jacobsthal in Straßburg eifrig die Pläne zur Installierung einer für das ganze Reich modellhaften „Arbeitsuniversität“ verwirklichen half – Pläne, welche auf unbedingte Lehrfreiheit und enorme Forschungs-verpflichtungen, auf einen die Vorlesungen ergänzenden umfangreichen Seminarbetrieb und den Aufbau spezieller Bibliotheken hinausliefen. Auch Albert Schweitzer, ein Straßburger Schüler Jacobsthals in musikalischen Dingen, lobt die großartigen und einmaligen Studienbedingungen an der Straßburger Universität in seiner Autobiographie³. Noch heute befindet sich, nach Auskunft der Straßburger Universitätsverwaltung, ein „Fonds Jacobsthal“ in der Bibliothek des musikologischen Instituts der „Université Marc Bloch“, bestehend aus den von Jacobsthal angeschafften Handschriften und Drucken älterer Musikwerke aus der Bibliothek des von ihm begründeten Akademischen Gesangvereins, getreu dem von Friedrich Ludwig dort 1913 angelegten und veröffentlichten beschreibenden Katalog⁴; allerdings mit empfindlichen Lücken wertvoller Werke, welche deutsche Wissenschaftler am Ende des 1. und 2. Weltkriegs aus Straßburg verschleppt haben und deren Verbleib erst nach umfangreichen Recherchen aufgeklärt werden könnte.

In seiner Denkschrift begründet und empfiehlt Jacobsthal seine Straßburger Erfahrungen und Erfolge – eine eigenartige, einerseits antiken Vorbildern verpflichtete, andererseits seinen subjektiven Erfahrungen verhaftete Verknüpfung von Unterricht in Gesang, Komposition und Musikgeschichte – als Modell für andere Universitäten. Obwohl Althoff das Jacobsthalsche Modell empfehlenswert findet und es teilweise, z. B. in der Einführung einer akademischen Grundausbildung für Musiklehrer auch berücksichtigt wurde, ist die weitere Universitätsgeschichte über andere Vorschläge Jacobsthals zu Recht

² Siehe: Gustav Jacobsthal, *Die Musiktheorie Hermanns von Reichenau*, herausgegeben von Peter Sühning, in: *Musiktheorie* 16 (2001), S. 3-39.

³ Siehe Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken* (Erstdruck 1923), Frankfurt/M. 1995, S. 17f.

⁴ Friedrich Ludwig, *Die Älteren Musikwerke der von Gustav Jacobsthal († 1912) begründeten Bibliothek des „Akademischen Gesang-Vereins“ Strassburg*, Straßburg 1913.

hinweggegangen, in Richtung der von Spitta anvisierten Trennung von Kunst und Wissenschaft. Auch Philipp Spittas ausgesprochen kritisches Gegengutachten⁵ und das von Heinrich Bellermann (Jacobsthals ehemaligem Berliner Lehrer) verfasste, überwiegend positive Gutachten werden hier diplomatisch wiedergegeben.

Der Auftraggeber des Memorandums, Friedrich Althoff, dem die Bereitstellung immenser finanzieller staatlicher und das Eintreiben enormer privater Mittel für Forschung und Lehre in Preußen zu verdanken sind, ebenso wie die Zulassung der Frauen zum Studium seit 1908, war von 1882 bis 1897 als „Vortragender Rat und Dezernent für Personalangelegenheiten der Universitäten“ an allen Personalentscheidungen, insbesondere Berufungen und Beförderungen maßgeblich beteiligt⁶. Dass Jacobsthal, der in seinem Personalfragebogen 1893 die Frage nach seiner Religion mit „jüdisch“ beantwortete⁷, überhaupt Ordinarius werden konnte, eine Position, die von jüdischen Gelehrten, nach einem schon damals existierenden ungeschriebenen Arierparagraphen, nur durch eine christliche Taufe erreicht werden konnte, ist ohne die Einflussnahme Althoffs undenkbar⁸. Auch die Bewilligung und Finanzierung großzügiger Forschungsreisen, denen wir heute noch die in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek lagernden wertvollen getreuen Abschriften bedeutender mittelalterlicher Handschriften verdanken, geht darauf zurück, daß Althoff für solche extravagant erscheinenden Unternehmungen offene Ohren hatte⁹. Ende der siebziger Jahre verhandelte die preußische Regierung sieben Monate lang mit der französischen, um von ihr die Erlaubnis zu erwirken, dass Jacobsthal den Codex Montpellier abschreiben durfte¹⁰.

⁵ Zu einem der hauptsächlichen Kritikpunkte Spittas an Jacobsthal, nämlich seiner Befangenheit im Cäcilianismus und dazu, wie weit Jacobsthal sie im Laufe seiner Straßburger Forschungen und Lehre überwand, siehe: Peter Sühling, „Der einzelne Ausdruck in seiner Gewalt“. Eine Beethoven-Kritik Gustav Jacobsthals aus dem Jahre 1889, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 373-385, auch online: <https://musiconn.qucosa.de/id/qucosa%3A38427>.

⁶ Siehe Bernhard vom Brocke, *Friedrich Althoff – Forschungsgegenstand und Quellenlage; Bemühungen um eine Biographie*, in: *Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftspolitik im Industriezeitalter: Das „System Althoff“ in historischer Perspektive*, hg. von B. v. Brocke, Hildesheim 1991, v.a. S. 19 f.

⁷ Personalfragebogen von 1893 in: *Acta personalia der kaiserlichen Universität zu Straßburg betreffend den Professor der philosophischen Fakultät Dr. Gustav Jacobsthal*, angelegt 12. 1. 1875, Signatur in den Archives du Bas-Rhin: AL 103 Paq 98, Nr. 472.

⁸ „Er freute sich, von sich sagen zu können, daß er in Preußen, in Deutschland nie eine Hetze mitgemacht hätte, weder gegen Katholiken noch gegen Juden.“ Arnold Sachse, *Friedrich Althoff und sein Werk*, Berlin 1928, S. 487.

⁹ Siehe in der Straßburger Personalakte Jacobsthals das Urlaubsgesuch vom Januar 1883 „für Reisen nach Frankreich, England und Italien, behufs wissenschaftlicher Untersuchung von Handschriftenmaterial“. „Seine Majestät der Kaiser hat geruht, dem Prof. zur Bestreitung der Kosten seiner Reisen 1800 Mark zu bewilligen.“ Aus Paris, Rue de Richelieu 35, erfolgt im Oktober 1883 ein Antrag auf Verlängerung.

¹⁰ Jacobsthal erzählt dies in einer Fußnote seines Vorberichts zum diplomatischen Abdruck der Texte der Liederhandschrift von Montpellier: „Am 27. Februar 1878 wandte ich mich an das Reichskanzleramt mit der Bitte, mir durch seine Vermittlung die leihweise Überlassung der Handschrift auf vier Monate zu erwirken. Am 22. April 1879 kam ich in ihren Besitz, nachdem dieselbe 7 Monate in Paris gelegen hatte, binnen welcher Zeit die Unterhandlungen in Betreff der Ausleihung zwischen den deutschen und französischen Behörden geführt wurden. Am 23. August lieferte ich die Handschrift, nachdem ich sie abgeschrieben und collationirt hatte, zurück.“ Gustav Jacobsthal, *Die Texte der Liederhandschrift von Montpellier H 196*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 3 (1879), S. 527. Er beschließt seinen den diplomatischen Abdruck der Liedtexte erläuternden Artikel mit der Bemerkung: „Zum Schluß sei es mir gestattet, an dieser Stelle meinen ergebensten Dank auszusprechen den französischen Behörden, der medizinischen Facultät zu

Wie heftig die Debatte um die Ausstattung der deutschen Universitäten mit Ordinariaten für Musikwissenschaft bis in die Zeit vor dem 1. Weltkrieg geführt wurde, zeigt eine teilweise sehr streitlustige Denkschrift von Hugo Daffner von 1910¹¹, in der er, ausgehend von inneruniversitären Äußerungen über „Chinesisch und andere untergeordnete Wissenschaften wie Musikwissenschaft“, für die immense Bedeutung von weiteren Musik-Ordinariaten für die gesamte Musikkultur, die Betreuung der Musikbibliotheken, die öffentliche Musikpublizistik und den Musikunterricht an den höheren Schulen plädiert. In der gleichen Streitschrift erlaubt sich Daffner auch die Frage, deren empörter Unterton kaum zu überhören ist: „Was wohl in Straßburg Grund gegeben haben mag, das bereits vorhandene Ordinariat wieder eingehen zu lassen?“¹² Eine Frage, die sich auch anhand der hier vorgestellten Akte nicht beantworten lässt¹³. Tatsächlich wurde dem Nachfolger Jacobsthals auf dem Straßburger Lehrstuhl, dem aus Potsdam herbeieilenden, allerdings nicht in Musikwissenschaft promovierten ehemaligen Schüler Jacobsthals, Friedrich Ludwig, der sich schnell mit einer Antrittsvorlesung in Musikwissenschaft habilitierte¹⁴, nur eine Dozentur angeboten und erst 1910 ein Extraordinariat; ordentlicher Professor wurde er erst 1920 in Göttingen.

Von den diversen Einsichtnahmen in die Akte seit 1962 hat meines Wissens lediglich die erste von Werner Rackwitz dazu geführt, auf die Denkschrift Jacobsthals öffentlich hinzuweisen. In seinem Beitrag „Dokumente zu den Anfängen des Instituts für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg“¹⁵, wird sie nicht nur erwähnt, sondern in zentralen Bemerkungen zitiert und darauf hingewiesen, in welchen Punkten sie den Widerspruch Philipp Spittas in einer Art Gegengutachten hervorgerufen hat. Dort zitiert Rackwitz auch aus der Denkschrift Hermann Aberts von 1911 über die musikalischen Verhältnisse an der Universität Halle-Wittenberg.

Montpellier und ihrer Bibliothek für die Liberalität, durch welche dieselben es mir ermöglichten, den inhaltreichen Codex zu benutzen, ohne mich dabei meinen Berufspflichten zu entziehen; dem Reichskanzleramt und den deutschen Behörden, welche die Angelegenheit vermittelt haben, für ihre gütigen und erfolgreichen Bemühungen.“ (ebd. S. 538)

¹¹ Hugo Daffner, *Musikwissenschaft und Universität. Eine Denkschrift*, Leipzig 1910.

¹² Ebd. S. 21.

¹³ Inzwischen (2020) lässt sich sagen, dass schon vor Jacobsthals Frühemeritierung versucht wurde, das einzige Musik-Ordinariat im Reich von Straßburg nach Berlin zu verlegen. Jacobsthal selbst kam wegen seines schlechten Gesundheitszustands für die Berliner Berufung nicht in Frage und das Straßburger Ordinariat war vom Kaiser ad personam Jacobsthal zugesprochen worden. So kam es, dass das neue Berliner Ordinariat 1903 schließlich mit Hermann Kretschmar besetzt wurde und das Straßburger mit Jacobsthals Emeritierung 1905 eingestellt wurde. Siehe die genauere Schilderung dieses Vorgangs in P. Sühning, *Gustav Jacobsthal, ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine kultur- und ideengeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012, S. 447-49.

¹⁴ Die Antrittsvorlesung Ludwigs lautete und wurde abgedruckt in: *Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte*, in: Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung vom 17. u. 18. Januar 1906, S. 97-99 und 107-109.

¹⁵ Für den Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1963: „Tradition und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft“, S. 26 ff. Inzwischen hat Kathrin Eberl-Ruf in einem erneuten Sammelband, der sich mit der Geschichte der Musikwissenschaft in Halle beschäftigt, das dort von Hermann Abert formulierte Konzept universitärer Musiklehre dargestellt und in einigen Aspekten mit dem von Jacobsthal verglichen, siehe K. Eberl-Ruf, *Die Etablierung der Musikwissenschaft als akademischer Disziplin an preußischen Universitäten: Zum Lehrkonzept Hermann Aberts*, in: *Musikwissenschaft 1900-1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, hg. Von Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann und Tomi Mäkelä, Hildesheim 2017, S. 25-44.

Die anderen beiden mir bekannt gewordenen Erwähnungen des Memorandums Jacobsthals basieren offenbar nicht auf einer Einsichtnahme der Akte, sondern beziehen sich nur auf die Ausführungen von Rackwitz. Das trifft zunächst auf den Artikel in der Zeitschrift *Musikforschung* zu, der fast als einziger seit 1947 während über 50 Jahrgängen dieser Verbandszeitung der deutschen Musikologen überhaupt auf Jacobsthal Bezug nimmt: Werner Friedrich Kümmel, Marburg, schreibt 1967¹⁶ über „Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin“ und verweist dort lediglich auf Jacobsthal als den Straßburger Ordinarius und auf Rackwitz' Artikel.

Hingewiesen auf Jacobsthals Denkschrift und Spittas Gegengutachten als vermutliche Beweggründe für den Entschluss der Philosophischen Fakultät der Universität Halle, im Jahre 1903 einen Privatdozenten für Musikwissenschaft, Hermann Abert, zu bestellen, wurde auch von Karl Josef Funk in seiner Doktorarbeit von 1994 über Hermann Abert¹⁷. Allerdings wird hier das Gutachten Spittas nicht mit dem Memorandum Jacobsthals in kausale Verbindung gebracht, sondern der am Schluß seines Gutachtens zu Jacobsthal geäußerte Wunsch Spittas: „Einrichtung von Lehrstühlen für wirkliche Musikgelehrte auf sämtlichen preußischen Universitäten“ avanciert hier zum Titel eines selbständigen Gutachtens. Dies ist wohl ein Hinweis darauf, dass sich Funk die Mühe, die Dokumente selbst in Augenschein zu nehmen, im Rahmen seiner Dissertation über Abert erspart hat.

Wie sehr die von Jacobsthal 1883 diskutierten Fragen in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in der Luft lagen und einer ernsthaften Klärung unter den außer- und inneruniversitären Musikwissenschaftlern zustrebten, zeigt auch der zwei Jahre später als Eröffnungsartikel der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* veröffentlichte programmatische Artikel Guido Adlers über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“¹⁸, der bis heute für das einzige fortschrittliche Dokument aus der Gründungsphase des akademischen Fachs Musikwissenschaft gehalten wird. Jacobsthal war ein im Kaiserreich erfolgreich emanzipierter jüdischer Gelehrter mit großer Reputation. Obwohl dies nicht nur trügerischer Schein war, führten sowohl die im Kaiserreich einsetzende Germanisierung der Wissenschaft, als auch Karrierestrategien seiner Schüler, wachsender Antisemitismus und die bis heute unaufgearbeitete Vergangenheit dazu, dass bedeutende Zeugnisse vom Wirken Gustav Jacobsthals für die Fortschritte der Musikwissenschaft in Deutschland in den Archiven unerkant blieben.¹⁹

Die Paginierung Jacobsthals in seiner Handschrift ist durch den Seitenwechsel in runden Klammern angegeben, jene des Erstdrucks im Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung hier für die elektronische Zweitveröffentlichung in eckigen Klammern.

Peter Sühning
2002, durchgesehen und erweitert 2020

¹⁶ Die Musikforschung 20 (1967), S. 262-280.

¹⁷ Karl Josef Funk, *Hermann Abert – Musiker, Musikwissenschaftler, Musikpädagoge*, Stuttgart 1994, S. 78.

¹⁸ Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1 (1885), S. 5-20, ohne auf die universitäre Situation in Straßburg oder anderswo näher einzugehen.

¹⁹ Siehe Peter Sühning, *Das enträtselte Mittelalter. Gustav Jacobsthal und seine Schicksale*, in: Concerto. Magazin für Alte Musik, Köln, Nr. 152, April 2000, S. 16-22.

Gustav Jacobsthal

Vorläufige Gedanken über die Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten

Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883

Der musikalische Unterricht an den Universitäten hat zwei Seiten zu berücksichtigen: die wissenschaftliche und die technische. Beide müssen einander ergänzen und durchdringen. Die wissenschaftliche Behandlung ist nur mit gründlicher Kenntnis der Technik fruchtbar zu gestalten. Ohne dieselbe wird man höchstens rein äußerliche, mechanische Kenntnis einer Reihe von Thatsachen oder einige Übung in dem Gebrauch in dilettantenhaftem Aesthetis[301/02]ren erwerben, ohne den zwingenden Zusammenhang in der Entwicklung der Thatsachen zu erfassen. Denn in gleichem Maße wie in der Musik ist in keiner anderen Kunst die Form zu gleicher Zeit Ausdruck des Inhalts.

Für die technische Ausbildung andererseits, sowohl für die Produktion wie für die Reproduktion ist eine vertiefte Anschauung von der Bedeutung der musikalischen Form von großem Vortheil und diese wird, wie dies in der Dichtkunst und den bildenden Künsten allgemein anerkannt ist, (1/2) durch historische Betrachtung wesentlich gefördert und sollte, soweit der Musikunterricht in Frage kommt, nicht außer Acht gelassen werden.

Die Musikwissenschaft ist unter den neueren Wissenschaften eine der neuesten. Sie soll geschaffen werden in einer Zeit, in der die anderen humanistischen Wissenschaften eine bereits lang geübte feste Methode sowie alle Hilfsmittel zum Studium besitzen und sich in einer bestimmten sicheren Bahn vorwärts entwickeln können. Ihr fehlt diese Methode, ihre Hilfsmittel sind mangelhaft. Sie hat einen fast unberührten großen, sehr verschiedenartigen Stoff zu bearbeiten von den ältesten Zeiten her bis beinahe in die Neuzeit hinein. Und gegenüber diesem großen Material steht eine kleine Schar dafür befähigter und geschulter Arbeiter. Die Musik fordert als Kunst überhaupt und speziell in ihrer ungemainen Verbreitung und Popularität zu einer seichten und oberflächlichen Behandlung heraus. Daher die massenhafte Produktion von unwissenschaftlichen Büchern über musikalische Dinge und nur ins Allgemeine gehende Behandlung des Gegenstands, welche einer neuen Wissenschaft nicht ansteht. Nur eine sichere, vielseitige zielbewußte Bildung kann vor dieser Gefahr schützen. Zu der speziell musikwissenschaftlichen und technischen muß sich schon der Methode wegen bis zu einem ge- (2/3) wissen Grad historische und philologische Bildung gesellen, die von keiner humanistischen Wissenschaft getrennt werden kann. Sind doch die wichtigsten Quellen der Musikgeschichte auch der vorchristlichen Zeit in griechischer, aus dem Mittelalter bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein neben den Nationalsprachen in lateinischer Sprache geschrieben. Und ist doch sämtliche Musik bis zu dem genannten Jahrhundert vorzugsweise vocale Kunst, von deren Betrachtung die Behandlung des den Kompositionen unterlegten Textes in lateinischer und Nationalsprache nicht zu trennen ist. In einem noch viel innigeren Verhältnis als hier angedeutet wurde und unten weiter ausgeführt werden wird stehen Philologie und Geschichte der Musik zueinander.

Aber dieser Dinge ist man sich nicht genügend bewußt: weder des obengedachten Verhältnisses zwischen Musikwissenschaft und Technik noch der Stellung der Musikwissenschaft zu den übrigen Disziplinen oder der unerläßlichen Vorbedingungen für ein ersprißliches Studium derselben und der Nothwendigkeit, sich eine Methode zu schaffen

oder die modifizierte Methode der anderen humanistischen Wissenschaften auf sie anzuwenden. Die Vertreter derselben sind entweder zwar ganz tüchtige Männer der Wissenschaft aber [302/03] ohne Verständniß für die technische Seite, die andern sind reine Techniker ohne die leiseste (3/4) wissenschaftliche Vorbildung, die meisten sind keines von beiden.

So sind auch die an den verschiedenen Universitäten die für die Musik bestimmten Stellen nicht etwa mit allseitig durchbildeten Männern, sondern mit Persönlichkeiten besetzt, die einseitig nach der einen oder anderen Richtung und vielfach obendrein noch mangelhaft gebildet sind. Wie das schon daraus hervorgeht, daß an einigen Universitäten Professoren, an anderen Lectoren und Musikdirektoren wirken.

Es liegt also Veranlassung genug vor, die musikalischen Bestrebungen an Universitäten in eine neue und zweckmäßige Bahn zu lenken. Einerseits liegt eine Gefahr in der bisherigen nutzlosen kräftevergeudenden Behandlungsweise. Andererseits kann der wichtige Betrieb der Musik nach den verschiedenen Seiten hin segensreich wirken und in mehr als einer Hinsicht auf unser geistiges Leben einflußreich werden.

Ziele

Und wenn ich im folgenden die zu erstrebenden und sicher erreichbaren Ziele anzudeuten versuche, so ist in dem oben Ausgeführten die Richtung, nach welcher die Bestrebungen sich zu bewegen haben, vorgezeichnet: nämlich eine innige Durchdringung und gegenseitige Ausnutzung der wissenschaftlichen und technischen Seite. (4/5)

In der folgenden Betrachtung selbst werden der Übersichtlichkeit wegen diese beiden Seiten getrennt behandelt werden.

Es klingt fast trivial, wenn man hervorhebt, daß die Musik ebenso ihre Geschichte hat, wie jede andere Geistesthätigkeit des Menschen. Und doch muß dies heutzutage umso mehr betont werden, trotzdem der Genuß an der Musik zu einem fast allgemeinen Bedürfnis geworden ist. Nur wenige fragen danach, wie diese Musik geworden, wie sie ehemals gewesen ist. Mehr als in irgend einer anderen Kunst lebt man fast ausschließlich im Genuß der gegenwärtigen oder der zeitlich naheliegenden. Das Große, das aus vergangenen Jahrhunderten auf uns gekommen ist, existiert fast nicht für uns. Wer kennt die großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, also derselben Zeit, deren bildende Künstler heutzutage der Gegenstand eifrigen Studiums und begehrten Genusses bilden? Wie tiefgehend auch das Interesse an der Oper und dem gegenwärtigen Standpunkt ihrer Entwicklung ist, wer fragt nach den früheren Stadien seit ihrer Entstehung gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und läutert hierdurch sein Urtheil über diese Frage?

Aber ganz abgesehen hiervon bietet die Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten an das Bild einer ganz eigenartigen Entwicklung. Im Gegen[303/04]satz zu den übrigen Künsten ist die Musik ohne ein Vorbild in der Natur. Das einzige, was die Natur (5/6) ihr als feste Grundlage an die Hand giebt, ist die Tonleiter, und schon die aus derselben hervorgehenden Tonverhältnisse durch deren Zusammenfügen das Kunstwerk entsteht, unterliegen einer allmählig sich umbildenden Anschauung. Aber die Kunstgesetze, die Formen hat sich die Musik in einer äußerst consequenten Entwicklung nach einem eigenen, in der Natur nicht befindlichen Schönheitsideal selbst construiert. Andererseits konnte sich die Musik in früheren Zeiten, da sie bis zum sechzehnten Jahrhundert vorzugsweise Vocalmusik ist, an die Entwicklung der Sprache und der Dichtung anlehnen. Denn beide, Sprache und Gesang, bedienen sich für ihre Äußerung desselben Mittels, der menschlichen Stimme, des

Tones. So hat die Musik für ihre Formen vielerlei von den Formen der Sprache und Dichtung entnommen, und wiederum hat die musikalische Form auf die Dichtung Einfluß geübt.

Die Entwicklung der Musik bis zu diesem Punkt und weiter hinaus zu verfolgen, da sie sich von ihrer Schwesterkunst emanzipiert, sich von ihr loslöst, indem die Instrumentalmusik entsteht, und dann auch wieder in einem neuen Bündnis mit ihr auf dem Gebiete der Vocal-instrumentalmusik erscheint – diese Entwicklung zu verfolgen ist eine Aufgabe ebenso lohnend wie die, welche der Geschichte der anderen Künste gestellt ist. Die Geschichte der Musik bietet in der That einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes. (6/7)

Aber auch zu einer bedeutsamen Hilfswissenschaft für benachbarte Gebiete kann die Musikwissenschaft herangebildet und verwandt werden.

Auf den inneren Zusammenhang zwischen Sprache und Gesang ist soeben hingewiesen worden. Die Philologie hat dies für die antike Dichtung längst anerkannt. Denn schon seit einer Reihe von Jahren sucht man die metrischen Gesetze und Formen der griechischen Lyrik unter Zuhilfenahme der alten Schriftsteller über Musik zu erklären. Neuerdings aber regt sich auch in der Philologie der mittelalterlichen Literatur, der germanischen wie der romanischen überall der Wunsch, die Musik möge ihr hilfreich zur Hand gehen bei der Erklärung der lyrischen Kunstformen. Ja den letzten Aufschluß über diese Dinge erwartet man von der Musik. Und mit vollem Recht. Die lyrischen Dichtungen des Mittelalters sind mit ihren Melodien zugleich entstanden, beide stehen in inniger Wechselwirkung, Dichter und Komponist sind vielfach dieselbe Persönlichkeit, durch die Weisen, nach denen sie gesungen, wurden sie von Land zu Land getragen. Und wenn die Philologen die sprachlich-philologische Untersuchung mit Recht als einseitig empfinden, so ist ebenso berechtigt die Hoffnung, welche man auf die Musikwissenschaft setzt. Denn eine ungemein große Anzahl von Gedichten ist uns mit ihren Melodien erhalten, während von den Melodien der griechischen Kunst so gut wie nichts auf uns gekommen ist. In zahlreichen Hand- (7/8) schriften und verschiedenen Versionen liegen dieselben vor. [304/05]

Hier gerade kann die Musikgeschichte streng philologische Kritik und Methode üben lernen und zu gleicher Zeit in innigen Konsenz mit einer anderen Wissenschaft treten.

In dem Gottesdienst der katholischen und protestantischen Kirche ist die Musik von jeher ein integrierender Bestandteil gewesen. Mit der Entwicklung der Kultur geht Hand in Hand die Entwicklung des kirchlichen Gesangs, des gregorianischen in der katholischen, des deutschen Kirchenlieds in der protestantischen. Die Ablösung des Protestantismus von dem Katholizismus ist begleitet mit einer entsprechenden Umformung des Gesangs. So sehr von theologischer und litterarischer Seite diese Entwicklung in zahlreichen wissenschaftlichen Darstellungen behandelt ist, von musikalischer Seite kann auch hier noch sehr vieles geleistet werden. Zwar haben sich nicht wenige Schriftsteller mit diesem Gegenstand beschäftigt. Aber die Arbeiten sind ohne rechten Einfluß und praktischen Nutzen geblieben. Denn namentlich stehen die Studierenden der protestantischen Theologie der musikalischen Seite des Gottesdienstes wie einer ihnen fremden Sache gegenüber. Und gerade wie segensreich kann der Geistliche selbst auf die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes wirken. Hier also hat die Geschichte der Musik der Theologie den wesentlichen (8/9) Dienst zu leisten, das Interesse zu wecken und die Kenntnis zu fördern.

In der Aesthetik wird die Musik meist stiefmütterlich behandelt. Es fehlt dem Philosophen an Gelegenheit, sich in seinen akademischen Studien die nothwendigen musikalischen Kenntnisse zu erwerben. Er ist auf einige wenige Bücher angewiesen. Diese aber sind selbst wieder unzureichend, denn das wichtigste sagen sie ihm nicht. Sie machen sich schematisch ein Schönheitsideal aus der heutigen Kunst zurecht und lassen die vergangenen Zeiten unberücksichtigt. Nirgends aber wie in der Musik tritt dem Beobachter so augenfällig entgegen, wie wechselvoll das ist, was der Mensch sich als schön, als begehrenswert vorstellt. Was wir heute als unerträglich empfinden und was der Schüler der

Komposition im allerelementarsten Unterricht zuerst vermeiden lernt, das erschien früheren Generationen als das Schönste und Wünschenswerteste, erst ganz allmählig verkehrte sich diese Anschauung in ihr Gegenteil. Auf den Nutzen hinzuweisen, welcher die Betrachtung solcher Entwicklungsphasen für den Philosophen mit sich bringt und ihm die nöthigen historischen Thatfachen und ihren Zusammenhang zu vermitteln, auch hierin könnte sich die Geschichte der Musik hilfreich erzeigen.

Schließlich sei noch auf das Verhältnis hingewiesen, in welchem die Musik zu einem Theil der Physik, der (9/10) Akustik, steht. Die Akustik, als mathematische Begründerin der Tonverhältnisse hat, wie gerade von den hervorragenden Akustikern betont wird, ein Interesse zu beobachten, wie sich ihre Verwendung in der Musikpraxis gestaltet, besonders da sie nicht überall mit den akustischen Theorien übereinstimmt oder aus denselben erklärt werden kann. [305/06]

Man sieht, der Musikwissenschaft sind nach mancherlei Seiten hin Probleme gestellt, und nach andern Seiten hin kann sie wesentlich zur Vertiefung und Lösung von Problemen anderer Wissenschaften beitragen. Sie muß dadurch, daß man sie zu einer methodischen Wissenschaft macht, in diese Bahn gelenkt werden.

Was nun den technischen Unterricht anbetrifft, so kommen für die Universität zwei Seiten desselben in Betracht: die musikalische Komposition und der Gesang. Beide werden bereits jetzt überall betrieben. Aber unter den Gesichtspunkten, die oben dargelegt wurden, bedürfen sie einer durchgreifenden Reorganisation.

Die Kompositionslehre wird mit wenigen Ausnahmen in ganz elementarer mechanischer Weise betrieben. Was der Student hier lernt, kann er weder für eventuelle eigene Produktionen verwenden, noch hebt es sein Kunstverständnis oder befähigt ihn zu Arbeit (10/11) auf kunsthistorischem Gebiete. Es giebt nun für diese verschiedenen Zwecke nicht verschiedene Arten von Kompositionslehre, die eine, wie manche denken, oberflächlicher, die andere gelehrter und tiefer; sondern für alles: eigenes Kunstschaffen, Kunstverständnis und Kunstgeschichte muß die technische Bildung dieselbe sein. Der Unterschied liegt nur in der Intensivität der Beschäftigung. Es liegt am Tage, daß der produzierende Künstler die Technik mehr zu beherrschen im Stande sein muß als der Kunsthistoriker. Aber daß diese Bildung eine allen gleichmäßige, gründliche sein muß, die allen Richtungen dienen kann, das muß erstrebt werden. Es kann dies für die Universität nur dadurch erreicht werden, daß der Lehrer der Komposition nicht bloß ein gründlicher Techniker, sondern ein allseitig musikalisch und akademisch gebildeter Mann ist.

Die Ausbildung im Gesang findet in dem akademischen Gesangverein statt. Über dessen Organisation soll nachher in einem besonderen Abschnitt gesprochen werden.

Vorher aber muß noch ein Punkt erörtert werden, der mir an sich und für den akademischen musikalischen Unterricht von besonderer Bedeutung zu sein scheint. Ich meine das Verhältniß der musikalischen Studien an der Universität zu dem Gesangsunterricht auf den Schulen, welche auf die Universität vorbereiten. (11/12)

Ich meine, daß die musikalischen Studien auf der Universität neben den vorher ausgeführten wissenschaftlichen Zwecken auch das als Ziel ins Auge fassen sollen, die Gesanglehrer für die Mittelschulen auszubilden, wie ja auch in anderen Fächern der Universität die wissenschaftlichen Zwecke und die Ausbildung der Lehrer Hand in Hand mit einander gehen. Bisher ist der Gesangsunterricht vorzugsweise von nur technisch gebildeten Lehrern erteilt worden, die zumeist aus den Seminarien hervorgegangen sind. Daß eine Reorganisation dieses Unterrichts nöthig sei, ist von vielen Seiten seit längerer Zeit anerkannt, denn was die Schule jetzt leistet, nützt wenig und schadet [306/07] sogar vielfach. Daß für eine Besserung dieser Verhältnisse eine wesentliche Vorbedingung eine vollständig andere als die heutige Vorbildung der Gesanglehrer sei, dafür möchte ich im folgenden eine Reihe von Gesichtspunkten anführen.

Man bezeichnet den Gesanglehrer ähnlich wie den Turnlehrer und den Zeichenlehrer als technischen Lehrer, den Gesangsunterricht als technischen. Er ist es aber in ganz anderem Sinn als der Zeichen- oder Turnunterricht. Er hat natürlich eine technische Seite, ist aber zu gleicher Zeit in hervorragendem Maße von geistiger Bedeutung. Er ist nicht bloß Gesangsunterricht, sondern auch Musik- und Kunstunterricht.

Der Gesangsunterricht hat nach verschiedenen Seiten hin eine eminent erziehende Kraft. (12/13) Bei dem Gesang handelt es sich nicht etwa, wie es leider vielfach betrieben wird, um ein mechanisches Nachsingen nach den vorgefundenen oder vorgespielten Tönen des Lehrers, des Klaviers oder der Geige, sondern um ein feines bewußtes Abwägen von Verhältnissen in rhythmischer, melodischer und harmonischer Beziehung. Der Sänger kommt durch den Gesang in eine gewisse Gefühlserregung und muß trotzdem die obengedachten Verhältnisse klar zu beobachten im Stande sein. Jenes Abwägen und besonders der Ausgleich zwischen erregter Empfindung und ruhiger, sich selbst kritisierender Beobachtung wirkt erziehend gerade nach der Richtung hin, nach welcher jede Erziehung streben soll – nach dem Ausgleich der verschiedenartigen, oftmals einander widerstrebenden Geistes- und Seelenkräfte. Die Übung im Ausgleich an dieser Stelle übt Einfluß auch auf die Geistesrichtung und Anschauung überhaupt.

Das Zusammensingen in den Klassen und namentlich im ganzen aus den Schülern verschiedener Klassen zusammengesetzten Chor verlangt die gleiche Singübung aller an demselben Gegenstand. Die Sänger müssen sich aneinander anpassen. Jeder einzelne fühlt, daß er als nothwendiges Glied des ganzen seine Schuldigkeit tun muß, und daß er als einzelner doch wieder verschwindet, indem erst alle zusammenwirkend das Gesangswerk zur Aufführung bringen können. In keinem andern Fach wird so wie hier dem (13/14) Schüler ganz von selbst das unmittelbare Gefühl des für das Leben so wichtigen Verhältnisses des Einzelnen zum Ganzen vor die Seele geführt.

Durch eine gut getroffene Auswahl des Unterrichtsmaterials wird dem Schüler ein Schatz der besten Kunsterzeugnisse sowohl musikalischer wie dichterischer zu eigen gemacht, weit mehr zu eigen als durch das Auswendiglernen von Gedichten, da ja die Einwirkung des gesungenen Wortes eine viel intensivere ist als die des gesprochenen.

In dem Gesangsunterricht und den philologisch-litteraturgeschichtlichen Disziplinen wird der Schüler von den elementarsten Dingen, der Lehre von den Lauten an bis zu der Erklärung der dichterischen Formen: Versfuß, Vers, Strophe vom Gesangsunterricht eine wirksame Belehrung empfangen. [307/08]

Und alles dies ist zu erreichen in einer geringen Anzahl von Lehrstunden, deren Maß die bisher dafür angesetzte Zeit nicht übersteigt und so gut wie gar keine häusliche Beschäftigung erfordert. Im Gegentheil, der Zeit und Kraft raubende Privatunterricht kann hierdurch einerseits auf ein vernünftiges Maß beschränkt werden, da ja die Elemente aller Musik: Tonsystem, Rhythmik, Melodik etc bereits Aufgabe des Schulgesangsunterrichts sind. Und andererseits bekommt der oft rein mechanische und dadurch mehr schädliche als nützliche Unterricht auf Instrumenten eine bessere Richtung, da bei einem guten Gesangsunterricht in der Schule alles auf wirklicher Anschauung beruht. (14/15)

Eine zu starke Anspannung der Kräfte ist dabei nicht zu befürchten. Im Gegenteil: ein guter Gesangsunterricht wird in die Lehrstunden eine heilsame Abwechslung, den Schülern eine erfrischende Erholung bringen, da sie hier Geist und Körper in einer ganz anderen Art als sonst zu beschäftigen haben. Und wenn der Lehrer das an sich unschöne Schreien nicht aufkommen, sondern auch in dem Stärkegrad das Maß der Schönheit immer einhalten läßt, so ist das Singen auch eine zweckmäßige Gymnastik der Lungen und des Kehlkopfes.

Genug, wenn man annimmt, daß der Umgang mit der Kunst, die Uebung derselben zu unserer Bildung gehört und wenn man es für wünschenswert hält, daß wir in diesem Umgang von Jugend aufwachsen, so ist keine Kunst geeigneter hierzu als die Musik, die wir alle bereits von unserer Kindheit an zu genießen und zu üben im Stande sind, und die wir fast

spielend in uns aufnehmen. Und in der Musik wieder giebt es nichts, was in gleichem Maße den Geschmack und die Anschauung bilden und läutern kann, als die Gesangsmusik. Von ihr muß jede musikalische Bildung ausgehen und ihre Richtung empfangen. Ich glaube die Bedeutung des Gesangunterrichts für die Schule liegt sonach am Tage.

Die musikalische Bildung der jetzigen Lehrer reicht freilich für solche Ziele, die doch nur die einzig erstrebenswerten sein können, nicht aus. Um den (15/16) Gesangunterricht in der oben angedeuteten Art geben zu können, muß der Lehrer akademisch gebildet sein, er muß durch die Schule, welche die Reorganisation des Musikunterrichts an der Universität erstrebt, erzogen werden. Aber auch aus pädagogischen Gründen ist dies nöthig. Der Gesangunterricht muß dem Schüler von vornherein als ebenbürtig erscheinen. Und da derselbe bis in die höchsten Klassen hineinreicht, in denen sonst nur akademisch gebildete Lehrer unterrichten, so ergibt sich der nöthige Respekt und die Disziplin von selbst, sobald der Unterricht von einem akademisch gebildeten Lehrer ertheilt wird, der womöglich auch noch in anderen wissenschaftlichen Fächern unterrichtet.

Akademische Gesangvereine giebt es, wie schon oben gesagt, an fast allen Universitäten. So verschiedenartig dieselben auch sonst organisiert sein [307/09] mögen, so ist ihnen allen doch das gemeinsam, daß in ihnen eine Verquickung stattfindet zwischen der Pflege des Gesangs und dem, was man als studentisches Leben bezeichnen kann, also zwischen zwei ganz verschiedenen Dingen. Es ist dies nun alte Tradition, und ob diese Verquickung berechtigt sein mag oder nicht, sie ist vorhanden; und wenn man den Versuch machen würde, aus dem Gesangverein das studentische Leben auszuschneiden, es würde sich das Verlangen danach allmählig doch wieder bemerkbar machen. Wenn (16/17) Studenten sich zu einem gemeinsamen, wenn auch ernstem Zweck verbinden, so stellt sich ganz von selbst das Bedürfnis ein, dabei zu gleicher Zeit den studentischen Lebensformen Ausdruck zu geben. Aber es geschieht gar zu leicht, daß sich diese letztere Seite vordrängt, daß sich aus dem Gesangverein eine Verbindung entwickelt, die auch etwas Gesang treibt, daß dadurch nicht bloß die künstlerische Seite zu kurz kommt, sondern auch im Verkehr ein oberflächlicher seichter renommistischer Ton sich heraus bildet. Wie in einer Verbindung darf das studentische Leben keinesfalls cultivirt werden. Es darf nur ein angenehmer Schmuck, nicht die Hauptsache sein.

Es kommt also darauf an, das richtige Maß in diesen Dingen herzustellen. Es geschieht dies am ehesten, wenn man die künstlerischen Ziele des akademischen Gesangvereins recht sichert.

Als solches Ziel ist ins Auge zu fassen die Aufgabe, welche dem akademischen Gesangverein innerhalb der musikalischen Studien an der Universität gestellt ist. Er ist wie oben gesagt, eine technische musikalische Bildungsanstalt. Für die Übungen in der Komposition wie für die Erkenntnis der historischen Thatsachen ist die praktische Ausführung von Kunstwerken eine nothwendige Ergänzung. Denn hierdurch erst lernt man die Wirkung des Kunstwerkes anschaulich erkennen. Sodann ist die Übung im Gesangverein von besonderer (17/18) Bedeutung für solche Studenten, welche sich für den Gesangunterricht an Schulen vorbereiten wollen. Sie lernen die Bildung des Ohres, die Behandlung der Stimmen, die Auffassung des Kunstwerks, das zweckmäßige Einstudieren, überhaupt alles technische und geistige, worauf es bei dem Gesangunterricht und bei der Einübung und Ausführung von Kunstwerken ankommt, in der Praxis kennen. Schließlich verfolgt der akademische Gesangverein denselben allgemeinen Bildungszweck wie der Gesangunterricht an den Schulen, nur in einem der geistig höheren Entwicklung entsprechenden höheren Niveau. Und alles, was früher gelegentlich der Schule zur Sprache kam, das gilt natürlich auch für den akademischen Gesangverein.

Wenn der Abiturient von der Schule so vorbereitet wie im obigen angestrebt wurde, zur Universität kommt, so hat er in viel höherem Maße als jetzt das Bedürfnis, seine Gesangkunst weiter zu treiben und wird alsbald einen Ort aufsuchen, wo er in demselben

guten Sinn wie auf der Schule seine Bestrebungen fortsetzen kann. Der akademische Gesangverein wird also nicht nur für diejenigen, welche sich speziell fachmännisch ausbilden lassen wollen, [309/10] sondern für alle, die das Bedürfnis haben, neben ihren sonstigen Fachstudien Musik zu treiben, ein Sammelpunkt sein können, ein gemeinsamer Boden, auf welchem sich die (18/19) Studierenden der verschiedensten Fächer zu einem gemeinsamen hohen und schönen Zweck zusammenfinden.

Auch in einem so gearteten akademischen Gesangverein wird sich nun studentisches Leben entwickeln wollen. Aber die feste Grundlage des Instituts, dessen enge Zusammengehörigkeit mit dem Organismus der Universität, die Thatsache, daß in denselben ernste, mit den übrigen Universitätsstudien zusammenhängende Ziele verfolgt werden, gibt diesen Bestrebungen von vornherein ein wirksames Gegengewicht und ist der beste Damm gegen Ausschreitungen. Denn auch dem Studierenden wird alsbald die Bedeutung der Musik zum Bewußtsein kommen. Gerade auf diesem so gewonnenen Boden des akademischen Gesangvereins wird sich eine Mischung ernster Thätigkeit und studentischen Frohsinns vollziehen können, wie wir sie für unsere studentische Jugend wünschen dürfen. Und das wird auch dem gesamten Universitätsleben zu gute kommen.

Auf die Persönlichkeit des Lehrers kommt viel an. Er muß den künstlerischen Aufgaben des Instituts gewachsen sein und sie im Sinn der übrigen musikalischen Studien erfassen können. Er muß den Bestrebungen Schwung verleihen, er muß die Seele des ganzen sein. Und wenn man vielleicht meint durch Statuten den Geist des Gesangvereins zu bestimmen, so wird vielmehr sein persönliches Gewicht, seine geistige Überlegenheit, seine Stellung an der Universität der erstrebten Richtung den Weg bahnen und dieselbe sichern. Von einem bloßen Techniker (Lector, Musikdirektor) ist dies nicht zu erwarten, sondern nur von einem Mann, (19/20) der selbst aus den Reihen der akademischen Jugend hervorgegangen ist. Am besten wenn es dieselbe Persönlichkeit ist, in deren Hand auch die übrigen musikalischen Studien: Vorlesungen und Kompositionsübungen liegen. Wenn dies nicht möglich sein sollte, ein Mann, der neben ihm in demselben Sinn wirken kann.

Dies wären die Ziele, nach denen hinsichtlich des musikalischen Unterrichts an den Universitäten gestrebt werden müßte. Auf diese Weise würden die wissenschaftlichen Studien, die technischen Übungen und der Gesangverein ein geschlossenes Ganzes bilden und in den Rahmen der Universität nicht bloß dem Namen sondern der That nach hineingehören.

Und dadurch, daß neben der rein wissenschaftlichen und künstlerischen Seite auch noch die Vorbildung zu einem musikalischen Schulamt bezweckt wird, gewinnt diese musikalische Disziplin noch an besonderer Bedeutung für das ganze Unterrichtswesen. Dadurch gewinnt das Fach an Lebenskraft. Es erhält gewissermaßen einen gesunden realen Boden.

Bisher war dieses Fach an der Universität ein nur von wenigen betriebener Gegenstand dilettantischer nebensächlicher Beschäftigung, welche mit dem [310/11] wirklichen Leben in keinem rechten Zusammenhang steht, geschweige Einfluß auf dasselbe hat. Die Aussicht aber, aus demselben einen Lebensberuf machen zu (20/21) können, wird den Ernst des Studiums vertiefen und die Betheiligung an demselben erhöhen. Der Musikunterricht an der Schule und die musikalischen Studien an der Universität bilden daher einen geschlossenen Ring.

Was muß geschehen, um diese Ziele zu erreichen?

I)

Es ist nothwendig, daß an den Universitäten Lehrstühle für die Musik errichtet werden.

Gelehrt muß werden:

1. in Vorlesungen: Geschichte der Musik, und in speziellerer Behandlung einzelne wichtige Abschnitte aus derselben. Besonderer Nachdruck muß gelegt werden auf die vocale Kunst, als Grundlage aller Musik und unter Berücksichtigung des Gesangsunterrichts an der Schule.

Nach der andern Seite muß Rücksicht genommen werden auf die benachbarten Grenzgebiete wie Philologie und Theologie

2. in Seminarien müssen behandelt werden

a) Kompositionslehre und praktische Übungen in der Komposition. Analyse von Kunstwerken

b) historische und paläographische Übungen

c) Übungen des akademischen Gesangvereins

Sämtliche Vorlesungen und Übungen dürfen nur von akademisch gebildeten Lehrern (Professoren und Privatdozenten) abgehalten werden, die so gestellt sind, daß sie keine Nebenämter zu führen nöthig haben. (21/22)

II) Es müssen geschaffen werden

1) eine Bibliothek a) für die theoretischen und historischen Studien

b) für den akademischen Gesangverein

2) Räume für die Seminarien und den Gesangverein [311/12]

III) Es muß eine Staatsprüfung für diejenigen Schulamtsandidaten eingeführt werden, welche eine Facultas als Gesanglehrer für Mittelschulen erlangen wollen.

Diejenigen Männer, welche in dem ausgeführten Sinn die musikalischen Studien an Universitäten inaugurierten sollen, müssen wie aus allem gesagten hervorgeht, eine ganz besonders darauf hinzielende Bildung haben. Da zur Zeit an solchen ein Mangel ist, wäre es ein schwerer Mißgriff, jetzt schon an allen Universitäten Lehrstühle für diese Fach zu errichten und die mit diesen verbundenen Institute einführen zu wollen, da eine mangelhafte Besetzung der Lehrstühle gerade dem Ziele entgegenstehen würde. Die nächste Sorge müßte darauf gerichtet sein, solche Männer zu finden, die der nicht leichten Aufgabe gewachsen sind, sich mit ganzer Kraft und Begeisterung der Sache zu unterziehen und den wichtigen praktischen Sinn haben, welcher für die Einrichtung eines neuen Instituts unerläßlich ist. Für diese müßte man an geeigneten Orten Lehrstühle einrichten. Sie müßten zwar unter stetem Festhalten der zu erstrebenden Ziele, aber doch unter steter Nutzenanwendung der Erfahrungen, die sie gerade während ihrer ersten Thätigkeit machen, die Institution aus dem theoretischen Studium ins wirkliche Leben überführen. Denn auf die praktische Ausführung und Handhabung kommt vieles an.

Von diesen Stellen aus würde sich dann allmählig der nöthige Heranwuchs für die Weiterbildung anderer Lehrstühle und zu gleicher Zeit für die Stellen an der Schule herausbilden.

Berlin, den 24^{sten} März 1883

Gustav Jacobsthal

Gutachten Bellermanns zum Memorandum Jacobsthals

Heinrich Bellermanns Bemerkungen zu dem Aufsätze „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten“, Berlin, 14. Sept. 1883

Mit den „Vorläufigen Gedanken...“ kann ich mich vollkommen einverstanden erklären. Ich bin fest davon überzeugt, daß, wenn der hier angegebene Weg eingeschlagen wird, durch die Wissenschaft eine wirkliche Besserung unserer [312/13] gesamten musikalischen Zustände erreicht werden wird. Auf eins hätte der Verfasser aber in seiner trefflichen Auseinandersetzung ein noch größeres Gewicht legen können, nämlich auf die practische Übung des Gesangs für alle diejenigen, welche die Musik zu ihrem Fachstudium erwählen wollen, also namentlich für die, welche später an den höheren Lehranstalten (Gymnasium und Realschule) den Gesangunterricht erteilen werden. Der Verf. sagt hierüber S. 8 „Die Ausbildung im Gesang findet im akademischen Gesangverein statt.“ So nützlich und bedeutungsvoll ein solcher Verein für die Musikstudierenden in anderer Beziehung ist, so genügt dennoch die darin erteilte Unterweisung im Gesange bei weitem nicht, u. zwar deshalb nicht, weil einmal der Gesangunterricht gegenwärtig auf den Schulen oft nach falschen Grundsätzen erteilt wird; – dann aber auch, weil selbst bei dem besten und gründlichsten Schulunterricht dennoch die Leistungen des einzelnen Schülers nur selten genau kontrolliert werden können, so daß ein musikalisch Wohlbegabter sich mancherlei Fehler (wie in der Aussprache, im Atemholen u.s.w.) angewöhnen kann. Aus diesen Gründen halte ich es unbedingt für notwendig, daß neben der Übung eines allgemeinen akademischen Gesangvereins ein wöchentlich mehrmals stattfindender Gesangunterricht auf den Universitäten eingeführt wird, an dem alle diejenigen teilnehmen müssen, die sich in der Musik als Gymnasial- oder Realschullehrer eine Facultas erwerben wollen. In diesem Gesangunterricht hat der Lehrer die einzelnen Teilnehmer womöglich stündlich zum Solo-Gesange aufzurufen u. dieselben hierbei auf die richtige Art des Gesangs aufmerksam zu machen, die hauptsächlich in folgenden Dingen besteht: 1. in einer guten deutlichen Aussprache der Textworte; 2. in einem zweckmäßigen Atemholen, wobei Rücksicht zu nehmen ist auf die richtige Einteilung der Worte dem Sinn sowohl, wie der dichterischen und musikalischen Form nach; 3. in der genauen Beobachtung und Abmessung der rhythmischen u. 4. ebenso der harmonischen Verhältnisse, wozu dann noch 5. die Behandlung der Stimmorgane in Bezug auf ihre Register u.s.w. (– die sog. „Tonbildung“ –) hinzukommt. Alle diese hier angedeuteten Dinge müssen natürlich bei der Übung des akademischen Gesangvereins zur Sprache kommen, sie lassen sich ferner wohl auch in besonderen Vorlesungen über Gesang und Gesangunterricht theoretisch erörtern. Zum wahren Bewußtsein des Sängers können sie aber erst durch einen practischen Unterricht gebracht werden, in welchem dem Lernenden zugleich Gelegenheit gegeben wird, die Einzelleistung seiner Mitschüler zu beobachten und zu beurteilen. Hierzu ist im akademischen Gesangverein keine Zeit. Denn derselbe ist, mögen seine Mitglieder noch so ernst und gründlich die Musik betreiben wollen, ein geselliger Verein, der sich aus allen vier Fakultäten zusammensetzt, u. der sich erst nach dem Schluß der wissenschaftlichen Vorlesungen in den späteren Abendstunden (etwa von 8 bis 10 Uhr) versammeln kann. Hier wollen die jungen Leute in freundschaftlichem Kreise singen; u. daß dies gut, rein und sauber geschieht, darüber hat der Diri[313/14]gent zu wachen, was ihm in seiner Stellung als Professor u. bei der Lust und Liebe, die die Mitglieder zur Sache mitbringen, wohl gelingen wird. In keinem Fall kann dafür, wie bereits oben angedeutet ist, der akademische Gesang-Verein der Ort sein, daß in ihm in streng wissenschaftlicher Weise für die Musikstudierenden die Grundsätze der

Gesangskunst gelehrt werden. Hierdurch würden viele musikalisch tüchtige u. den Vereinen nützliche Kräfte, die die Kunst nur zu ihrem Vergnügen und zu ihrer Erholung betreiben, demselben beizutreten abgeschreckt werden. Wenn nach diesen Erörterungen, wie ich schon oben bemerkte, der akademische Gesangverein mehr ein geselliger Verein ist, so darf man dennoch seine Bedeutung gerade für die Musikstudierenden nicht unterschätzen, so daß es durchaus notwendig ist, daß dieselben ihm als Mitglieder beitreten. Denn sie können hier, wie nirgendwo anders, ernstlich lernen, wie ein aus so verschiedenartigen Kräften zusammengesetzter Chor zweckmäßig zu leiten ist, wobei sie zugleich mit einer Menge guter Compositionen für Männerstimmen bekannt gemacht werden. Von Bedeutung ist es ferner für sie, daß sie hier auch Gelegenheit finden, von ihren eigenen Compositionen bisweilen ein Stück zu Gehör zu bringen, – natürlich so weit es der Dirigent für zweckmäßig hält. In allen diesen Dingen stimme ich dem Verfasser der „Vorläufigen Gedanken“ vollkommen bei, nur mit der soeben besprochenen Ausnahme, daß der akademische Gesangverein als Gesangschule für den Fachmusiker nicht genügen kann u. daß für diesen ein besonderer Gesangunterricht eingerichtet werden muß.

Wenn es nun wohl ganz zweifellos ist, daß die Ausbildung im Gesang für den zukünftigen Gesanglehrer von äußerster Wichtigkeit ist, so werden wir aus den folgenden Betrachtungen aber noch erkennen, daß die andern musikalischen Fächer, sowohl das Studium in der Composition als auch der in der Geschichte der Musik u. allen damit im Zusammenhang stehenden Wissenschaften eine ebenfalls gründliche Kenntnis des Gesanges erheischen; ja, daß sie ohne eine solche immer nur zu dürftigen u. oft ganz verkehrten Resultaten führen. Denn es ist ebenso historisch nachweisbar, wie aus allgemeinen Gründen ersichtlich, daß die ursprüngliche Form der Musik nur der Gesang gewesen sein kann: d.h. die zunächst nur gesprochenen Worte, in denen wir in Betreff der betonten u. unbetonten, langen u. kurzen Silben u. ferner des Höher- und Tieferwerdens der Stimme keine gesetzmäßige beabsichtigte Ordnung wahrnehmen können, werden nun in ganz genau abmeßbaren Verhältnissen vorgetragen, die wir Rhythmus und Harmonie nennen. Und hieraus ergibt sich, daß die Spielmusik nur als eine Nachahmung der eigentlich gesungenen Musik anzusehen ist; u. zwar als eine untergeordnete Nachahmung derselben, welche ohne Berücksichtigung des Wortes nur in mechanischer Weise auf künstlichen Instrumenten die harmonischen u. rhythmischen Verhältnisse annähernd genau wiederzugeben im Stande ist. Daß dies, was die Harmonie betrifft, nur annähernd genau geschehen kann, u. daß allein im Gesange die [314/15] Intervallgrößen in vollkommener Reinheit zur Ausführung kommen können, ergibt sich aus der Natur dieser Verhältnisse, wie ich dies in meiner Schrift „Die Größe der musikalischen Intervalle, Berlin 1873“ nachgewiesen habe.²⁰ Jeder musikalische Unterricht sollte daher mit dem Gesange und nicht, wie es heutzutage gewöhnlich geschieht, mit dem Klavierspiel beginnen, so daß der Schüler von vornherein angehalten wird, die musikalischen Intervalle sich mit dem Gehör vorzustellen u. dann mit seiner Stimme zur Ausführung zu bringen. Dies letztere gelingt natürlich nur bei solchen Intervallen, die wirklich klar vorstellbar sind, u. hierdurch ist die Gränze des Gesanges und auch des musikalisch möglichen u. erlaubten überhaupt gezogen.²¹ Dies sollte nicht dem Gesanglehrer, sondern auch dem der Composition als erster Grundsatz gelten. Denn wenn das Fundament nicht zuerst sicher gelegt ist, u. nicht in eingehend wissenschaftlicher Darlegung die Elemente der Kunst festgestellt sind u. von den Schülern erkannt werden, so ist der ganze weitere Fortbau unsicher. Wir können dies an allen modernen Conservatorien und Musikschulen wahrnehmen, selbst an denen, die wie die Königliche Hochschule auf Staatskosten erhalten werden. Durch die Bestrebungen hier nach virtuosen Leistungen wird der Sinn der Schüler wie der Lehrer viel zu sehr auf einen

²⁰ Hier steht eine nicht vollständig lesbare Randbemerkung: „sehr wichtig, aber ...“.

²¹ Hier befindet sich am Rand hinter einem „NB“ ein größer gesetztes „?“.

äußerlich glänzenden Erfolg gerichtet, sodaß diese Schulen – so hart es auch klingen mag²² – selten über das Niveau des gewöhnlichen Musikantentums hinauskommen werden, u. so dem Staate im Grunde mehr schaden als nützen. Mit besonderem Dank muß es daher anerkannt werden, wenn die höchste Unterrichtsbehörde nun die wissenschaftliche Pflege der Musik den Universitäten zuweisen will, die von solchen Studierenden besucht werden, welche durch nun gründliche Vorbereitung auf dem Gymnasium sich die Fähigkeiten zu einem ernsten und tieferen Studium erworben haben.

Nach einem gründlichen Vorstudium der Elemente der Musik durch den Gesang wird der Schüler nun auch, wie schon angemerkt wurde, mit Verständnis der Compositionslehre gegenüber treten können, deren Aufgabe es in erster Linie ist, ihn im strengen Vocalsatz zu üben. Dem durch Instrumentalspiel nur mangelhaft vorbereiteten, selbst wenn er daneben etwas Gesang getrieben hat, will dies oft garnicht gelingen, ihm wollen die Regeln, wie sie uns durch den gregorianischen Kirchengesang u. die großen Meister des 16. Jahrhunderts überliefert sind, leicht als nur übertriebene und nutzlose Einschränkung erscheinen, die sich seiner musikalischen Erfindung entgegen stellt. Denn auf den Instrumenten lassen sich auch die unfaßbarsten Intervalle darstellen, u. in der modernen Instrumentalmusik werden sie oft in der rücksichtslosesten [315/16] Weise, nicht selten sogar mit Vorliebe in Anwendung gebracht. – Jener andere aber, der die Natur der menschlichen Stimme durch eigenes Singen genügend kennen gelernt hat, wird sich bald von dem hohen Wert jener strengeren Gesetze überzeugen, die ja v.a. Dingen den Zweck haben, die Composition so zu gestalten, daß der Sänger die darin vorkommenden Verhältnisse wirklich genau u. rein auszuführen im Stande ist. Hierdurch wird er auch späterhin, wenn er in freierer Weise schreiben will, veranlaßt, immer die nötige Rücksicht auf die Ausführung zu nehmen, durch welche das musikalische Kunstwerk erst in die Erscheinung tritt.

Außer dem hier genannten praktische Nutzen erwächst dem Musikstudierenden durch die Uebung des Gesanges und die hiermit in engster Beziehung stehenden Studien des strengen Contrapunkts noch der Vorteil, daß er zugleich – ich möchte sagen, wie von selbst – einen bedeutenden und wichtigen Teil der Musikgeschichte mit erlernt, wenn auch nicht ausführlich in Datum und Namen, so doch in seinem Entwicklungsgange. Denn die Regeln, nach denen wir die contrapunctischen Uebungen zu machen haben, sind ja nicht in unserer Zeit willkürlich aufgestellt worden, sondern stammen aus dem 15. & 16. Jahrhundert u. sind das Ergebnis der ganzen Entwicklung der mehrstimmigen Musik von Franco von Coeln im 12. Jahrhundert an, u. haben sich nach ihrer Ausbildung und Vollendung in der ganzen damaligen musikalischen Welt, – d.h. im ganzen europäischen Abendland – mit einer sonst wohl nur selten vorkommenden vollkommenen Uebereinstimmung ausgebreitet. Ein sehr beachtenswerter Teil dieser Gesetze, nämlich diejenigen, welche sich auf den Gebrauch der Intervalle in der einstimmigen Melodie beziehen, stammt sogar aus einer noch älteren Zeit u. gehört der Praxis der gregorianischen Kirchenliturgie an. Mit vollem Recht kann man daher behaupten, daß nur derjenige die Geschichte unserer mehrstimmigen Musik von ihren frühesten Versuchen an bis zu ihrer Blütezeit im 16. Jahrhundert u. darüber hinaus bis Händel und Bach, ja bis zu ihrem leider fast allgemein eingetretenen Verfall in der heutigen Zeit begreifen lernen wird, der singen kann u. daneben das Studium des strengen Contrapunkts mit gründlichem Fleiße durchgemacht hat. Meiner Ansicht nach müßte der Musikstudierende daher, wenn seine Bemühungen einen sicheren Erfolg haben sollen, in seinen ersten Semestern nur Gesang u. Contrapunkt, u. vielleicht daneben noch Akustik, so weit die letztere die musikalischen Verhältnisse betrachtet, mit Fleiß treiben, u. dann erst zu den musikgeschichtlichen Studien übergehen.

²² Hier eine Randbemerkung: „nicht nur hart, sondern ungerecht und unrichtig“.

Dies sind die Gedanken, die mir bei wiederholtem Lesen der „Vorläufigen Gedanken“ aufgegangen sind. Etwas wesentlich Neues habe ich weder hinzuthun wollen noch können. Ich habe nur die darin mit aner kennenswerter Sachkenntnis besprochenen Dinge, namentlich in Bezug auf die Elemente der Kunst, so wie den Unterrichtsgesang näher zu präzisieren versucht. In jeder anderen Wissenschaft und Kunst versteht sich ein gründliches Studium der [316/17] Elemente von selbst. Da die Musiker aber fast ausnahmslos hiervon glauben absehen zu können, so habe ich diese Seite des Studiums besonders hervor gekehrt, u. es ist dies um so notwendiger, da wir ja, namentlich was die Tonverhältnisse betrifft, fast allgemein irrigen Vorstellungen begegnen, u. die meisten Musiker sich mit der sog. gleichschwebenden Temperatur begnügen u. in den weißen und schwarzen Tasten unseres Klaviers die ganze Harmonie vor sich zu haben wähnen. Und doch ist diese Tastatur nachweislich ein Surrogat für die eigentlichen Verhältnisse, welches mit einziger Ausnahme der Octave nur unreine, d.h. von der natürlichen Größe abweichende Intervalle geben kann.

Zum Schluß muß ich aber noch eins hinzufügen. Wenn ich mich auch, so weit es den Gegenstand selbst betrifft, mit den Vorschlägen des Verfassers der „Vorläufigen Gedanken“ vollkommen einverstanden erklärt habe, so drängt sich mir doch die Frage auf, ob es nicht eine zu weit gehende Forderung ist, wenn man verlangt, daß jeder Musikstudierende, welcher später an einer höheren Lehranstalt als Gesanglehrer wirken will, zuvor das Abiturienten-Examen gemacht haben muß. So wünschenswert in vieler Beziehung dies sicherlich ist, so darf man doch nicht unberücksichtigt lassen, daß bei der Thätigkeit als Gesanglehrer selbstverständlich die musikalische Veranlagung in erster Linie vorhanden sein muß, u. daß die allgemeine Bildung, ja selbst musikalische Kenntnisse ohne jede Veranlagung nicht genügen. Gewisse Dinge müssen dem Gesanglehrer von der Natur mitgegeben sein, wie z.B. ein empfindliches Gehör für die Reinheit u. den Wohlklang des Gesanges, ein sicheres Gefühl für Rhythmik und Takt u.v.m., auch darf ihm ein gewisser Grad von Produktivität in der musikalischen Composition nicht fehlen. Nun wird aber gerade der für die Musik in hervorragendem Maße Befähigte in seinem Drang u. bei seiner Liebe zur Kunst nicht selten, noch ehe er das verlangte Examen absolviert hat, sich seinem Fache widmen wollen, was meiner Ansicht nach nur dann von Nachteil sein kann, wenn dem Betreffenden Bildung und Geschmack überhaupt fehlen. Ferner, wenn er untüchtig für ein eingehenderes ernstes Studium ist, wie es ja leider oft genug vorkommen mag. – Auf der anderen Seite hat ein solcher aber (– natürlich vorausgesetzt, daß seine Studien richtig geleitet werden) den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß er frühzeitig den technischen Teil der Kunst bewältigt u. schon in jugendlichen Jahren zu eigenem künstlerischen Schaffen kommt. Wenn uns nun wirklich daran gelegen ist, daß der Schulgesang gehoben wird, so darf man nicht zu engherzig sein. Die Kunst hängt so sehr mit einer besonderen Begabung des Individuums zusammen, daß es meiner Ansicht nach ein großer Fehler wäre, wenn man für das Musikstudium in uniformierender Weise einen ganz bestimmten Gang der Vorbildung vorschreiben wollte, durch welchen die musikalisch Begabtesten sehr leicht von einer segensreichen Thätigkeit ausgeschlossen werden würden. – Etwas ganz anderes ist es dagegen mit dem Gange der musikalischen Studien selbst, die nach allen obigen Erörterungen unzertrennlich mit dem Gesange [317/18] u. dem Contrapunkte verbunden sein müssen u. nur heutzutage von dem bei weitem größten Teile der Musikstudierenden deswegen vernachlässigt werden, weil dieselben bei der allgemeinen Überhandnahme der Instrumentalmusik nicht Gelegenheit finden, das wahre Wesen der Musik kennen zu lernen. Bei dieser verderblichen Strömung unserer Zeit ist von den sog. Hochschulen und Conservatorien keine Besserung zu erhoffen, denn allen diesen Instituten fehlt die musikalische Grundlage: sie sind selbst mehr oder weniger Instrumentalschulen. Was in ihnen im Gesang gelehrt wird, entbehrt jeder Gründlichkeit u. geht, da die Schüler sich meist in virtuoson Leistungen in Oper und Concert hervorthun sollen, von falschen Grundanschauungen aus. Hier muß von Seiten der Universitäten reformierend eingegriffen werden.

Demgemäß halte ich es nicht nur für zweckmäßig, sondern sogar für notwendig, daß die Gesanglehrer der höheren Lehranstalten künftighin ihre musikalischen Studien auf der Universität machen, doch muß ihnen hierbei, in Rücksicht auf ihre zukünftige Betätigung, die Einbringung eines Maturitätszeugnisses erlassen werden.

Heinrich Bellermann
den 14. Sept. 1883, Berlin

Philipp Spittas Gutachten zu Jacobsthals Memorandum:

Berlin, 28. April 1884

Eurer Exzellenz

beehre ich mich beiliegendes Gutachten über die musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten, welches Eur. Exz. unter dem 21. Juli vor. Jahres von mir erfordert haben, ganz gehorsamst zu überreichen.

Wegen der sehr großen Verzögerung derselben habe ich Eure Exz. hochgeneigte Nachsicht angelegentlich zu erbitten.

Ich kann zur Entschuldigung nur anführen, daß ich im vorigen Spätsommer und Herbst durch eine Reihe schwerer Unglücksfälle hart getroffen, den größten Teil des Winters zu jeder geistigen Arbeit fast unfähig war, und sich während dieser Zeit vieles angesammelt hat, was sich nur allmählich bewältigen ließ.

M. gr. Ehrerbietung habe die Ehre zu zeichnen
Eurer Exzellenz ganz gehorsamster
Philipp Spitta, Prof. [318/19]

An den
Königl. Staatsminister &
Minister der geistl., Unterrichts- und
Medicinalangelegenheiten
Herrn
Dr. v. Goßler²³

Der Verfasser der Vorläufigen Gedanken über die Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten stellt an die Spitze seiner Abhandlung den Satz „Der musikalische Unterricht an den Universitäten hat zwei Seiten zu berücksichtigen: die wissenschaftliche und die technische.“ Mit der technischen beschäftigt er sich am ausführlichsten und nimmt auch Gelegenheit, über den Gesange auf der Schule sich eingehend zu äußern. Was diesen letzten Punkt betrifft, so darf er unberücksichtigt bleiben, sodenn er einerseits nicht direct zur Sache gehört, andererseits der Senat der Akademie, und in

²³ Bereits auf der Titelseite dieses Gutachtens, zusammen mit dem Anschreiben befinden sich zwei handschriftliche kommentierende Bemerkungen aus dem Ministerium: „trifft m.E. das Richtige“ und eine etwas längere, größtenteils unleserliche Ausführung, die beginnt mit: „Gl. Meines g. Erachtens muß sich das Lehrgebiet...“, abgezeichnet ist das Anschreiben mit dem Vermerk J 6/5.

ihm auch der Schreiber dieser Zeilen, die Reformbedürftigkeit des Schulgesanges längst und völlig erkannt und Vorschläge zur Verbesserung gemacht hat.

Den Nutzen der studentischen Gesangsvereine scheint mir der Verfasser erheblich zu überschätzen. Wäre der Falsettgesang früherer Jahrhunderte noch lebendig, so läge wenigstens die Möglichkeit vor, hier im sog. gemischten Chor singen zu lassen. Dies ist nicht der Fall, und so bleibt für die Musikpflege in den Studentengesangsvereinen nur der Männerchor übrig. Es soll nicht geleugnet werden, daß auch der Männergesang Gelegenheit gibt, das Gehör zu schärfen, und eine Anzahl schöner Lieder kennen zu lernen. Aber diese Resultate sind anscheinend gering im Verhältnis zu dem, was man kennen und verstehen muß, um den Stand der heutigen Musikübung richtig zu würdigen. Nicht einmal die Kunst der vokalen Stimmführung läßt sich am Männergesang in ausreichendem Maße erlernen. Denn der dem Männergesang natürliche Satz ist der zweistimmige, höchstens der dreistimmige; vierstimmige Sätze dürften nur ausnahmsweise vorkommen, da zur freien Entfaltung der Stimmen meistens der nöthige Raum fehlt. Der Professor sagt, für den technisch-musikalischen Unterricht an den Universitäten kommen in Betracht: der Gesang und die Composition, d.h. also die Composition für Gesang, denn für [319/20] Instrumente kann man nicht componieren, ohne ihr Wesen zu kennen. Der Grund dieser Beschränkung ist unerfindlich, denn das, was der Verfasser vermutlich für sich anführen würde, ist nicht stichhaltig. Daß der Gesang am besten geeignet ist die Grundlage aller Kunstübung zu bilden, kann man zugeben, er ist eben die einfachste Art des Musizierens. Aber wenn gewisse Leute so weit gehen zu behaupten, die Gesangsmusik sei auch schlechthin die beste, ja die einzige wirkliche Musik, und wer sie verstehe, habe damit gänzlich das Verständnis aller anderen Musikformen, so gilt es zu protestieren. Namentlich die letztere ist eine grundfalsche, auf mangelnder geschichtlicher Kenntnis beruhende Ansicht. Von Alters her ist die instrumentale Kunst selbständig neben der vocalen hergegangen, sie hat sich zu Zeiten wohl von ihr beeinflussen lassen, ebenso oft aber auch ihrerseits einen beherrschenden Einfluß auf die Vocalmusik ausgeübt. Schon im 16. Jahrhundert hat es z. B. selbständige Kunst der Instrumente gegeben, und so sehr hat diese von Anfang bis heute ihren eigentümlichen Charakter bewahrt, daß man behaupten kann: wer nur die Gesangsmusik versteht, wird, falls er eben nichts weiter versteht als sie, nicht im Stande sein, auch nur die einfachste Beethoven'sche Sonate zu begreifen. Er wird aber auch das Wesen der Gesangsmusik ohne stetige Berücksichtigung der Instrumentalmusik überhaupt nicht ergründen. Es folgt hieraus, daß kein innerer Grund vorhanden wäre, sie von Übungen auf Universitäten auszuschließen.

Der Professor ist mit der Geschichte der Musik, obwohl er ihr Studium empfiehlt, nicht hinlänglich vertraut. Er müßte wissen, daß in den Musikvereinen der deutschen Studenten des 17. & 18. Jahrhunderts keineswegs bloße Gesangsmusik getrieben worden ist. Vielmehr trat diese, entsprechend dem allgemeinen Zuge der Zeit, damals ganz zurück, herrschend war in diesen Vereinen die Instrumentalmusik und die von Instrumenten begleitete mehr- und einstimmige Gesangsmusik. Hierdurch hielten sich die musizierenden Studenten auf der Höhe der Zeit, und es gelang ihnen sogar, auf die Entwicklung der öffentlichen Musikübung einen maßgeblichen Einfluß zu gewinnen. Sieht man sich nach den Leitern dieser Vereine um, so findet sich, daß dieselben theils Studenten waren, theils practische Musiker, welche in vielen Fällen mit der Universität in keinem Zusammenhange standen.

Dies führt auf den an die Spitze gestellten Ausspruch des Professors zurück: der Musikunterricht auf Universitäten müsse einerseits ein wissenschaftlicher, andererseits ein technischer sein. Ich halte diesen Anspruch für unrichtig und bin vielmehr der Meinung, daß prinzipiell nur die Kunstwissenschaft, nicht aber die practische Kunst auf Universitäten gepflegt werden soll. Ich kann nicht einsehen, warum man, wenn diese practische Musik auf ihnen zugelassen wird, sie dann beispielsweise nicht auch den bildenden Künsten in einer zeitentsprechenden Weise öffnen sollte. In Wahrheit aber sind wissenschaftliche und

künstlerische Anschauung zwei unter sich grundverschiedene [320/21] Dinge. Daß sie in unserer Zeit so vielfach vermischt werden, gereicht beiden gleichmäßig zum Schaden. Die Universitäten sind wissenschaftliche Lehranstalten. Um Kunstwissenschaft erfolgreich treiben zu können, sind natürlich technische Vorkenntnisse nothwendig. Wie sich der Student die Elemente derselben erwirbt, ist seine Sache. Auf höherer Stufe wird er sie von dem Lehrer der Kunstwissenschaft empfangen, und dessen Lehre wird auch in den technischen Dingen eine andere sein als die eines practischen Künstlers. Denn nicht sowohl die eigene Anwendung, nicht die Entfaltung eigener Gedanken durch die erlernte Technik wird er daher als Ziel verfolgen, sondern die Schärfung des Blicks für die Art, wie produzierende Künstler sie angewendet haben. Es versteht sich, daß der Lehrer in diesem Bezug mit der Technik selbst genau vertraut sein muß. Der Verfasser äußert sich über diesen Punkt dahin, daß die Vertreter der Musikwissenschaft auf den Universitäten entweder zwar ganz tüchtige Männer der Wissenschaft seien, aber ohne Verständnis für die technische Seite. Die andern seien reine Techniker ohne die leiseste wissenschaftliche Ausbildung, die meisten seien keins von beiden. Soweit mir bekannt, ist die Musikwissenschaft überhaupt nur an zwei preußischen, mit Einschluß Elsaß-Lothringens an drei Universitäten vertreten: in Berlin, Göttingen & Straßburg²⁴. Zu welcher jener Kategorien die einzelnen Vertreter ihm zu gehören scheinen, hat er unterlassen anzugeben. An den übrigen Universitäten Preußens aber wirken überhaupt keine Zunftgelehrten, sondern practische Musiker, welche Gesangvereine leiten und die Studierenden vorkommenden Falls in der Theorie und Komposition unterrichten. In der oben gerügten Verwirrung von Kunst und Wissenschaft ist, wie es scheint, der Professor selbst befangen.

Was er über den Nutzen der Musikwissenschaft sagt, kann ich auf sich beruhen lassen. Thatsache ist, daß diese Wissenschaft sich zu bilden anfängt und daß ein ungeheures Arbeitsfeld sich vor ihr auftut, welches Generationen in angestrenzter Thätigkeit halten wird. Im übrigen trägt jede Wissenschaft ihre Berechtigung in sich selbst: Daß die Hilfsmittel zum Theil noch fehlen und beschafft werden müssen, ist richtig. Über die Methode aber sind wir so ziemlich im Reinen, seit die drei Seiten der Musikwissenschaft, die historische, philosophische und physikalische anfangen scharf gesondert hervorzutreten. Es gilt also nur, bereits vorhandene Methoden richtig anzuwenden.

Das Vorhandensein practischer musikalischer Lehrkräfte an Universitäten dürfte zum Theil ein Nachklang mittelalterlicher Zeiten sein, in welchen die Musik vorzugsweise als mathematische Wissenschaft galt und im Zusammen[321/22]hange der Wissenschaften eine ganz andere Bedeutung hatte, als diejenige ist, welche wir jetzt mit dem Wort Musik verbinden. Besondere Universitätsmusikdirektoren halte ich, mit Rücksicht auf die wissenschaftliche Ausbildung der Studenten für etwas überflüssiges. Die wünschenswerte Beschäftigung der studentische Jugend mit der Musik ist davon ganz unabhängig; ist der Trieb dazu vorhanden, so werden die Studenten sich zu musikalischen Vereinigungen zusammenfinden; ist es nicht der Fall, so wird auch einem Universitätsmusikdirektor der Boden für eine ersprißliche Thätigkeit fehlen. Ich meine nicht, daß deshalb nun diese Ämter eingehen sollten. In kleineren Orten, wo die Universität den Mittelpunkt des sozialen Lebens bildet, hat sie aus diesem Grunde sogar eine Art Verpflichtung, für die Erhaltung einer musikalischen Kraft zu sorgen, welche das gesamte Musikleben der Stadt leitet. In großen Städten freilich, wo ohnehin viele musikalische Institutionen vorhanden sind, dürfte die Thätigkeit eines Universitätsmusikdirektors nur selten eine höhere künstlerische Bedeutung gewinnen, es sei denn außerhalb der Universität.

²⁴ Anhand der Akte ist nicht ersichtlich, ob Spitta das Memorandum anonym oder mit Nennung des Verfassernamens zugesandt wurde.

Sollte auch ich, wie der Professor der „Vorläufigen Gedanken“ mit einem Wunsch schließen dürfen, so wäre es der:

Einrichtung von Lehrstühlen für wirkliche Musikgelehrte auf sämtlichen preußischen
Universitäten. Philipp Spitta

Ein ideengeschichtlich-musikpädagogischer Kommentar des Herausgebers

**Musik als Universitätsfach – technisch und wissenschaftlich. Gustav Jacobsthals
Konzeption des Fachs Musik – sein Memorandum von 1883²⁵**

Mit Jacobsthals Denkschrift an das preußische Kultusministerium aus dem Jahre 1883 liegt uns eine der frühesten Stellungnahmen von einem der damals noch wenigen Universitätslehrer unseres Faches aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vor, die sich relativ systematisch mit bis heute zentralen Aspekten der Ausgestaltung der institutionalisierten Musikwissenschaft befasst.²⁶ Sie stand schon damals quer zum Zeitgeist, wurde im Widerstand gegen eine einseitig szientistische Ausrichtung des Fachs und im Widerstand gegen eine Delegation der praktischen und pädagogischen Musikausbildung an eigens dafür geschaffene Konservatorien und Kirchenmusikschulen formuliert und blieb außerhalb des Kreises der preußischen Kulturadministration völlig unbekannt und auch völlig folgenlos. Sich trotzdem mit ihr zu beschäftigen, ist nicht nur der Maßgabe historischer Gerechtigkeit gegenüber verborgenen und unterlegenen Traditionen geschuldet, sondern eröffnet auch die Perspektive, alternativen Modellen und eventuell vertanen Chancen nachzuspüren, die auch den gegenwärtigen Zustand des Faches in ein fragwürdiges Licht stellen. Es soll also hier versucht werden, Jacobsthals Konzept in seinen wesentlichen Momenten vorzustellen und so zu kommentieren und historisch zu kontextualisieren, dass die problematische Ausgangslage der Musikwissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert, deren Folgen bis heute noch spürbar sind, wenigstens teilweise in den Blick gerät. Jacobsthals Gutachten über das Fach Musik an den Universitäten, das er nach über zehnjährigen Erfahrungen als Privatdozent und außerordentlicher Professor an der

²⁵ Hierbei handelt es sich um die bearbeitete Wiedergabe eines Abschnitts aus meiner Jacobsthal-Biografie: *Gustav Jacobsthal, ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine kultur- und ideengeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012, S. 337-78.

²⁶ Siehe G. Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten.“ Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883, sowie die Gutachten von Heinrich Bellermann und Philipp Spitta, mit einer Vorbemerkung hg. von P. Sühling, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung (JSIMPK)* 2002, Stuttgart 2002, S. 295–322. Alle weiteren Seitenverweise aus Jacobsthals Memorandum beziehen sich auf diese Ausgabe, die auch in der elektronische Zweitveröffentlichung weiter oben in eckigen Klammern markiert sind.

Straßburger Universität im März 1883 in Berlin quasi auf der Durchreise anfertigte und beim preußischen Kultusministerium einreichte, nimmt zeitlich und gedanklich eine Mittelstellung ein in der Kette der Denkschriften an das preußische Kultusministerium^{oder an den preußischen Landtag} über diese und verwandte Fragen, die sich seit 1803 von Karl Friedrich Zelter über Eduard Grell, Adolph Bernhard Marx und Heinrich Bellermann bis zu Hermann Kretzschmar, Leo Kestenberg und Georg Schünemann zieht. Vermittelt über Grell und Bellermann dürfte Jacobsthal die rückwärtige Traditionslinie, in der er sich mit seinem Memorandum befand, bekannt gewesen sein²⁷. Dass Kretzschmar²⁸, Kestenberg²⁹ und Schünemann³⁰ die Gedankengänge und Argumente ihrer Vorgänger unter den Gutachtern, besonders jene

²⁷ Sicher bildete A. B. Marxens *Denkschrift über die Organisation des Musikwesens im preußischen Staate*, die im September 1848 in der Neuen Berliner Musikzeitung erschienen war, eine Ausnahme, denn sie dürfte Grell und Bellermann nicht nur wegen ihres revolutionär-demokratischen Impetus, sondern auch wegen der Forderung nach einem staatlich geförderten Konservatorium missfallen haben. Allgemein gesehen waren die Ansprüche und (illusionären) Erwartungen an den Staat, die Marx hegte und aussprach, denen der Berliner Vokalschule nicht ganz unähnlich. Allerdings drosselten die Vorstellungen Bellermanns dann genau jene Ambitionen Marxens, mit denen dieser darauf gedrängt hatte, die mit Gesangsübungen begleitete konventionelle musiktheoretische, sprich satztechnisch-kontrapunktische Ausbildung durch Instrumentalunterricht, Musikgeschichte und Ästhetik zu erweitern resp. zu ersetzen. Marxens volksbildnerischer Impetus, mit dem er große Teile seiner Kompositionslehre als didaktische Modelle für die Unterrichtung von Laien ansah, sollte allerdings nicht unterschätzt werden, ebenso wenig wie dessen langfristige Wirkung (siehe hierzu das 3. Kapitel: „Die Verbindung ästhetischer, ethischer und pädagogischer Gedanken“ in Kurt-Erich Eickes Schrift: *Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg 1966, S. 96–136).

²⁸ Nachdem sich Kretzschmar schon in seiner Rostocker Zeit über Musikausbildung Gedanken gemacht hatte (siehe seine Schrift: *Über den Stand der öffentlichen Musikpflege*, Leipzig 1881), war er ab 1909 als Direktor der Berliner Musikhochschule auch Berater des preußischen Kultusministeriums. Im April 1913 verfasste er eine Denkschrift: „Über den musikgeschichtlichen Unterricht in Deutschland, speziell Preußen“, die eindeutig die Rolle spielt, die kulturpolitische Beschäftigung mit Jacobsthals Denkschrift von 1883 endgültig als obsolet erscheinen zu lassen, siehe einen entsprechenden administrativen Vermerk vom Mai 1913 in der letztmals vorgelegten Akte Jacobsthals, wiedergegeben in der Vorbemerkung zur Erstveröffentlichung von Jacobsthals Denkschrift, in: JSIMPK 2002, S. 297.

²⁹ Leo Kestenberg u. a., Denkschrift (an den preußischen Landtag) *Über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk*, April 1923 (basierend auf Kestenburgs Schrift: *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921), wieder abgedruckt in: L. Kestenberg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Die Hauptschriften, hg. von Wilfried Gruhn, Freiburg 2009, S. 149–203. In ihr wird unter Berufung auf Goethe, Zelter und Humboldt, sowie auf die Lebensformen der Renaissance die reiche Tradition des geselligen und privaten Musizierens gegen den bildungsbürgerlichen Musikbetrieb ins Feld geführt.

³⁰ Georg Schünemann hatte schon in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts (also vor seinem nationalsozialistischen Sündenfall) für die damalige Zeit nicht unbedeutende historische Forschungen über Zelter und dessen Denkschriften getrieben und deren Ergebnisse veröffentlicht (siehe G. Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Leipzig 1931 und *Carl Friedrich Zelter, der Begründer der Preußischen Musikpflege*, Berlin 1932). In wie weit Kretzschmars, Kestenburgs und Schünemanns Dokumente wiederum der heutigen Berliner und Potsdamer Schul- und Wissenschaftsverwaltung noch geläufig sind, ist ebenso fraglich. Man könnte sie heutzutage mit gewissen Abstrichen wieder erneut einreichen, denn der Musikunterricht in den deutschen Bundesländern Berlin und Brandenburg droht wohl wieder jenen historischen Tiefstand zu erreichen, der Zelters Initiativen damals verursachte.

Jacobsthals, noch geläufig waren, ist eher unwahrscheinlich. Kestenberg nennt an für ihn relevanten Musikwissenschaftlern der Vergangenheit, die sich mit Musikerziehung beschäftigt hätten oder für diese auf universitärem Sektor von Belang gewesen seien, nicht einmal Bellermann, sondern an Berlinern nur Karl von Winterfeld, A. B. Marx, Philipp Spitta und Kretzschmar.³¹

Bevor auf die Konzeption Jacobsthals selber inhaltlich eingegangen wird, soll noch der Verlauf geschildert werden, während dessen das Memorandum entstand, um dann sang- und klanglos zu versenden.

Wie das Memorandum entstand und was aus ihm wurde

Diese Denkschrift hat in der Geschichte der Berliner Vokalschule und in der Lebensgeschichte Jacobsthals eine kleine unmittelbare Vorgeschichte, die hier beachtet werden soll. Zwar hatte Grell dasjenige, was ein Gesanglehrer wissen und weitergeben soll, also selber erst lernen muss, in einigen vom August 1875 stammenden Bemerkungen zu den Schulbestimmungen des neuen Kultusministers Adalbert Falk vom Oktober 1872 erst nach seinem Tod veröffentlichen lassen, sie dürften aber identisch sein mit jenen Ansichten, die er im engeren Kreis seiner Schüler, zu dem Jacobsthal in den sechziger Jahren gehörte, gelehrt und vertreten hat. Und so erfährt man aus dem, was unter dem Titel „Betrachtungen über Kunst und Kunstunterricht an Schulen“ dann 1887 posthum veröffentlicht wurde, die Kernpunkte seines Unterrichts. Er knüpft den elementaren Musik- sprich Gesangunterricht, der ohne mechanische Hilfsmittel (sprich Instrumente) stattfinden soll, im Anschluss an Platon und Ludwig Natorp³², als eine „Zeitlehre“ eng an den Unterricht im Rechnen, an die Raumlehre und die körperliche Bewegung. Es zeige sich nämlich, wie „wichtig als Element des Gesanges in der Elementarschule außer der in den ‚Bestimmungen‘ speziell erwähnten Raumlehre auch die Zeitlehre ist, und wie wichtig oder vielmehr wie unerlässlich, oder (um mit Lessing zu reden) wie schlechterdings notwendig es ist, sie mit der Verhältnislehre, mit dem Rechenunterricht, mit dem Zeichenunterricht (Natorp stellt die Zeitlängen durch

³¹ Siehe seine Ausführungen zur Universität in *Musikerziehung und Musikpflege*, wieder abgedruckt in: L. Kestenberg, *Die Hauptschriften*, S. 48f.

³² Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774–1846), Theologie und liberaler, im Sinne W. v. Humboldts aufgeklärter und neuhumanistischer Schulreformer, Wegbereiter der Musikdidaktik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf den sich Grell fortlaufend beruft, Urgroßvater von Paul Natorp.

Linien dar), zu gleicher Zeit aber auch mit der körperlichen Bewegung, mit dem Turnunterricht in Verbindung zu bringen.“³³

Im Gegensatz zu den späteren Thesen von Franz Xaver Kraus³⁴, der nur einen echten Künstler als Lehrer in Zeichnen an den Universitäten zulassen wollte, war Grell der Auffassung, dass der spätere Gesangslehrer an den Schulen in seinem eigenen Unterricht gar nicht selber gut singen können müsse und auch der Ausbilder der Gesangslehrer nicht selber ein herausragender Sänger sein müsse, sondern: wie der Zeichenlehrer nur über das richtige Augenmaß und die Fähigkeit verfügen müsse, dies auf die zeichnende Hand (anderer) zu übertragen, so müsse der Gesanglehrer nur über das richtige „Ohrenmaß“ verfügen, um die begabten unter den Gesangschülern, bis hinab in die Volksschulen erkennen und fördern zu können. Denn die Aussprache der Worte, die Zeitdauer der durch Konsonanten abgetrennten Vokale, schließlich der alles entscheidende Rhythmus beim Singen der Worte auf verschiedenen Höhen und Tiefen in einer der jeweiligen Harmonien (Tonarten) entsprechenden Weise, mache das Wesen des Singens aus. Wichtiger als die Qualität der eigenen Stimme³⁵ sei für den Gesangslehrer die Fähigkeit, mit geschultem Ohr das richtige Verständnis für das Melos zu wecken, das sich aus den Bestandteilen Rhythmus, Harmonie (hier nicht akkordisch, sondern stets intervallisch, linear verstanden) und Dynamik zusammensetze. Hier also, bei Ludwig Natorp und Grell findet man eine der musikdidaktischen Quellen für Jacobsthals Anschauungen, die er im Laufe seines Lebens nur geringfügig zugunsten einer durch Monteverdi in Gang gesetzten moderneren Auffassung modifizieren wird und ihn im Gegensatz zu seinen Berliner Lehrern in die Lage versetzen wird, auch das heutzutage so genannte „barocke“ und „klassisch-romantische“ Repertoire anzuerkennen. Diese Auffassung des Gesangs als Basis der Musikalität und des Musikverständnisses ist in der höheren Musikausbildung eng mit dem Erlernen des so genannten „strengen Satzes“ verknüpft, der bis hin zu Schönberg und darüber hinaus die Basis aller traditionsbewussten Kompositionstechniken blieb.

Selbst noch in einer seiner unerbittlich kritischen Auseinandersetzungen mit den musikpädagogischen Ideologemen des 20. Jahrhunderts räumt Theodor W. Adorno dem

³³ Eduard Grell, „Betrachtungen über Kunst und den Kunst-Unterricht auf Schulen“, in: E. Grell, *Aufsätze und Gutachten über Musik*. Nach seinem Tode herausgegeben von Heinrich Bellermann, Berlin 1887, S. 153–163, hier S. 156.

³⁴ Franz Xaver Kraus (1840–1901), reformkatholischer Kirchengeschichtler und Kunsthistoriker, Prof. für christliche Epigraphik, lehrte in Straßburg von 1872 bis 1878, entwickelte ein Konzept der universitären Kunstlehre inkl. des Zeichenunterrichts, siehe seine Schrift: *Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen*, Straßburg 1874.

³⁵ Hier mag eine Rolle gespielt haben, dass Grell aus physiologischen Gründen keine gute Stimme hatte.

Singen eine Sonderstellung ein, was an Worte aus Jacobsthals Rezension der 3. Auflage des Bellermannschen Kontrapunkts gemahnt. Jacobsthal hatte dort postuliert, die vokale Kunst sei viel beschränkter in ihren Mitteln als die Instrumentalmusik „und daher gezwungen, sie ausgiebiger und doch unter steter Rücksichtnahme auf die zarte Natur der menschlichen Stimme zu benutzen“³⁶. Obwohl Adorno dafür plädiert, die menschliche Stimme organologisch resp. instrumental zu behandeln, anerkennt er doch eine spezifische Differenz zum Instrument: „Weit schwieriger ist es um das Singen bestellt. Zusammengewachsen mit der Idee von Musik selber, ist der Gesang jeglicher Vergeistigung und Differenzierung fähig. [...] Worin die Stimme trotz allem vom Instrument sich unterscheidet, ist ein unendlich Zartes. Man wird ihm gerechter, wenn man die Stimme zum Instrument entwickelt, das sich den musikalischen Texten anschmiegt, als wenn man sie ungeformt, ohne Sorge um ihre künstlerische Objektivation losläßt: dabei geht jenes Zarte verloren und weicht einem Moment des Geschmacklosen, Rohen, vielfach Aggressiven. Allerdings ist es mit der ‚Stimmbildung‘, der unseligen Trennung der Gesangstechnik von der Musik, so wenig getan wie mit ‚offenem Singen‘. Die alte Gesangspädagogik ist nicht minder fragwürdig als das Gemeinschaftssingen heute: auch die Verfügung über die Stimme als Organ ist zu wecken bloß an der Darstellung bedeutender Vokalwerke.“³⁷ Womit wir beim qualifizierten, gut geprobt Singen von Werken der Madrigalisten (oder Palestrinas) angelangt wären, die selbst Adorno für ausreichend differenziert hält, um ein „heilsames Gegengewicht“ zu schaffen gegen das chorische Absingen geistlicher Vokalmusik.³⁸

Auch in Bellermanns Publikationsgeschichte und in seiner Rolle als Gutachter für die preußischen Schulbehörden gab es eine für die Denkschrift Jacobsthals relevante Vorgeschichte. Bellermann erarbeitete 1866 auf Grund seiner Erfahrungen als 1. Gesangslehrer und Kgl. Musikdirektor am Gymnasium zum Grauen Kloster einen Lehrplan „den Gesangunterricht der höheren Schulen und die besten Lehrmittel dafür betreffend“, den er auch publizierte, dem aber die Schulbehörde nicht entsprach, weil sie den Einwänden Ludwig Erks³⁹ folgte, der sich mit seinen Empfehlungen geglätteter Volksliedersammlungen für den Schulunterricht durchsetzen konnte. Wichtiger für Jacobsthals eigene Bemühungen

³⁶ G. Jacobsthal, Rez. v. H. Bellermann, *Der Contrapunkt*, 3. Aufl., Berlin 1887, in: *Deutsche Litteraturzeitung* 1888, Nr. 32, Sp. 1154.

³⁷ Theodor W. Adorno, „Zur Musikpädagogik“, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, ⁶1982, S. 115.

³⁸ Undiskutiert muss hier die Frage bleiben, welches Repertoire Adorno hier gemeint haben könnte. Paradoxerweise würde es aber auch bei ihm wohl auf chorisches Absingen von vokaler solistischer Ensemblesmusik hinauslaufen.

³⁹ Ludwig Erk (1807–1883), Schulmusiker, Komponist und Liedersammler, sein *Deutscher Liederhort* von 1856 etablierte sich als Schulgesangbuch.

waren aber seine Auseinandersetzungen mit Beller mann über dessen Versuch, in den späten 70er Jahren noch ein Lehrbuch über Gesangunterricht zu veröffentlichen, das anscheinend von Beller mann dann aber nicht publiziert wurde. Inwieweit dafür Jacobsthals Einwände mit ausschlaggebend gewesen sein könnten, wird weiter unten diskutiert.

Auch im Rahmen von Jacobsthals eigenen theoretisch-praktischen Bemühungen um ein begründbares Modell des Musikunterrichts für verschiedene Stufen der Ausbildung (der allgemeinen Volksbildung wie der musikalischen Spezialbildung) gab es zeitlich vor dem Memorandum von 1883 schon mehrere Stationen. Im Juli 1874 unternahm der Privatdozent Jacobsthal, dessen Ernennung zum ao. Professor auch gerade beantragt worden war, einen inneruniversitären Vorstoß, um wenigstens in Straßburg in seiner unmittelbaren Umgebung und Einflusszone zu ihn befriedigenden Verhältnissen zu kommen, die seiner Arbeit eine gewisse längerfristige Wirkung geben könnten. Er berichtete darüber an Beller mann: „Sodann habe ich auf Aufforderung Studemunds (der Vorsteher der Prüfungskommission ist) ein Gutachten ausgearbeitet über die Reorganisation des Gesangunterrichts an Gymnasien, namentlich über die Übertragung des Gesangunterrichts an die wissenschaftlichen auf der Universität gebildeten Lehrer (im Gegensatz zu Elementarlehrern) und über die Art und Weise, wie diese Lehrer nun für diesen Zweck musikalisch zu bilden sind. Der Regierungsschulrath hat mir in einem Brief seinen vollen Beifall zu meinen Ansichten ausgesprochen. Man rechnet bei der Ausführung dieses Plans auf mich. Ich bringe eine Abschrift des Gutachtens nach Berlin mit. Wir werden sehr viel darüber zu sprechen Gelegenheit nehmen. Ist es doch eine Sache, über die Sie und mit Ihnen ich so oft nachgedacht und gesprochen haben. Ich hoffe, daß sich manches aus unseren Gesprächen ergeben wird.“⁴⁰

Im Oktober 1874 dann hatte Jacobsthal einen (wohl in Zusammenarbeit mit Beller mann konzipierten) Aufsatz ins Auge gefasst über die Aufgaben des Staates auf dem Gebiet der Musik, der dann nicht geschrieben oder nicht gedruckt wurde und als verloren zu betrachten ist. Er schrieb darüber Beller mann gegenüber erstmals, nachdem er bereits in Straßburg wegen dieses Aufsatzes die Beziehungen seines Germanistik-Kollegen und Freundes Wilhelm Scherer in Anspruch genommen hatte, die dieser zur Redaktion der Preußischen Jahrbücher unterhielt; außerdem fürchtete er, dass der Einfluss der Instrumentalisten, speziell der Freunde Joseph Joachims in den Berliner Behörden schon so stark geworden sei, dass dieser offenbar stark auf Gesangausbildung ausgerichtete Beitrag von der Redaktion verworfen werden könnte. Einen Monat später – Jacobsthal befand sich auch wegen der in Berlin anhängigen

⁴⁰ Jacobsthal, Brief an Beller mann vom 19.7.1874.

Frage seiner Berufung zum ao. Professor zwischen Furcht und Hoffnung – war die Sache bereits von Seiten Wilhelm Wehrenpfennigs⁴¹ wegen der zu erwartenden Angriffe gegen die Hochschule negativ entschieden worden: „Was die Angelegenheit mit den Preußischen Jahrbüchern betrifft, so ist diese in nicht günstiger Art erledigt. Der Redacteur wollte nach unserem Hin- und Herschreiben sich die Sache ansehen und dann entscheiden. Es scheinen da persönliche Rücksichten mitzuspielen, durch die wir uns keinesfalls Zwang anthun lassen können. Unter diesen Umständen ist es – auch nach Scherers Meinung – besser, daß wir auf die Veröffentlichung eines event. Aufsatzes über „Staat und Pflege der Musik“ in den Preußischen Jahrbüchern verzichten. Ich bitte Sie, die Sache unter uns zu lassen.“⁴²

Es schien also eine Zeitlang eher so, als habe sich Jacobsthal danach mit seiner Position der Einflusslosigkeit abgefunden – und mit der Situation, dass es ihm unmöglich sei, sich öffentlich zu äußern, ohne für ihn nicht akzeptable Rücksichten nehmen zu müssen. Ihre Ansichten so zu verbiegen, dass sie der gegnerischen Seite, also der Leitung der Musikhochschule, nicht wehtun könnten, war die Sache Bellermanns und Jacobsthals nicht. Noch im Jahre 1894, nachdem Bellermann innerhalb eines Jahresberichts des Gymnasiums zum Grauen Kloster sich noch einmal aufgeschwungen hatte, die mangelhaften Zustände im Gesangunterricht an Schulen öffentlich zu beklagen, pflichtete ihm Jacobsthal mit den Worten bei: „Auf viele Schulen hier im Land treffen Ihre Erörterungen und Mahnungen, wie der Hammer den Nagel auf den Kopf. Es ist scheußlich wie hier zumeist der Gesangunterricht gehandhabt wird“⁴³.

Zumindest aber, was den universitären Bereich betraf, war da noch eine Person in Berlin am Wirken, die diese Situation nicht auf sich beruhen lassen wollte und im Frühjahr 1883, als er von Jacobsthals kurzfristiger Anwesenheit in Berlin erfahren hatte, einen Coup startete, der selbst Jacobsthal überrascht haben dürfte. Friedrich Althoff nämlich, seines Zeichens jahrzehntelanger Vortragender Rat im preußischen Kultusministerium, gewann ihn völlig unvorbereitet dafür, kurz vor Antritt seiner großen Tour durch europäische Bibliotheken, während eines Zwischenaufenthalts in Berlin, der nur bezweckte, seine Familie zu ihrem längerfristigen Wohnort bei der Schwiegermutter zu begleiten, eine Denkschrift über die Musikausbildung an den Universitäten zu verfassen. Völlig unvorbereitet auf eine derartige Aufgabe und nicht an etwas Derartiges denkend, schrieb Jacobsthal noch kurz vorher aus

⁴¹ Wilhelm Wehrenpfennig (1829–1900), als preußischer Regierungsbeamter im Staatsministerium (für Informationspolitik), im Handelsministerium (für die technischen Lehranstalten) und ab 1879 im Kultusministeriums tätig, gab als Redakteur zusammen mit Treitschke von 1863 bis 1883 die Preußischen Jahrbücher heraus.

⁴² Jacobsthal, Brief an Bellermann, 27.11.1874.

⁴³ Jacobsthal, Brief an Bellermann vom 11.1.1894.

Straßburg an Bellermann: „Meine Familie geht während meiner Reise nach Berlin. Es ist nicht unmöglich, daß ich dieselbe dorthin begleite. Dann würde ich Sie, lieber Herr Professor, in kurzer Zeit wieder sehen – eine schöne Aussicht für mich“ (8.3.1883). Jacobsthals Memorandum „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten“ wurde von Jacobsthal handschriftlich verfasst und am 24. März unterschrieben eingereicht.⁴⁴ Sie macht nicht den Eindruck, flüchtig hingeworfen zu sein, sondern eher den, langfristig erworbenes und befestigtes Wissen auszubreiten und konzentriert die Summe intensiver Erfahrungen zu ziehen. Allerdings nennt Jacobsthal seine niedergelegten Gedanken, wohl wegen der improvisierten Umstände, „vorläufige“. Ihre hauptsächlichlichen Inhalte werden in dem kommenden Abschnitt kurz vorgestellt.

Die ganze Sache nahm einen für Jacobsthal enttäuschenden und auch rätselhaften Verlauf, über den ihn Bellermann eigentlich hätte aufklären können, spätestens nachdem er selber (wie auch Philipp Spitta) eine auf den 21.7. datierte Aufforderung erhalten hatte, Jacobsthals Denkschrift zu begutachten. Jacobsthal schrieb ein paar Tage vorher aus Paris: „Über die Angelegenheit der Universitäten habe ich, seitdem ich Berlin verlassen habe, nichts mehr gehört. Hat Geheimrath Althoff Sie aufgesucht oder Sie etwas hören lassen?“ (19.7.83)

Bellermann wird Jacobsthal (soweit die überlieferten Dokumente Einblick gewähren) bis mindestens November des Jahres keine diesbezüglichen Auskünfte geben – auch nicht darüber, dass er mit seinem Gutachten beschäftigt ist, das er am 14. September einreichte. Der Auftraggeber Althoff bemerkte in einer kurzen Stellungnahme seinerseits, Jacobsthal habe sich „theoretisch und praktisch in hohem Maße bewährt“ und fügte hinzu: „Die von ihm in diesem Gutachten entwickelten Ideen dürften sich in manchen Beziehungen der Beachtung empfehlen“. Auch gab es einen weiteren Mitarbeiter des Ministeriums, der in seinem Resümee befand, dass „die in dem beiliegenden Gutachten behandelten Fragen M. E. eingehende Erwägung“ verdienten, aber es gab auch genügend Widerspruch, der vor allem die von Jacobsthal nicht einmal erwähnte Gründung der Musikhochschule und die durch sie geschaffenen Tatsachen ins Feld führte, um damit die An- und Absichten Jacobsthals als überholt und unrealistisch zu kennzeichnen. Der offensichtlich unschlüssige Kultusminister von Goßler⁴⁵ gab dann im Juli den Auftrag, ein Dankeschreiben an den Autor zu senden und zwei weitere Gutachten einzuholen. Die weiteren Gutachter wurden nach dem altdeutschen Motto: „Eines Mannes Rede ist keines Mannes Rede, man muss sie hören alle beede“ an zwei

⁴⁴ Sie liegt im Preußischen Geheimen Staatsarchiv. Die dortige Akte hat die Signatur: Abteilung Merseburg Rep. 76, V a, Sekt. 1, Tit. IX, Nr. 4, April 1883–Dez. 1934.

⁴⁵ Gustav von Goßler (1838–1902), von 1881 bis 1891 preußischer Kultusminister.

Exponenten der beiden in Berlin verfeindeten Richtungen vergeben, an Bellermann und Spitta.

Wegen der Unentschiedenheit im Ministerium und wohl auch wegen mangelnder Finanzen für die Realisierung eines der beiden Konzepte, schief die Sache schließlich ein. Selbst Althoff ließ die Sache auf sich beruhen und hoffte wohl nach Spittas und Bellermanns Tod durch die Schaffung eines neuen Ordinariats in der Reichshauptstadt im Jahre 1904 und dessen Besetzung durch einen Musiker und Gelehrten, der keiner der beiden Richtungen angehörte, den Knoten zu lösen. Denn Hermann Kretzschmar war weder ein bornierter Verabsolutierer des Gesangs, noch der praxislose Gelehrte, der Spitta vorschwebte, sondern ein akademischer Typus, der – wie Jacobsthal – künstlerische und gelehrte Ambitionen in seiner Person vereinigte und älterer Musik gegenüber, als dem Fundament der neueren und um ihres Eigenwertes willen, besonders aufgeschlossen war⁴⁶ und somit Jacobsthal (zumindest in dessen mühsam erarbeiteten späteren Position, mit der er einige Dogmen der Berliner Vokalschule hinter sich gelassen hatte) nicht ganz unähnlich war.

Einheit von Praxis und Theorie (Gesang und Kontrapunktik, kombiniert mit Geschichte, Sprach- und Formanalyse, Ästhetik, Physik und Psychologie)

Es ging Jacobsthal um ein Fach, das es so heute an Universitäten in Deutschland nicht gibt⁴⁷ und auch damals allenfalls in den ersten 25 Jahren von Jacobsthals Straßburger Tätigkeit gab.

⁴⁶ Siehe hierzu P. Sühning, „Für die Musikwissenschaft eine der dringendsten und lohnendsten Aufgaben“. Hermann Kretzschmar als Wegbereiter der Historischen Aufführungspraxis. Versuch einer Würdigung zum 75. Todestag“, in: *Concerto. Magazin für Alte Musik*, Nr. 147, Sept. 1999, S. 28–30.

⁴⁷ Dies scheint tatsächlich ein deutsches Spezifikum zu sein: Nach Auskunft von Helmut Rösing und Peter Petersen gibt es aber auch weiterhin gegenteilige Tendenzen: „Die institutionelle Trennung von Wissenschaft und Kunst, also auch von Musikwissenschaft und Musikausübung, ist eine spezifisch deutsche Angelegenheit; in den anglo-amerikanischen Ländern, in Rußland und Japan finden künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung unter einem Dach statt. Neuerdings gibt es auch in den deutschsprachigen Ländern Bestrebungen, die aus dem 19. Jahrhundert stammende Teilung im Hochschulwesen aufzuheben. [...] An sich könnte es ja gleichgültig sein, an welcher Art von Hochschule Musikwissenschaft gelehrt wird – Hauptsache, die Lehre beruht auf eigener Forschung und unterhält den Kontakt mit wichtigen Schwesterdisziplinen wie Philosophie, Psychologie, Geschichte, Soziologie, Erziehungswissenschaft, Literatur- und Sprachwissenschaft, Kunstgeschichte, Ethnologie, Volkskunde, Informatik usw. Die gebotene Einheit von Forschung und Lehre zu wahren und Interdisziplinarität zu realisieren, ist an der Universität allerdings besser möglich als an der Musikhochschule“ (Siehe Helmut Rösing / Peter Petersen, „Kapitel 4: Musikforschung gestern und heute“, in: *Orientierung Musikwissenschaft*, Reinbek 2000, S. 98). Um genau diese Interdisziplinarität ist es Jacobsthal aber von Anfang an gegangen, wie seine Formulierung zeigt: „Aber auch zu einer bedeutsamen Hilfswissenschaft für benachbarte Gebiete kann die Musikwissenschaft herangebildet

Jacobsthal nannte es einfach „Musik“, womit eben mehr gemeint war als Musikwissenschaft, nämlich Musik in ihren „beiden Seiten“, der technischen (satz- und singetechnischen) und der wissenschaftlichen (historischen, philologischen, ästhetischen, physikalischen und psychologischen) Seite. Die Einheit von Theorie und Praxis hieß bei Jacobsthal „innige Durchdringung und gegenseitige Ausnutzung der wissenschaftlichen und technischen Seite“⁴⁸, wobei zu beachten ist, dass mit technischer Seite nicht nur das praktische Musizieren (vornehmlich Singen) gemeint war, sondern „die technische Ausbildung sowohl für die Produktion wie für die Reproduktion“, also für die Satz- und die Aufführungstechnik von Vorteil sein sollte⁴⁹. Diese Art von theoretisch-praktischer (wissenschaftlich-technischer) Einheit sollte durch eine enge Korrespondenz von künstlerischer und pädagogischer Ausbildung ergänzt werden – wie in den philologischen und naturwissenschaftlichen Fächern sollten die Fachpädagogen für Musik (Schulgesang) an der Universität herangebildet werden.⁵⁰

Nach einer im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Vorstellung, die auch Jacobsthal übernahm und lange teilte, war bereits im so genannten „Gesangunterricht“ die Einheit von Praxis und Theorie gegeben. Denn er umfasste nicht nur das Singen in einem bloß mechanischen Verstande, sondern diente generell auch der Einübung musikalischer Fähig- und Fertigkeiten, bevorzugt durch das Singen, und erstreckte sich auf propädeutischem Niveau auch auf

und verwandt werden“ (Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 304). Aber die Musikwissenschaft musste damals sich selber erst noch dazu befähigen, eine solche Interdisziplinarität produktiv ausüben zu können, ein Zustand, von dem man fast sagen möchte, dass er bis heute anhält: „Man sieht, der Musikwissenschaft sind nach mancherlei Seiten hin Probleme gestellt, und nach andern Seiten hin kann sie wesentlich zur Vertiefung und Lösung von Problemen anderer Wissenschaften beitragen. Sie muß dadurch, daß man sie zu einer methodischen Wissenschaft macht, in diese Bahn gelenkt werden“ (Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 306).

⁴⁸ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 303. Nach Abschluss des Habilitationsverfahrens von Jacobsthal, als den Mitgliedern der Straßburger Philosophischen Fakultät wohl noch nicht ganz klar war, worauf die Anstellung Jacobsthals konzeptionell hinauslaufen würde, wurde das Fach noch mit „Theorie und Geschichte der Musik“ (Siehe den Bericht des Dekans der Phil. Fak. an den Kurator der Universität vom 3.8.1872, in: Personalakte Jacobsthal (Sign. in den Archives du Bas-Rhin: 103 AL 472) benannt – ob damit eine offizielle Denomination gemeint war oder nur eine vorübergehende Verlegenheitsbezeichnung ist nicht ganz klar.

⁴⁹ Dieses erweiterte Verständnis von Technik in der Musik bei Jacobsthal, das heute eher als „musiktheoretisch“ angesehene und praktische Elemente vereinigt, ist es auch, was es als falsch erscheinen lässt, wenn Oliver Huck meint, Jacobsthal habe den Begriff der technischen Seite „direkt von Kraus“ (siehe Oliver Huck, „Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität“, in: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 46) übernommen, der damit tatsächlich nur das ausführende Zeichnen meinte. Wie Huck selber weiter ausführt, hatte Jacobsthal, wie auch schon Grell und Bellermann, mit Technik tatsächlich „eine rudimentäre künstlerische [speziell musikalische] Ausbildung angesprochen, als deren Bestandteile er ‚die musikalische Komposition und den Gesang‘ benennt“ (Huck, Ebd.).

⁵⁰ Dies lief mit vergleichbaren Tendenzen im 19. Jahrhundert parallel, auch die Ingenieurs-Ausbildung an die naturwissenschaftlich-technischen Fakultäten, soweit sie schon eingerichtet waren, zu ziehen.

Unterweisung in musiktheoretischen Dingen als Teil der Praxis. Neben Gehör- und Stimmbildung wurde der Tonsatz des praktisch zu Singenden mitgelehrt. Und es dauerte nicht mehr lange, bis auch der schulische Musikunterricht als eine Mischung aus Gesangsmethodik, Harmonielehre, Ästhetik der Musik, Musikgeschichte und musikalischer Formenlehre verstanden wurde.⁵¹ Kontrapunktik und Gesang als die technische Basis jeglicher Musik sollen durch die eigentliche Musikwissenschaft, die in Geschichte, Philologie, Theologie, Ästhetik und Physik verankert ist, resp. mit ihnen in Wechselbeziehung steht, ergänzt werden. Zum Gesangunterricht wird im nächsten Abschnitt näheres gesagt werden. Was aber verstand Jacobsthal damals unter Musikwissenschaft, zu einer Zeit, als es – bevor Friedrich Chrysanter, Guido Adler und Hugo Riemann ihre Konzepte vorgelegt hatten – nur ungefähre Vorstellungen von dieser Wissenschaft gab und sie noch nicht in viele Einzeldisziplinen und Abteilungen zerfallen war? Jacobsthal gab über seine Auffassung in seinem Memorandum ein- für allemal Auskunft; im Vorwort zu seinem Alterationsbuch, verstreut in Vorlesungsskizzen und in Briefen an Bellermand und Scherer finden sich weitere Passagen. Im Memorandum sagt Jacobsthal zur wissenschaftlichen Seite der Musik, die er „der Übersichtlichkeit wegen“ getrennt von der technischen Seite behandelt, Musik sei eine Kunst, die sich potentiell nur in geschichtlicher Entwicklung entfalten kann, und darum sei das Verständnis der Tonkunst (auch der gegenwärtigen, jeweils aktuellen) nur durch ein Verständnis ihrer Geschichte möglich – zumal (und diesen Unterton sollte man nicht überhören) in der frühen Geschichte der Musik ihre fortwirkenden und stets neue Möglichkeiten eröffnenden Regeln (nicht aber die wechselnden ästhetischen Ideale⁵²) sich mit einer geradezu für alle Zeiten gesetzgeberischen (nomothetischen) Kraft entwickelt hätten. Das Wirken oder die Gültigkeit oder die ästhetische Relevanz dieser früh gefundenen Gesetze (jener des so genannten strengen Satzes) auch in der neueren Musik, in der die Gesetzeskraft dieser Regeln in eine Krise geraten war, nachzuweisen resp. einzufordern, hielt er für ein schwieriges Unternehmen. Davon zeugt ein Bericht an Bellermand über seine Vorlesungsvorbereitungen auf den Sommer 1881: „Ein Colleg über die neuere Zeit ist ganz

⁵¹ Einen sehr guten Eindruck von dieser Entwicklung gibt bereits das baldige populäre Standardwerk von Amalie Münch aus dem Jahre 1907: *Die Musik in Schule und Haus*, in der diese Mixtur festgeschrieben ist.

⁵² Hier liegt eine entscheidende Differenz zwischen Bellermand und Jacobsthal: während jener einem statischen, auf den so genannten Palestrina-Stil festgelegten ästhetischen Ideal huldigte und auch seine akademische Erörterung der Musikgeschichte dort enden ließ (was ihn aber nicht daran hinderte, mit der Fortsetzung von Mendelssohns Praxis von Schauspielmusiken zu antiken Stoffen zu experimentieren), räumte Jacobsthal die historische Relativität selbst dieses Ideals durchaus ein, wie seine von der Zeit nach Palestrina handelnden, von der frühen Oper ausgehenden und bis zu Beethoven reichenden Vorlesungsskizzen zeigen.

besonders mit viel Arbeit begleitet, wenn es etwas werden soll, wovon die Herren wirklich lernen können.“⁵³

Bemerkenswert ist auch, dass die historischen Tatsachen in der Entwicklungsgeschichte jener kulturtechnischen Fähigkeit, Töne funktional und künstlerisch zu organisieren, in der Natur kein Vorbild haben sollen, so dass, trotz der Fundierung der musikalischen Möglichkeiten in der physischen Akustik, die Verfahrensweisen der Tonkunst menschliche Konstruktionen sind. Zum geschichtlichen Aspekt der Musik schrieb Jacobsthal: „Es klingt fast trivial, wenn man hervorhebt, daß die Musik ebenso ihre Geschichte hat, wie jede andere Geistesthätigkeit des Menschen. Und doch muß dies heutzutage umso mehr betont werden, trotzdem der Genuß an der Musik zu einem fast allgemeinen Bedürfnis geworden ist. Nur wenige fragen danach, wie diese Musik geworden, wie sie ehemals gewesen ist. Mehr als in irgend einer anderen Kunst lebt man fast ausschließlich im Genuß der gegenwärtigen oder der zeitlich naheliegenden. Das Große, das aus vergangenen Jahrhunderten auf uns gekommen ist, existiert fast nicht für uns. Wer kennt die großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, also derselben Zeit, deren bildende Künstler heutzutage der Gegenstand eifrigen Studiums und begehrten Genusses bilden? Wie tiefgehend auch das Interesse an der Oper und dem gegenwärtigen Standpunkt ihrer Entwicklung ist, wer fragt nach den früheren Stadien seit ihrer Entstehung gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und läutert hierdurch sein Urtheil über diese Frage?

Aber ganz abgesehen hiervon bietet die Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten an das Bild einer ganz eigenartigen Entwicklung. Im Gegensatz zu den übrigen Künsten ist die Musik ohne ein Vorbild in der Natur. Das einzige, was die Natur ihr als feste Grundlage an die Hand giebt, ist die Tonleiter, und schon die aus derselben hervorgehenden Tonverhältnisse durch deren Zusammenfügen das Kunstwerk entsteht, unterliegen einer allmählig sich umbildenden Anschauung. Aber die Kunstgesetze, die Formen hat sich die Musik in einer äußerst konsequenten Entwicklung nach einem eigenen, in der Natur nicht befindlichen Schönheitsideal selbst konstruiert. Andererseits konnte sich die Musik in früheren Zeiten, da sie bis zum sechzehnten Jahrhundert vorzugsweise Vocalmusik ist, an die Entwicklung der Sprache und der Dichtung anlehnen. Denn beide, Sprache und Gesang, bedienen sich für ihre Äußerung desselben Mittels, der menschlichen Stimme, des Tones. So hat die Musik für ihre Formen vielerlei von den Formen der Sprache und Dichtung entnommen, und wiederum hat die musikalische Form auf die Dichtung Einfluß geübt.

⁵³ Jacobsthal, Brief an Bellermand vom 21.4.1881.

Die Entwicklung der Musik bis zu diesem Punkt und weiter hinaus zu verfolgen, da sie sich von ihrer Schwesterkunst emanzipiert⁵⁴, sich von ihr loslöst, indem die Instrumentalmusik entsteht, und dann auch wieder in einem neuen Bündnis mit ihr auf dem Gebiete der Vocal-instrumentalmusik erscheint – diese Entwicklung zu verfolgen ist eine Aufgabe ebenso lohnend wie die, welche der Geschichte der anderen Künste gestellt ist. Die Geschichte der Musik bietet in der That einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes.⁵⁵

Tatsächlich praktizierte Jacobsthal die Musikgeschichtsschreibung in Verwirklichung dieses Konzepts, historisch bedingte Schönheitsideale zu erläutern, als Wissenschaft vom Schönen, mit deren didaktischer Aufbereitung er erreichen wollte, den Genuss einzelner Kunstwerke aus der Musikgeschichte zu vertiefen. Oft versuchte er deswegen zwar die Musik seinen Hörern durch eigenes Vorspiel „vor die Seele“ zu stellen, aber nur um dann weiterfragend an ihrer Machart (Poetik) eine Begrifflichkeit der Musikanalyse zu begründen, die dem Kunstwerk eventuell gerecht werden könnte, wenn anders dem musikalischen Kunstwerk etwas gerecht werden kann als es aufzuführen, ins Werk zu setzen.

Zwei Stellen aus Jacobsthals Mozart-Studien, in denen sich schon Wilhelm Diltheys Begriff der Einfühlung anzubahnen scheint, sollen das demonstrieren: „Um sie [die musikalischen Kunstwerke] aber als solche zu verstehen, können wir uns nicht einfach dem herrlichen Genuß derselben hingeben, sondern auch dann müssen wir nachtastend, nachfühlend, beobachtend alles herausfinden, was der Künstler intuitiv schaffend ebenfalls gefühlt und beobachtet hat. [...]

Was wir hier in der langen Betrachtung lernen wollten, ist nicht ein Rezept, sondern nur ein Beispiel und eine Seite der Art und Weise, wie man einem Kunstwerk oder dem Künstler nachzugehen hat, sowohl um das einzelne Kunstwerk verstehen zu können, wie auch die Stufe der Entwicklung bestimmen zu können, auf der es innerhalb der Gesamtentwicklung des Künstlers [und der Musikgeschichte] steht.

Um ein Kunstwerk zu verstehen – ich sage nicht, um sich daran zu erfreuen, sondern um es zu verstehen –, dazu gehört vieles: Die Fähigkeit, die Intention des Künstlers zu verstehen, ihr nachzugehen und zu sehen, was davon erreicht ist und was nicht; die Kenntnis der technischen Mittel, um zu sehen, warum es erreicht oder nicht erreicht ist; die Fähigkeit, sich ganz in die Seele des schaffenden Künstlers zu versetzen; die Fähigkeit, alle Eindrücke, die

⁵⁴ Im weiteren Fortschreiten seiner Forschungen über Musik im Mittelalter, besonders über die Wende von der ein- zur mehrstimmigen Musik, wird Jacobsthal die Emanzipation der Musik von der Natur (und der Sprache!) ins Mittelalter vorverlegen, gerade wegen der neuen innermusikalischen Möglichkeiten, die sich allein durch die Stimmenkombination ergaben.

⁵⁵ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 303f.

das Kunstwerk auf uns ausübt, auf die Elemente hin zu analysieren, aus denen die Eindrücke bestehen; ein behutsames, nüchternes Erwägen und Beobachten und doch ein warmherziges phantasievolles Erfassen des Kunstwerks und Erfäßtsein von ihm, liebevolles Eingehen; wirklich geistig mühevoll Arbeit, die nur langsam zu Resultaten vordringt. So aber wird das Verstehen des Kunstwerks zu gleicher Zeit zum Teil der Lösung des Problems der psychologischen Wirkungen des Kunstwerks.“⁵⁶

Einer mutwillig die Grenzen der Empirie transzendierenden Haltung wird hier das Wort geredet, die wundersame Einblicke in die Seele des Künstlers bei der Arbeit gewähren können soll; Jacobsthal dokumentiert hier einen relativ frühen Einbruch des Psychologismus in die Musikästhetik. Wie schnell dabei eine Überdosierung an Emphase auch im um Verständnis bemühten Hören eines Musikwerkes alles verderben kann, stand Jacobsthal am Beispiel Otto Jahns vor Augen: „Solche Dinge [Otto Jahns meta- und euphorische Musik-Beschreibungen] zeigen eigentlich nur die Unzulänglichkeit, dem Inhalt eines musikalischen Kunstwerks mit logischen Begriffen ganz und gar Ausdruck zu geben, der auch der gewiß überlegte, überlegene und durchaus nicht phrasenhafte Jahn erlegen ist. Es ist gar zu verführerisch, der ersten Freude und der allergrößten Befriedigung über ein Kunstwerk solchen Ausdruck zu geben, und man glaubt dann, damit am besten das Kunstwerk getroffen zu haben. Es ist mir gewiß selber manchmal nicht besser gegangen und wird mir noch manchmal passieren. Ich finde das an mir dann aber ebenso wenig in Ordnung wie bei einem anderen. In wie weit das befugt, den Inhalt eines musikalischen Kunstwerks auf andere Art als durch das Kunstwerk selbst zu fassen, ist bisher nicht entschieden, wage ich auch nicht zu entscheiden. In jedem Fall zeigt die technische Analyse des Kunstwerks den Zustand und Weg, worin der Inhalt zum Ausdruck kommt, sie gewährt also am ehesten – das merke ich immer mehr – noch die Tauglichkeit, in den Inhalt selbst einzudringen.“⁵⁷

Zu einer ganz anderen Wechselbeziehung der Musikwissenschaft, zu jener mit der Philologie heißt es im Memorandum: „Die Philologie hat dies [den inneren Zusammenhang zwischen Sprache und Gesang] für die antike Dichtung längst anerkannt. Denn schon seit einer Reihe von Jahren sucht man die metrischen Gesetze und Formen der griechischen Lyrik unter Zuhilfenahme der alten Schriftsteller über Musik zu erklären. Neuerdings aber regt sich auch in der Philologie der mittelalterlichen Literatur, der germanischen wie der romanischen überall der Wunsch, die Musik möge ihr hilfreich zur Hand gehen bei der Erklärung der

⁵⁶ Jacobsthal, Nachlass, Vorlesungsskizzen „Mozarts Opern“, Sommer 1888, Signatur B 13, III, 12. Vorlesung vom 10.6.1888, S. 84, abgedruckt in P. Sühling, „Die frühesten Opern Mozarts“, Kassel 2006, S. 274.

⁵⁷ Jacobsthal, Nachlass, Studien zu Mozart, Haydn, Beethoven. 1889, Sign.: B 15, S. 30 f., abgedruckt in P. Sühling, „Die frühesten Opern Mozarts“, S. 265.

lyrischen Kunstformen. Ja den letzten Aufschluß über diese Dinge erwartet man von der Musik. Und mit vollem Recht. Die lyrischen Dichtungen des Mittelalters sind mit ihren Melodien zugleich entstanden, beide stehen in inniger Wechselwirkung, Dichter und Komponist sind vielfach dieselbe Persönlichkeit, durch die Weisen, nach denen sie gesungen, wurden sie von Land zu Land getragen. Und wenn die Philologen die sprachlich-philologische Untersuchung mit Recht als einseitig empfinden, so ist ebenso berechtigt die Hoffnung, welche man auf die Musikwissenschaft setzt. Denn eine ungemein große Anzahl von Gedichten ist uns mit ihren Melodien erhalten, während von den Melodien der griechischen Kunst so gut wie nichts auf uns gekommen ist. In zahlreichen Handschriften und verschiedenen Versionen liegen dieselben vor. Hier gerade kann die Musikgeschichte streng philologische Kritik und Methode üben lernen und zu gleicher Zeit in innigen Konsenz mit einer anderen Wissenschaft treten.“⁵⁸

Auch der enge Zusammenhang der Musik in ihrer kirchlichen Gebrauchsform mit der Theologie, speziell der Liturgiewissenschaft, wird besonders erläutert: „In dem Gottesdienst der katholischen und protestantischen Kirche ist die Musik von jeher ein integrierender Bestandteil gewesen. Mit der Entwicklung der Kultur geht Hand in Hand die Entwicklung des kirchlichen Gesangs, des gregorianischen in der katholischen, des deutschen Kirchenlieds in der protestantischen. Die Ablösung des Protestantismus von dem Katholizismus ist begleitet mit einer entsprechenden Umformung des Gesangs. So sehr von theologischer und litterarischer Seite diese Entwicklung in zahlreichen wissenschaftlichen Darstellungen behandelt ist, von musikalischer Seite kann auch hier noch sehr vieles geleistet werden. Zwar haben sich nicht wenige Schriftsteller mit diesem Gegenstand beschäftigt. Aber die Arbeiten sind ohne rechten Einfluß und praktischen Nutzen geblieben. Denn namentlich stehen die Studierenden der protestantischen Theologie der musikalischen Seite des Gottesdienstes wie einer ihnen fremden Sache gegenüber. Und gerade wie segensreich kann der Geistliche selbst auf die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes wirken. Hier also hat die Geschichte der Musik der Theologie den wesentlichen Dienst zu leisten, das Interesse zu wecken und die Kenntnis zu fördern.“⁵⁹

Eine weitere wichtige Wechselbeziehung besteht zur Philosophie, speziell zur Ästhetik, wobei die Philosophen es sind, die zu lernen hätten, von abstrakten Schemata wegzukommen: „In der Aesthetik wird die Musik meist stiefmütterlich behandelt. Es fehlt dem Philosophen an Gelegenheit, sich in seinen akademischen Studien die nothwendigen musikalischen

⁵⁸ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 304f.

⁵⁹ Ebd., S. 305.

Kenntnisse zu erwerben. Er ist auf einige wenige Bücher angewiesen. Diese aber sind selbst wieder unzureichend, denn das Wichtigste sagen sie ihm nicht. Sie machen sich schematisch ein Schönheitsideal aus der heutigen Kunst zurecht und lassen die vergangenen Zeiten unberücksichtigt. Nirgends aber wie in der Musik tritt dem Beobachter so augenfällig entgegen, wie wechsellvoll das ist, was der Mensch sich als schön, als begehrenswert vorstellt. Was wir heute als unerträglich empfinden und was der Schüler der Komposition im allerelementarsten Unterricht zuerst vermeiden lernt, das erschien früheren Generationen als das Schönste und Wünschenswerteste, erst ganz allmählig verkehrte sich diese Anschauung in ihr Gegenteil. Auf den Nutzen hinzuweisen, welcher die Betrachtung solcher Entwicklungsphasen für den Philosophen mit sich bringt und ihm die nöthigen historischen Thatsachen und ihren Zusammenhang zu vermitteln, auch hierin könnte sich die Geschichte der Musik hilfreich erzeigen.“⁶⁰

Obwohl der für Jacobsthal im Laufe der Zeit immer wichtiger werdenden Psychologie in diesem Memorandum noch nicht ausdrücklich gedacht wurde, ist letztlich der Hinweis auf die Physik nicht geringzuschätzen: „Schließlich sei noch auf das Verhältnis hingewiesen, in welchem die Musik zu einem Theil der Physik, der Akustik, steht. Die Akustik, als mathematische Begründerin der Tonverhältnisse hat, wie gerade von den hervorragenden Akustikern betont wird, ein Interesse zu beobachten, wie sich ihre Verwendung in der Musikpraxis gestaltet, besonders da sie nicht überall mit den akustischen Theorien übereinstimmt oder aus denselben erklärt werden kann.“⁶¹ Die Künstlichkeit, resp. kulturelle Konstruiertheit der menschlichen Tonsysteme ist also eine relativ frühe Einsicht von Jacobsthal, die mit seiner Rezeption der naturwissenschaftlichen Neuerungen auf diesem Gebiet durch Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf zu tun hatte.

Ausbildung zur schulpädagogischen Arbeit im Interesse der musikalischen Praxis und Volksbildung

Wie sehr Jacobsthals Memorandum mit einer unveröffentlichten Schrift Bellermanns zum Gesangunterricht aus den Jahren 1878/79 und der Kritik, die Jacobsthal an ihr übte, in Verbindung stand und wie sehr Bellermanns Gutachten zu Jacobsthals Denkschrift im Jahre 1883 mit diesen Auseinandersetzungen zusammenhing, wie er also bei dieser Gelegenheit die

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

Differenzen nochmals zur Sprache brachte, lässt sich mithilfe einer Kombination von Jacobsthals Briefen an Bellermann mit jenem Gutachten Bellermanns rekonstruieren.⁶² Die Differenzen lagen auf dem Gebiet der Didaktik in ihrem Verhältnis zu volksbildnerischen Ambitionen. Bellermanns Lehrplan von 1866 war in eine Zeit gefallen, die als eine der äußersten Not des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen Preußens bezeichnet werden muss.⁶³ Dass Bellermann trotz seiner privilegierten Stellung als Musikdirektor am Gymnasium zum Grauen Kloster (das sich bezüglich der Position, die der Musik dort zukam, nur noch mit der Dresdener Kreuzschule oder der Leipziger Thomasschule vergleichen ließ) überhaupt eine Initiative für die Volks-, Mittel- und höheren Schulen ergriff, zeigt seine soziale Verantwortung und den Wunsch, mithilfe einer besseren, d.h. systematischen, stufenweise angelegten Musikausbildung an den verschiedenen Schultypen das kulturelle Niveau auch außerhalb der Eliteschulen zu fördern und es nicht beim gemeinsamen Absingen von Volksliedern zu belassen, für das Ludwig Erk mit seinem viele Auflagen erlebenden „Liederhort“ von 1856 eine Fülle von Liedgut den Schulen zur Verfügung gestellt hatte. In Jacobsthals gesteigerter Konzeption zeigt sich, wie später erst wieder bei Kestenberg⁶⁴, ein alternatives, sozial und volksbildnerisch ausgerichtetes Konzept von Wissenschaft im Allgemeinen und im Besonderen von Musikwissenschaft, der er eine einzigartige Wirksamkeit auf die geistige Entwicklung des Menschen zusprach. Gegenüber einer solchen praxisorientierten oder humanen Konzeption darf die andere einer rein gelehrten Wissenschaft als elitär und als der realen Musikpraxis entfremdet betrachtet werden. Diese gelehrte Konzeption, die Spitta im Schlusswort seines äußerst kritischen Gutachtens über das

⁶² Siehe die Edition von dazu gehörenden Zitaten in: Peter Sühling, *Gustav Jacobsthal, ein Musikologe im deutschen Kaiserreich*, Hildesheim 2012.

⁶³ Der folgende Umriss geht weitgehend zurück auf die nicht zuverlässige, aber dem Zeitgeist des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts nahestehende Darstellung der musikpädagogischen Situation im 19. Jahrhundert in Preußen, wie sie Felix Oberborbeck in seiner Geschichte der Schulmusik in Deutschland 1810–1960 als Teil B des Artikels „Musikerziehung“ in MGG1, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 1121f. gegeben hat, allerdings korrigiert, paraphrasiert und ergänzt um jene hier wichtig genommenen Tatsachen, von denen Oberborbeck nichts zu wissen schien.

⁶⁴ So formulierte Kestenberg 1921: „In der Musikwissenschaft ergeben sich Beziehungen zu allen Disziplinen und Kulturen, zu organisatorischen und sozialen Fragen. Diese Zusammenhänge sind nicht immer erkennbar. Aber auch der Musikhistoriker sollte das Künstlerische, Lebensvolle, Praktische mehr in den Vordergrund rücken, mag es sich um Neumenhandschriften und Tabulaturen, und Entwicklung und Stilbildung ganzer Perioden und Formen oder um einzelne Meister handeln. Die Einheit von Wissenschaft und Kunst müsste sich auch an den Universitäten in Übungen und Seminaren, in studentischen Vereinigungen nach der Art der alten *Collegia musica* und Studentenchören dokumentieren.“ (L. Kestenberg, „Musikerziehung und Musikpflege“, S. 50).

Memorandum gegen Jacobsthal ins Feld führte, trieb lange bis ins 20. Jahrhundert hinein extreme Blüten.⁶⁵

Wilhelm von Humboldt war der erste gewesen, der die Bedeutung des Gesangs im Schulleben hervorgehoben hatte, aber Gesang stand selbst an den meisten Gymnasien außerhalb des eigentlichen Lehrplans. Seit 1837 hatten die Klassen Sexta bis Tertia noch zwei Wochenstunden Gesang, ab 1882 aber nur noch die beiden untersten Klassen (Sexta und Quinta). Der Tiefstand der Schulmusik im 19. Jahrhundert lässt sich aus der niederen Stellung des Gesangs als eines bloß technischen Faches, aus dem Mangel an höheren Aufgabenstellungen, aus den beschränkten Auffassungen innerhalb der Behörden und aus dem Fehlen von Lehrplänen für die verschiedenen Schulgattungen erklären. Durch Mangel an verbindlichen Stundenzahlen und zahlreiche Befreiungen vom Gesangunterricht herrschten an fast allen Schulgattungen trostlose Zustände. Erst ein Regulativ des preußischen Kultusbeamten Ferdinand Stiehl schrieb 1854 drei Gesangsstunden an den Volksschulen vor, wie überhaupt die Zeit von 1848 bis 1872 zwar im Zeichen staatlicher Forderungen und Bestimmungen stand, aber keine Möglichkeiten geschaffen wurden, diese auch umzusetzen, etwa durch bessere Ausbildung von Gesangs- und Musiklehrern. 1848 forderten die deutschen Musiker vergeblich einen Fachreferenten für Musik im Ministerium, solche Wünsche wurden dann erst 1918 durch die Berufung Leo Kestenbergs erfüllt. Bis zu den Bestimmungen, die der neue Kultusminister Adalbert Falk 1872 erließ, blieb jedoch das Stiehlsche Regulativ gültig. Falks Erlass ordnete für Volksschulen an: Unterstufe je eine Stunde, Mittel- und Oberstufe je zwei Stunden. Die Mittelschule erhielt je zwei Stunden, die höhere Schule für Jungen je zwei Stunden für Sexta und Quinta, zusätzlich zwei bis drei Stunden für den Chor. Daraufhin hielt die Deutsche Tonkünstlerversammlung in Erfurt im Jahr 1878 eine erneute kritische Denkschrift an das Preußische Ministerium für erforderlich.

In dieser Situation wäre ein wegweisendes und amtlich beglaubigtes Wort von Bellermann gegen Ende der siebziger Jahre sicherlich hilfreich gewesen. Aber erst ein Bericht des englischen Musikpädagogen John Hullah, der im Auftrag der englischen Regierung Europa bereist und seiner Behörde in London einen ungeschminkten Bericht über die Musikzustände in Deutschland, Österreich und der Schweiz erstattet hatte, führte eine Wende herbei. Dieser Bericht, aus dem Kretzschmar 1881 im vierten Quartal der Zeitschrift *Die Grenzboten*

⁶⁵ So wird von Carl Dahlhaus kolportiert, er habe die Tatsache, dass der Deckel des Institutsflügels stets verschlossen war, damit gerechtfertigt, die Musikwissenschaft sei eine philologische Wissenschaft.

zitierte⁶⁶, machte die Behörden und einflussreiche Personen auf die traurigen, „denkbar ärmlichsten“ Zustände der deutschen Schulmusik aufmerksam. Was Ludwig Natorps Schriften, Otto Langes Schrift *Musik als Unterrichtsgegenstand* von 1841⁶⁷, Grells unveröffentlichte Denkschriften, Bellermanns zwar publizierter, aber abgelehnter Lehrplan, die Beschlüsse der Tonkünstlerversammlung und Jacobsthals unschlüssig behandeltes Memorandum, in dem er das Problem der Musikausbildung vom Kopf, von der Ausbildung der Ausbilder her, anzupacken suchte⁶⁸, – was alle diese Initiativen nicht fertig bringen konnten, erreichte erst Kretzschmar durch sein *Pro memoria des Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, durch sein Buch *Musikalische Zeitfragen* von 1903 und seine sich daran anschließende vierfache Tätigkeit als Dirigent, Direktor der Berliner Musikhochschule, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität und Berater des Kultusministeriums.

Jacobsthals Memorandum griff die ungelöste Frage nach der Notwendigkeit und erforderlichen Qualität des Gesangunterrichts (in dem erweiterten Sinn des oben erläuterten Gebrauchs dieses Wortes im 19. Jahrhundert) an den Schulen wieder auf und plädierte dafür, die Universitäten zum Zentrum einer Erfolgskur zu machen, indem dort zuallererst die umfassend musikalische Ausbildung der Gesanglehrer angesiedelt und dadurch auf ein höheres Niveau gehoben werden sollte, denn die Ausbildung der Gesanglehrer oblag bis dato den außeruniversitären, oft direkt den Gymnasien angeschlossenen Lehrerseminaren. Die Ausgestaltung des Fachs Musik an den Universitäten war also in den Augen Jacobsthals auch von der praktischen Orientierung geprägt, den Missständen in der schulischen Musikausbildung zu wehren, indem die Lehrer für ihre musikpädagogische Arbeit auf einem universitären und humanistischen Niveau vorbereitet werden sollten. Er entwickelte hier eine alternative Wissenschaftskonzeption mit sozialer, kulturpolitischer Perspektive gegen eine

⁶⁶ Siehe Hermann Kretzschmar, „Ein englisches Aktenstück über den deutschen Schulgesang“, in: *Die Grenzboten* 40 (1881), S. 164–177, wieder abgedruckt in H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten*, Leipzig 1910, S. 45–66.

⁶⁷ Otto Lange, *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen*, Berlin 1841.

⁶⁸ Es ist genau diese Haltung, die Spitta in seinem Gutachten des Jacobsthalschen Memorandums zum Widerspruch reizt, denn er befand: „Mit der technischen [Seite des musikalischen Unterrichts an den Universitäten] beschäftigt er sich am ausführlichsten und nimmt auch Gelegenheit, über den Gesange auf der Schule sich eingehend zu äußern. Was diesen letzten Punkt betrifft, so darf er unberücksichtigt bleiben, sodenn er einerseits nicht direct zur Sache gehört, andererseits der Senat der Akademie, und in ihm auch der Schreiber dieser Zeilen, die Reformbedürftigkeit des Schulgesanges längst und völlig erkannt und Vorschläge zur Verbesserung gemacht hat.“ (Ph. Spitta, Gutachten zu Jacobsthals Vorläufigen Gedanken, in: JSIMPK 2002, S. 319).

praxisferne, ihrem lebendigen, in der Gesellschaft wirksamen Gegenstand entfremdete Auffassung.⁶⁹

Während Jacobsthal das gleichmäßig hohe Niveau der Kompositionslehre (sprich erweiterter Kontrapunktübungen) für alle Musikstudenten mit unterschiedlichen Absichten und Berufszielen betonte, und er sie nur in Verbindung mit historischer und ästhetischer Unterweisung gelten lassen wollte (wofür ein allseitig akademische gebildeter Professor unentbehrlich sei), versuchte Beller mann den Unterricht für die ersten Semester und für die späteren Gesanglehrer an Schulen weitgehend auf die Gesangs- und Kontrapunkttechnik unter Zuhilfenahme der Akustik zu beschränken und Musikgeschichte sowie Ästhetik erst für höhere Semester und nur für Studenten, deren Ambitionen über ein musikpädagogisches Berufsziel hinausgingen, zuzulassen.⁷⁰ Hier scheinen jene Differenzen zu liegen, die auch in Bellermanns Gutachten über Jacobsthals Memorandum zur Sprache kommen und denen es wohl auch geschuldet ist, dass Bellermanns Schrift über den Gesangunterricht von 1878 nicht erschien. Jacobsthal verkündet in seiner Denkschrift relativ anspruchsvoll: „Die Kompositionslehre wird [bisher noch] mit wenigen Ausnahmen in ganz elementarer mechanischer Weise betrieben. Was der Student hier lernt, kann er weder für eventuelle eigene Produktionen verwenden, noch hebt es sein Kunstverständnis oder befähigt ihn zu Arbeit auf kunsthistorischem Gebiete. Es giebt nun für diese verschiedenen Zwecke nicht verschiedene Arten von Kompositionslehre, die eine, wie manche denken, oberflächlicher, die andere gelehrter und tiefer; sondern für alles: eigenes Kunstschaffen, Kunstverständnis und Kunstgeschichte muß die technische Bildung dieselbe sein. Der Unterschied liegt nur in der

⁶⁹ Reste dieser Auffassung einer innerinstitutionellen Verbindung von Musikwissenschaft und Musikpädagogik innerhalb der universitären Ausbildung scheinen noch heute in der Definition der Aufgaben des Département musique der Université Strasbourg zu bestehen, heißt es doch in einem das Studium erläuternden Bulletin: „Neben diesem forschungsorientierten Lehrgang erteilt das musikwissenschaftliche Département der Universität Straßburg auch Kurse in Musikpädagogik, die die Studierenden auf das Staatsexamen und die Agrégation vorbereiten (diese ermöglichen ihnen dann, sich in Haupt- und Realschulen als Musiklehrer zu betätigen).“ Dies scheint ein Resultat der Wirksamkeit von Marc Honegger zu sein, denn in seine Amtszeit (1958–1984) fällt 1970 die Entscheidung: „L’université de Strasbourg est habilitée à préparer le Capes puis l’agrégation d’éducation musicale et de chant choral.“ Auch an den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten in der DDR war, allerdings wohl eher in Anlehnung an das sowjetrussische Vorbild, die musikpädagogische Ausbildung zum Musiklehrer integriert.

⁷⁰ Zu Recht hat Oliver Huck darauf hingewiesen, dass diese Aufgabenstellung sich bei Beller mann mit dessen wichtigsten diesbezüglichen Publikationen deckte: seinen beiden Büchern zur technischen Unterweisung im Gesang an Schulen („Anfangsgründe der Musik für den ersten Singeunterricht“ von 1857 und „Lehrplan“ von 1866), seinem „Kontrapunkt“-Buch von 1862/1877 und seinem akustischen Werk „Die Größe der musikalischen Intervalle“ von 1873 (Vgl. O. Huck, „Tonkunst“, S. 48f.). Es ist aber darauf hinzuweisen, dass Beller mann darüber hinaus durchaus über eine große Publikationsliste zu musikgeschichtlichen und -ästhetischen Fragen verfügte, die er selber aber wohl eher nicht mit seiner akademischen Tätigkeit in Verbindung brachte.

Intensivität der Beschäftigung. Es liegt am Tage, daß der produzierende Künstler die Technik mehr zu beherrschen im Stande sein muß als der Kunsthistoriker. Aber daß diese Bildung eine allen gleichmäßige, gründliche sein muß, die allen Richtungen dienen kann, das muß erstrebt werden. Es kann dies für die Universität nur dadurch erreicht werden, daß der Lehrer der Komposition nicht bloß ein gründlicher Techniker, sondern ein allseitig musikalisch und akademisch gebildeter Mann ist. Die Ausbildung im Gesang findet in dem akademischen Gesangverein statt.⁷¹

Bellermann schraubt diese Ansprüche für einen bestimmten Teil der Musikstudenten herunter, indem er einerseits den Akademischen Gesangverein zu einem lediglich geselligen Vergnügen aller Fakultäten degradiert⁷², andererseits für den schulmusikalisch ausgerichteten Fachstudenten nichts weiter als zusätzliche gesangspraktische Übungen verlangt: „Auf eins hätte der Verfasser aber in seiner trefflichen Auseinandersetzung ein noch größeres Gewicht legen können, nämlich auf die practische Übung des Gesangs für alle diejenigen, welche die Musik zu ihrem Fachstudium erwählen wollen, also namentlich für die, welche später an den höheren Lehranstalten (Gymnasium und Realschule) den Gesangunterricht erteilen werden. Der Verf. sagt hierüber: ‚Die Ausbildung im Gesang findet im akademischen Gesangverein statt.‘ So nützlich und bedeutungsvoll ein solcher Verein für die Musikstudierenden in anderer Beziehung ist, so genügt dennoch die darin erteilte Unterweisung im Gesange bei weitem nicht, u. zwar deshalb nicht, weil einmal der Gesangunterricht gegenwärtig auf den Schulen oft nach falschen Grundsätzen erteilt wird; – dann aber auch, weil selbst bei dem besten und gründlichsten Schulunterricht dennoch die Leistungen des einzelnen Schülers nur selten genau kontrolliert werden können, so daß ein musikalisch Wohlbegabter sich mancherlei Fehler (wie in der Aussprache, im Atemholen u.s.w.) angewöhnen kann. Aus diesen Gründen halte ich es unbedingt für notwendig, daß neben der Übung eines allgemeinen akademischen Gesangvereins ein wöchentlich mehrmals stattfindender Gesangunterricht auf den Universitäten eingeführt wird, an dem alle diejenigen teilnehmen müssen, die sich in der Musik als Gymnasial- oder Realschullehrer eine Facultas erwerben wollen. In diesem Gesangunterricht hat der Lehrer die einzelnen Teilnehmer womöglich stündlich zum Solo-Gesange aufzurufen u. dieselben hierbei auf die richtige Art des Gesangs aufmerksam zu

⁷¹ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 306.

⁷² Hierbei ist die unterschiedliche Konzeption der Akademischen Gesangvereine in Berlin und Straßburg zu beachten: war er in Berlin selbst unter Bellermanns Leitung tatsächlich ein geselliger Verein, der, sofort nachdem Bellermann altersbedingt von der Leitung zurückgetreten war, sich korporierte und vom Singen der Motetten Palestrinas zum Grölen vaterländischer Gesängen überging, so war er in Straßburg ein universitäres Ausbildungsinstitut für den Gesang und dessen Unterricht, das seine Arbeit fast gänzlich einstellte, als Jacobsthal sich krankheitsbedingt von dessen Leitung zurückziehen musste.

machen, die hauptsächlich in folgenden Dingen besteht: 1. in einer guten deutlichen Aussprache der Textworte; 2. in einem zweckmäßigen Atemholen, wobei Rücksicht zu nehmen ist auf die richtige Einteilung der Worte dem Sinn sowohl, wie der dichterischen und musikalischen Form nach; 3. in der genauen Beobachtung und Abmessung der rhythmischen u. 4. ebenso der harmonischen Verhältnisse, wozu dann noch 5. die Behandlung der Stimmorgane in Bezug auf ihre Register u.s.w. (– die sog. ‚Tonbildung‘ –) hinzukommt. Alle diese hier angedeuteten Dinge müssen natürlich bei der Übung des akademischen Gesangsvereins zur Sprache kommen, sie lassen sich ferner wohl auch in besonderen Vorlesungen über Gesang und Gesangunterricht theoretisch erörtern. Zum wahren Bewußtsein des Sängers können sie aber erst durch einen practischen Unterricht gebracht werden, in welchem dem Lernenden zugleich Gelegenheit gegeben wird, die Einzelleistung seiner Mitschüler zu beobachten und zu beurteilen.“⁷³

Es ist ziemlich eindeutig, dass Beller mann hauptsächlich die „falschen Grundsätze“ und unzureichenden Kontrollmöglichkeiten im Gesangunterricht an Schulen, die lediglich das gesangstechnische Wissen betreffen, beheben wollte, während Jacobsthals Ambitionen darauf hinausliefen, die allgemeine musikalische Bildung und das mit der Musikausübung verbundene Kunstverständnis zu erhöhen.

Jacobsthals hohe Meinung vom Gesang als einer Kulturtechnik, die das Wesen der Musik und darüber hinaus seelisch-geistige Bildung am besten aufschließt, kommt in einigen Passagen des Memorandums zum Ausdruck: „Ich meine, daß die musikalischen Studien auf der Universität neben den [...] wissenschaftlichen Zwecken auch das als Ziel ins Auge fassen sollen, die Gesanglehrer für die Mittelschulen auszubilden, wie ja auch in anderen Fächern der Universität die wissenschaftlichen Zwecke und die Ausbildung der Lehrer Hand in Hand mit einander gehen. Bisher ist der Gesangsunterricht vorzugsweise von nur technisch gebildeten Lehrern erteilt worden, die zumeist aus den Seminarien hervorgegangen sind. Daß eine Reorganisation dieses Unterrichts nöthig sei, ist von vielen Seiten seit längerer Zeit anerkannt, denn was die Schule jetzt leistet, nützt wenig und schadet sogar vielfach. Daß für eine Besserung dieser Verhältnisse eine wesentliche Vorbedingung eine vollständig andere als die heutige Vorbildung der Gesanglehrer sei, dafür möchte ich im folgenden eine Reihe von Gesichtspunkten anführen.

Man bezeichnet den Gesanglehrer ähnlich wie den Turnlehrer und den Zeichenlehrer als technischen Lehrer, den Gesangsunterricht als technischen. Er ist es aber in ganz anderem Sinn als der Zeichen- oder Turnunterricht. Er hat natürlich eine technische Seite, ist aber zu

⁷³ Gutachten Bellermanns, in: Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 313.

gleicher Zeit in hervorragendem Maße von geistiger Bedeutung. Er ist nicht bloß Gesangsunterricht, sondern auch Musik- und Kunstunterricht.

Der Gesangsunterricht hat nach verschiedenen Seiten hin eine eminent erziehende Kraft. Bei dem Gesang handelt es sich nicht etwa, wie es leider vielfach betrieben wird, um ein mechanisches Nachsingen nach den vorgefundenen oder vorgespielten Tönen des Lehrers, des Klaviers oder der Geige, sondern um ein feines bewußtes Abwägen von Verhältnissen in rhythmischer, melodischer und harmonischer Beziehung. Der Sänger kommt durch den Gesang in eine gewisse Gefühlserregung und muß trotzdem die obengedachten Verhältnisse klar zu beobachten im Stande sein. Jenes Abwägen und besonders der Ausgleich zwischen erregter Empfindung und ruhiger, sich selbst kritisierender Beobachtung wirkt erziehend gerade nach der Richtung hin, nach welcher jede Erziehung streben soll – nach dem Ausgleich der verschiedenartigen, oftmals einander widerstrebenden Geistes- und Seelenkräfte. Die Übung im Ausgleich an dieser Stelle übt Einfluß auch auf die Geistesrichtung und Anschauung überhaupt.

Das Zusammensingen in den Klassen und namentlich im ganzen aus den Schülern verschiedener Klassen zusammengesetzten Chor verlangt die gleiche Singübung aller an demselben Gegenstand. Die Sänger müssen sich aneinander anpassen. Jeder einzelne fühlt, daß er als notwendiges Glied des ganzen seine Schuldigkeit tun muß, und daß er als einzelner doch wieder verschwindet, indem erst alle zusammenwirkend das Gesangswerk zur Aufführung bringen können. In keinem andern Fach wird so wie hier dem Schüler ganz von selbst das unmittelbare Gefühl des für das Leben so wichtigen Verhältnisses des Einzelnen zum Ganzen vor die Seele geführt.

Durch eine gut getroffene Auswahl des Unterrichtsmaterials wird dem Schüler ein Schatz der besten Kunsterzeugnisse sowohl musikalischer wie dichterischer zu eigen gemacht, weit mehr zu eigen als durch das Auswendiglernen von Gedichten, da ja die Einwirkung des gesungenen Wortes eine viel intensivere ist als die des gesprochenen.

In dem Gesangsunterricht und den philologisch-litteraturgeschichtlichen Disziplinen wird der Schüler von den elementarsten Dingen, der Lehre von den Lauten an bis zu der Erklärung der dichterischen Formen: Versfuß, Vers, Strophe vom Gesangsunterricht eine wirksame Belehrung empfangen.

Und alles dies ist zu erreichen in einer geringen Anzahl von Lehrstunden, deren Maß die bisher dafür angesetzte Zeit nicht übersteigt und so gut wie gar keine häusliche Beschäftigung erfordert. Im Gegentheil, der Zeit und Kraft raubende Privatunterricht kann hierdurch einerseits auf ein vernünftiges Maß beschränkt werden, da ja die Elemente aller Musik:

Tonsystem, Rhythmik, Melodik etc bereits Aufgabe des Schulgesangunterrichts sind. Und andererseits bekommt der oft rein mechanische und dadurch mehr schädliche als nützliche Unterricht auf Instrumenten eine bessere Richtung, da bei einem guten Gesangunterricht in der Schule alles auf wirklicher Anschauung beruht.

Eine zu starke Anspannung der Kräfte ist dabei nicht zu befürchten. Im Gegenteil: ein guter Gesangunterricht wird in die Lehrstunden eine heilsame Abwechslung, den Schülern eine erfrischende Erholung bringen, da sie hier Geist und Körper in einer ganz anderen Art als sonst zu beschäftigen haben. Und wenn der Lehrer das an sich unschöne Schreien nicht aufkommen, sondern auch in dem Stärkegrad das Maß der Schönheit immer einhalten läßt, so ist das Singen auch eine zweckmäßige Gymnastik der Lungen und des Kehlkopfes.

Genug, wenn man annimmt, daß der Umgang mit der Kunst, die Uebung derselben zu unserer Bildung gehört und wenn man es für wünschenswert hält, daß wir in diesem Umgang von Jugend aufwachsen, so ist keine Kunst geeigneter hierzu als die Musik, die wir alle bereits von unserer Kindheit an zu genießen und zu üben im Stande sind, und die wir fast spielend in uns aufnehmen. Und in der Musik wieder giebt es nichts, was in gleichem Maße den Geschmack und die Anschauung bilden und läutern kann, als die Gesangsmusik. Von ihr muß jede musikalische Bildung ausgehen und ihre Richtung empfangen. Ich glaube, die Bedeutung des Gesangunterrichts für die Schule liegt sonach am Tage.⁷⁴

Sicher sind dies alles Ansichten, mit denen sich Beller mann „vollkommen einverstanden erklären“ konnte, wie er einleitend zu seinem Gutachten schreibt, aber seine 1878/79 unterdrückten und mit Jacobsthal kontrovers diskutierten speziellen Ansichten zu einem effektiven Gesangsunterricht für spätere Gesanglehrer wollte er doch einmal angebracht haben, wie überhaupt Oliver Huck sicher richtig liegt mit seinem Eindruck, dass Beller mann, wie später auch Spitta, die Gelegenheit ihrer Gutachten dazu benutzen, sich bei der obersten Unterrichtsbehörde des Reiches als Lehrstuhlinhaber mit größeren Prüfungsvollmachten zu empfehlen.

⁷⁴ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 306–308.

Vergleiche mit anderen Entwürfen der Zeit (Chrysander 1863, Adler 1885, Riemann 1908, Cohn 1918, Wolf 1927)

Ohne eine über punktuelle Vergleiche hinaus gehende kritische Bilanz der verschiedenen Konzepte der Jahrzehnte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hier schon ziehen zu können, soll abschließend wenigstens versucht werden, die Materialbasis für ein solches analytisches Resümee zu erweitern. Im Rahmen einer zaghafte einsetzenden Beschäftigung mit der Geschichte des Faches Musikwissenschaft in Deutschland ist es immerhin gelungen, die Entwürfe von Guido Adler und neuerdings auch von Hugo Riemann in eine kritische Betrachtungen einzubeziehen, die den Ursachen für den andauernd zersplitterten Zustand der Disziplin Musikwissenschaft an deutschen Universitäten und Hochschulen gewidmet sind.⁷⁵ Zur aktuellen Situation seien folgende kritische Hinweise gestattet: Eine schwer verständliche Aufsplitterung in Abteilungen und Teildisziplinen ist eingetreten, dabei entstanden fragwürdige Zuordnungen wie die, dass die institutionelle Verantwortung für Musikpädagogik und Musiktheorie vorwiegend an die Musikhochschulen (Konservatorien) verwiesen wurde⁷⁶. Von einer vernünftigerweise in sich multidisziplinären Definition des Faches Musik, wie sie auch in der Verlegenheitsdomination des Faches Musikwissenschaft anlässlich von Jacobsthals Erstanstellung als Privatdozent in Straßburg zum Ausdruck kam: „Theorie und Geschichte der Musik“ (mit obligatorischen Gesangsübungen) – worunter schlechterdings alles subsumierbar war, was damals an Richtungen, Aspekten und Methoden der Musikforschung bekannt und denkbar war, und auch weiterhin subsumierbar ist, was seitdem an neuen Fächerkombinationen und Spezialisierungen aufgetreten ist, und subsumierbar wäre, was weiterhin auftauchen könnte – ist man heute weit entfernt. Die Musiktheorie (Satz- und Formanalyse) kommt als Paukfach für wissenschaftlichen Nachwuchs über bloße Propädeutik kaum hinaus oder ist an die Musikhochschulen als begleitendes Pflichtfach für künstlerische Praktiker institutionell eingebunden oder liegt unter der Metabezeichnung „Systematische Musikwissenschaft“ begraben, unter der sie sich

⁷⁵ Siehe dazu die Beiträge von Volker Kalisch über Guido Adlers Entwurf: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988, sowie Tobias Janz/Jan Philipp Sprick über den Riemanns: „Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns ‚Grundriß der Musikwissenschaft‘ nach 100 Jahren“, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 113–133.

⁷⁶ Dazu, welche Vorteile an Praxisbezogenheit der Musiktheorie als Fach durch ihre institutionelle Einbindung in die Musikhochschulen erwachsen können, siehe Dörte Schmidt, „Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehre und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution“, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, hg. von Joachim Kremer und Dörte Schmidt, Schliengen 2007, S. 361–408.

zusammen mit Musikpsychologie, -soziologie⁷⁷, -ästhetik und Akustik das Terrain einer Abteilung aufteilt. Die Musikpädagogik ist selten, dann aber unter rein erziehungswissenschaftlichen Gesichtspunkten noch an universitären Instituten angesiedelt, während sie meist unter rein praktisch-pädagogischen Prämissen an den Musikhochschulen direkt der Lehrerausbildung dient.

Die Loslösung der künstlerischen von der wissenschaftlichen Ausbildung war historisch bereits besiegelt, nachdem (als Folge der Französischen Revolution) in Paris die *École Royale du Chant* 1795 durch das *Conservatoire national supérieur de musique* (*Conservatoire de Paris*) ersetzt worden war. Von hier aus wurden dann zentralistisch die zunächst national (für Frankreich wie im *ancien régime* so auch im *nouveau régime* typisch), bald auch international wirksamen bürgerlich-massenkulturellen Standardisierungen auf den Weg gebracht, und zwar auf instrumentalem und symphonischem Niveau: einheitliche Stimmtonhöhe und gleichschwebende Temperatur sowie nivellierte orchestrale Spieltechniken. Natürlich konnte dieser Prozess nicht verhindern, dass sich zumal im noch dezentralen, verspäteten Deutschland regionale und lokale Prägungen ausbildeten resp. erhalten blieben.

Aber auch allein für das Gebiet der Musikwissenschaft als einer rein akademisch-theoretischen Disziplin, einem wie **Friedrich Chrysander** 1863 feststellte, „großem Gebiet“, in dem die „Ansichten und Bestrebungen auseinander gehen“, wollte er zunächst ein gemeinsames Organ erscheinen lassen. In dem von ihm als Herausgeber verfassten „Vorwort und Einleitung“ zum 1. Band der *Jahrbücher der Musikalischen Wissenschaft* kann man die ersten Umrisse eines Konzepts der relativ neuen Wissenschaft mit „gemeinsamen Unternehmungen“ erblicken.⁷⁸ Seine Zustandsbeschreibung ist zunächst entmutigend, geht er doch davon aus, „dass die Hervorbringung dauernder Leistungen in allen Hauptfächern der

⁷⁷ Es gibt jedoch neuerdings ein Signal von Fachvertretern dieser Teildisziplin der Musikwissenschaft, die darauf Wert legen, dass sie sich als Brückenbauer zwischen den Abteilungen der Historischen und der Systematischen Musikwissenschaft betrachten, da sie dem Charakter ihres Fachs entsprechend sich keiner der beiden Forschungsrichtungen allein zugehörig fühlen können. Siehe das Positionspapier der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung (gfm) vom 18.10.2010, in dem es eingangs heißt: „Die Fachgruppe ‚Soziologie und Sozialgeschichte der Musik‘ [...] bildet eine wichtige Brücke zwischen den seit Guido Adlers Grundlegung bis heute weithin getrennten Bereichen der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft, denn sie ‚erkundet die ästhetischen und die sozialen Potentiale, die sich beim Musizieren und Wahrnehmen von Musik verschwistern. Sie ist sowohl eine historische als auch eine systematische Disziplin, mit der sozialen Einbettung von Musik in langfristige historische Prozesse ebenso befaßt wie mit der Klärung ihrer Funktionen innerhalb verschiedener kultureller Systeme‘ (Christian Kaden).“

⁷⁸ Vgl. Friedrich Chrysander, Vorwort und Einleitung zu: *Jahrbücher der Musikalischen Wissenschaft*, Erster Band, Leipzig 1863, S. 9–16.

Musikwissenschaft ein noch weit größeres wirkliches Wissen voraussetzt, als selbst in der zur Zeit vollständigsten Bibliothek zu erlangen ist“. Insbesondere gegenüber der Wissenschaft der bildenden Künste sei die der Musik nicht hoch und im Innern unvollendet. Dass dies an der geistigen Unbestimmtheit der Musik selber liegen könnte, weist Chrysander als eine Unterschätzung der Tonkunst zurück, denn sie sei vom menschlichen Geist nach und nach geschaffen worden und könne deswegen auch auf dem Weg der Erkenntnis wieder „als Einheit“ zusammengeschlossen werden. Das „ganze Gebiet der Tonkunst“, das möglichst gleichmäßig und „nach einheitlichen wissenschaftlichen Grundsätzen“ bedacht werden müsse, umreißt Chrysander mit folgenden drei Teilgebieten: Geschichte der Musik, Tonlehre und Ästhetik. Was letztere angeht, so bedauert er, dass die bisherige philosophische Ästhetik ohne „nennenswerte Mitwirkung unserer Kunst zu Stande gekommen“ sei und erhofft sich, dass von dieser nun einsetzenden Mitwirkung zugleich eine Prüfung und „Läuterung der Ästhetik ausgehen kann“. Diese Haltung deckt sich mit Jacobsthal's Kritik an den philosophischen Systemen, die erst noch lernen müssten, die historischen Tatsachen der sich wandelnden Schönheitsideale anzuerkennen.

Chrysander erwartet eine einheitliche Behandlung aller Kunstwissenschaften, denn weder könne es eine „gesonderte ‚Ästhetik der Tonkunst‘“ geben, noch könne eine „einzelne Kunst fähig [sein], auch nur einen selbständigen Theil“ der Ästhetik auszubilden, wohl aber schließe ein einzelnes wahres Kunstwerk (welcher Gattung auch immer) die ganze Ästhetik in sich ein. Er hält es für „den schönsten Beruf“ der Musikwissenschaft „zur Belehrung und Ausgleichung die Brücke zu schlagen“ zwischen geschäftlichem Musiker, Dilettanten und Fachmann, wobei er auch dem Dilettanten zubilligt, auf Seiten der Wissenschaftlichkeit zu stehen und dem Fachmann zumutet, auch mal auf jener der Unwissenschaftlichkeit landen zu können.

Mit diesem rundum optimistischen und entschlosskräftigen Konzept war sich Chrysander der Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, wohl bewusst und unterlag ihnen trotzdem, denn die wenigen Musikwissenschaftler waren wohl zu sehr „an das Arbeiten auf eigene Hand gewöhnt“, d.h. das „gemeinsame Organ“ erschien nach diesem ersten Band nur noch ein einziges Mal, zudem mit einer Verspätung von vier Jahren. Das gemeinsam mit Spitta und Adler begonnene Projekt einer Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft hatte dann ab 1885 mehr Erfolg und der programmatische Aufsatz Adlers im ersten Heft stellte die Musikwissenschaft auch institutionell vor andere Aufgaben, die zumindest von den anderen Herausgebern, aus deren Reihe Vertreter der Berliner Vokalschule ausdrücklich ausgeschlossen sein sollten, geteilt wurden. Inzwischen hatten sich Bellermand und

Jacobsthal mit Chrysander überworfen, für den beide schon nicht mehr schreiben wollten, nachdem er ihren Freund Joseph Müller aus der Redaktion der AmZ vertrieben hatte. Und so tat er sich mit Spitta und Adler zusammen. Es bleibt aber festzuhalten, dass es große Ähnlichkeiten im Konzept einer einheitlichen Musikwissenschaft gab zwischen Chrysanders Bemerkungen im Vorwort zum ersten Band der Jahrbücher 1863 und Jacobsthals „Vorläufigen Gedanken“ an das preußische Kultusministerium von 1883. Denn nirgendwo anders als in diesen beiden Dokumenten wird eine Symbiose von Technik (Chrysander: Tonlehre – Jacobsthal: Akustik und Kontrapunkt), Ästhetik und Geschichte, wird die Wechselbeziehung von Musiker und Gelehrter stärker betont.

Guido Adlers eindeutig als Programmschrift fungierender Artikel über „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“ im ersten Heft der neuen Vierteljahrsschrift 1885 (der sich auch direkt auf Chrysanders Vorwort zu den Jahrbüchern und Spittas Berliner Akademie-Rede über Kunst und Kunstwissenschaft bezieht) wird gerne als die Geburtsstunde der Aufspaltung der Musikwissenschaft in eine historische und eine systematische Abteilung angesehen.⁷⁹ Dass dies später institutionell vollzogen wurde, kann aber in Adlers Argumentation keinerlei Begründung finden. Er betont im Gegenteil ausdrücklich, dass das festzustellende System der Musikwissenschaft, das in zwei Teile zerfalle, aus einer einheitlichen Kette von „Untersuchungsobjekten der musikwissenschaftlichen Forschung“ aufzubauen wäre und dass sich der systematische als der „zweite Haupttheil“ der Musikwissenschaft auf den historischen Teil stützen müsse⁸⁰.

Das kann nur so viel heißen wie, dass die im historischen Teil (oder Aufgabenbereich) anhand der von Menschen gemachten Werke der Tonkunst, also der komponierten Musik gesammelten wissenschaftlichen Erfahrungen und Erkenntnisse über die Notationen, die

⁷⁹ Sie gilt darüber hinaus aber als erste und einzige fortschrittliche Programmschrift für die Musikwissenschaft überhaupt. Diese ihre Rolle wurde ihr auch von einer standardmäßigen Einführungsschrift ins Fach zugesprochen: „Vor diesem Hintergrund [dass die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse z. B. von Helmholtz (!) und die außereuropäischen Musikkulturen nachhaltig erst im 20. Jahrhundert Eingang in die Musikwissenschaft gefunden haben sollen] bedeutete die programmatische Schrift von Guido Adler (1855-1941) über *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, die 1885 zur Eröffnung der ‚Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft‘ erschien, nichts weniger als eine bereits überfällige Neubestimmung des Fachs *Musikgeschichte* als *Musikwissenschaft*. Nicht allein der Vorschlag, die (bisher meist normative) Musikästhetik durch psychologische Fragestellungen und Untersuchungen zu fundieren, und auch nicht nur die Einbeziehung von ‚Hilfswissenschaften‘ wie Akustik und Mathematik, Physiologie und Ethnographie, sondern vor allem der Hinweis auf die gesellschaftliche Bedingtheit von Musik jeder Art lassen Adlers Konzept heute noch als fortschrittlich erscheinen.“ (Helmut Rösing/ Peter Petersen, „Kapitel 4: Musikforschung gestern und heute“, in: *Orientierung Musikwissenschaft*, Reinbek 2000, S. 93 f.)

⁸⁰ Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“, in: *VfM* 1 (1885), S. 11.

historischen Gruppen musikalischer Formen, die Kunstgesetze verschiedener Zeiten, die Arten der Kunstausübung und die Regeln der Instrumentation (Aufzählung in Adlers Worten) durch Abstraktion und Systematisierung zu jenen systematischen Erkenntnissen verallgemeinert werden sollen, die sich in einem zweiten Teil sammeln sollen. Der zweite Teil (oder eher die zweite Erkenntnis- resp. Lehr-Stufe ist der Erklärung und Begründung („speculative Musiktheorie“), den Kriterien für das Kunstschöne (Musikästhetik) und dem pädagogisch-didaktischen Zweck (Musikpädagogik) vorbehalten. Die Verallgemeinerungen resp. Zusammenfassungen beziehen sich auf die Untersuchungsobjekte der Rhythmik, der Harmonik und der Melik („innerer Zusammenhang der rhythmischen und harmonischen Beschaffenheit der Kunstwerke“). Was für den historischen Teil die Hilfswissenschaften: Allgemeine Geschichte, Literatur- und Sprachgeschichte, Mimik und Biographik sind, das sind dem systematische Teil die Hilfswissenschaften: Akustik mit ihrem Annex Mathematik, Physiologie (Gehörempfindung), Psychologie, Logik, Grammatik, Metrik und Pädagogik. Letztlich bezeichnet Adler selbst sein Programm als „Versuch einer einheitlichen Zusammenfassung der Musikwissenschaft“⁸¹.

Das, was in Jacobsthals Memorandum als Prämisse und Lehrmeinung zu einer illegitimen Voraussetzung gemacht wird, die Priorität des Gesangs, wird bei Adler als zu debattierender Streitpunkt mit anderen zusammen in den Bereich der spekulativen Musiktheorie resp. der Ästhetik verwiesen: „Neben diesen wissenschaftlichen Fragen stehen wenige musikalische Tagesfragen, die die Gemüter kunstbegeisterter Musikfreunde und kunstfeindlicher Zeloten beunruhigen und große Massen in feindliche Lager spalten, so z. B. der musikalische Bandwurm: ‚wann war der Höhepunkt der religiösen Tonkunst oder was ist echte Kirchenmusik?‘ Ferner der Rangstreit zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, der schon von Plato und Aristoteles angeregt wurde. Oder die musikalisch-politische Frage: Ist im musikalischen Drama das Wort oder der Ton Führer oder herrscht die Handlung? Die Erledigung solcher und ähnlicher Dinge regt das Interesse manches sonst Gleichgültigen an, die Beantwortung derselben liegt latent in Kunst und Wissenschaft.“⁸²

Dass die Beantwortung solcher Fragen nicht zur Voraussetzung einer Definition und Beschreibung des Faches Musik als universitärer Disziplin gemacht werden kann (wie Jacobsthal es in seinem Memorandum anstrebte, wodurch es in sich tendenziös wurde), sondern nur als Resultat einer zunächst voraussetzungslosen Wissenschaft möglich ist, musste Jacobsthal dann am eigenen Leibe erfahren, denn: je voraussetzungsloser und in der Methode

⁸¹ Ebd. S. 20.

⁸² Ebd., S. 13.

induktiver er dann tatsächlich arbeitete, um so mehr spürte er, dass tatsächlich die Beantwortung solcher Dinge allein in der Praxis von Kunst und Wissenschaft verborgen liegen.

Der Adlersche Entwurf hat große Vorzüge, die vielleicht auch Jacobsthal nicht verborgen geblieben sind: Er verlangt den einheitlichen Blick und lässt spezielle Gesichtspunkte zu, er überantwortet Prinzipienfragen der innerwissenschaftlichen Diskussion, und er hat eine sehr großzügige Auffassung vom Gewicht ästhetischer Fragen, aus deren Bearbeitung er die Musikwissenschaft nicht entbindet, resp. von deren Beantwortung er sie nicht freistellt: „Einige der wichtigsten [ästhetischen Fragen] seien hier herausgehoben: a) Entstehung und Wirkung der Musik. Ist die Wirkung nothwendig größer, wenn die Ausdrucksmittel reicher und mannigfaltiger werden? b) Das Verhältniß der Tonkunst zur Natur; giebt es auch Tonsysteme gegen die Natur, wie Goethe behauptet? c) Das Verhältniß der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes; denn neben den rein musikalischen Factoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere außerhalb der spezifisch constructiven Elemente stehende Motoren ein, die oft von unübersehbarem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst sind. d) Die Eintheilung der Tonkunst je nach der Art der Entstehung oder dem Orte der Ausübung oder dem Zwecke, dem sie dient: Kirche, Kammer, Concert, Theater und Oper etc. e) Die Grenzen der Tonkunst in Bezug auf ihre Ausdrucksfähigkeit, die Abgrenzung ihres verwertbaren Klangmaterials gegenüber Schall und Geräusch; Connex und Scheidung gegenüber den übrigen Künsten. Hier wird auch der Übergang in das Formlose und Zufällige (nach der Bezeichnung Goethe's) besprochen werden. f) Die ethischen Wirkungen der Tonkunst, da die Ethik sowohl nach älteren wie nach neueren Philosophen in unmittelbarer Beziehung zur Musik steht, während Einige von einer ethischen Grundlage des Musikgefühls sprechen. Moderne Philosophen schufen auch die Frage über die Stellung der Musik zur Metaphysik, welche als Schlußstein aller dieser Betrachtungen angesehen werden könnte.“⁸³

Bis auf die letzte hat sich Jacobsthal keiner dieser Fragen verschlossen, hat zu all diesen Aspekten der Musikästhetik anhand einzelner musikalischer Kunstwerke und historischer Entwicklungslinien Reflexionen hinterlassen, hat sich aber später nicht mehr mit einer Konzeptualisierung dieser Aspekte der Musikanalyse beschäftigt. Etwas anderes noch zeigt Adlers Entwurf: wie viel ihm zufolge der von Jacobsthal beschworene „allseitig gebildete Musikprofessor“ wissen müsste, um alle in dem Gegenstand seines Faches (also der komponierten Musik) fundierten oder mit ihm verknüpften Wissensgebiete wenn nicht

⁸³ Ebd., S. 12f.

gleichmäßig beherrschen, so doch in den Horizont seiner Untersuchungen am lebendigen Körper der Musik einbeziehen zu können. In diesem Bildungshorizont, in dieser Einbeziehung einer klar definierten, jederzeit erweiterbaren Menge von angrenzenden Wissenschaften, die aber für das Verständnis der Musik notwendig sind, stimmten Jacobsthal und Adler völlig überein, wie auch in ihrer Ablehnung von Aufspaltungen und arbeitsteiliger Spezialisierung innerhalb des einheitlichen, in sich multiperspektivisch gedachten Faches Musikwissenschaft, das heute so nicht mehr existiert und dessen Restitution angesichts der kaum noch untereinander kommunizierenden, aber verwandten Disziplinen wohl als illusorisch anzusehen ist.

Tatsächlich ist **Hugo Riemanns** Grundriss von 1908⁸⁴ in seiner Grundhaltung ein konträrer, deduktiv ausgerichteter Entwurf, denn sein Verfasser geht nicht davon aus, dass aus den historisch zu ermittelnden Tatsachen die jeweiligen ästhetischen Werte, Kategorien und Modelle zu abstrahieren wären, sondern dass die Musikwissenschaft, ausgehend von ästhetischen Ideen und Vorstellungen des Schönen deren Realisierung in bestimmten Kunstwerken zu exemplifizieren und zu demonstrieren hat. Man mag das idealistisch, universalistisch oder holistisch nennen, zunächst ist es methodisch gesehen der umgekehrte Weg und methodologisch die konträre Meta-Theorie des Erkenntnisweges zu den Auffassungen Chrysanders, Jacobsthals und Adlers und, wie man gleich noch sehen kann, auch zu denen des erkenntnistheoretisch am meisten begründeten Vorschlags von Arthur Wolfgang Cohn von 1918. Besonders Jacobsthals in seinem Memorandum von 1883 formulierte Entwurf ist dem ebenfalls vergeblich in die Waagschale geworfenen Riemanns von 1908 ähnlich, wenn auch nicht wie dieser „universalistisch“ zu nennen, aber in seinem Anspruch doch so gehalten, dass er bei innerer Mannigfaltigkeit und bei intensiven Wechselbeziehungen zu anderen Fächern eine disziplinäre Einheit wahrte. Er ist vor allem ein Konzept, das als alternativ zu betrachten ist zu einer dem künstlerischen Fach Musik entfremdeten Musikwissenschaft, die sich als rein gelehrt, philologisch und historisch versteht.

Von einer hypothetischen Logik des musikalischen Materials, mit dem die „Fluktuationen des Seelenlebens“ mittelbar wiedergegeben werden können, und von seelischen Komponenten des musikalischen Hörens ausgehend steht bei Riemann die Musikästhetik im Zentrum der Musikwissenschaft und hat ihre Satelliten in den Forschungsgebieten der Akustik, der

⁸⁴ Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908, ⁴1928 mit einem Vorwort von Johannes Wolf.

Tonphysiologie und -psychologie, der spekulativen und praktischen Musiktheorie⁸⁵ und der Musikgeschichte. Zwar bezeichnet Riemann die Musikgeschichte als „der Musikwissenschaft besten Teil“, aber er lässt keinen Zweifel daran, dass die Erklärung der musikalischen Realgeschichte und einzelner musikalischer Kunstwerke auf den Erkenntnissen der von Adler als systematische Teilgebiete bezeichneten Disziplinen Akustik, Physiologie, Psychologie, Ästhetik und Musiktheorie zu basieren habe. In den Worten von Janz und Sprick: „Riemann kehrt, indem er bei der Akustik und beim subjektiven Erleben ansetzt und von hier ausgehend das Fächerspektrum der Musikwissenschaft aufrollt, Adlers Systementwurf um, stellt ihn gewissermaßen auf den Kopf.“⁸⁶

Es ist ausgeschlossen, dass Jacobsthal 1908 noch Riemanns Grundriss zur Kenntnis genommen hat und sich mit ihm auseinandersetzen konnte.

In **Arthur Wolfgang Cohns**⁸⁷ frühvollendeter, aber durch seinen tragischen frühen Unfalltod nicht mehr zur näheren Ausgestaltung gekommener erkenntnistheoretischer Begründung der Musikwissenschaft, aus der er auch einzig und allein ihren inneren Aufbau ableitete, gibt es einige Parallelen zu Jacobsthals Vorstellungen, die mehr musik- und wissenschaftstheoretischer als fachdisziplinärer Natur sind und das eigentlich Musikalische betreffen. Cohns stark ausdifferenzierter Entwurf⁸⁸ kommt Jacobsthals Anschauungen punktuell insofern nahe, als er das Gewinnen von musikalischer Technik⁸⁹ der induktiven Methode, im größeren Zusammenhang der Empirie zuweist. Diese wiederum unterscheidet Cohn vom Apriorismus und der Deduktion, die er als positiv, „idealästhetisch“ wirkende Komponente im Rahmen der Allgemeinen Musiklehre gelten lässt, sie aber mit der von der Intuition vermittelten, „realästhetischen“, erklärenden Phänomenologie des Kunstwerks und

⁸⁵ Diese nennt er auch „angewandte Musikästhetik“ – wie man überhaupt den Eindruck hat, Riemann stelle sich den schöpferischen Prozess des Komponierens von Musik als die „Anwendung“ von ästhetischen Konzeptionen vor. Was dabei herausgekommen wäre, hätte wohl nicht mehr als gelehrte Musik sein können. Glücklicherweise ist die Geschichte der Tonkunst voll von Geschöpfen, von denen sich die Schulweisheit nichts träumen ließ.

⁸⁶ Tobias Janz/Jan Philipp Sprick, „Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft?“, in: *Mf* 63 (2010), S. 119.

⁸⁷ Arthur Wolfgang Cohn (1894–1920), in Judentum und Deutschtum erzogener Jurist, Nationalökonom und Musiktheoretiker, versuchte Elemente der philosophischen Phänomenologie in die Musikästhetik zu tragen, promovierte über die Frage, ob eine Abschaffung des Geldes möglich sei, verunglückte tödlich im Riesengebirge.

⁸⁸ Arthur Wolfgang Cohn, „Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/1919), S. 351–360.

⁸⁹ Unter Technik verstand Jacobsthal Satzlehre und Musikausübung, assistiert von der Akustik, Cohn aber die bestimmende – im Gegensatz zur erklärenden die bewertende – Stufe der akustischen Verhältnisse aus dem Gebiet der Sachkunde.

dessen bestimmender (bewertender) Kritik verknüpft wissen will.⁹⁰ Ebenso nimmt bei ihm die Pädagogik (die auch schon bei Jacobsthal mehr ist als bloße Gesangsdidaktik) eine ähnliche bewertende oder werte-produzierende Position ein. Cohn nennt sie Gestaltungs-, Vortrags- und Deutungslehre und parallelisiert sie auf dem Gebiet der Erklärung (im Gegensatz zur dem der Bestimmung) mit der Physiologie und der Psychologie, also mit den anthropologischen Konstanten resp. Variablen, die auch nur auf induktivem Wege zu ermitteln und in die Besondere Musiklehre zu integrieren sind. Ebenso sieht er die Entwicklungslehre als das zu Werturteilen befähigte Pendant der erklärenden Geschichtsschreibung. Mehrmals erklärt Jacobsthal seine Aufgabe als eine „entwicklungshistorische“, was auf eine ästhetische Qualifizierung der Phänomene hinausläuft. Eine enge Korrespondenz zu Jacobsthal gibt es bei Cohn durch seine skeptische Stellung zu normativen, mit Gesetzen vergleichbaren, zeitlosen, unwandelbaren Werten. Als Anhänger des bürgerlichen Wertekanon hält er zwar die kulturelle Bedeutung tonkünstlerischer Gegenstände für „dauerhafter denn Erz“, muss aber in einer fast ironischen Schlusswendung zugestehen, dass sie und damit auch die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Erkenntnis gerade mal hinreichend sind für eine „wenigstens relative Dauerhaftigkeit – für den jeweiligen Kulturkreis“. Dieser Anflug von Skepsis hatte bei anderen Autoren schon im Laufe von Weltkrieg und Nachkriegszeit zu einem verschärften Krisenbewusstsein geführt, wie bei Paul Bekker und Heinrich Bessler, die beide die Sicherheiten der Tradition für wahnhaft resp. hinfällig erklärten.⁹¹

Nicht nur Cohn, auch **Johannes Wolf** schloss sich konstruktiv an Riemanns Entwurf an, Wolf außer durch sein Vorwort zur vierten Auflage des Riemannschen Grundrisses 1925 noch durch einen eigenen Zeitungsbeitrag zwei Jahre später unter dem Titel „Musikwissenschaftliche Probleme der Zukunft“⁹². Wolf hatte als Leiter der alten Abteilung und der Handschriften in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek (ehem. Königlicher Bibliothek) den Nachlass Jacobsthals in seiner Betreuung. Gerade der in den 20er

⁹⁰ In manchen Passagen der Schrift Cohns fühlt man sich an den Ausspruch Heinrich Heines erinnert, Musik sei eine Erfahrungswissenschaft. Siehe dazu P. Sühling, *Musik – dämmernde Vermittlerin. Zu Heinrich Heines denkwürdiger Definition*, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), Heft 18, April 2001, S. 5-11.

⁹¹ Siehe Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben. Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916 und: *Kunst und Revolution*, Frankfurt/Main 1919 sowie Heinrich Besslers Freiburger Habilitationsvortrag „Grundfragen des musikalischen Hörens“, in: *Jahrbuch Peters* 32 (1925), S. 35–52, wieder abgedruckt in H. Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, S. 29–53.

⁹² Johannes Wolf, „Musikwissenschaftliche Probleme der Zukunft“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 24.7.1927, wieder abgedruckt in: *Im Zentrum. Ein Streifzug nicht nur durch das Musik-Feuilleton der Deutschen Allgemeinen Zeitung 1923–1931*, hg. von Robert Schmitt Scheubel, Berlin 2010, S. 74–77.

Jahren aktuelle Kampf um die Probleme der Tonintervalle veranlasste Wolf darauf hinzuweisen, dass es schon im Altertum, im Mittelalter und im 16. Jahrhundert Auseinandersetzungen um die Frage kleinerer Tonnuancen gegeben hat und er plädiert dafür, um der herrschenden Unwissenheit über die Vergangenheit zu begegnen, Lehrstühle für ältere Musikgeschichte zu errichten. Ein sicher gut gemeinter Vorschlag, dessen Befolgung aber die beginnende Aufsplitterung und Arbeitsteilung um eine weitere Variante vertieft hätte. Sein Appell klingt wie der Aufruf zur Gründung älterer Abteilungen innerhalb der Musikwissenschaft, parallel zu solchen in den philologischen Fächern. Das unendliche Band der Musikgeschichte mit ihre Kette von Kontinuitäten und Brüchen noch einmal, über die subjektive Spezialisierung einzelner Forscher hinaus, institutionell zu teilen, war eine Idee, die zum Glück keine Resonanz gefunden hat, trotzdem heute niemand sich gezwungen sieht, ein einheitliches, von den Anfängen bis zur Gegenwart reichendes Geschichtsbewusstsein über das, was in der Musik, und sei es nur in der europäischen Kunstmusik, ästhetisch substantiell war und ist, zu erwerben. Bei Wolf heißt es: „Viel wird an den Aufbau des Studiums an den Universitäten gesündigt. Welcher Baumeister fängt das Haus vom zweiten Stockwerk zu bauen an? Die mangelnde Wertschätzung der älteren Musikgeschichte kommt schon darin so echt zum Ausdruck, dass selbst eine so bedeutende musikwissenschaftliche Pflanzstätte, wie die Berliner Universität, noch immer kein Ordinariat für ältere Musikgeschichte besitzt. Dies ist aber im Interesse der völligen Durchbildung der Studierenden dringend zu fordern. Wendet sich doch in unserer Zeit gerade der älteren Epoche der Entwicklung die besondere Aufmerksamkeit von Praktikern und Dilettanten zu. Die neueste Musik nimmt Wege, die zum Vergleich mit der alten herausfordern.“⁹³ So sehr Jacobsthal die Fundierung der neueren Zeit und der Gegenwart in den (um mit Cohn zu sprechen) „relativ dauerhaften“ Formationen der früheren Musik suchte und deren Erkenntnis propagierte als Quelle für die Lösung aktueller Probleme, so wenig wäre ihm in den Sinn gekommen, die Lehre auf die alten, normensetzenden Zeiten zu beschränken oder zu spezialisieren. Denn schließlich waren es die in seinen Augen trostlosen Zustände seiner Gegenwart, die ihn Belehrung und Genuss in der Vergangenheit suchen ließen.

⁹³ Wolf, „Musikwissenschaftliche Probleme“, S. 75.