
KLEINE BEITRÄGE

Julius Alslebens „Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften“ (1870)

von Peter Jost, Dillingen/Saar

Innerhalb der Geschichte der modernen Musikwissenschaft ergibt sich um 1860 eine erste deutliche Zäsur. Abgesehen von der übergreifenden methodischen Wende zum Positivismus hin, die alle Geisteswissenschaften von nun ab immer stärker vollziehen, äußert sich dieser Einschnitt in der vehement vorgetragenen Forderung, die Arbeit der bis dato durchweg isoliert voneinander forschenden Musikgelehrten zu bündeln. In Friedrich Chrysanders *Vorwort und Einleitung* zu dem von ihm initiierten Versuch der Herausgabe eines allgemeinen Publikationsorganes für die Musikwissenschaft heißt es ausdrücklich: „Ein Unternehmen wie das gegenwärtige wird keiner Rechtfertigung bedürfen. Wie sehr auch die auf dem großen Gebiete der Musikwissenschaft thätigen Kräfte in Ansichten und Bestrebungen auseinander gehen mögen, darin sind sie einig, daß ein gemeinsames Organ wünschenswerth, vielleicht unentbehrlich sei“¹. Damit wird zum einen das inzwischen erlangte Selbstbewußtsein einer „musikalischen Wissenschaft“ deutlich, zum anderen die Einsicht, daß sich eine Beschränkung auf den zweifellos im Vordergrund stehenden historischen Bereich zum Schaden des Gesamtgebietes der Musikwissenschaft auswirke. Ohne eine wirkliche Systematik zu versuchen, gliedert Chrysander die „musikalischen Wissenschaften“ in die drei Bereiche: Geschichte der Tonkunst, Ästhetik der Tonkunst und Tonlehre. Diese vage Einteilung, die auf konkrete Bestimmungen und weitergehende Klassifikationen verzichtet, entspricht durchaus dem damaligen Stand der Musikwissenschaft.

Um so nachdrücklicher hebt sich Guido Adlers berühmter Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* zur Eröffnung der gemeinsam mit Chrysander und Philipp Spitta herausgegebenen *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*² von solchen wenig engagierten Anfängen ab. Über die grundlegende Bedeutung dieses Beitrags läßt dessen rund hundertjährige Rezeptionsgeschichte keinen Zweifel aufkommen: „Adler legte eine systematische Gliederung der Musikwissenschaft in ihre Teilbereiche vor [...], die, abgesehen von einigen Modifikationen und Erweiterungen, bis heute ihre Gültigkeit besitzt“³. Die Aktualität dieses Gliederungsversuches mit seiner grundlegenden Unterscheidung von historischer und systematischer Musikwissenschaft resultiert allerdings nicht zuletzt aus dem impliziten Postulat einer gleichberechtigten Behandlung beider Bereiche, dem — mit Ausnahme des ‚Sonderfalls‘ Hugo Riemann — weder die Musikwissenschaft der Zeit noch der Autor selbst⁴ gerecht wurden.

Das Übergewicht der musikgeschichtlichen Forschung, das im Laufe des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß des Historismus immer deutlicher hervortrat, erscheint zwar vor dem Hintergrund des damaligen Wissensstandes begreiflich, ließ aber die aus dem 18. Jahrhundert stammende Pflege der gemeinsamen Behandlung von Historie und Systematik abbrechen. Die für die Frühzeit der akademischen Musikwissenschaft verbürgten propädeutischen Vorlesungen

¹ Friedrich Chrysander, *Vorwort und Einleitung zu Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* 1, hrsg. von dems., Leipzig 1863, S. 9.

² Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *VfMw* 1 (1885), S. 5ff.

³ Christoph Hellmut Mahling, *Musikwissenschaftler/Musikwissenschaftlerin*, Bielefeld, 2. Aufl. 1987 (= *Blätter zur Berufskunde* 3, hrsg. von der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg), S. 17.

⁴ Vgl. Rudolf Heinz, *Guido Adlers Musikhistorik als historistisches Dokument*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 14), S. 209ff.

Encyclopädie der musikalischen Wissenschaften (Johann Nikolaus Forkel 1786 u. ö.; Heinrich Carl Breidenstein 1824), *Enzyklopädie und Methodologie der Musik* (Adolf Bernhard Marx 1832 und 1835/36) und *Einleitung in die Musikwissenschaft* (Marx 1833/34)⁵ wurden in dieser Art später nicht mehr weitergeführt. Vor dem Hintergrund der tatsächlichen Praxis, d. h. der fast ausschließlich historisch ausgerichteten Musikwissenschaft seiner Zeit, muß Adlers Einteilung als außerordentlich realitätsfern eingeschätzt werden — ein Überblick über das Gesamtgebiet, von dem wesentliche Teile de facto unberücksichtigt blieben. Die Diskrepanz verringert sich jedoch beträchtlich, sofern man Adlers Verständnis der systematischen Musikwissenschaft dem heutigen gegenüberstellt. Während sich gegenwärtig die Forschung dieses Feldes im wesentlichen auf die Musikrezeption ausrichtet, ist bei Adler auch dieser Bereich auf das Musikwerk (dem heute selbstverständlichen Gegenstand der historischen Musikwissenschaft) bezogen. Insofern sind beide Teile unmittelbar miteinander verbunden, allerdings latent im Sinne einer Nachordnung des systematischen Feldes: Zwar ist laut Adler das Erkenntnisinteresse der Systematik stärker auf die sogenannten „Kunstgesetze“, auf generelle musikimmanente Regeln und Normen, als auf die individuellen Kunstwerke und deren Geschichtlichkeit gerichtet. Gleichwohl muß sich dazu „systematisches Fragen“ auf die von der historischen Musikwissenschaft gelieferten Ergebnisse, gewonnen anhand einzelner Musikwerke, stützen⁶.

Vor diesem skizzierten Hintergrund beansprucht ein bisher übersehener Einteilungsversuch des Gesamtgebiets der Musikwissenschaft aus dem Jahre 1870 eine gewisse Aufmerksamkeit. Es handelt sich um Julius Alslebens Aufsatz *Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften*⁷, der im Zusammenhang mit dem vorangegangenen Beitrag des Autors *Einige Kapitel über die Stellung der Tonkunst im Staate*⁸ abgefaßt wurde und sich aus pädagogischem Blickwinkel mit der Gliederung der „Musikwissenschaften“⁹ beschäftigt. Julius Alsleben (1832—1894), der hauptsächlich als Klavierlehrer tätig war, wurde 1865 Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins und 1879 Vorsitzender des dortigen Musiklehrervereins. Seine mit Nachdruck erhobene Forderung an den preußischen Staat, in seiner Heimatstadt Berlin eine „Hochschule für die Tonkunst“ zu gründen und zu unterhalten¹⁰, belegt, daß die Bemühungen Chrysanders um Bündelung der musikwissenschaftlichen Tätigkeiten auch bei den Musikpädagogen auf fruchtbaren Boden fielen. Gegenüber den Ausbildungsmöglichkeiten eines Konservatoriums müßte eine solche Hochschule eine weitergehende Aufgabe erhalten, sie „soll nicht nur die »hohe Schule« für praktische Musiker und Virtuosen sein, sie muß in dem uns geläufigen Begriffe eine »U n i v e r s i t ä t« für die Musiker sein, allerdings noch ein unerhörter Begriff, aber für die Kunst gleichberechtigt wie für die Wissenschaft“ (*Tonkunst*, S. 146; auth. Sperrung). Die Verbindung von Kunst (praktische Ausbildung) und Wissenschaft (theoretische Fundierung), die ja — überblickt man die Geschichte der Relation von Musikpädagogik und Musikwissen-

⁵ Angaben nach Werner Friedrich Kümmel, *Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin*, in: *Mf* 20 (1967), S. 262ff.

⁶ Volker Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988 [= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 77], S. 47ff., bes. S. 55.

⁷ Julius Alsleben, *Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1 (1870), S. 449ff., 465ff., 481ff., 497ff. und 514ff.; im folgenden als *Ideen* zitiert.

⁸ Ders., *Einige Kapitel über die Stellung der Tonkunst im Staate*, ebda., S. 129f., 145ff., 243ff. und 257ff.; im folgenden als *Tonkunst* zitiert.

⁹ Ausgehend vom speziellen Gebrauch des Begriffs bei Adolf Bernhard Marx, erweitert Alsleben den Terminus „Musikwissenschaft“ zur „Wissenschaft“, die „eine systematische, logische Entwicklung alles dessen bietet, was in das Wesen und Gebiet der Musik hineingehört, gleichviel ob es specielle Theile derselben berührt oder sie in ihrer Totalität und Allgemeinheit darstellen soll“. Daher gilt: „Musikwissenschaft ist der Inbegriff der Musikwissenschaften“, insofern man sehr wohl annehmen darf, daß jeder weiß, was eine Musikwissenschaft ist; zur Erklärung des Aufsatztitels heißt es weiter: „Um dem Leser verständlich zu sein, hat auch der Verfasser von vornherein von einer Encyclopädie der Musikwissen s c h a f t e n, nicht der Musikwissen s c h a f t gesprochen, wiewohl das letztere trotz des allgemein üblichen Gebrauches der Mehrzahl philologisch richtiger ist“ (*Ideen*, S. 450; auth. Sperrungen).

¹⁰ Schon zuvor hatte sich Alsleben auf dem „Ersten deutschen Musikertag“ (Leipzig, Juli 1869) für eine staatliche Förderung der Musiker bzw. Musikerausbildung eingesetzt, vgl. Art. *Alsleben, Julius*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* 1, bearb. und hrsg. von Hermann Mendel, Berlin 1870, S. 180.

schaft¹¹ — bis heute alles andere als selbstverständlich ist, versucht Alsleben wie folgt zu begründen: „Die Kunst verträgt gar wohl die Wissenschaft, ja sie bedarf ihrer, und beide haben ihre vollkommene Berechtigung, wenn die Wissenschaft nur stets das Endziel vor Augen hat, die Kunst als das Göttliche, sich als das Menschliche hinzustellen, wenn sie mit einem Wort sich nicht über die Kunst erhebt“ (*Tonkunst*, S. 146f.).

Man darf vermuten, daß Alslebens Forderung nach einer solchen Hochschule auf jahrelanger Praxiserfahrung fußt, da der Autor mit einem gründlich ausgearbeiteten Konzept aufwartet, das mögliche Einwände von vornherein zu widerlegen sucht. Dieses Konzept umfaßt schon konkrete Vorstellungen für die Besetzungen der Lehrämter sowie für die verwaltungstechnische Struktur einer solchen ‚idealen‘ Hochschule. In seinem kurze Zeit später veröffentlichten Beitrag (*Ideen*) geht er spezieller auf die Gliederung der Fächer und Disziplinen mit den dazugehörigen Unterabteilungen ein. Gegenüber dem groben Einteilungsversuch im ersten Artikel, der für sich genommen kaum von Interesse wäre, geht Alsleben nun systematischer vor:

„Bei der Darstellung des Lehrplanes für die Hochschule in dem früher genannten Aufsatz ist bereits das Gesamtgebiet der Wissenschaften für die Tonkunst in gewisse Unterabschnitte und Fächer eingetheilt worden: dort kam es aber überhaupt nur darauf an, Alles anzuführen, w a s in den Lehrplan einer Hochschule gehört, n i c h t, w i e die Fächer geistig miteinander zu verbinden seien; man darf sich daher nicht wundern, wenn h i e r, wo wissenschaftliche Rücksichten maassgebend sind, eine von jener ganz verschiedene Anordnung der einzelnen Gebiete beobachtet wird“ (*Ideen*, S. 451; auth. Sperrungen).

Der Überblick über Alslebens Einteilung wird durch mehrere Faktoren erschwert. Erstens verzichtet er auf eine tabellarische Auflistung mit eindeutiger hierarchischer Gliederung, wie sie später Guido Adler vorlegt¹², zweitens setzt er die Kenntnis der früheren Abhandlung (*Tonkunst*) offenbar voraus, ändert jedoch z. T. die Einteilungen und Benennungen. Drittens schließlich ist das vorgestellte System noch im Wandel begriffen, da einzelne Widersprüche auftreten.

Der früheren Hauptgliederung in „allgemeine Wissenschaften“ (verbindlich für alle Hochschüler) und „Fachwissenschaften“, die in sich wiederum in praktische und theoretische zerfallen (*Tonkunst*, S. 243), setzt er nun eine Dichotomie von „theoretischem“ und „praktischem Theil“ entgegen (*Ideen*, S. 451), die sich beträchtlich von der vorhergehenden Klassifikation unterscheidet. Indem Alsleben seinen Theorieteil auf zweiter Ebene erneut in „praktische“ und „theoretische Wissenschaften“ aufspaltet, ergibt sich eine äußerliche Parallele zum ersten Systematisierungsversuch; die Zuordnung der Einzelfächer deckt sich jedoch nicht vollständig. Dem neuen Praxisteil kommt dagegen die Aufgabe zu, „dem Studierenden nicht nur die Wissenschaft überhaupt, welcher er für ein bestimmtes Fach bedarf, anzuführen, sondern auch die Reihenfolge derselben zu bezeichnen, in welcher er sie zu thun hat“ (*Ideen*, S. 516). Damit besteht dieser Teil aus der Summe aller denkbaren Lehrpläne für die in Frage kommenden Fachstudien, bezogen auf die *Encyklopädie* des Theorieteils. Diese *Encyklopädie* (um Inhalt und Umfang des Gesamtgebiets kennenzulernen) sowie die „Allgemeine Geschichte der Musik“ sind allerdings für alle Hochschüler gleich welcher Ausrichtung unverzichtbar und daher offenbar verbindlich. Daß Alsleben einen solchen Lehrplan für angehende Klavierlehrer exemplifiziert, ist natürlich durch die eigene Tätigkeit naheliegend. Für unsere Fragestellung ist demgegenüber nur der Theorieteil, die Aufstellung eines Systems zum Gesamtgebiet der Musikwissenschaften, von Interesse.

Nach den Darlegungen Alslebens läßt sich folgende tabellarische Übersicht erstellen:

¹¹ Vgl. Arnfried Edler, *Zum Verhältnis Musikpädagogik — Musikwissenschaft aus der Sicht der Musikwissenschaft*, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, hrsg. von Arnfried Edler, Siegmund Helms u. Helmuth Hopf, Wilhelmshaven 1987, S. 9ff.

¹² Zuerst in: Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, S. 16f., nur geringfügig verändert auch in: ders., *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 7.

I. Theoretischer Teil

A. Praktische Wissenschaften

- | | | | |
|-----------------------------|-----------------------------|------------------------------|------------------|
| 1. Akustik | 2. Kompositionslehre | 3. Instrumentenspiel | 4. Gesangskunst |
| a) Harmonielehre | a) Harmonielehre | a) Struktur und Leistungs- | a) Physiologie |
| b) Kontrapunkt | b) Kontrapunkt | fähigkeit der Instrumente | (der menschl. |
| c) Lehre von den | c) Lehre von den | b) Mechanik der Instrumente | Stimme) |
| Kunstformen I | Kunstformen I | c) Lehre vom Fingersatz | b) Lehre von der |
| (Klavier) | (Klavier) | d) Lehre von der Technik | Stimm- und |
| d) Wissenschaft der | d) Wissenschaft der | e) Lehre vom Vortrag | Tonbildung |
| Instrumentation | Instrumentation | f) Lehre von der „Direction“ | c) Lehre von der |
| e) Lehre von den | e) Lehre von den | (Dirigentenausbildung) | Technik |
| Kunstformen II | Kunstformen II | | d) Lehre vom |
| (Kammermusik/
Orchester) | (Kammermusik/
Orchester) | | Konzert- und |
| f) Lehre vom Vermögen | f) Lehre vom Vermögen | | Bühnengesang |
| der Stimme | der Stimme | | e) Stilarten des |
| g) Lehre von den | g) Lehre von den | | Gesangs |
| Kunstformen III | Kunstformen III | | f) Lehre von der |
| (Vokalformen) | (Vokalformen) | | Deklamation |
| | | | g) Ensemble- und |
| | | | Chorgesang |

B. Theoretische Wissenschaften

- | | | |
|--------------|-------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Lehrfach | 2. Historische Wissenschaften | 3. Philosophische Wissenschaften |
| a) Pädagogik | a) Allgemeine Geschichte der Musik | (Einleitung: Legitimität einer |
| b) Methodik | b) Spezialgeschichten | Philosophie der Musik) |
| | (nach Völkern/Gattungen) | a) Lehre vom musikalisch-logischen |
| | c) Geschichte der Kompositionslehre | Denken |
| | d) Geschichte der Musikinstrumente | b) Lehre vom Seelischen in der |
| | e) Geschichte der Instrumentalmusik | Musik |
| | f) Geschichte der Gesangskunst | c) Lehre von der Stellung und |
| | g) Geschichte der Musikforschung | Aufgabe der Tonkunst den |
| | | übrigen Künsten gegenüber |
| | | d) Ästhetik der Tonkunst |
| | | e) Tonkunst im Kulturleben der |
| | | Völker |

II. Praktischer Teil

Ein direkter Vergleich mit Adlers Übersicht von 1885 ist nur bedingt möglich, da Alslebens *Encyklopädie der Musikwissenschaften* vom musikpädagogischen Blickwinkel bestimmt ist. Ihm geht es nicht um einen grundlegenden Aufriß des „Gesamtgebietes der Musikwissenschaft“ (Adler), sondern lediglich um ein pragmatisch motiviertes Lehrmodell. Dennoch erweist gerade ein partieller Vergleich, daß Alsleben in einigen Punkten spätere Entwicklungen vorwegnimmt.

So bildet in seiner Aufteilung die Akustik, die bei Adler nur den Rang einer Hilfswissenschaft für die historische Musikwissenschaft einnimmt, den Beginn jeder Beschäftigung mit der Tonkunst, da durch „die Lehre vom Schalle“ die „Natur des Materials festgestellt“ wird (*Ideen*, S. 451). An späterer Stelle seines Beitrages opfert er allerdings um der Symmetrie seiner Systematik willen diese Primärposition der Akustik; er bezeichnet dort nämlich „die drei Fächer der Compositionslehre, des Instrumentspieles und der Gesangkunst“ als „lebenswarme Seite der Tonkunst“ und kommt, da der zweite Unterabschnitt (Teil B. Theoretische Wissenschaften) vom „Lehrfache“ sowie dem „Fach der historischen und philosophischen Wissenschaften“ bestritten wird, zum Ergebnis: „auf diese Weise besteht jeder der beiden grossen Abschnitte des theoretischen Theiles der Encyklopädie aus je drei Fächern“ (*Ideen*, S. 484). Dergleichen Unstimmigkeiten bzw. Inkonssequenzen sind häufiger anzutreffen. Auch über die Position des „Lehrfaches“ ist sich Alsleben nicht recht im klaren. Während er es zunächst zusammen mit dem „Instrumentenspiel“, der „Gesangkunst“ und der „Compositionslehre“ zu den praktischen Fächern zählt (*Tonkunst*, S. 257), grenzt er es nun ausdrücklich von diesen Disziplinen ab und ordnet es den „theoretischen Wissenschaften“ zu. Er schreibt zur Begründung: „[...] das Lehrfach betritt zum ersten Male eine durchaus veränderte Bahn, die objektive Thätigkeit des Darstellens hört auf, es beginnt die subjective des Grübelns über das Dargestellte“ (*Ideen*, S. 484).

Ein wichtiger Aspekt dieser *Encyklopädie* ist ihr progressiver Aufbau. Jedes folgende Fach soll auf dem vermittelten Wissen und den erlangten Fertigkeiten des vorangehenden aufbauen, so daß die Hochschüler im Idealfall zu keinem Zeitpunkt unter- oder überfordert werden. Das Streben nach sukzessiver logischer Folge der Einzelfächer ist in den Unterpunkten I.A.2.-4. am deutlichsten abzulesen. Überall geht es zunächst um die Vermittlung von elementaren Begriffen und Voraussetzungen, um allmählich zu komplexeren und spezielleren Stoffgebieten vorzudringen. In dieser Hinsicht übertrifft Alslebens Gliederung die spätere von Adler, welche nicht frei von willkürlichen Zuordnungen ist; umgekehrt sind die „theoretischen und praktischen Wissenschaften“ bei Alsleben sehr viel stärker voneinander getrennt als Adlers Teilgebiete „historische und systematische Musikwissenschaft“, die ja trotz unterschiedlicher Methoden gemeinsam auf das Ziel der Erkenntnis des Musikwerks bezogen sind.

Untersucht man das Verhältnis Theorie-Praxis in Adlers Übersicht, so stößt man auf die daran angehängte synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus zum musikalischen Unterrichtssystem der Griechen (1. Theoretikon — 2. Praktikon-Paidëitikon). Der Sinn dieser unkommentiert hinzugefügten Tafel ist bis heute nicht ganz geklärt. Indes scheint, abgesehen von einer „anzunehmenden Legitimationsabsicht für eine Musikwissenschaftsklassifikation durch Rekurs auf eine Autorität“, die Deutung einer „suggerierte[n] Zuweisung von »Theoretikon« zu »Musikwissenschaft. Historisch« mit ihren Unterabteilungen und »Praktikon-Paidëitikon« zu »Musikwissenschaft. Systematisch« mit ihren Unterteilungen“ sehr plausibel¹³. Demnach würde die historische Musikwissenschaft dem „Theoretikon“ (von Adler mit „Theoretischer oder spekulativer Theil“ erklärt), die systematische dem „Praktikon-Paidëitikon“ („Unterricht oder praktischer Theil“) nahestehen. Insofern unterscheidet sich Alslebens System sehr scharf von demjenigen Adlers. In seiner *Encyklopädie* sind nämlich die „philosophischen Wissenschaften“, die grob gesehen den Disziplinen der systematischen Musikwissenschaft entsprechen¹⁴, zusammen mit den benachbarten „historischen Wissenschaften“ den „theoretischen Wissenschaften“ zugeordnet. Die fundamentalen Unterschiede der jeweiligen Ansatzpunkte, Alslebens musikpädagogischer und Adlers musikwissenschaftlicher Sichtweise, treten hier am klarsten zutage. Die prinzipielle Auffächerung in „historische“ und „systematische“ (1885) bzw. „historisch-philologische“ und „mathematisch-physikalische Wissenschaften“ (1919)¹⁵ sowie die damit

¹³ Kalisch, S. 59.

¹⁴ Nach Alslebens Ausführungen lassen sich die Fächer I.B.3.a—e mutatis mutandis mit Musiktheorie (a), Musikpsychologie (b), Musiksoziologie (eingeschränkt auf den kulturgeschichtlichen Aspekt: c und e) und Musikästhetik (d) identifizieren.

¹⁵ Adler, *Methode der Musikgeschichte*, S. 6.

zusammenhängende Erforschung von geschichtlich begrenzten (historischer Teil) und überzeitig gültigen Gesetzen (systematischer Teil) ist Alsleben fremd.

Unmittelbare Reaktionen auf Alslebens Fächersystematik sind nicht feststellbar. Zur Erklärung der ausbleibenden Resonanz der *Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften* beim engeren musikwissenschaftlichen Kreis dürfte der andersartige Ansatz, verknüpft mit dem weniger etablierten Publikationsorgan¹⁶, ausreichend sein. Bezogen auf Adlers Aufsehen erregenden Aufsatz schreibt Philipp Spitta an den Autor: „Ihre Abhandlung gibt ein vollständiges wohlgedachtes Programm der von der Musikwissenschaft zu lösenden Aufgaben und gibt solches meines Wissens zum ersten Male“¹⁷; weder Spitta noch Adler selbst dürften Alslebens *Ideen* gekannt haben. Daß dieser Systematisierungsversuch, dem es nicht um eine Perspektive der künftigen Musikforschung, sondern um die wissenschaftliche Bildung des Musikers¹⁸ zu tun ist, allerdings auch keinerlei Nachhall bei der Musikpädagogik fand, wirkt zunächst befremdend. Offenbar konnte Alsleben sein Konzept einer neuzugründenden „Hochschule für die Tonkunst“ nicht genügend von den bestehenden Konservatorien abheben. Die bis März 1870 unter der Leitung des Leipziger Konservatoriumslehrers Oscar Paul stehende Redaktion des *Musikalischen Wochenblatts* fügte bereits zu Alslebens erster Studie (*Tonkunst*) folgende Fußnote an:

„Neben dem eingehenden Studium der musikalischen Praxis wird auf dem L e i p z i g e r C o n s e r v a t o r i u m auch das wissenschaftliche Ziel verfolgt, welches der geehrte Herr Verfasser vor Augen hat; wir freuen uns daher, die Durchführbarkeit einer »Universalbildung« für Musiker bestätigen zu können“ (S. 146; auth. Sperrung).

Alsleben reagierte auf diese Fußnote mit dem Hinweis, daß die wissenschaftliche Orientierung des Leipziger Konservatoriums nichts daran ändere, daß „keine Hochschule für die Tonkunst und somit keine u n i v e r s e l l e Lehre für die Musikwissenschaften existirt“ (*Ideen*, S. 449; auth. Sperrung). Auf die 1869 in Berlin gegründete und der Königlichen Akademie der Künste unterstehende „Königliche akademische Hochschule für Musik“ unter der Leitung von Joseph Joachim geht er merkwürdigerweise überhaupt nicht ein; lediglich das sogenannte „Königliche Kirchenmusikinstitut“ (ab 1875 der genannten Hochschule angegliedert) wird kurz erwähnt (*Tonkunst*, S. 260). Daß Alsleben aber öfters von einer „wirklichen Hochschule“ spricht, läßt den Rückschluß zu, daß er die bestehende Hochschule für Musik zu der Kategorie der Konservatorien rechnet. Da nun aber „die Conservatorien für höhere Musikausbildung, wie sie bereits bestehen, in ein ähnliches Verhältniss zu der Hochschule [für die Tonkunst] zu setzen sind, wie die Gymnasien zur Universität“ (*Tonkunst*, S. 259), bildet die Berliner Musikhochschule nur eine Art Vorstufe zu der angestrebten wissenschaftlichen Bildung. In der imaginären Besetzungsliste Alslebens für seine projektierte Hochschule für die Tonkunst taucht als einziger damals an der Hochschule für Musik in Berlin unterrichtender Lehrer Friedrich Kiel auf.

Es scheint gar — die oben zitierte Bemerkung der Redaktion deutet daraufhin —, daß die Konservatoriumslehrer Alslebens Konzept nicht als willkommene Anregung, sondern als Affront, als latente Kritik an der zeitgenössischen Handhabung der Musiker- und Musiklehrerausbildung

¹⁶ Nach dem Erscheinen des zweiten und letzten Bandes der *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (1867) stellte die *AmZ.* zeitweise unter der Redaktionsführung von Chrysander (1868–71, 1875–82) stehend, das wichtigste musikwissenschaftliche Forum dar. Das *Musikalische Wochenblatt* enthielt zwar mitunter wissenschaftliche Aufsätze, war insgesamt jedoch auf den Kreis von Musikliebhabern und praktischen Musikern zugeschnitten.

¹⁷ Brief vom 20. 3. 1885, zitiert nach G. Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, S. 29f.

¹⁸ Damit wird Hermann Kretzschmars Ideal des „gebildeten Musikers“ vorweggenommen. Vgl. Rudolf Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philosophische Aspekte der Wissenschaftsentwicklung*, Regensburg 1968, S. 97ff. Dieses Ideal hat Alsleben auch später nachdrücklich verteidigt. Vgl. sein Büchlein *Das musikalische Lehramt. Darstellung der Charakter-Eigenschaften, geistigen Eigenschaften, Anlagen, Kenntnisse und Fertigkeiten, welche das musikalische Lehramt erfordert*, Offenbach a. M. 1876, S. 39ff.

verstanden. Insofern wäre es nur zu verständlich, daß es damals den allgemeinen Reformbestrebungen der Zeit zum Trotz beim Plan einer enzyklopädisch ausgerichteten Hochschule für die Tonkunst blieb. Die rasch wachsende und zu hohem Ansehen aufsteigende Berliner Hochschule für Musik konnte um die Jahrhundertwende allerdings neben der traditionellen praktischen Ausbildung einen großen Teil der von Alsleben geforderten wissenschaftlichen Fächer anbieten¹⁹. Nach der Berufung Hermann Kretzschmars zum Nachfolger Joseph Joachims (1909) wurde dann die möglichst universelle Ausbildung zum Programm erhoben (was bis zur NS-Zeit auch leitende Maxime blieb).

Bemerkenswert sind Alslebens Überlegungen jedenfalls nicht nur aufgrund ihrer Aktualität für die Musikhochschulen und deren derzeitigen Bemühungen um (Re-)Integration musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse, sondern auch für die Musikwissenschaftsgeschichte selbst. Einführungsveranstaltungen, sei es im musikpädagogischen oder musikwissenschaftlichen Rahmen, die Adlers Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* behandeln und diskutieren, sollten schon aus historischer Gerechtigkeit auf Alslebens fünfzehn Jahre zuvor entworfene *Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften* verweisen, wenn nicht gar näher darauf eingehen.

Der Brahms-Kanon „Wenn die Klänge nah'n und fliehen“ op. 113,7 und seine Urfassung (Albumblatt aus dem Nachlaß des Cellisten Karl Theodor Piening)

von Klaus Reinhardt, Ritterhude

Im Jahre 1940 veröffentlichte der Bremer Philharmonische Chor in dem Festheft anlässlich seines 125jährigen Bestehens den Aufsatz *Brahms schreibt einen Kanon* von Karl Theodor Piening¹. Er enthält recht aufschlußreiche Angaben zur Entstehung des Kanons *Wenn die Klänge nah'n und fliehen* in der vierstimmigen Erstfassung, deren Originalhandschrift in Form eines Albumblattes² um 1920 in den Besitz des Musikers kam³.

Da der Aufsatz, dem auch ein Faksimile des Kanons beigegeben wurde, in den einschlägigen Bibliographien nicht auftaucht und in der Brahms-Literatur kaum bekannt sein dürfte⁴, sei er hier vollständig wiedergegeben.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Schimming, *Einhundert Jahre Musikhochschule. Von Joseph Joachim bis Boris Blacher*, Berlin 1969 (= *Berliner Forum* 8/69), S. 24ff.

¹ Karl Piening, *Brahms schreibt einen Kanon*, in: *125 Jahre Philharmonischer Chor Bremen. 1815–1940*, [Bremen 1940], S. 16.

² Vgl. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 455.

³ Der seinerzeit hochangesehene Cellist K. Th. Piening (1867–1942) hatte in den Jahren 1895/96 mehrfach mit Brahms musiziert.

⁴ Das Faksimile des Kanons veröffentlichte Hans Gál in seinem Buch *The Musician's World. Great Composers in Their Letters*, London 1965, Tafel 40.