

Reste der Vergangenheit . . . etwas Lebendiges“. Das merkt man an seinem Hauptwerk und an seinen kleineren Schriften; das merkte man auch an seiner wissenschaftlichen Korrespondenz. Er schrieb in einem lakonischen Stil, und was er schrieb, ist geprägt von nüchterner Beobachtung und gleichmäßiger Objektivität. Unermüdlich forschte er nach den quellengemäßen Einzelheiten. Unentwegt verfolgte er sein großes Ziel.

Seine Pioniertat fand bei Erscheinen des ersten Bandes nicht nur Anerkennung, sondern stieß auch auf Kritik. Soweit diese Kritik mißgünstig war, wurde sie durch das Erscheinen des zweiten und dritten Bandes und den Erfolg des ganzen Werkes entkräftet. Anders steht es mit der sachlichen Kritik. Sie war und ist notwendig und bei einem bibliographischen Werk auch leicht möglich. In ihr vollzieht sich die weitere Aufarbeitung und der Fortgang der Forschung. Aber sie mindert nicht unseren Respekt vor der ursprünglichen Leistung. Durch diese Leistung und sein gesamtes Lebenswerk hat sich Anthony van Hoboken den Dank der Musikwelt erworben.

Heinrich Husmann (1908–1983)

von Ursula Günther

Kurz vor Vollendung seines 75. Lebensjahres erlag Heinrich Husmann am 8. November 1983 in der Brüsseler Bibliothèque Royale Albert I einem Herzschlag. Mit ihm verliert die Gesellschaft für Musikforschung einen universalen Gelehrten überragenden Formats, denn er beherrschte noch die ganze Breite der heute in historische, systematische und vergleichende Musikwissenschaft gegliederten Disziplin. Auf allen drei Arbeitsgebieten hat er gleichermaßen internationale Anerkennung gefunden.

Heinrich Husmann wurde am 18. Dezember 1908 in Köln geboren. Er besuchte dort das Realgymnasium in Deutz. Schon früh zeigte sich seine hochentwickelte Musikalität. Bereits als Schüler übernahm er das Orgelspiel in Schulandachten und während des protestantischen Gottesdienstes. Seine eigentliche Liebe aber galt der Geige und den anderen Streichinstrumenten, die er alle zu spielen vermochte. Ab 1927 studierte er an der Georgia Augusta, Göttingen, zunächst Mathematik bei Richard Courant und Karl Herglotz. Beeindruckt von den methodisch bahnbrechenden Arbeiten Friedrich Ludwigs über das mittelalterliche Musikrepertoire wandte er sich aber nach vier Semestern im Hauptfach der Musikwissenschaft zu. Nach dem Tode Ludwigs setzte er 1930 seine Studien in Berlin fort, vor allem bei Johannes Wolf und Erich M. von Hornbostel, dem damals bedeutendsten Vertreter der systematischen Musikwissenschaft, aber auch bei Arnold Schering und Friedrich Blume. Daneben beschäftigte er sich mit Mathematik (bei Erhard Schmidt), Philosophie (bei Moritz Geiger), Psychologie, Altfranzösisch und Mittellatein. 1932 wurde er an der Humboldt-Universität mit einer Dissertation über *Die dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Schule* promoviert.

Von 1933 bis zu seiner Habilitation 1939 wirkte er als Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig, wo er im Grassi-Museum u. a. die reiche Instrumentensammlung und das Collegium Musicum zu betreuen hatte. In Leipzig fand er ferner

Gelegenheit, bei Wolfgang Köhler Gestaltpsychologie zu hören. 1941, als Dozent, wurde er zum Militärdienst einberufen. Zwei Jahre lang diente er als Nachrichtengefreiter an der Ostfront, wurde jedoch 1943 für militärische Entwicklungsaufgaben freigestellt. Da diese 1944 nicht mehr weitergeführt wurden, konnte er stellvertretend die Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Leipziger Universität übernehmen.

Unter amerikanischer Besatzung nahm er gleich nach Kriegsende die Lehre in seiner Privatwohnung wieder auf. Nach Einrücken der sowjetischen Besatzungsmacht verlor er jedoch sogleich Wohnung und Lehrberechtigung. Der Leipziger Professor Karl Friedrich Bonhoeffer nahm die Familie auf, bis Heinrich Husmann seiner nach Hamburg geflohenen Schwester folgen konnte. Im Winter 1948/49 gelang ihm dort die Umhabilitation.

An der Universität Hamburg gründete er 1949 durch Vereinigung des Musikinstituts mit der Abteilung für vergleichende Musikwissenschaft des Phonetischen Instituts das Musikwissenschaftliche Institut, dem er bald eine Abteilung für systematische Musikwissenschaft anfügte. 1949 wurde er zum außerplanmäßigen Professor, 1956 zum außerordentlichen Professor und 1958 zum ordentlichen Professor ernannt. 1956 organisierte er in Hamburg den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung.

Mit großer Genugtuung erfüllte ihn 1960 der Ruf auf den traditionsreichen Göttinger Lehrstuhl, zumal Friedrich Ludwig stets sein großes Vorbild geblieben war. Noch im gleichen Jahr erweiterte er das Musikwissenschaftliche Seminar um eine Abteilung für Tonpsychologie und Musikethnologie. 1964 gelang es ihm, dem Instrumentenmuseum der Georgia Augusta die vormals Moeck'sche Sammlung (aus Celle) anzugliedern. Als Höhepunkte seiner akademischen Lehrtätigkeit empfand er drei Gastprofessuren in den USA: 1962 und 1966 wirkte er für je ein Semester an der University of Princeton, New Jersey, im Winter 1967/68 hatte er die Carl-Schurz-Professur an der University of Wisconsin in Madison/Wisconsin inne.

Wichtiger als der akademische Betrieb waren ihm jedoch immer seine Forschungen, die er – stets von den Quellen oder von fundamentalen Problemstellungen ausgehend – mit Weitblick, unbestechlicher Logik und wissenschaftlicher Akribie, aber auch mit großem Fleiß und unbändiger Vitalität vorantrieb. Er verstand es vorzüglich, seine Lehre mit seinen augenblicklichen Forschungsschwerpunkten zu koppeln. So wurden seine Hamburger Schüler z. B. Zeugen der Entstehung seiner für die ganze Disziplin richtungweisenden Werke: Seine *Einführung in die Musikwissenschaft* (1958, ²1975; 1968 auch in polnischer Übersetzung erschienen) verstand er als „universale Aufgabe“ und als Versuch, „die Synthese der drei Zweige der Musikwissenschaft zu bewältigen“. *Vom Wesen der Konsonanz* (1953) enthält die Ergebnisse seiner tonpsychologischen Versuche. Die Erforschung der *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur* beschäftigte ihn von 1935 bis 1961.

Seine Studenten hatten es nicht leicht mit ihm, denn er war überzeugt, daß eigentlich nur ein Autodidakt in der Forschung wirklich etwas erreichen könne. Denjenigen, die seine hohen Ziele und Wertmaßstäbe nicht teilten, konnte er mit kühlem Desinteresse, beißendem Spott oder vernichtendem Mitleid begegnen. Er haßte es, wenn man seine Kreise störte, suchte die Einsamkeit, opferte nur ungern Zeit für Geselligkeit und pflegte wissenschaftliche Gespräche lediglich mit einem ausgesuchten Kreis von Schülern und

Kollegen. Für diese wird er stets als vorbildlicher Forscher, als hilfsbereiter und liebenswerter Mensch in Erinnerung bleiben.

Bereits die Festschrift zu seinem 60. Geburtstag führte nicht weniger als 162 seiner Veröffentlichungen auf, darunter sieben Bücher, sechs Editionen und eine große Zahl von Aufsätzen zu allgemeinen Themen, etwa 30 zur systematischen Musikwissenschaft, Instrumentenkunde und Ethnomusikologie, 42 zu Antike, abendländischem Choral, Sequenzen und Tropen sowie zur Musik der östlichen christlichen Kirchen. 43 weitere Artikel betreffen die Musik des Mittelalters, dagegen nur vierzehn Werke späterer Epochen. Auch nach seiner Emeritierung 1977 blieb Heinrich Husmann bis zu seinem Tode unermüdlich produktiv. Fast ständig konnte man ihn in einer der großen europäischen Bibliotheken antreffen. Nach einem erfüllten Lebenswerk starb er so, wie er es sich immer gewünscht hatte. Durch seine Arbeiten wird er noch lange nachwirken.

Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf

von Hans Eppstein, Stocksund

Franz Schubert, Robert Schumann und Hugo Wolf: wie verschieden diese drei Meister des deutschen Kunstlieds in ihrer künstlerischen Wesensart auch sein mögen, so haben sie doch einen charakteristischen Zug gemeinsam, nämlich die nicht selten ans Eruptive grenzende Schnelligkeit im Erschaffen des einzelnen Liedes. Man muß zwar oft mit einer gedanklichen Vorarbeit bei der Wahl und Absorption der literarischen Vorlage rechnen, aber der eigentliche Kompositionsakt (über dessen innere Struktur wir natürlich nichts wissen) scheint im allgemeinen innerhalb eines ganz kurzen Zeitraumes vor sich gegangen zu sein. Mag dies für den Außenstehenden auch erstaunlich sein, so ist ein solcher Schaffensakt doch nicht in allen Fällen – das eigentlich schöpferische Moment natürlich ausgenommen – gedanklich gleich schwer nachvollziehbar. Da, wo ein Lied relativ kurz ist, als Vokalstimme eine tonal und strukturell unkomplizierte, in symmetrischen Perioden aufgebaute Melodie hat, die metrisch und rhythmisch der zugrundeliegenden Dichtung entspricht, sowie eine Klavierstimme, die sich dem Vokalpart in jeder Weise unterordnet, sei es nun, daß sie dessen immanente Harmonik in einfacher Akkordik realisiert oder eine bestimmte Instrumentalfigur durchführt, läßt sich ein spontaner und totaler Schaffensakt vorstellen, der vielleicht nicht unmittelbar in definitiver Gestalt jede Einzelheit, wohl aber in allen Hauptzügen das Ganze der Komposition umfaßt. Auch bei erweiterten Dimensionen ist ein solcher rascher Kompositionsprozeß noch vorstellbar, nämlich als eine Art von Addition zweier oder mehrerer solcher Vorgänge, die durch Verwandtschaft oder Kontrast aufeinander bezogen sein können.

Diesem Modell, natürlich im allgemeinen mit gewissen Modifikationen, entspricht ein erheblicher Teil von Schuberts und Schumanns Liedkompositionen, wenn auch beide gelegentlich andersartige und wesentlich kompliziertere Liedstrukturen geschaffen haben. Ganz anders ist jedoch die Situation bei Wolf (wir beschränken uns im Rahmen dieser Skizze auf die Liedwerke aus seiner Reifezeit, das heißt von den Eichendorff-Liedern an).