

geistesgeschichtlichen Interpretation das Kunstwerk selbst, „d. h. seine Struktur völlig bloßgestellt wird“. 1962 hat Korte dann anlässlich einer *Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz* (Festschrift Karl Gustav Fellerer) im Gegensatz zur Musik-Philologie und zur Musikgeschichte als Geistesgeschichte die *Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft* postuliert, in der das Kunstwerk einen autonomen Komplex darstellt. 1963 demonstrierte sein brillantes Buch *Bruckner und Brahms* sein Bemühen, „Bedingungen von typischen Verhaltensweisen zu ermitteln, die als Struktur begreifbar sind“. Sein Aufsatz *Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft* (*AfMw* 1964) legte die methodische Basis für die 1969 erfolgte Gründung einer „Forschungsstelle für theoretische Musikwissenschaft“, deren Hauptaufgabe darin besteht, im künstlerischen Einzeldokument Strukturkonzeptionen aufzudecken und ihre Faktoren zu bestimmen. Nach Kortees Auffassung wird erst durch einen solchen ahistorischen Ansatz der historische Ort bestimmbar. In gleicher Distanz zur schematischen Formanalyse wie zu avantgardistischen Parolen oder gar spätromantischen Glaubensbekenntnissen hat Korte „die Leidenschaft eines Lebens an die Musik gewandt, um das zu sehen und zu benennen, was ist“ (*De Musica*, 1966).

Helmuth Osthoff (1896–1983)

von Lothar Hoffmann-Erbrecht

Am 9. Februar 1983 starb in Würzburg Professor Dr. Helmuth Osthoff, emeritierter Ordinarius für Musikwissenschaft an der Frankfurter Johann Wolfgang Goethe-Universität. Er war einer der letzten Vertreter jener Generation, die vor dem zweiten Weltkrieg die Musikwissenschaft im Rahmen der Philosophischen Fakultät endgültig etablierte und prägte und für die musikalische Praxis und Wissenschaft noch eine untrennbare Einheit bildeten. Schon während seiner Gymnasialzeit erhielt er in Bielefeld und Münster eine gründliche musikalische Ausbildung, die er, durch Kriegsteilnahme zwischen 1915 und 1918 unterbrochen, von 1919 an am Berliner Sternschen Konservatorium in den Fächern Klavier, Komposition und Dirigieren intensivierte. Parallel dazu studierte er Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Berliner Universität, wo er 1922 bei Johannes Wolf zum Dr. phil. promovierte. In den folgenden Jahren, zu denen er sich gesprächsweise als „besonders lehrreich“ bekannte und die er innerhalb seiner Vita nicht missen wollte, widmete er sich als Korrepetitor, Dirigent und Assistent Gustav Brechers an der Leipziger Oper ganz der musikalischen Praxis, bis ihn 1926 Arnold Schering als Assistenten an der Universität Halle verpflichtete. Ihm folgte er in gleicher Position 1928 an die Berliner Universität. Dort habilitierte er sich 1932 für das Fach Musikwissenschaft. 1938 berief ihn die Universität Frankfurt a. M. auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl, zugleich aber auch als Universitätsmusikdirektor; in dieser Eigenschaft leitete er lange Jahre das Collegium musicum. Bis zu seiner Emeritierung 1964 stand er als Direktor dem musikwissenschaftlichen Institut vor, erlebte dessen Zerstörung im letzten Krieg und engagierte sich tatkräftig für seinen Wiederaufbau.

Von Osthoffs Büchern stellte die in Berlin 1922 abgeschlossene und 1926 gedruckte Dissertation *Der Lautenist Santino Garsi da Parma* in zweierlei Hinsicht die Weichen für seinen wissenschaftlichen Werdegang: zum einen übte die Renaissancemusik, eine Kunst der Stille, Diskretion und Verhaltenheit, eine solche Faszination auf den jungen introvertierten Gelehrten aus, daß er sich zeit seines Lebens ihr verschrieb, zum anderen war es die von Johannes Wolf vorgelebte Akribie der Quellenforschung, die fortan selbstverständlicher Ansatz jeglicher wissenschaftlicher Arbeit und später in gleicher Weise Verpflichtung für seine zahlreichen Schüler wurde. Hauptwerk der großangelegten Renaissanceforschungen, die zwei volle Jahrzehnte seiner Arbeitskraft beanspruchten, wurde schließlich die zweibändige Monographie über Josquin Desprez (1962 und 1965), die noch heute international Ausgangspunkt aller weiterführenden Forschungen ist.

Einem zweiten, den ersten mitunter eng berührenden, ebenfalls die Musik der Intimität beinhaltenden Themenkreis widmete Osthoff schon in relativ jungen Jahren seine besondere Aufmerksamkeit: dem ein- und mehrstimmigen deutschen Lied. Bereits 1929 legte er seine Studie über das frühbarocke Lied Adam Kriegers vor. Ihr folgte 1938 die bis heute gültige und 1967 neuaufgelegte Darstellung *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640)*, seine Habilitationsschrift, die in glücklicher Weise philologische Aspekte mit den von Arnold Schering inspirierten kultur- und problemgeschichtlichen Fragestellungen verbindet. Eine gedrängte Zusammenschau dieses Themas, nun aber fortgeführt bis ins 20. Jahrhundert, veröffentlichte er dann 1955 in der Reihe *Das Musikwerk* unter dem Titel *Das deutsche Chorlied vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Nimmt es Wunder, daß innerhalb seines eigenen kompositorischen Schaffens, das in die Jahre zwischen 1917 und 1949 fällt, das klavierbegleitete Sololied eine bevorzugte Stellung einnimmt?

Über Osthoffs zahlreiche wissenschaftliche Editionen, Aufsätze, lexikographische Artikel und Kompositionen gibt die Bibliographie in der ihm zum 70. Geburtstag gewidmeten Festschrift – die erste wurde ihm zum 65., die dritte zum 80. Geburtstag überreicht und entweder gleichzeitig oder wenig später im Druck vorgelegt – nahezu erschöpfend Auskunft. Überschaute man sein wissenschaftliches Vermächtnis, dann könnte man voreilig ein Wort des Bedauerns darüber äußern, daß er zur Musik der Spätromantik, einer Epoche, in der er aufwuchs und sich wie kaum ein zweiter auskannte, wie seine lebendigen Seminare und Vorlesungen über Richard Strauss, Hans Pfitzner und andere immer wieder belegten, nur in zwei kleineren Aufsätzen (*Mozarts Einfluß auf Richard Strauss*, 1958, und *Zu Gustav Mahlers erster Symphonie*, 1971, dem letzten wissenschaftlichen Beitrag seiner Feder) Stellung nahm. Wer ihn kannte, wußte jedoch, daß ihn als Historiker die Distanz von der selberlebten Umwelt zu klein dünkte, um mit der stets angestrebten Objektivität urteilen zu können, daß er sich als aufmerksamer Beobachter, Kenner und Verehrer der Musik seiner Zeit davor scheute, sie an der Elle des Geschichtlichen zu messen.

Aus dieser seiner Grundhaltung sprechen Vorsicht und Zurückhaltung, zwei wesentliche Komponenten seines Wesens. So temperamentvoll und aufgeschlossen er im Freundes- und Schülerkreis sein und so beharrlich und unbeugsam er ein Ziel verfolgen konnte, besonders, wenn ihm Unrecht geschah, war er im Grunde doch der Typus jenes stillen, hochsensiblen, mehr in der Zurückgezogenheit wirkenden Gelehrten, der sich, umfassend humanistisch gebildet, zuvorderst dem musikalischen Kunstwerk, seiner wissenschaftlichen Deutung und Stellung in der Geschichte verpflichtet fühlte. Für wissenschaftliche Betriebsamkeit, kühne

spekulative Hypothesen oder gar Phraseologie hatte er deshalb kein Verständnis, und dem Nebel des modischen Ästhetizismus stand er mehr als distanziert gegenüber. In der Lauterkeit seiner Gesinnung, in der Ausstrahlung menschlicher Wärme und in der Unbestechlichkeit seines Urteils war er für seine Schüler musikalische Autorität und wissenschaftliches Vorbild zugleich.

Systematische Musikwissenschaft als Theorie der Musik oder als Lehre vom Musikverstehen?

von Helga de la Motte-Haber, Berlin

1. Die Systematische Musikwissenschaft im Dienste der Kunstgesetze

Der Begriff Systematische Musikwissenschaft ist nicht einmal hundert Jahre alt und dennoch sind die Hoffnungen zerstoßen, die sich mit diesem Forschungszweig einst verbanden. Als Guido Adler in seinem programmatischen Aufsatz aus dem Jahre 1885 *Über Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* zwei „Haupttheile“ unterschied, den ersten historisch nannte und den zweiten systematisch, definierte er die Musikgeschichte als Feststellung und Gliederung von zeitlichen und örtlichen Veränderungen und verband die Systematik mit der Idee einer Theorie der Musik, worunter er eine – an die Naturwissenschaften angelehnte – abstrahierende, zusammenfassende Darstellung der Kunstgesetze verstand. Diese Gesetze sollten der ästhetischen Betrachtung der einzelnen Kunstwerke ebenso dienen wie der belehrenden Unterweisung des Kompositionsschülers. Die Verflechtung der Kunstproduktion und der ihr zugeordneten Kunstwissenschaft war damit geleistet. Denn dem systematischen Teil der Wissenschaft war eine dienende Rolle für den Kompositionsschüler zugewiesen, für den historischen Teil hat Guido Adler eine solche Aufgabe nicht so explizit formuliert. Die Bildungsfunktion historischen Wissens war jedoch selbstverständlich.

Geschichte und Systematik als komplementär einander zuzuordnen, entsprach der allgemeinen Auffassung, daß überzeitlich geltende, als wahr erkannte Sachverhalte, sich ungeachtet ihrer zeitlich oder örtlich verschiedenen Herkunft, in einem Lehrgebäude zusammenfügen ließen. Vorbildlich hatte dies die „Musikalische Logik“ von Hugo Riemann gezeigt. Dessen Zusammenfassung der harmonischen und der metrischen Regeln in einer *Kompositionslehre* (1903/13) intendierte ebenfalls die didaktische Anwendung, billigte sich somit einen prognostischen Wert zu neben der beschreibenden und damit teilweise erklärenden Bedeutung, die jede Theorie beansprucht. Die Konzeption der Systematischen Musikwissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert war jedoch zwiespältig. Die additive Nebeneinanderreihung, die Guido Adler vorgenommen hatte, widersprach dem Gedanken, daß die gesetzesmäßige Zusammenfassung grundsätzlich den historischen Fakten übergeordnet ist. Adlers inkonsequente Einteilung mag schlicht durch den Umstand erklärt werden, daß er als Historiker die eigene Tätigkeit hoch halten wollte. Es deuten sich bei Adler jedoch auch schon Zweifel an der ewigen Geltung der Kunstgesetze an.

Eine Hierarchie allerdings, die das System, und zwar sein eigenes obenanstellte, entwarf Hugo Riemann sogar, als er 1898 eine *Geschichte der Musiktheorie* publizierte: eine