

Peter Sühring (Berlin)

Musik als Universitätsfach – technisch und wissenschaftlich. Gustav Jacobsthals Konzeption des Faches Musik in seinem Memorandum von 1883

Mit Gustav Jacobsthals Denkschrift an das preußische Kultusministerium aus dem Jahre 1883 liegt uns eine der frühesten Stellungnahmen von einem der damals noch wenigen Hochschullehrer 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.¹ Sie stand schon damals quer zum Zeitgeist, wurde im Widerstand gegen eine einseitig szientistische Ausrichtung des Faches und im Widerstand gegen eine Delegierung 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.²

Jacobsthals Gutachten über das Fach Musik an den Universitäten, das er nach über zehnjährigen Erfahrungen als Privatdozent und außerordentlicher Professor an der Straßburger Universität im März 1883 in Berlin quasi auf der Durchreise anfertigte und beim preußischen Kultusministerium einreichte, nimmt zeitlich und gedanklich eine Mittelstellung in der Kette der Denkschriften an das preußische Kultusministerium oder an den preußischen Landtag über diese und verwandte Fragen ein, die sich seit 1803 von Karl Friedrich Zelter über Eduard Grell, Adolf 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

-
- 1 Siehe Gustav Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten. Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883“, hrsg. von Peter Sühring, in: *JbPrKu* 2002, Stuttgart 2002, S. 295–322.
 - 2 Vgl. dazu auch Peter Sühring, *Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Gustav Jacobsthal, ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Eine kultur- und ideengeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012 (im Druck).

mit seinem Memorandum befand, bekannt gewesen sein.³ Dass Kretzschmar,⁴ Kestenbergs⁵ und Schünemanns⁶ die Gedankengänge und Argumente ihrer Vorgänger unter den Gutachtern, besonders jene 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, Marx, Philipp Spitta und Kretzschmar.⁷

Bevor auf die Konzeption Jacobsthals 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 unmittelbare Vorgeschichte. Zwar hatte Grell dasjenige, was ein

-
- 3 Sicher bildete Adolph Bernhard Marx' *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 bzw. 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 Kurt-Erich Eicke, *Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg 1966, S. 96–136.
- 4 Nachdem sich Hermann 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 darauf hinzielte, 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 Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 297.
- 5 Leo Kestenberg u. a., Denkschrift (an den preußischen Landtag) *Über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk*, April 1923 (basierend auf Kestenbergs Schrift *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921), wieder abgedruckt in: Leo Kestenberg, *Die Hauptschriften*, hrsg. von Wilfried Gruhn (= Gesammelte Schriften 1), 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.
- 6 Georg Schünemann hatte schon in den 20er 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 Georg Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Leipzig ²1931 und *Carl Friedrich Zelter, der Begründer der Preussischen Musikpflege*, Berlin 1932.
- 7 Siehe seine Ausführungen zur Universität in *Musikerziehung und Musikpflege*, wieder abgedruckt in: Kestenberg, *Die Hauptschriften*, S. 48 f.

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 60er 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 unter Berufung auf Platon und Ludwig Natorp⁸, den elementaren Musik- bzw. Gesangsunterricht, der ohne mechanische Hilfsmittel (sprich Instrumente) stattfinden soll, 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 Linien dar), zu gleicher Zeit aber auch mit der körperlichen Bewegung, mit dem Turnunterricht in Verbindung zu bringen.“⁹

Im Gegensatz zu den späteren Thesen von Franz Xaver Kraus,¹⁰ der nur einen echten Künstler als Lehrer im Zeichnen an den Universitäten zulassen wollte, war Grell der Auffassung, dass der spätere Gesanglehrer an den Schulen in seinem eigenen Unterricht gar nicht selber gut singen können müsse und auch der Ausbilder der Gesanglehrer 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 Stimme¹¹ sei für den Gesanglehrer 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. Bei Natorp und Grell findet man eine der musikdidaktischen Quellen für Jacobsthals Anschauungen, die er im Laufe seines Lebens nur geringfügig zugunsten einer durch Claudio Monteverdi in Gang gesetzten moderneren Auffassung modifizieren wird und die ihn im Gegensatz zu seinen Berliner Lehrern in die Lage versetzen wird, auch das

8 Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774–1846), Theologe und liberaler, im Sinne Wilhelm von 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.

9 Eduard Grell, „Betrachtungen über Kunst und den Kunst-Unterricht auf Schulen“, in: Eduard Grell, *Aufsätze und Gutachten über Musik*, hrsg. von Heinrich Belleremann, Berlin 1887, S. 153–163, hier: S. 156.

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

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

heutzutage sogenannte „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 sogenannten „strengen Satzes“ verknüpft, der bis hin zu Schönberg und darüber hinaus die Basis aller traditionsbewussten Kompositionstechniken blieb.

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 aufgrund seiner Erfahrungen als erster Gesangslehrer und Königlich-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 Erks¹² folgte, der sich mit seinen Empfehlungen geglätteter Volksliedersammlungen für den Schulunterricht durchsetzen konnte. Wichtiger für Jacobsthals eigene Bemühungen waren aber seine Auseinandersetzungen mit Bellermann über dessen Versuch, in den späten 70er Jahren noch ein Lehrbuch über Gesangunterricht zu veröffentlichen, das anscheinend von Bellermann 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 außerordentlichen Professor gerade beantragt worden war, einen inneruniversitären Vorstoß, um wenigstens in Straßburg in seiner unmittelbaren Umgebung und Einflusszone zu befriedigenden Verhältnissen zu kommen, die seiner Arbeit eine gewisse längerfristige Wirkung geben könnten. Er berichtete darüber an Bellermann: „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.“¹³

Im Oktober 1874 dann hatte Jacobsthal einen (wohl in Zusammenarbeit mit Bellermann konzipierten) Aufsatz über die Aufgaben des Staates auf dem Gebiet der Musik ins Auge gefasst, der jedoch nicht geschrieben oder nicht gedruckt wurde und als verloren zu betrachten ist. Er berichtete Bellermann darüber erstmals, nachdem er bereits in Straßburg wegen dieses Aufsatzes die Beziehungen seines Germanistik-Kollegen und Freundes

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

13 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 19.07.1874. Jacobsthals Briefe an Bellermann werden hier zitiert nach meiner diplomatischen Transkription der 163 Briefe aus dem Zeitraum von 1863–1897, die in dem Teilnachlass Bellermann in den Historischen Sammlungen der Zentral- und Landesbibliothek Berlin, lagern, Signatur: Gh-175/4/819–981.

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 Gesangsausbildung ausgerichtete Beitrag von der Redaktion verworfen werden könnte. Einen Monat später – Jacobsthal befand sich auch wegen der in Berlin anhängigen Frage seiner Berufung zum außerordentlichen Professor zwischen Furcht und Hoffnung – war die Sache bereits von Seiten Wilhelm Wehrenpfennigs¹⁴ 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.“¹⁵

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 Jahresberichtes des Gymnasiums zum Grauen Kloster sich noch einmal aufgeschwungen hatte, die mangelhaften Zustände im Gesangsunterricht 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 Gesangsunterricht gehandhabt wird“¹⁶.

Zumindest was den universitären Bereich betraf, war in Berlin noch eine Person 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 jahrzehntelang 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 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“¹⁷. Jacobsthals Memorandum *Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen*

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

15 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 27.11.1874.

16 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 11.01.1894.

17 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 08.03.1883.

Universitäten wurde von ihm handschriftlich verfasst und am 24. März unterschrieben eingereicht.¹⁸ Es 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 hauptsächlichen 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 Spitta) eine auf den 21. Juli 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. Bellermann hat Jacobsthal, soweit die überlieferten Dokumente Einblick gewähren, bis mindestens November des Jahres keine diesbezüglichen Auskünfte gegeben – auch nicht darüber, dass er mit seinem Gutachten beschäftigt war, 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 Gustav von Goßler²⁰ 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 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 war²¹ und somit Jacobsthal,

18 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Abteilung Merseburg Rep. 76, V a, Sekt. 1, Tit. IX, Nr. 4, April 1883–Dez. 1934.

19 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 19.07.1883.

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

21 Siehe hierzu Peter Sühling, „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 (September) 1999, S. 28–30.

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

Es ging Jacobsthal um ein Fach, das es so heute an Universitäten in Deutschland nicht gibt²² und auch damals allenfalls in den ersten 25 Jahren von Jacobsthals Straßburger Tätigkeit gab. 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“,²³ 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 sollte.²⁴ Diese Art von theoretisch-praktischer (wis-

22 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 und Peter Petersen, *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 und verwandt werden“, Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 304. Aber die Musikwissenschaft musste damals 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“, ebd., S. 306.

23 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 Philosophischen Fakultät an den Kurator der Universität vom 03.08.1872, in: Personalakte Jacobsthal in den Archives départementales du Bas-Rhin, Strasbourg, Signatur 103 AL 472) benannt – ob damit eine offizielle Denomination gemeint war oder nur eine vorübergehende Verlegenheitsbezeichnung ist nicht ganz klar.

24 Dieses erweiterte Verständnis von Technik in der Musik bei Jacobsthal, das heute eher als „musiktheoretisch“ angesehene und praktische Elemente vereinigt, ist es auch, was Oliver Huck veranlasste darauf hinzuweisen, dass Jacobsthal den Begriff der technischen Seite „direkt von Kraus“ übernommen haben könnte (siehe Oliver Huck, „Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität“, in: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im*

senschaftlich-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.²⁵

Nach einer im 19. Jahrhundert weitverbreiteten Vorstellung, die auch Jacobsthal übernahm und lange teilte, war bereits im sogenannten „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 Fähigkeiten und Fertigkeiten, bevorzugt durch das Singen, und erstreckte sich auf propädeutischem Niveau auch auf 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.²⁶ Kontrapunktik und Gesang als die technische Basis jeglicher Musik sollen durch die eigentliche Musikwissenschaft, die in Geschichte, Philologie, Theologie, Ästhetik und Physik verankert ist, bzw. mit ihnen in Wechselbeziehung steht, ergänzt werden. Zum Gesangsunterricht wird im nächsten Abschnitt Näheres gesagt werden. Was aber verstand Jacobsthal damals unter Musikwissenschaft, zu einer Zeit, als es – bevor Friedrich Chrysander, 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 alle Mal Auskunft; im Vorwort zu seinem Alterationsbuch, verstreut in Vorlesungsskizzen und in Briefen an Bellermann 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 könne, und darum das Verständnis der Tonkunst (auch der gegenwärtigen, jeweils aktuellen) nur durch ein Verständnis ihrer Geschichte möglich sei, 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 Ideale,²⁷ sich mit einer geradezu für alle Zeiten gesetzgeberischen (nomothetischen) Kraft entwickelt

19. *Jahrhundert*, hrsg. von Oliver Huck u. a., Göttingen 2010, S. 43–58, hier: 46), weil dieser mit „technisch“ nicht nur das ausführende Zeichnen (parallel zum Gesangsunterricht), sondern mit „technischen Kenntnissen“ und „technischen Begriffen“ auch etwa die Kenntnis der Perspektive (parallel zum Kontrapunkt) benannt hatte. Wie Huck 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.).

25 Dies lief mit vergleichbaren Tendenzen im 19. Jahrhundert parallel, auch die Ingenieurausbildung an den naturwissenschaftlich-technischen Fakultäten anzusiedeln, soweit sie schon eingerichtet waren.

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

27 Hier liegt eine entscheidende Differenz zwischen Bellermann 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

hätten. Das Wirken, die Gültigkeit oder die ästhetische Relevanz dieser früh gefundenen Gesetze (jener des sogenannten strengen Satzes), auch in der neueren Musik, in der die Gesetzeskraft dieser Regeln in eine Krise geraten war, nachzuweisen bzw. einzufordern, hielt er für ein schwieriges Unterfangen. Davon zeugt ein Bericht an Bellermann über seine Vorlesungsvorbereitungen auf den Sommer 1881: „Ein Colleg über die neuere Zeit ist ganz besonders mit viel Arbeit begleitet, wenn es etwas werden soll, wovon die Herren wirklich lernen können.“²⁸

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:²⁹

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 Gegenwart 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.

Die Entwicklung der Musik bis zu diesem Punkt und weiter hinaus zu verfolgen, da sie sich von ihrer Schwesterkunst emanzipiert, sich von ihr löst, 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

Zeit nach Palestrina handelnden, von der frühen Oper ausgehenden und bis zu Beethoven reichenden Vorlesungsskizzen zeigen.

28 Brief von Jacobsthal an Bellermann vom 21.04.1881.

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

anderen Künste gestellt ist. Die Geschichte der Musik bietet in der That einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes.

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:³⁰

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 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 Erfasstsein von ihm, liebevolles Eingehen; wirklich geistig mühevollen 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.

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:³¹

Solche Dinge [Otto Jahns meta- und euphorische Musikbeschreibungen] 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 ernsten 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

30 Gustav Jacobsthal, Nachlass in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Signatur B 13, III, 12, Vorlesungsskizzen „Mozarts Opern“, Sommer 1888, Vorlesung vom 10.6.1888, S. 84, abgedruckt bei Peter Sühning, *Die frühesten Opern Mozarts*, Kassel 2006, S. 274.

31 Gustav Jacobsthal, Nachlass in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, B 15, S. 30 f., Studien zu Mozart, Haydn, Beethoven. 1889, abgedruckt bei Sühning, *Die frühesten Opern Mozarts*, S. 265.

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.

Zu einer ganz anderen Wechselbeziehung der Musikwissenschaft, nämlich zu jener mit der Philologie, heißt es im Memorandum:³²

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 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.

Auch der enge Zusammenhang der Musik in ihrer kirchlichen Gebrauchsform mit der Theologie, speziell der Liturgiewissenschaft, wird besonders erläutert:³³

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.

Eine weitere wichtige Wechselbeziehung besteht zur Philosophie, speziell zur Ästhetik, wobei die Philosophen es sind, die zu lernen hätten, von abstrakten Schemata wegzukommen:³⁴

In der Aesthetik wird die Musik meist stiefmütterlich behandelt. Es fehlt dem Philosophen an Gelegenheit, sich in seinen akademischen Studien die notwendigen 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

³² Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 304 f.

³³ Ebd., S. 305.

³⁴ Ebd.

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 allmählich 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.

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 gering zu schätzen: „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.“³⁵ Die Künstlichkeit, bzw. kulturelle Konstruiertheit der menschlichen Tonsysteme ist also eine relativ frühe Einsicht Jacobsthals, 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 Gesangsunterricht 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 Differenzen nochmals zur Sprache brachte, lässt sich mit Hilfe einer Kombination von Jacobsthals Briefen an Bellermann und jenem Gutachten Bellermanns rekonstruieren.³⁶

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.³⁷ 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, mit Hilfe einer besseren, das heißt systematischen, stufenweise angelegten Musikausbildung an den verschiedenen Schultypen das kulturelle Niveau auch außerhalb der Eliteschulen zu fördern und es nicht beim ge-

35 Ebd.

36 Vgl. dazu Peter Sühling, *Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache*, Hildesheim 2012 (im Druck).

37 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: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 1121 f., gegeben hat, allerdings korrigiert, paraphrasiert und ergänzt um jene hier wichtig genommenen Tatsachen, von denen Oberborbeck nichts zu wissen schien.

meinsamen Absingen von Volksliedern zu belassen, für das Erk mit seinem viele Auflagen erlebenden *Liederhort* von 1856 den Schulen eine Fülle von Liedgut zur Verfügung gestellt hatte. In Jacobsthal's gesteigerter Konzeption zeigt sich, wie später erst wieder bei Kestenbergs,³⁸ 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.

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 Gesangsunterricht 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 Stiehl'sche 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 Belermann gegen Ende der 70er 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 Zeit-

38 So formulierte Kestenbergs 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.“, Kestenbergs, „Musikerziehung und Musikpflege“, in: *Hauptschriften*, S. 50.

schrift *Die Grenzboten* zitierte,³⁹ 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 1841,⁴⁰ 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 suchte⁴¹, – was alle diese Initiativen nicht fertigbringen 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 Gesangsunterrichts – 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 erfolgreichen Kur zu machen, indem dort zuallererst die umfassend musikalische Ausbildung der Gesangslehrer angesiedelt und dadurch auf ein höheres Niveau gehoben werden sollte, denn die Ausbildung der Gesangslehrer 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 praxisferne, ihrem lebendigen, in der Gesellschaft wirksamen Gegenstand entfremdete Auffassung.⁴²

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

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

41 Es ist genau diese Haltung, die Spitta in seinem Gutachten des Jacobsthal'schen 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 Gesang 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.“ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 319.

42 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

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 akademisch gebildeter Professor unentbehrlich sei, versuchte Bellermann 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 zuzulassen, deren Ambitionen über ein musikpädagogisches Berufsziel hinausgingen.⁴³ 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 Gesangsunterricht von 1878 nicht erschien. Jacobsthal verkündet in seiner Denkschrift relativ anspruchsvoll:⁴⁴

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 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.

Bellermann schraubt diese Ansprüche für einen bestimmten Teil der Musikstudenten herunter, indem er einerseits den Akademischen Gesangverein zu einem lediglich geselligen Vergnügen aller Fakultäten degradiert,⁴⁵ andererseits für den schulmusikalisch ausgerichteten Fachstudenten nichts weiter als zusätzliche gesangspraktische Übungen verlangt.⁴⁶

Auf eins hätte der Verfasser aber in seiner trefflichen Auseinandersetzung ein noch größeres Gewicht legen können, nämlich auf die praktische Übung des Gesangs für alle diejenigen, welche die Musik zu ihrem Fachstudium erwählen wollen, also namentlich für die, welche später an den höheren Lehran-

eher in Anlehnung an das sowjetrussische Vorbild, die musikpädagogische Ausbildung zum Musiklehrer integriert.

43 Zu Recht hat Oliver Huck darauf hingewiesen, dass diese Aufgabenstellung sich bei Bellermann 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. Huck, „Tonkunst“, S. 48 f.). Es ist aber darauf hinzuweisen, dass Bellermann 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.

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

45 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 Absingen vaterländischer Gesänge 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.

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

stalten (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 Gesanges 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.

Es ist ziemlich eindeutig, dass Bellermann hauptsächlich die „falschen Grundsätze“ und unzureichenden Kontrollmöglichkeiten im Gesangsunterricht 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:⁴⁷

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 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

⁴⁷ Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken“, S. 306–308.

Beziehung. Der Sänger kommt durch den Gesang in eine gewisse Gefühlerregung 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 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 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.

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 Gesangsunterrichts für die Schule liegt sonach am Tage.

Sicher sind dies alles Ansichten, mit denen sich Bellermann „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. Überhaupt liegt Oliver Huck sicher richtig mit seiner Einschätzung, dass Bellermann, wie später auch Spitta, ihre Gutachten als Gelegenheit dazu benutzen, sich bei der obersten Unterrichtsbehörde des Reiches als Lehrstuhlinhaber mit größeren Prüfungsvollmachten zu empfehlen.

Vergleiche mit anderen Entwürfen der Zeit

Ohne eine über punktuelle Vergleiche hinausgehende 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 zaghaft 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 Betrachtung einzubeziehen, die den Ursachen für den andauernd zersplitterten Zustand der Disziplin Musikwissenschaft an deutschen Universitäten und Hochschulen gewidmet sind.⁴⁸

Friedrich Chrysander

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 ersten Band der *Jahrbücher der Musikalischen Wissenschaft* kann man die ersten Umrisse eines Konzeptes der relativ neuen Wissenschaft mit „gemeinsamen Unternehmungen“ erblicken.⁴⁹ Seine Zustandsbeschreibung ist zunächst entmutigend, geht er doch davon aus, „dass die Hervorbringung dauernder Leistungen in allen Hauptfächern der 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

48 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 und 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.

49 Vgl. Friedrich Chrysander, „Vorwort und Einleitung“, in: *Jahrbücher der Musikalischen Wissenschaft*, Erster Band, Leipzig 1863, S. 9–16.

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

Guido Adler

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.⁵⁰ 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“

50 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 in das 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.“, Rösing und Petersen, S. 93 f.

aufzubauen wäre und dass sich der systematische als der „zweite Haupttheil“ der Musikwissenschaft auf den historischen Teil stützen müsse.⁵¹

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 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- bzw. Lehr-Stufe) ist der Erklärung und Begründung („speculative Musiktheorie“), den Kriterien für das Kunstschöne (Musikästhetik) und dem pädagogisch-didaktischen Zweck (Musikpädagogik) vorbehalten. Die Verallgemeinerungen bzw. 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 systematischen Teil die Hilfswissenschaften: Akustik mit ihrem Annex Mathematik, Physiologie (Gehörfempfindung), Psychologie, Logik, Grammatik, Metrik und Pädagogik. Letztlich bezeichnet Adler selbst sein Programm als „Versuch einer einheitlichen Zusammenfassung der Musikwissenschaft“⁵².

Das, was in Jacobsthal's 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 bzw. 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.“⁵³

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

Der Adler'sche 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

51 Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“, in: *VfM* 1 (1885), S. 1–15, hier: S. 11.

52 Ebd., S. 20.

53 Ebd., S. 13.

eine sehr großzügige Auffassung vom Gewicht ästhetischer Fragen, aus deren Bearbeitung er die Musikwissenschaft nicht entbindet, bzw. von deren Beantwortung er sie nicht freistellt:⁵⁴

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.

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 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.

Hugo Riemann

Tatsächlich ist Riemanns *Grundriß* von 1908⁵⁵ 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,

⁵⁴ Ebd., S. 12 f.

⁵⁵ Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908, ⁴1928 mit einem Vorwort von Johannes Wolf.

Jacobsthals und Adlers und, wie man gleich noch sehen kann, auch zu denen des erkenntnistheoretisch am meisten begründeten Vorschlages von Arthur Wolfgang Cohn von 1918. Trotzdem ist der von Jacobsthal in seinem Memorandum von 1883 formulierte Entwurf dem ebenfalls vergeblich in die Waagschale geworfenen Riemanns von 1908 insofern ähnlich, als er zwar nicht wie dieser „universalistisch“ zu nennen, aber in seinem Anspruch doch so gehalten ist, dass er bei innerer Mannigfaltigkeit und bei intensiven Wechselbeziehungen zu anderen Fächern eine disziplinäre Einheit wahrt. 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 Tonphysiologie und -psychologie, der spekulativen und praktischen Musiktheorie⁵⁶ 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.“⁵⁷

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

Arthur Wolfgang Cohn

In Cohns⁵⁸ früh vollendeter, aber durch seinen tragischen 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 Entwurf⁵⁹ kommt Jacobsthals Anschauungen punktuell insofern nahe, als er das Gewinnen von musikalischer Technik⁶⁰ der induktiven Methode, im größte-

56 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.

57 Janz und Sprick, S. 119.

58 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.

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

60 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.

ren 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 dessen bestimmender (bewertender) Kritik verknüpft wissen will.⁶¹ Ebenso nimmt bei ihm die Pädagogik, die auch schon bei Jacobsthal mehr ist als bloße Gesangsdidaktik, eine ähnliche bewertende oder werteproduzierende Position ein. Cohn nennt sie Gestaltungs-, Vortrags- und Deutungslehre und parallelisiert sie auf dem Gebiet der Erklärung – im Gegensatz zu dem der Bestimmung – mit der Physiologie und der Psychologie, also mit den anthropologischen Konstanten bzw. 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 Besseler, die beide die Sicherheiten der Tradition für wahnhaft bzw. hinfällig erklärten.⁶²

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

62 Siehe Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben. Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916 und ders., *Kunst und Revolution*, Frankfurt a. M. 1919 sowie Heinrich Besseler, Freiburger Habilitationovortrag „Grundfragen des musikalischen Hörens“, in: *Jahrbuch Peters* 32 (1925), S. 35–52, wieder abgedruckt in ders., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, S. 29–53.