

seinem geheimen Vorbild, dem „Mozart“ Köchels ähnlich, ständiger Korrektur und Weiterarbeit bedarf, wußte niemand besser als sein Autor, der noch auf dem Krankenbett bis zuletzt hierum bemüht war.

Endlich ist die Existenz dieses Katalogs eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür geworden, daß sich der in eingehenden Salzburger Gesprächen vorbereitete Plan, eine neue Schubert-Gesamtausgabe in Angriff zu nehmen, befestigt hat und im einzelnen konzipiert werden konnte. Otto Erich Deutsch ist weit mehr als der Ehrenpräsident der damals, im November 1963, gegründeten Internationalen Schubert-Gesellschaft gewesen, ihr starker Förderer und steter Berater: und hierin liegt die äußere Begründung dafür, die Feierstunde, in welcher der erste Band dieser Neuen Schubert-Ausgabe der Öffentlichkeit übergeben wird, seinem Gedächtnis zu widmen.

Hans Joachim Moser zum Gedächtnis

VON OSKAR SÖHNGEN, BERLIN

Mit Hans Joachim Moser, der am 14. August 1967, 78jährig, starb, ist eine der ungewöhnlichsten und fesselndsten Gestalten der deutschen Musikwissenschaft dahingegangen, ein Mann von blendenden Gaben und mit genialen Zügen. Die Fülle seiner Veröffentlichungen — mehr als 1500 — steht ebenso einzigartig da wie die enzyklopädische Weite seiner Interessengebiete. Der Radius seiner Arbeiten umfaßt nicht nur den ganzen Zeitraum der Musikgeschichte, sondern auch systematische und methodologische Fragen, musiksoziologische und kulturgeographische Darstellungen, eine Fülle von Beiträgen zur Akustik, Musikästhetik und Musikpädagogik, zum Kunstlied und zur Volksmusik und, mit besonderem Schwerpunkt, zur evangelischen Kirchenmusik.

Am 25. Mai 1889 in Berlin als Sohn des Historiographen des Violinspiels, Andreas Moser, geboren und Patenkind des seinem Vater eng befreundeten Joseph Joachim, studierte Hans Joachim Moser in Berlin, Marburg und Leipzig neben Germanistik und Geschichte Musikwissenschaft, Komposition und Gesang. Die Vielfältigkeit der Blutströme und Erbanlagen, die ihm von seinen Vorfahren väterlicher- und mütterlicherseits überkommen waren, wirkte sich in einer stupenden, fast verwirrenden Universalität der Begabungen aus. 1910 promovierte er in Rostock mit einer Arbeit über *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. Moser war zunächst als Konzertsänger tätig. Nach dem Ersten Weltkrieg habilitierte er sich bei Hermann Abert in Halle als Privatdozent. 1922 wurde er dort a. o. Professor, 1925 etatmäßiger a. o. Professor in Heidelberg. 1927 folgte er einem Ruf als Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg und Honorarprofessor an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin; gleichzeitig wurde er in den Senat der Akademie der Künste gewählt. 1933 in den Ruhestand versetzt, mußte Moser seinen und seiner Familie Unterhalt als freier wissenschaftlicher Schriftsteller bestreiten, bis er 1940 die Leitung der

Reichsstelle für Musikbearbeitungen übernahm. Die Berufung auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Universität Jena im Jahre 1947, verbunden mit einem Lehrauftrag an der Musikhochschule in Weimar, blieb ein kurzfristiges Intermezzo. 1950 wurde er vom Senat in Westberlin mit der Direktion des Städtischen (ehemals Sternschen) Konservatoriums beauftragt, das unter seiner Leitung eine späte Nachblüte seiner einstigen Bedeutung erlebte. 1960 trat er in den Ruhestand. Seine letzten Lebensjahre waren von den Auswirkungen eines Schlaganfalls beschattet.

So wenig sich Mosers Forschertätigkeit in eine musikwissenschaftliche Schule oder Richtung einordnen läßt, so wenig hat er seinerseits schulbildend gewirkt. Das kann nicht überraschen, denn seine sehr persönliche Art, die Fragen anzugehen und Sachverhalte oder Komponistenpersönlichkeiten darzustellen, ist nicht wiederholbar, geschweige denn fortbildungsfähig. Musikforschung ist keine voraussetzungslose Wissenschaft; in seinem Aufsatz *Über den Sinn der Musikforschung* in der Festgabe zu seinem 65. Geburtstag hat Moser gefordert, der Forscher solle „sein eignes Künstlertum oder wenigstens seinen Kunstinstinkt mitsprechen“ lassen (S. 167). Nicht zufällig wird hier das eigene Künstlertum an erster Stelle genannt. In Mosers Persönlichkeit vereinigte sich der Wissenschaftler mit dem Künstler. Schon der Oberprimaner konnte einen ganzen Abend mit eigenen Kompositionen veranstalten, und die künstlerische Gestaltungskraft des Sängers errang sich die hohe Anerkennung eines so kritischen Mannes wie Hans Pfitzner. Es lebte in ihm eine goethische Freude an der farbigen Fülle und dem vielgestaltigen Reichtum der Welt, die auch seine künstlerischen Maßstäbe und Ideale bestimmte. Immer ging es ihm um anschauliche und blutvolle Gestaltung, in deren Dienst er oft auch die ererbte Fabulierkunst stellte; eine lange Reihe von musikalischen Romanen, Novellen und Bühnen-Libretti läuft neben seinem wissenschaftlichen Lebenswerk her, sie alle aus dem künstlerischen Drang zur Integration eines geschlossenen Ganzen konzipiert und mit leichter Feder in unverkennbar Moserscher Diktion geschrieben. Von daher ist es verständlich, daß er an musikphilologischen Fragen wenig interessiert war, und auch die für die gesamten Geisteswissenschaften so wichtig gewordene bedeutungsgeschichtliche Methode der begrifflichen Untersuchung blieb ihm fremd. Wem als das eigentliche Motiv seiner Forschertätigkeit die Neugier galt, „die am liebsten überall mit dabei gewesen wäre“, der konnte auf diesen Gebieten nicht die „wesenhaften Themen“ finden, denen er nachspürte. Ebenso wenig lagen seiner stets auf das Sinnhafte gerichteten Art abstrakte Deduktionen, und entsprechend stand er allen Versuchen einer rationalen Neuordnung des Tonmaterials und allen kompositorischen Experimenten kritisch, um nicht zu sagen ablehnend gegenüber.

Ungewöhnlich war auch das wissenschaftliche Rüstzeug, das Moser zu seiner Forschungsarbeit mitbrachte: eine archivalische Spürgabe, die von der Lust am wissenschaftlichen Abenteuer beflügelt war und der erstaunliche Funde glückten, wie die Wiederentdeckung der Tabulaturen von Lübbenau und Wien, der langvermißten Madrigale von Sebastian Knüpfer oder ganzer vergessener Gattungen, wie der Evangelienmusiken oder des mehrstimmigen Generalbaßliedes; eine umfassende Bildung, die sich auch auf die Geschichte, die Literatur und die bildende Kunst erstreckte und ihn befähigte, immer wieder erhellende geschichtliche und

kunstgeschichtliche Parallelen zu ziehen; ein phänomenales Gedächtnis, das den Stoff mühelos reproduzierte; die Fähigkeit zur prägnanten Charakterisierung, die sich besonders schön in der konzentrierten Beschreibung zahlloser Kleinmeister in seiner *Geschichte der deutschen Musik* bewährte; eine ungewöhnliche Gabe des Denkens in größeren Zusammenhängen, der Kombination und der Zusammenschau —, die systematische Kraft des Wissenschaftlers und Forschers traf und ergänzte sich hier aufs glücklichste mit der Einheitsschau des Künstlers; und nicht zuletzt ein eiserner Fleiß und eine immense Arbeitskraft, die in einem hohen wissenschaftlichen Ethos wurzelten: noch in den letzten Lebensjahren hat er seinem schwer angeschlagenen Körper eine wissenschaftliche Leistung nach der anderen abgerungen. Wenige Tage vor seinem Tod konnte er noch das erste Stück seiner letzten Veröffentlichung in der Hand halten, der Partiturausgabe von 65 *Deutschen Liedern für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffer und Mathias Apiarius*, einer späten Frucht seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit der Musik des Reformationszeitalters.

Im Zusammenklang von wissenschaftlicher Akribie und künstlerischer Intuition hat Hans Joachim Moser eine Reihe grundlegender musikwissenschaftlicher Werke geschaffen, die Entdecker- und Pioniertaten gleichkommen. Am Anfang steht der Geniestreich des eben Dreißigjährigen, seine dreibändige *Geschichte der deutschen Musik*, imponierend ebenso durch die Fülle des z. T. neuen Materials wie durch die souveräne Bändigung des Stoffes, liebevoll in der Detailzeichnung und originell in der Periodisierung des geschichtlichen Ablaufs. Zu den großen wissenschaftlichen Leistungen Mosers zählt auch seine Monographie *Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, in der zugleich eine ganze Epoche lebendig wird. Seine besondere Liebe galt dem Musiker Martin Luther; durch eine Reihe von Studien, vor allem durch die Bearbeitung des musikalischen Teiles von Band 35 der großen Weimarer Luther-Ausgabe, hat er den schöpferischen Anteil des Melodisten (nicht nur des Dichters) Luther am Kirchenlied der Reformation nachgewiesen. Seine Studien zum Lied des 16. Jahrhunderts fanden noch in den letzten Lebensjahren mit dem Spätling *Missae carminum* (1962) einen bedeutsamen Niederschlag, indem es Moser gelang, eine Reihe von Liedweisen in Messervertonungen aufzuspüren. Unmittelbare Auswirkungen auf die liturgische und kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung hatte seine Studie *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, die nicht nur zu einer Wiederbelebung dieser Literatur in der praktischen Chorpflege führte, sondern auch zahlreichen modernen Komponisten Anstoß zu ihrer schöpferischen Fortführung gab. Ein Standardwerk ist bis auf den heutigen Tag seine Monographie *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk* (2/1954) geblieben, die auch in einer englischen Ausgabe vorliegt. Dem sinnfrohen, weltlichen Barock hat er sein zweibändiges Werk *Corydon, das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und Quodlibets* (1933) gewidmet. Die Ernte seiner zahlreichen Arbeiten auf kirchenmusikalischem Gebiet brachte er in dem großen Band *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland* (2/1956) ein.

Nicht alles, was Moser geschrieben hat, entspricht dem hohen geistigen Rang und reichen Erkenntniswert der genannten Werke; manchmal lief der mitteilungs- und gestaltungsfrohe Schriftsteller dem strengen Wissenschaftler unge-

duldig davon. Aber seine besten Arbeiten bleiben nicht nur Dokumente eines ungewöhnlich reichen und erfüllten Lebens, sondern auch Marksteine der musikwissenschaftlichen Forschung, die den Namen Moser lebendig erhalten werden.

Über das Wesen des Musikwerkes

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

Wir haben uns daran gewöhnt, die ganze Musikkultur, sowohl das musikalische Schaffen als auch die Ausführung, sowohl die Aufnahme der Musik als auch die Tätigkeit aller Art musikalischer Institutionen vom Gesichtspunkt einer einzigen gedanklichen Kategorie, eines einzigen festgesetzten Begriffs, des Begriffs des „musikalischen Werkes“ zu betrachten. Sogar John Cage, der Komponist und Theoretiker, der mit seiner ganzen Tätigkeit das Wesen dessen, was wir bisher als „musikalisches Werk“ ansahen, ins Wanken bringt, ist sich der Wichtigkeit dieser Kategorie bewußt, wenn er schreibt: „Ein formaler Aspekt der grundsätzlichen Konvention in der europäischen Musik ist die Darstellung des Werkes als einer Ganzheit, als eines sich in der Zeit entwickelnden Gegenstandes, der seinen Anfang, Mitte und Ende sowie einen Entwicklungs- (Ablaufs-), nicht aber statischen Charakter hat“¹. Schon in dieser Formulierung ist die Supposition enthalten, daß in außereuropäischen Kulturen sich dies anders verhält. In unserem Kulturkreis hören wir, wenn wir Musik anhören, „musikalische Werke“, spielen wir, wenn wir Musik spielen, Musikstücke; jede kreative Handlung bezweckt die Schaffung eines Gegenstandes, der, beendet und vom Komponisten gebilligt, ein „Werk“ wird, ein Gebilde, ein Opus, und als solches wird es in der Ausführung konkretisiert und aufgenommen, wird es einen bestimmten Platz unter den Werken dieses oder anderer Komponisten einnehmen. Mehr noch, das, was wir über Musik im analytischen, historischen, ästhetischen und soziologischen Aspekt denken, geht von der These aus, daß gewisse Klanggebilde Musikwerke sind, zum Unterschied von anderen, die es nicht sind (z. B. Klangsignale, Klangformeln für psychologische Tests, harmonische Aufgaben usw.), daß sie ihre spezifische Daseinsform besitzen, d. h. ontologische Eigenheiten, daß wir sie als solche apperzipieren und wahre Urteile über sie fällen können. Und über Musik urteilen wir einzig und allein aufgrund unserer Urteile über einzelne Musikwerke, Urteile, die uns erst später zu gewissen Verallgemeinerungen führen².

Das Modell der Kultur, in der wir seit Jahrhunderten leben, deren Traditionen uns geformt haben, setzt die Existenz von Kunstwerken als Produkte menschlicher Aktivität voraus, setzt ihre Eigenart, d. h. eine von anderen Objekten unserer Welt verschiedene Daseinsform und ihren spezifischen Wert voraus. Schon allein die

¹ J. Cage: *Silence* (Gesammelte Vorlesungen und Schriften), Middletown Connecticut 1959.

² Die Gesamtkonzeption der Musikkultur bezieht in ihren Forschungsbereich Musikerscheinungen ein, die nicht zu den Werken gerechnet werden können. Darauf werden wir in unseren weiteren Ausführungen zu sprechen kommen. Auch muß hinzugefügt werden, daß solche Disziplinen der Musikwissenschaft wie Akustik, Physiologie, Psychologie der Musik etwas über musikalische Erscheinungen aussagen, unabhängig davon, ob diese zur Kategorie der „Werke“ gehören.