

Leo Schrade zum Gedächtnis

VON ERNST LICHTENHAHN, BASEL



(Foto: Dr. Gerth Baruch)

Am 21. September 1964 verschied in seinem 61. Lebensjahr Leo Schrade, der seit 1958 den Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft innegehabt hatte. Wie wohl ein schweres, von den Ärzten länger schon als unheilbar erkanntes Leiden den Körper zusehends geschwächt hatte, endete der Tod unaufällig rasch dieses Leben, dessen Gesetz allein vom Geiste diktiert schien. Ein kraftvoller, keiner äußeren Bedingung unterworfenen Wille stand hier dem Geist zu Gebote, um alles, was an tiefen Einsichten und Ideen von ihm ausging, ins Werk zu setzen. Daher verbot sich selbst denen, die den Ernst der Krankheit ahnen mußten, jeder Gedanke daran, daß die vielen bis in die letzten Monate entworfenen und über Jahre hinausweisenden Vorhaben nicht mehr verwirklicht werden könnten. Um so tiefer traf der Tod Leo Schrades alle, die dem Menschen wie dem Gelehrten nahestanden.

Wer Leben und Werk Leo Schrades zu überschauen versucht, erkennt jedoch auch unter dem Schatten des unaufbaren Endes die eigentümlich gesetzmäßige Folgerichtigkeit, die Schaffen und Persönlichkeit dieses Gelehrten auszeichnete*. Im Werk erscheint sie bei aller Vielfalt der Themen und Fragestellungen als Geschlossenheit der Gedanken und Anschauungen: im Leben offenbarte sie sich dem Kollegen wie dem Schüler in dem tiefen Verantwortungsbewußtsein, das hinter allem eigenen Tun stand und sich jedem als unbedingte Forderung nach Wahrfahigkeit mitteilte.

Studium und erste Lehrtätigkeit des 1903 im ostpreußischen Allenstein Geborenen fielen in die zwanziger Jahre, in deren künstlerischen Ereignissen Schrade einmal die Merkmale eines „Sturm und Drangs“ sah. Wohl nicht weniger entschieden als im Bereich der Künste wurde damals in den Geisteswissenschaften das Überkommene von Grund auf neu durchdacht und leidenschaftlich verteidigt oder verworfen. Als von dieser geistigen Umwelt geprägt erwies sich Schrade, wenn ihm

* Ein vollständiges Verzeichnis der Schriften Leo Schrades erscheint in der von der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft herausgegebenen Gedenkschrift: Leo Schrade, *De scientia musicae studia atque orationes*, Bern 1965.

schon früh die unbesehene Aneignung handwerklicher Mittel und des fachlichen Wissens, das er sich bei Hermann Halbig in Heidelberg und gleichzeitig am Mannheimer Konservatorium, bei Adolf Sandberger in München und bei Theodor Kroyer in Leipzig erwarb, nicht zu genügen vermochte. Freilich erachtete er stets die unbestechliche philologische Forschung als Grundlage und Voraussetzung der Musikwissenschaft, wie dies schon seine ersten großen Arbeiten der Jahre 1927 und 1929 erkennen lassen, die Leipziger Dissertation über *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik* und die Königsberger Habilitationsschrift *Zur handschriftlichen Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, und wie es insbesondere aus seiner Hochachtung vor dem Werk Friedrich Ludwigs spricht, dem allein man im Grunde zu verdanken habe, daß die Musikwissenschaft innert kurzer Zeit in den Rang der anderen, durch Generationen hin ausgebauten philologischen Disziplinen aufgestiegen sei. Doch so unbestreitbar der Wert des Erreichten für Schrade war, so klar erkannte er auch die Notwendigkeit, über die philologische Grundlegung hinaus zu den Fragen nach Wesen und Sinn der Musikwissenschaft vorzudringen. Mannigfaltige Anregungen vermittelten ihm dabei die Studien, die er außerhalb seiner Fachwissenschaft in Kunst- und Literaturgeschichte, in Nationalökonomie und allgemeiner Geschichte betrieb und die ihm Zugang zu den Werken eines Jacob Burckhardt, Wilhelm Dilthey und Max Weber eröffneten.

Antwort auf seine Fragen aber fand Leo Schrade unmittelbar in der Geschichte, zu der er sich von jeher als der einzigen Form bekannte, in welcher die Musikwissenschaft ihre Aufgabe erfüllen könne. Indem er die musikalischen Erscheinungen einer Zeit erforschte, schärfte sich sein Blick für die wechselvollen, über die Musik hinausweisenden Zusammenhänge mit Dichtung oder Philosophie, Liturgie oder darstellender Kunst, die er in jeder Zeit wirksam sah. Frühes Zeugnis der Weite, die Schrades Forschungen einnahmen, gibt der 1929 erschienene Aufsatz über *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*, in welchem er ikonographische und musiktheoretische Untersuchungen gleichermaßen für die Erforschung der mittelalterlichen Tonartensymbolik nutzbar machte. Mit der Weite des Forschungsbereiches allein läßt sich indes die besondere Bedeutung nicht erklären, die die Geschichte für Schrade gewann, denn nur um Fülle des Wissens, um einen farbigen geschichtlichen Hintergrund für die Darstellung musikalischer Erscheinungen war es ihm nie zu tun. Vielmehr ging es ihm darum, die immer neu sich vollziehenden Bedingungen sichtbar zu machen, die zu jeder Zeit in vielfältiger Wechselwirkung das Besondere mit dem Allgemeinen verbinden. Dadurch aber, daß er jene wechselseitigen Bedingungen stets in den Zeugnissen der Geschichte nachwies und daß für ihn auch das Allgemeine ein Geschichtliches blieb, vermochte er das Besondere in seinem wahren Wesen lebendig werden zu lassen. Solch geistiges Durchdringen geschichtlichen Lebens in der Deutung wurde Leo Schrade zur vornehmsten Aufgabe seiner Wissenschaft.

Wie selbstverständlich die Deutung aus der philologischen Arbeit erwuchs, zeigte bereits die Vorbemerkung, die Schrade 1927 einer Übertragung von Luys Milans *Libro de musica de vihuela da mano* mitgab; denn das Problem der Wiedergabe alter Instrumentalmusik in moderner Notation ist hier im Lichte der mannigfaltigen Beziehungen gesehen, die zwischen dem „Allgemeinen des Klangbewußt-

seins“ und dem „*Eigentümlichen des Instrumentalen*“ wirksam sind. Als für seine Wissenschaft besonders notwendig erachtete es Schrade jedoch, aus der Vielfalt historischer Zusammenhänge die Frage nach den Merkmalen einer Zeit, nach dem Wesen einer Epoche neu zu stellen. So war sein Aufsatz *Von der Maniera der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts* ein erster kühner Versuch, auf Grund der Interpretation theoretischer Schriften und der geistvollen Analyse einzelner Werke der Verwirrung zu steuern, die entstanden war, als man um „Renaissance“ oder „Barock“ als Begriffe zu ringen begann. Und eine ähnliche Fragestellung bildete den Ausgangspunkt für die Aufsätze über das Nachleben Haydns und Mozarts, die noch immer einen bedeutsamen Beitrag zum Verständnis des Romantischen in der Musik darstellen.

So weit Schrade in der Deutung über das philologisch exakte Erarbeiten des einzelnen Faktums hinausgelangte, so klar zeigten ihm doch sein geschichtlicher Sinn und seine Ehrfurcht vor dem Kunstwerk die Grenzen, hinter welchen ein Anspruch wissenschaftlicher Forschung nicht mehr bestehen kann. Dies führte ihn dazu, jedes vorgefaßte System zu verwerfen, jeden „perspektivischen Leitbegriff der Musikgeschichte“ abzulehnen, wenn diesem für alle Zeiten und Erscheinungen Gültigkeit zukommen sollte. Dabei war ihm freilich immer bewußt, daß der Wissenschaftler sich selber nicht verleugnen könne und dürfe, daß er vielmehr, durch die Tradition mit allem Geschichtlichen verbunden, sein wissenschaftliches Werk stets mit der eigenen Persönlichkeit in Einklang zu bringen und vor ihr zu verantworten habe. Und wie in dieser Hinsicht die eingehende Beschäftigung mit der Musiktheorie des Mittelalters für Schrade besondere Bedeutung gewann, so wurde ihm des Boethius Schrift zur Musik lebendig, deren Wesen er nicht so sehr im Fachwissenschaftlichen als vielmehr im Propädeutischen erkannte, in der Aufgabe, durch die Musik als ethisch bestimmte Zahlenwissenschaft zur Philosophie zu führen. Solche an der Geschichte orientierte Besinnung auf das Wesen musikalischen Denkens gab Schrade letztlich die Rechtfertigung, den Blick unmittelbar auf den Komponisten und sein künstlerisches Schaffen zu richten. Aus solchem Denken entstanden die um die Mitte der dreißiger Jahre erschienenen Studien über *Heinrich Schütz als Bildner der deutschen Musik*, über *Georg Friedrich Händels Lebensform* und über *Johann Sebastian Bach*, Studien, die erfüllt waren von tiefer Einsicht in die Zusammenhänge von Lebensgesetz und individuellem künstlerischem Schaffen mit den Forderungen einer Zeit und den Gesetzmäßigkeiten musikalischer Gattungen und Stile.

Bedenkt man, daß es kaum eines Jahrzehnts der Forschung und Lehre bedurfte, um den Reichtum an Gedanken und wissenschaftlichen Ergebnissen, die sich hier nur im Umriß aufzeigen lassen, zu sammeln und mitzuteilen, so wird einem bewußt, wie ungewöhnlich die geistige Kraft war, die solches vermochte. Es scheint, als ob damals in Bonn, wo Schrade seit 1932 lehrte und seit 1935 einen besonderen Lehrauftrag für Musikgeschichte des Mittelalters innehatte, der Weg, den das wissenschaftliche Werk in Zukunft nehmen sollte, endgültig vorgezeichnet gewesen sei. Diesen Weg zu gehen, das breit angelegte Werk hinauszuführen, forderte die Lebensform, zu welcher Schrade sich bekannte. In Deutschland aber war es ihm unmöglich geworden, dem inneren Gesetz zu gehorchen und seinen Auftrag zu

erfüllen. So verließ er im Jahre 1938 Deutschland, um sich in Amerika, an der Yale University zu New Haven den für ihn notwendigen neuen Wirkungskreis zu schaffen. Zunächst als Assistant Professor, sodann während fünf Jahren als Associate Professor und seit 1948 schließlich als Professor of the History of Music, außerdem während beinahe zwanzig Jahren als Director of Graduate Studies im Department of Music legte Schrade den Grund für eine neue, ihr Fach als geschichtliche und geistesgeschichtliche Disziplin auffassende Generation amerikanischer Musikwissenschaftler, der heute über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinaus eine bedeutende Stimme zukommt.

Sein eigenes Werk führte Schrade, in kurzer Zeit der englischen Sprache mächtig, sogleich mit einer großen Zahl von Publikationen fort. Bereits 1942 erschien das Buch, in welchem er sich in der Neuen Welt zum erstenmal und bereits im Titel unmißverständlich zu seiner Auffassung von der Wissenschaft bekannte, *Beethoven in France — The Growth of an Idea*. Was in den Aufsätzen über das Verhältnis der Romantiker zu Haydn und Mozart und der gleichfalls noch in Deutschland erschienenen Studie über *Das französische Beethovenbild der Gegenwart* ersten Ausdruck gefunden hatte, wurde nunmehr in dem ganzen Ideenreichtum, der einer Wirkungsgeschichte eigen ist, entfaltet: das Nachleben Beethovens wurde Schrade zum Anlaß, ein Jahrhundert französischer Geistesgeschichte lebendig werden zu lassen, zugleich aber im Spiegelbild der vielfältigen Zeugnisse immer wieder unmittelbar das Genie Beethovens zu deuten. *Bach — The Conflict between the Sacred and the Secular* und *Monteverdi — Creator of Modern Music* brachten in vertiefter Form Antwort auf die Frage nach Wesen und Stil des Barockzeitalters, Antwort auch auf die Frage nach den Beziehungen zwischen Epoche, musikalischer Gattung und individuellem künstlerischem Schaffen, mit der sich der *Maniera*-Aufsatz und die Studie über Händels Lebensform auseinandergesetzt hatten. Neben Aufsätzen, die der Musik des sechzehnten Jahrhunderts, den Beziehungen zwischen Musik und protestantischer Liturgie und dem Geschichtsbewußtsein der Renaissance gewidmet waren, kennzeichneten vor allem Forschungen und Publikationen zur Musik des Mittelalters Schrades Schaffen der fünfziger Jahre. Besondere Bedeutung kommt dabei der kommentierten Ausgabe mehrstimmiger Musik des vierzehnten Jahrhunderts zu, die Schrade als notwendige Grundlage für jede künftige Beschäftigung mit dieser Zeit zu veröffentlichen begann. Dem ersten, 1956 erschienenen Band mit den Werken Philippe de Vitrys, dem *Roman de Fauvel* und den französischen Ordinariums-Zyklen folgten drei weitere, die die Werke Guillaume de Machauts und Francesco Landinis enthalten. Aber auch im Bereich mittelalterlicher Musik gelangte Schrade in zahlreichen Studien über die Bereitstellung des Materials weit hinaus, wobei insbesondere an die vielfältigen Ergebnisse seiner Forschungen über Philippe de Vitry, an die neue Deutung der *Ars Nova*, an die Beiträge über Machaut und dessen Beziehungen zum *Roman de Fauvel* und schließlich an den Nachweis frühester Parodietechnik in der liturgischen Musik des vierzehnten Jahrhunderts erinnert sei.

Leo Schrades Rückkehr nach Europa deutet darauf hin, daß er seinen Auftrag an der Yale University für erfüllt hielt und daß er die von ihm herangebildete Generation, gemäß seiner steten Absicht, den Schüler frei und für sich selbst

verantwortlich werden zu lassen, nunmehr als mündig erachtete. Nachdem er im Frühjahr 1958 dem Ruf auf den Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft gefolgt war, lag ihm vor allem daran, die Wirkungsstätte Jacques Handschins zu einem Institut auszubauen, dessen Arbeitsbedingungen und Sammlungen es ermöglichen sollten, Lehre und Forschung in der notwendigen Weise aufs engste zu verknüpfen. Innerhalb weniger Jahre gelang es ihm hier, die Bibliotheksbestände um ein Vielfaches zu vermehren, insbesondere aber mit einer bedeutenden Quellensammlung in Filmaufnahmen die Grundlage für eine neu durchdachte Erforschung mittelalterlicher Musik zu schaffen.

Weit gespannt war der Bogen dessen, was sich Schrade in den letzten Jahren erarbeitete, was er in Büchern und Aufsätzen veröffentlichte oder in Vorträgen über die Fachkreise hinaus wirksam werden ließ. Bis zuletzt wandte er seine besten Kräfte an die *History of Church Music*, deren erster, bis zum sechzehnten Jahrhundert reichender Band ihn seit Jahren beschäftigte, die zu vollenden ihm jedoch versagt war. Der Ursprung liturgischer Gesänge des christlichen Kultes in der jüdischen Tempelmusik, die Jahrhunderte währende Entwicklung eines musikalisch geordneten Sonntags- und Festkreises, das Werden mehrstimmiger Kunst und die vielfältigen Zusammenhänge liturgischer Musik mit den Äußerungen mittelalterlichen Lebens, dies waren gleichermaßen Themen, die zu durchdringen Schrade sich hier zur Aufgabe gesetzt hatte.

Seine Weite des Blickes gestattete ihm indes, sich auch neben diesem gewaltigen Vorhaben teilnehmend, wiewohl stets aus der Sicht des Historikers den jüngsten musikalischen Ereignissen zuzuwenden. Dem Neuen in der Musik seit den zwanziger Jahren galt sein besonderes Interesse, vor allem aber dem Werk Strawinskys, dessen persönlichen Stil er als Ergebnis eines Parodieverfahrens im Sinne etwa des sechzehnten Jahrhunderts neu deutete und dessen Verhältnis zur Musik früherer Zeiten er als lebendige Verbundenheit mit der Geschichte erkannte.

Die früh erworbene Fähigkeit, Methoden musikgeschichtlicher Darstellung und Deutung stets nur aus dem Gegenstand selber zu entwickeln, erlaubte es Schrade, allen Forderungen nach Spezialisierung entgegen, durch Jahrhunderte getrennte Bereiche forschend zu durchdringen; sie verlieh überdies seinem Werk die Gültigkeit, die es ihm aller scharfen Selbstkritik zum Trotz gestattete, eigene Forschungsergebnisse und Gedanken früherer Jahre einer neuen Arbeit zu Nutze zu machen. Dies zeigt sein 1964 veröffentlichter Essay über Mozart, in ganz besonderer Weise aber seine *Tragedy in the Art of Music*, die gleichfalls in dem letzten Jahr als Buch erschien. Die darin vereinigten sechs Vorträge hielt Schrade, dem als erstem seines Faches diese Ehre widerfuhr, im Winter 1962/63 auf dem Charles Eliot Norton Chair of Poetry an der Harvard University. Die Bedeutung dieses Werkes, das dem musikalischen Geist der griechischen Tragödie und deren Wiedergeburt in der Barockoper nachgeht, darüber hinaus aber die Frage nach dem Tragischen im Schaffen wie im Leben der großen Musiker bis hin zur Gegenwart stellt, müßte übersehen werden, wenn man nach den darin vermittelten neuen Forschungsergebnissen suchen wollte. Die wissenschaftliche Erarbeitung der Kenntnisse, die hier zu Grunde liegen, findet sich zu einem großen Teil bereits in den Büchern über Monteverdi oder Bach und in den Studien über Heinrich Schütz oder

die venezianische Aufführung des *Edipo Tiranno* des Sophokles. Was diesem Werk die eigentümliche Größe gibt, ist vielmehr die endgültige Einheit, zu der hier Darlegung und Deutung in hoher Sprache verbunden sind und die geprägt ist von der Persönlichkeit Leo Schrades, dem die Wissenschaft.Bekennnis zur Geschichte war, zugleich aber Erfüllung des stets bejahten eigenen Lebensgesetzes.

J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027)

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

J. S. Bachs Kammermusik für Melodieinstrument (Violine, Gambe, Querflöte) und obligates Cembalo ist in vieler Hinsicht noch unerforscht. Eine in diesem Zusammenhang zentrale Frage, deren Erhellung mancherlei Perspektiven eröffnet, die aber gleichwohl bisher nur gelegentlich angeschnitten worden ist, ist ihre Entstehungsgeschichte, und zwar sowohl die des ganzen Werkkomplexes wie die der verschiedenen Besetzungsgruppen und der einzelnen Sonaten. Für die Violinsonate G-dur und das spezielle Problem ihrer drei Fassungen hat der Verfasser kürzlich eine Studie vorgelegt¹. Im übrigen besitzen wir in der Hauptsache nur Ulrich Siegeles Untersuchungen des Verhältnisses zwischen der Triosonate für zwei Flöten und Continuo G-dur (BWV 1039) und der Gambensonate G-dur (BWV 1027) sowie der Entstehung der Gambensonate g-moll (BWV 1029)². Siegele hat damit das wesentliche Verdienst, das Problem verschollener Urfassungen für diese Gruppe in Bachs Gesamtwerk erkannt und erstmalig beleuchtet zu haben. Er bleibt uns jedoch die Antwort schuldig, warum er seine Fragestellung auf die genannten Werke beschränkt hat. Sie dürfte in mehreren anderen Fällen aktuell sein und muß jedenfalls im Prinzip für jede einzelne dieser Sonaten untersucht werden. Wir werden dies in anderem Zusammenhang tun und richten hier den Blick auf das nächstliegende und darum als Ausgangspunkt für umfassendere Studien besonders geeignete Problem der Entstehung von BWV 1027 und 1039, wo ja das Faktum früherer und späterer Fassungen des gleichen Werkes außerhalb aller Diskussion steht. Daß die Entstehungsgeschichte dieses Sonatenpaares sich nicht auf die zwei bekannten Fassungen beschränken kann, hat schon Siegele richtig erkannt. Seine Mutmaßungen über die hinter ihnen liegende Urgestalt erscheinen jedoch anfechtbar; sie werden übrigens auch vom Herausgeber der Flötenkompositionen in NBA VI, 3, Hans-Peter Schmitz, in keiner Weise bestätigt³. Es erscheint darum notwendig, die beiden Sonaten und ihr gegenseitiges Verhältnis nochmals voraussetzungslos zu überprüfen.

¹ Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-dur (BWV 1019), *AtMw* 1964, S. 217—242.

² *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Diss. Tübingen 1957 (maschinenschr.), S. 62—86 bzw. 126—131.

³ „Allein von den jetzt verfügbaren Quellen her sind Fragen nach der Erstfassung des Werkes überhaupt (folgt Fußnote mit ausdrücklichem Hinweis auf Siegeles Hypothese) und danach, ob BWV 1039 diese darstellt oder nicht . . . nicht eindeutig zu beantworten.“ (Kritischer Bericht zu NBA VI, 3, S. 52).