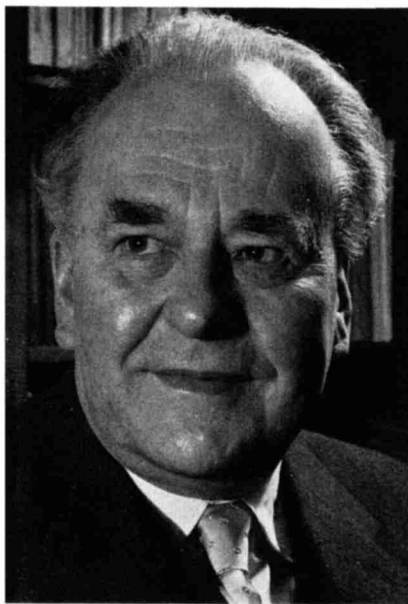


Wilibald Gurlitt zum Gedächtnis

VON REINHOLD HAMMERSTEIN, HEIDELBERG

Völlig überraschend ist am 15. Dezember 1963 der emeritierte ordentliche Professor der Musikwissenschaft Wilibald Gurlitt nach kurzer, schwerer Krankheit verstorben. Bis zuletzt schien er voll ungebrochener Lebenskraft und wie eh und je voller wissenschaftlicher und organisatorischer Pläne, die er mit lebhafter Rede zu entwickeln wußte. Seltsam unwirklich und schwer lösbar mutet darum die Aufgabe an, über diesen Mann, sein Leben und Werk als über etwas endgültig Abgeschlossenes einen Nekrolog zu schreiben. Den Tod selbst werden wir nie ganz verstehen, allenfalls vermögen wir zu begreifen, was wir verloren haben — und auch dies erst in größerem zeitlichem Abstand. Darum kann auch hier nur ein erster Umriß jenes komplexen Bildes versucht werden, das — in Analogie zu Gurlitts eigenem Aufsatz über seinen verstorbenen Lehrer Hugo Riemann¹ — heißen müßte: „Wilibald Gurlitt und die Musikgeschichte“².



Aufnahme: Willy Pragher

Ein schwerer Verlust für die deutsche und darüber hinaus die internationale Musikwissenschaft! Der Name Wilibald Gurlitt hatte und hat weithin hallenden Klang im Reiche der Musik und des Geistes, bei Musikhistorikern, Musikern, Musikerziehern aller Grade ebenso wie im Verband der geisteswissenschaftlichen Universitätsdisziplinen in aller Welt. Ja, es schien schon von seinem bloßen Namen etwas von jener geradezu barocken Fülle und Leuchtkraft auszugehen, die den ganzen Menschen kennzeichnete.

Lebendigkeit und Feurigkeit kennzeichneten nicht nur den Menschen Gurlitt, sondern auch sein Forschen und Lehren. Wie sehr erkannte er die Gegenwärtigkeit auch des Vergangenen, der Geschichte, wie verstand er es, Geschichtliches zu vergegenwärtigen, wie sehr fühlte er sich als Lebender immer wieder herausgefordert von dem geheimnisvollen und unauslotbaren Wirkungszusammenhang von Geschichte und Gegenwart, angefangen von den Grundfragen unseres Faches bis in alle seine Teilgebiete hinein!

¹ Vgl. *Hugo Riemann und die Musikgeschichte*, ZfMw I, 1919.

² Für eingehendere biographische und bibliographische Angaben verweise ich auf den von ihm selbst verfaßten Artikel *Gurlitt* in Riemann, *Musiklexikon* 121959, Bd. I.

Wilibald Gurlitt wurde am 1. März 1889 in Dresden geboren. Sein Vater war der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt, dessen Arbeiten seinerzeit für ein positives Verständnis der Barockarchitektur und -kunst bahnbrechend waren. So lag schon vom Vater her in dem sich der Musik und der Musikgeschichte zuwendenden Sohn eine besondere Disposition für die Durchdringung und Neubewertung der Musik des Barockzeitalters, die lebenslang eines seiner Hauptinteressengebiete, ja eine Art historische Wahlheimat blieb. Schon die Dissertation über Michael Praetorius, mit der er bei Hugo Riemann in Leipzig 1914 promovierte, schlägt dieses Thema an. Neben Hugo Riemann, dessen Assistent er in Leipzig war, nennt er selbst Philipp Wolfrum und Arnold Schering als Lehrer, auf musikpraktischem Gebiet wurde neben E. Warwas (Violine) vor allem der Leipziger Thomaskantor und -organist Karl Straube, mit dem ihn lebenslange Freundschaft verband, für ihn vorbildlich. Philosophische, psychologische und historische Studien bei Windelband, Spranger, Wundt, Oncken vermittelten jene Weite des Horizontes und der Fragestellungen, die den Grund zur Gurlittschen Konzeption der Musikwissenschaft als Geistesgeschichte legten. Im ersten Weltkrieg geriet er in französische Gefangenschaft, wurde in die Schweiz ausgetauscht, wo er internierten Lehrern Musikunterricht erteilte. 1919 ging er nach Freiburg i. Br. und wurde dort 1920 planmäßiger a. o. Professor. Hier baute er aus kleinen Anfängen das Musikwissenschaftliche Seminar auf, in dem sich eine große Schar von deutschen und ausländischen Schülern um ihn versammelte. Durch Gurlitt wurde die Freiburger Schule mit ihrer ganz spezifischen Fragestellung und Forschungsrichtung ein fester Begriff. Ihren unvergeßlichen Rahmen hatte sie, in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem archäologischen und kunstgeschichtlichen Seminar, im Gebäude der alten barocken Universitätsbibliothek, mit seinen wuchtigen Mauern, dem schön geschwungenen Treppenhaus und dem Blick über die Dächer der alten Stadt. Es wurde 1944 ein Raub der Flammen. 1937 von den Nationalsozialisten amtsenthoben, wurde Gurlitt 1945 rehabilitiert und blieb, nach einer Gastprofessur an der Universität Bern und nach einer Ablehnung einer Reihe von Rufen an andere Universitäten, neben Hermann Zenck († 1950) Ordinarius in Freiburg. 1958 wurde er emeritiert.

Als im Jahre 1946 durch die Initiative und unter der Direktion von Gustav Scheck die Freiburger Staatliche Hochschule für Musik gegründet wurde, war Gurlitt mit seinem feurigen Interesse auch für die Musikpraxis und -erziehung ein begeisterter Geburtshelfer. Bis zuletzt war er dort Ehrensator und nahm tätigen Anteil, vor allem an der Schulmusikerausbildung, deren musikgeschichtlicher Teil nach seiner Überzeugung nur an einer Universität erfolgen könne. Die Sätze, die er 1953 an die maßgebenden Stellen schrieb, sind heute mehr denn je wegweisend und gültig: *„Der Musikunterricht an den Schulen beschränkt sich nicht auf Unterweisung im Singen und Spielen, sondern soll die geistigen Werte der Musik . . . lebendig und fruchtbar machen. Die Mitte des Unterrichts bildet das heute lebendige Kunstwerk jeder bedeutsamen Richtung in Geschichte und Gegenwart. In der gegenwärtigen Krise unserer Musikkultur wird vom Musiklehrer, der seinem Kollegen in Bildung und Stellung ebenbürtig sein soll, ein Rüstzeug an musikologischem Wissen, musikgeschichtlichem Verständnis und verantwortlicher musika-*

lischer Urteilsbildung verlangt . . . , das nur in einer wissenschaftlichen Fachausbildung aus erster Hand zu gewinnen ist . . .“³.

Gurlitt war ferner Ehrendoktor der Theologischen Fakultät Leipzig, Leiter der Musikgeschichtlichen Kommission der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, sowie Mitglied zahlreicher musikwissenschaftlicher und musikalischer Gesellschaften. Im Jahre 1952 rief er das alte *Archiv für Musikwissenschaft* wieder ins Leben. Dessen Doppelnummer anlässlich des 70. Geburtstages 1959 wurde eine imponierende Festschrift, die Zeugnis ablegte für die Wertschätzung und weitreichende wissenschaftliche Wirkung des Gelehrten. Bis in die letzte Zeit beschäftigte ihn die völlig veränderte 12. Auflage des Musiklexikons seines Lehrers Hugo Riemann in drei Bänden. Indes sollte er nur noch das Erscheinen der beiden ersten Bände (1959 und 1961) erleben.

Die großen Themen der Musikforschung im 19. Jahrhundert waren die Universalgeschichte der Musik, die Heroengeschichte großer Meister und die Geschichte der musikalischen Technik und Formen, wobei die Fragestellungen und Methoden sich meist gegenseitig ausschlossen. Die Zeit seit der Jahrhundertwende war demgegenüber gekennzeichnet durch kritische Quellenforschung, durch das Studium und die Bereitstellung der musikalischen Denkmälerreihen und Gesamtausgaben. Die geistige Krise nach dem ersten Weltkrieg, die Erschütterung der alleinigen Geltung der romantischen Musik durch die Moderne, die Fragwürdigkeit einer normativen Ästhetik, die allenfalls der klassisch-romantischen Musik entsprach und die für andere Epochen (auch die nachromantische) keine Geltung haben konnte, drängten jedoch zu einer neuen Besinnung auf Grundlagen und Methode musikgeschichtlicher Forschung überhaupt.

Hier setzten Gurlitts Bemühungen ein. Zur Erhellung der eigenen, gegenwärtigen wissenschaftlichen Situation befragte er die Geschichte des Faches selbst in eindringenden eigenen Arbeiten, sowie in von ihm angeregten historiographischen Arbeiten von Schülern, u. a. über Forkel, Fétis, Ambros, Riemann. Hier wurde die nie ganz aufhebbare Spannung, die immer wieder neu zu suchende Synthese zwischen historischer und systematischer Musikforschung erkannt und durchdacht, ebenso wie die Zeit- und Epochengebundenheit, die Gegenwartsbedingtheit jeglicher geistigen Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit. Musikgeschichte erwies sich nicht als etwas ein für allemal Abgeschlossenes, als Kette von Tatsachen, sondern als spezifischer Wirkungszusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart, als eine für jede Gegenwart neu zu beantwortende Frage, als ein immer wieder neu zu entwerfendes Bild.

Diese Bedingtheit gilt aber nicht nur für die musikalische Geschichtsschreibung, sondern erst recht für ihr Objekt, die Musik selbst, ihre Epochen und Stile. Gurlitt machte radikal ernst mit dem an sich nicht völlig neuen Gedanken, daß jede Epoche aus ihr selbst, aus ihrem Musikbegriff heraus verstanden werden müsse. Davon zeugen seine eigenen wie seiner Schüler Arbeiten zur Musikanschauung, die von Augustinus und Boethius über Isidor von Sevilla, die mittelalterlichen Theoretiker, die deutsche Reformation bis in den deutschen Barock und darüber hinaus bis ins

³ Vgl. Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 37.

19. Jahrhundert reichen. Musikanschauung, das will sagen: die aller klingenden Musik vorgängige, jedoch ihr zugrunde liegende und in sie eingegangene geistige Deutung von Musik und Musizieren einer Epoche überhaupt als einer letzten Verhaltensweise gegenüber der Welt der musikalischen Erscheinungen. Sie ist kein abgetrennter, mehr oder weniger unverbindlicher Überbau über der „eigentlichen“ Musik, sondern lebt in ihr, ja ist geradezu Fundament der Musikpraxis. Sie weist zugleich auf ein bestimmtes Weltbild und wandelt sich mit diesem. Damit erhob Gurlitt die Musikgeschichte erst recht eigentlich in den Rang einer Geisteswissenschaft. An Stelle einer einzigen, verabsolutierten und für die gesamte Musikgeschichte geltenden, d. h. ahistorischen Ästhetik tauchte die Vielheit ganz verschiedener, eigengesetzlicher Musikanschauungen und Ästhetiken in der abendländischen Musikgeschichte auf. Und erst von ihnen aus läßt sich überhaupt sinnvoll die Frage nach dem Ganzen selbst stellen.

Es gehört zu Gurlitts bleibenden Leistungen, den Gedanken der Eigenständigkeit historischer Musikepochen auch auf die Klanglichkeit der Musik selbst konsequent angewandt und nach den epochalen Klangstilen und -idealen gefragt zu haben, sowohl erkenntnistheoretisch-historisch als auch schließlich praktisch experimentierend. Hier erst wurde mit dem Postulat der Treue gegen das Original, auch im Klangbild, Ernst gemacht. Der von Gurlitt eigentlich erst begründete Zweig der Klangforschung mit seiner in Analogie etwa zu Wölfflins These von der Kunstgeschichte als einer Geschichte des Sehens erhobenen Forderung nach einer Geschichte des Hörens sollte für die wissenschaftliche Erkenntnis wie für die Wiederbelebung der alten Instrumente und Aufführungspraktiken von großer, heute jedem Musikfreund bekannter Bedeutung werden. Hinter ihr stand dabei nicht historische Pedanterie, sondern die Auffassung, daß die (historische, originale) Klanglichkeit einer Musik ihr wesensmäßig zugehöre, daß sie nicht zufällig oder auswechselbar sein könne, daß der Klang integraler Bestandteil des Stils sei.

Die bahnbrechenden, bis in die Klangwelt des gotischen Mittelalters reichenden praktischen Versuche und Vorführungen alter Musik, die Gurlitt mit seinem Freiburger Collegium musicum schon Anfang der zwanziger Jahre veranstaltete, sind in ihrer weitausstrahlenden Wirkung selbst schon ein Stück Musikgeschichte geworden. Freilich wäre es falsch, Gurlitt mit gewissen Auswüchsen auf diesem Gebiet zu identifizieren. Ihm kam es auch hier immer zuerst auf die wissenschaftliche Erkenntnis an.

Den bedeutendsten Beitrag zur Klangforschung lieferte er mit dem von der Firma Walcker in Ludwigsburg durchgeführten Bau der „Praetoriusorgel“ im alten Freiburger Seminar. Diese Rekonstruktion folgte der ersten Musterdisposition in der *Organographia (Syntagma Musicum II 1619)* des Michael Praetorius. Sie wurde 1921 von keinem Geringeren als Karl Straube eingeweiht. Der in ihr aufleuchtende Klang der frühbarocken deutschen Musik muß damals wie eine Offenbarung gewirkt haben. Von dieser Orgel empfing die moderne Orgelbewegung entscheidende Impulse bei ihrem Bemühen, den alten, eigenständigen Orgelklang mit seinen charaktervollen Registern, seiner Durchhörbarkeit und seinem chörigen Aufbau an der Stelle des, wie man empfand, entarteten, verschwommenen Orgelklangs des 19. Jahrhunderts zu setzen, d. h. die Orgel, wie Gurlitt selbst es gern formulierte,

„in die alte Heimat ihres Wesens zurückzurufen“. Gurlitt schrieb eine große Zahl von Arbeiten zu diesem seinem „Orgelpunkt“. Die heute sich wieder vernehmlicher meldende Kritik im Zusammenhang mit einer kritischen Besinnung auf die Interpretation alter Musik überhaupt beweist indes nur Gurlitts eigene Erkenntnis, daß die Rezeption und Begegnung mit der Musikgeschichte immer in Fluß ist, auch wo sie vielleicht über ihn selbst hinweggehen wird. Die alte Orgel wurde 1944 beim Luftangriff auf Freiburg vernichtet. 1954/55 wurde durch Gurlitts Initiative und mit den Mitteln einer Stiftung von Dr. T. M. Mellon (Pittsburgh) in der Aula der Universität von der Firma Walcker (Ludwigsburg) eine neue Praetoriusorgel errichtet (27 Stimmen auf 2 Manualen und Pedal, Rückpositiv, Schleifladen, mechanische Traktur und mitteltönige, „praetorianische“ Temperatur).

In dieselbe Richtung der Erfassung einer Epoche aus ihr selbst heraus gehören schließlich — nach „Musikanschauung“ und „Klangideal“ — die weit angelegten Forschungen und Planungen zu einem terminologischen Handwörterbuch der Musik, das dazu beitragen sollte, die musikgeschichtlichen Phänomene mit den ihnen eigenen und gültigen Begriffen anzusprechen und aus ihrem jeweiligen Bedeutungshorizont heraus zu verstehen.

Bei aller Betonung der Eigenständigkeit musikgeschichtlicher Epochen huldigte Gurlitt jedoch niemals einem nur relativierenden Historismus. Immer wieder fragte er, gleichsam kontrapunktierend, nach dem Ganzen, nach der Kontinuität der abendländischen und insbesondere der deutschen Musikgeschichte. Sie formte sich ihm zu einem scharf umrissenen Bild. Manchem von uns mag es scheinen, als ob es überhaupt das letzte geschlossene Bild der deutschen Musikgeschichte gewesen sei, das wir in dieser Einheitlichkeit schon nicht mehr ganz nachvollziehen können. Es ist etwa bestimmt durch die Achse: Musik der Reformationszeit, protestantischer Barock, Bach, Beethoven, Brahms, Reger, Hindemith. Deutsche Musikgeschichte ist ihm ein homogenes Ganzes, in dem Geschichte und Gegenwart übergreifend aufgehoben sind. Von diesem Tenor-cantus-firmus der deutschen Musik ging er, gleichsam als einem fundamentum relationis, nach allen Seiten, seine spezifische Universalität, aber auch seine überhistorischen Maßstäbe gewinnend. Sie galten ihm auch für die Gegenwart und ihre tätige Mitgestaltung, ganz im Sinne seines Postulates, daß die Wissenschaft der Musikgeschichte niemals bloße Fachgelehrsamkeit, sondern eine lebendige Macht im Musikleben der Gegenwart sein solle. Leider ist es Gurlitt nicht mehr vergönnt gewesen, dieses sein Bild zusammenfassend darzustellen. Es tritt jedoch demjenigen eindrucksvoll entgegen, der sich die Mühe macht, die meisterhaften Komponisten-Artikel im neuen Riemann-Lexikon zu lesen, etwa in der Folge: Walter, Praetorius, Schütz, Bach, Beethoven, Brahms, Reger, Hindemith.

Und so scheint es dem Betrachter mehr als nur ein Zufall zu sein, daß der Gurlitt befreundete und in vielem so ähnliche Paul Hindemith kaum vierzehn Tage nach ihm gestorben ist (28. XII.). Zu ihm hat er sich von Anfang an immer wieder bekannt. So wie Spitta sich 1892 zu Brahms bekannt habe, so „möchte ich heute (für mich), wenn nicht Max Reger, so Paul Hindemith sagen, auch auf die Gefahr hin, daß die Dodekaphonisten mich für einen Neoklassizisten halten“, bekannte er 1953 auf dem Bamberger Kongreß⁴. Was er aber in dem modernen

⁴ A. a. O., S. 36 f.

Zeitgenossen verkörpert sah, hat er in seinem Lexikon-Artikel über Hindemith in Sätzen formuliert, die wie eine Quintessenz und ein Vermächtnis seiner selbst anmuten:

„In Hindemiths Künstlertum lebt etwas von der Art der alten Meister, von jener ungebrochenen Einheit des Handwerkers, Technikers und schöpferischen Künstlers . . . (Die) Urwüchsigkeit seiner musikalischen Schaffenskraft, die unbedingte Redlichkeit seiner im Ethischen wurzelnden Persönlichkeit und die in strenger Schulung erworbene Meisterschaft bewahrten seine Kunst in allen ihren Wandlungen davor, ins Bodenlose eines spielerischen Artismus abzugleiten . . . Zuwider ist ihm, was an freischwebende l'art pour l'art-Gesinnung oder gar an Literatengeist in Musik und Musizieren erinnert. Das Könnenische auf dem goldenen Boden des Handwerks' sowie Auftrag und Dienst bedeuten ihm die starken Wurzeln seiner Kunst . . .“

Brahmsiana

Der Nachlaß der Schwestern Völckers

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

„Nur gar zu herzlich und zudringlich (ist) die Erinnerung an jene frühere Zeit – an welche denke ich lieber zurück? und voraus sehe ich keine Schönerer!“. Mit diesen Worten charakterisiert der auf dem Höhepunkt des Lebens stehende Brahms jene Zeit seiner Studienjahre und seines frühen Schaffens, die er meist in Hamburg verbrachte, und vor allem eine Episode daraus, die für seine praktischen Erfahrungen und seine Arbeit so ungemein fruchtbar war: die Chorarbeit mit seinem Hamburger Frauenchor. Obwohl Hübbe¹ bereits 1902 auf diese Zeit mit dem HFC, wie er sich nannte, hinwies und z. B. die reizend altertümelnden Satzungen, das *Avertimento*², abdruckte, die Brahms seinem Chor gab, blieb das Interesse an dem, was der Komponist mit diesem Frauenchor gesungen hat, bis heute gering. Man beschränkte sich darauf, in der Arbeit mit dem HFC eine biographisch amüsante Randerscheinung zu sehen, die für seine Gesamtentwicklung kaum von Bedeutung war. Erst 1952 legte Sophie Drinker³ eine umfangreiche Spezialstudie über Brahms und seine verschiedenen Frauenchöre, insbesondere den HFC, vor, in der sie erstaunlich viel Neues oder nur auszugsweise bekanntes Material bot; aber ihr Interesse galt mehr der soziologischen Seite des ganzen Komplexes, und der musikwissenschaftliche Aspekt blieb auch weiter im Hintergrund. So bezog Werner Morik⁴ die zahlreichen von Brahms für Frauenchor bearbeiteten Volkslieder gar nicht in seine Untersuchungen

¹ Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*. Hamburgische Liebhaber-Bibliothek, hrsg. v. Alfred Lichtwark. Hamburg 1902.

² Vgl. auch Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. Berlin 41921. Band I, S. 407 ff; Richard Litterscheid: *Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen*. Berlin 1943. S. 175 f; Walter und Paula Rehberg: *Johannes Brahms*. Zürich 1947. S. 110 u. a.

³ Sophie Drinker: *Brahms and his Women's Choruses*. Merion 1952.

⁴ Werner Morik: *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*. Diss. Göttingen 1953. Vgl. dazu Siegfried Kross: *Zur Frage der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen*. Musikforschung XI, 1958, S. 15.