

## *Dem Gedenken an Wilhelm Heinitz*

VON WALTHER VETTER, BERLIN

Der im 80. Lebensjahre dahingegangene Hamburger Musikforscher Wilhelm Heinitz begann seine Laufbahn mit der Tätigkeit eines Orchestermusikers, er war zunächst Fagottist. Seine Stunde schlug, als er, der Einunddreißigjährige, in das 1908 gegründete und einen schnell wachsenden wissenschaftlichen Ruf genießende Kolonialinstitut in Hamburg als Hilfskraft eintrat. Er kam dadurch zu dem Afrikanisten Carl Meinhof in nähere Beziehung, der den Grund zur Lautforschung der Bantu-Sprachen legte. In besonders enge Fühlung geriet Heinitz mit Meinhofs profiliertem Mitarbeiter, dem Phonetiker Panconcelli-Calzia, dessen experimental-phonetische Forschungen er in den zwanziger und dreißiger Jahren von der musikwissenschaftlichen Seite her unermüdlich zu ergänzen trachtete.

Die Musik der Primitiven, wie er selbst sie nannte, und damit Probleme der musikalischen Ethnographie und der Vergleichenden Musikwissenschaft erschienen im Mittelpunkt seiner forschenden, lehrenden und publizierenden Tätigkeit. Inzwischen war nämlich (1919) die Hamburgische Universität gegründet worden, die ihr Herauswachsen aus dem Kolonialinstitut auch in dieser neuen Zeit nicht verleugnete, in welcher koloniale Fragen für Deutschland keine oder doch eine beträchtlich veränderte Rolle spielten. Wo die unmittelbare Nutzenanwendung der Forschungsergebnisse in der politischen Praxis gegenstandslos geworden war, konnte ihre spezifisch wissenschaftliche Auswertung um so kompromißloser durchgeführt werden. Nicht zuletzt galt dies für Heinitz, der ja von vornherein als Musiker, gewissermaßen von der Peripherie her, zur Afrikanistik, Lautforschung und zur Phonetik gestoßen war.

Der Lebensweg des rastlos sich mühenden Forschers verlief in einer geraden Linie, nicht vollzog er sich in steilem Aufstieg; er verlief seit 1915 folgerichtig, eindeutig, allmählich sich verbreiternd, daher ohne Abirring, ohne Sensation noch äußerlichen Höhepunkt. Er suchte, fand, erläuterte innerhalb seines Forschungsabschnittes überall Probleme, löste sie auf meist eigenwillige Weise oder führte sie doch der Lösung näher, und die Anziehungskraft, die er als Lehrer auf nachdenkliche Hörer ausübte, war nicht zuletzt, wenn auch nicht ausschließlich dem Umstande zu danken, daß er selbst ein problematischer Charakter war.

Für Heinitz war Musikwissenschaft nicht in erster Linie Musikgeschichte, und es gab Augenblicke in seinem Forscherleben, in denen er mehr oder weniger deutlich verneinte, daß Musikgeschichte Musikwissenschaft sei. Das Feld, auf dem er bohrte und grub, lag weitab von den heiteren Gefilden, auf denen sich der Musikhistoriker tummelt, hier gediehen die auf alles andere denn auf Ohrenschaus bedachten Hamburger Phonogramme, die nicht auf das Ohr des Musikers und auf seine Gefühle zugeschnitten waren, sondern ausschließlich auf das Verständnis des Forschers, die Einsicht des Psychologen, das Interesse des Naturwissenschaftlers. So tauchten bei fortschreitendem Eindringen in gewisse Strukturprobleme primitiver

Musik frühzeitig in seinem Gesichtskreise allgemeine musikbiologische und -psychologische Fragen auf, und das Nachdenken über den Anteil der motorischen Komponente sowohl am musikalischen Schöpfungsakt wie auch an der künstlerischen Reproduktion führte ihn zu weiterem Ausbau der musikalischen Bewegungslehre.

Getreu seiner Grundeinstellung vermied Heinitz jede Methode, wie sie der Musikhistoriker anwendet, und suchte sein Ideal einer musikwissenschaftlichen Spezifik unter anderem in der von ihm so genannten Homogenitätslehre zu verwirklichen, die sich an Elemente der Rutz-Sieversschen Schallanalyse anschließt. Er glaubte nach seinem eigenen Bekenntnis auf Grund dieser Lehre die Eigenart des künstlerischen Schaffens zum Beispiel auch bei Bach nicht nur geistig, vielmehr auch organisch-biologisch erfassen zu können. Er machte sich anheischig, den Beweis zu führen, daß Bach sein „*seelisches Erleben mit breiten druckartigen, nicht zug-, riß- oder stoßartigen, nach unten seitlich vorn gerichteten Körperbewegungen*“ realisiert habe. Die Nutzenanwendung erblickte er in der Herbeiführung einer organisch angepaßten Haltung des Bach-Interpreten.

Wie in diesem Falle, so ist es auch bei anderen Gelegenheiten nur natürlich, daß Heinitz' Forschungsergebnisse und Denkergebnisse auf das geistig-künstlerische Moment anwendbar sind und den musikgeschichtlichen Bereich streifen, obwohl sie primär weder auf diesen noch auf jenes gerichtet sind. Auch die Musik der alten Griechen ist dem nach neuen Aufschlüssen ausspähenden Forscher nicht entgangen. Hierbei ist zu berücksichtigen, daß die Vergleichende Musikwissenschaft in jüngerer Zeit bei ihrer Untersuchung zum Beispiel tunesischen und arabischen, sowie sonstigen afrikanischen und asiatischen Kulturgutes wiederholt auf wirkliche oder vermeintliche Spuren der musikalischen Kultur des klassischen Altertums gestoßen ist. Hier mögen die Anregungen zu suchen sein, die Heinitz zu seiner geistvollen und geschickt angelegten Analyse des Berliner Papyrus trieben. Niemals hat er ein drastischeres Zeugnis für die Kühnheit seiner spekulativen Phantasie geliefert als durch diesen gewagten Versuch des Nachweises eines künstlichen Systems inversionaler Melodieführung und streng gesetzmäßiger Heterophonie in der Tonkunst der Spätantike.

Wilhelm Heinitz, der geborene Altonaer, hat sich auch mit der ihm naheliegenden Frage, was denn eigentlich niederdeutsche Musik sei, gelegentlich (1941) beschäftigt. Hier ist das Problem der Umreißung der für diese Musik bezeichnenden Merkmale angeschnitten, ein Fragenkomplex, den mit den Mitteln des Historikers zu klären nach Hans Joachim Moser schwierig, wenn nicht unmöglich ist, für dessen Aufhellung jedoch nach dem gleichen Autor die Heinitzsche Homogenitätslehre mit ihrer experimentellen Prüfung auf sogenannte physiologische Resonanz stammlich gleichgearteter Versuchspersonen einige Aussicht auf Erfolg bietet.

Als Mensch wirkte Wilhelm Heinitz auf manchen Mitmenschen vorsichtig zurückhaltend, obwohl er im Grunde seines Wesens konzilient war; als Forscher war er konzessionslos auch dort, wo es seinem persönlichen Vorteil zuwiderlief. Diesen suchte er auch gar nicht, wohl aber gehörte ein zäher Ehrgeiz zu seiner Natur. Auf der akademischen Stufenleiter erklimmte er die höchste Spitze nicht; dieses Geschick teilt er bekanntlich mit einigen der bedeutendsten Fachgenossen. Tief wurzelte in ihm, der sich in etlichen Zügen seiner Entwicklung als Selfmademan im besten Sinne

bewährte, das soziale Gefühl des Verbundenseins mit allen Berufsgenossen, und nichts ist in diesem Sinne für ihn bezeichnender, als daß er, der Universitätsprofessor, nach dem Kriege den Hamburgischen Landesverband der Tonkünstler und Musiklehrer ins Leben rief. Zwar neigte er in seinem Denken zu gewissen Überspitzungen, und seine Forschung streifte mitunter die Sphäre des Esoterischen, aber er kapselte sich nicht etwa bewußt ab. Das wollen wir ihm, wie so vieles andere, nicht vergessen.

### *Mißverständnisse über die Stimmung des Javanischen Gamelans\**

VON J. MURRAY BARBOUR, EAST LANSING/MICHIGAN

Von der Musik außereuropäischer Völker ist uns die der Javaner vielleicht am besten bekannt. Diese Kenntnis ist zum Teil ein Nebenprodukt des Kolonialismus, das Ergebnis der Forschungsarbeit gebildeter Engländer und Holländer. Obzwar das javanische Musiksystem äußerst kompliziert ist und einer gründlichen theoretischen Untersuchung bedarf, hat die Musik mit ihren glänzenden Tonfarben und verwobenen Rhythmen eine unmittelbare und zauberhafte Wirkung.

Keiner von den zahlreichen Musikwissenschaftlern, die sich mit der Musik Javas befaßt haben, hat einen größeren Einfluß gehabt als Jaap Kunst, dessen zweibändiges Werk *De Toonkunst van Java* 1934 erschien; eine, zweite, vervollständigte Ausgabe in englischer Sprache, *Music in Java*, folgte 1949. Professor Kunst hat die Ergebnisse seiner Forschungen mit enzyklopädischer Genauigkeit und Gründlichkeit dargestellt, dennoch aber nie sein allgemeines Ziel außer acht gelassen, die Rolle der Musik innerhalb der javanischen Gesamtkultur zu erklären.

Da Kunst auf dem Gebiet der Erforschung der Musik Javas eine einzigartige Stellung innehält, besteht die Tendenz, sein Urteil in allem, was diese Musik betrifft, als endgültig anzusehen. Ohne die Richtigkeit der Ausführungen Kunsts im allgemeinen in Frage stellen zu wollen, möchte ich den Leser darauf aufmerksam machen, daß er auf einem bestimmten Gebiet mit größter Sorgsamkeit vorgehen muß.

Die Stimmung der javanischen Gamelans kann recht einfach gemessen werden, weil ihre wichtigsten Instrumente Idiophone mit bestimmten Tonhöhen sind, das heißt, Xylophone und Metallophone. Man hat schon vor einem Jahrhundert mit Forschungen bezüglich der javanischen Instrumentalstimmung begonnen. Die frühesten wissenschaftlichen Untersuchungen sind von Alexander J. Ellis 1884, von J. P. N. Land 1889 und auch später beschrieben worden. Ellis war der erste, der die Sléndrostimmung als gleichschwebende pentatonische Tonleiter erklärt hat. Seine Skala weist die folgenden, annähernd gleichen Intervalle auf: 228, 256, 244, 232, 240 cents. Nach Ellis haben fast alle Forscher die Gleichheit — entweder vollkommen oder annähernd — der Sléndrointervalle betont.

---

\* Mein herzlicher Dank gebührt dem Kollegen Professor Hans Lampl, der mein lahm gewordenes Deutsch so sorgfältig korrigiert hat. Wie Sueton über den Kaiser Augustus sagte: „*Urbem lateritiam invenit marmoream reliquit*“.