

kannter Volksliedbearbeitungen nur fragmentarisch, d. h. in einzelnen Stimmen, ohne den vollständigen Satz überliefert ist. Mehr als die Hälfte (60 Stück) aller seiner Volksliedbearbeitungen ist wenigstens auch in einer Bearbeitung für Chor belegbar, der Anteil und die faktische Bedeutung dieser Chorbearbeitungen sind also bisher erheblich unterschätzt worden. Auffällig aber ist, daß Brahms von den sechzig für Chor bearbeiteten Volksliedern (einige davon in mehreren Fassungen) nur ein knappes Fünftel wirklich herausgegeben hat: die Sammlung von vierzehn Liedern aus dem Jahre 1864, und von ihr ist er in späteren Jahren sehr nachdrücklich abgerückt. Der kunstpädagogischen Zielsetzung seiner sieben Hefte Volkslieder von 1894 als „*Streitschrift*“ gegen die ausschließlich philologisch orientierte Volksliedforschung stehen also die Chorbearbeitungen gegenüber, die aus der Arbeit mit einem ganz bestimmten Chor herausgewachsen sind und nur für ihn bestimmt waren. Veranlaßt durch diese Zweckbestimmung der Chorbearbeitungen, denen er folglich einen künstlerischen Eigenwert wohl nicht zugestand, hat Brahms wahrscheinlich nur knapp 20 % seiner für Chor bearbeiteten Volkslieder veröffentlicht.

Über die von Henry S. Drinker 1938 veröffentlichten Lieder hinaus hat mir Sophie M. Drinker freundlicherweise die bisher anderweitig noch nicht nachgewiesenen Lieder aus den in ihrem Besitz befindlichen Stimmenheften des Hamburger Frauenchors in Photokopien zur Verfügung gestellt. Ihr sei daher auch an dieser Stelle der herzlichste Dank ausgesprochen für ihre vielfältige Unterstützung meiner Arbeiten.

Friedrich Nietzsche und die Musik

(nach Briefen und Selbstzeugnissen)

VON ERICH LAUER, HEIDELBERG

Nachdem der 100. Geburtstag Nietzsches im Jahre 1944 und der 50. Todestag 1950 nahezu sang- und klanglos vorübergegangen sind, ohne daß man seiner gedachte, wollen wir uns im Nachklang zu diesen Gedenktagen seines Namens erinnern.

Über Nietzsche ist so viel geschrieben und herumgedeutet worden, daß es müßig wäre, seine Stellung als Denker neu umreißen zu wollen. Viel wichtiger scheint es uns, das Verhältnis Nietzsches zur Musik darzustellen und den Quellen nachzugehen, wie sie uns vor allem seine Briefe darbieten, in denen er sich ungebundener äußert als in seinen für den Druck und die Öffentlichkeit bestimmten Werken. Die große Tragödie, die sich aus dem Verhältnis Nietzsches zu Richard Wagner ergab, den er zuerst als den Erfüller eines Traumes der Menschheit ansah und den er dann, nach der Vollendung des *Parsifal*, als weltanschaulich Abtrünnigen fallen ließ und bekämpfte, ist etwas Einmaliges in der neueren Kulturgeschichte. Seine Briefe künden davon lebhaft und eindrucksvoll.

Viel zu wenig bekannt ist, daß Nietzsche auch selbst komponiert hat. Zwar betrachtete er sich als Dilettanten, doch sind seine Werke, vor allem sein *Hymnus an*

das Leben, einer Beachtung wert. Diesen „Hymnus“ hatte er als Grabgesang für seine eigene Beisetzung bestimmt, aber an anderer Stelle sagt er, daß es noch Zeit sei, wenn er erst hundert Jahre nach seinem Tode erklingen werde.

Hier soll aus seinen Briefen durch kleine Auszüge, die chronologisch aneinandergereiht sind, Nietzsches Verhältnis zur Musik gezeigt werden. Dabei soll der „Fall Wagner“ ganz in den Hintergrund treten, um eine allgemeingültigere Einsicht zu ermöglichen.

Als neunzehnjähriger Abiturient schreibt Nietzsche im September 1863 an Mutter und Schwester:

„Wenn ich minutenlang denken darf, was ich will, da suche ich Worte zu einer Melodie, die ich habe, und eine Melodie zu Worten, die ich habe, und beides zusammen, was ich habe, stimmt nicht, ob es gleich aus einer Seele kam. Aber das ist mein Los.“ Im gleichen Brief bittet er seine Angehörigen „drittens, daß ich folgende Noten brauche als Leibensnotdurft: Schumann, Phantasien, 2 Hefte, „Abends“ usw. — Schumann, Kinderszenen, 1. Heft, — Volkmann, Visegrad“.

So ist die Musik also schon in jungen Jahren Nietzsches für ihn eine „Leibensnotdurft“; es verwundert uns also nicht, wenn ein Freund im Februar 1865 berichtet, wie Nietzsche in Köln in ein „übelberüchtigtes Haus“ kam und selbst darüber erzählte:

„Ich sah mich plötzlich umgeben von einem halben Dutzend Erscheinungen in Flitter und Gaze, welche mich erwartungsvoll ansahen. Sprachlos stand ich eine Weile. Dann ging ich instinktmäßig auf ein Klavier als auf das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft los und schlug einige Akkorde an. Sie lösten meine Erstarrung und ich gewann das Freie.“

Im November 1868 lernt er in Leipzig Wagner kennen, wird ihm vorgestellt und von ihm eingeladen, hört durch ihn (auf dem Klavier vorgetragen) einen ganzen Akt aus den *Meistersingern* und bekennt sich zu dem „*fabelhaften, lebhaften und feurigen Mann*“.

Am 11. November 1869 schreibt er seinem Freund Erwin Rohde über eine eigene Schlußfuge „*Ehre, Preis, Lob und Dank*“ und sagt, sie sei „*wie so häufig beim alten Bach*“. Diesen Brief beschließt er mit einer Notenaufzeichnung aus Schumanns *Manfred*, wobei er die Auflösung eines Marcato-Akkords in der Septime notiert und meint, er lebe „*jetzt gerade in Niederungen des Daseins, mehr planimetrisch als kubisch*“. Begeistert berichtet er am 7. November 1870 an Carl von Gersdorff:

„Wagner hat mir vor ein paar Tagen ein wundervolles Manuskript zugesandt, ‚Beethoven‘ betitelt. Hier haben wir eine überaus tiefe Philosophie der Musik im strengen Anschluß an Schopenhauer. Diese Abhandlung erscheint zu Ehren Beethovens — als die höchste Ehre, die ihm die Nation erweisen kann.“ Über die gleiche Schrift Wagners sagt er ein paar Wochen später zu Erwin Rohde, dieses Buch deute vieles an, „*was ich jetzt von der Zukunft will. Lies es, es ist eine Offenbarung des Geistes, im dem wir — wir! — in die Zukunft leben werden*“.

Wagner ist also in dieser Zeit für ihn noch ganz Zukunftsmusiker. Im Frühjahr 1874 hört Nietzsche in Basel, wo er als Professor angestellt ist, das *Triumphlied* von Johannes Brahms. Er reist mit dem rotgebundenen Klavierauszug nach Bayreuth zu Wagner, der über seine Begegnung berichtet:

„Nietzsche legte das rote Buch auf den Flügel, immer, wenn ich in den Saal hinunter kam, starrte mich das rote Ding an — es reizte mich förmlich, gerade wie den Stier das rote Tuch.

Ich merkte wohl, Nietzsche wollte mir damit sagen: sieh mal, das ist auch einer, der etwas Gutes machen kann. Na, und eines Abends bin ich losgebrochen, und wie losgebrochen! — Nietzsche sagte gar nichts, er errötete und sah mich erstaunt mit bescheidener Würde an. Ich gäbe gleich hunderttausend Mark, wenn ich solch schönes Benehmen wie Nietzsche hätte, immer vornehm, immer würdig, so was nützt einem viel in der Welt.“

Es ist wichtig und scheint uns wie ein Schicksal, daß Nietzsche die Musik von Brahms mitten in die Welt Wagners einführt, um ihm damit zu sagen, daß da auch einer ist, der etwas kann, als ob er Wagner davor warnen möchte, sich allein als das Maß der Dinge anzusehen.

Aus dem reichen musikalischen Leben, in dem Nietzsche steht, erfahren wir aus einem am 15. April 1876 an Freund Gersdorff gerichteten Brief:

„Wenn wir uns wiedersehen, will ich Dir von Ferney, dem Sitze Voltaires, erzählen, von . . . dem Concert populaire, in dem meinerwegen die Benvenuto-Cellini-Ouvertüre von Berlioz gemacht wurde und von der Entdeckung, daß ich ein großer Klavierspieler sein soll . . . Man kann den großen Erfolg nur haben, wenn man sich selbst treu bleibt. Ich erfahre es, welchen Einfluß ich jetzt schon habe und würde mich selbst nicht nur, sondern viele mit mir wachsende Menschen schädigen oder vernichten, wenn ich schwächer und skeptisch werden wollte.“

Über Nietzsches Kompositionskunst lesen wir in einem Brief seines Freundes Peter Gast:

„Ich entsinne mich eines etwa zwei Quartseiten füllenden hymnischen Stückes, in welchem Nietzsche das Allegretto der Beethovenschen A-Dur-Symphonie auf eine bedeutende Weise in Beziehung zu sich gebracht hatte: — jeden Morgen nämlich ging er, oberhalb Sorrent, an Zypressen und wilden Rosen hin, seinen Gedanken nach; die Schattenseligkeit dieser Gedankengänge nun war es, die für ihn in jenem geheimnisvollen Allegretto ausklang, und der er auf eine visionäre Art in Worten Ausdruck gegeben hatte . . . Seitdem ich, im Herbst 77, dies Stück kennenlernte — leider aus zu flüchtiger Lektüre —, sehe ich Nietzsche, sobald ich mir ihn nach Sorrent denke, immer im Lichte dieses Stückes: wie er, vom Geiste getrieben, am Gebirge hinstreift gleich Beethoven selber, wie er mit kälterem, aber schärferem Blick als früher in die Welt schaut . . .“

Dieser Vergleich Nietzsches mit Beethoven ist interessant und aufschlußreich, denn man darf glauben, daß der engste Freund Nietzsches seine Gedanken nicht niederschrieb, um einer Übertreibung zu erliegen.

Im Januar 1878 erhält Nietzsche von Wagner den Parsifal zugesandt. Er äußert sich über seinen ersten Eindruck in einem Brief an Reinhard von Seydlitz wie folgt:

„Eindruck des ersten Lesens: mehr Liszt als Wagner, Geist der Gegenreformation; mir, der ich zu sehr an das Griechische, menschlich Allgemeine gewöhnt bin, ist alles zu christlich zeitlich beschränkt; lauter phantastische Psychologie; kein Fleisch und viel zu viel Blut (namentlich beim Abendmahl geht es mir zu vollblütig her); dann mag ich hysterische Frauenzimmer nicht; vieles, was für das innere Auge erträglich ist, wird bei der Aufführung kaum auszuhalten sein: denken Sie sich unsere Schauspieler betend, zitternd und mit verzückten Hälsen . . . Die Sprache klingt wie eine Übersetzung aus einer fremden Zunge . . . Ist es nicht eine letzte Herausforderung der Musik?“

Nun beginnt die Tragödie zwischen den beiden großen Männern. Nietzsche schreibt gegen das Genie, gegen die Metaphysik, gegen die moderne Kunst und gegen

Wagners Musik sein Buch *Menschliches, Allzumenschliches*, das er zuerst anonym erscheinen lassen will und in welchem er den Namen Wagners durch „das Genie“ ersetzt. Wagner antwortet Nietzsche in den Bayreuther Blättern, macht sich über die Professoren lustig, die alle glauben, einmal ein Buch geschrieben haben zu müssen, in welchem die Ansichten der Vorgänger grundfalsch dargestellt werden. Die Freunde Nietzsches bezeichnen das als „Flegelei“. Alle Vermittlungsversuche scheitern.

Im Mai 1881 hat Peter Gast ein neues Werk komponiert, über das sich Nietzsche begeistert äußert:

„Nun aber noch eine frohe Botschaft: unser Freund Köselitz¹ ist ein Musiker ersten Ranges, sein Werk von einem neuen und eigenen Zauber der Schönheit, in dem keiner der Lebenden ihm gleichkommt. Heiterkeit, Anmut, Innigkeit, ein großer Bogen der Empfindung, von der harmlosen Lustigkeit hinauf bis zur unschuldigen Erhabenheit: dabei eine technische Vollkommenheit und Feinheit der Ansprüche an sich selbst, die mir, in diesem groben Jahrhundert, unsäglich erquickend vorkommt. Zu alledem: es gibt eine Verwandtschaft zwischen dieser Musik und meiner Philosophie: letztere hat die wohlklingendste Fürsprecherin gefunden.“

Dieses kühne Urteil ist vom Urteil der Musikgeschichte nicht bestätigt worden, der Name Peter Gast ist aus unserer Erinnerung geschwunden, und wir kennen sein Werk nicht einmal in einem einzigen Beispiel. Aber das Einfühlungsvermögen des nüchternen und unbarmherzig urteilenden Denkers in die sinnliche Sphäre der Musik scheint uns doch erstaunlich und als ein Beweis für den großen Raum, in welchem er sich musikalisch-geistig bewegt.

Im November 1881 hört Nietzsche zum ersten Male Bizets *Carmen*, über die er in größte Begeisterung ausbricht:

„Hörte sich an wie eine Novelle Mérimées, geistreich, stark, hier und da erschütternd. Ein echt französisches Talent der komischen Oper, gar nicht desorientiert durch Wagner, dagegen ein wahrer Schüler von Hector Berlioz. So etwas habe ich nicht für möglich gehalten. Es scheint, die Franzosen sind auf einem besseren Wege in der dramatischen Musik; und sie haben einen großen Vorsprung vor den Deutschen in einem Hauptpunkte: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weithergeholte (wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner).“

1882 sind die letzten Festspiele in Bayreuth, die Wagner erlebt. Er steht im Zenit seines Ruhmes, Nietzsche hingegen als besiegter Revolutionär in der Einsamkeit. Der Verfasser der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, in denen sich Nietzsche scharf gegen Wagner wendet, ist jetzt der große „Abtrünnige“.

Am 13. Februar 1883 stirbt Richard Wagner. Nietzsche empfindet die Nachricht als seelische Erleichterung, denn er glaubt, das Erbe Bayreuths nun antreten und es in die Welt seines *Zarathustra* einführen zu können. Am Tage nach Wagners Tod schreibt er Cosima einen Brief, in welchem er das große Opfer umreißt, das sie an der Seite ihres Mannes bringen mußte. Am 23. Februar 1886 schreibt er an Erwin Rohde:

„Ein Mensch, der mir gleich geartet ist, profondement triste, kann es auf die Dauer nicht mit Wagnerischer Musik aushalten. Wir haben Süden, Sonne ‚um jeden Preis‘, helle, harm-

¹ Peter Gasts bürgerlicher Name.

lose, unschuldige Mozartische Glückseligkeit und Zärtlichkeit in Tönen nötig. Eigentlich sollte ich auch Menschen um mich haben, die ich liebe: solche, bei denen man etwas von sich ausruht und über sich lachen kann. Aber nicht jeder kann suchen, der finden möchte . . .“

Seine tiefe Enttäuschung, daß er den, von dem er das große Zukunftswerk in der Musik erträumte, verloren hat, deprimiert ihn, und er ruft klagend: „Wo sind jene alten Freunde, mit denen ich mich ehemals so eng verbunden fühlte?“ Immer wieder rechtet er mit Wagner. Am 24. September 1886 schreibt er an eine Freundin Wagners:

„. . . So hat sich denn der alte Liszt, der sich aufs Leben und Sterben verstand, nun doch noch gleichsam in die Wagnersche Sache und Welt hinein begraben lassen: wie als ob er ganz unvermeidlich und unabtrennlich hinzugehörte. Dies hat mir in die Seele Cosimas hinein weh getan: es ist eine Falschheit mehr um Wagner herum, eins jener fast unüberwindlichen Mißverständnisse, unter denen heute der Ruhm Wagners wächst und ins Kraut schießt. Nach dem zu urteilen, was ich bisher von Wagnerianern kennengelernt habe, scheint mir die heutige Wagnerei eine unbewußte Annäherung an Rom, welche von innen her daselbe tut, was Bismarck von außen tut.“

Im Januar 1887 scheint sein Freund Gast dem schon weltberühmten Dirigenten Hermann Levi ein Werk zur Aufführung gegeben zu haben, das dann nur kühl aufgenommen wurde. Nietzsche schreibt darüber an Gast:

„Hätten Sie doch ein Stück Ihrer Oper zur Aufführung gebracht! Man muß, wenn man sich produzieren will, das am meisten Charakteristische, also Fremdeste produzieren. Daß Sie dem Levi Ihr Septett vorführten, ist, nach meinem Gefühle, mehr Höflichkeit als etwas anderes. Das beste an der Geschichte ist, daß Ihr Septett so aufgenommen wurde, wie Sie schreiben; hätte es gefallen, so hätte ich an eine Verwechslung geglaubt.“

Was Nietzsche in diesen wenigen Worten an Wesentlichem über das Charakteristische der Musik sagt, ist zeitlos gültig, und er gibt hier seinem viel jüngeren Freund einen guten Rat, den auch mancher heute Lebende befolgen sollte. Am 17. Juni 1887 berichtet er über eine Aufführung von Schumanns *Paradies und Peri* in Chur:

„Nein, welche schändliche Verweidlichung des Gefühls! Und was für ein Philister und Biedermann schwimmt mitten in diesem See von Limonade gazeuse. Ich bin davon gelaufen — mit einer wahren Sehnsucht nach den kurzweiligen und lustigen Melodien unseres Venediger Maestro. Beiläufig: ich habe ihn zu einem letzten Versuch, seine Oper anzubringen, überredet — Bülow soll das Werk aufführen. Wenn Bülow es nicht tut, tut's niemand nicht. Man muß dazu Mut, selbst Paradoxie im Leibe haben.“

Gemeint ist Gasts Oper *Der Löwe von Venedig*, die 1891 in Danzig herauskam. Noch in einem anderen Brief rühmt Nietzsche Musik seines Freundes, er schreibt am 12. November 1887 an Franz Overbeck:

„. . . Ich habe eine herrliche Erinnerung an Köselitz, der seine gütige und hohe Seele sich zu bewahren gewußt hat, trotz aller Art Enttäuschung, und jetzt Musik macht, für die ich kein anderes Wort mehr habe als „klassisch“. Seine Sätze einer Symphonie z. B., der schönste ‚Claude Lorrain‘ in Musik, den ich kenne.“

Nietzsches Vergleich mit dem Maler Lorrain scheint kühn und gewagt. Möglicherweise entspricht er seiner Ablehnung des *Parsifal*, dem er nun alles entgegenstellt,

was „aus der anderen Welt“ kommt. In einem Brief vom 20. Juni 1888 sagt er sogar, als er den Löwen von Venedig beurteilt: „... Es ist derb, naiv und, mit Erlaubnis gesagt, deutsch... Sie wissen, daß ich seit letztem Herbst Ihre Opernmusik sehr deutsch empfinde, altdeutsch, gutes sechzehntes Jahrhundert!“

Nietzsche hat für die französische Musik eine besondere Vorliebe. So schreibt er im September 1888 an Gast:

„... Fünf Schritt von mir ist die größte Piazza (in Turin), mit dem alten mittelalterlichen Kastell: auf ihr ist ein reizendes kleines Theater, vor dem man nachts im Freien sitzt, sein gelato ißt und jetzt gerade allerliebste die französische ‚Mascotte‘ von Andran hören kann (mir sehr gut bekannt von Nizza). Diese in keinem Punkte gemein werdende Musik, mit so viel hübschen, geistreichen kleinen Melodien, gehört ganz in die idyllische Art Sein, die ich jetzt abends nötig habe. Das Gegenstück dazu: der ‚Zigeunerbaron‘ von Strauß: ich lief mit Ekel und bald davon — die zwei Arten der deutschen Gemeinheit, die animalische und die sentimentale...“

Das Urteil über Strauß ist verständlich, aber in diesem Zusammenhang ebenfalls übertrieben. Im übrigen gilt auch hier die Feststellung, daß Audran in der Musik nicht mehr existiert, daß aber Johann Strauß sich Welt und Zeit erobert hat.

Am 2. Dezember 1888 berichtet Nietzsche an Gast vom stärksten Konzerteindruck seines Lebens aus Turin:

„... mein Gesicht machte fortwährend Grimassen, um über ein extremes Vergnügen hinwegzukommen, eingerechnet, für 10 Minuten die Grimassen der Tränen. Ach, daß Sie nicht dabei waren! Im Grunde war's die Lektion von der Operette auf die Musik übertragen. Unsere 90 ersten Musiker der Stadt, ein ausgezeichnete Dirigent, das größte Theater von hier mit herrlicher Akustik, 2500 Zuhörer, alles, ohne Ausnahme, was hier in Musik mitlebt und mitredet. Pubblico sceltissimo, aufrichtig: ich hatte nirgendswo noch das Gefühl, daß dermaßen nuances verstanden wurden. Es waren lauter extrem raffinierte Sachen, und ich suche vergebens nach einem intelligenteren Enthusiasmus. Nicht ein Zugeständnis an einen Durchschnittsgeschmack — Anfang Egmont-Ouvertüre — sehen Sie, dabei dachte ich nur an Herrn Peter Gast — ... Darauf Schuberts Ungarischer Marsch, prachtvoll von Liszt auseinandergelagt und instrumentiert. Ungeheurer Erfolg, da capo. — Darauf etwas für das ganze Streichorchester allein: nach dem vierten Takte war ich in Tränen. Eine vollkommen himmlische und tiefe Inspiration, von wem? Von einem Musiker, der 1870 in Turin starb, Rossaro — ich schwöre Ihnen zu, Musik allerersten Ranges, von einer Güte der Form und des Herzens, die meinem ganzen Begriff vom Italiener verändert... Folgte: Sakuntala-Ouvertüre, achtmaliger Beifallssturm. Alle Teufel, dieser Goldmark! Das hatte ich ihm nicht zugetraut. Diese Ouvertüre ist hundertmal besser gebaut, als irgend etwas von Wagner... Endlich: ‚Patrie‘, Ouvertüre von Bizet. Was wir gebildet sind? Er war 35 Jahre, als er dies Werk, ein langes, sehr dramatisches Werk, schrieb: Sie sollten hören, wie der kleine Mann heroisch wird.“

Am 27. Dezember 1888 kommt Nietzsche in einem Brief an Carl Fuchs noch einmal auf seine Schrift *Nietzsche contra Wagner* zurück:

„... Das Problem unseres Antagonismus ist hier so tief genommen, daß eigentlich auch die Frage Wagner ad acta gelegt ist. Eine Seite ‚Musik‘ über Musik in der genannten Schrift ist vielleicht das Merkwürdigste, was ich geschrieben habe... Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische Antithese gegen Wagner wirkt es sehr stark; es wäre ja eine Geschmacklosigkeit ohnegleichen gewesen, wenn ich etwa von einem Lobe Beethovens hätte ausgehen wollen.“

Nietzsche empfindet fein und gerecht, daß er Beethoven nicht zum Spielball einer Leidenschaft machen und Wagner entgegenschleudern darf. Andererseits ist die Verbalhornung vollständig, wenn der Komponist der *Carmen* dem Schöpfer des *Parsifal* entgegengesetzt wird. Wann hat die Musikgeschichte ein kühneres Bild gesehen? 1889 versinkt Nietzsche in den Zustand des Wahnsinns, und am 25. August 1900 erlischt die Flamme. In seinem *Ecce homo* hat er ein kleines Gedicht *Venedig* veröffentlicht, das wie ein Nachruf klingt und in dem etwas von unerfüllter Musiksehnsucht mitschwingt:

*An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik —
trunken schwamm's in die Dämm' rung hinaus . . .
Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
Hörte jemand ihr zu? . . .*

Die Volksliedkunde in ihrer Bedeutung als Grundlagenforschung für die Musikerziehung

VON HANS OTTO, HANNOVER

Unter Volksliedkunde verstehen wir die musikalische Kunde vom Volksliede, die unter Beachtung und Anwendung wissenschaftlicher Arbeitsgrundsätze zustandekommen ist. Unter Grundlagenforschung begreifen wir eine mehr oder weniger umfangreiche Auswahl dieser wissenschaftlichen Ergebnisse für einen bestimmten Anwendungszweck. Der hier vorgesehene Anwendungszweck ist die Musikerziehung. Über diese gibt es in jüngster Zeit zwei wegen ihrer pessimistischen Grundhaltung bedeutungsvolle Aussagen. Albert Wellek nennt die Musikerziehung in einem für die allgemeine Musikwissenschaft wichtigen Aufsatz eine „*Angewandte Musikwissenschaft*“ und bestimmt sie als „*ein weites, dabei wissenschaftlich noch sehr wenig geordnetes Feld*“¹. Der hier spürbaren Zurückhaltung gab Wilibald Gurlitt auf dem Bamberger Kongreß 1953 eine konkrete Formulierung: „*Nun fehlt aber dem technisch-methodisch-didaktischen Hochstand der modernen Musikpädagogik ein um seine Gründe wissendes materiales Ziel der Erziehung*“². Nun kann zwar das Ziel einer Erziehung nicht „*um seine Gründe wissen*“, aber wir haben Gurlitt wohl dann richtig verstanden, wenn wir zugeben, daß wir Musikerzieher,

¹ A. Wellek: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft* in: *Die Musikforschung*, 1. Jg. (1948), S. 166.

² W. Gurlitt: *Musikwissenschaftliche Forschung und Lehre in pädagogischer Sicht* in: *Kongreßbericht Bamberg, Kassel 1954*, S. 33.