

blem aufzureißen. Dieses Problem ist für die Methode der vergleichenden Musikwissenschaft m. E. von eminenter Aktualität, und zwar im Hinblick auf die vergleichende Melodienforschung<sup>49</sup> nicht weniger als auf die vergleichende Instrumentenforschung. Es wird immer noch (oder wieder?) versucht, die Musik aller Völker von dem nämlichen Gesichtspunkt aus zu beurteilen, statt auch die Völker selber in ihrem musikalischen Tun zu beobachten und sie urteilen zu lassen<sup>49</sup>. Nicht selten kann man die Beobachtung machen, daß die Erkenntnis von Einheit und Mannigfaltigkeit, von Homogenität und Gegensätzlichkeit nicht immer dieselbe sein wird, wie sie sich uns im Sinne einer objektiven Systematik zeigen würde.

## PAUL MOOS ZUM GEDÄCHTNIS

VON HANS ENGEL

Wie in dieser Zeitschrift mitgeteilt, ist Paul Moos am 27. Februar d. J. in Raeren bei Eupen, wo er im Marienhospital seit Jahren eine Zuflucht gefunden hatte, im hohen Alter von fast 89 Jahren verstorben. Moos ist der Musikforschung als fruchtbarer Musikästhetiker bekannt. Seine zahlreichen Publikationen erfolgten in den Jahren 1902 bis 1922, seine letzten Veröffentlichungen finden wir in dem Bericht des Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 195, und in dieser Zeitschrift, 1951, S. 205, wo er „zum Thema Sinn und Wesen der Musik“ noch einmal mit Temperament den Primat der Philosophie vor jeder „Empirie“, die er in seinen Schriften bekämpft hatte, verfocht. Moos verteidigt in seinen letzten Zeilen „den Herrschaftsbereich der Philosophie“, er bezeichnet sich als „Schüler und Apostel der Musikästhetiker“ von Kant bis Siebeck, denen seine Forschungen gegolten hatten.

Geboren am 22. März 1863 zu Buchau in Oberschwaben, ist Moos in Ulm aufgewachsen. Er versuchte es als Kaufmann, ging dann wieder auf das Gymnasium zurück, studierte in Tübingen und München, wandte sich dann aber der Musik zu und wurde Schüler der „Akademie der Tonkunst“ in München, Schüler von Thuille, Rheinberger, Giehl, Bußmeyer, Hieber, Abel. Er lebte dann in Berlin und fand seine stärksten Anregungen im Umgang mit dem Philosophen Eduard von Hartmann (1842—1906). Nach längerem Aufenthalt in Italien kehrte Moos 1898 nach Ulm zurück. Sein erstes Buch erschien 1902: „Moderne Musikästhetik in Deutschland“. Es folgten: Richard Wagner als Ästhetiker, 1906; Die psychologische Ästhetik in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik, 1919; Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, Versuch einer kritischen Darstellung, 1931. 1922 gab Moos heraus: Die Philosophie der Musik, von Kant bis Eduard von Hartmann,

<sup>49</sup> F. Hoerburger, Zum Problem des Umsingens von Volksmelodien, Lüneburger Kongreßbericht, Kassel 1952.

Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit. Es ist dies die zweite Auflage seines ersten Buches. Neben diesen umfangreichen Schriften hat Moos in Aufsätzen und Referaten eine Reihe von Musikästhetikern behandelt: Theodor Lipps als Musikästhetiker (Bericht des Basler Kongresses, 1907); E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker (Die Musik, 1907); Wilh. Wolf. Eine populäre Musikästhetik (Kunstwart, 1907); Witasek (ZIMG, 1907); Külpe (Zukunft, 1908); Seidl (Über A. Seidls Vom Musikalisch-Erhabenen, Zsch. f. Ästhetik, 1909); Lipps (Die Ästhetik des Rhythmus bei Th. Lipps, Kongreß der IMG Wien, 1909); Volkelt (Volkelts Einfühlungslehre, 1910, Liliencron-Festschrift); außerdem: Den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik (Bericht des Berliner Kongresses für Ästhetik, 1913). Die umfangreiche Schrift „Philosophie der Musik“ stellt gegenüber der ersten Fassung „Moderne Musikästhetik in Deutschland“ von 1902 eine bedeutende Erweiterung dar (von 455 auf 680 Seiten). Der Autor hat nach Kant und Schiller vor allem die Dichter des Sturm und Drang und der Frühromantik mit herangezogen, wobei die Darstellung der Ästhetik Herders (29—61) besonders eingehend ist. Moos bringt immer eine Wiedergabe der wichtigsten Abschnitte aus den Werken der behandelten Denker mit Angabe der Seitenzahlen und dazu kritische Bemerkungen und gelegentlich längere Interpretationen und eigene Exkurse. Wertvoll ist die Darstellung der Auffassung E. T. A. Hoffmanns, der Moos ein eigenes Buch gewidmet hatte. Er weist auf die Ähnlichkeit der Hoffmannschen künstlerisch ausgedrückten Gedanken mit Schopenhauer hin: „Was er gedacht, fand in der Welt als Wille und Vorstellung den ganzen erschöpfenden Ausdruck und ist von da hinübergegangen in Richard Wagners Beethoven-Festschrift, später in E. von Hartmanns Philosophie des Schönen“ (135). Im zweiten Teil seines Werkes, das recht eigentlich eine Geschichte der Musikästhetik ist, verdient besonderes Interesse die Interpretation der Ästhetik von Hanslick. Scharfsinnig wird die Vieldeutigkeit des Begriffes Inhalt bei diesem Vater des Formalismus enthüllt (235). Das gibt Anlaß zu einer Untersuchung der Frage des Formalschönen: „niemals ist die Form ein leeres Gefäß, in das der künstlerische Gehalt gleichsam hineingegossen wird“ (233). Besonders lesenswert ist dann im weiteren Verlauf die Darstellung der Ästhetik Wagners, die wiederum eine verkürzte Wiederholung des in einer eigenen Schrift Gegebenen ist. Wagner sei zuerst von E. T. A. Hoffmann beeinflusst. Was die Instrumente sagen, kann nie in Worten klar und bestimmt festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder (404). Um die reine Instrumentalmusik seiner neuen Lehre von 1850 einzufügen, muß Wagner seine Überzeugungen ins Gegenteil wenden. „Wagner bildet ein Mittelglied zwischen Schopenhauer und Hartmann“ (419), er ist „Verkünder eines fest gegründeten metaphysischen Pessimismus“. Nach Pessimismus und Naturalismus werden die Musiker und Musikgelehrten, darunter Riemann und

Schering (dieser noch vor seiner Beethoven-Wortdeutungsperiode), und Pfitzner mit seinem Gegner Paul Bekker behandelt. Nach Wundt kommt Moos auf den Philosophen zu sprechen, den er den „letzten wahrhaft großen Vertreter des deutschen metaphysischen Idealismus“ nennt (E. v. Hartmann). Was sein Buch an Lesenswertem und Wissenswertem enthalte, so bekennt der Autor überbescheiden, das könne nur ein Abglanz dessen sein, was der Philosoph von Lichtenfelde in seiner monumentalen, von den Zeitgenossen nicht nach Verdienst gewürdigten Arbeit niedergelegt habe (595). Dabei tritt unser Autor trotz seiner Bewunderung manchen Anschauungen Hartmanns mit Schärfe der Kritik entgegen, da, wo der Philosoph Hartmann dem Musikgelehrten und -kenner Moos sachlich nicht genügt, bei der Frage nach dem mathematisch Gefälligen, das Hartmann fordert, bei der Frage nach dem Komischen und Humoristischen, das der Philosoph der Musik absprechen wollte, bei der Einteilung der Musik, bei der Frage der Instrumental- und Vokalmusik u. a. Moos hat in seinem letzten umfangreichen Werk, der „Deutschen Ästhetik“ von 1913 bis 1929“ 2. Bd. des Buches von 1919, „Psychologische Ästhetik“, die gesamte Ästhetik der Zeit behandelt. Er beginnt mit der von ihm so besonders hoch geschätzten Ästhetik von Hermann Siebeck (1842—1920) im ersten Kapitel, das er „Die Überwindung der Empirie“ betitelt. Im 8. Kapitel „Das Musikalisch-Schöne“ kommt er nochmals auf Siebeck. Nicht ohne Kritik. So genügt unserem Autor Siebecks Anpassung an die inzwischen allgemein gewordene Auffassung des „ästhetischen Scheingefühles“ nicht (373). Siebeck ist 35 Jahre, nachdem er den Formalismus verteidigt hat, „zum beredtesten Anwalt der inhaltlich-idealistischen Auffassung geworden“ (387), der Paul Moos sein Leben geblieben ist. Mag auch die Anschauung von Moos, wie alle Wissenschaft, stark zeitgebunden gewesen sein, wie er z. B. der experimentellen Psychologie gegenüber ablehnend blieb (vgl. seinen Zusammenstoß mit Krüger in Leipzig, 1909). Idealist, nicht nur in seiner philosophischen Richtung, sondern auch im Leben war Paul Moos, und von dem Ernst seiner Hingabe zeugen u. a. die Einleitungssätze seines Buches von 1929, in denen er von den acht schweren Jahren spricht, die seit dem ersten Buch vergangen waren, „doppelt schwer für den seinem Werk sich opfernden, nichtbeamteten Privatgelehrten. Ich habe getan, was in meiner Kraft lag, den umfangreichen Stoff zu bewältigen“. Davon zeugen nicht nur die Darstellungen, sondern auch der seinen Werken beigegebene Fußnotenapparat, der in sich schon wieder eine erstaunliche Beherrschung der gesamten Literatur des Gebietes in seiner Zeit darstellt. Mag auch die ganze Problemstellung sich gewandelt haben, Moos hat namentlich in seiner „Philosophie“ dank ihrer von gründlichster Belesenheit zeugenden Darstellung auf Grund von Quellenzitaten eine Geschichte der musikalischen Ästhetik gegeben, die ihren Wert behalten wird.