

ERNST BÜCKEN

VON WILLI KAHL

Am 28. Juli 1949 starb Ernst Bücken zu Overath bei Köln. Allein schon die breite Wirkung, die das von ihm herausgegebene „Handbuch der Musikwissenschaft“ weit über die engeren Grenzen des Faches hinaus ausgeübt hat, ist ein überaus charakteristisches Stück Geschichte der Musikwissenschaft während der letzten Jahrzehnte. Wir haben allen Anlaß, des verstorbenen Forschers auch an dieser Stelle zu gedenken.

Bücken wurde am 2. Mai 1884 zu Aachen geboren. Er hat mit seinem offenen, geselligen Wesen, seiner unbedingten Aufgeschlossenheit für alles Schöne in Kunst und Natur, seiner geistigen Beweglichkeit und der lebensfrohen Grundstimmung seines Charakters sein Rheinländertum zeitlebens nicht verleugnen können. Vielleicht wurde ihm in der rheinischen Grenzstadt auch schon früh manches vermittelt, was später für seine bemerkenswerte Vertrautheit mit französischem Geistesleben bestimmend werden sollte. So gedachte er einmal mit besonderer Wärme gelegentlich einer Aufführung von Rostands „Cyrano de Bergerac“ im Wiener Burgtheater dieses Lieblingsdramas seiner Aachener Jugendjahre, das er dann auch in seinem Abiturientenaufsatz behandeln durfte.¹ Aus der Schulzeit stammt die Bekanntschaft mit dem Dichter Josef Ponten, dem er sich dann später in den Münchener Jahren über brennenden Fragen aus dem Grenzgebiet zwischen Dichtung und Musik besonders verbunden fühlte.² Als Obersekundaner vertauschte Bücken das Aachener Karlsgymnasium mit der damals von einem der tüchtigsten rheinischen Pädagogen, P. H. Poppelreuter, geleiteten Ritterakademie zu Bedburg a. d. Erft. Von dort aus war das Kölner Musikleben mit den Gürzenichkonzerten unter Fr. Steinbach und den Operaufführungen O. Lohses jederzeit bequem erreichbar.

Dem Bonner Studenten gab das schon auf der Schule gepflegte Violinspiel in eifriger kammermusikalischer Betätigung, gelegentlich auch mit der jungen Elly Ney, das rechte Gegengewicht gegen das wohl mehr aufgezwungene als erwählte Jurastudium, dem Bücken dann auch bald den Rücken kehrte, um, von M. Schillings gründlich beraten, in München einen neuen Anfang zu suchen. Es war das München F. Mottls, in dem insbesondere Fr. Fischer noch immer die echtste Wagnertradition vertrat und F.

¹ Ich entnehme diese und viele andere Tatsachen selbstbiographischen Aufzeichnungen aus Bückens Nachlaß, die mir seine Witwe dankenswerter Weise zur Verfügung stellte. Eine leider nicht ganz erschöpfende Übersicht über Bückens Veröffentlichungen bis 1938 bietet die von H. Corsten herausgegebene Bibliographie „Das Schrifttum der zur Zeit an der Universität Köln wirkenden Dozenten“ (Köln 1938), S. 439 ff.

² Vgl. Bückens Aufsatz „Das Musikalische bei Josef Ponten“, Orplid, 2, 1925, S. 35 ff.

Löwe dem Publikum des Konzertvereins die Welt Brucknerscher Sinfonik zugänglich machte.³ In solcher Umgebung drängte es Bücken, nun auch seine musikalische Ausbildung mit Klavierunterricht bei W. Braunfels, vor allem aber bei Anna Hirzel-Langenhau, sodann als Kompositionsschüler W. Courvoisiers abzurunden. Als Schüler A. Sandbergers suchte der angehende Musikwissenschaftler mit Bedacht und Eifer jeder fachlichen Verengung zu entgehen. Dazu dienten ihm das Studium bei den Philosophen v. Hertling, Lipps, Külpe und v. Aster, vor allem aber der Unterricht des Germanisten Fr. Muncker und die reichen Anregungen des jungen Kunsthistorikers Fr. Burger. Damals wurde Bücken die Schweiz fast eine zweite Heimat, Luzern vor allem, wo er eifrigen Verkehr mit dem ihm benachbart wohnenden Dichter C. Spitteler pflegte. Ein längerer Studienaufenthalt in Paris diente der Vorbereitung seiner Dissertation „Anton Reichas Leben und Kompositionen“ (München 1912), mit der er am 24. Mai 1912 bei Sandberger promovierte. Das fruchtbare Thema wurde später noch nach einer besonderen Seite hin ergänzt mit der Studie „Anton Reicha als Theoretiker“ (Zs. f. Mkwiss., 2, 1919, S. 156 ff.).

Bückens Forschungsinteressen wandten sich dann zunächst, angeregt und gefördert in der Schule Sandbergers, der Operngeschichte zu. Studienreisen führten ihn bis nach Neapel. So entstand die seinem Lehrer gewidmete Arbeit „Der heroische Stil in der Oper“ (Leipzig 1924), mit der sich Bücken im Mai 1920 an der neuen Kölner Universität als Privatdozent der Musikwissenschaft habilitierte. Am 19. Februar 1925 wurde er dort zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor ernannt. Neben



vorübergehender Lehrtätigkeit an der Aachener Technischen Hochschule fand er ein weiteres Tätigkeitsfeld, als ihn am 1. Dezember 1936 die Kölner Hochschule für Musik zum Dozenten an ihrer Schulmusikabteilung berief. 1933 wurde Bücken Mitglied der Deutschen Akademie, 1936 der Vereinigung voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, 1942 des Staatlichen Instituts für Musikforschung und 1938 Ehrenmitglied der Società Antonio Vivadi zu Venedig.

War seine verdienstvolle Dissertation über A. Reicha nach Ziel-

³ Ein Nachklang dieser Münchener Jahre ist Bückens Schrift „München als Musikstadt“ (Leipzig 1923).

setzung und Methode vom Herkömmlichen ausgegangen, so sah sich Bücken bald jener kritischen Lage gegenüber, von der die Arbeit in unserem Fach in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg weithin beherrscht war. Systematik und Methoden, vielen bereits fragwürdig geworden, verlangten zum mindesten nach einer scharfen Überprüfung ihrer Geltung. Nicht zufällig gaben damals die beiden neuen Zeitschriften, die das Erbe der älteren Forschung weiterzuführen berufen waren, gleich in ihren Eröffnungsjahrgängen dem Gedanken einer methodischen Selbstbesinnung unserer Wissenschaft gebührenden Raum.⁴ Wollte die Stilforschung in dieser Lage einen Führungsanspruch im Sinne einer notwendig gewordenen Methodenerneuerung erheben, so hatte sie sich zunächst mit G. Adler, H. Riemann und H. Kretzschmar auseinanderzusetzen. Wie die Dinge also lagen, gewann von selbst Bückens übrigens zum größten Teil schon 1914/15 entstandene Habilitationsschrift für sein weiteres Schrifttum, von seiner Dissertation aus gesehen, eine Art Schlüsselstellung. Die Wendung zur Stilforschung sprach ihr Titel deutlich genug aus. Das Heroische als „Ausdrucksstilform“ in Oper und Musikdrama war ihr Thema. Es wurde ein, wenn auch noch nicht restlos gelungener, Versuch,⁵ die Opernforschung von innen her auf einem absichtlich begrenzten Raum zu bereichern. Einen Schritt weiter führte ein mit P. Mies, der sich bereits mit mehreren wegweisenden stilkundlichen Arbeiten bewährt hatte, gemeinsam geschriebener Aufsatz „Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde“ (Zs. f. Musikwiss., 5, 1923, S. 219 ff.). Es galt, in bewußter Abgrenzung gegen die von Riemann und Kretzschmar bereits eingeschlagenen Wege, die Möglichkeit einer Auffindung von Ausdrucksstilformen programmatisch zu umreißen und damit die Bedingungen für jede künftige stilkundliche Arbeit festzulegen. „Erstens: Die Isolierung möglichst eines Faktors zum Zweck seiner Untersuchung. Zweitens: Eine möglichst vollständige Übersicht über das Auftreten dieses Faktors im betrachteten Umkreis.“

Es dürfte jedem Kenner des stilkundlichen Schrifttums der letzten Jahrzehnte hinreichend deutlich geworden sein, wie und nach welchen Richtungen sich die Wege der beiden Forscher späterhin getrennt haben. Seit Bückens Buch „Musikalische Charakterköpfe“ (Leipzig 1924) vorlag, das, an den Titel der bekannten drei Bände von W. H. Riehl anklingend, „die Einzelpersönlichkeit sozusagen als verkörperte geschichtliche Situation“ hervortreten lassen wollte, seit er hier eine wesentliche „geschichtliche Situation“ des 19. Jahrhunderts aus Charakterbildern seiner führenden „Musiker-Ästhetiker“ dargestellt hatte, ließ Bücken die Musikästhetik als ein Grundelement seines musikgeschichtlichen Weltbildes

⁴ A. W. C o h n, „Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft“, Zs. f. Musikwiss., 1, 1919, S. 351 ff. und E. W e l l e s z, „Die Grundlagen der musikwissenschaftlichen Forschung“, Arch. f. Musikwiss., 1, 1919, S. 437 ff.

⁵ Vgl. die Besprechung von H. A b e r t, Arch. f. Musikwiss., 7, 1925, S. 152 ff.

nicht mehr los. Wie er sich aus einer solchen engen Verbundenheit der Historie mit der Ästhetik eine der Möglichkeiten für die Stilkritik dachte, „über die Grenze der sozusagen direkt faßbaren Stilmomente und Ausdrucksstilformen vorzustößen“, hat er später im Rahmen einer „Einführung in die Ziele der Musikwissenschaft“, von hochschulpädagogischer Warte aus gesehen, ausgeführt, in seinem Beitrag „Die Musikerziehung auf der Universität“ innerhalb des von ihm mit führenden Musikpädagogen herausgegebenen Handbuchs der Musikerziehung (Potsdam 1931, S. 323). „Die Stilforschung wird in ihrer schnell vorwärtsschreitenden Arbeit immer mehr die geisteswissenschaftlichen Problemstellungen in ihre Interessensphäre einbeziehen müssen“. Mit dieser Forderung schließt eine mehr skizzenhafte Erörterung über „Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft“ (Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1927, 34, 1928, S. 19 ff.). In breiter Ausführung rechtfertigte dann Bücken seine geisteswissenschaftliche Grundlegung der Musikwissenschaft in seinem Buch „Geist, und Form im musikalischen Kunstwerk“ (Potsdam 1929). Es sollte der Einleitungsband zu dem von ihm seit 1927 herausgegebenen „Handbuch der Musikwissenschaft“ sein.

Fassen wir heute die von Bücken ausgegangene Konzeption dieses im Potsdamer Athenaion-Verlag erschienenen Handbuchs als solche ins Auge, seine Zielsetzung im allgemeinen und seine Planung im einzelnen, so dürfen wir über den naheliegenden bekannten Vorbildern der Kunst- und Literaturwissenschaft die inneren Antriebe von unserer eigenen Wissenschaftslage aus nicht vergessen, die beim Herausgeber Idee und Gestalt des großangelegten Werkes reifen ließen. Im weitgespannten Rahmen dieses Handbuchs haben, um nur eben willkürlich diese beiden Bände herauszugreifen, Gegenstände wie die Aufführungspraxis der Musik (R. H a a s) oder die Musik des Mittelalters (H. B e s s e l e r) überhaupt ihre erstmalige, heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Behandlung gefunden. Das Ziel seiner eigenen stilkritisch fundierten Musikgeschichtsschreibung unter steter Einbeziehung geistesgeschichtlicher Probleme hat der Herausgeber innerhalb des Handbuchs selbst außer im Einleitungsband in seiner Darstellung der Musik des Rokocos und der Klassik (1927) sowie der Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (1931)⁶ zu verwirklichen erstrebt, wobei für die Darstellung des 18. Jahrhunderts seine Studie „Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung“ (Zs. f. Musikwiss., 6, 1924, S. 418 ff.) als grundlegende Vorarbeit zu gelten hat. Seine stilbegrifflichen Formulierungen konnten nicht unbestritten bleiben, viele Einzelheiten der Darstellung mochten Mißtrauen gegen die Stichhaltigkeit und Tragweite der Methode erwecken, aber man konnte an manchem Neuartigen des Geschichtsbildes, etwa der Erhebung C. Ph. E. Bachs zu einem der großen Meister des klassischen Stils neben Gluck, Haydn und Mozart, ebenso wenig

⁶ Als ein zu seiner Zeit viel beachteter Beitrag zur musikalischen Moderne darf Bückens Buch „Führer und Probleme der neuen Musik“ (Köln 1924) angesprochen werden.

vorbeisehen wie an den zahlreichen einer, wenn auch nicht immer ungefährlichen Intuition entsprungenen geschichtlichen Durchblicken. Es kann kein Zweifel bestehen, daß das „Handbuch der Musikwissenschaft“ seine unbestrittene und heute noch unverminderte Wirkung, namentlich an der Peripherie engerer Fachkreise und darüber hinaus, nicht zuletzt seiner Ausstattung verdankt, dem fast überreichen Bilderschmuck und der mit Notenbeispielen niemals sparenden Durchsichtigkeit der Stoffdarbietung, mag auch ihr sprachliches Gewand, wechselnd mit der Individualität der einzelnen Verfasser, an den fachlich nicht geschulten Leser unterschiedliche Ansprüche stellen. Im ganzen wird man, was eine reichlich verspätete Besprechung für Bückens Rokokoband nur im Vorbeigehen andeutete,⁷ die Verwirklichung einer „weitgehenden Popularisierung musikwissenschaftlichen Gedankengutes“ im besten Sinne durch das Handbuch und damit etwas Wesentliches in der Konzeption seines Herausgebers aus der Geschichte unseres Faches während der letzten Jahrzehnte nicht mehr hinwegdenken können.

Noch ist einer letzten Phase in Bückens Forschungsarbeit zu gedenken. Es ist eine organische Weiterentwicklung seines Gedankenguts der zwanziger Jahre einmal in Richtung auf einen „kulturgeschichtlichen Stilbegriff“ hin, worüber er sich in einem Vortrag auf dem Florentiner „Congresso internazionale di Musica“ im Mai 1938 aussprach,⁸ und dann zu seiner Beschäftigung mit dem Problem der musikalischen Biographik, der er in „Geist und Form“ breitere Ausführungen gewidmet hatte. Schon in seinem programmatischen Aufsatz von 1928 hatte Bücken unter den „Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft“ auch die der Musikerbiographie im Sinne einer „Biographie als Kunstwerk“ angeschnitten. Dabei schwebte ihm das Idealbild einer „Dreiteiligkeit von historisch bestimmtem Vorleben — realem Leben — und bestimmendem, historischem Nachleben“⁹ vor. Der Gedanke an den „postmortalen Wirkungszusammenhang“ für eine zu fordernde Einheitsschau der künstlerischen Individualität erfordert besondere Beachtung. Zwangsläufig führte der Weg vom „Handbuch der Musikwissenschaft“ zur entsprechenden Planung eines biographischen Handbuchs, zu der Reihe „Die großen Meister der Musik“, deren Bänden der Athenaion-Verlag die gleiche ansprechende Ausstattung wie dem Handbuch zuteil werden ließ. Auch hier wie im Handbuch gibt es, wissenschaftsgeschichtlich gesprochen, Ereignisse des Schrifttums, diesmal des musikbiographischen, in ihrer Art erstmalige Leistungen wie, um auch hier nur zwei Beispiele auf Anhieb herauszugreifen, den „Bach“ von R. Steglich oder den „Schubert“ von W. Vetter. Bückens eigene Beiträge zu diesem Sammelwerk sind ein Wagner- und ein Beethovenband (1933 und 1934). Ein Beispiel für manche andere aus dem Beethovenbuch möge andeuten, wieviel An-

⁷ E. Schenk, Zs. f. Musikwiss., 17, 1935, S. 318.

⁸ Aus dem Nachlaß erscheint demnächst eine „Kulturgeschichte der Musik Europas“.

⁹ A. a. O. S. 26 f.

regungskraft oft in einzelnen Beobachtungen, im Überblick über gewisse Zusammenhänge mehr als einmal in Bückens Schriften beschlossen liegt. Wenn W. V e t t e r neuerdings den Spuren von Beethovens Beschäftigung mit der Sammlung russischer Volkslieder von Pratsch nachgeht,¹⁰ so kann er darauf hinweisen, daß Bücken¹¹ als einziger bisher bei Beethoven „die stilistische Bedeutung der Verwendung russischer Volksmelodien mit der notwendigen Schärfe“ erkannt hat. Den beiden großen biographischen Werken der 30er Jahre schloß sich dann noch ein der Doppelnatur des Künstlers nachspürendes Buch über Schumann an (Köln 1940), sowie ein Versuch, Mozarts Schaffen aus der schon im Rokokoband des Handbuchs festgestellten Abfolge der Einzelstile des 18. Jahrhunderts abzuleiten („W. A. Mozart. Schöpferische Wandlungen“, Hamburg 1940). Schließlich, um das Bild von Bückens wissenschaftlichem Vermächtnis noch mit einigen Titeln abzurunden, ein Hinweis auf einen Beitrag zur Liedgeschichte, „Das deutsche Lied. Probleme und Gestalten“ (Hamburg 1939), auf „Die Musik der Nationen“ (Leipzig 1937) und seine dankenswerte Ausgabe von Musikerbriefen (Leipzig 1940).

Es entspricht der Art und Zielsetzung seines Schrifttums von dem Augenblick an, da es bewußt, immer wieder nach neuen Wegen Ausschau haltend, sich in die methodische Selbstbesinnung und in die brennenden Probleme der Grundlagenforschung innerhalb unseres Faches nach dem ersten Weltkrieg einreihete, wenn Bücken aus der ganzen Problematik der Wissenschaftslage seiner Zeit heraus einen ausgedehnten Schülerkreis immer wieder lebhaft fesseln und zum Nachdenken anregen konnte. Es darf, was seine Kölner Lehrtätigkeit angeht, nicht übersehen werden, daß er mit seiner Habilitation alles andere als eine Tradition unseres Faches an der neuen Universität vorfinden konnte, daß er ein arbeitsfähiges Musikwissenschaftliches Institut erst einrichten und mit manchen persönlichen Opfern ausbauen mußte. In einem Rechenschaftsbericht über die ersten Jahre seiner Lehrtätigkeit¹² konnte er mit hoher Befriedigung feststellen, daß gerade in Köln „Kapellmeister und angehende praktische Musiker ein ansehnliches Kontingent unter den Studierenden der Musikwissenschaft“ darstellten, daß von der anderwärts wohl stärker vorhandenen Gegnerschaft der praktischen Musiker zur Musikwissenschaft als Universitätsfach wenig zu bemerken war. Man muß allerdings, wägt man die Anregungskraft, die eine so geartete Forscherpersönlichkeit gerade einem derartigen Hörerkreis zu geben vermochte, einmal ab gegen die nüchternen Erfordernisse einer systematischen Erziehung angehender Musikwissenschaftler, die naheliegende Frage stellen, ob Bückens hochgespanntes Ideal einer musikwissenschaftlichen Hochschulpädagogik sich tatsächlich verwirklichen ließ, wobei nach seiner Auffas-

¹⁰ „Ost und West in der Musikgeschichte“, *Die Musikforschung*, 1, 1948, S. 156.

¹¹ „L. van Beethoven“ (Potsdam 1934), S. 113 ff.

¹² „Die Universität Köln im ersten Jahrzehnt nach ihrer Wiederaufrichtung“ (Köln 1925), S. 142.

sung, vor allem in der Institutsarbeit, „die in höherem Sinne stets vergleichend vorgehende Stilforschung sich auf der höchsten Ebene betonter Zusammenhänge zu bewegen“ hätte,¹³ ob solche Forderungen, wie er sie glaubte aus dem von ihm verfolgten Forschungsziel ohne weiteres auch für seine Lehrtätigkeit ableiten zu können, nicht doch zu hoch gegriffen waren. Man wird, wie auch immer die Wissenschaftsgeschichte sein literarisches Vermächtnis auf die Dauer einschätzen mag, an dieser Frage nicht vorbeigehen können, gleichwohl aber auf manche wertvolle und wertbeständige Arbeiten aus Bückens Schülerkreis hinweisen dürfen.

UBER KANTATENFORMEN IN DEN GEISTLICHEN DICHTUNGEN SALOMON FRANCKS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KIRCHENMUSIK
AM WEIMARER HOF ZUR ZEIT J. S. BACHS

VON ALFRED DURR

Ein Versuch, die stilistischen Voraussetzungen für das Kantatenschaffen des jungen Bach klarzulegen, stößt trotz Spitta, Schering,¹ F. Treiber² u. a. auf besondere Schwierigkeiten, weil gerade aus seinen Hauptwirkungsstätten Mühlhausen und Weimar keine Kantaten erhalten sind, die ihrer Entstehungszeit nach auch nur annähernd darüber Aufschluß geben könnten, was Bach in seinen frühen Kantaten an ortsüblichen Formen übernommen hat, und was er an Eigenem hinzufügt.³ Das ist besonders für die entscheidende Zeit seiner Hinwendung zur „neueren“ Kantatenform bedauerlich, deren Darstellung durch Spitta infolge verschiedener neuerer Thesen⁴ nicht mehr dieselbe Beweiskraft wie einst besitzt.

¹³ „Die Musikerziehung auf der Universität“, a. a. O. S. 319.

¹ Über Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, *Bach-Jahrb.* 1912.

² Die Thüringisch-Sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen Bach, *Archiv f. Musikforschung*, Jg. 2 (1937), S. 129 ff.

³ Weder von Joh. Georg Ahle sind (nach Eitners Quellenlexikon) Kirchenkantaten erhalten noch von Joh. Sam. Drese, dessen Sohn Johann Wilhelm Drese, aus Georg Chr. Strattners Weimarer Zeit oder von andern gleichzeitigen Hofkomponisten. Lediglich von Christian Gerhard Bernhardt erwähnt Treiber 4 Kantaten, die noch dem älteren Typ zugehören und deren Entstehungszeit (ob überhaupt in Weimar?) völlig im Dunkeln liegt.

⁴ Die wichtigsten davon sind:

a) Die Datierung der Kantate 106 (*Actus tragicus*) in das Jahr 1711 ist nicht hinreichend gefestigt; P i r r o (J. S. Bach, deutsch von Engelke, S. 70) schlägt 1707 vor;