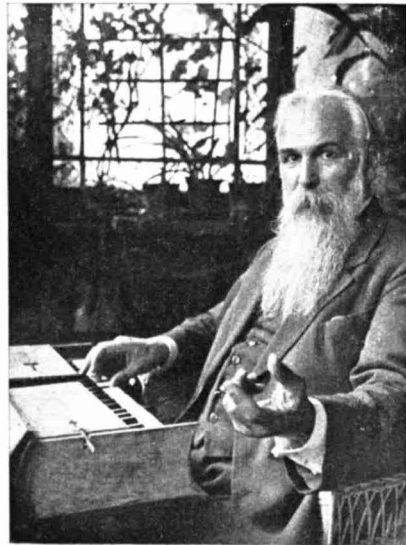


THEODOR KROYER (1873-1945)

VON HERMANN ZENCK

In dem zerstörerischen Chaos der letzten Monate vor dem deutschen Zusammenbruch ist der Tod Theodor Kroyers fast unbemerkt geblieben. Wie ein Zeichen der grausamen Unerbittlichkeit unserer Zeit mutet es an, daß der heimatverwurzelte Gelehrte gleichsam als Flüchtling am 12. 1. 1945 in einem Hotel in Wiesbaden verschieden ist, das er nach eisig-winterlicher Fahrt auf einem Lastkraftwagen noch eben erreicht hatte, seinem ausgebombten Kölner Heim den Rücken kehrend.

Mit Theodor Kroyer ist einer der namhaftesten Lehrer und Organisatoren der deutschen Musikwissenschaft von uns gegangen, von dessen Wirken zahlreiche Schüler, die musikwissenschaftlichen Institute in Heidelberg, Leipzig und Köln und die „Publikationen älterer Musik“ Zeugnis ablegen. Die beiden später so erfolgreich geübten Fähigkeiten, die pädagogische und die organisatorische, fanden offenbar in Kroyers Vaterstadt München einen besonders günstigen Nährboden, wo dem jungen Musiker und Studenten in den Persönlichkeiten seiner Lehrer J. Rheinberger und A. Sandberger der Geist der Schule auf künstlerischem wie auf wissenschaftlichem Gebiet eindrucksvoll entgegentrat. Dem schöpferisch-musikalischen Talent, das manchem anderen Fachkollegen eigen war, schien in Kroyers Anlage eine vorherrschende und tiefere Bedeutung zuzukommen, obgleich er mit seinen Kompositionen — Kammermusikwerken, Liedern und Symphonien —, sei es aus Selbstkritik, Scheu oder Resignation, kaum in die Öffentlichkeit trat. Seine leidenschaftliche, künstlerisch-intuitive Art und seine temperamentvolle Subjektivität wirkten spürbar auch in die wissenschaftliche Arbeit hinein — zuweilen wohl stärker, als es der Abstand theoretischer Haltung zulassen mochte. Von dem unnachahmlichen Genius loci Münchens, von der alten und ewig jungen Atmosphäre der bayerischen Residenz, deren traditions-



gesättigte Musikkultur sich mit zukunftssträchtigen Fortschritt bruchlos vermählte, wurde Kroyer aufs nachhaltigste bestimmt; der hier gewonnenen künstlerischen Überzeugung und wissenschaftlichen Gesinnung blieb der geborene Münchener in allen Stücken bis zuletzt treu. Er wuchs auf in dem fast romanisch-südlich anmutenden künstlerischen Klima der Münchener Musik des *Fin de siècle*, deren klassizistische Formen wie eine feine Patina über dem leidenschaftlichen Subjektivismus ihrer nachromantischen Tonsprache lagen. In den beiden gründlichen und mit ganz besonderer Wärme geschriebenen Monographien über *J. Rheinberger* (1916) und *W. Courvoisier* (1928), den Nachfolger *L. Thuilles* an der Akademie der Tonkunst, stattete Kroyer den einflußreichen Lehrmeistern der Münchener Schule nicht nur als Historiker seinen Dank ab. Denn die Historie reichte für ihn bis an die unmittelbare Gegenwart heran, der er mit Leib und Seele, wie nur ein Mitschaffender, angehörte und der er sich auch als Historiker verpflichtet fühlte. Kroyer erlebte auf eine sehr intensive Art die Spannung zwischen Geschichte und Gegenwart, die sich seiner Ansicht nach nur wechselseitig zu interpretieren vermochten: „Der Künstler kann die Gegenwart nicht begreifen, wenn er sie nicht als Tochter der Vergangenheit begreifen lernt. Eben: die Bedingtheit aller Erscheinungen — das ist die wichtigste Erkenntnisfrucht der Geschichte.“ Allein, in dieser an sich fruchtbaren Spannung hielt die historische Distanz des Wissenschaftlers dem übermächtigen Gegenwartserlebnis des künstlerischen Menschen nicht immer die Waage, und der Ausgleich mußte dann von Fall zu Fall in leidenschaftlichem Ansturm gefunden werden. An dem Aufstieg des jungen *Richard Strauß* nahm Kroyer lebhaften Anteil, und als langjähriger Musikkritiker der „Allgemeinen Zeitung“ trat er mit vorbildlichem Mut für die damals unerhört neuartige Kunst *Max Regers* ein, in dem er — gleich *Karl Straube* — schon früh einen der wirklich Großen der Musikgeschichte erblickte, während Münchens einflußreichster Kritiker, *R. Louis*, *Reger* mit Reserve, ja zunächst ablehnend gegenüberstand. Diese frühe Erkenntnis von *Regers* Rang, die Kroyer später mit Stolz erfüllte, war ebenso intuitiv wie aus geschichtlicher Schau gewonnen und darum ihrer selbst umso gewisser. Zugleich bot *Regers* Kunst ein lebendiges Beispiel für die Erneuerung der musikalischen Gegenwart aus dem Geist der Vergangenheit: In der altmeisterlichen Gestalt *J. S. Bachs* erschien der neuen Musik ein sicherer Halt, der unbestrittene Führer und Meister. Nicht minder bedeutsam als die Münchener Moderne war für den Musikhistoriker Kroyer das eminent klassizistische Gepräge seiner Vaterstadt. Dem architektonischen Historismus der Zeit *Ludwigs I.* von Bayern, dem München die imposanten Bauten des Königsplatzes und der Ludwigstraße zwischen Feldherrnhalle und Siegestor verdankte, ging bekanntlich ein musikalischer Historismus zur Seite: die romantische Wiedergeburt der altitalienischen Kirchenmusik, die Renaissance

des klassischen A-cappella-Stils, die zunächst durch Männer wie Kaspar Ett und Johann K. Aiblinger repräsentiert wurde und dem musikalischen München den Namen eines „deutschen Rom“ eintrug. Unter dem Einfluß von Karl Proske und Fr. X. Haberl wurde dann der Regensburger Zweig des Cäcilianismus mit dem Ideal der palestrinensischen A-cappella-Polyphonie eine religiöse, geistige und künstlerische Macht ersten Ranges, die der aufblühenden Musikwissenschaft viele wertvolle Impulse zuführte. Wie eng sich gerade im Bereich der katholischen Kirchenmusik Musikpraxis und Musikwissenschaft verschwistereten, mag die Tatsache illustrieren, daß J. J. Maier, der verdienstvolle Konservator der Musikabteilung der Münchener Staatsbibliothek, der vorzügliche Kenner und Editor alter Musik, neben Rheinberger als Lehrer für Kontrapunkt an der Münchener Musikschule wirkte und Rheinberger selbst, zumal als Leiter der Vokal-Kapelle an der Allerheiligen-Hofkirche, in seinen Kirchenwerken auch den A-cappella-Stil pflegte. In diese eigentümliche musikalische Welt, in der sich Vergangenheit und Gegenwart fast unmerklich berührten, wuchs Kroyer als komponierender Musikschüler und angehender Musikhistoriker hinein, und er mußte umso stärker von dem Geist der kirchlichen A-cappella-Kunst berührt werden, als er sich ursprünglich dem Studium der katholischen Theologie widmen wollte.

Die entscheidende Wendung zur Musikwissenschaft vollzog Kroyer unter dem Einfluß Adolf Sandbergers, der, aus der Schule Ph. Spittas kommend, als akademischer Lehrer von Weltruf an der Münchener Universität in hohem Maße schulebildend wirkte. Im Münchener Seminar wurde Kroyer von Meisterhand in die historisch-philologische Methode, in die archivalischen und bio-bibliographischen Studien sowie in die musikgeschichtliche Quellen- und Stilkritik eingeführt; hier machte er sich die im idealistisch-romantischen Geist der Historischen Schule wurzelnde Geschichtsschau von A. W. Ambros zu eigen, der die Musikgeschichte wesentlich als Kultur- und Ausdrucksgeschichte schrieb; von hier aus wurden auch Kroyers spätere Arbeitsgebiete, die Musik des 16. Jahrhunderts und die romantische Oper, vorgezeichnet. Und endlich muß der Hof- und Staatsbibliothek gedacht werden, die mit ihren reichen und seltenen Schätzen eine musikgeschichtliche Bildungsstätte ersten Ranges darstellte, die München zu einem Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Forschungsarbeit werden ließ. Die Verbindung von Kroyers speziellen Interessengebieten mit dem musikalischen Historismus und der Wiedererweckung des A-cappella-Stils einerseits und mit dem nachwagnerischen Musikleben Münchens andererseits ist offensichtlich. Der tiefe innere Zusammenhang beruht auf der hintergründigen morphologischen „Gleichzeitigkeit“ der Musik des 16. und des 19. Jahrhunderts, auf der eigentümlichen Parallelität ihres spezifisch spätzeitlichen Charakters, auf der Verwandtschaft ihres harmonie-betonten und ausdruckshaften Stils.

Unter diesem Aspekt erscheinen die Arbeiten, die Kroyer der Musik des Cinquecento gewidmet hat, in einem besonderen Licht. Themenwahl und Problemstellung der „Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts“ (1902), die auf die Lasso-Forschungen Sandbergers zurückweisen, sind bezeichnend genug; die Harmonik, die Chromatik als individualisierendes Ausdrucksmittel, vor allem das Ausdrucksproblem der tonmalerischen und textinterpretierenden Vokalmusik in seiner ganzen Weite und Vieldeutigkeit und die damit verbundene literarisch-psychologische Interpretation stehen schon hier im Mittelpunkt. Überall spürt man Kroyers angeborene Nähe zur italienischen Musik und das eindringliche Verständnis ihrer nationalen Sonderart — Wirkungen der Lektüre des Ambros'schen Geschichtswerks und Nachklänge der Erlebnisse des begeisterten Italienfahrers. Die Madrigalisten Marenzio und Gesualdo da Venosa wurden von Kroyer als „die «Romantiker» des 16. Jahrhunderts, bezeichnet, weil sie den Meistern des 19. Jahrhunderts, die wir vorzugsweise «die romantischen» nennen, in ihrem Wesen nahe verwandt sind: in der Neigung zur Leidenschaftlichkeit und Schwermut, in dem subjektiven Ton ihrer Darstellung, dem Hervorkehren der Persönlichkeit und in der bewußten Tendenz nach neuen Ausdrucksmitteln“. Oder noch deutlicher: „Für ihre Zeit sind sie (d. h. Marenzio und Gesualdo), was die Romantiker des 19. Jahrhunderts für die unserige; sie bringen den Subjektivismus im Madrigal zum vollen Durchbruch; freieste Formgebung, zügellose Phantasie und bewußte Bereicherung der Kunstmittel sind ihre Erkennungszeichen“. Hatte schon Peter Wagner (1892) manche Madrigale Palestrinas als „romantische Musik“ empfunden, so versuchte Kroyer die ganze Epoche des italienischen Madrigals von Willaert bis Marenzio als „Romantik“ zu verstehen.

Die Entdeckung dieser eigentümlichen Verwandtschaft blieb allerdings auf die beiden Jahrhunderte, das 16. und 19., beschränkt, in denen sie Kroyer künstlerisch erlebt und einführend erspürt hatte. Es lag ihm noch fern, die Gesamtheit der abendländischen Musik auf ihre geschichtsmorphologische Gleichzeitigkeit hin zu betrachten, wo dann ja notwendig auch die objektiv-sachlichen Gegenpositionen sichtbar geworden wären. Aber mit dem Spezialfall des 16. und 19. Jahrhunderts war doch der folgenschwere Ansatz zu einer grundsätzlichen Interpretation aller Musik nach der Ausdrucksseite gegeben, die für Kroyers stilkundliches Verfahren maßgebend wurde, und diese romantisch-ausdrucksmäßige Interpretation der Musik fand wiederum in der von Ambros übernommenen romantischen Ausdrucksgeschichte ihre Bestätigung. Mit der Studie über „Dialog und Echo in der alten Chormusik“ (1909) vertiefte Kroyer seine stilkritischen Arbeiten zum 16. Jahrhundert, die sich allmählich zu der Profilierung seines musikgeschichtlichen Renaissancebegriffs der A-cappella-Polyphonie verdichteten, wie sie schon im Cäcilianismus vorgezeichnet war. Die folgenden Untersuchungen kreisten

um diese für Kroyer zu einem Wertbegriff gewordene Vokalität, die er liturgisch und stilkritisch zu unterbauen versuchte und die mit den Erörterungen der Aufführungspraxis (A-cappella und Concerto, 1918; Zur Chiavetten-Frage, 1923) zu der heftigen Kontroverse mit A. Schering führte, in welchem Kroyer nur mehr den Instrumentalisten pur sang erblickte. Die Verteidigung des A-cappella-Ideals war für Kroyer weit mehr als eine theoretische Angelegenheit. Er empfand es als einen „Akt ausgleichender Gerechtigkeit“, wenn in K. Jeppesens Kontrapunkt, dem Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie (1935), nach der „barockisch-Bachischen“ nun auch die „mensurale Linearität in ihre schulischen Rechte eingesetzt“ wurde. In scharfer Wendung gegen H. Riemanns Lehre glaubte er an eine echte Befruchtung und Erneuerung der gegenwärtigen Musik durch die strenge Schulung an der Satztechnik Palestrinas. Wie ernst er es mit dieser Schulung meinte, zeigt der Karl Straube und dem Kirchenmusikalischen Institut zu Leipzig gewidmete „Vollkommene Partiturspieler“ (1930), der, so merkwürdig der Weg erscheinen mag, ausdrücklich als „Einführung in den A-cappella-Stil“ gedacht war! Weil Kroyer an den „Ausschreitungen der neuen Sachlichkeit“ wirklich litt, hoffte er heißen Herzens auf eine Regeneration aus dem Geist und Handwerk des A-cappella-Stils. „Vielleicht hängt der «Abfall von Palestrina» zusammen mit dem Rückgang an lebendiger Kraft in unserer Musik.“ So verbanden sich in Kroyers Argumentation wissenschaftliche und künstlerische, historische und aktuelle Gedankenengänge aufs engste, und nur aus solcher Aktualität ist ihre heftige Schärfe überhaupt zu begreifen.

Es ist heute, nachdem die im romantischen Historismus liegenden Wurzeln von Kroyers a-cappellistischem Renaissancebegriff zu Tage treten, nicht mehr notwendig, auf dessen relative Gültigkeit hinzuweisen. Schering hat die z. T. ganz außer acht gelassene Instrumentalmusik ins Licht gerückt und ihre wichtige und selbständige Funktion im 16. Jahrhundert nachdrücklich herausgearbeitet. Indem Kroyer als Zeugen für die Vokalität die Textunterlegung des Humanisten Glarean anrief (Zur A-cappella-Frage, 1920), stellte er sich eindeutig — und einseitig — auf den Boden eben jener humanistischen und wortauslegenden *ars perfecta*, die für ihn zum Inbegriff des musikalischen Cinquecento wurde. Mit diesem humanistischen Standpunkt ist auch eine Deutung der Vokalmusik allein vom Text her, eine Deutung, die fast ausschließlich auf den illustrativen oder affektiven Gehalt der Worte und deren musikalischen Ausdruck gerichtet ist, gegeben, die vor allem in der Gestalt der viel erörterten *Musica reservata* die Achse der stilkritischen Untersuchungen Kroyers bildete. (Die threnodische Quarte usw., 1925; Zwischen Renaissance und Barock, 1927; Von der *Musica riservata* des 16. Jhdts., 1935.) Damit soll das Geschichtsträchtige und Neue, das die *Musica reservata* als wortauslegende und affektausdrückende Musik des 16. Jahrhunderts gebracht hat, gewiß nicht verringert, noch weni-

ger aber das große wissenschaftliche Verdienst um die Erkenntnis des Reservata-Problems, die an die Arbeiten Kroyers und seines Schülers Kurt Huber geknüpft ist, unterschätzt werden. Allein dem allseitigen Vordringen der auf die Reservata gestützten Hermeneutik, der Verallgemeinerung der literarisch-assoziativen und psychologischen Deutung der Musik überhaupt schienen nun keine Schranken gesetzt; „die reservatische Dünung gewissermaßen geht bis zu Bach, weiter — bis zu uns herab“ heißt es 1935. Und entsprechend nahm Kroyer die Reservata-Ästhetik auch für die Musik des Spätmittelalters in Anspruch, indem er „für die freie schöpferische Tätigkeit der Figuralisten“ und ihre „Ausdruckskunst“ kämpfte, wo es sich um die mittelalterlich gebundene Choralkolorierung der Dufay-Epoche handelte, die von der Ebene der literarisch-psychologisierenden Hermeneutik aus kaum verstanden werden kann (vergl. Kroyers Diskussion mit R. v. Ficker über den 4. Bd. der Trienter Codices, 1922).

Über den ästhetischen Psychologismus seiner Zeit, wie ihn etwa Theodor Lipps an der Münchener Universität vertrat, ist Kroyer wohl bis zuletzt nicht hinausgegangen, und bei der im Subjektiven verharrenden, notwendig vieldeutigen psychologischen Interpretation der Musik rückten die Fragen nach den objektiven Gehalten des musikalischen Kunstwerks, nach Form und Aufbau, nach Struktur und Gestalt immer mehr in den Hintergrund. Damit trat Kroyer methodisch auf die Seite H. Kretzschmars und in Gegensatz zu H. Riemanns stil- und formgeschichtlichen Intentionen. Diese mochten Kroyer als Formalismus erscheinen; er übersah aber die erfolgreichen Anstrengungen, mit denen Riemann den Psychologismus und den Form-Inhalt-Dualismus zu überwinden trachtete. Die in der Nachfolge Riemanns erfolgte Wendung zur gegenständlichen Bedeutung und zum objektiven Sinngehalt musikalischer Stile und Formen konnte Kroyer von seinem Standort aus nicht vollziehen, und noch weniger vermochte er eine typologische Mannigfaltigkeit letzter apriorischer Grundhaltungen im Sinne W. Diltheys, H. Nohls und G. Beckings anzuerkennen. Die hohe Bedeutung der Ausdrucksfunktion der Musik steht ja außer Zweifel — auch für Riemann war sie selbstverständlich; aber sie bedarf notwendig einer historischen Differenzierung. Über der Verwandtschaft der ausdruckshaften Phänomene (z. B. in der *Musica reservata* des 16. und der Romantik des 19. Jahrhunderts) darf das Trennende und Geschichtlich-Einmalige nicht übersehen, über der Oberfläche und Nähe die tiefe Andersartigkeit und Fremdheit nicht außer acht gelassen werden. Wird die Ausdrucksfunktion der Musik, zumal in literarisch-psychologisierender Weise, verabsolutiert, so bleibt kein Raum mehr für die anderen Seiten ihres Wesens, die sich geschichtlich sehr mannigfaltig mit dem Ausdruckscharakter verschwistern: für den religiösen, metaphysischen oder kosmisch-symbolischen Sinngehalt der Musik, für ihre vielfältige Funktion als Form und Spiel oder ihre stets wichtige soziologische Quali-

tät. Nur eine Vielfältigkeit der Deutungsverfahren kann den vielfältigen geschichtlichen Erscheinungsformen und dem mehrschichtigen Sinngehalt der Musik gerecht werden, deren gleichsam äußerste Pole Jacob Burckhardt mit den Worten umschrieben hat: „Jetzt ist sie phantastische Mathematik — und jetzt wieder lauter Seele, unendlich fern und doch nahe vertraut.“

Von der weltlichen Liedkunst des Cinquecento, die ihm stets am Herzen lag, wandte sich Kroyer mit seinen Forschungen über L. Senfl (1903) und Gr. Aichinger (1909) der gleichzeitigen kirchenmusikalischen Kunst Deutschlands zu. Die beiden schönen Editionen, denen umfangreiche Einleitungen vorausgehen, lassen erkennen, wie Kroyer durch die Mitarbeit an den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern“ in das musikalische Publikationswesen hineinwuchs und mit den Aufgaben der landschaftlichen Quelleninventarisierung vertraut wurde — Arbeiten, die ihm später bei der Planung der „Publikationen älterer Musik“ Nutzen bringen sollten. Die monographische Darstellung einer Musikerpersönlichkeit, die in der Biographik O. Jahns, Fr. Chrysanders und Ph. Spittas großartige Vorbilder besaß, kam Kroyers Betrachtungsweise am weitesten entgegen; sie war auch wirksam in dem Bild der musikgeschichtlichen Entwicklung, das er in seinem Kolleg über „Führende Geister der Tonkunst“ zu zeichnen pflegte. Mit der liebevollen Versenkung in das Künstlertum Senfls und Aichingers, mit der Einfühlung in den deutschen Stilcharakter ihrer Werke und mit der Interpretation des einzelnen Werks als Äußerung eines menschlich-seelischen Inneren steht Kroyer wiederum ganz in der romantischen Tradition unserer Musikgeschichtsschreibung. Oft wird man an die lebensvollen Charakteristiken in Ambros' Geschichtswerk — gerade etwa Senfls — erinnert, die sich dann allerdings zu größeren Zusammenhängen nationaler, landschaftlicher oder schulmäßiger Art zusammenschließen und ein höchst anschauliches Bild ihres geschichtlichen Verlaufs entstehen lassen. Mit Ambros teilte Kroyer auch die zurückhaltende Behandlung des Analytischen und Formalen sowie das offene Ohr für die ausdrucksmäßigen Elemente, denen er z. B. in der Einleitung zur Senfl-Ausgabe nachspürte. Wo aber Ambros andeutete und poetisch umschrieb, gab Kroyer in dem berechtigten Wunsche, die stilistischen Einzelheiten konkreter zu deuten, zuweilen Auslegungen, die wiederum in dem ästhetischen Psychologismus und der zu geringen Distanz zum historischen Objekt ihre Ursache haben. Ausdruckshafte Züge und affektdarstellende Stücke — in den Grenzen und im Sinne der *Musica reservata* des 16. Jahrh. — sind für das Schaffen Senfls bezeichnend genug; aber ihre volle geschichtliche Bedeutsamkeit gewinnen sie erst auf dem tragenden Grund spätmittelalterlicher Tradition, der überpersönlichen Objektivität der Motettenpolyphonie und der Cantus-firmus-Bearbeitung, die in vieler Hinsicht auch für den Liederkomponisten Senfl Geltung besaßen. Das außerordentliche Verdienst, das sich Kroyer um die Wiedererwek-

kung der Werke Senfls und damit einer der großen Epochen der deutschen Musik erworben hat, wird davon nicht berührt. Und dankbaren Herzens durften die Editoren der seit 1936 erscheinenden neuen Senfl-Ausgabe, die von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung gemeinschaftlich begonnen wurde, da anknüpfen, wo Kroyer die Feder aus der Hand gelegt hatte. Für ihn selbst mochte gerade dieser Band der bayerischen Denkmäler noch mehr bedeutet haben: ein Wahrzeichen der stolzen musikalischen Vergangenheit seiner Vaterstadt.

Noch in die Münchener Zeit gehen die beiden Arbeiten zurück, in denen Kroyer sich als verantwortungsvoller Sachwalter der musikwissenschaftlichen Hinterlassenschaft Max Webers und M. Zengers angenommen hat. „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ (1921) des unvergeßlichen, 1920 in München verstorbenen Gelehrten bieten eine Fülle neuartiger Gesichtspunkte ethnographischer, tonsystematischer und soziologischer Natur, und die Grundfrage Max Webers nach Ursache und Wesen der abendländischen Rationalisierung, deren schicksalhafter Bedeutung er in seiner Religionssoziologie nachgegangen ist, klingt aufrüttelnd auch in die europäische Musikgeschichte hinein. Die knappe Einleitung zu dem „widerborstigen Meisterstück der Synthese“ bekundet in schöner Weise Kroyers Hellhörigkeit und Aufgeschlossenheit für Probleme, die nicht an der großen Heerstraße der zünftigen Musikwissenschaft lagen, dieser aber umso stärkere Anregungen zu geben imstande sind. Die aus M. Zengers Nachlaß herausgegebene „Geschichte der Münchener Oper“ (1923) stand dagegen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Opernstudien (Die circumpolare Oper, 1919), in denen Kroyer die Leistungen der vergessenen Mitbewerber R. Wagners mit echt romantischer „Andacht zum Unbedeutenden“ erforscht hat.

Die akademische Laufbahn führte Kroyer erst verhältnismäßig spät und nach mancherlei Hindernissen aus seiner Münchener Heimat: 1920 folgte er einem Ruf nach Heidelberg, 1923 ging er als Nachfolger H. Aberts nach Leipzig, und 1932 übernahm er fast als Sechziger den Kölner Lehrstuhl. An allen drei Universitäten hat er als verantwortlicher Fachvertreter mit ungewöhnlicher Initiative und Umsicht teils ganz neue — wie in Heidelberg und Köln — teils breitere und vielseitigere Grundlagen für den musikwissenschaftlichen Forschungs- und Lehrbetrieb geschaffen, wie er überhaupt stets darauf bedacht war, seinem Fach auch in organisatorischer und institutioneller Hinsicht die Gleichberechtigung mit den anderen Disziplinen der Philosophischen Fakultät zu sichern. Im Zusammenhang mit stilkundlichen und auführungspraktischen Fragen lag ihm von jetzt ab immer stärker die Einrichtung historischer Instrumentarien für die Übungen der Collegia musica am Herzen. In dieser Hinsicht war schon die Heidelberger Bach-Reger-Feier von 1922 bedeutsam, bei der das Musikwissenschaftliche

Seminar mit einer selbständigen Aufführung Bachscher Werke auf historischen Instrumenten hervortrat, die Kroyer mit Mitteln der Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung für das Seminar erworben hatte. In dem einleitenden Vortrag charakterisierte Kroyer das „barocke Klangideal“ und Bach als den deutschen „musicus barocissimus“: seine im Gegensatz zu Italien rückwärts gewandte Tendenz und den organistisch-registtermäßigen Grundgedanken seiner Klangwelt. Schon hier hieß es: Zum wirklichen Verständnis der Musik gehört auch der Klang. 1923 folgten öffentliche Aufführungen spätmittelalterlicher Musik, in denen er sich u. a. um die stilgetreue Wiedergabe von Dufays Florentiner Domweihmotette „Nuper rosarum flores“ und Senfis „Ave rosa sine spinis“ bemühte.

In großem Stil griff Kroyer diese der historischen Aufführungspraxis gewidmeten Versuche in Leipzig auf, jetzt vor allem unter dem Eindruck der systematischen, auf die Orgel gerichteten Klangstil-Forschungen W. Gurlitts in Freiburg i. Br. Kroyers unermüdlicher, keine Schwierigkeiten scheuenden Tatkraft war es zu danken, daß der Sächsische Staat die berühmte, 2600 Stücke umfassende Heyersche Instrumentensammlung in Köln erwarb, deren Kaufpreis zu einem Viertel durch die großzügige Stiftung von Dr. h. c. Henri Hinrichsen, dem damaligen Inhaber des Verlagshauses C. F. Peters, gedeckt wurde. Durch die Neueinrichtung des früheren Riemannschen Collegium musicum und Musikhistorischen Instituts und seine räumliche Vereinigung mit der Heyerschen Instrumentensammlung im Neuen Grassi-Museum entstand in Leipzig das „Musikwissenschaftliche Institut und Instrumentenmuseum der Universität“, eine damals einzigartige, mit allen modernen Hilfsmitteln ausgestattete Lehr- und Forschungsstätte. Auf dem Einweihungsakt, bei dem Karl Straube die nach ihm benannte Orgel des Instituts zum ersten Male spielte, umriß Kroyer „die Wiedererweckung des historischen Klangbilds in der musikalischen Denkmälerpraxis“ (1929); seine Rede gipfelte in der Forderung: „Melodie, Harmonie, Form und Klang als ein zusammengehöriges Ganzes zu erkennen, daran wollen wir Musikhistoriker mit allen Fasern unseres Herzens festhalten“. In Köln baute Kroyer dann das schöne Musikwissenschaftliche Institut im neuen Universitätsgebäude auf; Bibliothek, Instrumentarium, photographische Werkstätte usw. wurden neu eingerichtet, die Aufführungen der Collegia musica in weitestem Umfang der Wiedererweckung der historischen Klangstile dienstbar gemacht.

Neben dem Aufbau des Instituts setzte Kroyer in Leipzig einen weiteren, ebenfalls lange gehegten Lieblingsgedanken in die Tat um: die Begründung der „Publikationen älterer Musik“, die er zusammen mit Geh. Rat Dr. L. Volkmann (Breitkopf & Härtel) unternahm. Gemessen an dem überkühnen Programm von 1925, das nahezu alle stilgeschichtlich relevanten Werke des Mittelalters und der Renaissance enthielt, mögen die vierzehn Bände, die bis zum Jahre 1940 erschienen sind, viel-

leicht als bescheidenes Ergebnis erscheinen; und dennoch bedeutete das Zustandekommen der Reihe — abgesehen von der wissenschaftlichen Leistung der einzelnen Editoren — eine für die Musikwissenschaft höchst beachtliche organisatorische Tat. Schon die entschiedene Richtung auf die Quellen der außer-deutschen Musik, dann die betonte Absicht, „auch die schwer zugängliche Welt des Mittelalters in allen Einzelheiten als ein Ganzes zu begreifen“, wobei Gregorianik, Mozarabica und Byzantina den Anfang machen sollten, war um die Mitte der zwanziger Jahre ein ebenso ungewöhnliches wie verdienstliches Unterfangen, und Kroyer hat sich der Notwendigkeit, den wohlwogenen ursprünglichen Plan zu verlassen oder die Edition einiger besonders wichtiger Werke wie z. B. der St. Martial-Organa und des Schaffens Dufays hinauszuschieben, nur schweren Herzens gefügt. Ohne seine Initiative hätte die deutsche Musikwissenschaft jedenfalls noch manches Jahr auf das St. Thomas-Graduale, die 3- und 4-stimmigen Notre-Dame-Organa, auf Fr. Ludwigs bewunderungswürdige, leider unvollendete Machaut-Ausgabe, auf Luis Milan sowie auf die Einzelbände von Ockeghem, Marenzio, Willaert und die Frottole verzichten müssen, wobei nur zu bedauern ist, daß auch diese verheißungsvollen Anfänge durch die Erbarmungslosigkeit der politischen Ereignisse zunichte gemacht wurden. Kroyers Editionsplan steht gerade jetzt, wo wir vom Schicksal gezwungen sind, uns des gemeinsamen europäischen Grundes unserer Musikkultur prüfend zu vergewissern, als Mahnung und Aufgabe vor uns, und wir sehen dankbar, daß diese Aufgaben jetzt von der internationalen Forschung mit weiteren Zielen und reicheren Mitteln in Angriff genommen werden. Und schließlich muß der erfolgreichen musikerzieherischen Tätigkeit Kroyers gedacht werden, die nach vielen Verhandlungen und Denkschriften in der sächsischen Prüfungsordnung von 1924 Gestalt gewonnen hat. Sie forderte vom Musik- und Gesanglehrer an den höheren Schulen eine 3-semesterige praktisch-musikalische Ausbildung am Landeskonservatorium und ein 5-semesteriges Studium am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig nebst einem weiteren wissenschaftlichen Nebenfach und wurde, wenigstens im Prinzip, auch von den meisten anderen deutschen Bundesstaaten übernommen. Mit der ganzen Leidenschaft seiner Persönlichkeit verfocht Kroyer den unersetzlichen Bildungs- und Erziehungswert der Musik und des musikgeschichtlichen Studiums, und gerade als Universitätslehrer und Forscher fühlte er sich doppelt verantwortlich für eine gründliche musikalische Erziehung der Schuljugend — auch in diesem kulturell entscheidenden Bereich für uns heute ein unerbittlicher Mahner, hinter den musikpädagogischen Errungenschaften der Schulmusik der zwanziger Jahre nicht zurückzubleiben.

Über diesem Wirken nach außen, das niemals äußerlich war, und über der Leidenschaftlichkeit, mit der er seine musikalische Gegenwart zu durchdringen versuchte, darf die nach innen gerichtete Seite von Kroyers

Wesen, die ihn immer wieder einsinnig zum selben Gegenstand seines Nachdenkens zurückführte, nicht vergessen werden. Das Eigentliche seiner Persönlichkeit lag wohl in der suggestiven Kraft und der unmittelbaren, oft mitreißenden Wirkung von Mensch zu Mensch, die selbst Außenstehende verspürt haben. Hinter seiner bajuvarischen Urwüchsigkeit regte sich aber ein zartes, leicht verletzliches Gemüt, und eine merkwürdige Scheu trieb ihn, zumal in den letzten, von Krankheit überschatteten Jahren, in die Einsamkeit. Die Flucht vor der Ehrung, die ihm seine Schüler mit der Übergabe der Festschrift zum 60. Geburtstag (1933) bereiten wollten, mag dafür zeugen. Im letzten Grunde erschienen die Reizsamkeit und innerliche Vielspältigkeit seines Wesens dann doch gefaßt in altmeisterlicher Gelassenheit, getragen von einer weltoffenen und weitherzigen Katholizität.

Wäre es uns als Schülern und Freunden vergönnt, nach Art unserer Vorväter einen Tenor für die Trauermotette zu wählen, die den Heimgang des Lehrers feierlich und tröstlich besingt, so würde ihm jene altehrwürdige Prägung angemessen sein, die ein liturgisches Wort humanistisch abwandelt:

«PLANGENT EVM VNIVERSI MVSICI».

GEORG SCHÜNEMANN

EIN NACHRUF UND EINE WÜRDIGUNG

VON EBERHARD PREUSSNER

Am 2. Januar 1945 starb Georg Schünemann in Berlin im St. Hedwigs-Krankenhaus nach einem mehrwöchigen Krankenlager, auf das der ewig Tatkräftige plötzlich geworfen worden war. Noch im Sommer davor hatte Schünemann in Salzburg die Kurse der Musikakademie für Ausländer mit der an ihm gewohnten Intensität und Gründlichkeit geleitet. Als er nach einer kurzen Kur in Bad Reichenhall nach Berlin zurückkehrte, war er bereits ein todkranker Mann. Sein Tod in jenem Augenblick, kurz vor der großen politischen und geistigen Wende, war doppelt tragisch. Von dem Strudel der dann folgenden Weltereignisse wurde auch dieses Einzelgeschehen mit fortgerissen, und erst jetzt wird sich mancher des großen Verlustes und der Tragik ganz bewußt werden. Überblickt man den Lebenslauf von Georg Schünemann, so ist zunächst gar nichts von Tragischem zu bemerken. Im Gegenteil, man hat das Gefühl, ein Musterbeispiel vor sich zu haben dafür, wie in dem Jahrhundert des ungehinderten sozialen Aufstieges ein junger Mensch allein kraft eigener Leistung aufsteigen kann vom einfachen, bescheidenen Flötisten zum Universitätsprofessor und Hochschuldirektor; in seiner Laufbahn schien sich das sozialistische Programm der Nachkriegszeit von 1918, die fähigsten Köpfe an die wichtigsten Stellen des Staates zu