

UDK 78(430.325) "17/18"
DOI: 10.4312/mz.50.2.43-51

Helmut Loos

Institute of Musicology, Leipzig University
Inštitut za muzikologijo, Univerza v Leipzigu

Die kunstreligiöse Botschaft der Leipziger Musikwissenschaft im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

Umetnostnoreligiozno sporočilo leipziške muzikologije v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju

Prejeto: 26. december 2012
Sprejeto: 27. marec 2013

Received: 26th December 2012
Accepted: 27th March 2013

Ključne besede: Kunstreligion, Leipzig, muzikologija, 19. stoletje, 20. stoletje

Keywords: Kunstreligion, Leipzig, musicology, 19th Century, 20th Century

IZVLEČEK

Muzikološka znanost, ki in kakor se je razvijala v Leipzigu, je ključno prispevala k ugledu tega glasbenega mesta po vsej Evropi. V razvoju slednjega se na tragičen način kaže njegova fatalna navezanost na tradicionalno pojmovanje glasbe kot umetnostnoreligiozne vzgojne vrednote. Pomen glasbe kot »resne in svete glasbe« je bil tako znanstveno zagotovljen in to je bistveno pripomoglo k njeni sakralizaciji.

ABSTRACT

Musicology that developed in Leipzig played a key role in contributing to the reputation of this city of music throughout Europe. In a tragic way, its development was fatally attached to the traditional idea of music being an established part of artistically religious general education. The importance of music as "serious and holy music" was thus assured, which became an essential factor in its sacralisation.

Leipzig ist musikhistorisch ein besonderes Pflaster. Zur Musikstadt wurde sie nicht in den 27 Jahren des Wirkens von Johann Sebastian Bach in ihren Mauern, sondern erst wenig später, als sie sich als Zentrum bürgerlichen Musiklebens profilierte. Die Musikverlage mit ihren Noteneditionen und der *Allgemeinen musikalischen Zeitschrift* sowie das Gewandhausorchester bildeten die tragenden Institutionen der neuen Musikkultur. Die Universität Leipzig legte die Basis mit einem aufklärerischen Bildungsgedanken-

gut. »Treu sich den Künsten weyhn macht unsere Sitten mild und lehrt uns menschlich seyn«.¹ So lautet ein verbreitetes Diktum von Christian Fürchtegott Gellert aus seiner Antrittsvorlesung an der Universität Leipzig im Jahre 1744, ein Zitat des römischen Dichters Ovid. Und der Leipziger Theologiestudent Friedrich Gottlieb Klopstock hat später einmal formuliert: „Der Vorzug der Künste vor den Wissenschaften liegt darin, daß sie geeigneter sind, die Menschen moralisch zu machen: sie erniedrigen sich und sind nicht mehr schön, wenn ihnen die moralische Schönheit fehlt.“² Der literarischen Weimarer Klassik stellte Leipzig durch Männer wie Friedrich Rochlitz den Entwurf einer klassischen Musik entgegen, der Literatur und Musik in der bürgerlichen Bewegung Deutschlands zu gleichberechtigten Exponenten ihrer höchsten Ideale wachsen ließ, sie wurden zu moralischen Institutionen, zur Kunstreligion. Diese Bewegung deutscher, bürgerlicher Musik gegen die italienische Hofoper erfasste ganz Europa und war in ihren Anfängen viel stärker gesellschaftspolitisch als national motiviert. Die Musikwissenschaft wurde als wichtiger Exponent dieser Richtung neu erfunden.

Neu in der bürgerlichen Musikkultur war zunächst das explosionsartig sich verbreitende Musikschrifttum in Form von Musikzeitschriften. Sprachliche Erläuterungen und Rezensionen erwiesen sich als äußerst wirkungsvolles Mittel, der Musik als Bildungsgut gesellschaftlich Geltung zu verschaffen. Sei es in einem klassizistischen Sinne, wie sie Friedrich Rochlitz zur Domestizierung des genialisch Unbändigen anwandte,³ sei es im Sinne romantischer Verbrämung, wie es Robert Schumann unternahm,⁴ die Musik wurde zur Sprache über der Sprache, zum Medium des Absoluten überhöht. Diese Entwicklung ist in erster Linie von Literaten ausgegangen, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann gehören zu den tragenden Exponenten, in Leipzig waren es vor allem auch Universitätsangehörige, die sich in dieser Bewegung engagierten. Tradition hatte dies aufgrund von Persönlichkeiten wie Lorenz Mizler (1711-1778) und Johann Adolph Scheibe (1708-1776), trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer inhaltlichen Differenzen, ebenso Johann Abraham Birnbaum (1702-1748), Dozent für Rhetorik und machtvoller Verteidiger Johann Sebastian Bachs, Johann Adam Hiller (1728-1804), der bereits 1766 bis 1770 „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“ herausbrachte, und Christian Gottfried Thomas (1748-1806), der zwischen 1798 und 1806 eine „Unpartheiische Kritik der vorzüglichsten zu Leipzig aufgeführten ... Concerte und Opern“ veröffentlichte.⁵ Das Terrain war gut vorbereitet, als Friedrich Rochlitz (1769-1842) die „Allgemeine musikalische Zeitung“ 1798 eröffnete. Er selbst wies darauf hin, dass diese Gründung von Gottfried Christoph Härtel (1763-1827) in Leipzig ihren richtigen Verlagsort besitze,

1 Christian Fürchtegott Gellert, *Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches*, herausgegeben von Werner Jung, John F. Reynolds, Bernd Witte (Berlin-New York, 1994): „Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten. Eine Rede, bey dem Antritte der Profession“. - „In tiefer Freundschaft und Verbundenheit“. Aus dem Stammbuchsammlung der Universitätsbibliothek Leipzig, hrsg. von Thomas Fuchs und Steffen Hofmann (Leipzig, 2009), 63.

2 Zitiert nach Leo Balet/Eberhard Rebling, *Die Verbürgerlichung der Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Dresden, 1979), 267. z

3 Martin Geck, „Die Taten der Verehrer“, in Martin Geck/Peter Schleuning, *„Geschrieben auf Buonaparte“. Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption* (Reinbek bei Hamburg, 1989), 193-398, hier 216-223.

4 Helmut Loos, „Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung“, in *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig, hrsg. von Helmut Loos (Leipzig, 2011), 354-363.

5 Vgl. dazu uns zum Folgenden Helmut Loos, „Musikwissenschaft an der Universität Leipzig“, in *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. v. Eszter Fontana (Wettin, 2010), 265-284.

denn nirgends werde „so viel für das Wissenschaftliche in der Musik gethan“ wie hier.⁶ Die Zeitung erwies sich als sehr erfolgreich, sie erschien in fünfzig Jahrgängen bis 1848 und wurde zur prägenden Musikzeitschrift der bürgerlichen Musikbewegung. Mit ihr hat Rochlitz – nach Wilhelm Seidel – „tief ins Musikleben eingegriffen [...] musikalische Weltgeschichte gemacht. Er hat den modernen Kanon, den ersten wirklich funktionierenden Kanon der musikalischen Kunstgeschichte, begründet und in Geltung gesetzt und alles initiiert, was daraus folgte.“⁷

Als Autoren aus der Universität gewann Rochlitz u. a. den Privatdozenten für Philosophie Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) und Amadeus Wendt (1783-1836), seit 1811 Professor der Philosophie. Beide wurden zu wichtigen Vorreitern der bürgerlichen Musikkultur. Unter Wendts Aufsätzen für die „Allgemeine musikalische Zeitung“ sticht ein Beitrag aus dem Jahre 1815 „Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio“ besonders hervor. Bereits die Eingangspartie „Höhere Tonkunst“ weist diesen Beitrag als Dokument romantischer Musikanschauung aus:

„Wenn allen übrigen Künsten etwas vorliegt, was erst durch den Wunderblick des Genius, veredelt und verklärt aus dem Boden der Wirklichkeit gehoben und in das Elysium der Ideen versetzt zu seyn scheint, so scheint die Tonkunst gleichsam in diesem Lande *selbst erzeugt*, und redet, gleich dem Weltgeist, durch Sturm und Donner, wie durch das sanfte Wehen des Frühlings, und in den flüsternden Aerenbeugen, eine Wundersprache, die nur dem verständlich ist, dem das Gehör nicht eine Fülle äußerer Klänge, sondern das Innere der Welt und die geheimsten Tiefen des Herzens aufschließt, in die kein sterbliches Auge schaut. Der geniale Tonkünstler ist ein Eingeweihter des Himmels; in unsichtbaren Zeichen verkündet er seine Gesichte, hörbar jedem offenen Ohr, doch nicht jedem *vernehmlich*.“⁸

Wendt legt im Anschluss daran den Vorzug der Instrumentalmusik und die Überlegenheit der deutschen vor der italienischen Musik dar, wobei ihm Beethoven als Vorbild dient. Oft als früher Nationalismus verstanden, erweist sich die ältere Debatte, die Wendt hier aufgreift, von ihrem Ausgang her als Apostrophierung des Vorrangs bürgerlicher Kultur vor der traditionellen Feudalkultur; italienische Musik ist eine Chiffre für die italienische Oper als Musik der Höfe, deutsche Musik für reine Instrumentalmusik als Musik des Bürgertums. Bezeichnend sind vor allem die moralischen Implikationen, die mit dieser Kampagne einhergehen. Die „Höhere Tonkunst“ garantiert die moralische Überlegenheit. Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846) folgte 1828 auf Rochlitz als Redakteur der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, 1834 eröffnete Robert Schumann mit der „Neuen Zeitschrift für Musik“ das Konkurrenzunternehmen wieder in Leipzig.

Für die Entwicklung der Musikwissenschaft wurde der von Felix Mendelssohn Bartholdy 1842 als Thomaskantor nach Leipzig berufene Moritz Hauptmann (1792-1868) wichtig, der als Musiktheoretiker eine herausragende Erscheinung darstellte. 1853 erschien sein Hauptwerk „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (wie alle seine Schriften

6 *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1 (1798), Nr. 1, Sp. 3.

7 Wilhelm Seidel, „Friedrich Rochlitz. Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit“, in *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*, hrsg. von Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Leipzig - Musik und Stadt, Bd. 2) (Leipzig, 2007), 37-41, hier 41.

8 Amadeus Wendt, „Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio“, in *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 (1815): 345-353, 365-372, 381-389, 397-404, 413-420, 429-436.

in Leipzig), mit dem er die Theoriediskussion der folgenden Jahrzehnte maßgeblich prägte. Seine Musiktheorie ist keine Handwerkslehre der Komposition, sondern eine hoch spekulative Auseinandersetzung mit akustischen Grundlagen einerseits, die er als natürliche Bildungsgesetze verstand, und Hegelschen Gedankengängen andererseits, die ihm eine dialektische Entwicklung aus einem Grundgedanken vorgaben. Aus den drei von ihm als direkt verständlich aufgefassten Intervallen Oktave, Quint und großer Terz sowie ihrer Entfaltung in einem harmonischen Dualismus entwickelte Hauptmann eine umfassende Theorie, die ihm nicht nur als verpflichtendes musikalisches Kategoriensystem, sondern weit darüber hinaus als Schlüssel der Welterkenntnis erschien und seine feste Überzeugung von der Richtigkeit seiner klassizistischen Musikanschauung begründete. Die moderne Richtung der „Neudeutschen“ vertrat in Leipzig Franz Brendel (1811-1868), der 1845 die „Neue Zeitschrift für Musik“ von Schumann übernahm.⁹ Er war mit seinen hegelianischen „Vorlesungen über musikalische Gegenstände“ der maßgebende Musikhistoriker am Leipziger Konservatorium.¹⁰ Bei Brendel findet sich die nationale Emphase der „deutschen Musik“, wie sie bei Wendt formuliert war, zu einer absoluten Dominanz von welthistorischer Dimension überhöht.¹¹

Die Institutionalisierung der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig begann mit Hermann Langer (1819-1889), der als Universitätsmusikdirektor Vorlesungen zur Musikgeschichte hielt, und Oskar Paul (1836-1898), der als Musiker sowie studierter Theologe und Philologe die Theorie und Geschichte der Musik lehrte.¹² Städtisches Umfeld und die geschilderte Tradition prägten zwei bedeutende Gründungsfiguren der universitären Musikwissenschaft: Hermann Kretzschmar (1848-1924) eher praxisorientiert und Hugo Riemann (1849-1919) eher theoriegerichtet. Im 20. Jahrhundert hat sich Riemann zunehmend stärker Geltung verschafft, während Kretzschmar immer weniger Beachtung gefunden hat. Zunächst allerdings wurde der Kampf um die rechte Lehre mit großer Inbrunst ausgefochten; Hermann Abert verweist in seiner Charakterisierung Kretzschmars auf dessen machtbewusste „Herrenmoral“ und berichtet, bei seinem Amtsantritt in Leipzig 1920 eine „sich der Kretzschmarschen mit bewußter Feindschaft entgegenstimmende Riemannsche Tradition“ vorgefunden zu haben.¹³ Kretzschmars praxisorientierte Musikwissenschaft¹⁴ war von einem Realismus geprägt, der allen spekulativen Überhöhungen abhold war und sich historischen Kriterien verpflichtet sah. Hugo Riemann dagegen orientierte sich an naturwissenschaftlichen Methoden. Er folgte damit den philosophischen Lehren seines Förderers Rudolf Hermann Lotze (1817-1881), eines Philosophen, der den naturwissenschaftlichen Ansatz eines durchaus

9 Wilhelm Seidel, „Musikalische Publizistik und Kanonbildung. Über Franz Brendels Entwurf einer neuen Musikästhetik“, in *Musiktheorie* 21 (2006): 27–36.

10 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart. 32 Vorlesungen* (Leipzig, 1852).

11 Erich Reimer, „Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800–1850“, in *Die Musikforschung* 46 (1993): 17–31.

12 Stefan Horlitz, „Oskar Paul. Ein Gelehrtenleben in Leipzig“, in *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*, hrsg. von Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Leipzig – Musik und Stadt, Bd. 2) (Leipzig, 2007), 365–386.

13 Hermann Abert, *Johann Sebastian Bach. Bausteine zu einer Biographie*, hrsg. v. Michael Heinemann (Köln, 2008), 39 u. 49. Leider allzu zeittypisch erscheinen die antisemitischen Äußerungen Aberts über jüdische Kollegen (z. B. S. 53f. u. 59f.) in den 1922–1925 niedergeschriebenen Notizen „Aus meinem Leben“.

14 Heinz-Dieter Sommer, *Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 16) (München-Salzburg, 1985).

mechanistischen Naturverständnisses mit der metaphysischen Vorstellung einer Instanz zur Verwirklichung des Weltzwecks verband. Die hatte ihn zu einer Wertlehre geführt, die mit dem Anspruch objektiver „Geltung“ die Erkenntnis von Wahrheiten und Werten des Gewissens gewährleistet. Das Ziel, aus Gesetzmäßigkeiten der Natur „naturwissenschaftlich“, objektiv gültige Regeln für die Musik abzuleiten, charakterisiert auch das Schaffen Riemanns, seine theoretischen Schriften besaßen für ihn immer Vorrang vor den musikhistorischen. Die Musik, deren Erforschung, ja theoretischer Begründung sich Riemann mit Hingabe widmete, besaß höchste gesellschaftliche Bedeutung zumal in Leipzig, von dem er in seinem Lebenslauf zur Habilitation als einer „musikalischen“, ja sogar der „allermusikalischsten Stadt“¹⁵ gesprochen hat. Im Umfeld emphatischer Kunstreligion bedurfte dies keiner weiteren Begründung, so dass Riemann diese Wertschätzung als gegeben voraussetzen durfte und nicht selbst begründen musste. Deswegen darf seine meist nüchterne Sprache über diese seinerzeit selbstverständliche Verständnisgrundlage nicht hinwegtäuschen. Sein überreiches Schrifttum schuf Riemann, indem er 18 Stunden pro Tag arbeitete, die meiste Zeit am häuslichen Schreibtisch, den die Familie liebevoll-spöttisch seinen „Altar“¹⁶ nannte, was die sakrale Aura seiner Arbeit umschreibt. Für das sakrale Sendungsbewusstsein, mit dem Riemann seine selbstgestellte Aufgabe wahrnahm, spricht auch die Bezeichnung vieler seiner musiktheoretischen Schriften als „Katechismus“, die er häufig erst in späteren Auflagen in „Handbuch“ umbenannte; und der Begriff „Katechismus“ ist als Unterweisung in unbezweifelbaren Grundfragen des Glaubens und Zusammenfassung einer (hier nicht christlichen) Heilslehre ernst zu nehmen.

Der Anspruch auf „Gültigkeit“ wurde besonders deutlich in der Auseinandersetzung Riemanns mit seinem ehemaligen Schüler Max Reger, der als Leipziger Universitätsmusikdirektor 1907/08 im Verlauf der großen Diskussion um Felix Draeseke (1835-1913) Mahnruf „Die Konfusion in der Musik“ Riemann massiv angegriffen und damit den persönlichen Bruch provoziert hat.¹⁷ Eine universitäre Karriere hat Riemann nicht gemacht, der Durchbruch zu einem Ordinariat blieb ihm verwehrt. Ob der Grund dafür allerdings persönliche Missachtung und Intrigen waren, wie dies in historischen Darstellungen meist unterstellt wird, oder doch auch ernste sachliche Gründe aufgrund wissenschaftlicher Bedenken gegenüber den spekulativen Theoriebildungen Riemanns eine Rolle gespielt haben, bedarf sicher noch der näheren Untersuchung.¹⁸ Angesichts der starken Wirkung, die Riemann in der Geschichte des Faches im 20. Jahrhundert entfaltet hat,¹⁹ ist dies bislang nicht ernsthaft in Erwägung gezogen worden. Die Musikwissenschaft hat Riemanns über Deutschland hinaus maßgeblich geprägt.

15 Zitiert nach Wilhelm Seidel, „Hugo Riemann und die Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Leipzig“, in *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, hrsg. v. Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Tutzing, 2005), 187–196, hier 191, Anm. 9.

16 Michael Arntz, *Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung* (Köln, 1999), 43.

17 Vgl. „Die Konfusion in der Musik“. *Felix Draesekes Kampfschrift und ihre Folgen*, hrsg. v. Susanne Shigihara (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Bd. 4) (Bonn, 1990), 245–258, auch 369, Anm. 1.

18 Michael Arntz, „Nehmen Sie Riemann ernst“, in *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. v. Tatjana Böhme-Mehner u. Klaus Mehner (Köln u. a., 2001), 9–16.

19 *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner (Köln u. a., 2001), passim.

Das Selbstverständnis der Leipziger Musikwissenschaft zur Zeit von Kretzschmar und Riemann ist deutlicher noch als aus ihren Schriften in der Person eines ihrer wenig bekannten Kollegen zu erkennen, eines zeittypischen Sonderlings mit Namen Hermann Bernhard Arthur Prüfer (1860-1944). Nachdem er in Heidelberg zum Dr. jur. promoviert worden war, folgte der entsprechende musikwissenschaftliche Abschluss 1890 in Leipzig mit einer Arbeit über „Den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts“. In Spezialistenkreisen ist Prüfer bis heute mit der Thematik seiner Habilitation von 1895 über Johann Hermann Schein bekannt, zu der auch Gesamtausgabenbände gehörten.²⁰ 1902 wurde Prüfer zum nichtplanmäßigen außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt, seine Antrittsvorlesung über „Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts“ hielt er am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig,²¹ der er bis zu seiner Emeritierung 1936 treu blieb. Richard Wagner wurde zu einem wichtigen Gegenstand von Prüfers wissenschaftlicher Tätigkeit; für ihn engagierte er sich mit öffentlichen Vorträgen. So sprach er am 10. März 1908 vor der Goethe-Gesellschaft zu Leipzig über „Richard Wagner und Bayreuth“,²² lieferte Aufsätze zu den Bayreuther Blättern und schrieb weitere Studien. Eine umfangreiche Sammlung von Vorträgen über die Bayreuther Festspiele „Das Werk von Bayreuth“²³ publizierte er 1909, statt einer Neuauflage wurden daraus nach dem Ersten Weltkrieg vier Einzelhefte separat herausgebracht: „Der Ring des Nibelungen und Wagners Weltanschauung“ (3. Aufl. Leipzig 1924), „Parsifal und der Kulturgedanke der Regeneration“ (Leipzig 1924), „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Dresden 1922, 3. Aufl. Leipzig 1924) sowie „Tristan und Isolde“ (3. Aufl. Bayreuth 1928). Als weitere erklärende Texte zu Person und Werken Wagners erschienen „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Dresden 1922, 3. Aufl. Leipzig 1924), „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ (Bayreuth 1930) und „Einführung in Richard Wagners Lohengrin“ (2. Aufl. Bayreuth 1937). Im Umfeld dieser Kommentare zum Werk Richard Wagners verfasste Prüfer noch weiter gehende Studien wie „Die Geisteswelt Hans von Wolzogens“²⁴ oder „Musik als tönende Faust-Idee (Leipzig 1920) und „Die musikalischen Gestaltungen des Faust“ ([Bielefeld u.a.] 1920).

Grundlegende Gedanken seiner Forschungen formulierte Prüfer bereits während der Habilitation, in der Antrittsvorlesung beklagt er den schwierigen Stand der Musikwissenschaft als Universitätsfach und drängt – unter Verweis auf Hermann Kretzschmar – auf Abhilfe. Die Begründung ihrer Bedeutung folgt sodann dem Muster, das heute als Fachgeschichte einer „verspäteten“ Disziplin durchaus problematisch gesehen wird.²⁵

20 Arthur Prüfer, *Johan Herman [sic] Schein* (Leipzig, 1895), Reprint Kassel 1989. Werke Scheins hat Prüfer als wissenschaftliche Edition in sieben Bänden Leipzig 1901–1923 veröffentlicht.

21 Sie erschien 1902 für den Druck geändert und erweiter bei Poeschel & Trepte Leipzig. Weitere Publikationen zu Bach: *Sebastian Bach als Humorist* (Leipzig, 1904). – Zum II. deutschen Bachfest 1.–3. Oktober 1904 (Leipzig, 1904). – „Eine alte, unbekannt Skizze von Sebastian Bachs Leben“, in *Bach-Jahrbuch* 12 (1915): 166–169.

22 Gedruckt bei Wörner Leipzig 1910.

23 1899 zuerst erschienen, 1909 als vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage seiner Vorträge über die Bühnenfestspiele in Bayreuth.

24 In *Festspielführer der Deutschen Festspiele G. Niehrenheim* (Bayreuth, 1926).

25 *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. v. Anselm Gerhard (Stuttgart-Weimar, 2000). – *Deutsche Meister - böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Herfried Münkler (Schliengen, 2001).

Prüfer verweist auf die internationale Vernetzung des europäischen Musiklebens und – unter besonderer Akzentuierung der „Musikphilologie“ von Hugo Riemann – auf die interdisziplinären Aspekte, denen er große Bedeutung zuschreibt. Doch „die führende Stellung in der gesamten Musikwissenschaft“²⁶ spricht er der Musikgeschichte zu, die im 19. Jahrhundert die „Summe ihrer Forschungsthätigkeit“²⁷ und ihren „Brennpunkt“²⁸ in Johann Sebastian Bach gefunden habe, „in dessen Kunst der seit Jahrhunderten herrschend gewesene Stil der Contrapunktik seine Gipfel erreicht [habe], wie sie andererseits auch in die moderne Periode der harmonischen Musik riesengroß“²⁹ hineinrage. Trotz der Betonung des internationalen Aspekts bleiben es die großen deutschen Komponisten, die Prüfers Blickfeld prägen: Das Engagement für Schein begründet er damit, die „Werke eines der größten Zeitgenossen Heinrich Schützens“³⁰ zu edieren, um durch die Möglichkeit des Vergleichs „einen Beitrag zur Würdigung der Kunst dieses Meisters“³¹ zu liefern. Die durchaus unhistorische Hierarchisierung der Komponisten³² lässt selbst Beethoven zu einem Garanten der Größe Bachs schrumpfen, der das durch Christian Gottlob Neefe vermittelte „Wohltemperierte Klavier“ als „seine musikalische Bibel“³³ bezeichnet habe. So stark sich Prüfer für die Pflege alter Musik einsetzt, so sehr beklagt er die Spaltung zwischen alter und neuer Kunst; vehement setzt er sich für das Werk Franz Liszts und insbesondere Richard Wagners ein. Grundlage dafür sind ihm die philosophischen Schriften Arthur Schopenhauers (1788-1860), der die „Tonkunst [...] endlich auf die ihr zukommende, metaphysische Grundlage gestellt“³⁴ habe, und Friedrich von Hauseggers (1837-1899), der „losgelöst von dem öden Formalismus eines Hanslick“³⁵ die „psychologische Methode mit Recht angewandt“³⁶ habe. Daraus leitet Prüfer die Forderung nach einer musikalischen Bildung ab, die es erlaube, Bach als den „gottbegnadeten Tondichter“³⁷ in christlich-protestantischer Tradition zu erkennen, in seiner „Tonsprache den Ausdruck des, zumal in der grossen deutschen Musik eigenthümlichen Erhabenen“ zu vernehmen und „das Wesen der Musik, als eine ‘Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt selbst’, als das ‘unaussprechliche Geheimnis des Daseins’ ahnungslos“³⁸ zu empfinden. Eingebettet in den interdisziplinären Austausch begründet Prüfer die Bedeutung seiner Disziplin unter ausdrücklicher Berufung auf „die Darwinsche Selektionstheorie, die Evolutionstheorie Herbert Spencers“³⁹ letztlich

26 Artur Prüfer, *Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. Antrittsvorlesung* (Leipzig, 1902), 9.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Prüfer, *Johan Herman [sic] Schein*, VII.

31 Ebd.

32 Helmut Loos, „Evangelische Kirchenmusik zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Mitteldeutschland und die ‚Weltherrschaft‘ der italienischen Musik Leipzig“, in *Taugsungsbericht ‚Italien – Mitteldeutschland – Polen‘*, Leipzig 22.–25. Oktober 2008 (in Vorbereitung).

33 Helmut Loos, „Christian Gottlob Neefe. Das Schaffen. Werkverzeichnis“, in *Christian Gottlob Neefe. Ein sächsischer Komponist wird Beethovens Lehrer. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung des Schloßbergmuseums Chemnitz in Zusammenarbeit mit dem Beethoven-Haus Bonn* (Chemnitz, 1997), 59–115.

34 Prüfer, *Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des ...*, 8.

35 Ebd., 21.

36 Ebd., 8.

37 Ebd., 21.

38 Ebd., 21f.

39 Ebd., 7f.

damit, dass „die Musik eines Volkes in noch höherem Grade, als die Sprache, wahrhaftigster Ausdruck seiner jeweiligen Kulturstufe“⁴⁰ sei. Damit ist die Musik als maßgebliche Instanz des Kulturdarwinismus zugunsten einer umfassenden deutschen Hegemonie installiert. Sie bewährt sich nach Prüfers Worten noch im Ersten Weltkrieg (1916): „Würdig ihrer Bedeutung als Abbild der Welt, wie sie Arthur Schopenhauer ihr zutiefst zuspricht, offenbart sie jetzt gerade die gewaltige Erregung, von der zumal die deutsche Volksseele daheim und draußen erfüllt ist.“⁴¹ Die publizistische Arbeit für Bayreuth erweist sich somit als eine inhaltliche Übereinstimmung mit der dort verbreiteten germanisch-christlichen Heilslehre.⁴² In der Universität Leipzig wurde dies durchaus kritisch gesehen, nach Abert genoss Prüfer den Ruf eines „gänzlich vernagelten Wagnerianers“.⁴³

Vor diesem Hintergrund sind auch andere wichtige Musikwissenschaftler zu sehen, die in Leipzig gearbeitet haben. Hermann Abert (1871–1927) folgte als Nachfolger Riemanns aufgrund der Einrichtung eines Ordinariats 1920 dem Ruf an die Universität Leipzig, blieb aber nur zwei Jahre bis zur Berufung nach Berlin.⁴⁴ Arnold Schering (1877–1941) war von 1900 bis 1920 in Leipzig tätig, wesentliche Grundzüge seines wissenschaftlichen Oeuvres sind erkennbar von der Stadt geprägt: Seine Forschungen zur Renaissancemusik, zu musikalischen Gattungen wie Instrumentalkonzert und Oratorium, zu musikalischer Bildung und zu Ludwig van Beethoven. Von Anfang an bildete Johann Sebastian Bach einen wesentlichen Ausgangs- und Kernpunkt seines wissenschaftlichen Werks, das letztlich doch in Schopenhauer eine wesentliche Begründung fand.⁴⁵ Zur vollen Entfaltung gelangte seine Persönlichkeit mit der Übernahme der zentralen musikwissenschaftlichen Position in Berlin in der Nachfolge Kretzschmars und Aberts. Sie erwies sich als fatal, da ganz von der Überzeugung der Überlegenheit und Höherwertigkeit großer Menschen geprägt, einschließlich der eigenen. Bereits 1933 betrieb er die Abberufung Alfred Einsteins als Herausgeber der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, da es staatliche Zuwendungen an die „Deutsche Musikgesellschaft“ behindere, wenn ein Jude diese prominente Position bekleide. Frühzeitig förderte er die Gleichschaltung der Vereinigung unter dem neuen Namen „Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft“ weiter und sorgte für eine Struktur nach dem Führerprinzip.⁴⁶ Als Präsident der Gesellschaft sandte Schering am 16. November 1933 ein Treuegelöbnis an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Joseph Goebbels. Am 28. Januar 1934 hielt er in der Gesellschaft für deutsche Bildung in Berlin einen Vortrag

40 Ebd.,

41 Arthur Prüfer, „Weltkrieg und Musik“, in *Westermanns Monatshefte* 60 (1916): 857–863 (Sonderdruck).

42 Vgl. Ernst Hanisch, „Die politisch-ideologische Wirkung und „Verwendung“ Wagners“, in *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Müller u. Peter Wapnewski (Stuttgart, 1986), 625–646, hier bes. 632ff.

43 Abert, Johann Sebastian Bach Bausteine zu einer Biographie, S. 46. Aberts Anfrage nach einer Beförderung Prüfers soll der Dekan mit den Worten abgelehnt haben: „dazu hätte die Fakultät zu wenig Geld und zu viel Verstand, der Kollege Prüfer aber zu viel Geld und zu wenig Verstand.“

44 Karl Josef Funk, *Hermann Abert – Musiker, Musikwissenschaftler, Musikpädagoge* (Stuttgart, 1994). – Rudolf Eller, „Musikwissenschaft in Leipzig. Erfahrungen und Beobachtungen“, in *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft. Beihefte zur Neuen Berliner Musikzeitung*, Bd. 9, Heft 3 (1994): 14.

45 Arnold Schering, „Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik“, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hrsg. v. n. Max Dessoir, Bd. 9, Heft 2 (1914): 168–175, hier 171.

46 Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs* (Stuttgart, 2000), 97f.

über „Das Germanische in der deutschen Musik“⁴⁷ und in seinen methodisch höchst umstrittenen Beethoven-Deutungen sind Ergebnissadressen an Adolf Hitler und das „Dritte Reich“ enthalten.⁴⁸ Ein unrühmliches Nachspiel fand diese Denkrichtung in Leipzig zu DDR-Zeiten in der Persönlichkeit des „Herrenmenschen“ Heinrich Bessler (1900-1969), und auch das Werk von Hans Heinrich Eggebrecht muss sich nicht erst seit den Enthüllungen der letzten Jahre⁴⁹ entsprechenden Nachfragen stellen.⁵⁰

Auf eine tragische Weise zeigt sich an dieser Entwicklung der Leipziger Musikwissenschaft eine fatale Traditionslinie der Musik als kunstreligiöses Bildungsgut. Eine besondere Verantwortung betrifft das Fach insofern, als Wissenschaft nach traditioneller Auffassung gesichertes Wissen und Allgemeingültigkeit seiner Aussagen zu vermitteln beansprucht. Auf geschichtsphilosophischer Grundlage sind unzählige Entwürfe in diesem Sinne vertreten worden, ohne dafür eine wirkliche sachliche Begründung aufweisen zu können.⁵¹ Die progressive bürgerliche Musikkultur war dabei dem Säkularisierungstheorem derart verbunden, dass der Fortschritt der Gesellschaft sich am Ausscheiden traditioneller Religionen aus dem gesellschaftlichen Leben messen lasse. Die Bedeutung der Tonkunst als „ernste und heilige Musik“ galt dagegen als wissenschaftlich abgesichert, und dies trug wesentlich zu ihrer Sakralisierung bei.

POVZETEK

K evropskemu slovesu Leipziga je pomembno pripomogla tudi domača muzikološka znanost. Meščanska glasbena kultura, ki je v njem dobila pomembno središče, je bila utemeljena tudi z delovanjem muzikologov, kot so bili Hermann Kretschmar in Hugo Riemann. Njihov kolega Arthur Prüfer je v svojih spisih pokazal, da je njen temelj slonel nenazadnje na kulturnem darwinizmu, ki je izhajal iz ideje izpopolnjevanja z izobraževanjem. V razvoju leipziške muzikologije se na tragičen način odraža smer razvoja, ki v glasbi vidi podlago za religijo umetnosti. Posebna odgovornost pripada muzikologiji zato, ker naj bi – po tradicionalnem prepričanju – kot znanost posredovala zanesljivo

vedenje in splošno veljavne sodbe. Na tej zgodovinsko-filozofski podlagi so bile oblikovane tovrstne različne sheme, ki pa niso imele podlage v stvarnih dejstvih. Napredna meščanska kultura je bila vedno povezana s predpostavko, da se lahko naprednost družbe meri s obsegom izločitve tradicionalnih religij iz družbenega življenja. Pomen glasbene umetnosti kot »prave in svete glasbe« je nasprotno veljal za znanstveno utemeljenega in je pomembno prispeval k procesu sekularizacije.

Angleški prevod izvirne / abstract translated to English by Andrej Rijavec.

Slovenski prevod naslova, izvirne in povzetka Aleš Nagode.

47 Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM Version 2004, S. 6085.

48 Heribert Schröder, „Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung“, in *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Helmut Loos (Bonn: 1986), 187–221, hier 196.

49 Boris von Haken, „Dokumentation eines Vortrags“, gehalten am 17. September 2009 bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Tübingen. Holocaust und Musikwissenschaft. Zur Biographie von Hans Heinrich Eggebrecht, in *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (2010): 146–163.

50 Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik* (Hamburg, 1995).

51 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776 – 1871* (Frankfurt a. M.–New York, 2006).