

Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft =
Bulletin de la Société Suisse de Musicologie

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1936)

Heft: 1

Artikel: Über das Studium der Musikwissenschaft [Schluss folgt]

Autor: Handschin, Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835057>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

so etwa wenn er das Wort „flücht“ (= flieht) illustriert, indem er es durch Pausen abgetrennt, mehrmals wiederholt, und die Flucht außerdem durch rasche Tonrepetitionen anzudeuten sucht. Andere Stücke suchen den Wechsel von geradem und Tripeltakt der Verlebendigung des meist Note gegen Note geführten homophonen Satzes nutzbar zu machen. — Wie gering der künstlerische Wert dieser Sätze auch anzuschlagen sein mag, so gebührt ihnen als den ersten Versuchen im motettenartigen Stil doch eine gewisse Beachtung. Als unmittelbare Vorläufer kommen auf Zürcher Boden (soweit ich sehe) nur die vermutlich von Schwilge stammenden Sterbegesänge des Meyerschen Totentanzes von 1650 in Betracht, denen noch die möglicherweise, aber *nach* Diebolds „Geistlichen Liedern“ entstandenen sechs „Fugen“ Schwilges in Simlers dritter Auflage anzureihen wären. Schwilge strebt allerdings ein wenig höher, denn man kann ihm wenigstens das *Bemühen* um echte Imitation nicht absprechen. Erst die St. Galler Seelenmusik greift, meist wieder in einfacherer Art und in bescheidenem Umfang, die Spruchkomposition wieder auf. Diebold selber hat in spätern Jahren auf die Motettentechnik zugunsten der einfacheren Liedformen verzichtet.

Caspar Diebolds Kompositionen zeigen alle Merkmale des Dilettantismus. Aber Dilettanten sind es nun einmal gewesen, die das musikalische Leben in der reformierten Ostschweiz um und nach 1650 getragen haben, und die den Boden bereiten halfen, auf dem im folgenden Jahrhundert eine musikalische Eigenproduktion gedeihen konnte, deren beste Leistungen auf dem Gebiete des Solo- und des Chorliedes liegen. Liebe zur Musik, Tatkraft und Unternehmungsgestalt wird man dem komponierenden Glasermeister Diebold jedenfalls nicht absprechen können. Indem er die bescheidenen Früchte seiner Mußstunden den Zürcher Musikfreunden des Simlerschen Kreises zugänglich machte, hat er zweifellos einem musikalischen Bedürfnis — das zu stillen kein Größerer vorhanden war — nach besten Kräften entsprochen. Er darf wohl den Anspruch erheben, daß seine Mängel (wie es in der Vorrede zur „Galathea“ heißt), nicht aus „gallsüchtigem Herzen“, sondern aus „freundlichem Gemüt“ betrachtet werden.

* * *

Von Diebolds Kompositionen sind im Neudruck erschienen:

1. Drei Sätze aus „Galathea“ (1656) in „Schweiz. Sing- und Spielmusik“, Blattausgabe Nr. 5 (herausgegeben von Willi Schuh):
 - a) „Schönste, nimm doch an die Treu“,
 - b) „Des Daphnis Nachtklage“,
 - c) „Trauriger Abschied“.
2. In „Volkslied und Hausmusik“, 2. Jahrgang, Heft 5, 1. August 1935: „Eidgenössisches Heldenlied“ aus Joh. Melch. Hardmeyers „Weltlichen und geistlichen Liedern“ (1661).
3. In den „Schweizer Liedblättern“ für Jugend und Volk in Nr. 11: Neujahrslied „Nun danket Gott“ Diebolds Melodie in zweistimmigem Vokalsatz von Alfred Stern, in Nr. 12: Ostergesang „Singt ein Sieggelied“, Diebolds Melodie in zweistimmigem Vokalsatz von Alfred Stern.

Über das Studium der Musikwissenschaft

Von Jacques Handschin, Basel *

Leider muß ich gleich von Anfang an um Entschuldigung bitten: ich habe eigentlich selbst nicht Musikwissenschaft studiert. In meiner Studentenzeit befaßte ich mich mit ganz anderen Wissenschaften, und dann, vor dem Abschluß des Universitätsstudiums, sprang ich ab und ging ganz zur praktischen Musik über. Als praktischer Musiker hatte ich für die Musikwissenschaft dieselbe Verachtung wie andere

* Nach einer öffentlichen Vorlesung von Prof. Dr. J. Handschin im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel.

Musiker, sie war mir eine parasitäre Erscheinung am Leibe der Musik. Dann kam ich darauf, daß die Musikwissenschaft mir als Praktiker neue, d. h. historisch alte Gebiete erschließen würde — wiederum der typische Standpunkt des Musikers, der die Musikwissenschaft höchstens insofern gelten läßt, als sie Futter für seinen Bedarf liefert. Zu dieser Synthese von Geschichte und Praxis kam es aber bei mir nicht, denn es erwies sich, daß die Musikwissenschaft hier einen Fehler begangen hatte, daß das, was sie als Musik für mein Instrument ausgab, in Wirklichkeit nicht für die Orgel bestimmt war. Aber über der Beschäftigung mit diesen Fragen war bei mir das eigentlich wissenschaftliche Interesse, d. h. das uninteressierte, wieder wach geworden. Ich hatte dann später den Vorzug, eine Zeitlang an den Vorlesungen und Übungen von Professor Karl Nef teilzunehmen, und so darf ich mich heute als Kollegen einer Anzahl jüngerer Leute betrachten, die in Basel ihren Doktorhut im Fache der Musikwissenschaft erwarben. Aber den besten Rat, den Prof. Nef mir gab, konnte ich aus äußeren Gründen nicht befolgen, nämlich nach Göttingen zu gehen und mich dort von einem Spezialisten in diejenigen Gebiete der Musikwissenschaft einführen zu lassen, die mich besonders interessierten. So muß ich mich als Autodidakten ansehen, und es ist mir nichts von den Schwierigkeiten und Fehlern, die einem solchen unterlaufen, erspart geblieben. Das Recht, zum Leser über das Studium der Musikwissenschaft zu sprechen, kann ich höchstens daraus ableiten, daß ich von der Zeit an, wo ich im Seminar von Prof. Nef war, viele junge Leute Musikwissenschaft studieren sah und ihre Laufbahn aufmerksam verfolgte, sowohl in Basel als auswärts, was mich oft zum Nachdenken angeregt hat. Ich spreche also als ein Außenseiter, nicht als einer, der sich von Anfang an im geregelten Besitz der Sache befunden hat; aber hätte ich mich immer im Besitz der Sache befunden, wäre sie mir vielleicht gar nicht zum Problem des Nachdenkens geworden.

Wir sehen, daß man heute in jugendlichen Kreisen — aber auch in solchen, die jugendlich erscheinen wollen — manchmal Wissenschaft und Leben, oder sogar Wissenschaft und Geist einander gegenüberstellt: die Wissenschaft eine Art überflüssiger toter Stoff im Gegensatz zum „Leben“ oder zum „belebenden Geist“. Ich bekenne, daß mir für diesen Standpunkt jedes Verständnis fehlt. Für mich ist Wissenschaft ein Gebiet des Lebens und des Geistes. Sofern sie etwas Totes oder Geistloses darstellt, ist sie gar nicht Wissenschaft. Man überlege doch: die Begriffe „Leben“ und „Geist“ sind eigentlich Abstraktionen; in Wirklichkeit haben wir es jeweils mit einem bestimmten Gebiet des Lebens oder Geistes zu tun. Ein solches Gebiet ist die Kunst, ein solches ist die Wissenschaft. Dem lebendigen Geist dienen, heißt nicht Nebelgebilde in die Luft bauen; sondern man dient ihm, indem man alles, was die Wissenschaft an Lastendem, Materialähnlichem mit sich bringt, auf sich nimmt und es mit lebendigem Geist durchdringt, nicht indem man es unfruchtbar negiert oder bequem umgeht. Solche Übertreibungen, bei denen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird, liegen ja auch sonst im Sinne unserer Zeit, wenn z. B. in der Kunst nur noch Persönlichkeit und Originalität gelten soll. Mit jener Vorstellung von der Wissenschaft hängt auch die bekannte populäre Verwechslung von Wissenschaft und Wissen zusammen. Allerdings bedarf der Wissenschaftler eines recht ausgedehnten Wissens, da es ihm zu viel Zeit wegnehmen würde, auf Schritt und Tritt in Büchern nachzuschlagen, um sich über den gegebenen Wissensstand zu orientieren; aber darum darf man den Wissenschaftler nicht mit einer Schublade identifizieren; diese Schublade ist nur die Voraussetzung für die produktive Leistung, welche die Wissenschaft vorwärtsbringt, sie um etwas bereichert; und diese Bereicherung ist nicht quantitativ zu bemessen, sondern qualitativ nach der Förderung, die die Wissenschaft in ihren wichtigeren Problemen erfährt.

Unsere Zeit ist hart gegen alles, das von Illusionen lebt und nicht in Übereinstimmung mit der Realität ist. Allerdings sehen wir auf der anderen Seite auch, daß Illusionen mit besonderem Nachdruck und großem Aufwand an Organisation verfochten werden, ja daß auf diesem Wege eine Art Scheinrealität geschaffen wird, aus der manche zeitweilig ganz reale Vorteile zu ziehen vermögen. Aber schließlich müssen diese Bauten einstürzen, zum Schaden vielleicht nicht so sehr derjenigen, denen sie Mittel zum Zweck waren, als derjenigen, die daran geglaubt haben.

Wenn wir uns die heutige Situation der Musikwissenschaft vergegenwärtigen wollen, wie sie wirklich ist, müssen wir vor allem festhalten, daß sie ein junges, ein noch in der Entwicklung und Ausbreitung begriffenes Fach ist. Zwar in einem Sinne ist sie älter als die meisten heutigen Universitätswissenschaften, denn schon die mittelalterliche Universität kannte eine Musiklehre als Bestandteil des mathematischen Quadriviums, also als Schwester der Arithmetik, Astronomie und Geometrie, aber die Humanistenzeit hat damit als mit einem alten Zopf aufgeräumt; nur die englischen Universitäten behielten es bei, indem sie aber die mathematische Musiklehre allmählich in eine praktische umwandelten, und so sehen wir, daß man heute in England seinen musikalischen Doktorhut erwirbt mit Aufgaben aus dem Gebiet des Kontrapunkts und der Kompositionslehre, wie sie bei uns jedes Konservatorium bei der Abgangsprüfung stellt. Erst vom Ende des 19. Jahrhunderts an räumt man der Musikwissenschaft wieder einen Platz an den Universitäten ein. Ob die geistige Bewegung, die dem zugrunde lag, etwa eine Reaktion gegen den Humanismus des 16. Jahrhunderts bedeutet, der die Universität so lange beherrscht hat, können wir vorläufig noch nicht absehen.

Diese Situation, die Jugendlichkeit unseres Faches innerhalb der Wissenschaft, speziell innerhalb der Universitätswissenschaft, erinnert mich an die Situation, in der sich heute das Orgelspiel im Verhältnis zu den übrigen Fächern der Musik befindet. Man weiß: im 19. Jahrhundert war das Orgelspiel im Zusammenhang mit der allgemeinen Musikentwicklung immer mehr zurückgegangen. Dann kamen die jungen Organisten, die im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts mit dem Fach wieder ernst machten und es auf ein neues Niveau hoben, und die Vertreter dieser Generation sind, sofern sie nicht unablässig weiterarbeiteten, wieder durch die folgende, die in unserem Jahrzehnt auf den Plan trat, überboten worden. Wer sich heute dem Klavier oder der Violine widmet, kann und muß im wesentlichen nicht mehr leisten als wer dies 1880 tat, die Orgel dagegen ist erst neuerdings wieder anspruchsvoll geworden (was allerdings nicht hindert, daß auch heute noch Derelikte der älteren Auffassung als Organisten gelten können). Ich darf hier vielleicht eine Erinnerung einflechten: als ich 1909 ein Lehramt für Orgel am Petersburger Konservatorium antrat, fand ich es für nötig, in einer kleinen Ansprache in Gegenwart des Direktors, des kürzlich dahingeshiedenen Meisters Al. Glasunow, darauf hinzuweisen, daß die Orgel dieselbe Gewissenhaftigkeit in technischen Dingen, dieselbe Bemühung verlange wie das Klavier oder die Violine. Man bezeichnete mich damals in Petersburg als den „Techniker“ im Orgelspiel, während die älteren Fachkollegen für sich die Bezeichnung als „Musiker“ beanspruchten; und heute? Heute kann ich höchstens noch als „Musiker“ unter den Organisten gelten.

Indem ich dieses Entwicklungsmaß betone, das der Musikwissenschaft im jetzigen Stadium anhaftet, kann ich nicht umhin, eine Reform zu erwähnen, die Prof. Nef vor sechs Jahren an der Universität Basel einführte. Damals wurde eingeführt, daß die Kandidaten der Musikwissenschaft nicht mehr nur, oder hauptsächlich, in den bekannteren und näherliegenden Bereichen der Musikwissenschaft, sondern ebenso in den abgelegeneren, bis dahin weniger bekannten geprüft würden. Ich erinnere mich, wie Prof. Nef mir damals scherzhaft sagte: „so, jetzt stehen wir in Basel hinter Berlin nicht zurück“.

Was die Entwicklung innerhalb der Musikwissenschaft charakterisiert, ist in der Tat die allmähliche Erweiterung des Bereichs und die damit zusammenhängende Schwerpunktsverschiebung. Wir wissen, daß die praktische Wiederbelebung der alten Musik in immer entlegene Epochen geführt hat, daß es sich erst um Bach, dann Schütz, dann die Renaissancezeit handelte und daß man heute schon in das Mittelalter hinauszugreifen sucht. Parallel damit, oder eher: immer eine Strecke vorausgreifend, bewegte sich die Musikwissenschaft; aber sie breitete sich noch weiter aus in solche Bereiche, in die ihr die praktische Wiederbelebungsarbeit vielleicht nie folgen wird, Bereiche, die also vom praktischen Gesichtspunkt gänzlich überflüssig, und doch wissenschaftlich von Bedeutung sind, nämlich das Studium der außer-europäischen Musikkulturen einerseits, die Musikpsychologie andererseits. Um dies zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß das eigentliche Objekt der

Musikwissenschaft ja nicht die Musik, sondern der dahinterstehende Mensch ist. Worauf es ankommt, ist nicht, daß eine Musikart äußerlich so oder anders ist, daß sie denen oder jenen Regeln folgt — wir können uns nicht mit einer musikalischen Grammatik begnügen —, sondern wir wollen wissen, was mit der oder jener Eigenheit gemeint ist, was sie vom Standpunkt des dahinterstehenden Menschen bedeutet. Dies schließt nicht aus, daß wir dem musikalischen Material eine gewisse Eigengesetzlichkeit zumessen, aber der eigentliche Interessensepunkt ist immer die Wechselbeziehung zwischen den im Material gegebenen Möglichkeiten (die bis zu einem gewissen Maße sogar aktive Tendenzen sein mögen) und dem eigentlich aktiven Prinzip, d. h. das ständige Aufeinanderbezogensein von Musik und Mensch. Dieses Aufeinanderbezogensein erfassen wir ohne weiteres, wo es sich um eine uns naheliegende Musikart handelt — bei der Musik des 19. Jahrhunderts wird kaum jemand nicht merken, was der Komponist mit dieser oder jener Wendung will —; aber erst indem wir uns von uns selbst entfernen, wird jenes Aufeinanderbezogensein zum wissenschaftlichen Problem (womit ich selbstverständlich nicht sagen will, daß dasselbe nicht auch für die Gegenwart zum Nachdenken herausfordert). Erst auf diesem Wege gelangen wir auch zu einem Musikbegriff, der nicht in naiver Weise sagt: Musik ist, was *ich* als Musik empfinde.

Aber von diesem Vorzug abgesehen, den die entfernteren Gebiete für die Problemstellung bieten, ist noch etwas da, das geeignet ist, den Akzent auf sie zu verlegen. Denken wir an die Entwicklung der Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert und am Anfang des unseren. Sie war immer der praktischen Wiederbelebung alter Musik um eine Strecke voraus, sie vertiefte sich in immer Entfernteres. Ja — warum begann sie nicht gleich mit dem Entferntesten? Vielleicht teilweise deswegen, weil sie den Antrieb der praktischen Wiederbelebungsbewegung in sich spürte, und diese ging etappenweise vor. Dann aber jedenfalls aus technischen Gründen: je abgelegener das Gebiet, um so mehr muß die Wissenschaft bereits erstarkt sein, um es zu bearbeiten. Denken wir an das Mittelalter. Wer dessen Musik studieren will, hat zwei technische Schwierigkeiten zu überwinden, die für die neuere Zeit wegfallen: er hat sich mit einer fremden Notation, oder vielmehr mit einer Reihe von Notationssystemen auseinanderzusetzen, und will er dabei Quellenstudien treiben, so muß er auch in der Paläographie bewandert sein. Eben daß bei den entfernteren Gebieten die Schwierigkeiten sich häufen, dient seinerseits dazu, die Akzentverlagerung zu erklären, denn natürlicherweise gehört zum Begriff der Wissenschaft auch die Bemühung, oder anders gesagt: die Leistung im sportlichen Sinne.

So ergibt sich eine Scheidung zwischen einer landläufigen Musikwissenschaft und einer Avantgarde-Musikwissenschaft, wobei der Akzent, intern gesehen, auf der letzteren liegt, während er in den Augen des Publikums auf der ersteren liegen mag. Die Grenze zwischen den beiden Bereichen verschiebt sich langsam, was heute zum letzteren gehört, mag morgen schon zum ersteren gehören; die Leistung des Gelehrten ist unter dem Gesichtswinkel der Zeit, aus der er stammte, zu bewerten. Heute verläuft die Grenze etwa um 1500; was dahinter liegt, oder was die außereuropäische Musik, oder was die Musikpsychologie betrifft, dies wäre die eine Gruppe. Wie man sieht, ist diese Gruppe nicht nur historisch, die andere dagegen umfaßt nur die Musikgeschichte seit dem 16. Jahrhundert, und so ist es verständlich, daß sich in den Augen des Publikums Musikwissenschaft weitgehend mit Musikgeschichte identifiziert. Es ist natürlich, daß wer in den schwierigeren Gebieten zu Hause ist, eher von hier aus den Zugang zu den näherliegenden findet als umgekehrt, wie die Bewohner eines Gebirgsmassivs leichter die umliegende Ebene strategisch beherrschen können als umgekehrt. Ein Chopin-Kenner, ein Liszt-Kenner, sogar ein Bach-Kenner braucht, so wie die Situation heute ist, noch nicht ein Wissenschaftler zu sein. Oder anders ausgedrückt: die „landläufige Musikgeschichte“ mag durchaus genügen, ja sie mag sogar imponieren im Sinne der statischen Wissenschaft, aber nicht der dynamischen.

(Schluß folgt)

* * *