

"Lupe und Ohr" : die am Strassburger Institut von 1872 bis 1905 von Gustav Jacobsthal etablierte Wissenschaftskultur und ihre verborgene Vorläuferrolle für historisierende Aufführungen älterer Musik

Autor(en): **Sühning, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **32 (2008)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868917>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

„LUPE UND OHR“. DIE AM STRASSBURGER INSTITUT VON 1872
BIS 1905 VON GUSTAV JACOBSTHAL ETABLIERTE WISSENSCHAFTS-
KULTUR UND IHRE VERBORGENE VORLÄUFERROLLE FÜR HISTORI-
SIERENDE AUFFÜHRUNGEN ÄLTERER MUSIK

VON PETER SÜHRING

Was ich vorzutragen habe, folgt einer Maxime ernstzunehmender Profanhistoriker, nämlich: Fakten gegen Mythen zu setzen. Jene Meinungen, die über Gustav Jacobsthal bis zum Ende des 20. Jahrhunderts kursierten und auf Äußerungen von Friedrich Ludwig, Heinrich Bessler oder Friedrich Gennrich fußten, waren mythischen Charakters und stimmen mit den Fakten, wie sie sich heute aus Jacobsthals Nachlass und anderen Dokumenten rekonstruieren lassen, nicht überein. Ich werde also einen biographischen Abriss Jacobsthals geben, versehen mit solchen inhaltlichen Bemerkungen zu seiner Arbeit, in denen die Akzente anders, d. h. auf meinen Recherchen basierend, gesetzt sind.

„Auf den könnt ihr lange warten: das Unglück seines Lebens ist, dass er mit nichts fertig wird.“¹ So schrieb über Jacobsthal im Jahr 1893 Friedrich Spitta, Professor für evangelische Theologie, aus Straßburg nach Berlin an seinen Bruder Philipp, als es darum ging, von Jacobsthal eine Unterschrift unter eine Petition an den Kaiser zu erlangen, mit der um Unterstützung für das Projekt der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ (DDT) geworben werden sollte. Die Pointe dieser Äußerung ist nicht, dass Jacobsthal selbst schon Unterschriftenlisten besaß, diese aber aus Vorbehalten gegen die Editionspraxis seiner Zeitgenossen zögerlich behandelte; die Pointe ist auch nicht, dass Spitta vier Jahre später durch ein akribisch ausgearbeitetes Buch Jacobsthals über das Schicksal der chromatischen Alteration im liturgischen Gesang widerlegt werden sollte. Ihre Pointe ist vielmehr, dass sie dennoch zutreffend ist und Spitta das zwölf Jahre später unvermeidlich fragmentarische Ende von Jacobsthals akademisch-institutioneller Tätigkeit, ja seiner wissenschaftlichen Arbeitsfähigkeit überhaupt, richtig prognostizierte. Johannes Wolf, Berliner Professor für Musikgeschichte und Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, urteilte, nachdem er 1916 den Nachlass Jacobsthals angenommen und durchgearbeitet hatte: „Die letzte Gruppe [des Nachlasses]: Vorlesungen beleuchtet scharf die universelle Bedeutung Jacobsthals als Universitätslehrer.“² Wer war nun dieser Universitätslehrer von universeller Bedeutung und welche Rolle spielte er im Zusammenhang mit der Vorgeschichte der wissenschaftlichen und praktischen Beschäftigung mit älterer Musik im 20. Jahrhundert?

¹ Zitiert nach Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit dem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*, Kassel 1994, 128.

² Siehe Johannes Wolf, „Überweisung des hs. Nachlasses des Professors d. Musikwissenschaft Gustav Jacobsthal“, *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 33 (1916), 11. u. 12. Heft, Nov./Dez. 1916, Leipzig, S. 382.

Jacobsthal wurde 1845 im hinterpommerschen Pyritz geboren und starb 1912 in Berlin. Er war eines von mehreren Kindern eines jüdischen Landarzthehepaars. Er hat die Synagoge zeitlebens nicht verlassen, wollte aber weder der „blinden Synagoge“ noch der „sehenden Kirche“ angehören. Denn er glaubte zwar an Jesus von Nazareth als den jüdischen Messias, ließ sich aber nicht christlich taufen und wurde später trotzdem, dank der liberalen Personalpolitik des preußischen Regierungsrats Friedrich Althoff und der nicht-judenfeindlichen Stimmung am deutschen Kaiserhof, als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft am deutschen Kaiserhof, als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft preußischer Staatsbeamter – einer der ganz seltenen Ausnahmefälle.

Elfjährig wurde er auf das Marienstifts-Gymnasium nach Stettin geschickt. Dort er hatte zwei hervorragende Lehrer, die ihn beide zum Studium ihrer jeweiligen Fächer bestimmen wollten. Er dürfte dort der begabteste Schüler von Carl Loewe gewesen sein. Der Mathematiker Graßmann konnte ihn nicht für die Mathematik als Berufsziel gewinnen, Spuren seiner mathematischen Bildung lassen sich jedoch allenthalben in Jacobsthals Präzision und Kalkül in seiner nicht nur historisch-ästhetisch, sondern auch physikalisch-tonpsychologisch geprägten musikalischen Hermeneutik auffinden.³

Jacobsthal ging nach dem Abitur 1863 zum Studium nach Berlin. Er hörte an der Universität in verschiedenen nichtmusikalischen Fächern, vor allen in Geschichte und Philosophie, studierte privatim und als Mitglied der Singakademie bei Heinrich Bellermann Komposition und bei Eduard Grell Gesang und Chorleitung. Zwischen 1865 und 1868 verließ er für 2½ Jahre die Universität, um sich ganz dem privaten Musikstudium zu widmen; Klavierstunden nahm er bei dem Liszt-Schüler Karl Tausig. 1870 beschloss er sein Studium mit der Promotion in den Fächern Musik, Geschichte und Philosophie. Als Dissertation reicht er eine Abhandlung über die Geschichte der Mensuralnotation ein.

Als negative Mitgift seiner Lehrer nahm er ein von ihm zeitweilig positiv bewahrtes Vorurteil mit in seine spätere Entwicklung, nämlich die Verherrlichung der vokalen Musik als der einzig wahren und reinen Musik und die Herabsetzung alles Instrumentalen. Diese Gesinnung ist ja unter dem Namen Cäcilianismus berühmt geworden und wurde von katholischer und, wie man an der so genannten Berliner Schule sehen kann, auch von protestantischer Seite vertreten. Jacobsthal wird sich im Verlaufe seiner musikgeschichtlichen Forschungen mühsam und relativ spät von dieser Sichtweise befreien, besonders dadurch, dass er den Einsatz von Instrumenten schon in der frühen Phase der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit erkennt und positiv würdigt.

³ Siehe hierzu Peter Sühning, „Rechnen und Empfinden – Rationalität und Phantasie in der Musikanalyse. Über einige von Hermann Graßmann herrührende mathematisch-physikalische Elemente in der Methodik Gustav Jacobsthals“, englisch unter dem Titel: „Calculation and emotion – rationality and imagination in music analysis. Hermann Graßmann and the mathematics of Gustav Jacobsthal's musicology“, in: *Hermann Grassman – From Past to Future: Grassmann's Work in Context, Grassman Bicentennial Conference Potsdam/Szczecin September 2009*, Basel 2010.

Die Einsicht, nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges, an dem er als Sanitäter teilnahm, in Berlin vorderhand keine Chancen zu haben, veranlasste ihn 1871 nach Wien überzusiedeln. Dort perfektionierte er an den Instituten für Geschichtsforschung und Germanistik sein quellenkundliches Handwerkszeug, verkehrte aber auch in dem Künstlerkreis um Brahms. Zu einer entscheidenden Bekanntschaft wurde diejenige mit dem Germanisten Wilhelm Scherer, der programmatische Ideen für eine neue Forschergeneration vertrat und eine den naturwissenschaftlichen Methoden verwandte Objektivität auch für die Geisteswissenschaften propagierte. Jacobsthal wird ihm zwar methodisch folgen, ohne jedoch den Wahrheitsanspruch Scherers zu teilen. Jacobsthal wird nach seiner Dissertation vorerst nur noch zwei Aufsätze (über die Entstehung der mehrstimmigen Musik und über das Musikverständnis der Meistersänger) veröffentlichen. Seine künftige Produktivität verwirklichte sich eher im Rekonstruieren der Quellen, in einer Besessenheit für die Details und deren entwicklungsgeschichtliche Interpretation. Sein erstes Exempel dafür statuierte er in Wien an der dort liegenden Handschrift des Musiktraktats Hermanns von Reichenau.

Jacobsthal erkennt rechtzeitig die Chance, an der neu gegründeten (oder wiederbelebten) deutschen Universität in Straßburg eine Lehrstelle zu erlangen und habilitiert sich umgehend mit einer Arbeit über die Musiktheorie des Hermannus contractus⁴ als Privatdozent für ein Fach, das mit „Theorie und Geschichte der Musik“ benannt war. Sicherlich war die Gründung der so genannten Reichsuniversität Straßburg von Seiten der Reichsregierung und preußischen Kulturstrategen ein Akt wissenschaftspolitischer Frontstellung mit Sendungsbewusstsein gegen Frankreich – eine Gesinnung, die Jacobsthal als Nationalliberaler nur bedingt teilte. Darüber hinaus aber, hinsichtlich der Wissenschaftsorganisation, waren die Absichten für ihre Gründung reformerische. Sie lassen sich im Begriff der „Arbeitsuniversität“ zusammenfassen, denn unter der Vorgabe absoluter Lehrfreiheit sollten neue seminaristische Arbeitsmethoden erprobt werden. Gründung von Instituten mit Fachbibliotheken und Seminarbetrieb für die nun frei konkurrierenden Disziplinen waren die hervorragenden Kennzeichen dieser Periode. In Albert Schweitzers Worten: „Durch keine Traditionen gehemmt, suchten Lehrer und Studierende miteinander das Ideal einer neuzeitlichen Hochschule zu verwirklichen. Bejahrte Professoren gab es fast keine in dem Lehrkörper. Ein frischer, jugendlicher Zugang durch das Ganze.“⁵ Der 30 Jahre junge Musikprofessor Jacobsthal war ein williger Vollstrecker dieser Reform-Vorgaben, die er so eifrig erfüllte, dass der preußische Regierungsrat Althoff ihn später zu seinen „Hilfsarbeitern“ zählen konnte (nur diejenigen, die sich diesem Arbeitspensum widersetzen, nannte

⁴ Siehe Gustav Jacobsthal, „Die Musiktheorie Hermanns von Reichenau“, mit einer Vorbemerkung hg. von Peter Sühling, *Musiktheorie* 16 (2001), 3–39.

⁵ Albert Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, Frankfurt/Main 1995, 14.

er merkwürdigerweise „Heroen“).⁶ Jacobsthal entwickelte speziell für das Fach Musik ein Konzept, das dem heute durchgesetzten Verständnis gründlich widerspricht.

Nach über zehnjähriger universitärer Praxis vertritt Jacobsthal in einem Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883 programmatisch die Einheit von wissenschaftlicher und künstlerischer, also musizierpraktischer (in Jacobsthals Worten: „technischer“) sowie pädagogischer Ausbildung – eine Ansicht, die damals (also zu einem Zeitpunkt als mancherorts die ersten Musikhochschulen und Konservatorien bereits gegründet waren) schon antiquiert war.⁷ Oliver Huck hat vor zwei Jahren in einem Göttinger Vortrag zu Recht darauf hingewiesen, dass Jacobsthals Konzept mit dem des Straßburger Dozenten für katholische Kunstgeschichte, Franz Xaver Kraus, verwandt ist, der bereits 1874 in einer Broschüre das Studium der Kunstgeschichte mit Zeichenunterricht verknüpft wissen wollte.⁸ Jacobsthal baute das Straßburger Institut auf in Verbindung mit dem „Akademischen Gesangverein“ und dessen theoretisch wie praktisch orientierter Bibliothek. Er betrachtete seine damals ausschließlich männlichen Studenten (die also die Sopran- und Altstimmen im Falsett absolvierten) hauptsächlich als Staatsexamenskandidaten für den Beruf des Musiklehrers an allgemeinen Lehranstalten. Er wollte nicht etwa die Ausbildung der Orchestermusiker und Solisten, wohl aber die der pädagogisch Studierenden (die heute an den Musikhochschulen das Fach „Schulmusik“ absolvieren) an der Universität angesiedelt wissen, wie es heute noch in den philologischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen üblich ist. Hinzu kamen für ihn die musikinteressierten Hörer anderer Disziplinen und Fakultäten, wie sich an Theologie- oder Philosophie-Studenten ablesen lässt, die zu seinen Kollegs eingeschrieben waren. Nur eine kleine Minderheit konnte er als künftige Musikforscher oder -publizisten betrachten.

Jacobsthal, der 1897 zum ersten reichsdeutschen Ordinarius für Musikwissenschaft berufen wurde, hat im Rahmen seiner 33jährigen Lehr- und Musizierpraxis in Straßburg so gut wie alle Bereiche der europäischen Musikgeschichte von der Antike bis zu Beethoven selbständig, zum Teil aus erstmals oder neu durchgesehenen Quellen, erforscht, in mündlicher Lehre zur Darstellung gebracht und ein chorisches singbares Kernrepertoire älterer Werke

⁶ Siehe die beiden von Althoff angelegten Mappen im Preußischen Geheimen Staatsarchiv: Merseburg, Rep. 92, Althoff Nachlass, A 1, Nr. 12: „Heroen. Sammlung von Dokumenten, aus denen die Charakterschwächen der Gelehrten erhellen.“ und Rep. 92, Althoff Nachlass, A 1, Nr. 13a, Bf. 2: „Hilfsarbeiter“, Quelle: Pierangelo Schiera, *Laboratorium der bürgerlichen Welt. Deutsche Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1992, 249.

⁷ Siehe Gustav Jacobsthal, „Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten. Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883“, mit einer Vorbemerkung hg. von Peter Sühring, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2002, Stuttgart/Weimar 2002, 295–322.

⁸ Oliver Huck, „Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität“, in: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, 43–57

einstudiert. Auch eigene motettische Kompositionen auf Psalm-Texte in einem romantisch eingefärbten epigonalen Palestrina-Stil in der Nachfolge Mendelssohns, die bei akademischen Feiern dargeboten wurden, sind von Jacobsthal überliefert; er komponierte aber auch Klavierlieder und Streichquartette, von denen eines vom damals berühmten Budapester Streichquartett des Öfteren aufgeführt wurde.⁹

In die frühen Jahre seiner Straßburger Tätigkeit muss auch seine Begegnung mit dem Großherzog von Meiningen gefallen sein, der ihm nach einer zufälligen Aussprache über Gott, die Welt und die Kunst im Park von Sachsen-Meiningen das Angebot machte, bei ihm Hofkapellmeister zu werden. Jacobsthals Sohn Erwin schrieb dazu in seiner unveröffentlichten Autobiographie: „Das war ein Angebot, das etwas bedeutete, denn das Hoftheater in Meiningen ist noch heute von großer Bedeutung in der Geschichte des Theaters: die Meininger haben als erste die Notwendigkeit der historischen Wahrheit in den Kostümen des Theaters entdeckt. Vorher kamen Landsknechte vielleicht mit römischen Rüstungen und Hans Sachs in einem Barockkostüm daher. Mein Vater konnte sich nicht sogleich entscheiden, und der Großherzog drückte ihm die Hand mit den Worten: Hercules am Scheidewege. Gustav Jacobsthal entschied sich für die Wissenschaft.“¹⁰

Vielleicht suchte Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der seit 1866 künstlerischer Leiter des 1831 erbauten Meininger Hoftheaters war, für seine Hofkapelle einen Meister, der in der Lage wäre, das gleiche, was in punkto Kostümen und Dekoration auf der Bühne in den legendär gewordenen Shakespeare-Aufführungen versucht wurde, auch auf ein Streben nach „historischer Wahrheit“ in der musikalischen Aufführung zu übertragen. Im November 1880 wurde dann allerdings Hans von Bülow Leiter der Hofkapelle, und es wagnerte auch in Meiningen gewaltig. Das dürfte Jacobsthal nachträglich besonders geschmerzt haben. Man stelle sich aber vor, was passiert wäre, hätte Jacobsthal diese Chance ergriffen, der erste Hofkapellmeister Deutschlands zu werden, der historisierende Aufführungen von Barockopern unternommen hätte.

Jacobsthals Vorlesungsskizzen repräsentieren eine entschwundene Periode der Vorlesungskultur an deutschen Universitäten. Er hat alle seine Kollegstunden, die er ca. dreimal wöchentlich hielt, akribisch schriftlich ausgearbeitet, was ihn auch hoffen ließ, eines Tages daraus noch Bücher machen zu können. Die von mir herausgegebene Edition mit Auszügen daraus umfasst einen Zeitraum von 700 Jahren, von der Sammlung mehrstimmiger Liedkompositionen des 12. und 13. Jahrhunderts über Palestrina, Monteverdi, Emanuel Bach und Haydn bis zu Mozarts *Idomeneo*.¹¹

⁹ Vgl. hierzu die seinen Vater Gustav betreffenden Passagen aus der unpublizierten Autobiographie Erwin Jacobsthals, *Wechselspiel eines Lebens*, Guatemala 1945/56, Kopie des Typoskripts beim Verfasser.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Siehe: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Gustav Jacobsthals Straßburger Vorlesungen und Studien*, hg. von Peter Sühning, Hildesheim 2010.

In Beethovens gewalttätigem Spätstil sah er die Abenddämmerung der klassischen Musik angebrochen, in Wagners Antiopern den Zerfall des Formbewusstseins am weitesten fortgeschritten.¹² Daher kam seine Rückwendung zur älteren Musik, die trotz des Komparativs nicht älter ist als alt, sondern älter als jung, älter als die damals junge, neudeutsche „Zukunftsmusik“, in der er nur den Ausdruck einer Endzeit erblicken konnte, einer radikalen Krise, die eines Messias der Musik bedürfe. Seine Rückwendung war also ein historisch fundierter Protest gegen eine Sackgasse, in der ihm die Gegenwart zu stecken schien. Jacobsthal rief durch seine rückwärtsgewandten Forschungen die musikalische Geschichte an, um emphatisch darauf zu verweisen, dass bisher noch immer in einer schöpferischen Dialektik von Kontinuität und Bruch das Neue sich Bahn gebrochen habe und dass nicht in einer end- und haltlosen Auflösungstendenz der Formen, sondern nur in ihrer schöpferischen Differenzierung und Metamorphose ein echter Fortschritt zu erblicken sei.

Dass er dabei den klassizistischen Formenkanon verabsolutierte, um die Einheit des Kunstwerks zu verteidigen, ist eine unübersehbare Schwäche seiner zum Teil polemischen Argumentation, doch darf man dabei nicht vergessen, dass mehrheitlich zeitgeisthörige Studenten in seinen Vorlesungen saßen, die er – mitten in Zeiten des absoluten Beethovenkults und des Wagnerianismus – mit seinem offenen Bekenntnis, „reaktionär“ zu sein, provozieren wollte. Hier gebe ich nur eine exemplarische Aussage Albert Schweitzers wieder: „Mit der Verehrung Bachs ging bei mir die Richard Wagners zusammen. Als ich mit sechzehn Jahren als Gymnasiast zu Mülhausen zum ersten Mal ins Theater durfte, war es, um Wagners Tannhäuser zu hören. Diese Musik überwältigte mich so, dass es Tage dauerte, bis ich wieder fähig war, dem Unterricht in der Schule Aufmerksamkeit entgegen zu bringen.“¹³ Seltsamerweise hat Jacobsthal alle Reaktionäre vergangener Epochen als auf verlorenem Posten stehend erkannt und den Neuerern, v. a. dem Begründer der musikalischen Moderne, Monteverdi und seiner *seconda pratica* positiv das Wort geredet. Die Krise um 1900 aber war, wie wir heute wissen, eine besondere Epochenschwelle. In ihr ging es gerade darum, eine schon traditionsreiche Moderne durch das Verlassen eines erschöpften harmonischen Gehäuses zu retten sowie alte kontrapunktische und formale Prinzipien auch in einer neuen Tonalität, ohne Bezug auf den Grundton einer Skala zu bewahren. Auch Schönberg musste, nach den klugen Worten Hanns Eislers, sich sogar „eine Revolution schaffen, um Reaktionär sein zu können“.¹⁴

¹² Vgl. Peter Sühring, „Der einzelne Ausdruck mit seiner Gewalt“. Eine Beethoven-Kritik Gustav Jacobsthals aus dem Jahre 1889“, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), 373–385.

¹³ Schweitzer, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 5), 19.

¹⁴ Siehe Hanns Eisler, „Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär“, in: *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* (Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag), 13. September 1924, Wien, wiederabgedruckt in: *Eisler, Gesammelte Schriften 1921–1935*, (=Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX Schriften, Bd. 1.1), Wiesbaden 2007, 23 f.

Neben der zeitlich dichten mündlichen Lehre, den Gesangsübungen, der seminaristisch organisierten Kompositionslehre und den paläographischen Übungen gelang es Jacobsthal nur noch ein einziges Mal im Jahr 1897 ein bevorzugtes Problem in Buchform zu lösen: jene verborgenen, durch kirchliche Redaktion unkenntlich gemachten chromatischen Alterationen im liturgischen Gesang, die er aus dem Vergleich der frühesten mit späteren, frisierten Quellen in unterschiedlicher Notation nachzuweisen suchte. Es war eine erfolgreiche Suche nach dem verlorenen Fis. Bis heute werden diese ursprünglich von den diatonischen Tonstufen der modalen Skalen der so genannten Kirchentönen abweichenden Melodien in einem anderen Modus gesungen, um durch diese Transposition in ein anderes Tongeschlecht die chromatischen Intervalle an „falscher“ Stelle zu tilgen. Diese frühe Emendation einer unerlaubten Alteration ist durch die benediktinische und vatikanische Choralrestauration im 20. Jahrhundert (an letzterer war sinnigerweise Jacobsthal's Schüler Peter Wagner federführend beteiligt) sanktioniert worden und bis heute in Kraft.

Zwei weitere große Projekte blieben unfertig. Unmittelbar im Anschluss an die 15jährige Bearbeitung des Alterationsproblems im liturgischen Gesang hätte Jacobsthal den Auftrag des Romanisten Gustav Gröber erfüllen sollen, für dessen wegweisenden „Grundriß der romanischen Philologie“ das Kapitel über die „Musik der romanischen Völker“ zu schreiben. In dem Teil des Grundrisses, der mit „Grenzwissenschaften“ überschrieben war, musste das Kapitel über die „Kunstgeschichte der romanischen Völker“ im Jahr 1901 ohne den zunächst geplanten Teil zur Musik von Jacobsthal erscheinen. Hier hätte er einen Schwerpunkt auf die Musik der *Trobadors* und *Trouvères* legen wollen.¹⁵

Die Bearbeitung des Alterationsproblems und der sich daran anschließende, unerfüllte Auftrag für den Gröberschen Grundriß waren nur Abschweifungen von dem Generalthema seiner Forschung: den Rhythmusproblemen in der frühen Mehrstimmigkeit, dem großen Torso seines Lebens. Im Falle eines zentralen Codex der *musica antiqua*, des Codex Montpellier, ging es Jacobsthal darum, die damalige Praxis der kirchlichen Sänger daraufhin zu befragen, ob und in welcher Weise sie angesichts der überlagerten Text- und Melodieschichten die verschiedenen hergebrachten und neu entwickelten Notationsformen anwandten. In der Handschrift Montpellier finden sich 315 französisch-weltlich, lateinisch-geistlich oder gemischt textierte zwei- bis vierstimmige Motetten in nichtmensuraler, vorfranconischer und franconischer Notation. Zu diesem Komplex liegen in Jacobsthal's Nachlass außer seiner integralen Abschrift des Codex aus dem Jahre 1879 auch seine bisher völlig unbekannt und unbeachtet gebliebenen Transkriptionsvorschläge für große Teile desselben. Auf diesen Blättern befinden sich auch seine Kommentare zu den Problemen, rhythmischen Absonderlichkeiten, Unstimmigkeiten und Abweichungen innerhalb der

¹⁵ Siehe Peter Sühling, *Der Rhythmus der Trobadors. Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte*, Berlin 2003. Es mag Intuition gewesen sein, dass ich als erstes Buch über Jacobsthal jenes über die Interpretationsgeschichte des Rhythmus der Trobadors schrieb, in dem ich die von Ludwig in Anspruch genommene Gültigkeit des Modalrhythmus auch für die weltliche Monodie als historischen Irrtum zu widerlegen suchte.

Handschrift, die sich vor allem mit den hier zutage tretenden Eigentümlichkeiten der frühmensuralen Notation befassen. Außerdem existieren kleinere durchformulierte Ausarbeitungen zu einzelnen Blättern und Stücken seiner Übertragungen.¹⁶

1906 bezeichnete Ludwig die frühen französischen Motetten als Nachahmungen der lateinischen. In seinem Repertorium der Organa und ältesten Motetten behauptete Ludwig 1910 „die Herrschaft der modalen Rhythmen in den rhythmisch strengeren melismatischen Partien der Organa und in den ältesten Motetten in ganzem Umfang“.¹⁷ Jener Teil der 2. Abteilung seines Repertoriums, der von den mensural notierten Handschriften handelt und im wesentlichen einen Catalogue raisonné der Faszikel des „alten Korpus“ von Montpellier darstellt, war im Jahre 1911 zwar bis zu den Druckfahnen fertig gestellt, wurde von Ludwig aber aus Rücksicht auf Jacobsthals noch unpublizierte Studien nicht veröffentlicht. Warum die 2. Abteilung, soweit sie in Druckbögen vorlag, dann 1961 von Gennrich und aus weiterführenden Handschriften in Ludwigs Nachlass dann 1978 von Luther A. Dittmer publiziert wurde, ohne sie mit Jacobsthals Studien wenigstens einmal zu vergleichen, ist schwer verständlich.¹⁸ Gennrich berief sich im Vorwort auf Ludwig, der, nachdem er den Nachlass Jacobsthals im Jahre 1913 eingesehen hatte, gemeint habe, Jacobsthal sei „über Ansätze zu ernsthafter Arbeit nicht hinausgekommen“. Angesichts des Nachlass-Materials von Jacobsthal trifft das nicht zu, denn es sind Sammlungen qualifizierter Gesichtspunkte, die allerdings nie zu jenen Generalisierungen hinführen können, bei denen Ludwig landete. Warum könnte Ludwig das entstellende Wort über die ersten Ansätze gesagt haben? Am wahrscheinlichsten scheint mir, dass die Familie, bei der der Nachlass 1913 noch lag, ihm aus Vorsicht nicht alles gezeigt hat, denn Jacobsthal hatte öfter darüber geklagt, dass seine Schüler sich öffentlich mit seinen Federn schmückten.

Im Anschluss an Jacobsthal möchte ich zwei Hypothesen äußern: a) Die Refrains altfranzösischer und provenzalischer Lieder und ihr Rhythmus spielten im Konstitutionsprozess der Motette eine größere Rolle als von und seit Ludwig angenommen und b) die rhythmische Lesung der frühmensuralen Notation in den frühen Motetten ist weniger eindeutig als im Verlauf des 20. Jahrhunderts behauptet. Inwieweit Jacobsthals Erkenntnisse Auswirkungen auf die Art und Weise, wie die Motetten gesungen werden können, haben werden, ist jetzt noch nicht absehbar.

¹⁶ Siehe das Kapitel: „Denkwürdigkeiten in der frühen Stimmenkombination. Übertragungen von Stücken aus dem Codex Montpellier H 196“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

¹⁷ Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I: Catalogue raisonné der Quellen, Abtlg. 1: Handschriften in Quadrat-Notation*, 344 S., Halle 1910, Exkurs II, 42–57.

¹⁸ Siehe Friedrich Ludwig, *Repertorium*, Bd. I, Abtlg. 2: *Handschriften in Mensural-Notation*, 345–456, 1911 zum Druck vorbereitet, hg. von Fr. Gennrich, (=Summa musicae Medii Aevi 7), Langen 1961, und Ergänzungen dazu aus Ludwigs Nachlass, 457–566, hg. von Luther A. Dittmer, in: *Musicological Studies*, vol. XXVI, New York 1978.

Jacobsthal hatte seit den späten neunziger Jahren mit einer Nervenkrankheit zu kämpfen, einer schmerzhaften Entzündung in beiden Oberarmen, die mit den damaligen medizinischen Mitteln weder zu heilen noch zu lindern war. Nach längeren Ausfällen in seiner Lehrtätigkeit musste Jacobsthal vor der heimtückischen Krankheit kapitulieren und sich im Jahre 1905, sechzigjährig, frühereremittieren lassen. Die letzte in Skizzen niedergelegte Vorlesung hielt er 1902/03 über die frühe Operngeschichte mit dem Schwerpunkt Monteverdi.¹⁹ Seine Straßburger Wohnung wollte er nicht auflösen, vagabundierte statt dessen jahrelang zwischen verschiedenen Badekur-Orten hin und her, bis er sich auf Drängen seiner Söhne erst relativ kurz vor seinem Tod 1912 wieder in Berlin niederließ. Der Ausbruch der Neuritis ist als Folge einer unmenschlichen Überarbeitung anzusehen. Sein Sohn Erwin gibt ein klares Bild der Verhältnisse: „Von dem Fleiß der Gelehrten jener Tage können wir uns heute kaum noch einen Begriff machen. Mit einer ganz kurzen Mittagspause, während der von den Familienangehörigen meistens nicht gesprochen werden durfte, um den Fluß der Gedanken nicht zu stören, wurde bis in die tiefe Nacht gearbeitet und um 8 Uhr morgens saß man wieder am Schreibtisch. Ein Spaziergang von wöchentlich einer halben Stunde galt schon als viel.“

Nicht zufällig hatte sich Jacobsthal im Rigorosum über Descartes Methodik prüfen lassen. Der methodische Zweifel wurde ihm zum leitenden Prinzip. Symptomatisch für Jacobsthals Kriterien und seine Haltung als akademischer Lehrer ist der gegen seinen Schüler Peter Wagner erhobene Vorwurf, im Entwurf von dessen Dissertationsschrift über Palestrinas weltliche Madrigale Schlagworte zu benutzen und zu voreiligen Urteilen zu neigen.²⁰ Jacobsthal verkörperte den genau gegenteiligen Gelehrtentypus, der sich oft den Vorwurf gefallen lassen musste, vor lauter Akribie, Skrupeln und Selbstzweifeln kaum je zu positiven Resultaten zu gelangen. Vorläufige, ihm selber fragwürdige Ergebnisse wagte er nie zu publizieren. Seine Vorlesungen allerdings geben genügend Beispiele dafür, wie er – und sei es nur aus pädagogischen Absichten – seinen Hörern immerhin Lösungsmöglichkeiten präsentierte, ohne seine Präferenz zu verhehlen. Es gibt in den Skizzen Jacobsthals unzählige, durch Lese- und Hörerfahrung gestützte Relativierungen von zunächst apodiktisch hingestellten Urteilen.

Vor allem auch durch Hörerfahrungen! Tonpsychologische und musikalische Klarheit bedingen sich für ihn gegenseitig und darum führt Jacobsthal bestimmte künstlerische Entscheidungen „vor die Seele“ seiner Zuhörer, um ihnen deren authentische Wirkung nahe zu bringen. Musik muss gehört werden, die Analyse des Lesbaren reicht ihm selbst in akademischen Vorlesungen nicht aus. Wo er nicht zugleich spielen und analysieren kann, begnügt er sich mit einer dichten Beschreibung der musikalischen in enger Analogie zu einer

¹⁹ Siehe das Kapitel: „Erst Monteverdis *L'Orfeo* machte die junge Gattung der Oper entwicklungsfähig“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

²⁰ Siehe das Kapitel: „Die Ausdrucksweise wird nicht bloß durch den geistigen Inhalt, sondern durch eine Menge von technischen Rücksichten bestimmt“ – Palestrinas weltliche Madrigale“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

von ihm oft als „psychologisch-dramatisch“ bezeichneten Entwicklung. Als Anhänger von Helmholtz und Stumpf war es für ihn nahe liegend, zur Ebene der objektiven oder physikalischen Tonbeziehungen eine subjektive oder seelische Ebene ihrer Empfindung zu analogisieren. Die Stelle mit der Lupe, die diesem Aufsatz den Titel gab, findet sich in den Vorlesungsskizzen zu Emanuel Bachs „Württembergischen Sonaten“, die er aus triftigen Gründen in seine Analyse der frühen Haydnschen Streichquartette einschob. Während der Analyse des langsamen Satzes der 3ten Sonate (Adagio in E-Dur) heißt es über eine Schlusswendung, die nicht „abschließend genug klingt“, sondern zu große Ähnlichkeit mit dem Typus des Anfangsgedankens dieses Sonatensatzes hat: „Man könnte sagen, dies sieht nur auf dem Papier so aus, und nur mit der Lupe des haarspaltenden Kritikus findet man diese Ähnlichkeit heraus; in Wirklichkeit aber hört man aus diesem Takt doch eine merklich ausgesprochene Cadenz heraus. Wenn in der That die Lupe erst dazu nöthig wäre, so würde ich der letzte sein, diese Ähnlichkeit zu erwähnen. Nur die unmittelbare Wirkung lässt uns diesen Takt als Typus des 1sten Gedankens empfinden.“²¹

Schließlich bliebe noch über aufführungspraktische Fragen, die mit Jacobsthals Straßburger Lehre verbunden sind, zu sprechen. Über die wahre Art, Palestrina zu singen, wäre zu streiten. In der Frage, welcher Gesangstil bei Palestrina anzuwenden sei, hat Jacobsthal eine italienisch-katholische Position eingenommen, die ein Tempo vorsieht, das Praetorius mit „gravitatisch“ und „tardiore“ bezeichnet. Jacobsthals Position kann als entwicklungsgeschichtliche Hypothese anerkannt werden. Sie versucht, ohne den (unter Umständen fehlerhaften) Rückschluss von späteren auf frühere Zeiten, von deutschen auf italienische Verhältnisse, von der frühprotestantischen, volksliedhaft-tänzerischen auf die altkirchlich-katholische Tradition auszukommen, sondern kalkuliert eine völlige Umkehrung im Verständnis der Geschwindigkeiten ein.²² Insofern wäre die Palestrina-Restaurations Jacobsthals gerade nicht „lutherisch“, wie Jürg Stenzl in seinem Basler Vortrag über Peter Wagner 1998 suggerierte.²³ Diese Umkehrung könnte durch das von Praetorius registrierte „celeriere“ möglich geworden sein, womit er die in Deutschland zu Beginn des 17. Jahrhunderts üblich gewordene Übertragung des Tempos weltlicher Madrigale auf geistliche Vokalsätze umschrieb. Es tritt hier wieder Jacobsthals Methode in Erscheinung, die Entwicklung von vorne her zu rekonstruieren, die Auseinandersetzung der Jüngeren mit den Praktiken der Älteren und die dabei vor sich gehenden, kulturell bedingten Umwandlungen zu berücksichtigen.

²¹ Siehe das Kapitel: „Ein anderes Dreigestirn: Emanuel Bachs ‚Württembergische‘ Sonaten (1745) und die frühen Streichquartette von Joseph Haydn (1755–1772) und Wolfgang Amadé Mozart (1772/73)“, in: *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte* (wie Anm. 11).

²² Siehe Anm. 20.

²³ Vgl. Jürg Stenzl, Der Anfang der Musikwissenschaft in der Schweiz als ein „Sonderfall“: Peter Wagner und die Folgen in Freiburg i. Ü., in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 18 (1998), 251–258.

Dass es keine müßige und leichtfertige Spekulation ist, sich vorzustellen, was unter Jacobsthal am Meininger Hoftheater musikalisch passiert wäre, zeigt seine Untersuchung des Instrumentariums, das Monteverdi für die mantuanische Uraufführung seines *L'Orfeo* eingesetzt und im Erstdruck, Venedig 1609, beschrieben hatte. Jacobsthal versuchte 1903 (ein Jahr vor der ersten Wiederaufführung dieser Oper auf modernem Instrumentarium durch d'Indy an der Schola cantorum Parisiensis) eine genaue historische Rekonstruktion dieses Instrumentariums, in der er nach Gestalt, Spielweise und Klang dieser Instrumente fragte und erläuterte, wie Monteverdi sie im Spielverlauf der Oper zur Steigerung der musikalischen Seelenschilderung der Protagonisten einsetzte. Jacobsthal konnte sich dabei auch auf die ersten Sammlungen mit erhalten gebliebenen Originalinstrumenten stützen. Der nächste Schritt, diese Instrumente beispielbar zu restaurieren oder sie nachzubauen, um dann auf ihnen ältere Musikwerke in adäquater Spielweise wiederzugeben, stand unmittelbar bevor.

Das Spiel auf alten Instrumenten oder der Gesang mit adäquaten Techniken werden bei Jacobsthal nicht ausdrücklich thematisiert. Dennoch kann man verfolgen, wie er einen zumindest indirekten Einfluss ausgeübt hat auf die ersten Versuche, mittelalterliche, Renaissance- und Barock-Musik vokaliter und auf alten Instrumenten nach alten Spiel- und Gesangsmanieren zu musizieren. Wenn man Albert Schweitzers Autobiographie und sein Bach-Buch genau liest, wird klar, dass er nicht nur in puncto Orgel, sondern generell dafür war, mit jeglicher modernisierten (und das hieß für ihn damals romantisierten) Aufführung alter Musik aufzuhören. Für das Choralvorspiel-Kapitel als Keimzelle seines Bach-Buches konnte er sich bei seiner Auseinandersetzung mit Widor nicht nur auf die Gebrüder Münch stützen, sondern sicher auch auf das, was er bei Jacobsthal gelernt hatte, dem er, wie er selber sagte, viel zu verdanken habe, und zwar nicht nur an „reinem Kontrapunkt“²⁴, sondern auch an der Interpretation der Bachschen Art musikalisch „malender“ Textauslegung in den Choralvorspielen.

Eine weitere Möglichkeit, Spuren einer indirekten Nachwirkung Jacobsthals aufzuweisen, sind drei legendär gewordene Konzerte in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit mittelalterlicher Musik. Sicher führt keine direkte Linie von Jacobsthal zu der ideologisch verbrämten Art, in der Wilibald Gurlitt 1922 in den Altdeutschen Sälen der Karlsruher Kunsthalle mehrere Konzerte mit noch ungedruckter mittelalterlicher Musik veranstaltete, aber einer der anonymen Sänger war Heinrich Bessler, der kurz darauf einer der wichtigsten Göttinger Schüler Ludwigs werden sollte. Die unerhört belehrend-vielwissende und positive Rezension, die Friedrich Ludwig in der von Alfred Einstein redigierten *Zeitschrift für Musikwissenschaft* diesen Konzerten (für die er auch manchen Hilfsdienst bei Repertoire und modalrhythmischer Übertragung geleistet hatte) angedeihen ließ, spricht für die unmittelbare Einflussnahme dieses manchmal nur vermeintlich auf Jacobsthals Schultern

²⁴ Schweitzer, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 5), 18.

ruhenden Gelehrten auf die praktische Realisierung mittelalterlicher Musik mit damaligen Mitteln.²⁵ Die zweite Serie veranstaltete Gurlitt dann 1924 in der Hamburger Musikhalle mit ähnlichen Verherrlichungen eines mittelalterlichen Gemeinschaftsordos, von Bessler entsprechend in seiner Rezension positiv rezensiert und erläutert.²⁶

Mit der dritten Serie betreten wir Schweizer und Basler Terrain, denn die 1927, sechs Jahre vor Gründung der Schola Cantorum Basiliensis, in Zürich, Bern und im musikwissenschaftlichen Seminar in Basel veranstalteten mittelalterlichen Konzerte wurden von Jacques Handschin nicht nur moderiert, sondern auch vorbereitet. Er ließ sich zwar in Repertoire- und Übertragungsfragen von Ludwig beraten, konnte sich aber in seinem Bericht in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* einer ketzerischen Bemerkung nicht enthalten: „Bei der dominierenden Stellung, die die ‚Modaltheorie‘ heute einnimmt, bedarf es wohl einer Rechtfertigung, wenn in unserer Übertragung der Silbenrhythmus nicht einem der drei ersten Modi untergeordnet ist“.²⁷ Der an diesen Aufführungen beteiligte junge Sänger Arnold Geering spielte bald beim Gründungsprozess der SCB eine entscheidende Rolle als Berater Paul Sachers, wie ich einem Bericht von Martin Kirnbauer entnehmen konnte.²⁸ Jacques Handschin war es auch, der unentwegt auf Jacobsthals unerledigte Fragestellungen verwies, sogar 1937 seinen Nachlass in Berlin einsah und ihn neben Spitta für einen der beiden Begründer der neueren deutschen Musikwissenschaft hielt.²⁹ Und Handschin stand – da schließt sich der Kreis – stets dem von Paul Sacher gegründeten Basler Kammerorchester zur Seite, wenn es um Aufführungen alter und neuer Musik ging.

Das Unglück von Jacobsthals Forscherleben war, dass er mit vielem nicht fertig wurde und zwar nicht aus mangelnder Vitalität, sondern aus Askese und falsch verstandener Opferbereitschaft für die Wissenschaft. Vielleicht hätte er öfter mal spazieren gehen sollen, anstatt von seinen Forschungen sogar noch zu träumen – was ihm allerdings einmal eine traumhafte Lösung, die mit rationalistischen Methoden im Wachzustand nicht zu finden gewesen wäre, zuspilte.³⁰ Vielleicht ist es aber auch gut so, dass wir – nach Spittas Dictum – auf Jacobsthal so lange warten mussten, denn: wenn die großen Irrtümer verbraucht sind, haben wir die kleinen Wahrheiten als gute Gesellschafter.

²⁵ Vgl. Friedrich Ludwig, „Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, 24.–26. September 1922“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), 434–460.

²⁶ Vgl. Heinrich Bessler, „Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, 1.–8. April 1924“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25), 42–54.

²⁷ Siehe Jacques Handschin, „Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel“, in: *ZfM* 10 (1927/28), 8–22.

²⁸ Siehe Martin Kirnbauer, „Paul Sacher und die alte Musik“, in: *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, hg. von Ulrich Mosch, Mainz u. a. 2006, 48.

²⁹ Siehe Jacques Handschin, „Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesaenge von Bernart de Ventadorn“, in: *Medium Ævum* 4 (1935), 69.

³⁰ Worin die Lösung einer ungenannten Frage aus der Alterationsproblematik bestand, lässt sich heute anhand der Erzählung Erwin Jacobsthals leider nicht mehr ausfindig machen.