

Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach im Blick Philipp Spittas

von

FRIEDHELM KRUMMACHER

Das Ziel der Zukunft wird sein, mit der Schärfe einer Analyse, die alle Bestandteile des Kunstwerkes und deren Beziehungen aufdeckt, die poetische Synthese zu vereinigen, die es lebendig wandelnd dem inneren Auge vorüberführt¹. Daß eine so hochgreifende Forderung von Philipp Spitta formuliert wurde, kann wohl dann überraschen, wenn man in diesem Forscher den Repräsentanten einer nüchtern philologischen, auf Quellen und Editionen begründeten Musikwissenschaft sieht. Denn ganz unbestritten ist seine Leistung als Grundlage der Bachforschung, und in einer Schütz-Gesellschaft muß die Bedeutung der ersten Gesamtausgabe der Werke von Schütz nicht dargelegt werden. Carl Dahlhaus freilich nannte Spitta den Vertreter einer »antiquarischen Historie«, die sich »neben der hermeneutisch anspruchsvollen« als eher »bescheidene« Konzeption ausnehme, weil sie sich »zur schroffen Trennung von der Ästhetik und dem Kunsturteil« bekenne². Es ist dann nur folgerichtig, daß Spitta kaum vom neuen Interesse der Musikwissenschaft an ihrer Vorgeschichte berührt wurde, das mit der Zuwendung zur Musik des 19. Jahrhunderts entstand und Studien zu Hermann Kretzschmar, Friedrich Chrysander, Guido Adler und auch August Wilhelm Ambros ergab. Erst neuerdings hat Ulrike Schilling – veranlaßt durch Ulrich Siegele – eine Dissertation auch über Spitta vorgelegt, die gerade rechtzeitig zum Gedenken erschien³. Sie zeichnete freilich – scheinbar angemessen nüchtern – auf der Basis eingehender Quellenstudien Spittas Leben und Wirken nach, ohne sich auf seine Impulse, Erträge und Probleme näher einzulassen. So imponierend Spittas Lebenswerk ist, so

Die Aufsatzsammlungen Philipp Spittas sind in den Anmerkungen durch folgende Siglen nachgewiesen:

MgA *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894

ZM *Zur Musik*, Berlin 1892

- 1 Philipp Spitta, *Ueber Robert Schumanns Schriften*, in: MgA, S. 383-401, besonders S. 401.
- 2 Carl Dahlhaus, *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung*, in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 243-247, besonders S. 244 f.
- 3 Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*, Kassel u. a. 1994 (= Bärenreiter-Hochschulschriften); zu weiteren Literaturnachweisen vgl. ebd. S. 1, Anm. 1, ferner Bernhard Meier, *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Ausbreitung des Historismus* (wie Anm. 2), S. 169-206; Rudolf Heinz, *Guido Adlers Musikhistorik als historistisches Dokument*, ebd. S. 209-218; Friedhelm Krummacher, *Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption. Die »alten Niederländer« im 19. Jahrhundert*, in: Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), S. 205-222. Vgl. ferner William M. Calder III u. a. (Hrsg.), *Otto Jahn (1813-1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus*, Stuttgart 1991.

fraglich kann doch seine bleibende Geltung heute erscheinen. Spitta selbst war der Gedanke nicht fremd, »daß eine spätere minutiöse Detailforschung uns mancherlei Irrthümer nachweist«⁴, zugleich blieb es seine Absicht, »die Religion in Zukunft wieder« zum »Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen«⁵ zu machen und mit seiner Arbeit »zur Erreichung dieses großen Zieles einiges beitragen«⁶ zu können. Während aber die philologischen Ergebnisse des Bachbuchs durch die neuere Forschung weithin revidiert wurden, gelten die Kommentare zu den Werken, die den Stimmungsgehalt umschreiben wollten, als subjektiv oder metaphorisch und daher als veraltet. Nicht nur die erste Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes – gewiß eine Pioniertat – wurde durch eine Serie späterer Editionen verdrängt, auch die Schütz-Ausgabe verhinderte nicht, daß man eine neue Edition für nötig befand, die freilich kaum – zumindest in ihren ersten Bänden – vergleichbare Ansprüche erfüllen konnte. Was also bliebe von diesem Lebenswerk? Sollte es das Los der »antiquarischen« Historie sein, daß ihre Leistungen nur noch historische Geltung behalten, sobald sie durch neue Erkenntnisse überholt werden? Und was rechtfertigt dann ein Gedenken, das mit einem Konzert und einem Vortrag an Spitta erinnert? Will man seine Wirkung in der Musikwissenschaft ermessen, die auch in unser Reden und Denken über Musik hineinreicht, dann ist zunächst auf seine weitgefächerte Tätigkeit hinzuweisen. Sie aber erschöpft sich nicht in den Fakten, die gleichwohl zunächst zu nennen sind (I). Vielmehr hat sie Spuren hinterlassen, die erst dann deutlich werden, wenn man all die Veröffentlichungen heranzieht, in denen sich Spitta nicht mit musikgeschichtlichen Themen, sondern mit kompositorischen Fragen der eigenen Zeit auseinandersetzte (II). Dann aber können auch prinzipielle Schwierigkeiten sichtbar werden, auf die Spitta in seinem musikgeschichtlichen Konzept stieß (III). Sie nämlich deuten auf die Aporien einer Wissenschaft hin, die Kunst und ihre Geschichte zum Gegenstand hat.

I.

Philipp Spittas Biographie erscheint – zumindest auf den ersten Blick – als überaus kennzeichnend für den Lebensweg eines Gelehrten aus alter bürgerlicher Familie⁷. Geboren 1841 als Sohn eines niedersächsischen Pfarrers, dessen Liedersammlung *Psalter und Harfe* weit verbreitet war, studierte er seit 1860 in Göttingen nur kurz und wenig intensiv Theologie, dann aber Philologie und Geschichte bei bedeutenden Lehrern wie Hermann Sauppe und Ernst Curtius, er wurde schon 1864 mit einer philologischen Dissertation über Tacitus promoviert und absolvierte – nicht durchweg glanzvoll – das Staatliche Anstellungsexamen als Lehrer. Bald heiratete er und wurde Gymnasiallehrer im fernen Reval, um jedoch schon 1867 nach Sondershausen und damit in das mitteldeutsche Zentrum zu wechseln, das ihm für die

4 Brief an Max Bruch, Frühjahr 1870, vgl. Schilling, S. 23.

5 *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, in: ZM, S. 29-58, hier S. 58.

6 Spitta, *Joh. Seb. Bach I*, Leipzig 1873, Vorwort S. XX.

7 Zu den biographischen Hinweisen vgl. Schilling (wie Anm. 3), S. 10-28.

Erforschung von Bachs Umfeld wichtig wurde. Schon in der Göttinger Studienzeit gewann er Kontakt mit Julius Otto Grimm, über den er auch zuerst Johannes Brahms kennenlernte; nach privater Vorbildung konnte er sich am studentischen Musikleben beteiligen, für das er neben einer »parodistischen Ouvertüre« Chor- und Sololieder beisteuerte, nachdem er sich schon zuvor in der Komposition von Kammer- und Klaviermusik versucht hatte⁸. Während ihm in Reval Oscar von Riesemann zum nahen Freund wurde, begann in Sondershausen die Bekanntschaft mit Max Bruch, der dort 1867-1870 als Kapellmeister wirkte und Spitta auch später als Freund verbunden blieb. In diesen Jahren entstand der erste Band des monumentalen Bach-Buchs, der 1873 erschien. Die Aufmerksamkeit, die das Buch fand, trug auch dazu bei, daß Spitta 1874 als Oberlehrer an die Nikolaischule nach Leipzig gehen konnte, womit er planvoll das Ziel der Habilitation und damit der akademischen Laufbahn verfolgte⁹. In Leipzig gründete er mit Franz von Holstein und zumal mit dem lebenslangen Freund Heinrich von Herzogenberg den Bachverein, an dem zeitweilig auch Hermann Kretzschmar beteiligt war¹⁰. Den Bestrebungen des Bachvereins blieb Spitta auch weiter eng verbunden, als er schon 1875 als zweiter Sekretär der Akademie der Künste nach Berlin berufen wurde. Zu dieser Tätigkeit gehörte nicht nur die Betreuung aller musikalischen Belange innerhalb der Akademie, sondern auch die Aufgabe des Lehrers für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik, zu der bald eine außerordentliche Professur an der Friedrich-Wilhelms-Universität trat. An der Musikhochschule aber war Spitta neben dem künstlerischen Direktor Joseph Joachim, der seine Berufung betrieben hatte und ihm zum vertrauten Freund wurde, auch für alle organisatorischen Fragen unter Einschluß der Bibliothek und des Rechnungswesens verantwortlich. Aus der Lehrtätigkeit erwuchs ein Schülerkreis, zu dem so namhafte Gelehrte wie Emil Vogel, Carl Krebs, Oscar Fleischer und Max Seiffert gehörten, zeitweilig aber auch Max Friedländer, Adolf Sandberger, Johannes Wolf, Peter Wagner und Rudolf Schwartz. Erstmals entstand damit in Deutschland eine musikwissenschaftliche Schule, die bis weit in unser Jahrhundert hinein wirkte. Erst 1880 konnte der zweite Band der Bachbiographie folgen, auf der Basis all dieser Vorarbeiten wurde es dann möglich, in Verbindung mit Chrysander und Adler die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* zu begründen und zudem mit der Bildung der noch heute bestehenden Musikgeschichtlichen Kommission die umfassende Reihe der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* vorzubereiten, als deren erster Band 1892 Max Seifferts Edition der *Tabulatura nova* von Samuel Scheidt erscheinen konnte. Nach den Orgelwerken Buxtehudes, die 1876-1877 als erste Edition Spittas herauskamen, war er auch an der Ausgabe der Werke Friedrichs des Großen beteiligt (1889), vor allem aber beschäftigte ihn während der letzten zehn Lebensjahre die Schütz-Gesamtausgabe,

8 Schilling S. 303 zum Nachlaßverzeichnis, ferner Carl Krebs (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, Berlin 1920 (= Johannes Brahms, *Briefwechsel* XVI, Teil 1; im folgenden stets: *Briefwechsel*), Einleitung S. 10. Ein Klavierlied von Spitta erschien in: *100 Years of Eichendorff Songs*, ed. by Jurgen Thym, Madison 1983 (= *Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* 5), S. 51-53. (*Waldeinsamkeit* aus: *Acht Lieder von Eichendorff* [1860], Nr. 2).

9 *Briefwechsel*, S. 57 (21. 1. 1874).

10 Schilling (wie Anm. 3), S. 41 ff. und besonders S. 60 ff.

deren Abschluß er am 30. März 1894 mit der Anmerkung verzeichnete: »Cura decem annorum tandem feliciter peracta«¹¹. Hinzu kam schließlich die Revision aller Abhandlungen, die er in den beiden Sammelbänden *Zur Musik* und *Musikgeschichtliche Aufsätze* 1892 und 1894 vorlegen konnte. Sie enthalten mit 30 Beiträgen in der Sicht des Autors wohl den wesentlichen Teil seiner insgesamt 50 Aufsätze. Die wachsende Vielfalt und Intensität all dieser Belastungen, die hier nur in Stichworten anzudeuten sind, untergrub zusehends die Gesundheit, zumal Spitta selbst ständig – ganz wie ein deutscher Professor noch heute – über den schrecklichen Zeitmangel zu klagen hatte. All das trug dazu bei, daß er dann mit kaum 53 Jahren am 13. April 1894 in Berlin verstarb.

Augenscheinlich entspricht dieser Lebenslauf, soweit er bislang referiert wurde, derart dem Typus einer deutschen Gelehrtenbiographie dieser Zeit, daß die Frage aufkommen kann, was daran außer den bloßen Daten bemerkenswert sei. Auffällig ist zunächst die Zahl und Intensität der freundschaftlichen Verbindungen, von denen hier nur einige genannt wurden. Zu den wichtigsten Freunden zählen zunächst nicht – wie es bei Herkunft und Ausbildung des Universitätslehrers zu erwarten wäre – Theologen, Historiker oder Philologen, sondern praktische Musiker und unter ihnen so bedeutende Künstler wie Grimm, Herzogenberg, Bruch, Joachim und vor allem Brahms. All diese Beziehungen sind durch eine Fülle von Briefen dokumentiert, die im Nachlaß erhalten sind und es ermöglichen, die Biographie Spittas geradezu aus den Briefen zu erschließen. In dieser reichen Korrespondenz dokumentiert sich eine Kultur des Briefs und der Freundschaft, wie sie weniger für das ausgehende 19. Jahrhundert als vielmehr für die erste Jahrhunderthälfte charakteristisch ist. Man braucht zum Vergleich nur an die knappen Briefe und Notizen von Brahms, Reger und selbst Mahler zu erinnern, die gewiß nicht gleichermaßen wortkarg waren, mit ihrer Korrespondenz aber eine Ahnung von dem Verlust vermitteln, den die gedrängte Zeiteinteilung in der Epoche von Eisenbahn und Telegraph bedingte und deren Folgen erst heute ganz sichtbar werden. Von Spitta liegen zwar auch Karten in nicht geringer Zahl vor, die zugänglichen Briefe aber und zumal die an Brahms gehen auf die wechselnden Partner in bemerkenswerter Weise ein, und ihre sorgsam abwägende Formulierung macht nicht nur den Wissenschaftler kenntlich, sondern hinter einem eher spröden als besonders zugänglichen Menschen wird die Bedeutung des Briefs als Medium der Mitteilung greifbar. Zwar haben die Briefe kaum noch den Ton des empfindsamen bis schwärmerischen Kults der Freundschaft, wie er vom ausgehenden 18. Jahrhundert über die Goethezeit bis hin zur Generation Mendelssohns und Schumanns gepflegt wurde. Doch ist wohl der Schluß nicht von der Hand zu weisen, daß Spittas geistige Heimat zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in der deutschen Kultur des früheren und mittleren 19. Jahrhunderts zu suchen ist. Denn entsprechende Überzeugungen färbten nicht nur seine politischen und wohl auch religiösen Positionen, sie treten vielmehr in den ästhetischen Voraussetzungen seiner wissenschaftlichen Arbeit hervor.

Geboren noch vor dem Epochendatum, das die Revolution des Jahres 1848 markiert, erlebte Spitta die Ära Bismarcks und der Reichseinigung, die anfängliche

11 Schilling S. 127, vgl. auch Krebs (wie Anm. 8), S. 17.

Zustimmung zum Krieg von 1870/71 wich unter dem Eindruck der Leiden und Folgen des Kriegs einer differenzierteren Stellungnahme, die Hoffnungen galten dann in der Berliner Zeit dem so rasch verstorbenen Kaiser Friedrich, und in den späten Jahren ist ein Ton von skeptischer Distanz und auch Resignation kaum zu überhören. Seine protestantische Prägung verbot ihm die Parteinahme für die Sozialdemokratie wie das Zentrum, aber auch für die kirchenfremde Richtung der Liberalen, sie entsprach also folgerichtig – wie Ulrike Schilling es wahrscheinlich machte – der Linie der sogenannten Nationalliberalen¹². Dazu könnte es auch passen, wenn seine kirchliche Haltung ihn in die Nähe des späteren »Kulturprotestantismus« führte, womit zugleich eine Emanzipation vom Elternhaus und wohl auch manche Differenz zu dem als Theologieprofessor tätigen Bruder Friedrich Spitta verbunden war. Es wäre also einseitig, Spitta vorschnell zum Konservativen zu stempeln. Zwar mehren sich später resignierende Bemerkungen, wenn es etwa nach dem Tod von Wagner als dem Antipoden zu Brahms heißt: »Und wo sind die jungen Kräfte, auf denen die Hoffnung ruhen könnte, den Ruhm deutscher Tonkunst zu erhalten?«¹³. Neben den Enttäuschungen und den Auseinandersetzungen des Tages ist maßgeblich nicht nur die Skepsis gegen einen einseitigen Begriff des Fortschritts, sondern ebenso die innere Prägung durch die Kunst der Generation Schumanns. Aus der selbstkritischen Einsicht, zum Komponieren nicht hinreichend begabt zu sein, resultierte zunächst die Bescheidung mit dem Beruf des Philologen und Schulmanns. Aus dieser Existenz drängte aber ein bemerkenswert zielstrebiges Weg hin zur Karriere des akademischen Musikforschers. So nahm sich dann Spitta in Berlin auch zunächst wahrhaft als Außenseiter aus, der die heftige, mitunter geradezu maßlose Polemik ansässiger Musiker und Musikschriftsteller wie August Reißmann oder Heinrich Reimann auf sich zog¹⁴. Anders als zuvor Carl von Winterfeld oder noch August Wilhelm Ambros hielt es Spitta nicht in einem Beruf außerhalb der Musik, während er nicht ebenso von der professionellen Praxis herkam wie später noch Kretzschmar oder Riemann. Da ein Berufsbild des Musikwissenschaftlers kaum schon feststand, mußte sich Spitta seinen Weg suchen, der ihn planvoll von der Schule zur Universität und von der Philologie zur Musikforschung führte, womit er wegweisend für das Fach und seine Vertreter wurde. Künstlerische Praxis und musikalische Arbeit standen für ihn in einer gespannten Beziehung. Zwar ging es ihm um den Zusammenhang beider, doch mußte er persönlich auch ihre zunehmende Trennung hinnehmen. Auch nach dem Verzicht auf kompositorischen Ehrgeiz oder künstlerisches Wirken blieb er zwar ein gewandter Praktiker, gleichwohl beklagte er die durch Zeitmangel bedingten Einbußen an praktischen Fertigkeiten. Auch mit diesen Konflikten wurde Spitta exemplarisch für Schwierigkeiten, mit denen die Vertreter des Fachs seit seiner Entstehung zu tun haben.

Zugleich zog sich Spitta keineswegs in die Wissenschaft allein zurück. Vielmehr trieb es ihn um der Sache willen dazu, Verantwortung in Hochschule und Akademie, in Zeitschriften und Editionen zu übernehmen. Gegenüber Joachim sprach er

12 Schilling (wie Anm. 3), S. 206 ff.

13 Ebd., S. 185 (Brief an Joseph Joachim vom 14. 2. 1883).

14 Ebd., S. 151-153; zum Ziel der Habilitation s. oben und Anm. 9.

vom Plan, eine weitere Aufsatzsammlung primär wissenschaftlichen Texten vorzubehalten, auch wenn sie nur geringere Resonanz fänden¹⁵. Das bedeutet umgekehrt, daß ein nicht geringer Teil der Aufsätze im ersten Sammelband einem Einsatz in der Öffentlichkeit diene. So erschienen diese Arbeiten auch nicht nur in Musikzeitschriften, sondern vorab in der *Deutschen Rundschau*, die sich an ein breiteres Publikum wandte. Konflikten wie denen mit Reißmann oder Wilhelm Tappert ging Spitta, so sehr er eigentlich zu maßvoller Zurückhaltung neigte, so wenig aus dem Wege wie der Auseinandersetzung, die mit Guido Adler um die Zeitschrift zu führen war¹⁶. Auch ein Hauptteil der Lehrtätigkeit, die er überaus ernst nahm, wurde publice für einen weiteren Kreis von Studenten der Hochschule und Universität abgehalten. Schwerpunkte bildeten gewiß Musik der Renaissance und zumal des Barock, wogegen im Seminar privatim die Theorie der Antike und des Mittelalters nicht fehlte. Ein wichtiger Teil der Lehre, die weniger auf Heroen als auf Gattungen und Epoche gerichtet war, galt aber der neueren Musikgeschichte und besonders der Zeit seit Beethoven. Die Lehre verlor sich also so wenig wie die Schriften in antiquarische Historie, sondern suchte sich den Themen der Gegenwart und ihrer Vorgeschichte zu öffnen¹⁷.

Die musikalischen Eindrücke und Erfahrungen, durch die Spitta geprägt war, als er sich in die Musikgeschichte von Bach über Buxtehude bis zu Schütz zurück zu versenken begann, lassen sich an den Namen der Komponisten ablesen, die ihm persönlich näher standen oder aber Anlaß für eine Stellungnahme gaben. Daß sich darunter Musiker wie Grimm, Bruch oder Herzogenberg finden, legt zunächst wieder den Gedanken an eine konservative Gesinnung nahe. Doch ergaben sich die Beziehungen aus den Stationen des Lebens, wie sie kaum im beliebigen Ermessen eines Einzelnen liegen. Umgekehrt könnten sie heute ein Anlaß sein, die gängigen Vorstellungen von solchen scheinbar konservativen Komponisten kritisch zu prüfen. Spitta wandte sich aber schon 1868 von Sondershausen aus an Brahms, aus seinem Schritt entstand die langjährige, für beide gleich aufschlußreiche Korrespondenz, die nur durch eine Pause unterbrochen war, als das Verhältnis durch private Affären des gemeinsamen Freundes Joachim belastet war. Spitta erschloß sich den Zugang zu Brahms also zu einer Zeit, in der dieser sich kaum schon öffentlich durchgesetzt hatte und erst recht nicht zur mißverständlichen Symbolfigur einer Partei vermeintlicher Akademiker geworden war. Auch war Spitta keineswegs kritiklos, wie die Briefe an Brahms selbst, aber auch an Bruch oder Herzogenberg erkennen lassen. Doch muß man sich bewußt machen, was es bedeutete, wenn der erste Vertreter der Musikwissenschaft ein solches Verhältnis zum maßgeblichen lebenden Komponisten im fernen Wien gewinnen konnte. Gebrochen, wo nicht abweisend blieb dagegen Spittas Beziehung zu Wagner und seiner Musik. Sie war in der Abneigung gegen Parolen des Fortschritts ebenso begründet wie in der Skepsis

15 Zum Brief an Joachim vom 11. 4. 1892 s. Schilling (wie Anm. 3), S. 125; während Spitta den Ort der »mikrologischen Arbeiten [...] in Fachzeitschriften« sah (vgl. *Briefwechsel* [wie Anm. 8], S. 99 [4. 4. 1894]), bedauerte er es zugleich, daß Brahms sich zur *Vierteljahrsschrift* nicht hingezogen fühlte (vgl. ebd., S. 86 [3. 12. 1888]).

16 Schilling (wie Anm. 3), S. 136-151 und 151 f.

17 Schilling S. 98-115 sowie S. 352 ff.; ebd. S. 124 zu Spittas Plan einer Geschichte der deutschen Oper.

gegen einen Gebrauch kompositorischer Mittel, der dem Historiker als bedrohlicher Verschleiß erschien. Voran aber stand 1869 ein »moralischer Ekel«, der offenbar durch die Neuauflage von Wagners Schmähchrift *Über das Judenthum in der Musik* ausgelöst wurde. Er reichte so weit, daß Spitta sich vor der Zuwendung zu Wagners Kunst scheute, auch wenn er ihre Bedeutung durchaus anerkannte. Er ignorierte die Werke keineswegs, befaßte sich zumal mit *Tristan*, den er 1881 hörte, um sich freilich »über die unsägliche Scheußlichkeit zu ärgern«. Später jedoch heißt es nach Wagners Tod, seine »bedeutende Kraft« und »ein dämonischer Schöpferdrang« hätten eine solche Bewegung ausgelöst, daß nun »das Kunstleben ärmer zurückbleiben« wird¹⁸. Wiederum läßt sich Spitta also nicht als Reaktionär abtun (was sonst wohl auch für Brahms gelten müßte). Seine Position erlaubte es Spitta aber auch, desto weniger befangen gerade Komponisten zu würdigen, die entweder noch umstritten waren oder weniger bekannt blieben wie etwa Schumann und Brahms oder Herzogenberg und Bruch. Diese Haltung aber wird gegenüber Brahms mit der »Aufgabe« präzisiert, »sich mit der gesamten Tradition der früheren Zeiten zu erfüllen«, um erstarrte Regeln durch »individualisierende Kraft zu einem Gesetz der Freiheit zu erheben«¹⁹. Dieses Leitbild war es, das Spittas Verhältnis zur Geschichte wie zur eigenen Zeit bestimmte.

II.

So anziehend Spittas Person wirkt, so wenig ist doch aus Briefen und Dokumenten jene wirkende Bedeutung zu ermitteln, die allein das Interesse an dem Forscher begründet. Der weite Horizont seiner literarischen und historischen, theologischen und kunstgeschichtlichen Bildung bedarf keiner Hervorhebung für jeden, der einen Text von Spitta gelesen hat. Zwar hatte sein Einsatz für das Fach und zumal die Denkmäler auch dann Bestand, wenn sich die Umstände änderten, und seine Lehre strahlte über die Schüler in einer Vermittlung aus, die freilich im einzelnen nicht leicht greifbar ist. Geblieben ist aber vor allem ein Oeuvre, in dem neben den großen Quellenstudien stets auch die vielen zeitbezogenen Aufsätze standen. Sie waren für Spitta bedeutsam genug, um noch 1892 die wichtigsten im Sammelband *Zur Musik* zusammenzufassen.

Bewunderung weckt noch immer nicht allein die Schütz-Ausgabe, die Spitta in der heute unfaßbar kurzen Zeit von gerade zehn Jahren bewältigte. Mit dem Bach-Buch übertrug er erstmals die Methoden der diplomatischen Quellenkritik aus den historischen Wissenschaften auf die Bedingungen der Musikgeschichte, und zugleich stellte sich damit zuerst das Problem der Chronologie der Quellen, hinter dem jedoch die bedrängende Frage nach der kompositorischen Entwicklung Bachs stand. Und für die Voraussetzungen seines Schaffens war – wiederum erstmals – eine Fülle älterer Werke zu erschließen, wobei etwa der Lübecker Band mit Kantaten Buxtehudes aus Tabulaturenschrift zu übertragen war. Was aber bleibt außer re-

¹⁸ Schilling (wie Anm. 3), S. 183, 185 u. 188.

¹⁹ *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 51 f. (29. 12. 1873); die Formulierung bildet ein Zitat nach Wilhelm von Giesebrecht.

spektvoller Erinnerung, wenn als Zentrum dieser Arbeit der philologische und editorische Ertrag gilt, der aber zugleich von den Ergebnissen der neueren Forschung überschattet wurde? Für Spitta selbst waren all solche Bemühungen nur die Bedingung für das Ziel, die Werke selbst zu erschließen und der Gegenwart zu vermitteln. So heißt es im Vorwort zum Bach-Buch, diese »fast unbegreiflich großen kirchlichen Kunstwerke« müssen »mit ihrem tiefgeschöpften, lauterem Gehalte die Gemüther überall erfüllen« und »Leben und Kunst unserer Zeit mit der Gewalt beeinflussen, die ihrem Werthe entspricht«²⁰. Besonderes Gewicht mußten für ihn daher die erklärenden Kommentare haben, mit denen er nach der Klärung des historischen Kontextes die Werke selbst begleitete. Brahms dankte denn auch 1873 für »den warmen lebendigen Ton, die schöne Gründlichkeit, die fesselnden Zeitbilder, die trefflichen Analysen, die mir gleich gelungen erscheinen bei mir bekannten wie bei unbekanntem Sachen«²¹. Indes handelt es sich nur ausnahmsweise um Analysen, die nach Spittas eigener Forderung »alle Bestandtheile des Kunstwerkes und deren Beziehungen«²² aufdecken, und erst recht läßt sich von ihnen nicht das erwarten, was heute von einer analytischen Untersuchung zu fordern ist. Bei seiner Zielsetzung mußte sich Spitta aber vor allem darum bemühen, mit der Erläuterung der Werke die Leser von der Bedeutung der Musik zu überzeugen, weshalb er denn auch zunächst enttäuscht war vom begrenzten Echo und desto mehr der warmen Zustimmung von Brahms bedurfte. Die Rücksicht aber auf ein Ziel gleichsam der Volkserziehung kann kaum eine Erklärung für das Verfahren eines Werks sein, das vorrangig eben doch rücksichtslos seinem historischen Gegenstand verpflichtet war. Denn andernfalls hätte Spitta dem Leser auch nicht die Fülle quellenkritischer Details und diplomatischer Exkurse zumuten dürfen. Gerade daher nehmen sich heute all die poetisch verbrämten Formulierungen befremdlich aus, die in den historisch orientierten Werken Spittas immer dort begegnen, wo es ihm um die Musik selbst als Zentrum seiner Arbeit zu tun war. Wenige Beispiele mögen das in Erinnerung rufen.

Beginn und Abschluß der Schütz-Ausgabe wurden durch gewichtige Abhandlungen begleitet, die Spitta in seine Aufsatzsammlungen aufnahm. Der erste dieser Aufsätze schritt 1885 unter dem Titel *Händel, Bach und Schütz* gleichsam rückwärts den Weg aus, zu dem sich Spitta selbst in seiner Arbeit geleitet sah. Zwar schloß er mit der Überzeugung, Schütz werde »nach abermals hundert Jahren [...] aus der Hand der Geschichte empfangen haben, was sein ist«²³. Das Zentrum seiner Werke aber sah Spitta im »Charakteristischen«, das »überall vorhanden« sei und selbst in den »herrlichen Motetten« der *Geistlichen Chormusik* begegne. Maßgeblich sei Schütz in seinen Werken »die allgemeine kirchliche Stimmung, nicht aber zugleich auch die kirchliche Bedeutung« der Texte. Wenn er zur »Vorstellung einer Begebenheit, einer Situation, einer Persönlichkeit« gelange, »beflügelt sich seine Phantasie und nun entströmen ihm Weisen von so plastischer Kraft, [...] daß sie überzeu-

20 Spitta, *Bach* (wie Anm. 6), Vorwort S. XX.

21 Brahms dankte am 14. 6. 1873 für Bd. I des Bach-Buches, vgl. *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 48 f.; ebd. S. 46 ff. Spittas Brief vom 14. 5. 1873, der die Übersendung des Bandes begleitete.

22 S. oben Anm. 1.

23 *Händel, Bach und Schütz* (1885), in: ZM, S. 59-92, besonders S. 92; die folgenden Zitate S. 87.

gender und ergreifender nicht gedacht werden können«. Nach dieser Ankündigung, die vor allem auf die biblischen »Oratorienszenen« hinweist, kann die Reaktion von Brahms kaum verwundern. Auch wenn er sich an der Ausgabe »fortdauernd aufs schönste erfreue«, empfangen er doch jeden Band »etwas verdrießlich und enttäuscht«, »weil er nicht die großen Kirchen-Conzerte bringt, auf die ich begierig warte«²⁴. So ging Spitta im abschließenden Aufsatz 1894 weiter, obwohl ihm die Zeit für eine Monographie noch nicht gekommen zu sein schien. Er suchte *Heinrich Schütz' Leben und Werke* zu umreißen, um den künstlerischen Rang der Musik nicht nur im entwicklungsgeschichtlichen Kontext darzulegen. Zwar fand er es leichter, noch ältere Musik »zu begreifen, bei der »auf eine Menge von modernen Voraussetzungen schlechthin verzichtet werden muß«, weil in ihr »die Anschauungen der Gegenwart und fernen Vergangenheit sich unentwirrbar durchkreuzen«, weswegen ein ästhetisches Verständnis der Musik von Schütz »eine Aufgabe des nächstfolgenden Jahrhunderts« bleibe²⁵. Hinderlich schien ihm zu sein, daß die »Gesänge« von Schütz kaum »volksthümlich« seien, sondern »zu aristokratischen Wesens, als daß die Masse ihr Empfinden in ihnen hätte wiedererkennen können«. Zu »den alten Tonarten«, denen noch »im Abendroth ihres Tages« ein »Reichthum von Wirkungen« abgewonnen werde, trat nicht nur die »ältere Rhythmik«, sondern in dieses »Farbenspiel mischt sich zugleich das Licht einer neuen Zeit«. Kenntlich wird es nicht nur an Stimmführung und Harmonik, sondern zumal »in der Melodieerfindung und dem Glanz des poetischen Erfassens«. Charakterisieren läßt sich »die Mannigfaltigkeit des Empfindungsausdrucks« durch »stille Ergebung im Leid und feierliche Andacht, leidenschaftliches Rufen aus tiefer Noth, zornige Erregtheit und kriegerische Energie« und insgesamt »unerschöpfliche Ausdrucksmittel«. Befremdlich wirken solche Worte aus der Feder eines Historikers, der die zeitgenössischen Quellen wie kaum einer überblickte. Spitta kannte offenbar noch nicht die musikalische Rhetorik und die sogenannte Figurenlehre der Barockzeit, die mittlerweile freilich so populär geworden ist, daß man sich mitunter fragt, ob sie nicht partiell eine Konstruktion der Neuzeit bilde, die dem Wunsch nach einem möglichst geschlossenen und historisch gesicherten System des Verstehens entspreche. Bedenkenswert bleibt Spittas Sicht, sofern sie den Zusammenhang der Werke und nicht nur Einzelworte hervorhebt. Doch wußte Spitta, daß man zur Zeit von Schütz nicht so über Musik sprach, wie er selbst es nun tat. Er bemühte sich, die Quellen orthographisch korrekt wiederzugeben. Wo er aber die Werke selbst erschließen und zur Sprache bringen wollte, schlägt die nüchterne Diktion des Historikers in eine erstaunliche Bildhaftigkeit um.

Entschiedener noch wird die poetische Paraphrase auf die Musik von Buxtehude projiziert, dessen Epoche »in ihrer Jugendlichkeit auch eine Zeit musikalischer Romantik« gewesen sei, in der Buxtehude zugleich als »der größte Romantiker« erscheine²⁶. So werden nicht nur »Innigkeit« oder »überquellender Gefühlsausdruck« benannt, sondern an der g-Moll-Fuge BuxWV 149 wird »ein Sehnen, ein Hinausstreben ins Unendliche« spürbar. Von der berühmten *Ciacona* d-Moll

24 Briefwechsel (wie Anm. 8), S. 81 (19. 11. 1888).

25 *Heinrich Schütz' Leben und Werke*, in: MgA, S. 2-60, besonders S. 60; die folgenden Zitate S. 55.

26 Spitta, *Bach* (wie Anm. 6), S. 266 f.; zu BuxWV 149 und 161 ebd. und S. 281.

BuxWV 161 heißt es im Blick auf den Abschnitt in F-Dur gar: »So blickt das thränenvolle Auge aus frisch erlittenem, tiefem Leid zurück [...]; es ist, als sähe man stille, weiße Segel im Abendgold durch blauende Meeresbuchten ziehen«. Das Beispiel ist extrem und wirkt wie ein Fehlgriff in die verschlissenen Stereotypen epigonalen Poesie. Aber auch mit solchen Worten fand Spitta Interesse und Zustimmung bei Brahms, der zwar diese *Ciaccona* schon früher kannte, nun aber desto gespannter die weiteren Werke erwartete. So löste bei ihm der zweite Band der Ausgabe den Wunsch aus, »wie hier die Ciacconen, dort die kleinen Vorspiele« vorangestellt zu finden, die ihm offenbar besonders poetisch erschienen²⁷. Auch die in Lübeck gefundenen Vokalwerke Buxtehudes würdigte Spitta ähnlich warm, wenn auch nicht unkritisch, die Erwartungen von Brahms aber meinte er 1888 dämpfen zu müssen: »Von Buxtehudes Cantaten versprechen Sie sich nicht zu viel!«²⁸

So zeitlos also große Kunst sein mag, so zeitgebunden nimmt sich dagegen das Werk der Wissenschaft aus. Denn auch Bach als Mittelpunkt seiner Arbeit näherte sich Spitta in einer Mischung von sachlicher Forschung und poetischer Kommentierung. Wo der Weg von »der fortschreitenden Betrachtung der älteren Kirchen-Cantate« endlich zu Bach führt, da fühlt man »noch denselben Boden unter sich, aber ringsherum ist wie mit einem Zauberschlage alles verändert. [...]: große Tonbilder von neuen, fremdartigen Formen« und »poetische Stimmungen von einer Tiefe und Unaussprechlichkeit, daß es uns wie Schauer aus der andern Welt umweht«²⁹. Historische Gegebenheiten allein genügen also nicht, um die »Unaussprechlichkeit« der Kunst zu fassen. Deutlich wird das etwa am *Actus tragicus*, wenn dort die Unterstimmen mit ihrem »Sterbefluch murmelnd [...] zerrinnen« und der Sopran »wie ein schwankender Falter über dem Abgrund [...] sterbend den Namen 'Jesu' haucht«. Ähnlich wird der Kopfsatz aus *Süßer Trost* BWV 151 charakterisiert, sofern »die silberhelle Sopranstimme« hier »wie ein Friedensengel über der nächtlichen Stadt schwebt«³⁰. Die Choralkanten galten Spitta als die Form, »in welcher Bachs kirchliche Schaffenskraft endlich ausläuft und zu Ruhe kommt«³¹. Ihre eröffnenden Chöre aber, die in der Kreuzung von Choral- und Konzertsatz zunächst »fremdartig und absurd« anmuten, folgen »einer höheren und keineswegs einfachen Kunstidee«. Denn in ihnen wird »die Idee des Mit- und Ineinander der reinen Musik« durch die »mitwirkende Poesie [...] in eine Idee des Nacheinander« verwandelt, und sofern der Choral vom Kopfsatz auf die Folgesätze ausstrahlt, bildet die Gattung »die volle Blütenkrone«.

Spitta war ein zu guter Historiker, um nicht zu wissen, daß derlei Aussagen nicht positiv aus den Quellen der Zeit Bachs zu entnehmen sind. Ihm konnte nicht verborgen sein, daß er damit Wertungen aus der Sicht seiner Zeit formulierte. Er nahm das in Kauf, weil er vom Kunstrang der Musik überzeugt war und es für seine Pflicht hielt, sie für die Gegenwart und Zukunft zugänglich zu machen. Befremdlich wie das Verfahren bleibt gleichwohl die Diktion, derer er sich bediente.

27 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 75 (Dezember 1876) und S. 53 (18. 1. 1874).

28 Ebd. S. 83 (30. 11. 1888), vgl. dazu Spitta, *Bach* (wie Anm. 6), S. 289-308.

29 Spitta, *Bach*, S. 443 sowie S. 456 zu BWV 106.

30 Spitta, *Joh. Seb. Bach* II, Leipzig 2/1916, S. 562.

31 Ebd., S. 565 und weiterhin S. 584 f.

Einen Schlüssel gibt vielleicht der Brief, mit dem sich Brahms am 10. Dezember 1892 für die Übersendung von Spittas Aufsatz über Schumanns Schriften bedankte³². Brahms nannte ihn nicht nur »so reich und schön – wie sein Thema«, sondern betonte auch seine Freude, Spitta »ausdrücklich über Ihr 'Metier' sprechen zu hören«. Und er fügte hinzu: »Schließlich bin ich auch noch ein eifriger Jean Paul- und Hoffmann-Leser«. Der Respekt des Komponisten gilt also dem schreibenden Musikforscher, eine Voraussetzung des Verstehens ist die Kenntnis romantischer Literatur von Jean Paul oder Hoffmann, und den Anlaß bildet die Beschäftigung mit Schumanns Schriften. Der romantischen Dichtung und hier besonders der Lyrik von Eichendorff galt denn auch in der Tat die besondere Zuneigung Spittas, der ein Gedicht von Eichendorff noch in dem Beileidsbrief an Herzogenberg anlässlich des Todes seiner Frau zitierte³³. An dem Aufsatz über Schumanns Schriften aber war ihm gelegen, nachdem er sich 1882 nicht ohne Zögern dazu entschlossen hatte, *Ein Lebensbild Robert Schumann's* auf Deutsch zu publizieren, das er in englischer Fassung für George Groves *Dictionary of Music and Musicians* geschrieben hatte. Dieser Text mit über hundert Seiten gesteht am Ende die »warme Sympathie« für Schumann ein, dessen »Bedeutung heutzutage noch nicht nach allen Seiten hin unbestritten« sei³⁴. Zu warnen sei deshalb vor dem Maßstab der »überragenden Genien«, denn »die Beschränkung auf das Höchste ist in der Kunst der erste sichere Schritt zur inneren Verarmung«, aus der dann »kaum mehr als die höchsten Spitzen der Vergangenheit hervorragen«. Die Verpflichtung zur Gerechtigkeit auch gegenüber der neueren Musikgeschichte schließt für den Historiker keineswegs das ästhetische Engagement aus, das vielmehr eine Prämisse seiner Bemühungen darstellt. Die Schriften von Hoffmann wie dann von Schumann faszinierten Spitta vorab durch »die Umformung des musikalischen Gehalts in den dichterischen«, auch wenn dabei die Gefahr drohe, »über Kunstwerke nur zu phantasieren«³⁵. Schumanns Begriff der »Poesie« sei zwar »mehrdeutig«, zur Wendung gegen das »Philiströse« trete die Beziehung zur »Dichterswelt«, doch paare sich damit sein Ziel, für »neue Kunstschönheiten« gerade »an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern«. Schumann zwar lag – wie wohl auch Spitta – wenig »ferner als Systematisierung«, für beide aber rückten »Poesie« und »alte« Musik eng zusammen. So werden Schumanns Rezensionen, auch wenn man kaum »die Compositionen zu kennen« braucht, »zu selbständigen Kunstwerken«. Entsprechend rühmte Brahms 1873 am Bach-Buch »die trefflichen Analysen, die mir gleich gelungen schienen, bei mir bekannten wie bei unbekanntem Sachen«. Aus Schumanns Schriften also ergab sich für Spitta als »Ziel der Zukunft«, »mit der Schärfe einer Analyse [...] die poetische Synthese zu vereinigen«.

Um gerechte Abwägung bemühen sich auch die kenntnisreichen Abhandlungen über Spohr und Spontini, und am Ende des Essays über Spohrs *Jessonda* wird

32 Briefwechsel (wie Anm. 8), S. 92 (10. 12. 1892).

33 Schilling (wie Anm. 3), S. 216.

34 *Ein Lebensbild Robert Schumann's*, in: Paul Graf Waldersee (Hrsg.), *Sammlung Musikalischer Vorträge*, Vierte Reihe, Nr. 37/38, Leipzig 1882, S. 1-102, besonders S. 101 f.

35 *Ueber Robert Schumanns Schriften*, in: MgA, S. 383-401, besonders S. 388 ff., 391 f., 394, 396 und 398.

auf den »gemeinsamen musikalischen Haushalt« der Nationen verwiesen, der erst die »Geschichte der europäischen Musik zu begreifen« erlaube³⁶. Der Hinweis kann davor warnen, Spittas Rede von »deutscher Kunst« vorschnell mit deutschnationaler Verengung zu identifizieren. Übrigens zog gerade die Oper den Bachforscher so an, daß er ihr eine größere Studie zu widmen gedachte. Wenn Carl Maria von Weber in einem schönen Gedenkaufsatz als »Alldeutscher« bezeichnet wird, so soll er einer partikularen Beanspruchung durch deutsche »Stämme« entzogen werden. Historische Reflexion löst zugleich die Einsicht aus, daß noch immer »Weber's Opern blühen«, während sonst gerade Opern »den Compositionen der Nachfolger weichen« müssen³⁷. Eindringlich würdigt der Nachruf auf Niels Wilhelm Gade den einst »hervorragendsten lebenden Componisten« von Instrumentalmusik, dem erst »in Brahms ein gefährlicher Nebenbuhler« erwuchs, der aber doch »nicht nur seinem Vaterlande, sondern der Welt angehört«³⁸. Zwischen die »düstere Mächtigkeit nordischen Sanges« trete »etwas Zartes, Duftiges und doch Frisches; bethaute Rosen möchte man diese jungfräulich schlanken Melodien nennen« – so das Seitenthema der Ouvertüre *Nachklänge von Ossian* op. 1.

Durch seine musikhistorische Kompetenz fand Spitta bald das Interesse und dann das Zutrauen von Brahms, woraus bei aller Zurückhaltung so etwas wie Freundschaft wurde. Nach seinem Tod betrauerte Brahms in seinem Brief an die Witwe »den Verlust eines teuersten, hochverehrtesten Freundes«, dessen »tiefes Wissen so schön verbunden war mit weitem Blick und freier Anschauung«, dessen »köstliche Arbeiten« aber auch »unvergänglich sind«³⁹. Schon die Überlegungen zum *Rinaldo* op. 50 in Spittas drittem Brief beantwortete Brahms im Februar 1870, indem er ungewöhnlich offen »einen Grund meiner Auffassung« darlegte⁴⁰, und seine Hinweise galten sowohl der Anlage des ersten Chors wie auch der ganzen Disposition unter Einschluß der Funktion thematischer Zitate: »Es mag Spielerei sein, daß das Motiv der Einleitung Armiden auch bei der Zerstörung hilft«. Für den Sammelband mit dem Aufsatz über Brahms, den Spitta als verhohlene »Widmung« verstand, lag es Brahms am 28. März 1892 sogar »nahe, hierfür durch vertraulichste Mittheilungen und Äußerungen zu danken. Auch wäre es vielleicht nicht dumm und unnütz, sie zu schreiben – da steckt's aber – schreiben!«⁴¹ Vom Vorsatz, um der nötigen Distanz willen nicht über lebende Musiker zu schreiben, ging Spitta hier also ab, weil es ihn drängte, »einmal mich über Ihre Kunst zu äußern«. Als Historiker wandte er sich gegen die Übertragung einer populären »Entwicklungstheorie« auf das Kunsturteil, denn »um so mehr zu leiden« habe »bei solchem Geschichts-Dilettantismus« Brahms und die »Eigenart seiner Kunst«⁴². Ohne »vorschnelle Werthabschätzung« müssen »die Zeitgenossen eines großen Künstlers [...] seine Individualität verstehen lernen«. Sie liegt nicht zuletzt im »Zusammenfassen aller Formen und Ausdrucksmittel der letzten Jahrhunderte«, wozu

36 *Jessonda*, in: ZM, S. 235-266, besonders S. 265 f.

37 *Carl Maria von Weber* (1886), in: ZM, S. 267-289, besonders S. 269-271.

38 *Niels W. Gade*, in: ZM, S. 355-383, besonders S. 357 und 376 sowie 383.

39 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), Einleitung S. 18.

40 Ebd. S. 34 f. zu *Rinaldo* (Februar 1870).

41 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 88 f. (28. 3. und 10. 4. 1892).

42 *Johannes Brahms*, in: ZM, S. 385-427; die folgenden Zitate ebd. S. 388, 392 f. und 398.

der Rückgriff auf die Kirchentöne ebenso zählt wie die mannigfaltige Rhythmik mit den steten Hemiolen, während der Aufwertung kontrapunktischer und kanonischer Arbeit der »Reichthum combinatorischer Einfälle« im variativen Verfahren entspricht. Obwohl Brahms »tief aus dem Born der Vergangenheit« schöpfte, sei keineswegs »in seiner Musik etwas Archaisirendes«, seine Polyphonie führe eine Linie von der Reformation über Bach zu Beethoven fort, gerade die Kammermusik zeichne sich durch »einheitliche Durchbildung nach ausschließlich musikalischen Gesichtspunkten« aus.

Die Würdigung von Brahms kommt also keineswegs ohne geschichtliche Argumente aus, gemieden wird gleichwohl die bloß »vergleichende Abschätzung«. Im Urteil über den künstlerischen Rang verbinden sich untrennbar historische und ästhetische Kategorien, um sich wechselweise zu stützen und zu ergänzen. Wie läßt sich dann von einer »antiquarisch bescheidenen« Geschichtsschreibung sprechen, deren Grundlage die rigorose Trennung vom ästhetischen Urteil sei?

III.

In Spittas Redeweise über ältere Musik und über Kunst der eigenen Zeit besteht demnach kein prinzipieller, sondern allenfalls ein gradueller Unterschied. Die poetische Paraphrase gewinnt sogar umgekehrt an Intensität und Farbigkeit, wo es um die Beschwörung des Rangs älterer Musik zu tun ist. Ähnliche Landschaftsbilder, wie sie die Musik Buxtehudes aufdrängen kann, löst auch das Instrumentalwerk von Gade aus, wenn etwa die *Ossian*-Ouvertüre »die verschleiende Dämmerung der Mittsommernacht« assoziieren läßt, in der Schatten »Nebel Meer und Land zu überziehen« scheinen⁴³. Umgekehrt kann es zur II. Symphonie von Brahms heißen, hier leuchte es »wie heller Frühlingssonnenschein bald in romantischer Waldfrische, bald auf freiem, festem Wanderpfad«⁴⁴. Offenkundig ist diese Redeweise durch eine Tradition bestimmt, die Spitta selbst in dem Essay über Schumanns Schriften auf Jean Paul und E. T. A. Hoffmann und weiter bis zu Wilhelm Heinse zurückführte. Für Spitta war Schumann »Hoffmanns legitimer Erbe und größerer Nachfolger«⁴⁵, und an ihn suchte er selbst anzuschließen, als er sich schreibend weit älterer Musik zuwandte. Anders gesagt: Spitta übertrug mit seiner Diktion auch den Kunstbegriff seiner Zeit auf ältere Musik – wohl wissend, daß dieser Begriff von Kunst erst später entstanden war. Der Historiker also, der Urkunden so genau zu lesen vermochte, daß er ihre Wasserzeichen zu deuten wußte, verfuhr geradezu anachronistisch, wo es um die Deutung der Musik selbst ging. Hätte man es mit einem naiven Mißverständnis oder mit einem unbewußten Widerspruch zu tun?

Spitta wußte selbst sehr wohl, daß »die Zergliederung eines Musikwerkes bis in seine kleinsten Theile« unverzichtbar sei, auch wenn sich die »eindringende analytische Arbeit« nur »an den kleinen Kreis der 'Eingeweihten'« wenden könnte. Wei-

43 Niels W. Gade (wie Anm. 38), S. 379.

44 Johannes Brahms (wie Anm. 42), S. 426.

45 Ueber Robert Schumanns Schriften (wie Anm. 35), S. 391.

ter noch war ihm aber klar, daß »in alter Zeit [...] sämtliche Schriften über Musik von dieser Art« waren, da sie entweder der Kompositionslehre oder einem wissenschaftlichen Tonsystem dienten. Wie es bis gegen 1800 »eine höhere geschichtliche Betrachtung der Musik« nicht gab, so lag es außerhalb der Absicht »der Alten«, etwa »den Eindruck eines Tonstückes in seiner Gesamtheit auf literarischem Wege dem Leser zu vermitteln«⁴⁶. Genau das war aber nicht nur die Absicht von Hoffmann oder Schumann, sondern es mußte das Ziel eines Forschers sein, der schreibend verschollene Musik der Vergangenheit dem Leser nahe bringen wollte. So wenig wie in dem Aufsatz über Brahms unterschied er dabei prinzipiell zwischen der historischen und der ästhetischen Geltung der Werke. Carl Dahlhaus orientierte sich primär an dem Aufsatz über *Kunstwissenschaft und Kunst*, der im ersten Sammelband 1892 erschien. Ihm scheint zunächst besonderes Gewicht zuzukommen, da er ausnahmsweise zu methodischen Fragen Stellung nimmt, ohne zugleich von Komponisten und ihren Werken zu sprechen. Gerade daher ist wohl auch Vorsicht geboten, denn der Text aus dem Jahre 1883 bildet eine der Reden zum Kaisergeburtstag, die pflichtgemäß an der Akademie zu halten waren⁴⁷. Wie Schumann verhielt sich auch Spitta reserviert zu abstrakter Ästhetik, worin auch das Unbehagen an Adlers Aufsatz über *Methode und Ziel der Musikwissenschaft* gründete, der die *Vierteljahrsschrift* 1885 eröffnete.

Die These, Spitta habe sich »unzweideutig zur antiquarischen Historie und zur schroffen Trennung von der Ästhetik und dem Kunsturteil« bekannt, begründete Dahlhaus mit einem Zitat: »Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinander laufen«⁴⁸. Mit seiner Forderung, »zwischen beiden Gebieten« müsse »die Scheidelinie scharf gezogen sein«, unterschied Spitta jedoch die Kunstwissenschaft von der Kunst, also von der künstlerischen Produktion und nicht vom ästhetischen Urteil über sie. Erst die Vertauschung der Begriffe erlaubte Dahlhaus die Folgerung, Spitta erscheine »eine Verschränkung von Ästhetik als Geschichtsphilosophie und Historie als Hermeneutik [...] als Verirrung«. Zwar schrieb Spitta: »Geschichtliche Gesichtspunkte werden aufgestellt und sollen als Maßstab des Urtheils dienen, wo allein die ästhetischen ein Recht haben«. Doch beschrieb er damit kritisch die gängige Verquickung der Kategorien im populären Schrifttum seiner Zeit, er wandte sich also gerade gegen den Usus, historische Konstruktionen als Ersatz für ästhetische Kriterien zu benutzen. In diesem Aufsatz war es seine Absicht, gegenüber der produktiven Tätigkeit des Künstlers die andersartige Arbeit des Forschers zur Geltung zu bringen. So konnte er formulieren: »Kunst und Wissenschaft verhalten sich zu einander, wie Sein und Werden«. Denn das Urteil des Künstlers über ein Werk werde »nur durch die fertige, in sich abgeschlossene Erscheinung« bedingt, wogegen den Gelehrten »der Theil, nicht das Ganze, das Bedingte und nicht das Unbedingte« fessele. Das heißt aber nicht, Spitta habe »den Gegenstand der Ästhetik« als Sein und »den der Historie« als Werden definiert, wie Dahlhaus annahm. Zwar gilt das Interesse des Historikers dem

46 Ebd. S. 387 f.

47 Schilling (wie Anm. 3), S. 120 f.

48 Dahlhaus, *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 2), S. 245; Spitta, *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: ZM, S. 2-14, besonders S. 4 f. und 13.

»Werden« als geschichtlichem Prozeß, doch markiert das »Sein« des Werks primär die Perspektive des Künstlers und nur insoweit die der Ästhetik. Und zugleich ist damit nicht gesagt, historische Kunstwissenschaft könne auf ästhetische Aspekte verzichten.

Neben den methodischen Überlegungen Spittas zog Dahlhaus aber auch Äußerungen aus dem späten Aufsatz über Brahms heran, ohne zwischen dem unterschiedlichen Kontext der Belege zu unterscheiden⁴⁹. Für Spitta wird nur aus der Sicht des Künstlers die Erwartung verständlich, sein Werk solle »aus dem Augenblicke heraus begriffen werden«. Er zögerte deswegen aber nicht, »die Historie als Hermeneutik und die Hermeneutik als Historie aufzufassen«, wie Dahlhaus folgerte. Gewiß war Spitta für die Geschichtsschreibung die geschichtliche »Wirkung« von Komponisten und Werken wichtig, damit überließ er aber nicht »das Verstehen der Individualität« der ästhetischen Betrachtung. Zwar müssen die Zeitgenossen von Brahms »seine Individualität verstehen lernen«, Spittas Skepsis gegen eine »vorschnelle Werthabschätzung« gilt jedoch der Berufung auf historische Maßstäbe, wie sie erst die Geschichtsschreibung entwickeln könne. So kann es heißen, die Nachwelt werde die Wirkung eines Künstlers zu beurteilen vermögen, »und das allein ist die Frage, auf die es der Geschichtsbetrachtung ankommt«. Doch wird damit nur eine Aufgabe der Wissenschaft genannt, soweit sie »Geschichtsbetrachtung« ist, ohne andere Fragestellungen wie die des ästhetischen Urteils auszuschließen. Daher trifft auch kaum die Folgerung zu, für Spitta sei »das adäquate Verständnis [...] Sache der Zeitgenossen«, während dem Historiker nur ein Urteil zufalle, dessen Bedingung »das Schwinden der inneren Beziehung« sei. Immerhin mußte auch Dahlhaus einräumen, für Spitta sei »die unmittelbare Erfahrung [...] nicht die einzige Form ästhetischer Gegenwart eines Werkes« gewesen. Denn für ihn gab es ebenso »alte Kunstwerke, die auch auf die Gegenwart [...] immer mit überzeugender Kraft« wirken, weil »in ihnen die Fülle des Kunstgehalts« einer Persönlichkeit oder Epoche derart begegne, daß sie »den Hörer unwiderstehlich in die Vergangenheit zurückzieht, aber in der Weise, daß ihm das Fremde sofort vertraut« ist. Im Verhältnis zur Musik der Vergangenheit trennte Spitta also keineswegs zwischen geschichtlicher und ästhetischer Erfahrung, beides war für ihn vielmehr untrennbar verflochten. Seine »dialektische Formel, daß das Fremde vertraut erscheine«, umschreibt die ästhetische Erfahrung des romantischen Historismus, doch genießt dabei kaum nur eine »sentimentalische Sehnsucht« die »Fremdheit und Unwiederholbarkeit des Vergangenen«, wie Dahlhaus meinte. Spittas Position bezeichnet vielmehr eine Problematik des Historismus, die bis zu uns reicht, und die Schwierigkeiten, auf die er stieß, machen gerade seine aktuelle Bedeutung aus.

Spitta suchte sich zwar – wie gezeigt wurde – der Musik der Gegenwart zu öffnen und für ihren Fortgang einzutreten. Dennoch hatte er Schwierigkeiten mit jenem Begriff des Fortschritts, wie er zumal durch Wagner repräsentiert schien. Wohl schrieb er zunächst auch manche Rezensionen, doch bekannte er Brahms gegenüber, er wolle weniger Kritiken schreiben, sondern sich auf wissenschaftliche Texte konzentrieren⁵⁰. Er vertraute also auf die vermittelnde Wirkung, die von der

49 Dahlhaus S. 245 ff.; Spitta, *Johannes Brahms* (wie Anm. 42), S. 388.

50 *Briefwechsel* (wie Anm. 8), S. 40 f. (17.3.1870).

wissenschaftlichen Arbeit in die Öffentlichkeit ausgehe. Skeptisch sah er auch, daß in der Kirche und im Gottesdienst der Gegenwart wenig Raum für Oratorien und Kirchenmusik bestehe, dennoch suchte er den Gedanken zu verwirklichen, die Kantaten Bachs »dem Gottesdienste zurückzugewinnen«, damit wieder »die Religion [...] der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen« werde⁵¹. In seiner Arbeit ging es ihm darum, die Historie so genau wie möglich zu rekonstruieren, das Ziel war es aber, die Werke für den gegenwärtigen Hörer zu erschließen. Denn an der Musik der Vergangenheit faszinierte ihn primär ihre »Poesie«, auch wenn ihm bewußt war, daß diese Kategorie dem früheren Denken fremd war. Musikgeschichte wollte er aus ihrer Entwicklung verstehen, gleichwohl sah er in ihren Hauptwerken die Repräsentation einer Schönheit von zeitloser Geltung. Und so sehr er abstrakter Ästhetik mißtraute, so tief war er den Traditionen verpflichtet, die sich mit der Rezeption der idealistischen Ästhetik ausgebildet hatten. Die Spannungen und mitunter auch Widersprüche, die damit angedeutet sind, lassen sich zwar bei näherer Kenntnis von Spittas Äußerungen teilweise klären. Dahinter steht aber eine Problematik, die jede historische Forschung bestimmt, sofern sie ältere Werke als Kunst begreifen will.

Wie Spitta wußte, war ein solcher Kunstbegriff der Zeit von Schütz oder Bach noch fremd. Denn diese Rede von Kunst entstand erst, seit sich die Musik der Wiener Klassik entfaltete und dann gleichsam kanonische Geltung erhielt. Dagegen war Musik zuvor für den Gebrauch in Kirche, Kammer oder Collegium musicum und dann für den Bedarf der Kenner und Liebhaber bestimmt. Sie hatte zwar kunstgerecht zu sein, indem sie die handwerklichen Regeln erfüllte oder auch erweiterte, sie galt aber primär als Handwerk und schon gar nicht als Mittlerin übergreifender Ideen. So konnten Werke auch recht rasch verdrängt oder vergessen werden, sofern neue nach dem Zeitgeschmack an ihre Stelle traten. Erst mit der Ästhetik der Aufklärung entstand – zunächst in England und Frankreich, später auch in Deutschland – die neue Frage, wieweit die Künste als eigener Bereich menschlichen Handelns zu definieren seien. Und ihre Bestimmung durch die Eigenart ihres Materials war die Voraussetzung dafür, daß im Denken Kants Natur und Kunst gemeinsam zu Themen einer Kritik der Urteilskraft wurden. Verband sich also mit dem Begriff der Kunst die Forderung des ästhetischen Urteils, so wurde zum Maßstab der idealistischen Ästhetik das Vermögen der Kunst, spezifisch ästhetische Ideen zu vermitteln. Mit Hegels Denken aber, in dem sich das System der Künste aus ihrer historischen Entwicklung entfaltet, erhielten nun auch Werke der Vergangenheit einen eigenen Rang. Sie haben nun ebenso als Kunstwerke zu gelten, sofern auch in ihnen jener Geist zur Erscheinung kommt, der die Würde der Kunst ausmacht. Mit diesem emphatischen Kunstbegriff werden die Forderung nach stetem Fortschritt und der Anspruch auf Geltung der Vergangenheit zu zwei Seiten eines Sachverhalts. Denn wirkliche Kunstwerke, die um ihrer selbst willen und zu keinem anderen Zweck erfaßt werden, müssen sich nun jeweils als neu und originell ausweisen. So wenig solche Kunst dann einfach vergessen werden kann, so sehr erheben aber auch Werke der Vergangenheit den Anspruch, als Kunst eigener Art verstanden zu werden. Aus den zwiespältigen Ver-

51 *Die Wiederbelebung* (wie Anm. 5), S. 55 und 58.

pflichtungen der Gegenwart und der Vergangenheit ergab sich in der Kompositionsgeschichte das Problem des produktiven Historismus, das religiöse Werke von Mendelssohn bis zu Brahms und Reger bekunden. Im Namen dieses Kunstbegriffs entstanden zugleich die Kunstwissenschaften als neue Disziplinen, die einerseits zur Gegenwart Stellung zu nehmen und andererseits vergangene Kunst aufzudecken hatten. Unlösbar paart sich damit der Konflikt, geschichtliche Werke zwar mit historisch adäquaten Begriffen zu verstehen, während zugleich das Interesse an ihnen durch ihren Kunstcharakter begründet ist. Je mehr sich die positive Kenntnis der Geschichte erweiterte, desto deutlicher zeigte sich, daß ein solcher Kunstbegriff neuzeitlich, seine Anwendung auf die Geschichte also fast anachronistisch ist. Dennoch war von ihm nicht abzusehen, wenn man nicht die Legitimation der Forschung gefährden wollte.

Der Widerspruch zwischen dem neuen Kunstbegriff und seiner Anwendung auf die Vergangenheit war Spitta nicht unbewußt, wie seine Überlegungen zu Schumanns Schriften zeigen. Doch war die Spannung nicht gewaltsam zu lösen, sondern für die konkrete Arbeit fruchtbar zu machen. Ohne die Überzeugung, es gebe vergangene Kunst zu entdecken, wäre ein entscheidender Impuls verloren. Die Behauptung, Spitta habe Historie und Ästhetik getrennt, wäre dann im Recht, wenn er den Kunstrang historischer Musik geleugnet hätte. Das Gegenteil beweist sich daran, daß er über die Abgrenzung der Gebiete nachdachte, um voreilige Werturteile und haltlose Konstruktionen abzuwehren. Darin war er alles eher als ein bescheidener Antiquar, wie schon sein Sprechen über alte Musik zeigt. Die Bach- und Schützforschung hätten kaum ihre Wirkung gefunden ohne die bildhafte Kraft einer Sprache, die vergessene Werke so beredt beschwor, daß man sich zu ihnen unwiderstehlich hingezogen fühlte. Manche Kommentare mögen wohl blaß oder übertrieben klingen, seit die Werke erreichbar geworden sind, und niemand ist genötigt, diese Diktion noch zu übernehmen. Sie kann aber in ihrer Zwiespältigkeit ergreifen, weil da jemand spricht, der von seiner Sache ergriffen war. Dies Erlebnis möchte man manchen wünschen, für die historische Musik so selbstverständlich geworden ist, daß die Möglichkeit dieser Erfahrung kaum noch bedacht wird.

Das Gedenken an Spitta kann also auch Anlaß sein, sich an die Voraussetzungen des Zugangs zu alter Musik zu erinnern. Während das heutige Musikleben von älterer Musik beherrscht wird, dominierte zu Spittas Zeit noch immer die Musik der Gegenwart. Im Vergleich der Situationen wird deutlich, wie sehr die Musikforschung zur Bereicherung kultureller Traditionen beitrug. Daß alte Musik Hörer aller Länder verbinden könne, wagte Spitta wohl kaum zu denken. Zu danken ist Gelehrten wie ihm, und das sollte auch uns ermutigen. Denn die Konflikte, von denen die Rede war, wirken zunächst in der Arbeit einer Kunstwissenschaft fort, die ihrem historischen Gegenstand auch im ästhetischen Engagement verpflichtet ist. Der scheinbare Widerspruch wäre nur dadurch zu lösen, daß man entweder vom historischen Status früherer Werke oder von ihrer ästhetischen Geltung heute absähe. Beides ist gleich wenig zu wünschen, wenn man nicht eine Verarmung in Kauf nehmen will. Die Schwierigkeiten Spittas setzen sich aber nicht nur in wissenschaftlicher Arbeit fort. Sie zeigen sich besonders im Traum jener historischen Auf-

führungspraxis, die das romantische Wunschbild realisieren möchte, den verlorenen Klang der Vergangenheit zu realisieren. Jede noch zu originalgetreue Aufführung bleibt – auch wo das kaum bewußt ist – einem höchst romantischen Leitbild verhaftet. Wollte sie ganz historisch verfahren, so müßte sie ihr Interesse an vergangener Kunst opfern und die Werke einer stummen Vergangenheit überlassen. Denn kaum ein »alter Meister« erwartete eine solche späte Auferstehung, herrschend war weit eher der Gedanke, daß die Kunst mehr und mehr steigen werde, womit das Frühere auch verdrängt werden müsse. Wir aber müßten alle Erfahrungen der Neuzeit und ihrer Kunst vergessen, wollten wir vom Gedanken ablassen, daß auch die Vergangenheit Kunstwerke bietet, selbst wenn ihnen solch ein Kunstbegriff fremd war.

*

In einer »programmatischen Abhandlung« – so Wilibald Gurlitt – über *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (1893) erwoget Spitta »eine originalgetreue, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechende Reproduktion« als eine »Aufgabe musikalischer Urkundenforschung«⁵². a aber »jede Art der Reproduktion zugleich eine gewisse schöpferische Tätigkeit in sich schließt«, scheint diese Arbeit »schon in das Gebiet des Künstlers hinüberzuführen«. Neben der Reproduktion »zum Zweck des musikwissenschaftlichen Experiments« besteht aber die Chance, daß sie »zur Wiederentdeckung eines solchen Ideals führt, daß der Kunstgelehrte findet, was der Künstler alsdann fruchtbar macht«. Diese »Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart« wird erweisen, »was die Musikschichte vergangener Jahrhunderte noch für uns bergen [...]«.

Im Unterschied zur allgemeinen Historie, die Fakten und Konsequenzen rekonstruiert, kann sich Kunstgeschichte nicht auf Rekonstruktion reduzieren, sofern sie vom ästhetischen Potential ihres Gegenstandes zehrt. Spitta sah den Konflikt, auch wenn er ihn vielleicht nicht beunruhigte, weil für ihn so viel zu entdecken war. Er arbeitete in seiner Zeit, bevor sich Denkmäler- und Gesamtausgaben so verbreiteten, daß ihre Flut mitunter bedrohlich wird. Zwischen seinem Tod und uns liegen hundert Jahre – keine lange Frist für die, die mehr als die Hälfte dieser Spanne erlebt haben. Nahe blieb die Musik von Brahms, während Spittas Sprache altfränkisch anmuten kann. In diese Zeitspanne hinein fällt der Traditionsbruch um 1910, den die radikale Avantgarde um Schönberg markiert. Diese Zäsur rückt auch Brahms in die Vergangenheit, so neu seine Musik zu Spittas Zeiten war. Und im Abstand zwischen einstiger Geltung und fortdauernder Wirkung liegt auch die Frage, wie angemessen sich heute etwa über Musik des 19. Jahrhunderts sprechen läßt. Damit setzt sich erneut das Problem fort, an dessen Lösung Forscher wie Spitta zu arbeiten begannen.

⁵² Wilibald Gurlitt, *Der Musikhistoriker Philipp Spitta*, in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*. Eine Aufsatzfolge, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Teil II, Wiesbaden 1966 (= Beihefte zum AfMw 1/2), S. 140-148, besonders S. 145 f.; das Zitat nach Philipp Spitta, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, in: *Die Grenzboten* 52 (1893/II), S. 16-27.

