

Karl Nef und die Entstehung der Musikwissenschaft in Basel

Autor(en): Wilhelm Merian

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1939

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/b19d5404-83fa-4fa5-97d5-46b341d26ada>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Karl Nef und die Entstehung der Musikwissenschaft in Basel.

Von Wilhelm Merian

Eine Musikwissenschaft als rein wissenschaftliche Disziplin an der Universität Basel gibt es erst seit dem Anfang unseres Jahrhunderts, und *Karl Nef* ist es gewesen, der ihre Grundlagen geschaffen hat und dem ihr systematischer Ausbau in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts zu verdanken ist. Die Entwicklung Nefs als Musikhistoriker, als Lehrer und Schriftsteller ist also zugleich auch die Entwicklung des Faches an unserer Universität, und es mag darum an Hand einer Schilderung des Werdens und Forschens dieses ersten eigentlichen schweizerischen Musikwissenschaftlers¹ der Weg gezeigt werden, den die Musikwissenschaft an der Universität Basel seit ihrer Begründung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zurückgelegt hat.

Zwar hat die Musik als solche an der Universität Basel von allem Anfang an eine Rolle gespielt. Mittelalterlichem Brauch gemäß gehörte sie zum Quadrivium zusammen mit Geometrie, Arithmetik und Astronomie, und sicher wurde sie ohne größere Unterbrechung seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bei uns gelehrt. Zunächst aber galt dieser Unterricht ausschließlich praktischen Gegenständen; der gregorianische Choral und die allgemeine Musiklehre standen im Mittelpunkt. Auch *nach* der Reformation behaupt-

¹ An der katholischen Universität Freiburg i. Ue. lehrte seit 1893 der aus der Gegend von Trier gebürtige führende deutsche Choralforscher Peter Wagner, in Zürich seit 1908 der Basler Eduard Bernoulli und in Bern seit 1912 der Wiener Ernst Kurth.

tete der akademische Musikunterricht seine Stelle, entsprechend der großen Rolle, die die Musik andauernd bei den Gebildeten, bei Gelehrten und Studenten, spielte. Von Samuel Mareschall an, der 1576 aus Tournai in Flandern als «*musicus professor*» nach Basel berufen worden war, gibt es eine Personalunion zwischen dem «*musicus ordinarius*», dem Musiker und Musiklehrer der Universität, und dem Organisten am Münster, die wir bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts beobachten können; auch mit dem Musikunterricht am Gymnasium besteht schon damals eine enge Verbindung. Seit 1681 wird der Unterricht in der Musik durch den *Musicus et organista ordinarius* im Vorlesungsverzeichnis regelmäßig angekündigt. Es ist damit immer in erster Linie praktischer Unterricht gemeint, in Instrumental- wie Vokalmusik, der vorwiegend im Musikkollegium erteilt wurde. Was heute unter Musikwissenschaft verstanden wird, war damals als Disziplin unbekannt. Immerhin muß beachtet werden, daß die Theorie der Musik und insbesondere die Akustik zur Physik gerechnet wurden. Aesthetik, Philosophie und Geschichte der Musik waren als Sonderaufgaben der Universität überhaupt noch nicht erkannt.

Diese Zustände sind aber nicht nur eine lokale Erscheinung. Die Musikwissenschaft als Universitätsfach im heutigen Sinn ist überhaupt erst ein Kind des vorigen Jahrhunderts; in Deutschland habilitierte sich Ende der Zwanzigerjahre zum erstenmal in Bonn ein Privatdozent für Musikwissenschaft. Wieder erhält die Musik an der Basler Universität nach längerer Krisis am Anfang des 19. Jahrhunderts zuerst Eingang auf dem Wege der Praxis, bis um die Mitte des Jahrhunderts der Sachse Ernst Hauschild, der Nachfolger Laurs als Gesanglehrer, an die Regenz das Gesuch stellte, als Privatdozent zugelassen zu werden. Noch aber waren es Vorlesungen theoretischer Natur, «Uebungen in der Tonsetzkunst» nannte er sie gerne. Daneben allerdings finden wir jetzt geschichtliche und ästhetische Vorlesungen. Auf Hauschild folgte im Jahre 1876 nach

kurzem Unterbruch der damalige Direktor der eben gegründeten Basler Musikschule, Selmar Bagge, der, zunächst als Lehrer, dann als *Dr. honoris causa*, endlich als außerordentlicher Professor bis zu seinem Tode 1896 über Theorie sowohl wie über geschichtliche Themata las. Inzwischen war in Deutschland die große Generation jener Forscher erstanden, die der Musikwissenschaft, insbesondere der Musikgeschichte, mehr und mehr volle akademische Gleichberechtigung mit den andern eingessenen Universitätsfächern errangen; vor allem durch eigene selbständige und weithin grundlegende Studien und Publikationen: Philipp Spitta, Hugo Riemann, Hermann Kretzschmar.

Aus der Schule Kretzschmars stammt *Karl Nef*. Am 22. August 1873 in St. Gallen geboren, hatte er nach Absolvierung der Schulen seiner Vaterstadt das Leipziger Konservatorium bezogen, um Violoncell zu studieren, war aber bald von Hermann Kretzschmar, dessen Vorlesungen er nebenbei besuchte, so gefesselt worden, daß er beschloß, die Praxis mit der Wissenschaft zu vertauschen. So war er zum akademischen Studium übergetreten, hatte als 23-Jähriger doktortiert und war kurz nach Abschluß seiner Studien nach Basel übersiedelt, wo er zunächst durch journalistische Tätigkeit seine wirtschaftlichen Grundlagen zu festigen versuchte. Als er sich im Sommer 1900 habilitierte, fand er das Fach, das Bagge vorher schlecht und recht betreut hatte, seit vier Jahren verwaist vor. Er hatte ohnehin eine neue Aufbauarbeit zu leisten; galt es doch auch in Basel vorerst, die Grundlagen einer eigentlichen Musikwissenschaft zu legen und das Fach nach den Prinzipien auf- und auszubauen, die Kretzschmar und die andern Führer der deutschen Musikwissenschaft zur Anerkennung gebracht hatten. Die Musikgeschichte trat jetzt in den Mittelpunkt. Nef ist überhaupt vor allem Historiker gewesen. In jedem Semester galt das Hauptkolleg einem historischen Stoff; schon gleich zu Beginn liest er eine «Geschichte der Instrumentalmusik bis zum Tode Beethovens», eine «Geschichte der neueren Musik von Haydn bis zur

Gegenwart», eine «Uebersicht über die Geschichte der Musik». Neben die Vorlesungen, die das Gesamtgebiet oder einzelne Perioden der Musikgeschichte und schließlich die Geschichte einzelner Gattungen umfassen und die den Kern von Nefs Lehrtätigkeit darstellen, treten von allem Anfang an aber auch Kollegien über einzelne Komponisten; die Wiener Klassiker stehen hier zunächst im Mittelpunkt, nur zweimal wendet er sich Berlioz und Liszt als Programmusikern und einmal den Romantikern Schubert, Mendelssohn und Schumann zu.

Im historischen Gebiet liegt es ihm vor allem daran, seinen Studenten eine Gesamtübersicht über die Musikgeschichte zu geben. «Einführung», «Grundzüge», «Uebersicht», «Repetitorium» sind mehr als nur bloße Titel. Der Pädagoge regt sich, der vor allem einmal eine Grundlage legen und Belehrung und Aufschluß in möglichst schlichter und zusammenfassender Form geben will, denn er hat es ja, wie er überzeugt ist, vorläufig in erster Linie mit Laien, mit Zuhörern zu tun, die sich mit der Materie wohl noch kaum je systematisch in geschichtlichem Zusammenhang befaßt haben; und auch später, wo schon eigentliche Studenten der Musikwissenschaft da sind, sieht er eine zusammenfassende Ueberschau noch immer als eine Hauptaufgabe seiner Lehrtätigkeit an. Nefs Unterricht ist vorwiegend schlichte Tatsachendarstellung. Die Urteile sind sorgfältig abgewogen und nie scharf, auch da, wo er — es betrifft das sehr wenige Fälle — ablehnen zu müssen glaubt. Ablehnung geschieht vor allem in der Form ruhiger und andere Beurteilung niemals verächtlich machender Vorbehalte. Er will ja belehren, und nicht nur das, er will heranzuführen. Unablässig aber baut er seine Darstellungen aus; er verarbeitet die neue Literatur, er sucht die Uebersichtlichkeit zu steigern.

Die Frucht, der Niederschlag dieser bis 1932 immer wiederholten allgemeinen musikgeschichtlichen Vorlesungen ist ein Buch, das dasselbe Ziel verfolgt, Hilfs- und Orientierungsmittel zu sein: die «Einführung in die Musik-

geschichte», die 1920 erschienen ist. Schon die äußere Anlage zeugt vom praktischen Sinn des Verfassers. Um den Text zu entlasten und ihn außerdem recht flüssig lesbar zu machen, sind alle biographischen Tatsachen sowie alle Angaben über Literatur und Ausgaben «unter den Strich» verwiesen, wo sie den Text begleiten, ohne daß der Leser irgendwie durch einen Hinweis veranlaßt oder gar gezwungen würde, sie zu konsultieren. Der Text ist eine Abhandlung, die für sich besteht, der aber «Scholien» beigegeben sind. Der Verfasser verzichtet noch gänzlich auf die der allgemeinen Kunstgeschichte entnommene Einteilung nach Stilbegriffen wie Gotik, Barock usw.; er unterscheidet einstimmige und mehrstimmige Periode und macht in letzterer wieder den großen Einschnitt in traditioneller Weise um 1600, ohne die Diskussion über die Verschiebung der Grenze des Barocks in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Der Studierende und der Laie mußten lange eine auf knappsten Rahmen zusammengedrückte musikgeschichtliche Darstellung vermissen. Daß Nef einem Bedürfnis entgegengekommen ist, beweist die Tatsache der wiederholten Auflage des Buches und der mehrfach unternommenen Uebersetzung in andere Sprachen (Französisch, Englisch, Norwegisch). Heute schießen solche Lehrbücher nur so aus dem Boden.

Wenn Nef sich in den Vorlesungen mit einzelnen Perioden der Musikgeschichte befaßte, so war es die neuere Zeit, die ihn besonders anzog. Nur einmal behandelte er die «weltliche Musik im Mittelalter», sonst begann er mit Haydn, einmal mit Schütz; vom Tode Beethovens bis zur Gegenwart versuchte er in der Vorkriegszeit einmal einen Ueberblick zu geben. Mit Vorliebe wendete er sich aber auch, nach Kretzschmarschem Muster, der Geschichte einzelner Gattungen zu. Hier war es einmal die Instrumentalmusik, die ihn beschäftigte. Die Geschichte der Instrumentalmusik, der Orchestermusik, dann der Klaviermusik steht in den Kollegtiteln schon von seinem zweiten Semester an; dabei finden wir mehr als einmal den Zusatz «mit be-

sonderer Berücksichtigung der Sinfonie». Die Sinfonie ist es denn auch tatsächlich, um die sich sein Interesse vornehmlich drehte. Fünfmal treffen wir unter den Vorlesungen Nefs, deren Verzeichnis Ernst Mohr zur Festschrift von Nefs 60. Geburtstag beigesteuert hat, ein Kolleg über die Sinfonien Beethovens. Das ist mehr als symptomatisch. Die Sinfonie bedeutete für Nef die höchste Emanation musikalischen Schaffens, und Beethoven den Gipfel der Instrumentalmusik. Mit Beethovens Sinfonien war er verwachsen. Das Buch «Die neun Sinfonien Beethovens», Leipzig 1928, ist in gewissem Sinne sein Vermächtnis geworden, auch es ist der Niederschlag sorgfältigster Studien, die er zunächst für seine Vorlesung gemacht hatte. Solche Bücher — Kretzschmars Publikationen sind auch oft so entstanden — sind manchmal wertvoller als auf einen Sitz geschriebene: sie sind langsam herangereift unter immer wieder neuer Ueberprüfung. Das Beethoven-Sinfonienkolleg finden wir erstmals im Jahre 1912; 1926 hat er es zum letztenmal gelesen. Auch dieses Buch ist wieder im guten alten Sinne wertvoll, nicht durch neue große Stilgesichtspunkte oder ästhetisch umwälzende Wertungen, sondern durch die solide Zusammentragung und Verwertung des Materials und durch konsequente Durchführung der Idee, jede Sinfonie in einer geschichtlich-ästhetischen Monographie darzustellen. Die romantisierende Analysiermethode nach Kretzschmarschem Vorgang mag heute unmodern erscheinen; immerhin sagt Nef kein Wort zu viel, vor reiner Subjektivität bewahrt ihn sein sachliches Verantwortungsgefühl. Altmodisch mag das Buch tatsächlich in manchem sein, gab es doch Junge und Jüngste, die gerade damals glaubten, Beethoven als erledigte Größe betrachten zu sollen, und heute glaubt man Beethoven ja sogar von einer Seite neu entdeckt zu haben, die für Nef zweifellos ein Greuel gewesen wäre: Beethoven als *Tondichter* im eigentlichsten Sinne des Wortes, als Schöpfer musikalischer «Dichtungen», d. h. von Kompositionen, in denen jeweils ein ganz bestimm-

ter dichterischer Vorwurf, ein Drama der Literatur beispielsweise, programmatisch zur Darstellung und musikalischen Interpretation gebracht werden soll. Trotz «Eroica» und «Pastorale» galt Beethoven für Nef als der Gipfel der *absoluten* Musik. Sein Beethovenbuch behält seinen Wert unerschütterlich: es ist, wie der Verfasser selbst einigermaßen verwundert feststellte, das erste Buch in deutscher Sprache über die Beethovenschen Sinfonien gewesen, es ist aber auch in gewissem Sinne ein Standardwerk zu seinem Thema geworden: weniger in seinen sorgfältigen Analysen, als in deren Kombination mit zeitgeschichtlichen Urteilen und in der Abrundung jeder einzelnen Werkbiographie durch umfassende Darstellung der Entstehung, Aufnahme und Verbreitung der betreffenden Sinfonie. Besonders die systematische Heranziehung zeitgenössischer Kritiken belebt und ergänzt das Bild grundlegend.

Schon vorher hatte Nef sich der Sinfonie auch auf schriftstellerischem Gebiet zugewandt. Sein Lehrer Hermann Kretzschmar hatte die Reihe der «Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen» geschaffen, und Nef steuerte hierzu, angeregt durch Kretzschmar selbst, eine «Geschichte der Sinfonie und Suite» bei (1921). Sie war schon 1918 abgeschlossen, zwei Jahre vorher finden wir eine Vorlesung über dasselbe Thema. Mit Recht bemerkt der Autor in seiner Vorrede, daß das Handbuch von ganz andern Voraussetzungen ausgehe als seines Lehrers berühmter «Führer durch den Konzertsaal», der in seiner chronologischen Anlage auch eine Art Gattungsgeschichte darstellt. Nef baut seine Darstellung dem Gesamtplan der Sammlung entsprechend aus dem Material *selbst* heraus auf, während Kretzschmar die Konzertsaalpraxis als Richtschnur genommen hat. Es ist eine organisch-chronologisch angelegte, stark national gegliederte Geschichtsdarstellung, vorwiegend die technisch-formale Entwicklung berücksichtigend. Die Gewichtsverteilung ist etwas ungleich, doch ist das Buch für seine Zeit eine Tat gewesen insofern,

als es für ganze Zeitabschnitte wesentlich Neues gebracht hat. Auch in der Suite des 17. Jahrhunderts ist Nef nämlich Spezialist, und auf dem Gebiet der Sinfonie sind es namentlich die vorklassischen Meister wie Sammartini, Graupner, Johann Christian und Philipp Emanuel Bach, auf die er neues Licht wirft.

Es wurde soeben von der Suite gesprochen. Schon im Jahre 1902 hatte Nef in den Beiheften der Internationalen Musikgesellschaft eine Studie erscheinen lassen, betitelt «Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts». Es scheint dies ursprünglich die Habilitationsschrift gewesen zu sein. Jetzt hatte er sie zu einer selbständigen Arbeit erweitert und damit eine Lücke ausgefüllt. Die Musik jenes Zeitraums gehörte damals noch zu den dunkelsten Perioden der neueren Musikgeschichte, und Nef war es vorbehalten, zum erstenmal im Zusammenhang ihre Bedeutung aufzuzeigen: es ist eine Zeit mannigfaltiger Versuche, «der Instrumentalmusik neue Formen von erhöhter Ausdrucksfähigkeit zu erringen». Im Mittelpunkt steht eben die Suite, die zu einer neuen großen Entwicklung anhebt mit Rosenmüllers «Paduanen...» von 1645 und Ende des Jahrhunderts nochmals neue Bahnen unter französischem Einfluß einschlägt. Daneben zeichnet sich in der Orchestersonate eine charakteristische Entwicklung ab. Schon jetzt hatte Nef ein umfassendes Beispielmaterial zur Hand, das der Verlag auf Wunsch besonders vorzulegen versprach, da nur ein kleiner Notenanhang der Schrift beigegeben werden konnte. Er hatte den größten Teil seines neuen Materials in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich ausfindig gemacht. So finden denn gerade diese seine Studien noch einen weitem Niederschlag. Als 18. Band der «Denkmäler Deutscher Tonkunst» erscheinen Rosenmüllers «Kammersonaten» von 1670 — die erste Auflage von 1667 ist verschollen —, die in sechs Stimmbüchern in der besagten Zürcher Bibliothek liegen, in der Redaktion von Karl Nef, der mit der Vorlage dieser von einer «Sin-

fonie» eingeleiteten Suiten der Wissenschaft einen ebenso großen Dienst geleistet hat wie der Praxis.

In früheren Jahren wandte sich Nef in seinen Vorlesungen gern auch der Klaviermusik zu. Hauptsächlich die Zeit vor und um Bach interessierte ihn, und eine Frucht dieser Studien ist die sehr hübsche, mit Beispielen belegte Aufsatzreihe über «Alte Meister des Klaviers» (Kuhnau, Kerll, Froberger, Pachelbel, Couperin), die er in der damals vielgelesenen Zeitschrift «Die Musik» um das Jahr 1908 herum veröffentlichte. Im Zusammenhang damit entstand ihm ein weiteres Arbeitsfeld: die Cembalofrage. Insbesondere in je einem Aufsatz im Peters- und im Bachjahrbuch greift er in die Diskussion ein, zunächst einmal feststellend, daß das Cembalo von großer Bedeutung für Bachs Klavierkompositionen gewesen sei, um dann die Frage nach Bachs Verhältnis zu Cembalo und Clavichord nochmals eingehend und systematisch aufzuwerfen. Jedenfalls ist heute seine Ueberzeugung von der Rolle, die das Cembalo bei Bach spielt, was das Grundsätzliche anbetrifft, so ziemlich überall durchgedrungen, und die Praxis hat die Konsequenzen gezogen. Sicherlich ist auch Hermann Suters immer konsequenteres Zurückgreifen auf das Cembalo bei seinen großen Bach-Aufführungen in Basel neben den Anregungen, die er durch Wanda Landowskas praktisches Beispiel erhalten hat, vor allem das Resultat der Nefschen Bemühungen gewesen. Es war ja Nefs besondere Stärke, nie abstrakte Wissenschaft zu treiben, sondern immer die Verbindung mit dem Leben zu suchen. Seine wissenschaftlichen Erkenntnisse hat er der Praxis dienstbar zu machen gesucht, wo er nur konnte, und gar oft haben ihm praktische Bedürfnisse die Anregung zur Beschäftigung mit der oder jener wissenschaftlichen Frage gegeben. So wurde auch früher und erfolgreicher als an andern Orten das Interesse an der Musikwissenschaft in den musikalischen Kreisen der Stadt geweckt und befestigt: ein neues Band zwischen Universität und Bürgerschaft.

Nefs Vorliebe für die Instrumentalmusik hing aufs

engste mit seinem Interesse für das Gebiet der Instrumentenkunde zusammen. «Musikinstrumentenkunde» las er schon im Sommer 1905, den Instrumenten, ihrem Bau und ihrer Geschichte, galten immer wieder seine Vorlesungen. Hier ist ihm die Anschauung besonders wichtig. Als Vorsteher der Instrumentenabteilung des Historischen Museums ist er mit seinem Objekt denkbar eng verwachsen, und er läßt darum keine Gelegenheit vergehen, ohne seine Studenten auch an Ort und Stelle mit den Tonwerkzeugen der ältern Zeit bekanntzumachen. Auch in der Diskussion um die Cembalofrage wird er nicht müde, immer wieder zu wiederholen, der Zweifler möge doch einmal Cembalo und Clavichord wirklich zu *spielen* und die Bachschen Klavierwerke auf diesen Instrumenten auch wirklich *vorzutragen* versuchen, dann müsse sein Urteil in der Frage «Cembalo oder Pianoforte?» unbedingt zugunsten des Cembalos lauten!

Jedenfalls ist der Anstoß zum Eingreifen in diesen für die damalige Zeit noch sehr heiklen und ungeklärten Fragenkomplex für Nef zum guten Teil auch von der praktisch-technischen Seite her, von seiner Beschäftigung mit den Instrumenten in der Sammlung des Historischen Museums, gekommen. Er hat unermüdlich am Ausbau, an der Organisation und Ordnung dieser Sammlung gearbeitet, und einen ersten Abschnitt seiner Bemühungen um dieses Gebiet hat er wiederum abgeschlossen mit einer Publikation, dem «Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum zu Basel», der als vierter der Museums-kataloge (und gleichzeitig als Anhang der Festschrift zum 2. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft) im Jahre 1906 erschienen ist. Es steckt mehr dahinter, als man von einem Katalog in der Regel zu erwarten berechtigt ist. Nicht nur ist seiner Abfassung eine sorgfältige Neuordnung, Sichtung und Bestimmung der Instrumente vorgegangen, aus der zudem eine klare Beschreibung resultiert: jeder Gattung und Art sind auch geschichtliche Erläuterungen beigegeben, die in ihrer Gesamtheit schließ-

lich eine Instrumentengeschichte im kleinen ausmachen. Der Katalog ist vorbildlich geworden in seiner sachlich-kritischen Form und in der umfassenden Verarbeitung der damals noch nicht sehr zahlreichen Vorarbeiten. Vor allem hat Nef *eine* Quelle hoch geschätzt und in das richtige Licht gerückt: Viridungs «Musica getutscht» von 1511. Noch am Basler Musikwissenschaftlichen Kongreß von 1924 zieht er sie zu Ehren, indem er sie zum Thema seines (später im «Kongreßbericht» veröffentlichten) Eröffnungsvortrages macht, ist sie doch in Basel gedruckt und mit Abbildungen geschmückt worden, zu denen der Basler Meister Urs Graf die Holzschnitte angefertigt hat. Bei all dem ging es ihm immer um Geistiges. «Das Höchste, was die Instrumentenkunde leisten kann, ist», so schließt er seinen Viridung-Vortrag, «den Klangcharakter des einzelnen Instrumentes des Ensembles zu charakterisieren und seinen Empfindungsgehalt festzustellen.»

Das Wesen des Instrumentes hing für ihn nicht von der äußern Form, sondern einzig vom *Ton* ab. Das ist auch der Sinn seines feinen Büchleins «Geschichte unserer Musikinstrumente», das 1926 in der bekannten Sammlung «Wissenschaft und Bildung» als 223. Bändchen erschien. Es will nach Nefs eigenen Worten «vor allem dem Musiker und Musikfreund anschaulich machen, welche Bedeutung die Instrumente für die Tonkunst und die Kultur der verschiedenen Zeiten gehabt haben.» Wieder schwingt für unser Gefühl gerade bei den alten *Klavierinstrumenten* des Verfassers persönlichster Ton mit.

In Nefs spätern Jahren rückte ein neues Gebiet in den Vordergrund seiner Arbeit: Einmal hatte er eine Vorlesung der Oper gewidmet; vor allem aber wandte er sich jetzt dem Oratorium und der Passion zu. Oratorium und Passion suchte er gegeneinander abzugrenzen, und die Passion war es dann endlich, der er sich endgültig verschrieb. Ein anderer großer Strom seiner Interessen scheint hierher gemündet zu haben: eines der am häufigsten von ihm in Vorlesungen behandelten Themen betraf «die Melodien des

deutschschweizerischen reformierten Kirchengesangbuches»; von 1912 an treffen wir es nicht weniger als neunmal. Auch sonst liebte er es, über Kirchengesang oder ein ähnliches Thema zu reden. Schon in einem der ersten Semester treffen wir eine Vorlesung über die «Entstehung des evangelischen Kirchengesangs», und es verging kaum längere Zeit, daß er sich diesem Gebiet nicht wieder zuwandte. Nach dem Krieg werden die Choräle Bachs behandelt, und endlich treffen wir auf die «Musikalische Passion», vor allem bei Schütz und Bach, und zwar in je einer Vorlesung 1926 und 1930. Auch nicht ohne *direkte* Vorboten war dieses Thema geblieben. In den Uebungen und Seminarkursen hatte er des öftern Bachs Matthäuspasion zur Behandlung gebracht, und Bach und Händel, letzterer mit dem «Messias», bildeten auch sonst Gegenstand der Diskussionen. So ist es nicht verwunderlich, wenn Nef hier wieder eine publizistische Aufgabe sah, zumal eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Passion, vom Oratorium losgelöst, noch nicht existierte. Schon im Peters-Jahrbuch von 1930, im Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft von 1932, in der Festschrift für de la Laurencie von 1933 hatte er Studien über einzelne Passionsmusiken veröffentlicht. Nun bereitete er als Krönung seiner Lebensarbeit eine umfassende Geschichte der Passion vor. Er hatte umfangreiche Reisen dafür gemacht und in Italien wertvolles Material gesammelt. Es sollte aber nicht mehr zu einer Veröffentlichung kommen; der am 9. Februar 1935 trotz beängstigenden Vorboten unerwartet eingetretene Tod nahm ihm die Feder aus der Hand. Edgar Refardt und Arnold Geering haben das Kapitel über die Passion in Italien pietätvoll redigiert und mit Notenbeispielen versehen in der Zeitschrift für Musikwissenschaft posthum herausgegeben. Das übrige, noch unverarbeitet, liegt in der Universitätsbibliothek Basel.

Im Gegensatz zum Kolleg findet sich unter Nefs größeren Publikationen keine, die sich mit dem Gesamtschaffen einzelner Komponisten beschäftigt. Um so öfter hat er es

in Zeitschriften- und Zeitungsaufsätzen unternommen, Musikerpersönlichkeiten zu zeichnen oder charakteristische Seiten ihres Wesens darzustellen. Schöne Gedenkaufsätze besitzen wir über Haydn, Schubert, Beethoven, und auch hier ist es das Thema Beethoven, zu dem er immer wieder zurückkehrt. «Beethovens geschichtliche Stellung», «Beethoven und die Politik», «Romantische Deutungen der 9. Sinfonie Beethovens», «Haydn-Reminiszenzen bei Beethoven» lauten seine Fragestellungen.

Nefs außerordentlich umfangreiches schriftstellerisches Schaffen für Zwecke, die von der strengen Wissenschaft abführen, seine Tätigkeit als Redaktor der «Schweizerischen Musikzeitung», die er bei seiner Niederlassung in Basel 1898 aufnahm und zehn Jahre lang fortführte, und seine Journalistenpflichten, die er als jahrzehntelanger Mitarbeiter der «Basler Nachrichten» zu erfüllen hatte und nicht nur als unermüdlicher kritischer Beobachter aller wichtigen Anlässe in Konzert und Theater, sondern auch als freier, über alle möglichen Fragen des musikalischen Lebens und Geschehens schreibender Schriftsteller erfüllte, diese Tätigkeit gehört im einzelnen nicht hieher. Sie entwickelte eine andere Seite seines Wesens zur Vollendung, seine Kunst, jede Frage auch dem Laien verständlich darzustellen. Das Anregen war ja überhaupt die innerste und nie zu brechende Kraft seiner Persönlichkeit. Er trug die Wissenschaft, ohne daß der Leser es merkte, auch an den Laien heran und unterließ es auf der andern Seite auch nie, Anreger über die Wissenschaft und die Musik *hinaus* zu sein. Sozusagen in jedem Aufsatz, und ist es auch «nur» die Kritik einer Opernvorstellung und eines Konzertes, steckt bei Nef ein Stückchen Lebensweisheit oder ein Ausblick in die künstlerischen Nachbargebiete der Musik, und das gab diesen Nebenerzeugnissen seiner geistigen Tätigkeit den Wert über den Tag hinaus. Das ist es auch gewesen, was seinen Schülern die Berechtigung gegeben hat, eine Auslese gerade aus diesem Schaffenskreis in einem kleinen Band «Aufsätze», der 1936 erschienen ist, für die

Oeffentlichkeit zusammenzustellen und für die Zukunft zu retten. Gerade durch seine «Kunst des Popularisierens» hat Nef der Wissenschaft einen großen Dienst erwiesen. Durch sie hat er manchen die Liebe, manchen aber wenigstens den Respekt vor der in ihren Anfängen bei uns so vielverkannten Musikwissenschaft und ihren Resultaten gelehrt, und jedenfalls spricht die Tatsache, daß gerade Basel und der Basler Musikfreund nunmehr schon seit Jahren ein festes Verhältnis zur Musikwissenschaft besitzen, während sie in andern Schweizer Städten noch kaum richtig durchgedrungen ist, dafür, wie psychologisch richtig und wie sachlich hieb- und stichfest Nef vorgegangen ist.

Kam Nef über die Kirchenmusik zur Passion, so stellte er umgekehrt wieder das Kirchen*lied* in den größern Zusammenhang, in den es gehört. Das Lied in allen seinen sozialen und musikalischen Formen war immer Gegenstand seiner wissenschaftlichen Bemühungen. «Das Volkslied in musikalischer Hinsicht» ist ein Stoff, den er mit besonderem Bewußtsein wählt. Einmal ist die Volksmusik ein Gebiet, zu dem er sich hingezogen fühlt; der appenzellische Volksgesang ist ja ein Teil von ihm selbst, und gar manchmal ergreift er als Redaktor der «Schweizerischen Musikzeitung», aber auch in der Tageszeitung das Wort zum schweizerischen Volksgesang, sei es zum Gesamtkomplex, sei es in Hinsicht auf ein einzelnes Volkslied. Auch das Lebensbild, das er 1898 von «Ferdinand Fürchtegott Huber», dem «echten Sänger unserer Berge», zeichnete, gehört in diesen Zusammenhang. Aber nicht nur als Schweizer, auch als Musiker und Gelehrter fühlte er sich zum Volkslied hingezogen. Es war soeben eine ernsthafte wissenschaftliche Bewegung um das Volkslied herum entstanden. Ein schweizerisches Volksliedarchiv war in Basel von der Gesellschaft für Volkskunde, nicht ohne Nefs Beihilfe, gegründet worden, der Germanist John Meier als erste Autorität auf diesem Gebiet, damals noch Professor in Basel, hatte das wissenschaftliche Interesse mächtig gefördert.

Da war es Nef, der mit Energie betonte, daß das Volkslied nicht nur eine textliche und stoffliche, sondern auch eine musikalische Seite besitze, und so den Grund legte zu einer ernsthaften Beachtung und Berücksichtigung auch der *Melodien* des schweizerischen Volkslieds. Auch das Volkslied war für ihn vor allem geschichtliches Objekt. Volkslied und Kunstlied suchte er gegeneinander abzugrenzen.

In einer mehrfach wiederholten Vorlesung «Geschichte des Liedes» suchte er den *ganzen* Komplex des Liedes zu umfassen, zu gliedern und zu charakterisieren. Von der «Dichtung und Musik der Troubadours» über das «Deutsche Lied vom Minnesang bis zur Romantik» bis zu «Schubert und das neue deutsche Lied» wurde tatsächlich der ganze Entwicklungsgang durchmessen. Dabei ist zu vermerken, daß Nef doch auch wieder den Blick nicht nur auf die allerengste Aufgabe lenkte: immer wieder war er gerade hier bestrebt, auch dem Anteil der *Dichtung* an der Entwicklung des Liedes (wie der Vokalformen überhaupt) gerecht zu werden. Chorlied und Chormusik indessen kamen mehr in den «Uebungen» zu Wort. Während Seminarkurse und Uebungen mit Vorliebe zur Ergänzung der Vorlesungen herangezogen wurden — Quellenkunde zur Musikgeschichte, Uebungen zur Klaviermusik der wichtigsten Epochen und Meister, zur Sinfonie von Haydn bis zur Neuzeit, zur Kirchenmusik, zum Volkslied und manchen andern Themen erläuterten und vertieften den akademischen Vortrag —, war Schulgesang, Chorlied, Madrigal und alles, was damit zusammenhängt, ausschließlich Gegenstand der Arbeitskurse.

Diese Kurse waren in der ersten Zeit noch zwanglose Uebungen, fast könnte man sagen Diskussionen. Nach neun Jahren wurde Nef die erste akademische Anerkennung zuteil in Gestalt der Beförderung zum außerordentlichen Professor. Dadurch erhielt seine Initiative einen mächtigen Anstoß. Jetzt hatte er zugleich auch seinem Fach zur ersten Anerkennung in akademischen Kreisen verholfen. Es sollte zwar noch lange dauern, bis er sie endgültig

und vollgültig durchgesetzt hatte. Die ordentliche Professur als persönliches Ordinariat folgte erst 1923, und auch heute, selbst im neuen Universitätsgesetz, ist die Musikwissenschaft noch nicht eines gesetzlichen Lehrstuhls gewürdigt. Aber es war doch eine selbstverständliche Auswirkung der wachsenden Bedeutung und Stabilisierung dieser Disziplin an der Universität Basel, daß im Jahre 1912 aus den Uebungskursen ein eigentliches musikwissenschaftliches Seminar entstand und diesem im Lauf der Jahre nach deutschem Muster auch ein *Collegium musicum* folgte. Nef war stolz und durfte stolz sein, daß ihm der große Schritt zum Seminar gelungen war. Wenn man weiß, mit welchem an Ablehnung grenzenden Mißtrauen gewisse Kreise dem Beginn seines Wirkens zunächst gegenübergetreten waren, wieviel Nichtachtung der Musikwissenschaft noch lange Jahre hindurch entgegengebracht wurde und wie wenig gerade Nefs Bescheidenheit dazu angetan war, die Beachtung anders als auf rein sachlichem Wege zu erzwingen, so versteht man erst recht, was das heißen will. Jetzt gab es ein «Allerheiligstes». Eine Bibliothek wurde angelegt und katalogisiert und immer weiter ausgebaut von dem bescheidenen Seminarkredit, der zur Verfügung stand, und jetzt konnten in völlig systematischer Weise Doktoren der Musikwissenschaft im Hauptfach herangebildet werden, die aus der Kretzschmar-Schule eine Nef-Schule zu machen versprochen. Welche Entwicklung das Fach nach und nach nahm, beweist deutlich genug der Umstand, daß bald auch einer seiner ersten Schüler neben Nef sich habilitieren konnte und zuguterletzt sogar deren zwei neben ihm das Fach der Musikwissenschaft an der Universität Basel lehren.

In seinen Seminar- und Uebungskursen zeigte sich Nef wohl von seiner allerpersönlichsten Seite. Hier konnte er seine Kunst der Anregung im wörtlichen Sinn «an den Mann bringen». Wie wußte er den Studenten Mut zu machen! Was wußte er aus ihnen herauszuholen! Da er so gar kein Nörgler und Besserwisser war, hatte jeder zu

ihm Vertrauen. Man wußte, daß er das Positive zu würdigen suchte, daß er es unter allem Ungeschicklichen herauszufinden und daß er oft genug sogar aus den Fehlern etwas Positives oder Belehrendes herauszuholen verstand. So entstand Vertrauen, das schönste menschliche Ergebnis aus dem Arbeitsverhältnis zwischen Lehrer und Schüler. Jeder war bei ihm sicher, in seiner geistigen Individualität verstanden zu werden.

Nef war sich natürlich vollkommen bewußt, daß Musikwissenschaft nicht nur aus Musikgeschichte allein besteht, wenn diese auch der Kern des Gesamtgebietes und einer humanistischen Gesamthaltung sein muß. Deshalb suchte er auch andern Gebieten gerecht zu werden; er las über moderne Musikästhetik und hielt Uebungen ab im Entziffern alter Notenschriften, über Stilfragen, Aufgaben der Musikkritik und vor allem auch über Fragen der Aufführungspraxis. In allem lag ihm daran, den Stoff verständlich und übersichtlich zusammenzufassen und die im Studierenden vorhandenen Fähigkeiten zur Entfaltung zu bringen, sein Interesse zu wecken und ihn so zu schöpferischen Leistungen anzuregen. So weckte er das Selbstvertrauen, und so machte er den Schüler fähig, seinen Weg in der Wissenschaft auch später selbständig zu gehen. Dabei ließ er es aber keineswegs an bewußter, konsequenter Führung fehlen. Sie zielte immer und vor allen Dingen auf die Ehrlichkeit der Forschung, auf Sachlichkeit, und sie führte immer wieder auf die realen Tatsachen zurück, wie sie auch von ihnen ausging.

So wurde die musikwissenschaftliche Lehrkanzel der Universität Basel immer angesehener, nach innen und nach außen. Auch im Ausland war Basel, zumal nach dem musikwissenschaftlichen Kongreß vom Jahre 1906, dank Nefs Wirksamkeit als gediegene musikwissenschaftliche Arbeitsstätte bekannt geworden, waren doch Nefs Schriften in der Regel eine wirkliche Bereicherung des musikwissenschaftlichen Schrifttums. Trotz allem war ja Basel doch ein guter Boden für diese neue Wissenschaft. Die seriöse

Musikpflege in Basel entsprach alter Tradition und war hoch entwickelt. Basels Bürgerschaft hat von jeher ein besonderes Verhältnis sowohl zur Musik als auch zur Wissenschaft gehabt, und sie ist vielleicht wie keine andere der Schweiz geneigt, die Kunst gleichzeitig auch intellektuell, in ihrem historischen Werdegang und in ihren historischen Bedingungen zu erfassen. So hat die Stadt Basel Nef wohl — ohne daß beide Teile dessen überhaupt inne wurden — schon von vorneherein wesentliche Voraussetzungen für seine Bestrebungen geboten, und wenn sie ihm die Durchsetzung seiner Bestrebungen auch manchmal nicht leicht gemacht hat, so hat sie doch mit der Zeit mit einem gewissen Stolz anerkannt, daß in dieser Disziplin gerade dank Nef allmählich über Erwarten ernste Resultate zutage gefördert wurden.

Für die Schweiz erwies sich Basel als Mittelpunkt und Keimzelle. Von hier aus wurde der Musikwissenschaft in der Schweiz der Boden so recht eigentlich bereitet, formal und inhaltlich die Basis verbreitert. Wohl war ja schon vor Nef an der Freiburger Universität in Peter Wagner eine erste musikwissenschaftliche Autorität tätig, aber Nef ist es gewesen, der mit vollem Bewußtsein von allem Anfang an das, was er in Deutschland gelernt hatte, auf die schweizerischen Verhältnisse anzuwenden, in sie einzubauen, mit schweizerischem Geist zu durchsetzen versuchte, und er ist auch über Wagner in seiner Auswirkung schon deswegen hinausgewachsen, weil er an keine konfessionellen Schranken gebunden war und seine wissenschaftliche Reichweite auf alle Gebiete sich erstreckte und zudem von stark nationalen Gesichtspunkten durchsetzt war. Ja, die «lokale» Note, die er seiner Tätigkeit durch seine Persönlichkeit und oft genug auch schon durch die Wahl seiner Themen gegeben hat, war ohnehin etwas gänzlich Neues.

So wurde Nef zugleich auch der Begründer einer schweizerischen Musikgeschichte und die Basler Universität zunächst deren Ausgangspunkt und Zentrum. Zwar war auch schon vor Nef eine heimische Musikgeschichts-

forschung gepflegt worden, ein Pater Anselm Schubiger, ein Georges Becker hatten tüchtige Vorarbeiten geleistet. Aber es war doch Nef, der auch in Basel und als Wissenschaftler immer der treue Sohn des bergreichen und einen eigenen Volkstypus beherbergenden Appenzellerlandes blieb, der den eigentlichen Anstoß, im weitem und im engeren Sinne musikgeschichtliche Lokalforschung, musikalische Landes- und Stadtgeschichte zu treiben, gegeben und bald auch zahlreiche Nachfolger, direkte und indirekte Schüler, im ganzen Schweizerlande herum gefunden hat. Symbolisch steht ja auch schon am Anfang seiner wissenschaftlichen Laufbahn ein schweizerisches Thema: «Die *Collegia musica* in der deutschen reformierten Schweiz» heißt der Titel seiner Dissertation (1897), in der er einleitungsweise noch den reformierten Kirchengesang in den Kreis seiner Betrachtung zog. Seine Bemühungen um das schweizerische Volkslied wurden schon erwähnt, und schon 1908 schuf er in seinem Verzeichnis «Schriften über Musik und Volksgesang» (in der Bibliographie der schweizerischen Landeskunde) eine bibliographische Grundlage, die zunächst einmal einen Ausgangspunkt für alle musikgeschichtliche Forschung in der Schweiz zu bilden berufen war, eine Arbeit, die ohne Zweifel ebensoviel Materialkenntnis wie Fleiß verriet. Später sind es meist Zeitschriften- und Zeitungsaufsätze gewesen, in denen er das Resultat seiner lokalgeschichtlichen Nachforschungen niedergelegt hat; die «Schweizerische Musikzeitung» seiner Redaktionsjahre ist eine wahre Fundgrube. Auch für die Basler Musikgeschichte hat er den eigentlichen Grund gelegt: mit seinen Studien über die «Anfänge der Musik in Basel» und die «Stadtpfeiferei in Basel», beide in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft erschienen (wie man sieht an einen überlokalen Leserkreis gerichtet und darum wohl auch stark allgemein bahnbrechend gemeint), und in seiner wichtigen, wie alles nach Möglichkeit aus den Originalquellen schöpfenden Arbeit über die «Musik an der Universität Basel», erschienen in

der Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel, machte er das Tor weit auf.

Noch anderes ging von diesem Zentrum musikwissenschaftlichen Lebens aus, zu dem Nef den Basler Lehrstuhl gemacht hatte. Unter seiner Leitung begann die Schweizerische Nationalausgabe des Schweizerischen Tonkünstlervereins im Jahre 1927 mit Veröffentlichungen älterer schweizerischer Musik, geistlicher Vokalwerke des 16. Jahrhunderts, Violinsonaten des frühen 18. Jahrhunderts (Kaspar Fritz und Heinrich Weißenburg), und unter seiner Leitung stand auch von Anfang an die heute auf über zwanzig Bände gediehene «Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen», von Abhandlungen im wesentlichen jüngerer Autoren, die der Verleger Heitz in Straßburg herausgibt und die mit einer gewichtigen Arbeit von André Pirro weithin sichtbar eröffnet worden ist. Nef war auch die Seele aller organisatorischen Bestrebungen, die sein Gebiet betrafen. Ohne sein Organisationstalent wäre es kaum gelungen, die sogenannte «Neue Schweizerische Musikgesellschaft» (heute Schweizerische Musikforschende Gesellschaft) in die Nachkriegszeit hinüberzueretten. Ursprünglich eine Landesektion der Internationalen Musikgesellschaft, die ihren Sitz in Leipzig hatte, hing ihre Existenz an einem Faden, als der damalige Vorsitzende Hermann Kretzschmar bei Kriegsausbruch die internationale Organisation kurzerhand zerschlug. Schon während des Krieges gelang es Nef, den schweizerischen Sektor wieder zu beleben. Er schuf die ehemalige Landesektion, die ohnehin in der Basler Ortsgruppe von jeher ihre Hauptstütze gehabt und in ihr gleichsam unter der Oberfläche auch immer weiter existiert hatte, zu einer «Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft» um, «neu» im Unterschied zu der historischen Tat der 1808 in Luzern gegründeten «Schweizerischen Musikgesellschaft», die vorwiegend schweizerische Musikfeste veranstaltete, und «Musikgesellschaft» in Erinnerung an ihre frühere Zugehörigkeit zur Internationalen Musikgesellschaft Kretz-

schmars, die ja auch unter möglichst schlichter Flügge alle musikhistorisch interessierten Kräfte zu vereinigen gesucht hatte. Nef war jahrelang der Präsident der Ortsgruppe, bis zu seinem Tode auch Präsident der Landesgesellschaft, deren geistiger Leiter er schon unter seinem Vorgänger gewesen war. Mit der Neukonstitution dieser Gesellschaft auf rein schweizerischer Basis rettete er auch einen wichtigen Gedanken jener alten Ortsgruppe, den die Schweizerische Landesektion der Internationalen Musikgesellschaft lange Zeit allein verkörpert hatte, in die Gegenwart hinüber, war doch ihr eigentlicher Zweck und tieferer Sinn vor allem die Schaffung und daran anschließend der Unterhalt der sogenannten «Schweizerischen Musikbibliothek», die bei der öffentlichen Bibliothek der Universität Basel deponiert wurde und heute noch deponiert ist. Sie ist zusammen mit den eigenen Beständen der Bibliothek heute weitherum die beste und größte Sammlung von Musikalien und Büchern über Musik und für Musikwissenschaftler wie Praktiker in der ganzen Schweiz unentbehrlich.

So ist Nef die Verkörperung der schweizerischen Musikwissenschaft im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Ihm hat die Basler Universität ihre weithin sichtbare Lehrkanzel für Musikwissenschaft zu verdanken, er hat sie gleichsam aus dem Nichts geschaffen, ihr ihren Inhalt gegeben und sie zu dem gemacht, was sie wurde, zu einer Pflegestätte ernsthafter wissenschaftlicher Arbeit, auf die man auch vom Auslande her mit Sympathie und Achtung blickt . . .

Wie Hermann Kretschmar und Hugo Riemann, so ist auch Karl Nef ursprünglich von der *Kunst* zur Wissenschaft gekommen. Die Liebe zur Kunst war bei ihm das Bindemittel zwischen Wissenschaft und Leben, zwischen Wissenschaft und Lehren, sie hat ihn befähigt, Wissenschaft und Leben, Forschung und Lehre sich gegenseitig durchdringen zu lassen. Aber er war auch ein Wissenschaftler durch und durch, einer, wie er sein soll; sein Charakter, seine Sachlichkeit, seine unbestechliche Wahr-

heitsliebe, sein Wille, den Dingen auf den Grund zu gehen, stempelten ihn dazu. In diesem Sinne durchdrang die Wissenschaft sein ganzes Wesen, griff sie auf alle Funktionen seines Wirkens über, hatte sie von ihm Besitz genommen. Das Feuer der Wissenschaft brannte in ihm, aber nicht als verzehrende Flamme, sondern als ein gütiges, lebenspendendes Licht.
