

Thomas Schacher

**100 Jahre
Institut für Musikwissenschaft
der Universität Bern
1921–2021**

Bern 2021

© Thomas Schacher, Zürich 1996 und 2021

Selbstverlag des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Bern,
Mittelstrasse 43, CH-3012 Bern, Telefon +41 31 684 83 96,
info@musik.unibe.ch

Druck: WIRmachenDRUCK, Winterthur – Auflage: 250 Exemplare

Inhalt

Geleitwort von Anselm Gerhard (5) – Vorbemerkung zur ersten Auflage von 1996 (8) – Vorbemerkung zur zweiten Auflage (10)

Die Gründung des Berner Seminars

Die Vorgeschichte (13) – Die Seminargründung (18)

Ernst Kurth und der Aufbau einer akademischen Disziplin

Ernst Kurth (22) – Kurths Schriften (27) – Antipositivistische Musikwissenschaft (29) – Der Lehrbetrieb am Seminar (31) – Studenten und Doktoren (35) – Bibliothek und Phonotheke (36)

Das Interregnum nach Kurths Tod

Die Suche nach einem Nachfolger (39) – Die Stellung von Frau Dikenmann (46) – Der Lehrbetrieb (50)

Arnold Geering und die Konsolidierung nach dem Zweiten Weltkrieg

Arnold Geering (52) – Geerings Veröffentlichungen (55) – Schweizer Musikwissenschaft (58) – Das Lehrangebot (62) – Der Konflikt zwischen Geering und Dikenmann (66) – Die Berufung von Sándor Veress (72) – Der Ausbau des Seminars (77)

Stefan Kunze und die verstehende Interpretation des musikalischen Kunstwerks

Ein neuer Ordinarius (81) – Stefan Kunze (85) – Kunzes Veröffentlichungen (89) – Historische Musikwissenschaft (92) – Die «Interimslösung» von 1977 (95) – Die Lehrveranstaltungen (100) – Victor Ravizza (104) – Studierende und Studienordnung (107)

Anselm Gerhard und die Wende zum 21. Jahrhundert

Ein oder zwei Lehrstühle? (112) – Anselm Gerhard (116) – Personelle Aufstockung des Instituts (122) – Britta Sweers (126) – Cristina Urchueguía (129) – Internationalisierte Musikwissenschaft (132) – Lehrbetrieb mit neuen Studiengängen (135) – Forschung in Gemeinschaftsprojekten (139) – Kooperation mit anderen Institutionen (143) – Vom Seminar zum Institut an wechselnden Standorten (149)

Anhang

Die Dozentinnen und Dozenten (153) – Habilitationen (158) – Promotionen (159)

Geleitwort

Im internationalen Vergleich gehört das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern kaum zu den prominenten Zentren universitärer Musikforschung. Seine Gründung erfolgte relativ spät – zu einer Zeit, als viele renommierte Universitäten im deutschen Sprachraum die junge Musikwissenschaft schon seit mehreren Jahrzehnten als vollgültige Disziplin in den Fächerkanon der Philosophischen Fakultät aufgenommen hatten; und selbst im kleineren Massstab der schweizerischen Verhältnisse gingen der Berner Gründung entsprechende Initiativen in Freiburg im Üchtland (1901) und Basel (1912) voraus, wenn auch Zürich und Genf erst später folgten. In quantitativer Hinsicht hatte das Berner Institut seinen Platz lange Jahre allenfalls im Mittelfeld der universitären Landschaft, auch wenn sich hier in den letzten 15 Jahren manches verändert hat.

Als vor 25 Jahren die Gründung der zunächst als Musikwissenschaftliches Seminar bezeichneten Einrichtung im Jahre 1921 zum Anlass einer Reflexion auf die Geschichte der Musikwissenschaft im Allgemeinen und auf die Entwicklung des Fachs an der Universität Bern im Besonderen genommen wurde, ging es nicht um selbstverliebte Nabelschau. Denn immerhin kommt dem Berner Institut in qualitativer Hinsicht insofern ein besonderer Rang zu, da sein Gründer, der bis zu seinem Tod vor 75 Jahren in Bern lehrende Ernst Kurth, zu den führenden und bis heute wirkungsmächtigen Vertretern seines Fachs gehörte. Deshalb lag die Entscheidung nahe, auf den 75. Jahrestag der Institutsgründung mit einer doppelten Initiative zu reagieren: einerseits mit einer Darstellung der Entwicklung des Berner Instituts in den vergangenen siebeneinhalb Jahrzehnten, wie sie damals vorgelegt wurde, und andererseits mit einer internationalen Tagung, deren polemischer, Helmuth Plessner abgelauschter Titel *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?* inzwischen zum geflügelten Wort geworden ist.

Im Rahmen einer exemplarischen Beschränkung auf die inzwischen 100jährige Geschichte des Berner Instituts für Musikwissenschaft, wie sie sich Thomas Schacher in der hier erneut vorgelegten Monographie zur Aufgabe gemacht hat, wird in den grossen Linien wie in den kleinen Details, in der Darstellung fachlicher Kontroversen wie der Nachzeichnung persönlicher Konflikte auf anschauliche Weise greifbar, wie viel und wie wenig sich universitäre Musikwissenschaft in den letzten 100 Jahren verändert hat, wie sich der allmähliche Wandel von einem Ein-Mann-Betrieb zu einem nunmehr von fast zwanzig festen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern getragenen Klein-Unternehmen, von dem ebenso individualistischen wie charismatischen Forschungsstil der 1920er Jahre zu der viel stärker an den Möglichkeiten und Einschränkungen standardisierter wissenschaftlicher Kommunikation orientierten Arbeitsweise unserer Zeit vollzogen hat.

Thomas Schacher gebührt ein sehr herzlicher Dank dafür, dass er 1996 ohne Zögern auf den Vorschlag eingegangen ist, mehrere Monate seiner Arbeitszeit der Erforschung der Geschichte des Berner Instituts für Musikwissenschaft zu widmen, und dass er 2021 nochmals mehrere Wochen investiert hat, um die damals vorgelegte Chronik bis zur Gegenwart fortzuschreiben. Besonders freue ich mich darüber, dass es ihm gelungen ist, eine Darstellung vorzulegen, in der die Auswertung unbearbeiteter Archivquellen und die Gespräche mit Zeitzeugen in eine Darstellung eingegangen sind, von der angenommen werden kann, dass sie bei den Leserinnen und Lesern auf das aus Wohlwollen und kritischer Distanz gepaarte Interesse am Gegenstand stösst, das die Vorbereitung dieser Publikation immer begleitet hat.

Schliesslich ist aber auch all denen zu danken, die in der einen oder anderen Weise dazu beigetragen haben, dass diese Schrift zweimal im Druck erscheinen konnte. Für die erste Fassung von 1996 geht ein besonders herzlicher Dank an Rosmarie

Walter-Fahrer (Bern) und Marianne Läderach (Münsingen) für Ihren gemeinsamen Beitrag an die Druckkosten; Sandra Koch half beim Lesen der Korrekturen und Annette Landau übernahm all die vielen Aufgaben, die auf dem Weg des Typoskripts vom Institut zur Druckerei zu erledigen waren. Für die hier vorgelegte Neufassung geht ein herzlicher Dank an Noémie Felber für das Lesen der Korrekturen und an Selina Gartmann für entscheidende logistische Unterstützung in den letzten Tagen vor der Drucklegung.

Bern, Ende August 2021

Anselm Gerhard

Vorbemerkung zur ersten Auflage von 1996

Die vorliegende Geschichte möchte weder als Hagiographie noch als Nestbeschmutzung, weder als Festschrift noch als Demontage verstanden werden. Vielmehr versucht sie, sich ihrem Gegenstand mit einer sinnvollen Mischung aus Wohlwollen und kritischer Distanz zu nähern. Da der Verfasser während sieben Jahren Assistent am Institut für Musikwissenschaft war, hingegen nicht in Bern studiert hat und während seiner Assistenz auch anderswo beruflich engagiert war, könnte man auch von einer partiellen Identifikation mit dem Sujet sprechen.

Für die Arbeit, die sich auf keine Vorarbeiten abstützen konnte, wurde zahlreiches Quellenmaterial benutzt und auch die Gelegenheit nicht versäumt, lebende Zeitzeugen nach ihren Erinnerungen zu befragen. Trotz der Fülle der rekonstruierten Fakten wurde keine blutleere ‚Objektivität‘ erstrebt, sondern der Verfasser steht dazu, die einzelnen Mosaiksteinchen nach seiner persönlichen Sicht zu einem Ganzen verbunden zu haben. Urteile und Bewertungen, auch wenn sie diskret formuliert wurden, sind mit Absicht hineingeflossen. Gelegentlich sprengt die Arbeit den Rahmen einer Institutsgeschichte im engeren Sinn. In drei gedanklichen Exkursionen wird der Blick auf Probleme des Faches Musikwissenschaft geweitet, die sich aus der Charakterisierung einzelner Persönlichkeiten ergeben haben.

Die Gliederung folgt der Chronologie. Das lange Wirken der drei ersten Direktoren legte eine Gliederung nach der Amtszeit der Institutsdirektoren nahe. Die einzelnen Kapitel sind zudem ähnlich aufgebaut; so finden sich immer wieder Unterkapitel über das Wahlprozedere, das Leben und Wirken der Dozenten, den Lehrbetrieb und die Infrastruktur des Instituts. Im Anhang der Geschichte sind in Tabellenform alle Dozenten und Assistenten des Instituts sowie die musikwissenschaftlichen Habilitationen und Promotionen an der Universität Bern aufgelistet.

Ich möchte nun allen danken, die mir bei der Entstehung dieser Arbeit in irgendeiner Weise behilflich waren. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Anselm Gerhard, der diese Studie angeregt hat und der stets ein aufmerksamer und kritischer Leser meiner Textentwürfe war. Im Weiteren danke ich den Mitarbeitern und -arbeiterinnen des Instituts, namentlich Herrn Prof. Dr. Victor Ravizza, Herrn Dr. Hanspeter Renggli, Herrn Hans Richard und Frau Emanuela Biancotti Stampfli, für wertvolle mündliche Hinweise zu den verschiedenen Themen. Als Zeitzeugen traten auch Herr Prof. Dr. Kurt von Fischer, Herr Prof. Gerhard Aeschbacher, Herr PD Dr. Andreas Traub, Frau Mireille Geering, Frau Manon Piaget und Herr Ulrich Gilgen auf. Die beiden Sekretärinnen im Dekanat der Philosophisch-historischen Fakultät, Frau Susanne Stähli und Frau Marlise Baur, stellten mir grosszügig die Protokolle der Fakultätssitzungen und die Berufungs-Dossiers zur Verfügung. Wertvolle Hinweise auf die einschlägigen Quellen im Staatsarchiv erhielt ich von der Archivarin des Universitätsarchivs, Frau Dr. Franziska Rogger. Im Staatsarchiv des Kantons Bern betreuten mich die Herren Hans Hostettler und Ernst Siegrist. Ihnen allen gilt mein Dank.

Vorbemerkung zur zweiten Auflage

Die Anfrage zur Nachführung dieser Institutsgeschichte erreichte mich vor einem Jahr, als Anselm Gerhard und ich bei einer Opernaufführung am Grand Théâtre de Genève zufällig nebeneinander in der gleichen Reihe saßen. Gerne sagte ich zu, und so ist nun zum 100. Geburtstag des Instituts für Musikwissenschaft und kurz vor der Emeritierung des Institutsdirektors die zweite Auflage dieser Chronik entstanden. Vollständig neu geschrieben ist das letzte Kapitel, das den Zeitraum zwischen 1992 und 2021 betrifft. Auch wurden die Anhänge bis in die Gegenwart nachgeführt. Die früheren Kapitel hingegen sind prinzipiell unverändert übernommen worden, sowohl inhaltlich als auch sprachlich. Ausnahmen bilden lediglich die Neuformulierung der Haupttitel und die Aktualisierung vereinzelter biographischer Daten. Eine Überarbeitung dieser älteren Teile wäre verlockend gewesen, hätte aber den Rahmen des Auftrags und der zur Verfügung stehenden Zeit gesprengt. Die Fakten haben sich nicht geändert, und meine persönlichen Einschätzungen derselben geben den Stand von 1996 wieder.

Das neue Kapitel *Anselm Gerhard und die Wende zum 21. Jahrhundert* ist im Vergleich zu den früheren Kapiteln etwas ausführlicher geraten. Dies findet seine Rechtfertigung darin, dass das Institut im letzten Vierteljahrhundert auf allen Ebenen massiv gewachsen ist und heute innerhalb der schweizerischen universitären Musikwissenschaft einen führenden Platz einnimmt. Bei der Gliederung habe ich mich an jene der früheren Kapitel gehalten. Mit dem Unterkapitel *Internationalisierte Musikwissenschaft* findet sich auch im neuen Teil ein Abschnitt, der den Blick über den Gartenzaun des Instituts hinaus wirft. Was die Quellenlage betrifft, war die Arbeit viel einfacher als 1996, da heute fast alle einschlägigen Dokumente elektronisch verfügbar sind und zu einem beachtlichen Teil auf öffentlich zugänglichen Websites im Internet eingesehen werden können. Aus diesem Grunde finden sich im neuen Kapitel viel weniger

Quellenhinweise als in den älteren.

Bei der erneuten Auseinandersetzung mit der Geschichte des Berner Instituts ist mir – nach 25 Jahren Distanz zum akademischen Geschehen – aufgefallen, wie stark sich das Fach Musikwissenschaft in Bern, aber auch darüber hinaus, gewandelt hat. Man darf gespannt sein, in welche Richtung sich dieser Prozess in Zukunft bewegen wird.

Zum Schluss bleibt mir zu danken. Der herzlichste Dank gilt wiederum Herrn Prof. Dr. Anselm Gerhard, der auch die zweite Auflage dieser Institutsgeschichte mit inhaltlichen Inputs, kritischem Interesse und der Herausgabe der wichtigsten Dokumente begleitet hat. Darüber hinaus danke ich Frau Prof. Dr. Britta Sweers und Frau Prof. Dr. Cristina Urchueguía für wertvolle Informationen zu ihren Fachbereichen und ihrer Biographie. Hinweise zu einzelnen Fragen verdanke ich überdies Herrn Prof. em. Dr. Victor Ravizza und Herrn Dr. Hanspeter Renggli.

Die Gründung des Berner Seminars

Die Vorgeschichte

Die eigentliche Geschichte des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Bern beginnt mit der Aufnahme des ordentlichen Lehrbetriebs im Sommersemester 1921. Das Seminar, wie es damals hiess, entstand jedoch nicht aus dem Nichts heraus, sondern es gibt eine Vorgeschichte dazu, die ins 19. Jahrhundert zurückreicht und dann hauptsächlich den Zeitraum von 1912 bis 1921 umfasst.

Ins 19. Jahrhundert zurück reicht die Tradition, dass die Organisten des Berner Münsters beziehungsweise die Direktoren der Bernischen Musikgesellschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität ein kleines Pensum Musiktheorie und Musikgeschichte unterrichteten. Als erster Name in dieser Reihe taucht der deutsche Komponist und Pianist Eduard Franck auf, der bei Felix Mendelssohn Bartholdy studiert hatte und 1859 in Bern Honorarprofessor für Musik geworden war.¹ Der letzte Stelleninhaber in dieser Doppelfunktion war der 1859 in Basel geborene Karl Hess. Dieser hatte in Basel und Leipzig Musik studiert und war 1882 Organist am Berner Münster geworden. Im selben Jahr übernahm er auch das Lektorat für Musiktheorie und Musikgeschichte an der Universität.² 1906 wurde er zum Titularprofessor für Musiktheorie befördert. Nach Hess' Tod im Jahr 1912 unternahm die Direktion des Un-

¹ Vgl. Feuchte, Paul, und Feuchte, Andreas: *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk, Dokumente, Quellen*, Selbstverlag, Stuttgart und Hamburg 1993.

² *Hochschulgeschichte Berns 1528-1984. Zur 150-Jahr-Feier der Universität Bern 1984*, hrsg. von der Kommission für bernische Hochschulgeschichte (Vorsitz: Ulrich Im Hof), Universität Bern, Bern 1984, Ergänzungsband: *Die Dozenten der bernischen Hochschule*, S. 154. Die Bezeichnung «Privatdozent» für Hess ist möglicherweise falsch, meint aber jedenfalls nicht einen habilitierten Dozenten.

terrichtswesens eine Neuorganisation des Lektorats. Es wurde je zur Hälfte in ein Lektorat für Kirchenmusik an der Evangelisch-theologischen Fakultät und ein Lektorat für Musiktheorie an der Philosophischen Fakultät geteilt.

Für das freigewordene Lektorat an der Philosophischen Fakultät meldeten sich Ernst Kurth, Jacques Handschin, Wilibald Nagel und Walther Müller. Ernst Kurth wurde 1886 in Wien geboren, studierte dort Musikwissenschaft, wurde bei Guido Adler promoviert und unterrichtete seit 1911 an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf in Thüringen. Der Schweizer Jacques Handschin kam 1886 in Moskau auf die Welt, studierte in Basel Geschichte, Nationalökonomie und Mathematik sowie in München Byzantinistik. Zudem genoss er Orgelunterricht bei Max Reger in München, Karl Straube in Leipzig und Charles-Marie Widor in Paris. Seit 1909 wirkte er am St. Petersburger Konservatorium, das damals unter der Leitung von Alexander Glasunow stand, als Orgellehrer. Wilibald Nagel, mit Jahrgang 1863 der älteste der Bewerber, wurde in Mülheim an der Ruhr geboren. Er studierte in Berlin Musikwissenschaft und in Zürich deutsche Literatur und wurde dort über *Die deutsche Idylle im 18. Jahrhundert* promoviert. 1888 habilitierte er sich in Zürich und lehrte dort anschliessend als erster Privatdozent für Musikwissenschaft.³ Seit 1905 war er Dozent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Walther Müller, ein weiterer Schweizer Bewerber, wurde 1884 in St. Gallen geboren, studierte am Konservatorium und an der Universität Leipzig und wurde bei Hugo Riemann mit der Arbeit *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist* promoviert. Zwischen 1910 und 1912 war er an verschie-

³ Conradin, Hans: *Die Musikwissenschaft an der Universität Zürich* (155. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikalischen Gesellschaft), Hug, Zürich 1971, S. 5f. Mit der Privatdozentur Nagels war jedoch kein Seminar verbunden, zudem gab es nach seinem Weggang von Zürich keinen unmittelbaren Nachfolger. Das Zürcher Musikwissenschaftliche Seminar wurde erst 1929 gegründet.

denen Orten als Kapellmeister tätig.

Aus den erhaltenen Stellungnahmen der Philosophischen Fakultät geht hervor, dass die Fakultät Nagel wegen seines schlechten Leumunds ablehnte,⁴ von den übrigen drei Bewerbern aber Kurth und Müller gegenüber Handschin aus Gründen der wissenschaftlichen Qualifikation bevorzugte.⁵ (Handschin wurde erst 1921 in Basel promoviert und habilitierte sich dort 1924.) Dennoch favorisierte die Direktion des Unterrichtswesens zunächst Handschin: Nach dem Tod von Hess war Handschin, der noch in St. Petersburg angestellt war, provisorisch zu dessen Nachfolger als Organist am Berner Münster gewählt worden,⁶ und die Regierung hoffte, ihn definitiv für Bern gewinnen zu können, wenn sie ihm zusätzlich das vakante Lektorat an der Universität anvertrauen würde.⁷ Doch Handschin,

⁴ Brief des Dekans der Philosophischen Fakultät an den Direktor des Unterrichtswesens [Gutachten über Nagel] vom 24. Juli 1912. Staatsarchiv des Kantons Bern (Abkürzung: StAB), Dossier BB III b 618, Akte «Kurth». «In Zürich eingezogene Erkundigungen, wo Herr Nagel von 1886–93 Priv. Dozent für Musikwissenschaften war, lauten über die Charaktereigenschaften des Bewerbers ungünstig, so dass die Fakultät sich veranlasst sieht, das Gesuch desselben nicht zu empfehlen.»

⁵ Brief des Dekans an den Direktor des Unterrichtswesens [Gutachten über Handschin] vom 26. Juli 1912. StAB, ebenda.

⁶ Vgl. das Bewerbungsschreiben Handschins an den Direktor des Unterrichtswesens vom 10. Juli 1912. StAB, ebenda: «Unterzeichneter als Nachfolger von Prof. C. Hess bewirbt sich um die von seinem Vorgänger an der Berner philosophischen Fakultät innegehabte Lektorenstelle [...]»

⁷ Vgl. den Brief des damaligen Konservatoriumsdirektors Fritz Brun [an die Direktion des Unterrichtswesens?] vom 21. August 1912. StAB, ebenda: «Sehr geehrter Herr, Durch Herrn Pfarrer Schädelin erfuhr ich heute, dass der provisorisch hier angestellte Münsterorganist, Herr Jacques Handschin, seine Stellung als Professor am Konservatorium in Petersburg im Herbst neuerdings wieder anzutreten beabsichtigt, da er mit der kümmerlichen Besoldung als Münsterorganist hier in Bern

der das Wahlverfahren durch seine Unschlüssigkeit um mehrere Monate verzögerte, schlug schliesslich im Oktober 1912 beide Berner Angebote aus und entschloss sich, im Interesse seiner eigenen Fortbildung weiterhin in St. Petersburg zu bleiben.⁸

Durch Handschins Verzicht rückte Kurth zum Favoriten auf. Schon in seinem Bewerbungsschreiben vom März 1912 hatte er angekündigt, dass er sich in Bern demnächst auch zu habilitieren gedenke.⁹ Im Juni reichte er dann bei der Philosophischen Fakultät seine Habilitationsschrift mit dem Titel *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* ein.¹⁰ Nachdem die Fakultät die Schrift und den Probevortrag Kurths für gut befunden hatte, erteilte ihm die Direktion des Unterrichtswesens am 30. Juli die «Venia docendi für Musikwissenschaften», verbunden mit der Einladung, seine akademische Tätigkeit mit einer Antrittsvorlesung zu eröffnen.¹¹ Die Beförderung zum Privatdozenten bedeutete zwar noch nicht die Anstellung als Lektor, aber sie erhöhte Kurths Chancen gegenüber seinen Mitbewerbern. Und nach dem Rückzug Handschins lag es nahe, dass nun die Wahl auf ihn fiel. Am 21. Dezember 1912 wählte der Regierungsrat Kurth zum «Lektor für Musiktheorie auf eine Amtsdauer von vier Jahren mit Beginn am 1. Januar 1913». Die Jahresbesoldung wurde auf

nicht gut auskommen kann. Herr Schädelin meint aber, dass Handschin bleibt, wenn er, wie Carl Hess, seine Organistentätigkeit mit der Lehrstelle für Musikwissenschaft verbessern könnte (an unserer Hochschule).»

⁸ Brief Handschins an den Direktor des Unterrichtswesens vom 2./15. Oktober 1912. StAB, ebenda.

⁹ Brief Kurths an den Direktor des Unterrichtswesens [Bewerbungsschreiben] vom 28. März 1912. StAB, ebenda.

¹⁰ Kurth, Ernst: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Drechsel, Bern 1913; 2., unveränderte Auflage mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, Katzbichler, München 1973 (*Schriften zur Musik*, 14).

¹¹ StAB, Dossier BB III b 618, Akte «Kurth».

500 Franken festgesetzt. Im Sommersemester (SS) 1913 nahm er dann seine Unterrichtstätigkeit auf, wie im Vorlesungsverzeichnis der Universität nachzusehen ist.¹²

Die Basis der Lehrveranstaltungen in den Jahren bis 1921 bildeten die musiktheoretischen Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre. Doch bereits im Wintersemester (WS) 1913/14 gesellte sich eine musikgeschichtliche Vorlesung dazu, im Folgenden vornehmlich über die Komponisten Bach, Beethoven und Wagner. Ebenfalls im WS 1913/14 rief Kurth das «Collegium musicum» ins Leben, ein studentisches Ensemble, das sich der Aufführung älterer Vokal- und Kammermusikwerke widmete. Das Collegium war als Ergänzung zu den Vorlesungen gedacht und gab den Studierenden die Möglichkeit, die theoretischen Erkenntnisse anschliessend an den Kunstwerken selbst zu erproben und zu vertiefen. Man vergewahrte sich, dass damals weder Tonträger existierten noch ein auf «historische Musik» ausgerichteter Konzertbetrieb bestand. Auf die Vorlesung *Einführung in den Stil der älteren klassischen Schule (auf Grund von Werken von H. Schütz, J. S. Bach, G. F. Händel)* beispielsweise folgte dann «die gemeinsame Ausführung von Vokal- und Kammermusikwerken aus der älteren klassischen Schule», also von Werken der oben genannten Komponisten. Am Collegium musicum beteiligten sich jedes Semester um die 50 immatrikulierte Studenten und Auskultanten und erarbeiteten vorwiegend Werke von Gabrieli, Monteverdi, Praetorius, Schütz, Purcell und Bach.¹³ Mit der Gründung des Collegium musicum vollbrachte Kurth für Bern eine Pioniertat und wies damit den Weg zu einer werkorientierten und praxisbezogenen Musikwissenschaft. Kurths Ziel war es, die am Rand des aka-

¹² *Universität Bern, Vorlesungen im Sommersemester 1913*. Sämtliche gedruckten Vorlesungsverzeichnisse der Universität Bern bis SS 1968 befinden sich im StAB unter der Signatur P.A. 389.

¹³ Rothfarb, Lee A.: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, S. 10.

demischen Kanons angesiedelte Musiktheorie mit der Zeit in eine vollgültige wissenschaftliche Disziplin zu verwandeln. Ein unentbehrliches Mittel dazu war der Aufbau einer Bibliothek, die Lee A. Rothfarb zufolge bei Kurths Antritt lediglich aus Riemanns *Musiklexikon* bestand. Kurth erwarb musikgeschichtliche Standardliteratur, Monographien zur Musiktheorie, Musiktraktate aus allen Epochen, ästhetische und musikpsychologische Literatur sowie die damals erhältlichen Gesamtausgaben, so zum Beispiel die alte Bach-Gesamtausgabe. Da keinerlei Infrastruktur bestand, nahm Kurth die Bestellung und die Katalogisierung der Bücher und Musikalien selber an die Hand.¹⁴

1917 wählte der Regierungsrat Kurth für weitere vier Jahre als Lektor für Musiktheorie. Seinem Gesuch um ein Dozenten-honorar wollte die Regierung jedoch nicht entsprechen; immerhin verdoppelte sie aber seine Lektorenbesoldung von 500 auf 1000 Franken pro Jahr.

Die Seminargründung

Kurths Pläne zur Gründung eines musikwissenschaftlichen Seminars konkretisierten sich im Jahr 1920. Am 20. September stellte er ein Gesuch an die Unterrichtsdirektion um die Aufnahme der Musikwissenschaft unter die philosophischen Fakultätsfächer mit Promotionsmöglichkeit und bewarb sich gleichzeitig um ein Extraordinariat. Die Philosophische Fakultät nahm dazu in ihrer Sitzung vom 18. Oktober wie folgt Stellung:

Die Unterrichtsdirektion übermittelt der Fakultät ein Gesuch des Herrn Priv.-Doz. Dr. Kurth, es möge Musikwissenschaft als Prüfungsfach erklärt werden, unter Beförderung des Petenten zum Extraordinarius. [...] Es wird einstimmig beschlossen, das Gesuch nach beiden

¹⁴ Ebenda.

Seiten hin zu unterstützen in dem Sinne, dass die Fakultät heute grundsätzlich eine Reglementsänderung im Sinne des Gesuches in Aussicht nimmt und andererseits der Unterrichtsdirektion die Schaffung eines Extraordinariats mit Berücksichtigung des Bewerbers empfiehlt.¹⁵

Der Regierungsrat nahm die Wahl am 10. November vor und erteilte Kurth einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft rückwirkend auf 1. Oktober 1920.¹⁶ Die Philosophische Fakultät ihrerseits beschloss am 17. Januar 1921, «Musikwissenschaft (nicht Musikgeschichte) unter die Prüfungsfächer für das Doktorat, und zwar als Hauptfach und Nebenfach, aufzunehmen, ohne obligatorische Bindung an andre Fächer».¹⁷ Und in der Fakultätssitzung vom 21. Februar konnte der Dekan mitteilen, die Unterrichtsdirektion habe «der Aufnahme der Musikwissenschaft unter die Fächer des Dr.-Reglements» die Genehmigung erteilt.¹⁸ Der Unterrichtsbetrieb am neugegründeten musikwissenschaftlichen Seminar begann vermutlich bereits im SS 1921, obwohl dies durch die schriftlichen Dokumente nicht eindeutig belegt ist.¹⁹ Im *Verzeichnis der Behörden, Lehrer, Anstalten und Stu-*

¹⁵ Protokoll der Fakultätssitzung vom 18. Oktober 1920. Dekanat der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität (DphF), Protokolle Philosophische Fakultät, Band 12, S. 46. Sämtliche Protokolle der Fakultätssitzungen befinden sich daselbst.

¹⁶ Regierungsratsbeschluss (RRB) Nr. 8961 vom 10. November 1920. Vgl. StAB, Dossier BB III b 618, Akte «Kurth».

¹⁷ Protokoll der Fakultätssitzung vom 17. Januar 1921.

¹⁸ Protokoll der Fakultätssitzung vom 21. Februar 1921.

¹⁹ Die erste beiläufige Erwähnung findet sich im RRB Nr. 6311 vom 2. September 1921, wo es heisst, dem «Musikwissenschaftlichen Seminar» werde zur «Erstellung eines Bücherschranks» ein Kredit bewilligt. Die fehlende Erwähnung des Seminars im Vorlesungsverzeichnis und im Behördenverzeichnis des SS 1921 ist jedoch mit der kurzen Zeitspanne zwischen Seminargründung und Beginn des Sommersemesters hinreichend erklärt, da der Redaktionsschluss für diese Verzeichnisse vermutlich vor dem 21. Februar lag. Zudem ist auch bei spä-

dierenden der Universität Bern für das WS 1921/22 ist dann erstmals das Musikwissenschaftliche Seminar mit dessen Direktor, Prof. Dr. Kurth, aufgeführt,²⁰ und auch das Vorlesungsverzeichnis für dasselbe Semester weist entsprechende Lehrveranstaltungen auf. Damit hatte Kurth in seinen jahrelangen Bemühungen um eine vollgültige akademische Musikwissenschaft einen wichtigen Etappensieg errungen.

Mit der Berner Institutsgründung war die Musikwissenschaft in der Schweiz bereits an der dritten Universität etabliert.²¹ Das erste Institut war 1901 in Fribourg gegründet worden, wo sich der Deutsche Peter Wagner 1893 habilitiert hatte (1897 aoP, 1902 oP). Das zweite Institut entstand 1912 an der Universität Basel und wurde durch den St. Galler Karl Nef begründet (1900 Habilitation, 1909 aoP, 1923 oP). Nach Bern folgte 1929 die Gründung des Musikwissenschaftlichen Seminars in Zürich, wo Fritz Gysi 1930 zum Titularprofessor und

teren Mutationen immer wieder festzustellen, dass die Verzeichnisse die Veränderungen ein Semester später registrieren.

²⁰ *Verzeichnis der Behörden, Lehrer, Angestellten und Studierenden der Universität Bern*, WS 1921/22. Sämtliche gedruckten Verzeichnisse bis zum SS 1968 befinden sich im StAB unter der Signatur P.A. 388.

²¹ Eine Monographie zur Geschichte der Musikwissenschaft in der Schweiz existiert bis heute nicht. Einen knappen Überblick vermittelt Ernst Lichtenhahn mit dem Aufsatz *Musikwissenschaft in der Schweiz heute*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 11 (1991), S. 181–194. Zur Geschichte der einzelnen Institute vgl. Tagliavini, Luigi Ferdinando, und Stenzl, Jürg: *Musicologie*, in: *Histoire de l'Université de Fribourg Suisse / Geschichte der Universität Freiburg Schweiz. 1889–1989*, 3 Bände, hrsg. von Roland Ruffieux, Editions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1991, S. 694–697 [in Band 2]; Handschin, Jacques: *Das musikwissenschaftliche Seminar*, in: *Die Universität Basel in den Jahren 1914–1938*, Basel 1943, S. 108; Bonjour, Edgar: *Die Universität Basel von den Anfängen bis zur Gegenwart, 1460–1960*, Helbing & Lichtenhahn, Basel 1960, S. 702–708; Conradin, Hans: *Die Musikwissenschaft an der Universität Zürich*, Hug, Zürich 1971 (155. *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikalischen Gesellschaft*).

Antoine-Elisée Cherbuliez 1932 ebenfalls zum Titularprofessor und zum Seminardirektor (1950 aoP) ernannt wurden. In den 1950er Jahren etablierte sich mit Zygmunt Estreicher die Musikethnologie am Ethnologischen Institut der Universität Neuenburg, und in den 1960er Jahren gründete Estreicher schliesslich in Genf ein eigenständiges Musikwissenschaftliches Institut.

Ernst Kurth und der Aufbau einer akademischen Disziplin

Ernst Kurth

Ernst Kurth wurde am 1. Juni 1886 in Wien geboren und besuchte dort die Volksschule und das Gymnasium.²² Sein Vater, Lev Kohn, war um 1860 von Prag nach Wien umgezogen und betrieb dort ein Juweliergeschäft. Nach dem Tod des Vaters beantragte die Familie eine Änderung ihres Namens. In Kurths Jugendzeit fiel das Wirken von Gustav Mahler und Arnold Schönberg in der Musik, von Hugo von Hofmannsthal in der Literatur, von Gustav Klimt in der Malerei und von Sigmund Freud in der Psychologie. 1904 immatrikulierte sich Kurth an der Universität Wien und studierte Musikwissenschaft bei Guido Adler, daneben auch Philosophie und Geschichte. Adler seinerseits hatte noch bei Anton Bruckner Theorie und Komposition studiert und war bei Eduard Hanslick in Musikwissenschaft promoviert worden. Als er 1898 selbst den Lehrstuhl für Musikwissenschaft in Wien übernahm, war es ihm ein Anliegen, das noch junge Fach zu einer ernstzunehmenden Wissenschaft auszubauen, eine Anstrengung, die sein Schüler Kurth später in Bern ebenso unternahm. Adlers wissenschaftliches Interesse galt Grundfragen der Musikwissenschaft, dem Stilbegriff, der Epochendarstellung, den Komponisten Wagner und, später, Mahler.²³

²² Ausführliche biographische Informationen finden sich bei Rothfarb: *Ernst Kurth* (wie Anm. 13), S. 1–30 (*Introduction*), und nun bei Schader, Luitgard: *Ernst Kurths «Grundlagen des linearen Kontrapunkts», Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2001, S. 12–54 (*II. Ernst Kurth*).

²³ 1885 gründete Adler zusammen mit Chrysander und Spitta die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, in deren erstem Heft er seinen grund-

Einige dieser Schwerpunkte finden sich modifiziert bei Kurth wieder, so die Auseinandersetzung mit prinzipiellen Fragen der Musiktheorie (Harmonik, Kontrapunkt), die Akzentuierung der Musikgeschichte als Stilgeschichte und die Begeisterung für Bruckner und Wagner. Ein Interesse für den jungen Schönberg ist indessen weder bei Adler noch bei Kurth ausfindig zu machen. 1908 wurde Kurth mit einer stilgeschichtlichen Untersuchung zu Glucks Opera seria promoviert.²⁴

Während der Universitätszeit nahm Kurth auch Privatstunden für Klavier und Musiktheorie bei Robert Gund. Auf Anraten Mahlers, mit dem ihn Adler bekannt gemacht hatte, plante er zunächst, eine Dirigentenlaufbahn einzuschlagen. Er verliess Wien und wirkte zwischen Herbst 1908 und Februar 1911 als Korrepetitor und Dirigent in Leipzig, Bamberg und Barmen (heute Wuppertal). Kurths Dirigiertätigkeit war jedoch kein Erfolg beschieden. Im Februar 1911 übernahm er eine Stelle als Musikerzieher an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf bei Saalfeld in Thüringen, deren Leiter Gustav Wyneken war. Das pädagogische Ziel dieser reformerischen Volksschule war die Hinführung der Zöglinge zu den grossen deutschen Werten und Traditionen mittels einer Kombination von geistiger, sozialer und kultureller Erziehung, in deren Mittelpunkt die Musik stand. Gesangs- und Instrumentalunterricht, Schulorchester und -chor, kleinere Aufführungen der Schüler und Einführungen in musikalische Kunstwerke standen auf der Tagesordnung. Kurth übernahm sein Pensum von seinem Vorgänger, dem Musikpädagogen und Komponisten August Halm (1869–1929),

legenden Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* veröffentlichte. 1904 erschien seine Monographie *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904. Später folgte *Der Stil in der Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911.

²⁴ Kurth, Ernst: *Der Stil der opera seria von Gluck bis zum Orfeo*, Diss. phil. Wien, 1908; veröffentlicht als: *Die Jugendopern Glucks bis Orfeo*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 1 (1913), S. 193–277.

verlegte das Schwergewicht des gemeinsamen Musizierens jedoch von der Instrumental- auf die Vokalmusik. Er gründete ein Collegium musicum, das wöchentlich zwei Stunden probte und vornehmlich Werke von Schütz und Bach – offensichtlich Garanten deutscher Werte – einstudierte. Wichtig war ihm dabei nicht die technisch perfekte Aufführung, sondern die Erweckung des musikalischen Verständnisses und des ästhetischen Bewusstseins. Von Halm übernahm Kurth auch die wöchentlichen Vorträge mit Musikdemonstration am Klavier, die dem Hörerkreis entsprechend in einer einfachen, metaphorischen und nicht durch Fachbegriffe verstellten Sprache gehalten waren.²⁵

Von Wickersdorf aus hörte Kurth vom ausgeschriebenen Lektorat an der Universität Bern. Im Februar 1912 meldete er sich erstmals bei der Direktion des Unterrichtswesens, und bereits einen Monat später gab er seine Stelle in Wickersdorf auf und zog, da er dank väterlichen Vermögens auf kein Lohn Einkommen angewiesen war, nach Bern um. Nachdem der Regierungsrat ihm im Juni die *Venia docendi* erteilt und ihn im Dezember zum Lektor gewählt hatte, begann er seine Unterrichtstätigkeit im SS 1913. Über die folgenden Jahre in Bern ist wenig bekannt. Kurth muss intensiv gearbeitet haben, denn im Sommersemester 1914 wurde ihm ein Urlaub wegen nervlicher Erschöpfung gewährt. 1917 heiratete er Marie-Louise Herren aus Mühleberg (BE), und 1920 folgte die Geburt des Sohnes Hans, der drei Jahre vor seinem Tod im Jahr 2005 den wertvollen Nachlass seines Vaters dem Berner Institut geschenkt hat.²⁶

Wie oben dargestellt, führte Kurths Absicht, das Lektorat

²⁵ Rothfarb: *Ernst Kurth* (wie Anm. 13), S. 6; vgl. auch Kurth, Ernst: *Die Schulmusik und ihre Reform*, in: *Schulpraxis* 19 (1930), S. 193–212; erneut in: *Schweizerische Musikzeitung* 70 (1930), S. 297–304 und 341–351.

²⁶ Vgl. Schmid, Nora: *Inventar Nachlass Ernst Kurth*, Institut für Musikwissenschaft, Bern 2005 (www.musik.unibe.ch/dienstleistungen/nachlass_kurth/index_ger.html).

in eine Professur zu verwandeln und die Musikwissenschaft als Promotionsfach zu etablieren, 1920/21 zur Gründung des Musikwissenschaftlichen Seminars. In der folgenden Zeit wirkte Kurth sehr bald über den engeren wissenschaftlichen Bereich hinaus, indem an seinen Vorlesungen und im Collegium musicum auch Auskultanten teilnahmen, meistens Musiker und Musikliebhaber, die kein volles wissenschaftliches Studium absolvieren wollten, die jedoch Kurths Ideen und die vermittelten Werkkenntnisse in Stadt und Kanton Bern verbreiteten. Eine wichtige Rolle spielte dabei die Sekundarlehrerausbildung, die unter anderem mit musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Proseminaren verbunden war. Zahlreiche der ausgebildeten Sekundarlehrer wirkten später in ihren Gemeinden in den Lehrer- gesangsvereinen mit, wo sie die Werke der bei Kurth entdeckten Komponisten aufführten. So mögen viele Lehrerinnen und Lehrer zum ersten Mal mit Bruckner in Kontakt gekommen sein, dessen Musik in den 1920er und 1930er Jahren in Bern noch wenig bekannt war.²⁷ Zwischen 1920 und 1923 betätigte sich Kurth zudem selbst als Promotor Bruckners, indem er auf der Landschaft vor einem Laienpublikum Vorträge über den Komponisten hielt und dabei zusammen mit Elsbeth Merz, der Tochter des damaligen Unterrichtsdirektors, vierhändig auf dem Klavier aus dessen Sinfonien spielte. Durch solche ausseruniversitären Aktionen wurde Kurth schnell zu einer dominierenden Figur des Berner Musiklebens.

In den 1920er Jahren vergrösserte sich aber auch die akademische Bekanntheit Kurths sprunghaft, hervorgerufen durch seine grundlegenden und vielbeachteten Schriften. Nach der Habilitationsschrift folgten 1917 *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*,²⁸ 1920 *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners*

²⁷ Rothfarb: *Ernst Kurth* (wie Anm. 13), S. 17 und Anm. 78, S. 28.

²⁸ Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Drechsel, Bern 1917 (Titel der 1. Auflage: *Einführung in Stil und*

*Tristan*²⁹ und 1925 *Bruckner*.³⁰ Zwischen 1925 und 1930 arbeitete er an seiner *Musikpsychologie*,³¹ die dann 1931 erschien. Das internationale Renommé führte auch zu verschiedenen Berufsangeboten deutscher Universitäten, die Kurth jedoch alle ablehnte. 1922 verzichtete er auf eine Berufung an Musikhochschule und Universität in Berlin und 1927 auf eine solche als Direktor der neu zu gründenden Musikhochschule in Frankfurt am Main. Durch geschickte Verhandlungen mit den Berner Behörden verstand er es, diese Absagen mit einer Verbesserung seiner Situation in Bern zu erkaufen: 1927 wurde Kurth zum Ordinarius befördert,³² und als 1928 eine Berufung auf den Lehrstuhl in Köln zur Debatte stand, handelte er sich den Verzicht durch ein höheres Gehalt und den Ausbau des Musikwissenschaftlichen Seminars ein.³³ 1929 schliesslich lehnte er auch ein Lehrstuhl-Angebot der Universität München ab. Dadurch dass Kurth in der Schweiz blieb, ersparte er sich die Verfolgungen, denen er als Wiener jüdischer Herkunft in Deutschland während der Hitler-Zeit ausgesetzt gewesen wäre.

1922 zog Kurth von Bern nach Spiez im Berner Oberland um, eine Gegend am Thunersee umringt von den Berner Alpen, die seiner Naturverbundenheit sehr entsprach. Bern und die Schweiz wurden für Kurth zur zweiten Heimat, so dass er sich 1941 einbürgern liess. Kurz nach 1931 zeigten sich die ersten

Technik von Bachs melodischer Polyphonie); weitere Auflagen: Hesse, Berlin ²1922, Hesse, Berlin ³1927; Nachdrucke der 3. Auflage: Bern 1946 und 1956; Olms, Hildesheim 1977.

²⁹ Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Haupt, Bern 1920; weitere Auflagen: Hesse, Berlin ²1922, Hesse, Berlin ³1923; Nachdrucke der 3. Auflage: Olms, Hildesheim 1968 und 1975.

³⁰ Kurth, Ernst: *Bruckner*, 2 Bände, Hesse, Berlin 1925; Nachdruck: Olms, Hildesheim 1971.

³¹ Kurth, Ernst: *Musikpsychologie*, Hesse, Berlin 1931; Nachdruck: Olms, Hildesheim 1969.

³² RRB Nr. 3974 vom 21. September 1927.

³³ RRB Nr. 502 vom 5. Februar 1929.

Anzeichen der Parkinsonschen Krankheit, die sich in den folgenden 15 Jahren ständig verstärkte und ihm allmählich das Schreiben und das Klavierspiel verunmöglichte, ihn auch beim Unterrichten immer mehr behinderte. Das Lehrangebot konnte jedoch aufrechterhalten, ja sogar erweitert werden, indem in den 1930er Jahren zwei Schüler Kurths, Max Zulauf (1931) und Lucie Balmer (1936), sich habilitierten und als Privatdozenten ebenfalls am Musikwissenschaftlichen Seminar unterrichteten (siehe unten, S. 34f.). Am 2. Juli 1946 erlitt Kurth einen Kollaps, und genau einen Monat später, am 2. August, verstarb er im Alter von 60 Jahren.

Ernst Kurth war eine introvertierte, öffentlichkeitsscheue, aber sehr intuitive und naturliebende Persönlichkeit. Seine suggestive Wirkung erzielte er nicht im grossen Wissenschafts- und Musikbetrieb, sondern im kleinen Kreis Gleichgesinnter.

Kurths Schriften

Kurths fünf Hauptschriften – die Dissertation nicht mitgerechnet – erschienen zwischen 1913 und 1931, also innerhalb von achtzehn Jahren. Fast noch erstaunlicher ist die Tatsache, dass Kurth zwischen 1917 und 1925 nicht weniger als drei selbständige Publikationen, davon eine zweibändige, veröffentlichen konnte. Dazu gesellen sich einige Aufsätze, die Herausgabe eines Bandes mit Solosonaten Bachs sowie die Begründung und Herausgabe der *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*,³⁴ in die Kurth zum grössten Teil Dissertationen seiner Schüler aufnahm.³⁵ Es ist hier nicht der Ort, Kurths Schriften einer aus-

³⁴ *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, hrsg. von Ernst Kurth, 17 Hefte, Haupt, Bern 1934–1951.

³⁵ Eine Liste der Publikationen Ernst Kurths sowie Hinweise auf die wichtigste Literatur über Kurth findet sich in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 6/7 (1986/87): *Gedenkschrift Ernst Kurth*, S. 20f.

fürlichen kritischen Würdigung zu unterziehen. Dazu sei insbesondere auf die Beiträge in der *Gedenkschrift Ernst Kurth* und auf die ausführliche Monographie von Lee A. Rothfarb aufmerksam gemacht.

In den *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik* führt Kurth vor dem Hintergrund der Funktionstheorie Riemanns und der Fundamentalschritt- beziehungsweise Stufentheorie Sechters seine eigene Konzeption vor, nämlich eine «energetische» Theorie der tonalen Harmonik. «Kurth begreift», so formuliert es Carl Dahlhaus, «die Leitton tendenz, das Streben des aufwärts oder abwärts gerichteten Leittons zum Zielton, als ‹Anfangsenergie› und primären Impuls, aus dem die tonalen Akkordzusammenhänge hervorgehen».³⁶ In den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Kurths berühmtestem Buch, stellt der Autor am Beispiel von Bach das Ineinandergreifen und Zusammenwirken von melodischer Linie und Harmonik dar. Der energetische Aspekt zeigt sich hier in der Deutung der melodischen Linie. «Indem Melodik», so hat es Kurth später selbst formuliert,³⁷ «als strömende Kraft erfasst wird, liegt der Kernpunkt der neuen Lehre darin, das Melodische nicht mehr als Summe von Tönen, sondern als Einheit zu erkennen, welche die Töne auswirft». *Romantische Harmonik* bildet vom Denkansatz her die Weiterführung der *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*. Das Buch stellt in der Durchdringung historisch-psychologischer und systematischer Ansätze die Entwicklung der Harmonik zwischen 1800 und 1900 dar. Kulminations- und Wendepunkt dieser Entwicklung ist Wagners *Tristan und Isolde*; im berühmten Tristan-Akkord sieht Kurth ein Symbol der ro-

³⁶ Dahlhaus, Carl: *Nachwort*, in: Kurth: *Voraussetzungen*, ²1973 (wie Anm. 10), S. 149–152; hier S. 151.

³⁷ Unveröffentlichtes Manuskript aus dem Nachlass, zitiert nach: von Fischer, Kurt: *Ernst Kurth (1886–1946): Persönlichkeit, Lehrer und Musikdenker*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 6/7 (1986/87), S. 16.

mantischen Geisteshaltung. In der *Bruckner*-Monographie wird das energetische Denken auf die Formbetrachtung übertragen. «Die musikalischen Formerscheinungen werden [...] als dynamische Vorgänge erklärt, der Formbegriff als ›Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit‹ definiert».³⁸ Abschluss und zugleich Fundament des Kurthschen Denksystems bildet die *Musikpsychologie* mit der zentralen These, dass Musik nicht als «Einbruch ins Innere», sondern als «Ausbruch aus dem Innern» zu verstehen sei.³⁹ Dies besagt, «daß Musik nicht in dem tönenden Faktum besteht, das von außen auf den Hörer eindringt, sondern in dem psychischen Vorgang, durch den wir uns des akustisch Gegebenen einfühlend und deutend bemächtigen». Kurth begriff «die hörende Aktivität [...] als ›Energie‹, als psychischen Bewegungsimpuls, in dem Bewußtes und Unbewußtes ineinanderwirken».⁴⁰

Antipositivistische Musikwissenschaft

Die Denkweise Ernst Kurths ist, so originell sie sich auf den ersten Blick anhört, nicht ohne Zusammenhang mit den Strömungen der damaligen Zeit. Eine der Grundfragen betraf das Verhältnis der Geisteswissenschaften zu den Naturwissenschaften. Aus dem Minderwertigkeitsgefühl der Geisteswissenschaftler gegenüber den empirischen Methoden und ›handfesten‹ Resultaten der Naturwissenschaftler war der Positivismus entstanden, der in der Musikwissenschaft zum Beispiel durch Hugo Riemann vertreten wurde. Um die Jahrhundertwende entstand als Reaktion darauf der Antipositivismus, für den Wilhelm Dilthey (1833–1911), Theodor Lipps (1851–1914) und andere stan-

³⁸ Ebenda, S. 18.

³⁹ Kurth: *Musikpsychologie* (wie Anm. 31), S. 3.

⁴⁰ Dahlhaus, Carl: *Nachwort* (wie Anm. 36), S. [149].

den.⁴¹ Die Antipositivisten lehrten, dass die Methoden der Naturwissenschaften für die Geisteswissenschaften ungeeignet seien, und forderten dagegen unter anderem die Methode der Intuition, mit der die nichtquantifizierbaren, irrationalen und geistigen Dimensionen der Kunst besser zu begreifen seien. In der Musikwissenschaft hingen Hermann Kretzschmar und sein Schüler Arnold Schering dem Antipositivismus an. Kretzschmar und Schering begründeten die Methode der hermeneutischen Analyse, die auf die Entschlüsselung des geistigen Gehalts einer Komposition beziehungsweise auf den Zusammenhang zwischen musikalischen und psychischen Prozessen hinzielte.⁴² In diesem Zusammenhang ist auch August Halm, Kurths Vorgänger in Wickersdorf, zu nennen. Neben dem Antipositivismus waren das Denken Arthur Schopenhauers sowie die psychologisierende Philosophie des französischen Philosophen Henri Bergson für Kurths Theorien bestimmend. Schopenhauers Trennung zwischen den «Dingen an sich» und der «Vorstellung», die wir uns von den Dingen machen, findet sich bei Kurth wieder etwa in der Unterscheidung von «Urvorgang» und «Erscheinungsform» in der Melodik oder von primären «psychischen Werdeprozessen» und sekundären «klanglichen Erscheinungen» in der Musik. «Musik und das Gehörmässige an ihr (die konkrete Oberschicht) verhalten sich wie Wille und seine Äusserung, wie Kraft und Wirkungsbild, Abstraktes und seine Konkretisierung».⁴³

Kurths internationale Wirkung begann mit der Veröffentlichung der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, und Ende der 1920er Jahre war er eine europäisch bekannte Grösse. Die *Grundlagen* beeinflussten in der Bach-Forschung und in der Kontrapunkt-Lehre nicht nur die Musikwissenschaft, sondern auch einige Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts, nament-

⁴¹ Rothfarb: *Ernst Kurth* (wie Anm. 13), S. 16.

⁴² Ebenda, S. 7.

⁴³ Kurth: *Grundlagen* (wie Anm. 28), S. 6.

lich Ernst Toch, Ermanno Wolf-Ferrari, Ernst Krenek und vermutlich auch Paul Hindemith.⁴⁴ Die Rezeption des Buches unter den Musikwissenschaftlern war in der Wertschätzung gespalten: Ernst Bücken, der Herausgeber des (alten) *Handbuchs der Musikwissenschaft*, und Paul Bekker, seit 1911 Musikkritiker der *Frankfurter Zeitung*, zeigten positive Reaktionen, während Hugo Riemann und Jacques Handschin (der bei Riemann einige Vorlesungen gehört hatte) das Werk – wen wundert’s? – kritisierten. Kritikpunkte auch bei den weiteren Publikationen Kurths bildeten immer wieder sein intuitives Denken, sein mangelndes Interesse für Philologie und Textkritik und vor allem seine disziplinenübergreifenden Musiktheorien.

Der Lehrbetrieb am Seminar

Das neugegründete Musikwissenschaftliche Seminar in Bern war in den ersten zehn Jahren ein Einmannbetrieb; Kurth war Dozent, Forscher, Institutsdirektor, Bibliothekar und Verwaltungsperson in einem. Inoffiziell mögen ihn fortgeschrittene Studenten und bald auch Doktoranden bei gewissen Arbeiten entlastet haben. Die Situation änderte sich 1931: Kurths erster Doktorand, Max Zulauf, wurde 1924 mit einer Arbeit über *Die Harmonik J. S. Bachs* promoviert⁴⁵ und habilitierte sich 1931, ebenfalls als erster Kurth-Schüler, an der Philosophisch-historischen Fakultät mit einer Studie über den Musikunterricht im bernischen Schulwesen.⁴⁶ Im *Verzeichnis der Behörden* der Universität für das SS 1931 ist Zulauf erstmals als Privatdozent auf-

⁴⁴ Rothfarb: *Ernst Kurth* (wie Anm. 13), S. 224–233.

⁴⁵ Zulauf, Max: *Die Harmonik J. S. Bachs*, Stämpfli, Bern 1927.

⁴⁶ Zulauf, Max: *Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798*, Haupt, Bern 1934 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 3).

geführt, und im WS 1931/32 hielt er seine erste Vorlesung. Nach Kurths Tod blieb er noch bis zum WS 1948/49 am Seminar (in den letzten beiden Semestern war er beurlaubt). Danach unterrichtete er ausschliesslich am Konservatorium Bern und baute dort auch eine Bibliothek auf.

1936 habilitierte sich an der Philosophisch-historischen Fakultät eine zweite Schülerin Kurths, Lucie Balmer. Drei Jahre zuvor war sie als erste Frau am Musikwissenschaftlichen Seminar promoviert worden, mit einer Arbeit über *Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris*.⁴⁷ Die Habilitationsschrift stellt eine stilgeschichtliche Untersuchung über *Orlando di Lassos Motetten* dar.⁴⁸ Das *Verzeichnis* des WS 1936/37 erwähnt sie erstmals als Privatdozentin, und im SS 1937 begann sie mit ihrem akademischen Unterricht. 1940 heiratete sie Paul Dikenmann, der ebenfalls bei Kurth studiert und doktoriert hatte. 1947, ein Jahr nach Kurths Tod, wurde Lucie Dikenmann-Balmer zur nebenamtlichen Extraordinaria befördert. Es gelang ihr jedoch nicht, als Nachfolgerin von Kurth mit der Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars betraut zu werden. Unter Arnold Geering, der 1950 die Nachfolge Kurths antrat, wirkte sie dennoch weitere 17 Jahre am Seminar. Persönliche und wissenschaftliche Auseinandersetzungen zwischen den beiden Dozenten führten dann 1967 zu ihrem Rücktritt.⁴⁹

Der Unterrichtsbetrieb am Musikwissenschaftlichen Seminar gestaltete sich folgendermassen: Kurth führte von Anfang an Übungen, Vorlesungen, Seminare und das Collegium musicum durch. Das Programm für das WS 1921/22 – die ersten schriftlich überlieferten Lehrveranstaltungen am neugegründeten

⁴⁷ Balmer, Lucie: *Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris*, Haupt, Bern 1935 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 2).

⁴⁸ Balmer, Lucie: *Orlando di Lassos Motetten. Eine stilgeschichtliche Studie*, Haupt, Bern 1938 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 11).

⁴⁹ Siehe auch die Kapitel *Das Interregnum nach Kurths Tod* und *Die Direktion Geering*, S. 39–80.

ten Institut – sah so aus:⁵⁰

Prof. Kurth:

350. Harmonielehre für Anfänger (2 Std.)

351. Geschichte der Klaviermusik seit Beethovens Tod
(2)

352. Seminar: Übungen zur Musikgeschichte von Palestrina bis zu Bachs Anfängen (2)

353. Collegium musicum (2)

Im WS 1923/24 veranstaltete Kurth erstmals ein Proseminar, eine Unterrichtsform, die in der Folge nicht nur den Anfängern der Musikwissenschaft, sondern auch den Sekundarlehrmatskandidaten offenstand. Inhaltlich unterrichtete Kurth aus nahe liegenden Gründen vornehmlich über Themen, die auch seinen Publikationen zugrunde lagen. So begegnen uns immer wieder musiktheoretische Veranstaltungen über Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, stilgeschichtliche Themen, musikpsychologische Fragestellungen und Vorlesungen über Bach, Bruckner und Wagner. Stellvertretend sei hier das Programm des WS 1926/27 wiedergegeben:

Prof. Kurth:

344. Musikalische Formenlehre: Die klassische Aufbauweise und ihre historischen Grundlagen (2)

345. Musikgeschichtliche Anschauungslehre: Darstellung ausgewählter Kunstwerke aus verschiedenen Stilperioden (2)

346. Proseminar: Die Kompositionstechnik in den italienischen Schulen des 16. Jahrhunderts (1)

347. Bachs Kantaten (1)

348. Collegium musicum (2)

Mit Palestrina ist ein Komponist angesprochen, der bei Kurth durch die Beschäftigung mit Bachs Kontrapunkt ins Blickfeld geraten war und von dem aus er sich die Musikgeschichte des

⁵⁰ *Universität Bern, Vorlesungen im WS 1921/22. StAB, Signatur P.A. 389.*

16. Jahrhunderts erarbeitete. Als weitere Komponisten kamen Schütz, Beethoven und Schubert dazu; zu Brahms und den nachwagnerischen Komponisten hatte Kurth hingegen kein Verhältnis, ganz zu schweigen von den Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts (mit Ausnahme Debussys vielleicht). Aber auch das nichtdeutsche 19. Jahrhundert fand bei ihm wenig Beachtung. Dagegen bot Kurth immer wieder unterrichtsspezifische Überblicksthemen zu musikalischen Gattungen und Epochen an, und gelegentlich widmete er sich auch musikethnologischen Themen (zum Beispiel *Das musikalische Volkslied der europäischen Länder, mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz* im SS 1922).

Max Zulaufs Lehrpensum war klein; es bestand pro Semester aus einer Vorlesung oder einer Übung, gelegentlich aus beidem. In den Übungen behandelte er Notations- und Instrumentenkunde, in den Vorlesungen bewegte er sich teilweise auf den Spuren Kurths (*Die weltlichen Kantaten J. S. Bachs*, SS 1937), andererseits bot er auch komplementäre Themen an, zum Beispiel französische Musikgeschichte mit den Schwerpunkten Lully, Franck und Debussy.

Lucie Balmer wurde viel stärker in den Lehrbetrieb eingebunden. Bald einmal hielt sie jedes Semester eine bis drei Vorlesungen und führte zusammen mit Kurth das Proseminar durch. Dazu kamen seit WS 1939/40 die *Historischen Kammermusikübungen*, eine Ergänzungsveranstaltung zum Collegium musicum Kurths. In den Vorlesungen behandelte Dikenmann-Balmer Musiktheorie (zum Beispiel Begriffsgeschichte), Harmonielehre, Stilkunde, Werkanalyse und musikgeschichtliche Themen vom Mittelalter bis zur Romantik. Bei deutlicher inhaltlicher und methodischer Anlehnung an Kurth hatte sie mit den mittelalterlichen Theoretikern und Komponisten ein eigenes Wirkungsfeld gefunden. Zur Illustration des unterschiedlichen Lehranteils der beiden Privatdozenten seien deren Veranstaltungen im WS 1944/45 (ohne Berücksichtigung von Kurths

Ankündigungen) eingeblendet:

PD. Zulauf:

427. Übungen zur Notationskunde (Mensuralnotation)

(1)

Frau PD. Dikenmann-Balmer:

428. Beethovens Missa solemnis (Darstellung an Schallplatten) (1)

429. Robert Schumann's Leben und Werke (mit Beispielen) (1)

430. Proseminar: Der Sonatenbegriff seit der Vor-klassik. Gemeinsam mit Prof. Kurth (2)

431. Historische Kammermusikübungen (z.T. im Anschluss an das Collegium musicum)

Studenten und Doktoren

Die Zahl der Studierenden der Musikwissenschaft hielt sich in der Ära Kurth in engen Grenzen. Im WS 1921/22 verzeichnen die Hörerlisten für den Harmonielehre-Kurs Kurths 13, für die Vorlesung 36 und für das Seminar 11 Hörer.⁵¹ Die unterschiedlichen Zahlen erklären sich damit, dass in den Listen die immatrikulierten Studierenden und die Auskultanten nicht unterschieden wurden. Wenn wir annehmen, dass im Seminar ausschliesslich immatrikulierte Studierende sasssen und dass alle Immatrikulierten das Seminar besuchten, kommen wir auf die Zahl von 11 immatrikulierten Studenten und Studentinnen. (Eine Unterscheidung nach Geschlechtern ist leider nicht möglich, da die Vornamen der Hörer in den Listen nur mit der Initiale angegeben sind.) Im SS 1930 geben die Hörerlisten für das Proseminar 14, für das Seminar 13 Hörer an,⁵² insgesamt 15 verschiedene Namen, was wohl der Zahl der immatrikulierten Stu-

⁵¹ Hauptbuch des Quästors für das WS 1921/22. StAB, Signatur BB III b 880.

⁵² Hauptbuch des Quästors für das SS 1930. StAB, Signatur BB III b 898.

dierenden entspricht. Nach denselben Berechnungen gab es im WS 1940/41 sogar nur noch 10 immatrikulierte Studierende, dagegen in Kurths Vorlesung *Beethoven und seine Zeitgenossen* 53 Hörer (Immatrikulierte und Auskultanten).⁵³ Aus diesen Stichproben kann geschlossen werden, dass während Kurths Direktion die Zahl der regulären Studenten konstant gering blieb, dass sich aber zu den Vorlesungen, gerade über populäre Themen, immer eine stattliche Zahl von Auskultanten einfand.

Umso erstaunlicher ist darum die relativ grosse Zahl von Studierenden, die Kurth zur Promotion geführt hat: Zwischen 1924 und 1946 sind nicht weniger als 20 Promotionen in Musikwissenschaft, also durchschnittlich fast eine pro Jahr, zu verzeichnen.⁵⁴ Einschränkend muss allerdings bemerkt werden, dass damals das Doktorat den einzig möglichen akademischen Abschluss bildete; das Lizentiat ist an der Philosophisch-historischen Fakultät erst 1964 eingeführt worden. Drei dieser Doktoren habilitierten sich später an der Universität Bern, nämlich die beiden schon erwähnten Privatdozenten Max Zulauf und Lucie Balmer sowie – 1947 – Kurt von Fischer. Der letztgenannte und auch Willi Schuh (Promotion 1927) erreichten durch ihre späteren Publikationen internationale Beachtung.

Bibliothek und Phonotheke

Eine Pioniertat Kurths bestand im Aufbau einer wissenschaftlichen Bibliothek und später einer Phonotheke. Schon zur Zeit seines Lektorats trieb er den Ausbau voran, und auch nach der Gründung des Seminars tauchen in seiner Korrespondenz immer wieder Gesuche um finanzielle Mittel für Bücherbeschaffungen auf. Dass die Bestände anfänglich zahlenmässig be-

⁵³ Hauptbuch des Quästors für das WS 1940/41. StAB, Signatur BB III b 919.

⁵⁴ Siehe die Liste der Promotionen im Anhang, S. 159–161.

scheiden waren, darauf verweist ein Regierungsratsbeschluss aus dem Jahr 1921,⁵⁵ wonach dem «Musikwissenschaftlichen Seminar [...] zur Erstellung eines Bücherschranks ein Kredit von Fr. 567 bewilligt» wurde, was wohl besagt, dass sämtliche Bücher in einem einzigen Schrank Platz fanden. 1923 ergab sich die Gelegenheit, für 260 Franken fünfzig Bücher aus der Privatsammlung von Prof. Peter Wagner aus Fribourg zu kaufen. Der grosse Coup jedoch gelang Kurth 1929 im Zusammenhang mit seinem Verzicht auf die Berufung nach München. In Verhandlungen mit der Regierung erreichte er, dass ihm zur dringend benötigten Aufstockung der Bibliothek zusätzliche Mittel zur Verfügung gestellt wurden.⁵⁶ Für das Jahr 1928 wurde ihm rückwirkend ein Nachtragskredit von 10 000 Franken (!) und für die Jahre 1929–1931 je ein Zusatzkredit von 2000 Franken gesprochen. Zudem erhöhte man den ordentlichen Bibliothekskredit von 750 auf 1000 Franken pro Jahr. Im Jahr 1935 kam das Seminar durch die testamentarische Verfügung eines russischen Emigranten namens Julius Block, der im Oktober 1934 in Vevey gestorben war, in den Besitz einer grösseren Musikaliensammlung.⁵⁷ Die 363 geschenkten Bände enthalten Musik des 19. Jahrhunderts aus Russland und dem übrigen Europa, vorwiegend Bearbeitungen von Opern, Sinfonien und Konzerten für Klavier zu zwei oder vier Händen und daneben Lieder und Kammermusik. Dies ermöglichte es Kurth, 1938/39 eine zweisemestrige Vorlesung über russische Musik im 19. Jahrhundert (einschliesslich Skrjabin) zu halten.

Auch die Phonotheek verdankte ihre Entstehung einer Schenkung. 1937 erhielt das Seminar eine Schallplattenanlage und etliche Schallplatten mit historischen und folkloristischen

⁵⁵ RRB Nr. 6311 vom 2. September 1921.

⁵⁶ RRB Nr. 502 vom 5. Februar 1929.

⁵⁷ Vgl. dazu die Korrespondenz Kurths mit der Familie von Julius Block. StAB, Dossier BB III b 636, Akte «Musikwissenschaftliches Seminar 1921–1947».

Aufnahmen. Wie aus einem Brief Kurths an die Unterrichtsdirektion hervorgeht, sah er darin ein willkommenes Unterrichtsmittel für die «Wiederbelebung historischer Musik mit ihren alten Instrumenten» sowie für die Musikethnologie.⁵⁸ In der Folgezeit findet man in den Vorlesungsverzeichnissen bei den angekündigten Lehrveranstaltungen gelegentlich den Zusatz «Darstellung mit Schallplatten».

Abschliessend sei ein Blick auf die räumliche Situation geworfen. Seit seiner Gründung im Jahr 1921 bis 1962 befand sich das Musikwissenschaftliche Seminar in einem Raum im Hauptgebäude der Universität.⁵⁹ Als Kurth 1927 zum Ordinarius befördert wurde, erreichte er zudem, dass der westliche Kuppelraum im Hauptgebäude zum Musiksaal ausgebaut wurde.⁶⁰

⁵⁸ Brief Kurths an die Unterrichtsdirektion vom 3. Mai 1937. StAB, ebenda.

⁵⁹ Zur räumlichen Situation vgl. *Hochschulgeschichte Berns* (wie Anm. 2), S. 721.

⁶⁰ Vgl. RRB Nr. 3276 vom 30. Juli 1929 betreffend Bewilligung eines Kredits von 2 766 Franken zur «Möblierung des Hörsaals Nr. 70, der seit ca. einem Jahr dem musikwissenschaftlichen Seminar dient».

Das Interregnum nach Kurths Tod

Die Suche nach einem Nachfolger

Die Suche nach einem geeigneten Nachfolger für Ernst Kurth gestaltete sich äusserst schwierig und zog sich beinahe über vier Jahre hin. Die Gründe für dieses auch für universitäre Verhältnisse sehr lange Verfahren lagen in der politischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, der fachlichen Qualifikation der Bewerber und der Stellung von Frau Dikenmann-Balmer.

Nach dem Tod Kurths beantragte die Fakultät dem Regierungsrat, den vakanten Lehrstuhl erneut mit einer ordentlichen Professur zu besetzen. Sie bildete eine Wahlkommission, die anfänglich aus dem Dekan Pierre Kohler (romanische Philologie) und den Professoren Werner Näf (allgemeine Geschichte), Hans Hahnloser (Kunstwissenschaft) und Otto Funke (englische Sprache und Literatur) bestand. Für das WS 1946/47 sah die Fakultät einen erweiterten Lehrauftrag für Dikenmann sowie einen zweistündigen Lehrauftrag für Jacques Handschin aus Basel vor.⁶¹ Am 1. September 1946 wurde in der Berner Tageszeitung *Der Bund* «der Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Bern zur Neubesetzung ausgeschrieben». Bis Ende November meldeten sich um die 20 Bewerber aus dem In- und Ausland. Unter den valablen Schweizer Kandidaten befanden sich die beiden Kurth-Schüler Lucie Dikenmann-Balmer und Kurt von Fischer, Franz Brenn, seit 1940 Privatdozent an der Universität Fribourg, Arnold Geering, der sich gerade an der Universität Basel habilitiert hatte, und Walter Nef, der ebenfalls aus der Basler Schule stammte. Da die Wahlkommission nicht über die nötigen musikwissenschaftlichen Kenntnisse verfügte, bestellte sie die auswärtigen Professoren Handschin und Wili-

⁶¹ Die Dokumente zum Kapitel *Das Interregnum nach Kurths Tod* finden sich zur Hauptsache im DphF, Akte «Musikwissenschaft 1946–1958», sowie im StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Dikenmann-Balmer».

bald Gurlitt als Gutachter. Nachdem Handschin die Mitarbeit abgelehnt hatte (wie schon vorher den Lehrauftrag für das WS 1946/47), unternahm Gurlitt allein die Begutachtung der Kandidaten. Die Rolle Gurlitts ist damit zu erklären, dass er ein renommierter Musikwissenschaftler war, trotz seiner Affinität zu einer völkischen Musikgeschichtsschreibung als politisch unbedenklich galt,⁶² im nahen Freiburg im Breisgau eine Professur innehatte und dass in der Schweiz ausser Handschin kein etablierter Fachvertreter von Rang existierte. 1889 in Dresden geboren, war Gurlitt bei Riemann promoviert worden, bevor er 1920 in Freiburg das Musikhistorische Seminar begründete. 1937 wurde er vom Nazi-Regime wegen teilweise «nichtarischem» Stammbaum seiner selbst und seiner Ehefrau abgesetzt, 1946 erhielt er jedoch seine Professur wieder zurück.⁶³ Aus diesem Grunde wohl hatte er sich für den Berner Lehrstuhl nicht gemeldet, sagte jedoch für den zweistündigen Lehrauftrag im WS 1946/47 zu, den Handschin nicht übernehmen wollte.

Gurlitts Gutachten beleuchtet in aller Schärfe den Konflikt, der sich auf der wissenschaftlichen Ebene abspielte. Gurlitt geht von einer Würdigung Kurths aus und bemerkt Folgendes:

Die Forschungsarbeit Ernst Kurths ist vornehmlich von form- und stilpsychologischen Fragestellungen beherrscht [...]. Sein Verfahren beruht wesentlich auf eindringlichen beschreibenden Analysen der «innendyna-

⁶² Vgl. John, Eckhard: *Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik: Musikwissenschaft und Nationalsozialismus*, in: *Die Freiburger Universität in der Zeit des Nationalsozialismus*, hrsg. von Eckhard John, Bernd Martin, Marc Mück und Hugo Ott, Ploetz, Freiburg [im Breisgau]/Würzburg 1991, S. 163–190.

⁶³ Vgl. die Notiz des Kommissionsmitglieds Hahnloser vom 10. Oktober 1946: «1937 wurde Prof. Gurlitt vom Regime entlassen, da er selber von einer nichtarischen Grossmutter abstammt und eine Frau von teilweise nichtarischer Abstammung geheiratet hat. Er ist soeben wieder in sein Amt eingesetzt worden, wofür eine eigene, zweite Professur eingerichtet wurde[...].» DphF, Akte «Musikwissenschaft 1946–1958».

mischen» Vorgänge im einzelnen Kunstwerk. Es ist mehr intuitiv, in gewisser Hinsicht, wenn nicht wissenschaftsfeindlich, so doch geschichtsfremd und begriffsfeindlich eingestellt, mehr den künstlerischen und schöpferischen Aufgaben einer beschreibenden Musiklehre, Musiktheorie und Musikpsychologie zugewandt als den eigentlich gelehrten und wissenschaftlichen Forschungsaufgaben.

Demgegenüber postuliert Gurlitt eine geschichtlich und begrifflich orientierte Musikwissenschaft:

Hier hat die gelehrte philologisch-historische Musikforschung ihre altbewährten Vorzüge erneut bewiesen, indem eine jüngere Forschergeneration ihre stilkritische Methode verfeinert und sie den Aufgaben einer vergleichenden Geschichte der Stil- und Formwandlungen in der Musik dienstbar gemacht hat. Im Zusammenhang mit den neueren Forschungszweigen der Geschichte der Klangstile, der Wechselbeziehungen zwischen der Satz- und der Klanggestalt des Kunstwerks, der Musizierformen, der Aufführungspraxis, der musikalischen Institutionen und Berufsstände usw. hat die philologisch-historische Musikforschung einen bemerkenswerten Aufschwung genommen.⁶⁴

Aus dieser Optik schlägt das Gutachten Gurlitts die Schweizer Kandidaten in der Reihenfolge Geering, Nef, von Fischer, Brenn, Dikenmann vor. Was die beiden ebenfalls in Betracht gezogenen Ausländer betrifft, sieht Gurlitt in Heinrich Besseler eine «echte und tiefe Forschernatur», einen der «besten Köpfe seiner Generation», der die Schweizer Kandidaten «an Fähigkeiten sowohl wie an Leistungen» überragt, während er Erich Schenk «ungefähr auf eine Stufe mit dem gleichaltrigen Geering» stellt. Dennoch kann Gurlitt seinen Schüler Besseler nicht

⁶⁴ Gutachten Wilibald Gurlitts zuhanden der Philosophisch-historischen Fakultät vom 30. April 1947. DphF, ebenda.

restlos empfehlen, denn «nachteilige Bedenken» könnten «seine menschliche und seine damit verknüpfte politische Haltung betreffen».

Hier wird sichtbar, dass neben der wissenschaftlichen Grundsatzdiskussion vor allem die politisch-nationale Dimension eine zentrale Rolle spielte. «Schweizer oder Nicht-Schweizer?» lautete die Frage. Die Fakultät und noch mehr die Regierung mussten sich überlegen, ob es kurz nach der Beendigung des Zweiten Weltkriegs politisch opportun sei, einen Ausländer auf den Berner Lehrstuhl zu holen. Die valablen Ausländer waren ja vorwiegend Deutsche oder Österreicher, deren potentielle Verstrickung in das Nazi-Regime zu durchleuchten war. Sehr aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein inoffizielles Gutachten vom April 1947, das Rudolf von Ficker, damals Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität München, verfasst hat. Im Vergleich mit Gurlitt hat sich von Ficker bei der Beschreibung der politischen Vergangenheit der oben genannten Wissenschaftler weniger Zurückhaltung auferlegt. Zu Bessler, der 1923 bei Gurlitt in Freiburg im Breisgau promoviert worden war, sich dort habilitiert hatte und seit 1928 als Professor in Heidelberg lehrte, bemerkt sein Gutachten:

B. ist in Heidelberg wegen seiner Parteizugehörigkeit entlassen, erhofft jedoch seine Rehabilitierung. Er hatte sich in den ersten Jahren des Naziregimes stark exponiert. Als Sekretär des 1935 gegründeten Staatl. Institutes für Deutsche Musikforschung in Berlin, das die Gleichschaltung der musikwiss. Forschung durchzuführen hatte, war ihm die führende Stellung in der fachlichen Forschung übertragen.⁶⁵

Auch Schenk sei aus politischen Gründen abzulehnen. Wie von Ficker ausführt, hatte Schenk seine Berufung auf das Ordinariat

⁶⁵ Brief Rudolf von Fickers [wahrscheinlich an ein Mitglied der Wahlkommission] vom 6. April 1947. DphF, ebenda.

in Wien im Jahr 1940 der nationalsozialistischen Protektion zu verdanken:

Dieses Avancement wurde allgemein mit den engen Beziehungen in Verbindung gebracht, die Schenk, der früher stets das Parteiabzeichen trug, zum Reichsministerium [in Berlin] unterhielt, sowie mit der Protektion, die ihm von Seite des Salzburger Gauleiters zuteil wurde.⁶⁶

Zum Schluss empfiehlt von Ficker seinen Schüler Thrasybulos Georgiades, der sich in München eben habilitiert hatte, als «politisch [...] völlig unbelasteten» und «entschieden tüchtigsten der heute in Deutschland lebenden jüngeren Forscher» für die Berner Stelle.

In Bern nahm eine breitere Öffentlichkeit von den Schwierigkeiten der Wiederbesetzung Kenntnis, als im Grossen Rat zwei freisinnige Ratsmitglieder an den Regierungsrat die einfache Anfrage richteten, «ob der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Bern jetzt nicht wieder besetzt werden sollte durch hierfür vorhandene ebenbürtige einheimische Lehrkräfte»,⁶⁷ und sie äusserten die Befürchtung, Gurlitt, «der von den Studierenden der Musikwissenschaft [...] abgelehnt» werde, könne als Nachfolger Kurths gewählt werden. Mit dem Hinweis auf «ebenbürtige einheimische Lehrkräfte» war offensichtlich Frau Dikenmann gemeint, die unter den Studenten der Musikwissenschaft auf eine grosse Anhängerschaft zählen konnte und die es hier verstanden hatte, zwei Politiker für ihre

⁶⁶ Noch deutlicher wird von Ficker im folgenden Abschnitt, den er aber offensichtlich im Bemühen schrieb, seinen Schüler Georgiades auf Kosten Schenks zu protegieren: «1942 setzte Schenk unter Beihilfe der Gestapo die Arisierung der Bibliothek des 1941 verstorbenen Prof. Adler gegen den Protest von dessen Tochter durch. Diese wurde mit Wissen und Billigung Schenks verhaftet und dann in Auschwitz vergast. Über die Rolle Schenks in dieser Angelegenheit geben erhaltene Briefe der Ermordeten Aufschluss.»

⁶⁷ *Der Bund*, 25. Februar 1947, Abendausgabe, S. 4.

Kandidatur werben zu lassen. Das Ereignis weist auf den dritten Problemkreis hin, der sich bei der Suche nach einem Nachfolger Kurths stellte, nämlich die Position Lucie Dikenmanns am Musikwissenschaftlichen Seminar und innerhalb der Fakultät (siehe unten, S. 46–49).

Im Mai 1947 beschloss die Wahlkommission, auf die weitere Verfolgung der ausländischen Bewerbungen zu verzichten und nur noch die Schweizer zu berücksichtigen; von den fünf Kandidaten schlug sie Geering, Nef und von Fischer vor.⁶⁸ Im Juli revidierte die Kommission ihren Antrag und fasste nun überraschenderweise auch Gurlitt wieder ins Auge. Im Wahlantrag der Fakultät vom 15. Juli zuhanden der Erziehungsdirektion figuriert dann Gurlitt als Wunschkandidat an erster Stelle.⁶⁹ Für den Fall einer Nichtwahl Gurlitts schlägt die Fakultät «nur zögernd» Nef und Geering vor, die, im Gegensatz zu den Kurth-Schülern Dikenmann und von Fischer, die «geschichtliche» Richtung des Fachs verkörpern würden. Erziehungsdirektor Feldmann lehnte jedoch die Vorschläge der Fakultät ab mit der Begründung, Gurlitt sei zu teuer (da man ihn in die Pensionskasse einkaufen müsste), und die beiden Schweizer seien mit zu wenig Begeisterung vorgeschlagen worden. Der damit entstandenen Null-Lösung begegnete der Regierungsrat vorerst dadurch, dass er die Privatdozentin Dikenmann gegen den Willen der Fakultät zur (nebenamtlichen) Extraordinaria beförderte, womit er allerdings mehr Öl ins Feuer goss als dass er zu einer Beruhigung der Situation beitrug.⁷⁰ Auf Vorschlag der Fakultät wurde hingegen der Kompromiss ausgehandelt, Gurlitt für die folgenden drei Semester (vom WS

⁶⁸ Protokoll der Kommissionssitzung vom 29. Mai 1947. DphF, Akte «Musikwissenschaft 1946–1958».

⁶⁹ Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor vom 15. Juli 1947. DphF, ebenda.

⁷⁰ Vgl. den Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor vom 15. August 1947. DphF, ebenda.

1947/48 bis zum WS 1948/49) als Gastdozenten, ohne Sitz und Stimme in der Fakultät, zu wählen, woraus sich für den Kanton keine zusätzlichen Kosten für die Pensionskasse ergaben.

Die Neubesetzung des Lehrstuhls wurde nun für das SS 1949 in Aussicht genommen. Im Februar dieses Jahres reichte die Fakultät der Erziehungsdirektion einen neuen Wahlvorschlag ein.⁷¹ An erster Stelle stand nun von Fischer, gefolgt von Geering und Nef. (Ferner wurden auch noch Walter Wiora und Georgiades erwähnt.) Von Fischer, der sich in der Zwischenzeit in Bern habilitiert hatte, hat in den Augen der Fakultätsmitglieder «einen merklichen Schritt vorwärts» getan, unter anderem auch dadurch, dass er in seinen neueren Schriften «den Beweis seiner Entwicklungsfähigkeit nach der historischen Seite hin erbracht» hat. Überraschend wies aber die Erziehungsdirektion die Kandidatur von Fischer aus politischen Gründen («unter Hinweis auf die mündlich vorgebrachten Erwägungen») zurück⁷² und verlängerte das Provisorium um ein weiteres Semester. Doch es verstrich nochmals ein Jahr, bis die Erziehungsdirektion im Frühjahr 1950 die Sache vermutlich selber an die Hand genommen hat, und aus unerfindlichen Gründen brachte sie nun auch von Fischer wieder ins Spiel. Aus dem Wahlantrag vom März 1950 geht hervor, dass die Fakultät, vor die Alternative gestellt, entweder «PD. Dr. Kurt von Fischer zum Extraordinarius bei ausdrücklicher Gleichstellung mit Frau Prof. Dikenmann» oder «Dr. Arnold Geering zum Ordinarius» bei gleichzeitiger «Verleihung eines Lehrauftrages an PD. von

⁷¹ Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor vom 8. Februar 1949. DphF, ebenda.

⁷² Brief des Erziehungsdirektors Feldmann an den Dekan vom 6. April 1949. DphF, ebenda. Von Fischer, dessen Bruder der (kommunistischen) Partei der Arbeit angehörte, war bei Feldmann, welcher der rechtsbürgerlichen Bauern-, Gewerbe- und Bürgerpartei angehörte, ebenfalls als Linker abgestempelt (Mitteilung von Kurt von Fischer).

Fischer» zu wählen, sich für die zweite Lösung entschied.⁷³ Dabei macht der Wahlantrag auch gleich einen Vorschlag, wie die Lehrgebiete der beiden künftigen Professuren (Geering und Dikenmann) des näheren zu umschreiben seien. Und der Leser, der die Dokumente kennt, macht die erstaunliche Beobachtung, dass die Formulierung wörtlich aus einem Brief übernommen ist, den Geering eine Woche zuvor dem Dekan geschickt hatte...⁷⁴ Am 14. April 1950 wählte der Regierungsrat Arnold Geering zum Ordinarius für Musikwissenschaft «mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte und der musikalischen Völkerkunde», während er Lucie Dikenmanns Lehrgebiet als Musikwissenschaft «mit besonderer Berücksichtigung der systematischen Fächer» umschrieb. Im SS 1950 nahm Geering seine Lehrtätigkeit am Seminar auf, womit das vierjährige Interregnum beendet war.

Die Stellung von Frau Dikenmann

Lucie Dikenmann-Balmer war die geistige Ziehtochter Ernst Kurths. Er hatte sie für seine Nachfolge auserwählt und unternahm alles, um ihr diesen Weg zu ebnen. Dass sie das Ziel nicht erreicht hat, hängt mit fachlichen und persönlichen Gründen zusammen, wobei bei letzteren wohl auch geschlechtsspezifische Aspekte mitgespielt haben.

Im Juni 1946, kurz vor seinem Tod, hatte Kurth es fertiggebracht, die Philosophisch-historische Fakultät dazu zu bewegen, an die Regierung einen Antrag auf Beförderung von Frau Dikenmann zur (nebenamtlichen) Extraordinaria zu stellen. Die Fakultät tat diesen Schritt vorwiegend in der Erwartung, dass die Lehrtätigkeit des kranken Ordinarius mit Hilfe Frau

⁷³ Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor vom 14. März 1950. DphF, ebenda.

⁷⁴ Brief Geerings an den Dekan vom 7. März 1950. DphF, ebenda.

Dikenmanns noch eine Zeit weitergeführt werden könnte. Durch den Tod Kurths und die Bewerbung Dikenmanns für die Nachfolge war eine neue Situation entstanden. Es zeigte sich bald, dass die Fakultät Frau Dikenmann nicht wohlgesinnt war und dass sie ihre Wahl nicht unterstützen würde. Als im Mai 1947 die Erziehungsdirektion die bevorstehende Realisierung der Beförderung ankündigte, wehrte sich die Fakultät vehement dagegen und schlug vor, man solle mit der Beförderung bis zur Besetzung des Lehrstuhls zuwarten, um Frau Dikenmann nicht einen unberechtigten Vorsprung zu verschaffen.⁷⁵ Als der Regierungsrat dann die Beförderung zur Extraordinaria gleichwohl vornahm, war es der Fakultät ein Anliegen, den verwaisten Lehrstuhl auf jeden Fall mit einem Ordinariat zu besetzen, damit klare hierarchische Verhältnisse geschaffen würden.

Was die wissenschaftlichen Voraussetzungen Dikenmanns betraf, war es zunächst ihr Pech, dass die Fakultät gemäss dem Vorschlag Gurlitts einen Vertreter der historisch-philologischen Richtung des Fachs bevorzugte. Dazu kam, dass Gurlitts Gutachten auch ihre wissenschaftliche Qualifikation deutlich in Frage stellte:

Die Fähigkeiten von Frau Dikenmann liegen offensichtlich mehr auf dem didaktisch-organisatorischen Gebiet als auf dem eigentlich wissenschaftlichen, wo sie das Vorbild ihres Lehrers durch Analogieleistungen zu mehren, sein Werk auszubauen, zu übertragen und schulmässig zu reproduzieren unternimmt. Sowohl ihrer Dissertation als auch ihrer Habilitationsschrift, die beide tüchtige, aber nicht überragende wissenschaftliche Leistungen sind, fehlt es merklich an kräftigerer Profilierung der Fragestellungen und treffsicheren, schärfer umrissenen Formulierungen von Ergebnissen.

⁷⁵ Vgl. den Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor vom 20. Mai 1947 und das Protokoll der Kommissionssitzung vom 29. Mai 1947. DphF, ebenda.

[...] Es fehlt den beiden Arbeiten aber auch jede Berührung mit der lebendigen wissenschaftlichen Forschung, vielmehr herrscht darin ein gewisser sektenhafter, esoterischer Zug zu didaktischer Vereinfachung des Wissens vor, der mit dem Wesen der akademischen Forschung und Lehre in Widerspruch steht.

Anders sah es auf der studentischen Seite aus, wo Frau Dikenmann eine grosse Gefolgschaft, gerade beim weiblichen Geschlecht, hatte. Ihre Studierenden boykottierten nicht nur die Lehrveranstaltungen Gurlitts (WS 1946/47) und Handschins (Handschin hatte im SS 1947 vier Hörer), sondern sie wehrten sich auch für ihre Dozentin durch Eingaben an das Dekanat,⁷⁶ ja sie gelangten im November 1949 über den *Bund* gar an die Öffentlichkeit, um der Kandidatur Dikenmanns Nachdruck zu verschaffen.

Als Gurlitt, der Dikenmann abgelehnt hatte, im WS 1947/48 erneut als Gastprofessor nach Bern kam, eskalierte der Konflikt. Der Streit betraf die Rechte und Pflichten der beiden Dozenten, die Studienordnung und das Prüfungsrecht. Bei der Studienordnung ging es um die Frage, bei wem die Studierenden welche Fächer belegen mussten, und bei der Prüfungsordnung um das Recht, Dissertationen zu betreuen und zu begutachten sowie mündliche Doktorprüfungen zu leiten. Da Gurlitt als Gastprofessor «ohne Sitz und Stimme in der Fakultät» gewählt worden war, befand die Erziehungsdirektion zuerst, Gurlitt dürfe auch keine Prüfungen abnehmen. Die Fakultät ihrerseits ging davon aus, dass Gurlitt de facto die Rolle eines Ordinarius einnehme. Durch Vermittlung des Rektors kam dann ein Kompromiss zustande, die Interimsordnung vom Juni 1948, welche die «Leitung von Doktordissertationen» und die «Abnahme der Doktorprüfungen in Musikwissenschaft» beiden Dozenten in

⁷⁶ Vgl. die zehn Briefe, die Franz Jung und Kommilitonen zwischen dem 30. Januar und dem 5. Februar 1947 an den Dekan richteten. DphF, ebenda.

gleicher Weise zugestand.⁷⁷

Dass Dikenmann im Männerkreis der Fakultätsmitglieder auch als Frau unerwünscht war, lässt sich kaum beweisen, eher vermuten.⁷⁸ Immerhin gibt es gerade im Zusammenhang mit dem oben dargestellten Streit um die Prüfungsbefugnisse Frau Dikenmanns ein in vertraulichem Ton gehaltenes Schreiben des Dekans an den Rektor, das solche Vermutungen bestärkt:⁷⁹

Frau D. hofft allerdings immer noch, dass sie später das offizielle Ordinariat bekommt, jedenfalls aber will sie ihre Stellung jetzt so stärken, dass ein späterer und dann im Unterschied zu Gurlitt echter Ordinarius ihr nicht mehr schaden kann (alles eben weiblich-persönlich statt sachlich-pädagogisch betrachtet).

Frauen im Lehrkörper bildeten in der damaligen Zeit noch singuläre Raritäten. Die erste und lange Jahre einzige Professorin der Universität Bern war die Russin Anna Tumarkin, die 1909 Extraordinaria für Philosophie geworden war. Es folgte 1933 die Bernerin Gertrud Woker mit einem Extraordinariat für Physik und Chemie. Lucie Dikenmann-Balmer wäre, falls sie als Nachfolgerin Kurths gewählt worden wäre, die erste ordentliche Professorin der Universität geworden. Diese Ehre fiel dann erst 1964 der Juristin Irene Blumenstein zu.⁸⁰

⁷⁷ *Interimsordnung für Doktorprüfungen in Musikwissenschaft* vom 3. Juni 1948, erlassen vom Rektor. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Dikenmann-Balmer».

⁷⁸ Vgl. ausführlicher zu dieser Frage: Fischer, Christine: *Lucie Dikenmann-Balmer – zu einer der frühesten Universitätskarrieren einer Frau im Fach Musikwissenschaft*, in: *Geschlecht und Wissen – Genre et Savoir – Gender and Knowledge. Beiträge der 10. Schweizerischen Historikerinnentagung 2002*, hrsg. von Catherine Bosshart-Pflugger, Dominique Grisard und Christina Späti, Chronos, Zürich 2004, S. 249–265.

⁷⁹ Brief des Dekans an den Rektor vom 12. Februar 1948. StAB, ebenda.

⁸⁰ Vgl. Späni, Martina: *Berner Strassennamen als Zeugen kollektiver Erinnerung*, Lang, Bern 1996, S. 25–41 (Kapitel 2. *Die Blumensteinstrasse im Länggassquartier*).

Der Lehrbetrieb

Das Kennzeichen des Lehrbetriebs während des Interregnums waren die externen Lehraufträge. Zwischen 1946 und 1950 wirkten neben den hauseigenen Lehrkräften (Dikenmann, Zulauf, von Fischer) verschiedene auswärtige Musikwissenschaftler am Seminar. Im WS 1946/47 sprang kurzfristig Gurlitt ein,⁸¹ nachdem Handschin abgesagt hatte. Für das SS 1947 konnte dann doch Handschin verpflichtet werden. Vom WS 1947/48 bis zum WS 1948/49 folgte nochmals Gurlitt, diesmal mit einer dreisemestrigen Anstellung als Gastprofessor. Im SS 1949 nahm Otto Gombosi eine Vertretung wahr. Gombosi, der sich ebenfalls für die Nachfolge Kurths beworben hatte, dann aber eine Professur in Chicago bekommen hatte, weilte in jenem Sommer wegen einer Forschungsarbeit in der Schweiz. Im WS 1949/50 schliesslich erhielt der ungarische Komponist und Volksliedforscher Sándor Veress einen Lehrauftrag. Veress war damals Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Budapest, residierte jedoch aufgrund eines Forschungsurlaubs gerade in Rom. Mit diesem Lehrauftrag legte er den Grundstein zu seiner späteren Anstellung als Extraordinarius (1968) und Ordinarius (1971) am Berner Musikwissenschaftlichen Seminar.

Die Rollenverteilung der Dozenten war unterschiedlich und hing unter anderem vom Unterrichtpensum der Gastprofessoren ab. Im WS 1946/47 spielte Frau Dikenmann mit zwei Vorlesungen, Seminar, Proseminar und Collegium musicum die erste Geige,⁸² während Gurlitt einzig eine Vorlesung mit

⁸¹ Die kurzfristige Zusage war möglich, weil die Universität Freiburg im Breisgau im Winter ihre Tore mangels Heizung für einige Zeit schloss. Andererseits gab es Schwierigkeiten mit der Visaerteilung durch die französischen Besatzungsbehörden.

⁸² Die Themen gehen aus dem Brief Dikenmanns an den Dekan vom 9. Oktober 1946 (DphF, Akte «Musikwissenschaft 1946–1958») hervor.

dem für die Nachkriegszeit charakteristischen Titel *Die abendländische Kontinuität in der Musikgeschichte* abhielt. Im SS 1947 wurde Dikenmann auf den zweiten Platz versetzt, indem Handschin neben der Vorlesung auch das Seminar übernahm, während sie sich mit dem Proseminar und den systematischen Fächern begnügen musste. Bei den Privatdozenten fand im SS 1948 ein Wechsel statt, als Kurt von Fischer die Stelle von Max Zulauf einnahm. Von Fischer, der sich ein Jahr zuvor habilitiert hatte, blieb dann gemäss dem Übereinkommen zwischen Fakultät und Erziehungsdirektion auch nach der Wahl Geerings als Privatdozent in Bern, bis er 1957 als erster Ordinarius für Musikwissenschaft an die Universität Zürich berufen wurde.

Die Vorlesungsverzeichnisse enthalten für die Zeit des Interregnums unzuverlässige Angaben, da die auswärtigen Lehraufträge oft kurzfristig vergeben wurden.

Arnold Geering und die Konsolidierung nach dem Zweiten Weltkrieg

Arnold Geering

Arnold Geering war der bis dahin einzige Schweizer, der dem Berner Musikwissenschaftlichen Seminar als Direktor vorstand. Er wurde am 14. Mai 1902 als Sohn des Ökonomen Hermann Traugott Geering und von Bernardine Geering geb. Quack in Basel geboren und besuchte dort die Volksschule und das Gymnasium. Nach der Matura studierte er an der Universität Basel Musikwissenschaft sowie deutsche und englische Philologie. In Basel lehrten in den 1920er Jahren Prof. Karl Nef, der Begründer des dortigen Musikwissenschaftlichen Seminars, sowie die beiden Privatdozenten Wilhelm Merian und Jacques Handschin.⁸³ Geering wurde 1931 bei Nef mit der Dissertation *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation* promoviert.⁸⁴ Zusätzlich zur universitären Ausbildung studierte Geering auch am Konservatorium Basel, wo er 1925 das Lehrdiplom für Schulgesang erwarb. Ausserdem liess er sich bei Alfredo Cairati in Zürich in Sologesang ausbilden. Er trat danach als Konzertsänger auf, unterrichtete an der Schola Cantorum Basiliensis und wirkte am Musikwissenschaftlichen Seminar als «Senior».⁸⁵

1940 heiratete er die Waadtländerin Geneviève Court; aus der Ehe entsprossen die drei Kinder Phyllis, Mathias und Mirreille. Von 1944 bis 1950, also bis zu seiner Wahl nach Bern, war

⁸³ Vgl. Handschin, Jacques: *Das Musikwissenschaftliche Seminar*, in: *Die Universität Basel in den Jahren 1914-1939*, hrsg. von Georg Boner, Reinhardt, Basel 1943.

⁸⁴ Geering, Arnold: *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. Leben und Werke von Bartholomäus Frank, Johannes Wannenmacher, Cosmas Alder (Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, 6)*, Sauerländer, Aarau 1933.

⁸⁵ Damit ist wohl eine unbezahlte Mitarbeit gemeint, denn (bezahlte) Assistentenstellen gab es damals noch nicht.

Geering Lehrer für Schulgesang an der Knabenrealschule und am mathematisch-naturwissenschaftlichen Gymnasium in Basel. In dieser Zeit arbeitete er auch an seiner Habilitationsschrift (*Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*), wo er sich wiederum mit einem Bereich der Vokalmusik aus der älteren Musikgeschichte auseinandersetzte.⁸⁶ Die Habilitation in Basel im Jahr 1947 kam gerade rechtzeitig, damit sich Geering für den Lehrstuhl in Bern bewerben konnte. 1948–1951 war er Sekretär der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und beteiligte sich in dieser Eigenschaft an der Vorbereitung und Durchführung des ersten Nachkriegskongresses der Gesellschaft im Jahr 1949 in Basel.

Die 22 Jahre von Geerings Berner Ordinariat verliefen von aussen gesehen wenig spektakulär. Im Studienjahr 1953/54 stand er der Fakultät als Dekan vor, und 1957/58 nahm er eine einjährige Gastprofessur an der Universität von Los Angeles an. Ausserhalb der Universität wirkte Geering namentlich als Leiter des Schweizerischen Volksliedarchivs in Basel (1949–1963) und als Mitglied der Forschungskommission in der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft (1956–1964). Zudem war er 1956/57 Redaktor der von der Internationalen Musikforschenden Gesellschaft herausgegebenen Zeitschrift *Acta musicologica* und 1959–1970 Präsident der Ortsgruppe Bern der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Drei Jahre nach der Emeritierung zog Geering von Bern nach Vevey, wo er zurückgezogen seinen Lebensabend verbrachte. Am 16. Dezember 1982 ist er dort gestorben.

Zu Geerings hervortretenden Charaktereigenschaften zählten Bescheidenheit, Nüchternheit und Sachlichkeit. Als

⁸⁶ Geering, Arnold: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Haupt, Bern 1952 (*Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, II/1).

Gelehrter war er ein Mensch, dem alles Laute zuwider war, und als Lehrer mied er alles Spektakuläre. Pierre Tagmann, einer der Schüler Geerings, der später selbst die akademische Laufbahn eingeschlagen hat, charakterisiert seinen Lehrer in der wohlwollenden, in der Pointierung allerdings übertriebenen Erinnerung eines Nekrologs folgendermassen:⁸⁷

Es war vorerst kein leichtes, die Fachstudenten von seinem ungewohnten Lehrstil zu überzeugen. Geerings Sachlichkeit wirkte wie eine Ernüchterung, führte aber bald zur Einsicht, dass hier Handfestes geboten wurde. [...] Im Hörsaal haben wir zwar brillantere oratores gehört; wenn aber ein Lehrender auf Universitätsstufe nach den Kolleghefteintragungen seiner Studenten zu beurteilen ist, dann gehört Arnold Geering die Palme. Frei von jeder Rhetorik, gleichen seine Gedankengänge seiner Handschrift: Die Klarheit der Kalligraphie entspricht der Schärfe, der Prägnanz seiner einfach gehaltenen Worte; Durchsichtigkeit hier und dort. Die Bläue apollinischer Welten wird da sichtbar; das Dionysische, besonders das aufs Germanische verdunkelt eingefärbte, lag ihm nicht. Und damit wurde er zum contrapunctum seines Vorgängers Ernst Kurth [...].

Von den zehn Doktoren Geerings haben sich erstaunlicherweise deren fünf (!) der zünftigen Musikwissenschaft verschrieben: Pierre Tagmann war Assistant Professor an der Universität von Los Angeles, Hans Rudolf Dürrenmatt las an der Freifachabteilung der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, Jürg Stenzl hatte eine Professur in Fribourg inne und lehrte danach in Salzburg, Victor Ravizza hat seine akademische Karriere in Bern aufgebaut, und Max Peter Bau-

⁸⁷ Tagmann, Pierre M.: *Arnold Geering zum Gedenken*, in: *Der Bund*, 8. Januar 1983.

mann, der über das Jodeln in der Schweiz promoviert wurde,⁸⁸ arbeitete später als Professor in Bamberg und Würzburg sowie als Direktor des Internationalen Instituts für Traditionelle Musik in Berlin.

Geerings Veröffentlichungen

Die Publikationsliste Arnold Geerings umfasst ausser der Dissertation und der Habilitation etwa 75 vorwiegend kleinere Aufsätze und 10 Editionen.⁸⁹ Die Unterrichtstätigkeit während seines Ordinariates muss Geering sehr in Anspruch genommen haben, denn nach der Habilitationsschrift veröffentlichte er kein Buch mehr, und von den fünf Bänden der Senfl-Gesamtausgabe hatte er deren drei bereits vor seinem Amtsantritt publiziert. Geerings wissenschaftlicher Ansatz einer streng philologisch orientierten Historiographie rührt offensichtlich vom Einfluss Karl Nefs her. Auch die inhaltlichen Schwerpunkte, die sich um das Thema «Musik in der Schweiz» gruppieren, dürften den Anregungen seines wichtigsten akademischen Lehrers zu verdanken sein: Beiträge zur (älteren) schweizerischen Musikgeschichte, zur schweizerischen Volksmusik, zu Humanismus und Renaissance. «Der junge Gelehrte nahm sich vor, nicht den Weltgrössen nachzujagen, sich nicht nur «an den Spitzen der Entwicklung» zu orientieren, sondern, minutiöse Kleinarbeit auf sich nehmend, das Hiesige zu untersuchen».⁹⁰ Auf-

⁸⁸ Baumann, Max Peter: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels mit einer Zusammenstellung der gedruckten Quellen und einer Bibliographie zur Musikalischen Volkskunde der Schweiz*, Amadeus, Winterthur 1976.

⁸⁹ Eine vollständige Liste der Veröffentlichungen Geerings findet sich in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. von Victor Ravizza, Haupt, Bern 1972, S. 247–257.

⁹⁰ Tagmann, *Arnold Geering zum Gedenken* (wie Anm. 87).

satztitel wie *Vom Speziellen Beitrag der Schweiz zur allgemeinen Musikforschung* (1950), *Geschichte der Musik in der Schweiz* (1939), *Von der Tessiner Volksmesse* (1951), *Neues vom alten Bernermarsch* (1960), *Calvin und die Musik* (1960) oder *Ludwig Senfl genannt Schweizer* (1961) mögen dazu als Belege dienen. Die Dissertation über *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation* eröffnet programmatisch den Reigen von Geerings *Helvetica*. Die Studie, die auf den einschlägigen musikalischen und archivalischen Quellen fusst, vermittelt einen Überblick über die Pflege der Kunstmusik «in Kirche, Schule und Haus sowie in der Öffentlichkeit» in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, einer Zeit, die der Autor als «bedeutsamen Übergang von der Kunstübung des Mittelalters zu dem frohen Musikbetrieb der Humanistenzeit unter dem Einfluss der Reformation» charakterisiert. Dessen ungeachtet handelt der zweite Teil der Studie über drei Komponisten, die alle am (vorreformatorischen) Chorherrenstift St. Vinzenz in Bern gewirkt haben. Geerings beachtlichste wissenschaftliche Leistung stellt seine Habilitationsschrift dar, die auf Anregung und im Geiste von Handschin entstanden ist. Die Schrift befasst sich «mit der mehrstimmigen Musik, wie sie in den Klöstern und Stadtkirchen des deutschen Sprachgebietes vom 12. bis 16. Jahrhundert gepflegt wurde»,⁹¹ genauer gesagt mit den Organa und Conductus, den damals im Gegensatz zur Motette veralteten Gattungen geistlicher Musik. Auf der Grundlage einer ausführlichen Beschreibung bekannter sowie neuentdeckter musikalischer Quellen und einer genauen Auflistung des vorgefundenen Repertoires charakterisiert die Studie im zweiten Teil die stilistischen Merkmale der Kompositionen, wobei der Autor nicht von der Werkeinheit ausgeht, sondern das ganze Repertoire nach systematischen Kriterien (Melodik, Tonsatz und so weiter) untersucht. Dass sich die Schweiz nicht aus dem europäischen Zusammenhang ausgliedern lässt,

⁹¹ Geering: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus* (wie Anm. 86), S. VII.

zeigt auch der Aufsatz *Calvin und die Musik*, wo Geering die Fäden vom Psalmengesang des Genfer Reformators auch zur Humanistenode und zum lutherischen Kirchenlied spannt.⁹² Geerings Interesse an der Schweizer Volksmusik hat sich publizistisch nur in einer kleinen Zahl von Aufsätzen niedergeschlagen. Indessen hat er als einer der ersten in der Schweiz systematisch Feldforschung betrieben, indem er in den Kantonen Tessin, Graubünden und Bern Volksmusik aufnahm und aufzeichnete.⁹³

Den zweiten Pfeiler von Geerings Publikationstätigkeit bilden Editionen von Musik aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Der in den Schriften zutage tretende philologische Ansatz, der stets von der detaillierten Beschreibung der Quellen ausgeht, findet darin seine sinnvolle Entsprechung. Bleibenden Wert behalten die fünf Bände der Senfl-Gesamtausgabe,⁹⁴ die Geering zu-

⁹² Geering, Arnold: *Calvin und die Musik*, in: *Calvin-Studien 1959*, hrsg. von Jürgen Moltmann, Neukirchener Verlag, Neukirchen 1960, S. 16–25.

⁹³ Vgl. Burckhardt-Seebass, Christine: *Arnold Geering (1902-1982)*, in: *Schweizer Volkskunde* 73 (1983), Heft 2/3, S. 32.

⁹⁴ *Ludwig Senfl: Sämtliche Werke*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft: Band 2: *Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Hug, Basel 1938; Band 4: *Lieder aus Johannes Otts erstem Liederbuch von 1534*, hrsg. von denselben, Hug, Basel 1940; Band 5: *Lieder aus den gedruckten Liederbüchern von Egenolf 1535, Finck 1536, Schöffler und Apiarius 1536, Forster 1539–1540, Salblinger 1540 und Ott 1544*, hrsg. von denselben, Hug, Basel 1949, und Mösel, Wolfenbüttel 1949; Band 6: *Lieder aus den gedruckten Liederbüchern von Rhaw 1544, Forster 1549 und 1556. Einzelne Stimmen. Möglicherweise von Ludwig Senfl stammende Lieder. – Italienische, französische und lateinische Lieder und Gesänge. – Lateinische Oden aus den Drucken von Formschneyder 1534, Petrejus 1539 und Egenolf 1552*, hrsg. von denselben, Mösel, Wolfenbüttel und Zürich 1961; Band 7: *Instrumental-Carmina aus handschriftlichen und gedruckten Quellen. Lieder in Bearbeitung für Geigen, Orgel und Laute von Kleber, Sicher, Judenkünig, Gerle, H. und M. Newsidler, Heckel, Ochsenkuhn, Ammerbach, Waissel und Paix*, hrsg. von denselben, Mösel, Wolfenbüttel und Zürich 1960.

sammen mit dem Germanisten Wilhelm Altwegg herausgegeben hat. Vier Bände beinhalten mehrstimmige deutsche Lieder Senfls aus gedruckten und handschriftlichen Quellen, ein Band enthält instrumentale Bearbeitungen anderer Komponisten. Die beiden ersten Bände der von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft herausgegebenen Gesamtausgabe erschienen gleichzeitig in der Reihe *Reichsdenkmale* (als Bände 10 und 15) der Denkmälerausgabe *Das Erbe deutscher Musik*, die 1935 im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung in Berlin begründet wurde. In Geerings letzter Edition, dem *Liederbuch des Johannes Heer von Glarus*, verband sich sein Interesse am schweizerischen Humanismus gleichzeitig mit demjenigen an der schweizerischen Volksmusik.⁹⁵

Schweizer Musikwissenschaft

Der Streit darüber, ob Senfl ein deutscher oder ein schweizerischer Komponist gewesen sei, ist beispielhaft für die Problematik einer national ausgerichteten Musikwissenschaft, wie sie Geering betrieb. Als Senfl um 1486 vermutlich in Basel geboren wurde, war Basel eine deutsche Reichsstadt, erst 1501 erfolgte dann der Beitritt zur Eidgenossenschaft. Zudem hat Senfl nicht in Basel oder der übrigen Eidgenossenschaft gewirkt, sondern am Hof Kaiser Maximilians und bei dem bayerischen Herzog Wilhelm IV. in München.

Dass die Musikwissenschaftler seit der Entstehung des Fachs im letzten Jahrhundert die Erforschung der eigenen nationalen Vergangenheit in den Vordergrund rückten, wurzelt im Nationalismus des 19. Jahrhunderts. Da die Musikwissen-

⁹⁵ *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus. Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen)*, hrsg. von Arnold Geering und Hans Trümpy, Bärenreiter, Basel 1967 (*Schweizerische Musikdenkmäler*, 5).

schaft zunächst eine deutsch-österreichische Disziplin war, wurde folglich primär die Musik Deutschlands und Österreichs erforscht. Dass die Pioniere unter den schweizerischen Musikforschern ihr Augenmerk nun auf die schweizerische Musikgeschichte zu richten trachteten, ist ihnen vor diesem Hintergrund gewiss nicht zu verübeln. Ihnen boten sich jedoch im Vergleich zu deutschen und österreichischen Musikforschern einige spezifische Probleme: Die erste Schwierigkeit ist politisch-geographischer Art, denn die Eidgenossenschaft der acht alten Orte etwa ist nicht identisch mit der Schweiz des 20. Jahrhunderts, und die drei Kulturen der deutschen, französischen und italienischen Schweiz bilden keine Nation im modernen Sinn. Das zweite Problem betrifft das Repertoire der Kunstmusik, denn bis zum 19. Jahrhundert gab es in der Schweiz sehr wenige hervorragende Komponisten. Drittens zeigt die schweizerische Kunstmusik oft wenig Eigenständigkeit, d.h. die deutschschweizer Komponisten stehen häufig im deutschen, die welschen Komponisten im französischen Einflussbereich. Neben der Kunstmusik hat sich infolgedessen die Volksmusik als eine Domäne schweizerischer Musikwissenschaft herausgebildet. Das vierte Problem besteht in der Indifferenz vieler Musikologen gegenüber ihrer musikalischen Gegenwart. (Das Problem ist kein spezifisch schweizerisches, wie das Beispiel Kurth zeigt.) Dabei böte gerade die schweizerische Kunstmusik des 20. Jahrhunderts ein reiches Forschungsfeld an, dem Musikwissenschaftler jedoch mit der Begründung der mangelnden historischen Distanz gerne ausgewichen sind.

Der Begründer einer national orientierten Musikwissenschaft und gleichzeitig der erste Schweizer, der eine Professur für dieses Fach an einer schweizerischen Universität besetzte, war Karl Nef, Geerings Lehrer. Nef, der aus der Berliner Schule von Kretzschmar kam und 1909 in Basel ein Extraordinariat erhielt, «begannt systematisch, die Grundlagen einer eigentlichen schweizerischen Musikwissenschaft zu legen, wobei er die Mu-

sikgeschichte in den Mittelpunkt rückte», wie es Edgar Bonjour in seiner Basler Universitätsgeschichte formuliert.⁹⁶ Weiter heisst es dort: «Wenn Nef auch mit seinen Forschungen weit über die lokalen Grenzen in die allgemeine Musikgeschichte hineinwuchs, kehrte er doch immer wieder in die schweizerische Vergangenheit zurück, wo er 1897 seinen publizistischen Ausgang genommen hatte», nämlich mit seiner Dissertation *Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz*.⁹⁷ Nef war auch einer der Mitbegründer der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG) und von 1932 bis 1935 deren Präsident. Von Nefs Schülern ist in diesem Zusammenhang ausser Geering Wilhelm Merian, seit 1930 Extraordinarius in Basel, zu nennen, der die (deutsch-)schweizer Optik seines Lehrers auf eine baslerische zuspitzte; sein Hauptinteresse galt den Organisten des 16. Jahrhunderts, besonders jenen, die mit Basel in Verbindung standen. Merian gründete 1933 zusammen mit Paul Sacher die Schola Cantorum Basiliensis und war von 1935 bis 1946 Präsident der SMG. Ebenfalls zum Basler Kreis, wenn auch ausserhalb der Universität, gehörte Edgar Refardt, dessen *Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz*⁹⁸ die Grundlage für die 1939 von Willi Schuh herausgegebene schweizerische Musikgeschichte legte.⁹⁹ Nicht unter die «Nationalen» einzureihen ist

⁹⁶ Bonjour, Edgar: *Die Universität Basel von den Anfängen bis zur Gegenwart, 1460–1960*, Helbing & Lichtenhahn, Basel 1960, S. 703.

⁹⁷ Nef, Karl: *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz, von ihrer Entstehung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Diss. phil. Leipzig 1896, Fehr, St. Gallen 1897.

⁹⁸ Refardt, Edgar: *Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz*, Hug, Leipzig/Zürich 1928.

⁹⁹ *Schweizer Musikbuch*, hrsg. von Willi Schuh unter Mitarbeit von Edmond Appia, R. Blaser-Egli, Antoine-Elisée Cherbuliez, Hans Ehringer, Arnold Geering, Fritz Gysi, Jacques Handschin, Johann Baptist Hilber, Ernst Isler, Ernst Mohr, Edgar Refardt und Alfred Stern, Atlantis,

dagegen Jacques Handschin, der 1935 Nachfolger Nefs auf dem Basler Lehrstuhl wurde. Sein wissenschaftlicher Schwerpunkt betraf das Mittelalter, besonders die Saint-Martial- und die Notre-Dame-Epoche, seine Optik war europäisch.

Am Institut de musicologie der Universität Fribourg spielte das nationale Element eine untergeordnete Rolle, da ihm mit Ausnahme von Franz Brenn nie ein Schweizer vorstand. Der in Kürenz bei Trier geborene Peter Wagner, der Gründer des Instituts, widmete sein Lebenswerk der Erforschung des gregorianischen Choral; die von ihm ins Leben gerufene Académie Grégorienne (so hiess das Institut ursprünglich) stand unter dem Patronat von Papst Leo XIII. Wagners Nachfolger, der Bayer Karl Gustav Fellerer, hatte sich mit einer Schrift über Palestrina habilitiert und publizierte vorwiegend über katholische Kirchenmusik. Die 1889 gegründete Universität verstand sich als geistige Festung des Katholizismus, als konfessionellen Kontrapunkt zu den übrigen Universitäten der Schweiz, die von reformiertem Geist geprägt waren. In Zürich hatte der schweizerische Aspekt der Musikwissenschaft mit Antoine-Elisée Cherbuliez wiederum einen prominenten Vertreter. Der im Elsass geborene Cherbuliez war schweizerischer Herkunft und betrieb Pionierarbeit auf dem Feld der schweizerischen Musikgeschichte und Musikpädagogik.¹⁰⁰ Von 1938 bis 1948 stand er dem Schweizerischen Musikpädagogischen Verband als Präsident vor.

Zürich 1939. Geering verfasste das Kapitel *Von der Reformation bis zur Romantik* im ersten Teil (*Geschichte der Musik in der Schweiz*) des Buches.

¹⁰⁰ Namentlich erwähnt seien *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte*, Huber, Frauenfeld 1932, und *Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz. Beiträge zur Entwicklung der Musikerziehung im Rahmen der schweizerischen Musik- und Geistesgeschichte bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Geschichte des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes von 1893 bis 1943*, Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, Zürich 1944.

Das Lehrangebot

Das Lehrangebot während der Amtszeit Geerings gliedert sich in drei Abschnitte. Die Zäsuren bilden der Weggang von Fischers (1957), der Rücktritt Dikenmanns (1967) beziehungsweise die Wahl von Veress (1968) und die Emeritierung Geerings (1972). Vom SS 1950 bis zum SS 1957 unterrichteten am Seminar Geering als Ordinarius und Direktor, Dikenmann als Extraordinaria und von Fischer als Privatdozent. Geerings Pensum umfasste normalerweise acht Wochenstunden, typischerweise zwei Vorlesungen, ein Seminar, ein Proseminar oder ein Kolloquium und das Collegium musicum vocale. (Das von Kurth eingeführte Collegium musicum teilte man auf in ein vokales, das Geering leitete, und ein instrumentales, das Dikenmann unterstand.) Geering lehrte über musikgeschichtliche Themen von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, gelegentlich auch über das 19. Jahrhundert. Die einzelnen Teilbereiche betrafen Einführung in die Musikwissenschaft, Epochenüberblicke (zum Beispiel *Die Musik im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*), Gattungsgeschichte (*Suite und Sinfonie von den Anfängen bis Beethoven*), Aufführungspraxis (*Verzierungslehre vom 16. bis 18. Jahrhundert*) und Komponistenportraits (*G. F. Händels Leben und Werk*). Über Ethnologie las er wenig, obwohl sein Lehrauftrag auch die «musikalische Völkerkunde» einschloss. Das Programm des Collegium musicum vocale stand im Zusammenhang mit den Themen der Vorlesung beziehungsweise des Seminars. Frau Dikenmanns Lehrveranstaltungen bildeten einen deutlichen Kontrast zu Geering. Als nebenamtliche Extraordinaria unterrichtete sie bis WS 1955/56 sechs, danach sieben Wochenstunden, die sich normalerweise aus drei Vorlesungen, einem Seminar, einem Proseminar (ab SS 1956) und dem Collegium musicum instrumentale zusammensetzten. Gemäss ihrem Lehrauftrag stellte sie die Musik primär unter systematischen Gesichtspunkten dar. Aus dem Bereich der Musikgeschichte konnte sie immerhin die Hochklassik und die Ro-

mantik für sich beanspruchen. Ihre Themen waren Werkanalyse unter stilistischen und formalen Aspekten (zum Beispiel *Beethovens Klaviersonaten. Einführung in die Stil- und Formprobleme*), vergleichende Werkbetrachtung (*Das [sic!] Requiem von Mozart und Verdi, ein Vergleich*), Grundsätzliches (*Grunderscheinungen und Grundbegriffe der Musik*), Komponistenportraits (*Bruckner*), Musikpsychologie (*Das Naturerlebnis in der Musik*) und geistesgeschichtliche Fragestellungen (*Das musikalische Kunstwerk in der Romantik und seine geistigen Grundlagen*), dazu kam gelegentlich ein Repetitorium zur Musikgeschichte. Als Beleg für die unterschiedliche thematische Ausrichtung der beiden Dozenten sei das Lehrangebot des SS 1956 vollständig mitgeteilt:

Prof. Geering:

- 488. Die Musik der Antike und des Orients (2)
- 489. Das deutsche mehrstimmige Lied von den Anfängen bis 1600 (1)
- 490. Mozart und die Oper seiner Zeit (1)
- 491. Seminar: W. A. Mozart (2)
- 492. Proseminar: Einführung in die Musikwissenschaft (2)
- 493. Collegium musicum vocale: Das Lied L. Senfls

Frau Prof. Dikenmann-Balmer:

- 494. Schumann und Brahms (ein Vergleich des frühromantischen und des spätromantischen Kunstwerks) (1)
- 495. J. S. Bachs Kunst der Fuge (1)
- 496. Die Symphonien Beethovens (1)
- 497. Proseminar: Die Geisteswelt der mittelalterlichen Musiktraktate (1)
- 498. Seminar: Studien zur Fuge in Klassik und Romantik
- 499. Collegium musicum instrumentale (1)

PD. von Fischer:

- 500. Notationskunde: Die Mensuralnotation im 13. und 14. Jahrhundert (1)
- 501. Arthur Honeggers musikalisches Schaffen (1)

Von Fischer füllte mit seinen Lehrveranstaltungen über Notationskunde und über neue Musik zwei gewichtige Lücken des Lehrangebotes. Seine Notationskunde-Übungen (Tabulaturen, Mensuralnotation, Generalbass) etablierten am Seminar die musikalische Paläographie, und die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts lag bei den beiden anderen Dozenten brach. Von Fischers diesbezügliche Vorlesungen waren der musikgeschichtlichen Entwicklung in den europäischen Ländern oder einzelnen Komponisten (Debussy, Ravel, Strawinsky, Honegger, Messiaen, Berg, Bartók) gewidmet.

Der zweite Abschnitt dauerte vom WS 1957/58 bis zum WS 1966/67. Gleichzeitig mit der Berufung von Fischers nach Zürich ging auch Geering für ein Jahr als Gastprofessor nach Los Angeles und liess sich in Bern durch den dortigen Lehrstuhlinhaber Walter H. Rubsamen vertreten.¹⁰¹ Ab WS 1958/59 unterrichteten dann Geering und Dikenmann während acht Jahren zu zweit. Geering übernahm nun auch die Notationskunde, während die Musik des 20. Jahrhunderts wieder aus dem Lehrangebot herausfiel. Dieser Abschnitt endete mit dem Rücktritt Dikenmanns im März 1967. Entscheidende Neuerungen geschahen im dritten Abschnitt, der sich vom SS 1967 bis zum SS 1972, Geerings Pensionierung, erstreckte. Als Nachfolger von Lucie Dikenmann-Balmer konnte Sándor Veress gewonnen werden, der vom SS 1968 an als Extraordinarius wirkte (siehe unten, S. 72–77). Im SS 1970 nahm der Kurth-Schüler Gerhard Aeschbacher, der schon 1966 Lektor an der Evangelisch-theologischen Fakultät geworden war, seine Tätigkeit als Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar auf. Vom

¹⁰¹ Der amerikanische Musikwissenschaftler Walter H[oward] Rubsamen (New York City 1911 – Los Angeles 1973) hatte an der Columbia University und in München bei von Ficker und Ursprung studiert und lehrte seit 1938 an der University of California in Los Angeles. Einer seiner wissenschaftlichen Schwerpunkte war die Musik der Renaissance.

WS 1967/68 bis zum WS 1968/69 hielt der Berner Franz Kienberger, Chef der Musikabteilung bei Radio DRS,¹⁰² ebenfalls im Lehrauftrag, Vorlesungen über zeitgenössische schweizerische Musik. Und schliesslich bekam Victor Ravizza, der bei Geering promoviert worden war, im SS 1968 die erste Assistentenstelle des Seminars. Das Unterrichtpensum von Veress umfasste anfänglich sechs Wochenstunden und bestand aus Vorlesungen, Seminaren, Proseminaren und Übungen. Seine Domäne waren die Systematik, die Musikethnologie und die Musik des 20. Jahrhunderts, also drei Teilbereiche, die vorher Dikenmann, Geering und von Fischer wahrgenommen hatten. An systematischer Betrachtungsweise bot Veress vor allem Werkanalyse und Harmonik, in der Ethnologie ging er als Bartók-Schüler ganz von seinem Lehrer aus, und auch bei seinem Blick auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts spielte Bartók eine zentrale Rolle. Stellvertretend sei nachstehend das Semesterprogramm von Veress aus dem SS 1971 zitiert:

Prof. Veress:

671. Béla Bartóks Schaffen für Kammermusik (1)

672. Seminar: Übungen in der romantischen Harmonik (1)

673. Proseminar: Stilkunde in der Musikethnologie (1)

674. Seminar: Fragen der Systematisierung in der Volksliedkunde (1)

675. Proseminar: Musikalische Formenlehre (1)

676. Übung: Vokalkontrapunkt (1)

Ausser über Bartók las Veress auch über Strawinsky, Berg und andere Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; die

¹⁰² Kienberger war in der Fakultät umstritten, wurde aber anscheinend von der Regierung protegirt. Vgl. das Protokoll der Fakultätssitzung vom 22. Mai 1967: «Das Problem der Betrauung von Dr. Kienberger mit einem befristeten Lehrauftrag ev. über moderne Schweizer Komponisten wird diskutiert. Bedenken werden gegen die Intervention der Regierung in dieser Sache angemeldet.»

musikalische Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre scheint er nicht vermittelt zu haben, zumindest finden sich in den Vorlesungsverzeichnissen keine einschlägigen Titel. Aeschbacher erteilte in den ersten Jahren propädeutischen Unterricht (Gehörbildung, Harmonielehre, Analyse), und Ravizza wurde seit 1972 ebenfalls für Propädeutika sowie für Notationskunde eingesetzt.¹⁰³ Seit 1970 zog Geering Ravizza auch zur Mithilfe beim Collegium musicum heran, das sich gerade in Geerings letzten Jahren an ambitionierte Unternehmen wie Händels *Esther* oder Glucks *Orfeo ed Euridice* heranwagte.

Der Konflikt zwischen Geering und Dikenmann

Dass das Lehrangebot eines universitären Instituts von zwei unterschiedlichen Persönlichkeiten gestaltet wird, kann sich für die Studierenden als ein anregender Vorteil erweisen. Während dies beim Gespann Geering – Veress bestimmt der Fall war, muss es bei der Kombination Geering – Dikenmann klar verneint werden. Im Gegenteil, der siebzehn Jahre andauernde Konflikt zwischen den beiden Dozenten hat sich auf die Stimmung am Seminar lähmend ausgewirkt. Die Jahre 1950–1967 bilden das beschämendste Kapitel in der Geschichte des Berner Seminars. Aufgrund der Vorgeschichte während des Interregnums begann die Zusammenarbeit 1950 unter denkbar ungünstigen Vorzeichen: Dikenmann konnte es nicht überwinden, dass sie bei der Nachfolge Kurth nicht berücksichtigt worden war, und der frischgebackene Ordinarius Geering kämpfte um seine Autorität als Direktor des Seminars. Dieser Konflikt, der in erster Linie ein persönlicher war, wurde auf allen möglichen

¹⁰³ Selbst die promovierten Assistenten durften damals ihre Kurse noch nicht in ihrem eigenen Namen abhalten; die Kurse waren unter dem Namen des einschlägigen Dozenten rubriziert, mit der in Klammer beigefügten Ergänzung «Durchgeführt von Assistent X».

und unmöglichen sachlichen Ebenen ausgetragen.

Einer der Konfliktpunkte betraf die unterschiedliche Vorstellung von Inhalt und Methoden der Musikwissenschaft. (Hier wiederholte sich mehr oder weniger die wissenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Dikenmann und Gurlitt.) Exemplarisch lässt sich dies am Streit über die Dissertation von Jörg Germann zeigen. Germann, einer der wenigen Doktoranden Dikenmanns, reichte 1961 eine Dissertation über Haydns Streichquartette ein.¹⁰⁴ Dikenmann beantragte der Fakultät die Annahme der Arbeit, welche die Expositionsabschnitte verschiedener Quartette Haydns unter formalen und stilistischen Gesichtspunkten analysiert, mit dem Prädikat «magna cum laude».¹⁰⁵ Geering, der ein Zweitgutachten verfasste, empfahl die Arbeit unter dem Hinweis auf ihre Unwissenschaftlichkeit zur Ablehnung. Als Gründe führte er eine unangemessene Terminologie, ein historisch unsauberer Vorgehen («Die Quartette des Meisters dienen als Steinbruch, aus dem die Belege nach einem Formschema [...] herausgeschnitten werden»), mangelnde Verarbeitung von Sekundärliteratur und sprachliche Schwächen der Arbeit an. Darauf erwiderte Dikenmann mit einer Duplik, in der sie das unterschiedliche Wissenschaftsverständnis von sich und Geering mit klaren Worten umschrieb: Die zentralen Streitpunkte betrafen die Frage, ob isolierte Stil- und Formuntersuchungen überhaupt zur Musikwissenschaft gehören, sowie die Anerkennung der Terminologie der Kurth-Schule. Germanns Dissertation wurde schliesslich von der Fakultät angenommen.

Ein weiteres Zeugnis, welches das divergierende Wissenschaftsverständnis Geerings und Dikenmanns aus der Sicht der Fakultät beleuchtet, entnehmen wir einem Brief des Dekans an

¹⁰⁴ Germann, Jörg: *Die Entwicklung der Exposition in Haydn's Streichquartetten*, Kunz, Teufen (AR) 1964.

¹⁰⁵ Gutachten von Dikenmann über die Dissertation von Jörg Germann vom 11. Dezember 1961. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Geering».

den Erziehungsdirektor aus dem Jahr 1954:

Prof. Geering vertritt die eigentliche, geschichtlich umfassende Musikwissenschaft, die in gewisser Beziehung Professor Kurth ferner lag; Frau Prof. Dikenmann dagegen führt die eigengerichtete Kurthsche Tradition weiter, die eine wertvolle Besonderheit der Universität darstellt und immer noch eine starke Anziehungskraft besitzt. Während eine verhältnismässig kleine Zahl von Studierenden die strenge historisch-philologische Forschungs- und Lehrrichtung Prof. Geerings hoch schätzt, strömen den Kursen Frau Dikenmanns, neben den eigentlichen Studenten in Haupt- oder Nebenfach, sehr zahlreiche Auskultanten zu und finden durch sie den Zugang zur Formenwelt und den ästhetischen Werten der Musik.¹⁰⁶

Mit solchen wertenden Begriffen wie «eigentliche Musikwissenschaft» und «eigengerichtete Kurthsche Tradition» gibt der Dekan klar zu erkennen, auf welcher Seite die Fakultät damals stand. Der Brief steht nämlich im Zusammenhang mit Frau Dikenmanns Antrag auf Beförderung zur vollamtlichen Extraordinaria. (Damit hätte sie ein Pensum von acht Stunden zu unterrichten gehabt und wäre Mitglied der Fakultät geworden.) Ein solches Gesuch stellte die Dozentin 1954 und 1957, beide Male jedoch lehnte die Fakultät das Begehren ab.¹⁰⁷ Bei der Eingabe im Jahr 1957, die sie infolge Nichtunterstützung direkt an die Erziehungsdirektion richtete, erreichte sie immerhin eine Erweiterung ihres Unterrichtspensums von sechs auf sieben Stunden (einschliesslich Collegium musicum). Der oben erwähnte Antrag des Dekans an den Erziehungsdirektor zählt die Gründe auf, weshalb die Fakultät die Beförderung nicht emp-

¹⁰⁶ Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor vom 8. Juli 1954. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Dikenmann-Balmer».

¹⁰⁷ Die Dokumente zur nicht erfolgten Beförderung Dikenmanns finden sich in DphF, Akte «Musikwissenschaft 1946–1958».

fehlen mochte: Die Vergrößerung der Stundenzahl am Musikwissenschaftlichen Seminar sei sachlich nicht gerechtfertigt, Frau Dikenmanns manchmal «überbordende Aktivität» müsse zurückgebunden werden, und am Seminar sollten klare hierarchische Verhältnisse herrschen («Dass an der Spitze jedes Faches ein Ordinarius und Seminardirektor stehe, halten wir für wichtig»). Es sei nur am Rande vermerkt, dass der Antrag des Dekans bis in Einzelheiten der Formulierung hinein mit einer vertraulichen schriftlichen Stellungnahme Geerings übereinstimmt.¹⁰⁸

Einen weiteren Zankapfel bildeten die Auskultanten, also Hörer, die nicht an der Universität immatrikuliert waren. Wie in der oben zitierten Passage des Dekans behauptet wird, sass in den Lehrveranstaltungen von Frau Dikenmann jeweils «sehr zahlreiche Auskultanten», während Geering kaum Auskultanten hatte und auch unter den Studierenden «eine verhältnismässig kleine Zahl» anzog. Anhand der Hörerlisten für das SS 1956 sind diese Behauptungen überprüfbar, da hier ausnahmsweise auch die Auskultanten gekennzeichnet sind.¹⁰⁹ Danach ergeben sich für die einzelnen Lehrveranstaltungen (siehe die Aufstellung auf S. 63) folgende Hörerzahlen:

Geering:

488. Vorlesung 5 (davon 1 Auskultant)

489. Vorlesung 2 (0)

490. Vorlesung 17 (6)

491. Seminar 3 (0)

492. Proseminar 4 (0)

493. Collegium musicum 8 (0)

Dikenmann:

494. Vorlesung 31 (davon 13 Auskultanten)

495. Vorlesung 31 (14)

¹⁰⁸ Notiz Geerings betr. Erweiterung des Lehrauftrages für Frau Dikenmann [Brief an den Dekan] vom 21. Juni 1954. DphF, ebenda.

¹⁰⁹ Hörerlisten für das Sommersemester 1956. StAB, Dossier BB 8. 2. 315.

- 496. Vorlesung 50 (22)
- 497. Proseminar 11 (1)
- 498. Seminar 24 (11)
- 499. Collegium musicum 9 (3)

Das Lehrangebot von Frau Dikenmann war bei den Studierenden offensichtlich gefragter als dasjenige Geerings. Während Geerings populärste Vorlesung, diejenige über *Mozart und die Oper seiner Zeit* gerade 17 Hörer (davon 6 Auskultanten) anzog, brachte es Dikenmann mit ihrem Spitzenreiter, *Beethovens Symphonien*, auf 50 Hörer (davon 22 Auskultanten). Bezüglich der Auskultanten bestätigt sich die oben gemachte Aussage ebenfalls: In Geerings Proseminar und Seminar sassen nur immatrikulierte Studenten (4 beziehungsweise 3), an Dikenmanns Seminar dagegen, wohl nicht zuletzt wegen des leicht zugänglichen Themas, nahmen unter 24 Hörern 11 Auskultanten teil.

Die Auskultanten bei Dikenmann waren in der Regel Studierende des Konservatoriums, Musiker, die sich auf das Diplom beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband vorbereiteten, oder Berufsmusiker mit bestandenem Diplom. Auskultanten hatten das Recht, die im Vorlesungsverzeichnis speziell gekennzeichneten Vorlesungen und Übungen zu besuchen, von Proseminar und Seminar waren sie jedoch ausgeschlossen. Dass Frau Dikenmann aber auch in den beiden letzteren vereinzelt Auskultanten zuliess, rief die Opposition Geerings hervor. Ging es da auf der persönlichen Ebene schlicht um Eifersucht, argumentierte Geering auf der sachlichen Ebene damit, die musikwissenschaftliche Ausbildung könne keinen Ersatz für die auf die Praxis gerichtete Konservatoriumsausbildung bieten, die Auskultanten würden das Niveau des akademischen Unterrichts gefährden, und die von Frau Dikenmann betriebene Einzelwerkanalyse sei eben bloss ein «Hilfszweig» der Musikwissenschaft und könne die «Hauptgebiete» (gemeint sind die von Geering dozierten philologisch orientierten

Themen) nicht ersetzen.¹¹⁰ (Was Geering hier verschweigt, betrifft die Vorbildung der immatrikulierten Studierenden, die in den 1950er und 1960er Jahren dadurch beeinträchtigt war, dass der Musikunterricht an den Gymnasien im Vergleich zu heute ein kümmerliches Randdasein fristete.) Grotteske Ausmasse nahm der Auskultantenstreit in der Auseinandersetzung um die Bibliotheksordnung an. Mit der Formulierung einer neuen Benutzerordnung verschärfte Geering 1954 die Bedingungen für die Schlüsselabgabe an Auskultanten, die an den Seminaren Dikenmanns teilnahmen, um die Extraordinaria zu einer Änderung ihrer hörererfreundlichen Praxis zu bewegen.

Dass der Konflikt zwischen Geering und Dikenmann primär persönlich motiviert war, zeigt sich mit aller Deutlichkeit im Streit um das Auftreten des Collegium musicum [instrumentale] an offiziellen Anlässen der Universität, einem Streit, dem jede wissenschaftliche Dimension fehlte. Zwischen 1951 und 1955 war das Collegium musicum unter der Leitung von Lucie Dikenmann-Balmer jeweils am Dies academicus mit musikalischen Einlagen aufgetreten, am Dies 1956 spielte jedoch das Konservatoriumsorchester unter der Leitung seines eigenen Dirigenten. Dies führte zu einer schriftlichen Anfrage eines Theologiestudenten an den Rektor, die von 80 Studenten und Studentinnen aus allen Fakultäten mitunterzeichnet war, sowie zu einem Artikel im *Berner Student*, wo es hiess: «Es berührt irgendwie peinlich, dass an den Universitätsanlässen nicht das eigene Orchester mitwirkt, wegen erlaubter oder unerlaubter Intrigen und Gegnerschaften das Studentenorchester nicht berücksichtigt wird».¹¹¹ Wer hier, ohne dass der Name ausgespro-

¹¹⁰ Brief Geerings an den Dekan vom 14. August 1957. DphF, Akte «Musikwissenschaft 1946–1958».

¹¹¹ Schafroth, Heinz: Artikel im *Berner Student*, zitiert nach dem Brief des Rektors an den Erziehungsdirektor vom 25. Februar 1957. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Dikenmann-Balmer». Wie der Rektor weiter

chen wird, gemeint ist, braucht wohl nicht erklärt zu werden. Immerhin hatte Geering schon 1951 dem Rektor vorgeschlagen, dass an offiziellen Anlässen der Universität das Collegium musicum sich mit dem Konservatoriumsorchester vereinigen und unter dem Dirigenten desselben auftreten solle, denn das Collegium musicum sei für die institutsinterne Aufführung älterer Musik gedacht, und zudem seien Universitätsdirigenten für das praktische Musizieren nicht genügend qualifiziert.¹¹²

1967, im Alter von gut 64 Jahren, gab Lucie Dikenmann-Balmer auf.¹¹³ (Sie hätte nach der damaligen Ordnung, wie das Beispiel Geering zeigt, bis zum 70. Altersjahr unterrichten können.) Am 13. März 1967 reichte sie der Erziehungsdirektion ihren Rücktritt ein. In einem persönlichen Schreiben an den Dekan deutet sie die Gründe an, die sie zu diesem Schritt gebracht haben. Es seien nicht gesundheitliche Gründe gewesen, wie der Dekan vermutete, sondern

es gibt vielmehr aus langen Jahren verdichtete Situationen im Leben, bei denen man den Mut zu einer letzten Konsequenz aufbringen muss, damit die Freude, noch einmal – wenn auch in anderer Art – von vorne anzufangen, nicht verloren geht.

Die Berufung von Sándor Veress

Eine personelle und materielle Neuregelung des Fachs Musikwissenschaft war bereits im Rahmen des fakultären Ausbaus

ausführt, habe ihm der Autor des Artikels erklärt, der zitierte Passus richte sich gegen Prof. Geering.

¹¹² Brief Geerings an den Rektor vom 25. Februar 1951. StAB, ebenda.

¹¹³ Vgl. die Würdigung Dikenmanns von Müller, Reinhard Carl: *30 Jahre im Dienst der Musikwissenschaft. Zum Rücktritt von Prof. Dr. Lucie Dikenmann-Balmer*, in: *Berner Tagblatt* vom 22. April 1967.

¹¹⁴ Brief Dikenmanns an den Dekan vom 3. April 1967. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Dikenmann-Balmer».

programms von 1964, also noch vor Dikenmanns Rücktritt, ins Auge gefasst worden. Damals wurde der Vorschlag gemacht, dass in Zukunft das Ordinariat durch ein vollamtliches Extraordinariat für Musikethnologie sowie eine Privatdozentur für systematische Fächer zu ergänzen sei.¹¹⁵ Durch das Ausscheiden von Frau Dikenmann konnte nun dieser Plan teilweise verwirklicht werden. Bereits im Mai 1967 bildete die Fakultät eine Kommission, welche die Frage einer Dozentur für Musikethnologie diskutieren sollte. Geering wollte sich von der Musikethnologie entlasten, um sich vermehrt auch der Musikgeschichte der Klassik und der Romantik, bisher die Domänen Dikenmanns, widmen zu können.¹¹⁶ Dass die Wahl dann aber nicht auf einen akademischen Vertreter der Musikethnologie, sondern auf den Komponisten und Volksliedforscher Veress fiel, war eine Gelegenheit der Stunde. Man verwies auf den Präzedenzfall von Hindemiths Tätigkeit als Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich und glaubte, mit Veress' Berufung könne Bern eine prominente Persönlichkeit erhalten beziehungsweise zurückgewinnen. 1949 hatte ja Veress bereits als Gastprofessor am Musikwissenschaftlichen Seminar gewirkt und war nach Bern übersiedelt. Von 1950 bis 1966 unterrichtete er am Berner Konservatorium Komposition, Theorie und allgemeine Musikpädagogik. Danach wandte er sich von Bern ab und nahm 1966 einen Lehrauftrag am Goucher College, Towson, Baltimore an und ein Jahr später eine Gastprofessur an der Universität Adelaide in Australien. 1968 stand er zudem in Verhandlungen mit anderen ausländischen Universitäten. Nicht

¹¹⁵ In den Protokollen der Fakultätssitzungen von 1964 findet sich kein Hinweis auf diesen Vorschlag. Er ist hingegen im Brief der Dekanin an den Erziehungsdirektor (Antrag zur Wahl von Veress) vom 29. Februar 1968 enthalten. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Veress».

¹¹⁶ Vgl. den Entwurf [Geerings?] zum Fakultätsantrag vom 29. Februar 1968 mit dem Textanfang «Die phil.-hist. Fakultät sieht sich in der Lage». StAB, ebenda.

zuletzt durch Vermittlung von Franz Kienberger nahm Veress die Berufung an. Im März 1968 ernannte der Regierungsrat Veress auf Beginn des Sommersemesters zum «vollamtlichen Extraordinarius ad personam für Musikwissenschaft».¹¹⁷ Gemäss dem Antrag der Fakultät umfasste sein Lehrauftrag die systematischen Fächer einschliesslich Musikpädagogik, Volksmusik und ethnologische Musikforschung sowie Entwicklung der modernen Musik. Damit war zugleich wieder ein Dozent für die Musik des 20. Jahrhunderts gefunden worden, was offenbar auch einem Bedürfnis der studentischen Seite entsprach. Geering, der etwas verwundert feststellte, dass das «Interesse der heutigen akademischen Jugend [...] mit einer Intensität auf moderne Musik ausgerichtet» sei, «wie sie wohl nie zuvor zu beobachten war»,¹¹⁸ sprach die Hoffnung aus, der traditionsorientierte Komponist Veress könnte den Studenten «Orientierung in den verwirrenden Strömungen der Musik unserer Zeit» bieten.¹¹⁹

Sándor Veress wurde am 1. Februar 1907 im siebenbürgischen Kolozsvár (heute Cluj-Napoca), das damals zu Ungarn gehörte, geboren.¹²⁰ Seit 1923 studierte er an der Staatlichen Hochschule für Musik in Budapest Komposition und Klavier bei den beiden ungarischen «Nationalkomponisten» Bartók und Kodály. Von 1929 bis 1933 arbeitete er als Assistent in der Volksmusikabteilung des Ethnographischen Museums Budapest, der damals der Komponist und Folklorist László Lajtha als Leiter vorstand. Die vom Museum organisierten Forschungs- und Sammelreisen bildeten den Ausgangspunkt für Veress' ei-

¹¹⁷ RRB Nr. 1975 vom 15. März 1968.

¹¹⁸ [Geering?]: *Zur Deutung der modernen Musik durch S. Veress*. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Veress».

¹¹⁹ Brief Geerings an die Dekanin vom 17. Januar 1968. StAB, ebenda.

¹²⁰ Zur Biographie von Veress vgl. Traub, Andreas: *Sándor Veress: Lebensweg – Schaffensweg*, in: *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von demselben, Haseloff, Berlin 1986, S. 22–97.

gene spätere Forschungstätigkeit auf dem Gebiet des Volksliedes. 1934 ging er erstmals ins Ausland, nämlich nach Berlin, um Musikpädagogik zu studieren. Von 1937 bis 1940 war er mit Unterbrüchen Mitarbeiter von Bartók an der Volksmusikabteilung der Ungarischen Wissenschaftlichen Akademie, wo er bei der Edition von Volksliedsammlungen mitwirkte. 1939, beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, weilte Veress in London, entschloss sich dann aber zu einer Rückkehr nach Budapest. 1943 begann er mit der Lehrtätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik. In den 1940er Jahren spitzte sich die politische Situation im kommunistischen Ungarn zu, so dass Veress sich zu einer Flucht in den Westen entschloss, um nicht «am Ende dann das Schicksal von Schostakowitsch zu teilen».¹²¹ In Rom erreichte ihn die Anfrage für eine Gastprofessur aus Bern, und so kam er hierher. Bern wurde für Veress zur zweiten Heimat, blieb aber zugleich auch sein Exil.

Veress komponierte eine Kinderoper, Ballette, Orchesterwerke, darunter die *Hommage à Paul Klee* (1951) und die Heinz Holliger gewidmete *Passacaglia concertante* für Oboe und Streicher (1961), orchesterbegleitete Chorwerke, Lieder und zahlreiche Stücke für Chor a cappella. Viele seiner Kompositionen sind bis heute unveröffentlicht geblieben. Als Komponist fühlte sich Veress der ungarischen Schule von Bartók und Kodály verpflichtet, wenn auch durchaus in einer eigenständigen Weise:

Anfangs bin ich natürlich Kodály und Bartók in der kompositorischen Behandlung des volksmusikalischen Materials gefolgt, aber schon ziemlich früh und nicht zuletzt durch die fruchtbaren Anregungen von Lajtha habe ich angefangen, mit der volksmusikalischen Materie zu experimentieren, indem ich versuchte, die Motive eines Liedes strukturell auszuwerten, also nicht irgendein Lied mit irgendeiner Begleitung zu versehen, sondern ein ganzes Stück aus dem motivischen Material

¹²¹ Erinnerung Veress', 1985 auf Tonband gesprochen, zitiert ebenda, S. 53.

zu komponieren.¹²²

Diese Freiheit liess es zu, dass sich Veress neben den ungarischen Komponisten auch mit Hindemith und Strawinsky, seit den Berner Jahren sogar mit Schönberg auseinandersetzte, dessen Reihentechnik er allerdings auf einem tonalen Hintergrund anwendete.

Als Publizist widmete sich Veress ausschliesslich der ungarischen Volksmusik und seinen beiden Vorbildern Bartók und Kodály.¹²³ Auch in den Vorlesungen am Musikwissenschaftlichen Seminar über die Musik des 20. Jahrhunderts (siehe oben, S. 65) bildete Bartók die Schlüsselfigur. In der Sicht von Veress gab es zum Beispiel um die Wende zum 20. Jahrhundert zwei moderne Hauptströmungen, nämlich die «evolutionäre Richtung» Schönbergs und die durch Bartók verkörperte «revolutionäre Richtung» – den «Einbruch der Volksmusik der Randvölker» –, neben denen noch zwei «Spätblüten der Romantik», der Impressionismus und einige deutsche Komponisten wie Reger oder Busoni, weitergewirkt hätten.¹²⁴

1971, wohl im Hinblick auf den bevorstehenden Rücktritt Geerings, wurde Veress zum Ordinarius befördert. Damit verfügte das Musikwissenschaftliche Seminar nun über zwei vollamtliche ordentliche Professuren, eine komfortable Ausstattung, die allerdings nur sechs Jahre beibehalten wurde. Nach der Pensionierung Geerings leitete Veress das Seminar während eines Semesters (WS 1972/73) allein, nach der Berufung Kunzes wirkte er noch für weitere vier Jahre als Kodirektor am Institut und betreute in dieser Eigenschaft auch zwei Disserta-

¹²² Ebenda, S. 29.

¹²³ Besonders hervorgehoben seien die beiden selbständigen Publikationen *Béla Bartók, the Man and the Artist*, London 1948, und *La raccolta della musica popolare ungherese*, Accademia d'Ungheria, Roma 1949.

¹²⁴ Veress: *Aufbau eines Kurses über die Musik des 20. Jahrhunderts*, Skizze eines Vorlesungsaufbaus im Zusammenhang mit der Berufung von 1968. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Veress».

tionen. 1977, in seinem 70. Altersjahr, wurde er emeritiert. Danach blieb er weiterhin in Bern wohnen und konnte verschiedene Ehrungen entgegennehmen, zum Beispiel 1986 den Komponistenpreis des schweizerischen Tonkünstlervereins. Veress starb am 4. März 1992.

Der Ausbau des Seminars

In den 1960er Jahren stiegen die Studentenzahlen in der ganzen Schweiz sprunghaft an.¹²⁵ Die Gründe dafür lagen vor allem in einem gesteigerten Bedarf an Akademikern, aber auch in den gestiegenen Geburtenraten der Nachkriegszeit. Zwischen 1955 und 1965 verdoppelte sich die Zahl der Studierenden an den Schweizer Hochschulen. An der Universität Bern studierten im Jahr 1960 ungefähr 2500 Personen, im Jahr 1970 aber bereits ungefähr 5500, also mehr als die doppelte Anzahl. An der Philosophisch-historischen Fakultät ergibt sich ein ähnliches Bild: 1955 zählte die Fakultät erst 370 Studierende, 1980 waren es mit 1649 Studierenden über viermal so viele. Auch die Studentenzahlen des Musikwissenschaftlichen Seminars, die sich aufgrund der Hörerlisten der Universität rekonstruieren lassen, fügen sich in diesen Zusammenhang. Für das SS 1951 zum Beispiel ergeben sich 13, für das SS 1956 16 und für das SS 1965 26 immatrikulierte Studierende.¹²⁶ Als Folge des explosionsartig gestiegenen Studentenandrangs mussten die Institute der Fakultät personell und materiell vergrößert werden.

Am Musikwissenschaftlichen Seminar wurde in den 1960er Jahren vor allem der Personalbestand kräftig ausgebaut.

¹²⁵ Vgl. *Hochschulgeschichte Berns*, S. 429–438.

¹²⁶ Hörerlisten für das SS 1951: StAB, Dossier BB 8. 2. 305. Hörerlisten für das SS 1956: StAB, Dossier BB 8. 2. 315. Hörerlisten für das SS 1965: BB 8. 2. 333. Die Zahl der immatrikulierten Studenten ergibt sich approximativ durch Zählung der Namen, die in den Seminaren, Proseminaren und Notationskursen vorkommen.

Ende 1962 bewilligte der Regierungsrat für das Seminar eine erste Hilfsassistentin IV (Teilzeitstelle),¹²⁷ die im SS 1963 durch Geerings Schüler Hans-Rudolf Dürrenmatt besetzt wurde. Die Schaffung einer Assistentin gelang erst beim zweiten Anlauf; nachdem die Erziehungsdirektion Ende 1967 das erste Gesuch abgelehnt hatte, bewilligte sie im März 1968 die Beförderung von Victor Ravizza, der seit dem WS 1965/66 als Hilfsassistent angestellt war, zum Assistenten.¹²⁸ 1968 wurde mit der Berufung von Sándor Veress die zweite Professur des Seminars von einer nebenamtlichen zu einer hauptamtlichen, wenngleich vorerst nur «ad personam», ausgebaut. Eine für die Struktur des Musikwissenschaftsstudiums wichtige Neuerung geschah 1970, als Gerhard Aeschbacher einen (ständigen) Lehrauftrag für propädeutische Kurse erhielt. Die Notwendigkeit von Kursen in Harmonielehre, Gehörbildung und Analyse ergab sich daraus, dass die Gymnasien die für das Musikwissenschaftsstudium erforderliche Vorbildung nicht vermittelten und dass die Studierenden damals vermehrt direkt nach der Matura mit dem Studium begannen, während sie früher häufig zuerst ein Konservatoriumsstudium absolviert hatten.¹²⁹ Zur personellen Vergrößerung zählt auch die Einrichtung eines Sekretariats. Im November 1968 bewilligte der Regierungsrat eine halbe «Sekretärinnenstelle für das Seminar für Alte Geschichte und Epigraphik (zugleich für das musikwissenschaftliche Seminar)». Im *Verzeichnis der Behörden* taucht jedoch der Name einer Sekretärin

¹²⁷ RRB Nr. 8881 vom 21. Dezember 1962.

¹²⁸ Briefe des Erziehungsdirektors an die Dekanin vom 25. November 1967 und vom 29. März 1968. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Musikwissenschaftliches Seminar 1962–1969».

¹²⁹ Vgl. die schriftliche Begründung [Geerings?] in der Beilage zum Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor (Wahlantrag) vom 2. Dezember 1969.

(L. Bachmann) erstmals im WS 1973/74 auf.¹³⁰

Bei der materiellen Vergrößerung stand die Bibliothek im Vordergrund. 1964 unternahm Geering eine Reorganisation der Bibliothek und erhielt dazu für eine befristete Zeit eine Hilfskraft. Aus seinem Gesuch geht hervor, dass die Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars damals etwa 4000 Bücher, 300 Broschüren und 1000 Schallplatten umfasste.¹³¹ Bezüglich der inhaltlichen Schwerpunkte der Bibliothek in diesen Jahren gibt es nur einen einzigen Hinweis, dass sich nämlich Veress bei seinem Stellenantritt 1968 «über den Zustand der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Seminars, was die Moderne anbelangt, ein wenig beklagt» habe. Der Dekan bemühte sich darauf um einen nachträglichen Extrakredit zur Anschaffung einschlägiger Bücher und Schallplatten.¹³² Die Vergrößerung der Bibliothek und der Phonotheek führten notgedrungen zu immer engeren Verhältnissen in den Räumen des Hauptgebäudes. Deshalb suchte man, dem Beispiel anderer Institute folgend, das Seminar auszulagern und fand schliesslich 1962 neue Räumlichkeiten im Haus an der Länggassstrasse 7.

Auf institutioneller Ebene geschah ein Ausbau durch die Schaffung einer Seminarkonferenz im Jahr 1969. Rechtliche Grundlage bot der Fakultätsbeschluss vom Juni 1968, der «Instituts- beziehungsweise Seminarkonferenzen» zulies, falls deren Beschlüsse die bestehenden gesetzlichen und reglementari-

¹³⁰ Seit WS 1968/69 erschienen das *Verzeichnis der Behörden* und das *Vorlesungsverzeichnis* zusammen in einem Band unter dem Titel *Universität Bern: Verzeichnis der Behörden, Studienanstalten und Dozenten sowie Vorlesungsverzeichnis für das Wintersemester 1968/69* [und folgende Semester]. Diese kombinierten Verzeichnisse befinden sich im StAB unter der Signatur P.A. 390.

¹³¹ Brief Geerings an den Erziehungsdirektor vom 4. Juli 1964. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Musikwissenschaftliches Seminar 1962–1969».

¹³² Brief des Dekans an Prof. Redard vom 10. Mai 1968. Redard war vermutlich für die Extrakredite zuständig.

schen Vorschriften nicht verletzen.¹³³ Seminarkonferenzen waren eine Folge des gewandelten studentischen Selbstverständnisses der 1960er Jahre. Das politisch brisanteste Thema der studentischen 68er Bewegung hiess Mitbestimmung. Im Januar 1969 lag ein Statutenentwurf für die Seminarkonferenz des Musikwissenschaftlichen Seminars vor, der in der Frage der studentischen Mitbestimmung sehr weit ging: Festgeschrieben wurde nicht nur die paritätische Beteiligung der Studenten in der Konferenz, sondern auch die «Absprache der Themen von künftigen Vorlesungen und Seminarien zwischen Dozenten, Assistenten und Studenten».¹³⁴ Wie sich solche Forderungen in die Praxis verwandeln liessen, ist eine andere Frage. Geering war damals 67jährig und stand drei Jahre vor der Emeritierung.

¹³³ Protokoll der Fakultätssitzung vom 29. Juni 1968.

¹³⁴ *Entwurf einer vorläufigen Satzung des Musikwissenschaftlichen Seminars* vom 15. Januar 1969. StAB, Dossier BB 8. 2. 273, Akte «Musikwissenschaftliches Seminar 1962–1969».

Stefan Kunze und die verstehende Interpretation des musikalischen Kunstwerks

Ein neuer Ordinarius

Am 16. November 1971 kündigte Geering in einem Schreiben an die Erziehungsdirektion seinen Rücktritt auf das Ende des Sommersemesters 1972 an. Bereits am 29. November bildete die Fakultät zwecks Suche eines Nachfolgers eine Berufungskommission, der ursprünglich die Professoren Eduard Hüttinger (Vorsitz, Kunstgeschichte), Luc Mojon (Dekan, Kunstgeschichte), Sándor Veress und der Assistent Victor Ravizza angehörten. Später stiess auch Gerhard Aeschbacher, der von der Evangelisch-theologischen Fakultät gerade zum Honorarprofessor ernannt worden war, zur Kommission, und der neue Dekan Robert Fricker (englische Sprache und Literatur) ersetzte Mojon.

Ende 1971 wurde die Professur ohne einschränkende Präzisierungen in der nationalen und internationalen Presse ausgeschrieben.¹³⁵ Bis zum 15. April 1972 meldeten sich 22 Bewerber, darunter zwei Schweizer. Aus dieser Zahl wählte die Berufungskommission zehn Kandidaten aus, die in die engere Wahl genommen wurden. Dies waren der Ungar Denes Bartha (Professor in Pittsburgh, Pennsylvania), die Deutschen Walter Salmen (Professor in Kiel), Maria Elisabeth Brockhoff (Professorin in Münster), Friedrich Wilhelm Riedel (PD mit Professoren-Titel in Mainz), Rudolf Bockholdt (PD in München), Stefan Kunze (PD in München), Martin Just (PD in Würzburg), Thomas Martin Langner (Dozent in Berlin) und die Schweizer Martin Staehelin (PD in Zürich) und Serge Gut (Dozent in Paris). Im Oktober 1972 beschloss die Fakultät, die Herren Salmen, Kunze

¹³⁵ Der Ausschreibungstext lautete: «An der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern ist der Lehrstuhl für Musikwissenschaft neu zu besetzen.» DphF, Akte «Nachfolge Prof. Geering». In dieser Akte finden sich die meisten Dokumente zum einschlägigen Thema.

und Staehelin zu einem Probevortrag und einem Probeseminar nach Bern einzuladen.¹³⁶ Im Anschluss an diese Veranstaltungen schlug die Berufungskommission zuhanden der Fakultät vor, einzig Stefan Kunze («unico loco») der Regierung zur Wahl zu empfehlen. Als Begründung führte sie die Vielfalt seiner Forschungsgebiete, die gegenseitige Durchdringung philologisch-historischer und systematischer Methoden und die im Probeseminar bewiesene Lehrfähigkeit Kunzes an.¹³⁷ Noch deutlicher formuliert das Gutachten, welches die «musikwissenschaftliche Sektion» der Kommission zusammengestellt hat, die Qualitäten Kunzes:

Stefan Kunze vereinigt in hohem Masse jene Qualitäten auf sich, welche sowohl den allgemeinen Kriterien eines akademischen Lehrers und Forschers gerecht werden, wie sie auch die spezifischen Anforderungen an einen Kunstfach-Dozenten vollumfänglich erfüllen. Zu dieser spezifischen Anforderung gehört ein Gleichgewicht zwischen historisch ausgerichteten Interessen und Methoden und Fähigkeiten auf dem Gebiet der systematischen Musikwissenschaft, welche gestatten, Probleme der Analyse im weitesten Sinne dem Objekt adäquat zu behandeln. Eine zeitgemässe Auffassung von Musikwissenschaft ohne bewusstes Miteinbeziehen systematischer Fragen scheint heute unumgänglich [gemeint ist wohl: unmöglich].¹³⁸

Solche Formulierungen scheinen die Handschrift des Systematikers Veress zu verraten. An Kunze gefiel also eine Auffassung von Musikwissenschaft, die sowohl historisch orientierte Ar-

¹³⁶ Brief des Dekans an die Erziehungsdirektion vom 11. Oktober 1972 und Einladung des Dekans (Aushang) zu den Gastvorträgen und -seminaren. DphF, ebenda.

¹³⁷ Protokoll der Fakultätssitzung vom 18. Dezember 1973.

¹³⁸ *Gutachten über Stefan Kunze*, verfasst von Veress, Aeschbacher und Ravizza im Anschluss an den Probevortrag Kunzes vom 13. November 1972. DphF, Akte «Nachfolge Prof. Geering».

beiten wie die Dissertation über Gabrieli, Editionstätigkeit wie die Herausgabe von vier Arien-Bänden innerhalb der *Neuen Mozart-Ausgabe* als auch analytisch orientierte Studien wie die Monographie über Schuberts «Unvollendete» hervorbrachte; er erschien als Historiker, den das philologische Rüstzeug nicht hinderte, den Kunstcharakter der musikalischen Werke zu erkennen und zu beschreiben. Damit präsentierte sich Kunze als Vermittler zwischen dem Wissenschaftsverständnis Geerings und demjenigen Veress'.

Diesen Vorzügen Kunzes standen in den Augen der Kommission die Nachteile der beiden anderen Bewerber entgegen: Bei Martin Staehelin, der in Basel bei Leo Schrade und Arnold Schmitz studiert und sich in Zürich mit einer Arbeit über die Messen von Isaac habilitiert hatte, einem ausgesprochenen Verfechter der philologisch-quellenkritischen Methode, vermisste man trotz seiner Qualitäten eine über das rein Faktische hinausgehende Reflexion wie auch den stilkritisch-analytischen Zugang zu den musikalischen Werken.¹³⁹ Walter Salmen, seit 1966 Ordinarius an der Universität Kiel, erschien als ein kulturhistorisch orientierter Forscher mit weitem Horizont, der jedoch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik selbst zu wenig gewichtete.¹⁴⁰

Der Vorschlag der Berufungskommission – Kunze unico loco – wurde von der Fakultät zurückgewiesen mit dem Argument, die Kommission habe bei den anderen beiden Kandidaten ebenfalls Qualitäten festgestellt. Der definitive Wahlvorschlag der Fakultät vom Januar 1973 enthielt dann wieder alle drei Namen in der Reihenfolge Kunze, Staehelin, Salmen, allerdings mit dem Zusatz, «dass im Falle des Nichtzustandekommens einer Wahl des primo loco gesetzten Bewerbers die Angelegenheit nochmals an die Fakultät und die Kommission zur

¹³⁹ *Gutachten über Martin Staehelin*, verfasst von demselben. DphF, ebenda.

¹⁴⁰ *Gutachten über Walter Salmen*, verfasst von demselben. DphF, ebenda.

Überprüfung zurückgegeben» werden solle.¹⁴¹ Die Erziehungsdirektion lud Kunze noch im selben Monat zu Verhandlungen nach Bern ein, und am 21. Februar wählte ihn der Regierungsrat als Nachfolger Geerings zum Ordinarius für Musikwissenschaft.

Die Zusammensetzung der Berufungskommission beleuchtet auch einen Nebenschauplatz des Wahlprozedere, nämlich die Frage der studentischen Mitsprache. Nicht nur gehörte mit Ravizza erstmals ein Assistent des Musikwissenschaftlichen Seminars einer solchen Kommission an, sondern auch die Studenten der Musikwissenschaft forderten eine Vertretung in der Kommission. Im Januar 1972, also gleich nach der Ausschreibung der vakanten Stelle, gelangte die Vollversammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars, ein Organ der 1969 geschaffenen Seminarkonferenz, an das Dekanat mit einer diesbezüglichen Anfrage, «denn gerade im Fach Musikwissenschaft dürfte ein fortgeschrittener Hauptfachstudent mindestens ebenso qualifiziert sein Urteil über die Eignung eines Kandidaten abgeben können wie ein fachfremder Wissenschaftler», wie der Schreiber meinte.¹⁴² Die Fakultät, die zwar bei drei Berufungsverfahren des Jahres 1971 versuchsweise auch einen studentischen Vertreter in die Kommission gewählt hatte, die aber darauf einen vorläufigen Stopp verfügt hatte, um die Auswirkungen zu prüfen, lehnte das Begehren ab. Doch die Fachschaft gab nicht gleich klein bei; eine Arbeitsgruppe verfasste ein Profil des künftigen Lehrstuhlinhabers, das von der Vollversammlung genehmigt und anschliessend der Berufungskommission zugestellt wurde. Eine der Forderungen lautete, dass der neue Ordinarius, der «in erster Linie Musikhistoriker sein» solle, die Kompetenz zur «Interpretation der Musikgeschichte (nicht nur

¹⁴¹ Protokoll der Fakultätssitzung vom 15. Januar 1973.

¹⁴² Brief der Vollversammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars an den Dekan, unterzeichnet von Max Baumann, vom 25. Januar 1972. DphF, Akte «Nachfolge Prof. Geering».

der Kunstmusik, sondern auch der Trivialmusik), u.a. durch Herstellung von Bezügen zur Gegenwart und zu anderen Wissenschaftsgebieten», haben müsse.¹⁴³ Die Arbeitsgruppe machte sich selbständig auf die Suche nach geeigneten jüngeren Musikologen, die einem solchen Profil entsprechen konnten. Wenn auch alle diese Aktivitäten nicht zur offiziellen Aufnahme eines studentischen Vertreters in die Berufungskommission führten, so konnte die Fachschaft immerhin einen Teilerfolg für sich verbuchen, indem die Kommission die besagte Arbeitsgruppe zu einer Stellungnahme einlud, bevor sie ihren Antrag an die Fakultät weiterleitete.¹⁴⁴

Stefan Kunze

Stefan Kunze wurde am 10. Februar 1933 als Sohn der Griechin Athena Kunze-Drinis und des Deutschen Emil Kunze in Athen geboren.¹⁴⁵ Seinem Vater, der die deutschen Ausgrabungen in Olympia leitete und später Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen war, verdankte er eine humanistisch ausgerichtete Erziehung im Geiste der Antike. Nachdem Stefan Kunze seine frühe Kindheit in Griechenland verbracht hatte, zog die Familie 1942 ins damals deutsch besetzte Strassburg um. Nach Absolvierung seiner Gymnasialzeit in Strassburg und

¹⁴³ Brief der Vollversammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars an den Dekan, unterzeichnet von Kjell Keller, vom 3. März 1972. DphF, ebenda.

¹⁴⁴ Vgl. den Brief des Dekans an den Sekretär des Fakultätsrates vom 31. Mai 1972 und den Brief des Dekans an Kjell Keller vom 16. Mai 1972. DphF, ebenda.

¹⁴⁵ Die biographischen Angaben folgen hauptsächlich Osthoff, Wolfgang: *Stefan Kunze (1933–1992)*, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 1–5; in aktualisierter Form auch in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 15 (1995). *Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Werkanalyse. Gedenkschrift Stefan Kunze (1933–1992)*, S. 15–19.

München studierte er ab 1952 an den Universitäten Heidelberg und München Musikwissenschaft bei Thrasybulos G. Georgiades und Rudolf von Ficker, daneben Byzantinistik bei Franz Dölger und Klassische Philologie. 1961 wurde Kunze bei Georgiades in München mit einer Dissertation über *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis* promoviert.¹⁴⁶ Die Beziehungen zwischen der Familie Kunze und Georgiades waren schon in Athen geknüpft worden – Georgiades war der Pate Kunzes –, darüber hinaus kann man aber von einer eigentlichen Wahlverwandtschaft zwischen den beiden Männern sprechen. Schon Georgiades, 1907 in Athen geboren, hatte in München studiert, auch er Musikwissenschaft bei von Ficker und Byzantinistik bei Dölger. Zwischen 1936 und 1941 wirkte er in Athen am Odeon (Konservatorium) und am Rundfunk, seit 1948 lehrte er an der Universität Heidelberg, seit 1956 in München. Mit Georgiades teilte Kunze nicht nur die Vorliebe für Schütz, Mozart und Schubert, von ihm übernahm er auch das Interesse für die Spannung zwischen Musik und Sprache, die Sicht der Musikgeschichte als einer Ideengeschichte sowie die Tendenz, Einzelphänomene vor dem Hintergrund der abendländischen Tradition zu betrachten. Noch 1985, im Zusammenhang mit Mozarts Oper *La finta semplice*, schrieb Kunze: «Mein Ziel bleibt [...], die Gedanken über das Klassische in der Wiener Klassik weiterzuführen – Gedanken, die stets entscheidende Impulse aus dem Denken und Wirken von Georgiades empfangen müssen».¹⁴⁷ Andererseits wahrte Kunze zur strengen Systematik des Denkens von Georgiades eine gewisse Distanz, und in der Hinwendung zu Wagner entfernte er sich deutlich von seinem ehemaligen Lehrer.

¹⁴⁶ Kunze, Stefan: *Die Kanzonen und Sonaten G. Gabrielis. Untersuchungen zum 8stimmigen, doppelchörigen Satz*, Diss. phil. München 1961; veröffentlicht als: *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Schneider, Tutzing 1963 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 8).

¹⁴⁷ Brief Kunzes an Wolfgang Osthoff vom April 1985; zitiert nach Osthoff: *Stefan Kunze (1933-1992)* (wie Anm. 145), S. 17.

In die Universitätszeit fiel auch Kunzes Studium am Trappschen Konservatorium in München, das er 1956 mit der Konzerttreifeprüfung für Querflöte abschloss. Mit Dirigierunterricht bei Kurt Eichhorn rundete er die praktisch-musikalische Ausbildung ab. 1961 heiratete er die Archäologin Erika Götte. Zwischen 1962 und 1965 profitierte Kunze von einem Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, was ihm verschiedene Studienaufenthalte in Italien ermöglichte. Danach arbeitete er freiberuflich als Mitarbeiter bei der *Neuen Mozart-Ausgabe* und beim *Riemann-Lexikon*. Seit 1966 bezog er ein Habilitationsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft und habilitierte sich 1970 an der Universität München mit einer Arbeit über *Die italienische Opera buffa im 18. Jahrhundert*,¹⁴⁸ ein Thema, das auch später einen Schwerpunkt seiner Lehre und Forschung bildete. Seit dem WS 1970/71 unterrichtete er als Privatdozent an der Universität München.

Das Ordinariat am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern war Kunzes erste Professur und blieb auch seine einzige. 1984 lehnte er eine Berufung an die Universität Frankfurt am Main ab. Kunze fühlte sich im Berner Professoren-Kollegium wohl und schätzte die überschaubare Grösse des hiesigen Seminars mit einer relativ bescheidenen Studen-tenzahl, die es ihm ermöglichte, einen angemessenen Teil seiner Zeit für die eigene Forschung zu investieren. In den 19 Jahren seiner Direktion betreute Kunze nur gerade fünf Doktoranden, von denen zwei erst nach seinem Tod promoviert wurden. Nichtsdestotrotz schlugen zwei seiner Schüler die universitäre Laufbahn ein: Jürgen Maehder, der sich zum Puccini-Spezialisten entwickelt hat und der bis zu seiner Pensionierung als Professor an der Freien Universität Berlin lehrte, und Andreas Traub, der sich 1994 in Tübingen habilitierte und danach als

¹⁴⁸ Kunze, Stefan: *Die italienische Opera buffa im 18. Jahrhundert*, Habilitationsschrift, München 1970, Typoskript.

Lehrbeauftragter an der Musikhochschule in Trossingen wirkte. Zu erwähnen ist auch Peter Ross, der bei Kunze über die Libretti von Verdis Opern promoviert wurde¹⁴⁹ und an verschiedenen Opernhäusern – in Bern und an der Württembergischen Staatsoper in Stuttgart – als Dramaturg arbeitete.

Zusätzlich zur Arbeit am Musikwissenschaftlichen Seminar engagierte sich Kunze auch auf der fakultären und universitären Ebene. Seit 1976 wirkte er in der Kommission der *Münchenwiler Seminare*, von 1980 bis 1992 als deren Präsident. In diesen Gemeinschaftsseminaren der Philosophisch-historischen Fakultät, die jährlich an einem verlängerten Wochenende stattfanden, diskutierten Lehrende und Studierende gemeinsam über ein fächerübergreifendes Thema. Gerade der interdisziplinäre Charakter des Seminars interessierte Kunze, und «für den Kunsthistoriker, den Altphilologen, den Italianisten, den Germanisten und für viele andere war er ein ebenbürtiger und anregender Gesprächspartner»,¹⁵⁰ wenn etwa über «Ursprünge» oder «Das Schöne in der Kunst» gesprochen wurde. Auf der universitären Ebene präsierte Kunze 1989–1992 die Kommission des «Collegium generale». Das Collegium generale, eine Einrichtung der Gesamtuniversität, führt jedes Semester Vorlesungen und Seminare für Angehörige aller Fakultäten und weitere Interessierte zu allgemeinen Themen durch, die aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen her beleuchtet werden.

Ausserhalb der Universität wirkte Kunze als Vorstandsmitglied der Bernischen Musikgesellschaft und Präsident ihrer Konzertkommission und nahm in dieser Funktion aktiven Anteil am Berner Musikleben. Zudem war er Mitglied in der Kommission für Auslandsstudien der (deutschen) Gesellschaft für

¹⁴⁹ Ross, Peter: *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition*, Gnägi, Bern 1980.

¹⁵⁰ Thomke, Hellmut: Ansprache an der Trauerfeier für Stefan Kunze am 10. August 1992.

Musikforschung, einer Aufsichtsbehörde, die über die Arbeit und insbesondere die Vergabe von Stipendien an der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom wacht.

Mitten im Amt, am 3. August 1992, im Alter von nur 59 Jahren, starb Stefan Kunze an einer bösartigen Krankheit.

Kunzes Veröffentlichungen

Als Musikwissenschaftler war Kunze (trotz des oben zitierten Gutachtens von 1972) Historiker; er verstand Musikwissenschaft als Musikgeschichtsschreibung. Ihr Ziel sei es, so formulierte er 1977 in einem Aufsatz, «die Musikgeschichte als sinnvoll zusammenhängendes Kontinuum und als ein Ganzes zu begreifen».¹⁵¹ Als Objekte der Musikgeschichte – und hier zeigt sich der Unterschied zum Historiker Geering – begriff er jedoch nicht die äusserlichen historischen Fakten, sondern «die musikalischen [Fakten] und die Formen ihrer Überlieferung, die Traditionen, in denen musikalische Aussagegehalte weitergegeben werden und die Gestalt nur in den einzelnen Kompositionen annehmen». Das Bestreben des Musikhistorikers müsse darauf gerichtet sein, das musikalische Kunstwerk «durch den Akt der verstehenden Interpretation» nach seinem Sinn zu befragen und es vor dem Hintergrund des Traditionszusammenhangs zu beleuchten.

In seiner Dissertation analysiert Kunze die Sonaten und Canzonen Giovanni Gabrielis und fragt dabei sowohl nach dem «Zusammenhang mit der sprachgebundenen Musik des 16. Jahrhunderts» wie nach den «Elemente[n] des mehrstimmigen

¹⁵¹ Kunze, Stefan: *Musikgeschichte, Musiktheorie, Theorie der Musikgeschichte*, in: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 170–176; hier S. 171.

gen Satzes, die aus der instrumentalen Konzeption folgen».¹⁵² In der Habilitationsschrift über *Die italienische Opera buffa im 18. Jahrhundert* blieb Kunze bei Italien, wandte sich diesmal aber einer zentralen Gattung der Vokalmusik zu. Mit diesen beiden Arbeiten hatte Kunze das Spannungsfeld zwischen instrumentaler und vokaler Musik umrissen, das ihn fortan immer wieder fesseln sollte. Aus der Beschäftigung mit der Opera buffa kristallisierte sich ein engeres Thema heraus, nämlich *Don Giovanni vor Mozart*,¹⁵³ eine Studie über Don-Giovanni-Vertonungen von Giuseppe Gazzaniga und anderen Komponisten. Gazzanigas *Don Giovanni* hat er im Anschluss daran auch ediert.¹⁵⁴ Aber natürlich zielte Kunzes Interesse auf Mozart selbst, über dessen Sinfonie in g-moll KV 550 er schon 1968 eine Monographie verfasst hatte. Das Hauptwerk über Mozart, ja Kunzes gelungenstes Buch überhaupt, folgte dann erst 1984: *Mozarts Opern*.¹⁵⁵ Der Autor begreift diese Werke als «Theater durch Musik» und stellt demnach «die Erörterung musikalischer Sachverhalte» in den Vordergrund. In der Aufschlüsselung ihres musikalischen Sinns grenzt Kunze die Opern Mozarts von ihren gattungsgeschichtlichen Vorläufern ab und zeigt damit gleichzeitig ihre Klassizität. Gattungsgeschichtliches Denken in Verbindung mit der Idee des Klassischen zeigt sich auch in Kunzes letzter gros-

¹⁵² Kunze, Stefan: *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, S. 11. Eine Bibliographie der Publikationen von Stefan Kunze, zusammengestellt von Christine Gehrig, findet sich in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Neue Folge 15 (1995), S. 227–244.

¹⁵³ Kunze, Stefan: *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, Fink, München 1972 (*Münchener Universitätschriften*, 10).

¹⁵⁴ Gazzaniga, Giuseppe: *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra. Dramma giocoso in un atto di Giovanni Bertati*, hrsg. von Stefan Kunze, Bärenreiter, Kassel 1974.

¹⁵⁵ Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*, Bärenreiter, Kassel 1984; italienisch als *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, Marsilio, Venezia 1990; spanisch als *Las óperas de Mozart*, Alianza, Madrid 1990.

sen Veröffentlichung, dem ersten Band des von ihm begründeten *Handbuchs der musikalischen Gattungen*, der *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* zum Gegenstand hat. Kunze konnte allerdings seinen Plan, hier «eine umfassende Geschichte von Entstehung, Entwicklung und Vollendung der klassischen Sinfonie zu erarbeiten»,¹⁵⁶ nicht mehr realisieren und beschränkte sich auf die Darstellung der Gattungsgeschichte vor und neben den drei grossen Klassikern. Unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts war es immer wieder Wagner, der Kunzes Aufmerksamkeit auf sich zog. In seiner Studie über den *Kunstbegriff Richard Wagners* geht Kunze nicht wie sonst von den Werken aus, sondern von den sie tragenden Ideen. Er begründet dies mit dem etwas befremdenden Argument, dass im 19. Jahrhundert die Reflexion über Kunst eigentlich eine Erscheinungsform der Kunst sei. Die Kompositionen «bedeuten mehr als sie sind, weisen über sich selbst hinaus auf die Theorie, in die sie eingebettet sind».¹⁵⁷ Das Buch geht weit über Wagner hinaus und stellt den Versuch einer Geschichte der romantischen Kunsttheorie dar.

Auch als Herausgeber hat sich Kunze einen Namen gemacht. Bei den Musikeditionen sind neben dem schon erwähnten *Don Giovanni* von Gazzaniga die vier Bände mit *Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester* von Mozart innerhalb der *Neuen Mozart-Ausgabe* zu nennen.¹⁵⁸ Unter den Sammelpublikationen, Reihen, Zeitschriften und Briefen fallen die *Meisterwerke der Musik* ins Gewicht, Werkmonographien mit analy-

¹⁵⁶ Kunze, Stefan: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber, Laaber 1993 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, 1). Das Zitat ist dem *Geleitwort* des Herausgebers Siegfried Mauser (S. VII) entnommen.

¹⁵⁷ Kunze, Stefan: *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*, Bosse, Regensburg 1983, S. 6.

¹⁵⁸ W. A. Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 7: *Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester*, 4 Bände, hrsg. von Stefan Kunze, Bärenreiter, Kassel 1967–1972.

tischem Schwerpunkt, die Kunze seit 1979 herausgab und von denen unter seiner Betreuung 47 Bände erschienen sind.¹⁵⁹ Erwähnt seien auch die *Schütz-Jahrbücher*, bei denen Kunze von Anfang an als Mitherausgeber wirkte,¹⁶⁰ und eine von ihm herausgegebene Sammlung von frühen Rezensionen und Konzertberichten über Beethovens Werke.¹⁶¹

Historische Musikwissenschaft

Es gibt eine Gemeinsamkeit zwischen Stefan Kunze, Arnold Geering und Ernst Kurth: das Desinteresse an der Gegenwart. «Electio et fuga» lautete ein Leitspruch Kunzes,¹⁶² das heisst Konzentration auf das subjektiv Wichtige, Vernachlässigung der übrigen Gebiete. Letzteres «betrifft weitgehend die Musik des 20. Jahrhunderts, die er zwar durchaus zur Kenntnis nahm, ihr aber mit Reserve begegnete». Ausnahmen bildeten Richard Strauss oder Carl Orff, was sich einerseits mit der klassizistischen Haltung der beiden Komponisten erklären lässt, andererseits mit ihrem Wirkungsort München (wo Kunze studiert hat). Dass Kunze beispielsweise über den im selben Jahr wie er geborenen Krzysztof Penderecki geschrieben hätte, scheint undenkbar. Geering schrieb und sprach am liebsten über das 16. Jahrhundert, in den Vorlesungen kam gelegentlich auch das

¹⁵⁹ *Meisterwerke der Musik, Werkmonographien zur Musikgeschichte*, begründet von Ernst Ludwig Waeltnner, seit 1979 hrsg. von Stefan Kunze unter Mitarbeit von Gabriele Meyer, Bände 16–62, Fink, München 1979–1994.

¹⁶⁰ *Schütz-Jahrbuch*, hrsg. von Werner Breig in Verbindung mit Hans Michael Beuerle, Friedhelm Krummacher und Stefan Kunze, Bärenreiter, Kassel 1979 ff.

¹⁶¹ *L. van Beethoven, Die Werke im Spiegel der Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hrsg. von Stefan Kunze in Zusammenarbeit mit Theodor Schmid, Andreas Traub und Gerda Burkhard, Laaber, Laaber 1987.

¹⁶² Ravizza, Victor: *Nachruf auf Stefan Kunze*, in: *Der Bund*, 8. August 1992.

19. Jahrhundert vor, über die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts schwieg er sich aus. Und bei Kurth waren Wagner und Bruckner meistens die Endstationen der musikgeschichtlichen Reisen. Dabei hätte sich ihm als Wiener zum Beispiel die Behandlung der Neuen Wiener Schule angeboten, war doch Schönberg immerhin zwölf Jahre älter als er.

Theoretisch trat die Musikwissenschaft, wenn sie sich mit der Musikgeschichte auseinandersetzte, immer mit dem Anspruch auf, diese von den Anfängen bis zur Gegenwart aufzurollen. Guido Adler, einer der Begründer der neueren Musikwissenschaft und der Lehrer Kurths, forderte sogar etwas blauäugig, der Musikwissenschaftler solle dem Komponisten hilfreich zur Seite stehen:

Die Wissenschaft wird ihre Aufgabe in vollstem Umfange nur dann erreichen, wenn sie im lebendigen Contact mit der Kunst bleibt. Kunst und Kunstwissenschaft haben nicht getrennte Gebiete, deren Scheidelinie scharf gezogen wäre, sondern es ist vielmehr das gleiche Gebiet, und nur die Art der Bearbeitung ist verschieden: der Künstler baut in dem Haine seinen Tempel auf, in dem Haine, dessen Düfte sich aus den frei wachsenden Blüten immer wieder neu beleben. Der Kunsttheoretiker macht den Boden zugänglich und wegsam, er erzieht den Jünger zu seiner Lebensaufgabe und begleitet den inspirirt Schaffenden als Lebensgefährte. Sieht der Kunstgelehrte, dass es nicht zum Besten der Kunst ausfällt, so will er ihn auf die richtige Bahn führen.¹⁶³

Allerdings gibt Adler dann zu, dass er hier Wunschvorstellungen ausspricht, «denn leider trachteten die meisten Kunstschriftsteller sich dieser erhabenen Pflicht zu entziehen». Er selbst hat immerhin bereits 1913 eine biographisch-analytische

¹⁶³ Adler, Guido: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20; hier S. 15.

Studie über seinen Freund Gustav Mahler geschrieben,¹⁶⁴ der 1911 gestorben war. Handschin, der Lehrer Geerings, hingegen sah in der Gegenwart kein Objekt für die Musikwissenschaft. In seiner *Musikgeschichte* von 1948 finden «das ‹Fin de siècle› und der Anfang des 20. Jahrhunderts» auf drei Seiten Platz, während die «Neue Musik» auf einer einzigen Seite abgetan wird. Im Hinblick auf die «aktuelle, kochende Gegenwart» formuliert er lapidar:

Ich würde es zwar für möglich halten, zu untersuchen, worin was wurzelt, doch stelle ich mir nicht vor, wie dies in Kürze geschehen könnte; und wüssten wir sogar, worin die verschiedenen Erscheinungen der ‹neuen Musik› wurzeln, so wissen wir doch nicht, wohin sie führen. Daraus sehen wir, dass sie am äussersten Rand der Geschichte stehen.¹⁶⁵

Kunzes Lehrer Georgiades sah in der Wiener Klassik den Höhepunkt der Musikgeschichte erreicht, und die Musik nach Schubert, der noch «von der aus der Wiener klassischen Werkstatt hervorgegangenen Musik ergriffen» war,¹⁶⁶ betrachtete er als eine Zerfallserscheinung.

Aus welchen Gründen weichen Musikwissenschaftler der Auseinandersetzung mit ihrer Gegenwart aus? Handschin führt das Argument der fehlenden Distanz an, das Mitten-drin-Stehen des Wissenschaftlers, das eine objektive Behandlung des Gegenstandes verhindere. Georgiades geht von einem geschichtsphilosophischen Modell aus, das durch Aufstieg und

¹⁶⁴ Adler, Guido: *Gustav Mahler*, Universal-Edition, Wien 1916. Die Studie erschien schon 1914 in: *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, Band 16.

¹⁶⁵ Handschin, Jacques: *Musikgeschichte im Überblick*, Räber, Luzern 1948, S. 378.

¹⁶⁶ Georgiades, Thrasybulos G.: *Schubert. Musik und Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967, S. 128. Zu Georgiades' Einschätzung der Musik nach Schubert, vgl. auch S. 134f. und S. 141f.

Zerfall der abendländischen Kultur gekennzeichnet ist; wenn die Gegenwart als eine dekadente Stufe der historischen Entwicklung angesehen wird, lohnt es nicht, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Solches Denken findet sich auch bei Kurth und Kunze wieder. Die Gründe für das Desinteresse können aber auch viel banaler sein: Das Registrieren und Aufarbeiten der Gegenwart ist eine permanente Herausforderung an den Wissenschaftler, denn selbst wenn er in seiner universitären Ausbildung die Musik der Gegenwart mitbekommen haben sollte, wird diese nach zehn, zwanzig oder dreissig Jahren ebenfalls zur Vergangenheit, und eine neue Gegenwart hat sich ausgebreitet. Zudem garantiert im Regelfall die persönliche Affinität des Musikforschers zu einer bestimmten Musik die besten wissenschaftlichen Resultate, und wer sich bloss aus Pflichtgefühl der Gegenwart zuwendet, wird wohl nichts Gelungenes hervorbringen. Schliesslich kann an kleinen Instituten wie in Bern der theoretische Anspruch der Musikwissenschaft, dass das Fach in seiner ganzen Breite vertreten werde, in der Praxis mit einer, zwei oder sogar drei Professuren nicht eingelöst werden. Hier zeigt sich ein klarer Nachteil des Berner Musikwissenschaftlichen Instituts, das sich in seiner personellen Dotierung an einer unteren Grenze des Vertretbaren bewegt.

Die «Interimslösung» von 1977

Die Frage der personellen Dotierung des Musikwissenschaftlichen Seminars stellte sich in einer ganz besonderen Weise im Jahr 1977. Die Emeritierung von Sándor Veress auf Ende des WS 1976/77 bot Anlass zu einer grundsätzlichen Diskussion darüber, ob dieser zweite Lehrstuhl überhaupt wieder besetzt werden oder ob dem Seminar eine andere personelle Zusammensetzung verpasst werden solle. Zur Überprüfung dieser Frage setzte die Fakultät eine Kommission ein, der die Professoren Stefan Kunze (Vorsitz), Carl T. Gelzer (Dekan, Klassische

Philologie), Johann Christoph Bürgel (Islamwissenschaft), Hans Jürg Lüthi (Neuere deutsche Sprache und Literatur), Wolfgang E. Marschall (Ethnologie), Gerold Walser (Alte Geschichte) und Gerhard Aeschbacher, Victor Ravizza als Vertreter des Mittelbaus und ein Studentenvertreter angehörten. Die Kommission sah sich jedoch nicht in der Lage, bereits für das SS 1977 einen Vorschlag auszuarbeiten. Im Protokoll der Fakultätssitzung vom 18. Februar 1977 lesen wir:

Da die Nachfolge von Prof. Veress im Zusammenhang mit der ganzen Studienplanung am Musikwissenschaftlichen Seminar zu sehen ist, kann die Kommission noch keinen Ausschreibungstext vorlegen. Das Dekanat wird bei der Erziehungsdirektion eine schriftliche Zusicherung einholen, dass der Lehrstuhl auf jeden Fall erhalten bleibe.

Für das SS 1977 wurde eine Interimslösung mit Lehraufträgen beantragt. Aus dem zitierten Text geht hervor, dass die Kommission in der Anfangsphase von einer Wiederbesetzung des Lehrstuhls ausging. Im März bestätigte die Erziehungsdirektion, «dass dem Musikwissenschaftlichen Seminar die Mittel des vakanten Ordinariates (Nachfolge Prof. Veress) erhalten bleiben».¹⁶⁷ Im Verlauf der Beratungen kam die Kommission dann aber zum Ergebnis, dass der akademische Unterricht am Seminar materiell und personell umstrukturiert werden müsse. Im Juni 1977 formulierte die Kommission ihren Antrag, dessen zwei Kernaussagen hier im Wortlaut wiedergegeben werden:

1.1 [...] Von einer Wiederbesetzung des Lehrstuhls ist in der üblichen Form bis auf weiteres abzusehen. Im Rahmen der Neuordnung bietet sich als vernünftige, weil sachgerechte Lösung die Aufteilung der vorhandenen

¹⁶⁷ Brief der Erziehungsdirektion, Abt. Hochschulwesen, an den Dekan vom 18. März 1977. DphF, Akte «Nachfolge Prof. Veress». In dieser Akte finden sich die meisten Dokumente zur sogenannten Interimslösung.

und von der ED zugesicherten Mittel des vakanten Lehrstuhls an.

1.2 Die Option auf eine Wiederbesetzung des Lehrstuhls wird grundsätzlich aufrechterhalten.¹⁶⁸

Konkret fordert die Kommission die Aufstockung des Mittelbaus und die Vergabe von Lehraufträgen. Die Begründung des Antrags, der deutlich die Handschrift Kunzes verrät, erfolgt in sechs Punkten: Erstens sei die bisherige personelle Konstellation am Seminar zufällig entstanden und nicht sachlich zu begründen. Zweitens sei der Lehrauftrag von Veress auf dessen Person zugeschnitten gewesen, und es liesse sich keine Persönlichkeit finden, die in die entstandene Lücke springen könne. Drittens dränge sich eine Neustrukturierung im Zusammenhang mit der Gymnasial- und Sekundarlehrerausbildung auf. Viertens verlange die Ausbildung der Gymnasiallehrer eine gewisse Flexibilität, da sich der Ausbildungsgang noch in der Aufbauphase befinde.¹⁶⁹ Fünftens bestehe bei zwei Professoren ein Missverhältnis zwischen reich dotierter Dozentenebene und magerem Mittelbau. Sechstens sei eine voll ausgebaute Musikethnologie für ein kleines Institut nicht wünschbar, hingegen könnte das hauseigene Lehrangebot durchaus mit Lehrveranstaltungen aus verschiedenen nicht abgedeckten Gebieten der Musikwissenschaft sinnvoll ergänzt werden. Die in dieser Argumentation zu verspürende Rhetorik war notwendig, da es sowohl in der Kommission wie auch in der Fakultät Stimmen gab, die davor warnten, eine ordentliche Professur einfach kampflös aufzugeben.

Dass Kunze von Anfang an keinen Nachfolger für Veress wollte, beweist eine Aktennotiz, die Hans Aebli während der

¹⁶⁸ *Antrag zur Besetzung der Lehraufträge und Stellen im Rahmen der Nachfolgeregelung Prof. Veress* vom 27. Juni 1977. DphF, ebenda.

¹⁶⁹ Der Studiengang «Höheres Lehramt» mit dem Fach Musik ist erst 1975 eingeführt worden. Siehe unten, S. 110.

Zeit seines Dekanats (1975/76) nach einem Gespräch mit Kunze angelegt hat.¹⁷⁰ Gemäss dieser Notiz führte Kunze neben Gründen, die im Gutachten erscheinen, auch an, er wünsche keine Aufteilung des Lehrgebietes, das er bisher allein vertreten habe, auf zwei Dozenten, und die Vergabe von Lehraufträgen schaffe die Möglichkeit, «die Talente, die es [am Musikwissenschaftlichen Seminar] gibt», einzusetzen. (Gemeint waren damit Kunzes Doktoranden Jürgen Maehder und Andreas Traub.) Zudem stand Kunzes Wissenschaftsverständnis, das in der Georgiades-Tradition davon ausging, dass der Ordinarius im Grunde genommen das ganze Fachgebiet vertrete oder zumindest dafür verantwortlich sei, der Berufung eines zweiten Dozenten im Wege. Inwiefern schliesslich Kunzes Absichten auch von machtpolitischen Erwägungen beeinflusst waren, lässt sich heute nicht mehr ergründen.

Am 4. Juli 1977 genehmigte die Philosophisch-historische Fakultät den Antrag der Kommission, und am 7. September erliess der Regierungsrat für das Musikwissenschaftliche Seminar eine Interimslösung, die er auf fünf Jahre beschränkte.¹⁷¹ Die Regierung verfügte, dass für diese Zeitdauer die Mittel, die aus der Nichtbesetzung des vakanten Lehrstuhls freigeworden waren, für folgende Stellen und Lehraufträge eingesetzt werden: eine halbe Assistentenstelle, eine Hilfsassistentenstelle I (50 %), drei zweistündige Lehraufträge und einen einstündigen Lehrauftrag für Aufbau und Leitung eines Collegium musicum. Gemäss einer späteren Präzisierung konnten die Lehraufträge durch auswärtige Dozenten oder Assistenten beziehungsweise Hilfsassistenten des Seminars realisiert werden. Zudem verfügte das Dekret die Erhöhung der Pflichtstundenzahl von Prof.

¹⁷⁰ *Nachfolgefrage Veress, Musikwissenschaft*, Aktennotiz des Dekans Aebli. DphF, Akte «Nachfolge Prof. Veress».

¹⁷¹ RRB Nr. 2763 vom 7. September 1977 (*Philosophisch-historische Fakultät; Interimslösung*) und RRB Nr. 67 vom 4. Januar 1978 (*Philosophisch-historische Fakultät; Änderungen*).

Aeschbacher auf sieben Stunden sowie die Beförderung von Ravizza, der sich im Februar des Jahres habilitiert hatte, zum Oberassistent-Privatdozenten auf das WS 1977/78. Für jenes Wintersemester wurde die Interimslösung wie folgt realisiert: Prof. Ernst Lichtenhahn (Universität Neuchâtel) bekam einen Lehrauftrag für einen musikethnologischen Kurs, Peter Ross (seit 1975 Hilfsassistent I) einen solchen für eine Übung über den Musikalitätsbegriff und Andreas Traub (seit SS 1977 Hilfsassistent III) einen für eine Einführung in die Musik des frühen Mittelalters. Die neugeschaffene Hilfsassistentenz ging an Theodor Schmid, die Assistenz an Peter Ross, und Gerhard Aeschbacher übernahm zusätzlich zwei Stunden Grundstudiums-Unterricht sowie das Collegium musicum, das damit wieder neu institutionalisiert wurde.

1982, als die befristete Interimslösung ihrem Ende entgegen ging, brachte Kunze es bei der Fakultät durch, dass die Interimslösung auf unbestimmte Zeit verlängert wurde:

Die Fakultät stimmt dem Antrag von Prof. Kunze zu, die 1977 von der ED zugesprochene Interimslösung, befristet auf 5 Jahre (Besetzung des Lehrstuhls Veress), zu verlängern. Der Antrag soll nicht als Interimslösung, sondern als Nachfolgeregelung Prof. Veress an die ED weitergeleitet werden.¹⁷²

Nachdem die Regierung den Fakultätsantrag gutgeheissen hatte, wurde aus dem Provisorium somit eine Dauerlösung, die über Kunzes Tod hinaus anhielt. Eine gewisse Veränderung vollzog sich im Jahr 1988, bei der Wahl Victor Ravizzas zum Extraordinarius. Dies bedeutete jedoch nicht das Ende der «Interimslösung», denn Ravizza wurde «ad personam», also ohne Nachfolgerecht, gewählt und erhielt nur eine nebenamtliche Professur, das heisst, er wurde nicht Fakultätsmitglied; zudem behielt er nach wie vor seine Oberassistentenstelle. Somit ist die

¹⁷² Protokoll der Fakultätssitzung vom 7. Juni 1982.

Position von Ravizza nach 1988 nicht mit derjenigen von Veress vergleichbar, sondern sie entspricht derjenigen von Lucie Dickenmann-Balmer in den 1950er und 1960er Jahren. Nach Kunzes Tod im Jahr 1992, bei der Diskussion um seine Nachfolge, sollte dann die Frage nach dem zweiten Lehrstuhl erneut entbrennen.

Die Lehrveranstaltungen

Das akademische Unterrichtsprogramm während der Amtszeit Kunzes gliedert sich, entsprechend den eben beschriebenen Einschnitten von 1977 und 1988, in drei Phasen, nämlich die Zeit von 1973 bis 1977 mit zwei Ordinarien, die Zeit von 1977 bis 1988 mit einem Ordinarius und einem Privatdozenten sowie die Zeit von 1988 bis 1992 mit einem Ordinarius und einem nebenamtlichen Extraordinarius.

Nachdem im WS 1972/73 Hans Heinrich Eggebrecht aus Freiburg im Breisgau als Gastprofessor eingesprungen war,¹⁷³ begann Stefan Kunze im SS 1973 mit seiner akademischen Tätigkeit. Kunze bot im Normalfall pro Semester eine Vorlesung, ein Seminar, ein Proseminar und ein Kolloquium an. Die Themen seiner Lehrveranstaltungen deckten sich weitgehend mit denjenigen seiner Schriften. Bei den an Komponisten orientierten Themen begegnen wir Schütz, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner und gelegentlich Richard Strauss; gattungsgeschichtliche Fragestellungen zeigen sich in Veranstaltungen über barocke Concerto-Musik, die Entstehung der Sinfonie, das klassische Streichquartett, das romantische Lied, geistliche Musik im 19. Jahrhundert und so weiter. Ab und zu wagte sich Kunze an Überblicksthemen wie *Entwurf einer Ge-*

¹⁷³ Vgl. RRB Nr. 3134 vom 16. August 1972. Eggebrecht las über *Methodik der musikalischen Analyse*. Im Vorlesungsverzeichnis des WS 1972/73 sind nur Veress, Aeschbacher und Ravizza aufgeführt.

schichte der Musik oder *Elemente der europäischen Musik*, die seinem Sinn für die grossen Zusammenhänge entsprangen. In die Zeit vor dem 16. Jahrhundert drang er selten ein, und Themen über das 20. Jahrhundert waren Raritäten. Erstaunlich, dass er gleich zu Beginn seiner Karriere eine zweisemestrige Vorlesung über *Musik im 19. Jahrhundert und Neue Musik* (WS 1973/74 und SS 1974) abhielt, der jedoch, wie sich später herausstellte, keine programmatische Bedeutung zukam. Schliesslich verdienen die Gemeinschaftsseminare Erwähnung, die Kunze gelegentlich zusammen mit anderen Kollegen der Fakultät durchführte, beispielsweise mit dem Germanisten Hans Jürg Lüthi über Wagners *Ring des Nibelungen*.

Das Unterrichtsprogramm von Sándor Veress blieb gegenüber der Zeit vor Kunze unverändert: Ethnologie, Musik des 20. Jahrhunderts und die propädeutischen Kurse für Fortgeschrittene in Kontrapunkt und Werkanalyse. Gerhard Aeschbacher erteilte ebenfalls propädeutischen Unterricht (Gehörbildung und Harmonielehre), dazu führte er alle zwei Semester ein Proseminar über Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts oder über zeitgenössische Musik durch, und an der Evangelisch-theologischen Fakultät, die ihn 1972 zum Honorarprofessor befördert hatte, las er über Kirchenmusik. Victor Ravizza, seit WS 1972/73 Oberassistent, beteiligte sich mit den Grundkursen in Kontrapunkt und Formenlehre ebenfalls am propädeutischen Unterricht; zudem erteilte er Notationskunde und die Einführung in die Musikwissenschaft.

1977 begann die «Interimszeit». Neben Kunze unterrichteten nun Oberassistent-Privatdozent Dr. Ravizza, der Lehrbeauftragte Prof. Aeschbacher, die Assistenten Dr. Ross und Dr. Maehder sowie verschiedene auswärtige Dozenten. Während Kunzes Lehrangebot im Wesentlichen unverändert blieb, trat nun Ravizza mit einem eigenständigen Programm auf. Sein Pensum umfasste in der Regel eine Vorlesung, eine Übung oder ein Seminar und die propädeutischen Kurse. Den einen

Schwerpunkt, der sich in der Dissertation und in der Habilitation herausgestellt hatte, bildete die italienische Musik der Renaissance und des frühen Barocks (Geschichte des Madrigals, Mehrchörigkeit, Monteverdi). Einen zweiten Themenkreis erarbeitete sich Ravizza mit der Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts im deutschen Kulturkreis (Brahms, Mahler, Neue Wiener Schule). Dazu kamen gelegentlich Lehrveranstaltungen über Tonartencharakteristik und Notationskunde. Nach Veress' Ausscheiden übernahm Ravizza auch dessen Pensum in Kontrapunkt und Werkanalyse. Aeschbachers Anteil erhöhte sich stundenmässig, blieb aber inhaltlich gleich, mit Ausnahme des neu hinzukommenden Collegium musicum.

Den Kernpunkt der von Kunze durchgesetzten «Interimslösung» bildeten die drei variablen Lehraufträge, die nicht an die Lehrkräfte des Seminars gebunden waren. Dennoch vergab Kunze diese immer wieder auch an seine Schüler Ross (Assistent von WS 1977/78 bis SS 1987) und Maehder (Assistent von SS 1983 bis SS 1989). Ross profilierte sich mit Themen aus der systematischen Musikwissenschaft und bot somit eine interessante Alternative zu Kunze und Ravizza an. Seine Veranstaltungen zu Musikpsychologie, Sozialgeschichte und Rezeptionsforschung waren eine echte Bereicherung des Lehrangebots. Maehders Schwerpunkte waren Instrumentation und Orchestration, Musikästhetik, Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zeitgenössische Musik (zum Beispiel *Zur Musik nach 1950: Gegenströmungen zur seriellen Avantgarde*). Die externen Lehraufträge zwischen 1977 und 1988 wurden an einen engen Personenkreis vergeben und thematisch mit drei Schwerpunkten verbunden, welche die hauseigenen Lehrkräfte nicht anboten: Das Mittelalter, das bisher am Seminar stiefmütterlich behandelt worden war, vertraten vorwiegend Prof. Wulf Arlt von der Universität Basel (Notre-Dame-Schule, Ars nova, Notations- und Interpretationsfragen) und Pater Roman Bannwart aus dem Kloster Einsiedeln (gregorianischer Choral). Über Mu-

sikethnologie, seit Veress' Emeritierung wieder ‹Freiland›, lassen Prof. Ernst Lichtenhahn von der Universität Neuchâtel, später Zürich (afrikanische Musik) und Dr. Akio Mayeda, Lehrbeauftragter an der Universität Zürich (japanische Musik). Für Akustik holte man Dr. Dorothea Baumann, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Zürich. Stellvertretend für diese Zeitspanne sei das vollständige Programm des SS 1982 wiedergegeben:

Prof. St. Kunze:

6340. Vorlesung: Bruckners Symphonien

6341. Seminar: Zur musikdramatischen Sprache der Opera buffa im 18. Jahrhundert

6342. Übung: Vom Entwurf zum Werk

6343. Kolloquium: Für Studierende des Grundstudiums (wechselnde Themen)

PD. V. Ravizza:

6344. Vorlesung: Der Tonartencharakter in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts

6345. Übung zum Thema der Vorlesung

6346. Historische Werkanalyse II

6347. Historische Werkanalyse IV

6348. Palestrina-Kontrapunkt II

6349. Palestrina-Kontrapunkt IV

Prof. G. Aeschbacher:

6350. Proseminar: Die Toccata

6351. Gehörbildung II

6352. Harmonielehre II

6353. Gehörbildung IV

6354. Harmonielehre IV

1052. Vorlesung: Einführung in die Orgelmusik

Dr. P. Ross:

6355. Sozialgeschichte der italienischen Oper im 19. Jahrhundert I

Pater R. Bannwart:

6356. Neumenschrift und Choralpraxis im frühen Mittelalter

Dr. A. Mayeda:
6357. Heikebiwa Japans: Musikalischer Vortrag des
mittelalterlichen Epos

Nach 1982, also nach der Umwandlung der «Interimslösung» in eine Dauerlösung, blieb die personelle Aufteilung des Unterrichts prinzipiell gleich. Im SS 1983 trat jedoch Gerhard Aeschbacher altershalber zurück und wurde durch Hans Richard ersetzt. Richard hatte am Konservatorium Bern Orgel und Klavier studiert und an der Universität als einer der ersten den Ausbildungsgang Höheres Lehramt im Fach Musik absolviert und unterrichtete seit 1977 an Gymnasium und Lehrerseminar Langenthal. Als Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar übernahm Richard von Aeschbacher den propädeutischen Unterricht in Harmonielehre und Gehörbildung, nicht aber dessen Proseminare und Vorlesungen. Seit seiner Beförderung zum Lektor im Jahr 1991 unterrichtete er auch Kontrapunkt, seit 1993 war er zudem für das Vokalkollegium verantwortlich.

Das Jahr 1988 bildete, trotz der Beförderung Ravizzas zum ausserordentlichen Professor, vom Lehrangebot her keinen Einschnitt, da Ravizza weiterhin im gleichen Umfang wie vorher unterrichtete. In jenen Jahren vollzog sich hingegen ein Wechsel bei den Assistenten: 1988 wurde Ross durch Gerda Burkhard ersetzt, diese ihrerseits 1989 durch Hanspeter Renggli, ebenfalls 1989 Maehder durch Thomas Schacher. Renggli und Schacher unterrichteten propädeutische Fächer (Werkanalyse, Einführung in die Musikwissenschaft) und behandelten in Übungen und Proseminaren ausgewählte historische Themen.

Victor Ravizza

Victor Ravizza wurde am 19. Januar 1941 in St. Gallen geboren. Als er zehnjährig war, zog die Familie nach Biel um, wo er das Gymnasium besuchte. Anschliessend studierte er am Kon-

servatorium Biel Klavier, Theorie und Komposition sowie am Stadttheater Biel Dirigieren. 1960 immatrikulierte er sich an der Universität Bern mit Musikwissenschaft im Hauptfach, Kunstgeschichte und Archäologie in den Nebenfächern. 1965 studierte er auch in Florenz und arbeitete am dortigen Deutschen Kunsthistorischen Institut an seiner Dissertation. Das Studium bei Arnold Geering schloss Ravizza 1967 mit der Promotion ab. Danach stellte ihn Geering als Assistenten an, womit Ravizza die erste bezahlte Assistentenstelle des Musikwissenschaftlichen Seminars innehatte. 1972 wurde er zum Oberassistenten befördert. Im Zusammenhang mit der Habilitationsschrift erhielt Ravizza 1975 vom Schweizerischen Nationalfonds ein Stipendium für einen einjährigen Studienaufenthalt in Padua. 1977 habilitierte er sich an der Universität Bern mit der Schrift *Die Anfänge der Venezianischen Mehrchörigkeit* und erhielt die *Venia legendi* für europäische Musikgeschichte. 1988 wurde Ravizza vom Oberassistent-Privatdozenten zum nebenamtlichen Extraordinarius ad personam befördert, behielt aber die Oberassistentenstelle weiterhin bei. Zur Unterrichtstätigkeit in Bern kamen seit den 1980er Jahren Lehraufträge in Zürich, Basel und Fribourg hinzu. Ausserhalb der Universität zeichnete Ravizza 1970–1993 als Redaktor des *Répertoire international de littérature musicale* (RILM) für die Erfassung der in der Schweiz publizierten musikwissenschaftlichen Literatur verantwortlich. Von 1971 bis 1992 leitete er als Präsident die Ortsgruppe Bern der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, danach wirkte er als Vizepräsident in der Zentralgesellschaft.

Die Schriften Ravizzas behandeln inhaltlich weitgehend dieselben Gebiete, die in seinen Lehrveranstaltungen vorkamen. Einen originellen methodischen Ansatz bietet die Dissertation über instrumentale Ensemblesmusik in Italien zur Zeit der

Renaissance.¹⁷⁴ Anhand von 536 Gemälden untersucht Ravizza mit ikonographischen und statistischen Methoden das aus den Bildern hergeleitete musikalische Klangideal zwischen 1400 bis 1550, das er als Wandel vom «analytischen» zum «synthetischen» Klangbild beschreibt. In der Habilitationsschrift widmet sich Ravizza mit der Behandlung der venezianischen Mehrchörigkeit wiederum einem Thema der italienischen Renaissance.¹⁷⁵ Die historisch wie analytisch ausgerichtete Arbeit untersucht die Voraussetzungen und die Anfänge der «Coro spezzato»-Technik im Zeitraum von 1510 bis 1550; aufgrund des biographischen und musikalischen Quellenmaterials breitet der Autor ein Repertoire aus, dessen musikgeschichtliche Bedeutung er in einer «proto-tonikalen Harmonik» und einer finalgerichteten Form sieht. Aspekte der unveröffentlichten Habilitationsschrift finden sich in verschiedenen Aufsätzen wieder.¹⁷⁶ In den Beiträgen zur neueren Musik setzt sich Ravizza vorwiegend mit Schubert, Brahms, Mahler und Schönberg auseinander. Im Zentrum steht meistens die musikalische Analyse, aber auch ein Interesse an hermeneutischen Fragestellungen. So deutet Ravizza etwa den Mittelteil im langsamen Satz von Schuberts A-Dur-Klaviersonate D 959 als Gewitter im Traditionszusammenhang der «tempesta» des 18. und 19. Jahrhunderts¹⁷⁷ oder er sieht Brahms' Dritte als einen Abschied des

¹⁷⁴ Ravizza, Victor: *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*, Haupt, Bern 1970 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/21).

¹⁷⁵ Ravizza, Victor: *Die Anfänge der Venezianischen Mehrchörigkeit. Der frühe Coro spezzato*, Habilitationsschrift Bern 1977, Typoskript.

¹⁷⁶ Vgl. Ravizza, Victor: *Frühe Doppelchörigkeit in Bergamo*, in: *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 127–142, und auch *Ruffino d'Assisi, Padre della Polioralità veneziana*, in: *Rassegna veneta di studi musicali* 4 (1988), S. 5–25, deutsch als: *Ruffino d'Assisi, der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit*, in: *Die Musikforschung* 42 (1989), S. 325–340.

¹⁷⁷ Ravizza, Victor: *Gewittriger Aufruhr. Zum langsamen Satz aus Schuberts*

Komponisten von der Gattung Sinfonie.¹⁷⁸ Mit solchen gehaltlichen Deutungen von Musik kann neben der Fachwelt auch ein weiteres Publikum angesprochen werden, eine erklärte Intention Ravizzas, und es ist deshalb nur folgerichtig, dass er sich gelegentlich unter die Autoren des musikalischen Feuilletons mischte. Schliesslich hat sich Ravizza mit der Herausgabe des ersten Bandes der Schoeck-Gesamtausgabe auch auf editorischem Gebiet betätigt.¹⁷⁹

Studierende und Studienordnung

Das Publikum der Dozenten sind die Studentinnen und Studenten. Das Musikwissenschaftliche Seminar, eines der kleineren Institute der Philosophisch-historischen Fakultät, sah sich nie einem Studentenboom ausgesetzt, den zum Beispiel die Historiker oder die Psychologen erlebten. Dennoch entsprach die Zunahme der Studierenden am Seminar, wenngleich auf einem niedrigeren Niveau, der allgemeinen Tendenz an der Fakultät. Mit den steigenden Studentenzahlen, dem erweiterten Lehrkörper und den wachsenden Beständen von Bibliothek und Phonotheek wuchs auch das Raumbedürfnis. 1974 zog das Seminar aus der Länggassstrasse 7 aus und bezog die Räume im fünften Stockwerk des Gebäudes an der Hallerstrasse 12, wo das Geographische Institut untergebracht ist.

Im Jahr 1975 gab es ungefähr 40 Studierende der Musikwissenschaft, etwa hälftig auf Hauptfächler und Nebenfächler

Klaversonate in A-dur (D 959), in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 15 (1995), S. 127–138.

¹⁷⁸ Ravizza, Victor: *Brahms' Dritte: eine Abschiedssinfonie?* in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25./26. Februar 1989, Beilage Literatur und Kunst.

¹⁷⁹ *Othmar Schoeck: Sämtliche Werke*, hrsg. von Max Lütolf. Serie IV, Band 21: *Werke für kleines Orchester und für Streichorchester*, hrsg. von Victor Ravizza, Hug, Zürich 1995.

verteilt.¹⁸⁰ Vier Jahre später, 1979, zählte man bereits 55 Musikwissenschafts-Studenten, was aber hauptsächlich auf den neu geschaffenen Studiengang «Höheres Lehramt» zurückzuführen war (27 Hauptfachstudenten, 17 Nebenfachstudenten und 11 Studenten des Höheren Lehramtes).¹⁸¹ 1993 betrug die Gesamtzahl 75 Studierende, davon 25 Hauptfächler, 40 Nebenfächler und 10 Studierende des Höheren Lehramtes.¹⁸² Aus diesen Zahlen geht hervor, dass die Gesamtzahl der Musikwissenschafts-Studenten und -Studentinnen zwar zugenommen hat, dass aber der Anteil der Hauptfächler im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts mehr oder weniger konstant geblieben war. Demgegenüber hatte sich die Zahl der Nebenfächler innerhalb von 14 Jahren von 17 auf 40 Studierende vergrössert. Mit anderen Worten: Das Musikwissenschaftsstudium wurde also immer mehr als Nebenfachstudium gewählt. Dass sich diese Veränderung auch auf die Interessenlage und die Ansprüche der Studierenden auswirkte, sei nur am Rande vermerkt.

Veränderungen gab es auch bei den Möglichkeiten und der Wahl des Studienabschlusses. Von Anfang an konnte Musikwissenschaft als Hauptfach, erstes Nebenfach oder zweites Nebenfach, immer in Kombination mit zwei anderen Fächern innerhalb des Fächerkanons der Philosophisch-historischen Fakultät, studiert werden. Als Studienabschluss bot sich von 1921 bis 1964 einzig das Doktorat an. Anfang der 1960er Jahre führte die Fakultät das Lizentiat ein, und 1965 fanden die ersten Lizentiatsprüfungen statt.¹⁸³ Bis 1976 bestand aber nach wie vor die

¹⁸⁰ *Nachfolgefrage Veress, Musikwissenschaft*, Aktennotiz des Dekans Aebli. DphF, Akte «Nachfolge Prof. Veress».

¹⁸¹ Studentenstatistik der Universität Bern für das SS 1979: *Studenten mit Haupt/Nebenfach Musikwissenschaft*.

¹⁸² *Bericht der Strukturkommission Musikwissenschaft* [vom März 1993]. DphF, Akte «Nachfolge Prof. Kunze».

¹⁸³ Das erste Lizentiatsreglement datiert aus dem Jahr 1964: *Reglement über*

Möglichkeit der direkten Promotion, danach bildete das bestandene Lizentiat die Bedingung für die Promotion. Die Einführung des Lizentiats führte in allen Fächern der Fakultät dazu, dass der Studienabschluss mit Lizentiat (lic. phil.) die Regel, jener mit dem Doktorat (Dr. phil.) der Ausnahmefall wurde. Die Gründe für die Einführung des Lizentiats waren die gestiegenen Studentenzahlen, die Angleichung an die Regelungen ausländischer Universitäten (Magister artium) und die gewandelten beruflichen Anforderungen für Akademiker. Der Studiengang mit Lizentiatsabschluss¹⁸⁴ brachte für alle Fächer eine Gliederung in Grund- und Hauptstudium und eine Abstufung der Anforderungen je nachdem, ob das Fach als Haupt- oder Nebenfach belegt wird. In der Musikwissenschaft¹⁸⁵ wurden nun im Grundstudium neben den Proseminaren und Vorlesungen die propädeutischen Fächer Gehörbildung, Harmonielehre, Kontrapunkt, Werkanalyse und eine Einführung in das Fach angeboten. 1978 führte man zudem eine obligatorische Zwischenprüfung ein. Im Jahr 1992 reformierte die Fakultät die Struktur der Studiengänge und Prüfungen. Die Reform, die ab WS 1993/94 in Kraft trat, brachte eine neue Gewichtung der drei Fächer (Hauptfach, erstes und zweites Nebenfach) im Verhält-

die Erlangung des akademischen Titels eines Licentiatius philosophiae an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern vom 31. Januar 1964. Zu den ersten Lizentiatsprüfungen vgl. die Doktorenlisten der Universität. StAB, Dossier BB 8. 2. 403 bis 408. Die Listen sind chronologisch nach Semestern und Fakultäten geordnet. Ab SS 1965 sind bei der Philosophisch-historischen Fakultät erstmals auch die Lizentiatsabschlüsse eingetragen.

¹⁸⁴ Vgl. auch die späteren Revisionen des Lizentiatsreglements von 1964: *Reglement über die Studiengänge und die akademischen Prüfungen an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern* vom 23. Februar 1976 und das *Reglement* vom 14. Dezember 1992.

¹⁸⁵ Die einschlägigen Studienpläne sind: *Studienplan für Musikwissenschaft* vom September 1973, *Studienplan* vom 5. Juni 1978 und *Studienplan* vom 15. Februar 1993.

nis von 3 : 2 : 1, das hiess vor allem eine Reduktion der Anforderungen im zweiten Nebenfach, und zielte auf eine Straffung des Studiums, indem die maximale Zeitspanne zwischen erster und letzter Lizentiatsteilprüfung von sechs auf drei Jahre reduziert wurde. Auf der Ebene des Instituts wirkte sich die Reform so aus, dass die Gehörbildung zugunsten eines obligatorischen Besuchs des Vokalkollegiums abgeschafft wurde, den Studierenden im ersten Nebenfach der Kontrapunkt und die zweite Proseminararbeit erlassen wurde und das zweite Nebenfach auf das Grundstudium und den Besuch eines Seminars reduziert wurde.

Das Postulat, dass die Universität vermehrt Berufsausbildung betreiben sollte, leuchtete besonders bei der Gymnasiallehrerausbildung ein. In der Folge entstand an der Philosophisch-historischen Fakultät die Abteilung für das Höhere Lehramt (AHL). Nachdem bereits für verschiedene andere Gymnasialfächer ein spezifischer universitärer Ausbildungsgang geschaffen worden war, beauftragte die Erziehungsdirektion im Jahr 1975 die Universität, auch einen solchen für das Fach Musik zu erarbeiten. Die Realisierung dieses «Ausbildungsgangs für Musiklehrer an höheren Mittelschulen» war der Initiative von Gerhard Aeschbacher zu verdanken. Nachdem von 1975 bis 1978 in einer Versuchsphase erste Erfahrungen gesammelt worden waren, lief der Ausbildungsgang 1978 unter der Leitung Aeschbachers reglementarisch an.¹⁸⁶ 1983 wurde er durch den Sänger und Gesangspädagogen Ulrich Gilgen abgelöst, der daneben auch noch das Fach Musik im Sekundarlehramt betreute. Die musikwissenschaftliche Ausbildung, die bis 1991 derjenigen der Hauptfachstudenten entsprochen hatte, wurde 1992 redimensioniert, womit man der unübersehbaren Überfrachtung des Studienganges entgegenzuwirken

¹⁸⁶ *Studienplan und Prüfungsreglement für das Fach Musik* vom 1. April 1978, Neufassung vom 6. Februar 1987 und Änderung vom 10. April 1992.

suchte. Insgesamt aber bot die Mittelschullehrerausbildung ein glückliches, aber auch isoliertes Beispiel einer ausgewogenen Zusammenarbeit zwischen den beiden Ausbildungsstätten Konservatorium und Musikwissenschaftliches Seminar.

Schliesslich ist noch die Sekundarlehrerausbildung zu erwähnen, die bereits zwischen 1875 und 1887 in die Philosophische Fakultät integriert wurde.¹⁸⁷ Entsprechend der Zweisprachigkeit des Kantons Bern schuf man für die Ausbildung der Sekundarlehrer im deutschsprachigen Kantonsteil das Sekundarlehramt, für diejenige des französischsprachigen Teils das Centre de formation du brevet secondaire. Im Fächerkanon beider Studiengänge kommt auch das Fach Musik beziehungsweise Musique vor. Während das Musikwissenschaftliche Seminar bald nichts mehr mit dem Fach Musik des Sekundarlehramts zu tun hatte, blieb das Fach Musique des Centre bis in die 1990er Jahre dem Seminar zugeordnet. Seit dem Jahr 1993 mussten die Studierenden des fünften Semesters am Seminar ein Proseminar oder die Einführung in die Musikwissenschaft besuchen.

¹⁸⁷ *Hochschulgeschichte Berns* (wie Anm. 2), S. 75.

Anselm Gerhard und die Wende zum 21. Jahrhundert

Ein oder zwei Lehrstühle?

Der plötzliche Tod Stefan Kunzes im Sommer 1992 traf das Seminar und die Fakultät gänzlich unerwartet. Niemand war auf eine Nachfolgediskussion vorbereitet. Die Erziehungsdirektion ihrerseits nahm die Vakanz des Ordinariats zum Anlass für grundsätzliche Überlegungen bezüglich der Struktur des Musikwissenschaftlichen Seminars. Sie forderte von der Fakultät einen Bericht, der ein Anforderungsprofil des künftigen Stelleninhabers ausarbeiten sollte. Zu Beginn des WS 1992/93 setzte die Fakultät eine Strukturkommission ein, der die Professoren John E. Jackson (Präsident; französische Literatur), Hellmut Thomke (Dekan; neuere deutsche Literatur), Oskar Bättschmann (Kunstgeschichte), Martin Körner (Schweizer Geschichte), Andreas Kotte (Theaterwissenschaft), Wolfgang Pross (neuere deutsche Literatur), Christoph Schäublin (klassische Philologie) und Victor Ravizza (Musikwissenschaft), der Mittelbauvertreter Thomas Schacher und der Studentenvertreter Christian Gerber angehörten.¹⁸⁸ Die Kommission setzte sich zunächst mit der Frage auseinander, ob das Institut für Musikwissenschaft, wie es seit dem WS 1992/93 nun hiess, weiterhin nach dem Modell der «Interimslösung» von 1977 organisiert werden solle oder ob ihm nicht eher eine Struktur mit zwei vollamtlichen Professuren an der Spitze angemessen wäre, und kam dabei zu folgendem Kompromiss:

Aufgrund der dargestellten Verhältnisse, einer kontinuierlichen Entwicklung der Musikwissenschaft in Bern, auch der Nutzung der Schwerpunkte der Institutsbibliothek sowie der wünschenswerten Koordination

¹⁸⁸ Protokoll der Fakultätssitzung vom 2. November 1992.

mit dem Institut für Theaterwissenschaft, insbesondere aber aufgrund des Vergleichs mit den deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Instituten der Schweiz (Universitätsraum Schweiz), ergibt sich für das Berner Institut eine anzustrebende optimale Grundstruktur von zwei Professuren (Ordinariat, vollamtliches Extraordinariat), die allein dem Umfang und den Anforderungen des Faches gerecht werden kann. Diesem Optimum steht andererseits die [...] dargestellte Knappheit an Personalmitteln entgegen. Deshalb beantragt die Strukturkommission, zunächst nur eine Professur auszuscheiden (Nachfolge Prof. Kunze).¹⁸⁹

Auf der Basis dieser Überlegungen beschrieb die Kommission das Anforderungsprofil der auszuschreibenden Professur mit drei Schwerpunkten: Wiener Klassik als Erbe Stefan Kunzes, Musiktheater als Gegengewicht zu der an der Fakultät ebenfalls beheimateten Theaterwissenschaft und schliesslich Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, die in der Lehre der übrigen Schweizer Universitätsinstitute untervertreten sei.

Am 26. April 1993 genehmigte die Fakultät den Bericht der Strukturkommission. Die von der Erziehungsdirektion angelegte Prüfung einer allfälligen verstärkten Zusammenarbeit zwischen der Philosophisch-historischen Fakultät (beziehungsweise dem Institut für Musikwissenschaft) und dem Konservatorium wollte die Fakultät auf einen späteren Zeitpunkt verschieben, da sie den Ausbau der Beziehungen erst im Anschluss an die erfolgte Wahl eines Lehrstuhlinhabers für sinnvoll hielt und da der vom Konservatorium angestrebte Status einer Fachhochschule noch in der Planungsphase steckte.¹⁹⁰ Nachdem die Erziehungsdirektion auch von der Universitätsleitung einen

¹⁸⁹ *Bericht der Strukturkommission Musikwissenschaft* [vom Februar 1993], DphF, Akte «Nachfolge Prof. Kunze». Die wichtigsten Dokumente zur Neubesetzung des Ordinariats finden sich in dieser Akte.

¹⁹⁰ Vgl. den Brief des Dekans an den Erziehungsdirektor vom 28. April 1993. DphF, ebenda.

Mitbericht eingeholt hatte, genehmigte sie den Strukturbericht am 4. Juni, und die Professur wurde in der Tages- und Fachpresse ausgeschrieben.

Bis Ende Juli meldeten sich 23 Bewerber, vier Frauen und 19 Männer. Die Kommission, nun zur Wahlkommission umfunktioniert, schied zunächst die nicht habilitierten Bewerber und, mit Blick auf die hohe Einkaufssumme der Pensionskasse, die vor 1948 geborenen Bewerber aus. Da sie andererseits feststellen musste, dass sich keine Schweizer gemeldet hatten, fragte sie nachträglich zwei kurz vor der Habilitation stehende Forscher aus der Schweiz an, von denen sich einer dann nachträglich noch bewarb. Im Hinblick auf das ausgeschriebene Stellenprofil wählte man schliesslich sieben Kandidaten aus, die zu einer Probevorlesung und einem Kolloquium eingeladen wurden. Es waren dies der in Frankreich wohnhafte Schweizer Roman Brotbeck (Musikwissenschaftler und Publizist) und die Deutschen Christian Berger (PD in Kiel), Anselm Gerhard (PD in Münster), Ulrich Konrad (Professor an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau), Konrad Küster (PD in Freiburg im Breisgau), Silke Leopold (Professorin in Detmold/Paderborn) und Lorenz Welker (PD in Basel). Nachdem Welker in der Zwischenzeit einen Ruf nach Erlangen erhalten hatte, blieben für die Probevorlesungen im Februar 1994 noch fünf Kandidaten und eine Kandidatin.

Im Anschluss an die Vorstellungen waren die Meinungen der Kommission gespalten.¹⁹¹ Einig war man sich nur darüber, Anselm Gerhard auf den ersten Platz zu setzen. Was die beiden anderen Listenplätze betraf, schlug schliesslich eine Kommissionmehrheit Ulrich Konrad für den zweiten und Silke Leopold für den dritten Platz, eine Minderheit dagegen Leopold für den zweiten und Konrad für den dritten Platz vor. Auch

¹⁹¹ Vgl. *Bericht und Antrag der Kommission Nachfolge Kunze (Musikwissenschaft)* vom 7. April 1994, gezeichnet von Jackson, und *Antrag der Kommissionminderheit*, gezeichnet von Ravizza. DphF, ebenda.

zwei auswärtige Gutachten brachten, da sie die drei Kandidaten abweichend beurteilten, keine Klärung. An Gerhard gefielen die originellen und oft innovativen Denkansätze, die geschickte Verknüpfung historischer und analytischer Befunde und das Herausschälen von Zusammenhängen aus unterschiedlichen Kulturbereichen.

Herr Gerhard greift Themen auf, die von der Musikwissenschaft bisher wenig beachtet oder geringgeschätzt wurden (z. B. in der Habilitation). Von Erscheinungen, über die bisher eine einheitliche Lehrmeinung bestand, wagt er Neubewertungen: so betrachtet er die französische Grand Opéra nicht mehr als eine inferiore Ausprägung der Gattung Oper. Die Schriften Gerhards bestehen ferner durch originelle Denkansätze, vor allem aber auch durch eine Brillanz intellektueller Verarbeitung.¹⁹²

Ulrich Konrad wurde als Forscher qualifiziert, der einem philologisch orientierten Wissenschaftsideal verbunden sei. Neben der Frage nach der Wünschbarkeit eines solchen Verständnisses spielte auch die Tatsache eine Rolle, dass Konrad nichts über die Barockzeit und nur wenig über das Musiktheater publiziert hat. Die Forschungsgebiete von Silke Leopold dagegen deckten sich weitgehend mit dem ausgeschriebenen Stellenprofil, hingegen herrschte keine Einigkeit darüber, wie ihr Verfahren, Resultate dem eigenen Erkenntnisinteresse unterzuordnen, zu beurteilen sei.

Die Fakultät unterstützte mit grosser Mehrheit den Antrag der Kommissionsminderheit und schlug der Erziehungsdirektion an erster Stelle Gerhard, an zweiter Stelle Leopold und an dritter Stelle Konrad vor.¹⁹³ Die Erziehungsdirektion nahm so-

¹⁹² *Bericht und Antrag der Kommission Nachfolge Kunze (Musikwissenschaft)*. DphF, ebenda.

¹⁹³ *Wahlantrag zur Besetzung der vollamtlichen Professur für Musikwissen-*

gleich Verhandlungen mit Gerhard auf, der auch in Marburg an der Lahn, Frankfurt am Main und Heidelberg Aussichten auf eine Berufung hatte. In den Verhandlungen erreichte Gerhard, dass er gleich von Anfang an als Ordinarius angestellt wurde,¹⁹⁴ und entschied sich letztendlich für das Berner Angebot. Im Juli 1994 ernannte ihn der Regierungsrat zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft und zum Direktor des Instituts für Musikwissenschaft (IMW) auf den 1. Oktober 1994.¹⁹⁵

Anselm Gerhard

Anselm Gerhard wurde am 30. März 1958 in Heidelberg geboren und besuchte die Grundschule und das Gymnasium in Mannheim. Noch während der Gymnasialzeit schrieb er sich am Evangelischen Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg als Gasthörer ein und bestand dort 1978 die Prüfung für nebenamtliche Kirchenmusiker. Im WS 1977/78 begann er in Frankfurt am Main mit dem Universitätsstudium und setzte es ab WS 1979/80 an der Technischen Universität in Berlin fort. Neben dem Fach Musikwissenschaft belegte er Germanistik und Geschichte. 1985 wurde er bei Carl Dahlhaus mit einer Arbeit über die französische Grand Opéra bei Verdi, Rossini und Meyerbeer promoviert.¹⁹⁶ Zwecks Vorbereitung dieser Studie hatte er zuvor, als Stipendiat der Stiftung Volkswagenwerk, Quellenstudien am Istituto di Studi Verdiani in Parma und an

schaft. Brief des Dekans an die Erziehungsdirektion vom 27. April 1994. DphF, ebenda.

¹⁹⁴ Vgl. den Brief Gerhards an die Erziehungsdirektion vom 10. Juni 1994. DphF, ebenda.

¹⁹⁵ RRB Nr. 2248 vom 6. Juli 1994.

¹⁹⁶ Gerhard, Anselm: *Großstadt und Große Oper. Motive der «Grand Opéra» in Verdis «Les Vêpres Siciliennes» und ausgewählten Pariser Opern Rossinis und Meyerbeers*, Diss. phil. Technische Universität Berlin 1985, Typskript.

der Bibliothèque Nationale in Paris unternommen. Nach der Promotion arbeitete er als wissenschaftlicher Angestellter und Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster. In dieser Zeit schrieb er auch seine Habilitationsschrift über den englischen Klassizismus im 18. Jahrhundert. 1992 habilitierte er sich in Münster und wurde dort anschließend zum Hochschuldozenten ernannt. Noch im selben Jahr liess er sich jedoch bereits beurlauben zur Wahrnehmung eines Heisenberg-Stipendiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft am Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Ins Jahr 1992 fällt schliesslich auch der erste Kontakt zur Schweiz. Im WS 1992/93 realisierte er einen Gast-Lehrauftrag am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. Dort war nach dem Tod von Hans Oesch und dem Aufrücken Wulf Arlts vom Extraordinarius zum Ordinarius ebenfalls eine vollamtliche Professur für Musikwissenschaft ausgeschrieben, für die sich Gerhard ebenso wie in Bern beworben hatte. Während dann 1993 in Basel die Amerikanerin Ann C. Shreffler zur Extraordinaria gewählt wurde, schaffte Gerhard 1994 den Sprung auf das Berner Ordinariat. Seither wohnt er in der Schweiz, zuerst in Bern, dann in Marly bei Fribourg. Er ist verheiratet und hat zwei erwachsene Kinder. Im Jahr 2014 hat Gerhard zusätzlich zur deutschen auch die schweizerische Staatsangehörigkeit angenommen.

Unter Gerhards Monographien sticht der Titel *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts* als diejenige hervor, die ihm nicht nur den akademischen Durchbruch, sondern auch einen Leserkreis über die Fachwelt hinaus beschert hat.¹⁹⁷ In diesem Buch, das eine erweiterte und überarbeitete Fassung der Dissertation darstellt, betrachtet Gerhard die einzelnen Werke vom «Erfahrungsraum» und vom «Erfah-

¹⁹⁷ Gerhard, Anselm: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart 1992; englisch als: *The Urbanization of Opera*, The University of Chicago Press, Chicago/London 1998.

«Klassikhorizont» der Autoren und des Publikums her und stellt sie damit schlüssig als Widerspiegelung, aber auch als Gegenteil einer Gesellschaft dar, die von der Grossstadt Paris geprägt ist. Gerhards Habilitationsschrift *London und der Klassizismus in der Musik* ist einige Jahre später in überarbeiteter Form beim Metzler-Verlag erschienen.¹⁹⁸ Sie geht der Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen dem Denken über Instrumentalmusik in der britischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und den Klavierkompositionen von Muzio Clementi nach. Dass mit England ein Randgebiet und mit Clementi eine Randfigur der Zeit angesprochen werden, weist auf ein Anliegen des Verfassers hin, die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts nicht allein auf die «Wiener Klassik» zu fokussieren. Gerhards langjährige Auseinandersetzung mit Giuseppe Verdi führte im Hinblick auf den 200. Geburtstag des Komponisten zu der bislang letzten Monographie des Autors.¹⁹⁹ In kenntnisreicher und doch leicht verständlicher Art beschreibt Gerhard hier die Rahmenbedingungen, die Verdis Leben prägten, sowie die Produktionsbedingungen, unter denen seine Kompositionen entstanden. Als Vorarbeit zu dieser Verdi-Biographie gab Gerhard bereits 2001, zusammen mit Uwe Schweikert, ein *Verdi Handbuch* heraus, das dann 2013 eine erweiterte Neuauflage erfuhr.²⁰⁰

In seinen Aufsätzen – die Publikationsliste weist inzwischen die stolze Zahl von über 140 Titeln auf – verfolgt Gerhard einerseits die Themen, die in seinen Monographien erscheinen,

¹⁹⁸ Gerhard, Anselm: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Ausprägung einer autonomen Instrumentalmusik in der britischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und in Muzio Clementis Klavierwerk*, Metzler, Stuttgart 2002.

¹⁹⁹ Gerhard, Anselm: *Giuseppe Verdi* (Beck'sche Reihe, 2754), Beck, München 2012.

²⁰⁰ *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Metzler, Stuttgart und Bärenreiter, Kassel 2001. Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage, ebenda 2013.

andererseits wendet er sich auch neuen Gebieten zu. An erster Stelle steht die Geschichte der europäischen Oper, vorwiegend jener aus dem 19. Jahrhundert. Stellvertretend sei hier ein Aufsatz über die *Varianten der Finalgestaltung in der Operngeschichte* genannt, in dem die Frage beleuchtet wird, wie verschiedene Epochen tragische und glückliche Finalszenen in sehr knapper oder auch längerer Ausdehnung bevorzugten.²⁰¹ Bei der italienischen Oper rückt immer wieder Verdi in den Fokus, bei der französischen ist es Meyerbeer. An zweiter Stelle stehen Fragen der Musikästhetik, hier vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert. Durch die Aufarbeitung der ästhetischen Diskussion über Musik im Zeitalter der Aufklärung verlieh Gerhard der herkömmlichen Forschung über die Wiener Klassik neue Dimensionen.²⁰² Einen dritten Schwerpunkt bilden Geschichte und Methodenfragen der Musikwissenschaft. Im Anschluss an ein Kolloquium, das Gerhard zu Beginn seiner Berner Professur anlässlich des 75jährigen Bestehens des Instituts für Musikwissenschaft organisiert hatte, erschienen die dort gehaltenen Vorträge in Buchform unter dem Titel *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin* mit einer ausführlichen Einleitung Gerhards.²⁰³ Über die beschämende Rolle der deutschen Musikwissenschaft

²⁰¹ Gerhard, Anselm: «*Endlich sind alle tot*». *Varianten der Finalgestaltung in der Operngeschichte*, in: *Schliessen–Enden–Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, text + kritik, München 2019, S. 308–322.

²⁰² Als Beispiel diene Gerhard, Anselm: *Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert 22* (1998), S. 40–51. Vgl. dazu auch den Sammelband *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hrsg. von Anselm Gerhard, Niemeyer, Tübingen 1999 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, 26).

²⁰³ Gerhard, Anselm: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin*, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von Anselm Gerhard, Metzler, Stuttgart/Weimar 2000, S. 1–30.

im Nationalsozialismus handelt ein Aufsatz aus dem Jahr 2002.²⁰⁴ Als Deutscher, der in der Schweiz lebt und sich mit der Musik Frankreichs und Italiens auseinandersetzt, richtet sich Gerhards Blick gerne auf die nationalen Befangenheiten und Beschränkungen der Musikgeschichtsschreibung.²⁰⁵ In vielen seiner Aufsätze zeigt sich zudem ein Denken, das über die Grenzen einer im engeren Sinn verstandenen Musikwissenschaft hinausreicht. Im Vorwort der von ihm herausgegebenen Publikation über die Jüdische Aufklärung weist er beispielsweise auf die Bedeutung der jüdischen Minderheit für die Berliner Musikkultur des 18. Jahrhunderts hin.²⁰⁶ Gerhards Publikationsliste wird ergänzt durch Beiträge zu Programmheften und Tonträger-Editionen, Texte in Tageszeitungen und Publikumszeitschriften sowie Artikel in Nachschlagewerken. Unter den editorischen Betreuungen von Zeitschriften und Publikationsreihen sei die Herausgabe der im Jahr 2002 begründeten Reihe *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*²⁰⁷ und die Gründung der Zeitschrift *verdiperspektiven* im Jahr 2016 hervorgehoben, die seit 2019 nicht zuletzt auf die endlich, aber doch unerwartet

²⁰⁴ Gerhard, Anselm: *Musikwissenschaft*, in: *Die Rolle der Geisteswissenschaften im Dritten Reich 1933–45*, hrsg. von Frank-Rutger Hausmann, Oldenbourg, München 2002 (*Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien*, 53), S. 165–192.

²⁰⁵ Beispielsweise in Gerhard, Anselm: *Musikalische und unmusikalische Nationalkulturen. Wer benötigt wann eine klingende Selbstvergewisserung?*, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, hrsg. von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017 (*Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, 26), S. 37–53.

²⁰⁶ Gerhard, Anselm: *Einleitung. Die Bedeutung der jüdischen Minderheit für die Musikkultur der Berliner Aufklärung*, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns* (wie Anm. 202), S. 1–26.

²⁰⁷ *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Anselm Gerhard, zusammen mit Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, seit 2020 zusammen mit Hans-Joachim Hinrichsen, Matthias Schmidt, Britta Sweers und Cristina Urcheguía, Bärenreiter, Kassel 2002 ff.

zugänglich gewordenen Skizzen und Entwürfe aus Verdi musikalischem Nachlass fokussiert.²⁰⁸

In der universitären Selbstverwaltung engagierte sich Anselm Gerhard in diversen Kommissionen, unter anderem in zwölf Struktur- und Ernennungskommissionen der Philosophisch-historischen Fakultät. 2015 übernahm er das Präsidium des neu gegründeten *Walter Benjamin Kollegs*, einer Organisationseinheit für strukturierte Doktoratsprogramme und interdisziplinäre Forschung. Dabei organisierte er einen grossen internationalen Kongress, der genau hundert Jahre nach Benjamins Promotion an der Universität Bern im Juni 2019 stattfand. Im Studienjahr 2005/06 war Gerhard Vizedekan der Fakultät, trat aber nach zwei Semestern von diesem Amt zurück. In dasselbe Studienjahr fiel auch ein Ruf auf eine Professur für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth, verbunden mit der Leitung des Forschungsinstituts für Musiktheater Schloss Thurnau, den Gerhard jedoch mit Blick auf die hervorragenden Arbeitsmöglichkeiten in Bern ablehnte. Ausserhalb der Universität Bern nahm Gerhard Einsitz in verschiedenen wissenschaftlichen Vereinigungen, namentlich im Zentralvorstand der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG) und als Vorstandsmitglied und zeitweiliger Präsident der Sektion Bern der SMG. Seit 2019 ist er auch Mitglied des Wissenschaftlichen Komitees des Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Auf Ende des Herbstsemesters 2021, drei Semester vor dem Erreichen der Altersgrenze, wird Gerhard nun auf eigenen Wunsch emeritiert. Auslöser für diese Entscheidung waren neue Regelungen der Berner Pensionskasse im Hinblick auf die ausgerichteten Renten. Die stets wachsende Last der administrativen Aufgaben des

²⁰⁸ Vgl. zusammenfassend Gerhard, Anselm: *Endlich zugänglich: Giuseppe Verdis musikalischer Nachlass. Von Carabinieri, Digitalisaten und ersten Forschungsergebnissen*, in: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart 71 (Frühjahr 2021), S. 137–142.

Institutsleiters und das Bedürfnis nach ungestörter wissenschaftlicher Publikationstätigkeit erleichterten diesen Schritt nicht unwesentlich.

Personelle Aufstockung des Instituts

Die für 2006 vorgesehene Emeritierung von Victor Ravizza, der seit 1988 als nebenamtlicher Extraordinarius ad personam gewirkt hatte, löste bereits im Vorfeld erneut eine Diskussion aus, wie viele Professuren das Musikwissenschaftliche Institut brauche. Schon 1997 teilte der damalige Dekan Iwar Werlen dem Institutsdirektor Gerhard mit, dass die Dozentur Ravizza aufgrund einer fakultären Aufgaben-Analyse nicht wiederbesetzt werden solle. Das Fakultätskollegium war mit dieser Analyse jedoch nicht einverstanden und wandelte die Dozentur in eine Assistenzprofessur um. 2006 wurde der Deutsche Klaus Pietschmann erster Inhaber dieser Professur, die ihm vier Jahre danach als Sprungbrett zu einem Ordinariat an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz diente. 2010 wurde die Assistenzprofessur mit Cristina Urchueguía besetzt. Entscheidend war dann die von Dekan Reinhard Schulze (2003–2007) eingeleitete Ausbauplanung für die Philosophisch-historische Fakultät insgesamt. Sie betraf die Schaffung neuer, institutsübergreifender Studiengänge auf Fakultätsebene, die in den – später in das *Walter Benjamin Kolleg* integrierten – Gefäßen *Center for Cultural Studies* und *Center for Global Studies* eingerichtet wurden. Diese Ausbauplanung bescherte unter anderem auch dem IMW eine neue Professur für Kulturelle Anthropologie, die durch die Zuweisung (zunächst) temporärer Mittel der Universitätsleitung an die Fakultät mitfinanziert wurde. Der betreffende Strukturbericht charakterisiert das Fach wie folgt:

Der Aufbau eines neuen Forschungs- und Lehrschwerpunkts im Bereich der Musikanthropologie an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern trägt einem dringenden Desiderat auf nationaler (zum Teil auch internationaler) Ebene Rechnung. Über die herkömmliche Perspektive des Fachgebiets Musikethnologie hinaus geht es dabei um die Frage nach dem Umgang mit Musik in den verschiedenen Kulturen, unabhängig vom Grad der Schriftlichkeit und den jeweiligen rituellen Kontexten.²⁰⁹

Die Ernennungskommission veranlasste die Ausschreibung der Stelle als Extraordinariat beziehungsweise als Assistenzprofessur mit Verlängerungsmöglichkeit.²¹⁰ Von den insgesamt 17 Bewerbungen wurden nach eingehender Beratung vier Personen zu einem Probevortrag eingeladen.²¹¹ Es waren dies Prof. Dr. Sebastian Klotz (Leipzig), Dr. Julio Mendivil (Köln), PD Dr. Martin Pfeleiderer (Hamburg) und Prof. Dr. Britta Sweers (Rostock). Gewählt wurde schliesslich die im Dreivorschlag der Kommission an erste Stelle gesetzte Britta Sweers als ausserordentliche Professorin für Kulturelle Anthropologie der Musik mit Stellenantritt zum 1. August 2009.

Im Jahr 2016 kam das IMW sogar zu einer dritten festen Professur, indem Cristina Urchueguía von der Assistenzprofessorin zur ausserordentlichen Professorin befördert wurde. Für diese Professur gab es keine internationale Ausschreibung, denn das Stellenprofil war von Anfang an auf Urchueguía zugeschnitten. Die 2015 von der Fakultät eingesetzte Struktur-

²⁰⁹ *Strukturbericht ausserordentliche Professur für Kulturelle Anthropologie der Musik* [2008]. DphF, Akte «aoP Musikwissenschaft».

²¹⁰ Die Mitglieder waren Prof. Dr. Anke von Kügelgen (Präsidentin), Prof. Dr. Anselm Gerhard, Prof. Dr. Bernd Nicolai, Prof. Dr. Klaus Pietschmann, Prof. Dr. Christina Thurner, Oliver Seibt, M.A. (Vertreter Mittelbau) und Simon Bucher (Vertreter der Studierenden).

²¹¹ *Bericht und Antrag der Ernennungskommission für die ausserordentliche Professur Kulturelle Anthropologie der Musik* vom 26. November 2008.

kommission²¹² beantragte denn auch ein Profil mit den Schwerpunkten Musikgeschichte vor 1600, Musikgeschichte Lateinamerikas und Editionsphilologie, also genau den Fachgebieten, die Urchueguía schon als Assistenzprofessorin vertreten hatte.²¹³ Begründet wurde das anvisierte Extraordinariat im Fall der älteren Musikgeschichte mit der Fortführung einer Lehrtradition, die vor Urchueguía von Victor Ravizza gepflegt worden war, im Fall der beiden anderen Schwerpunkte durch die Einbindung in institutsübergreifende fakultäre Studiengänge. Vom Stellenetat des Instituts her war die Aufstockung von Urchueguías Professur möglich durch die Personalpunkte, die aus der Pensionierung Hans Richards freigeworden waren: 2014 existierte die Stellenkategorie des Oberassistenten-Lektors nicht mehr, Richards Aufgaben übernahm Martin Pensa – als Dozent, wie sein Vorgänger in Teilzeitanstellung neben einem Deputat als gymnasialer Musiklehrer. (Inzwischen ist Pensa auch in der Forschung aktiv, im März 2021 wurde er mit einer Arbeit über Mahler promoviert.)

Eine entscheidende Weichenstellung steht nun mit der Emeritierung von Anselm Gerhard bevor. Ob seine Nachfolge wiederum mit einem Ordinariat besetzt werden könnte, war unter den gegebenen Umständen sehr ungewiss. 2019 hatte der damalige Dekan Stefan Rebenich (2017–2019) bei der Universitätsleitung erhebliche Widerstände auszuräumen, um deren

²¹² Der Kommission gehörten an: Prof. Dr. David Britain (Präsident), Prof. Dr. Birgit Borkopp-Restle, Prof. Dr. Anselm Gerhard, Prof. Dr. Albert Hafner, Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer, Prof. Dr. Britta Sweers, Prof. Dr. Luca Zoppelli (Université de Fribourg; auswärtiger Fachvertreter), Christa Schneider, M.A. (Mittelbau-Vertreterin Assistierende) und Dr. des. Sascha Wegner (Mittelbau-Vertreter Dozierende).

²¹³ *Strukturbericht und Antrag der Strukturkommission Musikwissenschaft zur Verstetigung der Schwerpunkte Musikgeschichte vor 1600, Musikgeschichte Lateinamerikas, Editionsphilologie und der Betreuung des «Master in Research on the Arts»-Studiengangs* vom 30. April 2015.

Zustimmung zur weiteren Finanzierung eines Instituts mit drei Professoren zu erhalten. Als Kompromiss musste das IMW eine künftige Struktur mit sämtlichen Professuren im Status der ausserordentlichen Professur akzeptieren. Die Fakultät genehmigte den entsprechenden Strukturbericht am 17. April 2020.²¹⁴ In der Folge wurde eine Assistenzprofessur mit Tenure Track, also mit der Möglichkeit einer Beförderung zu einer ausserordentlichen Professur, ausgeschrieben. Die Etablierung einer Nachwuchsstelle entspricht nicht nur der universitären Strategie der Nachwuchsförderung, sondern ermöglicht auch eine Aufstockung des gegenwärtig unterdotierten Mittelbaus. Bei der neuen Professur wird wiederum der Schwerpunkt Musiktheater in der Nachfolge Gerhards gefordert, darüber hinaus soll die Stelle eine dem Zeitgeist geschuldete Ausrichtung erhalten:

Neben der Pflege der Tradition des Instituts soll im Kontext der «Performance Studies» ein zweiter inhaltlicher Schwerpunkt die Vielfalt an musiktheatralen Manifestationen berücksichtigen: Mögliche neue Schwerpunkte wären hier neben aktuellem Musiktheater z. B. Musical und musiktheatralische Formen anderer Kulturkreise und/oder Filmmusik und audiovisuelle Medien wie Computerspiele.²¹⁵

²¹⁴ *Strukturbericht* [zur Wiederbesetzung der Professur Gerhard] vom 20. März 2020. Die Mitglieder der Struktur- und der nachfolgenden Wahlkommission waren Prof. Dr. Christina Thurner (Präsidentin), Prof. Dr. Birgitt Borkopp-Restle, Prof. Dr. Giovanna Cordibella, Prof. Dr. Stefan Rebenich (in der Wahlkommission ersetzt durch Prof. Dr. Albert Hafner), Prof. Dr. Britta Sweers, Prof. Dr. Cristina Urchueguía, Martin Pensa, M.A. (Dozierende), Dr. Moritz Kelber (Assistierende), Yves Chapuis (Studierende, in der Wahlkommission ersetzt durch Jonathan Inniger), Prof. Dr. Luca Zoppelli (Universität de Fribourg; auswärtiger Fachvertreter, in der Wahlkommission ersetzt durch Prof. Dr. Jens Gerrit Papenburg, Universität Bonn) und Ursina Anderegg (Abteilung für Gleichstellung).

²¹⁵ Ebenda, S. 6.

Von den 18 Bewerberinnen und 13 Bewerbern wurden sieben zu öffentlichen Vorträgen eingeladen; eine Bewerberin und ein Bewerber zogen sich allerdings wieder zurück. Zu den Probevorlesungen, die im Mai und im Juni 2021 stattfanden, wurden (aufgrund der Einschränkungen im Zusammenhang mit der Corona-Pandemie) im Zoom-Modus Dr. Richard Erkens, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität Berlin, Dr. Lena van der Hoven, Research Fellow an der Universität Stellenbosch (Südafrika), Dr. Marie-Anne Kohl, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater an der Universität Bayreuth, Dr. des. Laura Moeckli, Postdoktorandin an der Universität Bern, und Dr. Ingeborg Zechner, Leiterin eines Forschungsprojekts an der Karl-Franzens-Universität Graz, zugeschaltet. Mit der Wahl ist frühestens im Oktober 2021 zu rechnen. Sollte eine Frau gewählt werden, wäre das Berner IMW nicht nur weiterhin das grösste in der Schweiz, sondern auch das einzige mit drei Professorinnen an der Spitze.

Britta Sweers

Britta Sweers wurde am 30. Juli 1969 in Pinneberg geboren. Nach dem Gymnasium studierte sie in Hamburg Historische Musikwissenschaft, Systematische Musikwissenschaft und Philosophie sowie in Bloomington (Indiana) Musikwissenschaft und Ethnomusikologie. Ihre Magisterarbeit untersucht die weltlichen Vokalkompositionen des frühbarocken Komponisten Erasmus Widmann. Danach schloss sie ein Studium in Ethnologie und Ethnomusikologie an und wurde 1999 an der Universität Hamburg in Systematischer Musikwissenschaft mit einer Arbeit über *Electric Folk in England. Musical and Sociocultural Aspects* promoviert.²¹⁶ Ab 2001 arbeitete sie an der Hochschule

²¹⁶ Erschienen als: Sweers, Britta: *Electric Folk. The Changing Face of English Traditional Music*, Oxford University Press, New York 2005.

für Musik und Theater Rostock, zuerst als Hochschulassistentin, dann – ab 2003 – als Juniorprofessorin für Ethnomusikologie sowie Systematische Musikwissenschaft. In dieser Zeit habilitierte sie sich mit der Arbeit *Amber Pieces of Music. Modern Folk Musics within Contemporary Global Flows*.²¹⁷ 2009 gelang ihr der Sprung an die Universität Bern, wo sie die erste Professorin für den neugeschaffenen Schwerpunkt Kulturelle Anthropologie der Musik (KAM) wurde. Dieses neue Teilgebiet der Musikwissenschaft hat sich aus der ehemaligen Vergleichenden Musikwissenschaft und der Musikethnologie heraus entwickelt, betrachtet den Forschungsgegenstand aber aus einer gewandelten Perspektive.

Gegenstand von Sweers' Dissertation ist der Electric Folk der 1960er und 1970er Jahre in England, der dadurch entstanden ist, indem Musiker die unterschiedlichsten Richtungen traditioneller Musik mit Rock-, Popular- und Jazzmusik fusioniert haben. Gefragt wird dabei nach den Veränderungsprozessen in der traditionellen Musik und nach ihrer Relevanz für die Gegenwart. Eine Kontraststudie bildet ihre Habilitation, in der sie Fusionsprozesse von Folk- und Populärmusik im Baltikum und in Tatarstan nach dem Ende der damaligen Sowjetunion untersucht. Wie haben sich Musikkulturen unter dem Einfluss der Globalisierung, aber auch während der und im Gegensatz zur vorherigen Sowjetzeit verändert? Wie wurden Traditionen neu belebt?

Sweers' Forschungsschwerpunkt zum Revival und zur Transformation von Musiktraditionen im Kontext globaler Strömungen ergibt sich folgerichtig aus Dissertation und Habilitation. Weitere Forschungsgebiete sind Musik und Nationalismus, Musik im Migrationskontext, Angewandte Ethnomusikologie und Soundscape Studies. Die Angewandte Musikethnolo-

²¹⁷ Sweers, Britta: *Amber Pieces of Music: Modern Folk Musics within Contemporary Global Flows*, Hochschule für Musik und Theater Rostock, Rostock 2009.

gie wurzelt in einem Forschungsprojekt in Rostock, wo Sweers sich mit den Migrantenkulturen der Stadt infolge der rechts-extremen Lichtenhagen-Anschläge von 1992 auseinandergesetzt hat.²¹⁸ Der Schwerpunkt Soundscape Studies ist ein neuer, ökologisch inspirierter interdisziplinärer Zweig der Musikwissenschaft, der sich mit der Beziehung des Menschen zu seiner klingenden Umgebung und der Verortung der Musik darin auseinandersetzt. Einen aktuellen Beitrag zu diesem Thema leistet der Band *Climate Change, Music and the North* in dem von Sweers mitherausgegebenen *European Journal of Musicology*, der die Rolle der Musikwissenschaft im aktuellen Klimadiskurs untersucht.²¹⁹

Die parallele Verankerung von Sweers' Professur am Institut für Musikwissenschaft und gleichzeitig in den neugeschaffenen interdisziplinären fakultären Strukturen brachte in den Anfangsjahren einige strukturelle und organisatorische Herausforderungen. Sweers ist einerseits stellvertretende Direktorin des Instituts, andererseits war sie 2013 bis 2015 Direktorin des *Center for Cultural Studies* (CCS), danach von 2015 bis 2019 Direktorin des *Center for Global Studies* (CGS). Bei Sweers' Stellenantritt war das CCS ein kleines Forschungszentrum mit nur drei Professuren, nämlich Kunstgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft. Da das CGS ähnliche Themenfelder behandelte, aber andere Disziplinen wie Religionswissenschaft oder Lateinamerika-Studien umfasste, gab es immer wieder Überschneidungen. Deshalb wurden die beiden Centers fusioniert und zusammen mit weiteren interdisziplinären Strukturen unter das Dach des *Walter Benjamin Kollegs* überführt. Einer der neugeschaffenen interdisziplinären Studiengänge ist *World Arts*

²¹⁸ Fassnacht, Lena, und Sweers, Britta: *Polyphonie der Kulturen*, CD/CD-ROM, HMT Rostock/bunt statt braun, Rostock 2006.

²¹⁹ Sweers, Britta: *Climate Change, Music and the North* (*European Journal of Musicology*, hrsg. von Katrin Losleben, Britta Sweers und Sascha Wegner, 18/1, 2019).

& *Music*, ein Masterstudiengang im Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Kunstgeschichte, den Sweers zusammen mit Prof. Dr Nadia Radwan vom Institut für Kunstgeschichte betreut und der organisationstechnisch am IMW verortet ist.

Cristina Urchueguía

Cristina Urchueguía wurde am 30. April 1965 als Kind einer deutschen Mutter und eines spanischen Vaters in Irún geboren. Nach dem deutsch-spanischen Abitur am Colegio Alemán in Valencia studierte sie zunächst am Conservatorio Superior de Música von Valencia und erwarb 1989 das Klavierdiplom. Anschliessend zog sie nach Deutschland und studierte an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Romanische Philologie. Als Doktorandin an einem Graduiertenkolleg der Universität München schrieb sie ihre Dissertation über die mehrstimmige lateinische Messe im spanischen «Goldenen Jahrhundert»,²²⁰ die 1999 zur Promotion an der Universität Würzburg führte. Die ersten Fäden in die Schweiz spann Urchueguía als Herausgeberin eines Bandes der vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Corelli-Gesamtausgabe.²²¹ Dies führte dann zu einer Anstellung als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Dort habilitierte sie sich 2009 bei Laurenz Lütteken mit einer Arbeit über *Das deutsche komische*

²²⁰ Urchueguía, Cristina: *Die mehrstimmige Messe im «Goldenen Jahrhundert». Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490–1630)*, Schneider, Tutzing 2003.

²²¹ *Arcangelo Corelli: Sonate a violino e violone o cimbalo op. V*, hrsg. von Cristina Urchueguía unter Mitarbeit von Martin Zimmermann, Laaber, Laaber 2006 (*Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arcangelo Corellis*, 3).

Singspiel im 18. Jahrhundert.²²² 2010 erfolgte Urchueguías Wahl zur Assistenzprofessorin und 2016 zur ausserordentlichen Professorin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern.

In ihrer Dissertation über mehrstimmige Messekompositionen in Spanien, Portugal und Lateinamerika untersucht Urchueguía Eigentümlichkeiten der Überlieferung und der Repertoirebildung. Wie haben beispielsweise die Reyes Católicos die Kirche für ihre Zwecke eingespannt, oder welcher Zusammenhang besteht zwischen Musikexport und Missionierung in Lateinamerika? Gleichsam als Nebenprodukt der Doktorarbeit entstand eine Katalogisierung des einschlägigen Repertoires für das internationale Quellenlexikon RISM.²²³ Einem wenig erforschten Gebiet widmet sich auch ihre Habilitation über das deutsche komische Singspiel vor Mozart. Ausgehend von der Hypothese, dass das Singspiel Theater mit Musik ist, rekonstruiert sie den ›Lebenssitz‹ der Gattung. Im kulturellen System der Wandertruppen erkennt sie den Motor des Singspiels und fragt danach, mit welchen Mitteln und Themen diese Gruppen auftraten. Urchueguías Forschungsschwerpunkte Geschichte der mehrstimmigen Messe, Deutschsprachiges Musiktheater vor 1800 sowie Katalogisierung, musikalische Textkritik und Editorik bewegen sich auf den Spuren von Dissertation und Habilitation. Weitere Themen sind die Geschichte der Polyphonie bis 1600, die Instrumentalmusik in den deutschsprachigen Ländern vor 1800 sowie Geschichte und Methodenfragen der Musikwissenschaft. Das Thema Lateinamerika, das bei der Ausschreibung von Urchueguías Professur im Stellenprofil explizit gefordert wurde, nimmt in ihrer Forschung eine margi-

²²² Urchueguía, Cristina: *Allerliebste Ungeheuer. Das deutsche komische Singspiel (1760–1790)*, Stroemfeld, Frankfurt am Main und Basel 2015 (*Nexus*, 99).

²²³ *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika (ca. 1490–1630)*, hrsg. von Cristina Urchueguía, Henle, München 2005 (*Répertoire International des Sources Musicales*, B/XV).

nale, in ihrer Lehre hingegen eine wichtige Rolle ein.

Auf der Ebene der Philosophisch-historischen Fakultät engagierte sich Urchueguía 2018 und 2019 als Fakultätsplanerin und war damit sozusagen deren ‹Finanzministerin›. Von 2011 bis 2019 leitete sie den Masterstudiengang *Research on the Arts*, der für Masterabsolventen Schweizerischer Musik- und Kunsthochschulen, die ein universitäres Doktorat anstrebten, vorgesehen war. Die grosse Nachfrage zeigte sich daran, dass Urchueguía in dieser Zeitspanne etwa 60 Studierende zum besagten Abschluss führen konnte. 2019 wurde der Studiengang *Research on the Arts* abgeschafft, da inzwischen nach der Vereinheitlichung dieser Bestimmungen für alle Universitäten in der Schweiz mit dem Master einer Fachhochschule direkt ein Doktoratsstudium an einer Universität angeschlossen werden kann. Sehr stark engagiert sich Urchueguía zudem in wissenschaftlichen Fachgremien. 2013 übernahm sie das Präsidium der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG), dies nach einer Krise der Gesellschaft, die durch den Konflikt zwischen der universitären Musikwissenschaft und den Kunsthochschulen entstanden war. Über die SMG ist sie auch in den Vorstand der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), der Dachorganisation der einschlägigen Fachgesellschaften, gewählt worden; dort amtet sie seit 2018 als Vizepräsidentin. Und schliesslich übernahm sie 2019, nach anfänglichen Bedenken wegen einer zu grossen Machtkonzentration, auch das Generalsekretariat der International Musicological Society (IMS) ad interim, befristet bis 2022.

Internationalisierte Musikwissenschaft

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft wurde 1927, im 100. Todesjahr Beethovens, in Basel gegründet.²²⁴ Nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs rafften sich Musikwissenschaftler aus ganz Europa auf, um die Feindschaften zwischen den Ländern zu begraben und die musikwissenschaftliche Forschung auf der Basis internationaler Zusammenarbeit zu fördern. Beethovens Musik diente dabei als Inbegriff einer musikalischen Weltsprache, von der man glaubte, dass sie von allen verstanden werde. 1928 verzeichnete die Gesellschaft 183 Mitglieder aus fünfzehn europäischen Ländern, aus den USA und vereinzelt aus Asien und aus Afrika. Diese nicht-westlichen Mitglieder täuschen nicht darüber hinweg, dass die IMS in den ersten zwei Dekaden europäisch dominiert war, so wie parallel dazu die historische Musikwissenschaft sich hauptsächlich der Erforschung der schriftlich fixierten <westlichen> Kunstmusik verschrieb. Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte sich eine gewisse Globalisierung ein durch die geographische Horizonterweiterung der historischen Musikwissenschaft, durch das Erstarken der Musikethnologie und seit den 1960er Jahren durch den aus ihr erwachsenen Zweig der Kulturellen Anthropologie der Musik. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Blick auf die Präsidenten der IMS. Mit zwei Ausnahmen waren dies bisher stets Europäer. Mit Donald J. Grout wurde 1961 erstmals ein US-Amerikaner gewählt, heute steht (für die Amtsperiode 2017–2022) der Gesellschaft der in Malaysia geborene Daniel Chua vor, der an der Universität von Hongkong eine Professur für Musikwissenschaft innehat. Mit seiner akademischen Ausbildung an den Kaderschmieden in England und den USA sowie seinen Publikationen ist Chua hingegen kein wirklich asiatischer, sondern ein durch und

²²⁴ *The History of the IMS (1927–2017)*, hrsg. von Dorothea Baumann und Dinko Fabris, Bärenreiter, Kassel 2017.

durch europäisierter Musikologe.²²⁵

Brechen wir nun diese wissenschaftliche Grosswetterlage auf das Berner Institut herunter. Welche Positionen vertreten die drei Professoren zum Thema «Internationalisierte Musikwissenschaft»? Anselm Gerhard fährt innerhalb der historischen Musikwissenschaft auf einer traditionellen Linie, die wesentlich von den komponierten Werken ausgeht. Von seinem zentralen Forschungsgegenstand her, dem Musiktheater, ist sein Blick stets auf die Wechselbeziehungen zwischen den Ländern gerichtet. «Deutsche Oper beispielsweise kann man ohne französische und italienische nicht verstehen». Begünstigt werde ein solcher Blick durch die geographische Lage der Schweiz im Herzen Europas. Den ehemaligen Germanozentrismus der Musikwissenschaft hält Gerhard für überwunden. Die heutige Musiktheaterforschung sei klar europäisch ausgerichtet. In der Musikgeschichtsschreibung aber komme der eurozentrische Blickwinkel ins Rutschen. Die Verschiebung der Optik sei nicht zuletzt eine Generationenfrage der Forschenden. Er selber hat im FS 2018 eine Vorlesung zum Thema «Globalisierte Oper» gehalten, die nachzeichnete, wie europäische Oper an ausgewählten Opernhäusern in Nordamerika, Südamerika, Indien, Australien, Vietnam, Japan und Afrika rezipiert wurde.

Bei der jüngeren Generation am IMW, den beiden Professorinnen, sind die Akzente im Vergleich zu Gerhard tatsächlich anders gesetzt. Dass das Arbeitsfeld von Britta Sweers international ausgerichtet ist, versteht sich von ihrer Disziplin Kulturelle Anthropologie der Musik her selbstredend. Sweers erklärt den Unterschied zwischen Ethnomusikologie und KAM so: «Die Wortkomponente ‹Ethno› meint stets das Andere und ist

²²⁵ Daniel Chua's Forschungsgebiete in historischer Musikwissenschaft erstrecken sich von Monteverdi bis Strawinsky. Bemerkenswert sind die Monographien *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, und *Beethoven and Freedom*, Oxford University Press, Oxford 2017.

letztlich kolonial geprägt. Die KAM stellt sich ganz allgemein die Frage, was mit Menschen geschieht, die Musik machen». Entsprechende Forschungsfragen könnten auch an die westliche Kunstmusik oder die Populärmusik gerichtet werden. Als Präsidentin des internationalen Netzwerks *European Seminar in Ethnomusicology*, das auch eine Website auf Facebook führt, ist Sweers mit den Kolleginnen und Kollegen auf der ganzen Welt verbunden. In der Schweiz hat sich die KAM ihrer Meinung nach gut entwickelt. Sie freut sich, dass die Universitäten von Genf, Lausanne und Neuchâtel einen gemeinsamen Masterstudiengang geschaffen haben. Dies reflektiere eine breite und steigende Nachfrage zu diesem Themenfeld in der Schweiz, die von Bern alleine nicht abgedeckt werden könne. Zum Stichwort «Internationalisierte Musikwissenschaft» bemerkt Sweers, die sogenannte internationale Wissenschaft sei oft eine europäische. Die herkömmliche Musikwissenschaft beschäftige sich vorwiegend mit der «Western Music».

Cristina Urchueguía ist, wie Gerhard, in der historischen Musikwissenschaft beheimatet. Durch ihre Herkunft aus Spanien und durch ihr Lehrgebiet Lateinamerika richtet sie den Blick jedoch gerne auf die sogenannte Peripherie. Die Rede von der Internationalisierung empfindet Urchueguía als Schönfärberei. Die Generalsekretärin der IMS hat dazu eine klare Meinung. Die heutige Musikwissenschaft sei in erster Linie deutsch und anglo-amerikanisch, in jüngster Zeit – mit Hongkong, Taiwan und Japan – immer mehr auch asiatisch geprägt. Doch es gebe beispielsweise keine afrikanische Musikwissenschaft. In den USA hätten jüdische deutsche Exilanten nach dem Zweiten Weltkrieg eine Musikwissenschaft aufgebaut, die sich als Gegenpol zur deutsch-europäischen Linie verstand. Die Forscher in den asiatischen Ländern hätten bis heute Mühe, sich vom westlichen Paradigma zu lösen und ihre eigene Identität zu finden. Den Begriff der «Western Music» möchte Urchueguía am liebsten aus dem Vokabular der Musikwissenschaft streichen.

«Warum ist die westliche, die klassische Musik auf der ganzen Welt so populär?» fragt sie und antwortet gleich selbst: «wegen der Kolonialisierung». Sogar Länder wie Thailand, die nie kolonialisiert wurden, hätten gemerkt, dass sie «Western Music» machen müssten, um als zivilisiert zu gelten.

Lehrbetrieb mit neuen Studiengängen

Im europäischen Kontext unserer Zeit gibt es nichts, was den universitären Lehrbetrieb derart revolutioniert hat, wie die Bologna-Studienreform. Die von 29 Ländern unterzeichnete Erklärung aus dem Jahr 1999 zielte auf eine europaweite Vereinheitlichung der Studiengänge und -abschlüsse sowie auf internationale Mobilität der Studierenden. An der Universität Bern wurde die Bologna-Reform ab 2004 eingeführt, am IMW im Jahr 2005.²²⁶ Die auffälligste Änderung gegenüber früher bedeutete die Einführung eines berufsqualifizierenden Bachelor-Abschlusses nach sechs Studiensemestern. Aus dem ehemaligen Lizentiat wurde der Masterabschluss, der in der Regel nach weiteren vier Semestern erreicht werden soll. Die Struktur des Doktoratsstudiums blieb unverändert. Nicht weniger einschneidend war die Einführung eines Kreditsystems,²²⁷ wonach nun sämtliche Studienleistungen mit einer bestimmten Anzahl von Kreditpunkten (KP) gemessen werden. Für das Bachelor-Studienprogramm Musikwissenschaft im Major (dem ehemaligen Hauptfach) sind 120 KP erforderlich, im Minor I (dem ersten Nebenfach) 60 KP und im Minor II 30 KP. Für den Master

²²⁶ *Studienplan für die Bachelor- und Masterstudienprogramme des Instituts für Musikwissenschaft* vom 1. Oktober 2005 mit Änderungen vom 21. Februar 2006, 10. Mai 2010, 17. Dezember 2011, 9. März 2015 und 27. März 2017.

²²⁷ European Credit Transfer System (ECTS)

sind im Major zusätzlich 90 KP, im Minor 30 KP erforderlich.²²⁸ Die Vorteile des Bologna-Systems liegen in der Messbarkeit der Studienleistungen, der Straffung der Studienprogramme, der prinzipiellen Beschränkung der Studiendauer und in der Möglichkeit, bestimmte Teile des Studiums an anderen in- oder ausländischen Universitäten zu absolvieren. Die Nachteile liegen in der Verschulung der Universitätsausbildung und in einem Nützlichkeitsdenken der Studierenden, das sich in erster Linie an diesem Punktesystem orientiert.

Die Zahl der Studierenden und der Studienabschlüsse hat in den letzten Jahren grundsätzlich zugenommen, hat sich aber auch verlagert.²²⁹ Im Jahr 2000 zählte das Institut 82 Immatrikulierte, davon 36 Hauptfächler, 39 Nebenfächler und 7 Doktorierende; an Abschlüssen gab es in jenem Jahr nur ein einziges Lizentiat. Im Jahr 2007, dem ersten Jahr mit möglichem Bachelor-Abschluss, hatte das Institut 81 Immatrikulierte, davon 17 Lizentiatsstudierende im Haupt- und Nebenfach, 58 Studierende im Bachelor Major/Minor, 4 im Master Major/Minor und 2 Doktoranden. Unter den Abschlüssen jenes Jahres figurieren 3 Lizentiate, 1 Bachelor und 4 Dokorate. Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte die Kurve im Jahr 2013 mit 129 Studierenden, verteilt auf 75 Bachelor-, 19 Master- und 35 Doktoratsstudierende. Seither sind die Zahlen – wie in der ganzen Schweiz – leicht rückläufig bis stabil. Diese sich in den letzten Jahren abzeichnende ‹Wespentailen›-Struktur mit einer sehr grossen Anzahl an Bachelor-Studierenden, einer kleinen Zahl an Master-Studierenden und einer explodierenden Zahl an Promotions-Studierenden ist sehr auffällig. Die zahlreichen Bachelor-Abschlüsse

²²⁸ Zur Veranschaulichung einige Beispiele: Eine Vorlesung gibt 3 KP, ein Grundkurs 5 oder 6 KP, ein Seminar 6 oder 7 KP, die Bachelor-Arbeit 10 KP und die Master-Arbeit 30 KP.

²²⁹ Die Zahlen sind dem *Strukturbericht Musikwissenschaft 2008* (für das Jahr 2000) und dem *Strukturbericht Musikwissenschaft 2015* (für die Jahre 2007 und 2013) entnommen.

erklären sich mit der Attraktivität dieses neugeschaffenen Universitätsabschlusses, der vielen Absolventen offensichtlich ausreicht, um eine Anstellung im Berufsleben zu finden. Die ausserordentlich hohe Zahl an Doktoranden resultiert erstens aus der Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Bern (siehe unten, S. 145f.), zweitens aus dem Zustrom aus dem Ausland, insbesondere Italien und Spanien, da in jenen Ländern keine selbstfinanzierten Doktorate möglich sind, und drittens aus zahlreichen Drittmittelprojekten, für die Doktorierendenstellen ausgeschrieben werden.

Die Lehre am IMW umfasst gemäss Studienordnung die Schwerpunkte Musik vor 1600, Musik nach 1600 und Kulturelle Anthropologie der Musik, wofür, mit Überschneidungen, typischerweise Cristina Urchueguía, Anselm Gerhard und Britta Sweers verantwortlich sind. Neben den drei Professoren sind für den Unterricht weitere Dozenten, wissenschaftliche Mitarbeiter sowie Assistenten zuständig. Lehraufträge können seit der Aufstockung auf drei Professuren nur noch während Forschungsfreisemestern erteilt werden. Seit 2005 können betreuungsintensive Kurse mit Tutoraten ergänzt werden, was vom Institut erfolgreich umgesetzt wird. Die Lehrveranstaltungen gliedern sich in Vorlesungen, Seminare, Grundkurse, Übungen und Kolloquien. Zur Veranschaulichung dienen die Daten aus dem kommentierten Vorlesungsverzeichnis vom HS 2018.²³⁰

Vorlesungen

Piotr Iljitsch Tschaikowski und die europäische Oper
des späten 19. Jahrhunderts (Prof. Anselm Gerhard,
Dr. Vincenzina C. Ottomano)

Die Entdeckung globaler Musikwelten: eine Geschichte
der Ethnomusikologie (Prof. Britta Sweers)

²³⁰ Die kommentierten Vorlesungsverzeichnisse hat Anselm Gerhard bei seinem Amtsantritt 1994 eingeführt. Die neueren Verzeichnisse ab HS 2016 finden sich auf der Website des Instituts unter www.musik.unibern.ch/studium/lehrveranstaltungen.

Grundkurse

Einführung in die Musikwissenschaft (Dr. Anja Brunner, Dr. Sascha Wegner)

Gewusst wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche (Dr. Sascha Wegner, Dr. Samuel Weibel [Fachreferent Musik an der Universitätsbibliothek])

Einführung in die Musiktheaterwissenschaft (Prof. Anselm Gerhard)

Bachelor- und Master-Seminare

Dichter, Burgfräulein und Tod: Die Musik des 14. Jahrhunderts in Europa (Prof. Cristina Urchueguía)

Hymnen im Amazonas: Musik und Gesellschaft im kolonialen Iberoamerika (Prof. Cristina Urchueguía, Prof. Christian Büschges [Historisches Institut])

Popmusik und Postkolonialismus. Begleitseminar zur Konferenz «Pop – Power – Positions» (Dr. Anja Brunner, Hannes Liechti, M.A. [Doktorand])

1914–1918: «The War to End All Wars» – Projekt «Performance und Forschung» (Prof. Britta Sweers)

Übungen

Harmonielehre I (Martin Pensa, M.A.)

Harmonielehre III (Martin Pensa, M.A.)

Notationskunde I (Martin Pensa, M.A.)

Kulturelle Anthropologie der Musik: Analyse- und Transkriptionsmethoden (Prof. Britta Sweers)

Forschungskolloquium Forum Musikwissenschaft für Examenskandidierende im Bachelor-, Master- und Promotionsstudiengang (Prof. Anselm Gerhard, Prof. Britta Sweers, Prof. Cristina Urchueguía)

Selbststudium mit Literaturliste (Dr. Sascha Wegner)

Workshop für Studierende: Wissenschaftliches Arbeiten (Dr. Anja Brunner, Dr. Vincenzina C. Ottomano, Dr. Sascha Wegner)

Reading Group Medieval & Renaissance Studies (Luc Vallat, M.A. [Doktorand])

Eine einschneidende Veränderung des Lehrbetriebs brachte der Ausbruch der Corona-Pandemie im Jahr 2020. Der Präsenzunterricht musste im FS 2020, im HS 2020 und im FS 2021 eingestellt beziehungsweise stark reduziert werden. Die Home-office-Pflicht stellte sowohl Studierende als auch Dozierende vor erhebliche Probleme.

Forschung in Gemeinschaftsprojekten

Die Forschung spielt am IMW eine immer bedeutendere Rolle. Waren es bis zum Ende des 20. Jahrhunderts fast ausschliesslich die einzelnen Dozenten, die mehr oder weniger als Privatgelehrte in ihren Spezialgebieten geforscht haben, so sind in neuerer Zeit auch Forschungsprojekte entstanden, an denen sich mehrere Personen beteiligten und beteiligen.²³¹ Die Themen stehen dabei in einem evidenten Zusammenhang mit den Forschungsschwerpunkten von Anselm Gerhard, Cristina Urchueguía und Britta Sweers. Die starke Ausstattung des Instituts mit drei Professuren hat in den letzten Jahren die Anzahl der Forschungsprojekte merklich ansteigen lassen. Zudem lässt sich eine Internationalisierung der Forschenden und, damit verbunden, der Themen registrieren. Bei den Forschungsprojekten handelt es sich in der Regel um Dissertations- und Habilitationsvorhaben. Finanziert werden sie meist durch Drittmittel, vorwiegend durch Beiträge des Schweizerischen Nationalfonds. Unter den neueren Arbeiten seien die folgenden erwähnt: 2015 startete das dreijährige Projekt *The Emergence of 20th Century «Musical Experience»*, an dem als Hauptforscherinnen Cristina Urchueguía und Dr. Katharina Wessely von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, als weitere Forscher die Assoziierte Forscherin Dr. María Cáceres-Piñuel sowie die bei-

²³¹ Eine Auflistung findet sich unter www.musik.unibern.ch/forschung/forschungsprojekte.

den Doktoratsstudierenden Melanie Strumbl und Alberto Napoli teilnahmen. Das Projekt untersuchte, ausgehend von der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892, die Bedeutung von Ausstellungen auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene als Kristallisationspunkte für die Entwicklung des globalen musikalischen Marktes und Konsums im 19. Jahrhundert. 2016 holte das Institut das ebenfalls vom Nationalfonds finanzierte Projekt *Sound, Density and the Environment* an Bord. Unter der Betreuung von Britta Sweers und Lea Hagmann waren die Doktorierenden Andrin Uetz und Victor de Souza Soares beteiligt. Die Forschenden untersuchten drei extrem divergierende heutige Klanglandschaften – ein Tal im Berner Oberland, den brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais und ein dicht besiedeltes Quartier in Hongkong – aus einer globalen vergleichenden Perspektive, um ihre klanglichen Dimensionen, ihre vorherrschenden Einflusslinien und ihre Wirkung auf die menschlichen Interaktionen mit der Umgebung zu analysieren. Das jüngste SNF-Forschungsprojekt des Instituts mit dem Titel *Entre grandeur et dérision: l'évolution de la dramaturgie musicale dans l'Italie unifiée* wird von Anselm Gerhard betreut und von Guillaume Castella und Dr. des. Laura Moeckli bearbeitet. Untersucht wird insbesondere die komische Opernproduktion in Italien am Ende des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche in den ersten Jahrzehnten des vereinten Italiens.

Bei den Dissertationen sind in den 27 Jahren seit der Berufung von Anselm Gerhard 56 Arbeiten abgeschlossen worden. Die Website des Instituts vermeldet darüber hinaus 32 laufende Projekte. Die Gründe für diesen sprunghaften Anstieg im Vergleich zu früheren Zeiten wurden bereits aufgezählt. Als Betreuer fungieren neben den drei Professoren oft auch Zweitbetreuer von anderen Universitäten oder der Hochschule der Künste Bern. Auffällig sind die Verlagerungen, die sich bei den Forschungsgegenständen ergeben haben. Dazu ein kurzer Blick

zurück: Ein typisches Dissertationsthema beim Institutsgründer Ernst Kurth lautete etwa *Formprobleme bei Heinrich Schütz* (Willi Schuh, 1927), bei Arnold Geering *Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139* (Jürg Stenzl, 1968), bei Lucie Dikenmann-Balmer *Die Klavierbegleitung im Liede von Haydn, Mozart und Beethoven. Eine Stilstudie* (Robert Stuber, 1952) und bei Stefan Kunze *Aspekte der Schlussgestaltung in den Sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss* (Gabriella Hanke Knaus, 1993). In der Gegenwart führen die von Gerhard betreuten Dissertationen den traditionellen Zweig der historischen Musikwissenschaft mit der Fokussierung auf Komponisten, Repertoires, Gattungen und Ästhetik weiter. Vincenzina C. Ottomano wurde mit einer Arbeit über die *Rezeption russischer Opern in Frankreich und Italien an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert* promoviert, Martin Pensa über *Gustav Mahlers Neunte Sinfonie*. Die von Urchueguía betreuten Dissertationen erweitern die Thematik insbesondere in geographischer und interdisziplinärer Hinsicht. Siwat Chuencharoens Doktorarbeit untersuchte den Einfluss der thailändischen Revolution von 1932 auf die traditionelle Musik des Landes.²³² Eleni Ralli widmet sich dem amerikanischen Komponisten Harry Partch, seiner musikalischen Sprache und den von ihm selber erfundenen und gebauten Instrumenten, die er für die Aufführung seiner Kompositionen benötigte.²³³ Die Dissertationen, die von Sweers betreut werden, widerspiegeln unter anderem die von ihr vertretene Ausweitung des Musik- und Werkbegriffs. Ingrid Bertleff beispielsweise forscht über das

²³² Chuencharoen, Siwat: *Rebranding Thai Music: The Use of Western Music to Recreate a New National Identity in Thai Music After the Siamese Revolution in 1932*, Typoskript.

²³³ Ralli, Eleni: *Analyse von Partchs Musikinstrumenten, Notation und Musiksprache im Hinblick auf eine aktuelle Aufführungs- und Kompositionspraxis*.

vietnamesische Wasserpuppentheater im 20. Jahrhundert,²³⁴ Addrich Mauch über Klanglandschaften in Video-Games.²³⁵

Zum Themenkreis Forschung gehören schliesslich auch die Tagungen, Konferenzen und Symposien der letzten Jahre,²³⁶ die wesentlich für die nationale und internationale Ausstrahlung des Instituts verantwortlich sind. Im Verdi-Jahr 2001 beispielsweise organisierte das IMW, zusammen mit dem Stadttheater Bern, die Tagung *Der ganze Verdi soll es sein*. Zum 50. Todestag Einsteins fand 2005 die Tagung *Albert Einsteins Beziehungen zur Musik* statt.²³⁷ Die Jahrestagung des European Seminar in Ethnomusicology in Bern 2013 widmete sich dem Thema *Cultural Mapping and Musical Diversity*. Zum Abschluss des FS 2021 gab es eine internationale Konferenz zum Thema *Sounds of Power: Sonic Court Rituals In- and Outside Europe in the 15th–17th Centuries*, die mit einem Forschungsprojekt am Institut einhergeht. Die Frage, wie Macht klingt, wurde dabei an Beispielen aus dem Osmanischen Reich und dem Burgunderhof erörtert. Und schliesslich feiert das Institut sein 100-jähriges Bestehen im September 2021 mit dem Symposium *Narrating Musicology: Fachgeschichte(n) der Musikwissenschaft*, das zu einem generationenübergreifenden Forum des Austausches zwischen Wissenschaftlern verschiedener Teilbereiche des Fachs werden soll.

Im Zusammenhang mit den Dissertationen und Forschungsprojekten der letzten 25 Jahre ist schliesslich auch auf eine stattliche Anzahl von Absolventen und Mitarbeitern des

²³⁴ Bertleff, Ingrid: *Narration und Transformation des Wasserpuppentheaters im 20. Jahrhundert: Von regionaler spiritueller Praxis zu nationalem Kulturgut und globaler Touristenattraktion*.

²³⁵ Mauch, Addrich: «Vrummmmmmm FVISH!»: *A Cultural-Anthropological Soundscape Study in Action-Adventure Video Games*.

²³⁶ Die Tagungen ab 2012 sind unter www.musik.unibe.ch/forschung/tagungen aufgelistet und beschrieben.

²³⁷ Vgl. «Musizieren, Lieben – und Maulhalten!» *Albert Einsteins Beziehungen zur Musik*, hrsg. von Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, Schwabe, Basel 2006.

Berner Instituts hinzuweisen, die heute an anderen Hochschulen lehren: Therese Bruggisser-Lanker (Promotion 1999, Habilitation 2007) war bis zu ihrer Pensionierung als Dozentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich tätig. Arne Stollberg (Promotion 2004, Habilitation 2010) wirkte von 2012 bis 2015 als SNF-Förderungsprofessor in Basel, bevor er im April 2015 einen Ruf auf den musikhistorischen Lehrstuhl an der Humboldt-Universität zu Berlin, als Nachfolger von Hermann Danuser annahm. Ivana Rentsch (Promotion 2004, Habilitation 2010 in Zürich) ging 2013 als Professorin für Historische Musikwissenschaft an die Universität Hamburg. Wolfgang Fuhrmann (Habilitation 2014) arbeitet seit 2019 als Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Florian Bassani habilitierte sich im Oktober 2014 während seiner Berner Anstellung als SNF-Förderungsprofessor (2011–2016) mit einer Arbeit zur *Römischen Mehrchörigkeit des 17. Jahrhunderts*. Vincenzina C. Ottomano (Promotion 2012) wird im Oktober 2021 eine Assistenzprofessur mit Tenure Track an der Università Ca' Foscari in Venedig antreten. Auch zwei Musikwissenschaftlerinnen, die als Assistentinnen im Bereich Kulturelle Anthropologie der Musik tätig waren, wurden auf Professuren berufen: Christine Dettmann 2014 an die Musikhochschule München, Sarah Ross im Oktober 2015 als Professorin für Jüdische Musikstudien am Europäischen Zentrum für Jüdische Musik der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

Kooperation mit anderen Institutionen

Das Berner Institut für Musikwissenschaft steht heutzutage längst nicht mehr als wissenschaftlicher Einzelkämpfer da, sondern ist institutionell auf verschiedenen Ebenen vernetzt. Von den interdisziplinären Einrichtungen auf der fakultären Ebene war bereits in den biographischen Unterkapiteln über

Gerhard, Sweers und Urchueguía die Rede. Die 1994 mit dem Stellenantritt von Anselm Gerhard aufgenommene Zusammenarbeit mit dem zwei Jahre zuvor gegründeten Institut für Theaterwissenschaft hingegen ist inzwischen nicht mehr sehr aktiv, da sich die Forschungsinteressen der beiden Institute in verschiedene Richtungen bewegt haben. Immerhin befinden sich die beiden Sekretariate heute in einem gemeinsamen Raum.

Auf der interuniversitären Ebene ist zunächst die 1995 auf Initiative Gerhards abgeschlossene BENEFRI-Fachkonvention zwischen den Universitäten Bern, Neuchâtel und Fribourg zu nennen.²³⁸ Danach können Studierende des Berner Instituts auch am Institut de musicologie in Fribourg und am Institut d'ethnologie in Neuchâtel Kurse besuchen und Arbeiten schreiben, die ihnen im Rahmen der Studienordnung angerechnet werden. Aufgrund der aktuellen Grössenverhältnisse der Institute finden indes heute vor allem Studierende aus Freiburg und Neuenburg den Weg nach Bern. In den späten 1990er und den frühen 2000er Jahren kam es zum Austausch von Lehrangeboten mit den Universitäten Basel und Zürich. Auf Initiative von Gerhard und Ann C. Shreffler, damals Extraordinaria am Basler Institut, wurden seit 1999 auch die Voraussetzungen für gemeinsame Doktorandenseminare unter Beteiligung von Betreuern und Doktoranden aus den Universitäten Basel, Bern, Zürich, Fribourg, Lausanne und Genf geschaffen. Die vom Schweizerischen Nationalfonds grosszügig unterstützten mehrtägigen Treffen fanden alle zwei Jahre an verschiedenen Orten statt und wurden auch von internationalen Expertinnen und Experten begleitet. Wegen organisatorischer und finanzieller Schwierigkeiten (der SNF strich seine Beiträge) fanden diese Seminare 2013 ein jähes Ende. Von grosser Bedeutung für die internationale Vernetzung des Berner Instituts war der Abschluss von

²³⁸ *BENEFRI-Fachkonvention Musikwissenschaft* vom 1. Oktober 1995, abgeschlossen gemäss der *Rahmenkonvention BENEFRI (Universitäten von Bern, Neuchâtel und Fribourg)*.

Erasmus-Abkommen für den Studierenden- und Dozierenden-Austausch. Besonders hervorzuheben sind dabei rege nachgefragte Kooperationsabkommen mit den Universitäten in Rom (La Sapienza), Pavia, Graz, Mainz, München und Dublin. Ob ebenfalls bestehende Abkommen mit den Universitäten in Madrid (Complutense), Bayreuth, Salzburg und Olomouc in gleicher Weise mit Leben gefüllt werden können, wird sich in den nächsten Jahren zeigen.

Eine geradezu bahnbrechende Zusammenarbeit mit einer nichtuniversitären Institution entstand durch die Kooperation mit der Hochschule der Künste Bern (HKB) beziehungsweise deren Fachbereich Musik. Sie knüpfte an die während Stefan Kunzes Amtszeit geschaffene Zusammenarbeit zwischen der Philosophisch-historischen Fakultät und dem damaligen Konservatorium Bern in der Gymnasiallehrer-Ausbildung an. Die HKB entstand 2003 aus dem Zusammenschluss verschiedener Kunstinstitutionen – unter anderem des Konservatoriums – zur ersten grossen schweizerischen Kunsthochschule mit Standorten in Bern und in Biel und bildet seit 2005 einen Teil der Berner Fachhochschule.²³⁹ Die Leistungsvereinbarung von 2006 regelt im Kern die musikwissenschaftliche Ausbildung des IMW für den Magister in Musikpädagogik im Major Musikvermittlung der HKB, darüber hinaus die Möglichkeit für die Studierenden, Lehrveranstaltungen – nicht aber Einzelunterricht – an der jeweils anderen Institution zu besuchen, sowie gemeinsame

²³⁹ 1999 wurden das Konservatorium Bern mitsamt der integrierten Schauspielschule, das Konservatorium Biel, das Schweizer Opernstudio Biel und die Swiss Jazz School in die Hochschule für Musik und Theater (HMT) überführt. 2003 fusionierten HMT und die Berner Hochschule für Gestaltung, Kunst und Konservierung zur Hochschule der Künste Bern.

Forschungsaktivitäten.²⁴⁰

Der nächste Schritt in der Kooperation zwischen der Philosophisch-historischen Fakultät und der Hochschule der Künste Bern ergab sich dann folgerichtig. 2011 wurde mit der *Graduate School of the Arts* (GSA) ein interdisziplinär angelegtes Doktoratsprogramm etabliert, das sich sowohl an forschende Künstler als auch an Wissenschaftler richtete, die sich für die künstlerische Praxis interessieren. Für Studierende mit einem Master-Abschluss einer Kunsthochschule wurde als Zwischenstufe der universitäre Master in Research on the Arts eingeführt, der diesen den Zutritt zur GSA ermöglichte. Diese Berner Lösung war eine landesweite Pionierleistung: Da die schweizerischen Kunsthochschulen über kein Promotionsrecht verfügen, gab es vorher für Studierende keine Möglichkeit, an den Master einer Kunsthochschule ein Doktoratsstudium an einer Universität anzuschliessen. Auf der Seite der Universität waren an der GSA nicht nur die Musikwissenschaft, sondern auch die Kunst-, Literatur- und Theaterwissenschaft beteiligt. 2019 wurde die GSA in das Programm *Studies in the Arts* (SINTA) überführt, wobei gleichzeitig die Zulassungsbedingung eines universitären Masters abgeschafft wurde. Das künstlerisch-wissenschaftliche Doktoratsprogramm SINTA bildet mit drei weiteren Doktoratsprogrammen zusammen die fächerübergreifende *Graduate School of the Arts and Humanities* (GSAH), die ihrerseits unter dem Dach des *Walter Benjamin Kollegs* der Philosophisch-historischen Fakultät steht.²⁴¹

Zu den Kooperationen gehören schliesslich noch drei lockere Verknüpfungen des Instituts für Musikwissenschaft. Die erste betrifft die Sektion Bern der Schweizerischen Musik-

²⁴⁰ *Leistungsvereinbarung zwischen Berner Fachhochschule, Hochschule der Künste Bern (HKB), Fachbereichsleitung Musik und Universität Bern, Philosophisch-historische Fakultät, Institut für Musikwissenschaft (IMW), Institutsleitung vom 1. September 2006.*

²⁴¹ Vgl. www.sinta.unibe.ch.

forschenden Gesellschaft (SMG). Die Sektion wurde 1922, ein Jahr nach der Gründung des Musikwissenschaftlichen Seminars, ins Leben gerufen. Gründer war jedoch nicht Kurth, sondern Ernst Graf, der damalige Münster-Organist. Später sind der Sektion stets Dozenten des Instituts vorgestanden. Seit 2012 ist dies Cristina Urchueguía, die ein Jahr darauf auch das Präsidium der Zentralgesellschaft übernommen hat. Die Sektion Bern der SMG versteht sich indes nicht als eine rein wissenschaftliche Vereinigung und steht allen Musikinteressierten offen. Sie fördert Kontakt und Zusammenarbeit mit verwandten Institutionen. Ihre Aktivitäten bestehen in Vorträgen von Fachleuten aus dem In- und Ausland, kommentierten Konzerten, Diskussionen und dergleichen. Auf wissenschaftlicher Ebene hat Doris Lanz 2006 eine Monographie über eine private Berner Hauskonzertinstitution verfasst.²⁴²

Die zweite lockere Verknüpfung betrifft die Arbeitsstelle Schweiz des Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Sie katalogisiert Musikhandschriften, Musikdrucke, Libretti, Quellschriften zur Musik und Bilddokumente aus schweizerischen Beständen. Über CD-ROM und Internet werden die inventarisierten Bestände weltweit für Forschung und Musizierpraxis zugänglich gemacht. Gegründet wurde die Arbeitsstelle 1956 von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. 1965 verlegte man sie von Basel nach Bern, und seither wurde sie meistens von Assistentinnen und Assistenten des IMW betreut. 1996 erfolgte die Umwandlung in einen eigenständigen Verein, dem als Träger neben der SMG auch die SUIISA, der Schweizer Musikrat und die Schweizerische Vereinigung der Musiksammlungen angehören. Erster Präsident des neuen Trägervereins war Anselm Gerhard. Gegenwärtig ist RISM Schweiz in der Schweizerischen Nationalbibliothek do-

²⁴² Lanz, Doris: *Neue Musik in alten Mauern. Die «Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik» – Eine Berner Konzertgeschichte, 1940–1967*, Lang, Bern 2006.

miziliert und steht unter der Leitung des in Bern habilitierten PD Dr. Laurent Pugin und von Cédric Güggi. 2021 ist die Arbeitsstelle in RISM Digital Center umbenannt worden. Für 2022 steht der Umzug an die Uni Mittelstrasse bevor. Damit wird RISM Digital Center zur Schnittstelle zwischen dem Institut für Musikwissenschaft und dem Lehr- und Forschungsprogramm *Digital Humanities* der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität.

Die dritte Verknüpfung besteht in der engen Zusammenarbeit mit den beiden im Kanton Bern aktiven Opernhäusern und auch mit Konzertveranstaltern in der Region: Studierende profitieren regelmässig von der Möglichkeiten, Arbeitsproben am Stadttheater Bern (seit 2011 «KonzertTheaterBern», seit 2021 «Bühnen Bern») und am ehemaligen «Städtebundtheater» Biel-Solothurn (seit 2011 «Theater und Orchester Biel-Solothurn») besuchen und dort hinter die Kulissen schauen zu können. Im Gegenzug unterstützt das IMW die Dramaturgien und Theaterdirektionen bei der historischen Recherche und bei öffentlichen Veranstaltungen. Wiederholt beeinflusste diese Zusammenarbeit die berufliche Orientierung von Absolventen des Instituts; als herausragendes Beispiel ist die Bernerin Nora Schmid zu nennen, die nach der Tätigkeit als Dramaturgin in Biel, am Theater an der Wien und an der Semperoper Dresden seit 2015 als Intendantin der Oper Graz wirkt und 2024 als Intendantin an die Semperoper Dresden zurückkehren wird. Seit 2011 wird ausserdem einmal jährlich ein praxisorientierter Kurs angeboten, in dem die Studierenden das Verfassen und Redigieren von Programmheften lernen: Von 2011 bis 2015 entstanden so die Programmbücher für das im Kanton Freiburg durchgeführte Festival *Murten Classics*, seit 2016 betreut das Institut die Programmhefte der Camerata Bern.

Vom Seminar zum Institut an wechselnden Standorten

Auf den Beginn des WS 1992/93 wurden die bisherigen Seminare der Philosophisch-historischen Fakultät in Institute umbenannt, einerseits in Angleichung an die Terminologie bei den Naturwissenschaften, andererseits im Hinblick auf den für das SS 1993 bevorstehenden Umzug der meisten Seminare der Fakultät in die ehemalige Schokoladenfabrik Tobler an der Länggassstrasse 49. So verwandelte sich auch das musikwissenschaftliche Seminar in ein Institut für Musikwissenschaft. Ein Umzug in die neue Unitobler war hingegen nicht vorgesehen. Stattdessen zog das Institut im Sommer 1993 von der Hallerstrasse 12 in das Gebäude an der Hallerstrasse 5 um, wo gleichzeitig auch das 1992 gegründete Institut für Theaterwissenschaft Einsitz nahm. Mit dem Umzug verband sich eine komfortablere räumliche Situation, verteilte sich das Institut nun auf zwei Stockwerke und zwei Räume im Keller. Zudem behielt es den grossen Hörsaal an der Hallerstrasse 12, den es bis zu dessen Abbruch im Sommer 2017 mit der Theaterwissenschaft teilte.

Der nächste Umzug folgte im Sommer 2018. Zuvor war das ehemalige Verwaltungsgebäude der Schweizerischen Bundesbahnen an der Mittelstrasse 43 zu einem polyvalenten Institutsgebäude umgebaut wurde.²⁴³ Die Uni Mittelstrasse, wie sie nun heisst, beherbergt seither neben dem Institut für Musikwissenschaft das Institut für Archäologische Wissenschaften, das Institut für Kunstgeschichte und das Institut für Theaterwissenschaft von der Philosophisch-historischen Fakultät, das Institut für Medizinische Lehre, das Institut für Sozial- und Prä-

²⁴³ Vgl. www.unibe.ch/universitaet/leitung_und_zentralbereich/verwaltung/bau_und_raum. Unter «Projekte» «Uni Mittelstrasse» anwählen. Dort findet sich auch die Broschüre *Uni Mittelstrasse, Hausinformation* im PDF-Format mit detaillierten Plänen und Beschreibungen des Gebäudes.

ventivmedizin, die Clinical Trials Unit, das Berner Institut für Hausarztmedizin, das Centre for Development and Environment und das Interdisziplinäre Zentrum für Geschlechterforschung. Die Räume des IMW befinden sich im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss des Gebäudes, etliche Studier-, Begegnungs- und Kommunikationszonen können aber gemeinsam mit den anderen Instituten genutzt werden. Herzstück der Uni Mittelstrasse bildet die institutsübergreifende Fachbereichsbibliothek, die im Innenhof des denkmalgeschützten Gebäudes errichtet wurde. Sie vereinigt die Bibliotheksbestände von Archäologie, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft sowie der Zentren für Geschlechterforschung und für Nachhaltige Entwicklung. Die Bibliothek Mittelstrasse ist eine Teilbibliothek der Universitätsbibliothek Bern (UB).

Vor 25 Jahren zählte die Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft etwa 19 000 Titel, heute sind es fast 40 000. Sammlungsschwerpunkte bilden das Musiktheater, besonders die Oper des 19. Jahrhunderts, und, seit der Einrichtung der Professur Sweers, Literatur aus dem Bereich der Kulturellen Anthropologie der Musik. Am Institut befindet sich auch der Nachlass von Ernst Kurth, der ihm im Jahr 2002 von dessen Sohn Hans Kurth geschenkt wurde (siehe oben, S. 24), wobei Luitgard Schader (Frankfurt am Main) für die Vermittlung zu danken ist. Bibliotheks-Fachreferent für Musikwissenschaft ist Dr. Samuel Weibel. Eine zukunftssträchtige Erneuerung geschah anfangs der 1990er Jahre mit der Einführung der EDV-Katalogisierung, womit sich das Institut dem System der damaligen Stadt- und Universitätsbibliothek (heute Bibliothek Münstergasse, die zur UB gehört) anschloss. Auf Initiative von Anselm Gerhard fand damals auch eine Reorganisation der Buchsignaturen statt: Das alte, wesentlich auf Durchnummerierung basierende System wurde durch ein neues, nach inhaltlichen Kriterien geordnetes ersetzt, was die Benutzerfreundlichkeit wesentlich steigerte. Heutzutage geschieht die Recherche der Studierenden und Do-

zierenden weitgehend elektronisch. Einstieg dazu bietet die Rechercheplattform «Swisscovery», über die alle Bestände zugänglich sind. Über «Swisscovery» können darüber hinaus Bestände aus weiteren 475 Schweizer Bibliotheken aus dem Verbund «Swiss Library Service Platform» abgefragt werden.

Die Phonotheek des Instituts zählt heute über 12 000 Tonträger. Das Repertoire umfasst grundsätzlich das ganze Gebiet der Musikwissenschaft, die Schwerpunkte sind indes dieselben wie bei der Bibliothek. Die Phonotheek befindet sich in einem Raum der Bibliothek im Erdgeschoss der Uni Mittelstrasse und ist mit zwei Audio-Abhöranlagen ausgestattet. Phonotheekar ist seit 2015 Adrich Mauch, M.A. In den 1990er Jahren ist das IMW mit Computern ausgerüstet worden, und die Arbeit am Bildschirm gehört seither für alle Mitarbeitenden und Studierenden zur Selbstverständlichkeit. Die Uni Mittelstrasse ist flächendeckend mit WLAN ausgerüstet. Gegenwärtig sind André Argollo Pitta und Martin Ritzmann für die Informatik am Institut zuständig. Im Sekretariat wurde 2008 die langjährige Sekretärin Gerda Templin durch Marianne König ersetzt. 2018 folgte ihr Marlène Egli, seit Frühjahr 2019 führt Stefanie Ramseyer das Sekretariat. Den lebendigen Mittelpunkt des Instituts bilden indes – wie schon vor 100 Jahren – die Studierenden. Die jungen Frauen und Männer, die heutzutage Musikwissenschaft studieren, finden an ihrer Ausbildungsstätte im Vergleich zu ihren Kommilitonen zur Zeit von Ernst Kurth radikal veränderte Bedingungen vor. Doch die Leidenschaft für die Sache der Musik bildet nach wie vor die wichtigste Voraussetzung für einen erfolgreichen Abschluss dieser akademischen Disziplin.

Anhang

Die Dozentinnen und Dozenten

Die folgenden Kurzbiographien sind der *Hochschulgeschichte Berns* (Ergänzungsband: *Die Dozenten der bernischen Hochschule*; wie Anm. 2) entnommen beziehungsweise wie dort nach folgendem Schlüssel aufgebaut:

- 1 Geburtsdatum, Geburtsort – Todesdatum, Todesort
- 2 Heimatort (bei Ausländern: Heimatland)
- 3 Mittelschulbildung, Studium, Abschlüsse, Lehrpersonen
- 4 Tätigkeit oder akademische Position vor dem Eintritt in die Universität
- 5 Lehrtätigkeit an der Universität: Position und *Venia legendi* beziehungsweise Lehrauftrag
- 6 Akademische Ämter in Bern
- 7 Jahr und Grund des Austritts aus dem Lehrkörper
- 8 Tätigkeit nach dem Austritt
- 9 Besonderes

Professoren

KURTH, Ernst

- 1 1. 6. 1886 Wien – 2. 8. 1946 Münchenbuchsee (BE)
- 2 Österreich, ab 1941 Muri (BE)
- 3 Gymnasium und Studium in Wien, 1908 Dr. phil. Wien
- 4 Kapellmeister und Lehrer an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf (Thüringen)
- 5 1912 PD und Lektor Musikwissenschaft, 1920 aoP, 1927 oP
- 6 1929/30 Dekan
- 7 1946 Tod

DIKENMANN-BALMER, Lucie

- 1 21. 10. 1902 Bern – 9. 6. 1980 Solothurn
- 2 Laupen (BE)
- 3 Gymnasium in Bern, Musikausbildung in Hamburg, 1925 Klavierdiplom, Studium in Bern, 1933 Dr. phil. Bern
- 5 1936 PD Musikwissenschaft, besonders die systematischen Fächer, 1947 aoP
- 7 1967 Ruhestand

GEERING, Arnold

- 1 14. 5. 1902 Basel – 16. 12. 1982 Basel
- 2 Basel
- 3 Obere Realschule und Studium in Basel, 1927 Diplom
Gesangslehrer, 1931 Dr. phil. Basel
- 4 Lehrer Schola Cantorum Basiliensis, 1947 PD Basel
- 5 1950 oP Musikwissenschaft mit besonderer Berücksichtigung der
Musikgeschichte und der musikalischen Völkerkunde
- 6 1953/54 Dekan
- 7 1972 Ruhestand

VERESS, Sándor

- 1 1. 2. 1907 Kolozsvár (heute Cluj-Napoca) – 4. 3. 1992 Bern
- 2 Ungarn und (ab 1991) Bern
- 3 Studium in Budapest
- 4 Professor Musikhochschule Budapest, 1950 Lehrer
Konservatorium Bern
- 5 1949 Gastprofessor, 1968 aoP Musikwissenschaft, 1971 oP
- 7 1977 Ruhestand
- 9 1975 Kantonaler Musikpreis Bern

KUNZE, Stefan

- 1 10. 2. 1933 Athen – 3. 8. 1992 Bern
- 2 Deutschland
- 3 Gymnasium in München, Studium in Heidelberg und München,
1961 Dr. phil. München
- 4 1970 PD München
- 5 1973 oP Musikwissenschaft
- 6 1979/80 Dekan
- 7 1992 Tod

RAVIZZA, Victor

- 1 19. 1. 1941 St. Gallen
- 2 Eggersriet (SG)
- 3 Gymnasium und Konservatorium in Biel, Studium in Bern und
Florenz, 1967 Dr. phil. Bern
- 4 Oberassistent Bern
- 5 1977 PD Musikwissenschaft, 1988 aoP

GERHARD, Anselm

- 1 30. 3. 1958 Heidelberg
- 2 Deutschland und (seit 2014) Marly (FR)
- 3 Gymnasium in Mannheim, Studium in Frankfurt am Main und Berlin, 1985 Dr. phil. Technische Universität Berlin
- 4 1992 PD Münster (Westfalen)
- 5 1994 oP Musikwissenschaft
- 6 2015–2019 Präsident des Walter Benjamin Kollegs
- 9 2008 Dent Medal der Royal Musical Association (London)

PIETSCHMANN, Klaus

- 1 17. 2. 1972 Köln
- 2 Deutschland
- 3 Gymnasium in Köln, Studium in Köln, Florenz und Münster (Westfalen), 2000 Dr. phil. Münster (Westfalen)
- 4 2006 PD Zürich, 2006 Umhabilitation Bern
- 5 2006–2009 Assistenzprofessor Musikwissenschaft
- 7 2009 Ruf nach Mainz
- 8 seit 2009 oP Mainz

SWEERS, Britta

- 1 30. 7. 1969 Pinneberg
- 2 Deutschland
- 3 Gymnasium in Pinneberg, Studium in Hamburg und Indiana University, Bloomington, 1999 Dr. phil. Hamburg
- 4 2003 Juniorprofessorin Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2009 PD ebenda
- 5 2009 aoP Kulturelle Anthropologie der Musik

URCHUEGUÍA, Cristina

- 1 30. 4. 1965 Irún
- 2 Spanien und (seit 2019) Bern
- 3 Gymnasium in Valencia, Studium in Valencia und Würzburg, 1999 Dr. phil. Würzburg
- 4 2009 PD Zürich
- 5 2010 Assistenzprofessorin Musikwissenschaft, 2016 aoP
- 6 2017–2019 Planerin der Philosophisch-historischen Fakultät

BASSANI, Florian

- 1 20. 1. 1972 Nürnberg

- 2 Lugano (TI)
- 3 Gymnasium in Nürnberg und Schwabach, Studium in Basel und Rom, 2002 Dr. phil. in Rom, Pontificio Istituto di Musica Sacra
- 4 2014 PD Musikwissenschaft
- 5 2011–2016 Assistenzprofessor (als Förderungsprofessor des Schweizerischen Nationalfonds)

Habilitierte Dozenten

ZULAUF, Max

- 1 19. 5. 1898 Bern – 3. 8. 1980 Bern
- 2 Bern
- 3 Gymnasium in Bern, Studium in Berlin und Bern, 1924 Dr. phil. Bern
- 4 Pianist und Cembalist
- 5 1931 PD Musikwissenschaft
- 7 1949
- 9 Dozent am Konservatorium Bern

VON FISCHER, Kurt

- 1 25. 4. 1913 Bern – 27. 11. 2003 Bern
- 2 Bern BG
- 3 Gymnasium und Studium in Bern, 1938 Dr. phil. Bern
- 4 Dozent am Konservatorium Bern
- 5 1947 PD Musikwissenschaft, Notationskunde und neue Musik
- 7 1957 Ruf nach Zürich
- 8 1957–1979 oP Zürich

Lektoren

AESCHBACHER, Gerhard

- 1 12. 4. 1917 Oberthal (BE) – 10. 6. 2002 Muri (BE)
- 2 Trachselwald (BE)
- 3 Lehrerseminar und Konservatorium in Bern, Studium in Bern, 1941 Sekundarlehrerdiplom, Konzertdiplom Orgel, Lehrdiplom Klavier
- 4 Musiklehrer am Lehrerseminar Bern

- 5 1966 Lektor für theoretische und praktische Kirchenmusik (Evangelisch-theologische Fakultät), 1970 Lehrauftrag für propädeutische Kurse in Musikwissenschaft (Philosophisch-historische Fakultät), 1972 HonP (Evangelisch-theologische Fakultät)
- 7 1983 Ruhestand

RICHARD, Hans

- 1 19. 1. 1949 Wynau (BE)
- 2 Wynau (BE)
- 3 Lehrerseminar in Langenthal, Konservatorium in Bern, Studium (Höheres Lehramt) in Bern, Konzertdiplom Orgel, Lehrdiplom Klavier
- 4 1977 Musiklehrer am Gymnasium und am Seminar Langenthal, 1989 Organist in Langenthal
- 5 1983 Lehrauftrag für propädeutische Kurse in Musikwissenschaft, 1991 Lektor
- 7 2014 Ruhestand

Assistenten

RAVIZZA, Victor (*1941):	1968–1972 Assistent, 1972–1977 Oberassistent, 1977–1988 Oberassistent-PD, 1988–2006 Oberassistent und aoP
ROSS, Peter (*1943):	1977–1987
MAEHDER, Jürgen (*1950):	1983–1989
BURKHARD, Gerda (*1956):	1988–1989
SCHACHER, Thomas (*1953):	1989–1996
RENGGLI, Hanspeter (*1952):	1989–1997
LANDAU, Annette (*1968):	1996–2001
FISCHER, Christine (*1970):	1997–2004
STOLLBERG, Arne (*1973):	2001–2007 Assistent, 2007–2010 Oberassistent, 2010–2012 Oberassistent-PD
DETMANN, Christine (*1976):	2009
ROSS, Sarah (*1977):	2009–2015
OTTOMANO, Vincenzina C. (*1980):	2012–2021

WEGNER, Sascha (*1980):	2012–2021
BRUNNER, Anja (*1980):	2015–2018
HOPE, Henry (*1986):	2016–2018
HAGMANN, Lea (*1981):	seit 2018
KELBER, Moritz (*1983):	seit 2018
MOECKLI, Laura (* 1982)	2021

Habilitationen

KURTH, Ernst, von Österreich, 1912

Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, Drechsel, Bern 1913, 148 S.; 2., unveränderte Auflage mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, Katzbichler, München 1973 (*Schriften zur Musik*, 14), 152 S.

ZULAUF, Max, von Bern, 1931

Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, Haupt, Bern 1934 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 3), 92 S.

BALMER, Lucie, von Laupen (BE), 1936

Orlando di Lassos Motetten. Eine stilgeschichtliche Studie, Haupt, Bern 1938 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, Heft 11), 254 S.

VON FISCHER, Kurt, von Bern BG, 1947

Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, Heitz, Strassburg 1948; 2., vermehrte Auflage, Koerner, Baden-Baden 1972 (*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, 30), 274 S.

RAVIZZA, Victor, von Eggersriet (SG), 1977

Die Anfänge der Venezianischen Mehrchörigkeit. Der frühe Coro spezzato, Typoskript.

PIETSCHMANN, Klaus, von Deutschland, 2006

Laboratorium des Wandels. Wien und die Diversifizierung der Oper um 1800, Typoskript, 288 S. (Umhabilitation von Zürich 2006).

BRUGGISSER-LANKER, Therese, von Wohlen (AG), 2007

Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, 431 S.

FUHRMANN, Wolfgang, von Österreich, 2010
Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten ca. 1750 bis ca. 1815, Typoskript, 681 S.

STOLLBERG, Arne, von Deutschland, 2010
Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, text + kritik, München 2014, 789 S.

BASSANI, Florian, von Lugano (TI), 2014
Römische Mehrchörigkeit des 17. Jahrhunderts. Geschichte – Satztechnik – Aufführungspraxis, Typoskript, 1748 S.

PUGIN, Laurent, von Riaz (FR), 2019
Sources in Digital Musicology: From Inventories to Interactive Editions, Typoskript, 231 S.

Promotionen

Verzeichnet sind Name, Vorname und Heimatort der Personen, das Datum der mündlichen Doktorprüfung, der Betreuer der Dissertation, der Originaltitel der Dissertation (falls von demjenigen der Veröffentlichung abweichend) sowie der Titel und die bibliographischen Angaben der Publikation; bei Promotionen in den Programmen GSA (*Graduate School of the Arts*) und SINTA (*Studies in the Arts*) werden beide Betreuer genannt.

ZULAUF, Max, von Bern, 24. 6. 1924; Kurth
Die Harmonik J. S. Bachs, Stämpfli, Bern 1927; 2. Auflage: *Die Harmonik Joh. Sebastian Bachs*, Haupt, Bern 1935 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 1), 186 S.

SCHUH, Willi, von Iseltwald (BE), 15. 7. 1927; Kurth
Formprobleme bei Heinrich Schütz, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928 (*Sammlungen musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen*, 8), 125 S.

HUGGLER, Hans Erwin, von Bern, 12. 7. 1930; Kurth
Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein, Wehrli, Bern [1931], 128 S.

- VON TOBEL, Rudolf, von Bern BG, 14. 7. 1931; Kurth
Studien zur Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik, veröffentlicht als: *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Haupt, Bern 1935 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 6), 357 S.
- DIKENMANN, Paul, von Wigoltingen (TG), 8. 12. 1931; Kurth
Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin, Haupt, Bern 1935 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 4), 107 S.
- HINDERBERGER, Adolf, von Basel, 30. 6. 1933; Kurth
Die Motivik in Haydns Streichquartetten, Robert Furrer, Turbenthal 1935, 88 S.
- BIERI, Georg, von Trachselwald (BE), 30. 6. 1933; Kurth
Die Lieder von Hugo Wolf, Haupt, Bern 1935 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 5), 269 S.
- BALMER, Lucie, von Laupen (BE), 7. 7. 1933; Kurth
Das Tonsystem und die Kirchentöne nach den Traktaten des Johannes Tinctoris, verglichen mit früheren mittelalterlichen Musiktraktaten, veröffentlicht als: *Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris*, Haupt, Bern 1935 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 2), 281 S.
- KREIDLER, Walter, von Deutschland, 10. 7. 1933; Kurth
Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi, Fackel und Klein, Stuttgart 1934, 146 S.
- EPPSTEIN, Hans, von Deutschland, 13. 7. 1934; Kurth
Nicolas Gombert als Motettenkomponist, Richard Mayr, Würzburg 1935, 150 S.
- DE QUERVAIN, Fritz, von Bern, 17. 5. 1935; Kurth
Henry Purcell's Chorstil. Studien zu seinen Anthems, veröffentlicht als: *Der Chorstil Henry Purcell's. Studien zu seinen Anthems*, Haupt, Bern 1935 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 7), 118 S.
- THIELE, Eugen, von Zürich, 3. 6. 1936; Kurth
Die Chorfügen Johann Sebastian Bachs, Haupt, Bern 1936 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 8), 223 S.
- SCHNAPPER, Edith, von Deutschland, 9. 7. 1937; Kurth
Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzips, Haupt, Bern 1937 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 10), 168 S.

- OBRESCHKOFF, Christo, von Bulgarien, 15. 7. 1937; Kurth
Das bulgarische Volkslied, Haupt, Bern 1937 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 9), 106 S.
- VON FISCHER, Kurt, von Bern BG, 1. 2. 1938; Kurth
Die Harmonik Griegs und die nordische Folklore, veröffentlicht als: *Griegs Harmonik und die nordische Folklore*, Haupt, Bern 1938 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 12), 194 S.; Nachdruck: Kraus, Nendeln (FL) 1978.
- BIBER, Walter, von Horgen (ZH), 26. 10. 1942; Kurth
Melodische Probleme im Lutherchoral, veröffentlicht als: *Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters, dargestellt und entwickelt am Lutherchoral*, Haupt, Bern 1951 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 17), 134 S.
- VON MAY, Hans, von Bern, 26. 2. 1943; Kurth
Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, Haupt, Bern 1943 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 13), 152 S.
- VISCHER, Dora C[hristiane], von Epiquez (BE, heute JU), 7. 7. 1944; Kurth
Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot (1610–1685), Haupt, Bern 1947 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 14), 174 S.
- KULL, Hans, von Niederlenz (AG), 15. 12. 1944; Kurth
Dvořáks Kammermusik, Haupt, Bern 1948 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 15), 203 S.
- LINGOROW, Stella, von Bern, 10. 7. 1945; Kurth
Der Instrumentalstil von Purcell, veröffentlicht unter dem Namen: Favre-Lingorow, Stella: *Der Instrumentalstil von Purcell*, Haupt, Bern 1950 (*Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung*, 16), 116 S.
- FAVRE, Max, von Château d'Oex (VD), 22. 2. 1947; Kurth
Gabriel Faurés Kammermusik, Niehans, Zürich 1948, 271 S.
- KYRIAZIS, Maria, von Griechenland, 27. 7. 1949; Dikenmann
Die Cantus firmus-Technik in den Messen Obrechts, Arnaud, Bern 1952, 76 S.
- STUBER, Robert, von Grenchen (SO), 11. 7. 1952; Dikenmann
Die Klavierbegleitung im Liede von Haydn, Mozart und Beethoven. Eine Stilstudie, Schüler, Biel 1958, 131 S.

- FLURY, Roman, von Niederwil (SO), 15. 2. 1955; Geering
Gioseffo Zarlino als Komponist, Keller, Winterthur 1962, 80 S.
- GERMANN, Jörg, von Lipperswil (TG), 2. 3. 1962; Dikenmann
Die Entwicklung der Exposition in Joseph Haydn's Streichquartetten, Kunz, Teufen 1964, 206 S.
- GULLO, Salvatore, von Bern, 14. 7. 1962; Geering
Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts, Haupt, Bern 1964 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/10), 96 S.
- KÄSER, Theodor, von Dürrenroth (BE), 29. 2. 1964; Geering
Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier, Haupt, Bern 1966 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/12), 156 S.
- TAGMANN, Pierre, von Bern, 3. 7. 1965; Geering
Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500–1627), Haupt, Bern 1967 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/14), 99 S.
- DÜRRENMATT, Hans-Rudolf, von Guggisberg (BE), 8. 7. 1967; Geering
Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757). Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen, Haupt, Bern 1969 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/19), 155 S.
- RAVIZZA, Victor, von Eggersriet (SG), 15. 7. 1967; Geering
Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes, Haupt, Bern 1970 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/21), 109 S.
- STENZL, Jürg, von Henau (SG), 17. 2. 1968; Geering
Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor-Clausulae), Haupt, Bern 1970 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/22), 248 S.
- GEISER, Brigitte, von Langenthal (BE), 26. 2. 1969; Geering
Studien zur Frühgeschichte der Violine, Haupt, Bern 1974 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/25), 137 S.

- MARKOVITS, Michael, von Ungarn, 3. 5. 1969; Geering
Das Tonsystem und die Tonarten der abendländischen Musik im frühen Mittelalter, veröffentlicht als: *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter*, Haupt, Bern 1977 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II/30), 138 S.
- BAUMANN, Max Peter, von Bern, 29. 11. 1974; Geering
Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels mit einer Zusammenstellung der gedruckten Quellen und einer Bibliographie zur Musikalischen Volkskunde der Schweiz, Amadeus, Winterthur 1976, 288 S.
- KELLER, Kjell, von Amriswil (TG), 29. 11. 1974; Veress
Aspekte der Musik von Klaus Huber, Typoskript.
- MAEHDER, Jürgen, von Deutschland, 20. 2. 1977; Kunze
Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes. Zur Kritik des Instrumentationsbegriffs, Typoskript, 780 S.
- TRAUB, Andreas, von Deutschland, 8. 7. 1977; Kunze
Robert Schumann: Kinderszenen. Studien zu seiner frühen Klaviermusik; gekürzte und überarbeitete Fassung; 1989, Typoskript, 148 S.
- ROSS, Peter, von Deutschland, 21. 2. 1980; Kunze
Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis, Gnägi, Bern 1980, 307 S.
- SUTER, Louis-Marc, von Muotathal (SZ), 22. 2. 1980; Veress
La polyrythmie dans la musique de la première moitié du vingtième siècle, examinée à travers les œuvres de vingt compositeurs, Typoskript, 2 Bände, 710 und 401 S.
- HANKE KNAUS, Gabriella, von Bern und St. Gallen, 19. 2. 1993; Kunze
Aspekte der Schlussgestaltung in den Sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss, Schneider, Tutzing 1995 (*Dokumente und Studien zu Richard Strauss*, 1), 200 S.
- RENGGLI, Hanspeter, von Entlebuch (LU), 19. 11. 1993; Kunze
Die frühe Gluck-Rezeption in Frankreich. Ästhetische, kompositionstechnische und gattungsgeschichtliche Aspekte, Typoskript, 347 S.

D'USCIO-HEGG, Anna Katharina, von Bern und Münchenbuchsee (BE), 6. 2. 1997; Bockholdt*

Mozarts Rondos für und mit Klavier, Typoskript, 336 S.

BRUGGISSER-LANKER, Therese, von Wohlen (AG), 22. 3. 1999; Ravizza *Musik und Liturgie im Kloster St. Gallen zur Zeit der Renaissance*, veröffentlicht als: *Musik und Liturgie im Kloster St. Gallen in Spätmittelalter und Renaissance*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004 (*Abhandlungen zur Musikgeschichte*, 13), VIII + 368 S.

HOFMANN, Hans-Georg, von Deutschland, 14. 11. 2001; Gerhard *Die Rolle der Musik in den Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der musikterminologischen Lexikographie in Deutschland*, Typoskript, 313 S.

FISCHER, Christine, von Deutschland, 27. 4. 2004; Gerhard *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht – Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung*, Bärenreiter, Kassel 2007 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, 7), 492 S.

FUHRIMANN, Daniel, von Oeschenbach (BE), 1. 10. 2004; Proß und Gerhard**

klangtrunken, melodieberauscht, klatsch- und gefallsüchtig. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts, veröffentlicht als: «Herzohren für die Tonkunst». *Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts*, Rombach, Freiburg im Breisgau 2005 (*Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae*, 134), 405 S.

RENTSCH, Ivana, von Köniz (BE), 11. 10. 2004; Gerhard

Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit, Steiner, Stuttgart 2007 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 61), 289 S.

GRAF, Norbert, von Luzern, 11. 10. 2004; Gerhard

«*Wo man singt, da lass Dich nieder?*» *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Zur Rezeption in der zeitgenössischen musikalischen Presse*, veröffentlicht als: *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz: Meinungen –*

* Nach dem Tod Stefan Kunzes übertrug die Fakultät Prof. Dr. Rudolf Bockholdt (München) die Fortführung der Betreuung dieser Arbeit.

** Interdisziplinäre Dissertation Germanistik/Musikwissenschaft.

Positionen – Debatten, Bärenreiter, Kassel 2010 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, 16), 293 S.

STOLLBERG, Arne, von Deutschland, 11. 10. 2004; Gerhard
Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker, Steiner, Stuttgart 2006 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 58), 307 S.

VINCIS, Claudia, von Italien, 25. 10. 2005; Gerhard
«*L'ordre comme règle*». *Uno studio genetico, analitico e estetico sull'«Octuor pour instruments à vents» (1919–23) e sul «Concerto pour piano suivi d'orchestre d'harmonie» (1923–24) [d'Igor Stravinsky]*, Typoskript, 368 S.

SENFEN, Regina, von Adelsboden (BE), 4. 4. 2006; Ravizza
«*Den Rahmen für gemeinsame Anstrengungen zur Pflege des schweizerischen Musiklebens bilden*». *Die Geschichte des Schweizer Musikrats 1964–1989: Anfänge, Krise und Suche nach Wirksamkeit*, Typoskript, 282 S.

LANZ, Doris, von Huttwil (BE), 27. 2. 2007; Gerhard
Musikalisches Niemandsland und politische Utopie. Wladimir Vogels Ideal eines «synthetischen Aufbaus der Kunst» in seiner zwölfstimmigen Instrumentalmusik, veröffentlicht als: *Zwölfstimmige Musik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken*, Bärenreiter, Kassel 2009 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, 13), 268 S.

HÊCHE, Yaël, von Lausanne (VD), 20. 3. 2007; Gerhard
«*Französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe*». *Entre opéra-comique et tragédie-lyrique: Richard Wagner et ses modèles français*, veröffentlicht als: *Richard Wagner et ses modèles français. Opéra-comique et tragédie-lyrique sur le chemin du drame musical*, Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, Saarbrücken 2010, 363 S.

RINGGENBERG, Helene, von Leissigen (BE), 26. 3. 2007; Gerhard
Albert Moeschinger. Biographie, Müller & Schade, Bern 2007, 275 S.

PAULUS, Vera, von Deutschland, 3. 10. 2007; Gerhard
Musiktheater in Engelberg. Eine historische Darstellung mit ausführlichem Quellenkatalog zur Musik- und Theatergeschichte des Benediktinerklosters und seiner Schule, veröffentlicht als: *Oper in der Klosterschule. Musik und Theater im Kloster Engelberg*, LIT, Zürich/Münster 2010, 415 S.

CRAMERI, Simon, von Poschiavo (GR), 3. 3. 2009; Gerhard
«*Dansez intérieurement*» – *Zur Interaktion von Wort, Ton und Bild in Klavierkompositionen von Erik Satie*, Typoskript, 189 und 100 S.

HOLTZ, Corinne, von Eschenz (TG), 23. 9. 2009; Gerhard
Ruth Berghaus. Leben, Werk, Methode, Typoskript, 499 S.; der erste Teil ist erschienen als: *Ruth Berghaus. Ein Porträt*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2005, 398 S.

MÜHLENBECK, Bettina Sabine, von Deutschland, 1. 3. 2011; Gerhard
Amidst Worlds Apart – Sir William Sterndale Bennett und der musikalische Kulturtransfer im 19. Jahrhundert. Seine drei Deutschland-Tagebücher als Quelle zur Musikgeschichte, veröffentlicht als: William Sterndale BENNETT, *Von fernen Ländern und Menschen. Reisetagebücher 1836 bis 1842*, hrsg. von Bettina S. Mühlenbeck, Wehrhahn, Hannover 2016, 142 S.

OTTOMANO, Vincenzina Caterina, von Italien, 7. 3. 2012; Gerhard
La ricezione dell'opera russa in Occidente tra Otto e Novecento, Typoskript, 296 S.

[HINDEN, Lea, von Basel, 13. 3. 2012; Pietschmann***
Musikalische Profilbildung des römischen Adels im 17. Jahrhundert: Lorenzo Onofrio Colonna und Benedetto Pamphili, veröffentlicht als: *Die Kantatentexte von Benedetto Pamphili (1653–1730) (mit vollständiger Edition)*, Merseburger, Berlin 2015 (*Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento*, 2), 429 S.]

VON STEIGER, Adrian, von Bern BG, 30. 9. 2013, Gerhard
Die Instrumentensammlung Burri. Hintergründe und Herausforderungen, Glauser, Fraubrunnen 2013, 298 S.

CÁCERES-PIÑUEL, María, von Spanien, 31. 1. 2014; Urchueguía
[Co-tutelle mit der Universidad Zaragoza, Spanien]
Musicología, nacionalismo y activismo social en la España entreguerras. Una biografía intelectual de José Subirá (1882–1980), veröffentlicht als: *El hombre del Rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*, Reichenberger, Kassel 2018, XXIII + 406 S.

*** Da aus formalen Gründen kein Doppeldoktorat möglich war, wurde dieses Promotionsverfahren ausschliesslich von der Johannes Gutenberg-Universität Mainz durchgeführt; die mündliche Prüfung fand jedoch in Bern statt.

- MARCALETTI, Livio, von Italien, 21. 9. 2015; Bassani
 «Manieren» e trattati di canto. *Didattica dei mezzi espressivi vocali tra esempi musicali ed espedienti linguistici (1600–1900)*, Typoskript: IX + 299 S.
- KELLER, Matthias, von Kirchberg (SG), 22. 9. 2015; Gerhard
Rudolf Maria Breithaupt und seine «Natürliche Klaviertechnik», Typoskript, 234 S.
- ZIRWES, Stephan, von Deutschland, 23. 9. 2015; Gerhard
Die Lehre von der Ausweichung in den deutschsprachigen theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts, veröffentlicht als: *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel 2018 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, 26), 278 S.
- MOECKLI, Laura, von Winterthur (ZH), 29. 9. 2015; Gerhard
Tracing Nineteenth-Century Recitative 1820–1860: Prosody—Composition—Dramaturgy—Performance, Typoskript, 242 S.
- ZUCCONI, Benedetta, von Italien, 29. 2. 2016; Gerhard
 «Coscienza fonografica». *La riflessione sul suono registrato nell'Italia del primo Novecento*, Orthotes, Napoli 2018 (*Teoria sociale*, 27), 280 S.
- HOLM, Susanne, von Deutschland, 2. 3. 2016; Gerhard
 «Every kind of prosody». *Die Purcell-Rezeption in Benjamin Britten's Opern*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2018, 336 S.
- BROCKHAUS, Immanuel, von Deutschland, 5. 10. 2016; Sweers (GSA; Zweitbetreuer: Roman Brotbeck)
Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960–2014, transcript, Bielefeld 2017, 450 S.
- RONER, Miriam, von Italien, 10. 10. 2016; Urchueguía
 Zwischen «Volksthümlichkeit» und «Idealität». *Hans Georg Nägelis Theorie der Musik als autonomer Kunst und gesellschaftlicher Praxis*, veröffentlicht als: *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik*, Steiner, Stuttgart 2020 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 84), 427 S.
- MIUCCI, Leonardo, von Italien, 21. 2. 2017; Gerhard (GSA; Zweitbetreuer: Thomas Gartmann)
Le Sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven: le edizioni curate da Ignaz Moscheles, Typoskript, 442 S.

- DICK, Leo, von Basel, 19. 9. 2017; Stollberg (GSA; Zweitbetreuer: Kai Köpp)
Zwischen Konversation und Urlaub. Der Sprechauftritt im «Composed Theatre», Königshausen & Neumann, Würzburg 2018 (*Klangfiguren*, 3), 397 S.
- GEBAUER, Johannes, von Deutschland, 25. 9. 2017; Gerhard (GSA; Zweitbetreuer: Kai Köpp)
Der «Klassikervortrag». Joseph Joachim und die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts, Typoskript, 632 S.
- LORENZETTI, André, von Hallau (SH), 26. 9. 2017; Gerhard
Nur nicht den Kopf verlieren! Musikunterricht an deutschsprachigen Gymnasien im Spannungsfeld von Praxis, Emotion und Kognition, veröffentlicht als: *Nur nicht den Kopf verlieren. Wie Musikunterricht zum Erreichen von gymnasialen Bildungszielen beitragen kann*, hep, Bern 2019, 175 S.
- FAVA, Elisabetta, von Italien, 3. 10. 2017; Gerhard
Il fantastico nella musica tedesca del primo Ottocento, veröffentlicht als: *Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2021, 384 S.
- ZIEGLER, Michelle, von Solothurn, 28. 2. 2018; Gerhard (GSA; Zweitbetreuer: Roman Brotbeck)
«Simple Rechtecksgeometrie»? Die Funktion graphischer Notationen im Klavierwerk Hermann Meiers (1906–2002), Typoskript, 257 S.
- HAGMANN, Lea, von Zürich, 2. 3. 2018; Sweers
In Search of Cornish Identity: Revival and Creation of Cornish Folk Music and Folk Dance from 1970–2010, veröffentlicht als: *Celtic Music and Dance in Cornwall: Cornu-Copia*, Routledge, London 2021 (*SOAS Studies in Music*), 238 S.
- ENG, Za Tawn, von Myanmar, 19. 9. 2018; Sweers
The Hualngo Funeral Rites: Tradition and Change, Typoskript, 430 S.
- BRACCI, Francesco, von Italien, 25. 9. 2018; Gerhard
Italiani contro l'opera. La ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi, Marsilio, Venezia 2020, 318 S.

- KRYEZIU, Rreze, von Kosovo, 27. 9. 2018; Sweers
The History of Art Music of Albanians in Kosovo, Typoskript, 399 S.
- KÖHNKEN, Camilla, von Deutschland, 4. 10. 2018; Gerhard (GSA);
 Zweitbetreuer: Kai Köpp
Liszt, Beethoven und Chopin «im Geiste Liszt's». *Musikalische Gestaltungs-
 ideale der «Liszt-Tradition» im Spiegel von Textquellen, instruktiven Ausga-
 ben und frühen Tondokumenten*, Typoskript, 311 S.
- LIECHTI, Hannes, von Mühleberg (BE), 24. 9. 2019; Sweers (GSA);
 Zweitbetreuer: Thomas Burkhalter
*«It's sharing your narrative»: Sampling Strategies in Experimental Elec-
 tronica*, Typoskript, 365 S.
- MOOR, Christoph, von Brittnau (AG), 25. 9. 2019; Gerhard (GSA);
 Zweitbetreuer: Chris Walton
«Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition». *Die Aufführungs- und
 Rezeptionsgeschichte von Mozarts Jupiter-Sinfonie im Prisma der Wagner-
 schen Dirigier- und Interpretationsästhetik bis zum Einsetzen der historisch
 informierten Aufführungspraxis*, Typoskript, 386 S.
- LAVILLE, Yann, von Courgenay (JU), 26. 9. 2019; Sweers
*World Music Festivals in Switzerland: The Ongoing Production of Difference
 Through Musical and Cultural Shows*, Typoskript, 504 S.
- SAURMAN, Mary Elizabeth, von den USA, 1. 10. 2019; Sweers
*Adaptation in the Acquisition and Application of Cultural Knowledge: Re-
 carving the Transmission Process of Hmong Songs*, Typoskript, 334 S.
- BÄRTSCH, Manuel, von Mels (SG), 19. 2. 2020; Urchueguía (SINTA);
 Zweitbetreuer: Kai Köpp
Klavierspiel um 1905 im Spiegel des Welte-Mignon-Systems, Typoskript,
 224 S.
- NAPOLI, Alberto, von Italien, 19. 2. 2020; Urchueguía
Cosmopolitan Provincialities: Music and Exposition Culture in Liberal Italy,
 Typoskript, 224 S.
- MATHIEU, Cla, von Valsot (GR), 19. 2. 2020; Urchueguía (SINTA);
 Zweitbetreuer: Kai Köpp
*Reimagining the Guitar: The Performance Style of Miguel Llobet (1878–
 1938)*, Typoskript, 353 S.

- BONGIOVANNI, Carmela, von Italien, 21. 2. 2020; Gerhard
Angelo Mariani: gli anni genovesi (1852-1873). Lettere e documenti, Typoskript, 321 S.
- BADRUTT, Gaudenz, von Arosa (GR), 15. 9. 2020; Sweers (SINTA;
 Zweitbetreuer: Roman Brotbeck)
Ferrari hören. Autoethnographische Höranalysen zu «Les archives sauvées des eaux» und «Les arythmiques» von Luc Ferrari, Typoskript, 425 S.
- LUCENTINI, Valeria, von Italien, 21. 9. 2020; Gerhard
«Il paese del sole, il paese della musica». L'immagine dell'Italia nella letteratura di viaggio del Settecento, Typoskript, 243 S.
- SCHÜRCH, Dorothea, von Seeberg (BE), 21. 9. 2020; Sweers (SINTA;
 Zweitbetreuer: Michael Harenberg)
AUDIOSCORING & LEERE STIMMEN. Praxisorientierte Stimmforschung zu lettristischen und ultra-lettristischen Stimmexperimenten, Typoskript, 319 S.
- RUSSO, Giancosimo, von Italien, 24. 2. 2021; Gerhard
Tradizione e innovazione nella musica vocale da camera di Francesco Cilea, Typoskript, 261 S.
- CHUENCHAROEN, Siwat Yod, von Thailand, 24. 2. 2021; Urchueguía
 (SINTA; Zweitbetreuer: Stephan Zirwes)
Rebranding Thai Music: The Use of Western Music to Recreate a New National Identity in Thai Music After the Siamese Revolution in 1932, Typoskript, 166 S.
- KOCHER, Philippe, von Selzach (SO), 1. 3. 2021; Gerhard (SINTA;
 Zweitbetreuer: Michael Harenberg)
Dirigierende Maschinen. Musik mit technikgestützter Tempovermittlung, Typoskript, IV + 237 S.
- STRUMBL, Melanie, von Österreich, 2. 3. 2021; Urchueguía
Show and Tell: Displaying Music Historiography at the International Exhibition of Music and Drama, Vienna 1892, Typoskript, 250 S.
- PENSA, Martin, von Wittenbach (SG), 2. 3. 2021; Gerhard
Gustav Mahlers Neunte Sinfonie. «Ich sehe alles in einem so neuen Lichte», text + kritik, München 2021, 256 S.

