

Petersen, Birger / Zirwes, Stephan (2014): Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert. ZGMTH 11/2, 177–190.  
<https://doi.org/10.31751/738>

© 2014 Birger Petersen, Stephan Zirwes



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 24/07/2015  
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

# Moritz Hauptmann in München

## Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert

Birger Petersen, Stephan Zirwes

ABSTRACT: Dass Moritz Hauptmanns Buch *Die Natur der Harmonik und der Metrik* zur Basis institutionalisierter musiktheoretischer Unterweisung wurde, wie an der *Königlich bayerischen Musikschule* in München nachweisbar, mag angesichts des hohen Abstraktionsgrads dieser Schrift verwundern. Besonders der Unterricht in der ersten Dekade an der Musikschule kann als einzigartiges Exempel der systematischen Anwendung Hauptmanns in der Lehre verstanden werden. Der Beitrag erörtert die Bedeutung der Schrift Hauptmanns für die Lehre der wichtigsten Fachvertreter nach Gründung der Musikschule (Peter Cornelius und Josef Gabriel Rheinberger), sowie – als Verfallsgeschichte – in der Zeit nach Cornelius' frühem Tod und schließlich, anhand der *Harmonielehre* des Rheinberger-Schülers Cyrill Kistler, um die Jahrhundertwende.

Given the high grade of abstraction of the book's content, it may be seen as surprising that Moritz Hauptmann's '*Die Natur der Harmonik und der Metrik*' became the foundation of formalized, academic instruction of music theory, as evidenced at the *Königlich bayerische Musikschule* in Munich. Especially the conducting of classes in the first decade of the *Musikschule* can be seen as a unique example of the systematic application of Hauptmann's doctrine in teaching. This article reflects on the impact of Hauptmann's book on the teachings of the major representatives of music theory after the foundation of the *Musikschule* (Peter Cornelius and Josef Gabriel Rheinberger), as well as – as a story of decline – in the time after Cornelius' early death, and finally, by means of the '*Harmonielehre*' of Rheinberger's follower Cyrill Kistler, at the turn of the century.

Mit der Abhandlung *Die Natur der Harmonik und der Metrik* legte Moritz Hauptmann im Jahr 1853 sein auf wenige Axiome zurückführbares musiktheoretisches System dar, das ganz nach den Grundsätzen einer philosophisch-spekulativen Dialektik aufgebaut ist. Die strenge Abstraktion äußert sich besonders in Hauptmanns vollständigem Verzicht auf den Einbezug der musikalischen Wirklichkeit. In der Rezeption wird daher stets betont, dass das dialektische System Hauptmanns nur sehr unzureichend als praktische Grundlage für die Vermittlung musiktheoretischer Inhalte geeignet sei.<sup>1</sup> Umso erstaunlicher ist es, dass gerade das abstrakte Harmonieverständnis Hauptmanns zur Basis der institutionalisierten musiktheoretischen Unterweisung an der 1867 neugegründeten *Königlich bayerischen Musikschule* in München wurde – wenn auch nur in der ersten Dekade, da Hauptmanns Theorie am Ende des Jahrhunderts im theoretischen Diskurs immer

1 Für ausführliche Betrachtungen zu Hauptmanns System und seiner Rezeption siehe Rummenhölter 1963, 1967 und 1999, Dahlhaus 1984 und 1989, Holtmeier 2005 und Lehner Druck i. V.

mehr an Einfluss verlor. Um die Entstehung dieser besonderen Situation nachvollziehen zu können, ist ein kurzer Blick in die Institutionsgeschichte hilfreich.

Die Vorgängerinstitution, das *Königliche Konservatorium* unter der Leitung des Pädagogen Franz Hauser, der eine erfolgreiche Karriere als Sänger vorzuweisen hatte, war 1846 aus einer ehemaligen Singschule hervorgegangen. Hauser hatte bereits seit den 1820er Jahren intensiven Kontakt zu Hauptmann und war für diesen besonders auch während der Entstehung von *Die Natur der Harmonik und der Metrik* ein wichtiger Gesprächspartner.<sup>2</sup> Trotzdem muss festgestellt werden, dass das neuartige spekulative Gedankengut Hauptmanns zunächst in keiner Weise Spuren an der von Hauser geleiteten Institution hinterließ. Auch Julius Joseph Maier, der bei Hauptmann in Leipzig studiert hatte und ab 1853 als Lehrer für die musiktheoretische Ausbildung in München angestellt wurde, beschränkte sich, soweit rekonstruierbar, auf die satztechnische Ausbildung im Kontrapunkt und verzichtete auf die Vermittlung einer abstrakteren Theorie.

Das Konservatorium in München war bereits wenige Jahre nach der Gründung und über einen langen Zeitraum der öffentlichen Kritik ausgesetzt, wobei diese sowohl an Hauser als Lehrperson und Leiter gerichtet war als auch auf Fehlentwicklungen in der Institution selbst zurückzuführen ist.<sup>3</sup> Nach der Einberufung einer Untersuchungskommission, verschiedenen Gutachten und Maßnahmen und einer anhaltenden Kontrolle aller Tätigkeiten der Musikschule über mehrere Jahre hinweg, die sich auch in einem permanent erneuerten Lehrerkollegium widerspiegelt, wurde Hauser schließlich 1864 beurlaubt und der Schulbetrieb ein weiteres Jahr später eingestellt.

Ludwig II., der junge und äußerst kulturinteressierte König, ließ erneut eine Kommission zusammenstellen, die einen Vorschlag zur Neuorganisation des Konservatoriums ausarbeiten sollte. Geleitet wurde diese von dem damaligen Hofmusikintendanten Karl von Perfall, der seine musikalische Ausbildung bei Hauptmann in Leipzig erhalten hatte. Daneben waren mit Hans von Bülow, Julius Emil Leonhard und Joseph Julius Maier drei weitere ehemalige Schüler Hauptmanns und mit Maiers Schüler Josef Gabriel Rheinberger zusätzlich ein Befürworter Hauptmann'schen Gedankenguts Mitglieder der Kommission.<sup>4</sup> Nach den unruhigen vergangenen Jahren am Konservatorium musste ein klar strukturiertes und unangreifbares Konzept erarbeitet werden, das der Nachfolgeinstitution einen kontinuierlichen Aufbau und dauerhaften Erfolg ermöglichte.

1867 endlich konnte die *Königlich bayerische Musikschule* unter Leitung Hans von Bülows eröffnet werden. Für die Unterweisung in den musiktheoretischen Fächern wurden Josef Gabriel Rheinberger und Peter Cornelius ausgewählt. Während Rheinberger zu der kleinen Gruppe von Personen zählte, die bereits an der Vorgängerinstitution gelehrt hatten, kam Cornelius nicht aus dem Umfeld des Konservatoriums. Protegiert durch Richard Wagner folgte er diesem 1865 nach München und wurde dort übergangsweise durch ein Gnadengehalt Ludwigs II. finanziert. Dass die Verwendung des Hauptmann'schen

2 Dies geht u.a. aus dem intensiven Briefwechsel zwischen Hauptmann und Hauser (Schöne 1871) hervor.

3 Vgl. Münster 2005, 13–34.

4 Auch Richard Wagner versuchte als Kommissionsmitglied und darüber hinaus direkt über Ludwig II. seine eigennützigen Vorstellungen von einer Lehrinstitution einzubringen, womit er letztlich nur bedingt erfolgreich war. Vgl. hierzu Irmen 1971.

Gedankenguts als Grundlage für die theoretische Ausbildung, die bei der Neugründung der Musikschule vereinbart worden war, schon damals als innovative Neuheit und besonders lobenswerte Herausforderung empfunden wurde, verdeutlicht der Disput über die Urheberschaft dieser Idee. In einem Artikel der *Neuen Zeitschrift für Musik* war ausdrücklich Cornelius dafür gelobt worden, als erster das System Hauptmanns in einer verständlichen Weise in die Lehre integriert zu haben<sup>5</sup>, wodurch Rheinberger sich veranlasst sah, dies in schriftlicher Form richtigzustellen. So habe laut Rheinberger Cornelius ihn im Jahr 1867 dringend gebeten zu zeigen, wie man überhaupt unterrichte.<sup>6</sup> Dass sich aber Cornelius spätestens bereits seit 1865 intensiv mit Hauptmanns theoretischem System beschäftigte und akribisch auf seine Unterrichtstätigkeit vorbereitete, geht aus zahlreichen Briefen und weiteren handschriftlichen Aufzeichnungen hervor.<sup>7</sup>

Sowohl Cornelius als auch Rheinberger waren von Perfall noch vor Beginn des ersten Schuljahres im Herbst 1867 beauftragt worden, einen Lehrplan mit den Inhalten und angewandten Methoden auszuarbeiten. Auch wenn Rheinbergers Lehrplan nicht erhalten ist, so geht aus den Unterrichts-Aufzeichnungen beider die Verwendung von Hauptmanns System als gemeinsame Basis klar hervor. Dass die beiden Kollegen darüber hinaus ihre jeweils eigene praktische Umsetzung durchführen und überhaupt ohne regelmäßige Absprachen agieren konnten, war der zu Beginn getroffenen Einteilung zu verdanken, durch die Cornelius die Harmonielehre als ›obligatorisches Fach‹ und Rheinberger das ›Spezialfach‹ mit den ›höheren Zweigen der Musikalischen Theorie‹ zugeteilt wurde. Wie individuell sich der Einbezug der Lehre Hauptmanns in den praktischen Unterricht gestaltete, soll im folgenden Abschnitt aufgezeigt werden.

## 1. HAUPTMANN BEI RHEINBERGER UND CORNELIUS

Die Auseinandersetzung mit der Lehre Hauptmanns schon in der ersten Generation von Theorielehrern an der Münchner Königlichen Musikschule macht die Einbindung seiner Theorie in einen Geschichtsprozess deutlich: Hauptmanns Lehre wird durch Aneignung nicht kritisch diskutiert, sondern historisiert – bis hin zur Glorifizierung. Nun ist ohnehin spätestens seit dem Beitrag des Hauptmann-Schülers Carl Weitzmann zur Geschichte der Harmonielehre<sup>8</sup> von 1860 eine Tendenz zur Historisierung der Lehre Hauptmanns zu konstatieren. In diesem Sinn übernimmt Josef Gabriel Rheinberger die Terminologie sowie die musiktheoretischen Kategorien und Methodik Hauptmanns unkritisch, anders als sein Kollege Peter Cornelius: Dieser greift den philosophischen Überbau Hauptmanns auf, stellt aber auch fest, dass den Disziplinen Musiktheorie und Philosophie unterschiedliche Vorgehensweisen zu eigen sind.<sup>9</sup>

5 Vgl. Weißheimer 1871, 421.

6 Vgl. Rheinberger 1984, 84; Irmen 1970, 49.

7 Vgl. beispielsweise Cornelius 1905, 298, 302 und 325.

8 Weitzmann 1860; vgl. Hust 2012.

9 Vgl. dazu Hust 2014, 73.

## 1.1 Rheinberger und Hauptmann

Das erste Musikschultagebuch, das Rheinberger für das akademische Jahr 1867/68 führt, weist akribisch zunächst seine Einführung der Schüler in die Disziplin Musiktheorie nach: Er füllt Lücken in den Grundlagenkenntnissen, die in der Vorbereitung – also im Unterricht bei Cornelius – offenkundig geblieben sind. Rheinberger wählt als Einstieg in die Auseinandersetzung mit dem Bereich Kontrapunkt die Darstellung harmonischer Grundlagen, sei es als Wiederholung aus dem ›obligatorischen Fach‹, sei es als inhaltlich bedeutende Vorbereitung des Themas. Dabei erweist sich die Anlage der ersten Stunden als von Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik* abhängig: Rheinbergers Darstellung orientiert sich zunächst am Dur-, dann am Mollsystem, zunächst dem Repertoire der Dreiklänge, dann der Vierklänge. Dieses Vorgehen erscheint systematisch logisch, verweist aber zugleich auf Hauptmanns Schrift als Hauptquelle Rheinbergers.

Hauptmann lässt der Darstellung von Dreiklangsphänomenen die Erarbeitung von Skalen unter der Überschrift »Tonleiter der Durtonart« bzw. »Tonleiter der Molltonart« und »Tonleiter der Moll-Dur-Tonart«<sup>10</sup> folgen, um dann zunächst die Frage von Akkordfolgen und Dissonanzauflösungen und erst im Anschluss Septakkordkombinationen<sup>11</sup> zu erörtern. Diese Anlage ist signifikanter Auslöser für die Argumentationskette Rheinbergers, wie der Tagebucheintrag vom 29.10.1867 verrät:

Erläuterung der alterirten Dreiklänge.

Wesen der Dissonanz. Septaccorde; zunächst aus dem Dursystem.– Septaccorde aus dem Mollsystem.

A – c – e – gis. C – e – gis – h. Gis – h – d – f.

Wenn Rheinberger sich unter den beiden folgenden Tagen für seine beiden anderen Unterrichtsgruppen stichwortartig notiert, welche Fragestellungen zu thematisieren sind, wird die Übereinstimmung vollends deutlich:

Mittwoch: 30t.

Erklärung des Mollsystems. Erkl. der Dissonanz. Erklärung der Scala.

Donnerstag 31t. Oct.

Erklärung der Scalen; detto der Dissonanz.<sup>12</sup>

Die Reihenfolge für den 30.10. weicht zwar von der Hauptmanns ab, die Kombination der Themen ist aber die gleiche; zu verstehen sind die Termini in erster Linie als im weiteren Verlauf zu differenzierende Kapitelüberschriften, wie die weiteren Ausführungen und Notenbeispiele im Tagebuch klarstellen.

<sup>10</sup> Hauptmann 1853, 52 bzw. 58 und 62.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 76–135.

<sup>12</sup> Rheinberger 1867, Eintrag vom 30. und 31.10.1867.

Hauptmann führt die Dissonanz zunächst allgemein, dann im Kontext des Septakords ein. Sein Kapitel »Auflösung der Dissonanz«<sup>13</sup> zerfällt in eine Reihe von Unterkapiteln, deren erste »1) Im Vorhalte« und »2) Im Septimenaccorde« sind, bevor Hauptmann Aspekte wie Fortschreitungsregeln für Septakkorde behandelt. In Rheinbergers Darstellung ist auch diese Anordnung mindestens grob wiedererkennbar:

Dienstag d. 12/11 1867.

Vorhalte. Vorhalt des Grundtones, der Terz, der Octave. Anticipation und Retardation.  
– Vorhalte im Septimaccord. Doppelvorhalte im Dreiklang und im Septaccorde. – Die harmonisch unmöglichen Vorhalte.<sup>14</sup>

Alle aufgeführten Aspekte finden sich bei Hauptmann wieder – wenn auch erheblich gedehnter, weil (dem Medium des Buches entsprechend) ausführlich erörtert.

Moritz Hauptmann äußert sich umfanglich zu allen vorstellbaren Dreiklangsbildungen und ihrer Bedeutung für den tonalen Kontext, bevor er Vierklänge und damit verbundene Fortschreitungsfragen in den Mittelpunkt seiner Perspektive stellt. Das Kapitel »Verminderte Dreiklänge des übergreifenden Systemes«<sup>15</sup> widmet sich der Konstellation von Dreiklängen aus unterschiedlichen Materialebenen. So entstehen die Dreiklänge ›G-h-des‹ und ›h-des-F‹ in c-Moll »durch den Übertritt nach der Unterdominantseite« und eignen sich »der F-Molltonart im Uebertritt nach der Oberdominantseite«<sup>16</sup> an; dieses »Übertreten nach der Oberdominantseite«<sup>17</sup> bewirkt in Moll wie in Dur ein vermindertes Terzintervall, das in Dur zum verminderten Dreiklang führt, in Moll unter anderem zum hartverminderten Dreiklang.

Die Einführung des hartverminderten Dreiklangs, dessen Komplexität auf den ersten Blick in der Reihung Rheinbergers zu Beginn seiner grundsätzlichen Darstellung des Tonsystems befremden mag, ergibt sich also organisch aus der parallelen Lektüre der entsprechenden Abschnitte bei Hauptmann. Darüber hinaus begegnet der in der zeitgenössischen Literatur sonst ungebräuchliche Begriff des »übergreifenden Systems« in Rheinbergers »Übersicht sämtlicher Septaccorde«; Rheinberger taxonomiert unter diesem Begriff die Septakkorde auf der Basis aller verminderten und übermäßigen Dreiklänge, darunter auch des hartverminderten und des doppelt verminderten:

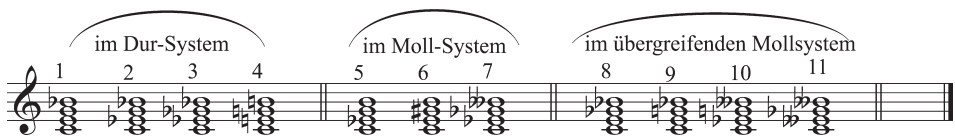


Abbildung 1: Josef Gabriel Rheinberger, Übersicht sämtlicher Septakkorde<sup>18</sup>

13 Hauptmann 1853, 86–99.

14 Rheinberger 1867, Eintrag vom 12.11.1867.

15 Hauptmann 1853, 49–52.

16 Ebd., 50f.; vgl. ebd., 147–158.

17 Ebd., 51.

18 Rheinberger 1867, Eintrag vom 12.11.1867.

Schließlich entspricht sogar die Verknappung in der Systematisierung von Modulationswegen der Darstellung Hauptmanns: Dessen Kapitel »Modulation«<sup>19</sup> beinhaltet ausschließlich eine Diskussion der diatonischen Modulation; das Folgekapitel zur Enharmonik diskutiert Möglichkeiten der Modulation durch enharmonische Umdeutung (bei Hauptmann auch im Titel »enharmonische Verwechslung«).<sup>20</sup> Rheinberger übernimmt eher unkritisch Terminologie und Anlage seiner harmonischen Grundlagen von Hauptmann; dass er allerdings selbst nicht wieder auf diese Grundlagen Bezug nimmt, wenn er im weiteren Unterrichtsverlauf Kontrapunkt und später Formenlehre und Instrumentation unterrichtet, nimmt nicht wunder: Hauptmann dient ihm in erster Linie nur als Autorität in der Selbstverortung.

## 1.2 Cornelius und Hauptmann

Die Ausgangssituation der Kollegen Cornelius und Rheinberger als Lehrpersonen war sehr verschieden. Während Rheinberger das dialektische Harmoniesystem Hauptmanns und seine Integration in den musiktheoretischen Unterricht als Enkelschüler immerhin aus »zweiter Hand« selbst kennengelernt hatte, war Cornelius in dieser Hinsicht vollständig Autodidakt. Darüber hinaus hatte Rheinberger an der Vorgängerinstitution studiert, ab 1859 auch unterrichtet, und er war als Kommissionsmitglied, wie bereits erwähnt, auch bei der Neugründung der Musikschule beteiligt. Er kannte somit das gesamte Umfeld bestens, war voll und ganz etabliert und sowohl hinsichtlich seines Erfahrungsschatzes als auch seiner Stellung seinem neuen Kollegen weit überlegen.

Cornelius war 1859 nach Wien gegangen, um sich vollständig dem Komponieren zu widmen und von allen Verpflichtungen in Weimar rund um Liszt und die neudeutsche Schule zu befreien. Dort gelangte er jedoch in die Abhängigkeit Richard Wagners, aus dessen übermächtiger Einflussnahme er sich nicht zu lösen vermochte. Dieser überredete ihn letztlich auch zur Übersiedelung nach München, wobei die finanzielle Existenzsicherung ein nicht zu unterschätzender Beweggrund gewesen sein dürfte.<sup>21</sup>

Die Lehrtätigkeit an der Musikschule war seine erste feste Anstellung als Lehrer für Musiktheorie überhaupt, auf die er sich sehr gewissenhaft vorbereitete. Hauptmanns System kannte er nur aus Louis Köhlers ausführlicher und in mehreren Teilen dargelegter Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik*<sup>22</sup> und aus der eigenen Lektüre. Den Briefen an seine Frau ist zu entnehmen, wie fordernd einerseits das Selbststudium von Hauptmanns Veröffentlichung gewesen ist, aber auch, wie sehr die Auseinandersetzung in der Münchner Zeit und der Vorbereitung auf die Lehrtätigkeit intensiviert wurde.<sup>23</sup> Cornelius erarbeitete für den Unterricht in Harmonielehre ein klar strukturiertes Konzept, welches auf anschauliche Weise bereits in seinem Lehrplan dargelegt ist.

19 Hauptmann 1853, 173–196.

20 Vgl. ebd., 196.

21 Cornelius erhielt zunächst ohne Gegenleistung ein Gnadengehalt Ludwigs II.; daneben wurde ihm von Seiten Wagners eine Anstellung an der Musikschule in Aussicht gestellt.

22 Vgl. Köhler 1855.

23 Vgl. Cornelius 1905, 298, 302 und 325.

Gesetz, Regel, Übung und Beispiel sollen sich durchdringen. Ich werde das den Erscheinungen der Harmonik zu Grunde liegende Naturgesetz jedem einzelnen Kapitel der Lehre voranstellen wie es in dem berühmten Buche von Moritz Hauptmann dargelegt ist. Das Studium dieses Werkes selbst werde ich den Schülern erst nach völlig abgeschlossenem Compositionscurus anrathen. Eine Mittheilung seiner Hauptgrundsätze aber wird schon den ersten Unterricht nicht erschweren und hemmen sondern ihn vertiefen und fruchtbar machen.<sup>24</sup>

Im weiteren Verlauf erläutert er ausführlich jedes der vier zu Beginn erwähnten Prinzipien. Das Gerüst des Unterrichtes besteht demnach zunächst aus den theoretischen Grundsätzen Hauptmanns zur Harmonik, die als ›Gesetze‹ und ›Regeln‹ vermittelt werden. Als ›Übungen‹, an denen die abstrakte Theorie praktisch angewendet wird, verwendet Cornelius eine Auswahl aus Ferdinand Hillers *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*.<sup>25</sup> Als letzte Säule werden, wo immer es sich anbietet, ›Beispiele‹ aus der komponierten Literatur zum analytischen Nachvollzug herangezogen. Zu jedem dieser Prinzipien lässt sich umfangreiches Material in Cornelius' handschriftlichen Aufzeichnungen finden.<sup>26</sup>

Die Ausführungen zu Hauptmann sind in verschiedenen fragmentarischen Skripten aus mehreren Jahren seiner Unterrichtstätigkeit vorzufinden. Es handelt sich dabei um vorlesungsartige Fließtexte, die mit vereinfachter Sprache und stark gekürztem Umfang Hauptmanns Originaltext zusammenfassen. Ein Exzerpt des vollständigen Hauptmann-Textes existiert nicht, jedoch wird das Material bis zu den unterschiedlichen Formen der Septakkorde fast lückenlos und streng in der Reihenfolge Hauptmanns behandelt. Wie aus den Aufzeichnungen Cornelius' hervorgeht, konzentrierte er sich bei den Septakkorden vor allem auf deren praktische Anwendung. Er verwendete hierzu verstärkt die Übungen Hillers und übernahm auch die darin enthaltene systematische Differenzierung der Vierklänge. Die selteneren erweiterten Formen wurden nur anhand von Literaturbeispielen aufgezeigt. Ein weiterer wichtiger Unterrichtsgegenstand war die Modulationslehre.

Im direkten Vergleich der handschriftlichen Quellen zur Unterrichtstätigkeit bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1874 wird offensichtlich, dass Cornelius sich in den Aufzeichnungen der ersten Jahre inhaltlich und strukturell noch sehr nah an Hauptmanns Text orientierte, aus den im Laufe der Unterrichtstätigkeit gemachten Erfahrungen allmählich aber auch inhaltliche Anpassungen zur Vereinfachung vornahm. Dies wird exemplarisch anhand der Erläuterungen zu den aus den Grenzen des Tonartsystems zusammengesetzten Dreiklängen nachvollziehbar.

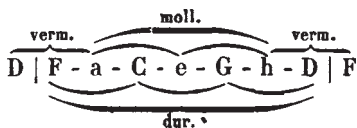


Abbildung 2: Moritz Hauptmann, »Tonartsystem in Dur mit den grenzverbindenden verminderten Dreiklängen«<sup>27</sup>

24 Cornelius 2004, 424f.

25 Hiller 1860.

26 Der handschriftliche Nachlass von Cornelius liegt bis auf wenige Dokumente fast vollständig in der Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien und dem Peter-Cornelius-Archiv in Mainz.



Cornelius übernahm in den ersten Jahren Hauptmanns auf Symmetrie ausgerichtete Deutung der beiden grenzverbindenden Dreiklänge ›D-F-a‹ und ›h-D-F‹ als verminderte Dreiklänge.<sup>28</sup> In einem Skript aus dem Jahr 1871 bemerkte er hingegen:

Der Dreiklang DFa ist ganz von derselben Beschaffenheit wie die weichen Dreiklänge des starren Systems und reiht sich als der dritte zu diesen. Der Dreiklang hDF dagegen ist eine dritte Art von Dreiklang und er ist einzig in dieser Art.<sup>29</sup>

Im Gegensatz zu Hauptmanns Erklärung verwendete Cornelius somit hier die im gleichstufig temperierten System einfacher wahrnehmbare und leichter zu vermittelnde Deutung des Dreiklangs ›D-F-a‹ als Mollakkord.

Darüber hinaus fügte er in den späteren Aufzeichnungen zur Vermittlung von Hauptmanns Gedankengut immer mehr auch satztechnisch relevante Gegenstände ein. Er stellte somit nach und nach Materialien zusammen, in denen sich, wie im Lehrplan angekündigt, die verschiedenen Prinzipien zunehmend »durchdringen«.

Cornelius' Respekt und das Verantwortungsbewusstsein vor seiner ersten Anstellung, seine Fähigkeit, komplexe Gegenstände nachzuvollziehen und auch weiterzuvermitteln, und letztlich auch seine eher zur Unterwürfigkeit neigende Persönlichkeit führten dazu, dass Hauptmanns Theorie auf einzigartige Weise den Weg in die Lehre fand.

## 2 HAUPTMANN AN DER MÜNCHNER MUSIKSCHULE NACH CORNELIUS' TOD

Der von Rheinberger beschrittene Weg einer Integration und Amalgamierung der Lehre Hauptmanns ist nur über einen Methodenelektizismus möglich. Entsprechend verfahren seine Schüler, die nach dem frühen Tod des Kollegen Peter Cornelius dessen Aufgaben übernehmen.

### 2.1 Hauptmann in der Münchner Harmonielehre seit 1874

Der unvorhersehbare und frühe Tod Cornelius' zu Beginn des Schuljahres 1874/75 erforderte eine schnelle Lösung hinsichtlich der Übernahme des obligatorischen Harmonielehre-Unterrichtes. Diese Aufgabe wurde einerseits Otto Hieber, der bereits als Lehrer für Chorleitung an der Musikschule arbeitete, andererseits Ernst Melchior Sachs übertragen. Beide waren 1867 als Schüler Rheinbergers in die neugegründete Musikschule eingetreten. Auch Theodor Podbertsky, der aushilfsweise Otto Hieber im Schuljahr 1877/78 vertrat, war Schüler Rheinbergers gewesen. Bei steigenden Schülerzahlen wurden zum Schuljahresbeginn 1883 mit Victor Gluth und Louis Thuille zwei weitere Absolventen der Musikschule angestellt, die ihre Ausbildung bei Rheinberger erhalten hatten. Der einzige

27 Hauptmann 1853, 45.

28 Die beiden grenzverbindenden Dreiklänge Hauptmanns entstehen durch die Verknüpfung der beiden ersten bzw. letzten Töne aus dem Tonartsystem mit dem Ton an der anderen Grenze; vgl. Hauptmann 1853, 42f.

29 Cornelius 1871, 23.

Lehrer für Harmonielehre, der nicht als Rheinberger-Schüler aus der Institution selbst kam, war der Komponist und Dirigent Max Zenger. Er unterrichtete an der Musikschule ab 1878 zunächst Chorgesang, hatte später eine Klasse für Sologesang und übernahm von 1880 bis 1884 einen Teil der Harmonielehre-Stunden. Die Pflichtfachausbildung in Harmonielehre wurde so über einen langen Zeitraum durch Rheinberger und seine Art der Vermittlung von Hauptmanns Lehre geprägt.

Die Jahresberichte der Musikschule<sup>30</sup>, die erst ab dem Schuljahr 1874/75 erhalten sind und in denen mit Abschluss jedes Schuljahres jeweils auch die Lehrpläne und Inhalte der Fächer festgehalten wurden, liefern einen detaillierteren Einblick zur Entwicklung des Harmonielehre-Unterrichtes in den Jahren nach Cornelius' Tod. Dabei ist deutlich die Tendenz zu erkennen, dass die Bedeutung der Lehre Hauptmanns im Laufe der Zeit immer mehr an Einfluss verlor. 1874 bei Hieber und Sachs wird Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik* noch explizit als Lehrmittel für die Harmonielehre und bereits für die »I. Classe«, d. h. für den Unterricht von Beginn an, genannt.<sup>31</sup> Auch die Terminologie der weiteren Ausbildungsinhalte, wie die »Durmoltonart« oder das »übergreifende Mollsystem« in der »II. Classe« lassen den Einfluss Hauptmanns erkennen.<sup>32</sup> Bereits im Jahresbericht zum Schuljahr 1876/77, also nur zwei Jahre später, fällt die namentliche Nennung Hauptmanns und seiner Schrift weg. Die Beschreibung der Unterrichtsinhalte ist hingegen weitestgehend noch identisch, so dass die durch Hauptmanns Lehre geprägte Terminologie weiter verwendet wurde.<sup>33</sup> Im Jahresbericht für das Schuljahr 1881/82, in dem neben Sachs der nicht bei Rheinberger ausgebildete Max Zenger Harmonielehre unterrichtete, wurden individuell für beide Lehrer die Unterrichtsinhalte aufgeführt. Während der Lehrstoff bei Sachs nach wie vor deutlich von Hauptmann geprägt ist, finden sich in den Beschreibungen Zengers keine derartigen Anknüpfungspunkte.<sup>34</sup> Allein die Tatsache, dass erstmals zwei separate Beschreibungen vorzufinden sind, machen darauf aufmerksam, dass möglicherweise ein Konflikt hinsichtlich eines gemeinsamen Lehrplanes bestanden haben könnte. Auch als im Jahr 1883 Gluth und Thuille ihre Unterrichtstätigkeit antraten, blieben die gesondert verfassten Beschreibungen des Lehrstoffes bestehen. Auffällig ist dabei, dass Sachs, sobald Zenger 1884 den Unterricht in Harmonielehre wieder an Hieber abtrat und fortan eine Klasse für Sologesang übernahm, in den Zusammenfassungen seiner Unterrichtsinhalte Hauptmann wieder namentlich erwähnt.<sup>35</sup> Den vier Kollegen und Rheinberger-Schülern Sachs, Hieber, Gluth und Thuille, die ab 1884 nun für einen längeren Zeitraum gemeinsam den obligatorischen Harmonielehre-Unterricht übernahmen, war anscheinend daran gelegen, wieder eine einheitliche Beschreibung des Lehrstoffes zu verfassen. Zum Schuljahr 1886/87 setzten sie dieses Vorhaben in die Tat um. Überra-

30 Die Jahresberichte (im Folgenden abgekürzt als Jb.) sind in der digitalen Sammlung der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater München online einsehbar: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:m29-0000000019>

31 Jb. 1874/75, 26.

32 Ebd.

33 Jb. 1876/77, 27f.

34 Jb. 1881/82, 24f.

35 Jb. 1884/85, 26f.

schenderweise entschieden sie sich dazu, nicht Hauptmanns theoretische Schrift sondern Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch der Harmonie*<sup>36</sup> als offizielles Lehrmittel zu verwenden.

Der abstrakt-theoretische Ansatz, der bei der Neugründung der Musikschule mit Hauptmanns Lehrbuch als Überbau vereinbart und durch Cornelius und Rheinberger umgesetzt worden war, wurde somit durch den praktischen Gegenentwurf Richters ersetzt. Das System Hauptmanns wurde jedoch nicht vollständig aufgegeben. Wie ebenfalls dem Lehrplan zu entnehmen ist, wurde in der »II. Klasse« bei der Abhandlung zur Tonart und zu den erweiterten Akkorden als Teilbereich darauf zurückgegriffen.<sup>37</sup>

Das Konzept des Lehrplanes für die Harmonielehre wurde in den Folgejahren und bis ins 20. Jahrhundert in dieser Gestalt vollständig konserviert und ausschließlich durch den Teilaspekt »Harmonische Analyse klassischer Musikstücke« in der »III. Klasse« im Jahr 1888 erweitert.<sup>38</sup>

## 2.2 Fallbeispiel: Hauptmann in der Lehre Cyrill Kistlers

Cyrill Kistler zählt nicht unter die Theorielehrer an der Königlichen Musikakademie München: Er leitete eine private Musikschule in Bad Kissingen, gehört aber als Schüler Rheinbergers zur zweiten Generation der »Münchener Schule«<sup>39</sup> und ist in diesem Zusammenhang nicht nur als Komponist und Theorielehrer, sondern vor allem als Verfasser einer ganzen Reihe von theoretischen Lehrwerken von Interesse. In diesen beruft er sich einerseits auf seinen Lehrer mit der Bezeichnung »System: Rheinberger–Kistler«, die er seiner Kontrapunktlehre voranstellt<sup>40</sup>, andererseits auf Ernst Friedrich Richter: Kistler empfiehlt in der Einleitung seiner *Harmonielehre*, deren zweite Auflage 1898 erscheint, das Aufgabenbuch zu Richters Lehrbuch von 1853.<sup>41</sup> Im Haupttext verweist Kistler allerdings nur noch wenige Male auf das *Lehrbuch der Harmonie* Richters.<sup>42</sup> Der Hinweis auf Richter ist nicht verwunderlich – dessen *Lehrbuch* verbreitete die Weber'sche Stufentheorie in einer verdichteten Form, wurde in viele Sprachen übersetzt und war als »erfolgreichste Publikation der Harmonielehre des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«<sup>43</sup> sehr verbreitet. Richter selbst weist auf Hauptmann hin, räumt aber ein, dass dessen Publikation nicht unbedingt »dem angehenden Musiker« entgegenkommt, sondern eher »dem reifern und gebildeten Musiker« – bei Richter »gilt es also nicht zu fragen *Warum*, es gilt zunächst das *Wie*«<sup>44</sup>.

36 Richter 1853.

37 Jb. 1886/87, 26.

38 Jb. 1888/89, 25; ab dem Schuljahr 1905/06 wurden in den Jahresberichten der Musikschule keine Unterrichtsstatistiken mit den Angaben zu den Lehrplänen mehr beigefügt.

39 Zum Begriff vgl. Würz 1972.

40 Vgl. Kistler 1904, Titelblatt.

41 Vgl. Kistler 1898, III.

42 So am Ende seiner Darstellung zum übermäßigen Dreiklang, vgl. Kistler 1898, 39 (»Hierher als Übungen aus Richter: Dreiklänge der Moll-Tonleiter.«), und im Kadenz-Kontext (71) sowie in der Übernahme des Richter'schen Lehrverfahrens zur Modulation (153f.).

43 Holtmeier 2010, 168; vgl. Holtmeier 2004.

44 Richter 1853, IVf. (Hervorhebung original).

Kistlers *Harmonielehre* ist weniger erkenntnistheoretisch orientiert, sondern sehr praxisbezogen – sie richtet sich an Lehrende und Lernende und ist dem Titel zufolge »zum wirklichen Selbstunterrichte«<sup>45</sup> geeignet. Die *Harmonielehre* ist grundsätzlich anders angelegt als Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik*: Kistlers Publikation ändert in Hinsicht auf die Grundlagen seiner Theorie die Reihenfolge und damit die Kausalität für Dreiklänge und Tonleitern; dabei kommt es zu auffälligen Dopplungen – so wird die chromatische Tonleiter sowohl im Sinn einer Skala, aber auch im Kontext der chromatischen Notation und als Vorbereitung des Kapitels »Enharmonik« dargestellt.<sup>46</sup> Kistler folgt darin weniger Hauptmann als dem Lehrbuch Richters – auch erkennbar an den abschließenden Satzregeln und am Kapitel »Der Männerchorsatz«<sup>47</sup>. Auch das Kapitel »Orgelpunkt« erhält bei Kistler einigen Umfang, dem Gewicht entsprechend, das Richter auf dieses Thema legt<sup>48</sup>, wobei Kistler einen besonderen Schwerpunkt auf Beispielen aus dem Schaffen Rheinbergers vorgesehen hat. Vergleichbar ist auch die Aufarbeitung unterschiedlicher Modulationsarten bei Kistler: Wie bei Hauptmann erscheint das Thema Enharmonik auch gegen Ende der *Harmonielehre*, ist allerdings erheblich stärker ausdifferenziert.

Kistler räumt schließlich der Sequenz einen ausgesprochen breiten Raum ein – ein Aspekt, der bei Hauptmann nicht einmal im Kapitel »Accordfolge« erscheint<sup>49</sup> und bei Richter nur am Rand der Kadenzübungen mit Nebenakkorden.<sup>50</sup> Kistlers Darstellung, die über weite Strecken Generalbass- und stufentheoretische Ansätze miteinander vermengt, wirkt dabei eher unsystematisch, auch in Hinblick auf seine inkonsistente Terminologie (»Sequenz, Klimax oder Harmonieverschiebung«<sup>51</sup>); andererseits berücksichtigt Kistler umfänglich die Sequenz als Mittel der Klavierpraxis – erklärbar aus der Nähe seiner Darstellungen zum Generalbass, aber auch zu seiner eigenen Ausbildung bei Rheinberger.

Bereits in der Vorrede dankt der Autor seinen Lehrern für ihre Anregungen, namentlich neben Otto Hieber und Franz Lachner auch Rheinberger. Dieser wird als Gewährsmann immer wieder herangezogen – sei es mit Blick auf seine Kompositionen, die Kistler exemplarisch nennt, oder eben als Theoretiker. Kistler zitiert im Kapitel zum Orgelpunkt (Kapitel XVI) eine Übersicht sämtlicher »Harmonien des Dur moll- und erweiterten Moll-Systems« nach Rheinberger (Abbildung 3).

Im Anschluss zitiert Kistler auch die »chromatische Tonleiter zum Orgelpunkte«<sup>52</sup> nach Rheinberger, außerdem Akkordzusammenstellungen zum Thema Enharmonik<sup>53</sup>, die »auf Angaben des grossen Meisters Josef Rheinberger«<sup>54</sup> fußen; es ist davon auszugehen,

45 Kistler 1898, Titelblatt.

46 Ebd., 7, »nach Marx und Dehn« (126; vgl. 126f.).

47 Kistler 1898, 158.

48 Richter 1853, 102–106; vgl. Kistler 1898, 118–126.

49 Hauptmann 1853, 64–74.

50 So z. B. Richter 1853, 24.

51 Kistler 1898, 147; vgl. Sprick 2012, 140f.

52 Ebd., 120.

53 Vgl. ebd., 127–133.

54 Ebd., 128.

## 2. Sämtliche Harmonien des Dur moll- und erweiterten Moll-Systems



(Nach Rheinberger)

Abbildung 3: Cyrill Kistler, Übersicht sämtlicher »Harmonien des Dur moll- und erweiterten Moll-Systems« nach Rheinberger<sup>55</sup>

dass sich Kistler in diesen Angaben auf mündliche Äußerungen Rheinbergers stützt; in den Musikschultagebüchern finden sich entsprechende Darstellungen ebenso wenig wie in den Mitschriften etwa Engelbert Humperdincks.<sup>56</sup>

Der Darstellung Rheinbergers im ersten Musikschultagebuch entsprechend äußert sich auch Kistler umfassend zu den »Septaccorde[n] im erweiterten Moll-System«<sup>57</sup> und verweist gegen Ende auf die Genese dieser Terminologie: »Das übergreifende oder erweiterte Mollsystem ist eine Errungenschaft, die wir hauptsächlich auf theoretischem Gebiete: Moritz Hauptmann, Weitzmann, Peter Cornelius, Josef Rheinberger verdanken.«<sup>58</sup> Tatsächlich ist dieser Vermerk einziger Hinweis und singuläre namentliche Nennung Hauptmanns in Kistlers Publikation. Der Anfang des Kapitels – »Wir stossen in unserem praktischen Musikwesen auf harmonische Erscheinungen, die uns bisher theoretisch unerklärbar erschienen«<sup>59</sup> – mag in diesem Zusammenhang nahezu plagiiert wirken: Tatsächlich stammt die Argumentationskette, mit der Kistler im Anschluss ein Beispiel von Mozart und schließlich den Anfang von Wagners *Tristan und Isolde* erklärt, von Moritz Hauptmann, auch wenn Kistlers *Harmonielehre* über weite Strecken eher wirkt wie eine Abbeviatur des *Lehrbuchs* von Ernst Friedrich Richter.

Dass das abstrakte Harmonieverständnis Hauptmanns zur Basis der institutionalisierten musiktheoretischen Unterweisung an der Münchner Musikschule wurde, hat eine doppelte Ursache – einerseits in der über Rheinberger vermittelten Fortsetzung der Leipziger Bach-Tradition, andererseits im systematischen Interesse bei Peter Cornelius, das diesen die Lehre Hauptmanns weiterentwickeln ließ. Dass mit dem Ende des 19. Jahrhunderts Hauptmanns Lehre in der Münchner Musikschule immer weniger Nachweise erfährt, erklärt sich nicht nur mit dem Übergewicht des Lehrbuchs von Richter, das auch die Arbeit der Rheinberger-Schüler – allen voran Kistler – beherrschte: So wie sich Hauptmanns Lehre in der Realität als wenig praxistauglich erwiesen haben dürfte, fehlte seit Cornelius' frühem Tod der Garant einer seriösen, weil auch philosophisch fundierten Auseinandersetzung mit Moritz Hauptmann.

55 Kistler 1898, 120, Abb. 2.

56 Vgl. dazu Irmen 1974.

57 Kistler 1898, 81–89.

58 Ebd., 87.

59 Ebd., 74.

## Literatur

- Cornelius, Peter (1905), *Ausgewählte Briefe nebst Tagebüchern und Gelegenheitsgedichten* (= Literarische Werke 2), hg. von Carl Maria Cornelius, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (2004), *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hg. von Günter Wagner und James A. Deaville, Mainz u. a.: Schott.
- (1871), *Harmonielehre*, Ms. (= Österreichische Nationalbibliothek Wien S.m. 4795).
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 1 *Grundzüge einer Systematik* (= Geschichte der Musiktheorie 10), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hiller, Ferdinand (1860), *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, Köln: Du Mont-Schauberg.
- Holtmeier, Ludwig (2004), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches«, in: Holtmeier, Ludwig / Felix Diergarten / Michael Polth (Hg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg: Wissner, 13–34.
- (2005), »Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert«, in: de la Motte-Haber, Helga / Oliver Schwab-Felisch (Hg.), *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), Laaber: Laaber, 224–229.
- (2010), Artikel »Harmonik / Harmonielehre«, in: de la Motte-Haber, Helga / Heinz von Loesch / Günther Rötter / Christian Utz (Hg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6), Laaber: Laaber, 166–169.
- Hust, Christoph (2012), »Legitimation aus Historie und Systematik. Draeseke, Weitzmann und die Musiktheorie ihrer Zeit«, in: Loos, Helmut (Hg.), *Felix Draeseke. Komponist seiner Zeit*, Tagungsbericht Coburg 2011 (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften 8), Leipzig: Schröder, 301–321.
- (2014), »Musiktheorie, Philosophie, Anthropologie, Wissenschaft und Kunst. Quellen zur Hauptmann-Rezeption«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 29, 73–81.
- Irmen, Hans-Josef (1970), *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), Regensburg: Gustav Bosse.
- (1971), »Richard Wagner und die öffentliche Meinung in München bis zur Uraufführung des Tristan«, in: Dahlhaus, Carl (Hg.), *Richard Wagner. Werk und Wirkung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 26), Regensburg: Gustav Bosse, 127–146.
- (Hg.) (1974), *Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 104), 2 Bde., Köln: Arno Volk.

- Jahresberichte der Hochschule für Musik und Theater München. [http://bibliothek.musikhochschule-muenchen.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=764&Itemid=545](http://bibliothek.musikhochschule-muenchen.de/index.php?option=com_content&task=view&id=764&Itemid=545)
- Kistler, Cyrill (1898), *Harmonielehre für Lehrende, Lernende und zum wirklichen Selbstunterrichte*, 2., sehr vermehrte Auflage, Bad Kissingen: Selbstverlag.
- (1904), *Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge* (= Cyrill Kistler's musiktheoretische Schriften 2), Heilbronn: Schmidt.
- Köhler, Louis (1855), »Studien und Betrachtungen über Hauptmann's Buch: ›Die Natur der Harmonik und der Metrik.«, *Neue Zeitschrift für Musik* 22, Bd. 43, Nr. 16–21, 165f., 177f., 189f., 197f., 209f., 221–223.
- Lehner, Michael (Druck i.V.), »Moritz Hauptmann und die Folgen. Musiktheoretische Wirkungsgeschichte zwischen Reduktion, Adaption und Opposition«, in: Zirwes, Stephan (Hg.), *Peter Cornelius als Musiktheoretiker*, Bern: Argus.
- Münster, Robert (2005), »Das Königliche Konservatorium für Musik 1846–1865 und seine Vorläufer«, in: Schmitt, Stephan (Hg.), *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945* (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1), Tutzing: Hans Schneider.
- Rheinberger, Josef Gabriel (1984), *Briefe und Dokumente seines Lebens. 13.7.1870–31.12.1873* (= Briefe und Dokumente seines Lebens Bd. 4), hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz: Prisca.
- (1867), *Musikschultagebücher*, Ms. (= Liechtensteinisches Landesarchiv, RhFA 12–15).
- Richter, Ernst Friedrich (1853), *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Rummenhöller, Peter (1963), *Moritz Hauptmann als Musiktheoretiker. Eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- (1967), *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*, Regensburg: Gustav Bosse.
- (1999), »Ist Moritz Hauptmann heute noch aktuell?«, *Musiktheorie* 14, 320–327.
- Schöne, Alfred (Hg.) (1871), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9), Berlin: Olms.
- Weitzmann, Carl Friedrich (1860), *Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Weißheimer, Wendelin (1871), »Ueber die kgl. Musikschule in München«, *Neue Zeitschrift für Musik* 67, 421f.
- Würz, Anton (1972), »Die Münchner Schule – Gestalten und Wege«, in: Münster, Robert / Hans Schmid (Hg.), *Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen* (= Musik in Bayern 1), Tutzing, 327–338.