

## Periodical part

Berichte und kleine Beiträge  
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29  
35 Page(s) (165 - 199)



## Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

## Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

## Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

[Email: info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

---

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

---

Musik – ideelles und gesellschaftliches Wesen,  
 ästhetischer Wert.  
 Das musikwissenschaftliche Kolloquium  
 anlässlich der zehnten Internationalen Musikfestspiele  
 in Brno/ČSSR  
 (29. September bis 1. Oktober 1975)  
 von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Die dreißigjährige Wiederkehr der Befreiung der Tschechoslowakei vom Faschismus durch die Sowjetunion gab 1975 Anlaß, den sozialistischen Aufbau im kommunistischen Staat auch dahin zu befragen, was die Musikwissenschaft zur Ausprägung einer marxistischen Wissenschaft beigetragen habe. Der Eröffnungsvormittag des dreitägigen Brünner Kolloquiums war denn auch, nach einer einfallsreichen Begrüßung, in der zwei Baßklarinetten-Stücke von Alois HÁBA und eine Violin-Solosonate des komponierenden Musikologen Ladislav BURLAS (Bratislava) zu Gehör kamen, zwei Rechenschaftsberichten vorbehalten, die Zeugnis von dem Fortschritt der tschechischen und slowakischen Musikwissenschaft ablegten. Josef BEK (Prag), Jiří FUKAČ und Ivan POLEDŇÁK (Brno) verlasen Teile einer eigens für diesen Zweck erstellten umfangreichen Studie, die „mittels wissenschaftlicher Materialreflexion die Entwicklungsprobleme der Musikwissenschaft im tschechischen und zum Teil auch im slowakischen nationalen Milieu in der Zeit von 1945 bis 1975 analysiert“. Zielt diese Arbeit auf die theoretischen Grundlagen der heimischen Musikwissenschaft und ihre notwendige Spezifik gegenüber der internationalen Musikforschung und enthält sie im Keim schon Ansätze für eine theoretische Durchdringung der nationalen Geschichte der Musikwissenschaft, so kam es dem Rechenschaftsbericht über die slowakische Musikwissenschaft, den Ladislav BURLAS und Lubomir CHALUPKA (Bratislava) vorlegten, zu, mehr die praktischen Leistungen und Ergebnisse der slowakischen Musikwissenschaft auf dem Gebiete der Historiographie und Edition der musikalischen Bestände der Slowakei zusammenzufassen. Die Autoren nahmen aber auch die Gelegenheit wahr, sowohl selbstkritisch darauf hinzuweisen, daß in der Bewältigung theoretischer Fragen der Musikwissenschaft Lücken gelassen wurden, als auch kritisch anzumerken, daß ohne baldmöglichste Publikationsmöglichkeit für erstellte musikwissenschaftliche Arbeiten die slowakische Musikforschung durch äußere Umstände um die aktuelle Wirkung ihres Forschungsbeitrags gebracht wird.

Die darauffolgenden zweieinhalb Tage des vom Inhaber des Lehrstuhls für Kunstwissenschaften an der J.-E.-Purkyně-Universität Brunn Jiří VYSLOUŽIL umsichtig geleiteten Kolloquiums waren etwa 25 Referate verschiedenen Umfangs und ihnen sich anschließenden Aussprachen vorbehalten. Dabei war das Spektrum der von Kollegen aus ganz Europa behandelten Themen einerseits breit, was nicht zuletzt daran lag, daß das Kolloquiumsthema sowohl wie oben bezeichnet als auch unter dem Titel *Musikwerk – ideelles und gesellschaftliches Wesen, ästhetischer Wert* angekündigt war. Andererseits bildeten sich Schwerpunkte, in erster Linie konzentriert auf den Umkreis der Problematik des musikalisch-ästhetischen Wertes, die in einem Drittel der Referate angesprochen wurde, sowie auf allgemeine Fragen des musikalischen Kunstwerks. József UJFALUSSY (Budapest) behandelte in ebenso breiter historischer Rücksicht wie in Anlehnung an Kantische Gedanken *Aspekte und Schichten des*

*ästhetischen Wertes in der Musik. Schön oder angenehm?* Carl DAHLHAUS (Westberlin) ging dem Werturteil als Gegenstand und Prämisse der Musikgeschichtsschreibung nach, wobei seine Überlegungen an der Vorstellung eines „Kanons von musikalischen Werken, die ‚der Geschichte angehören‘“, entwickelt wurden. Vermittelnd zwischen der Problematik des ästhetischen Wertes und der des Musikwerks standen Hans Heinrich EGGBRECHTS (Freiburg i. Br.) Ausführungen zu *Musikwerk und ästhetischer Wert*, die implizit in die Nähe Kants gelangten, sofern der ästhetische Wert des Musikwerks als Interesselosigkeit bestimmt wurde. Das Thema Musikwerk wurde von Heinz Alfred BROCKHAUS (Berlin/DDR) aufgegriffen, der *Zur theoretisch-ästhetischen Problematik des Begriffs Musikwerk, über seine allgemeinen und spezifischen Gesetzmäßigkeiten* sprach und das Musikwerk begriff als „eine Erscheinungsform des Musikalischen, die in historisch variablen Regeln gefaßt, der gesellschaftlichen Funktion gemäß umgeprägt und weiterentwickelt wurde“. Unter den Referaten, die das Kolloquiumsthema umfassender als in der unmittelbaren Beschränkung auf Wert und Werk verstanden, handelte Jiří VYSLOUZIL von der ‚reinen‘ und der ‚Programm‘-Fuge unter semantischen Fragestellungen, und Ladislav BURLAS breitete theoretische Grundsätze *Über die komplexe Analyse von Musik* aus.

Mit der Nennung dieses nur den überwiegenden Teil der Hauptreferate berücksichtigenden Querschnitts mag der Rahmen, in dem die behandelten Gegenstände standen, verdeutlicht sein. Es ist zu hoffen, daß das gesamte in Brno vorgetragene Forschungsmaterial bald in Form des Kolloquiumsberichtes erscheinen kann, damit die vorgetragenen wissenschaftlichen Anregungen und Ergebnisse, die das Brünner Kolloquium jährlich in reicher Form bietet, ohne allzugroße Verzögerung der Fachöffentlichkeit zugänglich werden.

## Europäisches Liszt-Symposion in Eisenstadt

von Alois Mauerhofer, Graz

Vom 20. bis 25. Oktober 1975 fand in Eisenstadt/Österreich ein *Europäisches Liszt-Symposion* statt. Als Veranstalter zeichnete das European Liszt Centre (ELC), Sektion Österreich, unter Emmerich K. HORVATH, die wissenschaftliche Leitung hatten Wolfgang SUPPAN (Graz) und Gernot GRUBER (Wien) inne.

Das Symposion war keinem speziellen Bereich der Liszt-Forschung gewidmet, es sollte vielmehr einer generellen Bestandsaufnahme dienen und die vorhandenen Tendenzen in der Liszt-Forschung aufzeigen, um den Forschungsstand und die heikle Stellung Liszts in der Musikgeschichte evident werden zu lassen. Die Bandbreite der Fragestellungen umfaßte grundsätzlich alle Bereiche: Biographisches und Werkbetrachtung, editionstechnische ebenso wie ästhetische Probleme. Daß sich in der Themenwahl ein Schwerpunkt zugunsten des kompositorischen Werkes bilden würde, war vorauszusehen. Leider kann auf die sich oft durch reichen Informationsgehalt auszeichnenden Referate nur in aufzählend-summarischer Form hingewiesen werden.

In seinem Eröffnungsreferat *Das Formproblem in den Orchesterwerken Liszts* zeigte Gernot GRUBER in pointierter Weise die Wechselbeziehung Form–Programm auf. *Das Programm im symphonischen Werk Liszts* stand auch im Mittelpunkt des Vortrages von Detlef ALTENBURG (Köln). Aus beiden Referaten und erst recht aus der anschließenden Diskussion wurde klar, daß es schwierig, ja geradezu unmöglich scheint, den Begriff des Programms in seiner Vielfalt bei Liszt festzulegen und abzugrenzen. Serge GUT (Paris) versuchte, *Die historische Position der Modalität bei Liszt* neu zu beleuchten und die diesbezüglich hartnäckig sich behauptenden Klischeevorstellungen zu korrigieren. Mit den *Années de Pèlerinage* beschäftigte sich Diether PRESSER (Essen). Friedrich Wilhelm RIEDEL (Mainz) stellte einen stilistischen Vergleich der *Cantus firmus-Verarbeitung in den sinfonischen Werken von Liszt und Mendelssohn* an. Edi-

tionstechnische Probleme der Neuen Liszt-Ausgabe behandelten Zoltan GARDONYI (Münster) und Antal BORONKAY (Budapest). Überwiegend ästhetische Fragen berührten die Beiträge von Peter BENARY (Luzern): *Geschmack und Stil bei Liszt*, Ernst Günter HEINEMANN (Frankfurt): *Kunstabgriff und Engagement bei Liszt* und Otto KOLLERITSCH (Graz): *Liszt in der Kritik Robert Schumanns*. Den Einfluß Liszts auf seine Zeit und Umwelt und seine Wirkung auf seine Nachwelt untersuchten Nadežda MOSUSOVA (Belgrad): *Liszts Einfluß auf die Entwicklung der romantischen Harmonik* und Zoltan FALVY (Budapest): *Franz Liszt in den Schriften Béla Bartóks*. Mit den Beiträgen von Manfred KAISER (Marburg): *Auflösungsphänomene in der Programmmusik von H. Berlioz und F. Liszt*, Ernst HILMAR (Wien): *Liszts Transkriptionen von Liedern von Franz Schubert*, László FARAGO-SZELENYI (Hamm): *Liszts Opernpläne*, Irene BARBAG-DREXLER (Wien): *Der vergessene Liszt*, Albert SEBESTYEN (Budapest): *Die Violin-Klavierwerke von Franz Liszt*, Milton SUTTER (Philadelphia): *Liszt and the Weimar Organist-Composers* und Manfred WAGNER (Wien): *Liszt und Bruckner – oder ein Weg zur Restauration sakraler Musik* wurden weitere interessante Aspekte der Lisztforschung angeschnitten. Zwei biographische Arbeiten von Walter RÜSCH (Locarno) und Adolf DONATH (Warschau), die *Liszts Aufenthalt in Bellagio* bzw. seinen *Beziehungen zu Polen* gewidmet waren, ergänzten die Vortragsreihe sinnvoll.

Beim resümierenden „round-table“ kristallisierten sich aus der Vielfalt der Meinungen über die Liszt-Forschung der Zukunft einige Akzente heraus: (1) Sämtliche Quellen zum Leben und Werk des Meisters sollten verfügbar gemacht und aufbereitet werden. Als Dokumentationszentrum bietet sich das ELC in Eisenstadt an. (2) Eine verlässliche, allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Gesamtausgabe wäre vorzulegen. (3) Liszts reiche Persönlichkeit verdient es, von Ressentiments gleichermaßen wie vom Heroenkult befreit zu werden. Sein vielseitiges und menschlich vorbildliches Streben, das sich in seinem künstlerischen Wirken, aber auch in seinen reformatorischen musikpädagogischen Ideen zeigt, legt es der Forschung nahe, zu den traditionellen methodischen Ansatzpunkten auch soziologische – nicht bloß sozialgeschichtliche – und rezeptionsgeschichtliche Aspekte miteinzubeziehen.

Das Rahmenprogramm, das einen Konzertabend mit Melodramen von Franz Liszt, einen Abend mit Violin-Klavierwerken, ein Konzert der Preisträger des Liszt-Klavier-Wettbewerbes in Livorno 1975 und die Aufführung der Pater Albach-Männermesse sowie einen Besuch des Liszt-Geburtshauses in Raiding umfaßte, trug das Seinige dazu bei, in gemeinsamem Bemühen von Wissenschaftlern und Musikern ein repräsentatives Bild von der neben Richard Wagner wohl bedeutendsten Persönlichkeit der Romantik zu erstellen.

## Baghdad International Conference for Music

17. bis 27. November 1975

von Wolfgang Suppan, Graz

Musikwissenschaftliche Kongresse in arabischen Ländern haben Tradition. Bereits 1932 versammelten sich in Kairo Vertreter zahlreicher islamischer Nationen, um zusammen mit Persönlichkeiten aus Europa – Erich M. von Hornbostel, Béla Bartók, Paul Hindemith – über das musikalische Erbe der Länder von Marokko bis zum Irak zu diskutieren, Fragen der Forschung, Pflege und Erneuerung zu erörtern. In den folgenden Jahren kam es zu zahlreichen Initiativen, vor allem in Ägypten selbst, aber auch in Tunesien, im Libanon, in Algerien und in Marokko. Den zweiten Weltkrieg und seine Nachwehen überdauerten nur wenige der damals geschaffenen Einrichtungen.

Unter spezieller Berufung auf den Kongreß von Kairo folgte 1964 die Internationale Konferenz für arabische Musik in Bagdad. Wieder waren neben den Vertretern arabischer Länder

europäische Fachkollegen zur Teilnahme eingeladen worden. Die inzwischen veränderte weltpolitische Situation und das neue Selbstverständnis der arabischen Staaten verschoben dabei das in Kairo vorhandene Gleichgewicht zwischen Forschung und Praxis eindeutig zu Gunsten der Praxis. Arabische Musik strebte nach „Weltgeltung“: dieser Anspruch wurde in der überschwenglichen Schlußresolution deutlich. Zum Zwecke der Koordination panarabischer musikalischer Bestrebungen sollten sich die Musikverantwortlichen in den einzelnen arabischen Ländern laufend treffen.

Mit der *Baghdad International Conference for Music 1975* trat nun neuerlich eine Öffnung nach außen ein. Vertreter aus zwanzig nichtarabischen Ländern fanden sich in der Hauptstadt des Irak ein. Sechs arabische Länder waren vertreten. Der Themenkatalog umschloß alle drängenden Fragen an eine „arabische“ Musikforschung sowie Probleme der Berührung arabischer Musiktraditionen mit anderen Kulturen. Referenten aus nichtarabischen Ländern beschäftigten sich etwa mit: *The Influence of Arabian Music on Medieval European Music* (Zoltan FALVY, Budapest), *The meaning of Maqam* (Jürgen ELSNER, Berlin/DDR), *The Task of the Arab in preserving his musical Identity* (Habib TOUMA, Berlin-West), *Musical Structures in the Songs of Beduins* (Poul Rovsing OLSEN, Kopenhagen), *Probleme orientalischer Musikforschung* (TRAN VAN KHE, Paris). Stellvertretend für die große Reihe von Referaten aus arabischen Ländern seien genannt: Subhi Anwar RASHID, Baghdad, dessen eben erschienenes Buch über die Musikinstrumente in arabischen Epochen den Konferenzteilnehmern als Geschenk überreicht wurde, über neue Musikinstrumentenfunde aus dem 2. und 3. Jahrtausend v. Chr. im Irak, sowie Mohammed Soliman JAMIL, Kairo, über Sufi-Musik. Als Mentor und Spiritus rector der Konferenz kann Munir BASHIR bezeichnet werden: im Westen vor allem als Virtuose auf der traditionellen Laute seines Landes bekannt, im Irak Sektionschef im Informationsministerium, Präsident des *Iraqi National Music Committee* – und in seiner gesellschaftlichen Stellung etwa derjenigen vergleichbar, die Zoltán Kodály nach dem zweiten Weltkrieg in Ungarn einnahm. Daß die Gastgeber von den anwesenden Fachleuten vor allem Hilfe und Beratung erwarteten – für die Entwicklung einer neo-arabischen Musikkultur, ging u. a. aus einem seiner Diskussionsbeiträge hervor: „*It is not of a great importance to me to know that a certain song was sung in an Indian village and it travelled from place to place. What is important to me is there should be a clear line between the Arab civilization and the Western civilization. . . The idea of the conference itself is to be open to the whole world. It is an occasion for inter-cultural relations. It implies that Arabs are beginning an interaction phase . . . If I say that Mozart is a great musician in Europe I strongly wish to talk about an Arab musician who can play an Arab instrument on the same standard like Mozart. . .*“ (In Nr. 15, 24. November 1975, der täglich erscheinenden Kongreßzeitschrift abgedruckt.) Die von allen Delegierten verabschiedete Schlußresolution der Tagung bezeugt aber doch, daß man sich der Problematik bewußt ist: nämlich zuerst die eigene Musiktradition besser kennenzulernen, d. h. Forschungsarbeit zu leisten, um daraus die Konsequenzen für die Praxis zu ziehen. Empfohlen und vom irakischen Staatspräsidenten inzwischen gutgeheißen wurde:

- 1) Die *Baghdad International Conference for Music* soll künftig regelmäßig in Abständen von zwei Jahren abgehalten werden.
- 2) In Baghdad soll ein Zentrum für das Studium traditioneller Musik im Irak eingerichtet werden.
- 3) Im Zusammenhang mit den unter 1) geplanten Konferenzen sollen in Baghdad internationale Festivals traditioneller Musik durchgeführt werden.
- 4) Die Referate der Baghdader Konferenz sollen in einer neu einzurichtenden Publikationsreihe gedruckt werden.

Baghdad würde damit zu einem Zentrum der Erforschung und Pflege traditioneller arabischer Musik werden, – und die legitime Basis für die Weiterführung und Erneuerung der „irakischen Musikkultur“ schaffen.

## Neue Erkenntnisse zu Sebastian Virdung's „Musica getutscht“ (Basel 1511) von Gerhard Stradner, Saarbrücken

Im Zusammenhang mit einer umfangreicheren Arbeit<sup>1</sup> über Virdung's *Musica getutscht* konnten für mehrere Teilbereiche neue Erkenntnisse gewonnen werden. Einige dieser Forschungsergebnisse seien hier stichwortartig mitgeteilt:

1. Bereits 1886 wurde erkannt, daß sich drei Exemplare des Traktats unter anderem im Druck bzw. im Satz unterscheiden.
2. Von der bei Michael Furter in Basel gedruckten Ausgabe (A<sub>1</sub>), von der Faksimileausgaben vorliegen, sind heute noch sieben Exemplare erhalten.<sup>2</sup>
3. Der Druck des Traktats erfolgte vor dem 30. November 1511. Die Vorrede trägt nicht, wie bisher angenommen, das Datum 20. Juli 1511, sondern 15. Juli 1511.
4. Der Holzschnitt der „*Scala musicalis*“ ist bereits 1496 nachweisbar. Er wurde für den Traktat Virdung's lediglich umgeschnitten.
5. In den erhaltenen Exemplaren der Ausgabe A<sub>1</sub> sind Korrekturen am stehenden Satz festzustellen, durch die in einem Fall auch eine inhaltliche Änderung bedingt wird.
6. Außer den Exemplaren A<sub>1</sub> sind zwei weitere, die ebenfalls bei Furter gedruckt wurden, aber zum Teil Neusatz aufweisen, erhalten (A<sub>2</sub>).
7. Johann Schönsperger der Jüngere in Augsburg, und nicht Erhard Öglin – wie bisher angenommen –, hat den Traktat neu gesetzt und gedruckt. Von dieser Ausgabe sind noch sechs Exemplare erhalten.<sup>3</sup>
8. Während die Holzschnitte der Ausgaben A<sub>1</sub> und A<sub>2</sub> von Urs Graf angefertigt wurden, kopierte der Formschneider „C H“ diese Ausgabe B.
9. Bisher wurde angenommen, daß die drei Versionen des Liedes *O haylige . . .*, mit Ausnahme der Notation, völlig identisch seien. Sieht man von einigen Druckfehlern ab, so zeigt sich, daß es sich um drei verschiedene Fassungen handelt, deren Abweichungen jedoch geringfügig sind und insbesondere durch die Berücksichtigung vokaler bzw. instrumentaler Ausführung bedingt zu sein scheinen.
10. Anhand der von Virdung gegebenen Notenbeispiele und durch den Vergleich mit anderen Notationsformen der Zeit konnte festgestellt werden, daß die Noten dem Spieler auch als eine Art Tabulatur dienen konnten. Diese „Tabulatur“ war je nach Schlüsselsetzung für verschieden gestimmte Instrumente brauchbar, da dem „Tabulaturzeichen“ unabhängig vom Instrument und seiner Stimmung ein bestimmter Griff entsprechen konnte.

---

<sup>1</sup> *Sebastian Virdung's „Musica getutscht . . .“, Basel 1511 als Quelle für Instrumente und Spielpraxis um 1500.*

<sup>2</sup> Außer den hier sowie unter 6. und 7. genannten Exemplaren sind noch zwei weitere erhalten, die bisher aber nicht eingesehen und daher auch nicht zugeordnet werden konnten.

<sup>3</sup> Dr. Josef Benzing, Mainz, und Dr. Hans Haase, Wolfenbüttel, sei schon an dieser Stelle für ihre Hilfe durch zahlreiche Hinweise und Auskünfte herzlich gedankt.

## Von Wagner, von Weber? Zwei Kammermusikwerke für Klarinette und Streichinstrumente unter falscher Autorschaft von Ulrich Rau, Saarbrücken

Im Verlauf einer Untersuchung über *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik*<sup>1</sup> begegnete dem Verfasser mehrere Fälle von falschen Werkzuschreibungen. In vorliegendem Beitrag möchte ich zwei Beispiele herausgreifen, die von besonderer Bedeutung sind und ein allgemeines Interesse erwarten lassen. In beiden Fällen steht dem Erstdruck eine Abschrift gegenüber, durch die eine kammermusikalische Komposition einem anderen Autor untergeschoben wurde.

Heinrich Joseph Baermann (1784-1847) hat unter der Opusnummer 23 ein Klarinettenquintett hinterlassen. Es enthält drei Sätze. Die beiden Ecksätze, Allegro non troppo und Allegro, sind in der Grundtonart des Werkes, in *Es*-dur, gehalten. Sie umschließen als langsamen Mittelsatz ein Adagio (4/4) in *Des*-dur. Nach einer betont chromatischen Einleitung der Streichinstrumente beginnt die Klarinette ihre Kantilene, die dann den ganzen Satz durchzieht. Unsere Aufmerksamkeit fällt auf einen Mittelteil, der sich durch seine Tonart und ein opernhafte Gepräge abhebt, dies insbesondere durch das ausdrucksvolle Spiel der Klarinette über dem unruhigen, schwellenden Tremolo der Streichinstrumente und einen kadenzartigen Abstieg des Blasinstruments in sein Chalumeauregister.

Als mir im Jahre 1966 das Notenmaterial des Quintetts zugänglich wurde, fiel mir die überraschende Übereinstimmung des genannten langsamen Satzes mit Richard Wagners *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung* auf. Ein Vergleich beider Sätze bestätigte die Identität. Die geringfügigen Abweichungen im Notentext haben keinerlei Bedeutung. Sie resultieren aus einer unterschiedlichen Notierungsweise oder beruhen auf offensichtlichen Fehlern. Der bei Wagner gegenüber dem Adagio Baermanns zusätzliche Kontrabaßpart ist durch Verdopplung aus der Violoncellostimme gewonnen. Zu einer derartigen Besetzung geben weder Titel- noch Stimmblatt Anlaß. Die beiden Hörner, die in Baermanns Opus 23 zum Klangkörper des Klarinettenquintetts erweiternd hinzutreten können (ad libitum), pausieren im langsamen Satz. Offensichtlich um einen auf Wagner abgestimmten Höreindruck zu vermitteln, transponiert eine Schallplattenaufnahme der Firma Decca im Widerspruch zu dem Baermann-Druck und der Wagner-Gesamtausgabe die Takte 18-20 sowie die erste Hälfte des Taktes 21 aus dem oberen Clarinregister um eine Oktave nach unten in die Bruchstelle der Klarinette (*f*-*b*).

Das *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung* wurde bislang für eine Komposition Richard Wagners aus seinen jungen Jahren gehalten und hatte so auch Aufnahme in die Gesamtausgabe seiner Werke gefunden. Im Vorwort zu Band XX der Gesamtausgabe lesen wir die Ausführungen des Herausgebers Michael Balling vom Jahre 1922 über die „Entstehungsgeschichte“ des Adagios und die Überlieferung seiner Abschrift.<sup>2</sup> Richard Wagner hielt sich von Januar 1833 bis Januar 1834 in Würzburg auf. „Gelegentlich einer Kurmusik in Bad Kissingen soll das Adagio entstanden sein, das der Meister in Rummels Notizbuch geschrieben haben soll.“ Es handelt sich hier um den Kapellmeister und Klarinettenisten Christian Rummel (1787-1849), „dem das Adagio von Wagner gewidmet sein soll“. Durch mehrere Hände kam die Abschrift des Adagios schließlich an den Klarinettenvirtuosen Robert Stark (1847-1922), Professor an der Würzburger Musikschule, und damit in den Besitz der Bibliothek dieser Anstalt, wo sich die Komposition einer besonderen Wertschätzung als Vortragsstück bei Schülerkonzerten er-

1 Diss. phil. Saarbrücken 1975.

2 *Richard Wagners Musikalische Werke*, 6. Bd. (3. Abt. der Orchesterwerke), hrsg. v. M. Balling (Werke, 1. krit. rev. Gesamtausg., Bd. XX), Leipzig u. Berlin 1926, Vorw., S. VI f.

freute. Sie wurde einem Gewährsmann Michael Ballings im Jahre 1916 bekannt. Obwohl der Herausgeber die Überlieferung für „sehr phantastisch und zum Teil wenig glaubhaft“ hält, schließt er dennoch die Möglichkeit nicht aus, „daß das Adagio von Wagner ist“, ja, er versucht, einzelne Stellen in dem langsamen Satze herauszufinden, die ihm „den Glauben an die Möglichkeit der Autorschaft Wagners von diesem fraglichen Adagio sehr nahe legen“. Es sei noch bemerkt, daß Oscar W. Street, wie er im Jahre 1916 schreibt, bereits 1905 von der Existenz des Wagnerschen Adagios Kenntnis erhalten hat.<sup>3</sup> Auch er spricht von einer Aufführung in Würzburg und dem Widmungsträger Christian Rummel. So wurde also das *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung* in die Gesamtausgabe der Werke Wagners aufgenommen, ohne daß sich indes der Herausgeber von jedem Zweifel an der Autorschaft Wagners freimachen konnte.

Das Adagio gilt als ein Werk Richard Wagners, muß aber als eine Komposition des berühmten Klarinettenvirtuosen und Weber-Freundes Heinrich Joseph Baermann angesehen werden. Zwingende Gründe sprechen hierfür. Baermanns Klarinettenquintett op. 23 wurde im Jahre 1821<sup>4</sup> bei Breitkopf & Härtel verlegt. Richard Wagner war kaum 8 Jahre alt, als das Werk in Form einer Verlagsanzeige bereits der musikalischen Käuferschaft angeboten wurde. Im gleichen Zusammenhang muß auf die Aufführung eines kammermusikalischen Werkes von Baermann in London verwiesen werden. Am 26. April 1819 spielte der Virtuose in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft ein Septett für Klarinette, Streichinstrumente und zwei Hörner aus dem Manuskript.<sup>5</sup> Bei diesem „Septett“ kann es sich nur um das Quintett op. 23 handeln, da es die einzige Komposition dieser Art ist, die den Zusatz zweier Hörner ins Belieben stellt. Zum Zeitpunkt der Aufführung war Richard Wagner noch nicht ganze 6 Jahre alt, also kaum imstande, ein solches Werk zuwege zu bringen. Das Adagio ist zu gut gelungen, um als kompositorischer Frühversuch eines Achtjährigen oder gar Sechsjährigen gelten zu können. Es muß als die Komposition eines Routiniers angesehen werden, der sein Handwerk versteht. Des weiteren stand die Klarinette dem jungen Richard Wagner sehr fern, so daß bei seinen frühen Werken in keiner Weise an eine Besetzung mit diesem Instrument gedacht werden kann. Er schrieb anfangs nur für das Klavier, und die dabei entstandenen Werke waren nicht hervorragend. Ferner darf angenommen werden, daß Wagner eine Komposition mit Klarinette in seiner Autobiographie *Mein Leben* erwähnt hätte, da er grundsätzlich alles, was er in seiner Frühzeit komponierte, dort namentlich nennt. Schließlich kannte er noch keineswegs die musikalischen Typen und deren Abgrenzungen gegeneinander. Das Adagio ist langsamer Satz in einem Kammermusikwerk, hat aber zugleich einen Zug des Konzerts übernommen. Denn seine Einleitung der Streichinstrumente, die dem Einsatz der Klarinette vorangestellt ist, ist nicht kammermusikalisch empfunden, was in der Regel den gleichzeitigen Beginn des Satzes in den Stimmen aller Instrumente zur Folge hätte, sondern dem Konzert eigen, wo sie die Aufgabe hat, die Aufmerksamkeit auf das Soloinstrument zu richten.

Das *Adagio für Klarinette mit Streichquintettbegleitung*, als Jugendwerk des Musikdramatikers Richard Wagner in der musikalischen Welt bekanntgeworden, ist eine Komposition Heinrich Joseph Baermanns.<sup>6</sup> Doch ist es bei diesem kein selbständiges Opus, sondern der langsame Satz eines Klarinettenquintetts. Die durchgehende Kantilene der Klarinette und die solistische Behandlung des Instruments, die auch durch den Hinweis „Solo“ am Beginn seines Parts gekennzeichnet ist, machen das Adagio zu einem geeigneten Vortragsstück und mögen zur Beliebtheit des Satzes beigetragen haben, die schließlich zur Verselbständigung führte.

3 O. W. Street, *The clarinet and its music*, in: Proceedings of the musical association, 42. session, London 1915/16, S. 110.

4 Leipziger *Allg. Mus. Ztg.*, Bd. XXIII, Nr. 18 v. 2. 5. 1821, Intelligenzblatt IV, Sp. 14, u. Nr. 24 v. 13. 6. 1821, Int.-blatt V, Sp. 17.

5 M. B. Foster, *History of the Philharmonic Society of London: 1813–1912*, London 1912, S. 40.

6 Dieses Ergebnis wurde Hr. Dr. Martin Geck auf seinen Wunsch zur Verwertung in seinem in Vorb. befindlichen *Thematisch-chronolog. Verz. der mus. Werke R. Wagners* (Studien zur Musikgesch. des 19. Jhs.) mitgeteilt.



Meine Untersuchungen werden bestätigt durch Hans-Georg Bach, der im Jahre 1963, unabhängig von mir, zum gleichen Ergebnis kam.<sup>7</sup> Seine Begründung für die Autorschaft Baermanns begnügt sich mit dem Hinweis auf das Alter Richard Wagners zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Quintetts op. 23. Bach gab sein Resultat im Jahre 1964 in kurzer Notiz bekannt.<sup>8</sup> Diese Notiz fand Beachtung durch Diethard Riehm in der von ihm bearbeiteten und im Jahre 1965 herausgegebenen Krollschen Monographie *Die Klarinette*.<sup>9</sup>

Der zweite Fall betrifft ein Werk des Würzburger Kammermusikers und Militärmusikdirektors Joseph Küffner (1777-1856), sein Klarinettenquintett op. 32 in B-dur. Bei dieser Komposition handelt es sich nicht um ein eigentliches Quintett mit drei oder vier Sätzen. Hinter dem Titel *Quintetto* verbirgt sich ein Variationensatz. Einem einleitenden Adagio (4/4) folgt ein Allegretto (2/4) mit sechs Variationen und einem abschließenden Allegro assai im 6/8-Takt.

Im Jahre 1965 konnte ich erstmals die Noten dieses Quintetts einsehen. Dabei ergab sich die Übereinstimmung mit einer Klarinettenkomposition Carl Maria von Webers, die den Titel trägt *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinette und Streichquartett*.<sup>10</sup> Sie hat den Vermerk „Componiert 1815 für H. Bärmann“ und wurde als „bisher unveröffentlichte Composition aus dem Nachlaß“ (Webers) von Leonard (nicht Leonhard) Kohl herausgegeben. Hinsichtlich der Besetzung weichen beide Kompositionen ein wenig voneinander ab. Während Küffners Quintett der selteneren Form des Klarinettenquintetts angehört, die neben dem Blasinstrument eine Violine, zwei Bratschen und ein Violoncello einsetzt, ist in Webers Werk die Klarinette mit einem gewöhnlichen Streichquartett verbunden, das aus zwei Violinen, Viola und Violoncello besteht. Der Unterschied erscheint jedoch äußerlich, da die Stimmen der ersten Bratsche bei Küffner und die der zweiten Violine bei Weber identisch sind. Die vorliegenden Ungleichheiten im Notentext bleiben im Hinblick auf diese Identität ohne Belang. Sie erweisen sich bei näherem Zusehen als keine eigentlichen Unterschiede. Ein größerer Teil mag darauf zurückzuführen sein, daß die Vorlage, auf die Webers *Introduktion, Thema und Variationen* zurückgehen, „zahlreiche Fehler“<sup>11</sup> enthielt.

Als Autor des Variationenwerkes galt bisher Carl Maria von Weber. Der Berliner Kammervirtuose Leonard Kohl fand es als Abschrift unter dem Titel *Concertino für Klarinette und Streichquartett* im Jahre 1943.<sup>12</sup> Auf meine Anfrage teilte mir Frau Gertrud Kohl geb. Oehler mit, daß Herr Kohl sich infolge seines hohen Alters (87) an nichts mehr erinnern könne. Sie ließ mich unter dem Vorbehalt eines Irrtums wissen, daß ihr Mann das Werk „noch vor dem Krieg in Königsberg entdeckt“ habe.<sup>13</sup> Kohl gab – sehr wahrscheinlich nach dem Zweiten Weltkrieg<sup>14</sup> – das *Concertino* unter dem Titel *Introduktion, Thema und Variationen* in Hans Dünnebeils Afas-Musikverlag heraus; eine revidierte Neuausgabe hierzu besorgte der Verlag Bote & Bock im Jahre 1962.<sup>15</sup>

Wir wissen von einer „verschollenen“ Komposition Webers, die dieser am 15. Juli 1815 als „Musik für Heinr. Bärmann, notiert zu seinem Namenstage“, komponiert haben soll.<sup>16</sup> Wie

7 Heinrich Josef Baermann, *Leben und Werk*, Staatsexamensarbeit (masch.), Frankfurt a. M. 1963, S. 78.

8 Neue Zeitschrift für Musik, 125. Jg., Mainz 1964, S. 166.

9 O. Kroll, *Die Klarinette, ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre großen Meister*, bearb. v. Diethard Riehm, Kassel 1965, S. 53, Anm. 2.

10 Das Werk liegt auch in einer Ausgabe für Klarinette und Klavier vor.

11 Frdl. Mitt. durch Verlag Bote & Bock, Berlin, v. 23. 5. 1966.

12 Kroll, S. 51, Anm. 13.

13 Frdl. Mitt. v. 17. 4. 1966.

14 Nach Johannes Friedrich Richter (*Kammermusik-Kat., Verz. der v. 1944 bis 1958 veröffentlicht. Werke f. Kammermusik u. Klavier vier- u. sechshändig sowie f. zwei u. mehr Klaviere*, Leipzig 1960, S. 21) 1948.

15 Ein weiterer Druck wird durch Hinrichsen, London, angeboten.

16 M. M. v. Weber, C. M. v. Weber. *Ein Lebensbild*, Bd. I, Leipzig 1864, S. 565; vgl. S. 493.

oben bereits gesagt, soll die von Kohl entdeckte „Nachlaßkomposition“ ebenfalls im Jahre 1815 für H. Baermann komponiert worden sein. Es erscheint verständlich, daß man eine Verbindung herstellte und die verlorengegangene Komposition Webers zum Namenstag Baermanns nunmehr aufgefunden zu haben glaubte.<sup>17</sup> Offensichtlich kamen dem Herausgeber Kohl keinerlei Zweifel an der Autorschaft Webers. Auch sein Verleger Hans Dünnebeil nahm, obwohl mit Webers Werk vertraut, keinen Anstoß, zumal von musikwissenschaftlicher Seite her Hans Joachim Moser<sup>18</sup> eine bestätigende Expertise lieferte. Das Opus *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinette und Streichquartett* fand dann auch in Verzeichnissen zu Webers Werk Aufnahme.<sup>19</sup>

Die Autorschaft Webers scheint mir indes nicht hinreichend belegt. Ich glaube vielmehr, beweiskräftige Fakten darlegen zu können, durch die sich die Variationen als ein Werk Joseph Küffners ausweisen lassen. Was zunächst die Zeit der Entstehung anbelangt, so lag Küffners Klarinettenquintett op. 32 laut Verlagsbuch des Hauses Schott in Mainz bereits im März 1815 im Druck vor,<sup>20</sup> muß also noch einige Zeit früher komponiert worden sein. Es kann in keinen Zusammenhang zu Webers Komposition für Heinrich Baermanns Namenstag (15. Juli) gebracht werden. Einerseits dürfte es weder der Gewohnheit noch der schnellen Arbeitsweise Webers entsprochen haben, eine solche Gelegenheitsmusik zu einem so frühen Zeitpunkt zu schaffen, andererseits hätte er seinem Freunde ein anderweitig noch nicht verwendetes Werk überreicht. Fast unmöglich aber wird eine Verbindung der Variationen zu Baermanns Namenstag 1815, wenn man die bei Friedrich Wilhelm Jähns verzeichnete *Dreistimmige Burleske*<sup>21</sup> in Betracht zieht. Laut Autograph wurde sie an und zu eben jenem 15. Juli für Baermann komponiert und erweist sich durch Form und Inhalt für ihre Bestimmung als besonders geeignet. Sollte nicht sie die als verschollen vermutete Namenstagsmusik sein? Sie scheint es überflüssig zu machen, weiter nach einem Geschenk Webers zu Baermanns Namenstag 1815 zu suchen.

Wenn schon die zeitlichen Gegebenheiten uns geneigt machen, in Küffner den Komponisten der Variationen zu sehen, so sind es vor allem sachliche Gründe, die uns veranlassen müssen, die Möglichkeit einer Autorschaft Webers auszuschließen. Es ist bekannt, daß Carl Maria von Weber Zeit und Fortgang seiner kompositorischen Arbeit in Tagebuchaufzeichnungen festgehalten hat. Während durch sie auch die Entstehung aller seiner Klarinettenwerke bis in Einzelheiten nachweisbar ist, so fehlt von einem *Concertino für Klarinette und Streichquartett* jede Spur. Ebenso enthält die Weber-Sammlung in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin keinerlei Hinweis oder Andeutung,<sup>22</sup> dies entgegen der Bemerkung Kohls, der von einer Veröffentlichung aus dem Nachlaß Webers spricht. Ganz folgerichtig wird das Weber zugeschriebene Werk bis etwa 1949 in der einschlägigen Literatur, den Katalogen und Lexika nicht erwähnt. Auch nach dem genannten Zeitpunkt wurde das nunmehr bekanntgewordene und unter dem Namen *Introduktion, Thema und Variationen* geführte Opus nicht allgemein in die Werkverzeichnisse aufgenommen. Gegen eine Urheberschaft Webers spricht ferner die Art der Komposition. Anspruchslosigkeit und Gleichförmigkeit der Faktur kennzeichnen den Notentext. Ein Vergleich der Variationen mit Webers Klarinettenquintett op. 34 in *B*-dur führt zu der Feststellung eines „Leistungsabfalls“. Die so gewonnenen Eindrücke wurden durch das Auffinden der „Küffnerschen Fassung“ bekräftigt. Die erneute Betrachtung ergab, daß das Werk *Introduktion, Thema und Variationen* sich durch seine einfache, oft stereotype Anlage und Aus-

17 W. Zentner, *C. M. v. Weber, sein Leben u. sein Schaffen* (Musikerreihe, Bd. XI), Olten u. Freiburg i. Br. 1952, S. 192; vgl. S. 197.

18 Frdl. Mitt. durch Hrn. Dr. H. Schnoor, Bielefeld, v. 12. 6. 1968.

19 Vgl. H. Dünnebeil, *C. M. v. Weber. Ein Brevier*, Berlin 1949, S. 33; Zentner, S. 263; Richter, S. 21.

20 Frdl. Mitt. v. Hrn. W. Ludewig, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, v. 18. 10. 1966.

21 *C. M. v. Weber in seinen Werken, chronolog.-themat. Verz. seiner sämtl. Compositionen*, Berlin 1871, S. 193; abgedruckt b. Ludwig Nohl, *Musiker-Briefe*, 2. vermehrte Ausg., Leipzig 1873, S. 281–283, u. b. Leopold Hirschberg, *Reliquienschein des Meisters C. M. v. Weber*, Berlin, Hamburg u. Leipzig 1927, S. 85/86.

22 Frdl. Mitt. durch Hrn. Dr. K.-H. Köhler v. 18. 4. 1966.

führung (siehe u. a. die durchgehende solistische Führung der Klarinette über der grundierenden Begleitung der Streichinstrumente) zwanglos in den Kreis der Klarinettenkammermusikwerke Kuffners einreihen ließ. Kuffnerscher, nicht Weberscher Manier scheint mir insbesondere die vierte Variation zu entsprechen. In der Hauptsache stellt sie im Part der Klarinette nichts anderes dar als eine An- und Umspielung der G'-Achse in schnellster Bewegung (Notenbeispiel). Dabei entfernen sich die Außentöne vom Achsenton nach oben bis zu einer Oktave,

T. 115 u. 124



nach unten bis zu einer Dezime. Diese Figur gehört zur Klarinetten-technik des 18. Jahrhunderts. Weber, der sich weitgehend von der herkömmlichen Schreibweise gelöst hat, bietet eine gleiche Achsenumspielung in seinem gesamten Klarinettenwerk nicht ein einziges Mal. Als Kenner Weberscher Eigenart konnte sich auch Hans Schnoor nicht entschließen, in der fraglichen Komposition ein Werk Carl Maria von Webers zu sehen, und er fügte daher das Opus *Introduktion, Thema und Variationen* dem Werkverzeichnis zu seinem Artikel *Carl Maria von Weber in Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nicht bei.<sup>23</sup> Wenn nun die eingangs erwähnte unterschiedliche Instrumentierung zu einem Kriterium für die Frage nach der Autorschaft gemacht werden sollte, so dürfte dies abwegig sein. Der Ersatz einer Bratsche, wie er in der unter Webers Namen überlieferten Concertino-Kopie vorgenommen wurde, ist im Blick auf die Musizierpraxis und ihre Gewohnheiten nicht mehr als üblich. So konnte ich denn auch eine weitere Abschrift unseres Klarinettenquintetts ausfindig machen, die ebenfalls die gewöhnliche Besetzung des Streichquartetts aufweist. Diese hat sich indes unter dem Namen Joseph Kuffners erhalten. Schließlich darf es wohl für den Regelfall feststehen, daß für die Klärung unserer Frage einem Druck mehr Beweiskraft zugeschrieben werden muß als einer handschriftlich gefertigten Kopie. Eine besondere Gewähr der Verlässlichkeit bietet uns der Druck (Erstdruck) des Kuffnerschen Klarinettenquintetts op. 32. Er vollzog sich im Verlagshaus Schott in Mainz, mit dem der Komponist nicht nur in geschäftlicher Verbindung stand, sondern mit dessen Besitzer er auch freundschaftlichen Umgang pflegte. Für eine solch enge Beziehung spricht die an ein Mitglied der Familie Schott<sup>24</sup> gerichtete Widmung.

In dem Werk *Introduktion, Thema und Variationen für Clarinette und Streichquartett* werden wir somit keine Komposition Carl Maria von Webers zu sehen haben, sondern Joseph Kuffners Klarinettenquintett op. 32.

Wenn wir das besondere Schicksal des Kuffnerschen Opus 32 verstehen wollen, so lohnt es sich, einen Blick auf den Titel zu werfen. Wie bereits gesagt, gab der Komponist seinen Variationen den Namen *Quintetto*. Diese etwas ungenaue und der gewohnten Terminologie nicht entsprechende Bezeichnung findet Parallelen in Kuffners Werk. So ist sein Klarinettenquintett op. 33 kein „Quintetto“ in der üblichen Art, sondern eine „Polonaise“ mit einem einleitenden „Andante con moto“. Seine Opera 21 und 39 für Klarinette, Viola und Gitarre sind keine „Serenaden“ – zu diesem Titel mag die Besetzung mit Gitarre Anlaß gegeben haben –, sondern wiederum Variationenwerke von der Art des Opus 32. In dem *Quintetto* op. 40 in F-dur für Bassethorn, Klarinette, Flöte, Horn und Fagott haben wir ebenfalls ein Thema mit Variationen und einer vorangestellten *Introduktion* zu sehen.<sup>25</sup> Es wird deutlich, daß Kuffner bei der Wahl der Titel nicht allzu sorgfältig verfuhr. Offensichtlich in dem Bemühen, einen zutreffenderen Titel zu geben, setzte der Kopist an die Stelle von *Quintetto* den Namen *Concertino*. Er ließ sich dabei wohl leiten von dem solistisch virtuosen Charakter des Klarinettenparts sowie der von Kuffner zur Stimme des Blasinstrumentes gemachten, mehr dem Konzert eigenen An-

<sup>23</sup> Siehe Anm. 18.

<sup>24</sup> Adam Joseph Schott (1794–1840), Königlich-Bayerischer Kapellmusikus, zählte zu den Schülern Heinrich Joseph Baermanns.

<sup>25</sup> Frdl. Mitt. durch Hrn. Kammermusiker H. Fink, Duisburg, v. 14. 11. 1971 u. 16. 1. 1972.

gabe „*Clarinetto Principale*“. Leonard Kohl fand mit Recht auch den neuen Titel nicht geeignet und schrieb richtig und sachgerecht *Introduktion, Thema und Variationen*.

Der Weg des Quintetts von Kuffner zu Weber könnte seine Erklärung durch eine Reihe von Freundschafts- und Schülerverhältnissen finden, über die uns die Biographie belehrt. Der Widmungsträger von Kuffners Opus 32, Adam Schott,<sup>26</sup> war Schüler Heinrich Joseph Baermanns, und dieser wiederum war eng mit Carl Maria von Weber befreundet. Es wäre also denkbar, daß das Manuskript *Concertino* durch einen Zufall ohne Autorenvermerk in Umlauf kam und schließlich Weber, dem anerkannten Komponisten bedeutender Klarinettenwerke, zugeschrieben wurde.

## „Sieben leichte Variationen in G“ – von Schubert?

von Walther Dürr, Tübingen

In einem Beitrag in Heft 2/1975 der *Musikforschung*<sup>1</sup> berichtet Karol Musioł von einem überraschenden Fund: von *Sieben leichten Variationen. Comp. von Schubert*, erschienen im November 1810 im ersten Jahrgang der Breslauer *Musikalischen Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepiano's*, die der aus Dresden stammende Komponist Gottlob Benedict Bierey herausgegeben hat. Die *Variationen* liegen nunmehr auch in einer Neuauflage vor, in zwei – und das ist beispielhaft – parallel erschienenen Heften: einer Faksimile-Ausgabe des Erstdrucks der *Variationen* in den *Musikalischen Neuigkeiten* (das Faksimile im Farbton und in der Papierart dem Original entsprechend!)<sup>2</sup> und in einem vorsichtig redigierten Neudruck<sup>3</sup>. Im gleichlautenden Vorwort zu den Ausgaben wie in dem Beitrag in der *Musikforschung* stellt Musioł die Hypothese auf, der Autor der *Variationen* sei der Wiener Franz Schubert. Es ist an der Zeit, sich die Frage zu stellen, ob man dieser Hypothese zustimmen kann: Sie ist überraschend, wie der Fund selbst. Man weiß, welche Mühe der 24jährige Schubert in Wien hatte, seine Werke zum Druck zu geben, daß es ihm erst gegen Ende seines Lebens gelang, auch mit ausländischen – nicht-österreichischen – Verlegern Verbindungen anzuknüpfen – und das sollte nun schon dem Dreizehnjährigen in Breslau gelungen sein?

Musioł führt eine Anzahl Argumente an, die seine Annahme wahrscheinlicher machen sollen. Er weist auf die „engen Kontakte Biereys mit zeitgenössischen Repräsentanten österreichischer Musikkultur“ hin, mit der „then Viennese musical society“ (so im Vorwort zu den Neuauflagen). Solche Kontakte freilich besagen nicht viel, denn sie fehlten Schubert, der 1810 erst seit zwei Jahren Schüler im Wiener Stadtkonvikt war, noch gänzlich. Von denen, die damals die Wiener Musikwelt ausmachten, war Schubert allein Antonio Salieri bekannt, der 1808 an seiner Aufnahmeprüfung für das Stadtkonvikt teilgenommen und ein Gutachten über seine Befähigung zum Sängerknaben abgegeben hatte. Musioł weist daher nachdrücklich auf Salieris Beziehungen zu Bierey hin, der im Dezember-Heft 1810 seiner *Musikalischen Neuigkeiten* einen Kanon Salieris (*Chi monta su*) veröffentlicht hat. Könnte nicht Salieri den Druck der *Variationen* angeregt haben, ja, könnten nicht beide Kompositionen, Salieris wie Schuberts,

<sup>26</sup> Ihm sind auch Kuffners Serenaden op. 21 und op. 45 für Klarinette, Bratsche und Gitarre gewidmet.

<sup>1</sup> K. Musioł, „*Sieben leichte Variationen in G-dur*“. Ein verschollenes Jugendwerk von Franz Schubert?, in: *Die Musikforschung* 28, 1975, S. 202-208.

<sup>2</sup> Franz Schubert?, „*Sieben leichte Variationen*“ *G-dur 1810*, hrsg. von Karol Musioł. (Facsimilia Nr. 2.) Katowice: Music College Library – Katowice 1975. 9 + 4 S.

<sup>3</sup> Franz Schubert?, „*Sieben leichte Variationen*“ *G-dur 1810*, hrsg. von Andrzej Jasiński. Vorwort von Karol Musioł. Katowice: Music College Library – Katowice 1975. 9 + 8 S.

zusammen aus Wien abgeschickt worden sein? Die Fragen klingen verführerisch – sie stützen sich jedoch auf schwankendes Fundament: Um 1810 waren die Beziehungen zwischen Salieri und Schubert noch keineswegs eng, erst seit 1812 hat Schubert bei ihm Kompositionsunterricht erhalten – und, was schwerer wiegt, auch aus späterer Zeit weiß man nichts davon, daß Salieri sich jemals für eine der Kompositionen Schuberts eingesetzt hätte.

Schubert hat in seiner Konviktszeit verschiedentlich Variationen geschrieben<sup>4</sup>, sie sind alle verschollen. Musioł weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Franz Schubert, nach einem Bericht seines Bruders Ferdinand, seinem Vater ein Heft Klavier-Variationen „als erstes Produkt seines Tonsatzes vorspielte“. Ferdinand setzt jedoch ausdrücklich hinzu: „Alle diese Kompositionen, noch ungedruckt, befinden sich im Besitz von Bruder Ferdinand“<sup>5</sup>. Sollte ihm ausgerechnet ein so früher Druck eines Werkes seines Bruders entgangen sein?

Da äußere Argumente die Autorschaft Schuberts kaum hinreichend zu belegen vermögen, stellt sich die Frage, inwieweit die Faktur der *Variationen* als für den jungen Schubert charakteristisch gelten kann. Das Thema ist ungewöhnlich einfach: eine kinderliedartige Melodie, ausgeterzt und gestützt jeweils durch die harmonischen Grundtöne. Kindlich naiv, unreif nennt dies Musioł. In ihrer Simplizität sind die folgenden Variationen dem Thema durchaus angemessen: Die gebräuchlichsten Modelle der Figuralvariation werden aneinander gereiht – von Unreife freilich ist nichts zu spüren. Der Satz ist korrekt, glatt, routiniert. Darin aber scheinen die bekanntesten Kompositionen Schuberts von 1810 den *Variationen* genau entgegengesetzt: Man vergleiche die *Fantasie* in G für Klavier zu vier Händen (D 1)<sup>6</sup>, die *Fantasie* in c für Klavier zu zwei Händen (D 993)<sup>7</sup>, die beiden umfangreichen fragmentarischen Gesänge von 1809/1810<sup>8</sup> – sie alle sind weder ausgeglichen noch konventionell und am wenigsten routiniert; deutlich zeigt sich in ihnen allenthalben der Widerspruch eines angestrebten Zieles und einer noch unvollkommenen Beherrschung der Mittel, es zu erreichen. Selbstbescheidung auf das technisch Erreichbare – wie in den *leichten Variationen* – wird man in ihnen kaum finden.

Musioł weist auf Ähnlichkeiten zwischen den *Variationen* und der *Fantasie* in G (D 1) hin. Zweifellos scheint diese unter den genannten Kompositionen den *Variationen* am ähnlichsten – der Eindruck wird hervorgerufen wohl vor allem durch die liedhaften Einleitungstakte der *Fantasie*. Während jedoch das Thema der *Variationen* völlig symmetrisch gebaut ist, und jede seiner sechs Zweitaktgruppen sich aus der ersten unmittelbar ableitet, besteht die Einleitung der *Fantasie* aus zwei nur lose verknüpften Abschnitten, einem Adagio von acht und einem Andante von vierzehn (3+4+3+4) Takten, das sich auf zwei gegensätzliche Grundmotive stützt. Das Thema der *Variationen* wirkt daher statisch, die Einleitung der *Fantasie* dynamisch. Dieser Gegensatz wird auch jeweils in der ganzen Komposition deutlich: Die *Variationen* bleiben durchweg so eng auf das Thema bezogen, daß der Eindruck einer gewissen Monotonie entsteht. In der *Fantasie* hingegen folgen nicht nur zahlreiche (insgesamt 25) Abschnitte unterschiedlichen Charakters aufeinander – das wäre von der Gattung her vorgegeben –, sondern auch solche unterschiedlicher Ausdehnung (zwischen 2 und 232 Takten) und unvorhersehbarer Tonalität (zwischen *b*-moll und *H*-dur schwankend, in *G*-dur beginnend und in *C*-dur endend). Unruhe, Unausgewogenheit, Vielfalt und tonale Offenheit bestimmen den Charakter der *Fantasie* – Ruhe, Ausgeglichenheit, Einheitlichkeit und tonale Geschlossenheit hingegen den der *Variationen*.

Aus all dem, scheint mir, läßt sich nur eine Folgerung ziehen: Schubert, der Autor der *Variationen*, kann der junge Wiener Franz Schubert nicht gewesen sein. Vielleicht aber hat der Dresdener Gottlob Benedict Bierey eine Komposition seines Landsmannes, des Dresdener

4 *Sechs Variationen in Es* (D 21), *Sieben Variationen in F* (D 24).

5 O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 2/1966, S. 46.

6 Alte Schubert-Ausgabe, Serie IX, Band 3, S. 188 ff.

7 Faksimile des Autographs in: J. Demus, *Abenteuer der Interpretation*, Wiesbaden 1967, nach S. 64.

8 *Gesang in c*, D deest, und *Ich saß an einer Tempelhalle*, D 39; beide in Neue Schubert-Ausgabe, Serie IV, Band 6, S. 157 ff.

Franz Anton Schubert (1768-1827) in seine *Musikalischen Neuigkeiten* aufgenommen, jenes Franz Schubert, der auch zu Lebzeiten des Wiener Schuberts mit diesem schon verwechselt worden ist, den man 1817 irrtümlich für den Komponisten des *Erkönigs* gehalten, der aber das Ansinnen, der Autor von „*dergleichen Machwerk*“ zu sein, weit von sich gewiesen hat<sup>9</sup>. Diese Frage wird noch zu prüfen sein.

Wer auch immer jedoch der Komponist der *Sieben leichten Variationen* gewesen sein mag – zu Recht weist Musiof im Vorwort zu seinen Ausgaben darauf hin: „*the new-found work will undoubtedly contribute to the enrichment of the instructional literature for young pianists*“.

## Leoš Janáčeks Kompositionsprinzip in seinen Spätwerken von Jan Racek, Brno

Die Veröffentlichung der interessanten, aber dennoch problematischen Studie von Miloš Štědroň, *Janáček und der Expressionismus*<sup>1</sup> und langjährige eigene, dem Autor sicherlich bekannte Arbeiten zu Janáčeks Kompositionsprinzip und Kompositionsstil veranlassen mich zu einigen mir notwendig erscheinenden Hinweisen, Ergänzungen und kritischen Richtigstellungen.

Miloš Štědroň gelangt bei dem von ihm behandelten Problem zu einigen wesentlichen Schlußfolgerungen, die mit meinen Arbeiten übereinstimmen.<sup>2</sup>

Meine (seit 1929 veröffentlichten, meist auch in deutscher Sprache erschienenen) Arbeiten befassen sich eingehend mit dem Hauptproblem der Studie, nicht nur vom historischen Standpunkt aus, sondern auch unter stilistischen und ästhetischen Aspekten. Diese meine Arbeiten bleiben in der Regel unerwähnt.<sup>3</sup>

9 Vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (Neue Schubert-Ausgabe, Serie VIII, Band 5), Kassel usw. 1964, S. 51 f.

1 In Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1970, Heft 5, und in Mitteilungsblatt der Schweizerischen Leoš Janáček-Gesellschaft 1973, Nr. 2–3 und 1974, Nr. 1.

2 Über eine Synthese von sg. realistischen, impressionistischen und expressionistischen musikalischen Elementen der Musik Janáčeks, dann über sein ganz originelles impressionistisches, expressives oder sog. expressionistisches musikalisches Denken, habe ich in der Janáček-Literatur zum erstenmal überhaupt in meiner französischen Studie *Le compositeur tchécoslovaque Leoš Janáček*, in: La Revue Musicale X, Nr. 8, Paris 1929, 176 ff., und in der Studie *Janáčkův skladebný sloh a jeho dílo* (Janáčeks Kompositionsstil und sein Werk), in: Hudba a škola II, 1929, 38 ff. hingewiesen. Weiter habe ich diese Probleme in meinem Buch *Leoš Janáček. Poznámky k tvůrčímu profilu* (L. J. Bemerkungen zu seinem schöpferischen Profil), Olomouc 1938, besonders auf den Seiten 12–13, 16, 55, 58, 64, berührt. Über Janáčeks Impressionismus, expressiven Ausdruck und sg. Expressionismus, über sein Verhältnis zu Béla Bartók, Alban Berg, Claude Debussy, Giacomo Puccini, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky, findet der Leser sehr viel in meiner Monographie *Leoš Janáček. Člověk a umělec* (L. J. Mensch und Künstler), Brno 1963, S. 52, 95, 101, 116, 122 ff., 159 ff., 193 ff., 196 ff., 201, besonders in der deutschen Übersetzung dieses Buches *Leoš Janáček*, Leipzig 2/1971, S. 70, 79 ff., 110, 124, 131, 148, 152, 157, 160, 166, 199, 214, 221, 232 ff., 236, und in meiner Studie *Janáček národní a světový* (Der National- und Weltkomponist L. J.), in: Jahrbuch Das zwanzigste Jahrhundert, Praha 1965, S. 335 ff.

3 Über Janáčeks Stellung in der Weltmusik habe ich in folgenden Studien geschrieben: *Leoš Janáček et Musica Europaea*, in: Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea, Brno 1968, S. 11 ff.; *Zur Frage von Leoš Janáčeks Stellung in der tschechischen Musik und in der Weltmusik*, in: Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea, Brno 1968, S. 23 ff.; *Das Musikdrama*

Aufgrund meiner über vierzigjährigen Erfahrungen und meines persönlichen Kontaktes zu Janáček und auch zu Frau Zdenka Janáčková, von der ich vielerlei interessante und bedeutende Hinweise über Janáčeks Leben, Schaffen und Kompositionsprozeß erhalten habe,<sup>4</sup> meine ich, einigen der Schlußfolgerungen bzw. Ergebnissen der Studie von Miloš Štědroň widersprechen zu müssen. In seiner Diplomarbeit über *Janáček und die musikalische Avantgarde unter besonderer Berücksichtigung von Arnold Schönberg* (Brno 1964) und in seiner Dissertation *Janáček und die Musik des 20. Jahrhunderts* stellt Štědroň den Einfluß Claude Debussys und Igor Strawinskys auf die Musik Janáčeks umfassend und richtig dar (die beiden Arbeiten sind unter meiner Leitung in meinem Diplomandenseminar entstanden).<sup>5</sup>

Janáček hat einen ganz originellen, persönlichen Musikstil, einen neuen Typ des sogenannten realistischen Musikdramas entwickelt, in dem die unmittelbare Erfassung einer augenblicklichen dramatischen Situation zum hauptsächlichsten stilbildenden Prinzip wurde. Gegenüber der Massenetschen Sentimentalität, dem spätromantischen Musikdrama Wagners und einem platten Verismus schuf Janáček einen ganz neuartigen, lyrisch-dramatischen Stil, der beispielsweise seiner *Jenufa* (1894-1903) zu einem glänzenden und überraschenden Erfolg verhalf. Es ist ein großer Irrtum, wenn immer wieder behauptet wird, Janáčeks Stil stehe dem Verismus Puccinis oder gar Mascagnis, der sich besonders in *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), und *Cavalleria rusticana* (1890) offenbart, nahe. Abgesehen davon, daß Puccinis Werke Janáček erst 1903 bzw. 1908 und später, also nach der Entstehung der *Jenufa*, bekannt wurden, ist bei exakter Analyse kein wesentlicher Einfluß der italienischen Komponisten auf Struktur und Stil seines Werkes festzustellen. Seine Sympathie für Puccini mag eher auf menschlicher Ebene gelegen haben. Nicht nur in der Theorie, sondern vor allem auch in seinem künstlerischen Schaffen stellte er sich später sogar außerordentlich kritisch gegen den Verismus.

Man kann bei Janáček über einen persönlich ausgeprägten und stilisierten tschechischen, besser gesagt mährischen Naturismus, nicht aber von Verismus oder Naturalismus sprechen. In seinen theoretischen Arbeiten und Vorträgen äußerte Janáček sich häufig über den Naturalismus in den schönen Künsten. Wir wissen aber, daß bei ihm Theorie und Praxis nicht übereinstimmen. Sein Schaffen hat mit dem nackten Naturalismus oder mit dem italienischen Verismus Puccinischer und Mascagnischer Prägung nichts gemeinsam. Über dieses Problem habe ich mich vor einigen Jahren mit dem jungen italienischen Musikhistoriker Enzo Restagno aus Turin unterhalten. Restagno beschäftigte sich ebenfalls eingehend mit Puccini und Janáček. Er bestätigte meine Erkenntnisse, daß bei Janáček weder Einflüsse von Puccini noch von Mascagni zu finden sind. Er ging sogar so weit, jede Parallele zwischen Janáček-Puccini-Mascagni als absurd und gänzlich falsch zu bezeichnen. Wenn wir bei Janáček dennoch von Verismus sprechen werden, so sind wir uns darüber im klaren, daß nur einzelne ganz geringe Merkmale dieses Stils in den Opern *Jenufa* und *Das Schicksal*, besonders aber in den textlichen Vorlagen zu finden sind. Hierbei ergibt sich die Möglichkeit, Parallelen zwischen dem Werk der zweiten Schaffensperiode Janáčeks und dem Stil des mährischen naturistisch-impressionistischen Schriftstellers Vilém Mrštík (1863-1912) oder dem Stil des mährischen Malers Joža Uprka (1861-1940) zu ziehen, dies jedoch auch nur mit Vorbehalt, da es sich bei Mrštík und Uprka überwiegend um eine verflachte Synthese zwischen Naturismus, Naturalismus und Impressionismus handelt, die keinesfalls die Monumentalität und gedankliche Tiefe der Werke Janáčeks erreicht.

---

*Leoš Janáčeks und seine Stellung im Operschaffen des 20. Jahrhunderts*, in: Acta Janáčkiana I, Brno 1968, S. 16 ff.; *Leoš Janáček und die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts*, in: Schweizerische Musikzeitung 111, Jahrgang 1971, Nr. 4, S. 208 ff. Über das Janáček-Studium der Sprachmotive bei Geisteskranken siehe meine Studie *Príspevek k otázce Janáčkovy hudebního realismu* (Beitrag zur Frage des Musikrealismus bei Janáček), in: Program I, No. 1, vom 3. 10. 1945, S. 11 ff.

<sup>4</sup> Siehe meine Erinnerungen an Leoš Janáček und seine Frau, die unter dem Titel *Leoš Janáček v mých vzpomínkách* (L. J. in meinen Erinnerungen) erscheinen werden (im Druck).

<sup>5</sup> M. Štědroň zitiert ausländische Literatur (z. B. Th. W. Adorno, Mario Micheli, H. F. Redlich und Hans Heinz Stuckenschmidt) und bezieht sie in seine Wertungen ein, vermeidet aber den Rückgriff auf einheimische Arbeiten. Man sollte nicht in den Fehler verfallen, mit historischen und musikwissenschaftlichen Begebenheiten und Fakten leichtfertig zu operieren.

Der Verismus Leoncavallos, Puccinis und Mascagnis, der eine brutal-naturalistische Reaktion auf die romantisch-historische und idealistische Oper der Zeit nach 1850, speziell auf die Wagnerschen und nach-Wagnerschen Götter- und Heldenopern darstellt, bezieht seine triebhaft leidenschaftlichen und oft schaurigen Affekte aus typisch italienischer, sozusagen Verdischer Melodik, die oft auch plakative Wirkungen nicht scheut. Farbenreiche Harmonik und Instrumentation, raffiniert geführte Orchesterbegleitung, spätromantische leitmotivische Arbeit, bunt-koloristische Milieuschilderung, die Neigung zu Exotismen, der Mangel an Einfühlung in feinere psychische Dynamik, platte Darstellung der Wirklichkeit, das sind die Hauptmerkmale des italienischen Verismus. Der Vokalstil dieses Verismus ist in vielerlei Hinsicht sentimental, wenn auch in seiner Betonung des belcanto äußerst effektiv.<sup>6</sup>

Diese Stilmerkmale des italienischen Verismus sind Elemente, die Janáček ablehnt und die seiner Musik gänzlich fehlen. Bei ihm finden wir nicht einmal einen Hinweis auf den italienischen Vokalstil (belcanto). Sein Kompositionsstil ist in seiner melodisch und motivisch aphoristischen, kurzatmigen Faktur und Prägung nicht mit dem großatmigen italienischen Belcantostil vergleichbar. Bei ihm erwächst die Melodik aus spezifischen Sprachmotiven, aus mährischen und anderen slawischen volkstümlichen melodischen Dialekten. Das vollzieht sich bei Janáček in ganz anderer rhythmischer und metrorhythmischer Struktur als bei Puccini oder Mascagni. Im melodischen Duktus Janáčeks findet sich fast keine Spur melodischer Exotismen (er benützt ganz sporadisch die Pentatonik), auch keine Spur von affekthaschender Larmoyanz oder Grausamkeit, naturalistisch-dokumentarischer Atmosphäre oder dekadenten Ausnahmerecheinungen („*phrase décadente*“). Bei Janáček finden wir vielmehr ein vitales, bodenständiges melodisches Denken, welches nicht von italienischer Heißblütigkeit, sondern vom „*elan vital*“ des urwüchsigen Mähren zeugt. Janáček bewegt sich nicht in „*ballabile*“, jenen tänzerisch leicht geschürzten Themen in 6/8 und 2/4-Rhythmen wie Puccini.<sup>7</sup>

Das veristische Musikdrama operiert mit meisterhaft geschickter Routine. Janáčeks Musik ist aus der tschechischen und slawischen (russischen) Folklore erwachsen und zugleich eine Reaktion auf die Wagnersche romantische Oper.

Im Jahre 1958 anlässlich des Brünner Internationalen Musikfestivals und Janáček-Kongresses habe ich in meinem Eröffnungsvortrag *Leoš Janáček und seine Bedeutung in der tschechischen und Weltmusikultur* diesen dahingehend charakterisiert, daß seine Musik so individuell ausgeprägt ist und daher einer der üblichen Stilrichtungen nur sehr schwer eingereiht werden kann.<sup>8</sup> Er war kein routinierter Komponist, ihm war jede Routine fremd.

Auch der oft gezogene Vergleich Janáčeks mit Gustav Mahler und Richard Strauss ist grundsätzlich fragwürdig. Diese beiden Komponisten waren doch von dekadenten Elementen der spätromantischen Musik und der Zeit der Sezession (Jugendstil) beeinflusst, wenn auch beide für die Entwicklung der modernen Musik, Strauss speziell für das moderne Musikdrama wertvolle und sehr originelle Anregungen brachten. Wir wissen, daß Janáček die Strauss'schen Opern mit großem Interesse aufgenommen und aus der Strauss'schen Instrumentation viel gelernt hat. Doch während Strauss die widersprüchlichen spätromantischen Elemente seiner Musik mit der überreichen Instrumentation eines gewaltigen symphonischen Orchesters und blendender Kompositionstechnik zu überdenken sucht, liegt die Eigenart von Janáčeks Kompositionsstil gerade in der sparsamen Verwendung aller musikalischen Mittel, in der Ablehnung jeder Effekthascherei.

Ganz anders entwickelte sich Janáčeks Verhältnis zum französischen Musikimpressionismus. Man kann in seinen Werken wesentliche impressionistische Züge französischer Herkunft (Debussy) erkennen. Mit dem Werk Claude Debussys kam Janáček schon nach 1900, besonders in den Jahren 1908-1909 und dann wiederholt im Jahre 1910 intensiv in Berührung. Er hörte 1910 zum erstenmal Debussys symphonische Dichtung *La Mer*. Nach der erfolgreichen Brünner

6 Siehe Carner, Art. *Puccini*, in MGG 10, Sp. 1739, Kassel 1962. J. W. Klein bezeichnet in Art. *Mascagni* Puccini und Mascagni sogar als Effekthascher. Siehe MGG 8, Sp. 1747, Kassel 1960.

7 Siehe MGG 10, 1962, Sp. 1739.

8 Sammelschrift *Leoš Janáček a soudobá hudba* (L. J. und die zeitgenössische Musik), Praha 1963, S. 71.



und Prager Premiere von *Pelléas und Mélisande* unter Fr. Neumann beziehungsweise Otakar Ostrčil (1921), studierte er in den Jahren 1920-1923 die Werke Debussys intensiv. Ein Stilwandel in dieser Richtung begann in Janáčeks Schaffen um das Jahr 1921. Daß der Komponist schon früher dem Impressionismus nahegestanden hatte, zeigt sich in seinen Klavierkompositionen (*Auf verwachsenem Pfade* 1901-1908, *Im Nebel* 1912 und stellenweise auch in der *Sonate I. X. 1905*), in denen man ziemlich deutliche Anklänge an den Musikimpressionismus entdecken kann. Mit der Formulierung musikalischer Gedanken und ihrer Stilisierung, mit der harmonischen und motivischen Arbeit und manchmal auch mit der zauberhaft farbigen Instrumentation nähert sich Janáček besonders in der Oper *Das schlaue Füchlein* (1921-1923) der Musik Debussys auffallend. Man kann sagen, daß diese Oper das ausdrucksvollste Ergebnis dieses Janáčekschen Musikimpressionismus ist. Auch in Janáčeks Reimsprüchen (*Rikadla* 1925 und 1927), die Gegenstücke in Igor Strawinskys *Pribautki* (1914) haben, findet man einige melodische und sogar motivische Analogien zu Debussys Kinderklaviersuite *Children's Corner* (1908). Trotz aller Unterschiede in der Kompositionstechnik gilt für mich meine bisherige Feststellung, daß es in der Weltmusik bisher keine motivische, harmonische und kompositionstechnische Koinzidenz gegeben hat wie eben zwischen Debussy und Janáček. An dem französischen Meister fesselte Janáček vor allem das Farbige des Klanges, aber auch die Anhäufung kurzer, mit ostinater Beharrlichkeit wiederholter Motive, die sequenzartige Aufrückung kleiner motivischer Gebilde um einen halben oder ganzen Ton, um die sich Melodietöne gruppieren, die figurierten Orgelpunkte und die häufige Anwendung übermäßiger Dreiklänge in der Ganztonleiter. Auch Janáček bedient sich häufig der Ganztonleiter, aber er verwendet sie anders als die französischen Impressionisten.

Die Frage nach den Beziehungen zwischen Janáček und Debussy bedarf noch eingehenden Studiums. Schon heute aber kann festgestellt werden, daß sich der Impressionismus Janáčeks von dem unbestimmten und verschleierte französischen Impressionismus insofern grundlegend unterscheidet, als sich Janáček an die reale Grundlage stilisierter Sprachmelodien, das heißt an ein volkstümliches melodisches Material anlehnt, und daß seine Motive nicht wie bei den Impressionisten rhythmisch unbestimmt, sondern außerordentlich scharf geprägt und ausdrucksvoll sind. Janáček hat sich mit dem Schaffen Debussys auch kritisch auseinandergesetzt. Allgemein läßt sich sagen, daß es bei Janáček kaum eine Spur impressionistischer Passivität, nebelhafter, verschwommener und klanglicher Unbestimmtheit gibt, wie es gerade für den französischen Impressionismus charakteristisch ist.

Janáčeks Impressionismus ist ein ganz spezifischer, einmaliger Stil, der in der zeitgenössischen Musik, besonders aber in der Opernliteratur (*Das schlaue Füchlein*) keine Parallele hat.<sup>9</sup>

Janáček löste sich nach 1919 immer stärker von der einseitigen Bewertung der Musikfolklore und arbeitete konsequent an einem eigenen Stil, in dem das folkloristische Element organisch seinem persönlichen musikalischen Denken untergeordnet war. In diesem Sinne steht Janáček bereits zu dieser Zeit Béla Bartók nahe, wenn er auch in einigen theoretischen Einzelfragen bezüglich der künstlerischen Umwertung der musikfolkloristischen Elemente am Ende seines Lebens mit Bartók nicht übereinstimmte. Seine klangfarblichen und instrumentalen Besonderheiten haben aber wichtige innere Beweggründe, die oftmals mit dem melodischen Empfinden des Volkes verbunden sind, ähnlich wie bei Béla Bartók.<sup>10</sup>

Janáčeks rhythmische Motorik und Polyrythmik, speziell die in seinen Spätwerken, hat nichts gemeinsam mit jener kühlen, maschinenähnlichen Rhythmik, die nach dem ersten Weltkrieg in der westeuropäischen und russischen Musik (z. B. bei Honegger, Hindemith, Strawinsky, Mosolow u. a.) auftrat.

<sup>9</sup> Auf die originellen impressionistischen Elemente der Oper *Das schlaue Füchlein* habe ich aufmerksam gemacht in meiner Studie *Der Dramatiker Janáček*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1960, V. Jahrgang, Leipzig 1961, S. 37 ff.

<sup>10</sup> Näheres über das Problem Janáček-Bartók siehe in meiner Studie *Leoš Janáčeks und Béla Bartóks Bedeutung in der Weltmusik*, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum*, Tomus V, Budapest 1963, S. 501 ff.

Obwohl Janáček Strawinskys Musik heftig kritisierte, stand dieser Komponist ihm in mancher Hinsicht nahe. Was konnte Janáček an Strawinsky interessieren? Hauptsächlich die Verankerung im russischen Volkslied und Volkstanz, dessen originelle melodische Archetypen Strawinskys Musik bis fast zum Jahr 1923 beeinflusst haben. Dagegen waren seine neoklassizistische Epoche, der zum Selbstzweck erhobene Verfremdungseffekt parodierter alter Musik, dann die Spielereien mit reinem Tonmaterial Janáček wieder ganz fremd.<sup>11</sup>

Schon in der ersten Periode seines Schaffens vollzog Janáček eine bewundernswerte Synthese von sogenanntem Realismus und sich ständig steigender Expressivität, die sich als geradezu triebhaft vitale, emotionale Kraft äußert. Bereits durch diese Verbindung unterscheidet sich sein Werk grundsätzlich von dem abstrakten, atonalen und polytonalen Expressionismus der Schönberg-Schule, besonders in seinen musikdramatischen Spätwerken von dem musikdramatischen Expressionismus Schönbergs und Alban Bergs. Für Schönberg (auch für seine zweite Wiener Schule) ist bezeichnend, daß er sich von den Traditionen der nationalen Musikkultur abwendet und zu einer „universellen“ Inhaltskonzeption gelangt, die er schließlich zum Kompositionsprinzip erhebt. Die damalige musikalische Avantgarde bemühte sich um einen reinen, inhaltslosen, artistisch-sachlichen Musikausdruck.<sup>12</sup> Bei Janáček trifft genau das Gegenteil zu. Für ihn ist gerade die nationale Musiktradition, insbesondere die Musikfolklore, die Quelle aller Inspiration, wenngleich er sich bewußt gegen alle Ausdrucksformen der Neuromantik stellt. Während die stilistische Entwicklung Schönbergs in der Atonalität und später im Zwölftonprinzip mündet, das auf seine Weise als Protest gegen die an einem Endpunkt angelangte Neuromantik zu verstehen ist, findet Janáčeks Protest gegen die Wagnersche Neuromantik eine ganz andersartige Zielrichtung. Sie richtet sich besonders und grundsätzlich gegen das schematisierende Wagnersche Leitmotivprinzip, das im Gegensatz zu seiner Forderung nach Konkretheit und unmittelbarer Wahrheit des musikalischen Ausdrucks steht. Janáčekscher Musikausdruck hat durchweg Programmcharakter, er ist eng mit seinen Lebenserfahrungen und Erlebnissen verbunden. Janáček lehnte die sogenannte „reine“, inhaltlose, unprogrammatische, absolut artistische Musik, die nur von klanglichen Phänomenen bestimmt ist, ab. Er hat seine künstlerische und Lebensdevise einmal sehr deutlich ausgesprochen: „*Mensch wie Komponist: je mehr Erfahrungen, desto besser der Ausdruck. Der Komponist muß mit der ganzen Natur und der ganzen Gesellschaft leben. Es gibt Komponisten, die sich um die Umwelt und den Rhythmus der Umgebung überhaupt nicht kümmern. Sie schreiben am grünen Tisch. Ihre Kompositionen sind eine wie die andere. . . . Die Komposition ist ein tiefer Ausschnitt aus dem eigenen geistigen Leben, getränkt mit eigenem Blut. Je wahrhaftiger die Komposition, desto tiefer*“.<sup>13</sup>

Es ist nicht möglich (und zeitgenössische Musikhistoriker, wie z. B. Miloš Štědroň, verfallen einem Trugschluß, wenn sie es versuchen) ganz unhistorisch inadäquate heutige musikalische Begriffe, Kompositionsmethoden und Kompositionstechniken auf alte oder ältere Kompositionsprozesse (Komponisten) zu übertragen. Štědroň spricht z. B. bei Janáček über Kompositionsmodelle, Musik- und Tonreihen, Blöcke, Methode der Montage, tektonische Montage oder Collage im Sinne eines heutigen Kompositionsprozesses, die Janáček selbstverständlich ganz fremd waren.

11 Strawinskys Credo des Komponierens liegt in folgenden eigenen Worten: „*Komponieren bedeutet für mich, eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallbeziehungen zu ordnen*“.

1. Strawinsky, *Musikalische Poetik*, Mainz 1949, S. 27. Diese künstlerisch musikalische Ästhetik war Janáček ganz fremd.

12 Siehe Igor Strawinskys Erinnerungen *Chronique de ma vie*, 2 Bde., Paris 1935 u. 1936, englisch: *Chronicle of my Life*, London 1936, u. deutsch: *Erinnerungen*, Zürich-Berlin 1937. Später hat Strawinsky seine musikästhetischen Anschauungen vertieft in seinem Buch *Poétique Musicale sous forme de six leçons*, The Charles Elliot Norton Lectures für 1939-1940, Cambridge, Mass. 1942, englisch: *Poetics of Music in the form of Six Lessons*, ebda. 1947 (2. Auflage mit Vorwort von Darius Milhaud); *Poétique Musicale*, Paris 1945, (3. Auflage), u. deutsch: *Musikalische Poetik*, Mainz 1949. In diesen literarischen Arbeiten kämpft Strawinsky gegen jedweden idealistischen und romantischen Inhalt in der Musik.

13 J. Racek, *Leoš Janáček*, Leipzig 1971, S. 7.

Ein ebenso individuell Verhältnis hat Janáček sich auch gegenüber dem Expressionismus und Neoklassizismus, der seinen Höhepunkt in den Werken Schönbergs, Bergs, Weberns, Honeggers, Hindemiths, Strawinskys und Kreneks erreichte, bewahrt. Die Expressivität von Janáčeks Musik äußert sich wohl am ehesten in seinen mutigen klanglichen und polyrhythmischen Neuerungen; mit diesem Streben geht der Komponist oft bis an die äußerste Grenze des musikalischen Ausdrucks. In diesem Sinne ist Janáček Bahnbrecher und Wegbereiter.

Wenn auch das Werk Janáčeks nicht mit den Kompositionsprinzipien und dem Stilprofil der Schönbergischen Schule und deren Kompositionen vergleichbar ist, so steht doch außer Zweifel, daß er den Kompositionsproblemen des Wiener Musikexpressionismus nicht ohne Interesse gegenüberstand. Man kann das z. B. sehr gut an der Entwicklung seines harmonischen Denkens beobachten. In Janáčeks letzter Schaffensperiode wurde seine musikalische Vorstellungskraft auch von expressionistischem Harmoniedenken berührt und bereichert. Bitonalität finden wir schon nach *Taras Bulba* (1915–1918), besonders in *Concertino* (1925), *Capriccio* (1926), *Glagolitische Messe* (1926) und in den Opern *Die Sache Makropulos* (1923–1925) und *Aus einem Totenhaus* (1927–1928). In diesen musikdramatischen Werken kam es zur größten Lockerung der Tonalität. Man muß aber betonen, daß Janáček als tschechischer Nationalkomponist sich in seinen letzten Kompositionen trotzdem von der modernen Weltmusik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts doch wesentlich abwendet.

Die Oper *Aus einem Totenhaus* stellt den Höhepunkt in Janáčeks künstlerischer Entwicklung dar. Die Zerlegung des motivischen Materials erreicht ihre äußerste Grenze. Dem Gegensatz zwischen den dramatischen Elementen und den lyrisch-expressiven Klangflächen entspringt eine wunderbare Überzeugungskraft, die der Alban Bergs in dessen *Wozzek* nicht unähnlich ist. Zu einem Vergleich mit Bergs Werk führen auch einige äußerliche Ähnlichkeiten. Der düstere, sozialkritische Inhalt von Janáčeks Oper, besonders das dumpfe, gespensterhaft-tragische Krankenhausnocturno im dritten Akt, steht der Atmosphäre der Nachtszene im fünften Bild des zweiten Aktes des *Wozzek* sehr nahe. Es ist nicht auszuschließen, daß Janáček von hier Anregungen für sein *Totenhaus* empfing, da er Bergs Oper gut kannte und hoch schätzte. Sehr überzeugend spricht Štědroň über die Analogien zwischen Janáčeks und Bergs Schaffen, besonders in den Opern *Wozzek*, *Lulu*, *Die Sache Makropulos* und *Aus einem Totenhaus*. Atomisierung des Textes, Sprachmelodien, die Technik des konsequenten Monologs, der den Dialog und auch den Trialog ersetzt, Stilisierung erregter Rede (Aufschreie) – das sind Stilmerkmale, die man in *Wozzek*, *Lulu* und Janáčeks dramatischen Spätwerken findet. Štědroň sagt ganz richtig: „*Das Paradoxe an dieser Methode ist, daß sie auf klanglicher Ebene gut mit Janáčeks Sprachmelodien vergleichbar ist, wiewohl sie genetisch an und für sich in diesem Bereich ganz und gar unvergleichbar ist*“.<sup>14</sup>

Freilich kann es sich dabei nur um äußerliche Zusammenhänge handeln, denn die ausgesprochen expressionistische, atonale und polytonale Oper Bergs steht in stilistischer Hinsicht der überwiegend tonalen, auf dem realistischen Sprachmotivprinzip aufgebauten Oper Janáčeks diametral entgegen. Mag es noch so widersinnig klingen: der sogenannte Expressionismus des *Totenhauses* erweist sich als eine höhere Stufe von Janáčeks sogenanntem Realismus, freilich im Sinne eines höchst individuellen Herangehens an die Wirklichkeit.

Nichtsdestoweniger kann man in Spätwerken Janáčeks über einen sog. slawischen Expressionismus sprechen. Auf den sogenannten slawischen Expressionismus bei Janáček, besonders auf die Parallele Janáček-Marc Chagall, habe ich erstmalig in der musikwissenschaftlichen Literatur und wiederholt in meinen Vorträgen hingewiesen. Schon in meiner Studie *Der National- und Weltkomponist Leoš Janáček* (Praha 1965, Jahrbuch *Das zwanzigste Jahrhundert*, S. 531) sage ich wörtlich: „*Der Janáčeksche Expressionismus. . . hat etwas Gemeinsames mit dem bildnerischen Ausdruck Marc Chagalls, in dessen abstract-futuristischem und expressionistischem Werk sich, wie bei Janáček, nationales Pathos mit russischen Volkselementen verflucht*“.<sup>15</sup>

14 Siehe Mitteilungsblatt der Schweizerischen Leoš Janáček-Gesellschaft 1973/3, S. 5.

15 Ich kann nicht begreifen, wie es möglich ist, daß diese meine Feststellung über Janáček und Chagall, die, wie ich schon oben gesagt habe, in der bisherigen musikwissenschaftlichen Literatur über Janáček ganz neu war, von Miloš Štědroň unberücksichtigt bleiben konnte.

Aus den Darlegungen folgt, daß die weltweite Bedeutung Janáčeks vor allen Dingen in seiner Leistung besteht, die heimatlichen Musiktraditionen mit der zeitgenössischen Weltmusik verknüpft zu haben, und in seiner gedanklichen Konsequenz. Unbeirrt ging er seinen Weg. Es ist schwierig, ihn in irgendeine der stabilisierten Kunstrichtungen einzureihen, obgleich man ihn andererseits aus der kontinuierlichen Entwicklung der internationalen Musik auch nicht herauslösen kann. Bei ihm gibt es keine Künstlermanier, keine Routine, nichts Äußerliches, das man ohne Gefahr nachahmen, zerstückeln oder umschreiben könnte – und eben darin liegt das Einzigartige in Janáčeks Künstlerpersönlichkeit und Schaffen.

## Polemische zur Theorie der Rhythmik und Metrik

von Carl Dahlhaus, Berlin

Wer jemals versucht hat, den tragenden Kategorien der musikalischen Rhythmik und Metrik auf den Grund zu kommen – von dem nicht feststeht, ob er existiert –, wird es verständlich finden, daß Gudrun Henneberg, die ursprünglich nur die „*Rhythmik und Metrik in der Instrumentalmusik J. Haydns*“ untersuchen wollte (*Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Band 6, Tutzing 1974, 9), durch die divergierenden Rhythmustheorien des 18. bis 20. Jahrhunderts so verwirrt wurde, daß sie sich herausgefordert fühlte, in dem Wust aufzuräumen. Der polemische Eifer, in den sie angesichts des Durcheinanders geriet, wurde so heftig, daß es ihr schließlich schwerfiel, irgendeinem lebenden Autor zuzugestehen, er habe etwas Vernünftiges gesagt (mit den toten, vor allem den Theoretikern des 18. Jahrhunderts, verfährt sie glimpflicher).

Angesichts der Dutzende von Einwänden, denen meine Analysen und Reflexionen in dem Buch von Gudrun Henneberg ausgesetzt sind, wäre es pedantisch und langweilig, detailliert zu erwidern. Und daß ich mich auf Probleme beschränke, die man ohne kleinliche Dispute über Mißverständnisse, Unterstellungen und „aus dem Zusammenhang gerissene“ Zitate erörtern kann, bedeutet keineswegs, daß ich mich in Punkten, die ich unerwähnt lasse, der Kritik beuge.

1. Gudrun Henneberg reagiert mit Unwillen (122 f.) auf meine Behauptung, man gerate bei dem Versuch einer Definition des Begriffs Rhythmus in ein Dilemma: in die unglückliche Alternative nämlich, entweder von mancher Musik sagen zu müssen, sie sei „ohne Rhythmus“, oder gezwungen zu sein, in der Kategorie Rhythmus Phänomene zu versammeln, die kein einziges Merkmal gemeinsam haben. Daß ein Bestimmungsversuch, der zu einer Aporie führt, einem Leser, der Handgreifliches sucht, nutzlos vorkommt, ist verständlich; und es ist auch unbezweifelbar, daß ein Autor das Recht hat, das Wort Rhythmus (innerhalb bestimmter Grenzen) so zu definieren, wie es für das Erkenntnisziel, das er verfolgt, zweckmäßig erscheint. Erstens aber verschweigt Gudrun Henneberg, daß die Aporie, durch die sie sich irritiert fühlt, nicht das letzte Wort meines Aufsatzes ist. Und zweitens sind systematische Erörterungen, in denen sich eine Kategorie als komplex und vertrackt erweist, mit historischen Untersuchungen, die denselben Terminus in engerer und simplerer Fassung verwenden, durchaus vereinbar, ohne daß die Koexistenz der Erkenntnisinteressen durch Polemik gestört werden müßte.

2. Unbrauchbar erscheint Gudrun Henneberg auch die Analyse des Taktbegriffs, die ich versucht habe. Meine Ausgangsdefinition, ein Takt sei eine „*Gruppierung von Zählzeiten, die erstens gleich lang, zweitens in schwere und leichte Zeiten abgestuft und drittens eindeutig bestimmbar sind*“, dürfte unverfänglich sein und kaum auf Widerspruch stoßen. Schwierigkeiten aber entstehen, wenn in der musikalischen Wirklichkeit eines der Merkmale ausfällt: die gleiche Länge der Zählzeiten im „bulgarischen Rhythmus“, die Gewichtsabstufung in den „*beschaulichen Symmetrien*“, die von Thrasybulos Georgiades beschrieben wurden, oder die ein-

deutige Bestimmtheit der Zählzeit in einem Typus des „singenden Allegro“, der sich zwischen Allabreve- und 4/4-Takt in der Schwebelage hält. Handelt es sich noch um Takte oder nicht? Gudrun Henneberg plädiert für einen engen Taktbegriff mit festen Merkmalen. „Keinesfalls ist es ja so, wie Dahlhaus annimmt, daß . . . die kennzeichnenden Merkmale beliebig auswechselbar seien“ (124). Unklar ist jedoch, was sie eigentlich bestreitet. Daß sie meinen Wortgebrauch mißbilligt, ist offenkundig; andererseits ist es unwahrscheinlich, daß sie die Phänomene leugnet, die ich beschreibe. Darüber aber, ob ein Wortgebrauch sinnvoll ist, entscheidet die Triftigkeit der Problemstellung, in deren Ausarbeitung er eine Funktion erfüllt. Um mich zu widerlegen – statt bloß in polemischer Form auszudrücken, daß meine wissenschaftlichen Probleme nicht die ihren sind –, müßte Gudrun Henneberg also zeigen, daß die Frage, ob der „bulgarische Rhythmus“ in einem Bartókschen Streichquartett aus dem Kontext der Taktrhythmik herausfällt oder sich ihm einfügt, überflüssig oder widersinnig ist.

3. Gudrun Henneberg unterscheidet am Metrum – der Gruppierung von Zählzeiten und von Takten – ein quantitatives und ein qualitatives Moment: die Anzahl der Zählzeiten oder Takte und deren Gewichtsabstufung. „Taktzahlen- und Betonungsordnung sind zwei unterschiedliche Phänomene des Metrums. Diese setzt jene voraus, bedingt sie aber nicht“ (267, ähnlich 224). Die Behauptung, das qualitative Moment sei durch das quantitative fundiert (aber nicht umgekehrt), ist jedoch entweder trivial oder schief: trivial, wenn sie nichts anderes besagt, als daß eine Quantität gegeben sein muß, um qualitativ differenziert werden zu können; schief, sofern geleugnet werden soll, daß metrische Quantität und Qualität unabhängig voneinander variabel sind. Die gleiche Quantität kann in verschiedenen Qualitäten (als 4/4- oder als 2/2-Takt) und umgekehrt die gleiche Qualität (die Gewichtsabstufung schwer-leicht-leicht) in verschiedenen Quantitäten (als 3/4- oder als 9/8-Takt) erscheinen.

4. Durch meine Behauptung, ein Taktschwerpunkt sei, „um in der Sprache der Phänomenologie zu reden, nicht ‚real‘, sondern ‚intentional‘ gegeben“, denn das intentional gleiche Phänomen (der Schwerpunkt) könne real verschieden (durch einen Nachdrucksakzent oder eine agogische Dehnung) oder sogar ausschließlich intentional (durch einen Harmoniewechsel) fundiert sein, fühlt sich Gudrun Henneberg zu dem Tadel herausgefordert, ich entzöge mich „der Verpflichtung eines konkret stofflichen Nachweises der metrischen Gestalt“ (257). Zu den „konkret stofflichen“ Momenten, durch die ein Taktschwerpunkt bedingt sein kann, zählt sie den Harmoniewechsel im tonalen Stufengang und den Tonwechsel in der „Urlinie“ (im Sinne Heinrich Schenkers). Beide Phänomene aber sind – „um in der Sprache der Phänomenologie zu reden“ – zweifellos „intentional“ und nicht „real“: Ob die akustische Differenz zwischen zwei Akkorden (Frequenzkomplexen) als Harmoniewechsel und ein bestimmter Ton aus einer Tonmenge als Fortschreitung der „Urlinie“ verstanden wird, ist eine „Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens“, wie Carl Stumpf sagen würde.

5. Die Prämisse, die als Rückhalt für Gudrun Hennebergs Polemik gegen frühere Theorien der musikalischen Rhythmik und Metrik dient, besteht in der (überraschenden) These, daß die „Urlinie“ eine wesentliche – und in letzter Instanz ausschlaggebende – Voraussetzung für die Bestimmung metrischer Qualitäten darstelle. Die theoretische Stütze bildet eine Argumentation Hellmut Federhofers: Rhythmus und Metrum gehören dem „Vordergrund“ an, der vom „Mittel- und Hintergrund“ abhängt; Rhythmus ist „sowohl als quantitativ wie als qualitativ feststellbares Phänomen eine Erscheinung allgemeiner Natur, die auch zu vielen außermusikalischen Vorstellungen in Beziehung steht und daher von allen Formungsgrundlagen am wenigsten geeignet ist, das Phänomen ‚Musik‘ (durch alle Schichten hindurch) in seiner Bestimmtheit und Besonderheit zu begründen“ (83). Die als selbstverständlich unterstellte Voraussetzung aber, daß die unterscheidenden Merkmale einer Sache immer die wesentlichen seien, ist durchaus fragwürdig; ob gemeinsame oder abweichende Momente hervorgehoben werden müssen, ist nicht prinzipiell, sondern nur kasuell entscheidbar. Erweist sich demnach die theoretische Fundierung als logisch anfechtbar, so sind andererseits die musikalischen Analysen, mit denen Gudrun Henneberg die Ableitung einer Theorie der musikalischen Metrik aus Schenkers Schichtenlehre plausibel zu machen versucht, nicht selten in sich widersprüchlich. Dem Anfang des ersten Satzes aus Mozarts Klaviersonate B-dur KV 333 liegt nach Schenkerschen Kriterien der „Quintzug“ f'-es'-d'-c'-b' zugrunde. Daß das es" in Takt 2 und das d" in Takt 4 exponiert wird, soll als Ursache des Eindrucks gelten, daß die Takte 2 und 4

schwerer als 1 und 3 sind (172). Verlegenheit aber bereiten das *f*“, das zunächst als Auftakt (zu Takt 1) und dann als Vorhalt (in Takt 3) erscheint, und das *c*“, das in Takt 5 einen leichten Takt statt eines schweren repräsentiert. Die Begründung metrischer Qualitäten durch die „*Urlinie*“ bleibt – sogar in einem Demonstrationsexempel – fragmentarisch und darum unsicher. (Die Gewichtsabstufung der Takte 1-6 wäre widerspruchlos durch den harmonischen Stufenang I-II-V-I-V-I erklärbar gewesen, wenn nicht Gudrun Henneberg dem Verfahren, metrische Qualitäten durch harmonische Modelle zu fundieren, mit einer Skepsis gegenüberstünde, die in dem Dogmenstreit zwischen Schenker und Riemann wurzelt.)

6. Zu den tragenden Voraussetzungen einer an Schenkers Schichtenlehre orientierten Rhythmustheorie gehört das Axiom, daß die musikalischen Parameter (oder Toneigenschaften) eine Hierarchie bilden, die unveränderlich ist (261): Die Tonhöhe hat einen unumstößlichen Vorrang gegenüber der Tondauer (264), die Tondauer gegenüber der Intensität und der Klangfarbe (124). Von Rhythmus und Metrum soll darum erst die Rede sein dürfen, wenn sich die Zeitwerte als von der Ordnung der Tonhöhen – also in letzter Instanz von der „*Urlinie*“ – abhängig erweisen; der Vorschlag, daß eine Theorie der Rhythmik versuchen sollte, auch der seriellen Musik gerecht zu werden, wird von Gudrun Henneberg mit Befremden registriert (125); gäbe sie die Idee einer invariablen Hierarchie der Parameter preis, so wäre es unmöglich, an dem Werturteil festzuhalten, serielle Musik sei a priori – nicht bloß in einzelnen Werken, sondern im Prinzip – verfehlt (125). Meiner Behauptung, daß Schenker – überzeugt vom Primat der Tonhöhe – bei der Konstruktion einer „*Urlinie*“ vom Rhythmus und vom Metrum glaubte abstrahieren zu dürfen, daß aber die Prämisse, das Abstraktionsverfahren sei sinnvoll, eine ästhetische Vorentscheidung darstelle, hält Gudrun Henneberg den Einwand entgegen, daß der Abstraktion eine vorurteilslose Erfahrung zugrundeliege; „*die Erkenntnis der hintergründigen Profilationsklänge*“ setzt „*ihren Stellenwert im musikalischen Sinngehalt voraus, der sich aus dem Zusammenwirken von Melodik, Harmonik, Metrik und Rhythmik ergibt*“ (139). Die Argumentation gerät offenkundig in einen Zirkel: Einerseits soll es, wie die Mozart-Analyse zeigte, von den „*Kerntönen*“ abhängen, ob ein Takt schwer oder leicht ist, andererseits soll sich aus einer Analyse der Metrik im „*Zusammenwirken*“ mit Melodik und Harmonik ergeben, welche Töne überhaupt „*Kerntöne*“ sind. Ob es sich bei dem Zirkel, in dem Gudrun Henneberg sich bewegt, um einen legitimen hermeneutischen Zirkel handelt, ist ungewiß und eher unwahrscheinlich. Schenkers Rücksichtslosigkeit gegenüber den metrischen Funktionen der Töne, die er zu einer „*Urlinie*“ zusammenschloß, ist zu offenkundig, als daß die Behauptung, melodische, harmonische, metrische und rhythmische Phänomene würden gegeneinander abgewogen, plausibel wäre. Der Primat der Melodik – der *Urlinie* – steht vielmehr fest, bevor die Analyse beginnt.

7. Gudrun Hennebergs Urteil über Riemanns System der Rhythmik und Metrik ist zwiespältig. Einerseits behauptet sie schroff, Riemann habe die Metrik „*absolut gesehen*“ (147), sie also aus dem musikalischen Kontext gerissen, durch den sie begründet werde. Andererseits konzediert sie, daß Riemann eine Wechselwirkung zwischen Harmonik und Metrik postulierte (45 f.) und eine Abhängigkeit der Gewichtsabstufungen von „*Harmoniewirkungen*“ annahm (54, Anm. 212). Der Hang zur Isolierung der Metrik, den sie Riemann zum Vorwurf macht, soll durch ein Zitat demonstriert werden, in dessen Auslegung sich allerdings grobes Mißverständnis und absichtsvolle Verzerrung die Wage halten: Riemanns Postulat, es sei an der Zeit, „*die Rhythmik wieder neben der Harmonik zu studieren*“ – also in der Musiktheorie nicht ausschließlich die Harmonik, sondern auch die Rhythmik zu berücksichtigen –, verwandelt sich bei Gudrun Henneberg in einen Beleg für die Behauptung, Riemann trenne die Disziplinen voneinander, statt sie in ihrer Wechselwirkung zu begreifen: „*er versucht, die Rhythmik neben der Harmonik, nicht beide in einem zu sehen*“ (255). Von der schwankenden Attitüde gegenüber Riemann ist das Urteil über die Riemann-Interpretation, die ich vorgeschlagen habe, mitbetroffen. Mein Versuch, die von Riemann postulierte, aber nicht ausgearbeitete Fundierung der Metrik durch die Harmonik (und durch die Syntax der Motivstruktur) explizit in Worte und Formeln zu fassen, ist für Gudrun Henneberg – die Riemanns Tendenz zu „*integraler*“ Analyse gering achtet, um alles Licht auf Schenker fallen zu lassen – nicht eine Rekonstruktion unausgesprochener Implikationen, sondern eine bloße Unterstellung (55; 126, Anm. 551; 158, Anm. 672). Statt eine rekonstruierende Interpretation – deren Vorausset-

zungen sich dadurch bewähren, daß sie einen schwer durchschaubaren Text verständlich machen – als solche zu begreifen (und zu akzeptieren oder zu kritisieren), verlangt Gudrun Henneberg „*Textbelege*“ aus Riemanns Schriften (55). Auf eine Auslegung des Ungesagten läßt sie sich nicht ein (als ob nicht die Theorie der Metrik, die sie aus Schenkers Schichtenlehre deduziert, denselben logischen Status hätte).

8. Die harmonischen und motivisch-syntaktischen Kriterien, die Riemanns metrischen Analysen zugrundeliegen, sind von mir an anderer Stelle – in einem Buch, das gleichzeitig mit Gudrun Hennebergs Dissertation erschienen ist – dargestellt worden (Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, München 1974, 184-190), und eine Repetition dürfte überflüssig sein. Daß die Kriterien, die ich aufzähle und erläutere, nicht unbedingt – unabhängig vom Kontext – gelten und sich durchsetzen, ist eigentlich selbstverständlich, muß aber betont werden, da Gudrun Henneberg mir im Hinblick auf die These, die Akkordprogression D-T repräsentiere in der Regel (wenn auch nicht in jedem Einzelfall) das Metrum leicht-schwer, Dogmatismus und Simplifizierung vorwarf (55; 126, Anm. 551). Es scheint, als verkenne sie den Unterschied zwischen der vorläufigen Isolierung eines Kriteriums – das man heraushebt und für sich betrachtet, um es sich durch explizite Formulierung deutlicher bewußt zu machen, obwohl es in der musikalischen Realität in Wechselwirkung mit anderen Momenten steht – und der (in der Tat dogmatisch simplifizierenden) Behauptung, das Kriterium gelte, unbeeinflußbar durch den Zusammenhang, immer und überall.

9. Nach Gudrun Henneberg ist die Tatsache, daß ich in einer Analyse von Beethovens 25. Diabelli-Variation sowohl Moritz Hauptmann als auch Riemann zitiert habe, ein Zeichen dafür, daß mir ein „*einheitliches Interpretationsverfahren*“ mangelt (126). Ich habe jedoch nichts anderes behauptet, als daß in der Variation das fallende Metrum schwer-leicht durch das steigende Metrum leicht-schwer abgelöst werde – die Möglichkeit eines solchen Wechsels wird von Gudrun Henneberg nicht geleugnet (268) –, daß also in der musikalischen Wirklichkeit die Schemata, die in der Theorie zu normativen Modellen entgegengesetzter Systeme gemacht worden sind, nebeneinander existieren. Die Theoreme Hauptmanns und Riemanns, die ich lediglich als Überformungen der Phänomene, die sich bei Beethoven zeigen, erwähne, habe ich mir gerade nicht als Dogmen zu eigen gemacht, und der Vorwurf eines unkritischen Synkretismus, einer Häufung sich ausschließender Dogmen, trifft mich nicht.

10. Meiner These, daß die „*experimentelle Verschränkung von Heterogenem*“ in Haydns opus 20,2 kein Mangel, sondern ein „*konstitutives Stilmerkmal*“ sei, hält Gudrun Henneberg mit fühlbarem Unwillen den Einwand entgegen: „*Wenn Heterogenität zum stilistischen Prinzip erhoben wird, ist die Verflüssigung aller Maßstäbe erreicht und ein Werturteil eine Farce*“ (143). In der Tat: Ein klassizistisch inspiriertes Urteil über eine manieristisch geprägte Komposition – und in nichts anderem besteht die von historistischen Skrupeln unangekränkelte Wertung, die Gudrun Henneberg bei mir vermißt – ist eine „*Farce*“. Daß der Begriff der Ambiguität – eine tragende Kategorie des New Criticism –, der meiner metrischen Analyse des zweiten Satzes aus Mozarts *d*-moll-Quartett KV 421 zugrundeliegt, Gudrun Hennebergs Mißtrauen erregt, versteht sich bei ihrer Tendenz, überall „*Einheitlichkeit*“, begründet in einer „*Umlinie*“, zu suchen, nahezu von selbst (160 f.).

## Musikwissenschaftliche Ideologiekritik. Zur Methode der Webern-Dissertation von Wolfgang Martin Stroh<sup>1</sup>

von Dietmar Holland, München

Der Untertitel dieser im Folgenden inhaltlich vorausgesetzten Arbeit über die Eigenart der Musik Weberns (*Historische Legitimation als kompositorisches Problem*) zeigt bereits an, worauf es der Autor abgesehen hat, und zugleich, in welchen methodischen Widerspruch er in seinen Untersuchungen sich verwickeln wird: die Kompositionstechnik Weberns zu analysieren, um die seiner Musik innewohnende Ideologie aufdecken zu können. (Unausgesprochen enthält die Arbeit die These, daß kompositionstechnische Untersuchungen ästhetisch Wesentliches treffen.) So entgeht er, darin eines Sinnes mit den in Reinhold Brinkmanns Aufsatz über *Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik*<sup>2</sup> aufgestellten methodischen Hinweisen für eine scheinbar marxistisch drapierte Musikbetrachtung, einerseits der Gefahr, auf die technologisch-formalistischen Analysen verzichten zu müssen, was ein konsequent durchgeführter marxistischer Ansatz – bemüht, im vorgezeichneten musikwissenschaftlichen Rahmen zu bleiben, dennoch seine „fortschrittliche“ Position nicht völlig zu verleugnen, bleibt der marxistische Ansatz bei Stroh bloße Fassade – erfordert hätte zugunsten einer methodischen Fixierung ihres Stellenwertes innerhalb einer ideologiekritischen Analyse künstlerischer Arbeit. Die methodisch entscheidende Modifikation der Analyse kompositionstechnischer Verfahren hätte die von Stroh konsequent ausgesparte ästhetische Analyse: die Vermittlung von Kompositionstechnik mit dem inhaltlichen Zweck, dem sie dient, herstellen können.

Andererseits gestattet aber gerade das Aussparen der Vermittlungsstufen zwischen gesellschaftlich-ökonomischer Basis und dem spezifischen Überbauphänomen des homogenen Mediums<sup>3</sup> der Musik mit seiner (begrifflich schwer faßbaren) Form-Inhalt-Dialektik (aufgrund seiner unbestimmten und zugleich sinnlich-konkreten Gegenständlichkeit) dem Autor, sich den unverbindlichen, weil nicht stringent mit inhaltsbezogener ästhetischer Analyse abgedeckten Griff zur Ideologiekritik an Weberns Kunstauffassung (die im übrigen von der Objektivierung künstlerischer Arbeit, die auf prinzipiell anderer Anwendung der Widerspiegelung der bewußtseinsunabhängigen Realität im Bewußtsein beruht als die begrifflich-wissenschaftliche<sup>4</sup>, zu unterscheiden ist), ferner seiner von Stroh daraus abgeleiteten Kompositionstechnik (nicht etwa an seiner Musik als ästhetischem Wirkungszusammenhang) und an ihrer Rezeption zu leisten. (Auch Stroh versteht, wie in der Musikwissenschaft selbstverständlich, das „wissenschaftliche“ Bestaunen und begriffliche, nachvollziehende Reagieren auf die Kompositionstechnik und darüber hinaus die künstlerische Aneignung und Weiterentwicklung gewisser kompositorischer Verfahren, nicht aber die ästhetische Funktion, um deretwillen jedoch Musik, wie jede Kunst, sofern sie nicht überflüssig sein will, überhaupt ausgearbeitet wird, als Rezeption.)

Der unverbindliche Charakter der von Stroh betriebenen Ideologiekritik zeigt sich bereits an dem Auseinanderfallen der Arbeit in eine satzanalytische und eine ideologiekritische Hälfte (Kapitel 1-3 und 4-6). Die in den Verlauf der Arbeit eingestreuten methodischen Bemerkungen, Antizipationen und Apologien verfolgen offensichtlich die Absicht, den Widerspruch

1 W. M. Stroh, *Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem*, Göttingen 1973.

2 In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band XIII.

3 Dieser Begriff ist entfaltet in: G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied 1963, 1. Halbband, S. 640 ff.

4 G. Lukács, a. a. O., 1. Halbband, S. 207 ff.



zwischen den beiden Hälften zu verschleiern und eine lückenlose Stringenz der Darstellung vorzutauschen.

So wird bereits im Vorwort (S. VII) behauptet, was im Haupttext selbst nicht eingeholt wird (und aufgrund der unterschiedlichen-Voraussetzungen der beiden Hälften gar nicht eingeholt werden kann): „Die Entwicklung einer Methode, mit deren Hilfe Kompositionen, verbale Äußerungen, Gesellschaftsstrukturen und Ideologie in einem einheitlichen [sic!] Prozeß auf die im Mittelpunkt stehende Frage [Weberns Verhältnis zur musikalischen Tradition] hin analysiert werden können, ist (. . .) ein integraler und untrennbar mit den Analysen selbst verflochtener Bestandteil der Untersuchungen (. . .)“.

Die Analyse der kompositorischen Arbeit Weberns setzt an, ohne daß eine grundlegende Reflexion darüber angestellt würde, wie sich künstlerische Arbeit unter spätkapitalistischen Bedingungen artikulieren kann, mit ihrer bereits auf der Ebene der Erscheinung (Titelgebung *Symphonie* für op. 21) konstatierten, von Stroh als „historische Legitimation“ begriffenen Eigenart, auf unhistorische Weise traditionelle Formen und Verfahren – Ausdruck und musikalische Haltung bleiben unberücksichtigt – zur Abdeckung des eigenen musikgeschichtlichen Stellenwertes (als Ausdruck der gesellschaftlichen Isolation der spätkapitalistischen Musik und Kunst überhaupt) zurückzugreifen: „Weberns Betrachtung der alten Formtypen – wie auch der Begriffsapparat, mit dem er diese Betrachtung sich ins Bewußtsein hebt – ist unhistorisch: sie löst jene Typen aus ihrem geschichtlichen Sinnzusammenhang und betrachtet sie als jederzeit ‚verfügbar‘“ (S. 9). Die solchermaßen verdinglichten Rückgriffe auf den Fundus der kompositorischen (für Stroh nur der technischen) Tradition – verdinglicht auch deshalb, weil, worauf Stroh allerdings bezeichnenderweise nicht eigens hinweist, Form und Inhalt dabei auseinandergerissen werden (die Formtypen sind nicht unabhängig von ihrem Inhalt „jederzeit verfügbar“) – bezeichnet Stroh als „Weberns spezifische ‚Distanz‘ – zu jenen historischen Erscheinungen, mit denen er sich in seiner Musik zu identifizieren trachtet“ (S. 9). Die entscheidende Fragestellung der Arbeit Strohs lautet demnach, auf welche Weise Weberns Kunstbegriff (sein Denken über musikalische Tradition und die Entwicklung der Musikgeschichte) und seine spezifische Kompositionstechnik zustande kommen. (Ausgeklammert bleibt jedoch die Tatsache, daß „historische Legitimation“, wenn auch nicht mit dem Sendungsbeußtseins Schönbergs und Weberns, bereits die musikalische Produktion des 19. Jahrhunderts, insbesondere Wagners und, allerdings ohne jede Eigenpropaganda, auch Brahms' beherrscht, was auf tieferegreifende Ursachen als auf die von Stroh für Webern bemühten Kategorien der von Guido Adler beeinflussten Musikgeschichtskonzeption<sup>5</sup> und der kleinbürgerlichen Elitetheorie<sup>6</sup> zurückzuführen ist: nämlich auf die umfassende kapitalistische Fetischisierung, die das noch im 18. Jahrhundert lebendige menschliche Gattungsbewußtsein, selbstredend innerhalb der, allerdings durchschaubaren, ständisch geordneten Feudalherrschaft, zugunsten fortschreitender Isolierung der Menschen voneinander, des schwer durchschaubaren „Kampfes aller gegen alle“ infolge des Widerspruchs zwischen gesellschaftlicher Arbeit und individueller Aneignung, allmählich restlos zerstört. Darauf antwortet die Kunst mit Rückgriffen auf unentfremdete Konvention, dem künstlerischen Pendant zum Gattungsbewußtsein.)<sup>7</sup>

Diese Fragestellung schließt notwendig die Forderung ein, die Erscheinungsweise und vor allem den Zweck der „historischen Legitimation“, wie sie sich in Weberns Musik (nicht

5 W. M. Stroh, a. a. O., S. 206 ff.

6 Ebenda, S. 261 ff.

7 Es ist in unserem Zusammenhang selbstverständlich nicht möglich, die durch die Widersprüche innerhalb der Französischen Revolution in den Vordergrund gelangte Entfremdungsproblematik in ihren (äußerst wichtigen) Konsequenzen auf die künstlerische Arbeit (Zerfall der übergeordneten musikalischen Konvention, die auf der leztthinigen Einheit von Umgangs- und Kunstmusik beruhte, zugunsten eines fortschreitenden Individualismus) auch nur skizzenhaft darzustellen.

Zur grundsätzlichen Orientierung vergl. K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Leipzig 1970, S. 156 ff.; E. Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, Frankfurt/M. 1972, S. 175 ff.; G. Lukács, *Marxismus und Stalinismus*, Hamburg 1970, S. 113-115.

nur in seiner Kompositionstechnik) niederschlägt, aufzuspüren, ohne auf metaphysische Spitzfindigkeiten oder vulgärmaterialistische Kurzschlüsse<sup>8</sup> rekurren zu müssen. Dabei entscheidet das methodische Vorgehen, ohnehin ein Stiefkind der Musikwissenschaft, eingerechnet den fundamentalen Unterschied zwischen Forschungsweg und der Darstellung des Forschungsergebnisses<sup>9</sup>, über die wissenschaftliche Position des Autors und letztlich über seine Parteilichkeit.

In unserem Zusammenhang kommt es deshalb darauf an, den positivistisch-technologischen Charakter der kompositionstechnischen Analysen und den deterministisch-vulgärmaterialistischen Ansatz des ideologiekritischen Zugriffs in der Arbeit von Stroh als methodische Sackgasse, die nicht von der Erscheinung zum Wesen vorzudringen vermag, zu begreifen. Denn die fehlende ästhetisch-philosophische, begriffliche Fundierung (eine Fundierung, die auf dem Boden der dialektisch-materialistischen Geschichtsbetrachtung und der Erkenntnis der Widerspiegelung der bewußtseinsunabhängigen Realität im Bewußtsein als Grundlage jeder wissenschaftlichen Forschung steht), d. h. das Entfalten von Bestimmungen anstelle von Definitionen und mechanischen Abgrenzungen, die „ihre eigene Partialität als etwas Endgültiges“ fixieren und „deshalb den Grundcharakter der Phänomene vergewaltigen“<sup>10</sup>, hindert Stroh daran, konsequent die Eigenart der künstlerischen Arbeit, eine besondere Ausprägung der bewußtseinsmäßigen Aneignung der Realität, und deren ideologische Implikationen bzw. Verzerrungen aus dem Alltagsleben der betreffenden historischen Gesellschaftsformation abzuleiten, ohne aber auf Kurzschlüsse (Regelkreisdeterminismus, Elitetheorie<sup>11</sup>) zurückgreifen zu müssen. Seine Analyse der Kompositionstechnik Weberns, ebenso verdinglicht wie die kompositorische Aktivität Weberns selbst, dient nicht etwa der Konkretion innerhalb eines materialistischen Gesamtkonzepts, sondern als Sache eigenen Rechts<sup>12</sup>, die lediglich in der zweiten Hälfte der Arbeit durch zusätzliche Informationen ergänzt wird.

Zu problematisieren ist also der von Stroh bezogene Standpunkt, der kompositionstechnischen Analyse unabhängig von der Form-Inhalt-Dialektik, vom Verhältnis zwischen Konstruktion und Ausdruck, insbesondere von Weberns Verhältnis zum fetischisierten Ausdruck der meisten Musik des 19. Jahrhunderts (nicht nur der dort entstandenen Ablenkungsmusik, der bürgerlichen Trennung von Kunst und Unterhaltung), dem sich die Wiener Schule, bei ihren Vertretern höchst unterschiedlich, zu entziehen trachtete, eine Autonomie einzuräumen. Die kommt ihr, der Eigenart ästhetischer Objekte zufolge, deren Gegenstand, für die Musik, das historisch sich immer mehr konkretisierende und ins Bewußtsein gehobene menschliche Innenleben, nicht die aufgewendete Technik, ist, nicht zu. Gerade bei Webern, ganz besonders im Spätwerk ab op. 21, wäre der grundlegende Widerspruch zwischen Ausdruck, musikalischer Haltung und Verselbständigung gewisser konstruktivistischer Verfahren ideologie-kritisch dingfest zu machen gewesen. Auch Stroh begeht den in der bisherigen Musikwissenschaft etablierten Irrtum, den Notentext als die Sache selbst zu nehmen und auf dieser fetischisierten Grundlage kompositorische Verfahren, ungeachtet der sinnlichen Präsentation, des „Tons“ (um einen Begriff Alban Bergs zu gebrauchen), der Haltung der betreffenden Musik, Kategorien, die zum Problemkreis des Inhaltes von Musik gehören, abstrahierend nachzuvollziehen.

8 W. M. Stroh, a. a. O., S. 346 ff.

9 Vergl. K. Marx, *Das Kapital*, Band 1, MEW 23, S. 27.

10 G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied 1963, 1. Halbbd., S. 30.

11 Vergl. Anm. 6 und 8.

12 Auch dem Autor dürfte dieser Mangel nicht entgangen sein, wenngleich er ihn nicht korrigiert, denn er entschuldigt sich auf Seite 17 seiner Arbeit dafür, daß die Analyse Th. W. Adornos, derzufolge Weberns historische Legitimation Ausdruck seiner kritischen Distanz zur musikalischen Tradition sei, ihn zunächst veranlaßt habe, einen „großen Teil der in den folgenden Untersuchungen ausgebreiteten analytischen Materialien“ unter dem Gesichtspunkt zu sammeln, „Webern als ‚kritischen Komponisten‘ anhand der Analyse von Noten zu bestimmen“.

Der Bewußtseinsfortschritt während der Arbeit an der Dissertation machte jedoch Halt vor den methodischen Konsequenzen.

Doch sei immerhin vermerkt, daß seine Arbeit, ganz im Gegensatz zur bisherigen, höchst affirmativen (auch durch die Negation hindurch) Webern-Literatur, den ersten Versuch darstellt, der Musikwissenschaft den notwendigen kritischen Stachel ihren historischen Untersuchungsobjekten gegenüber zuzuführen: den Ansatz zur materialistischen Analyse der Bedingungen künstlerischer Arbeit und der gesellschaftlichen Funktion ihrer Objektivierungen, wenn ihm auch seine wissenschaftlichen Voraussetzungen keine stringente Analyse der Basis-Überbaudialektik<sup>13</sup> gestatten.

## Über den Sinn oder Unsinn der „Musikethnologischen Jahresbibliographie Europas“

von Oskár Elsček, Bratislava

### 1. Weshalb diese Fragestellung?

Es erscheint paradox, über eine Bibliographie, die vor ihrem zehnten Jahrgang steht, eine solche Frage zu stellen. Zweifelsohne aber gehört zu jedem Unternehmen die Frage, ob sich der Arbeitsaufwand lohnen wird, lohnt oder gelohnt hat. Daß ich mich damit in der *Musikforschung* auseinandersetzen möchte, hat seinen Grund darin, daß in ihren letzten drei Jahrgängen die *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* (MJE) besprochen wurde. Es ist begrüßenswert, wenn eine diesbezügliche Information geboten wird, wenn versucht wird, eine Wertung zu vermitteln, sich über den Sinn und die Zweckmäßigkeit dieser Veröffentlichung klar zu werden, und auch Verbesserungsvorschläge vorzulegen, zumal es sich um eine periodische Reihe handelt.

Ich möchte von der Feststellung ausgehen, die im Schlußwort der letzten Besprechung der MJE von Jörg Martin (Mf 28, 1975, 342) getroffen wurde: „*Es wäre gut, wenn sich die Herausgeber dazu entschließen könnten, die Bibliographie zu einem nützlichen Arbeitsinstrument umzugestalten. So jedenfalls ist sie nur bedingt brauchbar, denn der Forscher wird, wenn er Literatur sucht, zunächst zu anderen bibliographischen Hilfen greifen müssen, die ihm eine gezieltere Information ermöglichen.*“ Kritische Einwände in diesem Sinn wurden auch in den zwei vorhergehenden Besprechungen getroffen, die erste von demselben Verfasser (Mf 26, 1973, 389-390), die andere von Albrecht Schneider (Mf 27, 1974, 368); aber auch von anderen Rezensenten. Sie bezogen sich alle auf die Art der Titelanordnung und auf die unzureichende Aufschlüsselung der Titel durch Register. Titelergänzungen, Nachträge gehören verständlicherweise zu jeder Besprechung, denn es gibt wahrscheinlich keine noch so „umfassende“ Bibliographie, die lückenlos wäre.

### 2. Ansatzpunkte der MJE

Die Titelanordnung und die jedem Jahrgang der MJE beigelegten Register wurden nicht willkürlich gewählt, um die Verwendung unpraktikabel zu machen; im Gegenteil. Sie hatten drei Gesichtspunkte zu beachten:

1. Die Konzeption der bestehenden musikethnologischen Bibliographien zu berücksichtigen und so eine gewisse Kontinuität zu gewährleisten;

<sup>13</sup> Die methodischen Grundlagen zu diesem Problemkreis finden sich in: G. Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Die ontologischen Grundprinzipien von Marx*, Darmstadt 1972, S. 141 ff.; L. Kofler, *Geschichte und Dialektik*, Darmstadt 1972, passim; E. Bloch, *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, Frankfurt/M. 1972, S. 377 ff.

2. den allgemeinen Stand der musikwissenschaftlichen Bibliographien zur Kenntnis nehmen, um eine gegenseitige Ergänzung zu ermöglichen;

3. der erwartete Umfang, die Zahl der Titel in den einzelnen Jahrgängen mußte in Betracht gezogen werden.

Zu 1. Es wurde an die *Selected Bibliography of European Folk Music* (Prag 1966) angeknüpft, die nach den europäischen Ländern gegliedert wurde (mit der Unterteilung in „Sources“ und „Literature“ und nach Autoren), der aber keine Register angeschlossen wurden. Jaap Kunsts Bibliographie in seiner *Ethnomusicology* (The Hague 1959) – nach Autoren gegliedert – brachte ein sachliches und geographisches Teilregister (für etwa 4500 Titel). Die in der amerikanischen Zeitschrift *Ethnomusicology* erscheinende *Current Bibliography and Discography* wurde nur kontinental gegliedert (im weiteren nach den Autoren), ebenfalls ohne zusätzliche Register (und so ist es bis heute geblieben).

Zu 2. Als der 1. Band der MJE erschien, begann auch die Herausgabe der RILM-Abstracts, mit denen eine langjährige internationale Lücke gefüllt wurde. Sie wurden sachlich weit aufgefächert gegliedert und enthalten eine selbständige „*Ethnomusicology*“ – vorerst so gegliedert, daß neben einer allgemeinen und disziplinären Titelauswahl „*primitive, oriental*“ und „*folk and traditional music*“ angeführt wurden, an die sich „*jazz, pop and rock music*“ angeschlossen. Diese Auffächerung wurde später aufgegeben und neben der beschränkten allgemeinen Titelaufteilung das kontinental-geographische Prinzip bevorzugt, identisch mit jenem, das auch in der Zeitschrift *Ethnomusicology* praktiziert wird.

Zu 3. Der relativ geringe Umfang der MJE, mit jährlich etwa 500-600 Titeln, erfordert kaum eine detaillierte sachliche Gliederung, wenn eine solche minutiöse Ländergliederung Europas vorliegt. Die zusätzlichen drei Register – nach Autoren, nach weiteren regional-ethnischen Gesichtspunkten und den sieben Forschungsbereichen – sollten bei dieser Titelzahl für die Benutzung ausreichen. Bei einer größeren Titelzahl würde dem nicht so sein. Wie im Vorwort des 1. Bandes der MJE (1966, S. 7) angeführt, war ein umfangreicheres, spezielles, kombiniertes Sachregister zu je drei bis vier Jahrgängen vorgesehen. Dieses Vorhaben wurde aber wegen der geringen Gesamtzahl der Titel verschoben, so daß erst nach dem zehnten Band ein solches veröffentlicht wird. Bei dieser Entscheidung spielte der Umstand eine Rolle, daß es kaum nötig erscheint, zu je 1500-2000 Titeln ein erweitertes Register zu erstellen. Dieses sollte erst zu je 5000 Titeln erscheinen. Bei diesen quantitativen Erwägungen waren auch die derzeitigen Erfahrungen entscheidend. Eine ähnliche Titelzahl enthält Kunsts Bibliographie mit ihren zusätzlichen Registern. Ein Jahresindex erscheint bei RILM-Abstracts zu etwa je 3000 Titeln, wogegen der Fünfjahresindex in seiner kumulativen Form detailliert mehr als 10.000 aufschlüsselt.

### 3. Zum geographischen Ordnungsprinzip

Bei seiner Begründung soll nicht nur damit argumentiert werden, daß alle in den letzten Jahren erschienenen ethnomuskologischen Bibliographien ausschließlich dieses Prinzip verwenden: die *Selected Bibliography of European Folk Music*, die *Current Bibliography* der *Ethnomusicology* und auch die RILM-Abstracts. Die letzteren kommen sogar ohne eine detailliertere Auffächerung aus, denn sie bleiben nur auf die Kontinente beschränkt, hingegen wird in der MJE der europäische Raum weiter aufgeteilt, ähnlich wie in der *Selected Bibliography*. Worauf ist diese Gliederung zurückzuführen? Sie beruht auf der Organik der jeweiligen Volksmusikultur und der ihr naheliegenden Musikphänomene. Denn die spezifischen Entwicklungen spielen sich in konkreten Kulturräumen ab, in Regionen, Gebieten und ethnischen Stilbereichen, und deshalb sind sie auch als wichtigster Ausgangspunkt für die Aufgliederung des Schrifttums über sie zu erachten – ähnlich wie das musikgeschichtliche Schrifttum vorrangig nach den historischen Epochen bzw. Stilbereichen in den Bibliographien aufgegliedert wird und nicht nach Sachgebieten, und wenn, dann nur in einer Art Disziplinergänzung. Bei der Länderanordnung ist noch ein Gesichtspunkt geltend gemacht worden: daß das weit-aus meiste Schrifttum über die betreffende Volksmusikultur auch im jeweiligen Land erscheint. Unwesentliche Abweichungen in diesem Bereich sind durch das geographische Register erfaßbar. Die Titel aus einem Ursprungsland weisen auch methodisch-theoretische Gemeinsamkeiten der Forschungsorientierung auf, und schließlich wurde die jeweilige Titelauswahl von Mitarbeitern aus den einzelnen Ländern durchgeführt. Also Kultur, Sprache, For-

schung und Mitarbeiter waren eng miteinander verknüpft, und es lag kein triftiger Grund vor, diese Einheit bei der Herausgabe zu zerstören und durch eine andere zu ersetzen. Im Gegenteil, diese Einheit sollte dem Benutzer der MJE zugutekommen. Denn die Musikethnologie ist heute weit davon entfernt, ihren Gegenstand als etwas Homogenes, Universelles zu betrachten, alle Phänomene miteinander in Beziehung zu stellen. Der heute ernstlich arbeitende Musikethnologe ist sich der stilistischen und funktionellen Spezifika der einzelnen Kulturen bewußt und sucht auch aus ihrer Sicht Material und bibliographische Angaben. Die Volksmusikforscher und Musikethnologen sind heute weitgehend nach den Kulturkreisen, geographischen und ethnischen Bereichen spezialisiert, und es sollen ihnen vorrangig nach diesem Gesichtspunkt auch die Informationen geboten werden. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß in den einzelnen Ländern der Forschungsgegenstand nicht identisch ist; so wird in den osteuropäischen Ländern weit mehr Augenmerk der eigenen Musikkultur zugewandt, in den westeuropäischen liegt ein Teil des Interesses im allgemeinen und in den außereuropäischen Bereichen.

Soweit zur Beantwortung der Frage von Jörg Martin (Mf 26, 1973, 389): „*Bei der augenblicklichen Ordnung muß man sich zwangsläufig fragen, welchen Wert eine Zusammenstellung nach Ländern für die wissenschaftliche Arbeit hat.*“, mit welcher sich auch Albrecht Schneider identifizierte. Wegen des mangelnden Verständnisses dieser Gliederung wird auch die Frage der Unterteilung des Schrifttums unter den einzelnen Ländern gestellt; die Aufteilung wird bei der Sowjetunion bejaht, bei Großbritannien und der Tschechoslowakei jedoch verneint, da der Rezensent wahrscheinlich nicht weiß, daß diese Länder von verschiedenen Völkern bewohnt werden, was auch eine innerstaatliche Gliederung, eine föderative oder eine andere, zur Folge hat. In diesen Fällen gibt es auch eine eigenständige Forschung, die die eigene Musikkultur betrifft, und die in den Landesveröffentlichungen zusammengefaßt wird.

Das wichtigste Kriterium ist Grundlage der Titelordnung; ergänzende Gesichtspunkte bestimmen die Register. Es ist die Zeit vorbei, in der die Grundfrage der Musikethnologie lautete: was?, und erst an zweiter Stelle die Frage kam: wo?, resp. wo überall?. Die Grundfrage lautet heute: wo? in welchem kulturellen, sozialen und historischen Zusammenhang?, und erst mit Abstand folgt die Frage: wo noch?, resp. wo überall ist das Phänomen bekannt, verbreitet usw. Es geht nicht darum, daß beide Fragestellungen sich ausschließen, als nur darum, von welcher Akzentsetzung und Priorität man bei der Forschung ausgeht. Und dies spiegelt auch die Anlage der MJE und die Hauptintention ihrer Verwendung wider.

Wie kurios die Argumente, das Geographische betreffend, vom Rezensenten gehandhabt werden, ist aus dem Einwand zu ersehen, daß Jörg Martin (Mf 26, 1973, 389) schreibt, daß die Türkei als Land Asiens nicht in die MJE hereingehöre. Dabei ist ihm in der Besprechung entgangen, daß alle 43 Titel der Jahrgänge 4 und 5 in Istanbul erschienen sind, also in einer Stadt, die zumindest auch noch auf dem europäischen Kontinent liegt, wenn man schon andere Gründe nicht beachtet. Deshalb klingt der darauf folgende Einwand eher paradox, daß ein in Berlin erschienener Aufsatz von D. Christensen über die Musik der Kurden fehle. Die Begründung (abgesehen von der Richtigkeit des Titels) wird so formuliert, daß es als Anregung verstanden werden sollte, „*Randgebiete etwas mehr zu berücksichtigen*“. Disziplinar die Randgebiete ja, nur nicht geographisch.

#### 4. Eine alphabetische Ordnung?

Jörg Martin schlägt eine unterschiedliche Titelanordnung vor, und wiederholt seinen Einwand in seiner letzten Rezension: „*die unnötige Auflistung von Titeln nach Ländern, in denen sie erschienen sind, wurde beibehalten*“ (Mf 28, 1975, 341). Sein Vorschlag von 1973 lautet: „*Eine alphabetische Folge der Titel würde m. E. für den täglichen Gebrauch und Umgang sinnvoller sein, bliebe das sachliche Register erhalten*“. Ich muß gestehen, daß ich nicht weiß, was eine alphabetische Folge der Titel bedeutet. Oder sollte es heißen: der Autoren? (Aber ein solches Register gibt es ja.) Denn ich kann mir keine alphabetische Folge der Titel vorstellen, die in rund 35 Sprachen veröffentlicht wurden. Was würde das dem Benutzer einbringen? Dies könnte aber zweifelsohne ein Grund für einen Rezensenten sein, Sinnlosigkeit zu konstatieren.

Das Alphabetische fordert Martin auch für das Abkürzungsverzeichnis. Obwohl dies im allgemeinen richtig ist, kann ich keinen Vorteil für die MJE daraus ersehen, zumal die Zahl der

Titel charakterisierender Sigel nur 16 beträgt, und sie wurden in jedem Band auf einer sich gegenüberliegenden Doppelseite veröffentlicht und sind mit zwei Blicken überschaubar. Die Sigel sind nach ihrem Inhalt gruppiert, wegen ihrer geringen Zahl verständlicherweise nicht voneinander getrennt. Was würde es wohl einbringen, wenn die letzten vier Angaben, verschiedensprachige Resümes betreffend, an vier verschiedenen Stellen alphabetisch verstreut sein würden? So ist ein beliebiges Sigel mit einem Blick in zwei bis drei Sekunden aufzufinden, und es ginge wohl kaum schneller bei einer alphabetischen Anordnung. Wenn die Zahl der Sigel z. B. 50 wäre, könnte man den Einwand des Rezensenten akzeptieren, so aber kaum.

##### 5. Titelergänzungen zur Jahresproduktion

Zur Frage der Titelergänzungen, die vom Rezensenten gebracht wurden, muß folgendes festgestellt werden. Der Redaktionsschluß der MJE für die einzelnen Jahrgänge findet immer im Februar des darauffolgenden Jahres statt. Zeitschriften und Publikationen, die erst – wie es häufig der Fall ist – im Jahr nach dem angegebenen Publikationsjahr erscheinen, können deshalb nicht mehr berücksichtigt werden. Wir gingen dabei von der Erkenntnis aus, daß es wichtiger ist, eine Publikation zwei bis drei Monate früher in die Hände der Interessenten zu bringen (auch wenn sie nur etwa 90% der Jahresproduktion vorstellt), als lange Monate hindurch etwa noch nachträglich erscheinende Titel abzuwarten. Dies sei am Beispiel der vom Rezensenten ergänzten Titel aufgezeigt. Der Aufsatz von K. Reinhard, *Grundlagen und Ergebnisse der Erforschung türkischer Musik* in *Acta Musicologica* 44, 1972, S. 266-288 ist erst im April 1973 erschienen, ebenso A. Buchners Artikel aus der letzten, 6. Nummer (1972) der Zeitschrift *Hudební nástroje*. Deshalb sind sie nicht in der Jahresproduktion des Jahres 1972 enthalten. Wie willkürlich die Ergänzungstitel von Jörg Martin sind, soll an zwei weiteren Titeln der sieben aufgezeigt werden. Obwohl in jedem Jahrgang der MJE unter Punkt 1 der Vorbemerkungen der Herausgeber zu lesen ist: „Die Bibliographie umfaßt ausschließlich die in Europa erschienenen ethnomuskologischen Veröffentlichungen“, macht uns Martin zum Vorwurf, daß ein Titel aus der in New York erscheinenden *Musical Quarterly* nicht enthalten sei und eine Dissertation fehle. Es ist nicht leicht, eine Bibliographie zu besprechen, mit deren Grundsätzen man nicht vertraut ist.

Noch etwas zum Prinzip der Jahresproduktion. Da in der MJE wegen der möglichst schnellen Herausgabe nicht alle Titel mit der betreffenden Jahreszahl erscheinen können, werden in den darauffolgenden Jahrgängen mehr oder weniger umfangreiche Ergänzungen zu den vorhergehenden Landesbeiträgen miteinbezogen. Dies ist auch bei bekannten Bibliographien nicht allgemein üblich (so auch z. B. in den RILM-Abstracts).

##### 6. Ausweichmöglichkeit auf andere Bibliographien?

Es soll auf den Vorschlag des Rezensenten eingegangen werden, der Forscher müsse, wenn er „Literatur sucht, zunächst zu anderen bibliographischen Hilfen greifen“. Auch wenn in den letzten Jahren die Druckverzögerungen der MJE dazu geführt haben, daß der Veröffentlichungsabstand von einem Jahr auf fast zwei sich ausweitete, ist sie eine der am frühesten verfügbaren Bibliographien. Es liegt nun Band 8 vor (mit der Produktion des Jahres 1973); von RILM liegt zwar das erste Drittel des Schrifttums von 1973 vor, es fehlt aber noch der Registerband zu 1972. Der überwiegende Teil der *Current Bibliography in Ethnomusicology* ist noch mit den Titeln des Jahres 1972 beschäftigt (in der letzten Nummer vom Mai 1975). Es gibt also, als der Jahrgang 1972 der MJE besprochen wurde, bislang noch keine vollständige Information über das musikethnologische Schrifttum des Jahres 1972. Im einzelnen sind auch schon spätere Titel erfaßt (so etwa teilweise in der *Ethnomusicology* u. a.), aber nicht in ihrer Gesamtheit. Nationale, Länder- und Spezialbibliographien erscheinen in der Regel mit einer Verzögerung von zwei bis drei Jahren. In den RILM-Abstracts wird eine musikethnologische Jahresproduktion für die ganze Welt mit etwa 300 bis 400 Titeln erfaßt, also insgesamt weniger als wir in der MJE nur für Europa anführen. Die *Current Bibliography* bietet wieder überhaupt keine Register, auch wenn sie wesentlich umfangreicher ist. Es ist also ersichtlich, daß der Ratschlag des Rezensenten den Leser irreführt, denn er ist undurchführbar. Die MJE bildet bislang die umfangreichste und vollständigste, aber auch die schnellste Information über das europäische musikethnologische Schrifttum.

### 7. Abschließende Bemerkungen

Zum Abschluß einige Anmerkungen zur Vorbereitung und den Verwendungsmöglichkeiten der MJE. Die Zahl der Mitarbeiter schwankt zwischen 30 bis 35, und sie stammen aus allen europäischen Ländern. Die von ihnen zugesandten Titel werden redaktionell vereinheitlicht und eventuell mit einer Übersetzung versehen. Jeder Landesbeitrag spiegelt den Interessenkreis des Mitarbeiters wider und auch seine Zugangsmöglichkeiten zum jeweiligen speziellen Schrifttum; dabei kommen bewußt oder unbewußt subjektiv-selektive Aspekte zum Tragen. Die Redaktion hat wegen des knappen Termines kaum Möglichkeiten zu Überprüfungen oder Ergänzungen. Deshalb liegt die Verantwortung für die Titelauswahl weitgehend bei den Autoren der Länderbeiträge; ihnen gebührt auch der volle Dank für das Zustandekommen und das Funktionieren der MJE. Die internationale institutionelle Unterstützung moralischer oder anderer Art für die MJE ist gleich Null, und so liegt die entscheidende Last ihrer Durchführung bei dem Slowakischen Nationalmuseum und Ivan Mačák.

An dieser Stelle sollen Volksmusikforscher, Ethnomusikologen, Musikwissenschaftler u. a. Fachvertreter aufgefordert werden, uns jene Titel mitzuteilen, die ihnen in der MJE fehlen; wir werden sie gerne in die jeweiligen Ergänzungen aufnehmen.

Welche Verwendungsmöglichkeiten bietet die MJE, wie sehen wir ihren Zweck? Sie soll vorrangig Information über das Schrifttum in den einzelnen Ländern, über die betreffende Musikkultur vermitteln. Diese Art der Information ist am leichtesten zu erhalten, denn sie ist Grundlage der Titelanordnung. Eine genauere ergänzende Information bietet das geographisch-ethnische Register. Da die Zahl der Titel aus einem Land meist kaum 50 überschreitet, kann eine genauere Sachinformation direkt durch die Durchsicht der Titel gewonnen werden. Falls der Forscher aber nur an Informationen z. B. über Musikinstrumente interessiert ist, kann er im Rahmen der Landesnumerierung unter den Forschungsbereichen die betreffenden Instrumententitel herausuchen. Entsprechend genaue Informationen vermittelt das Autorenverzeichnis; es ist kein seltener Befragungsaspekt, sich mit der Jahresproduktion bestimmter Forscher vertraut zu machen. Es gibt also auf Grund der geringen Titellzahl und des dazu angefertigten Grundregisters genügend Möglichkeiten, die MJE zu befragen. Diese Möglichkeiten werden wesentlich vertieft und erweitert in dem sich in Vorbereitung befindlichen detaillierten, zusammenfassenden Zehnjahres-Register, das nach dem zehnten Band vorliegen wird.

Aus der Sicht des Grundkonzepts und der Ausführung der MJE scheinen mir die Schlußfolgerungen des Rezensenten in der *Musikforschung* unzutreffend zu sein, vor allem in jener kategorischen Form, in der sie getroffen wurden.

Es gibt keine Bibliographie ohne Probleme und Mängel, aber man sollte das Wesentliche vom Unwesentlichen bei einer Wertung unterscheiden können und dies aus der Kenntnis des Besprechungsgegenstandes tun, die Verwendungsbereiche und Möglichkeiten klarstellen und objektiv umreißen und sie nicht a priori und generell in Abrede stellen. Denn damit ist weder dem Leser noch der MJE gedient.

„Wagner in Italien“ –  
 Bemerkungen zur Rezeptionsforschung\*  
 von Susanna Großmann-Vendrey, Frankfurt a. M.

Diesem Buch, das sich die Erforschung der Rezeption Richard Wagners in Italien zum Ziel gesetzt hat, in einer Rezension, die notwendig räumlich begrenzt werden muß, gerecht werden zu wollen, ist ein nahezu aussichtsloses Unterfangen: nicht nur wegen methodischer Probleme der Rezeptionsforschung und der immensen Fülle des aufbereiteten Materials, sondern last but not least wegen der Schwierigkeit, in dem 524 Seiten langen Werk ein generelles Fazit zu finden, anhand dessen eine kritische Auseinandersetzung erst möglich wäre. Es ist wohl kein Zufall, daß die Verfasserin eine Deutung der präsentierten Fakten gar nicht anstrebt, sondern sich in erster Linie auf die unmittelbare Darstellung des zu untersuchenden Gegenstandes beschränkt. Ihre Leistung ist eine umfangreiche und einmalige Bestandsaufnahme der Wagnerrezeption in Italien, die heroisch versucht, ihren eigenen „Totalitätsanspruch“ (S. 13) in der Erfassung der Wirklichkeit zwischen 1850 und 1960 zu erfüllen. Schier alle Aspekte dessen, was man mit dem landläufigen Wort „Rezeption“ zu bezeichnen pflegt, sind in dieser Arbeit aufgegriffen. Resonanzen der Presse und des Publikums zu den Erstaufführungen Wagnerscher Werke in den verschiedenen Kulturzentren Italiens werden ebenso ausführlich beschrieben wie die Reflexionen der italienischen Musikkritik über Wagners Werk und über dessen Persönlichkeit. Dokumente der Auseinandersetzung mit Wagners reformatorischen und künstlerischen Ideen und Zeugnisse der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Wagner und Italien fehlen ebensowenig wie die Beschreibung der literarischen Resonanz Wagners in der Kunst Gabriele d'Annunzios. Den Wirkungen Bayreuths auf die italienische Bühne und den speziellen Schwierigkeiten, mit denen der italienische Aufführungsstil bei Wagners Werken zu kämpfen hatte, sind eigene Kapitel gewidmet. Zum Schluß folgt ein kurzer Ausblick auf die Wagner-Kritik heute, der jedoch nur sporadische Äußerungen der Zeit bis ca. 1966 berücksichtigt und deshalb nur bedingt den heutigen Standpunkt wiederzugeben vermag.

Die Hauptschwierigkeit, mit der die Verfasserin zu kämpfen hat, ist die immense Vielschichtigkeit und die Zersplitterung der italienischen Wagnerrezeption. Das Vorwort Karl Gustav Fellerers hebt gleich zu Anfang diesen grundsätzlichen Charakterzug hervor: während in Frankreich die Auseinandersetzung mit Wagner hauptsächlich in den literarisch-musikalischen Kreisen der Hauptstadt Paris sich abspielte, wurde sie in Italien „durch unterschiedliche Rezeptionsformen (auf künstlerischer, persönlicher, politischer, lokalpatriotischer und anderer Ebenen) in den [sic!] zahlreichen Kulturzentren des Landes verdrängt“ (S. 12). Es bleibt dabei freilich zu fragen, ob dieser komplizierten Überlagerung der Meinungen nicht besser zu begegnen gewesen wäre, wenn sich die Arbeit auf eine Sparte der italienischen Wagnerrezeption konzentriert hätte, aber der oben erwähnte Totalitätsanspruch ist eine methodische Entscheidung, die die Rezension zu respektieren hat. Die gesuchten Ursachen der verwirrenden Zersplitterung in der italienischen Wagnerrezeption werden wohl in der gleichzeitigen politischen Zersplitterung des Landes selbst zu suchen sein, in der Ungleichzeitigkeit der Entwicklung seiner verschiedenen Kulturzentren. Italien zeigt – nicht weniger als Deutschland – am Ende des 19. Jahrhunderts ein ausgesprochen zurückgebliebenes Wagnerverständnis, das sich mit der fortschrittlichen Geistigkeit Frankreichs – wo man um diese Zeit Wagners „Modernität“ bereits im Sinne des *fin de siècle* deutet – nur selten messen kann.

Deshalb findet man in dem Material, das die Arbeit Ute Jungs ansammelt, zahlreiche Parallelen zur Wagnerrezeption in Deutschland. Die Aufführungen des *Tristan* sowie die Tournee Angelo Neumanns mit dem *Ring* begleiten in Italien nahezu wörtlich die gleichen Pro- und Kontraargumente wie in Deutschland (vgl. S. 44 bzw. 171 f.). Ästhetische Überlegungen zu

---

\* Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg: Bosse 1974. 524 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 35.)



Wagners „Nervenwirkung“ (S. 30) und zum vermeintlichen Zwang seiner Kunst auf den Zuhörer (S. 197), sowie der Vorwurf, Wagners Kunst unterliege zu stark rationellem Kalkül (S. 164 bzw. 275), sind der deutschen und italienischen Kritik gemeinsam. Klagen über die „Zerstörung des Organismus der alten Oper“ (S. 297), die aber zugleich mit der Erschaffung neuer dramatischer Formen (S. 28) einhergehe, kehren mit solcher Selbstverständlichkeit wieder, daß man in Italien und in Deutschland nicht nur ähnliche Charaktereigenschaften oder ähnliche ästhetische Standpunkte der Spezies Wagnerianer oder Antiwagnerianer annehmen muß, sondern geradezu von einer essentiellen Gemeinsamkeit der Ansichten zu sprechen hat. Die Grundlagen dieser Ähnlichkeiten wie die Wege der gegenseitigen Beeinflussung wären freilich noch zu erforschen.

Die ästhetischen Überlegungen zu Wagners Ideen des Musikdramas zeigen in Italien schon früh ein bemerkenswertes Niveau: die Einsicht, daß Wagner in seinen Werken die Gültigkeit seiner strikten ästhetischen Prinzipien widerlege, wird schon bei der *Lohengrin*-Aufführung in Mailand 1888 vertreten (S. 77) und kehrt auch anderswo wieder (S. 294); die Erfolge des *Rienzi* und des *Tannhäuser* werden in der italienischen Kritik zurecht als Erfolge des Opernkomponisten Wagner vermerkt (S. 201); absolut musikalische Züge, die man mit dem Schlagwort „*Italianità*“ bezeichnet (wie im *Lohengrin* oder *Tannhäuser*) werden zu eigentlichen Erfolgsschlüsseln dieser Werke. Geistesgeschichtliche Strömungen, die in der deutschsprachigen Kritik deutlich zu beobachten sind, (so z. B. die impressionistische Lebenshaltung oder später die Hinwendung zum völkischen Mythos um 1910) sind in der italienischen Wagnerrezeption genauso vertreten: es ist unmöglich, im impressionistischen Verständnis des *Tristan* (Scala 1900, vgl. S. 87 ff.) und in der Ausdeutung des *Parsifal* als völkischem Mythos (S. 49) einen typisch italienischen und keinen gesamteuropäischen Rezeptionszug zu sehen.

Viele Einzelergebnisse und Hinweise, die sich in Ute Jungs Buch verstreut durch die einzelnen Kapitel finden, lassen sich (wie schon Fellerers Vorwort betont) unter dem Begriff „*Nationalkunst*“ oder „*Nationaloper*“ zusammenfassen. Bedingt durch die aktuelle geschichtliche Situation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der Nationalstaat in Italien und in Deutschland seine Entstehung feierte, war der Begriff des „*Nationalen*“ in der Auseinandersetzung mit Wagner von entscheidender Bedeutung. In Deutschland reißt die Diskussion darüber, ob Wagners Kunst eine nationale Kunst sei bis zum *Parsifal* nicht ab, und offenbar auch in Italien wurde die „*Nationalkunst*“ (oder vielmehr, wie es heute erscheint, ihre Fiktion) eine der Grundkategorien der Wagnerdiskussion. Die Kontroverse italienische *Nationaloper* contra deutsche *Nationaloper* wird man jedoch nach der Darstellung Ute Jungs im Wesentlichen zurechtrücken müssen: aus den literarischen Berichten, die sie bringt, geht eindeutig hervor, daß die Kontrahenten der beiden Nationalkünste nicht Verdi und Wagner, sondern Rossini und Wagner hießen. Je deutlicher aber die Argumente der gegnerischen Parteien werden, umso klarer wird es, daß es sich bei dieser unter der politischen Flagge der Nationalität geführten Diskussion eigentlich um eine opernästhetische und schaffenspsychologische Kontroverse handelte, die sich bloß an der Oberfläche als eine politisch-nationale artikulierte. Im idealistisch konstruierten Gegensatz „*Rossini contra Wagner*“ trifft im Grunde genommen die Ästhetik der italienischen (Nummern-) Oper auf die Wagnersche Ästhetik des Musikdramas, oder es steht der Prototyp des naiven Künstlers gegen den überlegt und reflektiert Schaffenden (vgl. Panzacchi, S. 164). (Begrift man die nationale Kontroverse als Streit um zwei künstlerische Idealtypen, so wird es auch klar, warum Verdi sich für eine Gegenfigur zu Wagner nicht verwenden ließ: man brauchte offenbar die zeitliche Entfernung zu Rossini, wie die räumliche zu Wagner, um die Kontroverse im „*Idealen*“ austragen zu können.)

Wie zwiespältig und in heutiger Sicht inhaltslos der Begriff der „*Nationaloper*“ auch erscheinen mag, sie lieferte in der italienischen Wagnerrezeption die Richtschnur zu wesentlichen Einsichten. So war die italienische Kritik schon bemerkenswert früh hellhörig gegenüber jenen Kräften in Wagners Werk, die im Laufe seiner zeitlichen Entfaltung seine zunehmende Ideologisierung bewirkten. Daß diese Qualitäten der Rezeption sich in erster Linie am Beispiel des *Lohengrin*, der *Meistersinger* und des *Parsifal* profilierten, ist kein Zufall: latente Tendenzen dieser Werke wie der Erwartungshorizont der Kritiker trafen hier zusammen. Bereits bei der Mailänder *Lohengrin*-Aufführung 1888 standen in *Il teatro illustrato* deutsche Charakterzüge des Werkes zu Debatte (S. 70), bei der Aufführung der *Meistersinger* 1889 sprach die *Gazetta*

*piemontese* von „deutschen Individuen“, vom „deutschen Milieu“ und vom deutschen Leben im Werk. Wenn bei den Antiwagnerianern die angeblich typisch deutsche Komik des Werkes ein Argument gegen die Aufführung in Italien bildete (S. 79), so deutete wiederum die wagnerianische Kritik (vgl. Filippi, Mogavero S. 224 ff.) die visionäre Aussage der *Meistersinger* ganz im Sinne des gegenwärtigen liberalen Nationalstaates, worin sich die Besten aus Adel und Bürgertum zur neuen Kunst vereinigen sollten. Nach der zeitlichen Entfaltung der Ideen der konservativen Revolution sprach Spiro 1901 von der „nordischen Barbarenkraft“ der C-dur-Schlüsse im Werk, die auf die Mittelmeervölker zunehmend imponierender wirke. Für solche eindeutig ideologisch akzentuierten Züge der Rezeption waren einige Kritiker bereits bei der Bestandsaufnahme über Wagners Wirkung nach dessen Tode (1883) auffallend empfindlich; der Nekrolog von Edwart (oder Edward? die Namensschreibung im Buch ist nicht einheitlich!) im *Mondo artistico* (S. 163) sah klare Parallelen zwischen Bismarcks Reichsgründung und Wagners künstlerischen Hegemonieansprüchen; d'Arcais' überlegene Reflexionen (S. 167-68) stellten die politischen, philosophischen und sozialen Implikationen von Wagners Werk bereits 1883 in eindeutigen Zusammenhang mit der „Oberhoheit Deutschlands“. Nach der Lektüre solcher Zeugnisse scheint es unwahrscheinlich, daß der italienische Nationalismus für den öffentlichen Erfolg Wagners in Italien ohne Belang gewesen wäre, wie die Verfasserin behauptet (S. 32). Das Problem der „apertura europea“, die Tendenz zur Überwindung des nationalistischen Prinzips in der Kunst, war in Italien wohl die Kehrseite jenes Irredentalismus, der wenig später zu Parlamentsdebatten über die Fremdbeeinflussung der italienischen Kunst durch Wagner führte (vgl. S. 365). Die billige antiwagnerische Agitation, die mit geschickter Umkehrung des Spießes, mit Wagners „Italienfeindlichkeit“ in der Musik argumentierte, (und ihm deutsche Melodielosigkeit vorwarf!) gehört in die trivialisierten Bereiche ein und desselben Problems. Die wirkliche Problematik der Fremdbeeinflussung, d. h. der erdrückenden musikalischen Gegenwart Wagners, der sich kaum einer der Zeitgenossen zu entziehen vermochte, zeigte sich gerade in Verdis Reaktion auf sein *Lohengrin*-Erlebnis in Bologna, die keineswegs als künstlerische Eifersucht auf den Erfolg Wagners zu deuten ist (S. 29), sondern als schöpferische Krise, hervorgeufen durch Wagners Einfluß, dem sich Verdi entziehen mußte, wollte er seine künstlerische Eigenständigkeit behaupten.

Neben dieser vom nationalistischen Gedankengut geprägten Sparte der italienischen Wagnerrezeption fördert Ute Jungs Darstellung eine Fülle kritischer Erkenntnisse zu Wagners Werk zutage, von deren Existenz man bis heute noch wenig bis gar nichts gewußt hat. Viele nehmen Ergebnisse der jüngsten Forschung voraus. So ist man erstaunt, die richtige Analyse des musikalischen Stils im *Lohengrin* schon bei Angelo Gubernatis (S. 153) anzutreffen; daß Luigi Manzini parallel zu Wagners Ideen ebenfalls Theorien zum Gesamtkunstwerk entwickelt hatte (S. 321), rückt diesen Theoretiker in ein neues Licht. Luigi Torchi (S. 192) und Giovanni Nascimbeni haben schon vor Jahrzehnten das sexuell Emanzipatorische in Wagners Werk als Auswirkung des „Jungen Deutschlands“ erkannt; daß Wagners dauerhafteste Wirkung auf dem musikalischen Gebiet zu erwarten sei, hat einer seiner hellsten Kritiker, d'Arcais (S. 168) bereits 1883 behauptet. Erstaunlich sind die literarischen Parallelen, die 1890 Luigi Torchi zu Wagners epischem Stil gefunden hat (S. 282-83); die Rezension des Bayreuther *Tristan* 1889 aus der Feder von Gustavo Macchi, setzt den musikalischen Stil Wagners, (dessen Beziehungsreichtum vom Hörer intellektuelle Arbeit fördere) in Beziehung zum Romanstil Zolas und der Brüder Goncourt. Die Verfasserin spricht zwar in diesem Zusammenhang von der „*Verknennung der Tatsachen*“, wenn Torchi die Wurzeln der Wagnerschen Dichtung im Roman und Epik suche, jedoch kein Geringerer als der intime Wagnerkenner Thomas Mann hat in seinem Aufsatz (*Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933) die Parallele zwischen dem französischen Roman und Wagners Musikdrama aufgestellt. – Eine erstaunliche Erscheinung in der italienischen Wagnerkritik ist die allerdings etwas obskure Gestalt des S. Pennisi de Calanna (im Buch durchgehend als Pennesi geschrieben), eines „sizilianischen Musikers“, der im Jahre 1876 nach der Berliner Erstaufführung des *Tristan* in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung in deutscher Sprache (!) bemerkenswert tief sinnige und kompetente Einsichten zu Wagners Kunst geäußert hat. Ich gestehe, daß ich einen ausführlichen Kommentar zur Person dieses Kritikers dringend gewünscht hätte, da er bis dato ein völliger Anonymus ist und seine Unauffindbarkeit in den Nachschlagewerken den Verdacht aufkommen läßt, daß es sich bei Pennisi um einen (unter Pseudonym schreibenden) deutschen Wagnerapostel handelte. Die wenigen Spuren, die auf

eine reale Existenz eines Pennisi de Calanna hindeuten könnten, fand ich in Glasenapps Wagnerbiographie (1.-3. Aufl., Bd. 6, S. 584 berichtet vom Besuch Wagners in Palermo bei einem Grafen Pennisi) und in Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* (Bd. 8, 1881; S. 439. Nachweis einer Liedkomposition mit Klavierbegleitung), wobei freilich die Möglichkeit eines Pseudonyms ebenfalls nicht auszuschließen ist.

Daß die Rezeptionsforschung noch eine junge Sparte der Musikwissenschaft ist, scheint nicht zu verhindern, daß sie allmählich zu einer wahren Mode auf dem Felde wissenschaftlicher Betätigung wird. Von positivistischen Ansätzen abgesehen, fehlt es jedoch bis jetzt an gründlicher Reflexion darüber, wie ihre Methoden in der Musikwissenschaft sein könnten, um fundierte und vor allem brauchbare Resultate zu liefern. An diesem Mangel an methodischer Reflexion leidet auch das Werk Ute Jungs; ihr selbstgestellter „Totalitätsanspruch“ (S. 13) und ihre spätere Unterscheidung zwischen oberflächlicher und „tieferer“ Rezeption (S. 307) veraten eine theoretische Unsicherheit, die sich freilich nur durch die Einschränkung der Arbeit auf eine Sparte der italienischen Wagnerrezeption hätte vermeiden lassen. Der Versuch, die Wirklichkeit „so wie sie war“ in ihrer Totalität zu erfassen, führt in dem Buch zu einer sträflichen Vernachlässigung der Zeitdimension, die einzig zur Erhellung historischer Zusammenhänge tauglich gewesen wäre. So sind z. B. in der Analyse der *Tristan*-Rezeption geschichtlich weit auseinanderliegende Zeugnisse zueinander in Beziehung gebracht und miteinander verglichen, ohne daß es dabei klar werden könnte, wie sich das *Tristan*-Bild in Italien im Laufe der Zeit wandelte. Gleiches geschieht bei der Besprechung der *Meistersinger*: hier stehen neben Stimmen der Wagner-Zeitgenossen (Filippo Filippi und A. Mogavero S. 224), die das Werk im Sinne des bürgerlichen Liberalismus als die Vereinigung von Adel und Bürgertum feiern, Barillis Äußerungen aus dem Jahre 1931, in denen er vom ästhetischen Standpunkt der Neuen Sachlichkeit und des Futurismus gegen das „vor Arbeit strotzende Werk“ mit dem nichtssagenden Sujet polemisiert. Anstatt den historischen Kontext dieser Stimmen zu sehen, stellt die Verfasserin in ihrem verständlichen Eifer, Wagner gegen unsachliche Polemik zu verteidigen, allen Ernstes die Frage, ob Barillis Feststellung des „infantilen Vorwurfs“ in den *Meistersingern* nicht ebenso für Mozart und damit für die Oper schlechthin zuträfe? Wichtiger als diese rhetorische Frage wäre wohl die Einsicht gewesen, daß die *Meistersinger* in Italien anscheinend grundsätzlich anders verstanden wurden als in Deutschland: während sie hier immer mehr zum Zugstück der bürgerlichen Selbstverherrlichung wurden, spürte man in Italien eher ihre nationale Bedingtheit und hob deshalb mehr die zeitlose „umanità“ des Sujets als sein Deutschtum hervor. – Im Kapitel über die Problematik des Dichter-Komponisten Wagner (S. 280 ff.) stehen idealistische Deutungen neben pantheistischen und naturalistischen Stimmen, die sämtlich nur aus dem historischen Kontext verständlich wären. Es wird besonders in diesem Teil der Arbeit augenfällig, daß es nicht gleichgültig sein kann, wer, was und wann über Wagner als Dichter gesagt hat, will man sich nicht in der Konstruktion irrealer Kontroversen erschöpfen. Gleiches gilt für die Darstellung der italienischen Auseinandersetzung mit dem Gesamtkunstwerk (S. 318 ff.): hier wäre eine Analyse des geschichtsphilosophischen Bildes der italienischen Opernästhetik am Platze gewesen, um zu sehen, daß hinter der angeblich nationalen Kontroverse in Wahrheit die Auseinandersetzung der italienischen Opernästhetik mit dem deutschen Musikdrama steht.

Diese Ausklammerung der Zeitdimension in der Analyse äußert sich konsequenterweise darin, daß in dieser Untersuchung keine Einordnung der Zeugnisse in die Geistes- und Kulturgeschichte stattfindet. Versteht man unter der Analyse von Rezeptionsdokumenten in erster Linie einen Denkvorgang, der sie auf ihren Begriff bringt, so bleibt uns dies die Verfasserin weitgehend schuldig. Besonders im Laufe der Analyse der Äußerungen zum *Ring*-Mythos (S. 230 ff.) vermißt man die Kommentare, die den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Stimmen erhellen könnte. Gerade in diesem Kapitel finden sich außerordentlich viele Rezeptionskonstanten, deren Herausarbeitung für ein Gesamtbild vonnöten wäre. So stehen z. B. neben Vertretern des bürgerlichen Idealismus (d'Arcais, S. 231) darwinistisch-evolutionistische Deutungen (Torrefranca, S. 232) und Stimmen, die im Werk Aspekte erkennen, welche dem Gedankengut des Vitalismus entspringen (Gavazzoni, Mila, S. 234). Auffallend ist, wie die Verfasserin gerade in diesem Kapitel völlig im Gedankengefüge des kritisierten Gegenstandes verharrt; für sie gilt zweifelsfrei, daß Wagner im *Ring* einen Mythos von „allgemein-

gültiger Aussagekraft“ gestaltet habe. Wer das Kunststück versucht, Mythos durch Mythos zu kritisieren, kann nicht hinterfragen, welche psychologische und gesellschaftliche Inhalte in Wagners *Ring* Gestalt annahm und wie man diese rezipiert hat. So sieht die Verfasserin in der außerordentlich zeittypischen Stellungnahme Guido Manacordas (S. 233-234), die die Allgemeingültigkeit des Mythos hervorhebt und ihn damit gleichsam außer Diskussion stellt, ihren eigenen Standpunkt bestätigt.

Diese Abstinenz an Kritik und Hinterfragung wird im *Parsifal*-Kapitel des Buches virulent. Hier übernimmt die Verfasserin unreflektiert irrationalistische Äußerungen von Chamberlain (S. 247) und die Lorenz'sche Ideologie der „*heroischen Religion*“ (S. 252). Das Problem der romantischen Kunstreligion, die wesentliche Einsichten in das Werk vermitteln könnte, bleibt unerörtert. Überhaupt wäre zu fragen, ob die Deutung Torrefrancas (S. 249), der im *Parsifal* die Idee der Umanità hervorhebt, tatsächlich eine „*Überlagerung des religiösen Dramas mit ästhetischen Elementen*“ (S. 248) sei, oder ob sie nicht viel mehr im Jahre 1914, zu einem Zeitpunkt, als das Werk bereits weitgehend zum Zugstück der konservativen Revolution geworden war, die einzig mögliche progressive Deutung darstellte, nämlich die expressionistische. Nimmt man in Italien allgemein eine etwas größere Wirklichkeitsnähe der Kunstbetrachtung an, so ist es nicht verwunderlich und schon gar kein „*Irrglauben*“ (S. 252), wenn viele Stimmen dem *Parsifal* einen bedenklichen Quietismus bescheinigen. (Vgl. Fici, S. 259.) Das Kapitel über *Parsifal* ist gerade ein Paradebeispiel dafür, wie wenig man bei der Untersuchung der Wagnerrezeption auf Ideologiekritik verzichten kann. Freilich, wenn man im allgemeinen über „*Verflachungstendenzen des modernen Intellektualismus*“ (S. 499) oder vom „*schwankenden Boden der Ideologiekritik*“ spricht (S. 53), versperrt man sich selbst den Weg zur Einsicht. Dabei sind selbst unter den älteren Stimmen zur Wagnerrezeption in Italien einzelne laut geworden, die schon um die Jahrhundertwende eine ideologische Auseinandersetzung mit Wagner und mit der Bayreuther Ersatzreligion gefordert haben. Bastianellis und Borsis Äußerungen zu *Parsifal* (S. 52), die Stimmen zum Deutschtum der *Meistersinger* (S. 78-80), de Slop's Meinung zu den christlich-sozialen Tendenzen in Bayreuth (S. 301) sprechen eine deutliche Sprache; selbst ein so konservativ eingestellter Kritiker wie d'Arcais trat für eine spontane, vom ideologischen Ballast befreite Rezeption Wagners ein (S. 80). Man kann der Verfasserin bestenfalls nur Naivität bescheinigen, wenn sie sich darüber wundert, daß zu Zeiten des fascismo in Italien eine deutliche Affinität zu den mythischen Werken Wagners bestand (S. 451-53); ihre Unbefangenheit gegen ideologische Tendenzen der zitierten Literatur äußert sich u. a. auch darin, daß von der neueren deutschen Wagnerliteratur außer Chamberlain und Lorenz lediglich Karl H. Wörner zitiert wird. Ein sich voraussetzungslos gebender, unkritischer Standpunkt gegenüber einem geschichtlich so virulenten Phänomen wie es Wagners Kunst war, muß schlechthin das Wesentliche verfehlen, ebenso wie eine a-historische Methode angewandt auf einen eminent historisch bedingten Stoff.