

# Volksmusik und Trivialmusik

## Bemerkungen eines Historikers zu ihrer Trennung\* von Arnold Feil, Tübingen

Das Wirken der sogenannten Berliner Liederschule, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts so viel von sich reden gemacht hat, beginnt mit einer Sammlung *Oden mit Melodien*, deren zwei Teile Carl Wilhelm Ramler und Christian Gottfried Krause in Berlin in den Jahren 1753 und 1755 herausgegeben haben. Die Sammlung enthält zweimal 31 Lieder; sie sind zum größten Teil zweistimmig gesetzt mit Singstimme und einfachem unbeziffertem Baß. Der Sammlung voraus geht ein *Vorbericht*, in dem sich unter anderem die folgenden Sätze finden:

*„Schon jetzt sieht man, daß unsere Landsleute nicht mehr trinken, um sich zu berauschen, und nicht mehr unmäßig essen. Wir fangen in unseren Hauptstädten an, artige Gesellschaften zu halten. Wir leben gesellig. Wir gehen spazieren in Alleen, in Feldern, in Gärten. Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt? Man will aber keine ernsthaften Lieder singen, denn man ist zusammengekommen, seinen Ernst zu unterbrechen. – Die Lieder sollen artig, fein, naiv sein, nicht so poetisch, daß sie die schöne Sängerin nicht verstehen kann, auch nicht so leicht und fließend, daß sie kein witziger Kopf lesen mag . . .*

*Wir Deutsche studieren jetzt die Musik überall; doch in manchen großen Städten will man nichts als Opern-Arien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang [= Melodie], der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte. Wenn unsere Componisten singend ihre Lieder componieren, ohne das Clavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzukommen soll: so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Fröhlichkeit einführen.“*

In diesen Sätzen ist die Rede:

1. von Hauptstädten und großen Städten und davon, daß die Menschen in diesen Städten anfangen, Gesellschaften zu halten und auf damals offenbar neue Weise gesellig zu leben;
2. daß man in diesen neuen Gesellschaften „*natürlicher Weise*“ singen möchte. Es ist
3. beklagt, daß es an Liedern fehlt, die sich zum Singen bei solchen Gelegenheiten eignen, und es ist
4. ausgeführt, wie solche Lieder beschaffen sein sollen. Schließlich ist
5. festgestellt, daß man in manchen Städten nichts als Opern-Arien hören will, und daß dieses „Nichts-anderes-hören-Wollen“ mit dem beklagten Mangel an Liedern zusammenhängt.

---

\* Erweiterte Fassung des Referates *Das Erlöschen mündlicher musikalischer Traditionen im 18. Jahrhundert und die Komposition „volkstümlicher“ und „leichter“ Musik*, das der Verfasser auf dem 3. Internationalen Kongreß in Bydgoszcz/Polen (Festival international de musique ancienne de l'Europe centrale et orientale) im September 1972 vorgetragen hat und das im Kongreßbericht (*Musica antiqua III. Acta scientifica*, Bydgoszcz 1972, S. 415-428) veröffentlicht ist.

In dieser Vorrede einer Liedersammlung des Jahres 1753 ist also die Rede von dem sozialen Phänomen einer neuen Gesellschaft in den großen Städten und von einem damit zusammenhängenden musikalischen Phänomen. Diese neue Gesellschaft „*unserer großen Städte und Hauptstädte*“ hat etwas nicht, was sie braucht, und dieses muß man schaffen. Es ist ein Bedarf entstanden, ein neuer Bedarf; dieser muß gedeckt werden.

Nun: was die neue Gesellschaft nicht hat, hat sie nicht mehr: Volkslieder. Im 18. Jahrhundert setzt ein Prozeß ein, der noch heute dauert, in Stadt und Land verschieden, in Ländern verschieden: das Volkslied beginnt unterzugehen. Man weiß das seit Herder, und man wiederholt es oft. „Volkslied“, das meint dann Musik nicht des gesamten Volkes, sondern nur „*der Unterschicht, besser Mutterschicht oder Grundsicht eines Hochkulturvolkes*“; „untergehen“ meint dann die Tatsache, daß die Tradition volkstümlichen Singens und Spielens „*überall abstirbt, wo der mythisch-symbolische Grund unter dem Anhauch des Verstandeswesens und Nutzgeistes verdorrt*“. So gesehen – und das ist trotz der Arbeiten Bartóks und seiner Mitarbeiter und Schüler und aller modernen Volksliedforschung noch immer die übliche Sicht (ich zitiere aus dem Sachteil des Riemann-Lexikons von 1967) –, ist der Begriff Volkslied also soziologisch definiert und die Tatsache des Absterbens mit einer Erscheinung begründet, die als Folge sozialer Veränderungen der Gesellschaft zu verstehen ist, freilich keineswegs immer so verstanden wird: wenn ich recht sehe, ist in der musikwissenschaftlichen Literatur meist nur die Tatsache als solche verzeichnet, kaum irgendwo aber der Grund erörtert, geschweige denn untersucht. Musikalisches spielt weder für den Begriff noch für das Absterben eine Rolle. Der Musikhistoriker hat hier scheinbar nicht mitzureden. Aber er wird fragen dürfen, ob das alles richtig sei so, und er sollte seine Bedenken zu diesem oder jenem Punkt anmelden dürfen.

Ohne in die Diskussion einzutreten, was das sei: „Volkslied“ – die Literatur über diesen Begriff füllt Bände, bei deren Lektüre man sich freilich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß die Problematik keinesfalls aufgearbeitet ist<sup>1</sup> – oder „Mutterschicht“ und „Grundsicht“ des Volkes, die Frage ist doch zu stellen, ob es wirklich zweckmäßig ist, so einfach zu trennen zwischen Musik der Unterschicht und Musik der Oberschicht.

Vielleicht sollte man einmal dies überlegen: Daß die Kompositionen der Hofkapellmeister und Hofkomponisten im Wien des 18. Jahrhunderts nicht für die „Grundsicht“ des Volkes bestimmt waren, ist anzunehmen. Daß aber die Kaiserin Maria Theresia ihren vielen sehr geliebten Kindern keine Kinderlieder gesungen habe, ist höchst unwahrscheinlich. Und sollte sie wirklich nicht selbst Wiegen- und Kinderlieder gesungen und mit ihren Söhnen wenigstens hie und da „*Hoppe, hoppe, Reiter*“ gespielt haben, so haben es die Ammen und die Kindermädchen getan. Die kleinen Erzherzöge und Erzherzoginnen lernten sehr wohl „*die lebendige Stimme des Volkes*“, sie kannten sicherlich und konnten auch die Lieder des Volkes, die

---

<sup>1</sup> Neuere Forschungen darüber müßten wohl auch mehr als bisher die Erfahrungen der Musikethnologie einbeziehen und auf die abendländische musikalische Situation anzuwenden versuchen.

Sprüche und Abzählreime, die Jahreszeitenlieder und – nicht zu vergessen – die Kirchenlieder<sup>2</sup>, wenn nicht alle, so doch viele, wie alle Menschen des Volkes, zu dem auch sie gehörten. Denn nicht in erster Linie was das niedere Volk singt, macht Volkslied aus, sondern was in mündlicher Überlieferung lebt und was lebendig ist in den „natürlichen“ Bindungen, in Funktionen des Lebens<sup>3</sup>. Das Volkslied entspricht in gewisser Hinsicht dem Dialekt der Sprache, es gehört zu jener Schicht des Analphabeten, die wir in uns haben und die in all dem Dialekt- und Umgangsprachlichen wie Reimen, Witzen, Spottversen, Schimpfwörtern und eben auch in Volksliedern nach außen dringt. Mir scheint deshalb, das Gegensatzpaar sollte nicht lauten: Musik der Grundsicht und Musik der Obersicht, sondern Musik in mündlicher Überlieferung (auch wenn sie auf Komposition zurückgehen sollte) und komponierte Musik<sup>4</sup>. Komponierte Musik zu verstehen ist zwar dem Teil der Gesellschaft vorbehalten, der eine besondere musikalische Bildung genießt, die mündlich überlieferte aber ist, zumindest in ihren wichtigeren Gattungen, Musik des ganzen Volkes und nicht nur einer seiner Schichten. Und ein Zweites scheint mir wichtig: der Gegensatz zwischen mündlicher Musik und komponierter Musik, zwischen Musik aller und Musik der musikalisch Gebildeten ist soziologisch relevant, aber nicht allein im Sozialen begründet. Seine musikalische Seite ist von größerer Bedeutung, als man gemeinhin annimmt, und von Relevanz für die Entwicklung der Musik, besonders seit dem späteren 18. Jahrhundert, und für ihre Funktion im Leben der Gesellschaft<sup>5</sup>.

Wenn die Musikhistoriker heute wie seit Forkel stets und immer wieder „*die Musik der unteren Volksschichten*“ aus der Musikgeschichte ausklammern, weil sie zu dieser ebenso wenig gehöre wie „*das Handwerk der Tüncher zur Kunstgeschichte*“<sup>6</sup> so tun sie wohl recht. Wer Musikgeschichte schreibt, schreibt ja doch Geschichte der Musikalischen Kunst, das heißt der komponierten polyphonen, der an Schrift gebundenen und durch musikalischen Satz gekennzeichneten Musik (auch ihrer Ausführung und Lebensweise) und nicht Geschichte der in mündlicher Überlieferung lebenden einstimmigen oder lediglich volkstümlich-vielstimmigen

2 Vgl. den erhellenden Artikel *Kirchenlied: II. Musikalisch* von S. Hermelink, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* III, Tübingen<sup>3</sup> 1959.

3 Vgl. u. a. H. Bessler, *Grundfragen des musikalischen Hörens*, in: *JbP* 1925, bes. aber den Definitionsversuch des International Folk Music Council auf seiner Konferenz 1954 (*Journal of the IFMC* VII, 1955, S. 23).

4 Eine solche Unterscheidung ist freilich nur für die europäisch-abendländische Musik und Musikgeschichte zu treffen. – Daß der Unterschied zwischen komponierter (das ist schriftlich gearbeiteter und überlieferter und aus Noten auszuführender) und in mündlicher Übung lebender und weitergegebener Musik in der Musikwissenschaft kaum für grundlegend erkannt und als ein prinzipieller dargestellt, vielmehr als nur gradueller bagatellisiert worden ist, stand und steht der musikhistorischen Erkenntnis im Wege.

5 Man hat gesagt, es gebe wahrscheinlich nur zwei kulturgeschichtlich wirklich entscheidende Zäsuren: den prähistorischen Übergang von der Jägerkultur zur Sesshaftigkeit und den modernen zum Industrialismus. In beiden Fällen war die geistige Revolution offenbar total. In dieser Zeitenwende, die im 18. Jahrhundert anhebt, leben wir noch heute.

6 So Forkel in seiner Rezension von Burney's *Musikgeschichte*, in: *Musikalisch-kritische Bibliothek* III, Gotha 1779, S. 119, und ähnlich in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* im zweiten Bande, 1801, S. 771 f.

Musik – wie könnte man auch die Geschichte einer Erscheinung schreiben, die jeweils nur in der Gegenwart existiert, weil sie nichts Bleibendes an sich hat und deshalb keine Zeugnisse der Vergangenheit aufweisen kann<sup>7</sup>. Wenn man den Bereich mündlicher Musik hingegen als den einer „niederer Kunst“ bezeichnet und deshalb nicht in die Betrachtung der Musikgeschichte einbezieht, so offenbart sich darin ein Irrtum. Was überhaupt nicht „Kunst“ ist, kann auch nicht „niedere Kunst“ sein.

Man wird hier einwenden wollen: „So einfach ist das nicht! Hier spielt das alte Problem der Dialektik von Natur und Kunst herein und muß mit überlegt werden!“ Gewiß, aber ich meine, eben dieses Problem stelle sich den Musikern seit dem 18. Jahrhundert neu und prinzipiell anders als bis dahin.

Geht man in Max Friedlaenders *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert* (Stuttgart und Berlin 1902) die Bibliographie der Liedersammlungen durch, so kann man feststellen, daß von den insgesamt 798 Nummern (ohne den Nachtrag) bis 1750 37 erschienen sind, bis 1775 nur 197 Nummern, also in den letzten 25 Jahren des Jahrhunderts drei Viertel aller Sammlungen. Von 1791 an häuft sich der Stoff so sehr, daß Friedlaender die angestrebte Vollständigkeit seiner Bibliographie nicht mehr gewährleisten kann. Das bedeutet, daß in eben dem Jahrhundert, in dem die Musik mündlicher Tradition bei uns abzusterben beginnt, gedruckte Liedersammlungen in überraschendem Maße häufiger werden und Verbreitung finden (oft in mehreren Auflagen). Was die Absichten der Komponisten und Herausgeber dieser Sammlungen gewesen sind, haben die Carl Wilhelm Ramler und Christian Gottfried Krause, Johann Friedrich Reichardt und Johann Abraham Peter Schulz vor anderen formuliert und in den Vorreden ihrer Sammlungen verbreitet. Friedlaender zitiert (I, S. 195 ff.) die wichtigsten Stellen aus der gleichsam programmatischen Vorrede Reichardts zu seinen einstimmigen (!) *Frohen Liedern für Deutsche Männer* (Berlin 1781), in der alles aufs beste zusammengefaßt ist<sup>8</sup>:

*„Liedermelodien, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmtesten Bewegung, in der genauesten Übereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte u.s.w. gerade die Weise – wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte, – die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann; daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein seyn will.*

*Eine solche Melodie wird allemal – um es dem Künstler mit einem Worte zu sagen, den wahren Charakter des Einklanges (Unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten.*

*So sind alle die Lieder der Zeiten beschaffen, da unser deutsches Volk noch reich an Gesang war; da zusammenklingende Harmonie [= musikalischer Satz] noch nicht eingeführt war, und lange nach ihrer Einführung noch auf die Kirche, ihren Ursprungsort, eingeschränkt blieb. Seitdem diese nun aber unser Ohr so verspannte, daß sie uns bei jeder Gelegenheit nothwendig ward, seitdem gleiten unsere Melodien so oberflächlich hinweg, sind nur Gewand der Harmonie.*

<sup>7</sup> Von Ausnahmen, und zwar von seltenen, jedenfalls gemessen an der anzunehmenden Fülle, abgesehen. – Zur Frage des Werks und seiner Ausführung vgl. auch U. Siegele, Art. *Vortrag*, in: MGG 14, 1968, und A. Feil, *Musikmachen und Musikwerk*, in: Mf XXI, 1968, S. 7-17.

<sup>8</sup> Bezeichnenderweise hat Reichardt eben diese Vorrede in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* (I, 1782) in sogar erweiterter Form noch einmal veröffentlicht.

*Und seitdem wir für diese gar noch ein System haben, das sich von Anfang bis zu Ende fein schicklich mit den Lehren der ökonomischen Baukunst vergleichen läßt, fragt der Theoretiker mit Recht nach dem Fundament jedes melodischen Schritts. Je eingeschränkter nun noch immer das System wird, je enger kann auch der Kopf des Theoretikers und je stumpfer sein Sinn seyn. Daher will er nun auch schon das Fundament sehen, am hören genügte ihm nicht.*

*Schöne Zeiten, da das all anders war! jeder Glückliche, Unbefangene sich nicht hinstellte zu sehen oder gerade zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stell sich einer hin und wärt' aufs Gefühl, das ihm durch die meisten unserer Gesänge werden soll!*

*Man wird mir freilich hundert alte Volkslieder nennen können, deren Melodien jenen Charakter des Einklangs nicht haben, die vielmehr sehr leicht die zweite Stimme zulassen, wohl gar dazu einladen. Das sind aber nicht wahre ursprüngliche Volksmelodien, sondern Jägerhornstücke oder Landtänze, denen die Worte untergelegt werden.*

*Und wenn hier der Künstler mit freyem Sinn gewahr wird, daß auch bey diesen zweystimmigen Stücken überall nie andere Intervalle vorkommen als abwechselnde Terzen, Quinten und Oktaven in ihrer natürlichen Gestalt, auch alle natürlich gefundene und noch zu findende blasende Instrumente keine andre Intervalle von selbst rein geben, und sich dann seines erlernten Systems erinnert, den ersten freudigen aufschlußvollen Blick bey Wahrnehmung jener mitklingenden Intervalle im tiefen Grundton noch einmal genießt; und dann ihm der Gedanke ans glückliche Durcharbeiten durch all die verworrenen, willkürlich hinzugefügten Verhältnisse noch einmal durchschauert – wie wird dann hier für den Künstler mit freyem Sinn alles Aufschluß seyn!*

*Noch ein Wort von Volksliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet.*

*Nur solche Melodien, wie das Schweizerlied: ‚Es hätt' e Buur e' Töchterli‘, nur solche sind wahre ursprüngliche Volksmelodien, und die regen und rühren auch gleich die ganze fühlende Welt, das sind wahre Orpheusgesänge. Wenn dabey einem, der das edle Griechenvolk im Herzen trägt, süßes Ahnungsgefühl aufgeht, dem wirds wohl.*

*Man kann einwerfen, die Franzosen hätten solche Melodien nicht und doch sänge die ganze Nation Melodien einstimmig, die zum großen Theil billig mit der Orgel begleitet werden sollten. Nicht mit Spott und Hohn – verdient oder unverdient – will ich hier antworten, wie wohl ichs könnte, dürfte nur erzählen, wie Telemann, ein deutscher, kunstsinniger Tonsetzer vorher, aus Frankreich den Grundsatz mitbrachte: man muß alles singen können, auch den Thorzettel. Er sang alles, und sang sich um die Ewigkeit: wird izt nicht mehr gesungen. –*

*Mit einem sehr einleuchtenden Grunde will ich jenen Einwurf rund abweisen. Dem einsichtigen Tonkünstler, oder auch schon dem geübten Kunstohr, sind unsre gewöhnlichen unvolkmäßigen Melodien nicht so leer, nicht so unfaßlich, nicht so uneindrücklich, als dem Volke: er denkt sich beym einstimmigen Singen die in der Tonfolge oft sehr schwach, oft gar nicht angedeutete Harmonie nach seiner Art hinzu und hört so in seinem Kopfe das Schnurr, Schnurr oder Ticktack seines Leierkastens oder Hackebrets – was sind unsere Geigen und Flügel viel mehr?*

*Nun haben die Franzosen in allen ihren Melodien einen höchst einförmigen Gang der Harmonie, die in ihren Psalmen, wie in ihren Trinkliedern derselbe ist. Vom Gottesdienst her daran gewöhnt, ist der geringste Franzose also für seine Trinklieder in gleichem Fall mit unserm Tonkünstler bey unsern gewöhnlichen Gesängen. So gar nicht unser gemeine Mann, der unsern himmlisch reinen, hocheinfachen, göttlichreichen Choralgesang gar nicht so ganz deutlich faßt und hernach in Alltagsgesängen wiederfindet.“*

Die Fülle der Einsichten und Erkenntnisse, die Fülle der Information dieser Vorrede verblüfft. Hier ist die Doppelung der Musik in eine mündliche und eine schriftliche gesehen und das Problem beschrieben, das entsteht, wenn eine Musik nach dem Vorbild einer schriftlosen zu komponieren, das ist schriftlich auszuarbeiten ist. Nicht nur muß ein jeder in eine solche Musik „gleich einstimmen“ können, – ich verwende jetzt Reichardts Worte –, weil sie den „Schein des Bekannten“ zu

tragen hat, muß sie wie für mündliche Überlieferung geschaffen sein, sie muß auch einstimmig sein und bleiben und darf „*keiner zusammenklingenden Harmonie*“, das heißt keines mehrstimmigen Satzes „*bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten.*“ Natürlich! – möchte man sagen –, denn mündlich zu überliefernde Musik kann nicht mehrstimmig sein wie „gesetzte“ Musik, sie ist, jedenfalls im zentralen Mitteleuropa, bestenfalls klanglich-vielstimmig im Sinne einer primären Klangform, wie Reichardt es hier trefflich beschreibt<sup>9</sup>. Indessen, welcher Komponist kann überhaupt, wenn er komponiert, von dem „System“ absehen, das sein an Kompositionen „*geübtes Kunstohr*“ ebenso wie sein Denken bei der Tätigkeit des Komponierens „*von Anfang bis zu Ende verspannt*“? Wer kann sich, wenn er musikalisch gebildet ist<sup>10</sup>, von der Vorstellung befreien, dieses „System“ sei einfach notwendig? Wer kann mit Mitteln der Kunst schaffen, was nicht nur kunstlos scheinen soll, sondern keine Kunst sein darf? Johann Abraham Peter Schulz formuliert dies in dem aufschlußreichen und wichtigen Vorbericht zur zweiten Auflage des ersten Teils seiner *Lieder im Volkston*, Berlin 1785, so: „*In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen.*“ Man weiß, daß selbst die größten Meister höchste Einfachheit nur in einzelnen wenigen Werken erreicht haben, und daß eben diese Werke, sieht man genau zu, meist gar nicht so einfach sind, wie es den Anschein hat. Umgekehrt bestehen Reichardts einstimmige *Frohe Lieder*, deren Vorrede wir zitiert haben, wie wahrscheinlich viele, wenn nicht die meisten Lieder, die in seinem Sinne geschrieben sind, die Probe aufs Exempel nur recht schlecht, jedenfalls nach Friedlaenders Urteil (I, 197): „*Die Mehrzahl von ihnen ist nicht einfach, sondern trivial, nicht kernig, sondern hanebüchen, nicht gemütvoll, sondern platt. Reichardt selbst ist auch auf diese Versuche nicht mehr zurückgekommen.*“ Mag hier auch die Größe der Meister, die Kraft ihrer musikalischen Vorstellungen und ihres kompositorischen Vermögens eine Rolle spielen, davon unabhängig ist doch, nämlich prinzipiell zu fragen, ob der Schritt aus dem einen Bereich der Musik, den das „System“ der Komposition und der mit ihr gewordenen Regeln bestimmt, in den anderen hinauf zu höchster Kunst oder hinab zu einer niederen Musik führt. Die Frage ist offen, obwohl die Problematik bekannt ist. Wir wissen ja doch aus Erfahrung, daß wir in allzu vielen Fällen außerstande sind, selbst unter Verständigen eine einheitliche Meinung zu bilden. Um nur ein Beispiel zu nennen: Ob Friedrich Silchers Volkslieder, „*gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt*“, (deren erstes Heft übrigens schon 1826 erschienen ist) gute Musik sind oder nicht, ist und bleibt wohl unentschieden. Schon dieser Titel läßt nachdenken: „*Volkslieder . . . gesetzt*“. Heißt das nicht, um noch einmal mit Reichardt zu reden, Volkslieder ins „System“ gezwängt und die „*beim einstimmigen Singen oft sehr schwach, oft gar nicht angedeutete Harmonie*“ von einem „*einsichtigen Tonkünstler*“ „*nach seiner Art hinzugedacht*“? Ich meine, man muß das mit Reichardt sehen, und gerade dann

<sup>9</sup> Vgl. den von der Musikethnologie und der Volksmusikforschung in seiner grundlegenden Bedeutung kaum erkannten Aufsatz R. von Fickers, *Primäre Klangformen*, in: JbP 1929.

<sup>10</sup> Achim von Arnim spricht 1805 in einem Brief von den „*lesenden Ständen*“, denen Reichardt „*den alten deutschen Volksgesang nach seiner Würdigkeit mitgeteilt*“ habe.

stellt sich die enthüllende Frage: Silchers Lieder sind schön, der Satz ist so einfach wie vortrefflich; aus welchem Grunde wäre die Musik dennoch nicht gut zu nennen?

Die beiden besprochenen Problemkreise hängen zusammen. Der erste Kreis betraf das Verhältnis einer komponierten Musik zu einer mündlich überlieferten, der sie gleichen soll; der zweite die Unterscheidung einer einfachen Musik von hoher Kunstmusik. Das Kernproblem scheint mir dieses: Mit dem Erlöschen mündlicher musikalischer Traditionen im 18. Jahrhundert entsteht eine Lücke im Gesamt der Musik. In diese Lücke, die offenbar aus mündlicher Tradition nicht mehr zu schließen war, fließt komponierte Musik, also Musik aus dem anderen Bereich ein. Komponisten schreiben jetzt, um einen Bedarf zu decken, den sie bisher mit ihren Kompositionen nicht zu decken hatten. Komponierte Musik, die sich bis dahin nahezu ausschließlich an die wenigen musikalisch Gebildeten gewandt hat, muß auf einmal auch eintreten für jene andere Musik, die die Musik aller Menschen ist. Komponierte Musik muß die Funktion der Musik des Volkes nun zu einem Teil mit übernehmen.

Wie aber muß Musik beschaffen sein, jetzt richtiger: komponiert sein, die den Vielen Ersatz zu sein hat für die verlorengelassene? Man versucht es zunächst mit der Nachahmung des Verlorengelassenen, etwa Reichardt in den zitierten einstimmigen *Frohen Liedern*. Aber die Einsicht in die Unmöglichkeit, durch Anwendung von Kunst (des Komponierens nämlich) etwas zu schaffen, was nicht Kunst sein darf, läßt alsbald jegliches Bemühen erlahmen<sup>11</sup>. Also geht man den naheliegenden Weg, nämlich für die musikalisch nicht Gebildeten einfachere Kunstmusik zu produzieren, gleichsam Kunstmusik auf niederer Stufe. Und also gibt es zum ersten Mal in der Musikgeschichte des Abendlandes im Bereich der komponierten Musik nicht mehr nur gute und schlechte, sondern auch niedere und hohe Musik<sup>12</sup> und damit auch schlechte und gute niedere und schlechte und gute hohe, und die später so beliebte Frage wird möglich, ob ein Stück gut sei, obwohl nur niedere Musik, oder ob es sich eventuell um weniger gute hohe Musik handelt. Kurz: es ist entstanden die Voraussetzung für eine komponierte Musik niederen Ranges für die musikalisch nicht gebildete Menge des Volkes.

Man kennt die Folgen, man ahnt die Ursachen, Genauer weiß man freilich nicht. Oder kennt man die Gründe, die tieferen Gründe, die dann einen Louis Spohr, den Hofkapellmeister in Kassel, bewogen haben, einen Gesangverein zu gründen mit der erklärten Tendenz zur musikalischen Volksbildung, oder den Musikdirektor des Tübinger Stifts, Friedrich Silcher, mit Studenten und angehenden

---

11 Vgl. noch einmal H. Bessler in dem zitierten Aufsatz, JbP 1925, S. 52: „... aber der Versuch, von einer eigenständig gewordenen Kunst aus eine echte Gemeinschaft zu bilden, ist unter allen Umständen zum Scheitern verurteilt.“

12 Die alte Unterscheidung in *cantus magnus*, *cantus mediocris* und *cantus parvus* ist unvergleichbar. — Daß zu beobachten ist, wie im Laufe der Musikgeschichte immer wieder Werke hoher Kunst „absinken“, oder wie seit dem 16. Jahrhundert etwa „die Instrumentalmusik emporsteigt aus der usuellen, notenlosen Sphäre der Spielleute in die der ‚regulierten‘ Musik“ (Zenck), diese und ähnliche Tatsachen und die sich daran anknüpfende Problematik berühren die hier behandelte, sind aber dennoch prinzipiell verschieden.

Theologen nicht nur Motetten und Oratorien, sondern gerade auch Volkslieder zu singen? Weiß man, wie es möglich war, daß die Wiener Kaffeehausmusikanten und Tanzgeiger Lanner und Strauß „opera“ komponierten (Lanner 208 mit opus-Zahl versehene Werke, Johann Strauß Vater über 250), sie, die doch von Berufs wegen gar nicht im „höheren Sinne“ komponieren können mußten, die in der musikalischen Komposition Autodidakten gewesen sind?<sup>13</sup> 1828, in Schuberts Todesjahr, wurde Lanner „Musikdirektor der k. k. Redoutensäle“; seit 1832 veranstaltete er Promenadenkonzerte, für die er Eintrittsgeld verlangte, in denen er „immer auch ernste Musik spielte, soweit sie dem Begriff Unterhaltungsmusik noch entsprechen konnte“; schon seine Zeitgenossen haben ihn und nicht seine Hofkapellmeisterkollegen als den musikalischen Repräsentanten Wiens angesehen<sup>14</sup>. Wie war das möglich? Welche gesellschaftlichen Veränderungen stecken dahinter, welche tiefgreifenden musikalischen? Man kennt die Folgen und man ahnt die Ursachen. Aber weder diese noch jene sind unter dem hier eingenommenen oder einem ähnlichen Gesichtspunkt Gegenstand wissenschaftlicher Arbeit gewesen. Und gerade hier wäre wie kaum an einer anderen Fragestellung eine musikwissenschaftliche Arbeitsweise zu erproben und zu praktizieren, in der soziologische und musikhistorische Methoden zusammen und zugleich einzusetzen sind.

Die Tatsachen, von denen ich ausgegangen bin, gelten für allgemein bekannt. Es konnte aber – meine ich – nicht schaden, sie einmal wieder neu miteinander zu verknüpfen. Die Hypothese, die sich daraus ergeben hat, richtiger: die Hypothese, die zu der neuen Verknüpfung der bekannten Tatsachen geführt hat und sich nun darauf stützt, stellt freilich viele Fragen nur erst einmal und läßt vieles einstweilen offen.

Aber die Hypothese ist nötig, geradezu notwendig. Denn: sollte sie sich als stichhaltig erweisen, so wäre ein neuer Gesichtspunkt gewonnen für die Betrachtung unserer gegenwärtigen musikalischen Situation, weil eine neue Möglichkeit gegeben wäre für das Verständnis der Entstehung dieser Situation und eines ihrer brennenden Probleme, nämlich der Trennung zwischen U- und E-Musik, wie wir zu sagen pflegen<sup>15</sup>.

13 Zum Wandel in der Vorstellung des Kompositionsaktes und in der Art der Schriftlichkeit vgl. auch Thr. Georgiades, *Musik und Schrift*, in: *Gestalt und Gedanke*, Jb. der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, IX. Folge, München 1963, insbesondere S. 17 f.

14 A. Orel, Art. *Wien*, MGG 14, 1968, Sp. 614: „*Einzigartige Leistungen erbrachte das 19. Jahrhundert auf jenem Gebiet, das man im gemeinen Sprachgebrauch als ‚Wiener Musik‘ schlechthin versteht: der Operette, des Wienerliedes, des Tanzes, speziell des Walzers. J. Lanner und Johann Strauß (Vater) erhoben die volkstümliche vorstädtische Unterhaltungsmusik auf das Niveau des Kunstwerkes. Den Höhepunkt der Entwicklung erreicht die wienerische Musik zweifellos in dem ‚Walzerkönig‘ Johann Strauß (Sohn), den als Komponisten und Dirigenten zwei Kontinente feierten und dessen musikalische Größe sowohl Wagner als Brahms neidlos anerkannten.*“ Dies die knappe Formulierung dessen, was man weiß, ohne sich der Bedeutung ganz bewußt zu sein und – wie mir scheint – ohne die Ursachen wirklich zu kennen.

15 Das diesem Referat in Bydgoszcz vorausgehende (im Kongreßbericht leider nicht gedruckte) von Jan Steszewski, Warschau, *Zur Frage der Musikarten im 17. Jahrhundert* und die sich an beide anschließende Diskussion brachten Ergänzungen und Anregungen zur weiteren Behandlung der angeschnittenen Fragen. Hinzuweisen ist ferner auf den kürzlich erschienenen wichtigen Beitrag zu einem neuen Verhältnis zwischen Volksmusik und U-Musik von Koraljka Kos, Zagreb, *New Dimensions in Folk Music. A contribution to the study of musical tastes in contemporary yugoslav society*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* III, 1972, S. 61-73.