

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## *Der Schutz musikwissenschaftlicher Editionen nach dem neuen Urheberrechtsgesetz<sup>1</sup>*

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Als Hermann Kretzschmar das 1901 beschlossene deutsche Urheberrechtsgesetz, soweit es die Musik betraf, glossierte<sup>2</sup>, hatte er die Hintergründe und die Lückenhaftigkeit des ersten allgemeinen deutschen Urheberrechts kritisch zu behandeln. Das am 16. September 1965 im Bundesgesetzblatt<sup>3</sup> veröffentlichte *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)* stützt sich auf das alte Literatururhebergesetz (LUG) von 1901, vermeidet aber die von Kretzschmar erwähnten Übertreibungen, wie sie etwa seiner Zeit von der noch blühenden Musikspieldosenindustrie und anderen Interessenverbänden durchgesetzt worden waren. Darüber hinaus sind im neuen Urheberrechtsgesetz (GUvS) die seither entwickelten Rechtsgedanken und richterlichen Entscheidungen eingearbeitet; u. a. sind die Argumente und Wünsche der Musikwissenschaft wenigstens teilweise berücksichtigt worden.

Im einzelnen wurden für musikwissenschaftliche Editionen folgende Schutzrechte festgelegt:

### § 71

#### *Ausgaben nachgelassener Werke*

(1) Wer ein nicht erschienenes Werk im Geltungsbereich dieses Gesetzes nach Erlöschen des Urheberrechts erscheinen läßt, hat das ausschließliche Recht, das Werk zu vervielfältigen und zu verbreiten sowie die Vervielfältigungsstücke des Werkes zur öffentlichen Wiedergabe zu benutzen. Das gleiche gilt für nicht erschienene Werke, die im Geltungsbereich dieses Gesetzes niemals geschützt waren, deren Urheber aber schon länger als sieben Jahre tot ist. Die §§ 5, 15 bis 24, 27 und 45 bis 63 sind sinngemäß anzuwenden.

(2) Das Recht ist übertragbar.

(3) Das Recht erlischt zehn Jahre nach dem Erscheinen des Werkes. Die Frist ist nach § 69 zu berechnen.

Es ist eine logische Folgerung, daß neben der Herausgabe noch nicht erschienener Werke auch die kritisch-wissenschaftliche Edition im neuen Urheberrechtsgesetz einen Schutz erhält, der in etwas anderer Form bereits im § 53 b des Akademieentwurfes von 1939<sup>4</sup> vorgesehen war:

### § 70

#### *Wissenschaftliche Ausgaben*

(1) Ausgaben urheberrechtlich nicht geschützter Werke oder Texte werden in entsprechender Anwendung der Vorschriften des Ersten Teils geschützt, wenn sie das Ergebnis wissen-

<sup>1</sup> Für Überlegungen und Hinweise bin ich Prof. Dr. Dr. h. c. K. G. Fellerer, D Dr. h. c. K. Vötterle, Dr. F. Oeser und Dr. H. Pohlmann sehr zu Dank verpflichtet.

<sup>2</sup> *Glossen zu den Reichstagsverhandlungen über das musikalische Urheberrecht* in: Die Grenzboten 1901, 60. Jg., 2. Vierteljahr, S. 364—371. Dieser Aufsatz ist aufgenommen in die *Gesammelten Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten*, Leipzig 1910, S. 399—408.

<sup>3</sup> Teil I, 1965, Nr. 51 vom 16. September 1965.

<sup>4</sup> *Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts* (Arbeitsberichte der Akademie für Deutsches Recht hrsg. von dem Präsidenten der Akademie für Deutsches Recht . . . Nr. 11), Berlin und München 1939, ebenfalls veröffentlicht in GRUR, 44. Jg., 1939, S. 242—255.

schaftlich stichtender Tätigkeit darstellen und sich wesentlich von den bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden.

(2) Das Recht steht dem Verfasser der Ausgabe zu.

(3) Das Recht erlischt zehn Jahre nach dem Erscheinen der Ausgabe, jedoch bereits zehn Jahre nach der Herstellung, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht erschienen ist. Die Frist ist nach § 69 zu berechnen.

Zur Berechnung der Frist ist folgendes festgelegt:

### § 69

#### Berechnung der Fristen

Die Fristen dieses Abschnitts beginnen mit dem Ablauf des Kalenderjahres, in dem das für den Beginn der Frist maßgebende Ereignis eingetreten ist.

Über das Inkrafttreten der beiden §§ 70 und 71 geben die §§ 129 und 143 Auskunft:

### § 129

#### Werke

(1) Die Vorschriften dieses Gesetzes sind auch auf die vor seinem Inkrafttreten geschaffenen Werke anzuwenden, es sei denn, daß sie zu diesem Zeitpunkt urheberrechtlich nicht geschützt sind oder daß in diesem Gesetz sonst etwas anderes bestimmt ist. Dies gilt für verwandte Schutzrechte entsprechend.

(2) Die Dauer des Urheberrechts an einem Werk, das nach Ablauf von fünfzig Jahren nach dem Tode des Urhebers, aber vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes veröffentlicht worden ist, richtet sich nach den bisherigen Vorschriften.

### § 143<sup>5</sup>

(2) Im übrigen tritt dieses Gesetz am 1. Januar 1966 in Kraft.

Im Gegensatz zu dem alten, ab 1. 1. 1966 außer Kraft gesetzten § 29 LUG ist im § 71 des jetzigen Urheberrechtsgesetzes nicht mehr von einem Erscheinenlassen eines unveröffentlichten, sondern eines nicht erschienenen Werkes die Rede. Diese Verbesserung bringt eine wesentliche Erleichterung in der Rechtspraxis, bzw. eine größere Rechtssicherheit. In der Begründung des Regierungsentwurfes wird dazu besonders Stellung genommen<sup>6</sup>: „Diese Änderung dient in erster Linie der Rechtssicherheit. Da die öffentliche Wiedergabe eines Werkes keine Spuren hinterläßt, kann bei alten Werken kaum jemals mit Sicherheit festgestellt werden, ob sie bereits früher einmal öffentlich wiedergegeben und damit veröffentlicht worden sind; das Erscheinen eines Werkes ist dagegen in der Regel leicht nachweisbar. Darüber hinaus hat die neue Regelung aber auch die erwünschte Folge, daß künftig auch die Aufzeichnung und Erstausgabe volkstümlicher Werke, wie Märchen, Volkslieder oder Volkstänze, die sich im Volk durch öffentliche Wiedergaben erhalten haben, Schutz genießt.“ Nach der Begründung des Regierungsentwurfes können Volkslieder und Volkstänze, so weit sie aus der mündlichen Tradition schöpfen, auch nach ihrer Aufzeichnung frei aufgeführt werden. Ein volles Urheberrecht ist dem Herausgeber eines bis dahin nicht erschienenen Werkes nicht bewilligt worden, da die Persönlichkeitsrechte an der Ausgabe ausgeschlossen bleiben.

<sup>5</sup> Der Absatz 1 des § 143 ist hier weggelassen worden, da er zum Inkrafttreten der §§ 70 und 71 nichts ausagt.

<sup>6</sup> Deutscher Bundestag, 4. Wahlperiode, Drucksache IV/270, S. 88.

Trotz der durch den Gebrauch des Terminus „Erscheinen“ erreichten Rechtssicherheit dürften damit dennoch nicht alle Unsicherheiten beseitigt sein, da unter „Erscheinen“ bei den Urheberrechtlern zum Teil Verschiedenes verstanden wird. Noch bei Alexander Elster in seinem Aufsatz *Ueber den Schutz der Editio princeps*<sup>7</sup> ist ein nicht erschienenenes ein nicht gedrucktes Werk, während durch die fortschreitende Technik jetzt unter „Erscheinenlassen“ die Herstellung von Vervielfältigungsstücken schlechthin verstanden wird. So definiert z. B. der Generaldirektor der GEMA Erich Schulze<sup>8</sup>: „Zum Erscheinen gehört aber das Vorhandensein von Vervielfältigungsstücken. Es muß also die Partitur, das Orchestermaterial, die Klavierstimme oder die Salonorchester-Ausgabe gedruckt oder auf andere Weise vervielfältigt vorliegen. Die erlaubte Herstellung von Schallplatten oder anderen Tonträgern steht dem Druck oder der sonstigen Vervielfältigung von Noten gleich. Daraus ergibt sich, daß die Aufführung oder Sendung des Werks der Tonkunst mittels Manuskript zwar Veröffentlichung des Werks, nicht aber dessen Erscheinen bedeutet.“ Bis etwa 1800 war es in der Musik oft üblich, Werke nur in handschriftlich hergestellten Kopien zu vervielfältigen<sup>9</sup>. Sie dürften als Vervielfältigungen zu persönlichem Gebrauch anzusehen sein, wie sie § 54 GUVS auch jetzt noch gestattet. Angesichts der verschiedenen modernen technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten z. B. durch Mikrofilm, Photokopie, Xerokopie, Reprographie, reprographischen Nachdruck, Neudruck sowie Magnetophonband liegt es heute im Interesse der Rechtssicherheit, unter „Erscheinenlassen“ das mechanische (aber nicht das abschriftliche) Herstellen von Vervielfältigungsstücken zu verstehen.

§ 70 sieht vor, daß nicht die wissenschaftliche Verfahrensweise, sondern das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit, insofern es sich wesentlich vom Text bisher bekannter Ausgaben unterscheidet, die Schutzfähigkeit eines herausgegebenen Werkes garantiert. Diese Einschränkung gewährt nach Meinung des Regierungsentwurfes<sup>10</sup> eine gewisse Rechtssicherheit, da sich sonst bei Aufführungen musikalischer Werke nicht feststellen ließe, welche Ausgabe gespielt worden ist. Entsprechend dem in allen Paragraphen des neuen Urheberrechtsgesetzes der deutschen Bundesrepublik berücksichtigten Grundsatz, ein Urheberrecht könne nur in einer individuellen menschlichen Person die Ursache haben<sup>11</sup>, steht das Recht nicht dem Auftrag- oder Arbeitgeber (z. B. Institut, Universität, Firma, Verlag u. a.), sondern dem Herausgeber als dem Autor der Ausgabe zu.

Die Berechnung der Frist beginnt nach § 69 erst mit dem 31. Dezember des Jahres, in dem die Ausgabe erschienen bzw. hergestellt worden ist. Wenn also eine schutzfähige Ausgabe im Januar herauskommt, währt der vorgesehene Schutz fast 11 Jahre. Wird eine wissenschaftliche Ausgabe mit wesentlich neuen Ergebnissen erst im zehnten Jahre nach ihrer Herstellung gedruckt, so kann sie theoretisch nach § 70 Abs. 3 einen Gesamtschutz von fast 20 Jahren erreichen.

Nach den §§ 120–124, welche den Geltungsbereich des Gesetzes festlegen, ist vermutlich vom Gesetzgeber folgende Regelung beabsichtigt: Ausländische Staatsangehörige erhalten in der Bundesrepublik nur einen Schutz für ihre Ausgaben, die nach § 70 geschützt werden können und die innerhalb einer Frist von 30 Tagen neben dem Ausland auch im Geltungsbereich des neuen Gesetzes erscheinen, bzw. erschienen sind, und in der Regel nur so weit, als sie durch Staatsverträge und durch die internationale Berner Übereinkunft gegenseitig geschützt werden. Da in § 124 nicht von § 71 die Rede ist, scheint es in der

<sup>7</sup> In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ulfta) Bd. 9 1936, S. 30–41.

<sup>8</sup> Kommentar zum Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Frankfurt am Main / Berlin [Lose Blattsammlung] S. 27.

<sup>9</sup> In der Literatur zur Musik des 18. Jahrhunderts wird gelegentlich darauf Bezug genommen.

<sup>10</sup> A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 88.

<sup>11</sup> Das neue Gesetz über das Urheberrecht der DDR (Gesetzesblatt der DDR 1965, Teil I, Nr. 14 vom 13. September 1965) erkennt auf Grund der dort dem Kollektiv beigemessenen Bedeutung ein Urheberrecht auch der juristischen Person an. Vgl. auch unten, S. 171.

Absicht des Gesetzgebers zu liegen, daß für Erstdrucke (gemäß § 71) kein internationaler Schutz vorgesehen ist.

Die beiden Schutzparagrafen 70 und 71 des neuen Urheberrechtsgesetzes (GUvS) bedeuten eine Weiterentwicklung des § 29 LUG, der nach Ablauf von 50 Jahren seit dem Tode des Urhebers für unveröffentlichte<sup>12</sup> nachgelassene Werke einen Schutz von 10 Jahren festgelegt hatte. Gerade dieser Schutz für die editio princeps von unveröffentlichten Werken hatte zu verschiedenen, jedoch nie voll befriedigenden urheberrechtssystematischen Überlegungen geführt<sup>13</sup>. Einerseits wurde bemängelt, daß mit dem § 29 des LUG ein ‚ewiges‘ Urheberrecht gegenüber dem sonst engbefristeten Schutzrecht bis 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers beschlossen worden war, andererseits war die Frage nach dem Rechtsträger kaum eindeutig zu beantworten. So schrieb Kurt Runge<sup>14</sup>: „Im Zusammenhang mit der ‚Veröffentlichung‘ wird durch § 29 Abs. 2 LUG. noch ein weiterer Urheberrechtsberechtigtter in den Kreis der Urheberpersönlichkeiten einbezogen. Denn wenn die Veröffentlichung bis zum Ablauf von 50 Jahren seit dem Tode des Urhebers nicht erfolgt ist, wird vermutet, daß das Urheberrecht dem Eigentümer des Werkes zusteht. Damit ist der Schutz der Erstausgabe (Editio princeps) festgelegt, und zwar auf die Dauer von 10 Jahren (§ 29 Satz 1 LUG.). Eine entsprechende Regelung enthalten Entw. 32 § 52 Abs. 2 und Entw. 39 § 53 a. Dies bedeutet praktisch, daß der Besitzer eines noch unveröffentlichten Werkes der Literatur oder Kunst (§ 25 KUG.), wenn mehr als 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers verstrichen sind, das Werk veröffentlichen kann, falls nicht die Erben des Verfassers den Beweis erbringen können, daß der verstorbene Verfasser das Werk dem Besitzer oder dessen Rechtsvorgänger nicht zur wirtschaftlichen Verwertung übereignet hat.“ Dagegen bemerkte Elster<sup>15</sup>: „Es ist in der Tat zu fragen, ob es wirklich die Forderung eines volksverbindenden Urheberrechts sein kann, für nachgelassene und aufgefundenen Werke einem beliebigen späten Erben oder einem zufälligen Eigentümer Schutzrechte und ausschließliche Benutzungsrechte zu gewähren, die über den an sich schon langen Zeitraum der gewöhnlichen Schutzfrist noch hinausreichen — wenn auch nicht an effektiver Dauer für ihn hinausreichen, so doch von der Allgemeinheit aus gesehen jenseits der Grenze der gewöhnlichen Schutzfrist liegen. Es ist, wie ich meinen möchte, überhaupt keine Lösung des Editio princeps-Problems, wenn man es nur als Erben- und Schutzfrist-Frage ansieht und, ohne Rücksicht auf alle übrigen Faktoren, . . ., neben den Erben nur noch den Eigentümer des unveröffentlichten Werkes als Substituten betrachtet . . . Und wenn Allfeld einmal meinte, Unbekanntes könne nicht im Augenblick seines Bekanntwerdens ‚Kulturgut‘ und ‚Gemeingut‘ sein, so irrt er mit solcher Auffassung. Interessante alte Funde, ein ‚Ur-Meister‘ von Goethe, ein opus posthumum von Kant, Urhandschriften Brucknerscher Symphonien sind nach Ablauf der Schutzfrist dank ihrer Wesenheit Gemeingut, ob man sie nun kennt oder nicht, also sicherlich in dem Augenblick, wo sie auftauchen und des wahren Werkschöpfers Monopolrechte erloschen sind.“

In den Begründungen des Regierungsentwurfes zu dem jetzigen § 71 wird bewußt an den § 29 des alten LUG angeknüpft<sup>16</sup>: „Wird ein Werk nicht innerhalb der normalen Schutzfrist

<sup>12</sup> Unveröffentlicht heißt in der urheberrechtlichen Terminologie noch nicht in der Öffentlichkeit aufgeführt oder in einer öffentlichen Bibliothek zugänglich gemacht.

<sup>13</sup> Hierzu vor allem Elster a. a. O. (vgl. Fußnote 7); Joseph Wilhelm Merten: *Der Urheberrechtsschutz des Herausgebers historischer Texte. Der Schutz der editio princeps*, Jur. Diss. Zürich 1947, gedruckt Zürich 1948; Kurt Runge: *Urheber- und Verlagsrecht*, Bonn 1948, S. 48 f. Heranzuziehen wären auch Karl Birkmeyer: *Der Schutz der editio princeps in: Mecklenburgische Zeitschrift für Rechtspflege und Rechtswissenschaft*, 17. Bd., 1899, S. 227–264 u. 335–354 und Hubert Unverricht: *Zur Situation des Urheberrechtsschutzes für musikwissenschaftliche Ausgaben in: Die Musikforschung*, 11. Jg., 1958, S. 144–154.

<sup>14</sup> A. a. O., S. 48 f.

<sup>15</sup> A. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 32.

<sup>16</sup> A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 88.

von 50 Jahren nach dem Tode des Urhebers veröffentlicht, so erlischt der Urheberrechtsschutz nach § 29 Satz 1 LUG nicht, sondern dauert fort bis 10 Jahre nach der späteren Veröffentlichung des Werkes. Wie schon zu § 67 erwähnt, erscheint diese Regelung unzweckmäßig, weil sie zu einer Verewigung des Urheberrechts an unveröffentlichten Werken führt und nicht dem Herausgeber des Werkes, der die schutzwürdige Leistung erbringt, Schutz gewährt, sondern dem Erben des Urhebers, der möglicherweise nichts zu dem Auffinden des alten Werkes beigetragen hat und sich zudem meist schwer ermitteln läßt. Nach dem Entwurf (Absatz 1 Satz 1) soll daher nicht der Rechtsnachfolger des Urhebers, sondern der Herausgeber des Werkes das Schutzrecht erhalten.“

Wenn auch mit den jetzigen Bestimmungen die Probleme des ewig geltenden Urheberrechtsschutzes und des Urheberrechtsträgers, wie sie durch den § 29 LUG gegeben waren, gelöst zu sein scheinen<sup>17</sup>, so ist jedoch in dem neuen Urheberrechtsgesetz (GUVS) der Bundesrepublik die Regelung eines mit der editio princeps verbundenen und von Elster<sup>18</sup> angeschnittenen Problems leider überhaupt nicht angestrebt worden, nämlich die Lösung der Frage nach dem Gemeinrecht und — so darf hier hinzugefügt werden — nach dem Recht der Unversehrbarkeit der Werke unserer großen Meister, soweit sie länger als 70 Jahre tot sind. Möglicherweise war der Gesetzgeber der Meinung, daß eine rechtliche Regelung dieser Überlegungen kaum das Urheberrecht, sondern vielmehr das Eigentumsrecht oder den Denkmalschutz angehe und kaum opportun sei. Es kann jedoch unmöglich im Interesse des Gemeinrechts und damit der Wissenschaft als eines Teils des Gemeinrechts sein, daß in Unika überlieferte Werke von einem Eigentümer sowie autographe Briefe im Besitze dritter der Allgemeinheit vorenthalten werden, gleich aus welchen Gründen auch immer<sup>19</sup>. Das Recht am Eigentum des Werkstückes soll nicht angetastet werden, jedoch wäre es notwendig und an der Zeit, daß eine Gesetzesvorschrift im Interesse der Wissenschaft und damit der Allgemeinheit eine Vervielfältigungsverpflichtung vorsieht; die Kosten der Vervielfältigung wären dabei von der auftraggebenden Seite zu tragen. In der Regel wird es sich hierbei um Mikrofilme oder Xerokopien handeln. Der Wissenschaft — im Dienste der Allgemeinheit stehend — ist es ein besonderes und dringendes Anliegen, daß hervorragende bisher unbekannte Werke im Original gedruckt, beziehungsweise bekannte Werke im Urtext<sup>20</sup>, also unversehrt, vorgelegt werden. Diese Arbeit kann aber von Wissenschaftlern nur ungenügend geleistet werden, wenn ihnen wichtige Quellen oder Briefe in Privatbesitz vorenthalten werden.

Bedauerlicherweise ist die ursprünglich für den § 70 vorgesehene fünfundzwanzigjährige Schutzfrist des Referenten-<sup>21</sup> und des späteren Ministerialentwurfes<sup>22</sup> dann im Regierungsentwurf auf zehn Jahre mit der Begründung gekürzt worden<sup>23</sup>: „Es erscheint geboten, die Frist kürzer als die sonst für Leistungsschutzrechte in der Regel geltende Schutzfrist (25 Jahre) zu bemessen, da andernfalls die wissenschaftliche Arbeit durch das neue Recht zu stark behindert werden könnte. Nach zehn Jahren muß die geschützte Ausgabe als Grundlage für neue wissenschaftliche Ausgaben ohne Einschränkung benutzt werden können.“ Diese Begründung mutet wie ein atavistischer Rückgriff in die Anfänge der Urheberrechtsgesetzgebung an. Berücksichtigt man noch, daß der Schriftliche Bericht des Rechtsausschusses<sup>24</sup> wegen der Streichung der Paragraphen über das Urhebernachfolgegesetz eine

<sup>17</sup> Das beschlossene neue Gesetz über das Urheberrecht der DDR (Gesetzesblatt der DDR 1965, Teil I, Nr. 14 vom 13. September 1965, S. 209—220) ist nicht von dem § 29 LUG ausgegangen.

<sup>18</sup> A. a. O. (vgl. Fußnote 7), S. 32 und 38 ff.

<sup>19</sup> U. a. ist es gelegentlich der Stolz des Alleinbesitzers, mitunter sind es steuerliche Überlegungen.

<sup>20</sup> Siehe Georg Feder unter Mitarbeit von Hubert Unverricht: *Urtext und Urtextausgaben* in: *Die Musikforschung*, 12. Jg., 1959, S. 432—454.

<sup>21</sup> *Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform*, veröffentlicht durch das Bundesjustizministerium (1954), § 66.

<sup>22</sup> *Entwürfe des Bundesjustizministeriums zur Urheberrechtsreform*, Köln (1959), § 75.

<sup>23</sup> A. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 87.

<sup>24</sup> Deutscher Bundestag, 4. Wahlperiode, Drucksache IV/3401.

Verlängerung der Schutzfrist bis 70 Jahre nach dem Tode des Urhebers bzw. des längstlebenden Miturhebers vorschlug, wie es dann vom Bundestag beschlossen worden ist, so ist diese kurze Befristung des gewährten Schutzes für kritisch-wissenschaftliche Ausgaben als eine unzumutbare Benachteiligung anzusehen. Schließlich ist sogar für Photographien ein Schutz von 25 Jahren festgelegt worden. Das Allgemeininteresse der Wissenschaft — wie argumentiert wird — kann unmöglich das individuelle Recht der Wissenschaftler beschneiden. Es darf darauf hingewiesen werden, daß im neuen Urhebergesetz der DDR nach § 4 für *Herausgaben, soweit sie durch ihre Geltung oder Auswahl das Ergebnis einer individuellen schöpferischen Leistung sind*, ein volles Urheberrecht und damit ein Schutz bis 50 Jahre nach dem Tode des Herausgebers anerkannt werden. Bei einer wenigstens 25jährigen Schutzfrist in der Bundesrepublik Deutschland böten sich, um Behinderungen wissenschaftlicher Interessen zu vermeiden, Regelungen nach dem Bearbeitungsrecht für den nachfolgenden wissenschaftlichen Herausgeber von selbst an. Es brauchte allenfalls nur zusätzlich eine Art Zwangslizenz zugunsten der Forschung nach Ablauf von etwa 10, oder besser 25 Jahren eingeführt zu werden für den Fall, daß auch in der Schutzfrist ein volles Recht eingeräumt werden könnte. Es ist nicht einsichtig, warum nach 10 Jahren seit der Herausgabe (bzw. seit Erscheinen) jede beliebige Person unter Verwendung des vorgelegten Textes und des kritischen Kommentars ohne Benutzung der Quellen lediglich eine Pseudorevision eines Werkes herausbringen darf, die — paradoxerweise — selbst sogar unter Umständen schutzfähig werden kann, weil sie ein Musikwerk in neuer Form vorlegt<sup>25</sup>. Ebenso muß es als eine unbillige Härte angesehen werden, wenn eine Klavierbearbeitung einer wissenschaftlich kritischen Partitur-Ausgabe vollen Urheberrechtsschutz, also bis 70 Jahre nach dem Tode des Bearbeiters, genießt, während ihre Vorlage, nämlich die auf Grund von wissenschaftlich schöpferischer Leistung herausgebrachte Edition, nur einen Schutz von 10 Jahren, ja eventuell sogar überhaupt keinen Schutz erhält. Hier liegen Fälle von offensichtlichem Unrecht vor. Selbstverständlich ist die Benutzung der Quellen immer und in jedem Falle erlaubt. Der § 29 LUG sowie der darauf fußende § 53 a und 53 b des Akademieentwurfes von 1939<sup>26</sup> haben sehr wahrscheinlich auf die Zeitbegrenzung der Schutzfrist einen äußerst negativen Einfluß ausgeübt. Gewisse Unstimmigkeiten im Verhältnis zur Verlängerung der Schutzfrist auf 70 Jahre nach dem Tode des Urhebers dürfte der Rechtsausschuß bemerkt haben, jedenfalls hat dessen Berichterstatter Dr. Reischl<sup>27</sup> wenigstens zu dem entsprechenden Paragraphen über die Herausgabe noch nicht erschienener Werke vermerkt: *„Im Hinblick auf die vorgeschlagene Verlängerung der Schutzfrist auf 70 Jahre nach dem Tode des Urhebers erscheint es folgerichtig, auch die in § 81 [jetzt § 71] Abs. 1 Satz 2 vorgesehene Frist entsprechend zu verlängern.“* Die Diskrepanz zum Paragraphen über die Wissenschaftlichen Ausgaben mit einer ebenfalls nur 10jährigen Schutzfrist ist jedoch nicht erwähnt worden. Es berührt sehr unangenehm, daß im Bundestag bei der 2. und 3. Lesung des neuen Urheberrechtsgesetzes vom 25. Mai 1965 zu dieser Frage überhaupt nicht Stellung genommen worden ist. Sollte allein in der Zeitnot bei der beschlußfassenden Sitzung der Grund für diese Unterlassung liegen, so wäre das außerordentlich bedauerlich.

Sehr beklagenswert ist es, daß auf Grund der Interessenlage der ursprünglich vorgesehene Schutz des § 70 im Regierungsentwurf, der dem Bundestag zur Beschlußfassung vorlag, nicht nur zeitlich, sondern auch der Sache nach noch eingengt wurde. Die verwandten Schutzrechte wollen Leistungsschutzrechte sein. Mit der Bemerkung, daß nur solche wissenschaftliche Ausgaben auf 10 Jahre geschützt werden, die *„sich wesentlich von den bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden“*, werden jedoch nicht wissen-

<sup>25</sup> Siehe dazu G. Feder und H. Unverricht, a. a. O. (vgl. Fußnote 20).

<sup>26</sup> Vgl. Fußnote 4.

<sup>27</sup> Deutscher Bundestag, 4. Wahlperiode, zu Drucksache IV/3401, S. 14, zu § 81.

schaftlich schöpferische Leistungen schlechthin geschützt, sondern der Schutz wird, wie bereits darauf hingewiesen wurde, von einem mehr oder minder zufälligen Ergebnis abhängig gemacht. Wenn diese Beschränkung nach Meinung des Gesetzgebers zu Recht besteht, dann müßten diese Bestimmungen des § 70 aus rechtssystematischen Überlegungen auch in der Schutzfrist ein volles Urheberrecht erhalten, wie es z. B. im neuen Urheberrechtsgesetz der DDR der Fall ist. Aber viel richtiger dürfte es sein, den Gesichtspunkt der wissenschaftlichen schöpferischen Leistung allein zu Grunde zu legen, dann ist aber wiederum die Beschränkung, den Schutz von dem Ergebnis abhängig zu machen, nicht haltbar. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß sich der jetzige Gesetzestext von § 70 im Vergleich zu dem von § 71 in der Zukunft kulturfeindlich auswirken kann, da es durchaus möglich ist, daß sich die Tätigkeit von Wissenschaftlern und Verlagen danach ausrichten wird, möglichst viele noch nicht erschienene Werke herauszubringen, und die kulturell ebenso wichtige und bedeutende Aufgabe, die Werke unserer großen Meister in einwandfreien kritischen wissenschaftlichen Editionen nach schöpferischen, geistig anstrengenden, mühevollen und zeitraubenden Arbeiten vorzulegen, vernachlässigt wird.

Zusammengefaßt dürfen trotz bereits erreichter Schutzrechte die noch zu erfüllenden Wünsche seitens der Musikwissenschaft folgendermaßen formuliert werden:

1. Erweiterung der Schutzfrist auf mindestens 25 Jahre ab Erscheinen, bzw. bei Nichterscheinen ab der Herstellung der Ausgabe, soweit für diese in den §§ 70 oder 71 des neuen Urheberrechtsgesetzes ein Schutz vorgesehen ist. Allenfalls kann zur Wahrung allgemein wissenschaftlichen Interesses ein besonderes Bearbeitungsrecht für Ausgaben, die nach den §§ 70 und 71 Schutz genießen, eingeräumt werden.
2. Wegfall der einschränkenden Bemerkung in § 70, daß wissenschaftliche Ausgaben nur dann einen Schutz erhalten, wenn sie „sich wesentlich von den bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden“, da dadurch der wissenschaftlich schöpferischen Leistung nur ausnahmsweise und nicht, wie es ihr eigentlich gebührt, generell ein Urheberrechtsschutz eingeräumt wird.
3. Ein Paragraph ist entweder im Urhebergesetz oder besser in den Bestimmungen des Denkmalschutzes zu schaffen, der vorsieht, daß alle Quellen einschließlich der Briefe, Dokumente und Archivalien der wissenschaftlichen Bearbeitung, Untersuchung und Herausgabe zugänglich zu machen sind.

Außer den reinen gesetzgeberischen Überlegungen, die zu dem neuen Urheberrechtsgesetz anzustellen waren, sind mit dem in Kraft getretenen Schutz von musikwissenschaftlichen kritischen Ausgaben sowie von Erstdrucken noch nicht erschienener Werke auch praktische Aufgaben zu erfüllen. Da der einzelne Musikwissenschaftler nicht in der Lage ist, seine Rechte an schutzfähigen Ausgaben selbst wahrzunehmen, ist es dringend notwendig, daß eine Organisation wie die Arbeitsgemeinschaft für die Interessen musikwissenschaftlicher Bearbeiter die Rechte der Musikwissenschaftler in der Praxis durchzusetzen vermag. Die Herausgeber und ihre Verlage sollten unverzüglich und in gemeinsamer, organisierter Zusammenarbeit daran gehen, die praktischen Fragen (Prüfung der Schutzfähigkeit jeder einzelnen Edition, Incasso-Möglichkeiten, Prinzipien der Verteilung aller Erträge usw.) zu klären, und dafür sorgen, daß auch künftighin ihre Vorschläge genügend Gehör finden. Für den reibungslosen Ablauf der notwendigen Prüfung, ob eine wissenschaftliche Ausgabe nach § 70 schutzfähig ist, wäre es förderlich, wenn ein Beschluß erzielt werden könnte, der die einzelnen Wissenschaftler (bzw. Institute usw.) dazu verpflichtet, in strittigen Fällen auf Anforderung die benutzten Quellenvorlagen zur Verfügung zu stellen.

\*

Etwa gleichzeitig mit dem neuen Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik ist ein entsprechendes Gesetz in der DDR verkündet worden, das im Gesetzblatt der Deutschen Demo-

kratischen Republik 1965, Teil I Nr. 14, Seite 209–220 (13. September 1965) veröffentlicht ist. Um unseren Lesern die Möglichkeit eines ersten Vergleichs zu geben, drucken wir im folgenden einige Auszüge aus diesem Gesetz ab und verweisen gleichzeitig auf den Beitrag von Dr. jur. Anselm Glücksmann, *Achtung und Anerkennung der schöpferischen Leistung / Das neue Urheberrechtsgesetz der DDR und seine Bestimmungen auf musikalischem Gebiet* in „Musik und Gesellschaft“, Februar-Heft 1966, Seite 84 f.

(Die Schriftleitung)

#### § 4

##### *Bearbeitungen, Übersetzungen, Sammelwerke und Herausgaben*

(2) Ein Urheberrecht entsteht ferner an Sammelwerken, Anthologien und Herausgaben, soweit sie durch ihre Gestaltung oder Auswahl das Ergebnis einer individuellen schöpferischen Leistung sind.

#### § 9

##### *Herausgeber*

(1) An Sammelwerken, Anthologien und Herausgaben stehen die urheberrechtlichen Befugnisse dem Herausgeber zu; die Rechte der Urheber der aufgenommenen Werke bleiben erhalten. Herausgeber und Urheber regeln ihre gegenseitigen Beziehungen durch Vereinbarung.

(2) Ist als Herausgeber eines Werkes gemäß Abs. 1 eine juristische Person bezeichnet, so gilt sie als Inhaber der Rechte an der Herausgabe.

#### § 20

##### *Urheberrecht und Arbeitsrechtsverhältnisse*

(1) Dem Urheber eines Werkes, das in einem Betrieb oder in einer wissenschaftlichen Institution in Erfüllung arbeitsrechtlicher Verpflichtungen geschaffen worden ist, steht das Urheberrecht an diesem Werk zu. Die beiderseitigen Befugnisse und Pflichten bei der Ausübung des Urheberrechts sind im Arbeitsvertrag zu regeln.

(2) Die Betriebe oder die Institutionen haben das Recht, das von ihrem Mitarbeiter gemäß Abs. 1 geschaffene Werk zu Zwecken zu benutzen, die unmittelbar der Lösung ihrer eigenen Aufgaben dienen. Insoweit nehmen sie die Rechte des Urhebers selbstständig wahr.

(3) Soweit dem Arbeitsvertrag oder dem sonst erkennbaren Willen beider Partner des Arbeitsrechtsverhältnisses nichts anderes zu entnehmen ist, steht dem Urheber auch in diesen Fällen das Recht auf Vergütung sowie das Recht auf Nutzung des Werkes zu anderen Zwecken zu.

#### § 33

##### *Schutzfrist*

(1) Der Schutz der Befugnisse des Urhebers endet 50 Jahre nach seinem Tode (Schutzfrist). Die 50-Jahr-Frist beginnt mit dem Ablauf des Kalenderjahres, in dem der Urheber verstorben ist.

#### § 34

##### *Gesellschaftlicher Schutz*

(1) Die sozialistische Gesellschaft gewährleistet auch nach dem Ablauf der Schutzfrist den Schutz der geistigen Güter der Nation.

(2) Für den Schutz der Unverletzlichkeit des Werkes und die Wahrung des Ansehens seines Autors sorgen sodann die zuständigen staatlichen Organe oder Institutionen.

## *Musikbibliographie des 19. Jahrhunderts im Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung*

VON IMOGEN FELLINGER, KÖLN

Die Fritz Thyssen Stiftung fördert seit dem Jahre 1962 einen von ihr angeregten kulturhistorischen Gesamtplan, der der Erforschung des 19. Jahrhunderts gilt. Damit wurde die bisher von den Wissenschaften — zumindest zeitweise — stark vernachlässigte Epoche des vergangenen Jahrhunderts zum zentralen Anliegen eines nahezu alle Wissenschaftszweige umspannenden Forschungsvorhabens erhoben. Der Plan sieht vor, in den einzelnen Disziplinen — teilweise auch in gegenseitiger Zusammenarbeit — das 19. Jahrhundert in seinen historischen Gegebenheiten sowohl, als auch hinsichtlich der von ihm ausgehenden, auf das 20. Jahrhundert und somit auf die Gegenwart weisenden und wirkenden Tendenzen zu untersuchen, um dergestalt zu einer klareren Erkenntnis der geistesgeschichtlichen Stellung jenes Zeitalters zu gelangen. Im Rahmen dieses Forschungsunternehmens wurde unter dem Vorsitz von Karl Gustav Fellerer ein *Arbeitskreis Musikwissenschaft* gebildet, der erstmals im Juli 1962 in Köln zusammentrat<sup>1</sup>. Aufgabe dieses Kreises ist es, Probleme der Musik und des Musiklebens im 19. Jahrhundert — auch im Hinblick auf die Folgezeit —, die noch ungelöst oder neu zu durchdenken sind (etwa Musiktheorie, Musikanschauung, Musikkritik, Oper angehend), aufzugreifen und zu diskutieren, zu bearbeitende Themen anzuregen und Einzeluntersuchungen in Form von Monographien und Sammelpublikationen vorzulegen, um dieserart aus musikhistorischer Sicht zu einem tieferen Verständnis der Epoche beizutragen. Im Zusammenhang hiermit wurde beschlossen, als wesentliche Voraussetzung für geplante Arbeiten eine Bibliographie zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu schaffen. Am 1. Januar 1963 wurde daher eine *Zentralstelle für Musikbibliographie des 19. Jahrhunderts* am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln errichtet. Die hier in systematischer Anordnung erstellte Sammlung bibliographischer Nachweise von Literatur des 19. Jahrhunderts und von Schriften über diese Zeit umfaßt nunmehr einen Bestand von 12 500 Angaben. Sie ist noch weiterhin im Aufbau begriffen, kann jedoch bereits konsultiert werden und steht über den Arbeitskreis Musikwissenschaft hinaus jeder Forschung zur Verfügung<sup>2</sup>.

Bei der Anlage der Kartei wurden neue Wege der Katalogisierung beschritten. Um die Fülle des zu bearbeitenden bibliographischen Materials vielseitig systematisch aufgliedern und kombinieren zu können, wurde an Stelle umfangreicher, nach bestimmten Sachgebieten in systematischer oder in Schlagwort-Anordnung angelegter Karteien in Zettelform ein Handlochkarten-Verfahren gewählt, bei dem nach erfolgter Fragestellung die Auswahl der Karten mit Hilfe eines Auswahlgerätes vorgenommen wird. Der Vorteil eines solchen Verfahrens gegenüber herkömmlichen Methoden besteht über die vielfältigen Möglichkeiten systematischer Gliederung hinaus darin, daß jede bibliographische Angabe nur einmal — auf einer Karteikarte — zu verzeichnen ist. Das hierfür entwickelte und durch Code-Zahlen verschlüsselte Ordnungs-System setzt sich aus einem stark differenzierten — in Ober- und Unterbegriffe gegliederten — Sachregister sowie Musiker-, Orts- und Autoren-Register zusammen. Hierdurch wird ermöglicht, daß nicht lediglich die Titel der Beiträge, die oftmals über den Inhalt wenig aussagen, sondern der wesentliche Sachverhalt sowie darüber hinaus berührte Probleme und Fragen gleichzeitig — in verschiedener Richtung — systematisch ausgewertet werden können.

<sup>1</sup> Außerdem haben sich Arbeitskreise für Philosophie, Evangelische Theologie, Katholische Theologie, Wissenschaftstheorie, Rechtswissenschaft, Allgemeine Geschichte, Geschichte der Medizin, Kunstgeschichte, Deutsche Literaturwissenschaft, Romanistik, Anglistik, Erziehungs- und Bildungswesen, Naturwissenschaft und Technik, Industrielle Gesellschaft und Religionssoziologie konstituiert.

<sup>2</sup> Anfragen sind zweckmäßig an die Referentin zu richten.

Da auf bibliographischem Gebiet für das 19. Jahrhundert weitgehend Vorarbeiten fehlten, erwies es sich als notwendig, die Sammlung auf breiter Basis anzulegen. Das Hauptgewicht der Arbeiten wurde zunächst auf die Literatur des 19. Jahrhunderts gelegt, und das über die Epoche verfaßte Schrifttum, da gemeinhin leichter zugänglich, erst allmählich mit einbezogen. Neben selbständigen Veröffentlichungen in Buchform, Aufsatzsammlungen eines Autors, Sammelpublikationen mit Beiträgen verschiedener Verfasser — hier auch Kongreßberichte und Festschriften — und deutschsprachigen und — soweit zu ermitteln — amerikanischen Dissertationen aus den Jahren 1861 bis heute<sup>3</sup>, wurden — entsprechend der im 19. Jahrhundert innerhalb der Literatur über Musik sich vollziehenden Verlagerung von der Monographie zum Zeitschriften-Aufsatz — vorwiegend musikalische und nichtmusikalische Fachzeitschriften wahrgenommen. Gerade den Musikzeitschriften der Zeit, deren Bedeutung etwa Adolf Aber in seinem im Jahre 1922 herausgegebenen *Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung* zu Unrecht stark unterschätzt hat, und die er daher weithin unberücksichtigt ließ<sup>4</sup>, gilt das besondere Augenmerk: sie sind erneut auf ihren Wert zu überprüfen.

Hauptsächlich folgende Musikzeitschriften wurden bisher für die Bibliographie ganz oder großenteils ausgewertet:

- Archiv für Musikwissenschaft (1918—1926; 1952 ff.)
- Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt (1824—1848)
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (1894—1940)
- N. Simrock G. m. b. H. Jahrbuch (1928—1934)
- Jahrbücher für musikalische Wissenschaft (1863—1867)
- Le Mercure musical / Bulletin français de la Société internationale de musique / Revue musicale S. I. M. (1905—1914)
- Die Musik (1901—1943)
- Die Musikforschung (1948 ff.)
- Österreichische Musikzeitschrift (1946 ff.)
- Allgemeine (deutsche) Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens (1874 bis 1943)
- Neue Musik-Zeitung (1880—1928)
- Neue Berliner Musikzeitung (1847—1896)
- Richard-Wagner-Jahrbuch (Kürschner) (1886)
- Richard-Wagner-Jahrbuch (Frankenstein) (1906—1913)
- Rivista musicale italiana (1894—1955)
- Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (1899—1914)
- Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1885—1894)
- Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (1899—1914)
- Zeitschrift für Musikwissenschaft (1918—1935)
- Neue Zeitschrift für Musik (1834 ff.)
- Allgemeine musikalische Zeitung (1798—1848)
- Allgemeine musikalische Zeitung. Neue Folge (1863—1865)
- (Leipziger) Allgemeine musikalische Zeitung (1866—1882)

Von nichtmusikalischen Fachzeitschriften, die vielfach nur verstreut Beiträge zur Musik aufweisen, sind über 400 Periodica für die bibliographische Sammlung verwertet worden. Hierbei wurden vor allem Zeitschriften allgemein kulturhistorischen Charakters herangezogen

<sup>3</sup> Dissertationen werden sukzessive in die Bibliographie eingearbeitet.

<sup>4</sup> Vorwort S. [V].

(wie „Die Gegenwart“, „Grenzboten“, „Hochland“, „Allgemeine conservative Monatschrift“, „Deutsches Museum“, „Nord und Süd“, „Revue des deux mondes“, „Deutsche Rundschau“, „Wissen und Leben“), ferner vorwiegend pädagogische Organe (so „Rheinische Blätter für Erziehung und Unterricht“, „Pädagogische Monatschrift“, „Allgemeine Schulzeitung“, „Paedagogium“, „Pädagogische Warte“), naturwissenschaftliche Blätter („Annalen der Naturphilosophie“, „Annalen der Physik“, „Physikalische Zeitschrift“ u. a.) und Theaterzeitschriften („Archiv für Theatergeschichte“, „Dramaturgische Blätter“, „Deutsche Thalia“, „Deutsche Theaterzeitschrift“ etwa).

Vereinzelt wurden auch bereits Beiträge aus Tageszeitungen des 19. Jahrhunderts, so aus der „Kölnischen Zeitung“, berücksichtigt. Eine systematische Auswertung der Tagespresse an verschiedenen Orten ist geplant. Es wird daran gedacht, die wichtigsten Blätter aus dem 19. Jahrhundert — beispielsweise „Neue Freie Presse“, Wien, „Vossische Zeitung“ Berlin, „Münchener Neueste Nachrichten“, „Allgemeine Zeitung“ Augsburg — auf die Musik betreffende Artikel und Nachrichten hin mit Hilfe von bibliothekarisch vorgebildeten „Laienkräften“ unter fachlicher Anleitung durchsehen zu lassen und das dabei ermittelte Material in Form von Zettelkarteien der Kölner Zentralstelle zuzuleiten, die es für die Bibliographie auswertet. Ein Versuch in solcher Richtung ist seit 1963 mit Examenstkandidaten der Bibliotheksschule der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg von Heinz Becker (Hamburg) mit Erfolg unternommen worden. Es bleibt abzuwarten, inwieweit sich in anderen Städten — vor allem an den Bibliothekar-Lehrinstituten München, Frankfurt und Köln — Gelegenheit bietet, diesem Beispiel zu folgen.

Die einzelnen Beiträge in Gestalt von Aufsätzen, Berichten (aus dem Musikleben bedeutender musikalischer Zentren, über Erstaufführungen in Theater und Konzert und über Musikfeste), Rezensionen (von Kompositionen, musiktheoretischen Werken, vereinzelt auch von instruktiven Ausgaben, Bearbeitungen und Arrangements) und Nekrologen werden jeweils mit Verfasser, Titel und Untertitel — Nachrichten zumeist in vollem Wortlaut — sowie bibliographischem Nachweis verzeichnet. Umreißt ein Titel den Inhalt eines Artikels nicht eindeutig oder nicht erschöpfend genug, werden erläuternde Inhaltsangaben in Stichworten beigelegt. Außerdem wird festgehalten, ob ein Beitrag ein Werkverzeichnis, Briefe, Bildnisse, Notenbeilagen (etwa auch Faksimiles von Handschriften, Skizzen und Entwürfen) oder Notenbeispiele enthält; auch selbständige Musikbeilagen in Zeitschriften werden, wenn es sich um Erstdrucke handelt, registriert. Autoren anonymer Beiträge werden nach Möglichkeit identifiziert, Monogramme und Pseudonyme aufgeschlüsselt, unvollständige Notizen ergänzt, fehlerhafte Angaben richtiggestellt, bei Nachrichten, falls erforderlich, Daten erschlossen. Verlagsanzeigen musikalischer Neuerscheinungen bleiben dagegen unberücksichtigt, da über die im Druck erschienenen Werke das *Handbuch der musikalischen Litteratur* von Whistling<sup>5</sup> sowie als dessen Fortsetzung die Verzeichnisse von Hofmeister hinreichend orientieren.

Die kritische Würdigung der Literatur beruht auf ihrer Auswahl. Auch polemische oder in anderer Weise zeitlich gefärbte Beiträge werden aufgenommen, sofern sie eine bestimmte, die Epoche kennzeichnende geistige Haltung bekunden. Dies gilt vor allem für noch offene Fragen zum Themenkomplex des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt, um auch von hier aus Ansatzpunkte für noch erforderliche Untersuchungen zu gewinnen. Schwerpunkte der Bibliographie sind die geistesgeschichtlichen Strömungen der Zeit, die die Musik und das Musikleben entscheidend geprägt und einen tiefgreifenden Wandel in der Musikanschauung bewirkt haben. So werden Abhandlungen, die sich mit dem Historismus (etwa historische Einstel-

<sup>5</sup> C. F. Whistling, *Handbuch der musikalischen Litteratur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichnis der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig 1817. — Mit Nachträgen 1—9, Leipzig 1817—1826 und Ergänzungsbänden 1—3, Leipzig 1828—1839. 3. Aufl. von A. Hofmeister, 1 ff., Leipzig 1844 ff.

lung gegenüber früheren Epochen der Musikgeschichte, Wiederbelebung älterer Musikwerke, Neukonstruktion alter Musikinstrumente), dem nationalstaatlichen Denken (Anschauung von der Tonkunst als nationaler Kunst, als Offenbarung des Volksgeistes, Entfaltung nationaler Schulen vornehmlich in Nord-, Ost- und Südost-Europa), dem Fortschrittsglauben (Zukunftsmusik, Gesamtkunstwerk der Zukunft, Reformbestrebungen), philosophischen Richtungen, liberalistischen und soziologischen Tendenzen in Hinsicht auf die musikgeschichtliche Entwicklung des Zeitalters auseinandersetzen oder in umfassenderen Darstellungen Probleme dieser und ähnlicher Art anschnitten, als wesentlich erachtet.

Daneben werden Artikel, die sich mit Leben und Werk, mit bestimmten Schaffensphasen, einzelnen Werken oder Werkgruppen eines Komponisten befassen, in die Sammlung einbezogen. Hier werden neben den großen Meistern auch die mittleren und kleineren, vielfach jedoch zu ihrer Zeit namhaften Komponisten eingeschlossen, wie sie sich teilweise um die großen, Schule bildenden Musikerpersönlichkeiten scharten (Schumann-Epigonen), in deren unmittelbarer oder mittelbarer Gefolgschaft standen (Liszt-, Wagner-, Brahms-Nachfolge) oder aber eigene Wege zu beschreiten trachteten. Als besonders wertvoll werden hierbei Beiträge betrachtet, die Briefe, Tagebuchaufzeichnungen, Erinnerungen und andere Selbstzeugnisse von Komponisten, hervorragenden Interpreten, Musikhistorikern und Musikpädagogen der Zeit oder Überlieferungen ihrer Zeitgenossen mitteilen, auch solche, die über neu aufgefundene Kompositionen oder unbekannte Entwürfe berichten, sowie soziologische (Künstler und Umwelt) oder rechtliche (Urheberrecht) Fragen behandeln. Als Abgrenzung der Epoche hinsichtlich der zu berücksichtigenden Komponisten wurde der Zeitraum zwischen 1800 und 1920 angenommen, wobei diese Grenzen elastisch gehandhabt werden. So werden Komponisten, deren Hauptschaffenszeit im 18. Jahrhundert liegt, hinzugenommen, wenn sie als Vorbild für die nachfolgende Generation zu betrachten sind, etwa Carl Friedrich Zelter und Johann Friedrich Reichardt für das Lied Schuberts. Das Ende der Epoche angehend wird die Komponistengeneration, die noch ganz oder überwiegend dem 19. Jahrhundert angehört, mit ihrem Spätwerk jedoch bereits teilweise in das 20. Jahrhundert hineinragt, in vollem Umfange berücksichtigt. Das gilt etwa für Antonín Dvořák († 1904), Edvard Grieg († 1907), Nikolai Rimsky-Korssakow († 1908), Gustav Mahler († 1911), Max Reger († 1916), Claude Debussy († 1918), Max Bruch († 1920), Camille Saint-Saëns († 1921), Ferruccio Busoni († 1924), um nur einige Namen herauszugreifen. Darüber hinaus werden Komponisten, deren erste Schaffensphase noch ins 19. Jahrhundert fällt, deren Hauptwerk jedoch im 20. Jahrhundert geschaffen ist, einbezogen, sofern an ihnen die geistesgeschichtliche Entwicklung jener Zeit an der Wende der Jahrhunderte deutlich wird (beispielsweise Richard Strauss).

Außerdem werden Artikel, die sich den verschiedenen Gattungen der Musik — auch solcher verschiedener Stilrichtungen und nationaler Schulen — widmen, als wesentlich angesehen, vornehmlich, wenn sie zur Klärung von Gattungsbegriffen (Suite, Romanze, Rhapsodie) oder Epochenbezeichnungen (Romantik, Nachklassik), deren Gebrauch vielfach noch unklar und verschwommen ist, beitragen. Hier werden sämtliche Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik, der Kirchenmusik, geistlichen Musik, Volksmusik, Unterhaltungsmusik (Operette, Salonmusik), sowie peripher auch der exotischen Musik berücksichtigt. Ferner werden Arbeiten, die zur Entwicklung der musikalischen Mittel beitragen oder Fragen der Musiktheorie behandeln, besonders bevorzugt. Darüber hinaus wird dem breiten Bereich des Musiklebens wesentliche Bedeutung beigemessen. Hier stehen Beiträge zur Musikkritik und zum musikalischen Journalismus überhaupt, über die weitgehende Tendenz zur Vereinsbildung, die Entstehung und Funktion von Musikvereinen, musikalischen Gesellschaften und der Tonkünstler-Vereine, der Entwicklung des Chorwesens und damit auch des musikalischen Dilettantismus, über die Bedeutung der Musikfeste, Ur- und Erstaufführungen in Theater und Konzert und die Wechselbeziehungen der einzelnen europäischen

Länder untereinander, und das Gebiet des gesamten Erziehungs- und Bildungswesens (Gründung von Konservatorien, Errichtung von musikalischen Hochschulen, Musikunterricht an Volks- und Mittelschulen sowie an Gymnasien und die Förderung allgemeiner musikalischer Bildung, Veranstaltung von volksbildenden Konzerten) im Vordergrund des Interesses. Über die hier angeführten Gesichtspunkte hinaus werden auch Arbeiten über Musikinstrumente und deren Bau, sowie zur Akustik, Tonphysiologie und -psychologie wahrgenommen.

Was über die spezifischen Belange des 19. Jahrhunderts hinaus für die Forschung von allgemeinem Interesse ist, soll in gedruckten Verzeichnissen vorgelegt werden. Als erste Publikation ist ein *Verzeichnis der musikalischen Zeitschriften des 19. Jahrhunderts* — mit dem Hinweis auf Fundorte, soweit durchführbar —, herausgegeben von Imogen Fellingner, vorgesehen, das voraussichtlich Ende 1966 erscheinen kann. Weitere Veröffentlichungen, so ein Verzeichnis der Periodica mit Musikalien des 19. Jahrhunderts, sind geplant.

## Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik im 19. Jahrhundert

Ein musikwissenschaftliches Symposium in Coburg

VON JÜRGEN KINDERMANN, KASSEL

Unmittelbar vor der Jahrestagung und Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung veranstaltete der *Musikwissenschaftliche Arbeitskreis 19. Jahrhundert* vom 19. bis 21. Oktober 1965 in Coburg unter dem Vorsitz von Karl Gustav Fellerer ein Symposium zum Thema *Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik im 19. Jahrhundert*, zu der in Referaten und Diskussionen Stellung genommen wurde. In seinem Referat *Über musikalischen Kitsch* ging Carl Dahlhaus von der Bestimmung des Kitsches in der Ethik als des „Bösen im Wertsystem der Kunst“ (H. Broch), in der Anthropologie als der Verhaltensweise des „Kitschmenschen“ (L. Giesz) und in der Soziologie als der „Kunst des Kleinbürgertums“ (T. Kneif) aus. Für eine hinreichende Beurteilung des Kitsches in der Musik erweisen sich diese Kriterien allerdings als unzulänglich. Dahlhaus wandte sich dann dem Problem des Kitsches in der Ästhetik zu und wies auf den inneren Widerspruch zwischen der Kunsttheorie des Machens und dem Anspruch ausdrucksvoll schön zu sein hin, jener Kategorie der Musikästhetik, die um 1800 zentrale Bedeutung hatte (Schubart, Wackenroder). — Im Gegensatz zu H. Scherchens Auffassung, daß die „Kitschgrenze da begänne, wo die bloßen Materialreize nicht in die höheren Stufen der Kunst einzugehen vermögen“, hält Dahlhaus die Isolierung der Materialreize nicht für entscheidend. Wesentlicher sei die erschlichene, strukturell und formal unvermittelte Gleichsetzung von Reiz und Sentiment. Damit sei der Kitsch das Paradox eines idealistischen Sensualismus. Zur Stützung dieses ästhetischen Urteils versuchte Dahlhaus dann am Beispiel des *Andante cantabile* aus P. I. Tschaikowskys 5. Symphonie zu zeigen, daß Trivialität durch emphatische Darstellung von Simplem, Kitsch durch Verklärung des Trivialen entsteht.

Hans Chr. Words zeigte in seinem Referat *Salonmusik* den Entwicklungszug auf, den dieses musikalische Genre im 19. Jahrhundert nahm. Nach unbedeutenden Anfängen im 18. Jahrhundert konnte die Salonmusik bereits in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit Komponisten wie Czerny, Kalkbrenner und Herz einen ersten steilen „Aufschwung“ verzeichnen. Obgleich schon hier nach bestimmten Klischees komponiert wurde, verstießen diese Kompositionen im allgemeinen doch nicht gegen den guten Geschmack. Das änderte sich um die Jahrhundertmitte, als das Virtuosenum in der Salonmusik seinen Höhepunkt überschritten hatte und sich ein immer deutlicher erkennbares Niveaufälle in

ästhetischer und spieltechnischer Hinsicht zeigte. Da die Salonmusik den minimalen musikalischen Ansprüchen der immer größer werdenden Masse musizierender Konsumenten entsprechen mußte, schied sie in zunehmendem Maße aus dem öffentlichen Musikleben aus und verlagerte sich in den Salon. Wobis bezeichnete dann die stilistischen Voraussetzungen, welche die Salonmusik erst möglich machten, nämlich die Emanzipierung des Klangs, die frei wuchernde Harmonik, die Lockerung fester musikalischer Formen und der Durchbruch eines stark subjektiven Ausdruckswillens. Im weiteren Verlauf seines Referats machte er auf den Wesenszusammenhang der Salonmusik mit der Welt des deutschen Bürgers aufmerksam, dem einerseits die besondere Problematik seiner Zeit, der Zusammenbruch der inhaltslos gewordenen Werte nicht bewußt wurde und der die Forderung erhob, auch in der ihm zusagenden Form der Musikausübung auf der Höhe der Zeit zu sein. Andererseits war in der Salonmusik die Freude am Luxus ausgeprägt, ferner das Einfangen ersehnter Wunschbilder sowie die Flucht vor der Wirklichkeit. Mit all diesen Zügen hatte die Salonmusik teil an allgemeinen Stiltendenzen ihrer problematischen, innerlich zerrissenen Zeit.

Ausgehend von der durch die Expansion der Industrie bedingten „*weltgeschichtlichen Bedeutung des 19. Jahrhunderts*“ (H. Freyer) untersuchte Heinrich W. Schwab in seinem Referat *Unterhaltungsmusik im Industriegebiet des 19. Jahrhunderts* das Musikleben eines Raumes, von dem epochemachende Anregungen in reicher Fülle auf die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ausgingen. Im Gegensatz zu den traditionellen deutschen Musikzentren Wien, Berlin und München sind die Kenntnisse vom Musikgeschehen in dieser westfälischen Industriegegend an der Ruhr bisher sehr beschränkt. Anhand von Ankündigungen, Notizen, Berichten und Inseraten aus der lokalen Tagespresse machte Schwab auf bestimmte Arten unterhaltenden Musizierens aufmerksam (Gesangsspielen, Komiker-Konzerte, Concerte á la Strauß), wie sie hier vornehmlich in der zweiten Jahrhunderthälfte zu beobachten waren, sowie auf die spezifischen Orte, an denen sich jenes Musizieren vollzog (Eisenbahnabteil, Werkhallen, Festzelte, Restaurationsräume). Bei dem Vergleich mit dem englischen Industriezentrum Manchester-Liverpool, das in derselben Zeit zu einer der Hauptstadt London gleichrangigen Metropole der Musik heranwuchs, wurde die Frage nach der historischen und soziologischen Bedingtheit des Genre Unterhaltungsmusik im deutschen Industriegebiet aufgeworfen.

Lars Ulrich Abraham ging in seinem Referat *Trivialität im protestantischen Kirchenlied des 19. Jahrhunderts* der Frage nach, unter welchen Gesichtspunkten eine ästhetische Beurteilung von Kirchenliedern des 19. Jahrhunderts, deren melodische Qualität heute als fragwürdig gilt, möglich wäre. Ungeeignet hierfür ist der Gesichtspunkt der funktionellen Angemessenheit, da sich die Frage der Sangbarkeit von Kirchenmusik als verkapptes Vorurteil erweist und weil die im 19. Jahrhundert und heute für ein Gemeindelied gültigen Normen — z. B. welche Musik für einen geistlichen Text geeignet ist — als zu willkürlich und zu eng erscheinen. Nicht viel besser geeignet ist der Gesichtspunkt der künstlerisch handwerklichen Angemessenheit, da die Wertung falsch oder richtig unzutreffend sein könne, wenn die Intentionen des Künstlers nicht bekannt sind. Fragwürdig ist es auch, eine Wertordnung der Melodie vom Rang des betreffenden Komponisten abzuleiten. Es ist indes interessant, daß unbekannte Kantoren, Pfarrer und Dilettanten die Mehrzahl der Komponisten dieser Melodien ausmachen, während berühmte Komponisten fehlen. Am ehesten bekäme man Erscheinungen der Trivialität in der Kirchenmusik mit dem Kriterium der stilistischen Angemessenheit in den Griff. Aber auch diese Wertungskategorie verliert durch die vom Philantropinismus herrührende Forderung nach Volkstümlichkeit sowie durch Strömungen des Cäcilianismus und allgemeiner historischer Tendenzen an Bedeutung.

Über die Schwierigkeit, den Stilverfall in der Musik zu diskutieren, wenn man ihn im Goetheschen Sinne als Vergehen des Gesunden begreift, sprach Heinz Becker am Anfang seines Referats *Zur Frage des Stilverfalls in der französischen Oper*. Stilverfallserscheinun-

gen in der französischen Oper gibt es zwar schon hier und da in den Opern Meyerbeers, und zwar meist dort, wo er sich um romantischen Stimmungszauber bemüht, aber sie finden sich in größerem Maße erst bei seinen Nachfolgern in der Komposition Großer Opern: A. Thomas, Ch. Gounod, J. Massenet, C. Saint-Saëns u. a. An einigen Beispielen — aus *Thais* von Massenet und aus *Samson und Dalila* von Saint-Saëns — zeigte Becker, wie die rhythmische Prägnanz, die der Großen Oper Meyerbeers das Gepräge gab, einer verfließenden Konzeption weicht, wie die Geschlossenheit der Form sich in schwachkonturierte Gebilde verliert und wie die französische Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt ihre Wirkung mehr und mehr aus der Anhäufung von Reizeffekten bezieht. Abschließend warf Becker die Frage auf, ob sich objektive Kriterien für den musikalischen Kitsch finden ließen. Er wies auf die Bevorzugung der Homophonie in der Trivialliteratur hin. Auch langsames Zeitmaß und indifferenter Rhythmus scheinen zu den Voraussetzungen des musikalischen Kitsches zu gehören. Aber es komme immer darauf an, wie Werke mit den genannten stilistischen Eigenschaften auf den Hörer seiner Zeit gewirkt haben. Was der heutige Hörer als kitschig empfindet, könnte im Hörer des 19. Jahrhunderts ganz andere Gefühlsempfindungen ausgelöst haben. Man müsse sich davor hüten, nur auf einem eigenen, d. h. vom Stil der Gegenwart ausgehenden Standpunkt zu beharren; vielmehr müßten immer auch die Urteile der betreffenden Zeit mitberücksichtigt werden.

Über das Verhältnis von trivialer und anspruchsvoller Musik in den Konzerten der Mitte des 19. Jahrhunderts lautete der Titel des von Monika Lichtenfeld gehaltenen Referats, eines Resumés der Aufarbeitung umfangreichen dokumentarischen Materials über Konzertinstitute und Untersuchungen der Konzertprogramme einiger deutscher und österreichischer Städte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Anhand dieser Quellen konnte die Verfasserin einen Wandel in der Struktur des Konzertwesens und in der Programmgestaltung zu einer immer schroffer zutage tretenden Trennung von anspruchsvoller und trivialer Musik in Kompositionen und Aufführungen nachweisen, der sich um 1830 allmählich anbahnte und um 1850 seinen Abschluß fand. Die entscheidenden Ereignisse, die diese Umwälzungen bewirkten, sind nach Lichtenfeld 1. die verehrungsvolle Pflege der Musik Beethovens, 2. das wachsende Interesse für das Historische, das zu einer Gruppenbildung in konservative und fortschrittliche Richtungen führte, 3. Aufstieg, Glanzzeit und Verfall des Bravourvirtuosentums zwischen 1830 und 1850, 4. der Aufschwung der Chorvereinsbewegung, welche große Massen aktiver Musikausübender und des musikempfangenden Publikums von der anspruchsvollen Musik weg auf die Seite der Trivialmusik hinüberzog.

Hermann Rauhe referierte über *Lied und Gassenhauer im 19. Jahrhundert*. Als Anschauungsmaterial benutzte er den von ihm entdeckten Nachlaß des Hamburger Arztes Dr. Ferber. Dieser Nachlaß enthält neben anderen Musikalien eine große Anzahl fliegender Blätter mit Vaterlands-, Vereins-, Kommerzliedern und vor allem Gassenhauer und Bänkelsängerliteratur. Rauhe untersuchte einen Teil dieses Liedgutes in Bezug auf den Text (Stoffkreis, formale Gestaltung und Sprachstil des Textes) sowie auf das Wort-Ton-Verhältnis. Merkmale der Trivialität dieser Lieder waren der Widerspruch 1. zwischen Textskopus und dem Grundcharakter der Melodie, 2. zwischen engem Wort-Ton-Bezug in der ersten Strophe und dem gestörten Verhältnis in den anderen Strophen durch Betonung unwichtiger Wörter und 3. zwischen textlichem und musikalischem Höhepunkt. — In einem Abschnitt über die musikalische Struktur behandelte Rauhe jene melodischen Wendungen, deren unmotiviertes Pathos in starkem Gegensatz zur banalen Schablone der eigentlichen Liedgestalt steht. Mit der Analyse einiger dieser Lieder zeigte er im Vergleich mit dem Volkslied sowie dem Kunstlied die Gestaltqualitäten der Trivialität auf. Rauhe unternahm es auch, das Tagungsergebnis hinsichtlich der Trivialität in der Musik zusammenzufassen und daraus ein improvisiertes „Arbeitsmodell zur Erforschung objektiver Merkmale der Trivialität in der Musik“ zu entwickeln. Ob sich daraus eine fester gegründete Systematik

oder gar eine Theorie der Trivialität in der Musik gewinnen läßt, werden erst zukünftige Arbeiten und Gespräche über das Thema der Popular- und Trivialmusik zeigen können.

Das Ziel des Symposiums war es, bei der Erforschung dieses in der Musikwissenschaft bisher wenig beachteten Gebietes einen Anfang zu setzen. Endgültige Definitionen des Trivialen sowie des musikalischen Kitsches konnten billigerweise noch nicht erwartet werden. Mit Diskussionen über einige in den Referaten aufgeworfene Fragen sollte zunächst einmal Klarheit über Umfang und Beschaffenheit dieses Forschungsgebietes und die Art seiner Bearbeitungsweise gewonnen werden. Gleichzeitig sollte das Symposium eine weitere Arbeitstagung über das allgemeiner gefaßte Problem der Trivialkunst vorbereiten, an der außer einem musikwissenschaftlichen Arbeitsteam auch Vertreter der schon bestehenden anderen Arbeitskreise aus den Nachbardisziplinen teilnehmen werden. Die Ergebnisse der diesjährigen Tagung werden als Sammelband in den Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht, der von Carl Dahlhaus herausgegeben wird.

### III. Internationale Tagung für Hymnologie im Schloß Fuglsang (Dänemark)

(30. August — 3. September 1965)

VON HEINRICH W. SCHWAB, KASSEL

Zum dritten Male seit ihrem ersten Treffen in Lüdenscheid im Jahre 1959 traf sich die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, um in dem idyllisch gelegenen Schloß Fuglsang auf der Insel Lolland ihre turnusgemäße Arbeitstagung abzuhalten. 29 Teilnehmer aus den Ländern Dänemark, Deutschland, Holland, Polen, Schweden, Schweiz, ČSR und USA waren der Einladung gefolgt und informierten in Referaten, Forschungsberichten, Diskussionsbeiträgen oder privaten Gesprächen über ihre hymnologische Tätigkeit und ihre derzeitigen Forschungsaufgaben und -pläne.

Die Reihe der 21 Einzelreferate, die zu den drei Hauptthemenkreisen *Länderberichte*, *Quellenforschung* und *Grundsätzliche Fragen* zu hören waren, wurde durch einen grundlegenden Vortrag von J. P. Larsen über *Tendenzen der kirchengesanglichen Reformbewegung in Dänemark und den anderen skandinavischen Ländern* angeführt, der eine detaillierte Einführung in die historische Entwicklung des Kirchengesanges in den nordischen Ländern gab, vornehmlich in die des gastgebenden Landes Dänemark. In der Sitzung *Länderberichte* behandelten A. Malling, A. C. Honders, S. J. Lenselinck, W. E. Buszin, J. Kouba und S. Gudjonsson — sein Referat wurde verlesen — spezielle Fragen ihrer Heimatländer Dänemark, Holland, USA, Tschechoslowakei und Island und informierten über den jeweiligen Stand der hymnologischen Forschung. Zum Themenkreis *Quellenforschung* referierten K. Ameln (*Vorreformatorische Gebet- und Andacht-Bücher als Quellen der Hymnologie*), O. Bill (*Die frühesten Gesangbücher in Frankfurt a. M.*), M. Blindow (*Das Erfurter Enditridion von 1526*), F. Bohlin (*Frühe schwedische Quellen zu „O Lamm Gottes“*), H. W. Schwab (*Das Nassau-saarbrückische Gesangbuch von 1750. Ein Gesangbuch ohne Noten als musikalische Quelle*), H.-J. Stefan (*Die Psalmen im deutsch-schweizerischen evangelischen Kirchengesangbuch*), H. Volz (*Die Liturgie bei der Ablassverkündigung, Mainz 1517*) und L. Wieruszowski (*Die Pausenfrage in den deutschsprachigen Hugenottenpsalmen*). Beiträge zu *Grundsätzlichen Fragen* leisteten G. Birkner (*Das Wertverhältnis von Sprache und Musik im 17. und 18. Jh.*), W. Braun (*Die Kontrafaktur im evangelischen Kirchenlied*), J. Råsted (*Wort und Ton im mittelalterlichen Lied der byzantinischen Kirche*), U. Teuber (*Rhythmiserungsfragen zum Kirchenlied im 16. Jh.*), H. Werthemann (*Zur Geschichte und Problematik des Passionsliedes*) und M. Jenny mit

einer kritischen Analyse der *Hymnologie als theologischer Disziplin*. Sein Referat zeigte die Möglichkeiten auf, die dieser „Wissenschaft zwischen den verschiedenen Disziplinen“ gegeben wären, würde sie theologisch, historisch und praktisch betrieben. Jennys Ausführungen gipfelten in der Forderung, ein hymnologisches Ordinariat einzurichten, da die Hymnologie nicht länger mehr in nur nebenberuflicher Forschung zu ihrem Recht gelangen sollte.

Aus Berichten von K. Ameln und M. Jenny war zu vernehmen, daß das in Bossey (1962) geplante bibliographische und editorische Unternehmen *Das deutsche Kirchenlied* in der Zwischenzeit beträchtliche Fortschritte gemacht habe. Es wurde angeregt, ein solches grundlegendes Hilfsmittel hymnologischer Forschung auch für das Kirchenlied Dänemarks, Polens, Schwedens und der Tschechoslowakei zu erarbeiten. Als Vertreter von RISM unterbreitete H. Heckmann den Vorschlag, diese Bibliographien im Rahmen der Erhebungen des Internationalen Quellenlexikons zu bewerkstelligen.

Die Schlußsitzung dieser Arbeitswoche, die trotz ihres reichhaltigen und straff geführten Vortrags- und Diskussionsprogramms noch genügend Zeit ließ zu anregenden privaten Gesprächen, einem Ausflug mit anschließendem Besuch eines Orgelkonzertes (Niels Henrik Nielsen) und einer gemeinsamen Fahrt nach Kopenhagen, bestätigte durch Wahl K. Ameln und U. Teuber in ihrem Amt als 1. und 2. Vorsitzenden und M. Jenny als Schriftführer. Die rege Lebendigkeit der Tagung führte zu dem Wunsch, die nächste Tagung entgegen dem festgelegten dreijährigen Turnus bereits in zwei Jahren stattfinden zu lassen. Sie soll als Weiterführung des in Fuglsang begonnenen Gesprächs das *Problem der Kontrafaktur* als Generalthema behandeln.

## *Nochmals zum Organum des Codex Calixtinus*

VON WALTHER KRÜGER, BAD SCHWARTAU

Johann Schubert nimmt in seinem Aufsatz *Zum Organum des Codex Calixtinus* (Mf XVIII, 1965, S. 393 ff.) kritisch Stellung zu meinem Aufsatz mit gleichem Titel (Mf XVII, 1964, S. 225 ff.). Auf seine Ausführungen habe ich folgendes zu erwidern.

Schubert schreibt: „Man könnte den Eindruck gewinnen, daß die Organa des Codex Calixtinus Krüger nicht modern genug sind, und daß er in dieser Richtung etwas nachhelfen wollte. Es ist aber (?) eine nicht zu ändernde Tatsache, daß das Organum in diesem Kodex noch nicht die Qualität hat wie bei den Meistern der Notre-Dame-Epöche, sonst wäre das Lob, das der Anonymus IV an die Namen Leonin und Perotin knüpft, nicht zu verstehen. Selbst die Notre-Dame-Epöche verfügte noch nicht über die musikalischen Mittel, die Krüger seinen Interpretationen stillschweigend voraussetzt. Das Mittelalter kannte den Viervierteltakt nicht, und die Mensuralnotation wäre zwei Jahrhunderte nach der Entstehung des ‚Vox nostra resonet‘ noch nicht imstande gewesen, die rhythmischen Differenzierungen, die Krüger bei der Rhythmisierung des Duplums dieses Organums verwendet, wiederzugeben. Ebenso wenig, wie man auf die kritische Übertragung verzichten kann, kann man die Geschichte der Musik, das organische Wachsen dieser Kunst, verleugnen. Da die Epöche, der der Codex Calixtinus angehört, der Notre-Dame-Epöche unmittelbar vorausgeht, kann für die ältere Zeit nur eine Rhythmik in Frage kommen, aus der sich die der jüngeren organisch entwickeln konnte.“

Schubert trägt hier an die Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts die Prämisse einer „organischen Entwicklung“ vom Unvollkommenen zum Vollkommenen heran, die mit „strenger Wissenschaftlichkeit“ nichts zu tun hat, eine Tugend, auf die er andererseits so pocht und deren Besitz er mir abspricht. Mit dieser Prämisse wird an die empirischen Fakten

ein pseudobiologisches Denkschema herangetragen, das in anderen geistesgeschichtlichen Disziplinen, z. B. in der Kunstgeschichtsforschung, längst als antiquiert erkannt und aufgegeben worden ist. (Im übrigen ist die lapidare Aussage: „Das Mittelalter kannte den Viervierteltakt nicht“ unhaltbar und ist auch von anderen Organuminterpreten nicht akzeptiert worden!)

Da ich in meinem Aufsatz *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte* (Mf VIII, 1955, S. 129 ff.) die Unhaltbarkeit dieser Prämisse nachgewiesen habe, erübrigt es sich, hier nochmals auf das Thema im allgemeinen einzugehen. Wohl aber gilt es, den besonderen Fall, den Schubert im Auge hat, zu beleuchten: die Prämisse einer Entwicklung von den unvollkommenen Organa des Codex Calixtinus zu den vollkommenen der Notre-Dame-Epoche insbesondere hinsichtlich der Rhythmik und des „Fortschritts“ von der vormodalen zur modalen Notation. Zunächst zur Frage der Entstehungszeit der Organa des Codex Calixtinus. Daß die Organa nicht gleichzeitig, sondern innerhalb einer gewissen Zeitphase nacheinander in das nicht erhaltene Original des Kodex eingetragen worden sind, steht außer Frage. Higinio Anglès hat die — von mir geteilte — Überzeugung ausgesprochen, daß diese Zeitphase wesentlich vor der Mitte des 12. Jahrhunderts anzusetzen ist. J. B. Trend, *The Music of Spanish History to 1600*, Oxford 1926, S. 74, datiert diese Zeitphase mit 1120 bis 1125.

Das Lob des im späten 13. Jahrhundert schreibenden Anonymus IV gilt speziell den Organa Perotins, die er „schöner“ als die Leonins empfindet, und er preist insbesondere die Organa quadrupla Perotins, von denen „*Sederunt principes*“ im Jahr 1199 entstanden ist. Wie aus diesem Lob auf eine mindere Qualität der Organa des Codex Calixtinus geschlossen werden soll, ist schlechterdings unerfindlich!

Schubert stellt (unter Berufung auf Friedrich Ludwig) eine enge Verbindung des Calixtinus „mit der *Ile de France*, dem Entstehungsgebiet des *Notre-Dame-Stils*“ fest und behauptet, daß die Komponisten der in diesem Kodex enthaltenen Organa „dem *Stil der Ile de France* nacheiferten und ihn als verbindlich betrachteten. Das gilt dann auch für die rhythmische Gestaltung“.

Man kann nur etwas nacheifern, was schon vorhanden ist. Das heißt: Schuberts Aussage läuft auf die Behauptung hinaus, daß „der“ Stil der *Ile de France*, konkret gesprochen, die modale Rhythmik, bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts — wenn auch erst in „Vorstufen“ — ausgeprägt war. Schubert spricht denn auch davon, daß das System der Modi „nur das Ergebnis einer langen, konsequenten Entwicklung sein“ könne. Und weiter: „Die Musikforschung hat bisher viel zu wenig ihr Augenmerk auf eventuelle Vorstufen oder früheres Auftreten der modalen Praxis gelenkt.“

In meinem Kongreßreferat Bamberg 1953 über *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche* habe ich die *Principalis* des *Benedicamus Domino*-Tropus „*Jubilemus, exultemus*“ der ältesten *St. Martial*-Handschrift Paris, Bibl. nat. lat. 1139 (1080 bis 1100) streng modal interpretiert und mich damit der Ansicht angeschlossen, daß die Modalrhythmik schon in der Mehrstimmigkeit dieser frühen Zeit Gültigkeit haben kann. Nichts aber berechtigt zu der Prämisse einer kontinuierlichen „Entwicklung“, einer unvermeidlichen ständigen Intensivierung der Modalrhythmik bis zu den Organa Perotins, in deren Zuge die Organa des Codex Calixtinus dann modal „fortgeschrittener“ sein müßten als die der ältesten *St. Martial*-Handschrift.

In seinen Interpretationen von Organa des Codex Calixtinus kommt Anglès durchaus zu einer weitgehenden Notenwertunterteilung der Organalstimmen und hält diese also nicht aus „entwicklungsgeschichtlichen Gründen“ für unmöglich. Zugleich aber äußert er die Ansicht, die Notation sei noch nicht fähig gewesen, diese Rhythmik „auszudrücken“.

Wie sich jede Zeit das ihrem Gestaltungswillen gemäße Instrumentarium schafft, so auch die ihr gemäße Notation. Die rhythmuslose Notation der Mehrstimmigkeit der

St. Martialepoche im allgemeinen und des Codex Calixtinus im besonderen beruht nicht auf Unvollkommenheit. Das Notationsbild hat nur die Funktion gleichsam einer Skizze, eines Entwurfs und soll sie haben. Die ein Organum Ausführenden hatten nicht die Aufgabe, im modernen Sinn der „Werktreue“ die jeweilige Komposition zum Erklingen zu bringen, sondern im Rahmen eines „usus“ immer wieder neue Lösungen der rhythmischen Gestaltung speziell der Organalstimme zu finden, bis zu einem gewissen Grad die Organa „neu zu komponieren“. Die Forschung kann mithin gar nicht „die“ ideale Interpretation ermitteln, sondern muß dasselbe tun, was die Ausführenden damals taten: das jeweilige Organum immer wieder neu „interpretieren“. Wenn also Schubert mir vorwirft, meine Interpretationen zweier Organa könnten „bestenfalls als Neukomposition bezeichnet werden“, mehr noch, ich hätte die rhythmischen Verhältnisse nicht „erforscht“, sondern „erraten“, so geht er von der Fiktion einer „streng wissenschaftlich“ zu erforschenden authentischen Gestalt der Rhythmik der Organalstimmen aus, die in Wirklichkeit gegenstandslos ist.

Schubert unterstellt, daß die Organa des Codex Calixtinus sehr viele Schreibfehler enthalten, die sich der Kopist vom Jahr 1173 „zuschulde gekommen lassen“ habe. Daß ein Kopist des 12. Jahrhunderts sein kostbares Pergament nicht in bedächtiger Sorgfalt, sondern höchst unkonzentriert-flüchtig beschrieben haben soll, ist eine durchaus unglaubwürdige Annahme. Sie entspringt der nun wirklich „modernisierenden“ Voraussetzung, daß der Schreiber des 12. wie der Mensch des 20. Jahrhunderts ständig unter Zeitmangel gelitten habe! Gewiß gilt auch für ihn das Wort, daß irren menschlich ist. Rasuren lassen im Codex Calixtinus wie auch in anderen Handschriften der St. Martialepoche jedoch erkennen, daß der Schreiber sein Geschriebenes auf die Richtigkeit überprüft und korrigiert hat. Nach Schubert wimmelt es aber geradezu in den Organa des Kodex von unkorrigierten Schreibfehlern!

Selbstverständlich ist mir nicht entgangen, daß sich für den letzten Vers von „*Vox nostra resonet*“ die „unmögliche Betonung“ „*Dicamús Domino*“ ergibt. Schubert schreibt: „Das gleiche Versehen hat sich schon der Schreiber des Kodex zuschulden kommen lassen. Auch er bemerkte nicht die von den vorangehenden Strophenabschlüssen abweichenden metrischen Verhältnisse in der letzten Strophe: er notierte über dem Abschlusßvers der letzten Strophe, also über dem männlichen Sechssilbler, die Neumen in der gleichen Anordnung wie über den Schlußversen der vorangehenden Strophen, die aber weibliche Fünfsilbler sind.“ Statt aber dem Schreiber ein „Nicht bemerken“ der sinnwidrigen Betonung zu unterstellen, muß geschlossen werden, daß er das Original getreu kopiert und daß der Komponist selbst die sinnvolle Textbetonung der musikalischen Strophenuniformität geopfert hat. Ich habe mich deshalb entschlossen, der Vorlage zu folgen.

Schubert stellt durch Auftaktbildung die „richtige“ Betonung her und schreibt weiter: „Auch die beiden ersten Verse der im ganzen aus drei Versen bestehenden Strophen sind auftaktige männliche Sechssilbler. Aus der Aufzeichnung des Duplums geht klar hervor, daß dem Strophenauftakt in der Melodiestimme ein langer Notenwert entsprechen muß (?): über der ersten Silbe des ersten Verses, über dem Textwort ‚vox‘, ist im Duplum ein sechstöniges Melisma notiert, das sich über den Zeitwert einer Longa verteilen muß (?). Gleichzeitig erfüllt das Melisma die Forderung der Organumpraxis, daß sich beide Stimmen aus dem Einklang entwickeln (?). Da der Auftakt am Anfang der Strophe in der Regel vermieden wurde (?), ist die Rückgliederung (?) des Auftakts in den Volltakt angebracht (?), so daß für die beiden Textsilben des Wortes ‚nostra‘ nur der Zeitwert einer Longa zur Verfügung steht.“ Ich gestehe, daß ich vor dieser intellektuellen Akrobatik kapituliere, weil ich den Denkprozeß der Unterscheidung von eigentlich vorhandenen, aber faktisch „vermiedenen“ und „rückgegliederten“ Auftakten nicht nachvollziehen kann.

Schubert schreibt weiter: „Über die Lautung einzelner Stellen, besonders der Schlußkadenz, kann man geteilter Meinung sein.“ Er läßt also meine „Lautung“ als Möglichkeit der

Interpretation gelten, rechtfertigt aber nicht seine eigene Interpretation und kann es auch gar nicht. Denn er ordnet nicht nur 14 Töne der Organalis vom handschriftlichen Befund abweichend Tönen der Principalis zu, sondern besorgt noch nicht einmal eine korrekte Umschrift: obgleich er selbst von einem sechstönigen „Melisma“ am Anfang der Organalis spricht, läßt er den 6. Ton (g) aus. In der zweiten Hälfte seines 6. und in der ersten Hälfte seines 7. Taktes schreibt er die sechs Noten g-f-e-d | e-d statt der faktisch vorhandenen drei Noten e-d-c.

Ich habe meine Ansicht dahin formuliert, daß der handschriftliche Befund für die Übertragung verbindlich ist, wenn sich nicht im Einzelfall eindeutig ein Schreibfehler nachweisen läßt. Das gilt u. a. für die Zuordnung der Töne der Organalis zu denen der Principalis, die nicht etwa mit der Tendenz verändert werden dürfe, um die nach dem handschriftlichen Befund sich ergebenden Dissonanzen zu vermeiden. Schuberts Feststellung „Konsonanz- bzw. Dissonanzgrade, die sich aus dem handschriftlichen Befund ergeben, will er als Beweise nicht anerkennen“ ist mithin sachlich unzutreffend.

Schubert schreibt weiter: „Krüger verstößt gegen die wichtigste Forderung der mittelalterlichen Liedkunst, wenn er die Reimsilben, die den Hauptakzent des Verses tragen, auf leichte Takteile fallen läßt: Text und Weise müssen korrespondieren; darum muß dem Akzent der Reimsilbe ein schwerer Takteil entsprechen.“ Er beruft sich dabei auf Fr. Gennrich. Gennrichs methodische Grundsätze in allen Ehren: aber ist Gennrich gleichsam der mit dem Unfehlbarkeitsdogma ausgestattete Papst der musikalischen Mittelalterforschung, und ist es nicht überheblich, denjenigen, der gegen diese Grundsätze „verstößt“, sozusagen mit dem Bannfluch der Ketzerei zu belegen?

Zur Frage der Rhythmisierung der Principalis schreibt Schubert: „Der fünfte Modus ist besonders geeignet für die Art der Mehrstimmigkeit, wie sie in den vorliegenden Kompositionen praktiziert wird; die langen Notenwerte in der Unterstimme gestatten eine rhythmische Differenzierung in der Oberstimme.“ Gemeint ist von Schubert, daß der 5. Modus es ermöglicht, die rhythmische Differenzierung in der Organalis im Rahmen der vermeintlichen Zulässigkeit zu halten, d. h. weitgehende Notenwertunterteilungen zu vermeiden.

Abgesehen von der Tatsache, daß Schubert in seiner Interpretation immerhin bis zu Triolenbildungen geht, ist nochmals als Maxime zu formulieren: in der Mehrstimmigkeit über rhythmische Texte hat sich die Organalis nach der Principalis zu richten. Die — instrumentale — Organalis hat die Aufgabe, die Principalis zu „schmücken“ (*organum ornare* in der Terminologie der Theoretiker) in analoger Weise, wie die kunstvolle Fassung einen Edelstein schmückt. Die Fassung des Edelsteins ist nicht Selbstzweck: kein Goldschmied wird „rücksichtslos“ eine Fassung herstellen und hinterher den Edelstein nach der Fassung beschlagen! Aus diesem Sachverhalt ergibt sich: die Principalis ist bei jeder Ausführung des Organum rhythmisch gleich, während der Spieler der Organalis die Principalis in jedem Fall anders „schmückt“!

Als einen weiteren Beweis für die Instrumentalbestimmung der Organalis (die schon durch die schnellen Tonfiguren gegeben ist) habe ich die ungewöhnliche Tonhöhe bezeichnet. Schubert schreibt dazu: „Die Tonhöhe des Duplum ist keinesfalls ungewöhnlich. In den Notre-Dame-Organen steigen die Oberstimmen mitunter noch eine Terz höher. Deshalb an eine instrumentale Aufführung des Duplum zu denken, ist abwegig. Man wird die Qualitäten des geschulten mittelalterlichen Sängers nicht unterschätzen dürfen.“ Der Hinweis auf die Notre-Dame-Organen hätte nur Beweiskraft, wenn dort die Vokalbestimmung gesichert wäre. Zu diesem Problem habe ich mich in meinem Kongreßreferat Hamburg 1956 über *Wort und Ton in den Notre-Dame-Organen* sowie in meiner Artikelserie *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit* geäußert.

Zu meinem zweiten Beispiel „*Gratulantes celebremus festum*“: Nach Schubert handelt es sich nicht um Zehnsilbler, sondern um weibliche Neunsilbler, „da die weibliche Endung

des Reims keinen Silbenwert hat". Wieso eine weibliche Endung als Silbe nicht mitzuzählen ist, erscheint mir unerfindlich. Im übrigen setzt Schubert in seiner rhythmischen Interpretation der ersten 8 Takte der Principalis die nach ihm nicht mitzuzählende Silbe „-tum“ auf den schweren Taktteil. Es ist doch eklatanter Unsinn, wenn er aus seiner eigenen Interpretation neun statt zehn Silben herausrechnet!

Im weiteren bleibe ich bei der Behauptung, daß dieses Organum als „durchkomponiert“ zu bezeichnen ist, trotz der vorhandenen melodischen Entsprechungen und Vereinheitlichungen.

Schubert hält es für angebracht, die Principalis im 1. Modus zu interpretieren. Dann ergeben sich aber weitgehende Notenwertunterteilungen in den ersten vier Takten der Organalis. Wieder huldigt Schubert dem Grundsatz, daß nicht sein kann, was nicht sein darf. Denn er schreibt: „Zieht man aber die Verteilung der größeren Tongruppen im Duplum in Betracht, so können den vier ersten Silben nur lange Notenwerte entsprechen.“ In Konsequenz dieser Prämisse interpretiert er die ersten vier Takte abweichend im 5. Modus. Das Ergebnis dieses Moduswechsels ist für die ersten 8 Takte nach Schubert ein „volkstümlich anmutender, aber (?) logisch empfundener Rhythmus“. Zugleich rechtfertigt Schubert diesen Moduswechsel durch den Hinweis auf ähnliche Rhythmen in Motettenenores, die aber doch einer ganz anderen Zeit- und Stilosphäre angehören!

Nach Schubert hat „offensichtlich eine spätere Hand die Notation geändert oder ergänzt . . . Auch deuten die vereinzelt und unerwartet auftretenden Intervallsprünge innerhalb der Distinktionen auf Verlagerungen (?) hin, die mit Hilfe der musikalischen Textkritik einzurichten (?) wären. Voraussetzung für die Einregulierung (?) ist die Aussonderung späterer Einträge anhand einer gut leserlichen Photographie oder des Originals“. Unter der Voraussetzung der Vokalbestimmung der Organalis müssen natürlich die wiederholten Septimensprünge abwärts „unerwartet“ erscheinen. Dies ist der Grund, warum Schubert die intrikaten Manipulationen und Eingriffe in den handschriftlichen Befund für nötig hält!

Der erste Ton der Principalis ist G. Nicht direkt unter ihm, sondern etwas nach links gerückt steht ein zusätzliches C. Durch diese vorgerückte Position erweist sich, daß der Grundton C nicht einen einmaligen Zusammenklang mit G bilden soll, sondern Bordunbedeutung hat. Die bisherigen Interpretationen ignorieren das C. Schubert dagegen argumentiert: „Der erste Ton muß C sein in Analogie zum Anfang der dritten Distinktion. Das in der Handschrift über dem C notierte G ist ein Schreibversehen, das durch Verwechslung des F-Schlüssels mit dem C-Schlüssel zustande kam. Der Schreiber hat sein Versehen sofort bemerkt und durch die richtige Schreibung korrigiert.“ Wenn aber wirklich ein Versehen des Schreibers vorläge, das dieser selbst bemerkt hätte, hätte er das G selbstverständlich entweder durch Rasur getilgt oder durchgestrichen! Im übrigen: wenn der Schreiber wirklich den F-Schlüssel irrtümlich als C-Schlüssel gelesen hätte, ergäbe die Note D und nicht C!

Bei dieser Gelegenheit weise ich darauf hin, daß nach dem handschriftlichen Befund auch für das Organum „Vox nostra resonet“ der Grundtonbordun gefordert wird, was aus dem Punctum vor der Trennungslinie zu schließen ist. Ich habe diesen Sachverhalt in meiner Interpretation noch nicht berücksichtigt. Bemerkenswert ist ferner, daß vor Beginn der Organalis viermal das Punctum g in der höheren Oktave gesetzt ist. Welche — instrumentale — Bedeutung diese viermaligen g-Neumen haben, bleibt eine offene Frage. Jedenfalls können sie nicht als „Schreibfehler“ wedisputiert werden!

Drei Forscher: Ewald Jammers (*Musik in Byzanz . . .*), Werner Bachmann (*Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*) und Hans Hickmann (*Das Portativ*) haben auf unterschiedlichen Wegen die außerordentliche Bedeutung der Bordunpraxis in der Musik u. a. des 12. Jahrhunderts erwiesen. Alles läßt darauf schließen, daß der Bordun eine ähnliche Bedeutung für die Musik des zentralen Mittelalters gehabt hat wie der Generalbaß für die Musik des Barock, so daß es berechtigt wäre, in Analogie zum Terminus „Generalbaßzeitalter“ von

einem „Bordunzeitalter“ zu sprechen. Es wäre Aufgabe der Forschung, alle Handschriften insbesondere des 12. Jahrhunderts daraufhin zu überprüfen, wie weit die Praxis, den Bordun entweder durch vorangesetztes Punctum (oder Doppelpunctum als Doppelbordun) oder durch besondere Formung des Initialbuchstabens zu fordern, verbreitet war. Daß überhaupt die Praxis sich auch aus anderen Handschriften erschließen läßt, habe ich in Einzelfällen belegt. Im übrigen habe ich aber auch noch weitere Argumente vorgebracht, die auf die Existenz der Bordunpraxis schließen lassen. Auf alle diese Argumente geht Schubert überhaupt nicht ein.

Solange man an der Prämisse festhält, daß sich die abendländische Mehrstimmigkeit aus rhythmisch wenig differenzierter vokaler Zweistimmigkeit „entwickelt“ habe und dann zur Drei-, Vierstimmigkeit usw. „fortgeschritten“ sei, ist das Tor zur Erkenntnis der Bordunpraxis und anderer Mehrklangbildungen versperrt. Die Erkenntnis von der Instrumentalbestimmung der Organalis ist nur der erste, aber entscheidende Schritt. Denn wenn etwa die Organalis von einem Streichinstrument gespielt wurde, so erweist sich die vermeintliche Zweistimmigkeit als Illusion: das „Organum“ ist ab ovo mehrklänglich durch das Mitklingen einer Bordunsaite oder gar mehrerer Bordunsaiten sowie durch Doppelgriffspiel. Bachmann hat in dieser Hinsicht hochbedeutsame Belege erschlossen.

Zu den Quint- und Quartklängen, die in den Organa des Codex Calixtinus vorkommen, schreibt Schubert: *„daß solche Erscheinungen auch in den Denkmälern der Trouvèrekunst auftreten. Sie haben eine ganz einfache Erklärung darin gefunden, daß der Notenschreiber sich im Schlüssel geirrt hat. Das wird oft durch Parallelüberlieferungen bestätigt. Meist handelt es sich um Quint- oder Quartintervalle, die am Anfang eines Liedes oder nach einem Schlüsselwechsel auftreten, weil der Schreiber F- und C-Schlüssel verwechselt hat. Niemand hat diese Erscheinungen bisher als Hinweis auf eine Bordun- oder gar mehrstimmige Praxis in der weltlichen Liedkunst des Mittelalters gewertet.“*

Der Hauptvorwurf, den Schubert mir alles in allem macht, ist dieser: ich „ersetze“ die für den „ernsthaften Forscher“ allein in Frage kommende Übertragung durch die Interpretation und verzichtete damit um so mehr auf „wissenschaftliche Objektivität“, als ich „noch nicht einmal das bereits Erforschte als Ausgangspunkt“ für meine Interpretationen verwendete.

Der Vorwurf, ich ersetze die Übertragung durch Interpretation, ist gegenstandslos, denn unter „Übertragung“ ist lediglich die Umschrift der originalen in moderne Notation zu verstehen. Jeder Forscher, der sich mit einer solchen Umschrift nicht begnügen will, ergänzt sie durch Interpretation. „Alles bereits Erforschte“ ist faktisch alles bereits Interpretierte. Es ist eine unsinnige Forderung, daß ich für meine eigenen Interpretationen die anderer Forscher „verwenden“ müßte, so etwa die Interpretationen Bruno Stäbleins. Stäblein setzt über seine Umschrift von Organaausschnitten u. a. aus dem Codex Calixtinus seine modalrhythmischen Interpretationen, eine Trennung von Übertragung und Interpretation, die ihre Vor- und Nachteile hat. Seine modalen Interpretationen beruhen auf Prämissen, die man akzeptieren oder ablehnen kann. Auch Schubert unternimmt es ja, die Organumbeispiele in seiner Weise zu interpretieren, und wie es mit der angeblichen „strengen Wissenschaftlichkeit“ dieser Interpretationen bestellt ist, geht aus meinen Ausführungen hervor.

Anglès andererseits bemerkt zu seinen Interpretationen von Organa des Codex Calixtinus, es sei ihm vor allem darum zu tun gewesen, daß die Kompositionen „angenehm klingen“. Ich bin zwar bei meinen Interpretationen nicht von dieser Tendenz ausgegangen; wenn aber die tendenzlosen Interpretationen sich zugleich als „angenehm klingend“ herausstellen, ist das doch noch kein Grund, von „Modernisierung“ zu sprechen! (Den gleichen Vorwurf hat übrigens Peter Wagner gegenüber Friedrich Ludwigs Interpretationen von Organa bzw. Organaausschnitten aus dem Codex Calixtinus erhoben.)

Nach Schopenhauer pflegt die Fachwelt auf jedes von einem Forscher gestellte neue Problem in drei Stadien zu reagieren: zuerst werde es als lächerlich empfunden, dann bekämpft

und schließlich als selbstverständlich anerkannt. Nun ist das „Problem“ der instrumentalen Organumpraxis ja gar nicht neu. Denn es ist bereits von einer älteren Forschergeneration (vor allem Gastoué, Riemann und Schering) gestellt, dann aber durch die herrschende These von der rein vokalen Aufführungspraxis verdrängt worden. Es liegt hier ein ähnlicher Sachverhalt vor wie in der Kunstgeschichtsforschung: Hans Sedlmayr hat in seinem Buch *Die Entstehung der Kathedrale* darauf hingewiesen, daß bereits im früheren 19. Jahrhundert gemachte Erkenntnisse über die Bedeutung der Kathedrale später wieder „verdunkelt“, von falschen Ansichten verdrängt worden sind.

Ein neues Problem stellt dagegen die Erschließung der Bordunpraxis und von Mehrklangsbildungen aus dem handschriftlichen Befund dar. Und diese Erschließung ist mehr als ein „Problem“, nämlich der Nachweis eines objektiven Sachverhalts, also per definitionem eine Entdeckung, eine Aufdeckung von etwas, was vorher unbeachtet geblieben ist. Darauf mit dem Argument contra zu reagieren, niemand habe bisher diese Entdeckung gemacht, ist absurd.

Daß jedes „neue Problem“ zuerst bekämpft zu werden pflegt, ist eine geschichtliche Erfahrung, und vielleicht bedeutet diese anfängliche Bekämpfung auch eine notwendige Bewährungsprobe (und ist zugleich bei weitem der Methode des Totschweigens vorzuziehen . . .). Ob es allerdings unvermeidlich ist, daß diesem „zweiten Stadium“ Schopenhauers das erste vorangehen muß, ist eine andere Frage. Wie weit Schubert sich gegenüber dem von mir gestellten „neuen Problem“ schon im zweiten oder noch im ersten Stadium befindet, möge der Leser seines Artikels selbst entscheiden. Sätze wie: „Ein Vertrautsein mit der Musik des Mittelalters ist allemal unerlässlich“ und „Doch scheint sich Krüger mit der Metrik des Textes wenig befaßt zu haben“ verlassen jedenfalls die Ebene sachlicher Polemik.

Um die Bedeutung der instrumentalen Bordun- und Mehrklangspraxis speziell im Codex Calixtinus noch mehr ins rechte Licht zu rücken, als es bereits in meinem Aufsatz geschehen ist, werde ich im übernächsten Heft der „Musikforschung“ eine Übertragung und Interpretation des besonders interessanten Organum „*Ad superni regis decus*“ vorlegen.

## Thematische Verzeichnisse — Antonio Vivaldi

VON WALTER KÖLNEDER, KARLSRUHE

Unter diesem Titel führt Alfons Ott in MGG folgendes an: „*Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi*, hrsg. v. M. Rinaldi, Rom 1945, Editrice Cultura Moderna; *Antonio Vivaldi, indice tematico*, hrsg. v. Istituto Italiano Antoni (sic!) Vivaldi, Mailand 1955, Ric. (bisher ersch. *Indice tematico di 200 opere strumentali*, 1a Ser.: t. 1—200 elencati per tonalità).“

Daß hier die wissenschaftlich höchst bedenkliche Arbeit von Rinaldi erscheint und der grundlegende Katalog von Pincherle<sup>1</sup> nicht genannt wird, ist um so eigenartiger, als zur Frage der Katalogisierung Vivaldischer Werke eine ausführliche Darstellung vorliegt<sup>2</sup>. Da diese anscheinend noch nicht zur Kenntnis genommen wurde, sei das Problem in neuester Sicht nochmals kurz dargestellt.

Nachdem Vivaldis Schaffen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts so gut wie unbekannt war und erst im Zuge der Bach-Renaissance allmählich das Interesse der Forschung gefunden hat, legte Wilhelm Altmann 1922 einen ersten Überblick vor<sup>3</sup>. Den 1926—1930 auf-

<sup>1</sup> Marc Pincherle, *Antonio Vivaldi et la Musique instrumentale*. (2. Teil) *Inventaire thématique*, Paris 1948.

<sup>2</sup> Walter Kolneder, *Zur Frage der Vivaldi-Kataloge*, AfMw XI, 1954, 323.

<sup>3</sup> Wilhelm Altmann, *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis*, AfMw IV, 1922, 262.

gefundenen und in der Nationalbibliothek Turin vereinigten Hauptbestand des Vivaldischen Werkes hat dann Olga Rudge, die um die Vivaldiforschung sehr verdiente Sekretärin der Accademia Musicale Chigiana in Siena, thematisch erfaßt<sup>4</sup>. Diese Arbeit sollte nur der Sichtung und praktischen Auswertung der beiden Turiner Sammlungen dienen und war in keiner Weise wissenschaftlich-methodisch angelegt. Die Folge, in der die Partituren seinerzeit im Besitze der Familie Durazzo in Bände gebunden worden waren, ist beibehalten, ein Versuch einer inneren Ordnung ist nicht unternommen. Der Katalog Rudge, mit gelegentlichen Irrtümern behaftet, ist aber auch heute noch unentbehrlich, weil er die Incipits aller Sätze enthält und auch die weltlichen und geistlichen Vokalwerke inbegriffen sind.

Für die nun folgenden drei Versuche war es bedauerlich, daß sie nicht irgendwie koordiniert oder in Arbeitsteilung unternommen wurden. Pincherle, dessen schon fast fertiggestellte Dissertation über Vivaldi im ersten Weltkrieg vernichtet wurde, hat seit Jahrzehnten an der katalogmäßigen Erfassung der Werke gearbeitet. Sein großes Vivaldi-Buch, dessen zweiten Teil der Katalog darstellt, war Ende 1944 druckfertig, lag aber bis 1948 beim Verlag, ehe es erscheinen konnte. Pincherle beschränkte sich auf die Instrumentalmusik, gliederte sie in Sonaten, Sinfonien und Konzerte und reihete die letzteren nach Tonarten, innerhalb derselben nach gedruckten Werken und den verschiedenen Lagerorten in alphabetischer Folge. Leider ist nur jeweils der erste Satz im Incipit gegeben. Über die praktische Durchsetzung von Pincherles Katalog heißt es in der angeführten Studie: „Soll nun endlich die Überfülle Vivaldischen Schaffens (darunter allein 221 Violinkonzerte!) einigermaßen überschaubar sein, so ist es Grunderfordernis, daß in Zukunft sowohl im Schrifttum wie auf Programmen und praktischen Ausgaben Pincherles Katalognummern angegeben werden, sofern nicht eine originale Opuszahl vorliegt“<sup>2</sup>. Diese Anregung wurde damals auch mehreren Schallplattenfirmen direkt gegeben, und heute haben sich Pincherles Nummern fast ganz durchgesetzt.

Rinaldi hat seinen *Catalogo numerico* wohl in Unkenntnis von Pincherles Arbeiten begonnen, ihn dann vielleicht überhastet fertiggestellt, um sich die Priorität des Erscheinens zu sichern. Aber der Katalog war schon in der Anlage verfehlt: „Rinaldi hatte die unglückliche Idee, die Opuszahlen der gedruckten Werke weiterzuführen, wodurch der Eindruck einer chronologischen Werkfolge hervorgerufen wird. (Im Gegensatz zur Möglichkeit, die sich Köchel bei der Anlage seines Mozart-Verzeichnisses bot, kann bei Vivaldi nur ein ganz geringer Teil des Schaffens genau oder annähernd datiert werden.) Bei der Ordnung nach Opuszahlen — es sind jeweils Gruppen zusammengefaßt — ist Rinaldi aber so vorgegangen, daß z. B. op. 20 vier Konzerte umfaßt, Nr. 1 und 2 für Violine, Nr. 3 für Cello und Nr. 4 für Mandoline. Daß alle vier Werke im ersten Band der Turiner Sammlung stehen, ist kein innerer Grund für diese Reihung. Zudem scheint Rinaldi die Bestände nicht selbst gesehen, sondern nur nach Rudge gearbeitet zu haben, sonst hätten nicht Irrtümer wie die in der Fachwelt viel belachten „Konzerte für 5 Trompeten“ vorkommen können. (Die Bezeichnung *str* (= *stromenti*) bei Rudge hat Rinaldi als *5 tr* gelesen!) Wie oberflächlich die Arbeit ist, geht daraus hervor, daß Identitäten nicht erkannt wurden und einige Werke somit doppelt aufscheinen (op. 9/5 = 62/19, op. 58/1 = 61/13, op. 36/17 = 67/7, op. 61/17 = 35/14, op. 23/1 = 61/20). Der Katalog ist außerdem nicht annähernd vollständig, fast  $\frac{2}{3}$  der Dresdener Werke fehlen“<sup>2</sup>.

In der deutschen Fassung des viersprachigen Vorworts entschuldigt Rinaldi einige andere Irrtümer, auf die er in einer Fußnote S. 17 hinweist: „ . . . aber das dramatische Jahr, das

<sup>4</sup> Olga Rudge, *Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi esistenti nella Biblioteca Nazionale di Torino*. In *Antonio Vivaldi, Note e Documenti sulla vita e sulle opere*, Siena 1939. Dieselbe, *Opere vocali attribuite a Antonio Vivaldi nella R. Biblioteca Nazionale Torino (Raccolte Mauro Foà e Renzo Giordano)*. In *La Scuola Veneziana*, Siena 1941.

wir damals durchlebten, hinderte uns an der vollständigen Erreichung des beabsichtigten Programmes, wie es auch ein gründliches Fertigen der Druckbogen verhinderte. Der Krieg, durch den es dahin gekommen war, daß unser Vaterland tragisch in zwei Teile zertrennt wurde, hatte 1000 Schwierigkeiten geschaffen, und es war schon ein Wunder, wenn ein so umfangreiches, in Rom verfaßtes Werk in Mailand veröffentlicht werden konnte.“ Das ist alles sehr einleuchtend, ändert aber nichts am Ergebnis: Rinaldis Katalog ist für Wissenschaft und Praxis unbrauchbar. Meines Wissens hat sich nur Felix Schröder für einige Eulenburg-Taschenpartituren verleiten lassen, Rinaldis Nummern zu verwenden.

In Erkenntnis der grundlegenden Mängel des *Catalogo numerico* hat Antonio Fanna, der Gründer des Istituto Italiano Antonio Vivaldi, als er seine Gesamtausgabe begann, eine Art Hilfskatalogisierung vorgenommen, weil zu diesem Zeitpunkte der Katalog Pincherles noch nicht vorlag. Auch dieser Ordnungsversuch war in keiner Weise wissenschaftlich fundiert, er sollte nur die riesige Vivaldische Produktion zunächst im Verlag selbst, dann aber auch für Musikalienhändler und Käufer ordnen und überschaubar machen. Die Gruppen mit gleicher Besetzung sind unter römische Ziffern zusammengefaßt und die einzelnen Werke mit arabischen bezeichnet. „Leider hat Fanna für die arabische Signatur die ganz zufällige Folge der Veröffentlichung maßgeblich sein lassen und auch keinen Gesamtplan vorgelegt, so daß man nicht weiß, welche Nummern die in den nächsten Jahren erscheinenden Werke erhalten werden. Außerdem ergibt die Gleichheit mit den Opusbezeichnungen der gedruckten Werke neue Verwechslungsmöglichkeiten“<sup>2</sup>. Zu allem Überflus gibt es in dieser bei Ricordi erscheinenden Ausgabe auch noch eine fortlaufende Zählung, so daß z. B. für ein „C<sup>to</sup>: in due cori P la S. S<sup>ma</sup>: Assontione di M. V.“ folgende Nummern vorliegen:

Erstdruck G. F. Witvogel, Amsterdam	48
Dresden alte Signatur	Cx 1027
Dresden neue Signatur	2389
	<hr/>
	0/59
Turin Coll. Giordano op. sacre Vol. III	3
Rudge	281
Rinaldi	op. 54/3
Fanna	I/13
GA Ricordi	55
Pincherle	14

Übrigens hat Fanna seinen Firmenkatalog, der bis Nummer 200 reicht, bisher nicht weitergeführt. Wie er dem Verfasser dieser Zeilen mitteilte, soll erst bei Abschluß der GA ein vollständiger Katalog erscheinen, der dann zum Vergleich auch die Nummern des Pincherleverzeichnisses bringen wird.

An einem neuen Katalog, der das Gesamtwerk umfassen und die Incipits aller Sätze geben soll, arbeitet zur Zeit Jean-Pierre Demoulin, der Initiator des „Cercle Vivaldi de Belgique“ in Brüssel. Es ist sehr zu hoffen, daß er nicht den Ehrgeiz hat, eine neue Numerierung für die Instrumentalmusik zu erfinden. Soll dieser neue Katalog imstande sein, der Wissenschaft und Praxis zu dienen, gibt es als einzige Möglichkeit nur das gleiche Verfahren, das die Bearbeiter des Köchel-Verzeichnisses angewandt haben, d. h. Pincherles Nummern müssen im Prinzip beibehalten werden.

Otts Angaben zu Vivaldi lassen vermuten, daß im Artikel *Thematische Verzeichnisse* auch noch andere Fehler stecken. Man sollte ihn vor Erscheinen eines Supplementbandes sorgfältig überprüfen; dies insbesondere im Hinblick auf die Bedeutung, die MGG als täglicher Arbeitsbehelf für den Musikwissenschaftler hat.

## Abschließende Bemerkungen zum Textproblem in Beethovens Diabelli-Variationen

VON ALAN TYSON, LONDON

Es überrascht mich nicht, daß Dr. Kross in meinem Kommentar zur problematischen Stelle in Beethovens Diabelli-Variationen „eine gewisse Inkonsequenz“ zu sehen glaubt, denn er hat offensichtlich meine Darstellung nicht richtig verstanden.

Da es kaum angebracht wäre, das bereits Gesagte hier zu wiederholen, muß ich mich darauf beschränken, ihn sowie alle Leser auf meinen früheren Beitrag hinzuweisen (Mf XVIII, 1965, S. 46—48). Nur zwei Punkte sollen ausdrücklich klargestellt werden:

1. Kross schreibt (ibid., S. 185): „Skizzen in Einzelfragen als Beweismaterial heranzuziehen, scheint mir anders als Tyson keiner methodologischen Erörterung mehr zu bedürfen“. Dies ist, gelinde gesagt, eine allzu vereinfachende Feststellung und wird meinen Darlegungen (wie zweifellos auch den seinigen) keinesfalls gerecht. Was ich nämlich u. a. geschrieben hatte, war Folgendes (ibid., S. 48): „Obwohl Skizzen für die Entstehungsgeschichte einer bestimmten musikalischen Stelle wie für die Genesis und das Weiterleben eines Irrtums von größtem Wert sein können, so müssen wir uns doch davor hüten, sie überzuwerten, sobald es sich um die Frage nach einer endgültigen Version handelt“. Dies scheint mir beinahe eine Binsenwahrheit zu sein. Wie interessant und aufschlußreich auch immer Skizzen sein mögen, so darf sich ein Herausgeber nicht darüber hinwegsetzen, den effektiven Quellenwert derselben in jedem Falle genau zu bestimmen, was natürlich auch auf alle anderen Beweismittel, wie Eigenschriften (Ur- und Reinschriften), Abschriften, Erstausgaben usw. zutrifft.

2. Die große Schwierigkeit bei der Emendierung Moscheles-Kross bleibt das Problem des Taktes 24. Kross versucht auf Grund struktureller und harmonischer Elemente eine Erklärung dafür zu finden, warum Beethoven hier nicht eine ähnliche Überleitung wie in den Takten 7—8 zu schreiben brauchte. Ich verstehe seine Erklärung, finde sie aber weder überzeugend noch genügend. Der Sprung in die Baßregion vor der letzten Achtelnote im Takt 24 erscheint mir äußerst schroff. Demgegenüber ist meine Ansicht in der Stellungnahme von Johannes Brahms (vgl. Mf XVI, 1963, S. 269—270) zusammengefaßt, der vor Takt 21 einen Violinschlüssel einschob, im Takt 24 dann aber ein Fragezeichen anbringen mußte. Ich würde lediglich das Fragezeichen mit einem Korruptelzeichen vertauschen; denn meiner Ansicht nach stellt die Rückkehr zum Baßschlüssel ein Problem dar (wie bereits erörtert), von dessen Lösung Beethoven abgelenkt wurde.

Kross und ich stimmen darin überein, daß uns das Engelmann-Skizzenbuch keinen Aufschluß über die Frage der Überleitung in den Takten 7—8 geben kann, da es zur fraglichen Zeit noch nicht entstanden war; analogisch kann es kein Licht auf den Zusammenhang zwischen den beiden Abschnitten des zweiten Teils werfen. Trotzdem kann ich nicht umhin darauf hinzuweisen, daß in der Skizze die letzte Achtelnote der linken Hand im „Takt 24“ ein *e'* zu sein scheint, das durch einen etwas groben Balken mit dem vorangehenden *c'* verbunden ist. So hat auch, wie ich sehe, Paul Mies diese Stelle übertragen<sup>1</sup>. Es ist kaum anzunehmen, daß Beethoven bei der Niederschrift hier *c'* [Baßschlüssel] G im Sinne hatte; das wäre ein viel schwerwiegender Fehler als das Auslassen eines Violinschlüssels vor Takt 21.

<sup>1</sup> Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Bonn — München — Duisburg 1957, Notenbeispiel 51 (S. 70).

Ich gebe andererseits gerne zu, daß, was Beethoven im „Takt 24“ des Skizzenbuchs niederschrieb, weit von seinen endgültigen Absichten entfernt war. Es ist ja gerade ein Teil meines Arguments, daß Beethoven in gewissen Sinne den Takt nie vollendete.

*Die Schriftleitung schließt die Diskussion im Rahmen der „Musikforschung“ mit diesem Beitrag ab.*

## Psychophysik und Musik

Bemerkungen zu Fritz Winckels „Phänomene des musikalischen Hörens“ \*

VON VOLKER RAHLFS, HAMBURG

Wie schon in der älteren Vorlage versucht der Verfasser, „Phänomene des musikalischen Hörens“ mit Hilfe physikalischer und neurophysiologischer Fakten zu erklären. Wir wollen die Besprechung dieses Buches zum Anlaß nehmen, der Problematik seines Konzeptes nachzuspüren. Zwei Probleme stehen im Vordergrund: die Methodik der Psychophysik sowie die Erklärung musikalischer Phänomene von Physik und Physiologie her.

Wir dürfen davon ausgehen, daß die Psychophysik heute wieder einen wichtigen Platz innerhalb der psychologischen Forschung einnimmt. Ihre Grundannahmen haben sich jedoch im Vergleich zu der Epoche Fechners und Wundts wesentlich verändert. Ganz deutlich werden in der modernen Psychophysik zwei Bereiche unterschieden: eine physikalische Schicht, die aus den raumzeitlichen energetischen Mustern besteht (Reizstrukturen), und eine psychische Schicht, die das Erleben des empfindenden Subjektes repräsentiert. Zwischen den Variablen der physikalischen und denen der psychischen Schicht besteht im allgemeinen keine ein-eindeutige Beziehung (one-to-one correlation)<sup>1</sup>, nicht einmal bei den scheinbar einfachen Hörphänomenen wie Tonhöhe oder Lautstärke. Diese Erkenntnis darf wenigstens seit den dreißiger Jahren als gesichert gelten<sup>2</sup>. So ist der methodische Ansatz der Psychophysik heute komplex: Es werden die vielfältigen funktionalen Beziehungen zwischen psychischen und physikalischen Variablen ermittelt. In diesem Sinne ergibt sich z. B. die Lautstärke — soweit man heute weiß — nicht allein als Funktion der Intensität, sondern weiterhin der Frequenz, der Obertonstruktur, der Dauer<sup>3</sup>, schließlich auch der zeitlichen Strukturierung<sup>4</sup> der Reize. Abgesehen davon, daß diese komplexen Beziehungen besonders für stark strukturierte Reize, zu denen die ‚musikalischen‘ gehören, bisher nur teilweise erfaßt sind, muß selbst bei einfachsten psychophysischen Versuchen zusätzlich mit sogenannten Beobachter-Variablen (observer variables) wie Erwartung, früheres Erleben

\* Fritz Winckel: *Phänomene des musikalischen Hörens*. Berlin und Wunsiedel: Max Hesses Verlag 1960. 160 S. (Stimmen des XX. Jahrhunderts. 4). Es handelt sich um eine bearbeitete und erweiterte Neuauflage der frühen Schrift *Klangwelt unter der Lupe*, Berlin und Wunsiedel 1952 (Stimmen des XX. Jahrhunderts 1).

<sup>1</sup> Der Ausdruck „ein-eindeutige Beziehung“ ist in der Mathematik definiert: Gegeben sind zwei Bereiche von verschiedenen, aber wohlbestimmten Größen. Eine Größe des ersten Bereichs entspricht einer Größe des zweiten Bereichs. Diese Zuordnung gilt auch umgekehrt, so daß man genau die Ausgangsgröße zurückgewinnt. — In der Psychologie ist der Ausdruck „Größe“ als „Dimension“, „Attribut“, „Parameter“ usw. interpretiert.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu u. a. H. Fletcher, *Loudness, pitch and the timbre of musical tones and their relation to the intensity, the frequency and overtone structure*, J. Acoust. Soc. Amer. 6 (1934) S. 59–69.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu H. Fletcher und W. A. Munson, *Loudness, its definition, measurement, and calculation*, J. Acoust. Soc. Amer. 5 (1933) S. 82–108; ferner H. Fletcher, *The pitch, loudness and quality of musical tones*, Am. J. Phys. 14 (1946) 215–225.

<sup>4</sup> Vgl. H. P. Reinecke, *Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören*, Diss. Hamburg 1953 (masch.-schr.).

(Lernen), Motivation usw. gerechnet werden<sup>5</sup>. Es ist daher nicht zulässig, physikalische Reize (informationstheoretisch: „Signale“) mit Sinneseindrücken gleichzusetzen<sup>6</sup>.

Nach diesem Konzept aber verfährt Winckel: Frequenz wird der Tonhöhe gleichgesetzt (u. a. S. 10, 47, 48), Schalldruck der Lautstärke (z. B. S. 83, 101). Man könnte einwenden, daß es sich hier nur um terminologische Fragen handle, da die vorausgesetzten ein-eindeutigen Beziehungen wenigstens in erster Näherung stimmen. Indessen geht Winckel viel weiter: Nachdem er Frequenz mit Tonhöhe und Schalldruck mit Lautstärke identifiziert hat, vergleicht er das Gehör mit einem physikalischen Mechanismus, etwa mit einem „Visible Speech“-Spektrographen (S. 104). Bei jener von Potter-Steinberg<sup>7</sup> und Gabor<sup>8</sup> stammenden Modellvorstellung wird jedoch übersehen, daß weder die große Anzahl „subjektiver“ Phänomene wie Differenztöne, Schwebungen, Verdeckungseffekte noch die schon besprochenen Beobachter-Variablen, die im Psychischen verankert sind, im Visible-Speech-Spektrum zum Ausdruck kommen<sup>9</sup>. In seinem Sinne folgerichtig überträgt Winckel sodann physikalische Charakteristika des Frequenzanalysators, wie etwa die Küpfmüllersche Verknüpfung von Analysier-Zeit und -Frequenz, auf das Ohr (S. 47, S. 103). Andere Forscher, die sich mehr von empirischen Fakten leiten ließen, haben ermittelt, daß sich Winckels theoretischer Wert um den Faktor 10 von der Wirklichkeit entfernt: Statt zu  $\Delta t : \Delta f = 1$  ergibt sich für das Gehör die Zeit-Frequenzverknüpfung  $\Delta t : \Delta f = 1/10$ .<sup>10</sup> Aber auch nach dieser Korrektur ist der Vergleich mit einem Frequenzanalysator immer noch äußerst problematisch: Im Gegensatz zu dem physikalischen Analysator vermag das Gehör nämlich seine Arbeitsweise in Abhängigkeit von der Art der wahrgenommenen Reize zu ändern<sup>11</sup>. Neuere Experimente mit der sogenannten Spitzenbescheidung (peak clipping) von Reizen haben überdies zeigen können, daß die Tätigkeit des Ohres nicht auf eine Zeit-Frequenz-Analyse beschränkt ist<sup>12</sup>.

Aus derartigen theoretischen Postulaten leitet Winckel seine Deutung des Hörens, auch des speziell musikalischen Hörens ab: „Will man den . . . Phänomenen (des musikalischen Hörens) näher kommen, so muß man auf die natürlichen Quellen der Lauterzeugung zurückgehen und außerdem die physikalischen wie auch die physiologischen Wirkungen auf das Gehör und Gehirn studieren, um schließlich dann zu Aussagen über die Beeindruckungsfähigkeit der Musik zu gelangen“ (S. 9). Nach dieser These erschlossen sich die musikalischen Phänomene direkt aus einer exakten Beschreibung von Schallschwingungen und Nervenströmen. Daß Winckel tatsächlich an dieses Prinzip glaubt, beweist Kapitel III über Das Einsdwingverhalten des Klangs (S. 25–54). Hier zeigt sich wohl am deutlichsten die Fragwürdigkeit des Ansatzes. Wer die Winckelsche Verfahrensregel gutgeheißen hat, ist nämlich zugleich gezwungen, von einer Unbestimmtheit bei der Frequenzanalyse (nach der Küpfmüllerschen Beziehung) auf eine „Unbestimmtheit der Tonwahrnehmungen“ zurückzuschließen (S. 47). Das aber widerspricht jeder musikalischen und tonpsychologischen Erfahrung. Auch wer bisher annahm, in der Musik Töne bzw. Klänge zu hören, müßte sich in einem Irrtum befinden: Es kann sich in den meisten Fällen nur um Geräusche

<sup>5</sup> Vgl. hierzu etwa E. Galanter, *Contemporary psychophysics*, in: *New directions in psychology*, hrsg. von R. Brown, E. Galanter, E. H. Hess, G. Mandler, New York 1952, S. 89–156.

<sup>6</sup> Hierauf weist auch der englische Nachrichtentechniker C. Cherry mit Nachdruck hin: *On human communication*, New York 1957, vgl. besonders S. 123 ff. Deutsche Ausgabe unter dem Titel *Kommunikationsforschung — eine neue Wissenschaft*, o. O. 1963, Fischer Paperback Welt im Werden, Vgl. 169 ff.

<sup>7</sup> R. K. Potter und J. C. Steinberg, *Towards the specification of speeds*, *J. Acoust. Soc. Amer.* 22 (1950) 807–820.

<sup>8</sup> D. Gabor, *Theory of communication*, *J. Inst. Elec. Engrs.* 93, Teil III, London 1946, S. 429–457.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch C. Cherry, *Kommunikationsforschung — eine neue Wissenschaft*, S. 200.

<sup>10</sup> Vgl. J. P. Fricke, *Die Innenstimme der Naturtonreihe und der Klänge*, in: *Festschrift K. G. Fellerer*, Regensburg 1962, S. 161–177; *Anmerkung* 25, S. 176

<sup>11</sup> Vgl. C. Cherry, *Kommunikationsforschung*, S. 201.

<sup>12</sup> H. Mol, *Some notes on the vocoder problem*, *PTT-bedrijf* 7 (1956/57) 114–118; ferner W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Berlin—Göttingen—Heidelberg 1959 (Kommunikation und Kybernetik in Einzeldarstellung Bd. 1), S. 306.

handeln. Denn — so wird argumentiert — viele Töne der Musik sind durch gedämpfte oder wenigstens nicht unendlich lang andauernde Schwingungen verursacht; dies aber bedeutet nach Winkels Auslegung Verbreiterung des Frequenzspektrums (S. 114)<sup>13</sup>; ein derartiges Spektrum wiederum wird von den Akustikern als Geräusch definiert (S. 12, 15, 99).

So geht für Winkel schließlich die ganze Musik in physikalischen Schwingungen auf (S. 137): „In der Lautgebung entspricht niemals der schriftliche fixierte Notenwert einer genau definierten Schwingungsfrequenz, sondern vielmehr einem ‚Frequenzband‘ von Schwingungen, wobei der Notenwert lediglich die mittlere Tonhöhe angibt. Unsere Notenkopf-Symbolik ist von den wahren Verhältnissen in der Musik weit entfernt“. Hier liegt doch wohl eine fundamentale Verwechslung zwischen physikalischem Schallvorgang einerseits und psychischem Erleben andererseits vor<sup>14</sup>. Tatsächlich kommt das Notenbild der musikalischen Wahrnehmung ganz im Gegensatz zu Winkels Behauptung so nahe, daß man von einer ikonischen Schrift sprechen kann<sup>15</sup>. Die Abstraktion und Selektion, die sich in modernen Schriften — also auch der Notenschrift — äußert, zeigt eine bemerkenswerte Affinität zu den Abstraktions- und Selektionsprozessen, die in den letzten Jahrzehnten bei der Wahrnehmung nachgewiesen werden konnten<sup>16</sup>.

Diese Beispiele sollen genügen, um den Sachverhalt zu erhellen: Winkel geht von dem Weltbild der Physik aus und versucht von hier aus die Wahrnehmung, im besonderen die musikalische Wahrnehmung zu erschließen. Dieses Verfahren war noch im 19. Jahrhundert durchaus üblich. Heute ist man allgemein davon abgekommen, weil darin das sogenannte „Reiz-Rezeptor-Vorurteil“ steckt; in diesem Zusammenhang wird auch von „Physikalismus“ bzw. „Physiologismus“ gesprochen. Ein solcher Ansatz führt — da hierbei das Hören selbst als Kriterium ausgeschaltet ist — zwangsläufig zu fragwürdigen Thesen über die Wahrnehmung<sup>17</sup>.

Mit den Kapiteln über den *Zeitbegriff* (V) bzw. über *Die Bewertung des Klangs durch das Gehör* (VI) versucht der Verfasser, psychologische Fakten stärker als in der früheren Auflage zu berücksichtigen. Schon in ihrer Auswahl allerdings kommt Winkels Verhältnis zu psychologischen Problemen zum Ausdruck. Verdeckungseffekte, Reizleitung im Nervensystem, Adaptation des Gehörs, Zeitkonstante des Tonerkennungsvermögens, Unterschiedsschwellen spielen bei ihm eine große Rolle. Andere psychologische Themen wie etwa Skalierung (scaling) und Erkennen (recognition), die für die Erforschung der musikalischen Wahrnehmung sehr viel ergiebiger wären, werden entweder gar nicht behandelt oder es werden dazu nur die Veröffentlichungen der Nachrichtentechniker zitiert<sup>18</sup>.

Ausgesprochen liebevoll werden die sogenannten Wahrnehmungsflächen behandelt (S. 89, 103/104)<sup>19</sup>. Jedoch ist auch hier kein rechter Zusammenhang zur Musik zu entdecken; es sei denn, man wollte danach eine neue Musik konstruieren.

<sup>13</sup> Es handelt sich hier um eine sehr eigenwillige Auslegung der Physik. Vgl. J. P. Fricke, *Die Innenstimmung der Naturtonreihe und der Klänge*, in: Festschrift K. G. Fellerer, S. 168.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu die Kritik von R. Francès an A. Moles (R. Francès, *La perception de la musique*, Paris 1958, S. 37; A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958, S. 123); entsprechend setzt sich Pfrogner mit Winkels These auseinander: H. Pfrogner, *Ton und Klang*, in: *Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre*, Kassel und Basel 1960 (Musikalische Zeitfragen Bd. 9), S. 97.

<sup>15</sup> C. Morris, *Signs, language, and behavior*, New York 1946, S. 192.

<sup>16</sup> Auf die Abstraktion in der musikalischen Wahrnehmung („tonale Abstraktion“) wies in letzter Zeit besonders der französische Musikpsychologe R. Francès hin; vgl. R. Francès, *La perception de la musique*, S. 23 ff.

<sup>17</sup> Man betrachte etwa die gewagte Behauptung auf S. 27, „daß infolge der logarithmischen Stufen der Lautstärke-Empfindlichkeit die Sinuskurve in unserer Empfindung in einem logarithmischen Maßstab . . . ‚abgebildet‘ wird“. Für diesen postulierten Sachverhalt gibt es keine empirische Sicherung, weder durch neurophysiologische noch durch psychische Fakten. Es handelt sich folglich um reine Spekulation.

<sup>18</sup> Behandelt werden lediglich die Skalierungsversuche von Feldtkeller und Zwicker. Nicht beachtet werden demgegenüber die maßgebenderen Arbeiten der amerikanischen Psychologen (S. S. Stevens, J. Volkman, E. B. Newman ufm.). R. Feldtkeller und E. Zwicker, *Das Ohr als Nachrichteneempfänger*, Stuttgart 1956.

<sup>19</sup> Bei der Berechnung der „Rasterfeinheit“ werden die Interaktionseffekte der verschiedenen Dimensionen vernachlässigt. Man vergleiche hierzu etwa W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informa-*

Die Frage nach der Gültigkeit des Weber-Fechnerschen Gesetzes (gemeint ist das Fechnersche Gesetz<sup>20</sup>) beantwortet Winkel unterschiedlich. Einmal wird es als überholt hingestellt (S. 101; man vermißt einen Hinweis auf die entsprechende Literatur!). An anderen Stellen des Buches wird jedoch ganz selbstverständlich mit diesem Gesetz gearbeitet, so etwa im Zusammenhang mit der allgemeinen Wahrnehmung (z. B. S. 26, „Abbildung der Sinuskurve in der Empfindung“). Das Fechnersche Gesetz taucht sogar bei der Diskussion der Zeit auf (S. 71, implizit auch S. 75 oben), ohne daß der Verfasser auf frühere Arbeiten zu dieser Frage Bezug nähme. Es sei vermerkt, daß man das psychophysische Gesetz vor der Jahrhundertwende auch auf die Zeitwahrnehmung anzuwenden versuchte<sup>21</sup>, seine Gültigkeit in diesem Bereich jedoch nicht eindeutig nachgewiesen werden konnte<sup>22</sup>.

Am wenigsten ist mit dem Kapitel *Zeit* anzufangen. Fast wahllos werden Ergebnisse der älteren Experimentalpsychologie mit Gelegenheitsbeobachtungen vermischt. Die wenigen Äußerungen über Rhythmus und Metrum (keiner der Begriffe wird definiert) gehen an der Problematik dieser Begriffe vorbei: Für die Behauptung, „daß es nur auf den Rhythmus ankommt, nicht auf das Metrum“ (S. 71) müßten wohl zunächst einmal die verschiedenen Rhythmus-Metrum-Theorien diskutiert werden. Der Verfasser ignoriert schließlich sämtliche in den letzten beiden Jahrzehnten erschienenen psychologischen Arbeiten über die Zeitwahrnehmung. Hier sei nur auf die umfangreichen Forschungen der französischen Schule hingewiesen<sup>23</sup>. Eine eigene Untersuchung von Winkel, welche über Schwankungen des Metrums Auskunft geben soll (S. 75), bietet wenig Ausgleich. Es werden lediglich starke zeitliche Schwankungen für ein Werk nachgewiesen, für das schon der Komponist  $J = 58-69$  vorschreibt<sup>24</sup>.

Der Abschnitt *Rhythmus* (S. 76-78) übergeht eigentlich alles, was bisher an Rhythmus-Theorien namentlich in der amerikanischen Psychologie vorliegt<sup>25</sup>. Statt dessen scheint der Verfasser auch hier — wie in den übrigen Kapiteln — das Wesentliche in „Schwankungsbreiten“ zu erblicken.

Reichlich spekulativ erscheinen die Äußerungen über den Raumbegriff (Kap. IV). Von einem Zusammentreffen bestimmter Baustile mit bestimmten Musikstilen, einer zunächst zeitlichen Korrelation, wird kühn auf einen Verursachungsprozeß zurückgeschlossen (S. 60): „Umgekehrt kann man auch sagen, daß der Stil bzw. die Musikgattung sich auf Grund der vorhandenen Räumlichkeiten entwickelt hat. In den gewaltigen gotischen Domen aus Stein mit einem Innenraumvolumen bis 250 000 m<sup>3</sup> war nur der homophone gregorianische Choral möglich, während in der Thomaskirche in Leipzig (18 000 m<sup>3</sup>) mit nur 1,7 sec Nachhallzeit im besetzten Zustand sich die polyphone Satzweise J. S. Bachs ausbilden konnte, und — noch extremer — in einem modernen ‚trockenen‘ Studio Atonalität und Zwölftonmusik am besten zur Geltung kommen.“ Die These, daß der gregorianische

tionstheorie, Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1959, S. 226 f.; ferner I. Pollack, *The information of elementary auditory displays*, J. Acoust. Soc. Amer. 24 (1952) 745-749; Anmerkung S. 745. Die von Winkel angegebenen Werte sind rein theoretisch und teilweise um den Größenfaktor 100 zu hoch geschätzt (vgl. hierzu I. Pollack, a. a. O.).

<sup>20</sup> Die Amerikanischen Psychophysiker haben ausreichend dargelegt, daß es ein Webersches und ein Fechnersches Gesetz gibt und daß man nur, wenn bestimmte Voraussetzungen erfüllt sind, von einem Weber-Fechnerschen Gesetz sprechen darf. Vgl. etwa J. P. Guilford, *Psychometric methods*, New York-Toronto-London, 2. Aufl. 1954, S. 25.

<sup>21</sup> S. Thorckelson, *Undersøgelse af Tidssansen*, Christiania.

<sup>22</sup> E. Meumann, *Beiträge zur Psychologie des Zeitsinns*, Philos. Stud. Bd. 8 (1893) 431-509; Bd. 9 (1894) 264-306; Bd. 12 (1896) 127-254.

<sup>23</sup> Zur „Dauer“ etwa G. Jacono, *La perception de la durée*, J. Psychol., Paris, 53 (1956) 307-314; P. Fraisse, *Les structures rythmiques*, Anvers 1956 (Studia Psychologica). Zur musikalischen Zeit G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, 2. Bd., Paris 1949; P. Souvthinsky, *Zeit und Musik* (Musik der Zeit, Neue Folge, Heft 1), 1958.

<sup>24</sup> Man vermißt einen Hinweis auf die exakte Arbeit des Psychologen E. Schmidt zu diesem Problem (*Über den Aufbau rhythmischer Gestalten*, Neue Psychol. Stud. 14, 1939).

<sup>25</sup> Übersichtliche Darstellungen bei C. E. Seashore, *Psychology of music*, New York 1938; R. W. Lundin, *An objective psychology of music*, New York 1953.

Choral „nur in den gewaltigen gotischen Domen aus Stein . . . möglich“ war, müßte, um zu überzeugen, doch wohl etwas ausführlicher begründet werden als es hier geschieht. Ob dem Verfasser das gelingen wird?

Trotz des angegebenen Datenmaterials sind auch die Ergebnisse einer statistischen Umfrage (S. 63/64) und die daraus entwickelten Folgerungen (S. 66) ziemlich vage. Der Verfasser möchte „die akustisch besten internationalen Konzertsäle für große Symphoniekonzerte“ ermitteln. Man vermißt in dieser Untersuchung jedoch Angaben über die Art der statistischen Verarbeitung sowie die in der modernen Stichprobenstatistik üblichen Vertrauensgrenzen der errechneten Werte<sup>26</sup>. Von der „statistischen Umfrage“ ausgehend folgert Winkel (S. 66): „Es ist kein Zufall, daß die Spitzenorchester der Welt — Berlin, Wien, Boston u. a. — sich an Orten entwickelt haben, die die besten Konzertsäle ihr eigen nennen.“ Diese Folgerung geht aus seinen Daten nicht zwingend hervor.

Große Schwierigkeiten für die Lektüre ergeben sich daraus, daß so gut wie keiner der Begriffe explizit definiert ist. Dies macht sich vor allem dann unangenehm bemerkbar, wenn sie in einem unüblichen Sinne benutzt werden; so z. B. „Empfindung“, „Wahrnehmung“, „Perzeption“, „Erwartung“ (im Zusammenhang mit der informationstheoretischen Strukturanalyse, S. 71), Begriffe der Zeit wie Metrum, Rhythmus, Tempo, schließlich auch der Begriff „Begriff“ selbst (S. 73 Mitte). Auch scheint uns, da sich das Werk laut Umschlag an „Musiker jeder Gattung“ wendet, das mathematische und informationstheoretische Vokabularium übermäßig stark vertreten. Die Gefahr eines Mißverstehens ist besonders dann gegeben, wenn sich die Fachterminologie wesentlich von umgangssprachlichen Gewohnheiten entfernt. So müßte man z. B. wissen, daß Winkel das Wiener-Shannon-Maß, welches eigentlich die statistische Seltenheit von Zeichen angibt<sup>27</sup>, als Maß für „Information“ ansetzt. Erst dann begreift man, warum „serielle Musik“ und die Musik Weberns hohen Informationsgehalt aufweisen soll (S. 72, 143)<sup>28</sup>.

Damit ist deutlich geworden, daß man zwar die in der übrigen Literatur erarbeiteten empirischen Tatsachen aus dem Werk Winkels übernehmen kann — zumal auf diesem besonderen Gebiet bisher nur wenig deutschsprachiges veröffentlicht wurde —, daß aber der Interpretation der Fakten durch den Verfasser oft mit einigen Vorbehalten zu begegnen ist.

<sup>26</sup> Diese Angaben fehlen auch in den entsprechenden Originalaufsätzen: F. Winkel, *Welches sind die besten Konzertsäle der Welt?* Der Monat 9 (1956/57) H. 101, S. 75—82; derselbe, *Raumakustische Kriterien hervorragender alter und neuer Konzertsäle*, Frequenz 12 (1958) 50—59.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu C. Cherry, *Kommunikationsforschung — eine neue Wissenschaft*, S. 74. Cherry spricht an dieser Stelle (auch in der englischen Vorlage) unkorrekterweise von der „statistischen Seltenheit einer Zeichenquelle“. Es muß natürlich heißen: „statistische Seltenheit von Zeichen aus einer Zeichenquelle“. Das geht auch eindeutig aus seinen späteren Ausführungen (etwa S. 225) hervor.

<sup>28</sup> Die Schwierigkeiten dieser Definition werden offenbar, wenn man sich vor Augen hält, daß hiernach eine Buchstabenfolge in Zufallsfolge die größte Information mit sich führen würde. Die angelsächsischen Theoretiker vermeiden diese bedenkliche Lage, indem sie zwischen „syntaktischer“ und „semantischer“ Information unterscheiden. Vgl. hierzu C. Cherry, a. a. O., S. 74 und 254 ff.