

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

BEMERKUNGEN ZUM THEMA „SINN UND WESEN DER MUSIK“<sup>1</sup>

VON PAUL MOOS

Die Äußerungen Hans Engels über „Sinn und Wesen der Musik“<sup>2</sup> sind gewiß ein wertvoller Beitrag zur Entschleierung des musikalischen Hörens, aber an einem wichtigen, ich darf wohl sagen, entscheidenden Punkt lassen sie deutlich die Kluft erkennen, die das rein musikwissenschaftliche Denken von dem des Philosophen trennt. Im Anschluß an Schering bezeichnet Engel als den Grundbegriff seiner Ausführungen den des Symbols, und zwar in der Weise, daß ihm die Symbole als konventionell und wechselnd gelten. Symbol ist für ihn das Kreuz als Zeichen des Christentums, das Schwert als Zeichen des Ritter- und Kriegerturns usw. Einen anderen und weitergehenden Sinn jenes grundlegenden Begriffes erwähnt er nicht, zieht er nicht in Betracht, scheint er nicht zu kennen.

Damit haben wir schon den Punkt erreicht, der ihn grundsätzlich vom Philosophen trennt. Dieser versteht jenen Begriff in einem anderen, nicht konventionellen, sondern viel tieferen metaphysischen Sinn, nämlich als Gehalt, Geist, Ausdruck oder Symbol der im Sinnenschein sich kundtuenden Idee.

Es ist unmöglich, in Kürze die eigentliche Bedeutung dieser Worte dem zu übermitteln, dem sie noch nicht aufgegangen ist. Es bedarf dazu jahrelangen Denkens und Sich-Beschäftigens mit den Großmeistern der Philosophie und Ästhetik. Wohl aber darf hier, in dem Fachorgan der Musikwissenschaft, der grundsätzliche Unterschied hervorgehoben werden, der die beiden Auffassungen trennt.

Ob ein musikalisches Werk symbolhaltig ist in Scherings und Engels Sinn, das entscheidet nicht den künstlerischen Wert, sondern ist eine mehr äußere Eigenschaft. Läßt es dagegen den Symbolgehalt in der vom Philosophen gemeinten Bedeutung vermissen, dann hört es damit auch auf, künstlerisch wertvoll zu sein, wird zum bloßen Spiel der Formen. Daher darf der Philosoph mit Recht sagen, daß er vom Vertreter der Musikwissenschaft in seiner letzten und eigentlichen Meinung nicht verstanden worden ist.

Engel findet die von den neuzeitlichen Ästhetikern gegebene Deutung der Musik unbefriedigend. Für ihn gibt es überhaupt kein einheitliches Wesen der Musik, sondern nur ein Auseinanderfallen in die Stile und Gestaltungsmöglichkeiten der verschiedenen Zeiten, Länder, Völker. Man übertrage diese Art der Betrachtung auf andere Künste, auf Dichtkunst und bildende Kunst, um sogleich ihrer Unhaltbarkeit inne zu werden. Nicht ein Auseinanderfallen in einzelne, voneinander unabhängige Äußerungsweisen offenbart sich dem eindringenden Blick, sondern, im Gegenteil, ein in der Tiefe wirkendes Grundgesetz, das die afrikanische Negerplastik nicht weniger umfaßt als den vati-

<sup>1</sup> Die Schriftleitung gibt diese Stellungnahme des hochbetagten und sehr verdienten Verfassers gern wieder. Sie möchte den Lesern der Zeitschrift nicht vorenthalten, was Paul Moos in einem Begleitschreiben dazu bemerkt: „Diese Bemerkungen enthalten gewissermaßen mein wissenschaftliches Testament, das letzte Grundsätzliche, das ich den Vertretern der Musikwissenschaft noch sagen möchte.“

<sup>2</sup> Mf. 3, S. 204.

kanischen Apoll und Laokoon. In der gleichen Weise umfaßt das musikalische Grundgesetz die Musik der Neger nicht weniger als die der Klassiker. Wie wäre überhaupt eine einheitliche Wertung durch die Geschichte der Musik möglich, wenn es nicht einen einheitlichen, für alle Erscheinungen geltenden Maßstab gäbe? Dies alles weiß Engel gewiß ebenso gut wie ich, aber in seinem Denken als Ästhetiker kommt es nicht zur Auswirkung; da drängt der Musikwissenschaftler den Philosophen zurück. Möge er mir verzeihen, daß ich diese meine Meinung in aller Offenheit und Rückhaltlosigkeit ausspreche, aber es handelt sich ja doch um eine uns alle tief berührende Frage.

Was aus der Ästhetik in den Händen der Empiriker wird, dafür haben die letzten Jahrzehnte wahrlich Beispiele in Hülle und Fülle gebracht. Sind die Vertreter jener Richtung immer noch nicht genügend gewarnt? Glauben sie immer noch, zur Beantwortung der letzten entscheidenden Fragen berufen zu sein? Ich nenne die Namen Kretzschmar und Riemann, deren überragende Bedeutung in ihrem eigentlichen Gebiet von keinem Urteilsfähigen angezweifelt wird, die aber im Bereich der Ästhetik jeden Halt verloren. Wenn ich in diesem Zusammenhang den Namen Mersmanns erwähne, dann tue ich ihm gewiß kein Unrecht. Er nennt seine eigene Lehre eine „angewandte“ Ästhetik. Was will er damit sagen? Liegt in diesem Adjektiv nicht das Eingeständnis, daß das, was er bietet, weniger dem Bereich der Ästhetik oder Philosophie angehört als dem der Theorie oder Kunstwissenschaft? Gewiß ist sein Gefühl der Überlegenheit über den Philosophen berechtigt in allem, was die geschichtliche Entwicklung und die technischen Ausdrucksmittel der Musik betrifft. Dies Verhältnis ändert sich aber von Grund aus, sobald es sich nicht mehr um die Mittel des Ausdrucks, sondern um diesen selbst handelt. Wie alles Schöne, so ist auch das der Musik ein im Sinnenschein sich kundtuendes Geistig-Metaphysisches, hat nur Bewußtseins-Existenz und entzieht sich daher jedem empirischen Zugriff. Diese überaus schwierigen und empfindlichen, an die letzten Probleme unseres Daseins rührenden Fragen zu durchschauen, ist der bloße Empiriker außerstande, dazu bedarf er der Hilfe des Philosophen, des Metaphysikers, der es wagt und wagen darf, vermöge seines Denkens in die Sphäre der Transzendenz überzugreifen. Im Gebiet der Musikästhetik ist dieser entscheidende Schritt durch große Metaphysiker schon vor einem Jahrhundert vollzogen worden, und auch in der Folgezeit hat es nicht an mutigen Köpfen gefehlt, die gegenüber allem Empirismus, Psychologismus, Historismus an der metaphysischen Deutung festhielten. Durch deren selbstlose, opferwillige Arbeit von Jahrzehnten ist die Musikästhetik heute eine in sich geschlossene, selbständige Disziplin geworden, die nicht länger vom Historiker in seinen Mußestunden gleichsam mit der linken Hand erledigt werden kann, sondern des Spezialisten, des ganzen Mannes und seiner vollen Arbeitskraft bedarf. Wie will der Historiker mit dem von allen Seiten andrängenden, massenhaften Schrifttum fertig werden? Wie will er sich mit Psychologen vom Range eines Groos, Külpe, Meumann, Witasek, Lipps, Volkelt, Wundt oder gar mit dem Einbruch der Experimental-Psychologie in das Heiligtum der Kunst auseinandersetzen? Wie will er die Abstraktheit des Kritizismus und die komplizierten Begriffskonstruktionen eines Hermann Cohen überwinden? Das wird ihm schwerlich möglich sein. Hier beginnt der Herrschaftsbereich der Philosophie, hier müssen Männer eintreten wie Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Richard Wagner, Siebeck und — man verzeihe die Unbescheidenheit — deren Schüler und Apostel Paul Moos, sofern diesem sein hohes Alter noch Arbeit gestattet.

**ERWIDERUNG ZU DEN BEMERKUNGEN VON PAUL MOOS  
VON HANS ENGEL**

Wir danken dem hochzuverehrenden Herrn Moos in seiner Philosophie der Musik einen sehr unterrichtenden Überblick über das, was die großen und kleineren Philosophen über Musik gedacht haben. Kein Mensch bestreitet dem Philosophen das Recht, über Musik zu philosophieren. Für die Musikwissenschaft werden diese Anschauungen der Philosophen stets ein sehr wichtiges Objekt der Forschung bleiben. Doch wird die Musikwissenschaft ebenso das Recht haben, ihren eigenen Weg zu gehen. Ich möchte aber einige Punkte hervorheben, in denen das Mißverständnis offen zutage tritt. Ich habe nicht gesagt, daß es kein einheitliches Wesen der Musik — im Sinne von Moos — gibt. Ich bestreite auch, daß eine Untersuchung der vielfältigen Arten der Musik ein „Auseinanderfallen“ bedeutet. Es sei ein ganz simpler Vergleich erlaubt. Man beschloß, das Wesen, den Begriff, die Idee des Vogels zu ergründen. Der Philosoph sah von seinem Studierzimmer Spatzen und schrieb von ihnen ausgehend seine Bestimmung des Wesens des Vogels. (Kant: denn dieser riesige Geist sah oder hörte in der Musik nur Spatzen. Vgl. etwa Wieninger oder Güttler in Beethovenzentenarfeier 1927, S. 217 u. a.) Ein anderer war von einer Singdrossel entzückt und ging von ihr aus (Schopenhauer: Rossini war ihm das Ideal in der Musik). Ein Vogelkenner fand das Material zu gering. Er nannte u. a. den Vogel Strauß, den Kondor, den Kolibri, die Pinguine und viele andere in völlig verschiedenen Lebensbedingungen und Erscheinungen lebende Vögel. Solche, die nicht mehr fliegen, sondern nur noch laufen (Strauß) oder schwimmen können (Pinguine), riesige Fleischfresser, solche, die wie Hummeln schwirren und die Blüten bestäuben. Andere Tiere, die flogen, waren ihm keine Vögel (Fledermäuse). Man warf ihm nun vor, bei ihm fiel alles auseinander in eine riesige Vielfalt verschiedenster Arten. Mit Recht? Ich glaube nicht! Die Philosophen hatten zwar tief sinnig geschrieben, sie kannten aber zu wenig Vögel. Ich meine, so liegt auch der Fall bei der Philosophie der Musik. Zwar ist die Philosophie die Mutter aller Wissenschaften, sie hat sich aber daran gewöhnen müssen, daß einige ihrer Kinder schon lange selbständig geworden sind, Mathematik, Naturwissenschaften. Es ist ihr Schicksal, daß nun auch die kleinen Enkelkinder, darunter die Musikwissenschaft, flügge werden. Zu Kretzschmar und Riemann wäre zu sagen, daß Riemanns Musikästhetik gewiß das Schwächste ist, was dieser bedeutende Musikforscher geschrieben hat. Kretzschmar hat zwar eine Systematik versucht, ist aber im wesentlichen stehen geblieben bei einer historischen Darlegung der Affektenlehre. Mersmanns „Angewandte Musikästhetik“ ist dagegen grundsätzlich der Ästhetik und damit der Philosophie zuzurechnen. Dieser Autor überträgt bekanntlich den Energiebegriff der modernen Naturwissenschaft (oder besser der Technik) in die Musik. Es wäre das moderne, materialisierte Seitenstück zu Schopenhauers Willen. Ich glaube nicht, daß man diese angewandte Musikästhetik der Musikwissenschaft zurechnen darf. Ich vermute auch, daß die moderne experimentelle Psychologie, die für die Musikwissenschaft wesentlich ist, mit Philosophie sehr wenig zu tun hat. Natürlich läßt sich der Begriff Symbol enger, wie von mir angewandt, oder weiter, wie der Philosoph Moos es metaphysisch meint, fassen. Ich glaube aber nicht, daß eine Musik aufhört, künstlerisch wertvoll zu sein, wenn sie „bloßes Spiel der Formen“ ist. Ich meine vielmehr, und habe das ausgeführt, daß auch das Spiel der Formen in der Musik künstlerisch berechtigt ist. Und

daß das Spiel der Formen, in philosophischer Wertung, höheren Symbolgehalt haben kann, auch wenn es einen Symbolgehalt im engeren Sinne vermissen läßt.

Ich glaube aber, daß wir erst bei einer Bestandsaufnahme der Musiken stehen und daß der Philosoph sich erst nach Abschluß dieser Bestandsaufnahme angesichts der ungeheueren Fülle der verschiedenen Musikarten wieder an die Überschau begeben kann.

## VERSUCHE ZUR ENTWICKLUNG EINER NEUARTIGEN ORGELMIXTUR MIT VOKALCHARAKTER

VON WERNER LOTTERMOSER UND ARNOLD PIETZCKER

Frühere Arbeiten <sup>1</sup> hatten gezeigt, daß die Mixturen bei hochwertigen Organen nach Frequenzlage und Amplitude Formanteigenschaften besitzen, welche den Plenumklängen der Orgel erst den strahlenden Glanz verleihen, welchen wir als Charakteristikum eines hervorragenden Orgelklanges empfinden. Mit wenigen Ausnahmen ist es üblich, in den Mixturen Pfeifen mit Grundtönen in Oktav- und Quintlagen zu verwenden. Klänge mit den dadurch hervorgerufenen Teiltönen ergeben die bekannte, sehr klare, aber auch etwas strenge Wirkung.

In den Fachblättern ist in steigendem Maße zu bemerken, daß nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel gesucht wird. Auch hat Ch. Mahrenholz in seinem Werke über die Orgelregister <sup>2</sup> auf neue Wege im Ausbau der Aliquote hingewiesen. P. Smets <sup>3</sup> hat ebenfalls den Aufbau vollständiger Obertonreihen vorgeschlagen und mit der Verwirklichung dieses Gedankens offenbar neue und ansprechende Klänge erzielt.

In derartigen Mixturen ist indessen bewußt das Formantprinzip nicht bis ins Letzte berücksichtigt. Für gewisse Klangwirkungen kann es aber wichtig sein, Formantgebiete herzustellen. Die Orgel wird dadurch in die Lage versetzt, vokalartige und andere sehr differenzierte Klangfarben zu geben. Wir haben deshalb zwei Mixturchöre für die Grundtöne c und c' hergestellt, deren Pfeifen so dimensioniert waren, daß die Zusammensetzung ihrer Teiltonreihen nach Frequenz und Amplitude genau dem a-Formanten entsprach. Gemessen wurde auf einem Positiv mit Schleiflade im Abstand von 50 cm. Vergleichsweise wurde die Teiltonzusammensetzung an einem gesungenen a der gleichen Tonlage unter gleichen Bedingungen aufgenommen. Die Bilder 1 und 2 zeigen Oktavsiebanalesen <sup>4</sup> der beiden Pfeifenreihen. Auf Bild 1a und 1b sieht man

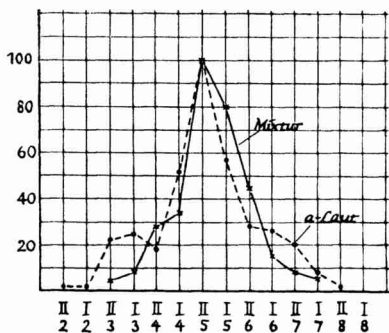
<sup>1</sup> W. Lottermoser, Elektroakustische Messungen an berühmten Barockorganen Oberschwabens. I: Schallaufnahmen. Z. f. Naturf. 1948, S. 298. — II: Klanganalytische Untersuchungen. Z. f. Naturf. 1950, S. 159. — Spektrale Untersuchungen des Gesamtklanges von Organen. Instr.bau-Z. 1949, S. 66.

<sup>2</sup> Ch. Mahrenholz, Die Orgelregister, Bärenreiter-Verlag.

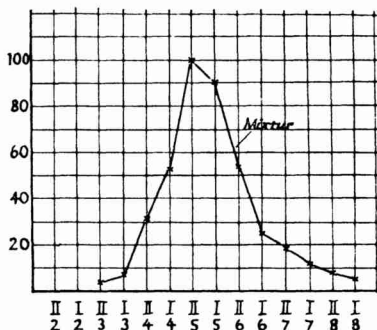
<sup>3</sup> P. Smets, Neue Wege im neuzeitlichen Orgelbau, Rheingold-Verlag.

<sup>4</sup> Das Oktavsieb ist ein Gerät, das wahlweise nur alle Frequenzen innerhalb einer Oktave durchläßt. Die Durchlaßbereiche sind: I 1 : 50—100 Hz; I 2 : 100—200; I 3 : 200—400; I 4 : 400—800; I 5 : 800—1600; I 6 : 1600—3200; I 7 : 3200—6400; I 8 : 6400—12800; II 1 : 37,5—75 Hz; II 2 : 75—150; II 3 : 150—300; II 4 : 300—600; II 5 : 600—1200; II 6 : 1200—2400; II 7 : 2400—4800; II 8 : 4800—9600 Hz. In den Abbildungen wurden die gemessenen Ausgangsspannungen hinter dem Sieb über der entsprechenden Siebnummer aufgetragen.

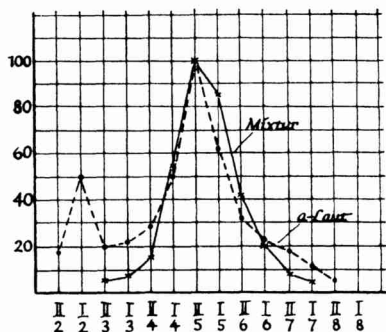
die durch die Pfeifen der Fußzahlen  $4'$ ,  $2^2/3'$ ,  $2'$ ,  $1^3/5'$  und  $1^1/5'$  erzeugten Spektren. Gestrichelt eingezeichnet ist die Analyse des auf  $c' = 260$  Hz gesungenen a-Lauts, die beweist, wie gut man die Intensitätsverhältnisse der beiden Kurven aufeinander abgleichen kann. Es ist zu beachten, daß beim gesungenen Laut der Grundton vorhanden ist, welcher bei der Mixtur fehlt. Wenn man statt der beiden gedackten höchsten Pfeifen offene verwendet, ändert sich das Klangspektrum wie Abb. 1b. Man erhält einen obertonreicheren und deshalb schärferen Klang, der Komponenten bis über 10000 Hz besitzt. Zur Sicherung der Ergebnisse haben wir von den gleichen Klängen Suchtonanalysen angefertigt, die aber kein anderes Ergebnis hatten.



1a. Spektrum für  $c = 130$  Hz  
 $1^1/5$  und  $1^3/5$  gedeckt



1b. Spektrum für  $c' = 260$  Hz  
 $1^1/5$  und  $1^3/5$  offen



2. Spektrum für  $c = 130$  Hz

Abb. 2 zeigt die Analyse des Chores für  $c = 130$  Hz, der jetzt aus 9 Pfeifen der Fußzahlen:  $4'$ ,  $2^2/3'$ ,  $2'$ ,  $1^3/5'$ ,  $1^1/5'$ ,  $1^1/7'$ ,  $1'$ ,  $4/5'$  und  $2/3'$  zusammengesetzt war. Die Darstellung der relativ schwachen 9. und 11. Teiltöne kann unterbleiben, wenn sie der  $8'$  selbst erzeugt. Das entsprechend gesungene a wurde wieder gestrichelt eingezeichnet und zeigt neben einem stärkeren Grundton die Ähnlichkeit der beiden Klangfarben.

Nach unseren Erfahrungen wäre es bei der Nutzenanwendung eines solchen Verfahrens zweckmäßig, die Formantlage stetig über die gesamte

Klaviatur zu wandeln, so daß etwa mit dem o in den tiefen Lagen begonnen und mit dem i in den hohen aufgehört wird. Abwandlungen des Vokalwechsels lassen sich nach Belieben erreichen und wären sicher erwünscht auf mehreren Klaviaturen, so daß sich verschiedene Vokalfarben in gleichen Lagen gegenüberstehen.

Natürlich können bei einer derartigen Dispositionsweise Auszüge der Aliquote hergestellt werden, auch kann man an getrennte Schwellvorrichtungen denken.

Die Dimensionierung der Pfeifenreihen für eine Mixtur der angegebenen Art erfordert allerdings einen gewissen rechnerischen Aufwand und Vertrautheit mit der Akustik.

## DIE RICHARD WAGNER GEDENKSTÄTTE IN BAYREUTH SINN UND AUFGABE VON EBERHARD OTTO

Das wahre Verständnis für das Schaffen Richard Wagners wird in seiner letzten Konsequenz nur dem vorbehalten bleiben, der zuvor bis zur Wurzel dieses Schaffens, also der menschlichen und geistig-künstlerischen Entwicklung des Meisters vorgedrungen ist; — gleichgültig, ob die daraus gewonnenen Erkenntnisse zu einer positiven oder negativen Bewertung des Werkes an sich führen. Derartige Erkenntnisse wollen jedoch erlebt und nicht zuletzt erarbeitet sein.

Für solch ein Erleben und Erarbeiten — Erleben für den Wagnerfreund, Erarbeiten für den kritischen Wagnerforscher — bildet die Bayreuther Gedenkstätte einen schlechthin idealen Nährboden. Was sie von sonstigen herkömmlichen Ausstellungen unterscheidet, ist in erster Linie das ihr zugrunde liegende streng wissenschaftliche System. Hier gibt es keine dilettantischen Halbheiten, kein aus dem vorgezeichneten Rahmen herausfallendes „Erinnerungsstück“. So wird die reiche Fülle der Partituren, Klavierauszüge und Textbücher, Schriften, Faksimiles, Briefe, Lichtbilder und sonstigen Dokumente zu einer authentischen Fundgrube für den Wissenschaftler, dem sich — um welches Spezialgebiet der Wagnerforschung es ihm auch zu tun sein mag — eine vortreffliche Basis für weiteres selbständiges Arbeiten und Erkennen bietet. Jedoch bedingt dieses wissenschaftliche Fundament keineswegs ein Außerachtlassen der geistigen Kapazität des Laien. Der Gefahr einer allzu trockenen und blutlosen Materialansammlung ist durch lebendige, nach ästhetischen Gesichtspunkten verfahrenende Auflockerung des gebotenen Stoffes wirksam begegnet worden. So vermag jeder einzelne Raum, jeder Tisch, jede Vitrine der Gedenkstätte bei aller sachlichen Unanfechtbarkeit auch dem nicht fachlich gebildeten Besucher eindrucksvolle und instruktive Aufschlüsse zu vermitteln.

Die Stätte besteht aus folgenden Abteilungen:

1. Biographischer Teil in drei Sälen. Eine Übersicht Wagnerscher Lebens- und Schaffensdokumente aus nahezu hundert Jahren.
2. Weiheraum mit der Totenmaske Richard Wagners.
3. Persönliches. Stiftungen der Familie Wagner und nächster Freunde.
4. Geschichte der Festspiele von 1876 bis zum vorläufigen Ende 1944.
5. Bayreuther Dekorationskunst: Bühnenmodelle von Siegfried Wagner, Joukowsky, Gebr. Brückner, Friedr. Kranich (etwa 60 Stück, in Beleuchtung der jeweiligen Szene gezeigt).
6. Bayreuther Kostümkunst (Emil Doepler, Hans Thoma u. a.).
7. Bühnenausstattungsstücke (Requisiten).
8. Bildende Kunst, soweit von den Werken Wagners inspiriert. Originalgemälde von Lenbach, Thoma, Stassen, Hendrich u. a.
9. Mitarbeiter der Festspiele mit ihren Werken.

10. Gedenkkräume für die verdienstvollsten Freunde: Ludwig II., Cosima Wagner, Franz Liszt, Carl Friedr. Glasenapp, Hans v. Wolzogen u. a.
11. Handschriften- und Erstausgaben-Sammlung.
12. Quellen zu den Werken Rich. Wagners in Buch und Bild.
13. Wagner-Bücherei in 24 Sprachen, gestiftet von dem Privatsammler Robert Bartsch (Kopenhagen), bis zum heutigen Stand der Literatur gehalten. Andere umfangreiche Vermächtnisse; insgesamt etwa 15 000 Bände.
14. Arbeitsraum zu Forschungszwecken, in- und ausländischen Wissenschaftlern zur Verfügung stehend.

Das reiche Sammlungsgut der Gedenkstätte besteht vorwiegend aus Stiftungen und Vermächtnissen in- und ausländischer Freunde und Gönner. Eigentümerin der Gedenkstätte ist die Stadt Bayreuth; die Gründerin und Leiterin der Stätte selbst, Helena Waller — eine einstige Mitarbeiterin des Wagner-Biographen C. Fr. Glasenapp —, steht zur Stadt im Verhältnis eines Vertragspartners.

Das Journal der Gedenkstätte gibt erschöpfende Auskunft über das Maß an Arbeit, welches zu ihrer Realisierung und Erhaltung nötig war und ist. Laut Aufzeichnungen hat die Leiterin in der Zeit von der Gründung bis zu Beginn des letzten Krieges, also in 15 Jahren, 63 Werbe- und Informationsreisen unternommen, die sie fast an alle Orte des In- und Auslandes geführt haben, in denen Wagner gelebt oder zu denen er sonstige Beziehungen unterhalten hat, wie z. B. Leipzig, Dresden und München sowie das Schweizer Exil.

In ähnlicher Weise, vielfach basierend auf Untersuchungen in den jeweiligen örtlichen Archiven, gehen die eigentlichen Ermittlungsarbeiten vor sich. So wurde vielfach die Erwerbung von persönlichen Erinnerungstücken ermöglicht, die — aus der Sphäre des allzu Privaten gelöst — das in der Gedenkstätte bereits befindliche Material aufs wertvollste ergänzen. Darüber hinaus ist die Leiterin weitestgehend über die Existenz sonstiger, zur Zeit noch nicht greifbarer Objekte unterrichtet. So hat sie sich für eine der größten, von vielen Seiten begehrte Sammlung in Leipzig das Vorkaufsrecht gesichert. Wie weit die diesbezüglichen Pläne in absehbarer Zeit realisiert werden können, läßt sich unter den gegenwärtigen Verhältnissen natürlich noch nicht überschauen.

Ein nicht zu unterschätzender Faktor ist darüber hinaus die materielle Unterstützung der Gedenkstätte, zumal von privater Seite. Die meisten Geldzuwendungen in früheren Jahren liefen naturgemäß während der Dauer der Bühnenfestspiele ein; sie ergaben in ihrer Gesamtheit pro Festspieljahr bisweilen rund RM 12 000. Mit Hilfe dieser Mittel konnte die Stätte beträchtlich erweitert und konnten ihr bereits Millionenwerte an Sammlungsgut zugeführt werden.

Der zweite Weltkrieg bedeutete auch hier einen schweren Rückschlag für die organische Entwicklung. Die zunehmende Bombengefahr nötigte dazu, eine Sammlung nach der anderen sicherzustellen, so daß die Zahl der dargebotenen Schautische immer mehr zusammenschmolz. Schließlich konnte die Gedenkstätte nur noch im Lichtbild gezeigt werden. Auch waren im Laufe der Zeit vierzehn Ausstellungsräume für kriegswichtige Zwecke beschlagnahmt worden, so daß die meisten andern durch die unvermeidliche Anhäufung von Sammlungsgut völlig ihren Charakter einbüßten und noch mehrere Jahre nach Kriegsende förmlichen Warenlagern glichen. Einzig das Glasenapp-Zimmer und der davor liegende Saal waren verschont geblieben. So war es möglich,

anlässlich des 100jährigen Geburtstages von Hans Richter (1943), zum 75. Geburtstag Siegfried Wagners (1944), zum 20jährigen Jubiläum der Gedenkstätte selbst (1944) sowie zum 100jährigen Geburtstag von C. Fr. Glasenapp Sonderausstellungen zu bieten, denen eine überaus starke Resonanz beschieden war. Nachdem im Herbst 1949 ein Teil der Gedenkstätte nach langwieriger Restaurierungsarbeit wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte, erfolgte Anfang Mai 1950 endlich die Freigabe der restlichen Räume.

**KONGRESS DES VERBANDES DEUTSCHER VEREINE  
FÜR VOLKSKUNDE VOM 27. BIS 31. MÄRZ 1951 IN JUGENHEIM  
VON WALTER SALMEN**

Der Verband deutscher Vereine für Volkskunde veranstaltete vom 27. bis 31. März 1951 in Jugenheim an der Bergstraße einen großangelegten Kongreß. Bei reger in- und ausländischer Beteiligung wurden grundlegende Fragen volkscundlicher Beschreibung und Erkenntnis in mehr als 60 Referaten und 7 Vorträgen behandelt. Der Eröffnungsvortrag von Prof. Wiora (Freiburg) über „Die Stellung der Volkskunde im Kreise der Geisteswissenschaften“ umriß die Eigenständigkeit dieser Disziplin, die Einheit der ihr zufallenden Gebiete und ihre Verantwortung in der Gegenwart. In neun nach Sachgruppen geordneten Sektionen kamen alle gegenwärtigen Richtungen und Fragestellungen zu Wort und stellten unter Beweis, daß die Volkskunde als Wissenschaft von den Grundsichten der Menschheit in der Lage ist, ihre Selbständigkeit zu verstärken und neben realistischer Erkenntnis fruchtbare Arbeit bei Erhaltung und Neubildung echten Volksgutes zu leisten. Die Sektion Lied, Musik und Tanz (Leitung Prof. Wiora) brachte in sieben Referaten von germanistischer und musikwissenschaftlicher Seite her neue Einsichten in übergreifende internationale Zusammenhänge und richtungweisende Neuorientierungen der Forschung. W. Heiske (Freiburg) berichtete über „Rechtsbrauch und Rechtsempfinden im Volksliede“, E. Seemann (Freiburg) über „Das Motiv von der Heimkehr des Ehemannes aus der Ferne in Liedern vom Altertum bis zur Gegenwart“, P. Alpers (Celle) über „Das Wienhäuser Liederbuch“, W. Salmen (Freiburg) „Zur Erforschung landschaftlicher Eigentümlichkeiten im westfälischen Volksliede“, J. Koepp (Köln) über „Das Volkslied in der heutigen Großstadt“; R. Wolfram (Salzburg) legte „Alte österreichische Volksweisen im Lichte der Sprachinselforschung“ vor, F. Hoerbinger (Regensburg) referierte über „Verbreitung, Wanderung und Typen der nordbayrischen Zwiefachen“.

Eine im Anschluß an den Kongreß unter der Leitung von Prof. Wiora abgehaltene Sondertagung über organisatorische Fragen der Sammlung von Volksliedern, -tänzen u. a. begann mit einer Fahrt zu Deutschen aus der Batschka, die in St. Stephan bei Darmstadt eine neue Heimat sich aufbauen, und der Vorführung der hier gemachten Magnetophonaufnahmen am gleichen Abend. Neben Technik und Verbesserung volkscundlicher Schallaufnahmen, der Begründung einer Arbeitsgemeinschaft zu ihrer Durchführung in allen



Landschaften waren Hauptthemen: die Lage und notwendige Reform der landschaftlichen Volksliedarchive sowie die Zusammenarbeit mit der Praxis und mit neuen internationalen Organisationen. Mehrere Anregungen der Sondersitzung auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Lüneburg 1950 konnten verwirklicht und weiter ausgebaut werden. Die dringliche Sammlung der absterbenden Volksmusik ist in den größeren Rahmen einer Bestandsaufnahme des gesamten wertvollen Volksgutes der Heimatvertriebenen gestellt worden, die dafür nötigen Einrichtungen wurden in Jugenheim gegründet.

### IM JAHRE 1950 ANGENOMMENE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN

**Berlin.** (Humboldt-Universität.) Heinz Becker, Zur Problemgeschichte und Technik der musikalischen Schlußgestaltung. — Gudrun Weidmann, Die Violintechnik Paganinis.

**Erlangen.** Franz Krautwurst, Untersuchungen zum Sonatensatztypus Beethovens, durchgeführt am 1. Satz der I. Symphonie. — Hermine Sammetreuther, Über das Verhältnis der Jugendlichen zu polyphoner Musik.

**Freiburg i. B.** Günter Birchner, Die Gesänge des Graduale Karlsruhe Pm16.

**Göttingen.** Ingeborg Gremper, Das Musikschrifttum von Hector Berlioz.

**Halle.** Eleonore Zeim, Sinfonia und Ritornello als Intermedien in der Kirchenmusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

**Hamburg.** Werner Köser, Johannes Brahms in seinen geistlichen Chorwerken a cappella.

**Köln.** Klaus Cremer, Das Ordinarium Missae in der Kölner Choralfassung des 19. Jahrhunderts. — Hildegard Jung, Das geistliche Sololied im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstliedes. — Hermann Rubarth, Die Reprisengestaltung in den Symphonien der Klassik und Romantik. — Grete Wehmeyer, Max Reger als Liederkomponist.

**Leipzig.** Wilhelm Kätner, Musik und Medizin im Zeitalter des Barock.

**Marburg.** Karl-Eckardt Brencher, Das Musikerlebnis der Blinden in der Gegenüberstellung zu dem der Sehenden mit besonderer Berücksichtigung der Situation der Späterblindeten.

**Münster.** Walter Edelmann, Über Text und Komposition in Robert Schumanns Sololiedern. — Egbert Herold, Die Durchführungstechnik in Beethovens Klaviersonaten. — Anton Rump, Urkundenbelege über den Orgelbau im Kreise Lippstadt. — Ida Stern, Formuntersuchungen an den ersten Sätzen der sechs „russischen Streichquartette“ op. 33 von Joseph Haydn.

**Tübingen.** Thomas Chr. David, Kompositionstechnische Probleme der Gegenwart gezeigt an Werken von Johann Nepomuk David. — Wolfgang Irtenkauf, Die Choralhandschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. — Walter Stephan, Kammermusik schwäbischer Komponisten vor und um 1700.