

WESTÖSTLICHE ENTSPRECHUNGEN IM VOLKSEPOS

VON FELIX HOERBURGER

Wenn wir über die Frage nachdenken, wie der unmittelbare Eindruck der großen Epen unserer europäischen Ahnen gewesen sein mag zu einer Zeit, als man sie nicht las, sondern noch hörte, dann pflegen wir auf die noch lebenden Volksepen der osteuropäischen Länder zu blicken. Dabei mag es wohl auffällig scheinen, daß die Quellen gerade in der Ecke unseres europäischen Kontinentes außergewöhnlich reich fließen, in der Homer seine Gesänge gesungen hat.

Solche Epen kennen wir aus verschiedenen Teilen der Erde. Mit am interessantesten ist wohl ein großer Verbreitungsraum mit kontinuierlichen epischen Traditionen, dessen einzelne Zonen in dem Verlauf der Geschichte stets Schauplatz von ungezählten Wanderungen und kulturellem Austausch gewesen sind. Dieser Raum umfaßt, allgemein gesprochen, Osteuropa und Westasien. Ich denke besonders an die slawischen, finnischen und türkischen Völker in Rußland mit ihren Wechselbeziehungen; an die kulturellen Beziehungen zwischen Rußland und dem Orient via Kaukasus einerseits und mit dem alten Byzanz andererseits; an die Zusammenhänge zwischen Anatolien und den Balkanstaaten, und, südlich, an gemeinsame Erscheinungen in der mohammedanischen Einflußzone, die von Afrika im Westen bis nach Indien im Osten reichen. Damit haben wir zunächst nur eine Aufzählung der in Frage stehenden Länder für die erste Orientierung. Wenn wir nun überlegen, welche zahlreiche politische und kulturelle Beziehungen zwischen den Ländern dieses Raumes seit der Antike vorhanden gewesen sind, so könnten wir wohl an die Möglichkeit denken, daß auch in unserer besonderen Gattung von Volksgesang einige gemeinsame Züge vorhanden sein möchten, in denen die uralte Einheit und Gegensätzlichkeit zwischen östlicher und westlicher Welt manifestiert sind.

Was den Text anbelangt, so hat man solche Beziehungen schon früher beobachtet. So hat die jahrhundertelange Herrschaft der Türken über die Balkanstaaten auch im Epos ihre Spuren hinterlassen, besonders unter den mohammedanischen Volksteilen, z. B. Bosniens¹. In der russischen Bylina hat man iranische, armenische und andere orientalische Elemente beobachtet².

Wenn wir aber versuchen wollen, Beziehungen zwischen dem osteuropäischen und westasiatischen Epos auch in den musikalischen Elementen zu entdecken, so wird das einfach deswegen schwierig sein, weil wir nicht genügend authentisches Material haben, das uns das Epos eines jeden

¹ M. Murko, Die Volksepik der bosnischen Mohammedaner, in Zs. d. Ver. f. Volkskunde 19 (1909), S. 13 ff. und Fr. S. Krauß, Slavische Volksforschungen, 1909, passim. Die Abhängigkeit der bosnischen Heldensänger zeigt sich allerdings ausschließlich in der zahlreichen Verwendung von türkischen Fremdwörtern.

² Bagrat Chalatzianz, Die iranische Heldensage bei den Armeniern, in Zs. d. Ver. f. Volkskunde 14 (1904) S. 40 und passim.

Volkes in gleicher Weise beurteilen läßt. Es besteht wohl, schon auf Grund der allgemeinen Gegenwartslage, wenig Hoffnung, diese Lücken zu schließen. Aber auch abgesehen davon ist nicht zu vergessen, daß der epische Gesang der verschiedenen Völker sich in sehr verschiedenen Stadien der Entwicklung und des Verfalles, der Beeinflussung von außen her und natürlich in sehr verschiedenen regionalen Sonderverhältnissen befindet und daher nicht ohne besondere Vorsicht zum Gegenstand von Vergleichen genommen werden kann. Man betrachte nur die Unterschiede innerhalb des epischen Gesangs des vergleichsweise kleinen jugoslawischen Raumes. Man könnte die instruktiven Eindrücke, die man kürzlich auf dem Narodni Festival 1951 in Opatija sammeln konnte, auf die folgende Formel bringen: Montenegro: männlich-pathetisch; Bosnien: weich-ironisierend; Dalmatien: liedhaft; Mazedonien: tänzerisch.

Würden wir ein genügendes Melodienmaterial zur Hand haben, so würden wir sicherlich manche Züge ausfindig machen, die mehr oder minder allen Nationen gemeinsam sind, wofern solche Gesänge tatsächlich noch ihren ursprünglichen Zustand erhalten haben, und zwar einfach deswegen, weil episches Singen eine Reihe von typischen Strukturprinzipien voraussetzt, so z. B. den rezitatorischen Vortrag auf einer Melodie von nur wenigen Tönen, eine relativ unkomplizierte Formstruktur, die nicht dem Prinzip der Entwicklung und Korrespondenz der Glieder, sondern dem Prinzip der Koordination der Glieder folgt, indem in einer unaufhörlichen Iteration ein kurzer Melodiefetzen wiederholt wird, wie in jenen primitivsten Liedern unserer Kinder, die in aller Welt bekannt sind³. Solche Melodien, die vollständig dem Textlichen untergeordnet werden, sind, wie Curt Sachs erklärt, „expected to be heard, not to be listened to“. Andererseits unterbricht gerade diese unzertrennliche Unterordnung des Melodischen unter die Erzählung mit ihren Entwicklungen und Steigerungen das Prinzip der endlosen Iteration, indem die Kettenglieder zu einzelnen größeren Gruppen zusammengefaßt werden und innerhalb dieser Gruppen eine aus der Erzählung resultierende Steigerung im Vortrag erreicht wird⁴.

Solche **a l l g e m e i n e n** Prinzipie des epischen Singens mögen wir überall in gleicher Weise erwarten, aber deswegen ist es noch nicht möglich, daraus auf das Vorhandensein einer **b e s o n d e r e n** Abhängigkeit des epischen Singens **v o n e i n a n d e r** in Ost und West zu schließen, wenn wir nicht die Melodien selbst oder die besondere Art ihres Vortrages miteinander vergleichen können.

Während nun authentische Melodien in vielen Fällen fehlen oder in einer mangelhaften Form aufgezeichnet sind, verfügen wir über zahlreiche Berichte und Abbildungen von Epensängern, die uns von Reisenden gegeben sind. So sind wir z. B. sehr wohl informiert über die In-

³ Curt Sachs, *The rise of music in the ancient world, east and west*, New York 1943, S. 33.

⁴ Gustav Becking, *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos*, in *Archives Néerlandaises de Phonétique expérimentale VIII-IX*, La Haye 1933, S. 144-153.

strumente, die zur Gesangsbegleitung Verwendung finden. Wenn wir nun in einer vergleichenden Methode Überlegungen über die Wahl dieser Instrumente anstellen, so ist das wohl nicht abwegig; denn diese Wahl kann nur dann willkürlich sein, wenn die Epik bereits ein gewisses Stadium des Verfalls erreicht hat. Aber selbst dann lassen sich noch ganz bestimmte Wege der Weiterentwicklung unterscheiden.

Die Musikinstrumentenkunde blickt in überwiegend Maße auf die Gestalt und die äußeren Merkmale der Musikinstrumente. Aber wir wissen sehr wohl, daß das Instrument mehr als ein totes Museumsstück ist; es ist vielmehr ein Teil der lebendigen Geistigkeit eines Volkes. In dem Sinne der Volksforschung dürfen wir daher nicht nur fragen, welche äußere Gestalt ein Instrument hat, sondern auch, welche Funktion es im Leben eines Volkes, einer Nation einnimmt, welchem Zweck es dient und welche Teile von ihm in der Meinung des Volkes selbst wesentlich sind.

Wenn wir nun in dem großen europäisch-asiatischen Raum immer wieder dieselben wenigen Instrumententypen zur Begleitung des epischen Gesanges verwendet finden, dann ist das keineswegs ein Zufall. Wir haben zu verstehen, daß einmal eine tatsächliche Beziehung zwischen den östlichen und westlichen Kulturen besteht und daß bestimmte Prinzipie des epischen Gesanges von Volk zu Volk wandern, und zum anderen, daß dieselbe heroische Haltung dazu geeignet ist, diese traditionelle Einheit weitgehend zu fördern.

Wir können uns nicht vorstellen, daß ein Heldensänger ein anderes Instrument zur Begleitung seines Gesanges verwendet als die wenigen Typen, und erst in den letzten Stadien des Verfalls finden wir — in Südrußland, im Kaukasus, in einigen Balkanländern⁵, in Afrika⁶ — auch andere Instrumente als Ersatz: primitive Trommeln in Persien⁷, Glocken im Sudan⁸, Flöten⁹, Drehleiern¹⁰ usw. Auch hier lassen sich gewichtige westöstliche Entsprechungen feststellen, vor allem, wenn wir daran denken, wie in einzelnen Fällen der Tanz epische, das Epos tänzerische Elemente in sich aufnimmt. So haben die mazedonischen Volkstänze ausgesprochen epischen Charakter, in ihnen ist der historische Kampf des Volkes gegen die Fremdherrschaft ausgedrückt¹¹. Das charakteristische Begleitinstrument ist der Tupan, die Trommel, die bei den Persern zur Begleitung des Heldenliedes dient. Umgekehrt wird die weiter unten

⁵ W. Wunsch, *Heldensänger in Südosteuropa*, Leipzig 1937, S. 31.

⁶ L. Frobenius, *Spielmannsgeschichten der Sahel*, Jena 1921, S. 36.

⁷ G. Buschan, *Sitten der Völker*, Band II, Abb. 332.

⁸ L. Frobenius, a. a. O., S. 36.

⁹ z. B. bei Bulgaren, s. W. Kramolisch, *Heldischer Alltag*, in *Musikbl. d. Sudeten-deutschen I*, S. 18, bei Kurden, s. B. Chalatzianz, *Kurdische Sagen*, in *Zs. d. Ver. f. Volkskunde* 15 (1905), S. 324.

¹⁰ z. B. bei Ukrainern und Südserben, s. Wunsch a. a. O., S. 31.

¹¹ E. Cučkov, *The ideological Content and rhythmical Process of Macedonian Folk Dances*, Referat auf der Konferenz des International Folk Music Council 1951 in Opatija, Jugoslavien. *Journal des IFMC* IV (1952).

zu besprechende Lira bei den Lasen im südwestlichen Kaukasus¹² zur Begleitung eines koloartigen Tanzes gespielt, während sie bei den Macedoniern das nicht selten tänzerisch bewegte Heldenlied begleitet. Übrigens haben auch türkische Melodien zum Heldengesang Tanzcharakter.

Aber überall dort, wo der Heldengesang sich noch lebendig und gesund und auch von tänzerischen Einflüssen frei gehalten hat, kennt der Barde nur wenige Typen von Instrumenten, die ihm würdig für seinen Gesang erscheinen. Diese Tradition reicht von der Praxis des heutigen Helden-sängers, der Berufssänger, Fahrender, Bettler usw. sein kann, hinauf bis in das heroische Zeitalter, da der Held selber eins wird mit seinem Instrument wie mit seinem Schwert. Ich erinnere an den Helden des türkischen Epos K ö r o l u, der seine Laute selber spielt: er verstand „nicht nur das Schwert, sondern auch die Laute zu handhaben“. Als er seinem Feinde Kenan, dem Sohne des Timurlensk, gegenübersteht, greifen beide statt zum Schwert zur L a u t e¹³.

Was für ein Instrument diese Laute des Körolu gewesen sein mag, können wir allerdings nicht wissen, aber das ist nicht so wichtig. Wir wissen, daß das Volk auch bei uns den Namen „Laute“ für verschiedene gezupfte Chordophone verwendet, die, streng genommen, gar keine Lauten sind. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist aber die Tatsache, daß das Volk solche Instrumente als Laute anerkennt, daß der Held selbst und nach ihm der Heldensänger sie in s e i n e m Sinne verwendet und daß sie in einer Reihe von Ländern unserer westöstlichen Zone immer wieder in der gleichen Funktion als Begleitinstrument zum Epos auftaucht: Als Baglama des türkischen Asik, als Tamburica unter den Heldensängern der mohammedanischen Bosniaken¹⁴, als Atschangur mit einem eingekerbten Korpus bei den Abchasen im Kaukasus¹⁵, als Pandur mit einem länglichen dreieckigen Korpus (ähnlich dem der Balaleika) bei den Chewsuren im Kaukasus¹⁶, und in weiteren Varianten bei verschiedenen türkischen Stämmen¹⁷, überall im Zusammenhang mit dem epischen Gesang gespielt. Die Barden der Sahel in Afrika verwenden ebenfalls in verschiedenen Fällen eine Laute vom Tanburtyp¹⁸.

¹² Nach einer Mitteilung aus dem Volksmusikarchiv des Staatskonservatoriums Ankara, die ich den Herren M. Sarisözen und L. Amar verdanke.

¹³ L. Frobenius, Vom Kulturreich des Festlandes, Berlin 1923, S. 309 f., zitiert nach I. Kunos „Quatolial Kepek“, übers. von H. Wliclocki, Zs. f. Literaturgesch. N. F. Berlin 1892.

¹⁴ Murko a. a. O., S. 19. Nach einer freundlichen Mitteilung von dem Direktor des Volkskunstinstitutes in Sarajevo, Herrn Cvjetko Rihtman, handelt es sich bei der genannten Laute um eine Šarkija, nicht um eine Tamburica. Auch das ist wohl so zu verstehen, daß vom Volk, von dem der Nichtmusikwissenschaftler Murko die Bezeichnung „Tamburica“ hatte, Namen und Typen verwechselt werden, nicht aber Funktionen.

¹⁵ G. Buschan, Die Völker Europas, Berlin 1926, S. 716.

¹⁶ ebenda, S. 789.

¹⁷ z. B. bei Nogajern, s. Buschan ebenda, S. 858, bei Karakirgisen, s. Wundt, Völkerpsychologie III, S. 442.

¹⁸ L. Frobenius, Spielmannsgesch. neben S. 40.

Die Völker des europäisch-asiatischen Nordens benutzen für die mehr klangliche Begleitung ihres Heldensanges das Psalterium. Man denke z. B. an das russische Nationalinstrument „Gusli“, welches wir ebenso bei den Tschuwaschen¹⁹, Wogulen²⁰, Wotjaken¹⁹ und Tscheremissen¹⁹ finden, ferner an Kantele und Kannel in Finnland und Estland.

Die jüngere Deltazither „Gusli“²¹ war im Mittelalter aus Byzanz eingeführt worden²². Der ältere Guslityp²³, der mit Kantele und Kannel identisch ist, gehört dem persisch-arabischen Kulturbereich an. Ich erinnere an den Namen, der vom arabischen Qanun, das ist vom griechischen Kanon, abzuleiten ist²⁴.

Beide Instrumente — Laute und Psalterium — bleiben zwar nicht ausschließlich dem epischen Gesang vorbehalten, aber in dieser speziellen Sphäre werden sie typisch für die epische Kunst. Beide kamen aus der alten europäisch-asiatischen Grenzzone, wo seit der Antike die griechisch-byzantinische und die iranische Kultur abwechselnd gebend und nehmend waren.

Einen wesentlich größeren Verbreitungsraum zeigt die Fidel als Begleitinstrument zum epischen Gesang. Bei diesen Instrumenten ist das gemeinsame Kennzeichen weniger die äußere Gestalt, von der es recht verschiedene Typen gibt, sondern vor allem die besondere Art des Spielens. Da der Spieler auch gleichzeitig selber singt und daher gezwungen ist, seine Brust freizuhalten, hält er das Instrument vertikal vor sich hin wie ein Cello, wobei er entweder sitzt²⁵, hockt²⁶ oder steht²⁵.

Die Lira des Mittelalters kam aus Byzanz, weswegen sie heute noch im Orient mitunter als „Kemendsche rumi“ bezeichnet wird, d. h. als „byzantinische Fidel“. Sie hat ein birnenförmiges Korpus²⁷ mit Wirbelplatte und hinterständigen Sagittalwirbeln. Dieselbe Lira, die wir in unseren Tagen noch aus den Balkanländern (Lijerica in Dalmatien²⁸) und aus Anatolien kennen, wird in besonderem Maße zur Begleitung des epischen Gesanges verwendet: als Gadulka in Bulgarien²⁹, als Kemen in der Türkei²⁹, als Apchirtsa bei den Abchasen im Kaukasus³⁰.

Jenseits des Verbreitungsgebietes der Lira in Ost und West findet sich eine ältere Fidel, deren schalenförmiges Korpus mit einer Haut bedeckt ist. Das ist im Westen die wohlbekannte südslavische Gusle³¹ und in den

¹⁹ T. Norlind, *Geschichte der Zither*, Hannover 1936, Sp. 185.

²⁰ Nach dem Katalog der städtischen Musikinstrumentensammlung in München.

²¹ Norlind a. a. O., Sp. 186.

²² P. Panoff, *Die Altslavische Volks- und Kirchenmusik*, in Bückens Hb. S. 12.

²³ Norlind a. a. O., Sp. 153.

²⁴ C. Sachs, *Hb. der Musikinstrumentenkunde*, S. 127.

²⁵ Kramolisch a. a. O. Abb. 1 und 2.

²⁶ G. Buschan, *Sitten II*, Abb. 342.

²⁷ Wünsch a. a. O., Abb. 2.

²⁸ Notes sur les danses et chansons populaires exécutées au Festival Yougoslave à Opatija 1951, S. 39.

²⁹ Wünsch a. a. O., S. 27.

³⁰ A. Byhan, *Kaukasien usw.* in Buschan, *Die Völker Europas*, S. 772.

³¹ Wünsch a. a. O., Abb. 1. Kuhač, *Južno-Slovjenske Narodna Popievke*, Zagreb 1881, Bd. IV, S. 250.

russisch-persischen Grenzgebieten das Tschianuri der Tataren³². Nun ist es nicht uninteressant, daß unter den östlichsten Gruppen der türkischen und tungusischen Völker, die noch Epen singen, dieses Instrument noch einmal mit den äußeren Merkmalen einer Gusle³³ erscheint. Diese Tatsache ist besonders bemerkenswert, weil dieser Instrumententyp im ferneren Osten nicht seinesgleichen hat.

Im Zusammenhang damit finden wir den östlichen Rebab der Araber mit Hautdecke auf beiden Seiten, ein Instrument, das zur Begleitung der erzählenden Rezitationen unter den mohammedanischen Nationen verwendet wird³⁴. Dasselbe Instrument wird als Masiuka von den Asmari, den professionellen Barden der Abessinier, gespielt³⁵, die von den Taten der großen Amhara berichten.

Erinnern wir uns schließlich, daß die Heldensänger der Kirgisen und Sarten in Turkestan sich fidelnd auf dem Kauss oder Kopus³⁶ und wandernde Sänger in Beludschistan mit der Sarinda³⁷ begleiten, so sehen wir, welche bedeutende Rolle die Fidel in der Tradition des Helden- gesanges in Ost und West spielt.

Es ist kaum zu übersehen, daß hier eine Gemeinsamkeit besteht, obwohl e in sehr wesentlicher Punkt dagegen spricht, das ist die fehlende Einheit der äußeren Gestalt aller dieser Instrumente. Bei den drei von uns erwähnten Fällen der westöstlichen Entsprechungen: Laute, Psalterium, Fidel, müssen wir feststellen, daß die Typen teilweise recht erheblich voneinander abweichen. Da und dort vermischen sich sogar verschiedene Typen miteinander, die in ihrer Herkunft und äußeren Gestalt durchaus verschieden oder sogar gegensätzlich sind, wenn wir z. B. die Stellung der Wirbel, die Gestalt des Korpus, die Anzahl und Befestigung der Saiten, das Verhältnis von Hals und Korpus usw. betrachten.

So scheint die erwartete Einheit der Traditionen sich in eine Vielfältigkeit aufzulösen. Wenn wir aber, wie beabsichtigt, vom Gesichtspunkt einer folkloristischen Betrachtungsweise ausgehen und fragen, wie das Volk selbst über das Instrument urteilt, dann müssen wir erkennen, daß die äußere Gestalt keineswegs das ausschließliche Kriterium sein kann. Die Bulgaren z. B. nennen ihre Gadulka, die ein Liratyp ist, ohne Bedenken „Gusle“, obwohl die äußeren Merkmale dieser beiden Instrumente, Gadulka und Gusle, voneinander verschieden sind³⁸. Auch in Dalmatien wird die Lira „Gusle“³⁹ und in Mazedonien „Trostrune Gusle“⁴⁰ (dreisaitige Gusle) genannt, und dasselbe Instrument heißt bei

³² C. F. Lehmann-Haupt, Armenien, einst und jetzt, Bln. u. Lpzg. 1926, Bd. II, S. 181 f.

³³ G. Buschan, III. Völkerkunde Bd. II, S. 314.

³⁴ C. Sachs, The history of musical instruments S. 225.

³⁵ Abessinien und seine Beziehungen zu Italien, in Globus 57 (1890), S. 41; E. Jensen, Im Lande der Gada, Stuttgart 1936, S. 38, 68, 244, Abb. 69 und 243, Tafel 8b.

³⁶ Ratzel, Völkerkunde III, S. 368; G. Buschan, III. Völkerk. II, Abb. 241.

³⁷ G. Buschan, Sitten II, Abb. 342.

³⁸ St. Djoudjeff, Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare, Paris 1931, S. 14.

³⁹ Kulturni Radnik, Zagreb 1951, S. 442.

⁴⁰ Notes a. a. O., S. 35.

den Albanern sogar „Lahuta“⁴¹! Das türkische Wort „Kemendsche“ kann sowohl eine Lira (Kemendsche rumi)⁴², als auch eine Art Gusle (bei den Tataren)⁴³ bezeichnen. Die turkestanische Fidel Kauss-Kopus hat ihren Namen von der gezupften Mandola „Kopus“⁴⁴, deren Gestalt eins ist mit dem Rebab⁴⁵ (nicht dem oben genannten „östlichen“ Rebab!). Die Formen von Gusli in Rußland und Kantele in Finnland sind voneinander verschieden und haben nichts miteinander zu tun. Trotzdem ist die letztere in Rußland auch als „Gusli“ (älterer Typ) bekannt. Das altslawische Wort „Gusli“⁴⁶ bezeichnet ja auch eine Fidel (in Südslavien). Wenn wir einem Bericht aus dem 19. Jahrhundert Glauben schenken wollen, dann verwendeten die Heldensänger der Kirgisen eine *L a u t e*, die sie *Gusla* nannten⁴⁷. So kann also dieses Wort, das in der Vorstellung des Volkes offenbar ganz allgemein ein Instrument zur Begleitung des Heldengesanges bedeutet, im Sinne der systematischen Musikinstrumentenkunde in gleicher Weise eine *Fidel*, ein *Psalterium* und eine *L a u t e* bedeuten.

Bei solchen Überlegungen werden der Geltungsbereich und die Grenze beider Gesichtspunkte klar. Es besteht kein Zweifel, daß die Musikinstrumentenkunde an ihrem Prinzip festzuhalten und nach einer Systematik zu fahnden hat, die ihren Weg an den objektiven Gegebenheiten sucht: an den „visuell feststellbaren Zügen“, wie auch an der „musikalisch-akustischen Kennzeichnung“⁴⁸. Nur so kann Ordnung in die Vielgestaltigkeit der Erscheinungen gebracht werden. Wenn wir aber zu einem wahren Verständnis der Kulturbeziehungen im Sinne einer „vergleichenden“ Musikwissenschaft gelangen wollen, dann müssen wir sehen, daß die Gestalt eines Instruments nicht denselben Weg in seiner zeitlichen Entwicklung und räumlichen Wanderung gehen muß wie seine folkloristische *F u n k t i o n*. Hier können wir uns nicht länger nur an unsere objektive Meinung halten, sondern wir müssen auch nach der Meinung des Volkes selbst fragen. Wenn die Lira vom Volk *Gusle* genannt wird, dann dürfen wir diese Bezeichnung nicht einfach als falsch betrachten, sondern müssen verstehen, daß es sich bei diesen beiden Typen trotz der verschiedenen Gestalt um dieselbe Funktion als episches Begleitinstrument handelt. Wesentlich für uns ist dann nur noch der Wert des Objekts in dem Leben des Volkes.

Indem hier versucht wurde, gemeinsame Züge unter den mannigfaltigen Erscheinungen des epischen Gesanges in Ost und West aufzuzeigen, ging es zugleich darum, an diesem besonderen Beispiel ein allgemeines Pro-

⁴¹ Fr. Nopcsa, Albanien, Berlin 1925, S. 118.

⁴² Wunsch a. a. O., S. 27.

⁴³ Lehmann-Haupt a. a. O., S. 181 f.

⁴⁴ C. Sachs, Reallexikon, Artikel „Kopus“.

⁴⁵ Sachs, Handbuch, S. 172.

⁴⁶ Kuhač, a. a. O.

⁴⁷ Wundt a. a. O.

⁴⁸ H. H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente, Kassel 1948.

blem aufzureißen. Dieses Problem ist für die Methode der vergleichenden Musikwissenschaft m. E. von eminenter Aktualität, und zwar im Hinblick auf die vergleichende Melodienforschung⁴⁹ nicht weniger als auf die vergleichende Instrumentenforschung. Es wird immer noch (oder wieder?) versucht, die Musik aller Völker von dem nämlichen Gesichtspunkt aus zu beurteilen, statt auch die Völker selber in ihrem musikalischen Tun zu beobachten und sie urteilen zu lassen⁴⁹. Nicht selten kann man die Beobachtung machen, daß die Erkenntnis von Einheit und Mannigfaltigkeit, von Homogenität und Gegensätzlichkeit nicht immer dieselbe sein wird, wie sie sich uns im Sinne einer objektiven Systematik zeigen würde.

PAUL MOOS ZUM GEDÄCHTNIS

VON HANS ENGEL

Wie in dieser Zeitschrift mitgeteilt, ist Paul Moos am 27. Februar d. J. in Raeren bei Eupen, wo er im Marienhospital seit Jahren eine Zuflucht gefunden hatte, im hohen Alter von fast 89 Jahren verstorben. Moos ist der Musikforschung als fruchtbarer Musikästhetiker bekannt. Seine zahlreichen Publikationen erfolgten in den Jahren 1902 bis 1922, seine letzten Veröffentlichungen finden wir in dem Bericht des Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 195, und in dieser Zeitschrift, 1951, S. 205, wo er „zum Thema Sinn und Wesen der Musik“ noch einmal mit Temperament den Primat der Philosophie vor jeder „Empirie“, die er in seinen Schriften bekämpft hatte, verfocht. Moos verteidigt in seinen letzten Zeilen „den Herrschaftsbereich der Philosophie“, er bezeichnet sich als „Schüler und Apostel der Musikästhetiker“ von Kant bis Siebeck, denen seine Forschungen gegolten hatten.

Geboren am 22. März 1863 zu Buchau in Oberschwaben, ist Moos in Ulm aufgewachsen. Er versuchte es als Kaufmann, ging dann wieder auf das Gymnasium zurück, studierte in Tübingen und München, wandte sich dann aber der Musik zu und wurde Schüler der „Akademie der Tonkunst“ in München, Schüler von Thuille, Rheinberger, Giehl, Bußmeyer, Hieber, Abel. Er lebte dann in Berlin und fand seine stärksten Anregungen im Umgang mit dem Philosophen Eduard von Hartmann (1842—1906). Nach längerem Aufenthalt in Italien kehrte Moos 1898 nach Ulm zurück. Sein erstes Buch erschien 1902: „Moderne Musikästhetik in Deutschland“. Es folgten: Richard Wagner als Ästhetiker, 1906; Die psychologische Ästhetik in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik, 1919; Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, Versuch einer kritischen Darstellung, 1931. 1922 gab Moos heraus: Die Philosophie der Musik, von Kant bis Eduard von Hartmann,

⁴⁹ F. Hoerburger, Zum Problem des Umsingens von Volksmelodien, Lüneburger Kongreßbericht, Kassel 1952.