

KONRAD KÖSTLIN

VOLKSLIED, AVANTGARDEN UND NATIONALES NARRATIV

Volkslied als Kontrastprogramm »Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, Und leider auch Theologie! Durchaus studiert«: aber keine Musik – das scheint Faustens entscheidender Defekt zu sein. Es fehlt ihm ein Stück musikalischer Menschlichkeit.¹ Und davon hatten in der Tat – so glaubte man plötzlich – die Bauern unter der Linde mehr als der hoch gelehrte Faust. Keine Frage, seit sie Landleute gewesen sind, haben die Landleute immer irgendwie gesungen. Diese Gesänge haben mit ihrer Arbeit zu tun gehabt, mögen auch Tanzlieder gewesen sein. Die Leute selber freilich werden, was sie sangen, »Gsangl« genannt haben oder »Liedln« oder auch anders – funktional auf den Anlass des Singens, den Tod etwa, bezogen. Gewiss ist aber, dass sie nicht vom »Volkslied« gesprochen haben. Noch als Ende des 18. Jahrhunderts bayerische Beamte – die Anderen also – über die Gesänge der Landleute berichteten, da haben sie diese eher mit dem Gurren von Schweinen verglichen als mit Musik.

Wer vom »Volkslied« redet, folgt einem neuen Hören, hat schon einen neuen Blick auf »Volk« gelernt und ist ihm verfallen. Die Wende in der Wahrnehmung dieser Gsangln konnte krasser kaum ausfallen als dies Ende des 18. Jahrhunderts geschehen ist. Im Gefolge der Ideen, für die der Name von Jean Jacques Rousseau steht, bildete sich eine neue Deutung dieser »einfachen« Gesänge aus. Sie wurden nun als freies und befreiendes Kontrastprogramm zur erstarrten Welt der Konventionen in Musik und Leben gedeutet. Auf neue Weise wahrgenommen, gehörten sie zur »Volks poesie«,² galten als authentisch, als »echt« und unverfälscht und als national (noch im vormodernen Sinne). Nicht nur Johann Gottfried Herder, evangelischer Geistlicher und Philosoph, sah in ihnen die »Volksseele« schwingen. Sein epochemachendes Werk *Stimmen der Völker in Liedern* (1787) erkennt allen Völkern eine Seele zu. Sie macht die Poesie der Lieder aus. Diese Weite sollte späteren Perspektiven so sehr mangeln. Auch die Klassik kannte den Volkston der Hofmusiken, umspielte ihn, setzte ihn spielerisch als Stilmittel ein. Ecossaise und Polonaise markieren leichthin Rhythmisierungen nationaler Musiken und spielen mit Ländlichen: »Heitere Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande« oder der »Besuch beim Vetter auf dem Lande« des Haydn-Vaters. In der populären Volksmusik setzen der Boarische oder der Ländler (Landler) auch Herkunftsakzente.

Bald war das Volkslied dann zum Bestandteil dessen geworden, was man heute nation-building nennt.³ Vor allem in den Noch-nicht-Nationen, in Finnland, den baltischen Ländern und Polen, bei den Völkern Südosteuropas und in Ungarn, und schließlich

1 Hans Joachim Kreutzer: *Faust – Mythos und Musik*, München 2003.

2 Hermann Bausinger: *Formen der »Volks poesie«*, Berlin 1968.

3 Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed., London/New York 1991.

können.⁶⁸ Das bedeutet, dass entsprechende negative wie positive Klischees (Vor-Urteile) endlich abzubauen wären,⁶⁹ unter Umständen sogar aus dem »in« im Titel meines Beitrags ein bloßes »und« zu machen.

ZUSAMMENFASSUNG Im Gegensatz zur Musik anderer Nationen und auch der trivialen Behauptung widersprechend, in der österreichischen Musik sei stets ein besonders enges Verhältnis zwischen Volkstümlichkeit und Kunst festzustellen, ergibt sich aufgrund der vorgestellten Beispiele aus der Epoche der Moderne, dass davon keine Rede sein kann. Dafür werden folgende fünf Kategorien herangezogen: 1. Übernahme bestimmter Gestaltungsmittel aus dem jeweils anderen Bereich; 2. *Abstraktion* einzelner Gestaltungsmittel aus volkstümlichem Singen und Sprechen (vor allem um sie zu Veränderungen des Kompositionsstils fruchtbar machen zu können); 3. Volkslied-*Verarbeitung* (in der »das Material mehr oder weniger verwandelt, überlagert, ja aufgesogen« werden kann – zum Beispiel als Thema in einer Sonate); 4. Volkslied-*Bearbeitung* (durch die ein Lied ein weiteres, anderes als ihr eigentliches Leben bekommen soll, jedoch als solches erhalten bleibt – zum Beispiel in einem Variationensatz); 5. Volkslied-*Zitat* (mit dem meist bloß ein bestimmter Inhalt evoziert werden soll – zum Beispiel in einer Symphonischen Dichtung). Sowohl die Begriffe als auch die Bereiche Kunst- und Volksmusik bleiben entlang soziologischer Grenzen (nach Adressaten und Gattungen) sogar auffallend separiert. Als Gründe werden zur Diskussion gestellt: dass die österreichische Kunstmusik aufgrund ihrer starken Tradition keine Nationalisierungsphase durchlief wie in vielen anderen Ländern, und dass hier die Volksmusik bereits einen anderen (abstrakteren?) Status erreicht gehabt habe. Eine »national-populäre« Kunst, gleich welcher Richtung, hat es nach Meinung des Autors in Österreich nie gegeben.

ABSTRACT In contrast to the music of other nations and also in contradiction to the trivial assertion that there has always been is always a particularly close relationship between popular music and art in Austrian music, on the basis of the examples presented from the modern epoch it is clear that this is out of the question. The following five categories are drawn on for this: 1. The assumption of particular arrangement methods from the respective other field; 2. *Abstraction* of individual arrangement methods from popular song and speech (above all in order to be able to make them fruitful for changes in compositional style); 3. Folk song treatment (in which the material can be »more or less metamorphosed, over-layered, even absorbed« – e. g. as the theme in a sonata); 4. Folk song arrangement (through which a song is to receive a new life, different to its

⁶⁸ Eine »national-populäre« Kunst, gleich welcher Richtung, hat es meines Erachtens in Österreich nie wirklich gegeben.

⁶⁹ Wenigstens die »Volksmusik« als Bestimmungsstück eines angeblich »Österreichischen in der Musik« gründlicher als bisher hinterfragen; vgl. Flotzinger: Musikwissenschaft und der österreichische Mensch.

Und a Wäldbua bin i

1. Und a Wäld-bua bin i, und a
Wäld-dirn-dl däs liab i, bin a Bua a jun -
ga, schleich im Holz-schläg u - ma.
Rasch
1.- 3. Schmälz in der But - tn, Loahm in der Gruabn,
lu - sti san d'Wäld - bau - ern - buam, sans am Berg,
sans im Täl, lu - sti san sie ü - ber - äll.

NOTENBEISPIEL 7 Und a Waldbua bin i,
Notenvorlage aus Rudolf Schwarz/Emil
Seidel: Steirisches Liedbuch, Leykam
Pädagogischer Verlag, Graz 1961, S. 196 f.
Die Hauptsimme ist fett gedruckt,
Überschlag sowie Unterstimme
sind in Stichnoten gesetzt.

2. Aber Dirndl, sei gscheit, nimm an Buam, der di freit! Nimm an Buam
mit an Geld, häst a Freid auf der Welt! :!
3. Häst a Freid auf der Welt, wänn die Zithern schen hellt, l: wänn die
Geign schen klingt und der Wäldbauernbua singt! :!
Niederösterreich und Steiermark

zweite Viertaktgruppe wiederholt wird. Das so genannte »Nachsangl« (= Nachgesang) oder »Draufsangl« (»Schmalz in der Buttn, Loam in de Gruabn ...«) wird gerne – aber nicht zwingend – als Refrain gesungen, wobei die Anzahl der Strophen bei den einzelnen Sängern oder Singgruppen variieren. Im beiliegenden Notenbeispiel 6 finden sich die drei am häufigsten gesungenen Strophen.

Die beiden Tonbeispiele 6 und 7 geben einen hörbaren Einblick in die tatsächliche Welt des Volksliedsingens in der unmittelbaren Überlieferung. Während das Beispiel 6 als Kärntner Version des »Wildgesangs« für eine ländliche Interpretationsweise steht,⁷

⁷ Michael Novak: *Wildsingen im Bleiberg Tal*, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades aus dem Fach Europäische Volksmusik, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien

1. Strophe: Wiener Fassung
 Und a Wäldbua bin i, und a Wäldsdiandl liab i, i bin a

1. Strophe: Kärntner Fassung
 Und a Kohlbaubua, der bin i, und däs Wäldmadl däs liab i; i bin a
 -ma; i bin a

5 6 7 8 9 Jodler
 Bua a Kla-na, schleich im Holzschlög u-ma. Dja-du-i-diri di

5/9 6/10 7/11 12 13 Kehrreim
 Bua a junga, schleich im Holzschlög u- Schmeiz in dast Bütt
 Bua o junga, schleich im Holzschlög u-ma.

10 11 12 13
 ri-diu-i-diri dja du-i-di-ni-diu-i-diri dja-du-i-diri

14 15 16
 Lahm in dast Grubm lustig san die Holzhäckerbua; sans im Berg
 sans im Berg

14 15 16
 ri-diu-i-dl-di diri-di-ni-diu-dja-u-i-dl-di

17/22 19/25 20/24
 oder im Täl, hearn tuat mans über all.
 oder im Täl, hearn tuat mans überall.

NOTENBEISPIEL 8 Notenbild der jeweils ersten Strophe der Singstimme der Wiener Fassung (Wäldbua) und der Hauptstimme der Kärntner Fassung (Kohlbauernbua); Transkription Isabella Maierhofer 1999, S. 134. Tonbeispiel 6

6

Allegretto animato (♩ about 90)

The image shows a musical score for a piece titled "Echoes from Austria" by Ernst Krenek, Op. 166, No. 6. The score is in 2/4 time and consists of five systems of piano and vocal staves. The tempo is "Allegretto animato" with a quarter note equal to approximately 90 beats per minute. The key signature has one flat. The score features a variety of dynamics including piano (p), mezzo-forte (mf), and piano (p) again, with some sections marked "pp" (pianissimo). The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of the composer's style in this period.

NOTENBEISPIEL 15 Ernst Krenek:
Echoes from Austria op. 166, Nr. 6,
Allegretto animato. Rongwen
Music Inc. 1959, S. 8–9.
Tonbeispiel 14

MATTHIAS HENKE

KRENEKS VERHÄLTNIS ZUR VOLKSMUSIK IN DER ZEIT DES STÄNDESTAATS

*Der Himmel grau, die Erde weiß,
Die Bäume kahl, die Büsche Gereis',
Ihr Lächeln den Fluren genommen.
Mag zagen, wer will, mir waltet es heiß,
Ich nenne willkommen dich, blinkendes Eis,
Dich, starrender Winter, willkommen.
Franz Grillparzer: Jagd im Winter*

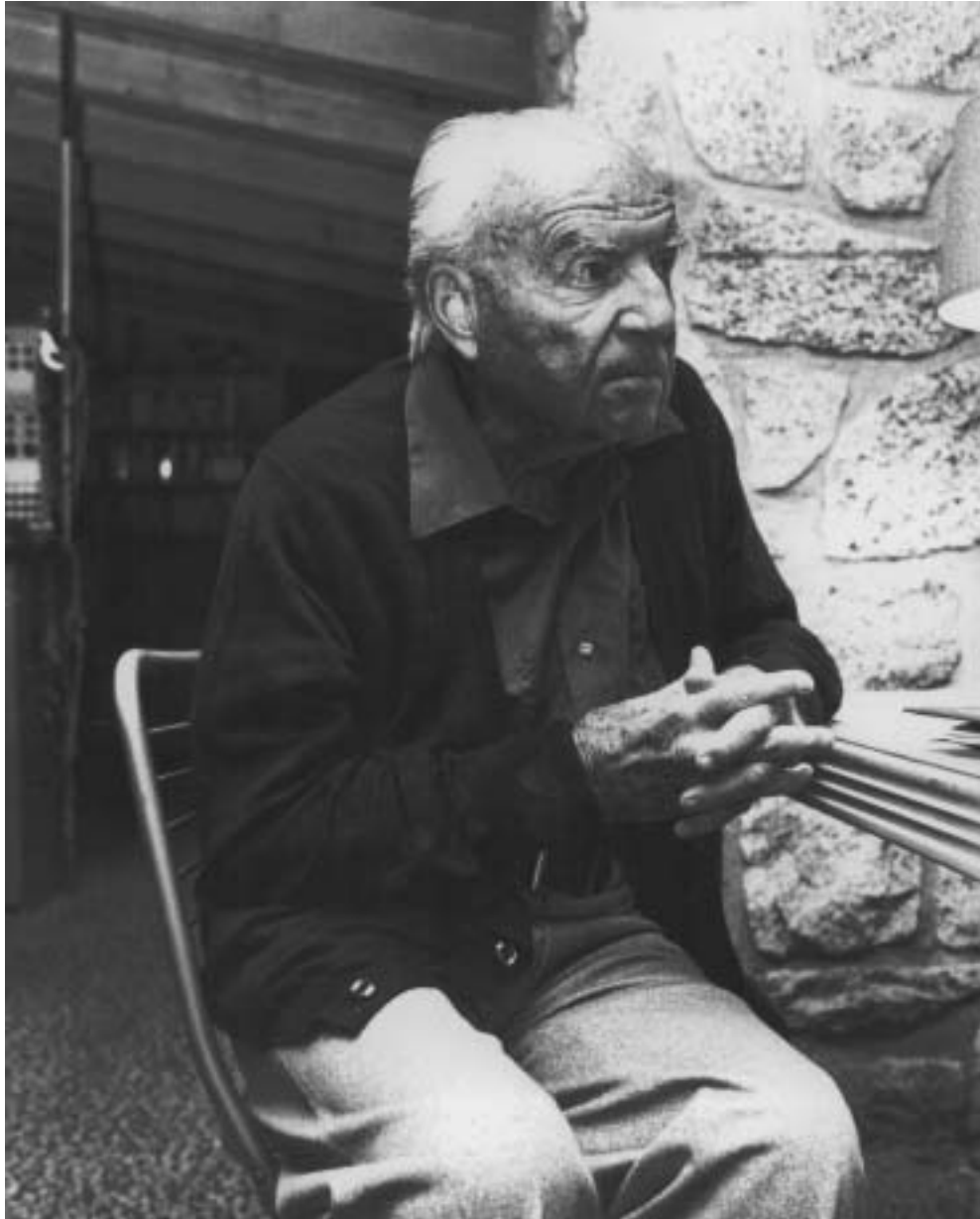
In der Dollfuß- beziehungsweise Schuschnigg-Ära, also zwischen 1932/33 und 1938, befand sich Krenek in einer der kompliziertesten, aber auch spannendsten Phasen seines Lebens. Einerseits durchlief er als Komponist einen von Selbstzweifeln begleiteten, von hohen Idealen geprägten, gleichwohl erfolgreichen Findungsprozess, der ihn von der fundamentalen Reihentechnik des Bühnenwerks *Karl V.* über die verdichtete Konstruktion der *12 Variationen für Klavier* op. 79 zur Serialität der amerikanischen Jahre führen sollte. Andererseits hinderte ihn sein humanistisches Ethos, den Aggressionen Hitlers, der Österreich zu seiner ersten extraterritorialen Angriffsfläche bestimmt hatte, tatenlos zuzusehen. »[...] ich war bereit«, kommentierte Krenek, »mich auf jede Art zu rüsten, die angebracht schien, um in die Reihe der Kämpfer für Österreichs Unabhängigkeit aufgenommen zu werden.«¹

Bereit sein hieß für Krenek, sich der von Bundeskanzler Dollfuß ins Leben gerufenen Vaterländischen Front anzuschließen, jener – freilich nur im utopischen Sinn – überparteilichen Bewegung, die den Anhängern eines selbstbestimmten, sich seiner europäischen Dimension bewussten Österreichs eine politische Plattform bieten wollte. Sich rüsten bedeutete ihm, auch sein schriftstellerisches Potenzial für den sich eben formierenden Staat einzusetzen, vor allem als Autor der *Wiener Zeitung*, des offiziellen Organs der Bundesregierung: »die langweiligste Zeitung, die man sich vorstellen konnte«, so Krenek zum Ersten, die aber dennoch »eine der lebendigsten und am besten geführten Feuilletonredaktionen von allen Wiener Zeitungen« hatte, so Krenek zum Zweiten.²

Für den ideologischen Überbau des neuen Staates, der außenpolitisch ein eigenständiges, supranationales Österreich anstrebte und innenpolitisch ein Gemeinwesen, das der katholischen Soziallehre entsprechen sollte, konnte sich Krenek in seiner Eigenschaft als Essayist nahezu bedingungslos engagieren. Die ethischen Grundsätze des im Mai 1934 durch eine neue Verfassung legitimierten, künftig nach beruflichen Ständen einzuteilenden Gebildes, kurz Ständestaat genannt, befanden sich ja mit vielen jener sittlichen

¹ Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998, S. 871.

² Krenek: *Atem*, S. 970.



ERNST KRENEK, ENDE DER 1980ER JAHRE in seinem Haus in Palm Springs (in seinem Studio). Ernst-Krenek-Institut-Privatstiftung