

- 3 G. Olias, Die Bedeutung des Schaffens W. F. Odojewskijs für die russische Nationalerziehung und insbesondere für die Entwicklung einer wissenschaftlich begründeten Nationalerziehung im Rußland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss., Berlin 1965.
- 4 W. F. Odojewski, Russkie notschi, Moskau 1913.
- 5 P. N. Sakulin, Die russische Literatur, Wildpark-Potsdam 1931, S. 120.
- 6 W. Setschkarjew, Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, Diss., Berlin 1939, S. 40.
- 7 Vgl.: W. v. Lenz, Beethoven - Eine Biographie, Kassel 1857, Bd. II, S. 446; K. Schönewolf, Beethoven in der Zeitenwende, Halle 1953, Bd. II, S. 275; W. Vetter, Mythos-Melos-Musica, Leipzig 1957, Bd. I, S. 368; K. Laux, Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion, Berlin 1958, S. 265.
- 8 H. J. Moser, Die Tonsprachen des Abendlandes, Berlin 1960, S. 182.
- 9 Die Revisionsbedürftigkeit dieser Thesen erwies sich mit besonderer Eindringlichkeit insbesondere auf dem 1966 in Bydgoszcz veranstalteten Kongreß "Musica Antiqua Europae Orientalis". Vgl. Kgr-Ber. hrsg. v. Z. Lissa, Warschau 1966.
- 10 Vgl. D. Lehmann, Der russische Komponist und Musikforscher Alexander Nikolajewitsch Serow und sein Mozart-Bild, in: Kgr-Ber. Wien, Mozartjahr 1956, Graz-Köln 1958, S. 328ff.
- 11 W. F. Odojewski, Johann Sebastian Bach, übers. v. J. v. Guenther, Heidelberg 1947, S. 45.
- 12 Ebd., S. 56.
- 13 Ebd., S. 60.
- 14 W. F. Odojewski, Das letzte Quartett Beethovens, übers. v. E. Jäckel, in: Klassische Erzählungen Rußlands, Sammlung Dieterich, Bd. 145, Leipzig 1953, S. 66.
- 15 W. F. Odojewski, Musykalno-literaturnoje nasledie, a. a. O., S. 115.
- 16 Vgl. Urteile über Beethoven von Bettina v. Arnim, E. T. A. Hoffmann, R. Schumann, R. Wagner u. a.
- 17 W. F. Odojewski, Johann Sebastian Bach, a. a. O., S. 8.

Lukas Richter

TANZSTÜCKE DES BERLINER BIEDERMEIER - FOLKLORE AN DER WENDE ZUR KOMMERZIALISIERUNG ⁺

Die Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek birgt vereinzelte Exemplare eines früher reichhaltigeren Repertoires lokal gefärbter volkstümlicher Tanzstücke für Klavier mit unterlegtem Gesangstext aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Als Reklame gehen dem Notenteil farbige Titellithographien berlinischer Graphiker voraus, zumal von Franz Burchard Dörbeck, den Sinn fürs Drastische und Dekorative zu einer effektiven Kundenwerbung in der anwachsenden Großstadt disponierte.¹ Mag auch die Fachkritik der Zeit geflissentlich geschwiegen haben, so dokumentiert sich doch die Resonanzbreite der Piecen an Aufzeichnungen nach dem Volksmund, Flugblattgedrucken der Texte und späterhin Kopien der Illustrationen samt Textabdruck auf Gustav Kühns Neuruppiner Bilderbogen.²

Bisher beschäftigte man sich nur vom kunsthistorischen oder heimatkundlichen Blickpunkt aus mit den Notentiteln, kaum aber mit Dichtungsart und Kompositionsstil der Stücke selbst, noch weniger mit deren Provenienz und Rezeption.³ Die auffälligen, nicht ohne

Umständlichkeit beschreibenden Überschriften, wahrscheinlich von den so poetisch-assoziativen wie reklamewirksamen Titeln der Wiener Walzer inspiriert, lassen sich durch Bild und Wort erklären. Ein Rätsel aber bieten die angeblichen Autorennamen, dem Anschein nach ehemals offene Geheimnisse und somit in den Werbungskalkül einbezogen, mit den heutigen bibliographischen Hilfsmitteln kaum mehr zu entschlüsseln: Mr. Crazel⁴, der mindestens zweifach vertretene Hausautor des Verlages von Wagenführ, mit dieser angelsächsisch anmutenden Drapierung wohl identisch: C. M. Razel, August Tivoli, Gabriel Seraphim, Dr. Mädchenhold und andere sprechende Pseudonyme. Einen Terminus post quem gibt das Erscheinen des als "Hallischer Stiefelknechtsgalopp" bekannten Tanzliedes, auf das einer der Berliner Belege anspielt. Nach Boltzes Ermittlungen gewann der Sang vom töchterreichen und freiersuchenden Herrn Schmidt - Kombination von portugiesischer Melodie und Text eines hallischen Studiosus - besondere Attraktivität dank der 1832 geschaffenen Abbildung Dörbecks.⁵ Zweifellos hat bei diesem erfolgreichsten vormärzlichen Tanzlied die Zugabe der (die Liedzeilen überwuchernden riesenformatigen) Illustration als Reklamemittel beispielgebend gewirkt. Unmittelbar darauf erschienen die Berliner Kompositionen mit (nun der normalen Foliogröße angepaßten) Titelblättern Dörbecks im Vorspann und einem nicht mehr hochdeutschen, sondern mundartlich aufgezümmten Text. In Bild, Wort und Ton stellen sie eine Verschmelzung zwischen der Grundschrift der traditionellen Folklore und den Besonderheiten des Berlinertums dar, eine gelungene Synthese, die ihren Arrangeuren, Autoren und Verlegern durchaus legitim einen guten Absatz garantierte.

Mit einem Verkaufspreis von fünf Silbergroschen bis zu einem halben Taler waren die sorgfältig ausgestatteten Notendrucke erheblich teurer als die für einen Groschen gehandelten löschpapierenen Hefte "Schöner neuer Lieder" und anderer Artikel des fliegenden Buchhandels. Zumeist werden sich die Konsumenten aus dem Kreis des Kleinbürgertums rekrutiert haben: Auf die Mentalität der Kommis, Händler und Handwerker scheint die Werbung zugeschnitten. Es ist die Vergnügungssphäre der vom Einbruch des Maschinenzeitalters gerade erst tangierten, aber noch nicht bedrohten kleinen Warenproduzenten und Gewerbetreibenden, die genußvoll ausgemalt wird. Gewiß zählten auch Angehörige der Intelligenz zu den Käufern, insofern sie sich an der Widerspiegelung des Volkslebens zu delectieren vermochten. Die Kompositionen sind für Klavier gesetzt, das Instrument des bürgerlichen Heimes und mancher Lokale, jedoch reflektiert eine Spielanweisung auf die Drehorgel als Ersatz: Durch die Vermittlung der Leiermänner, der professionellen Straßen- und Tanzmusikanten erreichten sie das Ohr der unbemittelten und notenunkundigen Großstadtmassen.

Sachliche Indizien und Anordnung in "Fliegenden Blättern der Zeit" (Meusebachs Kollektion in der Berliner StB, Sign. Yd 7930, 58, Nr. 3-5) sprechen für folgende Reihenfolge der drei "In Commission bei Wagenführ, Leipziger Straße N^o 50" um 1833 erschienenen Musikalien:

1. Berliner Dischbraziohns- oder Sanfter / Heinrichs-Walzer / von Mr. Crazel ("Wenn Ener weeß, wie Enen iss") (Sign. Mus. 1170)⁶;
2. Besänftigungs-Walzer / als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns- oder sanfter / Heinrichs-Walzer / von August Tivoli ("Laß Bruder doch, ick weeß witet iss") (Sign. Mus. 7308)⁶;
3. Posematzky'scher Danzball / -Harmonie-Gesellschafts-Walzer / von Mr. Crazel. Jesungen un jeschprungen uff die Wiese bei Stralau am Fischzugsdag ("Ick jehe meinen Schlendergang") (Sign. Mus. 1169)⁷.

Um urheberrechtlichen Schutz ersucht der Vermerk unter dem dritten Stück "Nur die unter dem Namen 'Mr. Crazel' erscheinenden Walzer mit Text und Vignette sind vom Verfasser des Dischbraziohns-Walzers". Offensichtlich hatte die außerordentliche Publi-

kumswirksamkeit des Erstlingswerkes, die sich in Fortdichtungen und Liedzitaten erweist, manche Imitationen hervorgerufen. Ein Pendant ist die unter Nr. 2 genannte Antwort des Pseudonyms August Tivoli, in ihrem kompilatorischen Text ebenso eng an das Vorbild anschließend wie in der um Stilisierung bemühten Musik davon abweichend. Unbeschadet dieses Unterschiedes in Qualität und Authentizität bilden die drei Stücke eine durch verwandten Titel, Wortlaut und ähnliche Sujets verknüpfte Gruppe, die vom Verlag als Zyklus gemeint und von den Nachdruckern des Textes auch so empfunden wurde. Ebenfalls mit Dörbecks Lithographie ausgestattet und im gleichen Verlag erschienen ist eine Weiterbildung des "Hallischen Stiefelknechtsgalopp":

4. Herr Schmidt im Elisium / Cotillon für das Piano-Forte / nebst einem jocosen Schluß-Galopp mit unterlegtem Texte, / herausgegeben von Gabriel Seraphim ... Eigentum des Herausgebers. / Berlin, in Commission in H. Wagenführs Buch- und Musikhandlung, Leipziger Str. 50 (Sign. Mus. 6470; nur Titel und Trio des Schlußgalopps erhalten).⁸

Hinzu treten einige weitere Tanzstücke mit Vignetten Theodor Hosemanns und Adolf Menzels. Eine direkte Nachbildung oder Fortsetzung von Nr. 3 war gewiß das mit Hosemannschem Titelblatt erschienene Musikstück:

5. Neuester Stralower Fischzugs Galopp-Walzer / für das / Pianoforte / von M. P. Kluck. / Alleweile, allerweile gehts fort nach Stralow. / Berlin bei Bethge, Spittelbrücke N^o 2 und 3. Preis 7 1/2 Sgr. Magdeburg bei Lehmann & Wagner, Alter Markt N^o 17 (Sign. Mus. 16021^b; verschollen).⁹

Kein geringerer als der siebzehnjährige Menzel schließlich lithographierte den Titelkopf eines Instrumentaltanzes, der engste Anlehnung an die musikalische Faktur des Erstlingswerkes zeigt, wie ja der pseudonyme Verfassersname zweifellos mit dessen Autor kongruiert.

6. Volks-Tanz / zum Andenken an / das Fest in Tivoli am 23. August 1833 / komponiert von C. M. Razel. Zu haben bei Berchthold & Hartje, Jägerstr. N^o 27. Berlin (Pr. 5 Sgr.).¹⁰

Die angeführten Nummern haben dem Sujet nach Bezug auf kleinbürgerliche Volksbelustigungen im Vormärz-Berlin. Dem Lob des traditionsreichsten Berliner Volksfestes, des Stralauer Fischzuges, sind Nr. 3 und 5 gewidmet. Die anderen Stücke weisen auf den (1829 am Kreuzberg eröffneten) Vergnügungspark Tivoli, sei es bloßer Reflex (typographische Markierung des Namens bei Nr. 1 und 2), sei es gezielte Propaganda (direkte Werbung für die Attraktionen und Spezialitäten des Hauses bei Nr. 5, Festveranstaltung zum Jubiläum der Schlacht von Großbeeren als Anlaß von Nr. 6). Dörbecks vier Illustrationen sind untereinander durch die Wiederkehr einer Hauptfigur verklammert. Es handelt sich um den Habitué der Lokale "mit Keilerei und Tanzvergnügen", um den Prototyp des vormärzlichen Stutzertums, als dessen Renommierobjekte hoher Zylinder und lange Pfeife figurieren.

Auf Dörbecks Lithographie zum "Dischbraziohns- oder sanften Heinrichs-Walzer" (Nr. 1) flegelt sich der befrackte und gestiefelte Titelheld auf die Tischecke vor einem Gartenrestaurant; während er mit der einen Hand die in ihrer Überdimensionalität an einen Peitschenstiel gemahnende Pfeife hält, führt die andere die Schnapsflasche zum Munde, ein Bierglas steht daneben. Für die Verzweigung ("Dischbraziohns" als berlinische Umschrift des Fremdwortes "Desperation") des "Sanften Heinrichs" wird im Lied Schnaps-genuß empfohlen, sein Name erklärt sich als Personifikation von Branntwein. Diese bereits in einer früheren Bilddarstellung Dörbecks (Masken-Anzüge zu Polter-Abenden und Bällen, Berlin 1831) belegte Bedeutung wird beim Abdruck einer Variante des Gedichtes in Firmenichs Anthologie erläutert, es folgen Glossare seit der Mitte des 19. Jahrhunderts.¹¹

Gleich den um den Berliner Elegant von 1833 gruppierten Genrebildern Dörbecks geben die Mundartverse des Pseudonyms Crazel spezifische Eigenarten des Berliner Humors treffsicher wieder. Formal und inhaltlich läßt sich engster Anschluß an die Typen des Volksliedes nachweisen. Herausgewachsen sind die Dichtungen der beiden Kernstücke Nr. 1 und 3 aus volkstümlichen Redensarten, die in der Anfangszeile jeder Strophe wiederholt oder variiert werden, so daß sich Annäherungen an die Form des Gerüststrophengesanges zeigen. So bildet eine sprichwörtliche Wendung, als Bilderklärung eines Dörbeckschen Blattes ("Ick schlendre meinen Schlendrian un habe meinen Kopp vor mir")¹² und als Textanfang eines Studentenliedes ("Jetzt führ ich meinen Schlendergang")¹³ belegend, den Strophenrahmen des Posematzkyschen Walzers: Im Schlendergang begibt sich der Flaneur des Titelblattes durch den bunten Trubel des Volksfestes.¹⁴ Hingegen ist die Keimzelle des "Dischbraziohns-Walzers" eine Spruchformel, in der durch Häufung absichtlich umständlicher Konditionalformen und Abwandlung des unbestimmten Pronomens berlinische Denk- und Sprechweise karikiert werden (auf dem 28. Blatt von Dörbecks "Berliner Redensarten" heißt es: "... Wenn Ener weeß wie Enen iss wenn Ener Enen nimmt, denn bin ick et").¹⁵ Sie gibt dem "Sanften Heinrich" Anlaß, in vielerlei Variationen über die Wirkungen des Alkoholgenusses auf desperate Stimmungen zu meditieren. Als Selbstaussage einer Volksfigur steht das Tanzlied vom "Sanften Heinrich" auf einer Linie mit dem Possencouplet des Titelhelden aus Friedrich Beckmanns gleichzeitiger Szene vom "Eckensteher Nante" (1833)¹⁶; beiden Gestalten eignet ja auch die gleiche fatalistische Unbekümmertheit und der Hang zur Flasche. Ein Flugblattdruck einer stark zersungenen Version des "Nante"-Liedes der Offizin Trowitzsch (Yd 7930, 122, 1) bringt überdies eine Kontamination mit einer Strophe aus dem "Sanften-Heinrichs-Walzer", der wahrscheinlich soeben erschienen war. Sicher hatte der reißende Erfolg des "Nante"-Liedes den Anstoß gegeben, gleichfalls Rollenlieder im Berliner Dialekt zu schreiben. Beim Abdruck von "Wenn Ener weeß wie Enen iss" in Firmenichs Anthologie, leider ohne Quellenangabe, ist die Strophenzahl auf 14 erhöht - eine Anschwellung, die zumal in der Umgebung der nun variierten 4. Strophe des Originals Platz greift, ohne daß man eines Bruchs gewahr würde.¹⁷ Gewiß liegt bei den ebenfalls kraftvollen Zusatzstrophen improvisierend weiterdichtende Variantenbildung des Volksmundes vor. Anders die besänftigende Zusammenstoppelung von Zitate und Paraphrasen des Erstlingswerkes, Machwerk eines nicht eben ingenüosen Reimschmiedes.

Das Notenbild der Tanzstücke zeigt engen Anschluß an die Muster des zeitgenössischen Gesellschaftstanzes. Abgesehen von Nr. 2, dem einzigen walzerähnlichen Stück, verkörpern sie Spielarten polkaverwandter Grundformen wie Schottisch (Hopser) und Galopp (Rutscher)¹⁸, also geradtaktiger Tanztypen, mögen sie auch in den Untertiteln modisch als "Galopp-Walzer" figurieren. Da es an Aufzeichnungen volkstümlicher Gebrauchstänze der Mark Brandenburg im frühen 19. Jahrhundert mangelt, sieht man sich zum Vergleich auf die Zufallsbelege in Böhmes Tanzgeschichte angewiesen (die teilweise dem kgl. Ballettmeister Voß zu verdanken sind). Mit ihnen stimmt auch die viergliedrige Formstruktur der Berliner Beispiele überein: Hauptsatz aus zwei zu wiederholenden achttaktigen Perioden, wovon die erste Textunterlegung aufweist - gleichfalls zu wiederholendes achttaktiges Trio in Subdominanttonart - Reprise des ganzen Hauptteiles.¹⁹ Obwohl sich nicht jedesmal eine direkte Vorlage nachweisen läßt, treten doch in Melodie und Rhythmik die Modelle und Ausdruckscharaktere der traditionellen Volksmusik als Quelle zutage. Aus der "Intonation" des neueren deutschen Volksliedes und Volkstanzes, die Dorfmusikanten noch lange bewahrten, wurde die Musik geschaffen.

Ihre Darbietungsform stellt aber kaum, wie deklariert, Gebrauchsmusik dar. Die den

Tanzweisen adaptierten Texte, kunstvoll zugespitzt und in sich geschlossen, wirken sinnvoll nur beim Vortrag, nicht beim Mitsingen. Eine Ablösung vom Text entzöge den Stücken essentielle Aussage und spezifische Würze. Da für Gemeinschaftsgesang der Tanzenden ungeeignet, dürften die Kompositionen in der vorliegenden Gestalt kaum zur Leitung und Begleitung realen Tanzgeschehens bestimmt sein. Allerdings ließe sich denken, daß für die Ensembles, die zum Tanz in Vergnügungslokalen, wie dem propagierten Tivoli, aufspielten, textlose Arrangements existierten, daß andererseits aber Vortragskünstler die Liedverse solistisch zu Instrumentalbegleitung absangen. Interpretation durch eine Art *Maître de plaisir*, der noch Züge des alten Guckkästners wahr, scheint in den vormärzlichen Vergnügungsstätten durchaus plausibel.²⁰ Dem Geschmack der Zeit entspräche aber, die im Vergnügungsbetrieb bewährten Stücke in der Intimität des bürgerlichen Hauses nachzuspielen, ein Liebhabermusizieren bei Geselligkeiten oder im Familienkreis, freilich jenseits der Atmosphäre des exklusiven ästhetischen Tees. Ausdrücklich gestattet das dritte Stück als selbstverständliches Substitut eine Wiedergabe durch das Instrument, das sich den Spreeathenern am ehesten aufdrängte, die Drehorgel. So wird neben dem Amüsiergewerbe der Restaurationen und der Intimsphäre des Bürgerhauses die Straßen- und Hofmusik als weiteres Medium offeriert.

Am ehesten dem Gebrauchstanz verpflichtet ist das Erstlingswerk, der "Berliner Dischbraziohns- oder sanfter Heinrichs-Walzer". Sein rhythmisches Schema entspricht dem Modell des Hops- oder Ecossaisen-Waltzers mit zweisilbigem Auftakt:

Beispiel 1

Sanfter Heinrichs-Walzer (Galopp-Walzer)



Die Tonfolge lehnt sich an einen damals sehr verbreiteten Melodietyp an, dem man die Reime "Meine Mütze ist weg" zu unterlegen pflegte.²¹

Beispiel 2

Hops- oder Schottisch-Walzer



Die kurzgliedrige und zäsurenreiche Anlage der ersten beiden Achttakter wandelt sich beim Trio zum Dialog zwischen einem kantablen Bogenmotiv und einer fallenden Skalenfigur, hervorgehoben durch forte-piano-Kontrast und Wechsel der Höhenlagen. Daß

nicht nur der Wortlaut des "Sanften-Heinrichs-Walters" weitergebildet wurde, sondern auch die Liedweise fortbestand, bezeugen Melodiezitate. In einem das Berliner Volksfest als "Großes historisch-deklamatorisches Tongemälde" potpourriartig illustrierenden "Stralower Fischzugs-Walzer" figuriert der erste Achttakter jenes musikalischen Bestsellers als "Scene 21. Tanzvergnügen zur Abkühlung in Stralow. Mr. Crazel läßt einen Sanften Heinrich vorfahren".

Die Umrhythmisierung zum Walzertakt, der alle Liedfragmente dieses biedermeierlichen Quodlibets gleichsam in ein Korsett preßt, mag auch die Variierung der Melodie bedingen; Erscheinungen des Umsingens werden aber bei mündlicher Fortpflanzung nicht ausgeblieben sein.

Beispiel 3

Dolce

 Wenn E - ner weeß, wie E - nen iss, wenn E - ner E - nen nimmt.

Gegenüber den archaisch-harten Konturen dieses Stückes scheint sein Pendant, der "Besänftigungs-Walzer als Antwort auf den Berliner Dischbraziohns- oder Sanften Heinrichs-Walzer" mit seinen arabeskenhaft gleitenden Figurationen und harmonischen Reizen von einem Hauch der Romantik und des Salons gestreift. Dagegen knüpft die dritte Komposition, der "Posematzky'sche Danzball-Harmonie-Gesellschafts-Walzer" von Mr. Crazel, in Satztechnik und Formstruktur an das Erstlingswerk an, freilich nicht im Tanzrhythmus, den der Untertitel "Galopp-Walzer" nur ungenau ankündigt. Eher kennzeichnet die Vortragsangabe "Man immer frisch" den Grundzug des in Wort und Weise urwüchsiger Folklore nahestehenden Klavierstückes zum Mitsingen. Schön ausbalancierend und den "Schlendergang" mit Brechungsnoten und Melisma ausdeutend, zeigt die Melodie nur im ersten Viertakter umrißhafte Ähnlichkeit mit dem textverwandten Studentenlied.²²

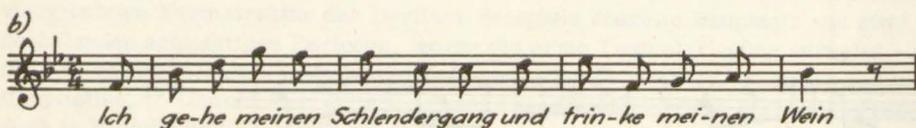
Beispiel 4

Posematzky'scher Walzer

a) *Man immer frisch*

 Ich je-he mei-nen Schlendergang gern un-der Kleen und Groß

Studentenlied

b)

 Ich ge-he meinen Schlendergang und trin-ke mei-nen Wein

Rein instrumentale Führung eignet dem zweiten und dritten Achttakter; weitergebildet werden dort ein Splittermotiv zur spannungserweckenden Überleitung, hier die Schlendergangfigur zum klangprächtigen Gipfel, dessen wiegende Akkordmelodik ein Symbol

des Festjubels darstellt. Laut Anweisung kann das Mittelstück einen Ton höher transponiert werden, um das Spiel auf der Drehorgel zu ermöglichen: nicht nur aufführungspraktisches Indiz für die Einbürgerung dieses Instrumentes, sondern Hinweis für den Konsumentenkreis des Stückes, die Straßenmusikanten.²³

Die beiden näher betrachteten Stücke, der "Dischbraziohns-Walzer" und der "Stralauer-Fischzugs-Walzer", sind samt ihren Pendants und Fortbildungen für den Berliner Raum exemplarisch als frühe Fixierung bisher grundsichtiger kollektiver Überlieferungen in Bild, Wort und Ton zugleich. In ihrer humorvoll-realistischen Ausprägung treten Gestalten wie Herr Schmidt und der Sanfte Heinrich an die Seite des Eckenstehers Nante und anderer Volkstypen bei Dörbeck oder Glasbrenner. Daß sich zu den nach volkstümlichen Modellen geschaffenen Texten und Kompositionen drastische Illustrationen gesellten, hebt sie auf höhere Ebene, unterstreicht aber ihre Funktion als kommerzielle Trivialkunst. Mittels massenwirksamer Etikettierung spekulierte der Musikalienhandel auf raschen Absatz, der Vergnügungsbetrieb auf Kundenwerbung. So dürfte primär an Darbietungen in Restaurationen gedacht sein, freilich mehr zu unterhaltendem Vortrag als zur Tanzbegleitung, aber auch an Wiedergabe im häuslichen Kreis und durch Straßenmusikanten. Durch Arrangement wird die Folklore in den Dienst kommerzieller Interessen gestellt, aber in ihrem Eigencharakter noch nicht beschädigt - sie ist charakteristisch für die sozialgeschichtliche Situation des Kleinbürgertums im Vormärz.

Anmerkungen

- + Der Beitrag gibt, fast identisch mit der Fassung in den "Forschungen und Fortschritten" (41. Jg., 1967, S. 855-858), das Resümee eines Aufsatzes, der im Dt. Jb. f. Mw. X, 1965, Leipzig 1966, S. 51-56, erschienen ist, und berührt sich mit den entsprechenden Partien der Hab-Schr. des Verf., Der Berliner Gassenhauer - Darstellung, Zeugnisse, Sammlung (Ms. 1965 an der Berliner Humboldt-Univ. eingereicht und vervollständigte Fassung zum Druck gegeben).
- 1 W. von zur Westen, Musiktitel aus vier Jahrhunderten, Fs. anlässlich des 75jährigen Bestehens der Firma C.G. Röder, Leipzig o.J. (1921), S. 96f.; vgl. auch K. Brockerhoff, Die Bilderfolge Berliner Redensarten (1828-1830) von F. Dörbeck, in: Beitr. zur Geschichte Berlins, Herrmann Kügler zum 50. Geburtstag am 18. Juli dargebracht, Berlin 1939, S. 9ff.
 - 2 W. Fraenger, Materialien zur Frühgeschichte des Neuruppiner Bilderbogens, Jb. f. hist. Volkskunde I, 1925, bes. S. 232ff.
 - 3 Vgl. W. von zur Westen a. a. O., S. 97-100, 102f.; W. Fraenger a. a. O., bes. S. 274ff., 288f.; J. Bolte, Der Hallische Stiefelknechtsgalopp, ein Tanzlied aus der Biedermeierzeit. Mitt. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 43, 1926, S. 102ff., bes. 109; H. Kügler, Der Stralauer Fischzug. Niederdt. Zs. f. Volkskunde VI, S. 44ff., bes. S. 50, Anm. 19.
 - 4 Vielleicht Ableitung vom engl. crazy ('verrückt, betrunken', also etwa 'Mr. Dussel') oder möglicherweise Anagramm.
 - 5 Monographische Behandlung der Liedgeschichte durch J. Bolte, a. a. O.
 - 6 Faksimiledruck beider Stücke: M. Perl, Das Berliner Walzerlied vor hundert Jahren, Festgabe für den Berliner Bibliophilen-Abend am 20. Januar 1910.
 - 7 Meines Wissens noch nicht im Neudruck zugänglich. Beschreibung der Kopie des Titelbildes auf Neuruppiner Bilderbogen durch W. Fraenger, a. a. O., S. 288f.
 - 8 Besprochen und teilweise reproduziert bei J. Bolte, a. a. O. Andere zeitgenössische Dichtungen und Kompositionen zum Preise des Tivoli sind bekannt.

- 9 Titelblatt beschrieben und wiedergegeben bei W. von zur Westen, a. a. O., S. 99f., Abb. Nr. 88; vgl. auch H. Kügler, a. a. O., S. 50 und 61, Anm. 25; K. Brockerhoff, Mitt. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins 46, 1929, S. 109f.
- 10 W. von zur Westen, a. a. O., S. 100, Abb. Nr. 89.
- 11 J. D. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen - Slg. d. dt. Mundarten, Berlin 1843ff., I, S. 147, Anm. 4. Vgl. die Berliner Glossare von Trachsel und Brenndicke.
- 12 Im Märkischen Museum zu Berlin, undatiert, wohl außerhalb eines graphischen Zyklus.
- 13 H. Kügler, a. a. O., S. 50, Anm. 19.
- 14 Zur Klärung von 'Posematzky' vgl. H. Meyer, Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten, von der 4. Aufl. (Berlin 1882) ab. 'Posematzky' wäre heute etwa mit dem Jargonausdruck 'Halbstarker' wiederzugeben.
- 15 Vgl. K. Brockerhoff, Die Bilderfolge Berliner Redensarten, a. a. O., S. 147f.
- 16 Zu dieser Posse, die eine Randfigur eines Holteischen Schauspiels zur Hauptfigur ausgestaltet, vgl. L. Geiger, Berlin 1688 bis 1840, Bd. II, S. 531ff.; G. Wahnrau, Berlin - Stadt der Theater, Berlin 1957, S. 397ff.
- 17 J. D. Firmenich, a. a. O., S. 147f.
- 18 Vgl. die Systematik der Volkstanztypen bei H. von der Au, in: Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen, Gießen 1939, S. 103ff.; W. Kahl, Art. Ecossaise in: MGG III, Sp. 1095f.; F. Hoerburger, Art. Polka, in: MGG X, Sp. 1417ff.
- 19 F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes, Leipzig 1886, Bd. II, etwa ab Nr. 250; E. Nick, Art. Galopp, in: MGG IV, Sp. 1335.
- 20 Vgl. die zeitgenössischen Berichte über die Darbietungen des Sängers Jacobi in der Tabagie von Wisotzki oder des Geigenkünstlers Hirsch in Louis Druckers Weinstube.
- 21 F. M. Böhme, Die Gassenhauer seit hundert Jahren, in: Centralblatt f. Instrumentalmusik IX, 1896, S. 34; ders., Geschichte des Tanzes, a. a. O., Bd. II, Nr. 253.
- 22 M. Friedländer, Kommersbuch, Leipzig 1892, S. 94; L. Erk u. F. M. Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. III, Nr. 1734a.
- 23 Vgl. die literarischen und bildlichen Beispiele bei H. Zeraschi, Drehorgel, Serinette und barrel organ, Diss., Leipzig 1961, S. 217f.

Annemarie Niemeyer

FRANZ SCHUBERTS "LAZARUS"-FRAGMENT UND SEINE BEZIEHUNG ZUR TEXTDICHTUNG

Franz Schuberts fragmentarische Komposition "Lazarus oder die Feier der Auferstehung. Religiöses Drama in 3 Handlungen von A. H. Niemeyer. Für Solostimmen, Chor und Orchester componirt von Franz Schubert"¹ ist in der musikalischen Praxis wie in dem größten Teil der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts stiefmütterlich behandelt.² Das scheint dem Schweigen zu entsprechen, das Schubert selbst seinen nächsten Freunden gegenüber gewahrt hat. Seine einzigen überlieferten Äußerungen über das Werk bestehen in den eigenhändigen Datierungen des ersten Teils der autographen Partitur - "Februar 1820" - in der österreichischen Nationalbibliothek und des zweiten Teils - "Zweyte Handlung. Febr. 1820" - in der Wiener Stadtbibliothek sowie in der eigenhändigen schriftlichen Bezeichnung "Ostercantate". Mehr als dreißig Jahre nach Schuberts Tod