Bert Greiner, Kathinka Rebling (Hrsg.): Beiträge zur slawischen Musik in Mitteldeutschland. Verlag Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften: Frankfurt am Main etc. 2004 (Beiträge zur westslawischen Musikforschung; 3), 125 S.

Die historische Musikwissenschaft hat ihren Eurozentrismus immer noch nicht ganz überwunden. Egal wo sie betrieben wird, sie beschäftigt sich hauptsächlich mit dem, was im Westen Europas – also auch in Deutschland – im Bereich der *Kunstmusik* in der Zeitspanne vom 10. bis zum 20. Jahrhundert an *Meisterwerken* geschaffen wurde. Die Meisterwerke stellen natürlich das Wichtigste dar, stehen aber doch nicht für all das, was einen bestimmten Musikentwicklungsprozess ausmacht. Es fehlt vor allem an Regionalem und – umso mehr – an Lokalem in der Musikkultur. So könnte eine im Osten Europas geschulte und arbeitende Musikwissenschaftlerin wie ich kaum wissen, was man unter „slawischer Musik in Mitteldeutschland" zu verstehen hat. Genau das aber macht den Gegenstand des zweiten Sammelbands mit Referaten der II. und III. Internationalen Konferenz zur artifiziellen sorbischen Musik (Cottbus 2001/2002) aus. Mir bietet demzufolge die Rezension die Möglichkeit, mich mit dem konkreten Inhalt dieses Gegenstands auseinander zu setzen.

Das erste Referat von Rüdiger Pfeiffer, Institut für Musik der Universität Magdeburg, über „Johann Crüger – Komponist sorbischer Herkunft und Liedschöpfer lutherischen Gemeindegesangs" zeigt die Ergiebigkeit dieser thematischen Ausrichtung, welche den Initiatoren und Organisatoren der Cottbusser Konferenz Prof. Kathinka Rebling und Prof. Bert Greiner, beide Fachhochschule Lausitz, zu danken ist. Der Text bietet eine recht *dichte Beschreibung* (Geertz 1991) dessen, was bislang – meines Erachtens – nur skizzenhaft präsentiert wurde, nämlich des großen Beitrags eines Musikschaffenden sorbischer Provenienz für die „musikalische Blütezeit Mitteldeutschlands" (S. 11).

Pfeiffer schreibt: „Es war wohl Krawc-Schneider, der erstmals 1933 auf die sorbische Herkunft des bekannten Liederkomponisten evangelischer Stimme aufmerksam machte." (S. 13) Und er stellt weiter fest: „Die Quellen zur Lausitzer Kantoren- und Schulgeschichte sprudeln keineswegs üppig [...]" (S. 12), sodass man meinen könnte, das Werk Crügers (1598–1662) würde eine gebührende Aufmerksamkeit seitens der Forschung hervorrufen. Gerade das aber trat nicht ein. „Auch in den verdienstvollen historischen Arbeiten und Publikationen von Jan Raupp" (S. 13) finden sich zumindest 14 Zeilen über Crügers Werk, offensichtlich wegen dessen sorbischer Herkunft. Der Grund für diese Zurückhaltung ist sicherlich die ideologische Ausgangsposition: Zur Geschichte der sorbischen Musik soll nur das gehören, was sich auch im Werk als sorbisch erweist. Es klingt fast bedauernd, wenn Raupp schreibt, dass „schöpferische Potenzen" wie Johann Crüger „kirchenmusikalisch unter nationalem Aspekt nicht in Erscheinung traten". (Raupp 1978:42) Pfeiffer formuliert es anders: Crüger ist eine der Hauptfiguren „dieses Kapitels sorbisch-deutscher und letztlich europäisch-internationaler Musikgeschichte". (S. 13) Der Autor unternimmt eine mehrseitige Analyse des Crüger'schen Wirkens als Kantor und als Verfasser zahlreicher Lieder- und Gesangbücher (manche davon erlangten beispiellos viele Auflagen im Laufe der Jahrhunderte), Lehrwerke und theoretischer Studien zur Musik. Er zeigt detailliert Crügers Rolle als *Harmonisator* in einer Zeit mächtiger konfessioneller Auseinandersetzungen, die ganz betont auch musikalisch ausgetragen wurden. Wir erfahren, dass mit Johann Crüger und seinen Textdichtern „ein neuartiger Lyrismus und ein betontes Ich-Bewusstsein und Selbstwertgefühl gemeinsam mit einer subjektbezogenen Emotionalität sowohl in den kirchlichen Ritus als auch in die Musikpraxis als kompositionsästhetische Haltung" (S. 23) Einzug gehalten haben, die weitreichende Wirkungen zeitigten, „besonders im

nord- und mitteldeutschen Raum, so bspw. bei Matthias Weckmann und Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann bis hin zur Komponistengeneration um Carl Heinrich Graun und Carl Philipp Emanuel Bach und in das 19. Jahrhundert hinein". (S. 23 f.) Was das Sorbische betrifft, d. h. eine mögliche Intonationsfärbung dieses neuen Lyrismus, so bleibt es bei Pfeiffer als offene Frage stehen, die weiterer Untersuchungen bedarf. Die Annahme wäre aber berechtigt, meint der Autor, da Crüger in einer Zeit aufwuchs, in der die Assimilation in der Niederlausitz noch nicht begonnen hatte. Und hier zeichnet sich bei Pfeiffer eine Parallele ab zum Beitrag „Kirchen- und Schulpolitik in der Niederlausitz bis zum Ersten Weltkrieg" von Peter Kunze, erschienen im ambitionierten und breit angelegten „Lesebuch" über das Leben in der Lausitz „Zeitmaschine Lausitz"[1]. Diese Stoffdichte lässt die Hoffnung wachsen, dass die „Lausitzforschung" und die „Sorbenforschung" gemeinsam in einer Etappe der Offensive angekommen sind.

Das zweite gedruckte Referat bringt dem Leser die Freude des Entdeckens, die man immer bei der Begegnung mit einem jungen Talent empfindet. Mit präzise angewandten Kenntnissen (beeindruckend Latein und Griechisch) rezensiert der 21-jährige Wissenschaftler Marko Malink 300 Jahre danach die Dissertation eines damals 21-jährigen Mediziners, genauer „die Wittenberger medizinische Dissertation ‚De curatione morborum per carmina et cantus musicos' des sorbischen Pfarrerssohnes Martin Adolph Pohle aus dem Jahre 1706". (S. 25) Aus dem 13-seitigen Text Malinks geht viel Wissenschaftstheoretisches und -historisches hervor, auch Ethnologisches (z. B. über die volkstümlichen Behandlungspraktiken unter den Sorben am Anfang des 18. Jahrhunderts, parallel dargestellt zu denen aus der Zeit Arnošt Mukas), ehe man zum Schluss auf ein ernstes musiksemiotisches Problem stößt, das die Natur der Musik als symbolisches, gleichzeitig aber auch als ein das menschliche Empfinden „physikalisch" („primär") attackierendes Phänomen erweist. Und wieder – wie bei Rüdiger Pfeiffer – steht am Anfang eine wegweisende Stelle aus dem historischen Überblick Jan Raupps „Sorbische Musik", wo Pohle als „Kenner eines speziellen musikalischen Fachgebietes" erwähnt wird. (Raupp 1978:50) Nun hat Marko Malink diese Merkwürdigkeit höchst inhaltsvoll beschrieben und zu einer angenehmen Lektüre gemacht. Ich bin sicher, dass dieser Text weitere Veröffentlichungen erleben wird.

Der Sammelband gewinnt nicht zuletzt durch den Beitrag von Hans-Wilhelm Hösl, Hochschule für Musik und Theater in Leipzig, an Gehalt. Der Autor widmet sich den „Variable[n] Metren – eine[r] Besonderheit in sorbischen Volksweisen". Mein Interesse ist auch thematisch bedingt, da mich dieser Text zu einem neugierigen und vergleichenden Lesen provoziert hat: In Sachen „variabler" und „unregelmäßiger" Metren fühlt sich wohl jeder Repräsentant der bulgarischen Kultur tief und innig engagiert. Der Text von Hösl gibt außerdem eine konkrete und befriedigende Antwort auf eine wichtige Frage in der Forschung zur sorbischen Gegenwart, die Frage nach dem komplexen, nämlich deutsch-sorbischen und sorbisch-deutschen Charakter der Lausitzer Kultur. Es waren eben viele Deutsche, die mich fünf Jahre hindurch – wie jetzt Hösl – auf die Schätze und Eigenheiten der sorbischen Musik aufmerksam gemacht haben. Dies geschah mit einer Selbstverständlichkeit, die beweist, dass die Formen der expressiven Kultur – also auch der Musik – nicht unbedingt bloß unter dem Aspekt des „nationalen Eigentums" betrachtet werden können.

---

[1] Susanne Hose (Hrsg.): Zeitmaschine Lausitz. Raum-Erfahrungen – Leben in der Lausitz. Ein Lesebuch. Husum 2004.

Hans-Wilhelm Hösl referiert über Ergebnisse seiner jahrelangen Forschungstätigkeit im Felde des sorbischen Volksliedguts. Die Besonderheiten dabei sind sein Herangehen und die Ausmaße dieser Tätigkeit. Soweit ich es beurteilen kann, ist dazu nur ein Komponist mit profilierten theoretischen Interessen in der Lage. Sein Terrain waren keine „singenden Großmütter" (wie es immer noch in einem Balkanland wie Bulgarien der Fall wäre), sondern bereits vorhandene Volksliedersammlungen, die Hösl – um Vollständigkeit bemüht – zusammengetragen und im wahrsten Sinne des Wortes zu neuem Leben erweckt hat. Der Autor gibt kurz Auskunft über manche grundsätzlichen Ergebnisse dieser Tätigkeit, wie z. B. die ausgearbeiteten 333 Melodietypen, in welche er die als Material zur Verfügung stehenden 1100 Volksweisen klassifiziert hat. Von diesen 333 Melodietypen stellt er nun einige im Zusammenhang mit der beobachteten metrischen „Anomalie" vor, über die er berichtet. Es handelt sich um eine metrische Struktur, die Hösl „nur bei sorbischen Volksweisen entdecken konnte und die [bei einer eventuellen schöpferischen Aufgabe, sorbische Musikspezifika zu erreichen – R. St.] allein ausreichen könnte, als spezifisch sorbisch zu gelten". (S. 39) Nach einer ausführlichen Einführung in die Problematik stellt Hösl – in interessanter „Fern"-Diskussion mit Jan Arnošt Smoler, Bjarnat Krawc und anderen Autoren – diese metrische Struktur dar, die sich als eine Innentakt-Reduktion (4-3-3-4) erweist und die an den Liedbeispielen „Přadła je Marja kudźałku", „Ležał je tón Lacarus při puću" und „Haj, hdyž ja ranko domoj dźěch" präsentiert wird. Die Struktur ergibt sich nach einem regelmäßig eintretenden Wechsel von geradem Takt (2/4, 4/4) und Dreiertakt (3/4), der „bei einer ganzen Anzahl [...] Weisen auftritt". (S. 44) Wiederholt, ergibt dieser Takt die „Serie 4-3-3-4", die Struktur des Achttakters, der seinerseits „bei der Mehrheit der sorbischen Volksweisen die Norm darstellt". (S. 46) Wie stets in der traditionellen Musik, gibt dieser Grundtypus einer expressiven Form auch den Raum für mancherlei Abweichungen, Varianten und Andersartigkeiten. Die erste Abweichung ist, „wenn das Lied nicht auf geradem sondern auf Dreiertakt basiert [...] und dabei die gleichen Kürzungen in den Innentakten der Perioden auftauchen". (S. 46) Zur zweiten Abweichung gehören „spontane Taktwechsel, die unterschiedliche Ursachen haben können: Deklamation, Spontaneität im Vortrag, Zersungenheit [...]". (S. 47) Und eine dritte Variante stellt Hösl am Beispiel des Liedes „Mamoj mój" vor, die er wie folgt kommentiert: „Einen Sonderfall stellt die periodische Erweiterung des Dreiertaktes zum Vierertakt [...] dar." (S. 48) Der reichlich mit Notenbeispielen versorgte Text endet, wie erwartet, mit einem Hinweis an die Praxis des Komponisten, die als Spezifikum erklärten metrischen Serien in das Kalkül einzuschließen.

Den ergebnisreichen Versuch einer Typologie im Bereich der sorbischen artifiziellen Musik hinsichtlich der Relation *Folklore – Folklorismus – Kunst* (der Terminus *Folklorismus* wird z. B. in der bulgarischen Volkskunde verwendet und bezieht sich auf die Produkte sehr unterschiedlicher Bearbeitungen der expressiven Formen der traditionellen Kultur) unternimmt Jadwiga Markec (Kaulfürst) im vierten Beitrag. Gegenstand ihrer Betrachtungen sind die Klavierlieder von Bjarnat Krawc-Schneider. Der Text bezieht sich auf die Magisterarbeit der jungen Musikwissenschaftlerin und zeugt von einer akademischen Gründlichkeit, die ihr persönliches und vielseitiges Engagement mit der sorbischen Musikkultur noch fruchtbarer macht. Die Autorin schreibt, dass der Artikel ein Versuch sei, „die *Spannweite* [kursiv – R. St.] der Klavierlieder von Bjarnat Krawc-Schneider darzustellen". (S. 74). Die Wichtigkeit dieser Aufgabe wird einem umso mehr bewusst, wenn man den Umstand in Betracht zieht, dass es sich um einen Klassiker (im weitesten Sinne des Wortes) der sorbischen Kunstmusik handelt, der vor allem als Komponist *vokaler* Werke tätig war, wobei die Anzahl allein der sorbischsprachigen

Klavierlieder für Solostimme bzw. für zwei Singstimmen 126 Werke erreicht. (Diese und weitere Informationen über den Stand der Krawc-Schneider-Forschung findet man in der Einleitung bei Markec.)

Beim Aufbau der *Typologie* des Krawc'schen Klavierliedguts – denn genau das ist mit dem oben zitierten Begriff der „Spannweite" gemeint – geht die Autorin von einem impliziten Wertkoordinatensystem aus, dessen Skalenenden, „das Volkspopuläre" einerseits und „Werke höchster Ästhetik" andererseits, als Wertkriterien fungieren. Das Regulativ, welches die jeweiligen Lieder zwischen den beiden ästhetischen Polen hin und her schiebt, ist unter anderem die Textauswahl, personifiziert durch die Namen von Jakub Bart-Ćišinski und Michał Nawka. So ergibt sich laut Markec zuletzt folgendes Typenergebnis: „Die Kunstlieder auf Texte Jakub Bart-Ćišinskis sind geprägt von gründlicher artifizieller Durchgestaltung – die Textvorlagen wurden musikalisch genau nachvollzogen, deren implizierte Details und Stimmungen mit musikalischen Mitteln unterstrichen und somit hervorgehoben. In den ‚Liedern im Volkston', die von Leichtigkeit und Natürlichkeit gezeichnet sind, bediente sich der Komponist vieler Volksliedelemente, das Artifizielle bettete er hingegen unauffällig in den Tonsatz ein. Die sorbischen Volkslieder bearbeitete Krawc in einer Weise, die sich kaum von der seiner Kunstlieder unterscheidet. Dabei zeigt sich sein Vermögen, die Volksweisen in einen künstlerischen Rahmen einzubetten, ohne deren Eigenheiten zu beeinträchtigen." (S. 74)

Genügt das? Ich würde meinen – ja und doch nicht ganz. Als kritische Bemerkung würde ich vorschlagen, sich etwas mehr um den wissenschaftlichen Apparat zu bemühen, z. B. durch das Aneignen musikästhetisch-klassifizierender Ideen von Autoren wie Carl Dahlhaus, die die Entstehung und Überwindung von den für das 19. Jahrhundert charakteristischen Dichotomien kritisch behandeln. Zu viel Schwarz-Weißes gibt es im Referat bei den beschriebenen Übergängen vom Einfachen zum Komplexen. Als Herder den berühmten Satz „Das Volk dichtet!" aussprach, hat er nicht hinzugefügt, dass „es wahrhaftig dichtet, aber auf eine *einfachere* Art". Eben die Musikethnologie lehrt uns – z. B. durch die Texte von John Blacking –, dass das Einfache keineswegs niedriger im ästhetischen Sinne steht als das Komplexe, und so wurde einst der Evolutionismus überwunden. Und gerade in diesem Sammelband haben wir mit dem Beitrag von Hans-Wilhelm Hösl noch einmal ein Beispiel vor Augen, dass sich „das Volk" manchmal komplizierter und „artifizieller" ausdrückt als der ausgebildete Schöpfer. (Siehe das Musikbeispiel Nr. 14 zu dem Lied „Hanka, ty brune wóčko ...") Es fehlen außerdem flexiblere Musikargumente bei der Begründung des „ästhetisch höchst Wertvollen": Das mehrmals verwendete Kennzeichenwort „genau" ist hier eher unpassend, da es etwas Arithmetisches an sich hat. Und als letzte Bemerkung würde ich meinen, dass man etwas kritischer zu den sorbischen Kunstautoritäten stehen sollte. Das betrifft z. B. die Aussage Jurij Winars von 1931 zu den Liedern von Krawc (S. 69). Sie lässt bedenken, ob beispielsweise manch sorbischer Intellektueller in seinem Traum von einem autonomen „Sorbenland" nicht die Vision eines verspätet-aufklärerischen Arkadien im Sinne von Rousseau vor Augen hatte, wo z. B. die Musik alternativ – einerseits „für das Volk" und andererseits „für den ausgebildeten Musikkenner und -interpreten" – bestimmt ist.

Und doch ist das Referat, das die Klavierlieder von Bjarnat Krawc-Schneider zu einer Klassifizierung bringt, ein gelungener Text: erstens, weil es ihn überhaupt gibt und zweitens, weil er uns in vielem zur Diskussion anregt – z. B. über die ästhetische Dialektik bei eben diesen Liedern von Krawc. (Ich habe hier die „33 wendische[n] Volkslieder" im Ohr.) Bei einigen hört man mehr Klavierromantik als Sorbisch-Liedhaftes. Das ändert aber nicht im Geringsten etwas an dem Umstand, dass trotz aller Romantik viele dieser Lieder *das* musikalische Emblem des Sorbischen darstellen. So hat wenigs-

tens das Publikum des Internationalen Musikfestivals „Varnaer Sommer“ im Jahr 2004 das Lied von Bjarnat Krawc „Měj ty dobru nóc“ (in der innigsten Interpretation durch den Altus Stefan Nowak) verstanden und angenommen.

Wolfgang Glemsers (Universität Konstanz) Beitrag „Virtuosität und Innovation. Folkloristisch inspirierte virtuose Klaviermusik am Beispiel von Balakirews ‚Islamei‘“ fällt thematisch und genrehaft so sehr aus der Reihe der bisher behandelten Referate, dass es zwecklos wäre, sich damit in dieser Rezension auseinander zu setzen. Wir bekommen einen temperamentvoll und sachkundig geschriebenen Text geboten, der drei musikakademische Fächer zusammenbringt – Klavierspiel, Musikgeschichte und Formenlehre.

Mit seinem Beitrag „Lubina Hollan-Raupp (1927–1964)“ lässt der bedeutende sorbische Komponist und Musikhistoriker Detlef Kobjela (Bautzen) nicht nur ein Porträt der europaweit bekannten sorbischen Organistin – ihr Todesjahr würdigend – entstehen, sondern unternimmt den Versuch, den Rahmen des sorbischen Musiklebens abzustecken, ihn historisch zu beleuchten und kulturpolitisch, aber auch theoretisch zu problematisieren. Wir erhalten eine ausführliche Information über Laufbahn und Werk der Musikerin, deren Orgelkunst mit „in der sorbischen Musikgeschichte bisher einmalige[m] Erfolg“ (S. 94) – der höchsten Auszeichnung auf dem 11. Internationalen Musikwettbewerb 1955 in Genf – gekrönt wurde. Kobjela analysiert das Profil ihres Repertoires, wobei er sich auf Archivmaterialien stützt. – Ein bedeutendes Stück Geschichte und Gegenwart des Musiklebens in Cottbus bietet das informationsreiche Material „Westslawische Musik beim Cottbuser Musikherbst“ (ein Festival seit 1966) von Harald Lorscheider (Cottbus).

Seit dem Jahr 2000 ist der russische Musikwissenschaftler Vladimir Gourevich ständiger Auslandsgast und Teilnehmer an den jährlichen Cottbusser Konferenzen, die sich intensiv der artifiziellen sorbischen Musik widmen. In dem hier vorgestellten Sammelband ist Gourevich mit zwei Texten vertreten. Das trägt, so die Herausgeber, „den zahlreichen Wünschen um eine Vertiefung des Erfahrungsaustausches“ (S. 8) mit der russischen Wissenschaft Rechnung, die sich mit der westslawischen und speziell der sorbischen Musik beschäftigt. Der erste Beitrag, „Die sorbische Musik in den russischen Quellen des XX. Jahrhunderts (Zur Frage der Individualität der Komponisten und ihrer Rolle bei der Entstehung des nationalen Stils)“, enthält die Ergebnisse der vollständigen Durchsicht der russischen/sowjetischen Fachliteratur und Musikzeitschriften „zum sorbischen Thema“. Diese Ergebnisse sind laut Gourevich äußerst bescheiden: „einige Hinweise auf Lausitzer Folklore-Festtage“ (S. 104) und Informationen über aufgeführte Werke von Detlef Kobjela und Juro Mětšk in Berlin, Moskau und Leningrad ließen sich finden. Gourevich nennt an die sieben theoretisch durchdachte Merkmale des nationalen Stils (z. B. „feste Merkmale“ oder „Merkmale mit zeitlichem Charakter“). „Die Frage der Fragen“, schreibt der Autor, „ist hier natürlich das Problem der Erhaltung und Nutzung des Folklore-Erbes im kompositorischen Schaffen.“ (S. 107) Es werden als Etappen genannt: 1. das einfache Zitieren, 2. „die Tendenz zur Individualisierung des Folklore-Materials“ und des Übergangs zu tieferen Schichten des Erbes (S. 107). In der dritten Etappe versucht der Komponist die „potenziellen, bisher nicht realisierten Möglichkeiten“ des Folkloremateriales zu erreichen, so wie es in den „russischen Balletten Strawinsky verwirklichte“. (S. 108) Was das Problem des nationalen Stils in der sorbischen artifiziellen Musik betrifft, so sollte man hier den wichtigsten Umstand in Betracht ziehen: „Dieser Stil existiert unter den Bedingungen einer fortgeschrittenen Assimilation der Lausitzer Sorben im deutschen Kulturkreis.“ (S. 108) Weshalb der sorbische Komponist als wichtigste Aufgabe die Entwicklung seiner schöpferischen

Persönlichkeit durch eine offene Position dem Neuen gegenüber hat. „Die heutige Generation der sorbischen Komponisten“, schließt Gourevich, „besitzt das Fingerspitzengefühl für Neues.“ (S. 111)

Das zweite Referat Vladimir Gourevichs, „Die westslawische und sorbische Musik (aus russischer Sicht)“, trägt methodologischen Charakter. Der Autor erklärt, dass die russischen Wissenschaftler viel Erfahrung gesammelt haben bei der Untersuchung von Musikkulturen „kleiner Völker“, sodass man ihrem Weg folgen könne, der in erster Linie mit der Untersuchung der Folklore beginnt. Als Zweites kommt die Analyse des kompositorischen Schaffens „unter Berücksichtigung eventueller Berührungspunkte mit der nationalen Spezifik“ hinzu. (S. 114) Als Drittes sollte man die westslawische Musikkultur im Zusammenhang mit der slawischen Kultur als Ganzes erforschen, wobei sich die Frage nach der Existenz einer allgemeinen slawischen Komponente erhebt. Weiter folgen dann Übersichten zu russischen Musikwissenschaftlern, die sich mit der Erforschung der polnischen und der tschechischen Musik beschäftigt haben. Sich erneut der sorbischen Musikproblematik zuwendend, stellt der Autor manche prognostische Frage, z. B.: „Auf welchem Niveau gelang es den Lausitzer Sorben, die slawischen Traditionen ihrer musikalischen Sprache zu erhalten? Dazu gesellt sich die Frage“, schreibt Gourevich, „wie realistisch sich ein weiterer Erhalt des sorbischen Relikts unter den Bedingungen der Globalisierung der europäischen Kultur ausnehmen könnte.“ (S. 119) Der allerletzte Abschnitt des Beitrags ist der russisch-polnisch-ukrainischen Zusammenarbeit gewidmet. Der Autor äußert die Idee zu einem Projekt der „ganzheitlichen Untersuchung der hochinteressanten [...] Erscheinung, wie es die sorbische Kultur ist“ (S. 121), einem Projekt, welches Wissenschaftler aus vielen Ländern vereinigen würde.

Rosmary Statelova

Literatur

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main 1991.
Raupp, Jan: Sorbische Musik. Bautzen 1978.

Miloslav Vojtech: Od baroka k romantizmu. Literárne smery a tendencie v slovenskej literatúre v rokoch 1780–1840. Výdavateľstvo Univerzity Komenského: Bratislava 2003, 148 S.

Die insgesamt sieben Kapitel der Monographie, aus welcher einzelne Bausteine seit 1997 bereits in Aufsatzform zu lesen gewesen sind, präsentieren die Ergebnisse mehrjähriger Forschungen des Vf. zu einem in der slowakischen Literaturgeschichtsschreibung immer schon umstrittenen Zeitraum, der mit den Jahren 1780 und 1840 den Prozess der slowakischen nationalen „Wiedergeburt“ eingrenzt. Der aus dem tschechischen Kontext entlehnte Terminus „obrodenie“ steht lexikalisch in enger Beziehung zur Aufklärung, wie der *Slovensko-nemecký slovník* von 1997 zeigt. Dort wird „národná obroda“ als „nationale Aufklärung“ und „národné obdobie“ als „Aufklärungszeit“ wiedergegeben, während „obrodenie“ mit „Wiedergeburt“ übersetzt wird. Die problematische Beziehung zwischen Barock, Klassizismus und Romantik als übernationalen Stilformationen einerseits und deren Ausprägung in der nationalen Bewusstwerdung der Slowaken andererseits beschäftigt Vf. als zentrales Thema seiner Studien zur slowakischen