

Wechselwirkungen zwischen Bergbau und Musik: ein Grundriß

The Mutual Effect between Mining and Music: an Outline

Взаимодействия между горной промышленности и музыкой: очерк

von

Erich Wolfgang PARTSCH¹⁶⁸

mit 3 Abb.

Schlüsselworte

Bergbau
Kulturgeschichte
Musik (Geschichte)

Zusammenfassung

Das Thema läßt sich grundsätzlich in drei (von einander aber nicht streng getrennte) Bereiche gliedern:

1. historisch-analytisch

Dieser Bereich deckt das bergmännische Sing- und Spielgut als "Standeskunst" im zeitlichen Längsschnitt ab. Wesentlich dabei sind Textquellen und -gattungen, musikalische Formen sowie spezifische Merkmale (z.B. Wort-Ton-Verhältnis, Melodiebildung, Satztechnik) und das Instrumentarium. Weiters wichtig erscheint die Abgrenzung bzw. Öffnung zur außerbergmännischen Volks- und Kunstmusik. Besonders in der Frühzeit spielt hier das Problem der "Kontrafaktur" (Übertragung eines Textes auf eine bereits vorhandene Melodie) herein. Daran schließt sich nämlich die zentrale Frage nach einer Eigenständigkeit oder Abhängigkeit in Text und/oder Musik.

2. soziologisch

Der zweite Bereich ist erwartungsgemäß den Funktionen der Musik innerhalb der bergmännischen Arbeitswelt sowie in der Gesellschaft des betreffenden geographischen Raumes (z.B. Traditionsträger) gewidmet. Spezielle Aufgaben, Rollenbild, Institutionen und ihr Stellenwert in der Gesellschaft sind Hauptpunkte. Untersuchungen zu Zusammen-

setzung, Repertoire und Auftritten von Knappenkapellen sind ergänzend heranzuziehen.

3. rezeptionshistorisch

Schließlich steht die Rezeption in Gattungen der sogenannten Kunstmusik (Oper, Operette, Lied, Instrumentalmusik) im Vordergrund. Sie ist gleichzeitig Indikator für Klischees, Bedeutung und Stellenwert des Bergmannes und seiner Kultur in der Kunstmusik. Mögliche Schwerpunkte sind Motivforschung, Rollenbild, Kompositionsanlässe, musikalische Bezüge u.ä.

Abgesehen vom Umstand, daß bergmännische Themen relativ gering aufzufinden sind, läßt sich einerseits eine zeitspezifische und geistesgeschichtlich orientierte Häufung um 1800 nachweisen, andererseits das Faktum, daß die bergmännischen Bezüge nahezu ausschließlich über Stoff/Text hergestellt werden. Damit erscheint auch aus diesem Blickwinkel heraus die Frage nach einer musikalischen Selbständigkeit neu formuliert.

Bergbau und Musik

Dieses Thema lenkt die Aufmerksamkeit sofort auf die Vielfalt der Bergreime, Bergreihen, Knappenlieder und Tänze sowie auf die instrumentale Bergmusik, an jene ständisch gebundene Musikkultur also, die sich vom 16. Jahrhundert an überaus reichhaltig entwickelt hat. Geschichtlich gesehen traten die Bergleute als erste Berufsgruppe mit eigenen Sammlungen hervor. Betrachtet man allein ihr Gesangsrepertoire, so sind in diesem Bereich weit mehr als tausend Lieder nachgewiesen.¹⁶⁹ Die Musik erfüllte dabei viele Funktionen: im Rahmen von Andacht und Feier, als Arbeitslied, als Lob des Standes oder einfach als Unterhaltungsmusik für das gesellige Beisammensein. Die besondere Bedeutung der Musik ergab sich durch die extreme Arbeitssituation der Bergleute, durch das damit verbundene enge Gemeinschaftsgefühl und besonders ausgeprägte Standesbewußtsein. Schon Georg AGRICOLA spricht im 16. Jahrhundert von den „*lieblichern bergkgesängen*“, die die harte und gefährvolle Arbeit erleichtern.¹⁷⁰

Wenn sich auch die Musikkultur im Montanbereich im Sinne einer Standeskunst spezifisch ausgeformt hat, ist sie keineswegs als isoliert zu betrachten. Sie hat sowohl Einflüsse von außen aufgenommen als auch wieder nach außen hin abgestrahlt. Vieles haben die Bergknappen von ihrer musikalischen Umwelt übernommen und für eigene Zwecke adaptiert, umgekehrt hat der Bergbau als Motiv verschiedenartig Eingang in die Kunstmusik gefunden. Wenn man an ursprünglich geistliche Lieder denkt, die mit bergmännischen Texten versehen wurden oder beispielsweise daran, daß 1778 im Wiener Burgtheater das Singspiel „*Die Bergknappen*“ von Ignaz UMLAUF eine

¹⁶⁸ Anschrift des Verfassers:

PARTSCH, Dr. Erich Wolfgang,
Österreichische Akademie der Wissenschaften,
Fleischmarkt 20, A - 1010 Wien, Österreich

¹⁶⁹ Siehe dazu Gerhard HEILFURTH: Das Bergmannslied, in: Der Anschnitt 6 (1954) H. 3, S. 9.

¹⁷⁰ Siehe Franz KIRNBAUER: Bergmanns Gesang (Leobener Grüne Hefte 5). Leoben 1952, S. 7.



DELLA: Wauk Mierle.

*Nichts ist schlimmer als die Liebe: /
 sie macht selbst die Dämonenschlau: /
 Über-lupidisch deinem Frische: /
 Und - klopfe wird deine Frau! /*

*Junge Leute müssen fliegen /
 Wo das Alter abbleicht: /
 Alte Speken zu betrogen /
 Ist sehr leicht. /*

Abb. 1: Szenenbild aus dem Singspiel "Die Bergknappen" von Ignaz UMLAUFF (Wien 1778).-
 Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Theater Museums Wien

Art Nationaloperette aufgeführt wurde oder Franz SCHUBERT 1815 ein „Bergknappenlied“ komponierte, sind dies in gewisser Weise Indizien für Wechselwirkungen zwischen Bergbau und Musik.

Es ist im vorliegenden Rahmen natürlich unmöglich, den vielfältigen Bezügen in ihrer ganzen Bandbreite nachzugehen. Ich möchte allerdings versuchen, einen Grundriß des Themas vorzulegen und dabei gleichzeitig auf einige Fakten, Problemfelder und mögliche Forschungsansätze hinweisen.¹⁷¹

Grundsätzlich bieten sich drei - voneinander nicht streng getrennte - Betrachtungsebenen an:

1. historisch-analytisch

Auf dieser Ebene geht es um die historische Entwicklung mit einem analytischen Blick auf Texte und Musik, um Verknüpfungen von geistlicher und weltlicher Sphäre, Quellen, Überlieferung (Variantenbildungen), Gattungen und Instrumente. Fragen nach der Herkunft des Repertoires, möglichen musikalischen Kennzeichen, aber auch nach Abhängigkeiten von bereits existentem (geistlichem) Liedgut müssen gestellt werden. Für die alten Bergreime, die textlich gut überliefert sind, läßt sich zum Teil eine Übernahme von Melodien feststellen. So wurde der „Eisenerzische Bergreim“, den der aus Tirol in die Steiermark eingewanderte Sigmund BAINSTINGL verfaßt

¹⁷¹ Siehe dazu auch Wolfgang SUPPAN: Musik und Bergbau. Mit Materialien zum Thema aus dem steirischen Raum, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 76 (1985) S. 131-152.

hat, auf die Melodie des „*Sterzinger Bergreihen*“ gesungen.

Eine zentrale (und gegenwärtig nicht beantwortbare) Frage ist jene nach der musikalischen Eigenständigkeit¹⁷². In welcher Weise unterscheidet sich bergmännische Musik von der übrigen?

Oder zum Instrumentarium: Ein spezifisches Instrument im Harz und Thüringen war beispielsweise die „*Bergzither*“: Sie war allerdings - wie öfters fälschlich behauptet - keine Zither, sondern eine *Cister*, also ein lautenähnliches Instrument mit einem flachen, unten kreisrunden Korpus.

2. soziologisch

Hier steht zunächst die Arbeitssituation im Vordergrund: das Bergmannslied als Arbeitslied und seine Funktionen innerhalb der Gesellschaft. Auch das Auftreten in der Öffentlichkeit stellt in diesem Zusammenhang ein beachtenswertes Faktum dar. Erste Belege von wandernden Musikanten datieren aus dem 16. Jahrhundert. Der „*Bergsänger*“ - die wohl bekannteste Darstellung ist der Kupferstich aus „*Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten im behörigen Berg-Habit*“ (1721) - ist ein Typus, der durch Reisen und Verbindungen zu fürstlichen Residenzen Musik und Bergbau öffentlich repräsentierte. (Nicht zuletzt war es für viele Musikanten in wirtschaftlich schlechten Zeiten die willkommene Möglichkeit eines Nebenverdienstes.)

Als zentrale Institution treten die Knappenkapellen auf. Neben einer allgemeinen Charakteristik geben hier Größe, Besetzung, soziale Schichtung der Instrumentalisten, Repertoire, Zielpublikum und Finanzierungsmodalitäten wichtige Aufschlüsse über Präsenz und Bedeutung in der Gesellschaft.

Abschließend sei noch auf die sogenannten „*Russischen Hörner*“ und deren soziologische Aspekte hingewiesen. Sie wurden höchst erfolgreich aus Rußland in die sächsische Montanlandschaft transferiert. Es handelt sich hierbei um gerade oder an einem Ende gebogene Blasinstrumente, die aufgrund ihrer Rohrlänge nur jeweils einen einzigen Ton hergeben. Diese ursprünglich höfische „*Russische Hornmusik*“ kam Mitte des 18. Jahrhunderts in St. Petersburg auf und wurde dank des Repertoires (Märsche, Tänze u.ä.) rasch beliebt. Für die Bergmusikanten bedeutete sie einerseits notwendigerweise gemeinschaftliches Musizieren, andererseits günstige Spielmöglichkeiten für Notenkundige durch eine Art Zählzeit-Notation.

3. rezeptionshistorisch

Auf dieser letzten Ebene schließlich stellt sich die Frage nach einem Echo in der musikalischen Umwelt,

besonders in der Kunstmusik: Inwiefern lassen sich Reflexe in Oper, Operette, Lied und/oder Instrumentalmusik nachweisen? Das Erscheinungsbild des Bergmannes in der Musik, bestimmte Motive, Kompositionsanlässe, konkrete textliche bzw. musikalische Bezüge müssen dabei in Betracht gezogen werden.

Von dieser Ebene ergeben sich auch Verbindungslinien zu den beiden anderen. Kann man im Frühbarock bei den „*Bergreihen*“ überhaupt eine Grenze zwischen „*Volks*“- und „*Kunst*“-Musik ziehen? Was macht beispielsweise die Besonderheit der „*Bergreihen*“ Melchior FRANCKs (1602) aus? Inwiefern sind im Repertoire einer Knappenkapelle Spuren der kunstmusikalischen Tradition (Opern-Potpourri) enthalten?

Im folgenden sollen nun die genannten Ebenen näher erläutert werden.

(1) Die historische Überlieferung setzt bereits sehr früh ein. Die erste gedruckte Sammlung stammt aus dem Jahre 1531: „*Etliche hubsche bergkreie geistlich und weltlich zusammen gebracht*“ von Wolfgang MEIDERPECK in Zwickau. Dieser Druck enthält ausschließlich Texte, aber keine Melodien. Und hier haben wir gleich zwei Hauptprobleme vor uns: erstens, daß zumindest in der Frühzeit die Überlieferung von Melodien äußerst spärlich ist. Erasmus ROTENBUCHERS Sammlung von „*Bergkreyen*“ für zwei Stimmen (Nürnberg 1551) bildet eine absolute Ausnahme. Zweitens haben die Texte - häufig als „*Bergreihen*“ bezeichnet - nur sehr wenig mit bergmännischer Thematik zu tun. Es handelt sich vielmehr um geistliche Motive oder Liebeslieder. Stellvertretend greife ich die Sammlung „*Musikalische Bergreihen zu vier Stimmen*“ von Melchior FRANCK (Nürnberg 1602) heraus. Darin findet sich bloß ein einziges Lied - gleich das erste -, das konkret auf den Bergbau Bezug nimmt: „*Das Bergwerk wolln wir preisen*“ (Abb. 2).

Unter „*Bergreihen*“ - das Wort „*Reihen*“ leitet sich vom Tanz her - verstand man nämlich allgemein volkstümliche Lieder. So spiegelt diese Gattung eigentlich nicht Bergmannslieder wider, sondern weit mehr das volkstümliche Gesangsrepertoire der Knappen. Gerhard HEILFURTH betont völlig zu Recht, „*daß die alte Bezeichnung 'Bergreihen' sich keineswegs nur auf das Bergmannslied im engeren Sinn, sondern im allgemeinen Sprachgebrauch auf das volksmäßige Singgut der Bergleute insgesamt bezog*“.¹⁷³

Zunächst auf den bergmännischen Wirkungskreis beschränkt, wurden diese „*Bergreihen*“ dann zu Modeliedern. Eine Lexikon-Definition von 1835 macht dies noch deutlicher, denn in Gustav SCHILLINGS „*Encyclopädie der gesamten musicalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*“ heißt es:

¹⁷² Selbst in dem Standardwerk: Das Bergmannslied. Wesen, Leben, Funktion (Kassel - Basel 1954) von Gerhard HEILFURTH steht auch die Stoff- und Textproblematik im Vordergrund, so daß gezielte musikalische Analysen nach wie vor ein Desideratum der Forschung bleiben.

¹⁷³ Bergbaukultur in Südtirol. Bozen 1984, S. 258.

„Bergkreyen oder Bergkreyen-Weise nennt man vor Alters, besonders zu LUTHERS Zeiten, eine Melodie, deren man sich bei Absingung einer in Reimverse gebrachten Geschichte bediente, ein Lied oder einen Gesang also, ähnlich unserer heutigen Romanze, auch Ballade. [...] Jetzt ist der Ausdruck Bergkreyen ganz außer Gebrauch gekommen, und auch ehemals scheint er nur in einigen, namentlich Gebirgs-Gegenden gebräuchlich gewesen zu seyn, wovon dann wahrscheinlich auch das Wort selbst abzuleiten ist. Etwas Sicheres über den Ursprung und die Ableitung desselben ist nicht bekannt.“¹⁷⁴

Damit ist diese Gattung wohl noch weiter zu fassen: als volkstümliches Liedgut, das in Gebirgsgegenden (und damit häufig in Bergbauorten) üblich war.

Was nun das Verhältnis Text - Musik angeht, war hiefür die sogenannte „Kontrafaktur“ von zentraler Bedeutung. Unter „Kontrafaktur“ versteht man in der Musikgeschichte die Unterlegung neuer Texte unter eine bereits bestehende Melodie. Damit war auch häufig ein Sprung von der geistlichen in die weltliche Sphäre (oder umgekehrt) gegeben. So wurde zum Beispiel das alte Bergmannslied „Lobt Gott, ihr Bergleut allzugleich“ auf die Melodie von „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“ gesungen. Das bedeutet nicht anderes, als daß die Musik einfach aus dem bekannten Gesangsrepertoire „entliehen“ wurde. Ein umgekehrter Fall findet sich bei dem Heinrich SCHÜTZ-Zeitgenossen Johann Hermann SCHEIN, der 1626 in seiner Sammlung „Ander Theil der Musica Boscareccia“ („Wald-Liederlein“) ein Lied mit dem Titel „Ich bin ein Bergmann wohlgemut, ja wohlgemut“ veröffentlichte, in dem unverkennbar erotische Anspielungen versteckt sind. 1693 erschien das Lied in einer Sammlung mit einem völlig neuen Text: „Ich bin ein Bergmann wohlgemut, allein auf Gott ichs wag“.

Diese Adaptationspraxis war ein durchaus üblicher Vorgang in Volks- und Kunstmusik. (So geht der berühmte Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ auf das Liebeslied „Mein Gmüt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ zurück.) In diesem Zusammenhang stellt sich - auch abgesehen von den Kontrafakturen - die Frage nach einer musikalischen Eigenständigkeit. Bis jetzt ist es nicht gelungen, von der Musik her so etwas wie einen „bergmännischen Stil“ nachzuweisen. Es existiert eine Reihe von Thesen, wonach bestimmte Merkmale (vor allem in Satztechnik und Melodik) feststellbar wären. Sie sind aber weder für alle bekannten Sammlungen gültig noch rechnen sie die reale, improvisatorisch bestimmte Gesangspraxis ein.

Auch die immer wieder vorkommenden Angaben „Auf Bergreienweis“ oder „auf Bergkraische Art“ - etwa im „Geistlichen Gesangbüchlein“ von Johann WALTER (Wittenberg 1551) - geben bis jetzt keine schlüssigen Lösungen und müßten noch detailliert

untersucht werden. In der Fachliteratur werden in diesem Zusammenhang vor allem einfache Zusammenklänge, Terz- und Sextparallelen sowie bestimmte Floskeln als (mögliche) Charakteristika vermutet. Zu dieser musikalisch zentralen Fragestellung wäre aber noch systematisch das umfangreiche zeitgenössische Liedrepertoire vergleichend heranzuziehen, ebenso Einflüsse durch den späten Minnesang, Meistersang und protestantischen Choral.

(2) Auf der soziologischen Ebene seien kurz zwei Punkte angerissen. Der erste betrifft die Thematik des „Arbeitsliedes“ im „Bergbau“, nämlich - nach der Terminologie Ernst KLUSENS - die Unterscheidung zwischen *Arbeitslied* und *Lied über die Arbeit* (im Sinne einer Reflexion).

Von vielen Autoren wird das eigentliche „Arbeitslied“ in Abrede gestellt. Es gibt jedoch - ähnlich den Liedern von Pilotenschlägern oder Dreschern - Beispiele für einen funktionalen Zusammenhang von Arbeitsverlauf und Rhythmik. So wurden etwa Schlägel und Eisen als rhythmische Begleitinstrumente verwendet oder von Harzer Bergleuten eine rhythmische und tempomäßige Anpassung ihrer Lieder an die berühmten „Fahrkünste“ überliefert. Die moderne Volksliedforschung hat diesbezüglich Methoden zu Analyse und Klassifizierung erarbeitet, die in diesem Bereich weiter klärend beitragen könnten.

Der zweite Punkt betrifft die musikalischen Institutionen. Nicht nur Größe, Besetzung mit schichtspezifischer Zusammensetzung und Repertoire stehen zur Diskussion, sondern auch das Zielpublikum, das ja auf die genannten Faktoren Einfluß nimmt. Häufig ist die Knappenkapelle der letzte Traditionsträger in einem Ort, die gleichzeitig die Funktion einer Orts- bzw. Stadtmusikkapelle hat. Oder es gibt den Fall nebeneinander bestehender Institutionen (etwa neben einer Feuerwehr- oder Schützenkapelle), was Auswirkungen auf das Zusammenspiel, aber auch auf die Abgrenzung hat.



Abb. 2: Melchior FRANCK: Musikalische Bergreihen (Ausgabe Wolfenbüttel-Berlin 1936, Hrsg. B. GRUSNICK, nach dem Original Nürnberg 1602)

¹⁷⁴ Stuttgart 1835, S. 571 f.

1. Das Bergwerk wollen wir preisen

3

1. weil kann Gott drin
er nach

1. Das Berg-werk wol- len wir prei- sen,
Gott man-cher lei Me- tal- len

2. Wann Gott tut Er- ge- be- sche- nen
die- weil al- le zu- glei- che,

3. Herr Gott, aus gro- ßer Lie- be
Den Leib uns auch er- näh- re,

1. weil kann Gott drin
er nach

1. weil kann Gott drin
er nach

1. tut be- wei- sen,
sein Ge- fal- len

1. tut be- wei- sen,
sein Ge- fal- len

1. tut be- wei- sen,
sein Ge- fal- len

2. mit ver- eh- ren,
wohl als Rei- che

3. Wort uns gi- be,
Kruz be- sche- re,

1. tut be- wei- sen,
sein Ge- fal- len

1. daß er all- mäch- tig sei.)
in der Erd- schaf- fen frei.)

1. daß er all- mäch- tig sei.)
in der Erd- schaf- fen frei.)

1. daß er all- mäch- tig sei.)
in der Erd- schaf- fen frei.)

2. so freut sich je- der Mann, je- der Mann.)
da- von ihr Sta- rung- ban, ihr Sta- rung- ban.)

3. die rech- te See- len- speis, See- len- speis.)
das- bit- ten wir mit- stet, bit- ten wir mit- stet.)

1. daß er all- mäch- tig sei.)
in der Erd- schaf- fen frei.)

Aber auch in der Frühzeit spielt das anvisierte Publikum eine gewichtige Rolle, denn die Musik war durchaus nicht bloß für eine bergmännische Zuhörerschaft bestimmt. (Von den „*Bergsängern*“, die immer eng den Kontakt zur Umwelt hielten, war schon die Rede.) So war das berühmte „*Lob auf St. Joachimsthal (Was wollen wir aber singen)*“ an den Adel - nämlich an die Grafen SCHLICK - adressiert, was selbstverständlich stilistisch seinen Niederschlag gefunden hat.

(3) Bisläng kaum beachtet ist die Rezeption in der Kunstmusik. Wie eingang erwähnt, tauchen schon früh „*Bergreihen*“ und ähnliche Gesänge in Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts auf.

Es handelt sich hiebei größtenteils um Sammlungen in bewußt „*volkstümlichem*“ Ton im Sinne einer Modeströmung bzw. um Stilisierungen.

Kann man zu dieser Zeit nur bedingt von Reflexen in der Kunstmusik sprechen, taucht im 18. Jahrhundert eine neuartige Situation auf. 1778 fand die Premiere des Singspiels „*Die Bergknappen*“ von Ignaz UMLAUF im Wiener Burgtheater statt. Die Handlung von Paul WEIDMANN spielt im Bergarbeitermilieu und ist auf einer gängigen Personenkonstellation aufgebaut: ein Liebespaar und ein gegnerischer Vormund des Mädchens. Durch das Motiv des Grubenunglücks und die Rettung wird das gute Ende für das junge Liebespaar herbeigeführt. Dieses Stück repräsentierte ganz offensichtlich die Idee JOSEPHS II. von einer deutschen Nationaloperette (als Gegengewicht zum italienischen Repertoire), da ja der Spielplan von höchster Stelle aus bestimmt wurde. Aufklärerische Zwecke sind unverkennbar vorhanden: ein typischer traditionsreicher Berufsstand, Volksverbundenheit, „*einfache*“ Leute auf der Bühne, aber ebenso Bewältigung und rationale Nutzung der Natur durch den Menschen. Nicht zufällig lautet ein Chortext:

*Die Sonne lacht wieder:
Zur Arbeit, ihr Brüder,
Mit thätiger Hand.
Hohlt Gold aus den Minen:
Dem Staate zu dienen
Welch rühmlicher Stand!*¹⁷⁵

Der Dichter Theodor KÖRNER, der selbst an der Bergakademie in Freiberg studiert hatte, verfaßte am Beginn des 19. Jahrhunderts neben Bergmannsliedern ebenfalls ein Libretto mit dem gleichen Titel. Seine „*Bergknappen*“ - eine „*romantische Oper in zwey Abtheilungen*“ - wurden im Zeitraum von 1813 bis 1848 rund fünfzehnmal - u.a. von Friedrich VON FLOTOW - vertont. Man kann hier durchaus von einer Modeströmung sprechen, die den Berufsstand damals buchstäblich ins Rampenlicht rückte. Auffälligstes semantisches Zeichen war natürlich wiederum das „*Glück auf*“, das bereits den Auftrittschor mottoartig prägte.

Im Fahrwasser der Aufklärung versuchte Christian Felix WEISSE, einer der Schöpfer des deutschen Singspiels, das Bergmannslied als eine Art Standeslied neu einzuführen („*Ich fahr in tiefe Schachten ein*“). Komponisten wie Franz SCHUBERT, sein Zeitgenosse Benedict RANDHARTINGER, Conradin KREUTZER oder Franz Xaver GRUBER, der Komponist des Weihnachtsliedes „*Stille Nacht*“, schrieben Bergmannslieder, die textlich das Sujet aufgriffen.

Richard WAGNER kann zweifach mit dem Thema in Verbindung gebracht werden. Einerseits existieren (nach E.T.A. HOFFMANN) Prosa-Entwürfe zu einer Oper mit dem Titel „*Die Bergwerke zu Falun*“, andererseits hat er in „*Rheingold*“ die Arbeit unter Tage sogar instrumental umgesetzt.

Die Operette war bekanntlich von Anfang an sozialkritisch orientiert, ein Umstand, der auch ins Bergarbeitermilieu hineingetragen wurde. Sowohl „*Unter der Erde oder Freiheit und Arbeit*“ - ein „*Original-Charakterbild mit Gesang*“ von Franz VON SUPPÉ - dokumentiert dies als auch die streikenden Knappen in Karl MILLÖCKERS Operette „*Der Obersteiger*“. Sind darin die Knappen nach dem Erfolgsrezept des „*Vogelhändlers*“ im Zeichen einer heimatlichen Exotik als volksnaher, naturverbundener Berufsstand gezeichnet, bleibt die Musik - bis auf das obligate „*Glück auf*“-Zitat - erwartungsgemäß davon unberührt. Der Walzer „*Grubenlichter*“ (Abb. 3) verweist nur aufgrund seines Titels auf das Thema und könnte ebensogut eine andere Bühnenhandlung illustrieren. Und ein spätes Werk in dieser Traditionslinie, die Operette „*Der Minenkönig*“ von Robert STOLZ, beschränkt sich überhaupt auf eine kurze Handlungsepisode.



Abb. 3: Carl ZELLER: Walzer „*Grubenlichter*“ aus der Operette „*Der Obersteiger*“ in einer zeittypischen Bearbeitung für die Militärkapelle (1894).

¹⁷⁵ Zit. n. Die Bergknappen, ein Originalsingspiel von einem Aufzuge. Wien 1778, S. 19.

Grubenlichter.

Walzer nach Motiven der Operette „Der Obersteiger“

Einleitung.
Andante.

Flügelhorn I in B.

Carl Zeller.

The musical score is written for Flugelhorn I in B. It begins with an introduction in 2/4 time, marked 'Andante'. The first staff contains the introduction, starting with a piano (*p*) dynamic and moving through *mf* and *p* to *f* and *ff*. The second staff continues the introduction with *mf*, *p*, *p*, and *f* dynamics. The third staff features a 'pesante' marking and a 'Solo. *mf*' section, with dynamics ranging from *p* to *ff*. The waltz section begins in 3/4 time, marked 'Walzer.'. The first staff of the waltz starts with a *f* dynamic and includes *mf*, *sf*, and *mf* dynamics. The second staff continues with *p*, *cresc.*, and *sf* dynamics. The third staff has *mf*, *sf*, *mf*, and *f* dynamics. The fourth staff includes first and second endings, with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The fifth staff has *mf*, *p*, and *cresc.* dynamics. The sixth staff features *f*, *f*, *mf*, and *sf* dynamics. The seventh staff has *mf*, *p*, and *cresc.* dynamics. The eighth staff includes *sf*, *mf*, *sf*, and *mf* dynamics. The final staff of the waltz section has *p* and *ff* dynamics.

Copyright 1894 by Bosworth & Co

B. K. 5088

Leipzig, V. Kratochwill, Wien.

Wenn aber auch die bergmännische Arbeitswelt und Kultur vorwiegend handlungs- bzw. textbezogen vermittelt wird, dokumentieren solche Kompositionen dennoch de-

ren Status und Bedeutung im Spiegel der musikalischen Öffentlichkeit.