

Hans Fischer, Wege zur deutschen Musik



Moritz von Schwind: „Die Symphonie“.
(Zu Beethoven op. 80, Chorphantasie.) Neue Pinakothek, München.

Weg zur deutschen Musik

Die Musik
im Schaffen der großen Meister
und im Leben des Volkes

Herausgegeben von

Hans Fischer

Mit acht Bildern



1939

Chr. Friedrich Vieweg / Berlin / Lichterfelde

ISBN 978-3-663-01069-2 ISBN 978-3-663-02982-3 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-663-02982-3

Titelzeichnung

von **Wilhelm Menning**

Reclam-Druck, Leipzig

Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1939

Unter sämtlichen kulturellen Gütern des deutschen Volkes steht die deutsche Musik an erster Stelle. Sie ist die deutscheste aller Künste. Am schönsten und reinsten und am unmittelbarsten findet in ihr die deutsche Seele ihren Ausdruck.

Hans Schemm, 1891—1935.

Daß die Kunst Luxus sei, diese Behauptung konnte nur von Individuen aufgestellt werden, die unserer Rasse und unserem Wesen ewig fremd sind. Jedes Kind, das in unserem Volke geboren wird, ist ein Erbe unermesslichen Kulturbesitzes, darum gehören wir zu den reichsten Völkern der Erde; denn wir alle sind Mitbesitzer eines Kunstschatzes, den das deutsche Volk einst geschaffen hat und auch in dieser Zeit fleißig mehrt.

Baldur von Schirach, 1939

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 9

Aus dem Leben und Schaffen großer Meister

Bach und Händels Leben im Überblick 13

Johann Sebastian Bach 15

Joh. Seb. Bachs Stammbaum (H. J. Moser) — Die Sippe Bach (J. Müller-Blattau) — Ein Notenbuch (K. Ph. E. Bach und J. Fr. Agricola) — Eine neue Art Stimme (K. Ph. E. Bach und J. Fr. Agricola) — Johann Seb. Bach schildert in Löhnen die Abreise seines Bruders (J. A. Ph. Spitta) — Bei Meister Burtshude in Lübeck (Karl Söhle) — Maria Barbara Bach — Ein musikalischer Wettstreit und sein Ausgang (K. Ph. E. Bach und J. Fr. Agricola) — Brief Bachs an seinen Jugendfreund Erdmann — Bach als Thomaskantor in Leipzig (Ernst Borikowsky) — Bachs Familienleben (E. Borikowsky) — Bachs Besuch in Potsdam bei Friedrich dem Großen (J. N. Forkel) — Bachscher Geist = der Deutsche Geist (Richard Wagner)

Georg Friedrich Händel 28

Der Drang zur Musik läßt sich nicht unterdrücken (Fr. Chrysander) — Händel mit seinem Freunde Mattheson in Lübeck (Johann Mattheson) — Ein Zweikampf mit glimpflichem Ausgang (J. Mattheson) — Ein musikalischer Wettstreit in Rom (Fr. Chrysander) — Die Pifferari (Fr. Chrysander) — Zwei Händel-Anekdoten (Bruno Schrader)

Georg Philipp Telemann 33

Von den wunderbaren Zufällen seines Lebens (Selbstbiographie) — Eine Telemann-Fuge (Hans Hollerop)

Christoph Willibald Gluck 36

Ein Leben für die Oper — Vorrede zur Oper Alceste — Im Kampf um sein Lebenswerk (Brief Glucks aus Paris)

Haydn, Mozart und Beethoven 39

Die drei klassischen Meister der Musik (J. Müller-Blattau)

Joseph Haydn 47

Aus Haydns Selbstbiographie — Aus Haydns Jugendtagen (A. Chr. Dies)

Wolfgang Amadeus Mozart 50

Das Wunderkind (Andr. Schachtner) — Die ersten Kompositionen (Mozarts Schwester) — Vater und Sohn — Beim Kaiser in Wien (Leop. Mozart und G. N. Nissen) — Ankündigung eines Konzertes der Mozartkinder in Frankfurt a. M. — Brief des vierzehnjährigen Mozart an seine Schwester

Ludwig van Beethoven	55
Der strenge Vater (Gottfr. Fischer) — Klavierspiel und Tränen (Felix Huch) — Unterrichts bei Neefe (Chr. G. Neefe) — Als vierzehnjähriger Hoforganist (Wegeler) — Im Hause Breuning — Die Wiener Reise und der Tod der Mutter (Schindler und Beethoven) — Beethovens Humor (Briefe Beethovens) — Widmung der dritten Symphonie (Ferd. Ries und Wegeler) — Das Heiligenstädter Testament	
Carl Maria von Weber	65
Lebensgang — Wie Weber komponierte (Max Maria v. Weber) — Weber über seinen „Freischütz“ — Der deutsche Wald im „Freischütz“ (H. Pfäzner) — Aus R. Wagners Rede an Webers letzter Ruhestätte	
Franz Schubert	68
Lebensgang (Schuberts Vater, G. v. Bauernfeld) — Der junge Musikant (Jof. v. Spaun) — Familie Schubert beim Quartettspiel (Jof. v. Spaun) — Schmalhans Küchenmeister (Brief Schuberts) — Schuberts Freundeskreis (Anton Herget) — Der Erlkönig (Jof. v. Spaun) — Die Winterreise (Anton Herget)	
Robert Schumann	75
Lebensgang — Musik zwischen Räuberkomödien und Jugendstreichen (Jof. W. v. Wastelerskt) — Das Jugendalbum (Brief Schumanns) — Schumann und das romantische Lied (Herm. Abert)	
Richard Wagner	78
Autobiographische Skizze	
Johannes Brahms	83
Lebensgang — Eine harte Jugend (Willib. Nagel)	
Hugo Wolf	85
Der Liederfürst	

Musik im Leben des Volkes

Musik und deutsches Volkstum	87
Die Musik bei den Germanen (Rich. Eichenauer) — Hadlaub (Gottfr. Keller) — Vom Wesen der Polyphonie (Martin Luther) — Politik und Kunst (Jul. Langbehn) — Streit und Lied (Jul. Langbehn) — Musik und Charakter (Kainer Schläpfer)	
Das Volkslied	99
Zur Einführung in Wesen und Begriff des Volksliedes (Helm. Majetovski) — Herder über das Volkslied — Goethe sammelt Volkslieder — Von Volksliedern (A. v. Arnim) — Des Knaben Wunderhorn (Goethe) — Was wir am Volkslied lieben (Willh. Grimm) — Volksgefang (W. H. Riehl) — Der Anteil des Volkes an seinen Liedern (Ludw. Uhland und A. v. Arnim) — Das Volkslied in romantisch-poetischer Auffassung (Theodor Storm) — Und was sagt die Wis-	

fenschaft? (Alfred Göge) — Volkslied oder Schlager? (Cesar Bresgen) —
 Volksmusik = Kunstmusik (H. Majewski) — Es gibt nur eine Musik (Goth.
 Frotzher) — Volkes Weise = Gottes Weise (Baldu von Schirach)

Musikerziehung 113

Gymnastik und Musik, die Grundlagen der Erziehung (Platon) — Gegen ent-
 artete Kunst (Platon) — Die pädagogische Provinz (Goethe) — Gegen das Spieß-
 bürgertum in der Kunst (Jul. Langbehn) — Eigenes Musizieren führt zur Kunst
 (Paul de Lagarde) — Erziehung durch Musik (Baldu von Schirach)

Völkische Musikpflege 119

Die Musik im Aufbruch (J. Müller-Blattau) — Wie das Kampflied „Wolf ans
 Gewehr“ entstand (Arno Pardun) — Musik und Jugend (Wolfg. Stumme) —
 Musik und Weltanschauung (Heinz Schwizke) — Vom neuen Liedschaffen (Baldu
 von Schirach, Wolfg. Stumme, H. Spitta, Adolf Hitler) — Das Wesen des
 Kanons (Carl Hammemann) — Adolf Hitler, die Sendung der Kunst

Aus dem musikalischen Schrifttum

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Die Wunder der Tonkunst 134
 E. S. U. Hoffmann, Beethovens Instrumentalmusik 136
 E. S. U. Hoffmann, Beethovens Ouvertüre zu „Egmont“ 141
 Carl Maria von Weber, Aus dem Roman „Künstlerleben“ 143
 Richard Wagner, Beethovens Ouvertüre zu „Coriolan“ 145
 Richard Wagner, Das Judentum in der Musik 148
 Richard Wagner, aus „Oper und Drama“ 151
 Volkslied und Arie — Das Volkstümliche und das Nationale in der Oper —
 Das Publikum — Der Künstler
 Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln 153

Bilder

Die Symphonie (Moriz von Schwind) vor dem Titel
 Johann Sebastian Bach (E. G. Hausmann) nach 24
 Flötenkonzert bei Friedrich dem Großen (Peter Haas) „ 26
 Georg Friedrich Händel (Th. Hudson) „ 30
 Ludwig van Beethoven (Gesichtsmaske nach dem Leben) „ 62
 Die Wolfschlucht. Bühnenbild zu Weber „Der Freischütz“ „ 66
 Meister Johannes Hadlaub (aus der Manessischen Handschrift) „ 92
 Inneres der Katharinenkirche. Bühnenmodell zu Wagner „Die
 Meistersinger“ „ 152

Vorwort

In der gewaltigen Symphonie der Arbeit, die in dem Deutschland Adolf Hitlers erbraust, macht sich — von Jahr zu Jahr voller und reiner — die Stimme der deutschen Musik geltend. Sie ist vernehmlich in dem stählernen Rhythmus der Wehrmacht und des Arbeitsdienstes, sie klingt — als gläubiges Bekenntnis zu tatfrohem Leben — von den Lippen der Jugend, die den stolzen Namen des Führers trägt, sie ruft eine täglich wachsende Gemeinde in die von allem Artfremden und Ungefunden gereinigten Stätten der Kunst und dringt — Kraft und Freude spendend — bis in die kleinste Hütte. Die Musik — von einer müden, blutleeren Ästhetik als Kunst des „Unwirklichen“ hingestellt — ist wieder greifbare, lebensprühende „Wirklichkeit“ geworden: sie steht mitten unter uns als gestaltende Macht, nicht künstlich gezüchtet von einigen wenigen Schöngeistern, sondern kraftvoll getragen von dem Willen eines großen, starken, freien Volkes. Abgeschüttelt hat dieses Volk — wie einen bösen, quälenden Alpdruck — die Fesseln einer ihm wesensfremden „Zivilisation“, in der die Kunst zur Angelegenheit geschmäckerlichen Genießens herabgewürdigt worden war, zurückgefunden hat es zu einer echten, artgemäßen „Kultur“, in der das reiche Erbe von Jahrhunderten ruhmvolle Auferstehung feiert und zugleich ein Strom neuer schöpferischer Kräfte entbunden wird. Das Wunder dieser Erneuerung verdankt es der Tat des einen Mannes, der den uralten Traum von des Reiches Größe und Herrlichkeit verwirklichte. In diesem Reich hat nichts Geltung und Bestand, was nicht aus dem Geheimnis schöpferischer Tiefe ausbricht, in diesem nationalsozialistischen Lebensraum sind wieder die Voraussetzungen für das Gedeihen einer echten, bodenständigen Kunst geschaffen worden. An uns allen liegt es, diesen Raum, in dem wir frei und stolz atmen können, auszunutzen, ihn auszufüllen mit den Werten, die ihm zukommen und die seiner würdig sind. Die Musik wird in diesem neuen Wachstumsprozeß eine hervorragende Rolle spielen, denn sie ist — nach den schönen Worten Hans Schemms, die diesem Buche vorangestellt sind — die deutscheste aller Künste.

Die Musik allein vermag — ohne den Umweg über den Verstand, ohne begriffliche Krücken, frei und selbstherrlich — unmittelbar das menschliche Herz zu treffen, es zur höchsten Leidenschaft mitzureißen. Dem Musiker ist damit eine ungeheure Macht in die Hand gegeben, die nur tiefes Verantwortungsgefühl zum rechten Einsatz bringen kann. Darum muß er sich selbst in strenge Zucht nehmen, unbeirrt um die buhlerische Gunft der Schmeichler, die nur allzu leicht und willig dem Zauber sirenenhafter Klänge erliegen, seinen Weg suchen, seinem innersten Gewissen treu bleiben und dabei stets auf die reine, unverfälschte Stimme des Volkes lauschen, die ihm unbestechlich anzeigen wird, „was zu ergreifen ist und was zu fliehen“.

Der Führer hat in seiner richtungweisenden Kulturrede auf dem Reichsparteitag Großdeutschlands am 6. September 1938 von der „Erziehung zur wahren künstlerischen Gewissenhaftigkeit“ gesprochen. Seine Worte bezogen sich nicht nur auf den schaffenden Künstler, von dem, als dem berufenen Träger der Kulturwerte, ein Höchstmaß von Verantwortungsbewußtsein, von „Mut zur Schönheit“ erwartet

werden muß, sondern auch auf den aufnehmenden Teil, auf das Volk. Wenn dieses nicht durch planmäßige Erziehung dahin geführt wird, daß es verständnisvoll an den großen schöpferischen Leistungen teilnehmen kann, bleibt ein wesentlicher Teil der großen erzieherischen Kulturaufgabe unerfüllt. Dank der zielbewußten Art, mit der Partei und Staat diese Aufgabe schon seit Jahren anpacken und vortwärts-treiben, sind wir dem Ziel erheblich nähergerückt. Dieses große Ziel heißt: jeder deutsche Volksgenosse soll nicht nur an den materiellen Gütern der Nation teilhaben, sondern ebenso auch an ihren ideellen.

Hierfür genügt nicht nur eine gewisse Empfänglichkeit und Bereitschaft zum künstlerischen Erleben — der Führer sagt ausdrücklich: „Wir müssen es dabei zu erreichen suchen, daß das Verständnis wächst nicht nur für die künstlerischen Schöpfungen im großen gesehen, sondern auch für die einzelnen feinen Details.“ Das verpflichtet jeden, der an irgendeiner Stelle in der Kulturarbeit mithelfend steht, zum Einsatz aller Mittel, die zur Erreichung des gesteckten Zieles möglich und tauglich sind.

Für das Gebiet der Musik wird — das hat der Reichsjugendführer in Leipzig unmißverständlich zum Ausdruck gebracht — an erster Stelle stets die „Erziehung durch Musik“ stehen. Eigenes Musizieren, sei es auch nur als Mitglied einer Sing-schar oder als Spieler eines schlichten Volksinstrumentes — führt sicherer und zwin-gender an das Erlebnis der Kunst heran als noch so viele gutgemeinte „Einführun-gen“ und Vorträge, bei denen immer die Gefahr besteht, daß das Kunstwerk zer-redet wird. Auf einer höheren Stufe aber — und das beobachtet man schon bei der musikalischen Arbeit mit 14- und 15jährigen — wächst mit der Freude an dem Ein-dringen in Inhalt und Form des Kunstwerkes auch der Wunsch, die Persönlichkeit seines Schöpfers zu erfassen. Eine Werkbetrachtung, die davon ganz absehen würde, begäbe sich ohne Grund eines wesentlichen Erziehungsmittels. Die Jugend ist stets besonders gern und freudig bereit, sich zu großen Männern und Helden zu be-kennen. Wir Deutsche können stolz darauf sein, gerade auch unter den Meistern der Tonkunst solche „Helden“ zu besitzen, deren Leben vorbildlich und begeisternd wirkt.

Die in dieser Sammlung vereinigten Abschnitte aus der Lebensgeschichte eines Bach, Händel, Telemann, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wolf — eine Reihe, die noch beträchtlich erweitert werden könnte —, sind in der Absicht zusammengestellt worden, um in der Musikaufgabe überall da eingesetzt zu werden, wo sich der Wunsch oder das Bedürfnis nach einer ersten Bekanntschaft mit den gro-ßen Musikerpersönlichkeiten einstellt. Gerade bei dieser „ersten Bekanntschaft“ kann auf eine ausführliche, zusammenhängende Darstellung verzichtet werden — sie bleibt einem späteren Stadium vorbehalten, wo dann eine Fülle von Biographien, Musik-ge-schichten, Einzelbeschreibungen usw. zur Verfügung stehen. Für den Anfang wird man mit dem vorliegenden Material auskommen, besonders wenn es nicht nur trocken vorgelesen, sondern lebendig in einen musikalischen Rahmen hineingestellt wird. In der Auswahl wurde bewußt eine gewisse Buntheit und Mannigfaltigkeit angestrebt: Schilderungen von Einzelepisoden aus dem Leben der Meister — wofür, wo nur angängig, die ältesten Darstellungen herangezogen wurden — wechseln ab mit tiefer dringenden Betrachtungen über Wesen, Stil und Ausdruck der Kom-ponisten; Briefe und Selbstzeugnisse sind hier und da eingestreut, aus denen das

Bild des Verfassers unmittelbar anschaulich wird; schließlich wurden auch einige Proben aus der novellistischen Literatur gebracht, soweit sie sich zwanglos dem Rahmen einfügten.

Über die Würdigung der Einzelpersönlichkeit hinaus erschien es notwendig, den Blick auf die großen Fragen der volkserzieherischen Aufgaben der Musik zu lenken. Ihre frühere Vernachlässigung hat mit dazu geführt, daß sich seit dem 19. Jahrhundert eine immer breitere Kluft auftrat zwischen den Vertretern der „hohen“ Tonkunst und weiten Volksschichten, die — unbefriedigt von einer immer mehr ins Abstrakte und Konstruierte abgleitenden Kunstübung — in niederen sogenannten „Kunsterzeugnissen“ Ersatz suchte und von konjunkturbehafteten Geschäftsmachern darin nur zu gern unterstützt wurden. Diese Kluft zu überbrücken, ist eines der Hauptziele der völkischen Musikpolitik. Die hierfür geeigneten Maßnahmen darzustellen, liegt nicht im Rahmen dieses Buches. Es kann hier aber verwiesen werden auf das von Wolfgang Stumme herausgegebene ausgezeichnete Sammelwerk: „Musik im Volk.“ Grundfragen der Musikerziehung (Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde), das z. Bt. den besten und umfassendsten Überblick über das gesamte Gebiet gibt. In unserem Zusammenhang konnte es nur darauf ankommen, einige der wesentlichen Probleme anzurühren und sie dabei auch in geschichtliche Beleuchtung zu rücken. Sie werden in dem Kapitel „Die Musik im Leben des Volkes“ zusammengefaßt und gruppieren sich um die Themen: „Musik und deutsches Volkstum“, „Das Volkslied“, „Musikerziehung“, „Völkische Musikpflege“. Alle diese Einzelabschnitte, die aus der Feder der verschiedensten Autoren stammen und hinsichtlich ihrer Entstehung oft Jahrhunderte auseinanderliegen, lassen sich in ihrer Grundeinstellung auf einen Nenner bringen: Die Musik ist kein isolierter, gegen andere Gebiete abgesperrter Bereich, sondern wesentlicher Ausdruck des deutschen Volkstums. Dabei erscheinen z. B. Gedankengänge, wie sie in den berühmten Gesprächen des Platonischen „Staates“ anklängen, heute ebenso zeitgemäß wie etwa Gottfried Kellers Schilderung der Wiener Reise Hadlaubs, in der das Erlebnis der Volksdichtung so eindringlich und kräftig gezeichnet wird, oder die Worte des Rembrandtdeutschen, die in ihrer Zeit noch wenig Widerhall fanden. Was er z. B. über den innigen Zusammenhang zwischen Politik und Kunst zu sagen wußte, das greift heute ein Vertreter der jungen Generation, Heinz Schwizke, unwillkürlich auf, wenn er eine Neugeburt der Kunst aus der nationalsozialistischen Weltanschauung und Haltung fordert. Wieweit diese Forderung heute schon wenigstens auf einem Gebiet, dem des Singens, Wirklichkeit geworden ist, zeigt der Abschnitt „Vom neuen Liedschaffen“.

Es kann nicht der Sinn sein, die Fülle der gerade in diesem Teil angeschnittenen Fragen oberflächlich zu überlesen — sie setzen vielmehr eine eingehende, an die Erfahrungswelt Jugendlicher anknüpfende Beschäftigung, womöglich unter der Leitung eines gereiften Menschen, voraus. Dieser wird dann auch dort, wo hier aus Raumgründen nur Bruchstücke geboten werden konnten, zu den Quellen selbst greifen und dadurch den Eindruck wesentlich vertiefen können. Die Novelle „Hadlaub“ z. B. soll selbstverständlich einmal im ganzen gelesen werden (hier findet man auch die wunderschöne Erklärung zu dem beigegebenen Bild aus der Manessischen Liederhandschrift), aber auch ein Aufsatz wie der von Rainer Schlöffer über „Die Not-

wendigkeit des Schönen“ verlangt eine vollständige Erarbeitung, da hier nur die auf die Musik bezüglichen Stellen abgedruckt werden konnten; und so sinngemäß überall.

Dies gilt in gleicher Weise auch für den dritten Teil dieses Buches, der einige größere Abschnitte aus dem musikalischen Schrifttum zusammenstellt. Richard Wagners Schriften: „Das Judentum in der Musik“ und „Oper und Drama“ seien wegen ihrer kulturpolitischen Bedeutung zu besonders eindringlichem Studium empfohlen! Die wenigen hier abgedruckten Stellen mögen lediglich im Sinne einer Anregung aufgefaßt werden.

Grenzenlos ist das Reich der deutschen Musik, für den einzelnen fast unübersehbar mit seinen Tälern und Schluchten, seinen ragenden Bergespitzen und verträumten, stillen Seen. Viele Wege führen in dieses Reich, breite, bequeme Landstraßen, aber auch unwegsame, versteckte Pfade, die den Suchenden locken. Wer hinauszieht in diese singende, klingende Welt, wird immer neue Schönheiten entdecken! Dabei vergesse er nicht, daß die Kunst — wie alles Große, Edle, Erhabene — sich nicht im Vorübergehen erhaschen läßt, sie will erkämpft, erworben, erobert sein. Auf diesem Wege gibt es kein lässiges Ausruhen, kein müßiges Stillestehn, sonderu nur ein tapferes Vorwärtsschreiten. Dieses Buch möchte für alle Entdeckungsfahrten ein guter Kamerad sein.

Zum Schluß liegt es mir am Herzen, allen denen, die zum Abdruck von einzelnen Beiträgen freundlichst die Genehmigung erteilten, aufrichtig zu danken.

Berlin-Wilmersdorf, im Juli 1939.

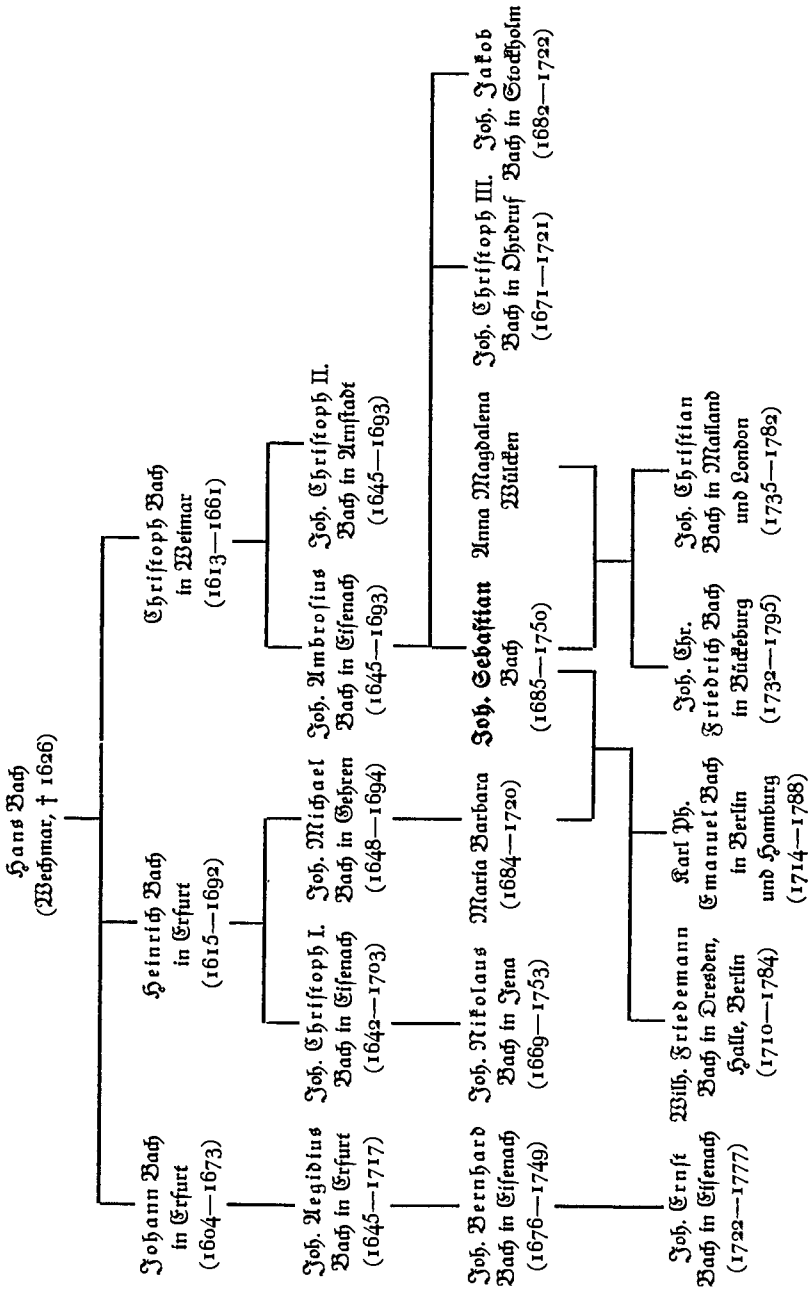
Dr. Hans Fischer.

Aus dem Leben und Schaffen großer Meister

Bachs und Händels Leben im Überblick

Johann Sebastian Bach	Georg Friedrich Händel
1685: 21. März geboren in Eisenach.	1685: 23. Februar geboren in Halle an der Saale.
1694: verwaist, nach Ohrdruff.	
1700: Auf der Michaelisschule in Lüneburg. Besuch Hamburgs.	
1702: Als Geiger in der Hofkapelle zu Weimar.	1702: Rechtsstudien. Organist in Halle.
1703: Organist in Arnstadt. Erste Kantaten.	1703: An der Hamburger Oper.
1707: Organist in Mühlhausen in Thüringen.	1707—10: Lehr- und Wanderjahre in Italien.
1708: Weimar. Hoforganist u. Kammermusiker. Die großen Orgelwerke.	
1717: Kapellmeister in Köthen. Klavier- und Kammermusik.	1710: Hofkapellmeister in Hannover.
1721: Zweite Ehe mit Anna Magdalena. „Notenbüchlein.“	1712: Endgültige Übersiedlung nach London.
1723: Thomaskantor in Leipzig.	1719: Gründung der „Royal Academy of music.“ — Italienische Opern.
1729: Matthäus-Passion.	
1733: h-moll-Messe.	1733: Erstes Oratorium (Deborah).
1741: Erster Besuch in Berlin.	1741: Komposition des „Messias“.
1747: Potsdam. Musikalisches Opfer.	
1749: Bach erblindet.	
1750: 28. Juli: Bachs Tod.	1751: Während der Komposition von „Sephtha“ erblindet Händel.
	1759: 14. April: Händels Tod. Beisetzung in der Westminster Abtei.

Johann Sebastian Bachs Stammbaum



Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bachs Stammbaum

Der seit alter Zeit bewunderte Stammbaum des Bachschen Geschlechtes ist nicht nur ein neuerdings von der Vererbungslehre eifrig untersuchtes Hauptbeispiel für die Weiterdauer einer ungewöhnlichen Sonderbegabung, eben der Musik, bei vielen Abkömmlingen, sondern auch für den treuen Zusammenhalt einer großen Familie bei den alten Berufsbränden ein und derselben Zunft. Es verschlägt dabei nichts, daß die einen mehr Stadt- oder Hofinstrumentalisten, die anderen mehr Orgelspieler und Kantoren gewesen sind — solche Besonderheiten sind mehr Folge einzelner Lebensumstände gewesen, und Sebastian Bach hat sie ja alle nacheinander in sich erprobt und zusammengefaßt: als Mettenfänger und Hofkapellist, als Stadtorganist und Konzertmeister, als fürstlicher Kammermusikdirektor und städtischer Kantor; ja sogar noch den akademischen Musikdirektor und den kgl. Hofkirchenkomponisten hat er als Nebenämter mit ergriffen.

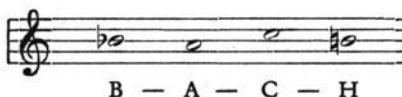
Der von den Bachs selber liebevoll gepflegte Stammbaum sei hier stark verkürzt (ohne die fränkischen, die Meininger und sonstigen „Bäche“) hergestellt. Er zeigt ein ganz allmähliches Anschwellen der Begabung, die schon einmal, bei Johann Christoph I., aus dem Talentbereich ins Genialische emporgreift, dann bei Johann Sebastian den ewigen Gipfel erklimmt, aber auch noch unter dessen Söhnen drei „kleine Genies“ und ein Talent erzeugt, um dann freilich in plötzlicher Erschöpfung geistig und leiblich zu versiegen.

Aus: Hans Joachim Moser, Joh. Seb. Bach. Max Hesse Verlag, Berlin-Schöneberg.

Die Sippe Bach

J. G. Walther, der Freund des Altmeisters, berichtet in seinem Lexikon, als er die Herkunft der Sippe Bach erörtert: „Alle die diesen Namen geführt haben, sollen, soviel man weiß, der Musik zugetan gewesen sein, welches vielleicht daher kommt, daß sogar auch die Buchstaben b a c h in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Herrn Bach zum Erfinder.)“

Wir wissen von alten Banerngeschlechtern, daß sie ihre besonderen Geschlechterzeichen und Sippenrunen hatten. Hier ist die Rune der „musikalisch-bachischen Familie“:



In ihr erleben wir auf kleinstem Raum sinnbildlich gefügt, wovon diese unsere Darstellung als ewig neuem Wunder zeugt: die in echtestem Wortsinne aus Blut und Boden erwachsende, aus den Kräften bäuerlicher Lebensfestigkeit genährte, als Erbgut von Geschlecht zu Geschlecht weiterströmende musikalische Kernkraft der Sippe Bach.

Aus: Josef Müller-Blattau, Die Sippe Bach. Ein Beitrag zur Vererbung. In dem von Guido Waldmann herausgegebenen Sammelwerk: Rasse und Musik. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. 1939.

Ein Notenbuch

Johann Sebastian Bach war noch nicht zehn Jahre alt, als er sich seiner Eltern durch den Tod beraubt sah. Er begab sich nach Ohrdruff zu seinem älteren Bruder Johann Christoph, Organisten allda, und legte unter dessen Anleitung den Grund zum Klavierspielen. Die Lust des kleinen Johann Sebastian zur Musik war schon in diesem zarten Alter ungemein. Er hatte in kurzer Zeit alle Stücke, die ihm sein Bruder zum Lernen aufgab, in die Faust gebracht. Ein Buch voll Klavierstücke von den damaligen berühmtesten Meistern Froberger, Kerll, Pachelbel aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm alles Bittens ungeachtet versagt. Sein Eifer, immer weiterzukommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem nur mit Sittertüren verschlossenen Schranke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen und das nur in Papier geheftete Buch im Schrank zusammenrollen konnte, des Nachts, wenn alles zu Bett war, heraus und schrieb es beim Mondenschein ab, weil er auch nicht einmal eines Lichts mächtig war. Nach sechs Monaten war diese musikalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sich dieselbe insgeheim mit anscheinender Begierde zumuse zu machen, als zu seinem größten Leidwesen sein Bruder dessen inne wurde und ihm seine mit so vieler Mühe verfertigte Abschrift ohne Barmherzigkeit wegnahm. Ein Geiziger, dem ein Schiff auf dem Wege nach Peru mit hunderttausend Talern untergegangen ist, mag uns einen lebhaften Begriff von unseres kleinen Johann Sebastians Betrübnis über diesen seinen Verlust geben. Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben wieder.

Aus der ersten Lebensbeschreibung Bachs von seinem Sohn Karl Philipp Emanuel Bach und seinem Schüler Johann Friedrich Agricola in Mizlers Musikalischer Bibliothek IV, 1. Leipzig 1754.

Eine neue Art Stimme

Johann Sebastian begab sich, nachdem sein Bruder gestorben war, in Gesellschaft eines seiner Schulkameraden, namens Erdmann, nach Lüneburg auf das dasige Michaels-Gymnasium. Hier wurde er wegen seiner ungemein schönen Sopranstimme wohl aufgenommen. Einige Zeit hernach ließ sich ein-

mals, als er im Chore sang, wider sein Wissen und Willen, bei den Sopran-tönen, die er anzuführen hatte, auch zu gleicher Zeit die Oktave tiefer mit hören. Diese ganz neue Art von einer Stimme behielt er acht Tage lang: binnen welcher Zeit er nicht anders als in Oktaven singen und reden konnte. Hiermit verlor er die Töne des Soprans und zugleich seine schöne Stimme.

Quelle wie oben.

Johann Sebastian Bach schildert in Tönen die Abreise seines Bruders

Achtzehn Jahre war Johann Sebastian Bach und zu einem fähigsten Musikus herangewachsen. Fleißig spielte er in dem Orchester der kleinen Residenz Weimar mit. An freien Tagen aber lockte es ihn hinaus zu allerlei Streifzügen durch seine geliebte Thüringer Heimat. So kam er auch nach Arnstadt, der alten Sammelstelle seines Geschlechts, und spielte dort die Orgel. So etwas hatten die guten Leute noch nicht gehört, und flugs wurde beschlossen, dem jungen Künstler das Organistenamt an der Neuen Kirche anzubieten. Nichts konnte Johann Sebastian lieber sein, zumal ihm ein im Vergleich zu seinen Amtsgenossen ansehnliches Gehalt ausgesetzt wurde. Nun saß er jede freie Minute an seinem schönen Instrument. Welch erhebende Freude, wenn er die von ihm erweckten Töne des neuen Orgelwerks durch den hohen und weiten Kirchenraum hinranchen ließ. Hier in Arnstadt zeigte er auch die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst der Komposition, welche er größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und eigenes Nachsinnen erlernt hatte.

Einem besonderen Ereignis verdankt das reizende „Capriccio über die Abreise seines sehr geliebten Bruders“ seine Entstehung.

Johann Sebastian's zweitältester Bruder, Johann Jakob, hatte sich nach seinen Kunstpfeifer-Lehrjahren in Eisenach auf die Wanderschaft begeben, um „zu erforschen, was anderer Orten Manier in der Musik sei“. Im Jahre 1704 mag er sich gerade in dem mit Kursachsen verbundenen Polen befunden haben, als der Schwedenkönig Karl XII. in seiner abenteuerlichen Siegeslaufbahn dorthin vorgeedrungen war. Bestriekt von dem romantischen Zauber, der den jungen Helden umgab, entschloß er sich als Hoboist in die schwedische Garde einzutreten. Während des Abschieds, den von seinen Geschwistern und Verwandten zu nehmen er noch einmal in die Heimat zurückkehrte, setzte Sebastian eine Komposition für ihn an, die dem Scheidenden ein brüderliches Andenken in der Ferne sein sollte. In fünf kleinen Sätzen und einer Schlußfuge schildert er die verschiedenen Vorgänge und Stimmungen, welche der Abreise des Bruders vorhergingen und durch ihr Bestehen bewirkt wurden. Das erste Stück „ist eine Schmeichelung der Freunde, um den Bruder von seiner Reise abzuhalten“. Das zweite ist „eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum [Unglücksfälle], die ihm in der Fremde

könnten vorfallen“. Da nichts auf den Bruder Eindruck macht, beginnt im dritten Teil „ein allgemeines Lamento der Freunde“. Im vierten Stück „kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied“; hierzu haben sie nur elf Takte lang Zeit, denn die Post hält schon vor der Tür — fünftes Stück: Lied des Postillons, ein allerliebste zweiteiliges Tonbildchen, in welchem eine fröhliche Melodie mit dem Posthorn-Signale abwechselt, im zweiten Teil liegt sie im Baß und nimmt sich aus, als könne sie nie anderswohin gehört haben! Dann fährt der Wagen fort und der Ländlicher ist allein. Er benutzt seine Muße dazu, über das Posthorn-Signale eine Doppelfuge zu schreiben.

Nach J. A. Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach. Leipzig 1873—80.

Lied des Postillons

Adagio poco.

Johann Sebastian Bach, 1685—1750

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system includes a trill (tr) in the treble staff. The third system features a rhythmic pattern in the bass staff. The fourth system concludes with a trill (tr) and a fermata in the treble staff.

Bei Meister Burtehode in Lübeck

Zwei Jahre nun schon saß Johann Sebastian an der Orgel der Kirche in Arnstadt (sie erhielt im Gedenkjahr 1935 den Namen „Johann-Sebastian-Bach-Kirche“). Wie es bei einem so feurigen, jugendlichen Geist nicht ansbleiben konnte, wurde es ihm in dem kleinen Städtchen bald zu eng. Auch das hochlöbliche Konsistorium hatte allerlei an ihm anzusetzen: er spiele zu frei und bringe selbstherrliche und absonderliche Variationen in den Chorälen an, so daß die Gemeinde nicht daraus klug würde. Auch sonst gab's allerlei Verdruß. Einem Schüler, der im Chor mitsang und dabei Unfug trieb, warf er einmal das Wort „Hornochse“ an den Kopf, worauf der junge Mann seinem Leiter auf der Straße mit einem Stoß anflanerte. Johann Sebastian zog sogleich seinen Degen, und es wäre vielleicht ein Blutvergießen entstanden, wenn nicht rasch einige beherzte Männer die Streitenden getrennt hätten. So wurde in ihm der Drang immer stärker, Arnstadt den Rücken zu kehren. Schon lange war es sein Wunsch, einmal nach Lübeck zu pilgern, um dort den großen Organisten der Marienkirche, Dietrich Burtehode, zu „behorchen“. Dieser hatte die berühmten „Abendmusiken“, bei denen außer den Solisten eine bedeutende Zahl von Instrumentalisten und ein großer Chor mitwirkten, eingerichtet. Das alles mußte für Johann Sebastian ein großes Erlebnis sein.

So nahm er denn im Herbst 1705 Urlaub und wanderte zu Fuß die 50 Meilen nach Lübeck. So oft es nur möglich war, saß er nun in der Marienkirche und lauschte den bransenden Orgellängen Meister Burtehodes. Auch sein Wunsch, einmal selbst die Hauptorgel probieren zu können, ging in Erfüllung; wie, das erzählt uns Karl Göhle mit folgenden Worten:

Ein nicht geringes Stück Arbeit war's gewesen, den Balgentreter herumzukriegen.

Hochein Sagebiel, das alte, zähe Leder!

Auf alle besten guten Worte, ja da blieb er stumm und taub. Doch endlich, als rein sachlich vorgegangen wurde: auf das Achtgintegroschenstück hin, das der Fremdling aus dem Beutel holte und auf der Tischplatte herumtrudeln ließ, kam Glanz in die plierigen Anglein und schmolz dem Alten das Eis im Busen.

Meister Burtehode hatte die Gewohnheit, regelmäßig Montag nachmittags Bloßenschlag drei, zur Erholung vom anstrengenden Sonntagsdienst, aus dem Mühlenfore nach der im Wiesengrün freundlich gelegenen alten Walkmühle zu lustwandeln, allwo die Lübecker Bürger, vornehm und gering, Winter und Sommer heutigentags noch immer gern sich verlustieren bei Kaffee und frischem Stuten.

So nahm er denn fix die Gelegenheit wahr. Doch einmal an der wunderbaren, großen Orgel sitzend, ist er nicht wieder davon wegzubringen, der Johann Sebastian.

Er sitzt fest, wie angeschmiedet, und spielt weiter, voll Entzücken.

Dreimal bereits hatte der Windmacher, ganz angemattet vom vielen Treten, ihn ermahnt, endlich aufzuhören. Doch kein Gedanke, ein Zweigutegroschenstück hatte er dem Mahner jedesmal stumm in die Hand gedrückt und — weitergespielt.

So mußte geschehen, was nicht ausbleiben konnte.

Gestern Regen, heute Sonnenschein, schon seit dem frühen Morgen, und das tat Leib und Seele wohl. Prächtig erfrischt hatte Meister Burtehuden der Spaziergang. Allerlei lieben Erinnerungen nachhängend, hatte er endlich durch die schöne Ulmenallee seine Schritte zufrieden wieder heimwärts gelenkt. Fürnehmlich an seinen gar freudigen ersten Walkmühlen-Spaziergang gleich den Tag nach seiner Bestallung hatte er denken müssen. Vom heimatlichen Dänemark war er auf gut Glück zum Probispiel herübergekommen, und stracks hatte er da alle anderen Bewerber ausgestochen, der Reihe nach, einen glänzenden Sieg davongetragen.

An seiner Kirche will der Meister gerade vorüber.

Er stutzt und horcht: die Orgel — seine Orgel?

Zornig hineinfahren, wie die Kasse unter die tanzenden Mäuse, will er im ersten Augenblick, als er unbemerkt in die Kirche getreten ist. Welcher rechtschaffene Organist verstünde denn da auch Spaß.

Doch der alte Meister ist weise und kennt das Leben. Den lieben Seelenfrieden gleich blindwütig ans dem Gleichgewicht bringen, verlohnt sich's?

Gerade beginnt der da oben wiederum. Mit seiner geliebten Fuge in c-moll.

Er mag wollen oder nicht, Meister Burtehude: seine Ohren müssen hinhorchen.

Sein Interesse wächst: „Ein artig Thema, so eigen warm, so frühlingssfrisch. Wer's nur sein mag, der Spieler, woher, wes Landes? Ein Bewerber? Wär' endlich wieder mal einer arrivierter?“

Sachte, auf den Zehen, um sein Kommen nicht zu verraten, schleicht er nun die Treppe zum Orgelchor hinauf.

Als Sebastian zu Ende und, sich den Schweiß abtrocknend, von ungefähr zur Seite blickt, sieht und erkennt er den Meister, springt erschrocken auf, macht einen tiefen Neiger nach dem andern und bittet um gut Wetter. Je nun, den Kopf kann's nicht kosten, denkt er aber bald: tritt vor, nennt resolut seinen Namen, sagt, woher er gekommen sei und warum.

Je länger Burtehude den frischen Thüringer betrachtet, je mehr hellen sich seine Züge auf. Reinstes Wohlwollen zulezt in Burtehudens Augen.

Gnädig nickt er dem Sünder zu: „Salutiere! Manko außen in technico, aber Ihr habt's in Euch. Freilich, hörte von denen Bachen. Selten vor starke Musici weit und breit, allesamt, sonderlich der weiland Eisenachische Joham Christoph —“

„Mein Herr Oheim selig, mit Respekt zu vermelden.“

„Sind mir etliche Motetten von ihm bekannt, subtile Sachen, magnifique, gründlich im Satz und gar beweglichen Ausdrucks.“

Und freundlich dem jungen Kollegen die Hand darreichend, fährt der Meister fort:

„Seid mir willkommen, junger Mann. Wollet doch morgen zu Mittag bei mir speisen, wie? Wohlan, sollt mir alsdann von denen Sachen des weitern berichten, hm, und mir sagen, wie ich Euch allhie kam von Nutzen sein.“

Aus: Karl Göhle, Sebastian Bach in Arnstadt, Verlag L. Staackmann, Leipzig.

Maria Barbara Bach

Beinahe hätte Johann Sebastian in Lübeck das Ziel seines Wanderns erreichen können, denn Meister Buxtehude gewann ihn täglich lieber und eröffnete ihm, daß er sein Nachfolger an St. Marien werden könne, aber das sei nach alter Sitte an eine Bedingung gebunden: er müsse nämlich sein Schwiegersohn werden. Doch Johann Sebastian empfand wenig Neigung dazu; die Jungfrau Buxtehudim war nämlich fast doppelt so alt wie er und von etwas „säuerlicher“ Gemütsart. Wie in Händel, dem es vor wenigen Jahren just ebenso ging, erwachte in ihm die Stimme der Natur, und die zog ihn woanders hin. So wanderte er den weiten Weg nach Arnstadt zurück, wo ihn das Konsistorium wegen der Überschreitung seines Urlaubes wenig freundlich empfing. Ihn wegzuschieben, das wagte man nicht, aber an allerlei Sticheleien fehlte es nicht. Da habe Er. — Johann Sebastian — doch kürzlich ein fremdes Mädchen mit auf die Orgelempore genommen und mit ihr musiziert! Bach wird rot bis über beide Ohren! Aber warum denn? „Das Mädchen ist meine Base, Maria Barbara Bach, und sie wird meine Frau.“ — Aber nun war ihm Arnstadt endgültig verleidet. Dieses ewige Herumspionieren und Anspassen, dieses ständige Tadeln und Törgeln! Er war doch jetzt schon zweiundzwanzig Jahre und hatte seine Lehr- und Wanderjahre beendet. Da traf's sich gut, daß der Posten eines Organisten an der Blasius-Kirche in Mühlhausen (in Thüringen) frei wurde. Beim Probenspiel stach er alle anderen Bewerber ans und übersiedelte im Sommer 1707 nach seiner neuen Wirkungsstätte. Im Herbst fand die Trauung statt und der Pfarrer schrieb in das Kirchenregister:

„Am 17. Oktober 1707 wurde der wohlachtbare Herr Johann Sebastian Bach, Junggeselle und Organist an der Kirche Sankt-Blasius in Mühlhausen, der rechtmäßige Sohn des hochachtbaren Herrn Ambrosius Bach, des berühmten Stadtorganisten und Musikers zu Eisenach, mit der tugend samen Jungfrau Maria Barbara Bach, der jüngsten unverehelichten Tochter des hochachtbaren und berühmten Herrn Johann Michael Bach, des Organisten an der Stadtkirche zu Gehren, kopuliert, im hiesigen Gotteshause durch die Gnade unseres allergnädigsten Herrschers, nachdem ihr Aufgebot die gebührende Zeit in Arnstadt ansgehangen hat und verkündet worden ist.“

Ein musikalischer Wettstreit und sein Ausgang

Das Jahr 1717 gab Bach eine neue Gelegenheit, Ehre einzulegen. Der in Frankreich berühmte Klavierspieler und Organist Marchand war nach Dresden gekommen, hatte sich vor dem Könige mit besonderm Beifalle hören lassen und war so glücklich, daß ihm Königliche Dienste mit einer starken Besoldung angeboten wurden. Der damalige Konzertmeister in Dresden, Volumentier, schrieb an Bach, dessen Verdienste ihm nicht unbekannt waren, nach Weimar und lud ihn ein, ohne Verzug nach Dresden zu kommen, um mit dem hochmütigen Marchand einen musikalischen Wettstreit um den Vorzug zu wagen. Bach nahm diese Einladung willig an und reiste nach Dresden. Volumentier empfing ihn mit Freuden und verschaffte ihm Gelegenheit, seinen Gegner erst verborgen zu hören. Bach lud hierauf den Marchand durch ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles, was ihm Marchand Musikalisches angeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, und sich von ihm wieder gleiche Bereitwilligkeit versprach, zum Wettstreit ein. Tag und Ort wurde nicht ohne Vorwissen des Königs angesetzt. Bach fand sich zu bestimmter Zeit auf dem Kampfplatze in dem Hause eines vornehmen Ministers ein, wo eine große Gesellschaft von Personen vom hohen Range, beiderlei Geschlechtes, versammelt war. Marchand ließ lange auf sich warten. Endlich schickte der Herr des Hauses in Marchands Quartier, um ihn, im Fall er es etwas vergessen haben möchte, erinnern zu lassen, daß es nun Zeit sei, sich als einen Mann zu erweisen. Man erfuhr aber zur größten Verwunderung, daß Monsieur Marchand an eben demselben Tage in aller Frühe mit Extrapost aus Dresden abgereist sei. Bach, der also nunmehr allein Meister des Kampfplatzes war, hatte folglich Gelegenheit genug, die Stärke, mit welcher er wider seinen Gegner bewaffnet war, zu zeigen. Er tat es auch, zur Verwunderung aller Anwesenden. Der König hatte ihm dafür ein Geschenk von 500 Talern bestimmt: allein durch die Untreue eines gewissen Bedienten, der dieses Geschenk besser brauchen zu können glaubte, wurde er drum gebracht und mußte die erwiesene Ehre als die einzige Belohnung seiner Bemühungen mit sich nach Hause nehmen. Sonderbares Schicksal! Ein Franzose läßt eine ihm angebotene dauerhafte Besoldung von mehr als einem Tausend Taler freiwillig im Stich und der Deutsche, dem jener doch durch seine Flucht augenscheinlich den Vorzug einräumet, kann nicht einmal eines ihm von der Gnade des Königs ein für allemal zugebadchten Geschenke teilhaftig werden! —

Aus der Lebensbeschreibung Bachs von K. Ph. E. Bach und Joh. Friedr. Agricola.

Brief Bachs an seinen Jugendfreund Erdmann, kaiserlich-russischen Agenten in Danzig

Leipzig, 28. Oktober 1730. Hochwohlgeborener Herr! Euer Hochwohlgeboren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, daß er sich die

Freiheit nimmt, Ihnen mit diesen zu inkommodiren. Es werden nunmehr fast vier Jahre verflossen sein, da Euer Hochwohlgeboren auf mein an Ihnen Abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlangt wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend an sind Ihnen meine Fata bestens bewußt, bis auf die Mutation, so mich als Kapellmeister nach Cöthen zoge. Dasselbst hatte einen gnädigen und Musik sowohl liebenden als kennenden Fürsten, bei welchem auch vermeinete, meine Lebenszeit zu beschließen. Es mußte sich aber fügen, daß erwähnter Serenissimus sich mit einer brandenburgischen Prinzessin vermählte, da es dann das Ansinnen gewinnen wollte, als ob die musikalische Inclination bei gesagtem Fürsten in etwas laulich werden wollte, zumale die neue Fürstin schiene eine amusa zu sein: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musico und Cantore an der Thomas-Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig sein wollte, aus einem Kapellmeister ein Cantor zu werden. Westwegen auch meine Resolution auf ein Vierteljahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich (zumale da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen) es in des Höchsten Namen wagte und mich nach Leipzig begab, meine Probe ablegte, und sodann die Mutation vornahm. Hier selbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1. finde, daß dieser Dienst bei weitem nicht so erklecklich, als man mir ihn beschrieb, 2. viele accidentia dieser Station entgangen, 3. ein sehr tenrer Ort und 4. eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genötigt werden, mit des Höchsten Beistand meine Fortuna anderweitig zu suchen. Sollten Euer Hochwohlgeboren vor einen alten treuen Diener dasiges Ortes eine convenable Station wissen oder finden, so ersuche ganz gehorsamst, vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen: an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorpruch und Intercession einige Satisfaction zu geben, mich bestens beflissen sein werde. Meine izige Station belanfet sich auf etwa 700 Taler, und wenn es etwas mehrere, so steigen nach Proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinären Leichen-accidentia über 100 Taler Einbuße gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Talern weiterkommen als hiesiges Ortes mit noch einmal so vielen hundert, wegen der excessiven kostbaren Lebensart. Nunmehr muß doch auch mit noch wenigen von meinem häuslichen Zustande etwas erwähnen. Ich bin zum zweiten Male verheiratet und ist meine erste Frau sel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben drei Söhne und eine Tochter. Aus zweiter Ehe sind am Leben ein Sohn und zwei Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beide frequentiren noch einer primam und der andere secundam classem, und die älteste Tochter ist

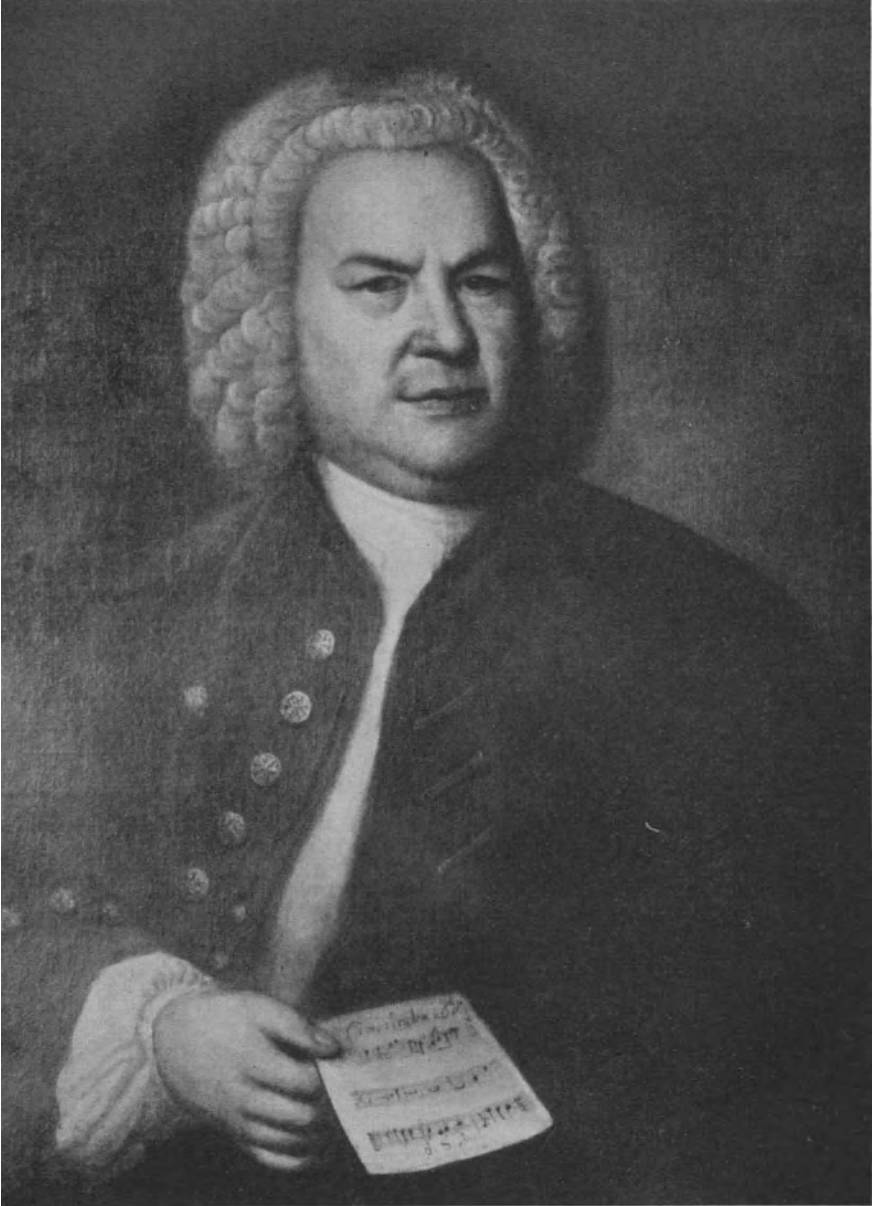
auch noch unverheiratet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgeborener sechs Jahre alt. Insgesamt aber sind sie geborne Musici und kann versichern, daß schon ein Konzert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kam, zumal da meine isige Fran gar einen sanbern Soprano singt und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschlägt. Ich überschreite fast das Maß der Höflichkeit, wenn Euer Hochwohlgeboren mit mehreren inkommodire, derowegen eile zum Schluß mit allen ergebensten Respekt zeitlebens verharrend Euer Hochwohlgeboren ganz gehorsamst ergebener Diener Joh. Sebast. Bach.

Bach als Thomaskantor in Leipzig

Seit dem Frühling 1723 ist Johann Sebastian Bach in Leipzig Kantor an der Thomasschule. Thomaskantor — er übernahm nicht diesen Ruhmestitel, er schuf ihn. Diesen Thomaskantor kennt das Volk, nicht den fürstlichen Kapellmeister von Rötten. In Leipzig faßte er alles zusammen, was er vermochte, wuchs seine Musik zu einer erhabenen Philosophie, wurde sein Erleben zum Erlebnis der ganzen Menschheit.

Wir sehen ihn nun so, wie ihn E. Gottlieb Haugmann 1746 gemalt hat. Auf breiten Schultern ein kurzer Hals, und auf diesem das Gesicht, glatt, fleischig, mit Doppellinn und kräftiger Nase. Das alles deutet auf zuverlässige Bürgerlichkeit. Die Stirn ist glatt, doch strebt sie aufwärts. Die Lippen sind zusammengefaßt, aber bereit, sich zum freundlichen Worte auseinanderzutun. Das Merkwürdigste sind die starken Branen; sie schwenken scharf zur Nasenwurzel und drücken schwer auf den Blick. Und das ist der etwas unsichere Blick eines Kurzsichtigen. Das Gesicht wird von einer gepuderten Perücke umkleidet, deren Locken nicht lose auf die Schultern fallen, sondern wohlgeordnet in Reih und Glied auf den Kopf gedrückt sind. Etwas Geistliches liegt nun in der Erscheinung. Bach hat den dunklen, grünen Staatsrock mit den schönen, getriebenen Knöpfen an, der in der Aufzeichnung seiner Hinterlassenschaft als ein Kleid von „Gros du Tour, schon einmal gewendet“, bezeichnet und auf acht Taler geschätzt wurde. Die rechte Hand, die aus der gefälteten Manschette kommt, hält ein Notenblatt. Wie gern möchten wir die geistvolle Lebendigkeit dieser Finger fühlen, aber der Maler, der gewiß kein scharfer Charakteristiker war, hat nur eine mollige Patschhand gebildet. Verlängern wir das Brustbild nach unten, so dürfen wir die Kniehosen, die silbernen Schnallen auf den Schuhen, den silbernen Degen und den silberbeschlagenen Stoc hinzudenken, die sich in seinem Erbe fanden. Und es ergibt sich im ganzen ein Mann von stämmiger Gestalt, von Haltung und von ungezwungener, Respekt verlangender Würde.

Aus: Ernst Borikowski, Die Musikerfamilie Bach. Verlag Eugen Diederichs, Jena.



Johann Sebastian Bach.

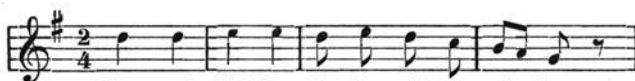
Gemälde von E. G. Haugmann, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum.

Bachs Familienleben

Das Familienleben der Bachzeit kennt keine Weichheit des Gefühls, keine Tränen, keine Künste. Aber im sicheren Gehege hänselichen Friedens schrieb Bach die familienhafte Kantate „Ich bin in mir vergnügt, ein anderer mache Grillen.“ Hier ist das Glück des stillen Gilands:

„Ruhig und in sich zufrieden
ist der größte Schatz der Welt.
Nichts genießet, der genießet,
was der Erdenkreis umschließet,
der ein armes Herz behält.“

Das ist die Heiterkeit des Mannes, der aus dem Komponierstübchen herüberkommt, der den Geist von den Pflichten des Tages löst und nun bei seiner Frau und seinen Kindern sein will. Da steht Friedemann, schon ein richtiger großer Junge, des Vaters schlanker Liebling, und aus seinen klugen und lachenden Augen leuchtet ein Gruß der früh heimgegangenen Mutter. Und daneben Philipp Emanuel, vier Jahre jünger, gedrungen, offenherzig, dem Vater ähnlich. Die Kleinen liegen schon in den Betten. Anna Magdalena, so mädchenhaft noch, blättert in dem Notenbüchlein, das einst der Mann ihr nach der Hochzeit geschenkt hat. Und Johann Sebastian schlägt das Klavier auf. Über die Tasten wirbelt's dahin, und von den Saiten quirlt es auf. Söhne, die anfstiegen, die fliehen, die sich haschen, überholen, die zuletzt alle zusammengeraten, sich im Getümmel drängen, drücken, stoßen, toben... und mit einem Male ist der Herr und Gebieter da, fängt die angelassene Bande behutsam ein, ordnet sie in Reih und Glied, läßt sie artig und zuchtvoll nebeneinander zu ihrem Ziel marschieren (Balka). Friedemann und Philipp Emanuel jubeln vor Entzücken. Nun meldet sich die Lust des alten Bachschen Fiedlerbluts. „Ein Duodlibet stimmt an!“ Anna Magdalenas sauberer Sopran beginnt das Volkslied:



Kraut und Rü-ben ha-ben mich ver-trie-ben;
hätt mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben.

Und nun verkoppeln sich bekannte Melodien, in die sich die Stimmen der Eltern und Kinder teilen, mit kuriosen Variationen der Worte. Und man hört dazwischen:



Ich bin so lang nicht bei dir gewest, ruck her, ruck her, ruck her!

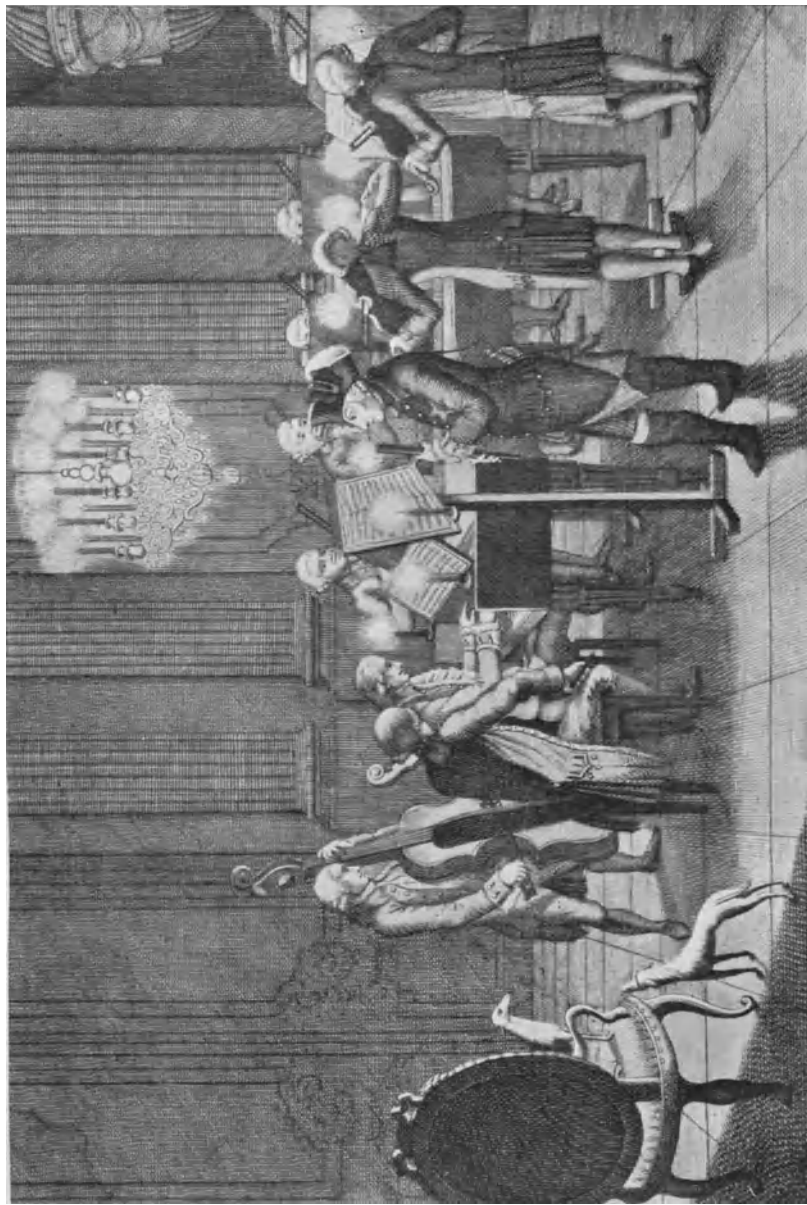
Aus: Ernst Borokowsky, Die Musikerfamilie Bach. Verlag Eugen Diederichs, Jena. Zu dem Duodlibet vgl. die 30. Variation aus den Goldberg-Variationen.

Bachs Besuch in Potsdam bei Friedrich dem Großen

Sein zweiter Sohn, Carl Philipp Emanuel, kam 1740 in die Dienste Friedrich des Großen. Der Ruf von der alles übertreffenden Kunst Johann Sebastian Bachs war in dieser Zeit so verbreitet, daß auch der König sehr oft davon reden und rühmen hörte. Er wurde dadurch begierig, einen so großen Künstler selbst zu hören und kennenzulernen. Anfänglich ließ er gegen den Sohn ganz leise den Wunsch merken, daß sein Vater doch einmal nach Potsdam kommen möchte. Allein nach und nach fing er an, bestimmt zu fragen, warum denn sein Vater nicht einmal komme? Der Sohn konnte nicht nmhin, diese Anseerungen seinem Vater zu melden, der aber nicht darauf achten konnte, weil er meistens mit zu vielen Geschäften überhäuft war. Als aber die Anseerungen des Königs in mehreren Briefen des Sohnes wiederholt wurden, machte er endlich im Jahr 1747 dennoch Anstalt, diese Reise in Gesellschaft seines ältesten Sohnes Wilhelm Friedemann zu unternehmen.

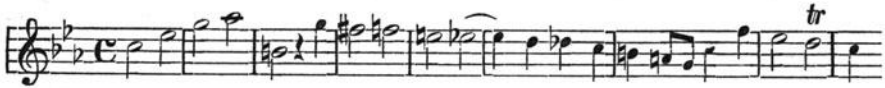
Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Kammerkonzert, worin er meistens selbst einige Konzerte auf der Flöte blies. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurecht machte und seine Musiker schon versammelt waren, durch einen Offizier der geschriebene Rapport von angekommenen Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand übersah er das Papier, drehte sich aber sogleich gegen die versammelten Kapellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!“ Die Flöte wurde hierauf weggelegt und der alte Bach, der in der Wohnung seines Sohnes abgetreten war, sogleich auf das Schloß beordert. Wilhelm Friedemann, der seinen Vater begleitete, hat mir diese Geschichte erzählt, und ich muß sagen, daß ich noch heute mit Vergnügen an die Art denke, wie er sie mir erzählt hat. Es wurden in jener Zeit noch etwas weitläufige Komplimente gemacht. Die erste Erscheinung Johann Sebastian Bachs vor einem so großen Könige, der ihm nicht einmal Zeit ließ, sein Reisekleid mit einem schwarzen Kantorroch zu verwechseln, mußte also notwendig mit vielen Entschuldigungen verknüpft sein. Ich will die Art dieser Entschuldigungen hier nicht anführen, sondern bloß bemerken, daß sie in Wilhelm Friedemanns Munde ein förmlicher Dialog zwischen dem König und dem Entschuldiger waren.

Aber was wichtiger als dies alles ist, der König gab für diesen Abend sein Flötenkonzert auf, nötigte aber den damals schon sogenannten alten Bach, seine in mehreren Zimmern des Schlosses herumstehenden Silbermannischen Fortepianos zu probieren. Die Kapellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probieren und phantasieren. Nachdem er einige Zeit probiert und phantasiert hatte, bat er sich vom König ein Jugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen.



Flötenkonzert bei Friedrich dem Großen.
Kupferstich von Peter Haas.

Der König blies ihm auf seiner Flöte folgendes Thema vor:



Der König bewunderte die gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stegreif durchgeführt wurde, und äußerte nun, vermutlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine ebenso prachtvolle und gelehrte Art ans, wie er vorher mit dem Thema des Königs getan hatte.

Auch seine Orgelkunst wollte der König kennenlernen. Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm ebenso zu allen in Potsdam befindlichen Organen geführt, wie er vorher zu allen Silbermannischen Fortepianos geführt worden war. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema drei- und sechsstimmig ans, fügte verschiedene kanonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter dem Titel „Musikalisches Opfer“ in Kupfer stechen und dedizierte es dem Erfinder desselben.

Dies war Bachs letzte Reise.

Aus Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802.

Bach'scher Geist — der deutsche Geist

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich bereicherten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erlöschenheit des deutschen Volkes. Da steht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongeperücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgendeinen Vergleich zu bezeichnen. Von

diesem Manne ist neuerlich eine Biographie erschienen, über welche die „Allgemeine Zeitung“ berichtete. Ich kann mich nicht erwehren, aus diesem Bericht folgende Stellen anzuführen: „Mit Mühe und seltener Willenskraft ringt er sich aus Armut und Noth zu höchster Kunsthöhe empor, streut mit vollen Händen eine fast unübersehbare Fülle der herrlichsten Meisterwerke seiner Zeit hin, die ihn nicht begreifen und schätzen kann, und stirbt bedrückt von schweren Sorgen einsam und vergessen, seine Familie in Armut und Entbehrung zurücklassend — das Grab des Sangesreichen schließt sich über dem müden Heimgegangenen ohne Sang und Klang, weil die Noth des Hauses eine Ausgabe für den Grabgesang nicht zuläßt. Sollte eine Ursache, warum unsere Louseger so selten Biographen finden, teilweise wohl auch in dem Umstande zu suchen sein, weil ihr Ende wohl gewöhnlich ein so trauriges, erschütterndes ist?“ — — Und während sich dies mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes, begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkompouisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zum Besten zu geben, welcher heutzutage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.

Doch Bachs Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Als Goethes „Götz“ erschien, jubelte es auf: „Das ist deutsch!“ Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch, sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. Diese Thaten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen, sich seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „deutsch“, und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen.

Aus: Richard Wagner, Was ist deutsch? (1865, veröffentlicht 1878.)

Georg Friedrich Händel

Der Drang zur Musik läßt sich nicht unterdrücken

Händel lebte und webte von Riudesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach, und fing selber an zu musizieren, als er kaum seiner Gliedmaßen mächtig war. Luthorn, Trompete, Pommer und Flöte, Trommel und

Manntrommel und was der Weihnachtsmann alles zu beschenken pflegt, bildete anfänglich sein Orchester. Zuerst war es der Cippshaft nur eine Merkwürdigkeit mehr an dem merkwürdigen Kinde; als aber die Musik immer ärger und besonders immer ernster betrieben wurde, geriet man in Unruhe. Der Vater hatte seine früheren Kinder, namentlich die Söhne, nicht höher bringen können, als er selber gekommen war; dieser spätgeborne Liebling aber sollte von dem nach und nach erlangten Wohlstande Nutzen haben, um so mehr, als sich eine große Lernbegierde kund gab. Er sollte die Rechte studieren. Die Liebe zur Musik mußte gedämpft, sein Lätigkeitstrieb in andere Bahnen gelenkt werden. Daher hieß es: die Klimperei wolle man nicht mehr hören, musikalische Hänser seien fortan zu vermeiden, und so weiter! Es fiel ihm schwer ans Herz; nach dem erzürnten Gesicht der Eltern mußte er sich schuldig fühlen, und wußte doch nicht wie. Für den Augenblick war es ihm wohl, als dürfe er sogar den Musikanten eines Ehrbaren und Hochweisen Rats, wenn sie des Abends vom Turm der Liebfrankkirche „Die Nacht ist kommen“, „Nun ruhen alle Wälder“, „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“, „Vater unser im Himmelreich“ und derlei fromme Gesänge abbliesen, nur verstohlen zuhören. Des Vaters Wille änderte sich nicht, Georg Friedrichs Neigung auch nicht: wie sollte es werden? Aber leiden mochte ihn nun einmal jedermann, so fanden sich leicht Helfer und Helfer. Es war das erstemal, daß ihm Fremdesbeistand vomöfen war, und er entging ihm nicht. Ob es die Tante Alma gewesen ist, oder wer sonst noch mit dabei war, läßt sich nicht sagen: genug, ein kleines Klavichord wußte sich unbemerkt ins Hans zu schlelen und nahm oben unter dem Dache Plaß. Dies ist eine Art von Klavier, aber nur so groß, daß es ein behender Mann unter dem Arme forttragen kann; auch sein Ton ist so, daß er nur so eben die Mäusenmusik überragt und muß einem, der heimlich spielen will, änßerst erwünscht sein. Der Knabe konnte dreist darangehen, wenn die andern zu Bette waren, konnte sich bis zum Fortissimo aufschwingen: es hörte niemand. Die ersten Früchte dieser nächtlichen Übungen waren nur für ihn allein, in den Zeegesellschaften durfte er sein Licht nicht lenchten lassen. Doch läßt sich annehmen, daß dem Vater bedeutet worden, ein wenig Kunstübung schade auch einem Stndierten nichts, die Zeiten hätten sich hierin schnell geändert, da nun so viele Kinder etwas Musik trieben, von denen doch die wenigsten gedächten, ihr Brot daraus zu ziehen. Der Knabe hatte unterdessen gezeigt, daß er auch noch für andere Dinge Lust und Fähigkeit besaß, also konnte der alte Vater ein übriges tun und die Musikübung freigeben. In diesem heimlichen Spielwerk bemerkt man die Neigung, eine Weile still in sich zu beharren; aber auch die ersten Spuren jener Kühnheit, die der innern Kraft vertraut und zur Selbständigkeit hindrängt.

Eine Reise nach Weiffensfels sollte Weiteres offenbaren. Der Vater hatte dort beim Herzoge zu tun. Sein Sohn wollte mitgenommen sein, um den Neffen Georg Christian zu besuchen; aber der Vater schlug es ab. Der Reise-

wagen setzte sich in Bewegung, der Knabe sah leider, daß für ihn kein Platz bereitet wurde: da machte er in der Not und in der Eile einen neuen Plan. Er wußte sich so zu halten, daß ihn niemand beachtete, und dann lief er zu Fuß hinterdrein, bis er endlich den Wagen wieder einholte. Aber der kühne Troß lag nur in der That, das Mitkommen durchzusetzen, er war plötzlich gebrochen, als sich der Vater vernehmen ließ. Die Vorwürfe erwiderte der Knabe mit Bitten und Flehen, weinte heftig, wollte es auch nie wieder tun, aber sollte ihn doch nur mitnehmen, und redete sehr beweglich. Was war zu tun? Nach einigen väterlichen Erwägungen mußte er ansetzen. Zuerst wurden noch allerlei ehrenrührige Anmerkungen gemacht, und was die Mutter wohl denken werde, auch ein Plan erfommen, ihr nur recht schnell den Sachverhalt mitzutheilen; dann kamen fremde Gegenden und andere Menschen vors Auge, es gab zu fragen und zu antworten, man sprach von kleinen Städten und großen Kirchdörfern, und langte vergnügt in Weisensfels an. Vier bis fünf Meilen waren es nur . . .

In Weisensfels hielt der Fürst der Musik eine Lobrede, die damit endete: es müsse zwar ein jeder am besten wissen, wozu er seine Kinder anführen wolle, doch seines Erachtens wäre es eine Sünde wider das gemeine Beste und die Nachkommen, wenn man die Welt eines solchen anwachsenden Geistes gleich in der Jugend herabben und dem nicht folgen wolle, wozu bereits Natur und Vorsehung die Bahn gebrochen . . . Dem Sohn füllte er hierbei die Taschen mit Geld an und verhiess bei fortgesetztem Fleiße weitere Aufmunterung. Alles miteinander machte großen Eindruck. Die Musik sollte nun gewiß geduldet werden, und noch mehr, der Vater wollte bei seiner Zurückkunft nach Halle sich nach einem guten Lehrer umsehen und auch in diesem Zweige eine geordnete Unterweisung beginnen lassen. Der Vater wollte nicht dafür und auch nicht dagegen sein: er wollte der Natur ihren Lauf lassen, wenn auch ohne sonderliches Behagen. Ein Doktor der Rechte blieb nach wie vor das Ziel seiner Wünsche. Er bedachte nicht, wie sehr solche Vorfälle des Sohnes Geist entflammen und ihn in seiner angeborenen Neigung befestigen mußten.

Aus: Friedrich Ehrsander, G. F. Händel. Leipzig 1858.

Händel mit seinem Freunde Mattheson in Lübeck

Wir reisten am 17. August 1703 zusammen nach Lübeck und machten viele Doppelfugen auf dem Wagen, da mente, non da penna (im Kopf, nicht mit der Feder). Es hatte mich dahin der Geheime Ratspräsident Magnus von Wedderkopp eingeladen, um dem vortrefflichen Organisten Dietrich Burtehude einen künftigen Nachfolger anzumachen. Da nahm ich Händel mit. Wir bespielten daselbst fast alle Orgeln und Klavizimbel (Cembalo) und faßten wegen unsers Spielens einen besonderen (Ent-) Schluß: daß nämlich er nur die Orgel und ich das Klavizimbel spielen wollte. Wir hörten bei wohl-



Georg Friedrich Händel.

Gemälde von Th. Hudson, Hamburg, Staats- und Universitäts-Bibliothek.

gedachtem Künstler in seiner Marienkirche mit würdiger Aufmerksamkeit zu. Weil aber eine Heiratsbedingung bei der Sache vorgeschlagen würde (s. oben bei Bach!), wozu keiner von uns beiden die geringste Lust bezeugte, schieden wir nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten von dannen.

Aus: Johann Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Artikel: Händel. Hamburg 1740.

Ein Zweikampf mit glimpflichem Ausgang

Am 5. Dezember 1704, da meine dritte Oper „Cleopatra“ aufgeführt wurde und Händel beim Klavizimbel saß, entstand ein Mißverständnis, wie solches bei jungen Leuten, die mit aller Macht und wenigem Bedacht nach Ehren streben, nichts Neues ist. Ich dirigierte als Komponist und stellte zugleich den Antonius [eine Hauptrolle] vor, der sich wohl eine halbe Stunde vor dem Beschluß des Schauspiels entleibt. Nun war ich bisher gewohnt, nach dieser Aktion ins Orchester zu gehen und das übrige selbst zu akkompagnieren, welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser als ein anderer tun kann; es wurde mir aber dieses Mal verweigert. Darüber gerieten wir durch einige Unheßer im Ausgange aus der Oper auf öffentlichem Markte bei einer Menge Zuschauer in einen Zweikampf, welcher für uns beide sehr unglücklich hätte ablaufen können, wenn es Gottes Führung nicht so gnädig gefügt, daß mir die Klinge im Stoßen auf einem breiten, metallenen Rockknopf des Gegners zersprungen wäre. Es geschah also kein sonderlicher Schaden, und wir wurden durch Vermittlung eines der ansehnlichsten Rathsherrn in Hamburg wie auch der damaligen Opernpächter bald wieder vertragen.

Aus: Mattheson, Ehrenpforte. Hamburg 1740.

Ein musikalischer Wettstreit in Rom (1708)

In Rom wurde Händel mit dem hochberühmten Alessandro Scarlatti persönlich bekannt. Scarlattis Sohn Domenico, der erste italienische Klavierspieler seiner Zeit und auf der Orgel ebenfalls nicht unbedeutend, war auch anwesend. Zwei Virtuosen höchsten Ranges stießen hier aneinander. Der Fürst kardinal Ottoboni veranstaltete einen Wettstreit, der beiden recht war. Domenico Scarlatti hatte auf dem Flügel einen in seiner Art vollkommen ausgebildeten Vortrag und vielen Geschmaç wie alle Italiener. Die römischen Kunststricker hörten nun beide nach- und gegeneinander, schienen aber vor Vergnügen und Verwunderung über ein so gänzlich verschiedenes und doch so vollendet schönes Spiel fast ihrer Pflicht zu vergessen. Scarlatti hatte das Zärtliche, die niedliche Ländelei vollkommen in seiner Gewalt, besaß eine blühende, etwas anschwefende Phantasie und wußte seine Gedanken in echt musikalischer Schönheit zu entfalten. Händel dagegen hatte bei erstauulicher Fertigkeit der Finger etwas Glänzendes und Funkelndes in

seinem Spiel, es sprühte bei ihm, wenn es bei Scarlatti leuchtete und flatterte; was ihn aber noch mehr von seinem gegnerischen Genossen abhob, war die Vollstimmigkeit und nachdrückliche Stärke. Je nachdem nun die Neigungen waren, fällten die Kunstrichter ihr Urtheil. In Ansehung des Flügels blieb der Sieg unentschieden, und mit Recht, wie man sich aus Scarlattis Kompositionen überzeugen kann; als man aber die Orgel gehört hatte, war Domenico der erste, welcher dem Händel den Preis zuerkannte, denn von einem solchen Spiel habe er bisher, wie er sagte, keinen Begriff gehabt. Freundlich reichten sie einander die Hand, sie hatten ihre Stärke erprobt; und so schieden sie vom Kampfplatz, wie uns von den alten Helden erzählt wird, in gesteigerter Achtung und Liebe.

Aus Friedrich Chrysander, G. F. Händel. Leipzig 1858.

Die Pifferari

Zur Weihnachtszeit kommen Hirten aus Kalabrien nach Rom, seit undenklichen Zeiten bis auf den heutigen Tag, und verkünden in der Ewigen Stadt die Geburt des Welttheilands, wie weiland ihre Vorfahren zu Bethlehern. Sie thun es mit einer mralten Melodie, die als Hymnus gesungen oder gepfiffen wird; daher nennt man sie auch Pifferari, Pfeifer. Händel hörte ihre Weise, die in pastoraler Einfachheit dem Gegenstande so schön entspricht. Dann nach vielen Jahren, als er den Messias schuf und zur Einführung in die Szene „Und es waren Hirten auf dem Felde“ ein kleines Instrumentalspiel haben mußte, bildete er nach diesen Urönen jene kleine köstliche Sinfonie die durch nichts zu ersetzen wäre, und in vergnügter Erinnerung bezeichnete er den Satz mit „Pif.“, d. h. Pifferari.

Sinfonia Pastorale.



Chrysander, a. a. D.

Zwei Händel-Anekdoten

Englisch — auf sächsisch

Händel brachte einmal zu der Sängerin Frasi, einer Schülerin Burneys, ein Duett. Es ward probiert, und Burney sang dabei die untere Stimme. Als er an einer Stelle fehlte, wurde Händel sogleich aufgebracht und fing an zu schimpfen. Darauf aufmerksam gemacht, daß der Fehler in der Abschrift des Komponisten Smith stecke, beruhigte sich der Meister und sagte in seinem sächsisch angehauchten Englisch: „I pec your barton, I am a very odd tog, maisther Schmidt is to plame“ — „Ich bitte um Verzeihung, ich bin ein närrischer Kauz, Herr Schmidt hat Schuld.“

Schuster, bleib bei deinem Leisten

Ein andermal hatte ein Geistlicher eine Subskription auf eine Sammlung eigener Orgelkonzerte vor und wollte gern Händels Namen auf die Liste haben. Ein vom Meister sehr gern gesehener Mr. Brown übernahm die Vermittlung und brachte eines Morgens, als Händel rasirt wurde, die Sache so fein wie möglich an. Der indessen „schob des Barbiers Hand auf die Seite und schrie mit noch eingeseistem Gesichte: „Daß Sie des Teufels würden! — ein Pfaff will Konzerte machen? Warum macht er keine Predigten?“ Kurz, weil ihn Brown so wütend und die Schermesser in der Nähe sah, ging er geschwind davon, um nicht noch barbarischer von ihm behandelt zu werden“.

Aus: Bruno Schrader, Händel. Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig.

Georg Philipp Telemann

Von den wunderwürdigen Zufällen seines Lebens

Georg Philipp Telemann redet hier selber, und erzählt uns, mit eigner geschickter Feder, die wunderwürdigen Zufälle seines Lebens, besonders in dem, was die musikalischen betrifft, mit folgenden ansehnlichen Worten, und in der angenehmsten Schreibart.

„Ich bin, sagte er, in Magdeburg 1681 den 14. März geboren und den 17. drauf evangelisch-lutherisch getauft worden. Mein Vater, Henricus, war Prediger daselbst an der Kirche zum H. Geist, und starb 1685, den 17. Jänner, als er kaum 39 Jahr erlebet, ich aber noch nicht das vierte erreicht hatte. Meine Mutter, Maria, stammte gleichfalls von einem Pastore aus Altdorff, Johann Haltmeyer, her, und verblieb 1710.

In den kleinen Schulen lernte ich das Gewöhnliche, nämlich Lesen, Schreiben, den Katechismus und etwas Latein; ergriff aber auch zuletzt die Violine, Flöte und Zither, womit ich die Nachbarn belustigte, ohne zu wissen, ob Noten in der Welt wären. Die große Altstädter Schule, so ich im zehnten Jahre betrat, verschaffte mir die höhere Unterweisung...

In der Musik hatte ich binnen wenig Wochen so viel begriffen, daß der Kantor mich, an seiner Statt, die Singstunden halten ließ, obgleich meine Untergebenen weit über mir hervorrageten. Während dieser Zeit komponierte er; so bald er aber den Rücken wandte, besahe ich seine Partituren, und fand immer etwas darin, so mich ergözte; warum aber? Das war mir verborgen. Gernug, ich wurde dadurch veranlasset, allerhand Musik zusammenzuraffen, die ich in Partituren schrieb, und emsig in selbigen las, mithin immer mehr Licht bekam; bis ich endlich, mit Ehren zu melden, selbst anfang zu komponieren; aber doch in aller Stille.

Zwischen wußte ich, mit Unterschreibung eines erdichteten Namens, mein Machwerk in des Kantoris und Präsekti Hände zu spielen, da ich es denn theils in der Kirche, theils auf der Gasse, und auch zugleich den neuen Verfasser aufs beste loben hörte. Dies machte mich so kühn, daß ich eine ertappte Hamburger Oper, Sigismundus, etwa im zwölften Jahr meines Alters, in die Musik setzte, welche auch auf einer errichteten Bühne toll genug abgesungen wurde, und wobei ich selbst meinen Held ziemlich trotzig vorstellte. Ich möchte diese Musik wohl jetzt sehen, wenn mir der Kopf nicht recht stehet.

Bevor ich zu solchem Vermögen gelangt war, ließ ich mich auf dem Klavier unterrichten; geriet aber zum Unglück an einen Organisten, der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte, die er ebenso steif spielte, wie vielleicht sein Großvater getan, von dem er sie geerbt hatte. In meinem Kopfe spukten schon muntere Töne, als ich hier hörte. Also schied ich, nach einer vierzehntägigen Marter, von ihm; und nach der Zeit habe ich, durch Unterweisung, in der Musik nichts mehr gelernt.

Ach! Aber welch ein Ungewitter zog ich mir durch besagte Oper über den Hals! Die Musikfeinde kamen in Scharen zu meiner Mutter und stellten ihr vor: Ich würde ein Gaukler, Seiltänzer, Spielmann, Mürmelkierführer usw. werden, wenn mir die Musik nicht entzogen würde. Gesagt, getan! Mir wurden Noten, Instrumente und mit ihnen das halbe Leben genommen. Damit ich aber desto mehr davon abgezogen wurde, so ward beschlossen, mich nach Zellerfeld auf dem Harze in die Schule zu schicken: weil meine Notentyrannen vielleicht glaubten, hinterm Blockberge duldeten die Hexen keine Musik...

Ich ging, etwa 13 Jahr alt, mit einem Empfehlungsbrief an den Superintendenten, Hu. Caspar Salvör, begleitet, der mich zum Studiren sorgfältig anhalteln sollte, welches auch geschah...

Nach einigem Zeitverlauf sollte ein Bergfest gefeiert werden, und der Kantor zu einer ihm gegebenen Poesie die Musik verfertigen; allein er lag am Podagra. Inmitten hatte ich einem meiner Schulgesellen vertraut, daß ich Löne zusammenzusetzen wüßte. Dieser eröffnete es jenem: ich wurde gerufen und übernahm, auf dessen Ansuchen, solche Verrichtung. Der Tag der Aufführung nahte heran; mein Kantor aber mußte anoch das Bett hüten; also kam das Laßtgeben an mich, als an eine Figur von vier Fuß und etlichen Zollen, welcher man ein Bänkchen untersetzte, damit sie gesehen werden könnte. Die Musik war gut besetzt, und klang. Die trenherzigen Bergleute, mehr durch meine Gestalt, als durch die Harmonie gerührt, wollten mir, nach geendigtem Gottesdienste, ihre Liebe bezeugen, und brachten mich haufenweise nach meiner Wohnung; einer aber von ihnen frug mich auf dem Arme dahin, wobei ich mich mit ihrem gewöhnlichen Lobspruch: Du kleiner, artiger Boß! zum öftern beehren hörte.

Mein lateinischer Hüter, der brave Herr Galvör, ließ mich zu sich fordern, eröffnete sein Vergnügen über meine Musik, und ermahnete mich, ferner darin fortzufahren... Zeigte mir auch die Verwandtschaft der Messkunst mit der Musik: wie denn seine Schriften hernach gewiesen haben, daß er in beiden ein ganzer Meister gewesen sei. Dies schien das meiner Mutter gegebene Versprechen aufzuheben und verleitete mich zu einem unschuldigen Ungehorsam: Also, daß ich das Klavier wieder hervorsuchte, und im Generalbasse zu grübeln anfang, wovon ich mir eigne Regeln niederschrieb. Denn ich wußte noch nicht, daß Bücher davon wären, und den Organisten wollte ich auch nicht fragen, weil der magdeburgische, fürchterlichen Andenkens, mir noch unvergessen war. Daneben wurden Violine und Flöte auch nicht hintangesezt; zur Kirche aber verfertigte ich fast alle Countage ein Stück: fürs Chor Motetten; und für den Stadtmusikanten allerhand Brauensymphonien.“

Aus: Selemanns Selbstbiographie in Matthesons Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740.

Eine Selemann-Fuge

Ein Dorfkantor wollte einst in seiner Gemeinde das Kirmesfest und dabei auch seine eigene Person durch Aufführung einer neuen großen Kirchenmusik recht verherrlichen. Selemann sollte die Musik schreiben, die Kollegen des Kantors aus der Umgegend und ihre Gehilfen bei der Aufführung mitwirken. Selemann wußte, wie armselig es um die musikalischen Kenntnisse dieser Künstler-schar bestellt war; er lehnte also die Bitte des Kantors unter allerlei Ausflüchten ab. Da dieser aber immer ungestümer wurde, sagte der Komponist schließlich, wenn auch ungeru, zu. Die Wahl eines passenden Bibelspruchs als Text wurde ihm gleichfalls überlassen. Am Morgen des Festes fand sich Selemann, wie er versprochen hatte, mit einigen Bekannten zur Probe ein und ließ die Stimmen austeilen. Als Text hatte er den Spruch gewählt: „Wir können nichts wider den Herrn reden!“ und ihn als Fuge gesetzt. „Nun“, flüsterte Selemann seinen Freunden zu, „sollen diese Schächer ihre Sünden beichten!“ Die Fuge begann, und aus allen Kehlen erscholl es nun die Wette in Missethäten, wie ein Jammergeschrei kläglichender Sünder: „Wir — wir — wir können nichts — nichts, wieder nichts — wir können nichts — wir können nichts — wir können nichts —“ bis die sämtlichen Säng-er, die, ohne Böses zu ahnen, herzhast darauf loschrien, durch Selemanns und seiner Begleiter Gelächter aus ihrer Andacht geweckt, verdußt aufhörten und auf ihren ganz zermalmenen Kantor starrten. „Ja, wenn ihr nichts könnt“, sagte Selemann, „so wollen wir's einmal versuchen.“ Und damit zog er ein anderes Musikstück hervor, das er nun selbst mit seinen Freunden in der Kirche aufführte.

Aus: Hans Hollerop, Musiker-Anekdoten. Verlag J. Engelhorns Nachf. Adolf Spemann, Stuttgart.

Christoph Willibald Gluck

Ein Leben für die Oper

Christoph Willibald Gluck wurde 1714 zu Grasbach im bayrischen Mittelfranken als Sohn eines Tisch- und Forstmeisters geboren. 1717 übersiedelte die Familie in das benachbarte Böhmen. Als Zwölfjähriger kommt er auf das Jesuitenseminar in Komotau, wo er sich zu einem vortrefflichen Orgelspieler entwickelte. Mehrere Jahre mußte sich Gluck als Sänger und Cellist schlecht und recht in Prag durchschlagen, bis er durch einen hohen Gömmer die Mittel erhielt, um sich zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung nach Mailand zu begeben. Hier wurde er Schüler des berühmten italienischen Komponisten Giovauni Battista Sammartini. 1741 schrieb er seine erste Oper „Artaserse“, der bald andere folgten und ihm sogar einen Ruf nach London einbrachten, wo er Händel kennenlernte. Seit 1750 wirkte er in Wien, zuerst als Privatmusikleiter, dann als Hofkapellmeister der ihm sehr gewogenen Kaiserin Maria Theresia. In den dramatischen Werken dieser Zeit ist er noch weit von seinen späteren Reformgedanken entfernt. Entscheidend wurde die Bekanntschaft mit dem Dichter Raniero di Calzabigi, der als Textdichter verständnisvoll auf Glucks Absichten eingiug. Calzabigi schrieb das Textbuch zu der ersten Reformoper „Dipheus“ (wie alle vorausgegangenen Opern in italienischer Sprache!), die in der Vertonung Glucks 1762 zur ersten Aufführung gelangte, ohne jedoch bei der Neuheit des Stils einen großen Erfolg zu erringen. Erst nach fünf Jahren erschien ein zweites Werk, die „Alceste“, 1769 ein drittes, „Paris und Helena“, beide wiederum von Calzabigi. Da Gluck in Wien auf die Dauer keinen Widerhall fand, sah er sich nach einer anderen Wirkungsstätte um, die er durch den Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, Le Blanc du Roulet, in Paris erhielt. Dieser verfaßte für ihn einen französischen Text nach Racines „Iphigénie in Aulis“; im April 1774 kam das Werk zur ersten Aufführung. Auch hier blieb zunächst die Anerkennung aus, erst bei weiteren Wiederholungen stellte sich der Erfolg ein. Während Gluck im folgenden Jahre wieder in Wien weilte und an zwei neuen Opern für Paris, „Roland“ und „Armide“, arbeitete, wurde auf Betreiben der Gluck feindlich gesinnten Partei der italienische Komponist Piccini nach Paris berufen und gleichfalls mit der Komposition des „Roland“ beauftragt. Als Gluck davon erfuhr, vernichtete er in heftigem Zorn alles, was er bisher an dieser Oper gearbeitet hatte, und sandte an Du Roulet einen geharnischten Brief, mit dem ein langwieriger und heftiger Krieg zwischen den „Gluckisten“ und „Piccinisten“ eröffnet wurde. Bei dieser Auseinandersetzung über das Wesen der Oper standen Rousseau, Arnaud, Guard und auch die Königin Maria Antoinette auf Glucks Seite, während Grimm, de la Harpe und Marmontel für Piccini eintraten. 1777 erschien die zweite Reformoper für Paris, „Armide“, die dem Komponisten wieder zunächst wenig

Erfolg eintrug. Dagegen übertraf sein nächstes Werk „Iphigenie auf Tauris“ (1779) die gleichnamige Oper von Piccini so sehr, daß damit endgültig der Streit entschieden war. Den Rest seines Lebens verbrachte Gluck in Wien, wo er am 15. November 1787 starb.

Stofflich stehen Glucks Opern auf dem gleichen Boden wie die italienischen Barockopern seiner Zeit: sie verwenden antik-mythologische Vorwürfe. Aber wie anders ist ihre künstlerische Gestaltung! Tritt in der typischen Oper der Zeit die Handlung ganz in den Hintergrund, so suchen Gluck und die von ihm geleiteten Textdichter seelische Vorgänge in einer klaren, edlen und einfachen dramatischen Begebenheit darzustellen. Sittliche Ideen beherrschen die Entwicklung: Orpheus, der die verlorene Gattin der Unterwelt entreißt, Alceste, die sich für den Geliebten opfert, Iphigenie, die für ihr Volk den Tod auf sich nimmt oder ihren Bruder vom Tode rettet. Leider ist Gluck die Schaffung einer deutschen Oper noch nicht gelungen — die geplante Komposition von Klopstocks „Hermanns Schlacht“ gelangte nicht mehr zur Ausführung, da der Tod dem Meister die Feder aus der Hand nahm. Aber als der „große Neuschöpfer der ernsten Oper“, als der Erzieher zu „edler Einfachheit und stiller Größe“ hat er auf musikalischem Gebiet eine ähnliche Reinigung vollzogen wie gleichzeitig in der Literatur Lessing.

Vorrede zur Oper „Alceste“

„Als ich es unternahm, die ‚Alceste‘ in Musik zu setzen, war es mein Vor-
satz, alle jene Mißbräuche von Grund aus zu beseitigen, welche theils durch
die übelberathene Eitelkeit der Sänger, theils durch die allzu große Gefälligkeit
der Tonsetzer in die italienische Oper eingeführt worden waren und dieselbe
schon so lange Zeit entstellten, und aus dem feierlichsten und schönsten aller
Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Ich war bedacht, die
Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist: der Dichtung zu
dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situa-
tionen verstärkte, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und
überflüssige Zieraten abzuschwächen. Ich glaubte, die Musik müßte für die
Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung
der Lichte und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung
sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu ver-
ändern. Ich wollte daher weder einen Schauspieler im Feuer des Dialogs
unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, noch ihn
mitten in einem Worte bei einem günstigen Vokale aufhalten, damit er in
einem langen Lauf mit der Biegsamkeit seiner schönen Stimme großtun könne,
oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit gäbe, für eine lange Kadenz Altem
zu schöpfen. Ich glaubte, nicht über den zweiten Teil einer Arie rasch hinweg-
gehen zu müssen, zumal wenn derselbe der leidenschaftlichere und wichtigere
ist, nur um nach der Regel viermal die Worte des ersten Theils zu wiederholen,

ebensowenig die Arie dort schließen zu müssen, wo der Sinn noch nicht zu Ende ist, nur um dem Sängler Gelegenheit zu geben, seine Kunst in den mannigfaltigsten und eigensinnigsten Veränderungen einer Stelle zu zeigen. Kurz, ich wollte alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche der gute Geschmack und der gesunde Verstand schon lange vergebens kämpfen.

Mir schien, daß die Duvertüre die Zuschauer auf die Handlung, welche dargestellt wird, vorbereiten, daß sie sozusagen die Inhaltsangabe derselben sein soll; daß die Instrumente immer nur im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen, und daß in der Behandlung des Dialogs jene auffällige Verschiedenheit zwischen Arie und Rezitativ zu vermeiden sei, um nicht dem Sinn entgegen den Gedanken- gang zu unterbrechen und die Lebhaftigkeit und Wärme der Szene zu un- rechter Zeit zu stören.

Ich habe ferner geglaubt, den größten Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen. Daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken und habe niemals auf die Erfindung einer neuen Wendung Wert gelegt, wenn sie nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich stand mir keine Regel so hoch, daß ich sie nicht guten Mutes der Wirkung zuliebe aufopfern zu dürfen glaubte.

Das sind meine Grundsätze. Glücklicherweise entsprach das Lehrbuch meinem Vorhaben aufs herrlichste, denn der berühmte Verfasser hatte darin, da er auf eine neue Behandlung des Dramatischen bedacht war, die blühenden Schilderungen, die unnützen Bilder, die geistreichen und kalten Sittensprüche durch die Sprache des Herzens, starke Leidenschaften, anziehende Situationen und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt. Der Erfolg hat meine Ansichten gerechtfertigt, und der allgemeine Beifall in einer so aufgeklärten Stadt (wie Wien) hat deutlich gezeigt, daß die Einfachheit, die Wahrheit und die Natürlichkeit die festen Grundlagen des Schönen in allen Werken der Kunst sind.“

Begleitschreiben Glucks (in italienischer Sprache) bei der Übersendung der Partitur der „Alceste“ an den Großherzog von Toskana, den Sohn Maria Theresias und späteren deut- schen Kaiser Leopold II. vom Jahre 1769.

Im Kampf um sein Lebenswerk

Paris, 16. November 1777.

Madame! Man hat mir soviel Scherereien wegen der Musik gemacht, und ich bin davon so angeekelt, daß ich jetzt keine einzige Note schreiben würde, selbst nicht für einen Louisdor. Entnehmen Sie hieraus, Madame, den Grad meiner Ergebenheit für Sie, da ich mich habe entschließen können, für Sie die zwei Lieder für die Harfe zu arrangieren, die ich die Ehre habe, Ihnen zu übersenden. — Niemals hat man eine schrecklichere und umstrittenere Schlacht

geliefert als die, die ich mit meiner Oper „Armida“ veranlaßt habe. Die Rabalen gegen Sphigenie, Orpheus und Ulceste waren dagegen nur kleine Gefechte zwischen leichten Truppen. Der Gesandte von Neapel, um der Oper von Piccini einen großen Erfolg zu sichern, intrigiert unermüdlich gegen mich, sowohl bei Hofe als beim Adel. Er hat Marmontel, Laharpe und einige Akademiker dafür gewonnen, gegen mein System in der Musik und meine Art des Komponierens zu schreiben. Der Abt Arnaud, Herr Guard und einige andere haben meine Verteidigung übernommen, und der Streit hat sich erhöht bis zu einem Punkte, daß es nach den Beleidigungen zu Tätlichkeiten gekommen wäre, wenn gemeinsame Freunde nicht die Ordnung wiederhergestellt hatten. Das „Journal de Paris“, das jeden Tag erscheint, ist voll davon. Dieser Streit ist das Glück des Redaktors, der ohnehin schon 2500 Abonnenten in Paris hatte. Dieses ist also die musikalische Revolution in Paris in ihrem ganzen Pomp. Die Enthusiasten sagen mir: Monsieur, Sie können glücklich sein, die Ehren der Verfolgung zu erdulden, alle großen Genies sind da hindurchgegangen. — Ich schickte sie am liebsten zum Teufel mit ihren schönen Reden. Tatsache ist, daß die Oper, die man für durchgefallen erklärte, in sieben Aufführungen 37000 Livres eingebracht hat, ohne die Logen, die fürs Jahr vermietet sind, und ohne die Abonnenten. Gestern die achte Vorstellung hat 5767 Livres eingebracht. Niemals hat man ein solches Gedränge gesehen und ein solches gehaltenes Schweigen. Das Parterre war so voll, daß ein Mann, der den Hut auf dem Kopf hatte und den die Schildwache aufforderte, ihn abzunehmen, antwortete: „Nehmen Sie ihn mir doch selbst ab, denn ich kann meine Arme nicht bewegen.“ Das gab Gelächter. Ich habe Leute hinausgehen sehen mit zerzausten Haaren und mit durchnäßten Kleidern, wie wenn sie in einen Fluß gefallen wären. Man muß Franzose sein, um ein Vergnügen zu einem solchen Preis zu erkaufen. Es sind sechs Stellen in der Oper, die das Publikum zwingen, die Fassung zu verlieren und sich zu ereifern. Kommen Sie, Madame, und sehen Sie sich den ganzen Tumult an, er wird Sie ebenso amüsieren wie die Oper selbst.

Ich bin sehr unglücklich, nicht abreisen zu können wegen der schlechten Wege; meine Fran hat zuviel Angst...

Brief Glücks an die Gräfin Fries in Wien.

Haydn, Mozart und Beethoven

Die drei klassischen Meister der Musik

Man nennt sie stets zusammen, als die große Dreieit der klassischen Meister der Musik. Um aber wirklich zu ihnen den Weg zu finden, wird man sich viel eher darauf besinnen müssen, daß sie drei verschiedenen Altersfolgen

des 18. Jahrhunderts angehören. Nur so kann, was ihre Eigenart ausmacht, gefunden werden.

Haydn, 1732 geboren, ist mit Hamann, Klopstock, Lessing und Wieland eines Alters. Mozart, 1756 geboren, gehört der Generation Goethes, Herders und Schillers an. Beethoven endlich ist in dem gleichen Jahre (1770) wie Hegel und Hölderlin, wenige Jahre vor Fr. Schlegel, Novalis und Tieck geboren. An einem Punkte erfassen wir die Verschiedenheit deutlich, an der Stellung des Künstlers zur Gesellschaft. Haydn ist als Musiker zeitlebens Beamter (Bedienter) der Fürsten Esterhazy, Mozart bezahlt die Sprengung dieser Bindung mit dem Leben, erst Beethoven gelingt es, als „freier Künstler“, gelöst von allen gesellschaftlichen Fesseln, zu leben und zu schaffen. So ist auch der Lebenslauf verschieden, gemeinsam den drei Meistern um der unerhörte Fleiß der Arbeit, des Wegbahnens, des Vollendens.

Haydns Lebenslauf ist der stillste. Als Sängerknabe erlernt er die Tradition der damaligen Kirchenmusik, als Tanzbodengeiger, der sein Leben kümmerlich fristet, kommt er in enge Berührung mit der österreichischen Volksmusik, als Musiklehrer lernt er italienische Sprache und singbare Melodik. Dann kommt er als Kammermusiker eines adeligen Musikliebhabers, als Kapellmeister des Grafen Morzin, dann der Fürsten Esterhazy an die zeitgenössische Kammermusik, Streichquartett und Sinfonie. Zu Ende seines Lebens öffnet sich ihm das öffentliche Musikleben Frankreichs und zumal Englands. Für London entstehen seine reifsten Sinfonien. Englischen Eindrücken, vor allem den großen Aufführungen Händelscher Dramen, verdankt er den Anstoß zu der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, die sein Lebenswerk krönen und beenden.

Es liegt in dieser kurzen Aufzählung nach seinen Hauptgattungen bereits vor uns ausgebreitet. Von Kassation (Ständchen) und Serenade, jener bläserdurchsetzten vielsätzigen Freilichtmusik, die in Beethovens Septett und Schuberts Oktett ihre letzte reife Prägung gefunden, geht Haydns Kammermusik aus. In diesen Gattungen nimmt er die Frische und ungekünstelte Empfindung der Volksmusik in seine Melodik auf. Von ganz entgegengesetzter Seite kommt der andere wichtige Antrieb. Die eigentliche Kammermusik für Violinen stammt aus Italien. Sie ist „ans Zimmer gebunden“, für eine vornehme Gesellschaft bestimmt und von entsprechender Haltung. Haydns Kammer-Quadros verzichten jedoch auf einen wesentlichen Bestandteil, auf den Generalbaß und sein Instrument, das Cembalo. Der Meister ersetzt das Verlorene durch die Selbstständigkeit und thematische Arbeit der Stimmen. Das mochte auf Ph. E. Bachs großen Einfluß zurückgehen, den Haydn in den Quartetten schneller aufnimmt als in der Klaviermusik. Langsam und schrittweis gewinnt er sich die neue Art des Sazes. Zunächst zieht er 1771 in den Sonnenquartetten kontrapunktische Arbeit, besonders in den Schlußsätzen herein. Aber strenge und freie Sazweise verschmelzen nicht. Nun schweigt Haydn

10 Jahre; dann läßt er 1781 die sogenannten russischen Anartette erscheinen, die, wie er selbst sagt, „auf eine ganz neue besondere Art“ geschrieben sind. Hier ist das neue Prinzip der durchbrochenen Arbeit erstmalig durchgeführt; jedes der vier Instrumente ist Melodieträger zu seiner Zeit. Das moderne Streichquartett ist erfunden, für dessen dialektische Eigenart Goethe die bezeichnenden Worte gefunden: „Man hört vier vernünftige Leute sich miteinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeit der Instrumente kennenzulernen...“

Auf dem Gebiete der Sinfonie war Haydn eher dazu gelangt. Die vier-säßige Form, mit dem Menuett als dritten Satz, hatte sie wohl vom Streichquartett empfangen. Die alte Reihung der Suite war damit aufgegeben, zugleich aber auch die Notwendigkeit eines wirklich liedmäßigen Themas geschwunden. Unmöglich war es aber auch geworden, wie es die Mannheimer getan, aus der bloßen Kontrastierung solcher Themen den Gesamtverlauf zu bestreiten. Haydn macht nicht das Thema, sondern dessen motivische Verarbeitung und Entwicklung zur Grundlage des Satzaufbaues. Dabei ist charakteristisch, daß auch solche Teile, solche Motive herangezogen werden, die im Gefüge des Themas zunächst zurücktraten. Ja, es kommt geradezu nicht darauf an, daß die Themen von besonderer Einfallskraft und wirklichem Eigenwert sind, sondern daß sie Verwandlungsfähigkeit besitzen. In diese Arbeitsweise wird selbst der mehr auf der Gegenwart einer Melodie beruhende langsame Satz einbezogen. Hierbei ist Haydn der erste, der die Variation (in der Sinfonie) zu ihrer wirklichen Bedeutung erhebt.

Bei der Instrumentalmusik Haydns wird man so das Augenmerk auf Form und Gestaltung richten. Von des Meisters alle menschlichen Bereiche umfassenden Erlebnis- und Ausdruckskraft aber künden die beiden Oratorien. Die Lieder mögen als Vorstudie dienen. So lernen wir Haydn in seiner ganzen Größe und geschichtlichen Bedeutung kennen. Dem töricht-einseitigen Schlagwort vom „Lustigmacher“ oder vom „Papa Haydn“ setzen wir jenes ehrende und bezeichnende Wort Mozarts entgegen, das Haydn einzig gerecht wird: „Keiner kann alles, schäkern und erschütterern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut als Haydn.“

*

Die Entwicklung eines Musikstils verläuft wie die eines lebendigen Wesens, in Jugend und Verدهzeit, voller Reife und endlichem Verfall. Wichtig ist es, zu sehen, wo in einer solchen Entwicklung die großen Künstlerpersönlichkeiten eingreifen. Bald bedeuten sie, wie Bach und Händel, den Gipfel der Entwicklung, bald sind sie, wie Richard Wagner, in die Verfallzeit entsandt, um neue Antriebe zu geben. Am begnadesten aber erscheinen uns diejenigen, deren eigenes Werden mit dem Wesen des Zeitstils zusammenfällt. Dieses Glück ward, ähnlich wie Goethe, Mozart zuteil.

1756 wird er mitten in die Zeitenwende hineingeboren. Des Vaters ausgezeichnete Erziehung gibt dem Knaben die alte musikalische Tradition mit. Und als sich in ihm die ersten Spuren der außerordentlichen Begabung zeigen, bildet er ihn zum Wunderkind heran. 1763—66 machen sie die große Reise in die musikalischen Hauptstädte Europas. In Frankfurt hört ihn der vierzehnjährige junge Goethe; die Höfe, die Kreise der Gebildeten öffnen sich ihm. Die musikliebende Gesellschaft der damaligen Zeit trägt ihn als ihren erklärten Liebling. Seine Leistungen grenzen ans Märchenhafte. Der Bub' spielt nicht nur Klavier- und Violinkonzerte, Generalbaß bei Sinfonien, er improvisiert bereits selbständig auf Klavier und Orgel. Dabei ist er ein heiteres, unbefangenes Kind, nur von einer unerhörten Kraft des Aufnehmens und Erlebens. So gibt er sich auch rückhaltlos den musikalischen Einflüssen der Zeit hin, komponiert leidenschaftlich und pathetisch wie Schobert, der Sturm-und-Drang-Komponist, anmutig und elegisch wie Johann Christian Bach, der Vertreter modernisierten Italienerturns.

Die Fülle des Aufgenommenen, die daran anschließende eigene Verarbeitung und rasche geistige Entwicklung hebt den jungen Mozart bald aus der Schar der rasch verblühenden Wunderkinder heraus. Er wird nicht mehr als Sensation gefeiert, sondern nun, als bald Vierzehnjähriger, mit strengem, kritischem Maßstab gemessen. Ein ansgedehnter Wiener Aufenthalt, währenddessen er seine erste Buffoper und sein erstes Singspiel schreibt, eine italienische Reise führen ihm neue Anregungen zu. Sein sinfonisches Schaffen gewinnt an Tiefe, Haydn tritt in des jungen Künstlers Gesichtskreis. Die heimische Volksmusik meldet sich in den Themen; Mozart findet Töne für Gefühlsäußerungen, die ihm bisher fehlten. Der hemmende und doch lebensschaffende Gegenpol zur großen Welt und der Zeitgemäßheit von Mozarts Tonsprache bleibt Salzburg, in das er immer wieder zurückkehrt, für das er außer köstlichen Serenaden schlecht und recht traditionelle Werke schreibt.

In dem Maße aber, wie in dem werdenden Jüngling von 1770 ab das Eigene erstarkt, löst er sich von Salzburg, von der Tradition, von der Leitung des Vaters. Die Bewußtheit seines Schaffens wächst, und doch bleibt ihm die unerschöpfliche Gestaltungskraft, die Kraft der Improvisation. Sie erhält ihm, indem er sie als Virtuose auf dem Klavier betätigt, einstweilen Wertschätzung und Beifall der Gesellschaft. In seinem Schaffen aber wird er ihr immer fremder. Seine Klavierkonzerte, feinste Unterhaltungsmusik, verbinden ihn noch irgendwie mit der Gesellschaft, wenn er auch klanglich und formal oft neue Bahnen geht. Haydns entscheidende kontrapunktische Quartette sind 1771 erschienen. An ihnen schult sich Mozart, ohne doch das Vorbild zu erreichen. Der „Domeneo“ (München 1780) faßt alles zusammen, was er auf dem Gebiet der Oper gelernt. Der Weg ist frei zur Meisterschaft.

An der Schwelle dieser seiner letzten Lebensperiode steht der Bruch mit dem Salzburger Erzbischof. Nun ist er nicht mehr Hofbediensteter; als freier

Künstler bleibt er in Wien. Aber dieser entscheidende Schritt, sich selbst durchzusetzen, kostet ihn die Existenz und letzten Endes das Leben. Die Gesellschaft sieht weiterhin am schöpferischen Künstler vorbei und bewundert den Virtuosen. Und doch schenkt er ihr gerade in dieser Zeit sein Reiffstes in der Reihe der Opern von der „Entführung“ bis zur „Zauberflöte“. In ihnen ist zum ersten Male der Mensch in seiner Einmaligkeit und seiner seelischen Entwicklung musikalisch gestaltet. Damit ist Mozart ganz zu sich selbst gekommen. Nun konnte, auf dieser Stufe, für seine Instrumentalmusik Bachs und Händels Einfluß fruchtbar in einer Vertiefung der Gekweise sich auswirken. Es entstehen die Streichquartette, in denen er Hadyn überflügelt — die Zeitgenossen wenden sich fast mit Abscheu davon ab. Aus jener Zeit stammen auch die Beethoven-nahen Klavierphantasien (vor allem die in c-moll) und Klavierkonzerte. Und endlich die drei großen Sinfonien in Es-dur, C-dur und g-moll, Dokumente hoher geistiger Selbständigkeit.

Das Höchste ist in den Opern geleistet. Wer Mozarts Briefe kennt, weiß um seine Fähigkeit, Menschen zu erleben und zu schildern. So hat er auch an seinen Lesern mitgewirkt. Aber erst in der Musik wird er zum Menschen-schöpfer. Der einzelne Charakter ist ihm nicht mehr der Vertreter irgendeiner Idee, sondern eine unteilbare Einheit lebendiger Seelenkräfte, etwas Einmaliges, das unerhörte Entwicklungsmöglichkeiten in sich selbst trägt, das immer in Bewegung ist, immer wieder neue Seiten offenbart. Nun gibt aber Mozart nicht, wie Wagner, den Gang dieser Entwicklung Schritt für Schritt in Tönen wieder; er greift nur die entscheidenden Augenblicke heraus und gestaltet sie als große, reich angefüllte Seelengemälde. Den Höhepunkt dieser Gestaltung aber erreicht er dort, wo er in einer ausschlaggebenden dramatischen Situation nicht naturalistisch diese selbst, sondern die Eindrücke wiedergibt, die davon gleichzeitig auf die verschiedenen Charaktere ausstrahlen, die Spannungen und Wandlungen, die sie in ihnen erzeugt. So wurde Mozart der unerreichte Meister des dramatischen Ensembles; besonders die Akt-schlüsse seiner Opern zeugen davon.

Bewundernd stehen wir zugleich vor der Mannigfaltigkeit der Formen. Das ist ja nicht ein Operntypus, der da abgewandelt wird. Jedes Werk hat, dem Inhalt entsprechend, seine Form. Da steht neben dem Singspiel (Entführung) das musikalische Lustspiel „Figaros Hochzeit“ und das Musikdrama „Don Giovanni“, neben der opera buffa „Cosi fan tutte“ und der Festoper „Titus“ die Märchenoper „Zauberflöte“. In diesem letzten, höchsten Werk sind sogar die musikalischen Stilarten im Dienst der dramatischen Charakteristik verwandt. Im einfachen „Volkston“ singt das Naturkind Papageno. Gesteigerten Liedton, erhöhte Menschlichkeit atmen Sarasstros Melodien und die großartige Feierlichkeit der Priesterchöre. Für die unheimliche Majestät der Königin der Nacht war die starre, kalte Pracht der alten Barock-Arie mit ihren flimmernden Koloraturen der rechte Ausdruck. In eine ebenso

ferne, aber feierlich-sakrale Welt des alten Choralvorspiels ist der Gesang der beiden übermenschlichen Wächter der Todespforten entrückt. Die lichten Genien dieser Überwelt aber, die drei Knaben, sind wirklich als Knabenstimmen gemeint, die ja den unbeschreiblich schönen, entrückten Klang der alten Kirchenmusik bestimmen. So verstehen wir auch die merkwürdig strenge Form der Invertüre: die alte rein musikalische Entfaltungsform der Fuge wird zum Ausdruck der freien Entfaltung aller menschlichen Kräfte nach dem höchsten Ziele reiner Menschlichkeit.

Ein Einziger, selbst schöpferischer Künstler und doch als Musikliebhaber auch Glied der Gesellschaft dieser Zeit, Goethe, hat erkannt, was Mozart geleistet. Als er in Mozarts „Don Giovanni“ den Dämon des Lebens und der Liebe in der Musik gestaltet erlebte, da sprach er es aus, daß nur einer, Mozart, auch den „Faust“ hätte komponieren können. Und die Musik der „Zauberflöte“, die mehr noch als der Text an letzte menschliche Dinge rührt, gab ihm den Anstoß zur Dichtung einer Fortsetzung. So hob er den Meister, der eben im Requiem sich selbst den Sterbegefang gesungen und im Armenbegräbnis bestattet worden war, empor und stellte ihn neben sich — auf die Höhe des Zeitalters.

*

Jede Zeit macht sich von Persönlichkeit und Kunst eines älteren Meisters ihr eigenes Bild. Sie sieht darin zumeist nur das, was ihr gleichartig ist. Die Romantik, also die Zeit, die unmittelbar der Zeit Beethovens folgte, sah in ihm einen der ihren, den einsam Leidenden, den Schöpfer der pathetischen Sonate. Zu gleicher Zeit machte sie aus Mozart das Gegenbild dazu, den ewig Heiteren, den Formgewaltigen, den Klassiker. Die nächste Generation, deren Wortführer vor allem Wagner wurde, sah in Beethoven den Kämpfer und Helden. Das ist er für die meisten auch heute noch, nicht umsonst sind die dritte, die fünfte und die neunte Sinfonie die meistgespielten im öffentlichen Musikleben.

Diese Verengung des Bildes Beethovens ist es aber, an der sich unsere Generation stößt. Gelingt es uns, darüber hinans zum gauzen Beethoven vorzudringen, so werden wir finden, was er auch für unsere Zeit noch Entscheidendes zu sagen hat. — Schon in der Betrachtung des Lebens macht sich das geltend. Denn so wenig, wie kaum bei einem andern Meister, ist bei Beethoven das Leben von dem Schaffen zu trennen. Man hat über den reiferen Mannesjahre Beethovens in Wien, die vor aller Welt offen lagen, gar zu sehr den jungen Beethoven vergessen. Erst jüngst hat ihn Ludwig Schiedermair in einem schönen Werke uns wieder nahegebracht.

In Bonn ist Beethoven geboren und aufgewachsen, in jener geistig regen Residenz, die zu jener Zeit ein kleines Wien war. Zugleich aber auch ein Außenposten deutscher Kultur, hart bedrängt von französischem Wesen. Beet-

hoven war seinem Naturreich nach ein Rheinländer. Die Berichte aus der Jugendzeit kennen ihn als einen heiteren, temperamentvollen, geselligen Menschen. Wie sehnsüchtig hat er sich in späterer Zeit an den Rhein erinnert und an das Volkstum, dem er entsprossen war. Der lebendige Sinn dafür spiegelt sich wieder in dem volkstümlichen Zuge gewisser Melodien seiner Musik. Das Elternhaus hat man in allzu dunklen Farben gemalt, er hatte liebevolle, trennsorgende Eltern, und erst der Tod der Mutter und der moralische Verfall des Vaters stellten ihn ganz auf sich selbst und festigten ihn als den Willensmenschen, als der er in seiner Musik zu uns spricht. Daneben hatte er das Glück, in Neese einen weitblickenden, uneigenmütigen Lehrer zu finden, bei der Hofrätin von Breuning war er wie ein Kind des Hauses aufgenommen; in dem Kurfürsten Maximilian Franz, in dem Grafen Waldstein hatte er einsichtige Gönner. Sie schickten ihn, als sich bis zum 21. Jahre seine schöpferischen Fähigkeiten vielversprechend entfaltet hatten, nach Wien, der musikalischen Hauptstadt Europas.

Es ist bekannt und oft beschrieben worden, wie er sich dort in den Häusern des musikliebenden Adels, also in der Gesellschaft, als Spieler, dann als Schaffender durchsetzte. Aber er wurde zugleich der erste, der als freier Künstler den Rahmen dieser Gesellschaft sprengte. Seine Kunst ist menschliches Bekenntnis, nicht Unterhaltung, sie wendet sich an alle Menschen, nicht bloß an die Gesellschaft. Selbst seine Kirchenmusik „dient nicht mehr dem Gottesdienst, sondern beansprucht, selbst Gottesdienst zu sein“.

An der Schwelle des Mannesalters trifft ihn der schwere Schicksalsschlag der Taubheit. Es hat keinen Wert, sich sentimental darein zu versenken, noch weniger sie für die klanglichen Härten seiner späteren Werke verantwortlich zu machen. Entscheidend ist, daß ihm durch sie das Klanglich-Sinnliche der Außenwelt verschlossen, er selbst zum gesteigerten inneren Hörer wurde. Die Schaffenskraft versiegte nicht etwa, sondern wurde zur letzten Vertiefung und Konzentration gebracht. Gewaltigste innere Zucht spricht gerade aus den letzten Werken.

Musik war die ursprünglichste Form seines Lebens, nicht die Briefe, die Tagebücher, die Gespräche. Drei Bereiche hatte er sich zu schöpferischer Betätigung bereitet. Von der Jugendzeit an war das Klavier für ihn das Instrument der kühnen Versuche, das Pionierinstrument, auf dem er sich mit neuen Möglichkeiten der Formung und der technischen Darstellung zuerst auseinandersetzte. Das Klavier war für ihn zugleich das Instrument des Phantasierens, des freien Sichergehens seiner Schöpferkräfte. Das Klangreich, in dem er Entwicklungen auf die knappste, abschließende Form brachte, ist dagegen das Orchester. In den Symphonien ist das Fazit von Entwicklungszeiten gezogen. Als der Gipfel aber, als die feinste und reifste Ansprache des in einer Lebenszeit Erreichten, bot sich ihm die Kammermusik, das Streichquartett.

Wenn wir von diesem Gesichtspunkt aus seine Werke überschauen, dann brauchen wir keine Gattung und kein Werk verachtend beiseitezustellen. Mit Verwunderung erfassen wir den sinnvollen Rhythmus seines Schaffens. In den drei großen Streichquartettzyklen op. 18, op. 59 und den letzten Quartetten gipfeln die drei großen Hauptschaffensperioden des Meisters, die schon W. von Lenz in seinem Beethovenwerk herausstellte. In den Klavierwerken führt der Weg von der virtuosen C-dur-Sonate op. 2 Nr. 3 zu den pathetischen c-moll-Sonaten. In den beiden Phantasiesonaten schwingt er in den entgegengesetzten Pol, nun in der d-moll-Sonate und der Appassionata das Pathetische, in der Waldstein-Sonate das Virtuose auf neuer Stufe zu wiederholen. Dann eine neue Gruppe lyrischer Sonaten; endlich neben dem alles überbietenden op. 106 die abschließende Freiheit der letzten Sonaten. Klarer noch und einfacher zu fassen ist der Atemzug des Schaffens in den Symphonien. Denn dort steht jeweils neben einem der Außenwelt tätig sich zuwendenden Werke (Erste, Fünfte, Siebente Sinfonie) das besinnliche Gegenstück, sei es nun die tiefe, fast religiöse Naturempfindung der Pastorale oder der behaglich, innerlich freie Humor der Achten.

Von hier aus erfassen wir auch, abseits von jeder poetischen Deutung, den Sinn der Sonate, der Hauptform seines Schaffens. Sie lebt aus dem Gegensätzlichen. Das zeigt sich schon im Kräftespiel der beiden Themen des ersten Satzes, das nach dem Willen des Schöpfers zur Krisis der Durchführung und zur Lösung der Reprise, der den Gegensätzen abgerungenen Einheit, führt. Weg von diesen Kämpfen, in das Reich einer beruhigten, in sich selbst schwingenden Musik führt der zweite, der langsame Satz. Wie falsch wäre es, hierin die bescheidenen Ereignisse des eigenen Gefühlslebens wiederfinden zu wollen! Im dritten Satz tritt dieser Erhebung ins Reich der reinen Musik ihr Gegensatz, das Streben nach Selbstbehauptung, das spielerisch scherzhafte Schalten mit der Musik entgegen. Im Finale treten die Gegensätze wieder zusammen, sie sind überwunden durch die starke Persönlichkeit, die als letztes höchstes Glück der Entwicklung nur die freie Entfaltung aller Kräfte kennt. In diesem Sinne wird mehr und mehr das Finale zum Ziel der ganzen Form. Beethoven sieht sich gezwungen, neben Formen der Fülle, wie dem Rondo, die Entfaltungsformen der älteren Musik, Fuge und Variation aufzunehmen. Neben dem unsinnlich abstrakten Tonspiel der Schlußsätze der letzten Sonate oder des Quartetts op. 130 (ihr Finale war ursprünglich die Quartettfuge op. 135) steht das menschenheitumfassende Finale der neunten Symphonie.

Will man darüber hinaus noch tiefer in die schöpferische Kleinarbeit des Beethovenschen Genies eindringen, dann muß man dem nachgehen, was bei ihm „thematische Arbeit“ ist: der Verarbeitung und Umwandlung des Themas im Rahmen der Form. Andererseits jener Vervollständigung der begleitenden Stimmen, die jetzt gewissermaßen das „seelische Kommentar“ der Haupt-

stimme sind. In ihnen drängt Unausprechliches des Seelenlebens zum musikalischen Ausdruck. An diesem Punkt führte später Wagner die Entwicklung fort, indem er das Darstellbare im Bühnenbild heranstellte und dadurch die in der Musik gegebenen Seelenvorgänge greifbarer begründete. Wer endlich die rein musikalischen Bilde-Kräfte in Beethovens Musik in ihrer feinsten Ausprägung studieren möchte, der greife einmal zu seinen nahezu unbekanntem Variationenwerken. In ihnen liegt ein Weg zu Beethoven beschlossen, den unsere Zeit noch nicht genügend genutzt hat.

Als Hegel einst auf einer Berliner Abendgesellschaft in Gedanken versunken gefragt wurde, worüber er nachdenke, antwortete er: „Ich denke darüber nach, was wohl die Philosophie nach meinem Tode machen wird.“ Er war in der Tat ein Letzter, Abschluß einer großen Entwicklung. So sprach es Schubert für Beethoven ehrfürchtig aus: „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen!“

Aus: Joseph Müller-Blattau, Einführung in die Musikgeschichte. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1932.

Joseph Haydn

Aus Haydns Selbstbiographie (1777)

Ich wurde geboren Anno 1732 den letzten März in dem Marktfleck Rohran in Unterösterreich bei Prugg an der Leitha. Mein sel. Vater war seiner Profession ein Wagner und Untertan des Grafen Harrachs, ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik. Er spielte, ohne eine Note zu kennen, die Harpfe, und ich als ein Knabe von fünf Jahren sang ihm alle seine simple kurze Stücke ordentlich nach. Dieses verleitet meinen Vater, mich nach Hainburg zu dem Schulrektor Franckh, meinen Anverwandten zu geben, um allda die musikalischen Anfangsgründe samt andern jugendlichen Notwendigkeiten zu erlernen. Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig solche unermessene Gnade zu danken) gab mir besonders in der Musik so viel Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang, auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte. In dem siebenten Jahre meines Alters hörte der sel. Herr Kapellmeister von Keutter in einer Durchreise durch Hainburg von ungefähr meine schwache, doch angenehme Stimme. Er nahm mich allsgleich zu sich in das Kapellhaus (zu Wien), allwo ich nebst dem Studieren die Singkunst, das Klavier und die Violin von sehr gutem Meister erlernte. Ich sang allda sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall bis in das achtzehnte Jahr meines Alters den Sopran. Da ich endlich meine Stimme verlor, mußte ich mich in Unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumschleppen (durch dieses

elende Brot gehen viele Genie zugrund, da ihnen die Zeit zum Studieren mangelt). Die Erfahrung traf mich leider selbst, ich würde das Wenige nie erworben haben, wenn ich meinen Kompositionseifer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte; ich schrieb fleißig, doch nicht ganz begründet, bis ich endlich die Gnade hatte, von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien war) die echten Fundamente der Geskunst zu erlernen. Endlich wurde ich durch Rekomandation des seligen Herrn von Fürnberg (von welchem ich besondere Gnade genoß) bei Herrn Grafen von Morzin als Direktor, von da aus als Kapellmeister bei Sr. Durchlaucht den Fürsten (Esterhazy) an und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche.

Uns Haydns Jugendtagen

Haydns Vater hatte in jüngeren Jahren, nach Handwerksbrauch, eine Wanderschaft antreten wollen, und war bis Frankfurt am Main gekommen, woselbst er ein wenig die Harfe spielen lernte, und, weil er gern Lieder sang, seinen Gesang selbst, so gut er konnte, auf der Harfe begleitete. Die Gewohnheit, Grillen zu versingen, behielt er nachher im Ehestande bei. Alle Kinder (es waren sechs Knaben, von welchen unser Joseph der älteste war) mußten in sein Konzert einstimmen, die Lieder lernen, und ihre Kehlen für den Gesang fähig bilden. Wenn der Vater sang, so begleitete der fünfjährige Joseph den Gesang nach Art der Kinder mit einem Stück Holz, welches er mit einem Stecken strich, und das ihm die kindische Einbildungskraft zu einer Geige umschuf . . .

Joseph hatte das sechste Jahr seines Alters zurückgelegt, als er seinen Geburtsort verlassen und nach dem nicht weit von demselben gelegenen Städtchen Hainburg wandern mußte. Er wurde der Obhut des Regens chori anempfohlen, der es unternahm, den jungen Knaben auf die Bahn der Virtuosen zu führen. Dieser brave Mann hieß Frank und war ein weitläufiger Vetter von Haydn. Es war eben in der Kreuzwoche, in welcher viele Prozessionen gehalten wurden. Frank war durch den Tod seines Pankenschlägers in große Verlegenheit gesetzt worden. Er warf sein Auge auf Joseph; der sollte in der Eile die Pauken schlagen lernen, um ihn aus der Verlegenheit zu ziehen. Er zeigte Joseph die Vorteile im Schlage, und ließ denselben nunmehr allein. Joseph nahm einen kleinen Korb, wie ihn die Landente zum Brothacken gebrauchen, überspannte ihn mit einem Luche, stellte seine Erfindung auf einen mit Luch beschlagenen Gessel, und paukte mit so vielem Enthusiasmus, daß er nicht bemerkte, wie das Mehl aus dem Körbchen herausstaubte und der Gessel zugrunde gerichtet wurde. Er bekam dafür einen Verweis, doch war sein Lehrer leicht besänftigt, als er mit Erstannen bemerkte, daß Joseph so geschwind ein vollkommener Pankenschläger geworden; ein Umstand, der hauptsächlich dazu beitrug, die Musik als dessen zukünftige Berufsbeschäftigung anzusehen.

Joseph lernte bei seinem Lehrherrn alle damals üblichen Instrumente kennen, und einige, seinem Alter gemäß, spielen. Seine angenehme Stimme war für ihn eine große Empfehlung.

[Mit acht Jahren kommt Joseph als Chorknabe an die Stephanskirche in Wien. Hier muß er fleißig singen, lernt aber auch frühzeitig ... das Hungern.]

Josephs Magen mußte sich an immerwährendes Fasten gewöhnen, doch suchte er sich bei vorfallenden musikalischen Akademien, wo den Chorknaben etwas zur Stärkung gereicht wurde, für eine Weile zu entschädigen.

Sobald Joseph diese für seinen Magen wichtige Entdeckung gemacht hatte, bekam er eine unglaubliche Zuneigung zu den musikalischen Akademien. Er befließ sich, so schön als möglich zu singen, um als ein geschickter Sänger bekannt und — welches der verborgene Endzweck war — überall hingernfen zu werden, damit er Gelegenheit fände, seinen nagenden Hunger zu stillen. Wer hätte sich einbilden können, daß das alte Sprichwort: „Not lehrt Engend“, selbst bei einem Genie wahr sein müsse?

[Als Haydn in den Stimmwechsel kam, wurde er kurzerhand an die Luft gesetzt] ... Und so trat der abgedankte Chorknabe, hilflos, ohne Geld, mit drei schlechten Hemden und einem abgenützten Rock anstaffiert, in die große Welt, die er nicht kannte ...

In einem kleinen, finstern, unter den Dachziegeln im fünften Stockwerk gelegenen Bodenkammerchen in dem am Kohlenmarkt gelegenen Michaeler Hanse findet er Zuflucht. Die ernste Einsamkeit des Ortes, der gänzliche Mangel an Gegenständen, die einem müßigen Geiste Unterhaltung gewähren, und seine ganze kümmerliche Lage, führten ihn auf die Bahn der Betrachtungen, die oft so ernsthaft waren, daß er sich genötigt sah, zu seinem von Würmern ganz zerfressenen Klaviere oder zu der Geige Zuflucht zu nehmen ...

Haydn wußte nach seinem Austritt einige Zeit hindurch nicht, wozu er sich entschließen sollte; er projektierte tausend Dinge, die er im Entstehen wieder verwarf.

[Bei aller Sorge ums tägliche Brot, verliert er doch nicht den Humor, wofür folgendes Geschichtchen aus seiner Jugendzeit zengt:]

Haydn hatte einst den Einfall, viele Musiker zu einer Nachtmusik auf eine bestimmte Stunde einzuladen. Die Zusammenkunft war im tiefen Graben; daselbst mußten sich die Musiker vor mehreren Häusern und in Winkeln verteilen; sogar auf der hohen Brücke befand sich ein Paukenschläger. Die mehrsten Spieler wußten nicht, warum sie da waren; und jeder hatte den Auftrag erhalten, zu spielen, was er immer wolle. Rann hatte dies schreckliche Konzert angefangen, als die erstannnten Bewohner des tiefen Grabens die Fenster öffneten und über die verdammte Höllenmusik zu schimpfen, zu zischen und zu pfeifen anfingen. Indessen hatten sich auch die Wächter oder, wie sie damals genannt wurden, die Rumorknechte genähert. Die Spieler entwischten noch zu rechter Zeit, bis auf den Panker und einen Violinisten, die beide

in Arrest geführt wurden; denen man aber, da sie den Rädelsführer nicht zu nennen wußten, nach einigen Tagen die Freiheit wieder gab.

Der bekannte Ditters (von Dittersdorf) und Haydn waren Jugendfreunde. Einst durchstrichen beide zur Nachtzeit die Gassen und machten vor einem gemeinen Bierhause halt, in welchem die halb trunkenen und schläfrigen Musikanten gerade ein Haydn'sches Menuett erbärmlich herabfiedelten. Haydn komponierte nämlich damals Stücke für Tanzsäle, die wegen ihrer Originalität sehr vielen Beifall fanden. „Du! gehen wir hinein!“ sagte Haydn. „Gehen wir!“ erwiderte Ditters. Beide treten in die Bierstube. Haydn stellt sich neben den ersten Geiger und fragt ganz trocken: „Von wem ist das Menuett?“ — Dieser antwortete noch trockner, ja sogar bissig: „Von Haydn!“ Haydn stellet sich vor ihn hin und sagt mit verstelltem Grimm: „Das ist ein rechtes Gau-Menuett!“ Was? was? was? schreiet der in Zorn gebrachte Geiger, springt von seinem Sitze auf; die andern Spieler tun desgleichen; und alle wollen ihre Instrumente auf Haydn's Kopfe zerschlagen; welches auch geschehen wäre, wenn Ditters, der von großer Statur war, seine Arme nicht über Haydn ausgebreitet und ihn zur Thür hinausgeschoben hätte.

Aus: Albert Christoph Dies, Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben. Wien 1810.

Wolfgang Amadeus Mozart

Das Wunderkind

Sobald Mozart mit der Musik sich abzugeben anfang, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als tot, und selbst Kindereien und Ländelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden; wenn wir, er und ich, Spielzeuge zum Ländelu von einem Zimmer ins andre trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer gieng, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, eh er die Musik anfang, war er für jede Kinderei, die mit ein bißchen Wiß gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte.

Gegen Erwachsene verriet er nichts weniger als Stolz oder Ehrsucht: denn diese hätte er nie besser befriedigen können, als wenn er Leuten, die die Musik wenig oder gar nicht verstanden, vorgespielt hätte, aber er wollte nie spielen, außer seine Zuhörer waren große Musikkenner, oder man mußte ihn wenigstens betrügen und sie dafür ausgeben.

Was man ihm immer zu lernen gab, dem hing er so ganz an, daß er alles übrige, auch sogar die Musik, auf die Seite setzte, z. B. als er rechnen lernte, war Tisch, Stuhl, Wände, ja sogar der Fußboden von Ziffern mit der Kreide überschrieben.

Einige sonderbare Wunderwürdigkeiten von seinem vier- bis fünfjährigen Alter:

Einmal ging ich mit Herrn Papa [Leopold Mozart] nach dem Donnerstagamt zu ihnen nach Hanse, wir trafen den vierjährigen Wolfgang in der Beschäftigung mit der Feder an.

Papa: „Was machst du?“

Wolfgang: „Ein Konzert fürs Klavier, der erste Teil ist bald fertig.“

Papa: „Laß sehen.“

Wolfgang: „Ist noch nicht fertig.“

Papa: „Laß sehen, das muß was Ganberes sein.“

Der Papa nahm's ihm weg und zeigte mir ein Geschmiere von Noten, die meistens über ansgewischte Tintendocken geschrieben waren. Wir lachten anfänglich über dieses scheinbare Galimathias, aber der Papa fing hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die Komposition, an, er hing lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Tränen, Tränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen. „Gehen Sie, Herr Schachtner“, sagte er, „wie alles richtig und regelmäßig gesetzt ist, nur ist's nicht zu brancken, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen imstande wäre.“ Der Wolfgang fiel ein: „Drum ist's ein Konzert, man muß so lange exerzieren, bis man es treffen kann, sehen Sie, so muß es gehn.“ Er spielte, konnte aber auch just soviel herausbringen, daß wir erkennen konnten, wo er ans wollte. Er hatte damals den Begriff, daß Konzertspielen und Mirakelwirken einerlei sein müsse.

Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgang wegen ihres sanften und vollen Tones immer Buttergeige nannte. Einmal geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zwei Tagen kam ich wieder, ihn zu besuchen und traf ihn, als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt, an. Sogleich sprach er: „Was macht Ihre Buttergeige?“ Und geigte dann wieder in seiner Phantasie fort. Endlich dachte er ein bißchen nach und sagte zu mir: „Herr Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie noch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte.“ Ich lachte darüber, aber sein Vater, der das außerordentliche Sönegefühl und -gedächtnis dieses Kindes kannte, bat mich, meine Geige zu holen und zu sehen, ob er recht hätte. Ich tat's, und richtig war's.

Eines Tages kam unser ehemaliger sehr guter Geiger, Herr Wenzl, der ein Anfänger in der Komposition war, er brachte sechs Trio mit, die er in Abwesenheit des Herrn Papa verfertigt hatte, und bat Herrn Papa um seine Erinnerung hierüber. Wir spielten diese Trio, und Papa spielte mit der Viola den Bass, der Wenzl das erste Violin, und ich sollte das zweite spielen. Wolfgang (der kurz vorher eine kleine Geige als Geschenk erhalten hatte) bat, daß er das zweite Violin spielen dürfte, der Papa aber verwies ihm

seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten imstande wäre. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen, brauche es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an, bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: „Seig mit Herrn Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt du fort.“ Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig sei; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Herrn Papa an, dem bei dieser Szene die Tränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle sechs Lrio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unseren Beifall so kühn, daß er behauptete, auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spas einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dies, wiewohl mit lauter unregelmäßigen Applikaturen [Fingersätzen] doch so spielte, daß er nie ganz steckenblieb . . .

Aus einem Brief des Fürstl. Hoftrompeters Andreas Schachtner v. 24. April 1792 an Mozarts Schwester.

Die ersten Kompositionen

Mozart war 3 Jahr alt, als der Vater seine 7jährige Tochter anfing auf dem Klavier zu unterweisen. Der Knabe zeigte gleich sein von Gott ihm zugeworfenes außerordentliches Talent. Er unterhielt sich oft lange Zeit bei dem Klavier mit Zusammensuchen der Terzen, welche er immer anstimmte, und sein Wohlgefallen verriet, daß es wohl klang. Im 4ten Jahr seines Alters fing sein Vater so zu sagen spielend an, ihm auf dem Klavier einige Menuetten und Stücke zu lehren. Es kostete sowohl seinem Vater als diesem Kinde so wenig Mühe, daß es in einer Stunde ein Stück und in einer halben Stunde ein Menuett so leicht lernte, daß es solches dann ohne Fehler, mit der vollkommensten Stetigkeit und auf das genaueste nach dem Takt spielte. Es machte solche Fortschritte, daß es mit 5 Jahren schon kleine Stückchen komponierte, welche er seinem Vater vorspielte, der es dann zu Papier setzte . . .

Er war, so bald er beim Klavier saß, ganz Meister; er bemerkte bei der vollständigsten Musik den kleinsten Mißton und sagte gleich, auf welchem Instrumente der Fehler geschah, ja sogar welcher Ton es hätte sein sollen. Über das kleinste Geräusch bei einer Musik wurde er aufgebracht. Kurz, so lange die Musik dauerte, war er ganz Musik; sobald sie geendet, sah man wieder das Kind.

Mitteilungen der Schwester Mozarts, gedruckt in: G. Netteb ohm, Mozartiana, Leipzig 1880.

Vater und Sohn

Mozart hatte eine so zärtliche Liebe zu seinen Eltern, besonders zu seinem Vater, daß er eine Melodie komponierte, die er täglich vor dem Schlafengehen sang, wozu ihn sein Vater auf einen Sessel stellen und immer die zweite Stimme dazu singen mußte. Wenn diese Feierlichkeit vorbei war, küßte



er dem Vater noch einmal mit innigster Zärtlichkeit die Nasenspitze und sagte oft: wenn der Vater alt wäre, würde er ihn in einer Kapsel, vorn mit einem Glase, vor aller Luft bewahren, um ihn immer bei sich und in Ehren zu halten. Seine Redensart, die er häufig brauchte, war die: Nach Gott kommt gleich der Papa.

Beim Kaiser in Wien

Wien 1762. „Sobald es nun bekannt war, daß wir in Wien wären, erging der Befehl an uns, bei Hofe zu erscheinen. Noch heute läßt mir die Zeit nicht zu, Ihnen mehr zu sagen, als daß wir von den Majestäten so außerordentlich gnädig aufgenommen worden sind, daß man meinen Bericht für eine Fabel halten würde. Der Wolfserl ist der Kaiserin auf den Schoß gesprungen, hat sie um den Hals genommen und rechtschaffen abgeküßt. Wir sind von 3 bis 6 bei ihr gewesen. Gestern schickte die Kaiserin uns durch den geheimen Zahlmeister zwei Kleider, eins für den Buben, eins für das Mädel [Mannerl, Wolfgangs ältere Schwester]. Wolfers Kleid ist vom feinsten Luche, lilafarben; die Weste von Moir, nämlich Farbe; Rock und Kamisol mit doppelten und breiten Goldborten. Es war für den Erzherzog Maximilian bestimmt . . .“

Brief des Vaters Leopold Mozart.

Kaiser Franz I. hatte an dem kleinen Hexenmeister (wie er ihn scherzweise nannte) viel Wohlgefallen gefunden. Er unterhielt sich vielmal mit ihm. Einmal sagte er unter anderem im Scherze zu ihm: „Es sei keine Kunst, mit allen Fingern zu spielen; aber nur mit einem Finger und auf einem verdeckten Klavier zu spielen, das würde erst Bewunderung verdienen.“ Anstatt durch diese unerwartete Zumutung betroffen zu werden, spielte der Kleine sogleich mit einem Finger so nett, als es möglich ist; ließ sich auch die Klaviatur bedecken, und spielte dann mit solcher bewunderungswürdigen Fertigkeit, als wenn er es schon lange geübt hätte.

Von dieser Reise hat man noch folgende Anekdote. Als der Knabe einst bei der Kaiserin war, führten ihn zwei der Erzherzoginnen, unter welchen die nachmalige unglückliche Königin von Frankreich, Marie Antoinette, war, herum. Er fiel auf den ihm ungewohnten, geglätteten Fußboden. Die eine der Prinzessinnen machte sich nichts darans; die andere, Marie Antoinette, hob ihn auf und tat ihm gütig. Er sagte zu ihr: „Sie sind brav, ich will Sie heiraten.“ Sie erzählte das der Mutter, und als diese den Wolfgang fragte, wie ihm dieser Entschluß käme, antwortete er: „Aus Dankbarkeit; sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts bekümmerte.“

Nach Georg Nikolaus Nissen, Biographie W. A. Mozarts. 1828.

Ankündigung eines Konzertes der Mozart-Kinder in Frankfurt a. M.

„Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürstl. Salzburgerischen Kapellmeisters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreymahlige Wiederholung des nur für einmal angefügten Concerts nach sich gezogen.

Da diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener großer Kenner und Liebhaber ist die Ursach, daß heute Dienstag den 30. August [1763] in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrankenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert sein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im siebenten Jahr ist, nicht nur Concerten auf dem Clavesin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der größten Meister spielen wird, sondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violin spielen, bey Snyfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Lastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird feruer in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren ec. anzugeben im Stande ist, genanest benennen. Leßlich wird er nicht nur auf dem Altflügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und ans Allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen versteht, die von der Art den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist.“

In Frankfurt hörte ihn auch Goethe. „Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen, wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich.“ (Goethe zu Eckermann am 3. Februar 1830.)

Brief des vierzehnjährigen Mozart an seine Schwester

Neapel, den 5. Juny 1770.

C. C. M.

Heut rancht der Beswivns stark. Poß Bliß und ka nemt aini. Said homa gfresa beym Herr Doll. Dos is a deutscha Kompositör und a brava Mo. Unjeso Beginn' ich meinen Lebenslauf zu beschreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que vous avez compris? Nedma dafir soisburgarisch, don as is gschaida. Wir sand Gottlob gesund, da Voda und i. Ich hoffe, Du wirft Dich anch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwey Schlafstädte. U scheni Schrift! Net wor? Schreibe mir nnd sey nicht so faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich schon auf die Porträte, nnd i bi korios, wias da gleich sieht; wons ma gfoin, so los i mi un den Vodan a so macha. Mädli, las Da saga, wo bist dan gwesa, he? Die Oper hier ist von Tomelli; sie ist schön, aber zu geschent nnd zu altväterisch für's Theater. Die de Amicis singt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zn Mailand gesungen hat. Die Tänze sind miserabel pompös. Das Theater ist schön. Der König [Ferdinand IV. von Neapel] ist grob neapolitanisch anferzogen, und steht in der Oper allezeit auf einem Schemel, damit er ein Bissel größer als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiß sechs Mal im Molo (das ist eine Spazierfahrt) auf das Freundlichste begrüßt hat.

N. C. Meinen Handkuß an die Mama!

Ludwig van Beethoven

Der strenge Vater

Wenn Johann van Beethoven [Ludwigs Vater] zufällig Besuch erhielt, und Ludwig kam darüber herein, streift er gewöhnlich nm das Klavier herum, macht mit der rechten Hand Griffe aufs Klavier; dann sagte sein Vater: „Was sprudelst du da wieder, geh weg, sonst geb' ich dir Ohrfeigen.“ Sein Vater war zulezt, wenn er ihn Violine spielen hörte, aufmerksam; er spielte einmal wieder nach seinem Sinn ohne Noten, da kam sein Vater herein: hörst du denn gar nicht auf nach all meinem Sagen? er spielte wieder, und sagte zu seinem Vater: „Ist denn das nicht schön?“ sagte sein Vater: „Das ist nun was

anderes, allein ans deinem Kopf, dafür bist du noch nicht da, befließige dich auf dem Klavier und Violin, mach richtige Angriffe auf die Noten, daran ist mehr gelegen. Wenn du es mal so weit gebracht hast, dann kannst du, und mußt du mit dem Kopf noch genug arbeiten.“

Aus den Erinnerungen des Bäckermeisters Gottfried Fischer in Bonn.

Klavierspiel und Tränen

Ludwig sollte Klavierspielen lernen. Sein Vater verstand davon nur eben so viel, daß er zum Gesang begleiten konnte. Aber da er von sich im allgemeinen und von seinen musikalischen Fähigkeiten im besonderen eine ziemlich hohe Meinung hatte, so frante er es sich schon zu, den Unterricht selbst in die Hand zu nehmen. Er suchte die alte Klavierschule hervor, nach der er selber einst gedrillt worden, stellte eines schönen Tages das nichtsahnende Kind auf ein Bänkehen vor dem Klavier — denn nun davor zu sitzen, dazu war Ludwig noch zu klein — und begann ihm die weißen und schwarzen Tasten zu erklären. Das Kind fand das auch ganz amüßant; aber als es nun die Namen der Tasten nachsagen sollte, hatte es sich nichts gemerkt. Geduld gehörte nicht zu den Tugenden seines Vaters, und so endete die erste Lektion damit, daß der Kleine durchgeprügelt und ins Bett geschickt wurde.

Mit zusammengebissenen Zähnen, die Decke fest über den Kopf gezogen, lag Ludwig da. Das tat ihm sein Vater, für dessen Wohl und Gesundheit er jeden Abend mit der Mutter zum lieben Gott betete! Ihn, der noch zu klein war, sich zu wehren, prügelte er, weil er sich diese läppischen Namen „Dora, Mifa“, oder wie diese schwarzen und weißen Dinger sonst hießen — nicht merken konnte! Die erste Erkenntnis von der Härte und Ungerechtigkeit im menschlichen Schicksal, das den Schwachen unbarmherzig an den Stärkeren anliefert, brach über das Kind herein. Minutenlange Krämpfe schüttelten den kleinen stämmigen Körper. — Da zog eine sanfte Hand behutsam die Decke von seinem Gesicht. An seiner Mutter Brust löste des Kindes Verzweiflung sich in einen Strom wohlthätiger Tränen.

Als Johann abends ans dem Theater kam und sich gleich ins Bett legen wollte, bat ihn seine Frau, noch einen Augenblick zu verweilen.

„Du darfst Louis nicht so hart anfassen, Jean! Er ist ja noch so klein! Laß ihm doch sein bißchen Freiheit, bis er zur Schule kommt!“

„Lene, miß dich bitte nicht in Sachen, die du nicht verstehst. Wenn aus dem Jungen was werden soll, dann heißt es früh beginnen. Ich will nicht, daß sich bei ihm wiederholt, was an mir gesündigt worden ist. Uns mir hätte ganz etwas anderes werden können, wenn ich in die richtigen Hände gekommen wäre. Mein Vater war zum Lehrer viel zu gut und nachsichtig. Eiserne Energie und Konsequenz muß man zeigen, und erst recht bei einem so dickköpfigen störrischen Burschen wie Louis.“

„Mit Härte wirst du bei ihm gar nichts erreichen! Sei streng, Jean, aber sei nicht hart mit dem Kinde! Schlag es wenigstens nicht! Tu es mir zuliebe, Jean!“

„Ich werde immer das tun, was ich für meine Pflicht und Schuldigkeit halte, als Vater wie als Lehrer. Dir zuliebe will ich morgen etwas weniger streng sein, aber paß auf, es wird nichts helfen. Dem Bürschchen ist nur mit Schlägen beizukommen.“

Mit Grauen kletterte der Kleine am nächsten Tage wieder auf seine Marterbank, merkte aber bald seines Vaters veränderte Art. So legte sich seine Angst, er zwang sich zur Aufmerksamkeit, und die Stunde verlief ganz erträglich.

Abgesehen von seiner schönen Stimme war Johann musikalisch nicht sehr begabt. Was er selber als Kind nur mit großen Schwierigkeiten begriffen hatte, das stellte er seinem kleinen Sohne nun als äußerst komplizierte, ja räthelhafte Dinge dar, die man eben nur durch größten Fleiß und unausgesetztes Wiederholen erlernen könne. Aber der Kleine nahm alles Neue so leicht in sich auf, als habe er es längst gewußt, bewältigte alles gleichsam im Spiel. Das nahm der Vater als Beweis, daß er mit ihm auf dem richtigen Wege sei, und so glaubte er, seine Anforderungen noch steigern zu sollen. Seine Frau schüttelte freilich oft den Kopf, wenn sie sah, wie Ludwig auf diese Weise um die schönste Zeit seiner Kindheit betrogen wurde; aber sie wagte nichts mehr zu sagen; ihr Mann hätte sie doch nur kurz abgefertigt.

Aus: Felix Huch, Der junge Beethoven. Ein Roman. Verlag v. Wilhelm Langerwiesche—Brandt, Ebenhausen bei München.

Unterricht bei Neefe

„Louis van Beethoven, Sohn des Tenoristen Johann B., ein Knabe von 11 (!) Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt, und nun alles in einem zu sagen: Er spielt größtenteils das wohltemperierte Klavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte), wird wissen, was das bedente. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Komposition, und zu seiner Ermunterung hat er neun Variationen von ihm fürs Klavier über einen Marsch in Mannheim stehen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er fortschritte, wie er angefangen.“

Aus einem Brief Christian Gottlob Neefes an C. Fr. Cramers Magazin der Musik, 1783.

Als vierzehnjähriger Hoforganist

1784 wird der junge Beethoven neben seinem Lehrer Neefe Organist des Kurfürstlichen Hofes.

Sein Aussehen und seine Kleidung schildert ein Zeitgenosse: „Kurz gedrungen, breit in den Schultern, kurz von Hals, dicker Kopf, runde Nase, schwarzbranne Gesichtsfarbe; er ging immer was vornüber gebückt. Man nannte ihn im Hanse ehemals noch als Jungen „der Spangol“ (= Spagnolo, wegen der dunklen Gesichtsfarbe). — „Seegrüner Frackrock, grüne kurze Hose mit Schnallen, weißseidene oder schwarzseidene Strümpfe, Schuhe mit schwarzen Schleifen, weißseidene geblünte Weste mit Klapptaschen, die Weste mit echter goldener Kordel umsezt, frisiert mit Locken und Haarzopf, Klapphut unterm linken Arm, seinen Degen an der linken Seite, mit silberner Koppel.“

Wie er einmal beim Gottesdienst einen Sänger „herausbrachte“, schildert Wegeler:

„In der katholischen Kirche werden während dreier Tage in der Charwoche Lamentationen gesungen. Diese bestehen aus kleinen Sätzen von 4 bis 6 Zeilen und wurden, jedoch nach einem gewissen Rhythmus, als Choräle vortragen. Der Gesang bestand nämlich aus 4 aufeinanderfolgenden Tönen, zum Beispiel: c, d, e, f, wobei immer auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze abgesungen wurden, bis dann einige Noten am Schluß in den Grundton zurückführten. Der Sänger wird, da die Orgel in diesen drei Tagen schweigen muß, nur von einem Klavierspieler frei begleitet. Als einst dieses Amt unserem Beethoven oblag, fragte er den sehr tonhaften Sänger, ob er ihm erlauben wolle, ihn herauszuwerfen und bemühte die wohl etwas zu schnell gegebene Berechtigung so, daß derselbe durch Ausweichungen im Akkompagnement [Begleitung durch Akkorde], ungeachtet Beethoven den vom Sänger anzuhaltenden Ton mit dem kleinen Finger fortdauernd anschlug, so aus dem Tone kam, daß er den Schlußfall nicht mehr finden konnte. Der Sänger verklagte in der ersten Aufwallung des Zorns Beethoven beim Kurfürsten, welcher, obgleich diesem jungen, geistreichen, mitunter selbst mutwilligen Fürsten die Sache gefiel, dennoch eine einfachere Begleitung befahl.“

Im Hanse Brenning

Durch den Studenten der Medizin Gerhard Wegeler, den späteren Universitätsprofessor in Bonn und Beethovens Lebensschilderer, wurde Beethoven in das kunstliebende Hans der Familie Brenning eingeführt. Hier herrschte ein „bei allem jugendlichen Mutwillen ungezwingener, gebildeter“ Ton, der auf den jungen Ludwig tiefen Eindruck machte. Nach der bedrückenden Enge des väterlichen Hanses genoß er hier die freie und anregende Geselligkeit in vollen Zügen. Er wurde der Klavierlehrer der Brenningschen Kinder

und fand reichliche Gelegenheit zum Musizieren. Vor allem lernte der etwas störrische, launenhafte und schene Junge hier den Wert der Gemeinschaft kennen. Einzelheiten aus diesem harmonischen Zusammenleben berichtet Wegeler:

„Als Beethoven einst im Breuningschen Hause phantasierte (wobei ihm häufig angegeben ward, den Charakter irgendeiner Person zu schildern), drang man dem Vater Ries eine Violine an, um ihn zu begleiten. Nach einigem Zögern gab dieser nach und so mag wohl damals zum erstenmal von zwei Künstlern zugleich phantasiert worden sein; ein schönes, höchst anziehendes Spiel . . .

Beethoven wurde bald als Kind des Hauses behandelt; er brachte nicht nur den größten Teil des Tages, sondern selbst manche Nacht dort zu. Hier fühlte er sich frei, hier bewegte er sich mit Leichtigkeit; alles wirkte zusammen, um ihn heiter zu stimmen und seinen Geist zu entwickeln . . . Wenn Beethoven, statt Unterricht zu geben, zu der ihn beobachtenden Mutter von Breuning zurückflog oder ähnliche Geniestreiche machte, sagte die gute Hausmutter immer mit Achselzucken: Er hat heute wieder seinen Raptus.“

Die Wiener Reise und der Tod der Mutter

Durch einen hohen Gönner, den Grafen Waldstein, wurde dem sechzehnjährigen Beethoven die Möglichkeit zu einer Kunstreise nach Wien geschaffen. Zu der schönen Donaustadt feierte damals die Musik ihre höchsten Triumphe, hier lebte Gluck und Mozart, hier wurden die Haydnschen Instrumentalwerke fleißig gespielt. „Zwei Persönlichkeiten haben sich dem Gedächtnis Beethovens bei jenem Besuch tief und dauernd für sein Leben eingepägt: Kaiser Joseph und Mozart. Die prophetischen Worte des letzteren über die Zukunft des jungen Künstlers, nachdem dieser ein von Mozart angegegebenes Motiv (es soll ein Fugen-Thema gewesen sein) ex tempore durchgeführt hatte: ‚Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen‘ — sind im Lauf der Zeit oft wiederholt worden, nur blieb ungewiß, an welchem Ort sie der ‚König der Tonkunst‘ gesprochen; einige wollen wissen, es sei bei Gelegenheit geschehen, als der Kaiser den vom Kurfürsten Max Franz ihm empfohlenen jungen Künstler in seinen Gemächern im Beisein Mozarts gehört habe . . . Beethoven selbst war über längstvergangene Dinge in der Regel schweigsam, dazu häufig noch unsicher und verworren, wenn er je darüber gesprochen — dies die Gründe, daß verschiedene in ein Dunkel gehüllt bleiben werden“ . . . (Schindler.)

Während seines Wiener Aufenthaltes erkrankte Beethovens Mutter. Über die ihn tief aufrüttelnden Erlebnisse seiner Rückkehr berichtet der folgende Brief an eine Augsburgsburger Familie:

Hochedelgeborener
insonders werter Freund!

... Ich muß Ihnen bekennen: daß, seitdem ich von Augsburg hinweg bin, meine Freude und mit ihr meine Gesundheit begann anzuhören; je näher ich meiner Vaterstadt kam, je mehr Briefe erhielt ich von meinem Vater, geschwinder zu reisen als gewöhnlich, da meine Mutter in den elendsten Gesundheitsumständen wär; ich eilte also, so sehr ich vermochte, da ich doch selbst unpäßlich wurde: das Verlangen, meine kranke Mutter noch einmal sehen zu können, setzte alle Hindernisse bei mir hinweg und half mir die größten Beschwernisse überwinden. Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendsten Gesundheitsumständen; sie hatte die Schwindtsucht und starb endlich ungefähr vor sieben Wochen, nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden. Sie war mir eine so gute liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin! O! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen? den stummen, ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt? So lange ich hier bin, habe ich noch wenige vergnügte Stunden genossen; die ganze Zeit hindurch bin ich mit der Engbrüstigkeit behaftet gewesen, und ich muß fürchten, daß gar eine Schwindtsucht daraus entsteht; dazu kommt noch Melancholie, welche für mich ein fast ebenso großes Übel als meine Krankheit selbst ist. Denken Sie sich jetzt in meine Lage und ich hoffe, Vergebung für mein langes Stillschweigen von Ihnen zu erhalten... Meine Reise hat mich viel gekostet und ich habe hier keinen Ersatz auch den geringsten zu hoffen; das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig...

Ich bitte Sie, mir Ihre verehrungswürdige Freundschaft weiter nicht zu versagen; der ich nichts so sehr wünsche, als mich Ihrer Freundschaft nur in etwas würdig zu machen.

Ich bin mit aller Hochachtung
Ihr gehorsamster Diener und Freund

L. v. Beethoven,
kurf.-kölnischer Hoforganist.

Beethovens Humor

Zwei Briefe an J. N. Hummel (1799)

Komme Er nicht mehr zu mir! Er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder.

Beethoven.

(Einen Tag später)

Herzens-Nazerl! Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest recht, das sehe ich ein. Komm also diesen Nachmittag zu mir. Du findest auch den Schnuppanzigh, und wir beide wollen dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß Du Deine Freude daran haben sollst.

Dich küßt Dein Beethoven, auch Mehlschöberl genannt.

An N. v. Zmeskall (1799)

Geliebtester Conte di Musica! Wohl bekomm Euch der Schlaf, und auch heute wünschen wir Euch einen guten Appetit und eine gute Verdauung. Das ist alles, was dem Menschen zum Leben nötig ist; und doch müssen wir das alles so tener bezahlen. Ja, liebster Conte, vertrauter amico, die Zeiten sind schlecht, unsere Schatzkammer ausgeleert, die Einkünfte gehn schlecht ein und wir, Euer gnädigster Herr, sind gezwungen uns herabzulassen und Euch zu bitten um ein Darlehen von 5 Gulden, welches wir Euch binnen einigen Tagen wieder zufließen werden lassen . . .

Lebt wohl, geliebtester amico und Conte di Musica.

Euer wohlaffectionierter L. v. Beethoven.

Gegeben in unserem Komposition-Kabinet.

An Nikolaus Zmeskall

(Januar 1809)

Verfluchter geladener Dornauweß — nicht Musikgraf sondern Fress-frag — dineen Graf, supeen Graf nsw. heute um halb elf oder zehn Uhr wird das Anartett bei Lobkowitz probiert, C. D., die zwar meistens mit ihrem Verstande abwesend, sind noch nicht da, — kommen Sie also — wenn Sie der Kanzlei-Gefängniswärter entzwischen läßt. — Heute kommt der Herzog, der bei mir Bediener werden will, zu Ihnen — auf 30 fl. mit seiner Fran obligat können Sie sich einlassen — Holz, Licht, kleine Livree. — Zum Kochen muß ich jemaud haben, solange die Schlechtigkeit der Lebensmittel so fortdauert, werde ich immer krank. — Ich esse heute zu Hause, des besseren Weins halber; wenn Sie sich bestellen, was Sie haben wollen, so wär' mir's lieb, wenn Sie auch zu mir kommen wollten; den Wein bekommen Sie gratis und zwar besser wie in der hundsstötschen Schwänen. —

Ihr kleiner Beethoven.

An J. A. Steiner (Verleger in Wien)

Wien, 1. Febr. 1815.

Wohlgeborenster Generalleutnant! Ich habe Ihre Zuschrift an meinen Bruder heute erhalten und bin damit zufrieden, doch muß ich Sie bitten, die Unkosten der Klavierauszüge noch außerdem zu bestreiten . . .

Nebstdem können Sie wohl meinem Bruder die Sammlungen von Clementis, Mozarts, Haydns Klavierwerken zugeben, er braucht sie für seinen kleinen Sohn; tun Sie das, mein allerliebster Steiner, und seien Sie nicht von Stein, so steinern auch Ihr Name ist. Leben Sie wohl, vortrefflicher Generallieutenant; ich bin wie allezeit

Ihr ergebenster Obergeneral Ludwig von Beethoven.

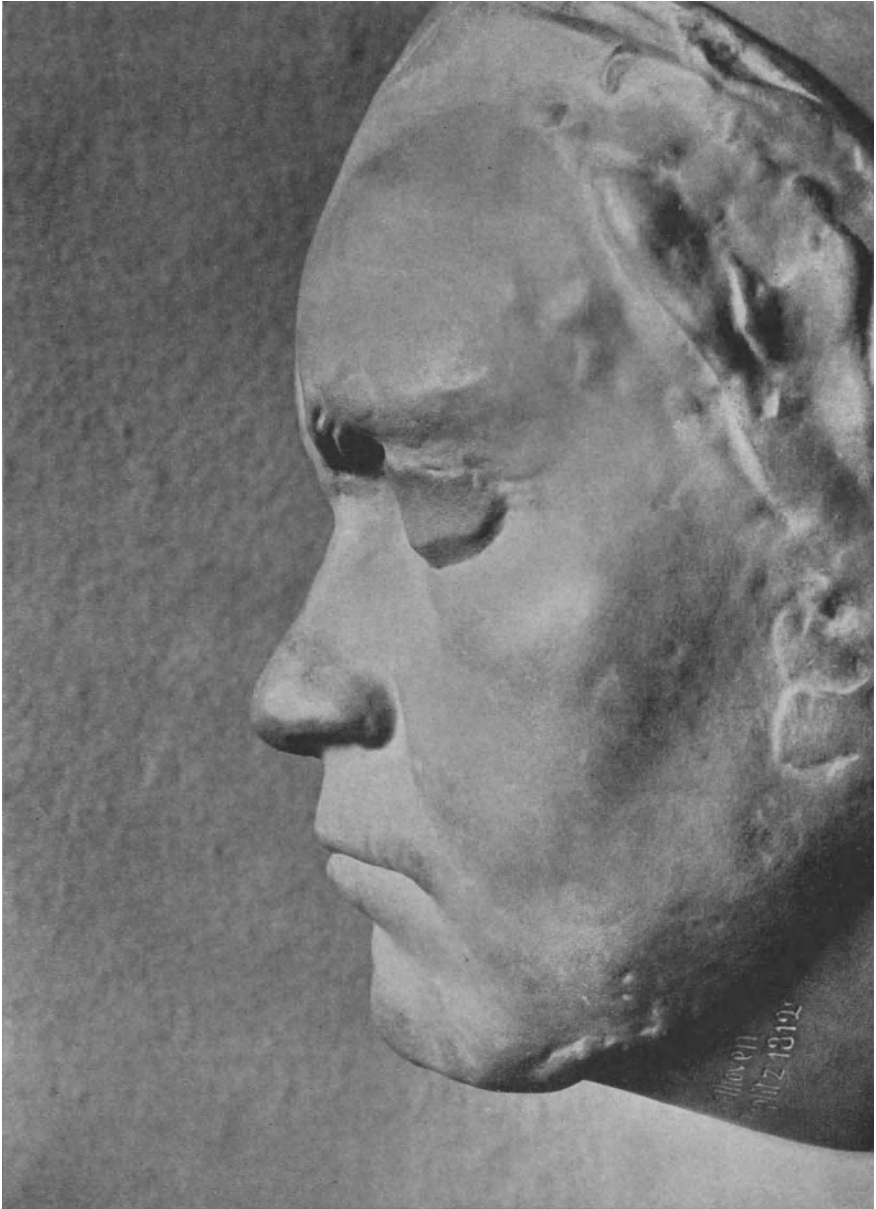
Widmung der Dritten Symphonie

Im Jahre 1802 komponierte Beethoven in Heiligenstadt, einem anderthalb Stunden von Wien gelegenen Dorfe, seine Dritte Symphonie... Sowohl ich wie mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie, schön in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort BUONAPARTE und ganz unten LUIGI VAN BEETHOVEN stand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden sollen, weiß ich nicht. — Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: „Ist der auch nicht anders wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen, er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!“ Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben, und nun erhielt die Symphonie den Titel SINFONIA EROICA.

Aus der Beethovenbiographie von Ferdinand Ries und Wegeler, Coblenz 1838.

Das Heiligenstädter Testament

Heiligenstadt, den 6. Oktober 1802. Für meine Brüder Karl und Johann van Beethoven. O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint. Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer angelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heillosor Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Überblick eines danernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre danern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreunngen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen einmal über alles das hinaussehen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines



Ludwig van Beethoven. Gesichtsmaske nach dem Leben 1812.

Lichtbild: Dr. Martin Hürlimann, Berlin-Grünwald.

schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: Sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub; ach wie wäre es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinen Tache gewiß haben noch gehabt haben. — O ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß: für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statthaben, ganz allein fast nur soviel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben; nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Angstlichkeit, indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubachte; von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, soviel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerrissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stand und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte; solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. — Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen; ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein, anszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen; vielleicht geht's besser vielleicht nicht; ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht; für den Künstler schwerer als für irgend jemand. Gottheit! Du siehst herab auf mein Inneres, Du kennst es, Du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dies leset, so denkt, daß ihr mir unrecht getan, und der Unglückliche, er tröstete sich, einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Carl und [Johann], sobald ich tot bin und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt fügt Ihr dieser meiner Krankengeschichte

bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zngleich erkläre ich Euch beide für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann), von mir, teilt es redlich, und vertragt und helft Euch einander; was Ihr mir zuwider getan, das wißt Ihr, war Euch schon längst verziehen; Dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letzteren späteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit; mein Wunsch ist, daß Euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir werde, empfiehlt Euren Kindern Jugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche ans Erfahrung; sie war es, die mich selbst im Glende gehoben, ihr danke ich es nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebt Euch — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen ansbewahrt werden bei einem von Euch, doch entstehe deswegen kein Streit unter Euch; sobald sie Euch aber zu was Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe Euch nützen kann. — So wär's geschehen — mit Freuden eil' ich dem Tode entgegen; — kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen. — Doch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm, wann Du willst, ich gehe Dir mutig entgegen. — Lebt wohl, und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um Euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an Euch gedacht, Euch glücklich zu machen; seid es. —

Ludwig van Beethoven.

Heiligenstadt, am 6^{ten} Oktober 1802.

Für meine Brüder Carl und [Johann] nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heiligenstadt, am 10. October 1802. — So nehme ich denn Abschied von Dir — und zwar tranrig. — Ja, die geliebte Hoffnung — die ich mit hierhin nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilt zu sein — sie muß mich nun gänzlich verlassen; wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden; fast wie ich hierher kam — gehe ich fort. — Selbst der frohe Mut — der mich oft in den schönen Sommertagen beselte — er ist verschwunden. — O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen. So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. — O wann — o wann, o Gottheit kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? nein! — o es wäre zu hart.

Carl Maria von Weber

Lebensgang

Weber ist am 18. Dezember 1786 als Sohn eines Stadtmusikers in Eutin geboren. Im Jahr darauf gründete der Vater eine Theatertruppe und zog mit ihr und seiner zehnköpfigen Familie durch ganz Deutschland. Carl Maria erhielt von verschiedenen Musikern (unter anderen von Michael Haydn, dem Bruder Josefs) Unterricht. Mit 18 Jahren wurde er Kapellmeister in Breslau, ging später nach Württemberg und bestand allerlei Abentener. Drei Jahre lang wirkte er dann als Kapellmeister in Prag und leitete endlich seit 1816 die deutsche Oper in Dresden. Als todkranker Mann begab er sich 1826 nach London, um seinen „Oberon“ aufzuführen. Hier starb er am 5. Juni 1826. Seine Gebeine wurden erst 1844, besonders auf Wagners Bemühungen hin, nach Dresden übergeführt.

Werke: Opern: Der „Freischütz“ (1821), „Euryanthe“ (1823), „Oberon“ (1826) / Klavier- und Kammermusikwerke / Chöre, Lieder und Arien / Kirchenmusikwerke.

Wie Weber komponierte

Weber komponierte eigentlich immer. Die Welt bestand für sein geistiges Leben nur aus Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum übersehten sich in seinem Inneren, vermöge eines geheimnisvollen Prozesses, in Klänge. Ebenso zog sein Ohr aus dem verworrensten Geräusch, dem tonlosesten Lärm die wirksamsten und originellsten Harmonien...

So entstand der Lachchor der Banern im ersten Akt des „Freischütz“ unter Eindrücken, welche das unerträglich falsche Intonieren einiger alten Weiber bei den Responsorien [Wechselgesängen] einer Litanei während eines schläfrigen Nachmittagsgottesdienstes in der Pilmüser Kapelle bei Weber zurückließ:

Coproan

Alt He he

he he he he he he he he he he he he he he he he

u/ro.

Tenor Wird er? frag ich, wird er? frag ich

Baß (mit Fingern auf Maß deutend)

Nach Hause gefehrt, schrieb er ihn, Karolinen [seiner Frau] und Freund Roth lachend den Ursprung erzählend, nieder.

Die Wolfschlnchtmusik wurde während der Fahrt nach Pillnitz an einem Nebelmorgen, als sich Wolkenmassen vielgestaltig um den Wagen ballten und lösten, konzipiert.

Aus: *Maß Maria v. Weber, Carl Maria von Weber, ein Lebensbild*, 1864.

Weber über seinen „Freischütz“

Im „Freischütz“ liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten, und nicht bloß da anzubringen, wo der Dichter das eine oder andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nun in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um, und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu danken, wenn mir dieser Teil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich habe mich sogar nicht gescheut, einzelnes aus solchen Melodien — soll ich sagen notlich? — zu benutzen. [Vgl. die Hornmelodie zum Beginn der Ouvertüre, den Jagdchor, Wir winden dir den Jungfernkranz usw.]

Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Maß: „Doch mich umgarnen finstre Mächte.“



U. M. von Weber: „Der Greifshüttgen“. Die Wolfshüttgen.
Deforation der Berliner Uraufführung von 1821 (Gropius).

Mar

Doch mich um = gar = nen finst = re

Mäch = te, mich faßt Ver = zweif = lung usw.

An diese Stelle mußte ich den Hörer sooft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren an, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben. Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dieses Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet scheinen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagottes, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Panken oder einzelne Pankenschläge.

Aus einem Brief Webers an J. Chr. Lobe.

Der deutsche Wald im „Freischütz“

Das Herz des Freischütz ist das unbeschreiblich innige und feinhörige Naturgefühl. Die Hauptperson des Freischütz ist sozusagen der Wald, der deutsche Wald im Sonnenglanz, von Hornklängen und Jagdlust belebt, der Wald in mitternächtigem Gewitter und finstere verknusperter Schlucht, im ersten Aufblitzen der Morgenfrühe, im traulichen Hereinrauschen in das abendlich stille

Försterzimmer. Die Personen spielen gegenüber der Natur sozusagen eine zweite Rolle. Sie sind, wie bei Eichendorff, beinahe nur als Staffage in die Landschaft eingestellt. Aber eben aus dem Naturgefühl heraus verstehen wir auch diese schlichten Menschen und ihren Glauben an die finstern und freundlichen Gewalten, die diese Natur geheimnisvoll beleben. Wir müßten dankbar sein, daß sich in einem so wertvollen und tiefen Kunstgebilde noch eine solche Fülle von wirklicher Naivität bewahrt hat, auch eine Eigenschaft, die uns, wie es scheint, unwiederbringlich wertvoll ist und doch zu aller Kunst gehört . . .

Hans Pfitzner, Aus dem Geleitwort zu seiner „Freischütz“-Aufführung in den Maifestspielen zu Köln den 11. Juni 1914. Gesammelte Schriften, Band I, Verlag Albert Langen und Georg Müller, G. m. b. H., München.

Uns R. Wagners Rede an Webers letzter Ruhestätte bei der Beisetzung in Dresden am 15. Dezember 1844

Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volkshertz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht . . . — Sieh, nun läßt der Britte dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen — wer will uns tadeln, wenn wir wollen, daß deine Asche auch ein Teil seiner Erde, der lieben deutschen Erde, sein sollte?

Franz Schubert

Lebensgang

Franz Schubert (geb. am 31. Januar 1797) war der Sohn eines Schullehrers in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund. Trotz der häuslichen Sorgen versäumte der Vater nichts in der Ausbildung seines Sohnes. „In seinem fünften Jahre ließ ich ihn die Schule besuchen, wo er sich immer als der erste seiner Mitschüler erwies . . . In seinem achten Jahre brachte ich ihm die nötigen Vorkenntnisse zum Violinspiel bei und übte ihn soweit, bis er imstande war, leichte Duetten ziemlich gut zu spielen; nun schickte ich ihn in die Singstunde des Herrn Michael Holzer, Chorregenten in Lichtenthal. Dieser versicherte mehrmals mit Tränen in den Augen, einen solchen Schüler noch nie gehabt zu haben: Wenn ich ihm etwas Neues beibringen wollte, hat er es schon gewußt. Folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich mit ihm bloß unterhalten und stillschweigend angestaunt!“

Als Schüler des Wiener Stephanskonviktes wurde er weiter in die Geheimnisse des Tonsetzes eingeführt. Schon damals komponierte er sehr viel, die Schwierigkeit für ihn bestand nur darin, daß er kein Notenpapier und kein Geld hatte, sich etwas zu kaufen, so daß ihn sein Freund, Joseph von Spann, heimlich riesweise mit Notenpapier versehen mußte. Aus dem Konvikt entlassen, mußte sich Schubert ohne innere Neigung drei Jahre als Hilfslehrer in des Vaters Elementarschule herumplagen. Das Komponieren gab er freilich in dieser Zeit nicht auf, es entstand ein Werk nach dem andern. Schubert wurde der Mittelpunkt eines herrlichen Freundeskreises, zu dem der Sänger Michael Vogl, der Maler Moritz von Schwind, der Musikler Franz Lachner und der Dichter Franz v. Schober gehörten. Seit 1816 lebte Schubert ohne Amt in Wien. Eine feste Berufsstellung konnte er, wie Mozart, nicht finden. Trotzdem lebten die Freunde heiter und sorglos miteinander. „Wir begleiteten uns gegenseitig nach Hause. Da man aber nicht imstande war, sich zu trennen, wurde nicht selten bei diesem oder jenem gemeinschaftlich übernachtet. Mit der Bequemlichkeit nahmen wir es dabei nicht sonderlich genau. Freund Moriz (v. Schwind) warf sich wohl bloß in eine lederne Decke gehüllt auf den nackten Fußboden. In der Frage des Eigentums war die gütergemeine Anschauungsweise vorherrschend: Hüte, Stiefel, Halsbinden, auch Röcke und sonst noch eine gewisse Gattung Kleidungsstücke, wenn sie sich nur anpassen ließen, waren Gemeingut, gingen aber nach und nach durch vielfältigen Gebrauch, wodurch immer eine gewisse Vorliebe für den Gegenstand entsteht, in unbestrittenen Eigenbesitz über. Nun traf's sich aber zeitweilig, daß zwei kein Geld hatten und der dritte gar keins. Natürlich, daß Schubert unter uns dreien die Rolle des Krösus spielte und ab und zu in Silber schwamm, wenn er ein paar Lieder an den Mann gebracht hatte. Die erste Zeit wurde flott gelebt und bewirtet, auch nach rechts und links gespendet, dann war wieder Schmalhans Küchenmeister! Kurz, es wechselte Ebbe und Flut.“ (Edmund v. Bauernfeld)

Die „Flut“ war allerdings eine Seltenheit, meist lebte Schubert in Sorge, da er keine Verleger für seine Kompositionen fand. Zeitweise konnte er nicht einmal die Miete für ein Klavier erschwingen. Aber „er mußte singen und dichten, es war sein Leben“. Am 19. November 1828 starb er und wurde auf dem Wiener Zentralfriedhof in der nächsten Nähe Beethovens bestattet.

Werke: 603 Lieder, darunter 80 Gedichte von Goethe / Klavier- und Kammermusikwerke, u. a. die berühmten Streichquartette a-moll und d-moll („Der Tod und das Mädchen“) / 8 Sinfonien, darunter „Die Unvollendete“ und die „Große C-dur-Sinfonie“ / Kirchenmusik n. a.

Der junge Musikant

Franz Schubert, Sohn des Schullehrers Franz Schubert, wurde am 31. Januar 1797 in Wien geboren. Sein würdiger Vater, der früh ein Talent zur Musik in dem Kinde bemerkte, unterrichtete ihn selbst auf der

Violine. Sein ältester Bruder aber unterrichtete ihn auf dem Fortepiano. Dieser Unterricht wurde in der Folge von dem Regens Chori an der Pfarrkirche in Lichtental, Michael Holzer, fortgesetzt und mit dem Unterricht in Gesang verbunden.

Eine schöne Stimme und eine für sein zartes Alter seltene musikalische Begabung verschafften dem jungen Schubert einen Platz als Sängerknaben an der k. k. Hofkapelle, durch welche Eigenschaft er zugleich Zögling des k. k. Konvikts in der Stadt wurde. — Was anderen zur Last war, nämlich der Dienst in der Kirche, war dem jungen Schubert Genuß. Die trefflich ausgeführten Kirchenmusiken in der k. k. Hofkapelle machten auf ihn den tiefsten Eindruck, und gerade jene Kirchen-Kompositionen, welche sich mehr durch inneren Wert und durch religiöse Begeisterung als durch äußere Ausstattung auszeichneten, entzündeten das kindliche Gemüt, das schon die Natur auf die rechte Bahn geleitet hatte.

Gleichzeitig war die Instrumentalmusik in dem Konvikt durch ein eifriges Zusammenwirken der Zöglinge auf einen Grad der Vollkommenheit gebracht, den man bei so jugendlichen Dilettanten selten finden wird. Der Abend war täglich der Aufführung einer vollständigen Sinfonie und einiger Opern gewidmet, und die Kräfte des jugendlichen Orchesters reichten hin, die Meisterwerke Haydns, Mozarts und Beethovens auf eine gelungene Weise in Ausführung zu bringen. Der kaum 12jährige Schubert spielte die zweite Violine im Orchester mit. Seine außerordentliche Teilnahme an den zur Ausführung gebrachten Meisterstücken machte seine Umgebung jedoch auf sein überlegenes Talent aufmerksam, und bald wurde der kleine Knabe als Leiter an die Spitze des Orchesters gestellt, dem sich alle Erwachsenen willig unterordneten . . .

Sein musikalisches Gedächtnis war bereits damals so groß, daß ihm nicht nur die Melodie der einmal gehörten Musikstücke vollkommen bekannt war, sondern daß er auch jeden Abgang und jedes Versehen der Nebenstimmen sogleich bemerkte.

Schon in einem Alter von 10 bis 11 Jahren versuchte sich Schubert in kleinen Liedern, Quartetten und kleinen Klavierstücken.

Aus: Joseph von Spaun, über Schubert.

Familie Schubert beim Quartettspiel

Mit dem väterlichen Hanse blieb er während der Zeit seines Aufenthaltes im Konvikt dadurch in Berührung, daß an Ferialtagen die von ihm komponierten Streichquartette, oft unmittelbar nach ihrem Entstehen, in den dort üblichen Quartett-Übungen der Reihe nach aufgeführt wurden. Der alte Schubert pflegte dabei das Cello, Ferdinand die erste, Ignaz die zweite Violine und Franz die Viola zu spielen. Da war nun der jüngste unter allen der

empfindlichste. Fiel wo immer ein Fehler vor, und war er noch so klein, so sah er dem Fehlenden ernsthaft, zuweilen auch lächelnd ins Gesicht; fehlte der Vater, so ging er beim erstenmal darüber hinweg; wiederholte sich aber der Fehler, so sagte er ganz schüchtern und lächelnd: „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein“, welche Belehrung dann ohne Widerrede hingenommen wurde. Den Mitspielenden gewährten diese Übungen große Genüsse, dem Komponisten aber den Vortheil, sich von der Wirkung, die seine Kompositionen auf die Ausübenden und Zuhörenden hervorbrachten, sogleich zu überzeugen.

Aus: Joseph von Spaun, über Schubert.

Schmalhans Küchenmeister

„Gleich heraus damit, was mir am Herzen liegt, und so komme ich eher zu meinem Zwecke, und Du wirst nicht durch liebe Umschweife lang aufgehalten. Schon lange habe ich über meine Lage nachgedacht und gefunden, daß sie im ganzen genommen zwar gut sei, aber noch hie und da verbessert werden könnte; Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein paar Apfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach achteinhalb Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim T—, was soll ich dann die übrige Zeit tun? Die auf Dich hoffen, werden nicht zuschanden werden. Matthäus, Kap. 2, V. 4.' So dachte ich. — Was wär's denn auch, wenn Du mir monatlich ein paar Kreuzer zukommen liebest. Du würdest es nicht einmal spüren, indem ich mich in meiner Klausur für glücklich hielte und zufrieden sein würde. Wie gesagt, ich stütze mich auf die Worte Apostels Matthäus, der da spricht: Wer zwei Röcke hat, der gebe einen den Armen.' Indessen wünsche ich, daß Du der Stimme Gehör geben mögest, die Dir unanhörlich zuruft, Deines Dich liebenden, armen, hoffenden und nochmals armen Bruders Franz zu erinnern.“

Brief Franz Schuberts an seinen Bruder Ferdinand vom 24. November 1812.

Schuberts Freundeskreis

Bei Joseph von Spaun, dem jungen Staatsbeamten, der seit der Zeit, wo er mit Franz Schubert als Zögling im Stiftshause beisammen war, zu dessen treuesten Freunden gehört, gibst's heute Abendgesellschaft. Die ans dem engen Freundschaftsbunde sind alle hier: Franz von Schober, der sich so innig an sie angeschlossen hat, seit er die ersten Lieder Schuberts kennengelernt hatte; Johann Mayrhofer, von dem Franz viele Gedichte verfontete; Moriz von Schwind, der mit Stift und Pinsel dieselbe Welt der Märchen, der Träume, der Wanderlust und Sehnsucht darstellte wie Franz in Tönen; Josef Hüt-

tenbrenner, der Treueste unter den Treuen, der unausgesetzt bemüht war, seinem Franz Anerkennung zu verschaffen. Aber auch Fernerstehende hatte man diesmal herangezogen, von denen man sich Verbreitung der Lieder Franzens erhoffte: Baron Karl von Schönstein, der als vortrefflicher Sänger gilt und mit den höchsten Adelsfamilien in Verbindung steht, die vier kunst-sinnigen Schwestern Fröhlich, die ebenfalls in den musikliebenden Kreisen sehr angesehen sind, der junge Dichter Eduard von Bauernfeld und der Maler Leopold Kupelwieser.

Alle sind gekommen; denn sie wissen, daß es heute einen auserlesenen Ge-nuß gibt. Vor kurzem ist es nämlich Spamm gelungen, den Hofsänger Johann Michael Vogl für Schubert zu erwärmen. Er war sich bald klar darüber, was dessen Lieder bedeuten, singt nun oft mit ihm und erscheint gern im Kreise der Freunde, obgleich er weit älter ist als sie. Heute sollen nun wieder neue Lieder Franzens zum ersten Male zu Gehör gebracht werden, und als der Kreis vollzählig ist, setzen sich die beiden Meister ans Klavier. Atemlose Stille tritt ein, und nun ergießt sich über die Lauschenden eine Fülle der schön-
sten Melodien, vorgelesen mit vollendeter Meisterschaft. Vogl hat eine herrliche Stimme von seltenem Umfange und der vortrefflichsten Schulung. Da er überdies ein Mann von tiefer Bildung ist, so weiß er, was er singt, auch als Dichtung wirken zu lassen. Und wie begleitet Franz seine Lieder! Das ist ein Anschmiegen und ein Verschmelzen mit der Singstimme, daß alles wie aus einem Geiste ist. Man merkt ihm an, wie er in seinen Schöpfungen auf-geht. Nur selten sieht er vom Klaviere auf und streift mit einem feinen, tiefen Blicke einen der Anwesenden. Die sind alle mächtig ergriffen. Still löst sich die Gesellschaft auf, das Gehörte hat einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen.

Die Freunde hoffen, daß nun endlich die große Welt auf ihren Franz auf-merksam werden wird. Es war auch notwendig; denn seine Lage war sehr traurig. . . Im Herbst, als die vom Vater erwirkte Benrlaubung zu Ende war und er beschloß, nicht mehr in den Schuldienst zurückzukehren, war wieder ein Bruch mit dem Vaterhause erfolgt. Die Freunde gewährten Unterkunft, ein halbes Jahr Schöber, zwei Jahre dann Mayrhofer und später wieder Schöber. Und ihr Franz war ja auch so genügsam! Wenn er nur einen Raum hatte, wo er von früh sechs bis Mittag ein Uhr ganz ohne Störung arbeiten konnte, und ein Nachtlager. Mit Mayrhofer hauste er in einem niederen, finsternen Zimmer in einer düsternen Gasse. In der Arbeit ließ er sich durch Be-suche der Freunde nicht stören. „Wenn man unter Tags zu ihm kam“, erzählt Schwind, „sagte Schubert nur: Grüß dich Gott, wie geht's? und schrieb wei-ter, worauf man sich wieder entfernte.“ Den Nachmittage verbrachte er in der schönen Jahreszeit am liebsten im Grünen mit einer Wanderung, den Abend im Freundeskreise. Musikalische Abende in Bürgerhäusern, wobei er der Mittelpunkt war, wurden bald üblich. Man nannte sie nur Schubertiaden.

Er hatte es aber gar nicht gern, wenn dabei viel Werke von ihm aufgeführt wurden. „Nun, nun, jetzt ist's aber schon genug, jetzt wird's mir schon langweilig“, meinte er da. Und er freute sich ohne jeden Neid, wenn etwas Schönes von einem anderen Tondichter an die Reihe kam. „Da legte er die Hände aneinander und gegen den Mund und saß ganz verzückt da“, erzählt Kathi Fröhlich. Obgleich ihn schon so manche schätzten, war aber sein Name noch nicht in die große Öffentlichkeit gedrungen, da nur zweimal etwas von ihm in Konzerten aufgeführt und noch nichts gedruckt worden war. 1820 brachte es endlich Vogl dazu, daß man im Kärntnertheater die Posse „Die Zwillingbrüder“ gab, zu der Schubert die Musik geschrieben hatte. Vogl selbst übernahm die Hauptrolle. Bei der ersten Aufführung saß unser Meister mit Hüttenbrenner auf der fünften Galerie. Er war überglücklich über den großen Beifall. Als man ihn zum Schlusse stürmisch zu sehen begehrte, konnte er wegen seines schadhaften Rockes nicht auf die Bühne hinabgehen. Hüttenbrenner tauschte mit ihm rasch seinen Frack. Aber Schubert ging aus Schüchternheit doch nicht. Als das Hervorrufen aber kein Ende nahm, trat Vogl auf die Bühne und sagte: „Schubert ist nicht zugegen. Ich danke in seinem Namen.“ Lächelnd hörte das der Meister mit an. Mehrmals wurde das Stück gespielt, hielt sich aber nicht auf die Länge, wie auch die anderen Bühnwerke Schuberts.

Bald nach dieser Aufführung sollte endlich auch einiges von Schubert gedruckt werden. Der für die Musik begeisterte Professor Ignaz von Sonnleithner, in dessen Hause der „Erbkönig“ mit großem Beifall aufgenommen worden war, nahm sich darum an. Zwar fand sich kein Wiener Musikalienhändler zur Drucklegung bereit, aber Sonnleithner ließ im Verein mit anderen Verehrern des jungen Meisters — darunter Grillparzer, dessen Mutter eine Sonnleithner war — eine Reihe von Liedern auf eigene Kosten drucken. Im Februar 1821 erschien als erstes der „Erbkönig“, dem bald noch zwölf Hefte nachfolgten. Nun trat auch Vogl in der Öffentlichkeit für seinen Freund ein. Bei einem Konzerte im Kärntnertheater sang er den „Erbkönig“. Die Ballade fand außerordentlichen Beifall und mußte wiederholt werden. Als sie im Druck erschien, waren sofort 100 Stück verkauft. Jetzt nahmen sich auch die Musikalienhändler nun die Lieder an. Aber Schubert verstand leider nicht, sich aus den Einnahmen wenigstens den Lebensunterhalt zu sichern. Er verkaufte einem Verleger die Druckplatten zu den ersten 18 Heften um 800 Gulden, und der nahm in 40 Jahren allein vom „Wanderer“ 27 000 Gulden ein. Als die Freunde von dem Verkaufe erfuhren, war das Geschehene nicht mehr zu ändern. So war der Plan Sonnleithners gescheitert, Schubert durch die Liederhefte eine ständige Einnahmequelle zu sichern, die ihn nach und nach unabhängig gemacht hätte.

Aus: Anton Herget, Der Liederfürst Franz Schubert. Verlag Haase, Wien, Leipzig.

Der Erbkönig

An einem Nachmittag ging ich mit Marxhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erbkönig aus einem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich und in kürzester Zeit stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der Erbkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruzicka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Teilen aufmerksam und mit Teilnahme durch und war tief bewegt über die Komposition. Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz ausstellen wollten, erklärte Ruzicka, sie auf dem Klavier anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei und wie glücklich sie sich löse.

Bericht von Spaun.

Die Winterreise

Die reifste Frucht des Jahres 1827 war der Liederkreis „Winterreise“ von Wilhelm Müller (24 Lieder). Über die Entstehung dieser einzigartigen Liederreihe erzählt Spaun: „Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, sagte er mir: ‚Ihr werdet es bald hören und begreifen.‘ Eines Tages sagte er zu mir: ‚Kommt heute zu Schober, ich werde euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen, ich bin neugierig zu sehen, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dies je bei anderen Liedern der Fall war.‘ Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze ‚Winterreise‘ durch. Wir waren durch die düstere Stimmung dieser Lieder ganz verblüfft, und Schober sagte endlich, es habe ihm nur ein Lied darunter gefallen, nämlich ‚Der Lindenbaum‘. Schubert sagte darauf: ‚Mir gefallen diese Lieder mehr als alle anderen, und sie werden euch auch noch gefallen.‘ Und er hatte recht; denn bald waren wir bezaubert von diesen wehmütigen Liedern, die Vogl unübertrefflich vortrug. Sie waren sein eigentlicher Schwanengesang.“

Der Inhalt der „Winterreise“ ist erschütternd. Wie in den Müllerliedern führt uns das erste Lied einen Wanderer vor. Der aber geht nicht sorgenfrei mit Sehnsucht nach dem Glück in die Ferne. Sein Glück liegt hinter ihm, und das Leid, das ihn getroffen, ist so groß, daß er den Todesgang antritt. Wie jetzt der Wind mit der schrill knarrenden Wetterfahne, so hat das Schicksal mit seinem Herzen gespielt. Vom Lindenbaum, unter dem er in glücklichen Stunden geweilt, nimmt er Abschied, und dann liegt die Weite, erstarrt in der Winterkälte, vor ihm. Der Bach murmelt traurig unter dem Eispanzer — so ist sein Herz in Leid gefesselt. Von der Straße her klingt wehmütig ein Posthorn. Niemand als eine Krähe begleitet ihn. Gespenstisch zeigt ein

Wegweiser in die Ferne. So kommt er in ein Dorf, das im Schnee ungasstlich aussieht. Hunde bellen den Fremden an. Wie der Sturm das Gewölk zerzaust, so hat der Schmerz sein Gemüt zerrissen. Ein Leiermann spielt hinter dem Dorfe sein eintöniges Lied. Da ist die Kraft des Unglücklichen am Ende. Beim Leiermann bricht er zusammen.

Daß die Lieder der „Winterreise“ anfangs auf die Freude bestreudend wirkten, ist begreiflich. Die Wege, die Schubert hier gegangen war, hatte noch niemand in der Musik beschritten. Einen solchen Ausdruck für den Seelenschmerz hatte keiner vor ihm gefunden. Mit staunenswerter Sicherheit weiß er alle die erschütterndsten Seelenregungen in Tönen auszudrücken. „Schmerzliche Zuckungen, wehe Klagen, wilde Schmerzens- und Verzweiflungsausbrüche und zuletzt ein Ermatten, ein Nichtmehrkönnen. Der Schluß klingt schon so erdenfern, so müde — gedämpft, so jenseits aller Wirklichkeit, daß nur der die Töne finden konnte, der — wenn auch noch im Traum — schon einen Blick hinter das Leben getan hatte.“ So sagt ein feinsinniger Kenner des Lebenswerkes unseres Meisters.

Und Spamm erzählt: „Schubert war seit der Vollendung der ‚Winterreise‘ angegriffen, ohne daß jedoch sein Zustand besorgniserregend gewesen wäre. Viele glaubten und glauben vielleicht noch, Schubert sei ein stumpfer Geselle gewesen, den nichts angreife; die ihn eben näher kannten, wußten, wie tief ihn seine Schöpfungen angriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal an einem Vormittag mit dem Sontag beschäftigt gesehen hat, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, wird den Eindruck nie vergessen. Nachmittags war er freilich wieder ein anderer... Ich halte es für unzweifelhaft, daß die Anstrengung, in der er seine schönsten Lieder dichtete, daß insbesondere seine ‚Winterreise‘ seinen frühen Tod mit veranlaßte.“ Es war also wahr geblieben, was unser Meister schon vor Jahren in Tagen des Leides in sein Tagebuch geschrieben hatte: „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch den Schmerz vorhanden: jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen.“

Aus: Anton Hergel, Der Liederkürst Franz Schubert. Verlag Haase, Wien, Leipzig.

Robert Schumann

Lebensgang

Schumann wurde am 8. Juni 1810 in Zwickau als Sohn eines Buchhändlers geboren. Nach Absolvierung des humanistischen Gymnasiums seiner Vaterstadt bezog Schumann die Leipziger Universität, um Jura zu studieren. Seine Neigung gehörte jedoch der Musik. Schließlich erhielt er von seiner

Mutter die Erlaubnis, sich ganz der Kunst zu widmen. Zwar mußte er der Laufbahn eines Pianisten bald entsagen, da er sich durch einen unzweckmäßigen Versuch, die Finger zu trainieren, eine Lähmung zuzog. Nunmehr wandte er sich ganz der Komposition zu und betätigte sich auch eifrig als Musikschriststeller in der von ihm begründeten „Zeitschrift für Musik“, in der er für alles Neue und Wertvolle mutig eintrat. Als Schriftsteller bediente sich Schumann zweier Pseudonyme: Florestan und Eusebins. „Florestan repräsentiert das strenge Urteil der abstrakten Kunst. Er ist die mit dem Schreck bewaffnete, anpfeifende Gerechtigkeit; Eusebius ist die liebevolle Auffassung des Künstlers: seine Gerechtigkeit nimmt die Binde von den Augen, um nicht blindlings zu verwunden. Er empfindet die Absicht des Autors mit; Florestan sieht nur, was das Werk ihm selbst zeigt. Jener ist biegsam und elastisch, dieser unbeugsam und anspruchsvoll, wie der Verstand. Beide Gegensätze müssen sich in dem wahren Kritiker vereinigen.“ (Franz Liszt.) Nach vorübergehender Tätigkeit am Leipziger Konservatorium siedelte Schumann nach Dresden über. 1850 wurde er städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, schon damals schwer gehirnleidend. 1854 brach die Krankheit völlig aus, in einem Unfall stürzte er sich in den Rhein. Er wurde gerettet und in eine Anstalt in Endenich gebracht, wo ihn am 29. Juli 1856 der Tod erlöste. Seine Gattin Clara geb. Wieck, eine hochbedeutende Pianistin, überlebte ihn um 40 Jahre.

Werke: 4 Sinfonien / Vokalwerke mit Orchester: „Paradies und Peri“, „Der Rose Pilgerfahrt“, „Manfred“ / Lieder und Gesänge / Kammermusik / Orgel- und hauptsächlich Klaviermusik.

Musik zwischen Räuberkomödien und Jugendstreichen

Bei den Spielen mit seinen Kameraden gab Robert stets den Ton an und führte z. B. bei dem vielbeliebten „Soldatenspiel“ allemal das Kommando. Die anderen bogen sich gern und ohne Widerstreben der von ihm ausgeübten Vorherrschaft, da er als ein freigebiger, gutmütiger und freundlicher Kamerad von allen geliebt wurde. Im Laufe des siebenten Lebensjahres erhielt Schumann den ersten Klavierunterricht bei einem Musiklehrer, der etwas trocken und kleinlich war. Aber trotz der unzureichenden Leitung und Unterweisung hatte die Kunst der Töne gar bald das Innere des Knaben entzündet: ihr Zauber löste die Bande des Geistes und übte zugleich eine solche Gewalt auf das jugendlich erregte Gemüt, daß Robert auf eigene Hand und ohne irgendeine Kenntnis der Generalbasslehre sogar selbstschöpferische Versuche im Komponieren anstellte. Die frühesten derselben, in kleinen Sätzen bestehend, fallen bereits zwischen das siebente und achte Lebensjahr. Gleichzeitig machte sich auch die Gabe des Phantasierens geltend. So soll er das verschiedene Wesen um ihn herumstehender Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Klavier so genau und komisch haben bezeichnet

können, daß jene in lautes Lachen über die Ähnlichkeit ihrer Porträts ausgebrochen seien.

Ebenso wie die Musik zog ihn das Lesen an, zu dessen Befriedigung er die reichhaltigste und mannigfaltigste Gelegenheit in der Buchhandlung seines Vaters fand. Auch hier waren eigene Schaffensversuche die nächste Folge. So schrieb er z. B. Ränberkomödien, die er mit Hilfe seines Vaters und seines älteren Bruders Julius sowie der dazu verwendbaren Schulkameraden auf einer eigens dazu hergerichteten kleinen Bühne, sogar gegen Eintrittsgeld, aufführte. Sein Vater bemerkte diese Neigung Roberts besonders gern und begünstigte sie in der Hoffnung, sein Lieblingssohn werde später die schriftstellerische Laufbahn, auf der er sich selbst wiederholt versucht, betreten.

Aus: Josef W. v. Wasielewski, Robert Schumann. Dresden 1858.

Das Jugendalbum

„Das Album wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüßte nicht, wann ich mich je in so guter musikalischer Laune befunden hätte. Die ersten Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu seinem Geburtstag, und so kam eins nach dem andern hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu komponieren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da spüren. Von den Kinderszenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere, während das „Weihnachtsalbum“ [so hieß der ursprüngliche Titel] mehr Vorspielungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält.“

Aus einem Brief Schumanns an Reinecke.

Schumanu und das romantische Lied

Die ganze Märcheupracht der Romantik steigt in Schumanns Liedern vor uns empor: das träumerische Sichversenken in die Welt der Vergangenheit, der Sage und des Märchens, der Hang zu sentimentaler Grübeleien und das starke Hinneigen zum Volksliedmäßigen. Besonders die glänzende Farbenpracht der Lyrik Eichendorffs, die das Rauschen der Quellen und des Waldes belauscht, die das nächtliche Leben und Weben, seine Schauer und seinen flimmernden Zauber zu künden weiß, weckten in Schumanns Brust einen überreichen Strom von Melodien. Allein der „Liederkreis“ (op. 39) mit der die Stimmung des Gedichtes geradezu klassisch wiedergebenden „Mondnacht“ legt ein hereditäres Zeugnis dafür ab, welche Töne Schumann für alle Schattierungen der Romantik zur Verfügung standen.

Eine weitere Seite von Schumanns Begabung weisen die Kompositionen von Gedichten Byrons und Robert Burns' an. Ersterer der Säger des Weltschmerzes und der Sehnsucht nach dem Überirdischen, letzter in grellem Kontrast dazu der derbe Dichter des Volkes — beiden vermochte Schumanns

Muse gerecht zu werden. Er ähnelte darin Justinus Kerner, dessen Poesie ja ebenfalls ein merkwürdiges Gemisch zwischen rein Volksmäßigem und sensiblen Gefühlsüberschwang aufweist. Mit welchem glücklichen Erfolge sich Schumann mit dieser merkwürdigen Dichtergestalt auseinandersetzen verstand, zeigt am besten die Liederreihe op. 35, von der Nr. 4 „Wohlauf noch getrunken“ das populärste Stück geworden ist; hier finden sich beide kontrastierende Stimmungen auf das glücklichste ausgeprägt.

Die Gedichte von Robert Burns und Robert Reinick waren es, die Schumanns Liederkomposition um einen neuen, charakteristischen Zug bereicherten. Seine Lyrik wendet sich hier plötzlich der schlichten, treuherzigen Weise des Volksliedes zu, und gerade diese Lieder, z. B. „O Sonnenschein“ (op. 36), gehören zu dem Anmutigsten und Frischesten, was Schumann auf dem Gebiet der Liedkomposition geschaffen hat.

Aus: Hermann Albert, Robert Schumann. (In Reimanns „Berühmten Musikern“.) Berlin 1903. Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

Richard Wagner

Autobiographische Skizze

(Bis 1842)

Ich heiße Wilhelm Richard Wagner und bin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Mein Vater war Polizei-Aktuarium und starb ein halbes Jahr nach meiner Geburt. Mein Stiefvater, Ludwig Geyer, war Schauspieler und Maler. Er wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen. Auch mein Stiefvater starb zeitig — ich war erst sieben Jahr. — Ich kam mit meinem neunten Jahre auf die Dresdner Kreuzschule: ich wollte studieren, an Musik wurde nicht gedacht; zwei meiner Schwestern lernten gut Klavier spielen, ich hörte ihnen zu, ohne selbst Klavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz“: ich sah Weber oft vor unserm Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizierte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studierte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum „Freischütz“ ein; mein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt. Nun spielte ich nur noch für mich, nichts wie Ouvertüren, und mit dem gräulichsten Fingersaße. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur „Zauberflöte“; „Don Juan“ war mir zuwider, weil da italienischer Text

darunter stand; er kam mir so läppisch vor. — Diese Beschäftigung mit Musik war aber nur große Nebensache: Griechisch, Lateinisch, Mythologie und alte Geschichte waren die Hauptsache. Ich machte auch Gedichte. Einmal starb einer unsrer Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt. Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Aepels Tragödien: Polyidos, die Atolier usw. antrieb; dabei galt ich in der Schule für einen guten Kopf in litteris: schon in Tertia hatte ich die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Einmal lernte ich auch Englisch, und zwar bloß um Shakespeare ganz genau kennenzulernen: ich übersetzte Romeos Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr ans Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweinndvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang. Ich verließ darüber Dresden und die Kreuzschule, und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Sekunda geseßen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und liebedlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen. Während ich dieses vollendete, lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethovensche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethovens Musik zu „Egmont“ begeisterte mich so, daß ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses anzuklären. Um dies im Fluge zu tun, ließ ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden. — Während dem war mein großes Trauerspiel von meiner Familie entdeckt worden: sie geriet in große Betrübniß, weil am Tage lag, daß ich darüber meine Schulstudien auf das gründlichste vernachlässigt hatte, und ich ward somit zu fleißiger Fortsetzung derselben streng angehalten. Das heimliche Erkentniß meines Berufes zur Musik verschwieg ich unter solchen Umständen, komponierte nichtsdestoweniger aber in aller Stille eine Sonate, ein Quartett

und eine Urie. Als ich mich in meinem musikalischen Privatstudium hinlänglich herangereift fühlte, trat ich endlich mit der Entdeckung desselben hervor. Natürlich hatte ich um harte Kämpfe zu bestehen, da die Meinigen auch meine Neigung zur Musik nur für eine flüchtige Leidenschaft halten mußten, um so mehr, da sie durch keine Vorstudien, besonders durch etwa bereits erlangte Fertigkeit auf einem Instrument, gerechtfertigt war. Ich war damals in meinem sechzehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmanns zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn. Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Musikers zugeteilt; der arme Mann hatte große Not mit mir; er mußte mir erklären, daß, was ich für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde seien. Was konnte für die Meinigen betrübender sein, als zu erfahren, daß ich auch in diesem Studium mich nachlässig und unmordentlich erwies? Mein Lehrer schüttelte den Kopf, und es kam so heraus, als ob auch hier nichts Gescheites aus mir werden würde. Meine Lust zum Studium erlahmte immer mehr, und ich zog vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Diese Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten; ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständnis desjenigen, der die Partitur etwa studieren wollte, mit drei verschiedenen Linien schreiben wollen, die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethovens neunte Sinfonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Die erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.

Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfte sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen. Mir war nur noch im Umgang mit politischen Literaten wohl: ich begann auch eine Ouvertüre, die ein politisches Thema behandelte. So verließ ich die Schule und bezog die Universität, zwar nicht mehr, um mich einem Fakultätsstudium zu widmen — denn zur Musik war ich nun dennoch bestimmt — sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Von dieser Gelegenheit, mich zu bilden, profitierte ich so gut als gar nicht; wohl aber überließ ich mich allen Studentenausweifungen, und zwar mit so großem Leichtsinne und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten. Die Meinigen hatten um diese Zeit große Not mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegenlassen. Bald kam ich aber zur

Befimmung; ich fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomaschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunkts, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben. Ich komponierte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Gange überließ. Mein Studium bei Weinlig war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunkts mit Leichtigkeit zu lösen imstande war. „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbständigkeit“, sagte er mir...

Um einen Bruder zu besuchen, reiste ich nach Würzburg und blieb das ganze Jahr 1833 dort; mein Bruder war mir als erfahrener Sänger von Wichtigkeit. Ich komponierte in diesem Jahre eine dreiaktige romantische Oper: „Die Feen“, zu der ich mir den Text nach Gozzis: „Die Frau als Schlange“ selbst gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder: in dem Ensemble war vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung. In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab. Mit meinen besten Hoffnungen auf meine fertige Arbeit, ging ich im Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück und bot sie dem Direktor des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz seiner anfänglich erklärten Bereitwilligkeit, meinem Wunsche zu willfahren, mußte ich jedoch sehr bald dieselbe Erfahrung machen, die heutzutage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unsrer heimathlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unsrer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst...

Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper: „Das Liebesverbot“, wozu ich den Stoff aus Shakespeares: „Maß für Maß“ entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Simlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei. — Noch im Sommer desselben Jahres, 1834, nahm ich die Musikdirektorstelle am Magdeburger Theater an. Die praktische Anwendung meiner musikalischen Kenntnisse für die Funktion eines Dirigenten glückte mir sehr bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Kulissen und vor den Lampen entsprach ganz und gar meiner Neigung zu bunter Zerstreuung... Ich ging ohne alle Aussichten nach Berlin, und bot dem Direktor des Königsstädtischen Theaters

mein „Liebesverbot“ zur Aufführung an. Anfänglich mit den besten Versprechungen aufgenommen, mußte ich nach langem Hinhalten erfahren, daß keine von ihnen redlich gemeint war. In der schlimmsten Lage verließ ich Berlin, um mich in Königsberg in Preußen um die Musikdirektorstelle am dortigen Theater zu bewerben, die ich späterhin auch erhielt. Dort heiratete ich noch im Herbst 1836, und zwar unter den mißlichsten äußeren Verhältnissen. Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Duvertüre schrieb ich: Rule Britannia . . .

Im Herbst 1837 ging ich nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirektors bei dem unter Holkei neu eröffneten Theater anzutreten . . . Als ich im Jahre darauf die Komposition meines „Rienzi“ begann, band ich mich nun an nichts, als an die einzige Absicht, meinem Gütet zu entsprechen: ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühle, daß ich nun so weit sei, von der Entwicklung meiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — leicht oder trivial zu sein, war mir entsetzlich. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter die Komposition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Akte fertig hatte. Um diese Zeit ging mein Kontrakt mit dem Theater-Direktor zu Ende, und besondere Umstände verleiteten es mir, länger in Riga zu bleiben. Bereits seit zwei Jahren nährte ich den Plan, nach Paris zu gehen . . . Ich vermochte kurz und gut meine Frau, sich mit mir an Bord eines Segelschiffes zu begeben, welches uns bis London bringen sollte. Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigentümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten . . . Mit sehr wenig Geld, aber den besten Hoffnungen betrat ich Paris . . .

In Paris wurde ich veranlaßt, in der Gazette musicale zu schreiben: ich lieferte mehrere ausführliche Artikel „über deutsche Musik“ usw. Vor allem fand lebhaften Beifall eine kleine Novelle, betitelt: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“. Diese Arbeiten haben mir nicht wenig geholfen, in Paris bekannt und beachtet zu werden. Im November dieses Jahres hatte ich die Partitur meines „Rienzi“ vollständig beendet, und sandte sie unverzüglich nach Dresden. Diese Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerst traurigen Lage: ich schrieb für die Gazette musicale eine kleine Novelle: „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris“, worin ich den unglücklichen Helden

derselben mit folgendem Glaubensbekenntnis sterben ließ: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“. Gut war es, daß nun meine Oper beendet war, denn jetzt sah ich mich genötigt, auf längere Zeit der Ausübung aller Kunst zu entsagen: ich mußte für Schlesinger Arrangements für alle Instrumente der Welt, selbst für Cornet à pistons übernehmen, denn unter dieser Bedingung war mir eine kleine Erleichterung meiner Lage gestattet. . . Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos; ich verließ es daher im Frühjahr 1842. Zum ersten Male sah ich den Rhein — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.

Johannes Brahms

Lebensgang

Johannes Brahms wurde am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren. Den ersten Unterricht erhielt er bei seinem Vater, einem Kontrabassisten, und später bei Ednard Marxsen. Schumanns warmes Eintreten für ihn in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ machte ihn weiteren Kreisen bekannt. Als bald darauf bei Schumann die Krankheit zum Durchbruch kam, ließ sich Brahms bei Frau Clara Schumann in Düsseldorf nieder und wurde ihr ein selbstloser, aufopfernder Freund. 1857 ging er als Dirigent an den Hof von Lippe-Detmold, wo er in idyllischer Zurückgezogenheit fleißig weiterarbeitete. Nachdem er noch zwei Jahre wieder in seiner Vaterstadt gelebt hatte, ging er 1862 nach Wien, dessen süddeutsche Fröhlichkeit und Musizierfreudigkeit gerade ihn, den Norddeutschen, stark anzog. Hier in der Donaustadt fand er eine zweite Heimat, der er bis zu seinem Tode (3. April 1897) treu geblieben ist. Brahms' Erscheinung war in einer Zeit, die in ihrem künstlerischen Willen schwankend und unsicher geworden war, fast eine Naturnotwendigkeit. Seine Kunst, der er in zäher, nie rastender Arbeit die herrlichsten Früchte abgerungen hat, wurzelt in einem tiefen Glauben an die Ausdruckskraft der Musik, in der sich seine menschlich vornehme und reine Gesinnung widerspiegelt. Ist auch der Grundzug seines Wesens eine düstere, knorrige norddeutsche Stimmung (siehe z. B. „Auf dem Kirchhofe“), so stehen ihm doch auch Töne von erquickendem Wohlklang, ja von sprudelnder Lebenslust zur Verfügung (siehe z. B. „Der Schmied“).

Werke: 4 Sinfonien / 2 Orchester-Serenaden, Haydn-Variationen / 2 Klavierkonzerte, 1 Violinkonzert / Chortwerke: „Ein deutsches Requiem“ op. 45, Schicksalslied, Altrhapsodie, Nanie / Kammermusik (Sextette, Quintette, Quartette, Trios und Sonaten) / Chorgesänge und zahlreiche Lieder / Klavierfonaten, Variationen und kleinere Klavierwerke / Ungarische Tänze und vierhändige Walzer.

Eine harte Jugend

Johannes Brahms' Geburtsort steht im sogenannten Speßgang in Hamburg. Das bescheidene Heim lag abseits vom Straßengetriebe in einem dürftigen, von vielen Mietparteien besetzten Fachwerkgebäude und enthielt zwei Zimmer und eine Küche. In einem nach dem Hof hinausliegenden Alkoven, der als Schlafzimmer diente, kam Johannes am 7. Mai 1833 zur Welt, ein strammer, unterseßter Bursch, der seine Kinderkrankheiten ordentlich durchmachte, in einer elenden Privatanstalt seine ersten Schulkenntnisse erwarb und diese in der solideren Bürgerschule als fleißiger Junge zu erweitern beflissen war. Brahms brachte es hier so weit, daß er zur Weihnachtsfeier 1846 die Eltern sogar mit einem französischen Glückwunsche erfreuen konnte, ein Resultat pädagogischer Weisheit und deutscher Sinnigkeit, das Vater Brahms wohl ebensosehr hat staunen wie schmunzeln und wahrscheinlich auch alkoholisches hat besuchtes lassen . . . Mittlerweile war Johannes aber auch schon in der Lehre des Vaters gewesen und hatte als echtes Musikantenkind allerlei Instrumente, wie Geige, Violoncell, Klavier und Horn, leidlich zu beherrschen gelernt. Daß dem Jungen der Kopf voll von Melodien steckte, die er auch aufzuzeichnen bestrebt war, das machte dem Alten wohl Spaß, bot aber doch schwerlich mehr als eine Gemüts ergötzung, denn verdienen ließ sich mit solchen Kinderlitzchen nichts. Und ans Verdienen kam es Vater Brahms an. Johannes mußte in die Lücke treten, wenn irgendwo bei privaten Gelegenheiten ein Mann beim Musikmachen fehlte, hatte bei Tanzvergnügen aufzuspielen und auch sonst bei der Hand zu sein, wo immer er sich nützlich machen konnte, vom Stiefelpuhen bis zum Musizieren auf dem Tanzboden oder im Bürgerhause . . . Auch die Zeit des „Stundengebens“ begann für ihn aus dem gleichen Grunde. Das war wohl manchmal auch schön, so wenn ihn der Papiermüller Giesemann mit sich in die würzig duftende Lüneburger Heide nahm, wo Brahms sich die Sommerfrische durch Unterricht an das Töchterlein des Gastfreundes erwarb und für den Männerchor in Winsen, dem Aufenthaltsort, Chöre komponierte. Da war Brahms vierzehn Jahre alt. In derselben Zeit trat er als Pianist vor die Öffentlichkeit. Er spielte Bach und Beethoven und von sich selbst „allerliebste“ Variationen über ein Volkslied . . . Dieser Schmerz erfüllte ihn, als ihm Schumann eine übersandte Komposition ungeprüft zurückschickte. „So schwer wie ich hat es nicht leicht jemand gehabt“ — mit diesen Worten hat Brahms nach langen Jahren die Summe seiner Jugend gezogen.

Aus: Willibald Nagel, Johannes Brahms. Verlag J. Engelhorns Nachf. Adolf Spemann, Stuttgart.

Hugo Wolf

Der Liederfürst

Hugo Wolf ist der Begründer des modernen deutschen Liedes. Er wurde am 13. März 1860 in Windischgrätz, einem Marktflecken der Südost-Steiermark, geboren. Sein Vater war Lederermeister, die Mutter stammte aus Wolfsbach in Kärnten. Als Zehnjähriger kam er auf das Grazer Gymnasium, das er aber ein Semester darauf wegen seiner „ganz ungenügenden“ Leistungen verlassen mußte. Auch im Internat des Benediktinerklosters Sankt Paul im Lavanttal erging es ihm nicht besser, die Lehrer bezeichneten ihn als „stolz, troßig, eigensinnig“. In der Musik aber machte er große Fortschritte. Mit fünf Jahren gab ihm der Vater die ersten Unterweisungen auf der Geige und auf dem Klavier. Sein Gehör war ungewöhnlich gut — Hugo konnte die Tonhöhe einer knarrenden Tür feststellen — und von früh an übte er die Kunst des Klavierstimmens. Nach vielen Kämpfen gaben die Eltern die Einwilligung zum Musikstudium. Als Fünfzehnjähriger wird er Schüler des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, doch konnte er sich auch hier nicht einfügen und wurde nach zwei Jahren entlassen. Ohne Mittel sucht er sich nun selbst durchs Leben zu schlagen, gibt Stunden und arbeitet unablässig, nie recht mit sich zufrieden. So schreibt er an die Eltern am 12. Mai 1878: „Ich habe jetzt wieder fünf Lieder beisammen, von denen eines besser als das andere — sein sollte. Ich jedoch bin nicht zufrieden, rastlos treibt es mich, mein schwaches Talent zu überbieten, meinen Gesichtskreis zu erweitern, meinem Denken, Handeln und Empfinden einen womöglich gereiften Ausdruck zu verleihen . . . Die Leute versprechen sich viel von mir, ich fühle auch die Kraft, mich über das gewöhnliche Niveau emporzuarbeiten . . . doch verlassen mich auch oft die Kräfte, so daß ich bei längerem Ruhestand meiner geistigen Kräfte, oder wo die Reflexion das innere natürliche Empfinden überwiegt, fast an meinem Beruf zweifeln möchte; aber auf einmal entsteht ganz unbewußt eine Arbeit unter meinen Händen, die mich wieder überzeugt, daß das Talent in mir nicht eingeschlafen, sondern nur geschlummert habe.“ — Ein Versuch, die Kapellmeisterlaufbahn einzuschlagen, mißglückt. Auch seine Tätigkeit als Musikkritiker am „Wiener Salonblatt“ ist nur vorübergehend und trägt ihm viel Aufseindungen ein. Als sein Vater 1887 starb, war von Hugo Wolf nicht eine Note gedruckt, obwohl so wertvolle Manuskripte wie das Streichquartett D-moll und die sinfonische Dichtung „Penthesilea“ in seinem Schubfach lagen. — 1888 schreibt er in einem wahren Schaffensrausch die 53 Lieder nach Eduard Mörike nieder, oft an einem Tage zwei bis drei Gefänge auf einmal. Der Bann scheint gebrochen.

Nach Mörike und Eichendorff rief Goethe im Winter 1888/89 seine Schaffenslust von neuem auf, in dreieinhalb Monaten lagen 51 Gedichte ver-

font vor. Das folgende Jahr brachte die Gesänge aus dem „Spanischen Liederbuch“ nach Geibel, in denen das nationale Kolorit (Bolero-Rhythmen, Mandolinengezirr, Kastagnettenklappern) höchst reizvoll wiedergegeben ist. Endlich entsteht 1891/92 das „Italienische Liederbuch“ von P. Heyse. In allen seinen Liedern hat H. Wolf — über Schubert hinaus — Neuland beschritten. Er komponiert nicht einzelne „Lieder“, sondern einzelne „Dichter“, in deren Eigenart er sich ganz versenkt. Dabei geht er in der Gesangsstimme feinführend dem Wort und dem Metrum der Sprache nach. Die Ausdeutung des Gefühlsinhalts fällt dem Klavier zu, das niemals nur „Begleitung“ ist, sondern völlig selbständig und gleichwertig behandelt wird. In diesem Streben nach Wahrheit des Ausdrucks steht Hugo Wolf Wagner nah, von dem er viel gelernt hat, doch lassen sich auch deutlich Beziehungen zu Schuberts Melodik und Schumanns romantischer Versonnenheit erkennen.

Sein Ringen um die Oper („Der Corregidor“, „Manuel Venegas“) zehrte seine Kräfte schnell auf. 1897 brach bei ihm der Verfolgungswahnsinn aus, nach einem — wie bei Schumann — mißglückten Selbstmordversuch mußte man Wolf in eine Anstalt überweisen, wo er nach unendlichen Leiden am 22. Februar 1903 endlich erlöst wurde.

Hugo Wolfs ganz auf Innerlichkeit gestellte, echt deutsche Kunst konnte sich zu ihrer Zeit nur schwer durchsetzen gegen den jüdisch-geschäftigen Ungeist, der damals immer weiter um sich griff. Nach Reinigung der deutschen Kunst von allem Artfremden erwächst allen musikkundigen Deutschen die Verpflichtung, sich der Werke Hugo Wolfs anzunehmen, von denen schon Max Reger schrieb: „Die Schätze, die dieser gottbegnadete Musiker uns hinterlassen hat, liegen da und brauchen nur mit Begeisterung und freudigster Bewunderung gehoben zu werden. Doch vergesse man dabei nicht, daß wir nicht nur kostbarste Lieder und Gesänge von ihm besitzen, sondern daß er uns fast auf jedem Gebiet der musikalischen Produktion wertvolle Schöpfungen geschenkt hat. Diesen fast völlig unbekanntem Werken, die erst seit dem Tode des Autors der Öffentlichkeit zugänglich sind, wird sicher ein besseres Los beschieden sein, als es im Anfang seiner Lyrik vergönnt war. Denn er, der Schöpfer, ist hinübergegangen, und damit die Hauptbedingung, daß man diese Werke aufführe, beklatsche und bejubele, erfüllt.“

Die Musik im Leben des Volkes

Musik und deutsches Volkstum

Die Musik bei den Germanen

Mit den Sendboten des Christentums wanderte der gregorianische Gesang ins Kernland der nordischen Rasse, teils unmittelbar nordwärts über die Alpen, teils auf dem Umwege über die britischen Inseln. Doch stieß er nicht in einen leeren Raum hinein. Es gab schon Musik in Germanien, eine Musik, die dort gewachsen war.

Es ist notwendig, das zu betonen, weil immer wieder die Ansicht geäußert wird, die Tonkunst sei etwas dem nordischen Geiste eigentlich Wesensfremdes, das erst nachträglich nordischen Geist empfangen habe. „Musik, wie sie der Norden in Wahrheit zuerst vom Orient empfing“ (Rich. Benz), ist, geschichtlich betrachtet, eine unhaltbare Vorstellung. Eine Art der Musik kam aus dem Orient, aber nicht die Musik als Ganzes.

Allzuviel wissen wir allerdings nicht von altgermanischer Tonkunst. Die sozusagen körperlose Natur des Gegenstandes bringt es mit sich, daß er die Zeiten weniger widerstandsfähig überdauert als andere Zeugnisse der Gesittung.

Musik im Sinne von Tonfolgen, die durch irgendwelche Schriftzeichen überliefert sind, besitzen wir nicht aus altgermanischer Zeit. Dennoch können wir auf verschiedenen Wegen eine Strecke weit in das Was und Wie jener Musik eindringen.

Zunächst das Was, also ihre Gattungen. Von einer ganzen Reihe hochwichtiger Lebensäußerungen Altgermaniens wissen wir bestimmt, daß sie mit Musik verbunden gewesen sind. Fassen wir das, was wir aus Schriftstellerzeugnissen — zum großen Teil bekanntlich aus christlichen Verboten — und aus dem Volksbrauch über diese Gelegenheiten zum Musikmachen wissen, ganz kurz zusammen, so ergibt sich folgendes:

Die Germanen kannten Einzel- und Gemeinschaftsgefang. Jener wurde hauptsächlich bei Liedern erzählenden Inhalts geübt, die, ebenso wie bei den andern Indogermanen, von den Taten der Götter und Helden sangen, ferner bei der Spruchdichtung, die uns als Zauber-, Weisheits- und Sittenspruch entgegentritt. Gelegenheit zum gemeinsamen Singen ergab die feierliche Begehung einer großen Anzahl von Festen. Bezeugt, weun auch nur in sehr kümmerlichen Resten textlich erhalten, sind uns vor allem Gesänge zu den großen

Festen des Jahreskreislaufs, ferner Lieder zur Begehung der großen Lebensfeste, vor allem Hochzeits- und Begräbnislieder. Da zu den hohen Zeiten des germanischen Lebens auch der Kampf zählte, gehören hierher ebenfalls die Kriegslieder, vielleicht auch Waffentänze mit Gesang.

Dies alles ist seit langem bekannt. Weniger dagegen hat man sich mit der Frage beschäftigt, welches denn nun die musikalische Natur dieser Gesänge gewesen sei.

Eine gewisse Handhabe zum Eindringen in die musikalische Fassung gibt uns die Tatsache, daß in altgermanischer Musik Wort und Ton aufs engste verbunden waren. So ist uns, wie in Griechenland, in der Dichtung ein wesentlicher Bestandteil germanischer Tonkunst miterhalten, nämlich der Rhythmus.

Das Hauptkennzeichen der Rhythmik des Stabreimes scheint mir eine sonst nirgendwo in dieser Art zu findende Vereinigung von Regel und Freiheit. Im griechischen Verse, so vielgestaltig er ist, hört die Freiheit auf, wenn das Versmaß einmal gewählt ist. Das Wesen der orientalischen Rhythmik aber ist fesselloser Erguß des Melismas. Das Wesen des Stabreimes dagegen ist die festgehaltene Vierhebigkeit der stabenden Langzeile bei freier Verfügung über Zahl und Stellung der Senkungen. Das heißt musikalisch: der Satz ist fest, die rhythmische Unterteilung dagegen unendlich vielgestaltig. Diesen Rhythmus nachempfinden und demgemäß wiedergeben können, ist eine musikalische Rassenangelegenheit, und es ist eine nachdenkliche Tatsache, daß heute so wenige Menschen Stabreime wirklich ihrem Wesen gemäß vortragen können. Lesen wir den Stabreim so, daß er seine volle Wirkung entfaltet, so fällt auf, daß er ein sehr langsames Zeitmaß erzwingt. In flüchtigem Dahineilen geht er rettungslos unter, nur in breit ausladendem Gang enthüllt er die tiefinnere Wucht seines herrscherhaften Schreitens. Nur bei solch langsamem Zeitmaß kommt aber ferner jene andere Eigenschaft des Stabreimes zur Geltung: die Vielgestaltigkeit der rhythmischen Unterteilung, jene knorrige Eigenwilligkeit, mit der jeder einzelne Vers zu einem einmaligen rhythmischen Ereignis gestaltet wird. So ist der Rhythmus des Stabreimes Sinnbild des nordischen Menschen, der den Rhythmus seiner Seele in ihn hineinlegte, jener Seele, die zwar willig das Gesetz über sich anerkennt, dennoch aber ihm den Stempel des Eigenen aufprägt, wo immer sie es in Taten umsetzt.

Es fragt sich nun, ob wir auf irgendeine Weise der verlorenen Melodien aus altgermanischer Zeit habhaft werden können. Oskar Fleischer will dies auf einem ähnlichen Wege versuchen, wie die vergleichende Sprachwissenschaft zu den verlorenen Wurzeln verwandter Sprachen hinabdringt: durch Vergleichung der Volksliedweisen der indogermanischen Völker. Auf anderem Wege, nämlich ohne bestimmte Tonfolgen zu suchen, haben Müller-Blattau und Moser versucht, uns eine Vorstellung vom Wesen altgermanischer Me-

lodik zu verschaffen. Auf dem biogenetischen Grundgesetz fußend, ziehen sie unsere heutigen Kinderlieder (Abzähllieder, Kreisspiele usw.) heran. Dürfen wir uns denken, daß Melodien aus dem Kindesalter unserer Rasse ähnlich ge-
 baut gewesen sind? Auf das wahrscheinlich hohe Alter vieler Kinderlieder und auf die Möglichkeit, daß die Weisen von Zauber- und Weisheitsprüchen ähnliche Haltung zeigten wie jene, weisen die Forscher übereinstimmend hin, zugleich aber auch auf einen wichtigen Unterschied: unsere Kinderlieder verraten deutlich den Einfluß des harmonischen Empfindens in Dreiklängen, das wir für altgermanische Zeiten nicht ohne weiteres voraussetzen dürfen. Entschieden wahrscheinlicher ist es, daß sich die alten Melodien im Bereich der Pentatonik bewegt haben, die wir anscheinend als gemeinsames indogermanisches Besitztum ansehen dürfen. Denken wir uns also die einfachen Weisen unserer Kinderlieder aus den modernen Dreiklangfolgen gelöst und in pentatonische Tonfolgen überfetzt, so erhalten wir wohl immerhin ein annäherndes Bild der Weisen, in denen unsere Vorfahren Zaubersprüche „gerannt“ haben mögen. Die Wirkung braucht durchaus nicht dürrig oder eintönig gewesen zu sein, der treffsicheren Scharfkantigkeit oder aber der feierlichen, „inschriftenhaften Lyrik“ (Heusler), wie sie uns altgermanische Spruchweisheit bietet, hat das herbe Gewand einer melodisch kargen Pentatonik sicher ansgezeichnet angestanden.

Zur Schöpfung einer hochentwickelten Musiktheorie nach Art der griechischen sind die Germanen, soweit wir wissen, nicht mehr gekommen, bevor Christentum und antike Gesittung in ihre Lebenskreise eindringen. Man müßte denn annehmen, eine solche Theorie sei rein mündlich von Geschlecht zu Geschlecht übertragen worden und beim Abreißen der Überlieferung in Vergessenheit geraten.

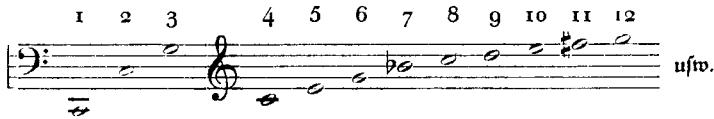
Ob nun die Germanen eine tief sinnige Theorie entwickelt haben oder nicht, praktisch besaßen sie jedenfalls eine gewisse Kenntnis der Konsonanzbeziehungen der Töne, worauf ja schließlich alle Theorie fußt. Ohne jene Kenntnis wären sie überhaupt nicht zum Ban und zur Benutzung von Instrumenten befähigt gewesen. Nun haben sie aber mehrere Arten von Instrumenten besessen. Daß die griechische Lyra in der nördlichen Hälfte Europas entstanden ist, nehmen Behn und Fleischer übereinstimmend an; auch Moser erwähnt Zeugnisse über frühes Vorhandensein der Harfe in Nord-
 europa. Die Tatsache, daß die Harfe bei den Germanen wie bei den Griechen eins der höchstgeschätzten Instrumente war, zeigt, daß ihr Klangreich der musikalischen Besonderheit der nordischen Rasse entgegenkommen mußte. Das beruht wohl auf ihrer zurückhaltenden Klanglichkeit.

Neben den Saiteninstrumenten stehen in Germanien schon sehr früh die Blasinstrumente. Vor allem sind hier die Luren zu nennen; um die Enttätigung ihrer Geheimnisse haben sich nüchternere Forschung und schwungvolle Einbildungskraft immer wieder bemüht. Die Entstehungszeit der Luren setzt

man etwa in die Zeit von 1400 bis 800 v. Chr. Ob sie nach der Bronzezeit noch hergestellt und gebraucht worden sind, ist sehr fraglich.

Eine Reihe von Luren sind so gut erhalten, daß man die Eigenart des Klanges hat nachprüfen können. Er steht etwa zwischen dem des Waldhorns und der Tenorposaune, d. h. er ist stark, aber edel und weich. „Der Ton der Lure kann bei aller Milde schmetternd durchdringen und zu einer bedeutenden Stärke entwickelt werden; er hat dann etwas Erhaben-Erschütterndes“, sagt August Hammerich.

Was ist auf den Luren geblasen worden? Dafür haben wir weder Denkmäler noch Zeugnisse; wir müssen das Instrument selbst befragen. Da die Lure ein Naturhorn ist, so lassen sich auf ihr die sogenannten Overtöne blasen. Dies sind, bei angenommener Stimmung in C, folgende:



Melodien, die sich in überwiegend kleinen Stufen bewegen, lassen sich also auf den Luren nicht blasen. Der Schluß ist berechtigt, daß die dem Norden angeborne Melodik von allem Anfang an auf großzügige Haltung gerichtet war. Moser sagt: „Auch in der Melodik scheinen die Indogermanen eine gewisse Sonderstellung einzunehmen. Nur verhältnismäßig selten begegnen bei den Fremdvölkern große Tonschritte — ganz überwiegend kriechen ihre Weisen, wie ängstlich auf schmalem Dschungelpfad geduckt, um einen Mittelpunkt in kleinen Intervallen, während bei uns ein herrenhaftes Anspringen, ein herzhafter Wagemut kühn und sicher den Tonraum durchspringt.“

Auch dann, wenn wir mehrtöniges Blasen für unsicher ansähen, bliebe die hohe Bedeutung der Luren für die Ergründung frühgermanischen Musikempfindens bestehen. „Wem nicht ein einzelner, langhallender Hornston das Herz bewegen kann, der ist kein Musiker, und versteht er noch soviel vom Kontrapunkt!“ sagt Hugo Riemann in seinem „Katechismus der Kompositionslehre“. Nun wohl, wenn das heute der Fall ist, warum sollen wir unsern germanischen Vorfahren die Fähigkeit abstreiten, auch beim Hallen eines einzelnen Lurentones ein musikalisches Urerlebnis tiefster Art gehabt zu haben? Müller-Blattau weist auf den Anfang von Wagners „Rheingold“-Vorpiel hin, und ich glaube, mit vollem Recht. Richard Wagner war es gegeben, in vielen Verwandlungen zu uns zu reden; im Vorpiel zum „Rheingold“ ist es ihm mit nachtwandlerischer Sicherheit gelungen, das Wesen altgermanischer Tonwelt mit modernen Mitteln wieder aufleben zu lassen.

An die Betrachtung der Luren schließt sich passend die Frage nach der Entstehung der Mehrstimmigkeit.

Gibt man überhaupt die Möglichkeit mehrstimmigen Blafens zu — und die Möglichkeit bestreiten, so weit ich sehe, auch die sehr zurückhaltenden Beurteiler nicht —, so muß man sich doch ganz von der Vorstellung freimachen, es habe ungefähr so geklungen, wie wenn wir heute unsere Volkslieder zweistimmig spielen oder singen. Vielmehr ergibt sich auch hier als das Wahrscheinlichste eine Art von Urerlebnis, nämlich das der ruhenden, einfachsten Harmonien. In die zwingende Wirkung dieses ohne melodisches Geschehen endlos wiederholten Erklings konsonanter Töne, etwa der Quint, vielleicht auch der Terz, müssen wir uns erst mühsam zurückversetzen. Das Erlebnis des Akkords wäre also, wenn auch nur in urfämllicher Gestalt als Zweiklang, eins der frühesten der nordischen Musikseele gewesen.

Zusammenfassend dürfen wir sagen: Zeugnisse und Denkmäler für Pflege der Mehrstimmigkeit im Gebiete der nordischen Rasse sind zwar nicht so zahlreich und klar, daß wir ein ganz genaues Bild der Dinge erhielten; halten wir sie aber mit den beiden Tatsachen zusammen, daß einerseits der Süden keine selbständigen mehrstimmigen Regungen zeigt, andererseits die geheimnisvoll im Norden sich hebende Welle der Mehrstimmigkeit mit unwiderstehlicher Gewalt alsbald die europäische Musikübung überflutet, so dürfen wir von der Grundtatsache überzeugt sein, daß die Mehrstimmigkeit im Schoße der nordischen Rasse geboren worden ist. Der „Szenenwechsel der Musikgeschichte“ (Storck) vollzieht sich, genau wie auf den andern Gebieten der Gesittung, mit dem Eintreten der Germanen in die Geschichte.

Aus: Richard Eichenauer, Musik und Rasse. Verlag J. F. Lehmann, München, 2. Aufl. 1937 (gekürzt).

Hadlaub

In seiner „Züricher Novelle“: Hadlaub, schildert Gottfried Keller die Entstehung der Manessischen Liederhandschrift. Hadlaub, eines freien Bauern Sohn, schreibt im Auftrage der Herren Manesse in Zürich alle erreichbaren Lieder der Minnesinger ab und sammelt sie in einer prächtig ausgestatteten Handschrift. Er selbst wird dabei zum Sänger der Hohen Minne und gelangt unvermutet in die gleiche Handschrift. Seine Auftraggeber schicken ihn nach Wien, wo er mit der „Poesie der Dörper“ (Neidhart von Renenthal) bekannt wird und von einem alten Spielmann eine Sammlung alter Volkslieder erhält. Diese Wiener Reise schildert der folgende Abschnitt.

Der Bischof gab ihm ein Pferd, Herr Manesse schenkte ihm ein schönes Gewand und der Vater versah ihn mit Reisegeld, da er nicht wollte, daß Johannes ganz von den Herren abhinge. Er hatte auch gute Geleitsbriefe von Ort zu Ort, daß er überall wohl aufgenommen war, als er jetzt quer durch Schwaben und Bayern ritt und schließlich mit seinem Kößlein auf einem Donauschiffe unterstand, um vollends durch Österreich hinunterzufahren. Überall in Städten, Schloßern und Hochstiften war er eifrig dabei, abzu-

schreiben und weitere Kunde zu erwerben, so daß er, ehe er nach Wien kam, von dem einzigen Walthar von der Vogelweide gegen zweihundert neue Strophen beieinander hatte, die wenigstens auf dessen Namen umliefen und noch nicht im Buche zu Zürich standen.

Zu Wien hielt er sich fast ein Jahr auf; dort fand er hauptsächlich die breiten Spuren Neidharts von Renenthal, der etwa siebenzig Jahre früher am Hofe Friedrichs des Streitbaren sein Wesen getrieben hatte. Die Sehnsucht, mit welcher seine ungestillte Minne in der einsamen Ferne ihn erfüllte, wurde in seltsamer Weise zuweilen gemildert durch den Gegensatz der ländlichen Dichterei Neidharts, der Poesie der Dörpser, der derben Tanzmägde, Dorfsprengel und Dorfbrüchel. In troziger Stimmung verfiel er selbst in solchen pastoralen Ton, und in einem ersten Liede, das er zu Wien abfaßte, verglich er die Mühsal der ungetrösteten Mimmer mit der harten Arbeit der Waldböhler, welche hacken und reuten müssen, der Fuhrleute, die in Regen und Wind sich unaufhörlich abplagen, die versunkenen Karren aus dem Schlamm zu heben, in dem sie fluchend steckenbleiben; das Herz solcher Liebhaber, von der Liebe wie mit Zangen gekneipt, zappte unablässig in der Brust, wie ein sperriges schreiendes Ferkel in einem Sack . . .

Um die neue Kunstweise recht akademisch und epigonenhaft zu studieren, ging er sowohl in der Stadt, als in den schönen Landschaften von Wien den Vergnügungen des Volkes nach und stand überall hinzu, wo gesiedelt, getanzt und gezecht wurde. Ein uralter Spielmann, der das Land an der Donau durchfuhr und in Wien mit Johannes in der gleichen Herberge wohnte, war dabei sein Führer. Dieser alte Spielmann hatte die sonderbare Eigenschaft, daß er seine Herkunft und seinen Namen gänzlich vergessen, wie er sagte seit einem Sturz, den er vor mehr als fünfzig Jahren getan, und es hafete in seinem Gedächtnisse auch kein neuer Name, den man ihm gegeben oder um den er gebeten hatte. Einen solchen wiederholte er einige Male, um ihn sich einzuprägen; sobald aber die kleinste Frist vorüber, hatte er ihn verloren und nannte den Namen dessen, der ihn gegeben. Alles war ihm bekannt, nur nicht die Namen seiner Eltern, seiner Heimat und sein eigenes Schicksal vor jenem Fall. Er konnte lesen, aber nicht mehr schreiben, und besaß ein ledernes Ränzchen voll verblichener und abgegriffener Liederbüchlein, die alle vor langen Jahren schon geschrieben sein mußten, sein einziges Eigentum außer einer kleinen Harfe, deren Holz vor urlangem Gebrauch so dünn wie Papier geworden und vielfach geflickt war mittels aufgeleimter Leinwandstreifen. Sein Gewand war verschossen und farblos, sein langer Bart, der silberweiß gewesen, fing stellenweise an gelb zu werden. Der Kopf war vollständig kahl, aber von zierlichster Form und glänzend wie eine Kuppel von Elfenbein, freilich selten sichtbar; denn sein Haupt war unausgesetzt von einem breiten, abgeschabten Pelzhute bedeckt, in dessen Schatten der Alte wie unter dem Dache des vergessenen Vaterhanes zu wohnen schien; die tiefliegenden Auglein



Meister Johannes Hadlaub.

Aus der Manessischen Lieder-Handschrift. Insel-Verlag Leipzig.

schimmerten wenigstens so wohllich unter dem dunklen Rande, wie die Fensterchen unter einem Strohdach. Aus diesem verwitterten Wesen herans klangen aber mit hellem Tone eine Menge Lieder, und das kleine banfällige Saitenspiel begleitete den Gesang mit auffallender Kraft.

Für Johannes Hadlaub ergab sich indessen keine große Ernte; denn die Lieder, welche der Alte sang, waren fast alles Volkslieder, die schon vor der Zeit des höfischen Kunstgesanges entstanden oder während dieser Zeit in den Niederungen der Gesellschaft geboren waren und niemals einen Namen trugen. Auch in der Form erschienen sie so altertümlich und einfach, daß Johannes sie für seine Zwecke nicht brauchen konnte und es angab, den granen Spielmann für die Sammlung anzubeuten. Dennoch folgte er ihm gerne, wenn er über Felder zog und ihm mitzukommen winkte; er liebte den seltsamen Alten und dieser war ihm hinwieder zugetan wegen seines gutmütigen und sittsamen Wesens...

Eines Tages gingen sie auf das Sulner Feld hinans, wo eine große Kirchweih mit Messe und Spektakel aller Art stattfand. Kriegslente, Banern, Bürger aus der Stadt, Franen, Dirnen trieben sich da bunt durcheinander; an allen Ecken war Musik, Spiel und Tanz und dampften die Kessel und Backpfannen. Der Alte bat den Johannes, ihn nun allein zu lassen bis zum Abend, weil er ihm mit seinem schönen Gewande die Freigebigkeit verschenke. Hadlaub sah daher nur ab und zu nach ihm und wurde im übrigen nicht müde, sich unter dem Volke herumzutreiben, was nicht ohne Gefährde blieb. Viele der Banern waren übermütig und närrisch herausgepußt mit bunten Wamsern und Bändern; sie trugen große Schnurrbärte und vorn und zu jeder Seite des Gesichtes eine lange, rothhaarige oder pechschwarze Locke, die bis zum Gürtel herunterhing; dazu waren sie mit mächtigen Schwertern, Dolchen und anderen Waffen behangen, um zu prahlen und den Soldaten zu trosten, wenn diese ihnen die ebenso bunten Dirnen abjagen wollten. Ihre prunkende Grobheit und Händelsucht kehrten sie dann gegen jeden herans, der sie nur betrachtete.

Johannes gefellte sich zu einer Truppe lustiger Schüler, welche die guten Weine aufsuchten. Ein Kloster ließ einen solchen anschenken, der dem jungen Manne bald in den Kopf stieg. Durch die Aufregung wachte seine alte Liebesbekümmernis auf und zugleich eine verwegene Lebenslust, die mit jener im Streit lag. Er überbot womöglich die Schüler in Keckheit und Mutwillen. Gingend zogen sie umher und fanden ihre Lust vorzüglich darin, den schönen Städterinnen, welche nach dortiger Mode eine Art überbreiter Hüte trugen und damit umherspazierten, unter diese Hüte zu gucken, um des Anblicks ihrer Gesichter theilhaftig zu werden, was sonst unmöglich war. Bekanntlich hat er in einem Liedchen diese österreichischen Franenhüte besungen und gewünscht, daß sie alle die Donau hinunterschwimmen möchten. Es gab nun manchen freundlichen Scherz und manchen lieblichen Blick bekam Johannes, was dem

Ungetreuen höchlich gefiel, so daß er immer lecker unter die Hüte schaute, um den tranlichen Glanz zu suchen. Zuletzt aber entstanden Händel. Junge Handwerker trafen den Schülern entgegen, der Lärm und die Kriegslust verbreiteten sich, Soldaten gerieten hinter die Bürger und die Bauern hinter jene, und mit der eintretenden Dunkelheit war die Kirchweih in eine Schlacht verwandelt und das Feld voll Staub, Geschrei und Blutvergießen.

Johannes hatte seine Gefellen längst verloren. Ganz ernüchtert, aber mit zerrissenem Rock und blutendem Gesicht entzog er sich dem Gefümmel, dessen bavarische Ranheit ihm ungewohnt und erschreckend war. Besorgt suchte er in der nächelichen Verwirrung den alten Spielmann; er fand ihn an der Straße nach Wien mit blutigem Kopfe bewußtlos liegen; seine Kleider waren ihm vom Leibe gerissen und das hübsche weiße Schädelsrud zerstört, zerschlagen, wie auch die alte kleine Harfe, mit welcher er sich gewehrt haben möchte; denn er war beraubt, sein Schatzbeutel ihm von den Riemen geschnitten.

Johannes brachte den armen Alten mit Sorge und Mühe nach der Herberge. Dort kam er nochmals zum Bewußtsein; er schien über seinen verlorenen Namen nachzugrübeln, schüttelte seufzend den Kopf, indem er stammelte: „Ich bring's nicht mehr heraus!“ und bat Johannes, daß er seine Ledertasche mit den Liedern an sich nehmen und behalten möchte, worauf er den Geist anfgab.

Am anderen Morgen untersuchte Johannes das Hänfchen beschriebenen Pergaments genauer, das vor ihm lag. Heutzutage würde man für jedes der verbliebenen Büchlein und Röllchen, Stück für Stück, hundert rheinische Gulden bezahlen; Johannes dagegen wußte nicht viel damit anzufangen, da er ein einziges Heftchen fand, das einen Namen trug. Es war das Duzend kleiner Lieder des von Kürenberg, die wir kennen in ihrer altertümlichen Gestalt; Erzeugnisse eines wirklichen und ganzen Dichters, deren Ursprünglichkeit und Schönheit Hadlaub empfand. Erstaunt ahnte er in diesen kleinen Proben einen von hundert anderen Sängern unterschiedenen Geist, der in unbekannter Einsamkeit waltete, und der tote Spielmann, der diesen Namen allein anzubewahren für würdig gehalten hatte, erschien ihm erst jetzt in einem geheimnisvoll ehrwürdigen Lichte. Er kehrte zu größerem Ernst zurück, und da seine Zeit überdies vorüber war, so packte er seine Erwerbungen zusammen und wanderte wieder der Heimat zu.

Vom Wesen der Polyphonie

Wo die natürliche Musica / durch die Kunst gescherfft und polirt wirdt / da sihet vnd erkennt man erst zum Theil (denn genslich kans nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung / die große vnd vollkommene Weißheit Gottes / in seinem wunderbarlichen Werck der Musica /

in welcher vor allem / das seltsam vnd wol zuverwundern ist / daß einer eine schlechte [schlichte] Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) her singet / neben welcher drey / vier oder fünff andere Stimmen auch gesungen werden / die vmb solche schlechte einfeltige Weise oder Tenor / gleich als mit jauchsen gerings [rings] herumbher / vmb solchen Tenor spielen / vnd springen / vnd mit mancherley Art vnd Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren vnd schmücken / vnd gleich wie einen himlischen Tanzreyen führen / freundlich einander begegnen / vnd sich gleich herzen vnd lieblichen umfangen / Also daß die jentigen / so solches ein wenig verstehen / vnd dardurch bewegt worden / sich deß hefftig verwundern müssen / vnd meinen, daß nichts seltsamers in der Welt sey / denn ein solcher Gesang / mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber darzu kein Lust noch Liebe hat / vnd durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird / das muß warlich ein grober Klotz sein / der nicht werth ist / daß er solche liebliche Musica, sondern... der Hunde oder Gese Gesang vnd Musica höre.

Martin Luther über die „Notatio contra puncti“ in seinem „Encomion musices“, geben zu Wittenberg im 1538. Jahre.“

Politik und Kunst

Der Mensch ist heute noch so sehr vnd vielleicht mehr wie je ein „politisches Tier“; von dieser Eigenschaft werden alle seine geistigen Bestrebungen beeinflusst; vnd beeinflussen sie wieder. Die hentigen deutschen Verhältnisse bedürfen also vor allem einer Vertiefung vnd Erweiterung nach dieser Richtung hin; der geistigen Neugeburt unseres Vaterlandes, wenn es zu einer solchen kommen soll, muß eine politische Neugeburt desselben voransgehen; äußerlich hat dieselbe 1870 stattgefunden; innerlich bleibt sie noch zu fordern. Die jegige deutsche Reichsverfassung trägt den tieferen Bedürfnissen des deutschen Volkstums nicht in allen Stücken Rechnung; vnd die Art, wie sie von gewissen Parteien ausgenutzt wird, noch weniger; hier tut eine innere Wandlung not. Wie der Künstler immer ein Sohn seines Volkes, so ist die Kunst immer eine Tochter der jeweiligen geschichtlichen Konstellation. Es ist durchans kein Zufall, daß Michelangelo vnd Lizian, Shakespeare vnd Bacon, Goethe vnd Beethoven gleichzeitig lebten vnd schufen; daß oft eine ganze Saat von großen Männern periodenweise in der Geschichte miteinander aufwächst; Keime zu großen Leistungen sind in der geistigen gerade wie in der physischen Natur stets vnd überall vorhanden. Es bedarf nur günstiger Umstände vnd der helfenden Menschenhand, um beide zu wecken, gewisse Zeitverhältnisse lassen Genies aufsprießen, wie der Regen die Steppe ergrünen läßt. Es mag außer dem einen noch Shakespeares genug gegeben haben; aber nur in England, wo die Bedingungen günstig lagen, kam jener zur Entfaltung; man lasse ihn, ganz so wie er war, in Frankreich geboren worden, vnd er würde nie seine Tragödien noch Schauspiele geschrieben haben. Das Kunstwerk ist nur ein Erzeugnis ver-

schiedener zusammenwirkender Kräfte: des Menschen, des Volkstums, der Zeitverhältnisse; sind diese drei Faktoren gleichzeitig und gemeinsam tätig, so entsteht das Große. Die politischen und sozialen Verbindungen sind alle für die eigentliche künstlerische Arbeit ebenso wichtig, wo nicht wichtiger als diese letztere selbst; das galt zu allen Zeiten; und es gilt nicht zum wenigsten für das jetzige Deutschland... Wer die deutsche Kunst heben will, muß znerst das deutsche Volkstum heben; und diese Hebung des deutschen Volksscharakters kann nur in einer Vertiefung desselben bestehen; und diese muß zunächst eine politische sein. Keine Frucht ohne Blüte. Das deutsche Volk muß sich so entwickeln, wie sich der holländische Volksscharakter entwickelt hat — um einen Rembrandt hervorbringen zu können. Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen. Ein solches Verfahren wird dadurch erleichtert, ja ganz natürlicher Weise nahegelegt, daß Rembrandt nicht nur Holländer, sondern als solcher zugleich Niederdeutscher und Deutscher ist; auch hier kehrt der Deutsche nur zu sich selbst zurück, wenn er zu Rembrandt zurückkehrt; er vollzieht eine Reform, zu deutsch Rückbildung. Die beiden Pole des niederdeutschen Charakters, Festigkeit und Freiheit, haben hierbei als Richtpunkte zu dienen. Das deutsche Volk muß seine inneren politischen und nationalen Verhältnisse erweitern, indem es sie teils festigt, teils lockert; denn nur in dem gleichzeitigen Zusammenwirken dieser beiden Tätigkeiten besteht alles Wachstum; und nur dasjenige Volk lebt, welches wächst.

Aus: Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher. Leipzig, 1890.

Streit und Lied

Der Deutsche streitet und singt. Und am schönsten ist es, wenn diese Doppeltätigkeit des deutschen Geistes sich ganz wörtlich offenbart. Nikolaus Manuel, einer der interessantesten und vielseitigsten Künftlertypen des 16. Jahrhunderts, welcher den Pinsel und das Schwert gleich gut zu führen wußte; Ben Jonson, welcher in den niederländischen Befreiungskriegen vor beiderseitig versammeltem Heere einen Spanier zweikämpfend niederstach; Theodor Körner, welcher den Bund von Leier und Schwert mit seinem Blut besiegelte — das sind herzerfreuende Beispiele deutscher Kriegs- und Kunsttätigkeit. Es sind wieder einmal historische Ideale von der besten Art; und sie sind das um so mehr, da sie sich nicht durch geistige Größe als solche ausweisen, sondern durch volkstümliche Größe. Von dem Barditus der alten Germanen und den Minneliedern der Ritterzeit bis zu Luthers Hochgesang „Ein feste Burg ist unser Gott“ und der Wacht am Rhein ist die deutsche Volksseele stets auf den gleichen Ton gestimmt gewesen. Es ist derjenige Ton, auf den Goethe ebenso kurz wie treffend und schön hingewiesen hat:

Nicht die Leier nur hat Saiten,
Saiten hat der Bogen auch.

Gott der Saiten, der schwingenden wie der schnellenden, ist Apollo; dieser Jünglingsgott gehört also gewissermaßen den Deutschen an; seine jugendliche Elastizität entspricht dem erst noch im Erstarren und Ausblühen begriffenen inneren Wesen des deutschen Volkes.

Aus: Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher. Leipzig, 1890.

Musik und Charakter

Der greise Feldmarschall Moltke, so erzählt eine berühmte Sängerin der weiland Kgl. Hofoper in Berlin, besuchte einst eins ihrer Mozart-Konzerte. Ohne irgendwelche Begleitung saß er in seiner Loge, wie eingehüllt in eine Wolke der Einsamkeit. Längst war er ja Witwer, Kinder hatte er keine, und den Ruhm der Welt hatte er, der Sieger von 1864, 66, 70 und 71, bis zur Neige ausgekostet. Er, der Paladine Wilhelms I. fast Letzter, muß damals den seherischen Betrachter angemutet haben wie ein vom Sturm und Hagel des Schicksals gezeichneter Findling in den Gefilden glatter Mittelmäßigkeit. An Falten und Fältchen des hageren Gesichtes ließen sich wie an Runen die Jahrzehnte eines in jedem Augenblicke voll und tief gelebten Lebens ablesen. Was mag er, dem unmittelbar der Eingang zu den Göttern bevorstand, der noch zu Lebzeiten Mythos wurde, noch begehrt und gewünscht haben? Der großen Aufgabe seines Berufes war er in allem gerecht geworden, seinen Anteil an menschlichem Glück hatte Gott ihm besichert, aber auch schon genommen; an irdischen Gütern mangelte es ihm nicht. So konnte man denken, daß er alles als erfüllt angesehen hätte. Aber über diese Dinge hinans gab es etwas, was bis zum letzten Atemzuge Gegenstand eines zusätzlichen Wunsches blieb, eine Ergänzung und völlige Abrundung des Lebensinhalts, ohne die er nicht existieren zu können vermeinte: die Musik. Länger als die geliebte Frau stand sie ihm zur Seite, und ihre Wirkung stumpfte nicht ab wie der Beifallsruf der Menge, wenn er längst zur Gewohnheit geworden ist. Der Große erlebte in diesem Augenblicke vielleicht die Wahrheit der tiefen Shakespeare-Worte:

„... und Musik am Schluß
bleibt wie der letzte Schmaß von Süßigkeiten
mehr im Gedächtnis als die frühern Zeiten.“

Als der chevalereske Sohn aus altem Adel, der er immer war, schrieb er ein Rärtchen an die Sängerin und bat sie, allein mit ihm nach Beendigung des Konzerts eine private Mozart-Feier zu begehen. Jeden, der von dieser Anekdote hört, wird es herzwarm berühren, Moltke den Schweiger sich durch solch ein kleines Handbilletz zwar in lakonischer Kürze, aber trotzdem so beredt zum göttlichen Mozart bekennen zu hören.

Der Herr über Heere und Lenker der Schlachten versunken in die Süße und tauflare Frische der Kompositionen Wolfgang Amadens! Welken, hat man geglaubt, lägen zwischen diesen

Polen deutschen Schöpfertums. Aber, meine Kameraden, der Kanonendonner von Sedan und die kleine Nachtmusik Mozarts, sie sind beide Ausfluß des gleichen großen künstlerischen Vermögens der Deutschen.

Wir haben nur allzulange vergessen, daß Kriegskunst und Staatskunst ebenso auf Einfall, Gestaltungsvermögen, geistiger Zucht und sittlicher Haltung beruhende Künste sind wie die Künste der Komponisten, Dichter, Bildhauer und Architekten. Sie alle vereinigten sich, das Reich zu bauen, die einen nach außen, die anderen nach innen. Jene Künste, deren Betreuung Sache der Kulturpolitik ist, können nur ausgeübt werden, wenn ein hinreichender Wohlstand und eine unbedingte Staatsicherheit durch Politik und Wehrmacht sichergestellt sind. Die genialen großen Verantwortlichen in Staat und Heer aber bedürfen fast immer des Geschenkes der Kultur, um ihre titanenhafte Arbeit leisten zu können. Ein Aufblick zu einem Manne wie Moltke lehrt das schlagend . . .

Wie tief die Begegnung jedes deutschen Menschen mit der Musik in sein Leben eingreift, vom ersten- bis zum letztenmal, dafür kann ich mir nicht versagen, auch wegen seiner stilistisch hervorragenden Qualitäten, nachfolgendes Dokument zum Vortrag zu bringen: „Als ich“, heißt es da, „in die altertümliche Kirche trat, glomm das Abendrot mit verlöschendem Strahl durch die runden Glasscheiben, und bald senkte sich ein Dämmerlicht herab, welches die einzelnen Personen unkenntlich machte und jedem das Gefühl der Einsamkeit gab. Ich setzte mich in einen alten Chorstuhl und blickte auf das versammelte Publikum, welches ebenso regungslos darsaß wie die heiligen Bilder, Wappenschilder, Apostelstatuen an den Wänden und Pfeilern. Ein Ton, so tief, wie ihn das menschliche Ohr eben noch erkennen kann, summete leise, aber gewaltig durch die Stille. Ihm schloß sich ein zweiter, ein dritter an, und bald brauste es durch die hohen Gewölbe, als wenn eine Schar wilder Geister in den mächtigen Pfeifen der viertgrößten Orgel der Welt gebannt gewesen wäre, die, einmal befreit, unaufhaltsam dahinzubrausen schien. Aber ein Fingerdruck des Orgelspielers bannte sie in ihre langen Zinkfutterale und gab leisen Tönen freien Raum. Es waren nicht Variationen, die mir verhaßt sind, aber das Thema wiederholte sich bald in leisem Piano, bald mit der donnernenden Vollkönigkeit dieses Rieseninstrumentes in den wunderbarsten kontrapunktischen Wendungen und Verschlingungen und machte in der feierlichen Umgebung und der Stille des Abends einen wirklich ergreifenden Eindruck. Ich habe noch im Mondschein einen einsamen Gang rings um die Stadt gemacht.“ Der einsame Wanderer aber, der bewegt und beschwingt zugleich, noch schönheitsstrunken und in sich versunken in einem Brief dies berichtete, war abermals niemand anderer als — Moltke. Es ist schon so, als hätte dieser geniale Strategie uns beweisen wollen, was eine totale Persönlichkeit ist.

Es ist ein alter Aberglaube, daß Aufgeschlossenheit für Kunst oder Kunstausübung den Menschen verweichliche. Offenbar aber haben die vielfältigen Kunsterlebnisse einen Molke nicht davon abgehalten, zu harter Stunde hart zu sein.

Zu gegebener Zeit aber ebensowenig, sich den lösenden und befreienden Wirkungen der Kunst hinzugeben, denn selbst die Belagerung von Paris hielt ihn nicht ab, fast tagtäglich nach dem Frühstück die berühmte Gemäldegalerie des Versailler Schlosses zu besichtigen. Er tat es, der Kunstfreund und Kunstkenner, allen Warnungen und anonymen französischen Drohungen zum Trotz immer ohne Begleitung, um sich dem Kunstgenuß ungestört hingeben zu können. Er suchte, wenn ihn sein Weg nach Wien führte, als erstes die dortige Oper an, er hat vor den Domen Europas gestanden, vorn Stephan in Wien, St. Peter in Rom, Notre-Dame in Paris, der Kathedrale von Sevilla, dem Kölner und Straßburger Dom, und als es an das Sterben ging, verließ er ohne viel Aufhebens das Musikzimmer, in dem ein befreundeter Künstler Klavier spielte. Als man sein Entfernen bemerkte, fand man ihn wenige Minuten später bewußtlos vor...

Nein, mit dem Märchen von der „effeminierenden“ Wirkung der Kunst ist es nichts.

Das Bekenntnis, das jedes Kunstwerk von demjenigen fordert, der es bejaht, stählt fast immer den Charakter.

Aus: Rainer Schöffer, Die Notwendigkeit des Schönen. („Wille und Macht“, Jahrgang 1939, Heft 11, 1. Juni 1939; Verlag Franz Eher Nachf., Zentralverlag der NSDAP., Berlin).

Das Volkslied

Zur Einführung in Wesen und Begriff des Volksliedes

Der Name Volkslied ist im Verhältnis zur Liedgattung, die es bezeichnet, noch jung. Der große Volksliedsammler Herder (um 1780) prägte diesen Begriff und unterschied es schon durch das Wortbild vom Kunstlied. Erst wenn ein Lied vom Volke gesungen wird, d. h. volkslänfig geworden ist, kann man es als Volkslied bezeichnen. Es entsteht in bestimmten Lebensgemeinschaften des Volkes, wie Familie, Stand, Kirche usw. und hat in den meisten Fällen einen Verfasser. Dabei ist es für das Volk gleichgültig, welchen Verfasser es hat und welche ursprüngliche Form es besaß. Hat es sich eingesungen, dann ist meist schon der persönliche Ausdruck des Schöpfers verallgemeinert. Die mündliche Überlieferung hat es umgeformt, verkürzt oder verlängert, kurz „zurechtgesungen“. Schließlich findet man es irgendwo beinahe bis zur Unkennlichkeit „zersungen“ wieder. Bekannte Melodien werden mit neuen

Texten versehen. Um Lieder für den Marsch zu verlängern, dichtet man neue Strophen hinzu. So hat sich unser Lied „Ich hatt' einen Kameraden“ allmählich zu einem ganzen Marschliedpotpourri ausgedehnt. Ist eine Melodie eingesungen, so hält das Volk meist zäh an ihr fest. Nach Jahrhunderten mündlichen Weitertragens gibt es dann Kunde von einem längst vergangenen geschichtlichen Geschehen. Während das Kunstlied den feinen Schwingungen seelischen Erlebens Ausdruck zu geben sucht, ist das Volkslied nach Wort und Weise allgemeingütig. In ihm sind persönliche Merkmale des Schöpfers, die gerade den eigentlichen Wert des Kunstliedes ausmachen, abgeschliffen. Die Melodie des Kunstliedes ändert sich mit dem Inhalt der Strophen und ist meist „durchkomponiert“. Die Weise des Volksliedes ist für alle Strophen gültig. Daneben gibt es in der Kunstmusik auch Ausnahmen, in denen eine für alle Strophen gleiche Melodie den Text voll ausschöpft. Zum Kunstlied gehört die Begleitung als wesentlicher Bestandteil. Sie deutet harmonisch und rhythmisch Melodie und Text aus und gehört untrennbar zur Erfindung des Kunstwerkes. Das Wesen des Volksliedes liegt in der einstimmigen Melodie. Zur Begleitung, ganz gleich ob improvisiert oder durch Notierung festgelegt, kann jedes Instrument herangezogen werden. Dadurch bekommt das Volkslied eine gewisse Freizügigkeit und ist nicht an den Raum gebunden. Das Volkslied ist die musikalische Umgangssprache des Volkes; das Kunstlied strahlt auf einen wesentlich geringeren Kreis aus. Ohne Kunstlied, das heißt ohne die Schöpfung des einzelnen, wäre das Volkslied über Kinderreime, Straßenrufe und Spottverse kaum hinausgekommen; ohne das Volkslied stände das Kunstlied dauernd in Gefahr, in geistiger Weltferne zu vertrocknen. Im höchsten Punkt berühren sich Kunst- und Volkslied. Es gibt Volkslieder, die in Wort und Weise höchste Kunst darstellen, wie das Wilhelmus- oder Deutschlandlied, und auch Kunstlieder, wie Beethovens „Hymnus an die Freude“ oder Schuberts „Heidenröslein“, die die Allgemeingütigkeit des Volkstümlichen in hohem Maße besitzen.

Immer wird es neben dem Volkslied auch das Mistelgewächs des Gassenhauers, heute Schlager genannt, geben. An die Stelle der Gasse ist heute eine internationale Schlagerindustrie, die am laufenden Band produziert, getreten. Statt der früheren derben Witze finden wir heute den sinnlosen Blödsinn alberner Wortbilder oder die Gefühlschleimerei zweideutiger Texte, deren Melodien den Volkston nachzuahmen suchen. Zum Glück vergehen diese Erzeugnisse wieder mit der Mode. Nach kurzer Zeit sind sie veraltet, nicht mehr „aktuell“ und niemand mag sie mehr singen. Je mehr sie heute durch die Industrie bis in die kleinste Hütte Verbreitung finden, desto größer wird uns die Verpflichtung, aus altem und neuem Volkslied ein unerschütterliches Bollwerk dagegen im Volke zu errichten.

Helmut Majewski in „Meister der Musik und ihre Werke“ (herausg. von Herbert Gerig). Verlag Rich. Bong, Berlin.

Herder über das Volkslied

Also bliebe nur noch Eins, und dem Anschein nach das Geringschätzigste übrig, daß man sich etwa noch nach den Resten der Volkslieder, wie sie jetzt leben, oder wie sie vor wenigerer Zeit, uns noch verständlich, lebten, umtue und zusehe und sammle. Vielleicht, daß da noch ein Trüflein deutsches Vaterlandgeistes, wenn gleich unter Asche und Moder —

Aber, wird man schnell einfallen, was wird, was kann man da finden? Rohe Gesänge eines rohen Volks! Barbarische Löhne und Märchen der Grundsnuppe einer Nation, was kann man da zur Ehre der Nation, zur Bildung und Fortbringung des menschlichen Geistes, auch nur Etwas, was Drucks und Aufbehaltens wert sei — daher erwarten?...

Großes Volk und Reich! oder vielmehr Volk und Reich von zehn großen Völkern — du hast keine Volkslieder? Und edles, Tugend- und Scham- und Sitte- so tief liebendes Volk, du hast keine edlere, Gesang- Tugend- Sitte- und Inhaltvollere als diese? Schweizer, Schwaben, Franken, Bayern, Tyroler, Sachsen, Westphalen, Wenden und Böhmen keine natürlichere, Leben- Nahrung- Inhaltvollere als diese?

Keinen Augenblick Zweifel! will ich wenigstens aus Liebe zur Nation sagen: aber sie liegen so tief, sind so verachtet und entfernt, hängen so am äußersten Ende des Untergangs und ewigen Verlustes — Eben hier und deswegen ist dieser Versuch gewagt mit dem Hauptzweck, daß Andre mehr und glücklichere wagen: aber ja mit Eifer, Mühe, jetzt! — Wir sind eben am äußersten Rande des Abhanges: ein halb Jahrhundert noch und es ist zu spät!

Aus dem Vorwort Herders zu seiner Sammlung „Alte Volkslieder“ 1774. Zweite Ausgabe 1778/79. Die Ausgabe vom Jahre 1807 erschien nach Herders Tode unter dem von Herders Frau Karoline gewählten Titel „Stimmen der Völker in Liedern“.

Goethe sammelt Volkslieder

„Gennug ich habe noch aus Elßaß zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereyen aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht habe. Ein Glück! Denn ihre Enkel singen alle: Ich liebte nur Ismenen. Sie waren Ihnen bestimmt, Ihnen allein bestimmt, sodas ich meinen besten Gesellen keine Abschrift auf's dringendste Bitten erlaubt habe. Ich will mich nicht aufhalten, etwas von ihrer Fürtrefflichkeit, noch von dem Unterschiede ihres Wertes zu sagen. Aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen, alle Mädgen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen.“

Aus dem Begleitbrief Goethes an Herder bei der Überfendung der von ihm 1771 im Elsaß gesammelten zwölf Lieder (Weim. Ausg. IV 2, 1). Herder nahm davon 3 Lieder in seine Sammlung „Volkslieder“ auf. Vgl. auch Louis Pindé, Goethe, Volkslieder aus Elsaß und Lothringen (mit Melodien!), Saarbrücken 1935.

Von Volksliedern

Wer viel und innig das Volk berührt, dem ist die Weisheit in der Bewährung von Jahrhunderten ein offenes Buch in die Hand gegeben, daß er es allen verkünde: Lieder, Sagen, Sprüche, Geschichten und Prophezeiungen, Melodien; er ist ein Fruchtbaum, auf den eine milde Gärtnerhand weiße und rote Rosen eingimpft zur Bekrönung. Jeder kann da, was sonst nur wenigen aus eigener Kraft verliehen, mächtig in das Herz der Welt rufen; er sammelt sein zerstreutes Volk, wie es auch getrennt durch Sprache, Staatsvorurteile, Religionsirrtümer und müßige Neuigkeit, singend zu einer neuen Zeit unter seiner Fahne. Sei diese Fahne auch nicht gestickt mit Trophäen, vielleicht nur das zerrissene Segel der schiffenden Argonauten oder der versekte Mantel eines armen Sängers*; wer sie trägt, der suche darin keine Auszeichnung; wer ihr folgt, der finde darin seine Schuldigkeit, denn wir suchen alle etwas Höheres, das goldne Vlies, das allen gehört, was der Reichtum unseres ganzen Volkes, was seine eigene innere lebende Kunst gebildet, das Gewebe langer Zeit und mächtiger Kräfte, den Glauben und das Wissen des Volkes, was sie begleitet in Lust und Tod: Lieder, Sagen, Anekdoten, Sprüche, Geschichten, Prophezeiungen und Melodien. Wir wollen allen alles wiedergeben, was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewahrt, nicht abgestumpft, nur farbespielend geglättet, alle Fugen und Ausschnitte hat zu dem allgemeinen Denkmale des größten neueren Volkes, der Deutschen, das Grabmal der Vorzeit, das frohe Mal der Gegenwart, der Zukunft ein Merkmal in der Rennbahn des Lebens. Wir wollen wenigstens die Grundstücke legen, was über unsere Kräfte andeuten, im festen Vertrauen, daß die nicht fehlen werden, welche den Baum zum Höchsten fortführen, und der, welcher die Spitze aufsetzt allem Unternehmen. Was da lebt und wird, und worin das Leben haftet, das ist doch weder von heute noch von gestern; es war und wird und wird sein; verlieren kann es sich nie, denn es ist; aber entfallen kann es für lange Zeit, oft wenn wir es brauchen, recht eifrig ihm nachsinnen und denken. Es gibt eine Zukunft und eine Vergangenheit des Geistes, wie es eine Gegenwart des Geistes gibt, und ohne jene, wer hat diese?

* Arnim spielt hier auf die Zueignung der von ihm gemeinsam mit Clemens Brentano herausgegebenen Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ für Goethe an.

Aus: Achim von Arnim, Von Volksliedern. An Herrn Kapellmeister Reichardt. Der Aufsatz entstand im Winter 1804/05 in Berlin und wurde von Reichardt in seiner „Berlinerischen Musikalischen Zeitung“ 1805 in Bruchstücken abgedruckt. Vollständig erschien er als Nachwort zum ersten Band des „Wunderhorns“, 1806.

Des Knaben Wunderhorn

Die Kritik dürfte sich vorerst nach unserm Dafürhalten mit dieser Sammlung nicht befassen. Die Herausgeber haben solche mit so viel Neigung, Fleiß, Geschmack, Zartheit zusammengebracht und behandelt, daß ihre Landsleute dieser liebevollen Mühe nun wohl erst mit gutem Willen, Teilnahme und Mitgenuß zu danken hätten. Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Umstimmung, wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Unregendes fände, wenn man auch allenfalls das Blatt ein paarmal umschlagen müßte.

Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken.

Würden dann diese Lieder, nach und nach, in ihrem eigenen Ton- und Klangelement von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählich, belebt und verherlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen, so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verlorengehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen...

Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk noch fürs Volk gedichtet sind, sondern weil sie so etwas Stämmiges, Lächtiges in sich haben und begreifen, daß der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge faßt, behält, sich zweignet und mitunter fortpflanzt — dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglanblichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend fürs Alter hat. Hier ist die Kunst mit der Natur im Konflikt, und eben dieses Werden, dieses wechselseitige Wirken, dieses Streben scheint ein Ziel zu suchen, und es hat sein Ziel schon erreicht. Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunklen und trüben Elemente oft herrlicher, als es später im klaren vermag.

J. W. von Goethe, Aus der Besprechung des Wunderhorns in der Allgemeinen Jenaer Literatur-Zeitung 1806, Nr. 18.

Was wir am Volkslied lieben

Was wir in all diesen Liedern lieben, das ist die Luft des Herzens, die darin spricht, die tranert oder sich freut. Wir müssen sie als das Höchste achten, weil aus ihr allein entspringt, was man durch Leben, Wahrheit, Schönheit, Poesie oder sonst ausdrücken kann. Das ist der große Unterschied der Volksdichtung vor der Kunst, daß sie keine Wästen kennt, sondern die ganze Welt grün, frisch und entzündet glaubt von Poesie, daß sie weiß, es werde doch alles von dem Himmel umfaßt und nichts sei ungezählt; auch kein Haar auf dem Haupte. Darum sagt sie nichts, als was notwendig, was wirklich bezeichnet, und verschmäht allen äußeren Glanz (wie die singenden Vögel einfarbig sind); darum ist sie auch, unbekümmert um den Zusammenhang, abgebrochen und fällt doch nie heraus. Mit der Kunst aber ist es anders; sie hat zu besorgen, man möge den Zusammenhang nicht erkennen, weil sie an eine Leere und Unpoesie glaubt, darum will sie alles sagen, nicht bloß andeuten und fast mehr sein als ihr Gegenstand, vor dem sich die Volksdichtung immer demütigt; darum quält sie sich in der Beschreibung und Umschreibung des Kreises, den sie nicht anfüllen kann und der immer wieder voneinander fällt...

Die Volkspoesie lebt gleichsam in dem Stand der Unschuld; sie ist nackt, ohne Schmuck, das Abbild Gottes an sich tragend; die Kunst hat das Bewußtsein empfangen, sie kann den Mut nicht mehr haben, ihren Gegenstand hinzustellen wie er ist, sondern er muß umkleidet werden.

Aus Wilhelm Grimms Vorwort zu den „Altdänischen Heldenliedern, Balladen und Märcen“, 1811.

Volksgefang

... Ich durchwanderte das bayerische Hochgebirg, eine Landschaft, die ebenso reich ist an Naturschönheit als arm an Kunstwerken. Dennoch hat das Volk eine wunderbare künstlerische Ader. Und so ward ich denn auch hier in meinen Kunststudien angeregt, obgleich ich während der ganzen Reise nichts gehört noch gesehen habe von eigentlicher Kunst. Ich hörte nur das Gejauchze und die Lieder und Tanzweisen der Bauern; allein ich lernte dabei, wie vortrefflich das Volk sich selber musikalisch erziehen kann, wenn ihm nirgends fremde Hände ins Zeug pfuschen. Solches ist freilich fast überall schon so reichlich geschehen, daß man eben in die einsamsten Alpen Täler blicken muß, um hier überhaupt noch von Selbsterziehung zu reden.

All diese Musik der Gebirgsbauern knüpft sich enge an den Boden. Jedes Tal hat seine eigenen Lieder, jede Landschaft ihr eigenes Gejauchze. Viele Lieder ziehen sich wohl auch durchs ganze Gebirg, aber die bedeutendsten Orte wollen dazu auch wieder ihren besonderen Gang haben. Am Tegernsee jauchzt man anders als am Inn oder an der Salzach, und wenn uns die Gennerin

von ferne her mit diesem musikalischen Jubelrufe begrüßt, danu weiß das kundige Ohr sogleich, ob sie eine einheimische oder fremde ist und aus welchen Bergen. Dieses Jauchzen ist eine oft sehr originelle melodische Phrase, ein lang gehaltener hoher Ton, von dem man in örtlich verschiedener Intervallenfolge meist zur Oktave herabsteigt. Gleich dem Volkslied, dessen fragmentarische Basis das Gejauchze, wird es jeder Stimmung angepaßt, zu jeglichem Signal gebraucht. Der letzte Nachruf des Abschiedes und der Freundschaft des Wiedersehens, das stille Wonnegefühl eines sonnigen Tages, wie der lauteste Festjubel, der Gruß an den Wanderer: alles dies wird mit den gleichen Tönen des Jauchzens ebenso deutlich und unterschieden ausgesprochen, wie der Regelhube dieselben anschlägt, wenn alle Nenn geworfen sind, oder der Scheibenwärter, wenn ins Schwarze getroffen ist. Das Volk hat so großes Entzücken an diesen ewig wiederholten Tönen, weil es weiß, daß sie ganz sein eigen sind. Und in diesem Gedanken ist zugleich der höchste pädagogische Wert echter Volksmusik ausgesprochen.

Wenn die Liebe am eigensten Besitz schon die bloße Phrase des Jauchzens als ein Symbol der Heimat und als unerschöpflich schön erscheinen läßt, wie viel mehr muß dies noch von dem ausgeführten Lied und der Tanzweise einer Gegend gelten? Musikalisch sind diese Dinge ja oft von sehr geringem Werte, dennoch aber freuen wir uns solcher Musik, weil sie uns gesund dünkt. Was heißt hier gesund? Man sagt wohl: was wahr und echt ist. Aber was ist hier wahr und echt? Ein Lied, dessen Form und Gedanke, im Volke selbst erwachsen, nichts anderes ausdrückt, als was diese Volksgruppe selber fühlt, begreift und auszusprechen sich beufen und gedrungen fühlt, solch ein eigenes Lied ist allemal auch ein gesundes und wahres Volkslied. Es kann darum ästhetisch arm, geringhaltig, inkorrekt sein, aber es ist doch gesund und wahr. Denn es gibt allerdings schlechte gesunde Musik, aber freilich nicht umgekehrt gute ungesunde. Man spricht von unverdauter Musik, die vielerlei Volk gedankenlos weiterjunge. Der Ausdruck trifft; denn solche musikalische Formen und Gedanken, die dem Organismus einer Volksgruppe fremdartig, von außen ihm eingedrängt worden, unverdante und unverdauliche Stoffe, sind allerdings, wie jeder Doktor weiß, höchst ungesund. Wenn die Tanzmusik auf einer Banernkirmes mit verminderten Septimenakkorden und sentimentalischen Terzenvorhalten kokettiert, so ist dies ganz ebenso widerlich, wie wenn die Bauern in Grad und Ballschuhen tanzten statt in Zoppen und Wadensstiefeln. Nicht minder verkehrt ist es aber auch, wenn unsere Modekomponisten in künstlicher Einfachheit nachgeäfftete „Volkslieder“ für den Salon schreiben. Wir sollen uns an den Weisen des Volkes erfreuen, wir sollen sie auch mit unseren eigenen Ideen verarbeiten, aber wir sollen sie nicht nachäffen.

Als der König das Hochgebirge bereiste, kam vor einem der sangreichsten Dörfer zwischen Ysar und Inn die ganze Gemeinde ihrem Fürsten entgegen und sang ihm ihre schönsten eigenen Lieder. Und als sich darauf der König

lange mit dem Ortsvorsteher unterhalten hatte und ihn zuletzt huldvoll mit dem Worte entließ: „Ich bin recht zufrieden mit euch!“ erwiderte der Vorsteher in treuherziger Zuversicht dem Könige: „Und wir sind es auch mit Euch!“

So kann nur noch ein Bauer sprechen, der eigenes Kleid hat, eigenes Haus, eigenen Brauch und eigenen Gang und Tanz. Sollte er aber je eines oder das andere aufgeben, so will ich viel lieber noch, er schafft sich einen städtischen Rock an als städtische Lieder. Man kann in Deutschland zwar nicht sagen, wo echtes Banernleben blüht, da blüht auch noch echter Bauerngesang. Denn leider singen viele unserer besten Bauernschaften gar nicht mehr, und in einigen tief gesunkenen Gauen tönt noch ein echtes und eigenes Lied als der letzte wehmütige Nachhall verlorener besserer Tage. Aber umgekehrt darf man behaupten: wo eine unverdaute städtische Modernmusik auf dem Lande das Feld gewonnen hat, da ist auch der Bauer verdorben.

Aber — werden Sie sagen — das alles sind Dinge, die sich von selber machen müssen, und es ist nicht abzusehen, wie hier eine äußere Macht erziehend einwirken soll. Ganz gewiß. Ich selber schrieb ja auch, wie vortrefflich das Volk sich musikalisch zu erziehen wisse, wenn ihm nirgends fremde Hände ins Zeug pfuschen, und will Ihnen nun auch ein Beispiel solcher Pflücherei mitteilen.

Bald nach dem Vorfall der vorgedachten Anekdote fuhr ich durch dasselbe Dorf mit einem Postillon aus der Gegend. Der Bursche war zur Musik aufgelegt wie alle seine Landsleute und blies sein Horn vortrefflich. Aber was blies er in diesen durch ihren eigenen, unberührten Gang berühmten Tälern? Heines „Schönste Augen“ in der liederlich sentimentalen Melodie von Stig-helli! Ein altbayerischer Postillon, so stöckig und maulfaul, daß man nicht einmal über Weg und Steg drei Worte aus ihm hervorlocken kann, bläst den Bauern am Fuße des Wendelstein alltäglich die Weise vor:

„Auf deine schönen Augen
Hab' ich ein ganzes Heer
Unsterblicher Lieder gedichtet“ —

Ich fuhr zwar nicht aus der Haut über diesen Postillon mit seinen „unsterblichen Liedern“, aber ich glaube fest, daß die Bauern über kurz oder lang aus ihrer Haut fahren, mit ihren guten Liedern auch manche andere gute Sitte um städtischen Glitzer eintauschen und einen ganz anderen Menschen anziehen werden, wenn man ihnen standhaft solches Zeug vorsingt.

Nun fördert man aber offiziell das musikalische Talent der Postillone. In verschiedenen deutschen Staaten sind Preise ausgesetzt für die Postillone, welche am besten blasen. Ich würde vielmehr Preise aussetzen für die Postillone, welche das Beste blasen, nämlich die echtsten, schönsten Volksweisen.

Mit jenem lockt man den Reiz des Virtuositentums gar unter den Bauern hervor; mit diesem übt man musikalische Volkserziehung . . .

Und da ich nun doch einmal von Preisen und Kronen rede, so meine ich, bei unseren landwirtschaftlichen Volksfesten, wo man bis jetzt in der Regel nur die Ochsen und Pferde krönt, sollte man auch dazu eine höhere Saite anschlagen und neben das Wettrennen, Wettpflügen und Wettspielen auch ein Wettzingen der Bauern setzen. Der Preis aber dürfte nicht schlechtweg denen zufallen, die am besten, sondern die auch zugleich das Beste singen, nämlich die echtesten, auf dem eigenen Boden gewachsenen Volkslieder.

Ich weiß, Sie achten diese Dinge nicht für Klein; denn nicht von oben herab, sondern von unten herauf reformiert man das öffentliche Leben, und ich fange ja eigentlich nur darum bei den preisgekrönten Postillon an, damit ich mit Beethoven schließen kann.

Aus: W. H. Riehl, Musik im Leben des Volkes. Briefe an einen Staatsmann. Drittes Buch der „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“, 1858.

Der Anteil des Volkes an seinen Liedern

Obgleich ein geistiges Gebilde niemals aus einer Gesamtheit, einem Volke, unmittelbar hervorgehen kann, obgleich es dazu überall der Tätigkeit und Befähigung Einzelner bedarf, so ist doch, gegenüber derjenigen Geltung, die im Schriftwesen der Persönlichkeit und jeder besondersten Eigenheit oder augenblicklichen Lanne des Dichters zukommt, in der Volkspoesie das Übergewicht des Gemeinsamen über die Anrechte der Einzelnen ein entschiedenes. Und wenn auch zu allen Zeiten die natürliche Begabung ungleich und mannigfach zugemessen ist, die einen schaffen und geben, die anderen hinnehmen und fortbilden, so muß doch für das Gedeihen des Volksgefangs die poetische Anschauung bei allen lebendiger, bei den einzelnen mehr im Gemeingültigen befangen vorausgesetzt werden; hervorstechende Besonderheit kann hier schon darum nicht als dauernde Erscheinung aufkommen, weil die vorherrschend mündliche Fortpflanzung der Poesie das Eigentümliche nach der allgemeinen Sinnesart zuschleift und nur allmähliches und gemeinsames Wachstum gestattet. Bedingt ist diese Beteiligung eines ganzen Volkes am Liede dadurch, daß in jenem die Geistesbildung nach Art und Grad soweit gleichmäßig verteilt sein muß, um einer durchgreifenden Gemeinschaft des geistigen Hervorbringens und Genießens stattzugeben. Im Begriff der Volkspoesie und im Worte selbst liegt jedoch nicht bloß die Anforderung, daß die Poesie volksmäßig, sondern auch die andre, daß die gemeinsame Bildung und Sinnesart des Volkes poetisch geartet sei. Vollständig wird letzteres dann zutreffen, wenn in einem Volke noch alle Geisteskräfte unter dem vorwaltenden Einfluß derjenigen, welche eigentümlich zur Poesie wirken, der Einbildungs- und der Gefühlskraft, gesammelt sind, wenn von denselben Einflüssen das gesamte vom Geiste stammende Volksleben durch-

drungen und darnach in Sprache, Geschichte, Glauben, Recht und Sitte ausgeprägt ist. Hat nun dieses poetisch gestimmte Gesammtleben sich zu Liedern gestaltet, dann sind es die wahren und echten Volkslieder. Man kann zweifeln, was höher anzuschlagen sei: diese fertigen, besouderen Gestaltungen oder die innewohnende, allgemeine Grundstimmung, jener alles Volksleben tränkende und durchströmende Quell der Poesie.

Aus: Ludwig Uhland, Abhandlung über die Volkslieder. Stuttgart 1866.

Wisset, Künstler sind nur in der Welt, wenn sie ihr notwendig, ohne Volkstätigkeit ist kein Volkslied und selten eine Volkstätigkeit ohne dieses, es hat jede Kraft ihre Erscheinung, und was sich vorübergehend in der Handlung zeigt, das zeigt in der Kunst seine Dauer beim müßigen Augenblick. Kritik ist dann ganz unmöglich, es gibt nur Bessermachen und Anerkennen, nicht ganz Schlechtes; unendlich viel läßt sich dann in der Kunst tun, wenig darüber sagen, denn sie spricht zu allen und in allen wieder, kein Vorwurf ist dann das Gemeine, so wenig es den Wäldern Vorwurf, daß sie alle grün, denn das Höchste, das Schaffende wird das Gemeinste, der Dichter ein Gemeingeist, ein spiritus familiaris in der Weltgemeine.

Aus: Achim von Arnim, Von Volksliedern. Nachwort zum 1. Band des Knaben Wunderhorn (Berlin im Januar 1805).

Das Volkslied in romantisch-poetischer Auffassung

Einige Tage nachher, es ging schon gegen Abend, saß die Familie, wie gewöhnlich um diese Zeit, im Gartensaal zusammen. Die Türen standen offen; die Sonne war schon hinter den Wäldern jenseits des Sees.

Reinhard wurde um die Mittheilung einiger Volkslieder gebeten, welche er am Nachmittage von einem auf dem Lande wohnenden Freunde geschickt bekommen hatte. Er ging auf sein Zimmer und kam gleich darauf mit einer Papierrolle zurück, welche aus einzelnen sauber geschriebenen Blättern zu bestehen schien.

Man setzte sich an den Tisch, Elisabeth an Reinhard's Seite. „Wir lesen auf gut Glück“, sagte er, „ich habe sie selber noch nicht durchgesehen.“

Elisabeth rollte das Manuscript auf. „Hier sind Noten“, sagte sie, „das mußt du singen, Reinhard.“

Und dieser las nun zuerst einige Tiroler Schnaderhüpfel, indem er beim Lesen je zuweilen die lustige Melodie mit halber Stimme anklingen ließ. Eine allgemeine Heiterkeit bemächtigte sich der kleinen Gesellschaft. „Wer hat doch aber die schönen Lieder gemacht?“ fragte Elisabeth.

„Ei“, sagte Erich, „das hört man den Dingen schon an; Schneidergesellen und Friseure, und derlei lustiges Gesindel.“

Reinhard sagte: „Sie werden gar nicht gemacht; sie wachsen, sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und

werden an tausend Stellen zugleich gesungen. Unser eigenstes Tun und Leiden finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten.“

Er nahm ein anderes Blatt: „Ich stand auf hohen Bergen . . .“

„Das kenne ich!“ rief Elisabeth. „Stimme nur an, Reinhard, ich will dir helfen.“ Und nun sangen sie jene Melodie, die so rätselhaft ist, daß man nicht glauben kann, sie sei von Menschen erdacht worden; Elisabeth mit ihrer etwas verdeckten Altstimme dem Tenor sekundierend.

Die Mutter saß inzwischen emsig an ihrer Näherei. Erich hatte die Hände ineinandergelegt und hörte andächtig zu. Als das Lied zu Ende war, legte Reinhard das Blatt schweigend beiseite. — Vom Ufer des Sees herauf kam durch die Abendstille das Geläute der Herdenglocken; sie horchten unwillkürlich; da hörten sie eine klare Knabenstimme singen:

„Ich stand auf hohen Bergen
Und sah ins tiefe Tal . . .“

Reinhard lächelte: „Hört ihr es wohl? So geht's von Mund zu Mund.“

„Es wird oft in dieser Gegend gesungen“, sagte Elisabeth.

„Ja“, sagte Erich, „es ist der Hirtenkaspar; er treibt die Störken heim.“

Sie horchten noch eine Weile, bis das Geläute oben hinter den Wirtschaftsgebäuden verschwunden war. „Das sind Uröne“, sagte Reinhard; „sie schlafen in Waldesgründen; Gott weiß, wer sie gefunden hat . . .“

Aus: Theodor Storm, Immensee (1849).

Und was sagt die Wissenschaft?

In weiten Kreisen gilt das Schnaderhüpfel als Urbild des bodenständigen Volkslieds, unverfälscht und unberührt von aller Art Kunstdichtung. Hier meint man den dichtenden Volksgeist bei der Arbeit belauschen zu können, mit andern Worten: auf jede kühl-vernünftige Erklärung verzichten zu müssen . . . Alles Unehle, nicht Volksmäßige, schien bei dieser Dichtgattung völlig ausgeschlossen . . . Dabei ist es nun selbst ausgezeichnetem Kennern des bayrisch-österreichischen Volksgefanges wunderbar ergangen. John Meier („Kunstlied und Volkslied“, Halle 1906, S. 43 ff.) hat an zahlreichen Beispielen überzeugend nachgewiesen, daß sich das Schnaderhüpfel im 19. Jahrhundert massenhaft aus Liedern gebildeter Verfasser bereichert hat und daß dieser Zuwachs nun so gut wie unscheidbar neben dem volksentsprossenen Liedergut steht. Über hundert Schnaderhüpfel von Franz von Kobell, an die anderthalbhundert Finslerln von Johann Gabriel Seidl werden heute in den Gennhütten und an den Jägerfeuern von Tirol bis nach Kärnten hin gesungen, ohne daß bei den Sängern und Sangerinnen eine Ahnung ihres kunstmäßigen Ursprungs vorhanden wäre . . . Wie hinter

jedem Lied, so steht auch hinter jedem guten Schnaderhüpfel ein wirklicher Dichter — ob Professor oder Holzknecht, braucht sich in dem kleinen Kunstwerke nicht im geringsten Anzeichen auszuprägen.

Aus: Alfred Göge, Das deutsche Volkslied. Leipzig 1929. S. 13ff. Verlag von Quelle & Meyer.

Volkslied oder Schlager?

In den ersten Januar Tagen ist es hier in Tirol immer wieder zu erleben: Da ziehen drüben im Dorf drei sonderbare Gestalten um — das sind die Sternsinger! Hei, alles wird lebendig; Kinder eilen aus den Häusern, in tiefem, schwerem Neujahrsschnee stapfen die drei mit ihrem großen hellstrahlenden Stern durch die Nacht — wunderbar ist das Lied, das sie dazu singen, uralt wie das Dorf selber und wie seine Berge, Wälder und Bäche. Die Weise klingt durch die ganze Nacht, vor jedem Haus wird sie von neuem lebendig; sie wird in der Stube noch mal gesungen, die Kinder summen sie nach, und ein Jahr später ist sie wieder da. So lebt sie ewig weiter von Kind zu Kindeskind.

In der Stube haben sie gestern den Rundfunk angedreht, wie man hier sagt, „das Radio g'spielt“ — da ist auch misifiziert worden. Viel lauter, als es die Sternsinger gekonnt haben; mit Saxophonen und Jazztrompeten, daß die ganze Stube zu schaukeln und zu wackeln angefangen hätte, wäre sie nicht seit erdenklichen Zeiten auf festem, gutem Boden gestanden. Alle haben zugehört, aber keiner hat sich darüber gefreut oder gar mitgesungen, bis endlich der „Alte“ aufgestanden ist und abgeschaltet hat. Ja, der hat freilich noch die „gesunde“ Musik von der „kranken“ unterschieden — hundert andere können das nimmer; wie eine schleichende Krankheit frisst sich die Jazzmusik hinein in die ahnungslosen Menschen, zerstört die letzten guten Grundlagen und behauptet sich doch, weil „kein Ersatz da ist“. Freilich, für die Tanzlokale unserer Großstädte vorerst nicht oder kaum — aber für unsere Bauern ist die heute herrschende sogenannte „Unterhaltungsmusik“, mit der der Rundfunk die Hörer überschüttet, sehr bedenklich.

Gott sei Dank ist der unverbildete Mensch oft gesünder in seinem Empfinden als der bestgesittete und geschulte Kulturprediger: Als hier im Dorf in zwei Wirtschaften getanzt wurde, zog alles in die Wirtschaft, in der zwei Klarinetten und Banernharfe zum Tanz aufspielten, während die Wirtschaft, die einen riesigen Lautsprecher mit „Radiomusik“ aufstellte, leer blieb.

Das deutsche Volk ist so unendlich reich an eigenen Kulturwerten, daß es wahrhaftig auf Fremdprodukte, noch dazu zersehender Art, verzichten kann. Es ist höchste Zeit, dies überall, wo es am Platze ist, klarzumachen; die HJ tut dies ja lange, indem sie Neues dagegenstellt; unsere Morgenfeiern, Gemeinschaftsmusiken und Kantaten sind unbestreitbare neue Werte. Aber trotz-

dem ist die Aufgabe des neuen Musikerzählers und Komponisten noch eine riesengroße: sie kann nicht beim Notenlesen und Liedsingen haltmachen, sondern muß die Musik, wie sie von Grund an mit der Gesamtkultur eines Volkes verknüpft ist, einschließen. Konzertsäle, Akademien, Menschengesellschaften und Rundfunkbüros können kein Nährboden für unsere neue Musik sein — eine neue Musikkultur steht und fällt mit dem Werden unserer neuen Gesellschaft.

Ich schaue hinaus ins dämige Dorf, zu den Jungen, die alle Jahre mit ihrem Stern umherziehen; ich weiß, dort wächst einmal etwas Neues, da liegt meine tiefste Aufgabe!

Cesar Bresgen. Aus: „Wille und Macht“, VIII, 8 (1939). Zentralverlag der NSDAP. Franz Eher Nachf., Berlin. Geschrieben zu Neujahr 1939 in Alpbach (Nordtirol).

Volksmusik — Kunstmusik

Unsere Zeit stellt die Musik wieder mitten hinein in den Lebensstrom unseres Volkes. Noch vor wenigen Jahren in ihren Formen aufgesplittert, beginnt sie sich nun wieder unter einer neuen Schau und einem neuen Erleben zur Einheit zusammenzufügen, die sie einstmals als erziehende Kraft im Leben unseres Volkes besaß. Jahr um Jahr wächst der Reichtum dieses wesentlichsten Volksgutes durch Forschung und Neuschöpfung. Der Wissenschaftler erkennt immer deutlicher hinter den Formen, die sich ihm in der Musik mannigfach darbieten, den Inhalt als gestalteten Wesensausdruck unseres Volkes. Er spürt hinter dem friderizianischen Marsch die harte Wirklichkeit des preussischen Menschen oder fühlt in den bayrischen Tänzern und Längen das reiche Leben eines in sich geschlossenen Volkstums. Gleichzeitig aber sieht er auch in geschichtlicher Schau aus der Tiefe thüringischen Musikantentums die gewaltigen Dome Bachscher Musik heraufsteigen und hört in den ostmärkischen Liedern und Ländlern die innigfrohen Melodien Haydns und Mozarts, Schuberts und Brändners aufklingen.

Wie zum deutschen Rannbild neben den großen Bauwerken das einfache Bauernhaus gehört, so steht in der Musik neben den Sinfonien unsterblicher Meister das schlichte Volkslied.

Unter Volksmusik verstehen wir eine Musikgattung, die in bestimmten Formen den All- und Festtag des Volkes begleitet. Sie lebt im körperlich-seelischen Rann einer landschaftlich und blutsmäßig bestimmten Gemeinschaft als Teil seiner Lebensäußerung und verliert ihren Sinn als abgelöste, dargebotene und zu betrachtende Kunstform. Weder Wert noch Urheberchaft sind zunächst entscheidend, sondern die Gebrauchsfähigkeit ist allein der Maßstab, nach dem sie beurteilt und ausgeübt wird. In neuerer Zeit entstand der Ausdruck „Gebrauchsmusik“ für eine zweckgebundene und nicht für die Ewigkeit bestimmte Musik. Das Brauchtum der Arbeit, der Inhalt einer Feier

und das Erlebnis der Natur im Jahres- oder Tageslauf bestimmen Form und Wesen der Volksmusik. Sie gibt uns daher Auskunft über Brauchtum und Lebenssinn der Menschen einer Landschaft und einer Art.

Je nach Brauch wird sie verändert, verkürzt oder erweitert. Ihre Wiedergabe ist nicht auf eine bestimmte Anzahl oder Klangfarbe der Instrumente festgelegt. Sie erlaubt die verschiedensten Besetzungen. Inhalt und Form bleiben einfach und allgemeinverständlich.

Die Kunstmusik bildet ein in sich geschlossenes Reich, das sich demjenigen öffnet, der in ihr Wesen einzudringen sucht. Sie ist Ausdruck der Gestaltungs- und Gemütskraft eines schöpferischen Menschen und wendet sich wieder an den einzelnen, von dem sie eine geistige Arbeit und innere Aufgeschlossenheit fordert. Der Vortragende, der „berufen“ sein muß, also eine fachlich und geistig geschulte Persönlichkeit ist, bemüht sich um eine werkgetreue Wiedergabe. Form der Wiedergabe und Klangfarbe der Instrumente sind vom Komponisten festgelegt. Die Kunstmusik besitzt eine Geschichte, die zugleich die geistigen Strömungen des Volkes widerspiegelt. Während die Volksmusik sich in Form und Inhalt zu allen Zeiten im Kern gleicht, ändern sich Gestalt und Wesen der Kunstmusik mit den Gezeiten der inneren Entwicklung eines Volkes und ihrer Schöpfer. Die Gefahr, in Dürre und Blutleere volksfremd zu werden, wird dann für die Kunstmusik gebannt sein, wenn ein kräftig rinnender Quell der Volksmusik ihr ständig neue Kraft zu spenden vermag.

Helmuth Majewski in „Meister der Musik und ihre Werke“ (herausgegeben von Herbert Gerigk), Verlag von Rich. Bong, Berlin.

Es gibt nur eine Musik

Die Idee der völkischen Kultur stellt nicht die Musik getrennter Klassen und Schichten neben- und gegeneinander. Sie anerkennt nicht eine Gegensätzlichkeit von Volks- und Kunstmusik mit der Einengung, Umdeutung und Umprägung ihrer Begriffe. Ihr ist die Musik ein Ganzheitsbegriff des völkischen Lebens.

Volksmusik und Kunstmusik können so wenig neben- oder gegeneinander bestehen wie Volkstum und Kultur. Es gibt nur eine Musik, mag sie sich in ihren zeitlichen Bindungen und in den Gesetzmäßigkeiten ihrer Satzungen verschiedener Stilmittel und Formen bedienen. Wenn zweierlei Kunst geschieden werden kann, so steht nicht Volksmusik gegen Kunstmusik, sondern arbeits-eigene Musik gegen artfremde, echte gegen unechte, artgemäße gegen entartete.

Aus: Gotthold Frotzcher, Der Begriff „Volksmusik“. In dem Sammelband: Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung. Herausgegeben von Wolfgang Stumme. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, 1939.

Volkes Weise — Gottes Weise

So wie der Schriftsteller ein intellektueller Nichtskömer ist, der Märchen und Sagen des Volkes geringer achtet und einen Unterschied macht zwischen den einfachen Worten eines Volksliedes und einer vermeintlichen Kunst, die um ihrer selbst willen auf hohem Rothorn einherstelt, so ist auch jener Komponist eine taube Mäus, der die Weise des Volkes geringer achtet als seine abstrakte Musik; denn wie Volkes Stimme Gottes Stimme, so ist auch Volkes Weise Gottes Weise. Inniger kann sich uns die von Ewigkeit zu Ewigkeit gesegnete Seele unseres Volkes nicht offenbaren als in jenen einfachen Klängen, deren Urheber längst vergessen sind. Und so, wie im Leben auch das Einfache groß ist und das Große einfach, so ist oft die einfache Melodie eines Volksliedes mächtiger gewesen als manche musikalische Konstruktion, die den Beifall vor allem jener Zeitgenossen gefunden hat, die der Meinung waren, das Qualitätszeichen jedes Kunstwerkes, auch in der bildenden Kunst, sei seine Unverständlichkeit. Das Ei des Kolumbus bleibt immer ein Symbol nicht allein für Denke, sondern auch für die Empfindungsunterschiede zwischen genialen und mittelmäßigen Naturen. In einem höheren Sinne einfach zu sein, bedeutet die Kunst im Leben und das Leben in der Kunst. Kompliziertheit ist das Laster aller Verbildeten. „Der ist kein Mann, der nicht Musik hat in sich selbst!“ heißt es bei Shakespeare, und einem völlig unmusikalischen Menschen dürfte auch kein wesentliches politisches Amt anvertraut werden.

Aus der Ansprache des Reichsjugendführers Baldur von Schirach bei der Abschlußkundgebung der Reichsmusiktagung der HJ. in Leipzig (Februar 1939). Vgl. „Musik in Jugend und Volk“, II, 3 (März 1939). Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Musikerziehung

Gymnastik und Musik, die Grundlagen der Erziehung

Sokrates: Welcher Art soll die Erziehung sein? Ich denke, es läßt sich schwerlich eine bessere finden als diejenige, die die Zeit, die uralte, erfunden hat. Es ist dies für den Leib die Gymnastik, für die Seele die Musik...

Glaukon: Allerdings bemerke ich, daß die, welche sich lediglich der Gymnastik widmen, übermäßig rauh werden, andererseits die, die sich nur der Musik widmen, weicher werden, als es für sie wünschenswert ist.

Sokrates: Und zwar bildet doch der natürliche Mut die Grundlage für das Rauhe, und richtig erzogen, wird er zur Tapferkeit, über das Maß aber angespannt, führt er zur Härte und Bedrohlichkeit, wie zu erwarten.

Glaukon: Ich glaube wohl.

Sokrates: Und mit der Milde, wo steht es da? Ist sie nicht eine Frucht des natürlichen Triebes zur Weisheitslehre? Und läßt man hier die Sache

zu sehr gehen, so kommt es zu übermäßiger Weichlichkeit, während bei richtiger erzieherischer Behandlung rechtes Maß und Sittsamkeit erzielt werden.

Glaukon: So ist es.

Sokrates: Und wir behaupten doch, daß unsere Wächter diese Naturanlagen beide vereint haben müssen?

Glaukon: Das müssen sie.

Sokrates: Also müssen sie beide auch in harmonischem Verhältnis zueinander stehen?

Glaukon: Selbstverständlich.

Sokrates: Wer aber diese Harmonie in sich hat, dessen Seele ist besonnen und tapfer?

Glaukon: Allerdings.

Sokrates: Wer aber nicht, dessen Seele ist feige und roh?

Glaukon: Sicherlich.

Sokrates: Wenn also jemand der Musik nicht wehrt, ihn ganz mit ihrem Flötengerön zu umschmeicheln und seine Seele durch die Ohren wie durch einen Trichter mit süßen, weichlichen und herzerreißenden Tonarten zu überschütten, so daß er sein ganzes Leben winselnd und verzückt im Banne des Gesanges hinbringt, so wird er zunächst zwar die etwa vorhandene Mutanlage wie Eisen erweichen und sie so nicht unbrauchbar und spröde lassen, sondern brauchbar machen; aber wenn er ohne Unterlaß fortfährt sie wie mit Zanker zu umschmeicheln, so macht er sie nachgerade völlig nachgiebig und flüchtig, bis er den Mut angeschmolzen und damit gleichsam die Sehnen aus der Seele herausgeschnitten und sie zum „weichlichen Kriegermann“ gemacht hat.

Glaukon: Allerdings.

Sokrates: Und wenn ihm von vornherein eine mutlose Seele zuteil geworden ist, so vollzieht sich dieser Vorgang bei ihm schnell; wenn aber eine mutvolle, so schwächt er den Mut und macht ihn reizbar, so daß er beim geringsten Anlaß schon entflammt und ebenso auch wieder gelöscht wird. Aufbrausend und jähzornig also sind diese Naturen geworden; statt mutvoll: voller Ungebärdigkeit.

Glaukon: Allerdings.

Sokrates: Und weiter. Wer andererseits sich viel mit der Gymnastik zu schaffen macht und sich mit reichlicher Nahrung gütlich tut, dagegen der Musik und Weisheitsliebe ganz abgewandt ist, wird der nicht zunächst bei trefflichem körperlichen Befinden voll Selbstvertrauen und Mut sein und an Tapferkeit gehörig zunehmen?

Glaukon: Ganz sicher.

Sokrates: Wie aber? Wenn er gar nichts anderes vornimmt und nicht den geringsten Verkehr mit der Muse hat, wird dann nicht, was etwa in seiner Seele von Lernbegier war, da es keinerlei Wissenschaft und Denkstoff zu kosten bekommt und keiner belehrenden Rede oder sonstiger musischer Einwirkung

teilhaftig wird, schwach, taub und blind werden, weil es nicht geweckt und genährt wird und seine sinnlichen Wahrnehmungen keine Läuterung erfahren?

Glaukon: So ist es.

Sokrates: Ein Feind der Rede also wird, wenn ich recht sehe, ein solcher werden und ein völlig von den Muses Verlassener: Überredung durch Worte kennt er nicht, sondern gleich einem wilden Tier nur gewaltsames und ungebärdiges Auftreten bei jedem Anlaß; so gerät er denn auf falsche Wege und lebt in Unwissenheit und verkehrter Sinnesart, ohne Ebenmaß und Anmut.

Glaukon: Das trifft durchweg zu.

Sokrates: Für diese beiden also hat, wie es scheint — so möchte ich behaupten — ein Gott den Menschen die beiden Künste gegeben, die Musik und die Gymnastik, für die Anlagen nämlich zum Mut und zur Weisheitsliebe, auf daß sie miteinander in Harmonie kommen durch Ausspannen und Nachlassen bis zur richtigen Mitte.

Glaukon: Ja, so scheint es allerdings.

Sokrates: Wer also am besten mit der Musik die Gymnastik mischt und sie in angenehmster Weise der Seele zuführt, den dürfen wir mit vollstem Recht als den vollendetsten Musikkundigen und Meister der Harmonie hinstellen, weit mehr als den, welcher die Saiten richtig gegeneinander zu stimmen weiß.

Aus Platons Staat, übersetzt von Otto Apelt, Verlag Felix Meiner, Leipzig.

Gegen entartete Kunst

Sokrates: Kurz und gut: daran vor allem müssen die Leiter der Stadt festhalten und dürfen es nicht in Vergessenheit und Verfall geraten lassen, sondern müssen in allen Lagen darüber wachen, daß keine ungehörige Neuerung sich einschleicht in bezug auf Gymnastik und Musik, sondern daß es da bei den Bestehenden verbleibe. Gesezt also, es sagte jemand:

„Zimmer das lauteste Lob dem neuesten Lied erteile die aufmerksame Versammlung“, so müssen die Wächter der Gefahr vorbeugen, daß man dies etwa so auffasse, als meine der Dichter damit nicht nur Gesänge, sondern eine neue Sangesweise, und daß man das lobe. Man darf aber derartiges weder loben noch für des Dichters Meinung halten. Deun eine neue Art von Musik einzuführen, muß man sich hüten, da hierbei das Ganze auf dem Spiele steht. Werden doch nirgends die Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Geseze, wie ich überzengt bin.

Adeimantos: Auch mich rechne deun mit zu den Überzengten.

Sokrates: Die Burg für die Wächter ist also, wie es scheint, hier zu errichten, auf dem Grunde der Musik.

Adeimantos: Ja, eine Abweichung von ihren Gesezen schleicht sich leicht unbemerkt ein.

Sokrates: Ja, denn man sieht die Sache als eine bloße Ergöpflichkeit an und meint, sie richte keinen Schaden an.

Udeimantos: Sie richtet auch nichts anderes an, als daß sie sachte Schritt für Schritt sich einführend in die Sitte und Beschäftigungsweise eindringt; von da aus wendet sie sich, schon erstarkt, dem öffentlichen Geschäftsverkehr zu; von dem Geschäftsverkehr aus aber macht sie sich dann an die Geseze und staatlichen Einrichtungen heran, mit großer Unverschämtheit, bis sie schließlich alles in persönlichen wie in öffentlichen Verhältnissen auf den Kopf stellt.

Aus Platons Staat, übersezt von Otto Apelt, Verlag Felix Meiner, Leipzig.

Die pädagogische Provinz

Nun aber mußte dem Fremdling notwendig auffallen, daß, je weiter sie ins Land kamen, ein wohlkautender Gesang ihnen immer mehr entgegenkante. Was die Knaben auch begannen, bei welcher Arbeit man sie auch fand, immer sangen sie, und zwar schienen es Lieder, jedem Geschäft besonders angemessen und in gleichen Fällen überall dieselben. Traten mehrere Kinder zusammen, so begleiteten sie sich wechselseitig; gegen Abend fanden sich auch Tanzende, deren Schritte durch Chöre belebt und geregelt wurden. Felix stimmte vom Pferde herab mit ein, und zwar nicht ganz unglücklich; Wilhelm vergnügte sich an dieser die Gegend belebenden Unterhaltung.

„Wahrscheinlich“, so sprach er zu seinem Gefährten, „wendet man viel Sorgfalt auf solchen Unterricht, denn sonst könnte diese Geschicklichkeit nicht so weit ansgebreitet und so vollkommen ausgebildet sein.“ — „Allerdings“, versetzte jener: „bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Bildung, alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuß sowie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingepägt, ja selbst was wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntnis wird auf dem Wege des Gesanges mitgeteilt; andere Vorteile zu selbsttätigen Zwecken verschwiftern sich sogleich: denn indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf die Tafel schreiben zu lernen und nach Anlaß dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wieder zu finden, ferner den Text darunterzufügen, so üben sie zugleich Hand, Ohr und Auge und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben, als man denkt; und da dieses alles zuletzt nach reinen Maßen, nach genau bestimmten Zahlen ausgeübt und nachgebildet werden muß, so fassen sie den hohen Wert der Meß- und Rechenkunst viel geschwinder, als auf jede andere Weise. Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichgebaute Wege nach allen Seiten.“

Wilhelm suchte sich noch weiter zu unterrichten und verbarg seine Verwunderung nicht, daß er gar keine Instrumental-Musik vernehme. „Diese wird bei uns nicht vernachlässigt“, versetzte jener, „aber in einen besondern

Bezirk, in das ammutigste Bergtal eingeschlossen, geübt; und da ist denn wieder dafür gesorgt, daß die verschiedenen Instrumente in aneinander liegenden Dörfern gelehrt werden. Besonders die Mißtöne der Anfänger sind in gewisse Einsiedeleien verwiesen, wo sie niemand zur Verzweiflung bringen: denn ihr werdet selbst gestehen, daß in der wohl eingerichteten bürgerlichen Gesellschaft kaum ein trauriger Leiden zu dulden sei, als das uns die Nachbarschaft eines angehenden Flöten- oder Violinspielers aufdringt.“

J. W. von Goethe, Aus „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, abgeschlossen 1829.

Gegen das Spießbürgertum in der Kunst

Aufgabe des Kunstpolitikers wird es sein, jene krankhafte Abartung des Bürgertums, welches Spießbürgertum heißt, nicht über die Kunstverhältnisse eines Staates oder Volkes anzunordnen und herrschen zu lassen. „Sie begreifen nicht, daß es Dinge gibt, die sie nicht begreifen“, hat man treffend von diesen sogenannten Philistern gesagt... Bach galt bei seinen Lebzeiten nur für einen geschickten Virtuosen; Rembrandt wurde von seinen Zeitgenossen geschätzt, aber bei weitem nicht nach Verdienst; sein berühmtestes Bild „Die Nachtwache“ befriedigte weder die Besteller noch das damalige Publikum.

Genie und Trivialität, Heldentum und Philistertum standen von jeher in dem gleichen Verhältnis zueinander. Der Philister ist der gemeinsame Gegner der Krieger wie der Künstler; für jenen ist der Lorbeer nur ein Gemüse in der Suppe, für diese ist er das gemeinsame Zeichen ihres hohen und heiligen Berufs. Der Philister bewundert den Krieg wie die Kunst ungehener gern — aus der Ferne; „wenn hinten weit in der Türkei die Völker aufeinander schlagen“, oder wenn die Schmerzen eines zu Tode gemarteten Genies ihm vorbiographisiert werden, dann ist ihm wohl. Er ist ein Feind alles desjenigen, was groß und gut ist. Er ist bildungsstumm. Von einem Hölderlin ist diese Menschengattung, am Schluß des Hyperion, mit bewunderungswürdiger Schärfe und Richtigkeit gezeichnet worden. Die kriegerische und künstlerische Entwicklung des künftigen Deutschland bedeutet also eine antiphiliströse Entwicklung desselben. Das Volk ist nie trivial und der Vornehme ebensowenig; aber der Spießbürger ist trivial; er soll daher von jenen beiden Geistesmächten in die Mitte genommen und womöglich erdrückt werden. Das ist eine Hauptaufgabe der Kunstpolitik.

Sie soll bewirken, daß das Genie an seinen richtigen Platz gestellt wird. Wie Weber in Dresden lebte und Lorzing in Berlin starb, ist bekannt; früher gab es Genies und keine Sanktionen; jetzt ist es umgekehrt. Das ist nicht zufällig. Der Staat oder die Stadt, welche vorhandene geistige Kräfte nicht zu schätzen weiß, begeht eine Art von moralischem Selbstmord.

Aus: Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher. Leipzig 1890.

Eigenes Musizieren führt zur Kunst

Es gab eine Zeit, ja sie ist sogar noch nicht allzulange verschwunden, in der man meinte, durch mehr oder weniger heftiges Nachdenken sich über die Schönheit, poetische, musikalische, plastische Schönheit, verständigen zu können. Diesen Standpunkt hat man aufgegeben, oft, ohne sich über die Gründe dieses Aufgebens hinlänglich klar zu sein.

Wir lassen jetzt diejenigen, welchen wir über das musikalisch Schöne Einsicht verschaffen wollen, Bach, Mozart, Beethoven hören und spielen und gewöhnen sie so an die konkrete Gestalt des musikalisch Schönen, überzeugt, daß, wenn in dem Gemüte der so Behandelten eine Stelle ist, welche von musikalischer Schönheit getroffen werden kann, Bachs, Mozarts, Beethovens Musik sie treffen und so im eigentlichen Sinne des Wortes eine Bekanntschaft mit dem musikalisch Schönen vermittelt werden wird, das für uns stets nur als konkretes, abstrakt — als Idee — nie vorhanden ist. Ähnlich verfährt man jetzt in analogen Fällen überall, und es ist nur billig einzugestehen, daß diese Art des Unterrichts im Altertum und im Mittelalter, wofür man nur auf das Wesen der Sache sieht, die allein herrschende war und daß wir ihr alles verdanken, was wir aus früheren Zeiten zu uns herübergerettet finden. Am letzten Ende ist dies Verfahren von der Art abstrahiert, wie wir unsere Muttersprache lernen. Die Eltern setzen sich nicht an die Wiege und deklinieren „der Vater, des Vaters“, sondern sie sprechen mit dem Kinde, und weil das Kind desselben Geschlechtes wie die Eltern ist, lernt es sprechen... Idealer Besitz ist einmal in seiner Entstehung stets unerkennbar, er haftet zweitens stets an einer Person, und er pflanzt sich drittens nur fort in einer Lebensgemeinschaft.

Paul de Lagarde, 1873.

Erziehung durch Musik

Wir reden in dieser Zeit so viel von Musikerziehung. Meiner Ansicht nach viel zuviel. Zumal dann, wenn wir damit eine Erziehung zur Musik meinen. Davon halte ich nicht viel. Erziehung durch Musik wäre besser. Aber es geht hier nicht um Worte, sondern um eine hohe, heilige Handlung. Uns Deutsche unterscheidet von manchen andern, daß uns die Musik zur Religion wurde. Ob die Töne des Deutschlandliedes erklingen oder die Schicksalsschläge von Beethovens Fünfter, diese Klänge sind mehr als die Menschen, die sie schufen. Die deutsche Sprache entströmt dem Mund unseres Volkes als erhabener Ausdruck seines Wesens und seiner Art, Deutschlands Musik aber tönt direkt vom Herzen unseres Volkes her. Wenn wir nichts anderes auf dieser Welt geleistet hätten als allein das, was in einem kleinen Bücherschrank an Partituren und Liedern aufbewahrt werden kann, das deutsche

Volk trüge dennoch an seiner Stirn das Zeichen der Unsterblichkeit und damit den Glanz der höchsten Gnade.

Baldur von Schirach, Aus der Ansprache des Reichsjugendführers bei der Abschlußkundgebung der Reichsmusiktage der HJ. in Leipzig, Februar 1939. Aus: „Musik in Jugend und Volk“, Jahr 2, Heft 3 (März 1939). Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Völkische Musikpflege

Die Musik im Aufbruch

Jenseits der Jahrhundertwende begann eine neue Jugend Sturm zu laufen gegen Niedergang und Zerfetzung. Allenthalben eingeengt durch die Mächte der Zivilisation suchte sie das Einfache und Ursprüngliche und fand es im Volkslied. Im Lied aber fand sie zugleich das Volk, sein wahres Wesen und sein echtes Leben. So ward ihr eigenes Leben ein Leben im Volkslied, im alten Volkslied, weil nur dieses nach Grundstoff und Haltung volksecht war. Im Zupfgeigenhansl, der noch heute für diese zweite Erneuerung zengt, beginnt der alte Grundstoff langsam wieder in das Bewußtsein der Deutschen aufzusteigen.

Dann kam der Weltkrieg und mit ihm die große Not, auf die Wagner vorschauend gewiesen hatte. Jene erste Altersfolge der „Jugendbewegung“ war verblutet; eine neue setzte die Arbeit fort. In dieser „Musikalischen Erneuerung“ traten zur Pflege des alten Liedgutes auch die alten mehrstimmigen Liedsätze, die alte Spielmusik, die alten geselligen Kantaten. Das bedeutete neuen Zuwachs zur Erkenntnis des Erbes. — Fruchtbare wurde sie erst, als Walther Hensel ihr aus der Not des Grenzdeutschtums heraus die Besinnung auf das Volk hinzufügte. Die Not jener Volksgenossen war gemeindentliche Not. So ward ihr Lied, das Weibelied Ernst Leibls und Walter Hensels, zum Volkslied: Wir heben unsre Hände aus tiefster bitterer Not: Herr Gott, den Führer sende! Bewußtes Besinnen auf den alten Grundstoff gab dem Lied die Weise, in der wir ihn zum erstenmal wieder in einem neuen Lied der eigenen Zeit uns zu eigen machten.

Die Erfüllung kam. Die Erneuerung des deutschen Volkes durch die nationalsozialistische Revolution führte eine neue Volksliedzeit herauf. Und nun trat, aus Blutstiefen des Volkes, der alte Grundstoff in neuen Liedern ans Licht. Der alte d-Typus lebt nun auf in der ersten Großzeile vom „Volk aus Gewehr“ und in den kräftigen Rufen des Schlusses. Das zum Marschlied gestraffte alte Tanzlied im f-Typus erkennen wir verwandelt wieder in „Kameraden laßt erschallen“ und „Märkische Heide“.

Im Horst-Wessel-Lied endlich, das zur höchsten Würde eines Feierliedes der Nation aufstieg, erhielt der alte Grundstoff in seiner jüngsten Erscheinungsform (s. Die Musik, Februar 1934) die endgültige, zukunftskräftige Prägung.

Die Fülle der Lieder aber, die nun in der Jungmannschaft entstehen, zeigt vollends die unbewußte Erneuerung des alten Erbes. Es erweist sich nicht nur als geschichtlicher Besitz des deutschen Volkes, sondern zugleich als ewiger, ungeschichtlicher Ausdruck seines Wesens. Die Lieder alle aufzusuchen und aufzuzählen, führte zu weit. Nur das Eine: gerade die Weisen, die heute schon zum festen Besitz geworden sind, zeigen den Grundstoff in beiden Typengestalten am klarsten: den einen Spittas „Heilig Vaterland“ und „Erde schafft das Neue“ (mit f-Typus gemischt) oder Napierstks „Es dröhnet der Marsch der Kolonnen“ oder Heydens „Die Welt gehört den Führenden“; den anderen Spittas kräftiges Marschlied „Steh ich im Feld“ zu schönem altem Text und viele andere.

Mit diesen Liedweisen aber erhalten auch jene Formen, in denen in der Geschichte unserer Tonkunst der urheimische Grundstoff in die Kunstmusik aufstieg, neuen Sinn und neue Bedeutung: das Chorlied, die Spielmusik, die Kantate. Eine neue Jugend erfüllt sie mit dem Grundstoff ihrer eigenen Lieder. Diese Werke sind nun nicht mehr heimatlos, sondern sie haben im erneuerten Deutschland ihren rechten Ort in der Lebensordnung und Lebensäußerung des deutschen Volkes. Denn unser Deutschland hat in der Wiederbelebung des Jahreslaufes, in den eigenen Festen und Feiern die neuen vollsechten Anlässe geschaffen. Daß daraus endlich, wie zuletzt in unserer deutschen Klassik, durch begnadete Schaffende neue große und vollsechte Kunstwerke entstehen werden, in denen wie in Beethovens Neunter der alte Grundstoff erster Ursprung und letztes Ziel ist, erhoffen wir von der Zukunft.

Ein Wort zum Schluß. Was wir zu Anfang dieses letzten Teils sagten, gilt für das Ganze. Nur Bansteine sind es, die gegeben werden konnten, eine Anregung zu weiterem Forschen. Es gilt in ernster und zäher Arbeit die Grundkräfte unseres völkischen Wesens auch in Lied und Musik uns neu zum Bewußtsein zu bringen. Nur so können wir vor unserer Zeit bestehen, die auf allen Lebensgebieten wieder zum Ursprung und zur Wurzel zurückgekehrt ist und aus ihr die Kraft der Erneuerung und des Aufbaus zieht. Was Pfitzner am Ende eines Gedichts auf Richard Wagner sagt, sei Leitstern und Ziel unserer ganzen Arbeit im Dienste deutscher Tonkunst:

Das Erbe aber nehmen wir zu eigen,
Um es als hohes Gut uns zu bewahren:
Die Selbstbestimmung auf das eigene Wesen.

Aus: J. Müller-Blattau, Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Wie das Kampflied „Volk ans Gewehr“ entstand

In den ersten Dezembertagen des Jahres 1931 dichtete und komponierte ich das Lied „Volk ans Gewehr“. Ich war damals Sturmführer und Führer des Berliner SA-Sturmes 12. Die politische Verfolgung und wirtschaftliche Versklavung des deutschen Volkes und besonders der Nationalsozialisten durch die Systemregierung hatten ihren Höhepunkt erreicht. Die letzten meiner SA-Männer wurden arbeitslos und brotlos gemacht. Nur durch die größte Opferbereitschaft der noch in Arbeit und Brot stehenden Parteigenossen konnte ich meine hungernden SA-Kameraden schlecht und recht durchhalten. Besonders aber war es der Glaube an den Führer und an seine Idee, der uns stark machte gegen Hunger und Verfolgung im Kampf gegen den Bolschewismus und sein Unfermententum.

Es war zwei Tage vor meinem Geburtstag, wir schrieben den 11. Dezember 1931, da ging, wie so oft in meinem Sturmlokal, bei Trojke in Halensee, Joachim-Friedrich-Straße, die Meldung ein, daß die Charlottenburger Kommune einen Überfall auf mein Sturmlokal plane. Ich ordnete meine SA-Männer und stellte Wachen ans. Bald darauf erfolgte der Angriff. Es war eine Auseinandersetzung Mann gegen Mann. Dieser Kampf hat uns Berliner SA-Männer immer nur noch härter gemacht. So zeigte mir ganz besonders dieser Abend die hervorragende Haltung meiner SA-Männer, und ich konnte ihnen meine größte Anerkennung aussprechen. In den späten Abendstunden setzte ich mich im Kreise meiner Kameraden an das Klavier und spielte unsere Kampflieder zum Gesang der rauhen Männerkehlen. Alsdann sprach ich vom Durchhalten und von der Treue zum Führer, und wieder leuchteten die Augen meiner Kameraden und sahen ins Weite. — Was wird uns die Zukunft bringen?

Als ich morgens gegen 1/4 4 Uhr das Sturmlokal verließ, um meine Wohnung aufzusuchen, da wollten mich alle Kameraden nach Hause begleiten, um mich vor der Kommune zu schützen. Zu Hause wartete eine aufrechte SA-Mutter wie jeden Morgen zuvor auf mich.

Dieser Abend im Kreise treuer Kameraden hatte auch mich stark gemacht. Auf dem Nachhauseweg kam mir der Gedanke, ein neues Kampflied zu schaffen. Volk ans Gewehr! rief in mir eine Stimme, nach Waffen rief der Verstand. Aber die Partei und der Führer geboten nur eine Waffe, die des Geistes. Schwer hallte der dumpfe Schritt der benagelten Stiefel auf dem nächtlichen Berliner Pflaster. So entstand der Rhythmus der Melodie. Revolutionär sollte sie sein, das Volk aufwachen lassen. Und wieder rief in mir eine Stimme: Volk ans Gewehr! Das sollte es sein! Ich kam nach Hause und meldete wie immer meiner Mutter, daß ich wieder wohlbehalten daheim

sei. Dann setzte ich mich auf den Rand meines Bettes und schrieb die ersten drei Strophen meines Liedes.

Am nächsten Vormittag ging ich wieder ins Sturmlokal. Die einen kamen vom Stempel, die anderen wollten den Weg zum Arbeitsnachweis nicht antreten, weil das kommunistische Unternehmenselement in der Überzahl war. Lieber verzichteten sie auf die Bettelgrofchen und wollten ihre Gesundheit für Führer und Zukunft erhalten. Jeder wurde gebraucht. Jedoch, wann traf es den nächsten? Ich versammelte meine Männer und besprach mit ihnen den gestrigen Angriff der Kommune. Dann sprach ich vom Kampf und der Zukunft und las ihnen den Text meines neuen Kampfliedes vor. Nun ging ich an die Vertonung. In großen Zügen stand die Melodie in mir fest. Jetzt folgte der erste Akkord, und dann klang es auf: „Volk ans Gewehr.“ Jedoch drei Strophen genügten meinen Männern nicht, es sollten vier sein, so meinte der Jüngste, ein 17jähriger Bäckerlehrling. Er stand gerade neben „meinem Ältesten“, einem schneeweißen 58jährigen Ostpreußen. So entstand die vierte Strophe: „Jugend und Alter und Mann für Mann umklammern das Hakenkreuzbanner.“ Nun war es fertig. Jetzt wurde geübt mit „Marschieren auf der Stelle“, daß das Sturmlokal dröhnte...

So ging es auf Weihnachten 1931. Meine Ortsgruppe feierte im sogenannten politischen Burgfrieden das Weihnachtsfest. Der Ortsgruppenleiter bat mich, mit meinen Männern das Lied „Volk ans Gewehr“ zu singen, was ich ihm auch zusagte. Am Abend des Weihnachtsfestes erschien unser Dr. Goebbels. Es waren immer die schönsten Stunden für uns Berliner G.L.-Männer, ihn unter uns zu wissen. Das war dann ganz anders, als wenn wir marschierten. Wenn wir so zusammen sein konnten wie am Weihnachtsabend, dann war es stets wie in einer großen Familie. Er kannte jeden beim Namen, unser Doktor, ob im Norden, Süden, Osten oder Westen Berlins. An diesem Weihnachtsabend trug ich mit meinen Männern dem Doktor mein Kampflied vor. Er erhob sich und drückte mir die Hand: „Am 8. Januar ist der Burgfriede beendet, da spreche ich im Sportpalast. Sie werden mit einem ganzen Sturmband das Lied einüben und im Sportpalast singen.“

Am denkwürdigen 8. Januar 1932 war der Sportpalast wie immer wegen Überfüllung polizeilich geschlossen. Ich rückte mit meinem Sturmband — ich war inzwischen Sturmbandführer geworden — in Stärke von 800 Mann in den Sportpalast ein. Wir trugen unsere verbotene Uniform, bestehend aus zivilem Anzug, Marschstiefeln und blauer Sportmütze mit dem Hoheitszeichen. Unterhalb der Rednertribüne stellten wir uns auf. Im ersten Glied standen 48 Trommler mit dumpf gespannten Fellen. Dann gab ich das Kommando: „Sturmriemen runter! Im Gleichschritt marsch!“ Num, du, du, du, dum, dum schlug's auf die Kalbfelle, und aus 800 rauhen Männerkehlen klang es auf:

„Siehst du im Osten das Morgenrot,
ein Zeichen zur Freiheit, zur Sonne.
Wir halten zusammen, ob lebend, ob tot,
mag kommen, was immer da wolle.
Warum jetzt noch zweifeln, hört auf mit dem Hadern,
noch fließt uns deutsches Blut in den Adern.
Volk ans Gewehr!“

Da sprang der überwachende Polizeioffizier auf und verbot das Weiter-singen. 18000 Menschen erhoben sich von ihren Plätzen und protestierten. Dr. Goebbels trat an das Mikrophon und zwang mit einer Handbewegung die Masse zur Ruhe. Alsdann begann er seine Rede. Die Atmosphäre war zum Platzen gespannt. Nach den ersten Worten erteilte der Polizeioffizier — ein würdiger Vertreter der Judenrepublik — dem Doktor die erste Ver-warnung. Die Masse war in unanshaltbare Bewegung geraten. Schon erfolgte die zweite Verwarnung. Es folgten nur noch einige Worte des Dok-tors, die in der Bewegung der Masse untergingen, mehr durfte er an diesem Abend nicht reden. Jedoch die 18000 hatten ihn genau so verstanden, als hätte er in einem langen Vortrag vom Kampf und neuen Zielen gesprochen. Nun gab es für keinen mehr ein Halt. Volk ans Gewehr! war die Parole. Sie ging von Mund zu Mund. Schon sollten die Gummitümpel in den Händen der Systempolizei Triumphe feiern, da erkante noch einmal die Stimme Dr. Goebbels' im Lautsprecher. Er forderte jeden auf, Ruhe und Disziplin zu halten. Die Polizei wollte das Chaos, er aber mahnte zur Besonnenheit und Ruhe. 18000 Menschen verließen an diesem Abend schweigend und mit geballten Fäusten den Sportpalast. Die Systempolizei hatte wohl für einen Abend das Lied verboten, in kurzer Zeit aber sangen es Millionen, und heute kennt es nicht nur das deutsche Volk, sondern die ganze Welt:

„Im Volke geboren, erstand uns ein Führer,
gab Glanbe und Hoffnung an Deutschland uns wieder.
Volk ans Gewehr!“

Arno Pardun. Aus „Deutsche Liederkunde“. Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz. Herausgegeben von Dr. Johannes Koepf. 1. Band. Ludwig Bogenreiter Verlag, Potsdam.

Musik und Jugend

Warum singt die Jugend heute wieder so aus ganzem Herzen, warum hat sie anfangs manchmal die Gesetze der Schönheit verleßt, warum hängt sie mit solcher Leidenschaft an „ihrer Musik“?

Sie tut es aus dem großen politischen Erlebnis der Kunst heraus; sie spürt unbewußt, daß die Kunst ihr übergeordnetes und höheres Gesetz entdeckt hat. Sie spürt, daß die Kunst nirgends mehr für sich allein dasteht und als

etwas Fremdes und Überflüssiges erscheint. Sie empfindet es, daß Musik und Kunst zum Dienst an dem großen, alles gestaltenden Glauben des Nationalsozialismus angetreten sind, und sieht in ihnen Rinder und Gestalter ihres Fühlens, dem sie selbst keine Form geben kann. Dieses Gesetz gilt es zu erhalten: das Erlebnis als den großen Augenblick des Fühlens und Erkennens hoher künstlerischer Gestaltung...

Aus: Wolfgang Stumme, Musik in der Hitler-Jugend in dem Sammelwerk „Musik im Volke“. Verlag Chr. Friedrich Bieweg, Berlin-Lichterfelde.

Musik und Weltanschauung

Es gab von jeher zwei Grundquellen des musikalischen Lebens, die seine ewigen Quellen sind (neben der Tafel- und Tanzmusik, demjenigen also, was bei uns heute die Unterhaltungsmusik ist, was aber damals durchaus nicht so weit ab von der übrigen Musik stand wie in unseren Tagen). Diese beiden Quellen heißen: musica sacra und Hausmusik. Wir haben heute von beiden, wenn wir an ähnliche Erscheinungen in unserer Zeit denken, wahrscheinlich nicht sofort den richtigen Begriff. Was etwa in der „guten bürgerlichen Gesellschaft“ der Vorkriegszeit Hausmusik genannt wurde, hatte ebensowenig damit zu tun wie das, was heute an erbaulicher und seelenfängerischer Musik in unseren Kirchen veranstaltet wird. Der klavierspielenden höheren Tochter galt es als idealer Traum, einmal jene Fingerfertigkeit zu erwerben, die es ihr erlaubte, zur Freude der strahlenden Eltern vor den familiären Fremden mit Lisztschen Rhapsodien zu glänzen wie ein Virtuose auf seinem Podium. Die Gegenüberstellung aber des Virtuosen auf dem Podium und des Publikums im Parterre gab es in der Hausmusik um 1700 überhaupt nicht. Diese Musik war nicht zum Zuhören geschaffen. Kunstausübung und Kunstgenuß waren nichts Verschiedenes, sondern es kam den Spielern darauf an, die Geselligkeit zu erfüllen, die künstlerische Freiheit in der Notwendigkeit nachzuerleben, in der jeder einzelne sich als Stimme des vielstimmigen Gewebes fühlen durfte. So ist echte Hausmusik. Der Genuß (wenn man dieses widerwärtige Wort in diesem Zusammenhang gebrauchen will) liegt eben darin, daß man ausübt. Hausmusik ist nicht zum Hören geschrieben, sondern zum Spielen. Und wenn man jenen Menschen damals den Vorschlag gemacht hätte, ihre Kammermusik aus der Kammer in den Saal zu verlegen, dann hätten sie das für einen Wahnsinn gehalten und hätten die Befürchtung ausgedrückt, daß das liebzigende Publikum sich auf die Dauer langweilen könne oder verlangen würde, mittun zu dürfen.

Aber auch das, was damals Kirchenmusik hieß, war etwas ganz anderes als die Sentimentalitäten, welche heute als Mittel zum Zweck in den Kirchen Dienst tun. Dabei muß man sich klarmachen, daß der Name „Kirchenmusik“ für diese Gattung nur ein zufälliger ist und daß er ihr Wesen durchaus nicht

erschöpft. In jenen Zeiten, ehe das Gemeinschaftserlebnis um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem Bewußtsein der Menschen überhaupt ver schwand, war eben die Kirche Trägerin dieses Erlebnisses, mit dem sie dann freilich zugleich ihre letzte, beherrschende Stellung verlor. In unseren Tagen aber ist dieses Erlebnis von einer ganz anderen, unerwarteten Seite in ganz anderer Form wieder angetaucht, nämlich vom Politischen her. Und da die musica sacra nichts anderes ist als die künstlerische Repräsentation derjenigen Macht, welche die Seelen der Menschen beherrscht, müßte man eine Wiedererweckung dieser Gattung der Musik nicht durch die Kirche, sondern durch das Erlebnis der Gemeinschaft des Blutes und des Reiches erwarten.

Und in der That sind bei uns auch zum ersten Male wieder nach 200 Jahren die soziologischen Möglichkeiten gegeben, und wir verstehen zum ersten Male wieder jenes verwandte, wenn auch in manchem ganz verschiedene Gefühl, welches die deutschen Menschen bis zum Ausgange des Barock beseelte. Wir wissen plötzlich erneut, was geistige Repräsentation bedeutet. Wir sehen, daß im innersten Sinne dieses Begriffs weder die individualistische Persönlichkeit repräsentativ ist noch die äußere Macht, die zu ihrer Darstellung zweckmäßig nicht künstlerische Mittel anwendet, sondern das Mittel der Parade und der großen Truppschan. Deshalb denkt auch niemand daran, einen neuen künstlerischen Anstoß etwa von der Armee zu erwarten, die andere Aufgaben besitzt, sondern man erwartet ihn von der geistig-politischen Macht der Bewegung. Repräsentativ ist allein das geistige System, welches durch seine innere Kraft die Welt beherrschen kann und welches von dem Bewußtsein der zusammengehörigen Gemeinde und von dem gemeinsamen Willen her den Anspruch ableitet, die äußere Welt nach seinem und nach Gottes Willen zu gestalten. Von dieser Gesinnung aus kann nicht nur, sondern muß sich eine neue musica sacra bilden. Man empfinde es als unangemessen, wollten wir etwa die großen Kongresse der Partei mit den an sich gewiß schönen Brahms-Sinfonien einleiten, mit denen sinngemäßer die Reichstagsperioden eröffnet zu werden pflegten. Und es ist ebenso durchaus verständlich, wenn der Führer bei großen Gelegenheiten immer wieder dem Vorspiel der „Meistersinger“ den Vorzug gibt. Hier liegen, wenn man von allem nur geschichtlich Bedingten und persönlich Wagnerischen absieht, tatsächlich rein gefühlsmäßig die ersten Ansätze einer neuen repräsentativen Musikhaltung, wie sie sich architektonisch ähnlich in dem neuen Baustil des Führers ausdrückt. — Freilich, die Wagnerianer und alles, was in der Musik auf Wagners Spuren ging, hat nicht diese Seite des großen Bayreuther Meisters fortgesetzt oder ausgebaut; sondern fortgesetzt wurde nur seine virtuose und vielfältigere Instrumentalmöglichkeit und die Differenziertheit seines harmonischen Klangbildes. Nun aber lebt die neue, heilige Weltanschauung, wenn auch nicht in den Kirchen, so doch in dem großen und linienklaren politischen Gebäude des Reiches. Die Bauwerke Adolf

Sitzlers stehen bereits. Und wie sie eine neue Plastik verlangen, die Dienerin dieser politischen Architektur ist und ihre Nischen, Bögen, Treppenhäuser und Dächer belebt, so verlangen sie auch eine neue Musik, die ihre gewaltigen Hallen mit ebenderselben hebeitsvollen und geistig und seelisch klaren Würde anfüllt. Damit ist die Aufgabenstellung für die Musik endlich wieder inhaltlich und weltanschaulich geworden, und nicht mehr nur formal.

Solange es freilich in Deutschland keine Weltanschauung gab, konnte es auch keine neue Musik geben; ihre „Fortentwicklung“ mußte sich in formalistischen Streitigkeiten der Akademiker erschöpfen, ob linear oder harmonisch, tonal oder atonal, klassisch oder romantisch, Dreiklang und Tonika-Dominant-System oder letzte Verfeinerung. Es ist ja auch klar, daß unsere Väter und Großväter alle die Dinge schon erprobt haben, die im Zusammenhang unserer alten Tonalität möglich sind. Und wenn es nur darauf ankäme, neue Mittel zu finden, dann bliebe uns allerdings nichts übrig, als ein Tonsystem, meinetwegen das der Fidjischinsulaner, anzunehmen, mag es unserer Art noch so wenig gemäß sein. Aber glücklicherweise kommt es darauf gar nicht mehr an, und diese Frage ist in gar keiner Weise mehr akut. Neue Mittel braucht nur derjenige, der die alten Zwecke wieder ausdrücken will, die schon die anderen vor ihm ausgedrückt haben. Wir aber brauchen die Vergangenheit nicht in den Mitteln Konkurrenz zu machen, weil wir neue Zwecke besitzen. Aus neuen Zwecken und Aufgaben muß unsere neue Musik, wie alles Lebensfähige und Lebenskräftige stets, ihre Kraft schöpfen. In diesem Augenblick kann eine Erweiterung oder Verfeinerung der Mittel überhaupt nicht mehr zur Debatte stehen. Und wenn man über die neue Musik etwas sagen kann, so nur, daß sie bestimmt nicht konstruktiv, aber auch bestimmt nicht rein harmonisch-modulatorisch ist. Sie wird polyphon sein und in derselben Weise nicht „Ausdruck“ eines Gefühls, sondern „Darstellung“ einer Weltanschauung sein, wie die Musik Joh. Seb. Bachs, die zugleich klassisch und romantisch ist; wenn auch die Weltanschauung und damit ihre „Darstellung“ sich wesentlich gewandelt hat.

Aus: Heinz Schwigke, Die zukünftigen Aufgaben der Musik. Wille und Macht, 1939, Heft 8 (15. April 1939). Franz Eher Nachf., Zentralverlag der NSDAP., Berlin.

Vom neuen Liedschaffen

Im Anfang war das Lied! Der gemeinsame Gesang der ganzen Jugend unseres Volkes, dieser edle Choral des Glaubens und der Schönheit, ist und bleibt die Grundlage aller musikerzieherischen Tätigkeit in unserem Volke...

Vielleicht sind die Klagen inzwischen still geworden, die, wie mir damals berichtet wurde, in musikalischen Fachzeitschriften eifernnd über die Frage

stritten, ob Dur oder Moll als heroische Tonart anzusehen sei. Natürlich sind unter dem Eindruck des Opfers, das so vielen Kameraden das Leben kostete, im letzten Kampfsjahr der Bewegung auch Jugendlieder entstanden mit einer mehr düsteren als heiteren Grundstimmung. Das rief einige Musikästheten auf den Plan, die solche Lieder undeutsch nannten. Die Jugend, so meinten sie, sollte fröhliche Märlieder singen und muntere Weisen. Es war uns nicht danach zumute, und so haben wir die Lieder geschrieben, die unserer Stimmung von damals Ausdruck gaben.

Es soll hier nicht behauptet werden, daß alles, was in den vergangenen Jahren an Liedgut in der Hitler-Jugend entstanden ist, unvergängliche Kunst sei. Sicherlich wird manches Lied, das heute gern gesungen wird, abgelöst werden durch ein anderes, das hoffentlich noch wertvoller ist. Es steht aber ebenso unumstößlich fest, daß einige der Lieder, die unsere Jugend in diesen Jahren singt, unserem Volk bereits so ins Herz gedrungen sind, daß unsere Enkel sie noch in Jahrhunderten vernehmen werden.

Die jungen Komponisten unserer Jugendlieder können mit Stolz darauf hinweisen, daß Millionen der deutschen Jugend bei ihren großen Feiern und Appellen begeistert ihr Bekenntnis singen. Wer hat das Recht, die Begeisterung zu verdammen? Welcher zeitgenössische Komponist hat mit seinem Werk eine so tiefe Wirkung auf die Jugend ausgeübt wie jene bescheidenen jungen Kameraden, die in unseren Lagern und auf unseren Märschen die Lieder dichteten und gleichzeitig in Töne setzten: „Freiheit ist das Genet“ oder „Und heute, da hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt“ oder „Nun laßt die Fahnen fliegen“ oder „Deutschland, heiliges Wort“? Ist unser Volk durch diese Lieder etwa ärmer geworden, hat es nicht im Gegenteil eine köstliche Bereicherung jenes Erbes erfahren, das wir den Enkeln in der Hoffnung überantworten werden, daß auch sie auf ihre Weise dazu beitragen möchten, Deutschland in Tönen zu verherrlichen?

Aus der Ansprache des Reichsjugendführers Baldur von Schirach bei der Abschlußkundgebung der Reichsmusiktagung der HJ. in Leipzig, 1939. Vgl. „Musik in Jugend und Volk“, 2. Jahr, 3. Heft (März 1939). Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Einige wird es geben, die sich noch an die Worte erinnern, die Hans Baumann seinem ersten Liederband „Horch auf Kamerad“ aufügte: „Diese Lieder sollen auch nichts weiter, als diese Sache des Einen Mannes, die keine andere ist als die Sache unseres Volkes, von allen geringen Zweifeln und aller Unklarheit reinhalten helfen.“ Viel tiefer, als es möglich erschien, haben sie nun auf deutsche Menschen innerhalb und außerhalb der Reichsgrenzen in den letzten Jahren gewirkt. Ostmärker und Endekendentsche wußten seine Lieder zu singen, ehe sie zum großen Reiche kamen und waren so mitten unter uns, bevor der Führer sie heimholte. So war es Hans Baumanns innerer

Trieb, auch in volksdeutschen Bezirken als Eingeleiter für die „Sache des einen Mannes“ zu kämpfen und seine eigenen Lieder als Waffe zu bringen. Unzähligen sind seine Worte und Weisen innerer Besitz geworden . . .

Hans Baumann ist kein Komponist, er ist ein „Liederfänger des Volkes“; Worte und Weisen erscheinen bei ihm in selten zu findender Einheit aus einem schöpferischen Vorgang geboren. Jede große Zeit, die Herzen und Seelen eines Volkes bis ins Tiefste aufrührte, die gemeinsame Not und gemeinsamen Kampf brachte, schenkte dem deutschen Volke seine Säger. Unter den Liedschöpfern der Gegenwart ist Hans Baumann mit seinen Liedern und Gesängen aber ein Besonderer, der mit einem begnadeten Gesicht für die Natur und ihre Gesetze hier gültige Bilder und Sinnbilder schuf. Zweierlei finden sich in ihm vereint: der jugendhafte Einsatz im männlichen Werk und die fast mädchengleiche Behutsamkeit der deutschen Seele gegenüber . . .

Wolfgang Stumme in der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk“ I, 14. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Die Lieder und Sprüche dieses Heftes entstanden in einem Zeitraum von bald sechs Jahren. Ich habe die Gelegenheit, sie einmal alle zu vereinen, zuerst nur zögernd wahrgenommen, weil der Sinn dieser Worte und Weisen war, zu werben und zu sammeln, nicht aber der, gesammelt zu werden . . .

Auf das Eindringlichste wurde mir bei der Arbeit wieder bewußt, nicht als Komponist, vielmehr als zufälliger Vorsänger den Ton und bisweilen auch das Wort gefügt zu haben. Ich gebe der Sammlung zum Geleit eine Strophe aus Karl Brögers Morgenlied mit auf den Weg:

Land, mein Land, wie leb' ich tief aus dir!
Löst sich doch kein Hauch von diesen Lungen,
den du nicht vorher und jetzt und hier
erst mit deinem Hauche hast durchdrungen.

Aus dem Geleitwort Heinrich Spittas zu „Deutschland“. Lieder und Sprüche. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1938.

Und so klingen denn auch heute wieder die Lieder unseres Volkes nicht nur innerhalb des Reiches, sondern weit darüber hinaus. Sie werden mit einer gläubigen Inbrunst gesungen, denn in ihnen lebt die Hoffnung und die Sehnsucht aller Deutschen. Denn welche schönere Hymne für ein Volk kann es geben als die Hymne, die ein Bekenntnis ist, sein Heil und sein Glück in seinem Volke zu suchen und sein Volk über alles zu stellen, was es sonst auf dieser Erde zu geben vermag.

Adolf Hitler. Aus der Rede bei der Weishestunde des Deutschen Sängerbundes, Breslau, 1. August 1937.

Das Wesen des Kanons

Diese Kanons sind wie Früchte aus unserem neuen völkischen Leben gewachsen. Sie sind Ausdruck unseres neuen Lebenswillens. Der Kanon in seiner strengen Art: der vollkommenen Einheit von Inhalt und Form, ist aufs engste an das Leben gebunden, an jenes wirkliche Leben der Gemeinschaft, das heute am stärksten in der politischen Gemeinschaft zum Ausdruck kommt. Fehlen dieses Leben und diese Gemeinschaft, so fehlt auch dem Kanon der lebensnotwendige Boden. Der Kanon fordert die musizierende Gemeinschaft, zum mindesten so viel Musizierende, wie er mehrstimmig ist. In einer Zeit, in der die Gemeinschaft zerfiel und das Vor- und Einzelmusizieren die Hauptformen eines dadurch ungebundenen, lebensfernen Musikbetriebes waren, mußte der Kanon seinen Sinn verlieren...

Der Kanon ist in seiner Grundhaltung linear polyphon, also nicht ein auseinandergezogener harmonischer Satz, wie er landläufig aufgefaßt wird. Seine Form ist zugleich das Sinnbild der Gemeinschaft, ist die Vereinigung von Gebundensein und Ungebundensein zur wahren Freiheit. Ob führend oder geführt: die einzelnen Stimmen bleiben immer gleichwertig, sie erfüllen den Willen der Weise und entfalten zugleich, was in ihr beschlossen liegt. Das an zweiter oder dritter Stelle Stehen bedeutet niemals ein Geringersein. Die Weise bestimmt die Ordnung des Ganzen. Aus dem Einen wird ein Vielfaches und bleibt doch ein Ganzes, weil es aus dem Einen gewachsen ist und ihm dient. Es fließt im Spiel der Kräfte miteinander, gegeneinander, nicht sich auflösend, sondern sich sammelnd, Leben schaffend, Leben gestaltend zum Anfang, zum Ursprung zurück. Das Ende aber ist ein neuer Anfang, ein erst durch die Bindung mögliches Höherhinauf im ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens. Aus diesem Geseß wurde der Kanon zum Grundelement der Juge, einer im tiefsten Sinne deutschen Form.

Form und Geseß des Kanons fordern eine besondere Zucht des Singens. Das, was von der Sinnbildlichkeit der Kanonform gesagt wurde, muß auch für das Kanonsingen gelten, sonst kann ihr Sinn nicht wirklich werden... Jedes Singen in der Gemeinschaft verlangt vom einzelnen ein Sich-selbst-Hingeben, ein vollkommenes Sich-Einordnen in den Willen und die Ordnung des Werkes, das man vor sich hat. Erst durch diese Bindung wird der einzelne sich selbst wiederfinden in höherer Freiheit. Nur dem Dienenden wird die Gemeinschaft und das Werk, ihr Werk, dienen. Ich diene — diese zwei Worte sind der Ausgangs- und Mittelpunkt dieser Singhaltung. Sie sind der Schlüssel zur Schatzkammer des Kanons, des Volksliedes und überhaupt allen Musizierens. Wer dient, wirkt das Höchste, und „wer das Wirkliche hat, kann das Eitle entbehren“. Denn alles Eitle versperrt nur den Zugang zur Volksmusik.

Ich diene — diesen tiefsten und höchsten Sinn allen Musizierens wieder zum Ausgangs- und Mittelpunkt unseres gesamten Musiklebens zu machen, ist vor allem der Kanon berufen...

Aus dem Vorwort Carl Hannemanns zu: „Das Singsrad“. Eine Sammlung neuer Kanons. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Adolf Hitler, Die Sendung der Kunst

Aus der großen Kulturrede des Führers auf dem Reichsparteitag
Großdeutschlands im Opernhaus zu Nürnberg,
am 6. September 1938

Die Musik als absolute Kunst gehorcht uns heute noch unbekanntem Gesetzen. Welche Gründe der Wohlklang für sich anzuführen hat und welche für den Mißklang verantwortlich sind, wissen wir zur Zeit noch nicht genau. Sicher aber ist, daß die Musik als größte Gestalterin von Gefühlen und Empfindungen anzusprechen ist, die das Gemüt bewegen, und daß sie am wenigsten geeignet erscheint, den Verstand zu befriedigen. Daher kann es nur zu leicht sein, daß Verstand und musikalisches Gehör nicht im gleichen Körper anzutreffen sind. Der Verstand bedient sich zu seinen Äußerungen der Sprache.

Eine sprachlich schwer zu schildernde Welt von Gefühlen und Stimmungen offenbart sich durch die Musik. Sie kann daher bestehen ohne jede sprachliche Deutung, und sie kann natürlich umgekehrt mithelfen, den Eindruck einer bestimmten sprachlichen Fixierung gefühlsmäßig durch ihre Begleitung zu vertiefen. Je mehr die Musik zur reinen Illustrierung führt, um so wichtiger ist, daß ihr die zu unterstreichende Handlung sichtbar beigegeben ist. Das Ingenium des großen Künstlers wird dann immer noch über die reine Handlung hinaus eine zusätzliche, nur durch die Musik erreichbare Gesamtstimmung und damit Wirkung geben. Ihren einmaligen Höhepunkt hat diese Kunst der Erzeugung eines musikalischen Grund- und damit Gesamtcharakters als Stimmung in den Werken des großen Bayreuther Meisters gefunden.

Allein auch außerdem ist es einer Anzahl gottbegnadeter Musiker geglückt, bestimmten dramatischen Kunstwerken einen schlagenden Grundwert und damit Gesamtausdruck zu sichern. Die großen Sinfoniker bemühen sich, allgemeinere Stimmungen wiederzugeben, benötigen aber dabei als Einführung für den Hörer ebenfalls bestimmter allgemeiner, sprachlich niedergelegter Anhaltspunkte. Es ist aber gänzlich unmöglich, eine Weltanschauung als Wissenschaft musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Man kann unter Zuhilfenahme vorhandener musikalischer, das heißt besser inhaltlich festgelegter Arbeiten von früher bestimmte Zeitgemälde entwickeln, es ist aber unmöglich, bestimmte wissenschaftliche, politische Erkenntnisse oder politische Vorgänge musikalisch deuten oder gar vertiefen zu wollen.

Es gibt daher weder eine musikalische Parteigeschichte noch eine musikalische

Weltanschauung, ebenso gibt es auch keine musikalische Illustrierung oder Deutung philosophischer Erkenntnisse. Dafür ist ausschließlich die Sprache da.

Und es ist die Aufgabe unserer Dichter oder Denker, nun die Sprache so beherrschen zu lernen, daß sie nicht nur die ihnen vorschwebenden Erkenntnisse klar und wie gestochen wiedergibt und sie damit den Mitmenschen vermittelt, sondern daß diese selbst darüber hinaus noch durch die Beherrschung der Klangform, die in der Sprache liegt, zum Kunstwerk erhoben wird.

Wir Deutschen können glücklich sein, eine ebenso schöne wie reiche, aber allerdings auch schwere Sprache zu besitzen. Sie beherrschen zu lernen ist eine wunderbare Aufgabe, und sich ihrer zu bedienen, ebenfalls eine Kunst. In ihr die Gedanken unserer Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen, muß möglich sein und ist möglich. Diese musikalisch darzustellen, ist weder möglich noch notwendig. Es ist daher ein Unsinn, wenn jemand glaubt, in der musikalischen Einleitung — sagen wir — einer Kongreßveranstaltung eine Deutung der Parteigeschichte geben zu müssen oder überhaupt auch nur geben zu können. In diesem Fall müßte auf alle Fälle der begleitende Text die Gedankengänge des Komponisten der Mitwelt anshellen und verständlich machen.

Das ist aber — wie schon betont — überhaupt gar nicht notwendig, wohl aber ist es nötig, die allgemeinen Gesetze für die Entwicklung und Führung unseres nationalen Lebens auch auf dem Gebiet der Musik zur Anwendung zu bringen, das heißt nicht in technisch gekonntem Wirrwarr von Tönen das Staunen der verblüfften Zuhörer zu erregen, sondern in der erahnten und empfundenen Schönheit der Klänge ihre Herzen zu bezwingen.

Nicht der intellektuelle Verstand hat bei unseren Musikern Pate zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt. Wenn irgendwo, dann muß hier der Grundsatz gelten, daß „wes das Herz voll ist, der Mund überläuft“. Das heißt: wer von der Größe, der Schönheit oder dem Schmerz, dem Leid einer Zeit und seines Volkes durchdrungen oder überwältigt wird, kann, wenn er von Gott begnadet ist, auch in Tönen sein Inneres erschließen. Das technische Können ist wie immer die äußere notwendige Voraussetzung für die Offenbarung der inneren Veranlagung.

Ich halte es für dringend notwendig, daß gerade unsere Musiker sich diese Erkenntnis zu Herzen nehmen. Das vergangene Jahrhundert hat zahlreiche musikalische Genies in unserem Volk entstehen lassen. Die Gründe für das allmähliche Versiegen derselben habe ich schon in früheren Reden klarzulegen versucht. Es würde nun aber schlimm sein, wenn der Nationalsozialismus auf der einen Seite den Geist einer Zeit besiegt, der zur Ursache für das Verblässen unserer musikalischen Schöpferkraft wurde, auf der andern aber durch eine falsche Zielsetzung selbst mithilft, die Musik auf einem Irrweg zu belassen, oder gar zu führen, der genau so schlimm ist wie die hinter uns liegende allgemeine Verwirrung.

Ob es sich aber um die Baukunst handelt oder um die Musik, um Bildhauerei oder Malerei, eines soll man grundsätzlich nie außer acht lassen:

Jede wahre Kunst muß ihren Werken den Stempel des Schönen aufprägen, denn das Ideal für uns alle hat in der Pflege des Gesunden zu liegen. Alles Gesunde aber allein ist richtig und natürlich. Alles Richtige und Natürliche ist damit schön.

Es ist heute aber ebenso wichtig, Mut zur Schönheit zu finden wie den zur Wahrheit. Der Weltfeind, gegen den wir im Kampfe stehen, hat auf seine Fahne ebenso die Vernichtung des Wahrhaftigen als des Schönen geschrieben. Er hat es fertiggebracht, die Bejahung der natürlichen Gefühle teils als dumm, teils als lächerlich, teils sogar als feige hinzustellen. Alle großen Empfindungen und Charaktertugenden wurden von ihm verhöhnt, verlacht oder beschmußt. Es gelang ihm, daß vielen der Mut verlorenging, sich noch zu ihrem Volkstum offen zu bekennen oder gar dafür einzutreten. Endlich galt es nicht nur als unklug, für das eigene Volk zu kämpfen, sondern sogar als Feigheit, während der wirkliche Feigling, der seine Gemeinschaft im Stiche ließ, als tapferer Kämpfer eines neuen Ideals gepriesen werden konnte.

Und zahlreiche Angehörige gerade der sogenannten vornehmen Gesellschaftskreise sind wohl auch infolge der Leere ihres eigenen Gemüts dieser Psychose zum Opfer gefallen. Sie unterwarfen sich teils feige, teils aber auch nur zu willig diesem jüdischen Terror. Und es gehörte in dem ersten Jahrzehnt unseres nationalsozialistischen Kampfes eine große Entschlußkraft, ein tapferes Herz und ein andauernder Mut dazu, überhaupt wieder den Glauben an die ewigen vollklichen Ideale zu vertreten, für diese zu werben und für sie zum offenen Einsatz aufzurufen. Es ist aber ebenso unsere Aufgabe, den Mut zur wahren Schönheit zu finden und uns nicht beirren zu lassen durch das teils alberne, teils unverschämte Geschwäg dekadenter Literaten, die es versuchen, das Natürliche und damit Schöne als Kitsch zu verrufen, das Kranke und Uugesunde aber als das Interessante, Bemerkenswerte und daher Beachtungswürdige hinzustellen.

Sowie erst die Menschheit diesen Weg zu beschreiten beginnt und sich vom Ewig-Schönen entfernt, wird sie in kurzer Zeit jeden Maßstab für die Wertung menschlicher Kulturleistungen verlieren. Das Kunstschaffen wird dann einem Tollhaus gleichen, in dem Irrsinnige stammeln oder kriecheln, und eine Epoche der Erde, die charakterisiert ist durch das wunderbare Emporblühen der Menschheit, muß dann im Wahnsinn und Verfall ihr Ende finden.

Daher ist es eine große und erhebende Aufgabe, durch eine wirkliche Pflege der Musik, des Theaters, der Bildhauerei und der Malerei, besonders aber der Baukunst diesem Kulturverfall Einhalt zu gebieten. Wir müssen es dabei zu erreichen versuchen, daß sich nicht nur die Künstler bilden, sondern daß durch sie auch das Volk gebildet wird, daß die Augen immer klarer sehen lernen, daß sich das Gefühl für schöne und edle Proportionen entwickelt

und vertieft, daß das Gehör sich verfeinert und daß damit das Verständnis wächst nicht nur für die künstlerischen Schöpfungen im großen gesehen, sondern auch für die einzelnen feinen Details.

So werden wir uns langsam zur wahren künstlerischen Gewissenhaftigkeit erziehen. Sie verhindert am ehesten das Abgleiten in eine verderbliche, blasierte Übersättigung. Sie weitet das Auge und schärft das Auge und das Gehör für die Wunder der künstlerischen Arbeit in der unbegrenzten Welt des Kleinen. Sie wird mithelfen, einst ein ganzes Volk teilnehmen zu lassen an der Entstehung und Gestaltung der gewaltigen nationalen Kunstwerke, nicht nur im großen gesehen, sondern auch in den einzelnen Feinheiten. Und erst dann wird man wieder von einer wirklich neuen Kunstepoche reden dürfen. Dann wird die Nachwelt einst vom Wunder einer Zeit berichten können, in der inmitten einer der gewaltigsten politischen Erneuerungen der Geschichte, unbeeinträchtigt durch allen Kampf und alle Wirrnisse der Welt, in den deutschen Ländern die Kultur in reichster Entfaltung zu blühen begann.

Unser Volk aber wird in stolzer Ehrfurcht die Werke hüten, die wir heute einfügen in den ewigen Schatz der deutschen Kultur.

Aus dem „Völkischen Beobachter“ vom 7. September 1938.

Aus dem musikalischen Schrifttum

Wilhelm Heinrich Wackenroder,
Die Wunder der Tonkunst

(1797)

... Wahrlich, es ist ein unschuldiges, rührendes Vergnügen, an Tönen, an reinen Tönen sich zu freuen! Eine kindliche Freude! — Wenn andre sich mit unruhiger Geschäftigkeit betäuben, und von verwirrten Gedanken, wie von einem Heer fremder Nachtvögel und böser Insekten, umschwirrt, endlich ohnmächtig zu Boden fallen; — oh, so tauch' ich mein Haupt in dem heiligen, kühlenden Quell der Töne unter, und die heilende Göttin flößt mir die Unschuld der Kindheit wieder ein, daß ich die Welt mit frischen Augen erblicke, und in allgemeine, freudige Versöhnung zerfließe. — Wenn andre über selbsterfundene Grillen zanken, oder ein verzweiflungsvolles Spiel des Witzes spielen, oder in der Einsamkeit mißgestaltete Ideen brüten, die, wie die geharnischten Männer der Fabel, verzweiflungsvoll sich selber verzehren; — oh, so schließ' ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt — und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren — wo wir alles Geträgze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlig macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. — „Und wie? Werden hier Fragen uns beantwortet? Werden Geheimnisse uns offenbart?“ — Ach nein! aber statt aller Antwort und Offenbarung werden uns lustige, schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht wie; — mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekante Land hindurch — wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechtes sind, verschwinden von unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind. Dann ist dem Menschen, als möcht' er sagen: „Das ist's, was ich meine! Nun hab' ich's gefunden! Nun bin ich heiter und froh!“

Laßt sie spotten und höhnen, die wie auf rasselnden Wagen durchs Leben dahinfahren, und in der Seele des Menschen das Land der heiligen Ruhe nicht kennen. Laßt sie sich rühmen ihres Schwindels, und trogen, als ob sie die Welt mit ihren Zügeln lenkten. Es kommen Zeiten, da sie darben werden.

Wohl dem, der, wann der irdische Boden untren unter seinen Füßen wankt, mit heitern Sinnen auf lustige Töne sich retten kann, und nachgebend mit ihnen bald sanft sich wiegt, bald mutig dahertanzet, und mit solchem lieblichen Spiele seine Leiden vergißt!

Wohl dem, der (müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert) sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen, umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit. —

Die Musik halte ich für die wunderbarste Erfindung, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüths unkörperlich, in goldne Wolken lustiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt — weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.

Sie ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unsers Gemüths auf die selben schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tönen spielt. Daher ist sie es auch, die uns die echte Heiterkeit der Seele einflößt, welche das schönste Kleinod ist, das der Mensch erlangen kann; — jene Heiterkeit meine ich, da alles in der Welt uns natürlich, wahr und gut erscheint, da wir im wildesten Gewühle der Menschen einen schönen Zusammenhang finden, da wir mit reinem Herzen alle Wesen uns verwandt und nahe fühlen, und gleich den Kindern die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes erblicken. —

Wenn ich in meiner Einfachheit unter freiem Himmel vor Gott glücklich bin — indes die goldnen Strahlen der Sonne das hohe blaue Zelt über mir ausspannen, und die grüne Erde rings um mich lacht —, da ist's am rechten Ort, daß ich mich auf den Boden werfe, und in vollen Freuden dem Himmel lautjauchzend für alle Herrlichkeit danke. Was aber tut alsdann der sogenannte Künstler unter den Menschen? Er hat mir zugesehen, geht, innerlich erwärmt, stillschweigend heim, läßt sein sympathetisches Entzücken auf leblosem Saitenspiel weit herrlicher daherrauschen, und bewahrt es auf in einer Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimat niemand kennt, und die jeden bis in die innersten Nerven ergreift.

Wenn mir ein Bruder gestorben ist, und ich bei solcher Begebenheit des Lebens eine tiefe Traurigkeit gehörig anbringe, weinend im engen Winkel sitze, und alle Sterne frage, wer je betrübter gewesen als ich — dann —, indes hinter meinem Rücken schon die spottende Zukunft steht, und über den schnell vergänglichem Schmerz des Menschen lacht — dann steht der Tonmeister vor mir, und wird von all dem jammervollen Händeringen so bewegt, daß er den schönen Schmerz daheim auf seinen Tönen nachgebärdet, und mit

Lust und Liebe die menschliche Betrübniß verschönert und ausschmückt, und so ein Werk hervorbringt, das aller Welt zur tiefsten Rührung gereicht. — Ich aber, weun ich längst das angstvolle Händeringen um meinen toten Bruder verlernt habe, und dann einmal das Werk seiner Betrübniß höre — dann freu' ich mich kindlich über mein eignes, so glorreich verherrlichtes Herz, und nähre und bereichere mein Gemüt an der wunderbaren Schöpfung.

Wenn aber die Engel des Himmels auf dieses ganze liebliche Spielwerk herabsehen, das wir die Kunst nennen — so müssen sie wehmütig lächeln über das Kindergeschlecht auf der Erde, und lächeln über die unschuldige Erzwungenheit in dieser Kunst der Löne, wodurch das sterbliche Wesen sich zu ihnen erheben will.

C. L. A. Hoffmann, Beethovens Instrumentalmusik

(1813)

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Wortwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch denn gar einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnenaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs und so weiter waren wohl gewiß nur lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit ganzlichem Vergessen bestraft.

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elizier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Haß — Zorn — Verzweiflung und so weiter, wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.

So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger werdend, mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.

Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tieferen, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben.

Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist — Beethoven! — Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. — Der Ausdruck eines kindlichen heiteren Gemüthes herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen laufend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen. — In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Sinfonie in Es-dur unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)

So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuern und Unermesslichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf und ab wogen, enger und enger uns einschließen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenflauge aller Leidenschaften zer Sprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! —

Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.

Haydn faßte das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler, faßlicher für die Mehrzahl.

Mozart nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im inneren Geiste wohnt, in Anspruch.

Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schaners, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehns nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?

Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. — Aber die weisen Richter, mit vornehmer Miene nm sich schanend, versichern, man könne es ihnen als Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht anfs Wort glauben, es fehle dem guten B. nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Phantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln! Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur enrem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an euch liegt, daß ihr des Meisters, dem Geweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn euch die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb? — In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, trennt sein Ich von dem inneren Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ästhetische Meßkünstler haben oft im Shakespeare über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt, indem dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte, aus einem Keim treibend, erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in Beethovens Instrumentalmusik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Eudium der Kunst genährt wird. Welches Instrumentalwerk Beethovens bestätigt dies alles wohl in höherem Grade, als die über alle Maßen herrliche tieffinnige Sinfonie in C-moll. Wie führt diese wundervolle Komposition in einem fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. Nichts kann einfacher sein als der wur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegros, der, anfangs im Unifono, dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. Den Charakter der ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht, den dieser Saß in sich trägt, setzt das melodiose Nebenthema nur noch mehr ins klare! — Die Brust, von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtung Drohenden gepreßt und beängstet, scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freund-

liche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauenvolle Nacht. (Das liebliche Thema in C-dur, das erst von dem Horn in Es-dur berührt wurde.) — Wie einfach — noch einmal sei es gesagt — ist das Thema, das der Meister dem Ganzen zum Grunde legte, aber wie wundervoll reihen sich ihm alle Neben- und Zwischensätze durch ihr rhythmisches Verhältnis so an, daß sie nur dazu dienen, den Charakter des Allegros, den jenes Hauptthema nur andeutete, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze sind kurz, beinahe alle nur aus zwei, drei Taktten bestehend und noch dazu verteilt in beständigem Wechsel der Blas- und der Saiteninstrumente; man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, Unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen sowie die beständige aufeinanderfolgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer unnenmbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert. Ganz abgesehen davon, daß die kontrapunktische Behandlung von dem tiefen Stimm der Kunst zengt, so sind es auch die Zwischensätze, die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der hohe Meister das Ganze mit allen den leidenschaflichen Zügen im Geist auffaßte und durchdachte. — Tönt nicht wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt, das liebliche Thema des Andante con moto in As-dur? — Aber auch hier tritt der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstigte, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke hervor, in der er verschwand, und vor seinen Blitzen entfliehen schnell die freundlichen Gestalten, die uns umgaben. — Was soll ich von der Menett sagen? — Hört die eignen Modulationen, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde Dur — den der Bass als Tonika des folgenden Themas in Moll aufgreift —, das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! Ergreift euch nicht wieder jene unruhvolle, unnenmbare Sehnsucht, jene Ahnung des wunderbaren Geisterreiches, in welchem der Meister herrscht? Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem janzenden Jubel des ganzen Orchesters. — Welche wunderbare kontrapunktische Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen. Wohl mag manchem alles vorüberrauschen wie eine gemiale Rhapsodie, aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem Gefühl, das eben jene unnenmbare ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen, und bis zum Schlußakkord, ja noch in den Momenten nach demselben wird er nicht herantreten können aus dem wunderbaren Geisterreiche, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umsingen. — Die Sätze ihrer inneren Einrichtung nach, ihre Ausführung, Instrumentierung, die Art, wie sie aneinandergereiht sind, alles arbeitet auf einen Punkt hinans; aber vorzüglich die innige Verwandtschaft der Themas untereinander ist es, welche jene Einheit erzeugt, die nur allein vermag den Zuhörer in einer Stimmung festzuhalten. Oft

wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraushört oder in den zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartut, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und eben diese ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. —

Die Instrumentalmusik muß da, wo sie nur durch sich als Musik wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles unbedeutend Späßhafte, alle tändelnden Lazzi vermeiden. Es sucht das tiefe Gemüt für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekanntem Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolltes Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der besangenen irdischen Luft eigen, gewähren können. Schon dieser Ernst aller Beethovenschen Instrumental- und Flügelmusik verbannt alle die halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, alle die seltsamen Sprünge, die possierlichen Kapriccios, die hoch in die Luft gebanten Noten mit fünf- und sechsstrichigem Fundament, von denen die Flügelkompositionen neuester Art erfüllt sind. — Wenn von bloßer Fingerfertigkeit die Rede ist, haben die Flügelkompositionen des Meisters gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren und dergleichen mehr wohl jeder geübte Spieler in der Hand haben muß; und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuose verwirft des Meisters Flügelkomposition, indem er dem Vorwurfe: sehr schwer! noch hinzufügt: und sehr undankbar! — Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die heilige Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren oder zur eigenen Ostentation tanglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: und höchst undankbar! zu. Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäh't es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und, seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen.

E. T. A. Hoffmann

Beethovens Ouvertüre zu „Egmont“

Es ist wohl eine erfreuliche Erscheinung, zwei große Meister in einem herrlichen Werke verbunden und so jede Forderung des sinnigen Kenners auf das Schönste erfüllt zu sehen.

Das, was in Goethes „Egmont“ eines jeden Gemüt vornehmlich tief anregen muß, ist Egmonts und Klärchens Liebe. Über ihre nächste Umgebung hoch erhaben, kann das herrliche Mädchen sich nur mit einer Inbrunst, die, wahrhaft überirdisch, die kleinlichen Verhältnisse des Lebens verachtend, über alles diesseits hinausstreitend, an den Helden des Vaterlandes fest anschließen — nur in ihm leben; und, ohne daß er es deutlich ahnet, ist sie ihm selbst das höhere Wesen, das das himmlische Feuer nährt, welches in seiner Brust für Freiheit und Vaterland lodert. Seinen Tod will das Verhängnis, wenn der höchste seiner Wünsche erfüllt werden soll; aber sie geht ihm voran, und in himmlischer Verklärung, als die Freiheit selbst, sichert sie ihm den herrlichen Lohn seines Märtyrertums zu. Er erkennt, daß die beiden süßesten Freuden seines Herzens vereint sind, daß er für die Freiheit stirbt, für die er lebte und focht, und mutig geht er dem Tode entgegen, da er noch kurz vorher von der „süßen, freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens“ nicht scheiden mochte. Mancher Komponist hätte eine kriegerische, stolz daherschreitende Ouvertüre zum „Egmont“ gesetzt: aber an jene tiefere echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Klärchens Liebe, hat sich unser sinniger Meister in der Ouvertüre gehalten. In der düsteren Tonart f-moll spricht sich ebenso Klärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten As-dur und Des-dur die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt. — Die Ouvertüre fängt mit einem Sostenuato, $\frac{3}{2}$ -Takt, und dem von allen Instrumenten, mit Ausschluß der Pauke und der kleinen Flöte, ausgehaltenen F an, und dann tritt ein choralmäßiger Gedanke ein, der in seiner hohen Einfachheit von der herrlichsten Wirkung ist, indem er, wie man es von dem genialen Komponisten schon gewohnt worden, den Charakter des Ganzen im Voraus getrenlich verkündigt:

Violinen.

marcato

Violen u. Bassi.

Schon im fünfzehnten Takte tritt das Thema des folgenden Allegro in Des-dur ein, welches alsdann im $\frac{3}{4}$ -Takt 25 Takte darauf die erste Violine und das Violoncell anfangen:



In derselben Einfachheit wie er angefangen, erhält sich der Komponist die ganze Ouvertüre hindurch, indem die beiden Themata des Sostenuito oft wiederkehren und sich mit dem Allegro verweben. Rezensent kann ohne weitere Entwicklung des einzelnen, von dem er nur sagen darf, daß es sich ganz nach der klassischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet, den Leser auf das aufmerksame Anhören der gediegenen Komposition verweisen. Er glaubt nämlich, die Tendenz, nach der der Meister arbeitete, so richtig aufgestellt zu haben, daß dem von der Ouvertüre ergriffenen Zuhörer bei manchen Reden Klärchens, vorzüglich gleich in der ersten Szene mit Bradenburg und der Mutter und noch in der ersten Szene des fünften Aktes, die in das Innerste dringenden Töne der Klage, sowie die das höhere Leben verkündenden Akkorde bei den Übergängen in die dem Haupttone in Moll verwandten Dur-Tonarten von selbst widerklingen werden. Rezensent erwähnt in dieser Hinsicht nur den Gedanken, der von dem 18. Takte des Allegro anhebt, sowie den Übergang in As-dur im 50. Takte und die enharmonischen Verwechslungen nach der Wiederholung des Thema, das im Sostenuito vorkam:



Am Schluß des Allegro tritt noch einmal dieses Thema in der Haupttonart f-moll ein, und nun erstirbt der Satz in ppp von Oboe, Klarinette und Fagott angehaltenen Akkorden.

Oboe

Clarinetten (B)

Fagotti

ppp

Aber nun hebt, erst pp, dann immer steigend und steigend, ein Allegro con brio F-dur an, das, kriegerisch und lärmend, sich zunächst auf die funktuarischen Anstritte im Anfange des Stückes bezieht, und womit die Duvertüre schließt. Auch dieses letzte Allegro ist, ohne alle kontrapunktischen Wendungen einfach gehalten und nur ganz, wie es sein soll, auf den richtigen Effekt berechnet.

Carl Maria von Weber, Aus dem Roman „Künstlerleben“

Fort! Du mußt hinaus, fort ins Weite! des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt.

Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältnisziel der gnädige Beifall eines hochgeborenen reimschmiedenden Kunstmäcens, für eine dir abgerungene Melodie zu seinem geist- und herzlosen Wortgepolter; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin, für ein paar hebende Walzer; oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches!? Fort! der Geist suche sich in andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet — dann kehre zur friedlichen Heimat und zehre von dem Erbeseten.

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Sabseligkeiten zusammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächste Städtchen, auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Es war spätabends; wie stumme Schatten umfaßen mich meine Reisegefährten, und Jugend und froher Mut verhalten mir bald zu einem ruhigen Schlasse, dessen festen Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften imstande war; dies gelang im Morgengran besser der Hand des begehrliehen Postillons, die sich als lebender Klingelbeutel von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Größe entfaltete sich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur im lichtbringenden Ather erhob mein still ergebenes Gemüt zu fromm heiterem Ahnungsregen. Mit froher Zuversicht wendete sich mein Innerstes zu dem, der das Kunsttalent väterlich in dasselbe gesenkt, das nun mein Leben stempelu sollte, und laut zengen für ihn, der alle Kraft allein schenkt und schafft. Er, der mir dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch zu lösen, denn ich durfte ja mit ehrlicher Selbstzufriedenheit auf meinen reinen Willen fast mit ein wenig menschlichem Übermüte pochen, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet zu lassen, um einst zur Freude meiner Mitbrüder das Walken und Streben meines Herzens entfaltet zu haben. —

Wunderbar wirkt stets auf mich die freie Natur, und gewiß ganz verschieden von andern Gemüthern.

Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug, in der Zeit. Sie ist mir ein süßes Genuß. Das hat aber seine großen Freuden und seinen großen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiß, wo der Berg, der Baum, das Haus steht, oder etwa gar, wie das Ding heißt, und daher bei jedesmaligem Anschauen eine neue Aufführung erlebe. Aber großer Jammer, wenn ich fahre. Da fängt eine gute Konfusion an in meiner Seele — dann gaukelt und wirbelt alles durcheinander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern sich alle Begriffe und Vorstellungen in mir. Gehe ich stillstehend so recht festen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phantasie herauf, was ich dann vielleicht liebgewinne, festhalte und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondos, Furiosos und Pastorales durcheinander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird. Da werde ich denn immer stiller und stiller, und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Brust. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem schönen Glanzspiele der Natur, so wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farbengegaukel, meine Ideen entfernen sich durchaus von allem Tonverwandten, das bloße Leben mit seinen Verhältnissen tritt herrschend vor, ich gedenke vergangener Zeit, ich träume für die Zukunft! — und somit wehe dem, der besonders in der ersten Zeit der Reise auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist übel betrogen, und ich am Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wieder pläzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung wert sind. —

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füßen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Straße einem Haufen Chorschüler, die eben sich anschickten, ein Lied abzusingen. — Oh, du erstes, vom Schöpfer uns verliehenes Instrument! göttliche Kehle, du, nach dem sich alle andern bilden, du, allein der größten und wahrsten Nüchternung fähig; wie ehrwürdig erscheinst du mir im Chorgesange, und selbst mittelmäßig benutzt, ergreiffst und durchglühst du mich. Ich gebot also meinen Füßen Halt und erwartete einen sich der Volksnatur innig anschließenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, stimmten die Herren zu meinem größten Erstaunen eine der neuesten, vortrefflichen Opernarien aus der Fanchon an, die sie so falsch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, daß ich mir gar kein Gewissen daraus machte, einen mir zunächststehenden himmellangen Bassisten, der die vorkommenden Pausen vortrefflich durch ein Milchbrot zu benutzen wußte, und mir daher am ersten störrisch schien, um die Wohnung des Herrn Stadtmusikus

zu fragen. Der Herr Prinzipal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Musik, probiert eben die russische Hörnermusik, aber es ist jetzt Kondition offen. Ich versicherte ihn, daß ich selbst sehr wohl konditioniert sei, und stenerete auf das Hans los. Welch ein höllischer Spektakel branste mir schon an der Treppe entgegen, und wie vielmehr war ich für mein Trommelfell besorgt, als ich in sein Zimmer trat. In einem Kreise von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bliesen, oder wenigstens sie so hielten, als wollten sie blasen, stand der Herr Stadtmusikus, beide Hände mit einem mächtigen Sackprügel bewaffnet, stampfte mit den Füßen, und schlug den Sack mit beiden Händen auf einem vor ihm stehenden Flügel, und auch wohl mitunter auf die Köpfe seiner Schüler, die durchans eine von ihm komponierte Ouvertüre auf die Art der russischen Hornmusik, wo immer ein Horn einen Ton hat, exekutieren sollten. Links und rechts spielten andere Violine, Klarinett, Fagott usw., alles untereinander, jeder sein Stückchen und Fortissimo, welches alles mit einzelnen Exclamationen des Direktors vermischt war, als: „Falsch! Du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu schnell! gib acht“ usw.

Die Jungen, die mich zuerst bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzusehen, und der Direktor schlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze ins Gleis zu bringen, auf einmal, so stark er konnte, und welche Last er erwischte, auf den Kielflügel, daß die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Brettchen über den Docken lag, welches durch die entsetzliche Erschütterung losgegangen war, herunterfiel, und alle Docken des Kielflügels wie Raketen in die Luft segelten, und ein so allgemeines Lachen unisono einfiel, daß an keine Musik mehr zu denken war. Erst nach einiger Zeit konnte ich meine werthe Person bemerkbar machen, und des Herrn Stadtmusici habhaft werden.

Richard Wagner, Beethovens Ouvertüre zu „Coriolan“

(Zürich 1851)

Dieses verhältnismäßig wenig gekannte Werk des großen SONDICHTERS ist jedenfalls eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, und niemand, der den dargestellten Gegenstand genau kennt, wird beim Anhören einer guten Auf- führung desselben ohne die tiefste Ergriffenheit verbleiben. Ich erlaube mir daher diesen Gegenstand so zu bezeichnen, wie ich ihn in der Darstellung des SONDICHTERS selbst angedrückt gefunden habe, um den mir gleich Fühlenden denselben erhabenen Genuß zu bereiten, den ich aus diesem Werke gewann.

Coriolan, den unbändig kräftigen, zur Henckelei der Demnt unfähigen, ans

seiner Vaterstadt darob verbannten, und im Bunde mit ihren Feinden diese Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entsagt, und von seinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrat an ihnen mit dem Tode bestraft wird — diesen Coriolan darf ich als allgemein bekannt voraussetzen. Aus dem ganzen, an beziehnungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt blieb — weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann —, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste Szene heraus, um an ihr den wahren, rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen weitausgedehnten Stoffes wie in seinen Brennpunkt zu fassen und zur ergreifendsten Mitteilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen. Dies ist die Szene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Thoren der Vaterstadt. — Können wir, ohne im mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdruckes nach als Darstellung von Szenen zwischen Mann und Weib auffassen, und dürfen wir den Urtypus solcher Szenen im wirklichen Sinne selbst finden, aus welchem das musikalische Kunstwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen ist, so haben wir hier eine solche Szene nach einem möglichst erhabenen und erschütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kundgibt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

Die ersten Züge des Tonstückes führen uns zunächst die Gestalt des Mannes selbst vor: ungeheure Kraft, unbändiges Selbstgefühl und leidenschaftlicher Trotz äußern sich als Zorn, Haß, Rache, verrichtungsfüchtiger Mut. Uns braucht nur der Name „Coriolanus“ genannt zu werden, um uns mit einem Zauberschlage seine Gestalt erblicken, die Empfindungen seines ungestümen Herzens unwillkürlich mitempfinden zu lassen. Dicht neben ihm stellt sich nun das Weib dar: Mutter, Frau und Kind. Anmut, Milde und sanfte Würde treten dem trotzigen Manne gegenüber, um durch kindliche Bitte, weibliches Flehen und mütterliche Ermahnung das Herz des Stolzen von seinem Zerstörungsmute abzuwenden. — Coriolan kennt die Gefahr, die seinen Trotz bedroht: seine Heimat sandte ihm den gefährlichsten Fürsprecher. All den klugen und sittsamen Politikern daheim fühlte er sich mächtig in kalter Verachtung den Rücken zu wenden; ihre Botschaften richteten sich an seinen politischen Verstand, an seine staatsbürgerliche Klugheit: ein Wort des Hohen über ihre Feigheit hatte sie ihm unnahbar gemacht. Aber hier wandte sich das Vaterland an sein Herz, an sein unwillkürliches, rein menschliches Gefühl,

und gegen diesen Angriff hat er keine andre Waffe als — Verwahrung seines Blickes, seines Ohres gegen die unwiderstehliche Erscheinung. — So versucht er bei der ersten Rundgebung der Bittenden Blick und Ohr hastig abzuwenden; wir sehen die ungestüme Gebärde, mit der er das Flehen des Weibes unterbricht und das Auge verschließt — nm dennoch die jammervolle Klage hören zu müssen, die dem Abgewandten nachtönt. — Im tiefsten Inneren seines Herzens beginnt der Wurm der Reue den Troß des Riesen zu benagen. Aber furchtbar wehrt sich dieser Troß; von dem ersten Bisse des Wurmes aufgestachelt, bricht er in rasenden Schmerz aus, und sein gewaltigstes Loben, sein entsetzlichstes Anfüßen decken uns die wütende Größe des rachsüchtigen Troßes selbst, zugleich mit der brennenden Gewalt des Schmerzes auf, mit dem er durch den Zahn der Reue verwundet worden ist. Von dieser schrecklichen Rundgebung tief ergriffen, sehen wir das Weib in Schluchzen und Verzagen ansbrechen; kaum wagt sich die Bitte mehr aus der Brust hervor, die nun von Mitgefühl für den wütenden Schmerz des Mannes gemartert wird. Furchtbar wogt und schwankt die Gefühlschlacht hin und her; wo das Weib nur schroffen Hochmut erwartete, muß es jetzt in der Kraft des Troßes das gräßlichste Leiden selbst gewahren. — Dieser Troß ist aber nun zur einzigen Lebenskraft des Mannes geworden: Coriolan, ohne seine Rache, ohne seinen vernichtenden Grimm, ist nicht mehr Coriolan, und er muß aufhören zu leben, wenn er seinen Troß aufgibt. Dieser ist das Band, das seine Lebensmöglichkeit zusammenhält; der verbannte Empörer und Verbündete der Vaterlandsfeinde kann nicht wieder werden, was er war: seine Rache fahren lassen, heißt sein Dasein fahren lassen — der Vernichtung der Vaterstadt entsagen, sich selbst vernichten. Mit der Verkündigung dieser ihm einzig gelassenen furchtbaren Wahl tritt er nun dem Weibe entgegen. Er ruft ihm zu: „Rom oder ich! Eines muß fallen!“ Nochmals zeigt er sich hier in der ganzen Erhabenheit seines zermalmenden Grimmes. Und hier gewinnt das Weib wieder die Macht der Bitte: Milde! Versöhnung! Friede! — fleht es ihn an. Ach, es versteht ihn nicht, es begreift nicht, daß Friede mit Rom — sein Untergang heißt! Doch des Weibes Klage zerreißt sein Herz; nochmals wendet er sich ab, um den schrecklichen Kampf zwischen seinem Troße und der Nothwendigkeit der Selbstvernichtung zu kämpfen. In dem martervollen Schwanken hält er dann mit gewaltsamem Entschlusse ein, und — sucht nun selbst den Anblick des teuren Weibes auf, nm in seinen flehenden Gebärden mit schmerzlicher Wollust sein Todesurtheil zu lesen. Da schwillt ihm von diesem Anblick mächtig die Brnst, alles Schwanken und Stürmen des Innern drängt sich in einen großen Entschluß zusammen; das Selbstopfer ist beschloffen: — Friede und Versöhnung! — Die ganze Kraft, die der Held bisher an die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter und Pfeile seines Hasses und Rachegrimmes, sie faßt er mit furchtbar gewaltiger

Hand zu einer Spitze zusammen, und diese — stößt er sich in das eigene Herz. Betroffen vom eigenen Todesstoße bricht der Koloss zusammen: zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, hauchte er sterbend den letzten Atemzug aus.

So dichtete Beethoven in Töneu den Coriolan.

Richard Wagner, Das Judentum in der Musik

(1850)

Von der Wendung unsrer gesellschaftlichen Entwicklung an, wo mit immer unumwundenerer Anerkennung das Geld zum wirklich machtgebenden Ubel erhoben ward, konnte den Juden, denen Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. der Wucher, als einziges Gewerbe überlassen worden war, das Adelsdiplom der neuereu, nur noch geldbedürftigen Gesellschaft nicht nur nicht mehr vorenthalten werden, sondern sie brachten es ganz von selbst dahin mit. Unsrre moderne Bildung, die nur dem Wohlstande zugänglich ist, blieb ihnen daher um so weniger verschlossen, als sie zu einem käuflichen Luxusartikel herabgesunken war. Von nun an tritt also der gebildete Jude in unsrer Gesellschaft auf . . . Ein Seil dieser Bildung waren nun aber auch unsre modernen Künste geworden, und unter diesen nameutlich diejenige Kunst, die sich am leichtesten eben erlernen läßt, die Musik, und zwar die Musik, die, getrennt von ihren Schwesterkünsten, durch den Drang und die Kraft der größten Genies auf die Stufe allgemeinsten Ausdrucksfähigkeit erhoben worden war, auf welcher sie nun entweder, im neuen Zusammenhange mit den andern Künsten, das Erhabenste, oder, bei fortgesetzter Trennung von jenen, nach Belieben auch das Allergleichgültigste und Trivialste aussprechen konnte. Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kund geben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgültige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war. Je nachdem seine Laune, oder ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse es ihm eingab, konnte er so, oder auch anders sich äußern; denn nie drängte es ihn, ein Bestimmtes, Notwendiges und Wirkliches auszusprechen; sondern er wollte gerade eben nur sprechen, gleichviel was, so daß ihm natürlich nur das Wie als besorgenswertes Moment übrigblieb. Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik, weil in ihr die größten Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Conderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte er in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien

menschlische Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrischen Vögel es tun. Nur ist bei dieser nachäffenden Sprache unsrer jüdischen Musikmacher eine besondere Eigentümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdischen Sprechweise überhaupt . . .

Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben vom kunstfähigen Gehalte: ein Gehalt, ein allgemeingültiger menschlicher Gehalt ist diesem auch jetzt vom Suchenden nicht zu entnehmen, dagegen nur eine sonderliche Ausdrucksweise, welche wir oben näher charakterisierten. Dem jüdischen Tonsetzer bietet sich nun als einziger musikalischer Ausdruck seines Volkes die musikalische Feier seines Jehovadienstes dar: die Synagoge ist der einzige Quell, aus welchem der Jude ihm verständliche volkstümliche Motive für seine Kunst schöpfen kann. Mögen wir diese musikalische Gottesfeier in ihrer ursprünglichen Reinheit auch noch so edel und erhaben uns vorzustellen gesonnen sein, so müssen wir desto bestimmter ersehen, daß diese Reinheit nur in allerwiderwärtigster Trübung auf uns gekommen ist: hier hat sich seit Jahrtausenden nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, sondern alles ist, wie im Indentum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt längst nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich. Wer hat nicht Gelegenheit gehabt, von der Frage des gottesdienstlichen Gesanges in einer eigentlichen Volkssynagoge sich zu überzeugen? Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Wegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem naivem Ernste darbietet? . . .

Jene Melismen und Rhythmen des Synagogengesanges nehmen seine musikalische Phantasie ganz in der Weise ein, wie das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unsers Volksliedes und Volkstanzes die eigentliche gestaltende Kraft der Schöpfer unsrer Kunstgesang- und Instrumentalmusik ausmachte. Dem musikalischen Wahrnehmungsvermögen des gebildeten Juden ist daher aus dem weiten Kreise des Volkstümlichen wie Künstlerischen in unsrer Musik nur das erfassbar, was ihn überhaupt als verständlich annimmt: verständlich, und zwar so verständlich, daß er es künstlerisch zu verwenden vermöchte, ist ihm aber nur dasjenige, was durch irgendeine Annäherung jener jüdisch-musikalischen Eigentümlichkeit ähnelt. Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives, wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen, das Herz und den Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber inne werden, daß seiner musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Mut

zur Mitwirkung bei unfrem Kunstschaffen sich erhalten könnte. Seine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu so innigem Eindringen in unser Wesen: entweder mit Absicht (sobald er seine Stellung zu uns erkennt) oder unwillkürlich (sobald er uns überhaupt gar nicht verstehen kann) horcht er daher auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden inneren Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieses teilnahmslosen Hinhorchens allein können sich ihm äußerliche Ähnlichkeiten mit dem seiner Anschauung einzig Verständlichen, seinem besonderen Wesen Eigentümlichen, darstellen. Ihm wird daher die zufälligste Außerlichkeit der Erscheinungen auf unfrem musikalischen Lebens- und Kunstgebiete als deren Wesen gelten müssen, daher seine Empfängnisse davon, wenn er sie als Künstler uns zurückspiegelt, uns fremdartig, kalt, sonderlich, gleichgültig, unnatürlich und verdreht erscheinen, so daß jüdische Musikwerke auf uns oft den Eindruck hervorbringen, als ob z. B. ein Goethesches Gedicht im jüdischen Jargon uns vorgetragen würde.

Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinandergeworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durcheinander. Dicht nebeneinander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Da es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher "ich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet. Die innerliche Erregung, die wahre Leidenschaft findet ihre eigentümliche Sprache in dem Augenblicke, wo sie, nach Verständnis ringend, zur Mitteilung sich anläßt: der in dieser Beziehung von uns bereits näher charakterisierte Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte. Wo diese Leidenschaft nicht vorhanden ist, da ist aber auch keine Ruhe anzutreffen: wahre, edle Ruhe ist nichts andres, als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit: der Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. Was so der Vornahme der Juden, Kunst zu machen, entspricht, muß daher notwendig die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgültigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judentums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenen Stabilität bezeichnen.

Richard Wagner, aus „Oper und Drama“

(1851)

Volkslied und Arie

Das Volkslied ging aus einer unmittelbaren, eng unter sich verwandten, gleichzeitigen Gemeinwirksamkeit der Dichtkunst und der Tonkunst hervor, einer Kunst, die wir im Gegensatz zu der von uns einzig fast nur noch begriffenen, absichtlich gestaltenden Kulturkunst, kaum Kunst nennen möchten, sondern vielleicht durch: unwillkürliche Darlegung des Volksgeistes durch künstlerisches Vermögen, bezeichnen dürfen. Hier ist Wort- und Tondichtung eins. Dem Volke fällt es nie ein, seine Lieder ohne Text zu singen; ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweise. Variiert im Laufe der Zeit und bei verschiedenen Abstufungen des Volksstammes die Tonweise, so variiert ebenso auch der Wortvers; irgendwelche Strennung ist ihm unfasslich, beide sind ihm ein zueinandergehöriges Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmensch hörte diesem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaste lauschte er den vorüberziehenden Schnittern, und was von der Weise herant in seine prunkenden Gemächer drang, war nur die Tonweise, während die Dichtweise für ihn da unten verhallte. War diese Tonweise der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib, so zog der Luxusmensch, der einseitig nur mit seinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinsinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, diesen Duft von der Blume ab, und destillierte künstlich das Parfüm, das er auf Fläschchen zog, um nach Belieben es bei sich führen zu können, sich und sein prachtvolles Gerät mit ihm zu nezen, wie er Lust hatte. Um sich auch an dem Anblicke der Blume selbst zu erfreuen, hätte er notwendig näher hingehen, aus seinem Palast auf die Waldwiese herabsteigen, durch Äste, Zweige und Blätter sich durchdrängen müssen, wozu der Vornehme und Behagliche kein Verlangen hatte. Mit diesem wohlriechenden Substrate besprengte er nun auch die öde Langeweile seines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit seiner Herzensempfindung, und das künstlerische Gewächs, das dieser unnatürlichen Befruchtung entsproß, war nichts andres, als die Opernarie. Sie blieb, mochte sie in noch so verschiedenartige willkürliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar, und immer nur sie selbst, das, was sie war und nicht anders sein konnte: ein bloß musikalisches Substrat. Der ganze lustige Körper der Arie verflog in die Melodie; und diese ward gesungen, endlich gezeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinne unterzuliegen habe. Je mehr dieser Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art sich hergeben mußte, desto

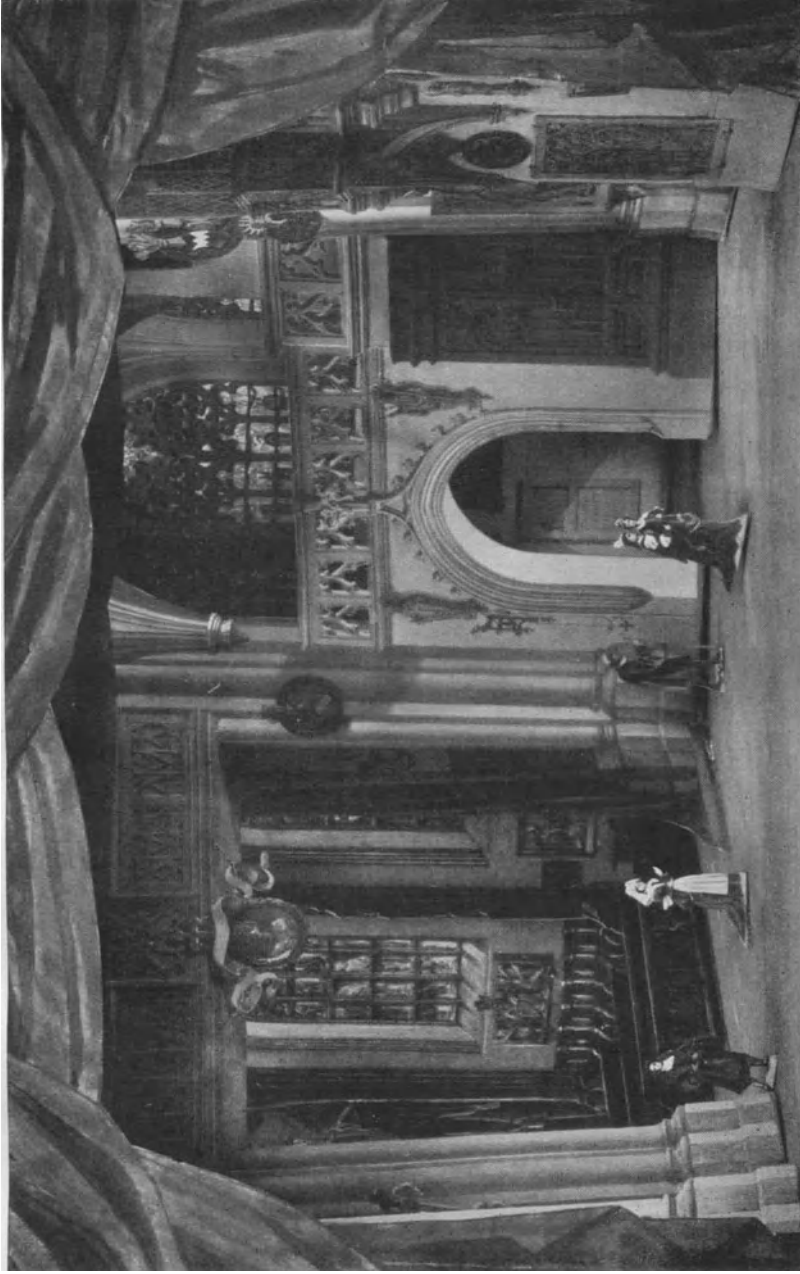
mehr fühlte man ihn von all der Mischung mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüstiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen.

Das Volkstümliche und das Nationale in der Oper

Das Volkstümliche ist von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen, so lange als es — frei von aller Reflexion — in natürlich aufsteigendem Wachstum sich bis zum Kunstwerk erheben konnte. In der Gesellschaft, wie in der Kunst, haben wir nur vom Volke gezehrt, ohne daß wir es wußten. In weitester Entfernung vom Volke hielten wir die Frucht, von der wir lebten, für Manna, das uns Privilegierten und Auserlesenen Gottes, Reichen und Genies, ganz nach himmlischer Willkür aus der Luft herab in das Maul fiel. Als wir das Manna aber verpraßt hatten, sahen wir uns nun hungrig nach den Frucht bäumen auf Erden um, und raubten diesen nun, als Räuber von Gottes Gnaden, mit ledem, räuberischem Bewußtsein ihre Früchte, unbekümmert darum, ob wir sie gepflanzt oder gepflegt hatten; ja, wir hieben die Bäume selbst um — bis auf die Wurzeln, um zu sehen, ob nicht auch diese durch künstliche Zubereitung schmackhaft oder doch wenigstens verschlingbar gemacht werden könnten. So rotteteten wir den ganzen schönen Naturwald des Volkes aus, daß wir mit ihm nun als nackte, hungerleidige Bettler dastehen.

So hat denn auch die Opernmusik, da sie ihrer gänzlichen Zeugungsunfähigkeit und des Vertrocknens aller ihrer Säfte bewußt wurde, sich auf das Volkslied gestürzt, bis auf seine Wurzeln es ausgesogen, und sie wirft nun den faserigen Rest der Frucht in ekelhaften Opernmelodien dem berauschten Volke als elende und gesundheitschädliche Nahrung hin. Aber auch sie, die Opermelodie, ist nun ohne alle Aussicht auf neue Nahrung geworden; sie hat alles verschlungen, was sie verschlingen konnte; ohne mögliche neue Befruchtung geht sie unfruchtbar zugrunde: sie kaut nun mit der Todesangst eines sterbenden Gefräßigen an sich selbst herum, und dieses widerliche Herumknanpeln an sich selbst nennen deutsche Kunstkritiker „Streben nach höherer Charakteristik“!

Das wahrhaft Volkstümliche vermochte der Opernkomponist nicht zu erfassen; um dies zu können, hätte er selbst aus dem Geiste und den Anschauungen des Volkes schaffen, d. h. im Grunde selbst Volk sein müssen. Nur das Conderliche konnte er fassen, in welchem sich ihm die Besonderheit des Volkstümlichen kundgibt, und dies ist das Nationale. Die Färbung des Nationalen, in den höheren Ständen bereits gänzlich verwischt, lebte nur noch in den Teilen des Volkes, die, an die Scholle des Feldes, des Ufers oder des Bergfels geheftet, von allem befruchtenden Austausch ihrer Eigentümlichkeiten zurückgehalten worden waren. Nur ein starr und stereotyp Gewordenes fiel daher jenen Ausbeutern in die Hände, und in diesen Händen konnte es nur zum modischen Kuriosum werden. Wie man in der Kleidermode jede



Richard Wagner: „Die Meistersinger“. Inneres der Katharinenkirche. Bühnenmodell von A. Quaglio u. Chr. Janf.
Zur Aufführung im Münchener Hoftheater am 21. 6. 1868. König-Ludwig-II.-Museum, Herrschingsee.

beliebige Einzelheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Anspunne verwendete, so wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöste Züge in Melodie und Rhythmus, auf das scheußige Gerüst überlebter, inhaltsloser Formen gesetzt.

Das Publikum

Der Beherrscher des öffentlichen Kunstgeschmacks ist nun derjenige geworden, der die Künstler jetzt so bezahlt, wie der Adel sie sonst belohnt hatte; der für sein Geld sich das Kunstwerk bestellt, und die Variation des von ihm beliebten Themas einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst — und dieser Beherrscher und Besteller ist — der Philister. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unserer Zivilisation ist, so ist er der eigenwilligste, grausamste und schmerzhafteste Kunstbrotgeber. Wohl ist ihm alles recht, nur verbietet er alles, was ihn daran erinnern könnte, daß er Mensch sein sollte — sowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Nützes hin: er will feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen — sonst, wie gesagt, ist ihm alles recht.

Der Künstler

Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch denken, nicht aber vorausverkünden kann, da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — dem Menschen — verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen. Aber sein Genuß ist Mitteilung, und — wendet er sich ab von den sinnlosen Herden, die auf dem graslosen Schutte weiden, und schließt er nun so inniger die seligen Einsamen an die Brust, die mit ihm der Anellader lauschen — so findet er auch die Herzen, ja die Sinne, denen er sich mitteilen kann . . .

Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anders als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur einer aber kann dies: — der Künstler.

Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln

Die Bildung des Gehörs ist das wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie ausgeben.

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Üben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen“ erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen.

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunknen. Solche nimm dir nicht zum Muster.

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie.

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt usw.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu und nie ein Stück halb.

Schleppen und Eilen sind gleichgroße Fehler.

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen.

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten.

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfere deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst.

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe eines Instruments vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klagvolle Stimme, so säume keinen Augenblick, sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen!

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst.

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört.

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu.

Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst.

Hast du ein musikalisches Tagewerk getan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten.

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennenlernen wollte.

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß auch die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für letztere gesorgt; haltet euch an diese.

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Festigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert.

Schlechte Kompositionen mußst du nicht verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen.

Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören.

Such es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild.

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennenlernen.

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irremachen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert, als der des großen Haufens.

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Beck, den niemand achtet.

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber Spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest.

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musizieren kannst, in Duos, Trios nsw. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sängern akkompagniere oft.

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammenbekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle.

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, daß es noch andre und ebenso schöne gibt. Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt.

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuosen.

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Johann Sebastian Bach. Das „Wohltemperierte Klavier“ sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker.

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen.

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien!

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andre vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von oben, das du mit andern zu teilen hast.

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren.

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik.

Veräume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel also gleich Rache nähme, als die Orgel.

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch.

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) steckenbleibst und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast.

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch tagelang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst.

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen andern sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen.

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.

Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen.

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigentümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen.

Gute Opern zu hören, versäume nie.

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil.

Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition, was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klarwerden.

Bei Beurteilung von Kompositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der andern erzürne dich nicht.

Suchst du dir am Klavier kleine Melodien zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt.

„Melodie“ ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andre andern Schlagses, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis, namentlich neuerer italienischer Opernmelodien, wirfst du hoffentlich bald überdrüssig.

Jängst du an zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Inneren, empfandest du sie, so wird sie auch so auf andre wirken.

Verleih dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst.

Verschaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im stillen mitzudirigieren, sei dir unvertehrt. Dies bringt Klarheit in dich.

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in den anderen Künsten und Wissenschaften.

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen.

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich.

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht.

Die Kunst ist nicht da, um Reichthümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler; alles andere fällt dir von selbst zu.

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz.

Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch komplizierteres Orchestertwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann.

Es ist des Lernens kein Ende.

JOSEF MÜLLER-BLATTAU

Geschichte der deutschen Musik

318 Seiten, über 100 Notenbeispiele und 2 Faksimile-Tafeln

In der NS.-Bibliogr. geführt. / Kart. RM. 5,40 / Ganzleinen RM. 6,80

Musik in Jugend und Volk: ... Nicht nur das Gebiet der Frühgeschichte ist in dem Werk weit eingehender behandelt, als in einer Musikgeschichte dieses Umfanges früher geschehen ist, das Bestreben, das eigentümlich Deutsche in unserer Musik zu erkennen und darzustellen, zieht sich durch die ganze Darstellung. Eine Fülle von Beispielen, reiche Literaturnachweise am Schluß jedes Kapitels machen das Buch besonders wertvoll.

Völkische Musikerziehung: Der Verfasser sieht die Musik untrennbar mit dem Gesamtgeschick des Volkes verbunden und Kunstmusik und Volksmusik als zwei organisch miteinander zusammenhängende Seiten desselben Organismus.

Frankfurter Generalanzeiger: Ganz streng bei der Sachlichkeit steht Müller-Blattaus „Geschichte der deutschen Musik“ und hat trotzdem eine Menge eigenster Werte in sich aufgenommen. Wo sie irgend kann, läßt sie das Beispiel sprechen und schafft sich dadurch einen unerschütterlichen Halt, der auch alles Deutende und Ord nende an die Tatsachen bindet. Das Neue ergibt sich aus der Sicht. Die Ausstrahlungen des Buches dringen über die Interessen der Fachleute, Studierenden oder Liebhaber hinaus bis in die Gebiete der Volksumsarbeit und der allgemeinen sittlichen Schulung. Dabei fehlt jede pädagogische Anmaßung. Trotzdem (oder gerade deshalb) macht diese Geschichte auch dem anderen Sinn des Wortes alle Ehre und mutet an wie eine glatt verbundene Sammlung geistvoller, von einem guten Temperament be wegter Essays.

JOSEF MÜLLER-BLATTAU

Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst

115 Seiten, über 70 Notenbeispiele / Kartoniert RM. 2,85

Die Schrift wird in der NS.-Bibliographie geführt.

Die Musikpflege: Nahezu vollständig behandelt der bekannte Volksliedkennner alle erhaltenen Liedreste, erklärt die Melodiebildungen, setzt dabei klare melodische Typen fest, so daß den gefürchteten „Kirchensonaten“ ein Teil ihrer Schrecknisse für den Laien genommen werden. Sehr glücklich ist die Gliederung des Werkes. Wie stark die großen Meister mit dem Volkslied verbunden sind, zeigt der Verf. besonders eindrucksvoll am Beispiel Joh. Seb. Bachs. Besonders wichtig ist das Schlußkapitel über die „Erneuerung vom Volkslied her bis zur Gegenwart“.

Allgemeine Musikzeitung: Der Wert der Schrift liegt in dem Mut, mit der bei knappster Anlage eine große Zusammenschau gewagt wird, und in den vielfältigen Anregungen, die sie der Musikwissenschaft gibt.

Chr. Friedrich Vieweg - Berlin-Lichterfelde

Rasse und Musik

Herausgegeben von Guido Waldmann
112 Seiten, 5 Abbildungen, kart. RM. 3,50

Inhalt: Joachim Duffart, Grundsätzliches zur nationalsozialistischen Rassenpolitik / Richard Eichenauer, Über die Grundsätze rassenkundlicher Musikbetrachtung / Josef Müller-Blattau, Die Sippe Bach. Ein Beitrag zur Vererbung / Fritz Mezler, Rassistische Grundsätze im Volkslied / Gotthold Frotzcher, Aufgaben und Ausrichtung der musikalischen Rassenstilforschung.

Der Westmark-Erzieher: Die Vielzahl der Verfasser, die die Frage der Rassenstilkunde einmal von der Volksmusik, ein andermal von der Vererbung und dann wieder von der musikwissenschaftlichen grundsätzlichen Aufgabestellung her behandeln, macht die kleine Schrift besonders anregend und wertvoll. Umfang und Art der Darstellung, die sie geeignet erscheinen lassen für die Schulungsarbeit in Musiklagern und der Jugend- und Volksmusikführer, können der Schrift auch die Wege öffnen in Schul- und Jugendbüchereien, wo sie dem reiferen Leser ein zuverlässiger Führer in das heute im Vordergrund der Musikforschung stehende Gebiet sein kann.

Musik im Volk

Grundfragen der Musikerziehung / Herausgegeben von Wolfgang Stumme
292 Seiten, kart. RM. 7,80, Leinen RM. 9,50

Gliederung des Werkes: Hitler-Jugend / Schule und Hochschule / Musik im Reichsarbeitsdienst und in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ / Heeres- und Volksmusik / Grundfragen der Musikerziehung / Volkskunde und Wissenschaft / Die publizistischen Mittel.

Musik in Jugend und Volk: Wolfgang Stumme legt einen stattlichen Band vor als Gemeinschaftsarbeit fast aller Musikreferenten der nationalsozialistischen Formationen. Daß die Initiative und die Planung von dem Musikreferenten der HJ. ausging, darf nicht als Zufall hingenommen werden, sondern läßt die Verantwortung der HJ. spürbar werden, „in ihrer kulturellen Erziehungsarbeit eine Grundlage zu schaffen, auf der im gesamten Volk aufgebaut werden kann“. Dieser Band ist zunächst ein umfassender Bericht über die bisherige Musikarbeit; darüber hinaus aber ein weit aussehender Ausblick auf all das, was in den nächsten Jahren und in der kommenden Generation aufzubauen ist.

Pfälzer Anzeiger: Alle Mitarbeiter des wertvollen Sammelwerkes haben ihre Beiträge aus dem Gedanken der gemeinsamen Verpflichtung zur organischen Zusammenarbeit geleistet, die Ganzheit und Unteilbarkeit der deutschen Musik für unser Volk zu erstreben und alle Erziehungsmaßnahmen auf dieses große Ziel auszurichten. Diese Gemeinsamkeit aller musikerzieherischen Aufgaben stellt der Herausgeber in einer großen und verpflichtenden Überschau noch besonders heraus.

Chr. Friedrich Vieweg - Berlin-Lichterfelde