## Werk

**Titel:** Die Entstehung des deutschen Melodramas

**Untertitel:** Fortsetzung

**Autor:** Istel, Edgar

**Ort:** Berlin ; Leipzig

**Jahr:** 1906

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_005_02_18|LOG_0051


## Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

# DIE ENTSTEHUNG DES DEUTSCHEN MELODRAMAS

von Dr. Edgar Istel-München

Fortsetzung

## IV

Der ausserordentliche Beifall, den meine Charlotte in der Rolle der Ariadne fortdauernd erhielt", erzählt Brandes[1]) „erregte endlich Eifersucht, besonders bei Madame Seyler, die sehnlich in einer ähnlichen Rolle zu glänzen wünschte. Sie wendete sich deshalb an den Prof. Engel, der bei Gelegenheit einer Reise sich hier soeben gegenwärtig befand. Auf ihr wiederholtes Ansuchen entwarf er endlich einen Plan zu einem nicht weniger interessanten Stücke, den er dem Archivar Gotter zur Ausführung übergab. Daher entstand ‚Medea', wozu Benda die Musik ebenso meisterhaft komponierte, und so wurde auch diese Künstlerin, die in der Hauptrolle allgemeinen und verdienten Beifall erhielt, befriedigt."

Gotters Biograph Schlösser hält die „Medea" trotz der schnellen Arbeit für vielleicht das beste Stück, das Gotter geschrieben habe und fährt fort:[2])

„Lässt man die falschen Voraussetzungen der Gattung unberücksichtigt, so bleibt in der ‚Medea' eine Szene von starkem Gehalt und auffallender dichterischer Kraft übrig. Mit vollem Recht hat Gotter darauf verzichtet, in so engem Rahmen das ganze Bild seiner Heldin zu geben. Sie ist für ihn nichts als allein das verstossene Weib, das mit Entsetzen der zweiten Vermählung ihres Gatten entgegensieht und für das Schicksal ihrer Kinder bangt. Diese weise Beschränkung hat es ihm ermöglicht, sein Werk bis ins Kleinste sorgsam und liebevoll auszuarbeiten, und dabei ist sogar etwas wie dramatische Steigerung hineingekommen: über die Medea, die zu Anfang des Stückes erscheint und mit Wehmut die Stätte einstiger Freuden begrüsst, hat der aufkeimende Rachegedanken noch keine Macht. Erst der Anblick Jasons und seiner Braut erweckt den schrecklichen Gedanken des Kindermordes in ihr, aber es bedarf nur der Gegenwart der Kinder, um ihn wieder in Wehmut aufzulösen. Die Erwägung dessen, was ihren Kindern bevorsteht, und der Jubel des Hochzeitsfestes erneuern ihre Wut; sich selbst zu reizen, beschwört sie die Hekate und lässt Sturm und Gewitter losbrechen, währenddessen sie ihre Schreckenstat vollbringt. Unbefriedigend ist nur der Schluss: nach vollbrachter Tat musste die Mutterliebe stärker hervortreten und nicht die Rache an Jason die Hauptsache bleiben."

---

[1]) a. a. O. S. 192, vgl. auch N. Bibl. d. sch. Wissensch. 37. Band, 1 St. 1788. S. 177.

[2]) a. a. O. S. 220.

Die Dichtung, ursprünglich in rhythmischer Prosa verfasst, wurde später mit einigen Veränderungen in Verse abgeteilt. Beide Fassungen erschienen im Druck[1]) unter der, dem französischen Ausdruck „comédie mêlée à musique" (worunter aber das Singspiel verstanden wurde) nachgebildeten Bezeichnung „ein mit Musik vermischtes Drama".

Benda muss die Dichtung sehr gefallen haben:

„Wer ist wohl geschickter, Pläne zu theatralischen Produkten zu entwerfen als Engel? Wer wird sie besser ausarbeiten als Gotter?"

schreibt er später einmal darüber.[2]) So rasch vollendete er die Komposition, dass bereits im April 1775 die erste Probe stattfinden konnte. Die „Gothaischen gelehrten Zeitungen" schrieben darüber:[3])

„Medea hat bei der blossen Probe, wo weder Beleuchtung noch Dekoration noch Kleidung der Illusion zu Hilfe kommen, wo die Rollen, Medea ausgenommen, nur gelesen und nicht einmal von den gehörigen Personen gelesen wurden, wo die Musik endlich das noch nicht war, was sie bei der eigentlichen Aufführung sein muss, eine so starke und allgemeine Wirkung hervorgebracht, deren sich hier noch kein Trauerspiel rühmen durfte. Unser berühmter Herr Benda hat dabei wegen der grösseren Mannigfaltigkeit des Stoffes seine Talente glänzender als bei Ariadne zeigen können und die Erwartungen der Kenner übertroffen."

Die erste Aufführung fand indessen nicht in Gotha, sondern am 1. Mai 1775 in Leipzig im Kochschen Theater statt, wo während der Messe zu spielen Seyler kontraktlich das Recht hatte. Zwei Wiederholungen folgten daselbst, und erst am 6. Juni kam das Werk in Gotha zur Aufführung. Mme. Seyler als Medea wurde nicht minder gerühmt wie ihre Rivalin Mme. Brandes als Ariadne. Das Theaterjournal[4]) nennt ihre Medea „musterhaft", alles sei „aufs herrlichste ausgeführt gewesen" und sie sei „nie im geringsten vom Ausdruck der begleitenden Musik abgewichen". Heinrich Leopold Wagner[5]) sagt:

---

[1]) In Prosa: a) Medea, ein mit Musik vermischtes Drama (ohne Autorangabe) Gotha, bei Ettinger, 1775 (enthalten in „Deutsche Schaubühne" 98. Teil). b) Medea, ein mit Musik vermischtes Drama von Herrn Gotter, Königsberg und Leipzig 1776 (im „Theater der Deutschen" 16. Teil). c) Medea, ein Drama mit musikalischen Zwischensätzen 1800 (ohne Druckort). Das Drama ist von Herrn Legationssekretär Gotter. Die Musik vom Herzogl. Goth. Kapell-Direktor Herrn Georg Benda. d) Nachdrucke zu Aufführungszwecken: 1779 in Karlsruhe und München, 1806 in Wien (k. k. Hoftheater). Versifiziert: in Gotters „Gedichten" II S. 485ff. Übersetzungen: französisch in Versen von Berquin, Paris 1781, italienisch von Bertola (Idea della litteratura Alemanna II), dänisch von P. Schwarz (Syngespiel for den Danske Skneplad Bd. 8).

[2]) Ungedruckter Brief vom 20. Juni 1787 im Besitz der Frau v. Zech geb. Schelling, einer Enkelin Gotters. Mir mitgeteilt von Herrn Dr. F. Brückner.

[3]) 34. St. 1775.

[4]) 1777, 4. St. S. 194.

[5]) Briefe, die Seylersche Schauspielergesellschaft betreffend. Frankfurt 1777 S. 111ff.

„Für Mme. Seyler ist Medea eigentlich gemacht, auch übertrifft sie mit ihrer wahren affektvollen Sprache alles, was man zu ihrem Lobe sagen könnte. Sie bringt Töne hervor, die Mark durchdringen, vor denen das feurigste Blut beinahe erstarrt und stockt. Auch wird sie allgemein bewundert."

Gotter selbst verherrlichte seine Interpretin in einem Gedicht,[1]) Nicolai urteilt,[2]) „Mme. Seyler sei in den furiösen Stellen ausgezeichnet" gewesen, und Iffland[3]) rühmt an ihr den „hohen edlen Stil. Sie gebot über Verstand und Empfindung". „Mme. Seyler", äusserte sich der „deutsche Merkur",[4]) erschöpft in diesem Stück ihre ganze Kunst in Deklamation und Pantomime."

Gedruckt erschien nur der Klavierauszug im Jahre 1778 und nochmals 1785, übrigens in der schon bei der „Ariadne" gerügten mangelhaften Fassung, so dass die Schönheit des Werkes nur an Hand der Partitur, die Manuskript blieb, gewürdigt werden kann. Der Klavierauszug trägt den Titel: „Medea im Klavierauszuge. Der Dialog von Gotter. In Musik gesetzt von Georg Benda, Herzogl. Sachsen-Gothaischer Kapelldirektor. Leipzig, im Schwickertschen Verlage". Er wurde sofort wieder von Götz & Co. in Mannheim seitengetreu (nur mit Umänderung des Sopranschlüssels in den Violinschlüssel) nachgedruckt.

Bisher galt eine in der Berliner kgl. öffentlichen Bibliothek befindliche Partitur als Autograph, was um so weniger angezweifelt wurde, da diese Partitur im Jahre 1843 von Seiten der Königin Elisabeth von Preussen ausdrücklich als Originalpartitur überwiesen wurde. Die Königin hatte sie von der Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz, der das Exemplar wiederum vom Herzog von Sachsen-Goburg-Gotha geschenkt worden war, erhalten.[5]) Diese Partitur, so ähnlich sie Bendas Handschrift im ersten Augenblick erscheint, hat sich nach genauer Vergleichung als nicht von Bendas Hand herrührend herausgestellt, dagegen habe ich zwei autographe Partituren an Stellen, wo man sie nicht vermutete, entdeckt. Die erste Niederschrift des Werkes von Bendas Hand befindet sich in der Mannheimer Theaterbibliothek (151 Seiten Querfolio) und trägt keine weitere Bezeichnung; nur auf dem Umschlag steht „Partitur der Medea".[6]) Diese Partitur, die, wie das Siegel

[1]) Theaterkalender 1776 S. 23.

[2]) Schüddekopf: Nicolai über Weimar, Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage 1893 No. 598.

[3]) Dramat. Werke 1798 I. S. 104.

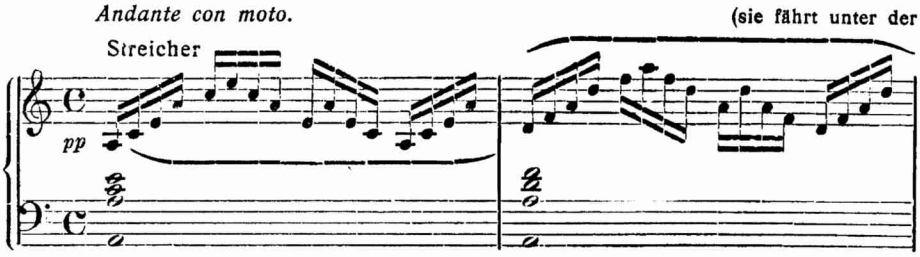
[4]) 1775. S. 277. 3. Vierteljahr.

[5]) Drei weitere Partituren und Stimmen ebenfalls in Berlin. Für frdl. Mitteilungen bin ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann sehr verpflichtet.

[6]) Weitere Benda-Autographen in Mannheim: je eine Textabschrift der „Medea" und des „Pygmalion", die meisten Stimmen zu „Pygmalion", sowie die Partitur des „Dorfjahrmarkt". Drei weitere Kopiepartituren, Kopiestimmen zur „Medea" (Prinzipalstimme, zwei erste und drei zweite Violinen, je zwei Bratschen und Violoncelli,

auf Seite 43b beweist, in Seylers Besitz gewesen ist, kam von der Seylerschen Truppe, die sie aus Gotha mitgenommen, in das Mannheimer Theater. Das Exemplar ist ziemlich unsauber geschrieben und weist viele Autorenkorrekturen sowie Bemerkungen in roter Tinte auf. Abgesehen von geringfügigen Änderungen und Kürzungen (die wesentlichsten am Schluss des Werks) stimmt diese Partitur mit der späteren Reinschrift, an die wir uns bei der Besprechung einzig halten wollen, ziemlich überein. Die autographe Reinschrift, als welche bisher stets die Berliner Partitur galt, befindet sich in der Darmstädter Hofbibliothek (Musikmanuskript 223) mit der Aufschrift: Medea, ein Drama mit musikalischen Zwischensätzen von Georg Benda (153 Seiten Querfolio). Man vermutet, dass diese Partitur von der Hendel-Schütz, die am 11. Dezember 1809 als Medea in Darmstadt auftrat, mitgebracht wurde.[1]) Dann liesse sich auch leicht erklären, auf welche Weise die Berliner Partitur in den Ruf eines Originals kam. Die Hendel-Schütz hatte eben ausser der Originalpartitur noch eine getreue Abschrift (das Berliner Exemplar ist Seite für Seite dem Darmstädter gleich), die sie gelegentlich mit dem Original verwechselte, und so war sie im guten Glauben, als sie der preussischen Königin die vermeintliche Originalpartitur schenkte, während sie die echte Partitur schon längst in Darmstadt gelassen hatte.[2]) Für unsere Besprechung ist natürlich einzig die Darmstädter Partitur massgebend.

No. 8.



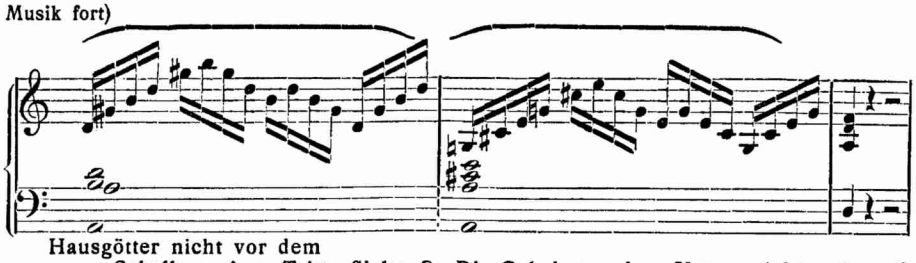

„Wo soll ich hin? In mein Vaterland zurück? Verliess ich's nicht um seinetwillen? Würden unsere

1 Kontrabass, 1 Flöte, 2 Ob., 1 Fag., 1 Tromp., 2 Hörner, 1 Pauke und Cembalo mit dem Datum 25. Juni 1786, einige Stimmen scheinen verloren gegangen zu sein), ein „Medea", „Sophonisbe" (von Neefe) und „Ariadne" enthaltendes Soufflierbuch, und drei Manuskriptexemplare des Medea-Textes sind auch noch vorhanden. — Dem Ordner der Sammlung, Herrn Dr. Friedr. Walter in Mannheim, bin ich für gütige Unterstützung in meinen dortigen Studien sehr zu Dank verpflichtet.

[1]) Mitteilung der grossh. Hofbibliothek an den Verfasser.

[2]) Eine zweite spätere Kopiepartitur sowie die alten Stimmen sind ebenfalls noch in Darmstadt zu finden.

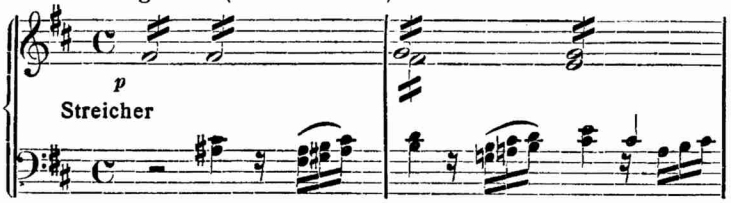
Musik fort)



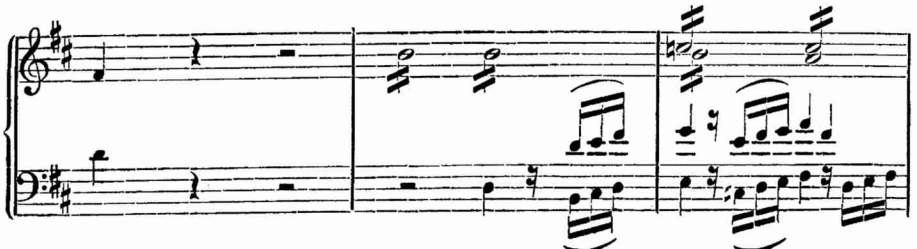
Hausgötter nicht vor dem
Schalle meiner Tritte fliehen? Die Gebeine meines Vaters nicht erzittern?

Musikalisch steht „Medea“ auf gleicher Höhe wie „Ariadne“, ja, man könnte sogar geneigt sein, ihr den Vorrang zuzugestehen und in ihr das reifere Werk zu erkennen. Die Bühnenwirkung mag, wohl auch unterstützt durch eine viel bessere Dichtung, die grössere sein, und die eigentlichen melodramatischen Wirkungen erscheinen hier gesteigert. Bei der „Ariadne“ konnten wir feststellen, wie allmählich und eigentlich auf natürliche Weise Benda zur Anwendung des „Akkompagnement“ kam. In der „Medea“ wird er schon kühner. (Vgl. Beispiel 8, 9 u. 10.)

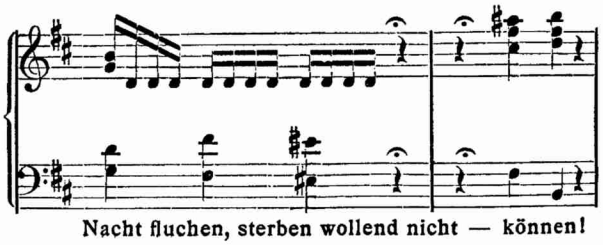
No. 9. *Allegro.* (unter der Musik)




Leben soll er, aber sich zur Qual, Göttern u. Menschen verhasst, ein bleiches, zitterndes

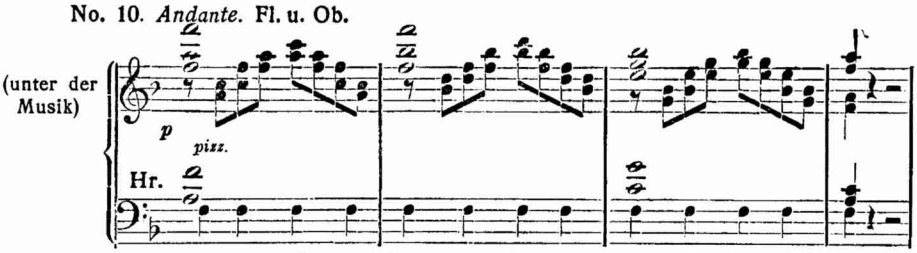


Gespenst, von Lande zu Lande fliehen, jeder aufgehenden Sonne, jeder sinkenden



Nacht fluchen, sterben wollend nicht — können!

No. 10. *Andante.* Fl. u. Ob.

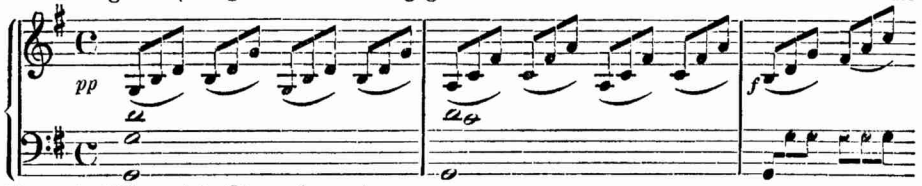



Ha! Jetzt erblickt er die zerstückelten Leichname, das rieselnde Blut stürzt über sie her usw.

Dass aber auch hier wieder das Akkompagnement gerade zum Ausdruck des Schauerlichen trefflich benützt wird, mögen einige Stellen beweisen:

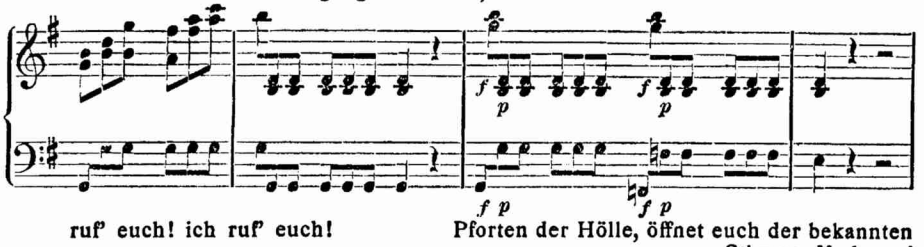
No. 11.

*Allegro.* (Die ganze Beschwörung geht unter der Musik ununterbrochen fort und die

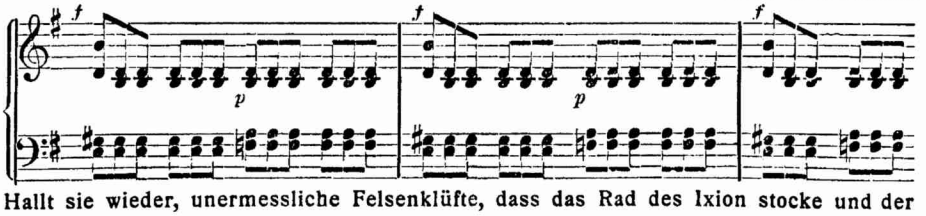



Hecate! Höre mich, Chaos der ewigen Nacht und ihr, des Orcus fürchterliche Mächte! ich

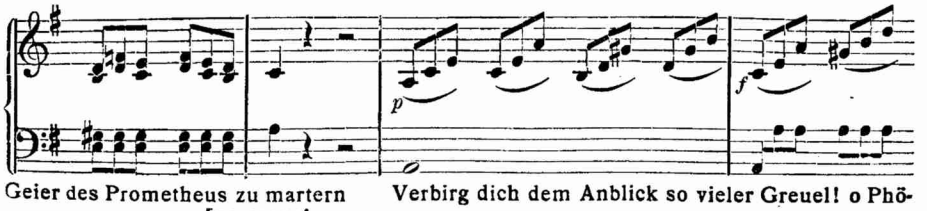
Musik fällt immer auf das untergelegte Wort ein)



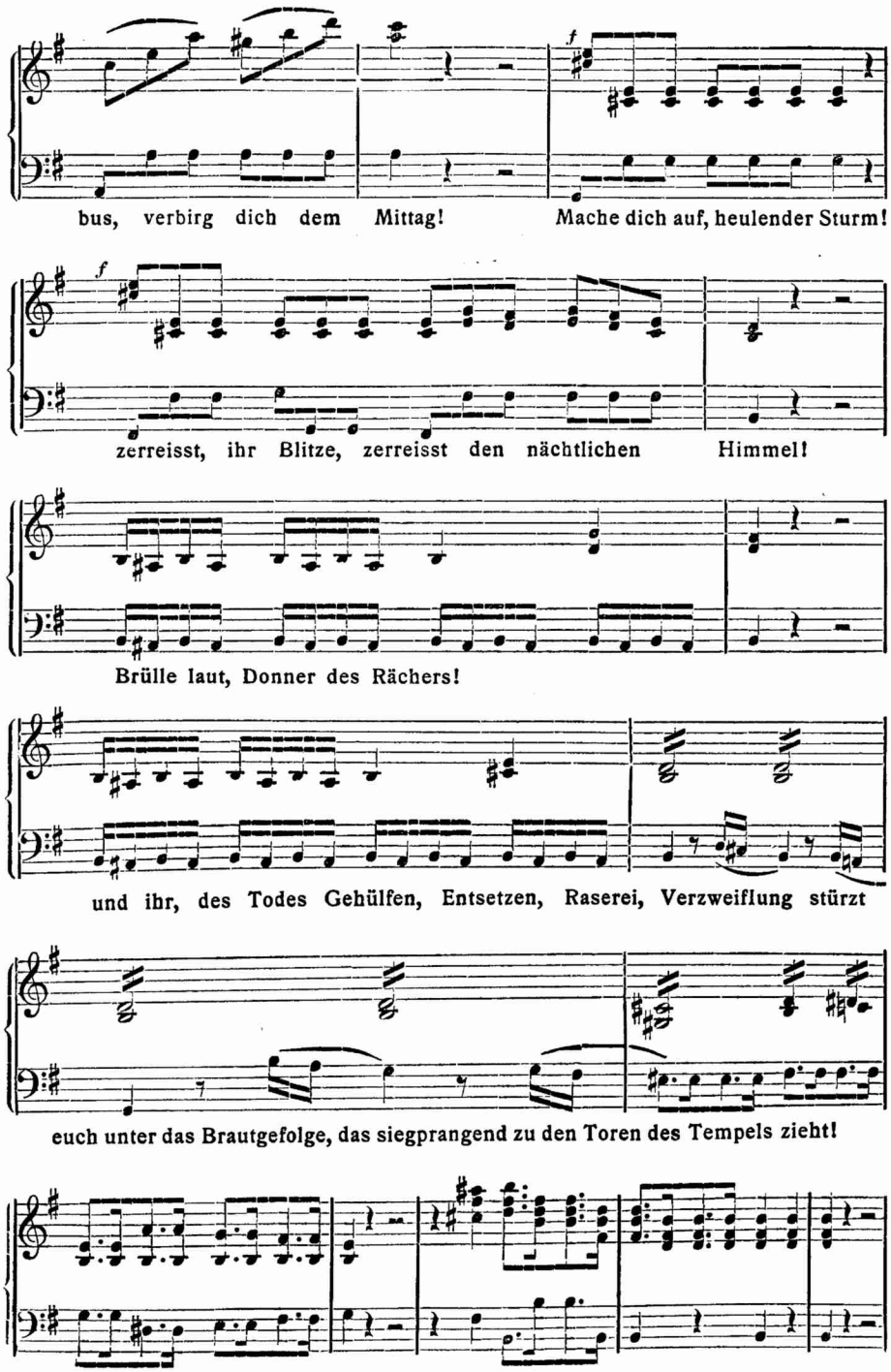

ruf' euch! ich ruf' euch! Pforten der Hölle, öffnet euch der bekannten Stimme Medeens!



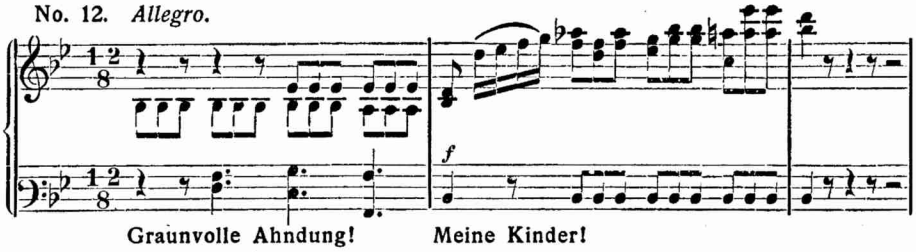

Hallt sie wieder, unermessliche Felsenklüfte, dass das Rad des Ixion stocke und der




Geier des Prometheus zu martern [vergesse! Verbirg dich dem Anblick so vieler Greuel! o Phö-

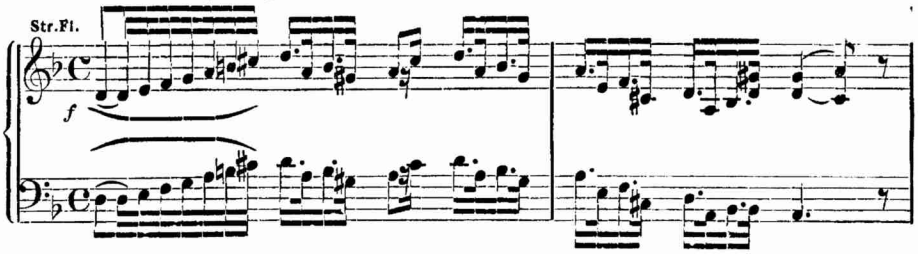

bus, verbirg dich dem Mittag! Mache dich auf, heulender Sturm!
zerreisst, ihr Blitze, zerreisst den nächtlichen Himmel!
Brülle laut, Donner des Rächers!
und ihr, des Todes Gehülfen, Entsetzen, Raserei, Verzweiflung stürzt
euch unter das Brautgefolge, das siegprangend zu den Toren des Tempels zieht!

No. 12. *Allegro.*



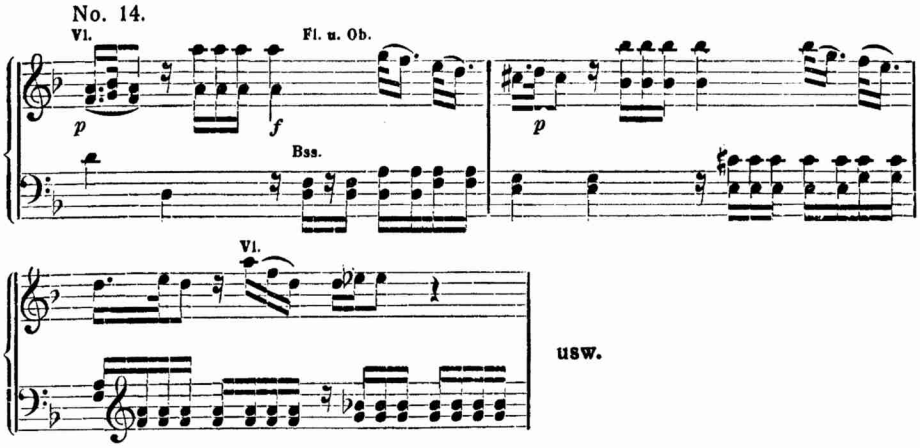

Leitmotivische Bildungen sind gerade in diesem Werke häufig. Als Fortschritte gegenüber der „Ariadne“ sind die tonale Veränderung und auch gelegentlich schon leise Andeutungen einer motivischen Abwandlung zu bezeichnen. Gleich der Anfang der Ouvertüre wird leitmotivisch verwendet. Ein wildaufbrausender Gang bezeichnet die dämonische Natur Medeens:

No. 13. *Un poco grave e maestoso.*




Ihm schliesst sich als Gegensatz ein die andere Seite des Medeacharakters bezeichnendes Motiv an: Medea als Gattin und Mutter:

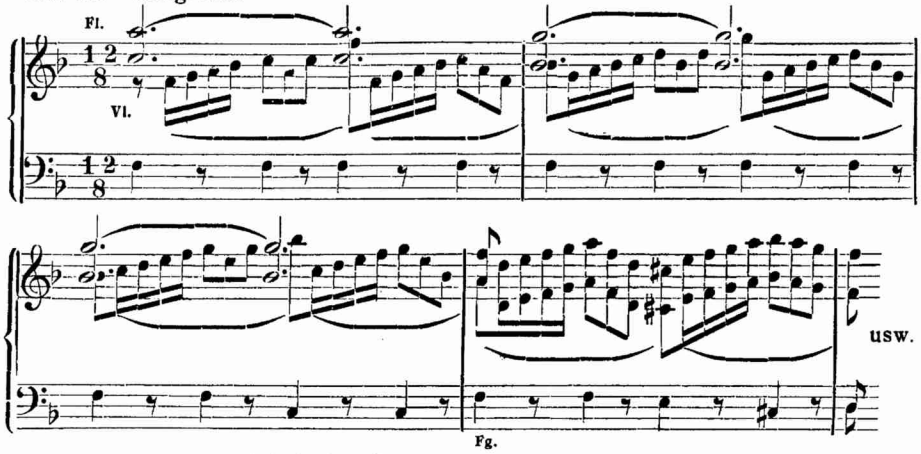
No. 14.




Mit diesem zweiten Motiv erscheint Medea. („Vertrauter Wohnsitz, vormals den Schutzgöttern frommer Eintracht, häuslichen Glücks, der unverbrüchlichen Treue heilig“); dann aber tritt wieder die erste Seite hervor: „Unglückliche Medea“, sowie bald darauf: „Stähle deine Brust, beleidigtes . . . Weib“. Mit einem brausenden Anhängsel tritt dann

das gleiche Motiv nochmals auf bei den Worten: „hast du vergessen . . . dass ich auf Stürmen daherfahre?“ sowie bei der Stelle: „soll ich das schändliche Paar am Fusse der Bildsäule würgen?“ Und zum Schluss ertönt endlich, nach befriedigter Rache, dies Motiv bei Jasons Selbstmord. Auch das weiche Motiv taucht noch zweimal auf bei den Worten: „ich würde mir zwiefach das Herz durchbohren“, sowie am Schluss, als Jason die Leichen der Kinder erblickt. Ein zweites, der Rache gewidmetes Motiv, ebenfalls schon in der Ouvertüre enthalten, tritt gleichfalls mehrfach hervor:

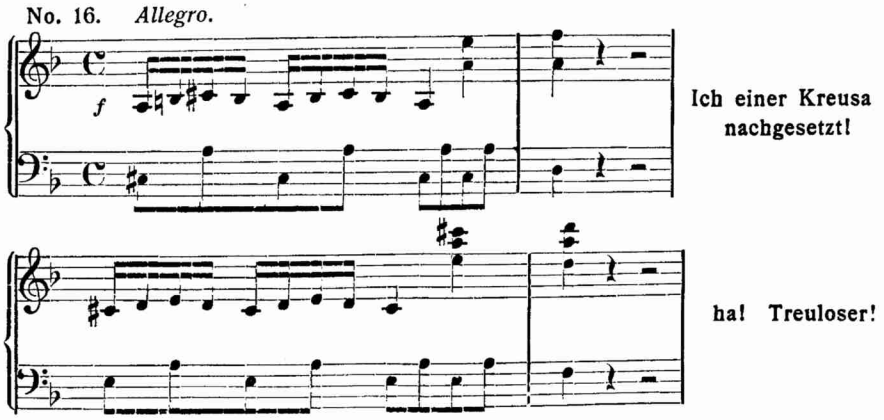
No. 15. *Allegretto.*

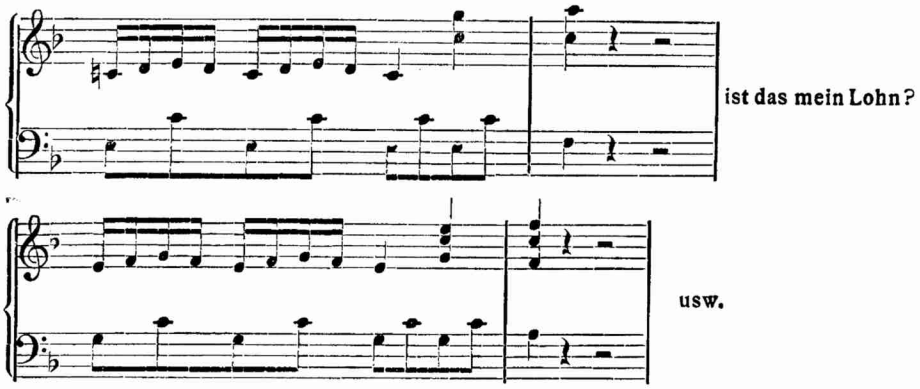



Zum erstenmal bei den Worten: „Unglücklich? da du dich rächen kannst?“ und dann wieder zum Schluss an der Stelle: „Juno, ich war einen Augenblick ihre Mutter, sei du es nun auf ewig!“ Schliesslich wird das Motiv fortgesetzt von dem Beginn der Unterredung Jasons mit Medeen an verwendet.

Ein drittes, die Wut charakterisierendes Motiv:

No. 16. *Allegro.*





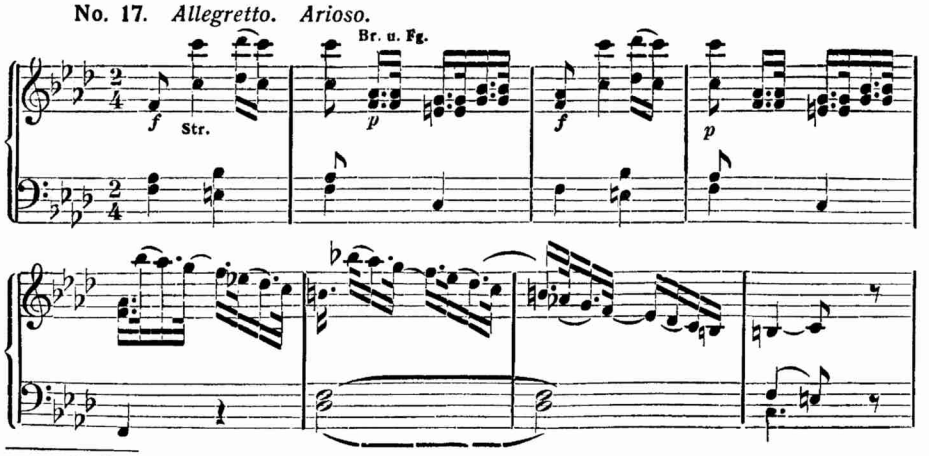

tritt auf bei den Worten: „Ich bin verbannt!“, viermal auf verschiedener Tonstufe wiederholt; nochmals wird es dann etwas verändert gebracht bei den Worten: „ha, wenn die zürnende Natur dich zur Wut begeisterte!“

Noch einer merkwürdigen Neuerung, die Benda in der „Medea“ zweimal einführte, muss gedacht werden. Obwohl das akkompagnierte Drama ausschliesslich dramatischen Gesetzen folgt und obwohl eigentlich gerade in der Unabhängigkeit von den stereotypen Opernformen sein Wert beruht, hat Benda an zwei Stellen es versucht, eine Art gesprochener Arie einzuführen, allerdings in so ungezwungener Weise, dass schon eine zeitgenössische Kritik[1]) rühmt:

„An ein paar Stellen die Instrumente unter der Deklamation fortgehen zu lassen, ein paar andere arienmässig zu setzen, hat er mit dem glücklichsten Erfolge gewagt und doch überall die Musik der Aktion nur untergeordnet.“

Beide Stellen tragen in der Originalpartitur (nicht aber im Klavierauszug) die ausdrückliche Bezeichnung „Arioso“, und Benda lässt wie in der Oper den ersten Teil „dal segno al fine“ repetieren:

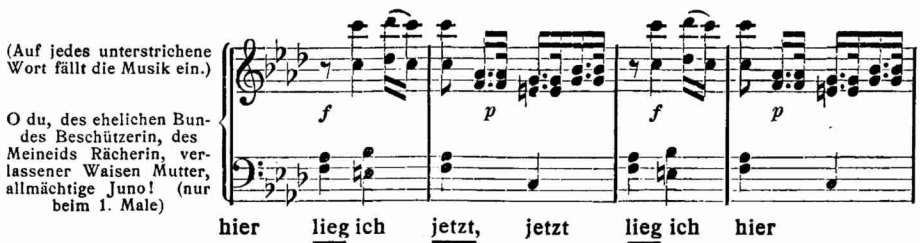
No. 17. *Allegretto. Arioso.*

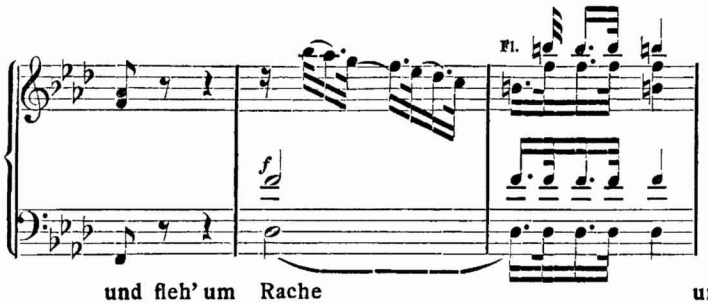


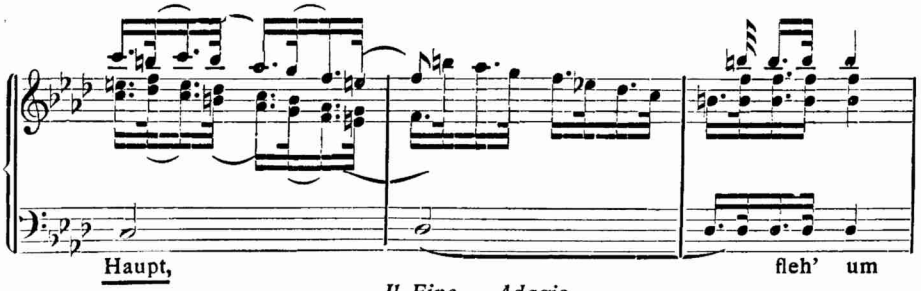

[1]) Goth. gel. Zeitg. 1775. 34. Stück.

(Auf jedes unterstrichene Wort fällt die Musik ein.)

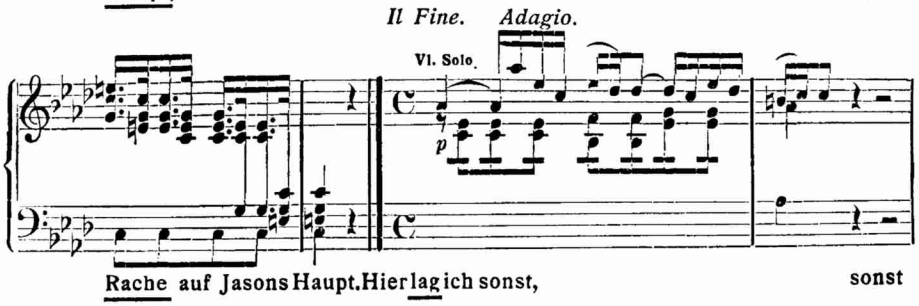
O du, des ehelichen Bundes Beschützerin, des Meineids Rächerin, verlassener Waisen Mutter, allmächtige Juno! (nur beim 1. Male)

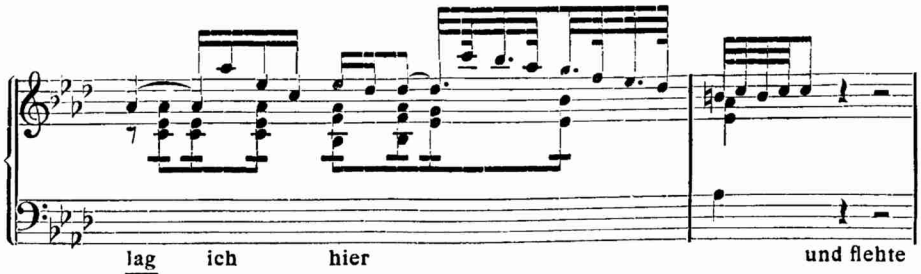


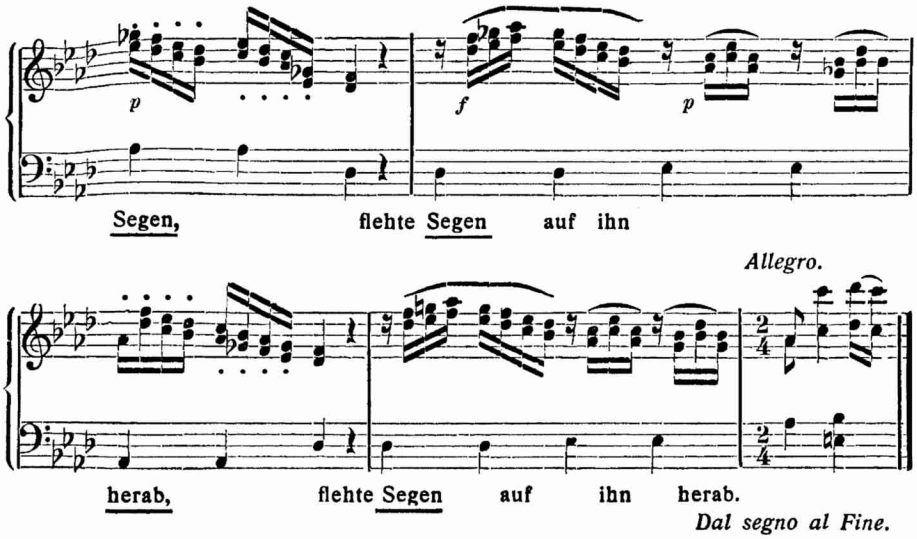




*Il Fine. Adagio.*

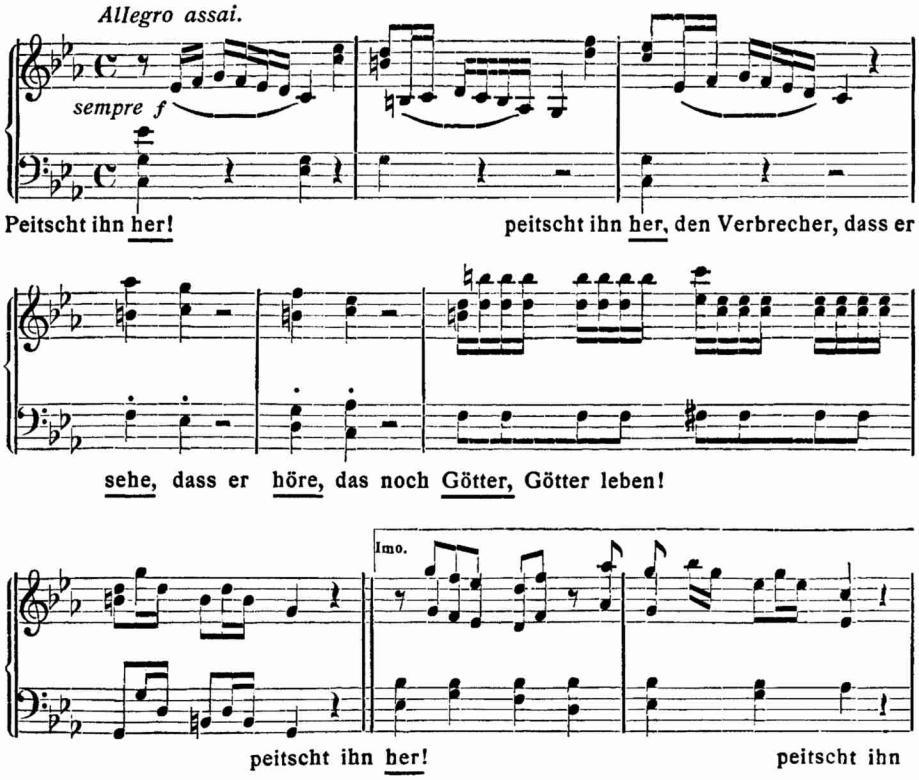


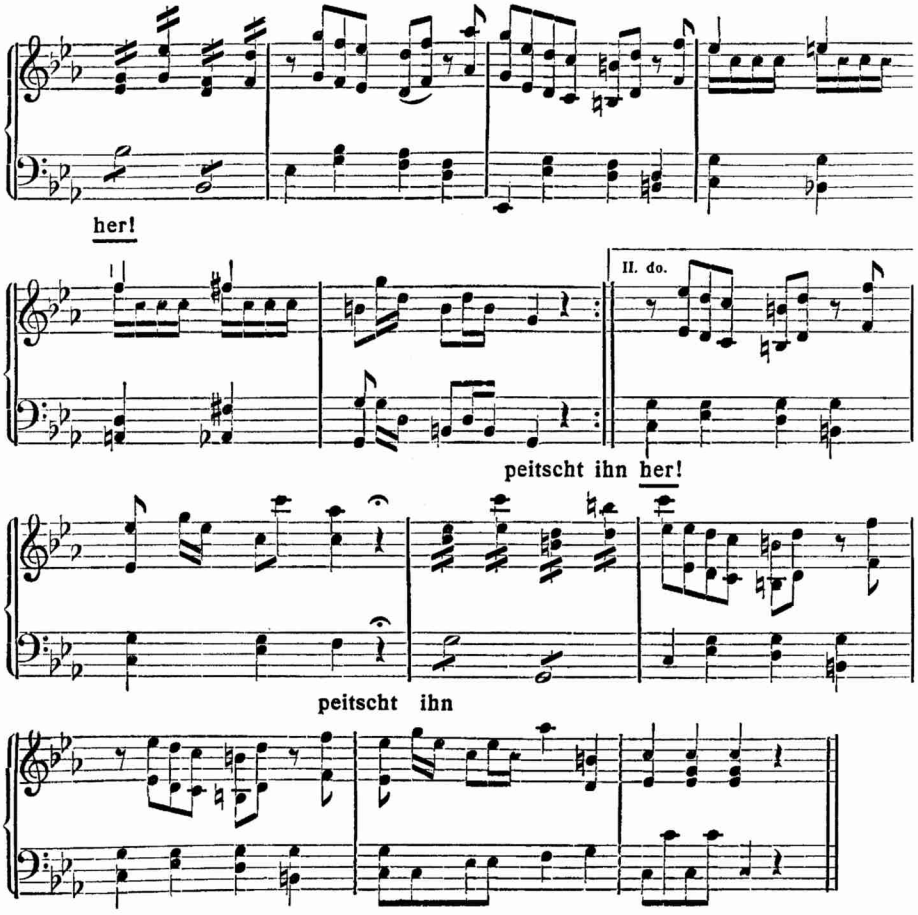






In dem zweiten „Arioso“ ist dagegen die Wiederholung etwas verändert:

No. 18.






Von zeitgenössischen Urteilen will ich nur das Heinrich Leopold Wagners[1]) (1747—79), sowie des Dramaturgen Joh. Friedr. Schink[2]) erwähnen. Wagner schreibt in seinem zehnten Brief vom 3. Mai 1777:

„Mit der grössten Ungeduld erwartete ich Medea, eine in hiesigen Gegenden ganz neue, noch nie gesehene Gattung von Schauspielen ... und alles übertraf meine Erwartungen. Wer es nicht gesehen hat, kann sich gar keinen Begriff davon machen, in welchem hohen Grade die Musik der Deklamation zu Hilfe kommen, Leidenschaften heben und beruhigen kann. Zum Lob des Akkompagnements brauch ich wohl weiter nichts zu sagen, als dass es von dem ehrwürdigen Greis Herrn Kapelldirektor Benda herrührt. Bei dieser Gattung von Schauspielen liegt sehr viel in der Deklamation, fast noch mehr aber in dem jene unterstützenden Akkompagnement. Selbst das Spiel der Aktrice muss durch dies angefeuert und belebt werden, wird es auch nach dem eigenen Geständnis der Mme. Seyler."

[1]) Briefe, die Seylersche Schauspielergesellschaft betreffend, Frankfurt a. M. 1777 S. 111.

[2]) Dramaturg. Fragmente III 1782 S. 659ff.

Schink, der eine ausführliche, feinsinnige, detaillierte Analyse des Werkes und insbesondere des Medeacharakters gibt, ist vor allem von der Dichtung entzückt:

„Unter allen Nebenbuhlerinnen, die Ariadne auf Naxos gehabt hat, ist Medea unstreitig die glänzendste; die einzige, die ihr die Palme abkämpfte, gleiche Wunder mit ihr tat, gleich gewaltig mit ihr auf alle Herzen wirkte ... Die Rolle der Medea ist unstreitig ein ebenso grosser Triumph für die Kunst der Schauspielerin als Ariadne. Es ist unmöglich, dass eine Schauspielerin von Talent in dieser Rolle nicht glänzte, hinreissen sollte. Benda hat mit seiner Musik die Affekte so meisterhaft ausgedrückt, dass die Schauspielerin nur auf ihn zu hören braucht."

Später hat auch noch der Dichter de la Motte-Fouqué[1]) das Werk, dessen Aufführung ihm als Knaben einen unauslöschlichen Eindruck machte, gepriesen.

Nach der ersten Gothaer Aufführung wiederholte Seyler das Werk im gleichen Jahre daselbst noch dreimal, im folgenden in Leipzig noch viermal. 1777 hatte er es dann auf seinen Reisen am Rhein, 1778 und 1779 in Mannheim in seinem Repertoire, und das Mannheimer National-Theater, das noch im gleichen Jahre ihn ablöste, wiederholte das Werk von 1779—1803 22 mal.[2]) Das Gothaer Hoftheater spielte Medea im Jahre 1779 noch dreimal. In Berlin erschien Medea am 26. März 1777 zum erstenmal, wurde dann viel gegeben, und noch 1811 spricht die „Allg. Mus.-Ztg."[3]) gelegentlich einer Wiederholung von „Bendas alter, aber nicht veralteter Musik". In Hamburg wurde sie zuerst am 10. Dezember 1776 gegeben, gefiel aber dort nach Schröders Bericht an Gotter[4]) musikalisch nicht so gut, textlich ungleich besser wie „Ariadne". Unter Goethes Direktion in Weimar erlebte sie 1791 und 92 je eine Aufführung. In Darmstadt gab der erbprinzliche Hof selbst 1778 das Werk öffentlich mit grosser Pracht, und die Erbprinzessin in Person spielte die Titelrolle.[5]) Endlich wurde das Werk im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in München und Gotha wiederaufgenommen. In München erschien es am 12. Februar 1885 in einer Bearbeitung von J. R. Schachner, der selbst dirigierte. Die Bearbeitung ist im wesentlichen eine Neuinstrumentierung und stellenweise Kürzung, wie die in der Münchener Bibliothek befindliche Partitur zeigt. W. H. Riehl begrüsste das Werk in der „Beilage zur Allgem. Zeitung"[6])

[1]) Lebensgeschichte, Halle 1846 S. 38ff. sowie „Reiseerinnerungen", Dresden 1823 II S. 184ff.

[2]) Zusammengestellt nach Walter a. a. O. Am 5. April 1781 trat sogar — nach Seylers Entlassung — Mme. Brandes in dem Leibstück ihrer Rivalin zum Abschied auf.

[3]) S. 825.

[4]) Litzmann a. a. O. S. 38.

[5]) Theaterjournal 1779 9. St. S. 76 sowie 12. St. S. 61. Die Daten der Erstaufführungen zusammengestellt von Brückner a. a. O. S. 610.

[6]) 1885 Nr. 36 und Nr. 46.

aufs wärmste und besprach es eingehend vor und nach der Aufführung. Auch H. Welti in den „Münchner N. Nachr.“ [1]) fand es der Wiederaufführung wert. 1887 wurde „Medea“ dann in der gleichen Bearbeitung in Gotha wiederaufgenommen und noch am 22. Februar 1896 zur Feier des 80. Geburtstages des Hoftheaterdirektors Benda, eines Enkels von Benda und Gotter, wiederholt.

## V

Wenn wir nun die technischen Mittel, deren Benda sich in „Ariadne“ und „Medea“ bedient, einer näheren Betrachtung unterziehen wollen, so drängt sich uns zunächst die Frage nach dem Verhältnis des Meisters zu seinen Vorgängern auf. Über die Werke, die auf Benda einwirkten oder die Meister, deren Studium er besonders betrieben, wissen wir so gut wie nichts. Benda war Autodidakt:

„Eigentlichen Unterricht hat er nie genossen; durch natürliches Talent und Gefühl hatte er sich die Setzkunst vollkommen zu eigen gemacht, und er befolgte sie, ohne es zu wissen. Beim Durchlesen einiger Rezensionen seiner späteren Werke sagte er zu einem Freunde, der Rezensent bemerke und lobe da die Beobachtung sehr sublimer Regeln in der Setzkunst, indessen ihm, dem Künstler, nicht einmal die Kunstbenennungen bekannt gewesen wären.“[2])

Wir sehen also, wie schwierig es ist, Beziehungen zwischen Benda und zeitgenössischen Komponisten herzustellen. Einzig, dass Carl Heinrich Graun, dessen Berliner Tätigkeit mit dem Engagement Bendas in Friedrichs des Grossen Kapelle zeitlich zusammenfällt, auf ihn gewirkt, ist bezeugt, und diese Beziehung ist um so wahrscheinlicher, als Graun nicht nur neben Hasse[3]) als der angesehenste Vertreter der allmächtigen italienischen Opernmusik in Deutschland galt, sondern in den Jahren 1741 bis 1756 die Berliner Oper, in deren Orchester ja Benda von 1742—48 mitwirkte, geradezu beherrschte.[4]) Von diesen Einflüssen ist indessen nicht allzuviel mehr in Bendas Werken der Gothaer Zeit zu bemerken; er schreibt einen durchaus individuellen Stil, dessen Faktur weit über der oft nicht gerade sorgfältigen Grauns steht; trotz ersichtlicher Beeinflussung durch die italienische Melodik, für deren Reiz er, wie bezeugt, in Italien selbst empfänglich war, erscheint er auch als durchaus

[1]) 12. Februar.

[2]) Schlichtegroll a. a. O. S. 293.

[3]) Diesen lernte Benda in Venedig (1765) persönlich kennen. Hasse empfing ihn „mit vieler Freundschaft“, und bot ihm sogar die Komposition einer Oper an seiner Stelle für Venedig an. Benda lehnte ab, weil sein Urlaub zu kurz war. (Schlichtegroll a. a. O. S. 295.)

[4]) A. Mayer-Reinach: C. H. Graun als Opernkomponist. Sammelbände der I. M. G. I. S. 455.

deutsch. Am ehesten zeigt sich hier und da eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit Gluck, allein es ist nirgends berichtet, dass Benda in seiner Gothaer Wirksamkeit je Partituren dieses Meisters zu Gesicht bekam; der eigentliche Ruhm Glucks begann erst zu Paris in demselben Jahre 1774, in dem auch Bendas Stern aufgehen sollte. So ist es denn wahrscheinlich, dass Ähnlichkeiten der Anlage und des Bildungsganges hier vorliegen; überhaupt ist ja nichts misslicher, als die künstlerische Schöpferkraft, aus der oft in rätselhafter Weise neuartige Kunstwerke entspringen, durch das Aufspüren problematischer „Einflüsse" anderer Meister in Elemente zerlegen zu wollen, deren Existenz der betreffende Künstler selbst ohne weiteres geleugnet hätte.

Aber zweifellos haben die Berliner Opernverhältnisse auf Benda eingewirkt. Die Besetzung seines Orchesters ist, abgesehen von der Zahl der Musiker, die gleiche wie die des Berliner Hoforchesters, über das Graun verfügte; nur hatte das Gothaer Orchester sich inzwischen schon der Theorbe und der Gamben entledigt; es besass dagegen Trompeten und Pauken, die in Berlin und Dresden ausschliesslich zu Fanfaren bei Ankunft und Weggehen des Königs im Theater gebraucht wurden.[1]) Gerade von der Pauke aber macht Benda beim Gewitter gern Gebrauch. Gegenüber der schematischen Art der Instrumentation Grauns fällt bei Benda die bessere Verwendung der Bläser auf, die mit Ausnahme der Hörner auch solistisch öfter hervortreten. Einzig die Oboe brauchte Graun solistisch, und die Vorliebe für dieses Instrument übernahm auch Benda. Dass Benda gelegentlich zu mehr polyphoner Ausgestaltung sich entschloss, wurde schon gesagt: auch hierin weicht er von Graun, der zwar ein bedeutendes Können besass, aber seine Opern recht mangelhaft durcharbeitete,[2]) sehr zu seinem Vorteil ab.

Es wurde schon — namentlich gelegentlich der rätselhaften Dresdner Ariadnepartitur — von mir darauf hingewiesen, wie sehr die melodramatische Technik Bendas mit der Technik des Akkompagnato-Rezitativs der Oper zusammenhängt. Das Wesen dieser Rezitativart besteht bekanntlich gegenüber dem Secco-Rezitativ, das nur den Harmoniewechsel durch Anschlag einfacher Cembalo-Akkorde markiert, darin, dass mehrere Instrumente (ursprünglich ausschliesslich die Streichinstrumente) nicht nur Akkorde während der Rezitation aushalten, sondern auch charakteristische im Takt vorgetragene Zwischenspiele ausführen. Ansätze hierzu finden sich schon in der Venetianer Oper an Stellen, wo z. B. die Stimme eines Orakels spricht und die Violinen Akkorde dazu aushalten.[3]) Als Erfinder des Akkom-

[1]) Mayer-Reinach a. a. O. S. 512.
[2]) Mayer-Reinach, a. a. O. S. 527.
[3]) Vgl. Kretzschmar, Vierteljahrschrift für Musik-Wissenschaft 1892. S. 28.

pagnato gilt jedoch Alessandro Scarlatti, der in der achten Szene des dritten Aktes seiner Oper „Gli Equivoci in Amore ovvero La Rosaura“ (1690) von einer Arie in genialer Weise ins Akkompagnato-Rezitativ überspringt.[1]) Seit Scarlatti wurde dann dies Kunstmittel von Italienern und Deutschen, so schon 1697 von Reinhard Keiser[2]) in „Adonis“ und von Steffani 1698 in „Atalanta“ gebraucht, während die Franzosen, wie J. J. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique (Artikel Récitatif) klagt, sich zwar des „Récitatif accompagné“, nicht aber des ausdrucksvolleren „Récitatif obligé“ bedienten, eine Unterscheidung zwischen dem nur von gehaltenen Akkorden begleiteten und dem durch ausdrucksvolle Zwischenspiele unterbrochenen Rezitativ, die gewöhnlich nicht gebraucht wurde. Erst durch Gluck, der die Rousseausche Rezitativtheorie verwirklichte, wurden die Franzosen mit diesem Kunstmittel vertraut. Den Unterschied zwischen der Wirkung beider Kunstmittel hat Jahn[3]) sehr fein dargestellt angesichts Mozarts durch Benda veranlasster Absicht, das Accompagnato durch melodramatische Behandlung zu ersetzen.[4]) Jahn sagt sehr richtig:

„Bei der Analogie mit dem obligaten Rezitativ ist es ein wesentlicher Unterschied für die musikalische Behandlung, dass dort die selbständigen Instrumentalsätze auch musikalisch miteinander verbunden werden, teils durch das Rezitativ selbst, das immer doch gesungen wird, teils durch die begleitende Harmonie, welche die Übergänge vermittelt, während im Melodram jeder, auch der kleinste Satz von neuem unvermittelt ansetzt. Ferner kann man beim Rezitativ, eben weil es gesungen wird, die leichteren Nuancen der Empfindung durch Tonfall, Rhythmus oder Harmonie herausheben, ohne jedesmal einen Instrumentalsatz einzuschieben. Im Melodram ist das nicht möglich, und um das einzelne zu akzentuieren, muss die zusammenhängende Rede zerstückelt werden; auch ergibt sich daraus fast mit Notwendigkeit der Übelstand, dass die Charakteristik sich an Einzelheiten hängt und sie eben deswegen unverhältnismässig betont.“

In dieser feinsinnigen Ausführung übersieht Jahn nur eins: dass nämlich ein Umstand, der vom Standpunkte des absoluten Kunstwertes aus als „Übelstand“ erscheint, unter dem Gesichtswinkel der historischen Entwicklung als ausserordentliche Bereicherung der Kunstmittel erscheinen kann, und dies trifft auch hier zu. Zweifellos ist Benda in seinem Streben nach Charakteristik des einzelnen zu weit gegangen, wenn er auch immerhin der Gefahr der Zerstückelung des musikalischen Ausdrucks in höherem

[1]) Die Stelle ist publiziert von Chrysander, Allgemeine musikalische Zeitung XVII, 1882, S. 835 ff. (Die Erfindung des akkompagnierten Rezitativs durch A. Scarlatti.) Vgl. auch den 14. Band „der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung“, der indes nur die beiden ersten Akte des Werkes enthält.

[2]) Vgl. W. Kleefeld: „Das Orchester der Hamburger Oper“. Sammelbände der I. M. G. I. S. 252.

[3]) Mozart, 3. Auflage V. S. 635.

[4]) Vgl. Kapitel XI vorliegender Arbeit.

Masse als alle seine Nachfolger zu begegnen gewusst hat; aber was er damit für die Ausdrucksfähigkeit der Musik ganz im allgemeinen gewann, ist von hoher Bedeutung für die Folgezeit geworden. Diese kurzen prägnanten Motive bedienen sich, worauf ich schon hingewiesen habe, mit Vorliebe der sogenannten „Tonmalerei", und dass diese — mag man über ihren absoluten Kunstwert denken, wie man mag — in der Verbindung von Musik und Poesie ein unentbehrliches Ausdrucksmittel darstellt, ist gewiss, wenn man nicht gerade jede assoziative Beziehung zwischen Musik und Poesie leugnen will, was ja auch versucht worden ist. Es kann nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, diese komplizierten ästhetischen Probleme, die einer eingehenden psychologischen Behandlung noch immer harren, lösen zu wollen; bedürfte es doch dazu schon eines Raumes, der dem Umfang dieser Studie mindestens gleichkäme. Hier soll lediglich die historische Bedeutung des Bendaschen Verfahrens klargestellt werden.[1])

Die Geschichte der Tonmalerei, zu der Ed. von Wölfflin[2]) bedeutsame, wenn auch lange nicht erschöpfende Studien veröffentlicht hat, harrt ebenfalls noch umfassender wissenschaftlicher Bearbeitung. Ein kurzer, die Hauptstadien der Entwicklung skizzierender Überblick sei deshalb hier eingeschaltet.

Die Tonmalerei in der christlichen Vokalmusik[3]) erlebte ihre erste Vervollkommnung durch die niederländischen Kontrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts, die bereits die merkwürdigsten Kunststücke damit vollführten. Es braucht wohl nur an Josquin de Près und besonders an die Schlachtenmalereien seines Schülers Jannequin erinnert zu werden;[4]) dass Orlandus Lassus auch in dieser Hinsicht Meister und Vollender der niederländischen Schule war, belegen gar manche ernste und besonders viel heitere Beispiele.[5]) Aus der Vokalmusik der Niederländer und der sich ihnen anschliessenden italienischen Madrigalisten kam die Tonmalerei in die Venezianische Musikschule Gabrieli's,[6]) und dort mag wohl auch zuerst in grösserem Masstabe der Übergang zur instrumentalen Malerei

---

[1]) Das Verdienst, als erster, wenn auch sehr flüchtig darauf hingewiesen zu haben, gebührt Ph. Spitta (Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, Artikel Ballade S. 422).

[2]) Sitzungsberichte der phil. u. hist. Klasse der bayr. Akad. d. Wissenschaften II. 1897 S. 221 ff.

[3]) Über Tonmalerei im Altertum vgl. H. Abert, Beilage zur Allgem. Ztg. 1897. No. 267.

[4]) Vgl. Collectio operum musicorum Batavorum ed. Franz Commer, Bd. XII.

[5]) Z. B. das köstliche „Bauer, was trägst im Sack". Eine gute Zusammenstellung von Beispielen gibt Volbach „Neue Zeitschrift für Musik" 1888. No. 13 u. 14. Vgl. die Gesamtausgabe der Lasso'schen Werke, herausgegeben von Haberl und Sandberger (bis jetzt 16 Bände).

[6]) Vgl. Ambros, III. 548.

stattgefunden haben. Von hier gingen jene Bestrebungen einerseits auf die deutschen venezianisch gebildeten Meister (Hans Leo Hasler usw.) und die venezianischen Organisten (Frescobaldi usw.), auf deren deutsche Schüler (Froberger),[1]) schliesslich auf die deutschen und französischen Klavieristen (Kuhnau, Couperin, Joh. Seb. Bach usw.) über, anderseits führte aus eben dieser Quelle Monteverdi der dramatischen Musik zum ersten Male erhöhte Charakteristik zu. Welch ungeheuren Einfluss Monteverdi auf die weitere Entwicklung der dramatischen Musik hatte, braucht hier wohl nicht näher dargelegt zu werden; genug, er und seine Nachfolger Cavalli und Cesti[2]) übten bis auf Gluck und Mozart reichende Wirkungen aus. Aber schon die Hamburger Oper (1678—1738) hatte, beeinflusst von den Venezianern, der Tonmalerei gehuldigt,[3]) und in der französischen Musik des 18. Jahrhunderts hatten bereits Lully, Campra und Rameau, später Philidor und vornehmlich Grétry[4]) in der Oper, daneben ebenfalls die Klavieristen,[5]) wohl auch unter dem Einfluss der englischen Virginalisten,[6]) der Malerei besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Hier knüpfte nun Benda an. Welche seiner Vorgänger und in welchem Masse er sie kannte, lässt sich nicht feststellen; dass er aber sowohl italienische wie französische Anregungen empfing, darf als gewiss gelten; italienische, da er selbst eine Studienreise über die Alpen gemacht hatte; französische, da Grétry's Frühwerke viel in Deutschland gespielt wurden. Doch kommen, was Grétry betrifft, nur sehr wenige Werke, das heisst die vor 1774 geschriebenen, in Betracht. Viel gespielt wurde freilich in Deutschland „Le tableau parlant" (Paris 1769), eine Oper, die die Schilderung eines Gewitters enthält,[7]) allein eine direkte Beeinflussung lässt sich nicht nachweisen: die Bendaschen Gewitter erscheinen mir viel grossartiger und naturalistischer als das Grétrysche. Etwas primitiv gehaltene Gewittermalereien waren ja damals überhaupt sehr beliebt und namentlich als Organistenkunststücke seit dem 17. Jahrhundert viel geübt, aber wirklich

[1]) Unter den Tokkaten Frescobaldi's befindet sich ein „Capriccio sopra la battaglia." Über Frobergers Malereien vgl. Mattheson: vollkommener Kapellmeister 1739. S. 131.

[2]) Vgl. auch A. Heuss: Die Instrumentalstücke des „Orfeo" (Sammelbände der I. M. G. IV. S. 189 f.), sowie A. Heuss: Die venetianischen Opernsymphonieen (daselbst S. 424 f.) neben der älteren Arbeit Kretzschmars („Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis", Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, VIII, 1894).

[3]) Vgl. Kleefeld: „Das Orchester der Hamburger Oper". (Sammelbände der I. M. G. I S. 261 und 288.)

[4]) So malt er in „La Caravane" das Rollen des Blutes, in „Cephale und Procris" den Gesang der Vögel, in „Aucassin et Nicolette" den Lauf des Pferdes usw.; es liessen sich noch zahllose Beispiele aus fast sämtlichen seiner Werke anführen.

[5]) Siehe Farrence: „Trésor des pianistes", 1861 ff.

[6]) Vgl. Grove: „Dictionary of Music", Artikel Virginal-Book.

[7]) Vgl. Collection complète des Oeuvres de Grétry IX. Band Partitur S. 86 ff.

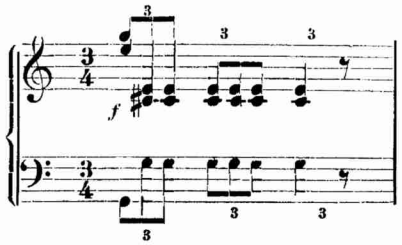
in Mode kamen sie erst durch Benda, der sie allerdings mit grosser Meisterschaft darzustellen vermochte. Ja, Bendas Gewittermalerei war geradezu epochemachend. Und wenn Wölfflin in der schon genannten Studie behauptet: [1])

„Seit Mozarts ‚Idomeneo', und wir dürfen wohl sagen, durch ihn hat die Molltonart Besitz von dem Sturm genommen; ... dass das Jahr 1780 einen Wendepunkt bildet, wird kaum zu bestreiten sein und ebensowenig der persönliche Einfluss von Mozart", —

so können wir dem entgegenhalten, dass Mozart in seinem Idomeneo-Gewitter [2]) nur das Beispiel Bendas, dessen „Ariadne" und „Medea" er eifrig studierte, wie wir noch sehen werden, [3]) nachahmte, umso gewisser, als auch sonst Bendasche Einflüsse gerade in „Idomeneo" schon von Jahn nachgewiesen wurden. [4]) So gebührt Benda, dessen Ariadne-Gewitter in d-moll und dessen Medea-Gewitter in c-moll [5]) steht, jenes Verdienst, und nicht das Jahr 1780, sondern schon das Jahr 1774 bildet den von Wölfflin gekennzeichneten Wendepunkt.

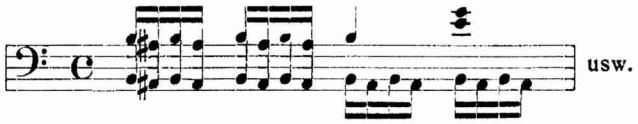
Das Gewittermotiv und das Motiv des Blitzes aus „Ariadne" ist bereits in Notenbeispiel No. 6 und No. 7 mitgeteilt. Hier sei noch auf das Motiv des Sturmes in „Medea":

No. 19.



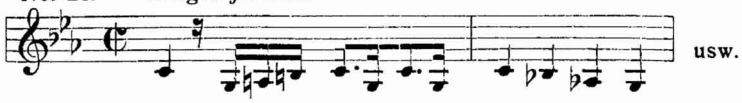
und das „Brüllen des Donners":

No. 20.




verwiesen; im übrigen beruht die Gewitterschilderung daselbst auf folgendem Motiv:

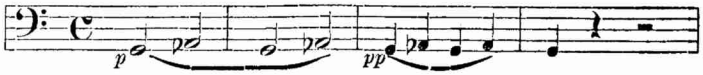
No. 21. *Allegro furioso.*




[1]) A. a. O. S. 246f.
[2]) Gesamtausgabe der Werke, Serie 5, Nr. 13 S. 182ff. der Partitur.
[3]) Vgl. Kapitel XI. vorliegender Arbeit.
[4]) A. a. O. S. 674.
[5]) Auch hierin ist Mozart Benda gefolgt.

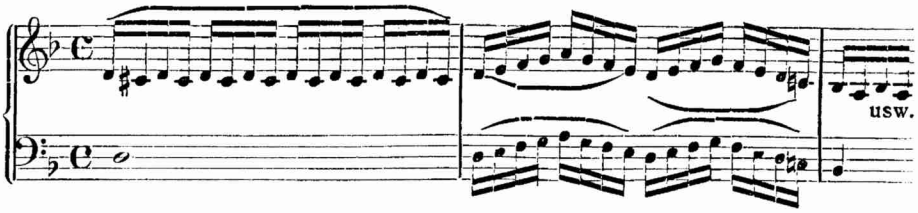
Diesen Bendaschen Motiven gegenüber wirken die Gewitter seiner sämtlichen Nachfolger mit Ausnahme Voglers[1]) schwächlich, wie zwei Beispiele aus Reichardts „Ino", der ferne Donner:

No. 22.




und das nahe Gewitter:

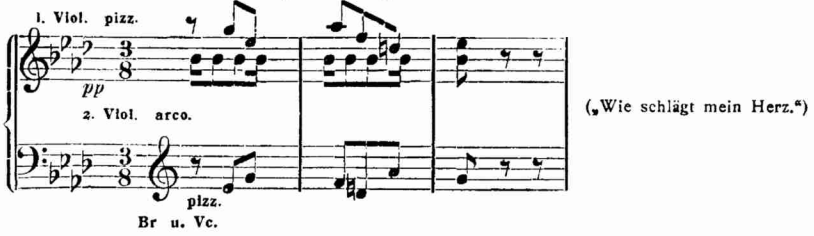
No. 23.




beweisen mögen.

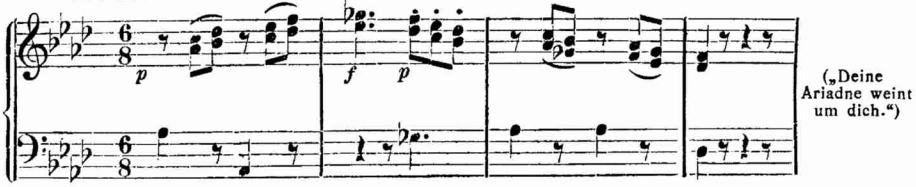
Aus der Fülle der Detailmalerei in „Ariadne" scheint mir besonders beachtenswert die Malerei des Herzklopfens:

No. 24. *Andante quasi Allegretto.*



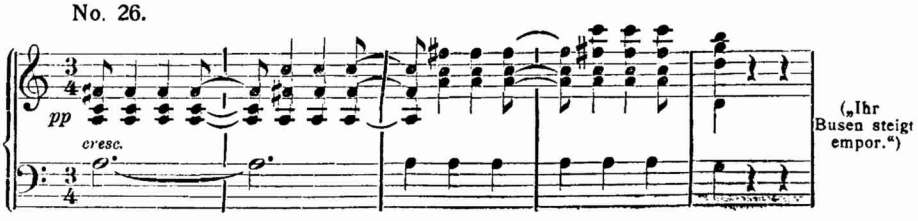

einer der feinsinnigsten Einfälle Bendas; dann das Schluchzen:

No. 25.




und das Wallen des Busens:

No. 26.

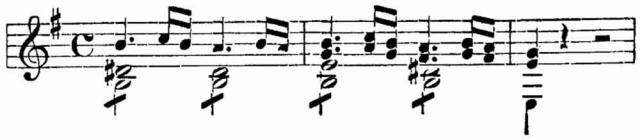



[1]) Vgl. Kapitel X. der vorliegenden Arbeit.

weiterhin das „Taumeln“:

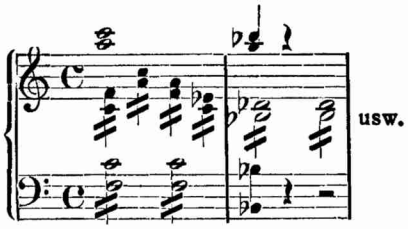
No. 27.

(„er taumelt hin in wollüstigem Rausche, die Majestät der Götter zu verhöhnen.“)



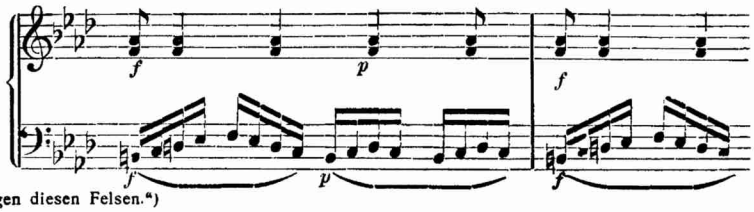
und die „Schauder des Todes“:

No. 28.

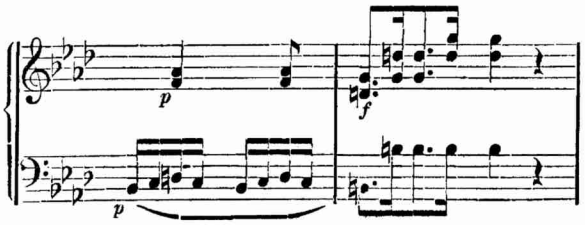



aus der „Medea“, die nicht allzuviel pittoreske Stellen enthält. Von den Naturschilderungen in „Ariadne“ ist wohl das Toben des Meeres am besten gelungen:

No. 29. *Allegro.*



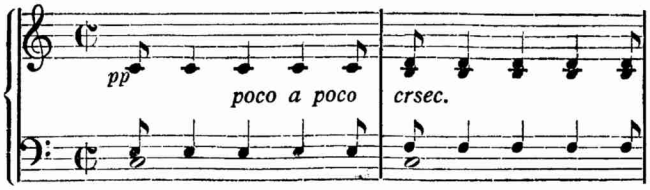

(„Das Meer tobt gegen diesen Felsen.“)

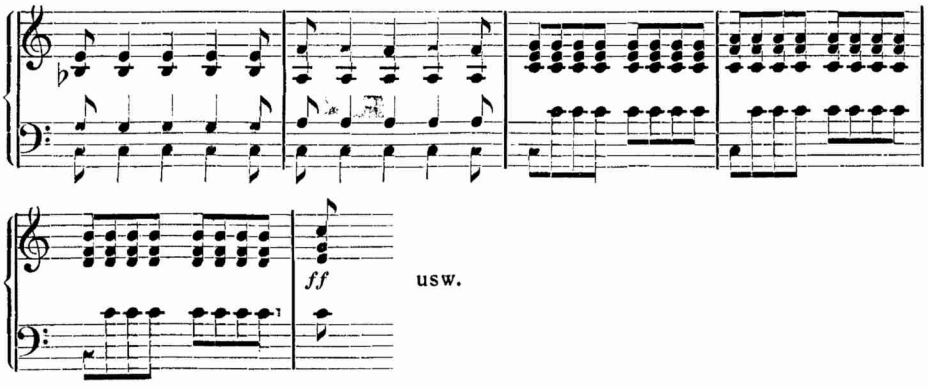



während der „Sonnenaufgang“:

No. 30. *Allegro moderato.*

(„Jetzt steigt die Sonne herauf.“)






der mit dem „Wallen des Busens“ eine merkwürdige Ahnlichkeit hat, etwas dürftig erscheint.

Es ist nun eine merkwürdige historische Wechselwirkung festzustellen: beeinflusst vom Accompagnato-Rezitativ hatte Benda seine melodramatische Technik entwickelt; und als diese ihren Höhepunkt erreicht hatte, wirkte sie wieder zurück auf die Vertiefung eben jenes Kunstmittels, von dem sie ausgegangen. Benda selbst, der sich in einem offenen Schreiben „Über das einfache Rezitativ“ [1]) als leïdenschaftlicher Gegner des Seccorezitativs, das er durch den gesprochenen Dialog ersetzt haben will, bekennt, sagt dort:

„Von dem Rezitativ mit Accompagnement, wobei die Musik nicht mehr dunkel und zweideutig spielt, brauche ich Ihnen nichts zu sagen. Der grosse Eindruck, den es bei allen Arten von Singspielen macht, ist bekannt genug.“

Er selbst hatte die Bedeutung des Accompagnement-Rezitativs schon in seiner den beiden akkompagnierten Dramen folgenden Oper „Romeo und Julie“ (25. September 1776, Gotha) bewiesen: die Rezitative der Julie im ersten Akte (Kl. A. S. 2) und des Romeo im 3. Akte (Kl. A. S. 41) beruhen in ihrer gesteigerten Charakteristik durchaus auf der in „Ariadne“ und „Medea“ geübten Technik. Viel wichtiger ist jedoch die Tatsache, dass auch Mozart vom „Idomeneo“ an, beeinflusst von Benda, wie schon Jahn meint, [2]) in den instrumentalen Zwischensätzen des Accompagnato-Rezitativs die dramatische Charakterisierung namentlich durch die ungleich reichere Verwendung des Orchesters mit den verschiedensten Klangfarben viel schärfer ausprägte, wie z. B. das Rezitativ des Oberpriesters im 3. Akt [3]) (siehe Notenbeispiel No. 23) deutlich zeigt. So wirkte denn die von Benda herbeigeführte Steigerung des musikalischen und speziell des

[1]) Cramer, Magazin für Musik, 28. Juli 1783, wieder abgedruckt: Sammelbände der I. M. G. V. S. 611 ff.

[2]) A. a. O. S. 674.

[3]) Partitur der Gesamtausgabe S. 251 ff.

pittoresken Ausdrucks in den Werken seiner grossen Nachfolger, insbesondere Mozarts, Haydns und Beethovens und durch die Vermittlung Zumsteegs selbst auch bei Schubert und Loewe nach: ihnen allen kam die Möglichkeit der Bereicherung und Vertiefung der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel zu Statten. Diese grossartige Entwicklungslinie im einzelnen zu verfolgen, liegt jedoch ausserhalb des Rahmens vorliegender Arbeit.

Erwähnt seien an dieser Stelle noch die zeitgenössischen Schriften, die sich über die Berechtigung der Tonmalerei auslassen. Neben einer englischen Studie von Avison,[1]) die etwas oberflächlieh gehalten ist, erscheint ein anonym erschienenes von de Chabanon verfasstes Werk, das Joh. Adam Hiller 1781 deutsch mit Anmerkungen herausgab,[2]) ungleich bedeutsamer. Es kann auch hier nicht unsere Aufgabe sein, die vielfach irrigen Meinungen dieses Autors sowie seines gründlicheren deutschen Nachfolgers J. J. Engel an der Hand der heutigen Psychologie zu klären. Ein rein historisches Referat, das der öfter betonten Beziehungen zu Benda wegen hier am Platze ist, möge einen Überblick über die Ansichten jener Schriftsteller gewähren. Sache des Ästhetikers ist es dann, das hier gegebene Material seiner Wissenschaft fruchtbar zu machen.

Chabanon ist im allgemeinen ein Gegner der Tonmalerei. Für die relativ beste Art musikalischer Nachahmung hält er die musikalischer Dinge, z. B. einer Kriegsmusik, einer Jagdfanfare. Je weiter man sich jedoch hiervon entferne, um so schwächer werde die Nachahmung wegen der Unzulänglichkeit der Mittel, da sie die Komponisten zu abgebrauchten Formeln nötige, z. B. beim Plätschern eines Baches oder beim Vogelgesang, wobei freilich Chabanon die musikalische Schöpferkraft stark unterschätzt. Er meint, statt solcher Äusserlichkeiten solle man lieber die allgemeine Stimmung treffen, die die Naturgegenstände in der menschlichen Seele erregen.

„Es gibt eine Wirkung in der Natur, die die Musik mit ziemlicher Wahrheit nachahmen kann; diese ist das Heulen der tobenden Meereswellen."

Hier fügt der Übersetzer hinzu:

„Benda hat in der ‚Ariadne' diese Nachahmung versucht. Eine andere, die das Bild der aufgehenden Sonne schildert, ist ihm nicht minder geglückt."

Im übrigen verwirft Chabanon die musikalische Malerei sichtbarer Dinge.

Viel tiefer als der Engländer Avison und der Franzose de Chabanon fasst der Deutsche J. J. Engel, den wir als einen der Miturheber der „Medea" bereits kennen lernten, das Problem an in einer kleinen, Reichardt

[1]) Deutsch als „Versuch über den Musikalischen Ausdruck" 1775.
[2]) „Über die Musik und deren Wirkungen".

gewidmeten und 1780 geschriebenen Studie „Über die musikalische Malerei".[1])

Engel stellt zunächst die Frage:

I. Was heisst Malen?

Der Dichter, so meint er, malt (im engeren Sinne), je mehr er die bloss willkürlich verabredeten Lautzeichen der Sprache den natürlichen Zeichen nähert. Das Wort „Löwe" erweckt bloss eine Vorstellung in meinem Verstande, das Gemälde eines Löwen hingegen stellt das sichtbare Phänomen wirklich vor die Augen. Das Wort „Brüllen" hat bereits etwas Malerisches, der Bendasche Ausdruck in der „Ariadne" ist die vollständige Malerei des Brüllens ...[2])

Die Töne der Musik sind keine willkürlichen Zeichen: sie tun ihre Wirkung nicht durch etwas, das durch sie ausgedrückt würde, sondern durch sich selbst als solche oder vielmehr durch bestimmte Eindrücke auf unser Gehör. So kann der Komponist durch Töne, als durch natürliche Zeichen, Vorstellungen anderer, verwandter Gegenstände erwecken. Will er durch sie diese Gegenstände ähnlich, wie es der Maler mittels seiner Farben zu tun vermag, andeuten, dann muss er seine Töne dem anzudeutenden Gegenstande selbst möglichst anähnlichen.

„Vollständig kann die Malerei natürlich nur dann sein, wenn der Gegenstand selbst hörbar ist und sich mit abgemessenem Ton und Rhythmus verträgt".

D. h. wohl, wenn er sich musikalisch stilisieren lässt, wie etwa das Rauschen des Windes, das Murmeln des Baches usw. Unvollständig wird jedoch die musikalische Malerei, meint Engel:

a) wenn Sichtbares mit Hörbarem verknüpft ist. In diesem Falle muss sich der Komponist auf die Nachahmung des Hörbaren beschränken, erreicht aber doch die Vorstellung des Ganzen. Als Beispiele führt Engel die Schlachten- und Gewittermalerei an;

b) wenn der Gegenstand gar nichts Hörbares enthält und also eine Malerei nur durch Analogie möglich ist. So ist z. B. die Wahrnehmungstätigkeit der Grade der Geschwindigkeit sowohl dem Gesichte, wie dem Gehöre eigen. Will man z. B. den Lauf der Atalante malen, so kann dies annähernd durch eine rasche Folge von Tönen geschehen. Lassen sich hörbare Momente (z. B. das Keuchen) damit vereinigen, so wird die Malerei vollständig. Immerhin bedarf jedoch diese Art der Nachahmung, um verständlich zu sein, des Wortes und, setzen wir hinzu, der mimischen Gebärde;

c) wenn der Gegenstand als solcher weder ganz, noch teilweise gemalt, sondern lediglich der durch ihn in der Psyche hervorgerufene Eindruck wiedergegeben wird. Dieses Gebiet ist das weiteste, vermöge der unendlichen Fähigkeit der Musik, seelische Erlebnisse auszudrücken.

Engel hält diese Art der Malerei auch für die bessere und empfiehlt, mehr den Eindruck eines Gewitters auf die Psyche des Beobachters, als die äusseren Erscheinungen des Gewitters zu malen.

II. Welche Mittel hat die Musik zum Malen?

Engel antwortet darauf:

a) Wahl des Tongeschlechts; b) Wahl der Tonart; c) Art der Rhythmik; d) Art

[1]) J. J. Engel, Schriften, Berlin 1802. IV. S. 297ff.

[2]) Vgl. Notenbeispiel No. 2 und 3 dieser Arbeit.

der Melodieführung (wobei natürlich die Tonhöhe mit inbegriffen zu denken ist); e) die Harmonik; f) die Klangfarbe; g) die dynamischen Schattierungen.

Weiterhin weist Engel hin auf den

III. Unterschied zwischen absoluter und angewandter Musik,

und er meint, es sei in diesen beiden Gattungen wohl zu unterscheiden, wie weit man in der Malerei gehen dürfe. Man nehme ein Bendasches Duodram ohne die Rollen, bloss vom Orchester ausgeführt; „was würden Sie in dem, nach dem feinsten Geschmack und der richtigsten Beurteilung geschriebenen Stücke zu hören glauben? Ganz gewiss die wilden Phantasieen eines Fieberkranken. Warum dies aber? Offenbar, weil die Folge von Ideen oder Begebenheiten, aus welcher allein die Folge der Empfindungen konnte begriffen werden, aus dem Ganzen weggenommen worden."

Endlich warnt Engel davor, dass

„der Singkomponist wider den Ausdruck male. Denn dass er gemalt hat, ist an sich noch kein Fehler; er kann es und darf es; nur dann wird ein Fehler, wenn er das Unrechte oder am unrechten Orte malt."

Zum Schluss behandelt Engel noch die Frage:

IV. Was ist nicht zu malen?

1. „Wenn an dem zu malenden Objekt, zum Beispiel dem Begriff ‚das Meer', verschiedene malbare Prädikate sich finden, so darf nur das in den jeweiligen Ideenkreis Passende gemalt werden." Damit meint Engel wohl, man darf, wenn nur von der Erhabenheit des Meeres die Rede ist, nicht auch das Rauschen oder etwa das Leuchten des Meeres malen.

2. „Malerische Beiwerte dürfen, auch wenn sie noch so sehr zum Malen verlocken, nicht ausgemalt werden, wenn ihre Wirkung nur schmückend und nicht wesentlich in dem Zusammenhang ist;" überhaupt soll genau erwogen werden, wieweit man sich in das Malen von Einzelheiten einlassen darf.

3. „Am schlimmsten wäre es, wenn man sich an das Wort statt an den Sinn hielte und Vorstellungen ausmalte, die in der Rede verneint sind."

4. „Die Malerei, die in der Begleitung grössere Freiheiten hat, soll nie die Stimmung des Ganzen zerstören."

Hiermit sind die Hauptpunkte der Engelschen Studie wiedergegeben, die zweifellos eine der bedeutsamsten musikästhetischen Schriften ihrer Epoche darstellt, als solche aber bisher meines Wissens noch gar nicht gewürdigt wurde.

Fortsetzung folgt