



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Nef, Karl: Schlachtendarstellung in der Musik

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Schlachtendarstellungen in der Musik



n seiner sinfonischen Dichtung „Ein Heldenleben“ führt Richard Strauß seinen Helden auch in die Schlacht. Er malt diese selbst ausführlich mit Aufwendung aller Mittel des modernen Orchesters. Mancher der Musikgeschichte unkundige Hörer glaubt vielleicht, der kühne moderne Programmkomponist habe mit dieser Darstellung etwas Neues und Unerhörtes geleistet. Aber gerade das Gegenteil ist richtig, Strauß hat sich nur einer alten Liebe der Tonsetzer von neuem zugewandt. Musikalische Darstellungen von Schlachten sind fast so alt wie die Tonkunst selbst, und zu allen Zeiten waren diese ein beliebter Vorwurf für die Komponisten. Es dürfte dies auf verschiedene Gründe zurückzuführen sein. Erstens liegt es dem Musiker nahe, solche Vorgänge darzustellen, die sich hörbar, durch Töne und Geräusche äußern, an die er durch eine Kopie von Einzelheiten in der Art des Malers mit den ihm gegebenen Mitteln anknüpfen kann. Wie Schlachten liebten die Komponisten zu allen Zeiten auch Gewitter darzustellen. Zu den Schlachten dürfte ferner das Bestreben geführt haben, hinter den Kollegen von der bildenden Kunst und der Dichtung nicht zurückzustehn, wo es galt, einen bedeutenden Sieg zu feiern. In der Weltgeschichte spielen ja Kämpfe aller Art eine große Rolle, und Maler und Dichter haben sich um die Wette bemüht, sie in ihren Werken zu verherrlichen. Da konnten die Musiker nicht ganz zurückstehn und mußten auch ihrerseits versuchen, die Schlachten und ihre Helden zu feiern. Endlich muß daran erinnert werden, daß die Tonkunst ja häufig in Verbindung mit Worten auftritt und dadurch nicht selten genötigt ist, auf eine Schlacht einzugehn. Nachstehend soll ein historischer Überblick über die musikalischen Schlachtendarstellungen versucht werden, wobei es aber nicht auf Vollständigkeit, sondern nur auf die typischen wichtigsten Erscheinungen abgesehen ist. Durch den am Anfang erwähnten Richard Strauß und seine Gesinnungsgenossen ist die Frage nach der Zulässigkeit solcher Schilderungen in der Musik wieder in den Vordergrund des Interesses gerückt worden; wie überall wird auch hier die Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung unser Urteil schärfen und vertiefen.

Die musikalische Darstellung wenn auch nicht einer Schlacht, so doch eines Kampfes begegnet uns schon um das Jahr 600 v. Chr. in der griechischen Musik. Der argivische Flötenspieler Sakadas schilderte bei den pythischen Spielen in Delphi auf seinem Instrument den Kampf Apollons mit dem Drachen Python. Sein Stück bestand aus fünf Teilen. Im ersten prüft der Gott das Gelände, im zweiten folgt die Herausforderung zum Kampf. Im dritten wird dieser selbst dargestellt. Dabei werden die Kriegstrompete und am Schluß das Jischen des verendenden Drachens nachgeahmt. Der vierte Teil bringt die Siegesfeier, und im fünften tanzt der Gott selbst den Siegesreigen. Das Stück, mit dem Sakadas den Preis gewann, wurde für ein berühmtes Flötennomos von vorbildlicher Bedeutung. Nach Pausanias versetzte es bei der Aufführung die Festgemeinde in allgemeine Begeisterung und soll sogar auf Apollo einen solchen Eindruck gemacht haben, daß er seinen Widerwillen gegen die Flöte, das Instrument des verhassten Marsyas, aufgab. *) Wenn hier nur von einem

*) Näheres s. Dr. G. Albert, Über Tonmalerei und musikalische Charakteristik im Altertum. Beil. d. Allgem. Zeitung, 1897, 25. Nov., Nr. 267.

Kampf die Rede ist, so enthält der jüngere „Die Perser“ betitelte Nomos des als Instrumentalvirtuosen berühmten Timotheos von Milet (447 bis 357 v. Chr.) die Schilderung einer wirklichen Schlacht, keiner geringern als der bei Salamis. Hier handelt es sich aber nicht um bloßes Flötenspiel, sondern um Gesang mit Text und Kitharabegleitung. Desgleichen des Timotheos „Nautilos“ soll, wie beiläufig erwähnt sei, einen Seesturm in Tönen gemalt haben. (Vgl.: Timotheos, Die Perser, hrsg. von U. v. Wilamowitz-Möllendorf. Leipzig 1903.) Dazu ist zu bemerken, daß die Instrumentalmusik der Griechen aller Wahrscheinlichkeit nach ausschließlich Programmmusik war. Ihren auf die äußere Darstellung gerichteten Sinn fehlte noch die innerliche Vertiefung, die die reine Instrumentalmusik fordert. Die Griechen blieben deshalb in der Instrumentalmusik bei der Darstellung äußerlicher Vorgänge stehn. Die Mittel, die ihnen dazu zur Verfügung standen, waren natürlich sehr beschränkt. Harmonie war dem Altertum noch unbekannt, und einzig durch die melodische Bewegung mußten die Schilderungen bewerkstelligt werden. Zur Darstellung des erwähnten Zischens des Drachens wurden, wie wir aus einem erhaltenen Apollohymnus, wo dieses ebenfalls illustriert ist, wissen, chromatische Fortschreitungen verwandt, oder um Überraschungen, eine plötzlich eintretende neue Wendung der Handlung anzuzeigen, wurden ganz unvermittelt Töne fremder Tonarten eingeführt. Der mit diesen dürftigen Mitteln herbeigeführte Effekt scheint freilich schon beim griechischen Publikum nicht immer verfangen zu haben, wenigstens meinte ein witziger Zuhörer des erwähnten Seesturms, „er habe in siedenden Kochtöpfen schon viel heftigere Stürme erlebt,“ und ähnliche Spöttereien werden uns mehr überliefert.

In der Musik des christlichen Mittelalters sind, soviel bis jetzt bekannt ist, keine Schlachtendarstellungen zu verzeichnen, man müßte denn gerade die historischen Volkslieder, die sich auf Kriegstaten beziehen, für solche in Anspruch nehmen. Diese reichen mit dem erhaltenen lateinischen Liede auf den Sieg Chlotars des Zweiten über die Sachsen bis ins alte Frankenreich der Merowinger zurück; aber Melodien zu solchen Gefängen sind erst aus viel späterer Zeit überliefert. In der mittelalterlichen Kirchenmusik hören wir zwar von tonmalerischen Bestrebungen. So soll Notker Balbulus, der bekannte St. Galler Mönch, in einer seiner Sequenzen (Sancti Spiritus adsit nobis gratia) das langsame Kreisen eines von spärlichem Wasser getriebnen Mühlenrades nachgeahmt haben. Aber von Schlachtenbildern ist bei den frommen kirchlichen Musikern nicht die Rede. Die mittelalterliche Instrumentalmusik endlich ist noch in so tiefes Dunkel gehüllt, daß wir noch nicht feststellen können, ob nicht hier ähnliche Versuche, wie wir sie bei den Griechen gefunden haben, angestellt worden sind.

Schlachtendarstellungen treffen wir wieder an in der Zeit, wo sich die Mehrstimmigkeit entwickelt hatte, und die Kunst des unbegleiteten Chorgesangs in höchster Blüte stand, also im sechzehnten Jahrhundert. Unter diesen die berühmteste ist die Bataille (oder La Guerre in andern Ausgaben) des Clement Janequin. Der Komponist will nichts geringeres als ein Bild von der Schlacht bei Marignano (1515) geben. (Vgl. die Neuausgabe von H. Expert in Les maîtres musiciens de la renaissance française. Paris 1898.) Im üblichen feierlichen Motettenstil beginnt das Stück auf die Worte: Escoutez gentils gallois la victoire du noble roy François. Dann gehts mit den Worten: Phifres soufflez, frapez tabours zur Vorbereitung der Schlacht über. Wenn hier Pfeifen und Trommeln nachgeahmt werden, so geschieht es mit feinem künstlerischem Takt, und derselbe künstlerische Feinsinn waltet in allen den nun folgenden Tonmalereien, die im wesentlichen das Stück ausmachen. Eine einfache und doch typische Trommelfigur zum Beispiel ist geschickt, dem a capella-Stil entsprechend, abwechselnd durch die verschiedenen Stimmen geführt. Es folgen kecke zweistimmige Trompetenweisen. Außerst wirksam wird durch un-

ruhige Synkopen die Aufregung vor der Schlacht geschildert. Dann gehts in diese selbst. Die verschiedenen Trompetensignale für das Fußvolk und für die Reiterei ertönen, wahrscheinlich vollständig originalgetreu. Mit einem feurigen Marsch wird angegriffen. Mäßig aber eindrucksvoll genug wird das Kanonenfeuer mit schweren Akkorden wiedergegeben. Zur Veranschaulichung des Schlachtengetümmels werden im Text onomatopoetische Mittel herangezogen. Hellebardengeklirr, Musketengeknatter, Pfeifen und Säusen der Kugeln werden mit *patitacoc, pon, pon, poh, tarirari* usw. nachgeahmt. Eine mächtig aufsteigende, durch alle Stimmen gehende Figur zeichnet prächtig den Höhepunkt des erbitterten Kampfes. Den Vorteil, den der Musiker allein hat, nämlich verschiedenes zu derselben Zeit auszudrücken, weiß Janquin am Schluß sehr schön auszunutzen. Die Franzosen jubeln *Victoire*. Eine Stimme dagegen übernimmt die Rolle der geschlagenen Schweizer und singt in barbarischem Deutschwelsch dazwischen verzweiflungsvoll klagend: *Escampe, toute frelore bigott*.

Die Komposition ist bei guter Ausführung heute noch wirkungsvoll — der Versuch der Wiedergabe ist in Paris in neuerer Zeit mit gutem Gelingen gemacht worden —, und wie als künstlerisches ist das Werk gewiß auch als kulturgeschichtliches Dokument nicht ganz ohne Wert. Janquin war zwar der *Tonmaler par excellence* in der Chorperiode, er hat auch eine Jagd, den Gesang der Vögel, sogar den Pariser Straßentumult, *les Cris de Paris*, dargestellt, aber er war bei weitem nicht der einzige, der dergleichen versuchte. Eine *battaglia moresca* (1546) schrieb Reuly, die Schlacht vor Pavia (1552) verherrlichte Matthias Hermann; noch 1608 komponierte der Wolfenbüttler Kapellmeister Thomas Mancinus ein chorisches Tongemälde zur Erinnerung an die Schlacht bei Sievershausen. Auch der große venezianische Meister Andrea Gabrieli veröffentlichte (1592) zwei achttimmige Schlachten. Weiter sind solche nachgewiesen von Tomaso Cimelli (1545), Trojano, Vento (um 1550), Demant (1600 und 1615), Harnisch (1604), Melchinger (1608).*) Wie beliebt sie waren, ersehen wir auch aus einer nach 1550 angelegten handschriftlichen Sammlung vierstimmiger Gesänge in der Basler Universitätsbibliothek, die zwei Schlachten, die „lang“ und die „kurz“ enthält (Mfr. F. X. 17. 18. 19. 20). Diese sind freilich bedeutend einfacher und harmloser als die beschriebene von Janquin; der Hauptwitz besteht hier in der Nachahmung von Trompetensfanfaren.

Aus der Vokalkomposition des sechzehnten Jahrhunderts gingen die Schlachtendarstellungen auch in die Lautenmusik über. Auf der Laute, dem vielbeliebten Hausinstrument, wurden sonst ja zumeist Tänze und Volkslieder gespielt. Wenn man aber zu höheren Formen vorschreiten wollte, so wurden meist nicht etwa besondere, größere Instrumentalstücke komponiert, sondern man übertrug die mehrstimmigen Vokalsätze, so gut das gehn wollte, auf die Laute. Wenn also zum Beispiel der Züricher Formschneider Rudolf Wyssenbach im Jahre 1550 Lautenstücke „mitsammt einer Fäldschlacht“ herausgab, oder wenn die 1536 veröffentlichte *Intabulatura di Liuto des Francesco da Milano con la bataglia et altre cose bellissime* versehen war, so werden wir an Übertragungen von Vokalwerken denken müssen. Eine solche ist wahrscheinlich auch die interessante „Schlacht vor Pavia“, die sich in einem um 1575 geschriebnen Lautenbuch des Baslers Ludwig Iselin findet. (Basler Universitätsbibliothek, Mfr. F. X. 11.) In frohen studentischen Jahren hat sich dieser später als Rechtsgelehrter und Professor an der vaterstädtischen Universität zu Bedeutung gelangte Mann eine große Zahl von Lautenstücken zusammengeschrieben. Es sind neben ein paar Chorälen fast ausschließlich heitere Volkslieder und Tänze.

*)Vergleiche A. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Auflage, Leipzig 1878, Seite 95, und W. Sanzberger, *Einleitung zum 2. Band des 11. Jahrgangs der Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, S. LXV.

In dieser schlichten Gesellschaft nimmt sich die mit ganz andern Prätentionen auftretende „Schlacht vor Pavia“ seltsam aus. In dem Stück geht es recht kriegsgemäß aufgeregt zu. Deutlich erkennt man die zweistimmigen Trompetenweisen, die wir schon bei Janequin gefunden haben. Daneben aber herrschen lebhaft e Gänge und mächtig treibende, kurze Figuren vor. Besonders auffallend sind große Sprünge mit scharfen Dissonanzen. Ein in der modernen Programmmusik Geschulter könnte leicht ein ausführliches Programm unterlegen. Dennoch würde trotz allem das Stück, wenn es heute im Original auf der Laute ausgeführt würde, auf uns kaum den Eindruck einer Schlacht machen; denn man muß bedenken, daß die Laute einen nur um weniges kräftigern Klang hatte als die moderne Gitarre. Also hier noch derselbe Zwiespalt zwischen Gegenstand und Mittel wie bei den Griechen.

Als gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts als eine letzte große Frucht der Renaissance der begleitete Sologefang und die Oper ins Leben traten, da war den Schlachtendarstellungen wieder ein weites Feld gewonnen. Erwähnenswert ist zunächst eine Schöpfung des genialen Dramatikers Claudio Monteverdi, seine Tassos „Befreitem Jerusalem“ entnommene dramatische Szene II combattimento di Tancredi e di Clorinda, bei der zwar keine Schlacht, aber doch ein Zweikampf in Musik gesetzt ist. Diese berühmte Szene, eines der frühesten Muster echten hochdramatischen Stils, stammt aus dem Jahre 1624; sie war hier besonders anzuführen, weil darin das Tremolo der Geigen zum erstenmal angewandt worden ist. Dieses anfänglich bespöttelte Ausdrucksmittel ist bis auf den heutigen Tag ein unentbehrliches Requisit des leidenschaftlichen Stils geblieben.

In der Oper wurden Schlachtenzenen besonders beliebt seit der Vorherrschaft der venezianischen Schule, die in den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts anfängt und sich über fünfzig Jahre erstreckt. Die Texte der venezianischen Opern setzten sich aus Liebeshändeln und etwas Haupt- und Staatsaktion, die eben auch zu Schlachten Anlaß gab, zusammen. Eine Hauptstärke der Komponisten ist ihr gesunder, kräftiger Realismus. So gehören auch ihre frischen, naturwahren Kriegsszenen zu den Glanzstücken ihrer Opern. Ein Rest dieser realistischen Kunst, für die namentlich der führende Komponist Cavalli (z. B. in „Didone“, 1641, vgl. H. Krebschmar, Die venezianische Oper. Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, 1892, S. 40) den Ton angegeben hat, lebt heute noch fort, nämlich in den Oratorien Händels. Besonders das berühmte Schlachtbild „Blas die Trompet, erhebt das Feldgeschrei!“ im Judas Makkabäus fußt auf den Venezianern. Da haben wir mit den schmetternden Trompeten und dröhnenden Pauken echte Kriegsmusik der Zeit. Der Naturton ist prächtig getroffen, die Wirkung unwiderstehlich packend, alarmierend und begeisternd.

Bereinzelte Seitenstücke zu den angeführten Proben aus der Opern- und der Oratorienliteratur finden wir im siebzehnten und im achtzehnten Jahrhundert auch in der Orchestermusik. Kriegerische Interessen standen ja in dieser Zeit immer stark im Vordergrund, und es scheint, daß die Komponisten, nur schon um ihren Gönnern, den hohen Herren, denen sie ihre Werke widmeten, zu gefallen, zuweilen etwas Kriegsmusik antönen ließen. So jedenfalls der Badener Joh. Kaspar Fischer, der seine unter dem Titel *Le journal du printemps* erschienenen Orchester Suiten dem Markgrafen Ludwig von Baden, dem berühmten Türkenbesieger, widmete und wohl deshalb gleich in der ersten Suite eine Marche und ein im Stile Händelscher Kriegsmusik gehaltenes Air des Combattans bringt. (Neudruck in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Band 10.)

Auch in der instrumentalen Hausmusik dieser Zeit ist die Vorliebe für Schlachtenmusik nicht erloschen. Wie im sechzehnten Jahrhundert auf der Laute, treffen wir sie nun auf dem Klavier oder auf der in kleiner Form im Haus ebenfalls beliebten Orgel. Schon Frescobaldi, der älteste Klassiker der Orgel,

schrieb 1614 ein Capriccio sopra la battaglia. Ein besonders kostbares Stück ist die Battaglia des Deutschen Joh. Kaspar Kerl, die 1673 erschien. *) So naiv darin die Schildereien anmuten, so erfreut das Stück doch durch Frische der Erfindung, Freiheit und Sicherheit der künstlerischen Gestaltung und dürfte zu allen Zeiten dankbare Spieler finden. Mag manches uns auch ein Lächeln abnötigen, so ist doch nichts mißzuverstehen, die Klarheit und die Plastik des Ausdrucks muß man, wie übrigens bei Kerl überall, bewundern. Das Schlachtstück wird eröffnet durch Trommel- und Trompetensignale; fugato werden sie durchgeführt und ergeben ein hübsches konzertierendes Einleitungstückchen. Dann ertönt ein Pfeifermarsch, eine köstliche kleine Probe historischer Musik. Nachher plagen die Heere aufeinander, was äußerst einfach aber doch auch wieder so drastisch, als es auf dem Klavier möglich ist, dargestellt wird. Die künstlerische Wirkung rettet der Komponist am Schlusse durch einen feierlich freudigen Gesang, der die Stimmung der Sieger wiedergibt.

Besonders hervorzuheben sind weiter die Ruhnauschen Kampf- und Schlachtendarstellungen auf dem Klavier. Johann Ruhnau war der unmittelbare Amtsvorgänger Johann Sebastian Bachs als Thomaskantor in Leipzig. Man könnte ihn den Liszt oder den Berlioz seiner Zeit nennen. Von vielseitiger, gelehrter Bildung und auch für die Poesie begabt, hat er die Musik seiner Zeit namentlich durch Vermittlung neuer Ideen, durch Einführung neuer Formen und durch Vermehrung der Ausdrucksmittel gefördert. Er hat zum Beispiel die Form der Sonate zum erstenmal auf das Klavier übertragen. Beiträge zu unserm Thema lieferte er in seinen im Jahre 1700 erschienenen „Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien“ überschriebnen Programmsonaten. **) Begebenheiten aus dem Alten Testament darstellend, bilden sie eine Art Gegenstück zu den Bilderbibeln. Zum erstenmal finden wir hier ausführliche Programme zugrunde gelegt, wie sie in der modernen Musik wieder Mode geworden sind. Wir lassen hier ein Stückchen aus dem zur fünften Sonate als Beispiel folgen. Sie trägt den Titel: „Der Heiland Israels Gideon.“ Ausführlich wird zunächst erzählt, wie der Engel Gideon auffordert, sich an die Spitze der Israeliten zu stellen, und dieser zuerst ein „Creditiv“ zu sehen verlangt, „wodurch sich der Engel zu solcher hohen Ambassade legitimieren sollte.“ Nachdem er die zahlreichen göttlichen Zeichen erhalten hat und beherzt geworden ist, fährt das Programm wörtlich fort: „Gideon machet seinen 300 Soldaten (denn Gott wollte nur durch wenig Mann Wunder tun) ein Herz, und versichert sie der Hülffe des HErrn, giebet ihnen auch Ordre, daß sie, wenn sie an die Wahl-Statt der Feinde kommen, ihm alles nachtun sollen. Er marchiret mit 100 Mann voran. Wie er an die erste Wache kömmt, läffet er Vermen blasen, zerschmeißet mit den Seinigen die Krüge. Die andern 200 thun dergleichen, und dabey wird allemahl eine gewisse Parole gebraucht, daß sie rufen müssen: Hie Schwert des HErrn und Gideon. Hierüber werden die Feinde verzagt, fliehen in großer Confusion, und werden nicht allein von den nacheilenden Israeliten erwürget, sondern es ist auch unter ihnen selbst eines jeglichen Schwert wider den andern. Dieses war nun ein sonderlich remarquabler Sieg, dabey zwey midianitische Könige, Sebah und Zalmuna, nebst ihren zweyen Fürsten Dreb und Seb massacrirt worden. Zugehweigen, daß Gideon nicht allein die unhöflichen Obersten zu Sucoth mores lehrete, aus Dornen und Hecken Ruthen band und sie damit züchtigte, sondern auch den Thurm der Stadt Pnuel zerbrach und ihre Einwohner erwürgete.“ Ruhnau war nun übrigens klug genug, nicht dieses ausführliche Programm Wort für Wort in Instrumentalmusik zu übersetzen, sondern er faßt der langen Worte kurzen Sinn

*) Neuauflage in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Band 2, 1901.

**) Neuauflage in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Band 4, 1901.

am Schluß zusammen und sagt, also bedeutet die Expression der Sonata: „1. Den Zweifel Gideons an der von Gott ihm gethanen Versprechung des Sieges; 2. Seine Furcht bey dem Anblicke des großen Heeres der Feinde; 3. Seinen gewachsenen Muth über die Erzählung des Traumes der Feinde und dessen Deutung; 4. Das Schmettern der Posaunen und Trommeten, in gleichen das Zerschmeißen der Krüge, und Feldgeschrey; 5. Die Flucht der Feinde und das Nachhilen der Israeliten; 6. Die Freude über dem remarkablen Siege der Israeliten.“ Jeder dieser Punkte ergibt die Überschrift für einen besondern Theil der Komposition, sodas sich also die ganze Sonate aus einer Reihe in sich abgerundeter Sätze zusammensetzt. Die Musik mutet durchaus nicht so barock an wie das Programm, sondern ist überall tüchtig und an vielen Stellen durch geschickt gewählte, treffende Ausdrucksmittel interessant. *) In der Schlacht läßt Kuhnau die Trompeten und die Posaunen recht lustig schmettern, das Zerschmeißen der Krüge wird durch tremolierende Figuren ausgedrückt, besonders hübsch ist die Flucht der Feinde durch eilende, sich verfolgende Figuren wiedergegeben. Künstlerisch vielleicht noch bedeutender hat Kuhnau in der ersten seiner biblischen Sonaten den Kampf zwischen Goliath und David gezeichnet. Prächtig ist „das Bochen und Trozen des Goliaths“ musikalisch illustriert und der ergreifende Satz: „Das Zittern der Israeliten, und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes“ nicht mißzuverstehn. Den Kampf schildert der Komponist mit allen Einzelheiten. Ähnlich wie man in der Sinfonie fantastique von Berlioz das Nichtheil fallen hört, läßt uns Kuhnau den Steinwurf aus der Schleuder und den Fall des Riesen hören. Man muß auch hier dem Komponisten zugestehn, daß er das Mögliche geleistet und die Grenze der musikalischen Mittel doch nicht überschritten hat.

Im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts treffen wir, ähnlich wie im sechzehnten, wieder zahlreiche Kompositionen, die historische, wirklich geschlagne Schlachten verherrlichen. **) Natürlich mußten die Kriegstaten Friedrichs des Zweiten wie die Dichter so auch die Musiker anregen, in die Feier zu greifen. Von Graun, dem Kapellmeister des großen Königs, hat sich ein wahrscheinlich aus dem Jahre 1741 stammendes und sich also auf den ersten Schlesiſchen Krieg beziehendes Klavierstück erhalten, das den Titel trägt: *La battaglia del Re di Prussia, Concerto per il cembalo.* ***) Es ist durch seine von den bisher besprochenen Stücken stark abweichende Form interessant. Weit entfernt davon, die Vorgänge realistisch zu schildern, bietet es vielmehr eine stilisierte Schlacht und zeigt dadurch den Geist der Tonkunst jener Zeit, die unter der Herrschaft der neapolitanischen Schule durchaus der schönen Form huldigte. Wieder mehr aber dem Realismus genähert haben dürfte sich die *Bataille de Prague*, auf den berühmten Sieg Friedrichs, komponiert von Kozwara. Sie war für Klaviertrio avec tambour gesetzt und während vierzig Jahren ein Paradeſtück durch ganz Europa und sogar in Amerika. Jetzt kommt auch die Zeit der großen Schlachten für Orchester. Vor allem die sich an die französische Revolution anschließenden Kriege haben auf diesem Gebiete eine ungemeine Fruchtbarkeit erzeugt. Der Beethovenbiograph Thayer hat die einschlägigen

*) Es ist eine Beobachtung, die man fast überall bei der mit Worten verbundenen deutschen Musik des siebzehnten und des anfangenden achtzehnten Jahrhunderts machen kann, daß die Komposition hoch über dem Texte steht. Für die Beurteilung des Kulturzustandes in jener Zeit, für die bisher meist nur die schriftstellerischen Leistungen maßgebend waren, dürfte man den Wert der Musik noch mehr zu berücksichtigen haben.

**) Ein Kenner der Geschichte der Malerei macht mich nachträglich darauf aufmerksam, daß im siebzehnten Jahrhundert wie die Musiker so auch die Maler keine historischen Schlachten, sondern schlechtweg batailles darstellten.

***) Mitgeteilt von A. Mayer-Reinach in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, 4. Jahrgang, S. 478 ff.

Nachrichten gesammelt und berichtet darüber: „Devenue komponierte die Schlacht bei Semappes, Neubauer die von Martinesie, Jadin die bei Austerlitz, Fuchs die bei Sena usw., sämtlich für Orchester. Das große Schlachtstück für zwei Flöten, von dem man gewöhnlich annahm, daß es nur im Scherz existierte, und dessen Pointe eben in seiner Absurdität bestand, wurde wirklich veröffentlicht — es war ein Arrangement von Fuchssens Schlacht bei Sena. Für Klavier allein oder mit Begleitung von Instrumenten in größerer oder geringerer Zahl finden wir eine Menge von Schlachten in den Anzeigen jener Tage. Unter ihnen fanden sich die von Fleurus, Würzburg, Marengo, Sena (verschieden von der von Fuchs) und Wagram, sowie die Belagerung von Wien. Steibelt (ein bekannter Klaviervirtuose) komponierte zwei Landschlachten und einen Combat naval; Kauer »Nelsons Seeschlacht«, und so unzählige andre.“

Auch in der Schweiz war solche politische Musik beliebt, wie wir aus der folgenden Anzeige in der Züricher Zeitung vom Jahre 1795 (Nr. 74) sehen: „Bei Hauptmann Siedler in Zug ist in niedlichem Manuskript für 2 Nthlr. zu haben: Das charakteristische aus 12 Abschnitten bestehende Klavierdrama (der Kongreß in Sistoico genannt), das er Ihre Majestät der regierenden Königin von Preußen ehedem allerunterthänigst zuzueignen und mit einer sehr kostbaren goldenen Uhr bekannter Dinge beschenkt zu werden das Glück hatte.“

Es muß bemerkt werden, daß, während die Schlachtenkomposition so lebhaft blühte, auch die Produktion von absoluten Instrumentalwerken ungewöhnlich stark war. Es sind nie so viel Sinfonien, Quartette, Sonaten usw. komponiert worden wie in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Es war die Frühlingszeit der Instrumentalkomposition, aus der ein Joseph Haydn hervorging. Dieser, in der Jugend auch zu Tonmalerei und Programmmusik geneigt, hat in seinen reifsten Werken, den Londoner Sinfonien, der alten Liebe zur Schlachtenmusik wenigstens einen kleinen Tribut bezahlt. In der sogenannten Militärsinfonie steht an Stelle des langsamen Satzes ein marschartig kriegerisches Allegretto, in dessen ruhigen Gang einmal eine wirkliche Schlachtenreminiszenz eingeflochten ist; durch ein Trompetensignal kommt es im Orchester zu Alarm und Aufregung, die ganz kriegerisch mit Zuhilfenahme von Pauken, Triangel, Becken und großer Trommel ausgedrückt sind.

Wie die Siegeszüge Napoleons, so riefen auch die Befreiungskriege wieder eine ganze Menge von Schlachtenkompositionen hervor. Zwei davon haben besonderes Interesse, weil sie von zweien der größten deutschen Komponisten herrühren, von Beethoven und von Karl Maria von Weber. Und das Interesse wächst noch dadurch, daß die Schlachtenwerke im Leben beider Komponisten eine gewisse Rolle gespielt und darauf Einfluß geübt haben.

Beethoven hat „Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria“ (21. Juni 1813) als großes Orchesterwerk komponiert. Dieses nimmt schon dadurch unter den Kompositionen Beethovens eine Ausnahmestellung ein, daß es das einzige ist, das nach der Idee eines andern ausgeführt ist. Den Plan dazu hatte der heute noch als der Erfinder des Metronoms bekannte Mechaniker Mälzel entworfen. Ursprünglich war die Schlacht für dessen Panharmonikon, eine Art Orchestrion, bestimmt. Mälzel hatte die Absicht, mit diesem von ihm konstruierten mechanischen Musikinstrument nach London zu gehn, und als in Wien die Nachricht vom Siege Wellingtons eintraf, kam ihm sofort der Gedanke, daß, wenn Beethoven diese Schlacht mit seinen Tönen verherrlichte, er ein mächtiges Zugstück hätte. Beethoven ging merkwürdigerweise darauf ein. Offenbar hat dazu seine Begeisterung für den Erfolg der englischen Waffen das meiste beigetragen, ferner war er mit Mälzel befreundet und schätzte ihn. Über die Entstehung des Werkes berichtet Moscheles folgendes: „Ich war Zeuge von dem Ursprung und dem Fortschreiten des Werkes und erinnere mich, daß

Mälzel nicht allein mit Entschiedenheit Beethoven überredete, dasselbe zu schreiben, sondern ihm sogar den ganzen Plan desselben vorlegte; er selbst schrieb alle Trommelmärsche und Trompetensignale der französischen und englischen Armeen, gab dem Komponisten mancherlei Winke, wie er die englische Armee beim Erklängen des *Rule Britannia* ankündigen, wie er das *Malbrook* mit ungeheurer Kraft einführen, die Schrecken der Schlacht schildern und das *God save the King* mit Effekten versehen sollte, die die Hurras einer großen Menge darstellten. Sogar der unglückliche Einfall, die Melodie des *God save the King* zum Thema einer Fuge in schneller Bewegung zu machen, stammt von Mälzel. Alles dies sah ich in Skizzen und Partitur, die von Beethoven in Mälzels Werkstatt gebracht wurden.“ Daß Beethoven immerhin selbst mit einer gewissen Begeisterung am Werke war, sehen wir aus der folgenden Tagebuchnotiz: „Ich muß den Engländern ein wenig zeigen, was in dem *God save the King* für ein Segen ist.“ Als die Komposition fertig war, erschien sie Mälzel so vorzüglich, daß er Beethoven aufforderte, sie zu instrumentieren und als Orchesterstück aufzuführen. Es spielte hier freilich noch ein anderer, vielleicht noch wichtigerer Grund mit. Beethoven hatte die Absicht gefaßt, mit Mälzel nach London zu reisen, wohin er schon längst eingeladen war. Er hatte aber kein Geld. Da rechnete Mälzel ganz richtig aus, daß die Schlacht für ein Konzert auch in Wien ein starkes Zugmittel wäre und Beethoven dadurch zu den nötigen Mitteln zur Reise gelangen könnte. Beethoven befolgte auch diesmal den Rat seines Freundes.

Auf den 8. Dezember 1813 wurde die erste Aufführung angesetzt; sie wurde aber nicht zu eignen Gunsten, sondern als Wohlthätigkeitskonzert „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger“ veranstaltet. In dem denkwürdigen Konzert wurde außer „Wellingtons Sieg“ die siebente Sinfonie zum erstenmal aufgeführt. Beide Werke trugen einen großen durchschlagenden Erfolg davon. Wie die Schlacht angelegt ist, ergibt sich zum Teil schon aus dem von Moscheles Mitgeteilten. Erst hört man aus der Ferne und nach und nach immer näher kommend die englischen Trommeln und Trompeten. Es ertönt das *Rule Britannia* als schlicht kräftiger Militärmarsch. Dann folgt ganz gleich der Aufzug der französischen Truppen mit Trommeln und Trompeten und dem *Marlboroughlied*; dieses ist aber charakteristisch beweglich behandelt und grell instrumentiert. Auf beiden Seiten werden nun die Signale zum Angriff geblasen, und unmittelbar darauf beginnt der Schlachtenlärm. Erst wilde synkopisch aufschlagende Figuren, dann ein scharf rhythmisierter Sturm marsch. Dazu donnern beständig französische und englische Kanonen, deren jeder einzelne Schuß aber vom Komponisten selbst vorgegeschrieben und berechnet ist, und knattert das durch Ranketten imitierte Gewehrfeuer. Die steigende Erbitterung wird namentlich durch das harmonische, naturalistische aber äußerst wirksame Mittel von chromatischen Rückungen von unten nach oben veranschaulicht. Gegen den Schluß verstummen die französischen Kanonen; zuletzt hören wir wieder das *Marlboroughlied*; aber in Moll, in zitternden Rhythmen und allmählich ersterbend. Sinnreich ist dadurch angedeutet, daß die Franzosen die Schlacht verloren. Als zweiter Teil folgt eine Siegesinfonie. In wirkungsvollem Gegensatz zu dem vorausgegangnen ist sie äußerst einfach, edel volkstümlich gehalten und sehr schön gegen den Schluß das *God save the King* eingeflochten.

Das Werk wurde mit Begeisterung aufgenommen. Wir werden diese ganz verstehen, wenn wir uns erinnern, daß die Aufführung am Ende des Jahres 1813 geschah, nachdem auch die Österreicher endlich wieder zu den Waffen gegen Napoleon gegriffen hatten, und die Schlachten bei Leipzig und bei Hanau geschlagen waren. Daß die Schöpfung übrigens auch sachmännisch, nicht nur vom patriotischen Standpunkt aus, gewürdigt wurde, ergibt sich aus

dem Bericht über das Konzert in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung. Dieser sagt u. a.: „Was sodann die Schlacht betrifft — will man nun einmal sie durch Töne der Musik auszudrücken versuchen, so wird man wenigstens es eben auf die Art machen müssen, wie es hier geschehen. Einmal in die Idee eingegangen, erstaunt man freudig über den Reichtum, und noch mehr über die genialische Verwendung der Kunstmittel zu jenem Zweck. Der Effekt, ja selbst ohne alles Bedenken behaupten, es existiere gar nichts im Gebiete der malenden Tonkunst, das diesem Werke gleich käme.“ Weiter stellt der Berichterstatter wie mir scheint zutreffende Betrachtungen über den Wert solcher Erzeugnisse an. Er sagt: „Übrigens brauchen wir wohl kaum hinzuzusetzen, daß der Laie in Absicht auf Musik dieses Werk ganz alarmiert anstaunte und gar nicht wußte, wie ihm geschah; daß aber die Kunstkenner die vorangegangne Sinfonie (es war, wie schon gesagt, die in A-dur) bei weitem als ein edleres gediegeneres Kunstwerk demselben vorzogen. Und so ist auch Recht: jeder, auch der sonderbarsten, nur in ihrer Art großen und mächtigen Äußerung wahrer Genialität ihre Anerkennung: aber — alles mit Unterschied! Ein andres sind Schillers Räuber, ein andres sein Wallenstein und Tell!“

Und da wir dem Berichterstatter so weit zugehört haben, so sollen auch seine letzten Worte noch mitgeteilt werden, dies darum, weil man oft mit Unrecht glaubt, Beethoven sei ohne Anerkennung durchs Leben gegangen. Unser Bericht schließt: „Übrigens erhielt Herr van Beethoven bey jedem Erscheinen neue Beweise großer Teilnahme und Wertachtung von dem zahlreich anwesenden, in jeder Hinsicht achtungswürdigen Auditorium.“

Hauptsächlich infolge dieses Konzerts wurde Beethoven von nun an von seiner Zeit als der größte der lebenden Instrumentalkomponisten erklärt. Anton Schindler, der bekanntlich lange in der Nähe Beethovens gelebt hat, nennt mit Recht dieses Konzert einen der „wichtigsten Momente im Leben des Meisters, in welchem alle bisher dissentierenden Stimmen, mit Ausnahme weniger Fachmänner, sich endlich dahin geeinigt hatten, ihn des Lorbeers würdig zu halten,“ und völlig zutreffend fügt er bei: „Ein Werk wie die Schlacht-sinfonie mußte kommen, um die noch immer auseinandergehenden Urteile zu vereinigen und somit den Gegnern jeder Art plötzlich den Mund zu stopfen.“

Die Schlacht und die Sinfonie mußten kurz nacheinander noch zweimal am 12. Dezember 1813 und am 2. Januar 1814 in öffentlichen Konzerten wiederholt werden. Die Schlacht machte die Runde durch die deutschen Konzertsäle; im Leipziger Gewandhaus wurde sie bis zum Jahre 1846 sechs-mal aufgeführt und auch 1870 noch einmal hervorgeholt. Nachzutragen ist noch, daß die Konzerte unter der Direktion Beethovens stattfanden, was bei seiner schon weit vorgeschrittenen Schwerhörigkeit einige peinliche Schwierigkeiten ergab, und daß er sich der Mitwirkung der bedeutendsten Künstler Wiens zu erfreuen hatte. Die Kanonaden und Trommeln dirigierte kein geringerer als der Oberkapellmeister Salieri, der berühmte Komponist und Nebenbuhler Mozarts; unter den Violinisten waren Spohr, Schuppanzigh, Mayseber, die große Trommel schlug Hummel, im letzten Konzert der junge Meyerbeer. Leider dürfen wir von der Schlacht bei Vittoria nicht Abschied nehmen, ohne zu erwähnen, daß zwischen Beethoven und Mälzel ein Streit über das Eigentumsrecht an dem Werke ausbrach, der erst nach langem Hader zur Schlichtung kam. Auch ist Beethoven bekanntlich nicht nach London gekommen. Um mit etwas erfreulicherm abzubrechen, sei noch darauf hingewiesen, daß infolge der gewachsenen Berühmtheit Beethovens der Fidelio an der Wiener Hofoper von neuem wieder aufgenommen wurde.

E. M. von Weber hat sich über seinen musikalischen Beitrag zu den Befreiungskriegen selbst geäußert in einem gedruckten Aufsatz: „Meine An-

sichten bei Komposition der Wohlbrüdschen Kantate: »Kampf und Sieg.« Es heißt da: „Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entschluß faßte, obige Kantate zu schreiben, so waren wir beide so erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen der letzten Zeit, daß wir glaubten, diesen Stufengang der seltensten wechselndsten Gefühle als die gewiß damals allgemein herrschenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichsam jene vergangne Epoche in gedrängtem Überblick nochmals durchleben zu lassen.“ Weber hatte also von Anfang an höhere Ziele als Beethoven, er stellte sich mit Bewußtsein die hohe Aufgabe, der großen Zeit ein künstlerisches Monument zu schaffen. Beethoven hat uns ein solches in seinen Sinfonien hinterlassen, in seiner Schlacht dagegen nur ein mehr äußerliches Gelegenheitswerk geschaffen. Wenn Weber sein hohes Ziel nicht ganz erreichte, so hat daran wohl der mangelhafte Text die Hauptschuld. Weber hielt ihn zwar selbst für vorzüglich, aber er irrte; der Münchner Schauspieler Wohlbrück war nicht Dichter genug, eine solche Aufgabe zu lösen. Die Musik dagegen ist reich an des Freischütz Komponisten würdigen, genialen Einzelheiten. Gleich die Orchestereinleitung, die die schwüle Stimmung vor dem Kampfe, das Schwanken zwischen Hoffnung und Sorge, zwischen Siegesfreude und Todesgedanken trefflich zum Ausdruck bringt, stellt sich ebenbürtig neben die berühmten Ouverturen des Meisters. Wohl nur ihre verhältnismäßige Kürze und der Umstand, daß sie keinen selbständigen Schluß hat, sondern unmittelbar zum folgenden überleitet, dürfte es verhindern haben, daß sie nicht ins Repertoire der Konzerte aufgenommen wurde. Im weiteren Verlauf tritt namentlich der Dramatiker bedeutsam hervor. Ähnlich wie Beethoven charakterisiert Weber die beiden Heere durch Zitate; wir hören einen süddeutschen Grenadiermarsch und die echten preußischen Jäger Signale; auf feindlicher Seite einen übermütigen Marsch und das Lied *Ca ira*. Aber Weber bleibt nicht wie Beethoven bei dem Nebeneinander stehen, sondern läßt die Melodien gegeneinander ankämpfen. Zu des Feindes übermütigen Weisen z. B. fingen die Deutschen Körners „Gebet vor der Schlacht.“ Dramatisch äußerst wirkungsvoll zitiert sich Weber einmal selbst, beim entscheidenden Moment in der Schlacht klingt „Lützows wilde Jagd“ an. Den Sieg verkündet hier ebenfalls das *God save the King*. Den Schluß macht eine große Fuge, in der Weber schön zeigt, daß er auch große Chormassen wirkungsvoll zu behandeln verstand.

Die Kantate wurde am 22. Dezember 1815 in Prag, wo Weber damals Theaterkapellmeister war, zum erstenmal aufgeführt und erregte sofort lebhafteste Begeisterung. Wie Beethovens Schlacht auf seine Stellung zur Öffentlichkeit Einfluß übte, so hat Webers Werk in dessen Privatleben eine entscheidende Wendung herbeigeführt. Am 18. Juni 1816 wurde „Kampf und Sieg“ in Berlin aufgeführt und machte den hier schon von früher geschätzten und beliebten Weber zum Helden des Tages. Das erst hat der Geliebten Webers, der Sängerin Karoline Brandt, die Augen über den wahren Wert ihres Verehrers geöffnet, und nachdem sie erst kurz vorher noch die Beziehungen zu ihm hatte abbrechen wollen, willigte sie nun ein, sich öffentlich mit Weber zu verloben.

Webers Kantate wurde in den Tagen der Siegesbegeisterung öfter aufgeführt und ist auch nach dem siebenziger Krieg an verschiedenen Orten noch einmal hervorgeholt worden. Wie schon angedeutet, haben die Freiheitskriege außer diesen von großen Meistern herrührenden Schöpfungen noch zahlreiche andre Schlachtenkompositionen hervorgerufen. Berühmt war eine solche von Winter. Sie wie auch die „Schlacht bei Leipzig“ des Böhmen Maschek mögen besonders erwähnt sein, weil sie ihrer Form nach halb Sinfonie und halb Kantate waren und vielleicht Beethoven bei der Anlage seiner ebenfalls dieser Mischgattung angehörenden neunten Sinfonie beeinflusst haben.

Von nun an verschwinden Kompositionen, die sich auf Schlachten beziehen, die in jüngerer Vergangenheit geschlagen wurden, fast ganz oder ziehen sich doch in die Sphäre der Regimentskapellenkonzerte zurück, wo der siebziger Krieg wieder derb realistische, die musikalischen Einzelheiten genau nachahmende Schlachtenbilder gezeitigt hat. Wenigstens an historische Schlachten anknüpfende Darstellungen tauchen wieder in den sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entwickelnden nationalen Kompositionsrichtungen auf. Die Nordländer, die Böhmen, die Russen, die früher in der Musik zurückstanden, treten in dieser Zeit mit eignen Komponisten hervor. Da diese den nationalen Standpunkt betonen, so sind sie auf historische Sujets und damit auch auf Schlachten gekommen. Wir haben z. B. eine kriegerische Ouvertüre „1812“ von dem Russen Tschaikowsky, von dem Böhmen Smetana in der sinfonischen Dichtung „Wysehrad“ eine Darstellung der sagenhaften Kämpfe des Gefhelechts der Przemysliden. Auch in der Schweiz, wo sich in den Festspielen eine nationale Kunst zu regen beginnt, sind den Komponisten Schlachtaufgaben erwachsen; ein Beispiel schön künstlerischer Lösung findet man im Festspiel zur Kleinbasler Gedenkfeier (1892) von Hans Huber.

In der übrigen Musik des neunzehnten Jahrhunderts haben meist nur poetische Vorlagen die Komponisten zu Schlachtenbildern veranlaßt. In Schumanns „Paradies und Peri“ z. B. bringt der erste Teil der Dichtung eine Schlacht, und bekanntlich ist diese dramatisch erregte Szene dem zur Eintönigkeit neigenden Werke wohlthuend und an sich eine der schönsten. Shakespeare namentlich hat die neuern Komponisten öfter zu Schlachten geführt. Ein bedeutendes Stück ist der instrumentale Prolog von Berlioz zu „Romeo und Julia,“ der den Straßenkampf schildert. Bezeichnend für diesen Komponisten wählt er, um den Streit zu veranschaulichen, eine Fuge, die er als höhere Kunstform verachtete, aber hier für die besondere Aufgabe doch sehr geschickt verwertet. Wohl eine der künstlerisch hervorragendsten Schlachten in der neuern Literatur ist die in der Ouvertüre zu Richard dem Dritten von Robert Volkmann. Durch die Art, wie sie angeregt worden ist, interessiert besonders die „Sunnenschlacht“ von Franz Liszt. Der Komponist wollte darin das berühmte Gemälde Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin in Töne umsetzen. Mehr als in den meisten seiner andern sinfonischen Dichtungen hat Liszt hier zu stark realistischen Mitteln die Zuflucht genommen, und wohl weil er darin die Grenze des Zulässigen streift, wird das Werk selten aufgeführt. In der neuen Männerchorliteratur sind Schlachten wenigstens streifende Kompositionen wieder beliebt geworden, wofür nur an Hegars mustergiltige Schöpfungen „Trompete von Gravelotte,“ „Schlafwandel“ usw. erinnert sei. Bis zum Realismus des sechzehnten Jahrhunderts ist man aber auf diesem Felde nicht wieder zurückgekehrt, auch der moderne Realist R. Strauß nicht, der ein Altddeutsches Schlachtlied aus Herders „Stimmen der Völker“ für Männerchor zwar kriegerisch kräftig, aber doch, im Gegensatz zu seinen Instrumentalwerken, mit Umgehung aller äußern Nachahmung, komponiert hat.

Damit sind wir bei der neuesten Zeit angelangt, und das Thema ist wenigstens zeitlich erschöpft. Ich habe nur die Tatsachen sprechen lassen, die ja wohl an sich schon mancherlei sagen. Eine weitere Aufgabe, deren Lösung der Gegenwart nützlich sein dürfte, wäre es, Nutzwendungen aus den Tatsachen zu ziehen. Doch dazu bedürfte es eines modernen Lessings, der die Grenzen zwischen Malerei und Musik feststellte.

Karl Aef

