



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kleefeld, Wilhelm: Musik und Satire

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



Musik und Satire

Von Dr. Wilhelm Kleefeld-Berlin



Wenn uns Jean Paul in seiner sarkastischen Geistesstärke nicht weniger als vier Stufen des Zynismus nachweist, so müßte Karl Storck in seinem Werke „Musik und Musiker in Karikatur und Satire“ (Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel. Oldenburg, Verh. Stalling) wohl einige Duzend Schattierungen und Übergänge der in dieses Gebiet fallenden Äußerungen auseinanderhalten. Er begeht daher gewiß kein Unrecht, wenn er, um leichter zu seinem Ziel zu gelangen, der philologischen Definition von Humor, Satire, Parodie, Travestie, Karikatur usw. aus dem Wege geht und sich vielmehr an die Wirkung hält, die allen diesen Äußerungen menschlichen Geistes gemeinsam ist. Die Satire in ihrer wechselnden Erscheinung will ihr Urteil sagen, mag dies mild oder scharf, absprechend oder zustimmend sein. Sie sucht einen Weg, über die Klippe dogmatischer Auseinandersetzung hinwegzukommen, um desto sicherer alle widerstrebenden Meinungen einzufangen und über gehäßige und abstoßende Auffassung hinaus Kritik zu üben. „Die Hauptsache ist“ — heißt es bei Jean Paul — „daß das flüchtige Salz des Komischen manche Gegenstände, die wie kezerische Meinungen in üblem Geruche stehen, so schnell zersezt und verflüchtigt, daß der Empfindung gar keine Zeit zur Bekanntschaft mit ihnen gelassen wird. Da das Lachen alles in das kalte Reich des Verstandes hinüberspielt: so ist es weit mehr noch, als selber die Wissenschaft, das große Menstruum (Zersez- und Niederschlagmittel) aller Empfindungen, sogar der wärmsten; folglich auch der ekeln.“ Also das Lachen, hervorgerufen durch das Komische, soll uns gewinnen. Umspinnen wir demnach in der musikalischen Satire die Verstandesäußerungen, die dieses Lachen auslöst.

„Auf daß die Satire im strengsten Sinne entstehe, muß eine Erscheinung des Lebens als Schaden oder als Belästigung empfunden werden. Die Satire gegen Musik und Musiker setzt also voraus, daß der Musikbetrieb einen Umfang oder Formen angenommen hat, die dem auf der Kulturwarte stehenden Satiriker Anlaß zur Verhöhnung geben.“ Solchen Anlaß fand er nun zu allen Zeiten. Die soziale Geringschätzung des Musikers, die ihm noch als Erbteil seiner Ahnen, der „fahrenden Leute“, überkommen war, warf grelle Schlaglichter auf die Kunstvertreter, die durch Geniebegnadung oder Glück zu den höchsten Stufen gesellschaftlicher Ausnahmestellung emporgestiegen waren. Und gerade in diesem Widerstreit des allgemein Bohememäßigen gegen das vereinzelt überragende lag ein willkommener Anlaß

zum Spott. Das seltsam Groteske, das dem Musikanten des Mittelalters, dem Spielmann, anhaftete, es schimmerte verstoßen noch hinter diesen Helden des Glücks auf. Wie jener, der außerhalb der bürgerlichen Gesetze stand, neben einer gewissen Furcht einen geheimnisvollen Zauber vermöge seiner ans Herz packenden Kunst auf die Gemüter des Volkes ausübte, so blieb auch gegenüber den gefeiertsten Künstlern stets ein gewisser Rest der von Ehrfurcht und Beklemmung gemischten Scheu bestehen. Insbesondere gilt dies von den welterobernden Virtuosen, die seit Beginn des modernen Konzertbetriebs das Publikum in Taumel versetzen. Charakteristisch dafür ist die groteske Mär, die F. P. Vyser, nach Heine, über Paganini erzählt: „Ja, mein Freund, es ist wahr, was die ganze Welt behauptet, daß er sich dem Teufel verschrieben hat, Leib und Seele, um der beste Violinist zu werden, um Millionen zu erlöbeln und zunächst um von der verdamnten Galeere loszukommen, wo er schon viele Jahre geschmachtet. Denn sehen Sie, Freund, als er zu Luffa Kapellmeister war, verliebte er sich in eine Theaterprinzessin, ward eifersüchtig auf irgendeinen kleinen Abbate, war vielleicht kokü, er stach auf gut Italienisch seine ungetreue Amata, kam auf die Galeere zu Genua und, wie gesagt, verschrieb sich endlich dem Teufel, um loszukommen, um der beste Violinpieler zu werden.“ Es liegt in der Satire durchaus nicht immer die Sucht, zu verkleinern oder einem etwas „anzuhängen“; oft weiß vielmehr die aufs äußerste gehobene Spannung gar keinen anderen Weg, wieder auf die sicheren Füße des Irdisch-Menschlichen zurückzukommen. Da wird also die elektrische Spannung der Anbetung durch das „heilige Lachen“ gelöst. Wenn die Versammlung über Liszts Offenbarungen am Flügel in lautloser Verzückung bebt, suchte Richard Wagner den Weg zur irdischen Atmosphäre zu gewinnen, indem er sich auf den Boden warf und zu Liszt hinkroch mit den Worten: „Liszt, zu dir muß man auf allen Vieren kommen.“ Die Satire als Form der enthusiastischen Anerkennung! — — —

Ein Ziel des Spottes bildete seit seiner Entstehung 1594 das Drama per musica, die Oper. Da die ernststen Gegenbeweise, die Anfechtungen und Anfeindungen wenig ausrichteten, ergriff man die Waffen der Satire und bekämpfte die falsch verstandene und falsch geübte Kunst in unerbittlicher Schärfe. Auch die großen und größten Vertreter der Bühne blieben nicht verschont. Das Heimatland Italien scheint in der Fassung milder gewesen zu sein als Frankreich und Deutschland. Von Vulli, Rameau bis zu Gluck, Weber und Wagner hören wir die ähnlichen Einwände des logischen Widersinns, der Unvernunft. In der Komödie „Les Opéras“ von Saint-Evremond, die über die seit Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ausgebreitete französische Nationaloper herzog, erklärt ein Vater dem Bewerber um die Hand seiner Tochter: „Jetzt haben ihr die Opern ganz den Kopf verdreht. Dieser Gesang, die Tänze, die Maschinen, die Drachen, die Helden, die Götter, die Dämonen haben sie aus dem Häuschen gebracht. Ihr armes Köpfschen hat dieser Masse von Gespenstern nicht standhalten können. Und ich bin überzeugt, daß sie eher verhungern und verdursten, als ohne Musik essen und trinken würde. Dabei behauptet sie, was ich übrigens nicht recht glauben kann, daß es bei Hofe überhaupt keinen Mann von Stellung gebe, der nicht alle seine Gespräche sänge, genau wie in der Oper. Das ist doch nicht wahr?“ Darauf antwortet Guillaunt: „Ich möchte nicht das Gegenteil beschwören. Wenn Sie es auf dem Theater

richtig finden, daß der Herr mit seinem Diener sich singend auseinandersetzt, wenn man sich dort singend mit dem Degen ersticht, so ist es doch schließlich nicht allzu weit dahin, daß man auch zu Hause mit den Seinigen sich singend unterhält."

Saint-Evremond war Anhänger der italienischen Oper und schroffer Gegner der französischen Musikkomödie, die er als eine „Dummheit, beladen mit Musik, Tanz und Maschinen“ bezeichnete. Ein ähnliches Urteil gewinnt Rousseau in seiner „Lettre sur la musique française“ (1753): „Ich glaube bewiesen zu haben, daß es in der französischen Musik weder Rhythmus noch Melodie gibt, weil die Sprache für beide nicht aufnahmefähig ist, daß der französische Gesang ein anhaltendes Gebell ist, unerträglich für jedes nicht voreingenommene Ohr, daß die Harmonie der französischen Musik roh und ohne Ausdruck ist und ausschließlich nach langweiliger Schule riecht, daß die französischen Arien keine Arien sind und daß das Rezitativ kein Rezitativ ist. Woraus ich schließe, daß die Franzosen keine Musik haben und keine haben können, und daß, wenn sie jemals eine haben sollten, es ein Unglück für sie wäre.“ Reiche satirische Ausbeute bot der erbittert geführte Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris.

Aber wie in Frankreich, so tobte auch in Deutschland der Kampf für und wider die italienische Oper. Da die italienische Oper bei der großen Masse durch den Glanz ihrer einschmeichelnden Melodien beängstigenden Zauber übte, so war es die Pflicht des nationalen Stolzes, ihr die deutsche Kunst mit sicherer Schärfe entgegenzusetzen. Auch Karl Maria v. Weber, der sich in Dresden von den italienischen Opernmachwerken hart bedrängt sah, griff zur Feder, um mit scharfer Satire gegen die Mißbräuche anzukämpfen. Er machte vor allem dem Publikum den Vorwurf, daß es sich zu gleichgültig verhalte. In einem Hanswurstspiel, das als Intermezzo auf einem Ballé geboten wird, ließ er zuerst die italienische, dann die französische Oper mit großen Balletteinlagen aufführen. Dann „entstand eine Pause. Das Publikum fing an nach und nach unruhig zu werden. Wiederholte Pause! Neuer, verstärkter Tumult! Die deutsche Oper wollte noch immer nicht zum Vorschein kommen. Die Direktion kam bei dem zunehmenden Lärmen in die größte Verlegenheit; endlich erschien Hanswurst, ganz erschöpft und in Schweiß gebadet und sprach:

„Hochverehrtes Publikum, verzeihe, wenn ich keine Zeit habe, dir kürzlich zu sagen, was ich in der Geschwindigkeit vorbringen soll. Ich begreife dich wahrlich nicht; ich weiß nicht, wie du mir vorkommst. Wo bleibt deine so oft bewiesene Geduld, die sonst alles so ruhig abwartet, wenn man es dir nur sicher versprochen hat? Ich glaube gar, du bildest dir am Ende ein, recht zu haben? Nun, warte nur noch ein wenig. Es ist fast billig, dir auch zu sagen, warum du warten sollst! Es geht, ehrlich gesagt, der deutschen Oper sehr übel. Sie leidet an Krämpfen und ist durchaus nicht auf die Beine zu bringen. Eine Menge Hilfeleistender ist um sie beschäftigt, sie fällt aber aus einer Ohnmacht in die andere. Auch ist sie dabei so von den an sie gemachten Prätentionen aufgedunsen, daß kein Kleid ihr mehr recht passen will. Vergebens ziehen die Herren Bearbeiter bald der französischen, bald der italienischen einen Rock aus, um sie damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht. Und je mehr frische Ärmel eingeseht, Schleppen beschnitten und Borderteile angenäht werden, je weniger will es halten. Nun endlich sind einige romantische Schneider auf die glückliche Idee gefallen, einen

vaterländischen Stoff zu wählen und in diesem womöglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Kontraste und Gefühle je bei anderen Nationen wirkten und wirbelten. Hörst du, Publikum? schon rollt der Donner über unserem Haupte, jetzt wird's gleich losgehen. (Er zieht sich erschöpft zurück und murmelt vor sich im Abgehen:) Die verdamnte Prosa wird einem so sauer, wenn man nun einmal gewohnt ist, ein poetischer Hanswurst zu sein. Allgemeine feierliche Stille, gespannte Erwartung im Publikum!

Agnes Bernauerin,
romantisch-vaterländisches Tonspiel.

Personen: so viel vonnöten.

Handlung: im Herzen von Deutschland.

Nachdem Verwandlung auf Verwandlung gefolgt, erscheint der Held, um in echt opernmäßiger Sinnlosigkeit die ‚Handlung‘ zu beschließen:

Doch Welch wundervolles Stöhnen,

Hör' ich tief in mir so Klöhnen.

Banger Ahnung Schauerwehen,

Muß ich in mir wachsen sehen.

Doch nein, ich eile, dich zu retten,

Eile.

Ja, ja, ich eile, dich zu retten,

Eile!

Rettend will ich eilen, dich zu retten,

Ja.

Eilend rettend dich mir retten,

Rettend eilend sprengen Ketten

Ei-ei-ei-ei-ei-len.“

Ist es hier der Kampf des Fremdländischen gegen das Nationale, so war ein stets willkommener Stoff der Satire der Streit des Neuen gegen das Alt-hergebrachte. Ein originelles Dokument ist der 1701 gedruckte „Bellum Musicum Oder Musicalischer Krieg, In welchem umständlich erzehlet wird, wie die Königin Compositio nebst ihrer Tochter Harmonia mit denen Hümpfern und Stümpfern zerfallen. . . . Von Johann Beehren, Fürstl. Sächß. Weißenfelschen Concert-Meistern“.

Die kommende Generation hat sich allezeit über die absterbende hinweggesetzt, und die Geschichte der Kritik ist im Grunde „eine endlose Kette der Verkennung des Neuen“. Neben Weber haben besonders Berlioz und Wagner dies bitter zu fühlen bekommen. Da man die inneren Werte nicht am Kern zu treffen wußte, so begnügte man sich damit, auf äußerlichkeiten, auf das Massenaufgebot der Mittel, auf den Lärm der Instrumente hinzuweisen. „Um Gottes willen, ist denn Ihr Gatte taub geworden? — Wie Sie sehen. Er hat darauf bestanden, das Montfrenkonzert von Berlioz zu besuchen.“ Wie wird Wagner als Vernichter des Gehörs, als Kanonendonnerer der Musikschlachten hingestellt! Eine ganze Bibliothek satirischer Schmähchriften in diesem Sinne hat er herausbeschworen.

Seit der Ausbreitung der Musik im neunzehnten Jahrhundert ist auch der Ruf „Zu viel Musik“ allgemein geworden. Zwar berichtet schon Abraham a Santa Clara von „Musizierenden Märrinnen“, die ihre Hausfrauenpflichten vergessen:

Man ich ein schöne Musick hör,
 Von weiten auch nur ungeschärf,
 Bin ich vergnügt, laß alles stehen,
 Es kan auch wie es wolle gehen.
 Der Fidel-Bogen steht nit woll,
 Wo man Koch-Löffel finden soll.

Aber das war doch eine besondere Erscheinung. Später hat das „gassatin gehen“, das Ständchenbringen die philiströsen Gemüter, die die Ruhe liebten, verärgert. Der Großbetrieb, wie er im vorigen Jahrhundert sich entwickelte, hat freilich noch ganz andere Auswüchse gezeitigt, die der Satire reichen und mannigfaltigen Stoff liefern. Das ewige Ableiern derselben und dazu noch meist der minderwertigsten Tonstücke, das erfolglose Abmühen um die schwierigen Werke der Klassiker reizt begreiflicherweise die Gemüter der passiven Dulder — aber auch der sachverständigen Professionisten. Wie humorvoll geißelt Berlioz die Unsitte des Pariser Konservatoriums, bei den Prüfungen sämtliche Kandidaten dasselbe Werk spielen zu lassen. Ein Mitglied der Jury muß infolge der Strapazen Äther zur Auffrischung erhalten, ein zweites gar zur Ader gelassen werden. Der Flügel spielt sich unter den Fingern von dreißig Kandidaten immer leichter und flüssiger, bis er beim einunddreißigsten ganz von selbst anfängt und das dreißigmal gehörte Mendelssohn-Konzert mit allen Tonleitern, Trillern und Arpeggien herunterspielt. „Der Flügel hatte sich an das Mendelssohnsche Konzert gewöhnt und trug es ganz allein vor.“ Man eiferte auch besonders gegen die Tonkunst, da man ihrem äußeren Sinnenreiz schädliche Einflüsse auf den Geist andichtete. So schilt Immermann im „Lulifantchen“:

Unsre Welt verlangt mit nichten
 — — mehr nach Geist und Größe,
 Sinn und Tiefe, Latenmarke;
 Denn sie gähnt in der Tragödie,
 Denn sie gähnt im kühnen Lustspiel,
 Denn sie gähnt bei dem Gedichte,
 Und bei dem Gespräche gähnt sie,
 Gähnet über Männer, gähnet
 Über Helden, Gott und Himmel.
 Diese alte Gähnevettel
 Hält nur noch die Augen auf,
 Wenn die wollustmüden Nerven
 Eine Opernarie kraut.

Also wieder ist es die Oper in erster Linie, die man als packendstes Beispiel der schädigenden Musik anführt. Besonders schwierig gestalten sich die Übertragungen eigengebildeter Nationalwerke in fremde Art und Sprache. Bei dem Pariser Versuch, Webers Freischütz, den man erst als „Robin des bois“ in der Opéra comique versucht hatte, in entsprechender Umgestaltung und Ergänzung nach dem Vorbild der Großen Oper zu formen, nimmt Richard Wagner das

Wort und erzählt uns sprühenden Geistes die Vorgänge, die aus Webers Meisterwerk fast eine Parodie machten. Wagner und der Wagnerkreis wählten gern die Waffen des Humors, um ihrer Meinung um so freimütiger Ausdruck zu verleihen. Als Liszt durch die um Cornelius' Oper „Barbier von Bagdad“ spielende Intrige aus Weimar getrieben wurde und das Orchester sich noch einmal in dieser wehmütigen Stimmung um seinen Herrn und Meister versammelte, stimmte Cornelius am 14. August 1861 die Klage „im Löwengarten“ an:

In Trauer ist heute das ganze Orchester;
Denn der Meister, seine treue Schar verläßt er.
Die ersten Geigen
Die Köpfe neigen
Und schweigen.
Die zweiten Violinen
Sekundieren ihnen
Mit betäubten Mienen.
Die Violon
Seufzen ganz unverbohlen
Oder weinen verstohlen.
Die Violoncelle
Summen eine Piangendo-Stelle
Aus einem Trauermarsch-Mitornelle.
Auch die Kontrabässe
Fühlen auf den Wangen die Blässe,
In den Augen die Nässe.
Kurz, das ganze Quartett
Trauert um die Welt'.

Nach wechselseitigem Klagen und Trauern raffen sich endlich alle auf, um Liszt die Abschiedshuldigung darzubringen:

Und Bläser und Streicher,
Und Trommler und Geiger,
Violon, Violini,
Oboen und Klarini,
Triangel und Zinken,
Zur Rechten und Linken,
Pauke samt Schlägel und Felle,
Posaunen und Violoncelle,
Und Terzflötiß und Fagottiß,
Und Klarinettiß und Kontrabassiß,
Und jeder Horniße und jeder Choriße,
Und auch der Kalkant als guter Christ,
Und was nur vom Chor und Orchester ist,
Ruft aus einem Mund: „Hoch lebe Liszt!“ — — —

Wenn die Musik die Hilfe des Wortes erhält, so bietet sich ein reiches Feld dem Humor, der Satire. Aber auch durch sich selbst kann sie parodieren, aus sich selbst heraus kann sie die Geister des Spottes entfesseln, wenn auch nur innerhalb stark beengter Grenzen. Ob der Programmmusiker Frankreichs im sechzehnten Jahrhundert Clement Janequin, der in seinem kunstvoll gefügten Chorwerk „La

Guerre“ die Schlacht bei Marignano (1515) abmalt, hier auch nur entfernt an Satire dachte, dürfte zu bestreiten sein. Der Text des Anfangs:

Escoutez, escoutez tous gentils galloys,
La victore du noble roy François

geht später in seltsame Lautzusammenstellungen über, die die Signale, Kommandorufe, den Lärm der Kämpfenden und das Siegesgeschrei am Schlusse veranschaulichen sollen. Fan fre-re-le-le-lan fan, fre-re-le-le-lan fan fan und Pa-ti-pa-toc-von-, pon pon-, ta-ri-ra-ri-ra-ri-re-reyne usw. lösen sich ab mit dem fortlaufenden Text der Beschreibung. Wie zu jener Zeit in „Les cris de Paris“ das Pariser Straßenleben durch Chorgesang veranschaulicht wurde, so hat in neuester Zeit Gustav Charpentier in dem Aktvorspiel „Das erwachende Paris“ die zahlreichen Straßenrufe mit Instrumenten zu einem glühenden Gemälde vereinigt.

Das Satirische liegt hier wesentlich in der Vorlage. Schärfer wird die Karikatur, wenn der Komponist mit geistreichem Witz sich über gewisse Regeln der Komposition hinwegsetzt. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Art des musikalischen Witzes nur vom Fachmann vollauf zu verstehen ist, ja in vielen Fällen muß man sogar von geschriebenen Witzes sprechen, indem nur die Notierungsweise die Unregelmäßigkeit zeigt, unser Ohr sie aber nicht empfindet. Mozart geht in seinem „musikalischen Spaß“ einmal so weit, die Hörner lauter falsche Noten blasen und zum Schluß des Stückes jeden der Musizierenden eine andere Tonart spielen zu lassen: erste Violine G-Dur, zweite G-Dur, Viola Es-Dur, Baß B-Dur, Hörner F-Dur. Ein Witz höchster Genialität ist die Verflechtung der drei verschiedenen Tänze zu einem Ganzen in dem ersten Finale des „Don Juan“. Berlioz erreicht die Wirkung des Parodistischen, wenn er in der Szene in Auerbachs Keller in „Fausts Verdammung“ die Becher die „Amenfuge“ anstimmen oder in der Oper „Beatrice und Benedict“ seinen Chor eine fugierte „Trauerkantate“ singen läßt. Die Eigentümlichkeit der Wortzerreißung und Wiederholung in Jugensätzen wurde übrigens schon frühzeitig für solche Zwecke ausgebeutet. „Um 1600 schuf Merulo eine Fuge, in der Knaben gedacht sind, die ihrem Lehrer qui, quae, quod deklinieren, es aber nicht können, so daß nun der Lehrer immer wütend dazwischenschreit. Besonders unsere deutschen Kantoren liebten recht kräftige Scherze, die zuweilen hart ans Bedenkliche streiften. Recht lustig sind einige derartige Einfälle des berühmten Telemann.“ Ein Dorfkantor kam auf den Einfall, das Kirmeßfest und dabei auch seine Benigheit durch Aufführung einer neuen großen Kirchenmusik vor seiner Gemeinde einmal recht zu verherrlichen. Telemann, der bekannte fruchtbare Kirchenkomponist in dem benachbarten Gotha, sollte sie ihm komponieren, seine Kollegen aus der Nähe und deren Gehilfen zur Ausführung mitwirken. Telemann wußte, wie armselig es um die musikalischen Kenntnisse dieses Kantors und seiner Kollegen bestellt war; er lehnte also die Bitte des Kantors unter manchen Ausflüchten ab. Dieser ließ sich aber dadurch nicht beirren und wurde immer ungefügiger. Telemann, halb beleidigt, halb verdrießlich, fragte endlich: „Aber ist denn schon ein Text da?“ — „Den belieben Sie selbst zu wählen,“ versetzte der Kantor mit einem tiefen Bückling, „einen Bibelspruch oder was Sie sonst passend finden.“ Telemann versprach nun, die Bitte des Kantors zu erfüllen, und trug diesem auf, alles zur Probe vorzubereiten, mit der Zusicherung,

selbst mit einigen Bekannten sich dazu einzufinden. Am Morgen des Festes fand sich Telemann auch versprochenemmaßen zur Probe ein. Die Stimmen wurden aufgelegt. Telemann hatte zum Texte den Spruch gewählt: „Wir können nichts wider den Herrn reden!“ und ihn als Fuge gesetzt. „Nun“, flüsterte Telemann seinen mit ihm gekommenen Freunden zu, „sollen diese Schächer ihre Sünden beichten.“ Die Fuge fing an, und aus allen Rehlen erscholl es um die Wette in Mischönen wie Sammergeschrei: Wir — wir — wir können nichts — nichts, wieder nichts — wir können nichts — wir können nichts — wir können nichts — wir können nichts —“, bis die sämtlichen Sänger, welche lange, ohne Schlimmes zu ahnen, herzhafte geschrien hatten, durch Telemanns und seiner Begleiter unmäßiges Gelächter aus dem Traume geweckt, verduzt und der Kantor ganz zermalmt dastanden. „Das macht sich freilich nicht gut“, sagte Telemann; „wir wollen sehen, wie wir abhelfen können.“ Er zog ein anderes kleines Musikstück hervor, welches er nun selbst mit seinen Bekannten in der Kirche aufführte. Übrigens hinderte auch die hohe Stellung der Auftraggeber Telemann nicht, seinem Humor die Zügel schießen zu lassen. So hatte man ihm den Auftrag gegeben, zum Ratswechsel in Hamburg, der nach alter Gewohnheit mit einem festlichen Mahle, dessen Hauptgang Rinderbraten war, beschlossen wurde, die Festkantate zu schreiben. Dreyer dichtete dafür den Text, der mit den Worten schloß:

Und wenn wir alles gut vollbracht
Und für das Wohl der Stadt gewacht,
Dann essen wir Ochsenbraten.

Telemann teilte dabei bloß das letzte Wort, so daß der feierliche Schluß der Kantate klang: „Dann essen wir Ochsen, — wir Ochsen, — wir Ochsen — wir Ochsen Braten.“

Die eindringlichste Satire auf veraltete Formen sind Richard Wagners „Meisterfänger“. Richard Strauß strebt ähnliche Satire in seinen sinfonischen Dichtungen an (blöckende Hammelherde, Gezeter der Kritik usw.). Wie durch die Verwendung bestimmter musikalischer Formen eine gedankliche Entwicklung gewonnen werden kann, zeigt F. L. Nicodé in seinem „Sturm- und Sonnenlied Gloria“, einer Art Darstellung des Werdens eines Künstlers. Er kämpft mit seinem Schaffen gegen die Masse. Ein ausgedehntes Fugato in drei Sätzen versinnbildet den Ansturm des Künstlers. Der erste Absatz wird von einer Polka, der zweite von einem Walzer mit anhängender Koloraturfadenz unterbrochen, der dritte von einem Marsch förmlich niedergetrampelt.

Ins Parodistische gehen viele tonliche Arbeiten von Moriz Rätzmayer, so „Musikalische Mesallianzen für Streichquartett mit Orchester oder auch Streichquartett mit Klavier zu vier Händen“, wo Beethoven mit Johann Strauß, Haydn mit Offenbach, Schubert mit Rätzmayer, Bach mit „O du lieber Augustin“ aufs innigste vereinigt erscheinen müssen, wobei die so verschieden gearteten Herrschaften sich gar nicht übel vertragen. Freilich scheint der Sinn für solche Parodien in der absoluten Musik nicht sehr rege zu sein; sonst müßten die zahlreichen, geistvoll geschriebenen Kompositionen Rätzmayers größere Verbreitung finden. Wenn es sich um volkstümliche Vorlagen handelt, wie in Siegfried Dohs' überaus geschickt gearbeitetem „Kommt ein Vogel geflogen“, so ist die Aussicht günstiger.

* * *

Wir sehen, welche mannigfaltige Anregung aus dem Stord'schen Buche zu schöpfen ist. Dabei konnte es sich hier nur um eine ganz kleine Auswahl aus dem überreichen Stoffe handeln, der mit sachkundiger Hand geistvoll und erquickend aufgestapelt ist. Stord verschmäht es, historisch zu ordnen oder systematisch zu gruppieren — und er tut bei der Eigentümlichkeit des behandelten Materials sehr wohl daran —, hält es vielmehr für seine Hauptaufgabe, der geistigen Beweglichkeit des Stoffes entsprechend in dem bunt und reich schimmernden Abschnitt „von den Kräften und Grenzen musikalischer Karikatur und Satire“ die Jahrhunderte zu überbrücken und zu überspringen. Die ganze Gliederung der Abschnitte ist wesentlich von dem Gesichtspunkt ästhetischen Ausgleichs geleitet.

Auch in dem zweiten Teil „Kulturbilder aus der Musikgeschichte“ begnügt er sich mit einer allgemeinen Anlehnung an die zeitliche Entwicklung, ohne in die Steifheit doktrinäer Enge zu verfallen. Er vereinigt mit ledem Griff die zwei seltsam kontrastierenden Berichte „Von den alten Ägyptern und dem immer jungen Musikantendurste“, zeigt uns eng verschmolzen „Das alte Rom und die neuen Römer“, durchleuchtet die kirchliche, die weltliche Musik, die Zeit der Renaissance und des Absolutismus, um auf dem Siegeszuge der italienischen Oper und der neuzeitlichen Virtuosen reiche Ernte für sein Unternehmen zu gewinnen. Über das verfloßene „Jahrhundert Musikgeschichte“ kommt er zu dem schon vielfach vor ihm und besonders durch Grand-Carteret behandelten „Fall Richard Wagner im Wilde“. Von besonderer Bedeutung sind die vielen geistvollen Karikaturen wie überhaupt die meist trefflichen Reproduktionen: 502 Textabbildungen, viele Notenbeispiele, 39 Kunstbeilagen und 10 Notenstücke.

Um empfindsame Künstler für die satirische Kunstbetrachtung zu gewinnen, ihre etwaigen Angriffe abzuwehren und ihren Groll zu versöhnen, weiß Stord mit feinem Takt seinem Werk selbst die berechtigten Grenzen abzustechen.



Till Eulenspiegel

Mittelalterliche Komödie in vier Aufzügen

Den Bühnen gegenüber Manuskript. Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1911 by Verlag der Grenzboten G. m. b. H., Berlin SW.

Zweiter Aufzug.

Schloßgarten an der Stadtmauer. Gegen links auf einer zur Mauer aufsteigenden Erhöhung ein Gartenhäuschen, dessen Türen weit aufstehen. An seiner inneren Rückwand erblickt man einen schweren, roten Sammetvorhang. Auf der vor dem Häuschen befindlichen Plattform eine Gartenbank. Im Vordergrund und rechts Gartenanlagen. Der Garten ist gegen den dahinterliegenden Hof des Hospitals mit einem eisernen Gitter abgeschlossen; eine Tür im Gitter. Im Hintergrund die Rückseite des Hospitals mit kleinem Pfortchen.

Auf der Plattform und im Gartenhäuschen liegen Malergerätschaften, Fässer, Kübel, Leitern u. dergl. Sieben Gehilfen sind an ihnen beschäftigt. Eulenspiegel in schwarzem spanischen Gewand.

Eulenspiegel (hinter dem Vorhang): Hat er den Firniß eingerührt?

Erster Gehilfe:

Zawohl!

Eulenspiegel: Ist er auch steif?