

Zur Aufführung meiner Komposition der Klopstockschen „Frühlingsfeier“

Im zweiten Abonnements-Konzert des Philharmonischen
Chores in Berlin am 17. Januar 1902
Von **Anton Urspruch** (Frankfurt a.M.)

„Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf, ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmeln auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock – Ich erinnere mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in den Strom der Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoss“. -- Mit diesen Worten gedenkt Goethe im „Werther“ der Dichtung, welche ich nun in musikalischem Gewande ihre Wirkung auf Menschenherzen ausüben lassen will. Habe ich somit als Musiker die Dichtung in ihrem Gefühlsinhalte erläutert, das gesprochene Wort in den gesungenen Ton aufgelöst – verlangt sie da noch das geschriebene, um gedeutet zu werden? Töne bedürfen keiner Worte zu ihrem Verständnis. Ihr erstes Erklingen macht alle Worte überflüssig. Und ich schreibe sie dennoch?

Kurz und flüchtig sind die Augenblicke, in denen der Tondichter zu dem Hörer reden darf. Was kann ihm also erwünschter sein, als dessen Empfängnisvermögen in jenem Zustande zu wissen, der ihm als der geeignetste für die Aufnahme seines Werkes scheint? Also in einem, ähnlich jenem, in dem er sich selbst befand, als er sein Werk schuf? Muß er nicht diesen Stimmungszustand auch in den Ausführenden zu erwecken trachten, wenn er zur Wiedergabe seines Werkes deren Kunst aufruft? Auch das richtige Hören ist ein Kunst. Möge es darum freundlicher Teilnahme begegnen, wenn ich von dem Blick rede, mit welchem der Dichter mich in meinem Innern anschaute, als er das Ewig-Weibliche seiner Kunst, die ihn hinanziehende Musik, zum Bunde aufrief, um neu aus ihr zu erstehen.

Wer gedächte nicht bei dem Wort „Frühlingsfeier“ einer Idylle voll Lenzessonne, blühender Gefilde und tanzender Jugend auf blumigem Wiesenplan? Nichts von dem bei dieser Klopstockschen Frühlingsfeier. Sie ist keine irdische, sie ist ein gewaltiger Hymnus auf den schaffenden Geist des Weltalls „die Unsterblichkeit, welche dieser allen Lebewesen, denen er ein Teilchen seines Odems eingehaucht, verliehen, auf seine sichtbare Erscheinung in einem, sich allerdings im Erdenfrühling ereignenden Vorgange, in einem Gewitter – sie ist also die „Feier eines Frühlings“ im höchsten Sinne, eines solchen, der dem ewigen Sommer vorausgeht. Das auch für die Poesie so zu benennende „Buch der Bücher“, die Bibel, lieferte dem Dichter die Elemente für die solch hohem Gegenstände gewidmete Sprache, besonders der poetisch ausbeutungsfähigste Teil derselben: das alte Testament. Mitten im Schaffen an der Messiade, da er alle Himmel und Welten zum Preise seines Heldenheils aufgerufen, hatte den Dichter jenes Frühlingsgewitter zu seinem Gesange angeregt und, nun von der Erachtung der irdischen Natur gefesselt, weist er trotzig jeden Gedanken an das Universum ab. „Nicht in den Ozean der Welten alle will er sich stürzen“, heute genügt ihm die kleine Erde. Ein hingeworfenes Wort des Propheten Jesaias regt ihn an, diese mit dem kühnsten zugleich farbengebendsten Namen zu nennen: sie wird ihm „der Tropfen am Eimer“ des Schöpfers, der in das leere Nichts seine Welt ausgos. Die ganze alttestamentliche Naturdichtung des Morgenländers ersteht mit diesem Wort. Er liebt es, an die Erquickungsstätten seiner Wüsten, deren Brunnen, die poetischsten Szenen seiner Geschichte zu verlegen; von dem Borne, wo Rebekkas Liebesgeschichte spielt, dem Brunnen Jakobs, bis zu jenem, wo Jesus der Samariterin die weisheitsvollsten Sprüche seiner Lehre vertraut. So wird

hier Gott, der unbegreiflich schaffende Geist, zum sorgsamem Hausvater, der des Abends, nach heissem Tage, am Brunnen für Weib und Kind, Gesinde und Herde, die Erquickung schöpft, sie ausschüttet aus seinem Eimer. Ein Tropfen in ihm ist die Erde - weiter nichts! Welch ein kühnes Bild in seiner patriarchalischen Einfalt. Das Erinnern an jene „Tausendmal Tausend“, - wiederum eine biblische Zahlenbezeichnung - welche diesen Tropfen, die Erde, „bewohnen und bewohnt“ wird dem Dichter zum Gedanken an die Unsterblichkeit der Seele, dieses Hauchs vom Odem des Allmächtigen im Körper flüchtiger Erdengäste. Im Stolz auf diese Unsterblichkeit, die ihn, den kleinen Menschen, doch hoch erhebt über große, fühllose, darum vergängliche Erden und strahlende Gestirne, stimmt er ihn an, den Hymnus auf seine eigene, ihm in seiner Seele verbürgte Ewigkeit.

Jetzt, in diesem Hochgefühl der Begeisterung trifft ihn erst die Lenzespracht der Natur um ihn. Säuselnde Lüfte wehen ihn an, Wald und Wies erglänzt im Sonnenstrahl, alles wogt und blüht und lebt um ihn - ein kleines Rosenwürmchen, das im Lichte spielt, wird ihm jetzt der Gegensatz zu ihm, dem in seinem Unsterblichkeitsgefühl großen Menschen. Nur das nackte Leben und das Ende alles Lebens, das Verfliegen im Staube, ist es, was dies Frühlingswürmchen mit ihm, dem auch »Lebenden«, gemeinsam hat. Wird Unsterblichkeit wie ihm, dem wissenden Wesen, auch jenem nur fühlenden zuteil werden? Die bangste Frage, die Frage um das Wissen nach dem Tode, keimt in seiner Seele, aber auch das Vertrauen auf denjenigen, der sie ebenso gewiss nach diesem Tode lösen wird, wie Er sich jetzt in seiner ganzen Herrlichkeit in der Frühlingsnatur offenbart, ja, so offenbart, wie ihn der Mensch mit seinen fühlenden Sinnen einzig begreifen kann: in den Elementen, die nur Er entfesselt, nur er aufrührt und befriedet. Die ganze Stufenleiter des Naturaufruhrs führt uns der Dichter hinan: vom sanft wehenden Hauch bis zum Sturm der Winde, von der schwülen Morgensonne bis zur Nacht der Gewitterwolke, von der tiefsten, bangsten Stille bis zum Donner Jehovahs, vom stillen Leuchten des Tages bis zum zündenden Strahl aus der Höhe. Aber selbst wenn unter diesem (nach dem berühmt gewordenen Dichterverse) „der geschmetterte Wald dampft“ enthüllt sich der Unfassbare noch nicht. Wie dem Elias auf dem Horeb, nicht im Sturm, nicht im Beben der Erde, nicht im Feuer, in stillem, sanftem Säuseln« naht er erst, ein wahrer fühlbarer heiliger Geist, welcher über alle lebende Natur und jede zweifelnde Seele seinen Frieden bringt, über sie zum Zeichen und Siegel seines Bundes seinen Bogen spannt.

Nur die Musik vermag es, auf eine irdische Weise den tiefsten, innersten Kern von solchen Gedanken und Bildern darzustellen. Denn wie diese, in solcher Grösse entrollt, nur die Symbole einer überirdischen, wahrhaft metaphysischen Welt sind, so kann auch nur diejenige Kunst sie verwirklichen, welche selbst - im Gegensatze zu allen anderen, nur das Irdische idealisierenden Künsten - die Verwirklichung des Überirdischen ist. Wollen nun solche Gedanken und Bilder zu Musik werden, so betrachte man es als besonders glückliche Fügung, wenn die ihnen vom Dichter gegebene Wortfassung die technische Möglichkeit zur Musikbildung in sich schliesst. Dies ist, seitdem die wahre grosse Dichtkunst sich von ihrer natürlichsten Genossin, der Musik, entfernt und zur Literatur herabgestimmt hat, weit seltener der Fall, als man gemeinhin annehmen sollte. Die Musik hat andere Gesetze der Form und der Ausdrucksmittel als die Poesie. Ist diese nicht mit Rücksicht auf jene von vornherein entworfen, oder waltet nicht eine glückliche zufällige Übereinstimmung, so kann selten, namentlich bei Sprachkunstwerken von größerer Ausdehnung, ein glücklicher Musenbund geschlossen werden. Es war gewiß auch eine unbewusste Tat Klopstocks, das seine Ode, der poetisch-technischen Form und großen räumlichen Breite, die er ihr gegeben, zum Trotz, alle Keime in sich trug, die ein Aufblühen in der Musik ermöglichten. Jene von ihm beliebte poetische Form mit ihren kurzen Strophen, ihren, in diese hineingebildeten Rhythmen bot gar keine Handhabe für die Musik. Der Unterschied in der zeitlichen Anforderung zwischen Wort und Ton schien hier ein fast unübersteigliches Hinderniß. Dem Sprecher dieses Gedichts

genügt ein Zeitabschnitt, der in den Ansprüchen des Sängers sich so vergrößert, daß, wo jener noch sicher zu fesseln und zu rühren vermag, dieser seinen Zuhörer schon zu ermüden beginnt. Dazu dies, durch den Stoff bedingte hohe Pathos! Gesprochen und in kurzer Zeit ausgetönt von eindringlicher Wirkung, schien es, gesungen und in Musik umgesetzt, auf die Länge unaushaltbar. Nur ein Wechsel musikalischer Ausdrucksmittel, ja des Stiles, könnte dasselbe dem Empfängnisvermögen des Hörers anpassen. Welch ein glücklicher Umstand ließ hier dies der Fall sein?

Die Dichtung zerfällt in drei, nicht äußerlich bezeichnete, inhaltlich und ästhetisch deutlich unterschiedene Teile. Besingt sie in ihrem Eingange Weltall, Schöpfung, Unsterblichkeit, so fordert sie den Lapidarstil musikalischer Darstellung, sie muss zur Skulptur in der Schwesterkunst werden. Im Augenblick, wo der Dichter, ein zweiter Faust, die Blätter seines gewaltigen Zauberbuches umschlägt und von dem Zeichen des Makrokosmos flieht zu dem Zeichen des Erdgeistes, darf auch der Tondichter ausrufen; „Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!“ Beide stehen nun in diesem zweiten Teil im Banne der „Welt im Kleinen“, die musikalische Malerei, ja die Detailmalerei tritt in ihr Recht, die Farbe verdrängt die Linie, ja, um die Wagnersche geistvolle Deutung einer von Schiller auf die Poesie angewandten Bestimmung zu gebrauchen - dem „naiven“ Stil wird der „sentimentalische“ entgegengesetzt. Ausgehend von dieser nun mikrokosmischen Welt, folgend dem in der Natur sich offenbarenden Gott, wird die Dichtung jetzt selbst zur Offenbarung und Predigt einer wahren Naturreligion. Begeistert, mit palmumwundener Harfe, schlägt der Poet den höchsten Psalmenton an und bringt dem Herrn, wie der königliche Sänger spricht, „die Farben seiner Lippen“ zum Opfer dar. Ein dithyrambischer, fast orgiastischer Zug waltet nun in seiner Ode. Dieser, ihr dritter Teil, fordert also einen Darstellungsstil, der völlig verschieden von der Kleinmalerei des zweiten Teiles sein wird. Beide letzten Teile zusammengefasst bilden so mit dem ersten Teil den ästhetisch grundsätzlichen Gegensatz. Die Alten nannten ihn apollinisches und dionysisches Prinzip.

Nur die Ordnung und Verschmelzung aller dieser Stilarten in den von jedem Kunstwerk zu fordernden einheitlichen Stil dieses besonderen Werkes blieb noch des Tondichters Aufgabe. Wie diese mit dem Empfinden gelöst ist, muß j e d e r Hörer zu beurteilen wissen, auch der kunstverständige; dem kunstverständigen nur wollte ich bekennen, wie ich sie erfasste; den musikalischen jedoch vielleicht zu betrachten anregen, wie sie technisch zu erfüllen versucht ward, wie sie melodisch, rhythmisch und harmonisch, nach Seite der Gesangs- und Instrumentalkunst Anforderungen stellte, die hier zu vollziehen geboten, was sie dort untersagten, hier auszusprechen verlangten, was dort zu verschweigen war. Nicht unwichtig erschien es mir, zu diesem Allem dem freundlichen Leser die Anregung zu geben. Denn wie vieles gehört dazu, um eine richtige, die in Wahrheit wertvolle Wirkung eines Kunstwerks zu verbürgen! Die erste Tat des Schaffenden war nur der erste Anstoss. Er harrt noch auf den Widerhall in Herzen, zu welchen er redet, auf das Empfangen in Seelen, denen er sich hingiebt, auf seine Rechtfertigung in Geistern, welchen er sich mitteilt. So erst vollendet sich jener magische Ring, der um Schaffende, Gebende und Genießende seinen Zauberkreis schliesst. Und was kann ich in diesem, meinem Falle mehr wünschen, als dass sich alles vereine zu meinem endlichen Zwecke? Der große Dichter, welchen ich eingangs dieser Betrachtung anführte, nennt ihn ja mit so schönem, wohl lautreichem Worte: „Der Frühlingsfeier freies Glück“.