

frommem Vertrauen — stehen öde, unheimlich leer da und geben dem Vorübergehenden ein fast beängstigendes Gefühl tiefster Melancholie und unbegreiflicher Einsamkeit. Man meint fast, eine dieser toten Zellen könne sich öffnen und ein vergessener Mönch langsam von seinen Büchern aufstehen, über denen er meditierend Jahrhunderte zugebracht. Und tatsächlich geht auch die Sage von einem eingemauerten Mönche, der um Mitternacht sein geisterhaftes Wesen in den Gängen des Klosters treibt.

Auch außerhalb des eigentlichen Klosters läßt es sich aufs schönste herumschlendern. Wir lagerten unter der großen Eiche, und der herrlichste Blick in das Tal weit hinein und auf die pinienbestandenen Hügel tat sich vor uns auf. Dann trafen wir wieder unsere Freunde unter den Mönchen, die uns unter Lachen zu einer steilen Wand führten, von der die toten Maulfelle in einen tiefen Abgrund hinuntergestürzt werden. Das ist „das Paradies der Maultiere“. Natürlich nur ein „irdisches“, wie der eine Mönch noch weiter lachend hinzufügte. Jenseit dieser Schlucht, durch die wilden Schroffen aus gelbem Sand getrennt, liegt hoch oben Chiusuri, dies armselige kleine Nest. Aber die Mönche nennen es „il capitale“, ihre „Hauptstadt“.

Dann begleiteten wir die Mönche in den Küchengarten, der, von Sonne durchglüht, an dem steilen Abhange liegt. Wundervolle Artischockenbeete mit den breiten, bläulichen Blättern, Oliven und Bohnen, die wir gleich frisch abpflückten, hoben sich in starkem Kontrast von dem gelben Gestein ab. Und über allem die strahlende Sonne und der blaue Himmel! Oder wir gingen hinaus in die Einöde mit den seltsamen

Schründen und Rissen und gelben Zacken und den weiten Blicken auf das dürre, zerrissene Wüstenland. Dann erschien doppelt lieblich und reizvoll die schöne Dase des Klostergebietes.

Wie muß dieser Gegensatz nun gar erst in den Zeiten der Blüte und der Herrlichkeit des Klosters gewirkt haben! Aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts besitzen wir noch eine Schilderung, die so treffend den Eindruck wiedergibt, den die Schönheit des Klostergebietes zu jener Zeit auf einen empfänglichen Menschen hervorrufen mußte, daß ich mir nicht versagen kann, sie zum Schlusse hierher zu setzen. So charakteristisch ist sie im ganzen auch noch für heute. Sie stammt von keinem Geringeren als von dem Papst Pius II., bekannter unter dem Namen Aeneas Sylvius Piccolomini. Er beschreibt seinen Besuch, den er dem Kloster abstattete, und beklagt sich zunächst bitter über den Zugang. Dann schreibt er aber in gebührendem Gegensatz von dem Inneren: „Da gibt es Feigen und Mandeln und mancherlei Pfirsiche und Äpfel und Zypressenhaine, in denen man im Sommer nach Gefallen Kühlung suchen kann. Weingärten und anmutige Gänge im Schatten der Weinblätter. Gemüsegärten und Teiche zum Waschen und ein immerwährender Springbrunnen; Weiher und Brunnen; Eichenhaine und Juniperus, der direkt aus dem Felsen wächst. Und eine Anzahl von Spazierwegen, breit genug für zwei Menschen nebeneinander, eingerahmt von Weinstöcken oder Rosenbüschen oder Rosmarin auf beiden Seiten. Reize voller Wonne für die Mönche, noch mehr aber für diejenigen, die, nachdem sie sie genossen, frei sind, zu gehen, wohin sie wollen.“





Musikalische Kleinkunst

Zur Erinnerung an Johann Strauß Vater, geb. 1804

Von

Wilhelm Kleefeld

(Nachdruck ist untersagt.)

Die Musik war im Mittelalter und in den ersten Jahrhunderten der Neuzeit Vorzugsbesitz der Hochstehenden. Die strenge kirchliche Tonkunst wurde von der Geistlichkeit und den Kunstgelehrten diktiert, die weltlichen Schauspiele des Balletts und der Oper waren Sache der Fürstenhöfe und der reichen Aristokraten — das Volk, das große Publikum stand all diesen Künsten fremd und kühl gegenüber. Es begnügte sich mit einer Kleinkunst, die von den gebildeten Musikern kaum als schulgerechte Arbeit eingeschätzt wurde. Die weltliche Volkskunst stand unbeachtet abseits vom großen Entwicklungswege der Kultur. Die Renaissancebewegung gab neuen Anstoß zur Popularisierung der musikalischen Fähigkeiten, mit der um sich greifenden Ausbreitung der Opernkunst erschloß sich ganz von selbst die Notwendigkeit, ein größeres Publikum heranzuziehen, das Sinn und Interesse für diese Darbietungen fand. Hier in die Oper gingen auch die kleinen Musikformen über, die sich schon lange vorher im Volk unbeachtet und ungeschult entfaltet hatten, die Musikformen des Tanzliedes, des Tanzstückes.

Die Tanzformen, die vorher kaum der Beachtung gewürdigt waren, traten an die Seite der großstiligen Tonbilder, sie wurden ein Glied der instrumentalen Kette, in der Suite und der alten Suitenouvertüre, die mehrere Tänze realer oder idealisierter Gestalt zu einem musikalischen Ganzen einten; sie wurden ein Glied der Oper, in der Tanzlieder und Ballettstücke mit breiterer Anlage abwechselten.

Von den Klassikern wieder ein wenig in den Hintergrund gedrängt, wurde diese Kleinkunst durch die Romantiker, die gerade dem Fühlen und Denken des Volkes, dem Sinnen und Träumen in Volksfage und Volksmärchen in ihrer Musik Ausdruck liehen, zu neuen Ehren gebracht. Die Romantiker wählten sich die freieren, leichteren Tanzformen mit Vorliebe zum Ausdrucksgewand ihrer phantastischen Stimmung. Schubert sang seine leichtbeschwingten Ländler und Walzer in den Wiener Wald hinein, Schumann und Chopin kleideten ihre kleinen, zarten Tongebilde in den rhythmischen Faltenwurf des Tanzes, Weber gab im „Freischütz“ einen echten Volkswalzer zum besten. Wie ein Jubelton in die Welt des Sanges und Klanges erscholl aber seine zündende „Aufforderung zum Tanz“. Das Wiegen und Hüpfen, das Sinnen und Minnen, das Wirken und Weben des Walzerschrittes in allen seinen Phasen — hier wird es lebendig, hier gewinnt es Gestalt und erobert sich im Sturm die Herz und Gemüt der tanzfrohen Gemeinde.

Just in demselben Jahre, da Weber seine „Aufforderung“ hinausgeschmettete, kamen auf Wiener Boden zwei Geister zusammen, die diesen angeschlagenen Ton festhalten und in weiten, nachhallenden Harmonien fortspinnen und entwickeln sollten: Lanner und Strauß. Lanner und Strauß vertreten ein gut Teil Wiener Lebens, ein Stück Wiener Volkstumes und Volksgemütes. Bei aller nahen Verührung im wienerischen Empfinden gingen die Endziele ihrer Tanzkompositionen doch stark auseinander. Der Lan-

nerwalzer blieb, ein guter alter Wiener Bürger, stets in seiner Vaterstadt; der Straußsche Walzer, ein musikalischer Weltbürger, zog in die Weite, trug die Wiener Lebensfreude hinaus in die Lande und eroberte seinen Heimatskindern die Welt.

So hat Johann Strauß Vater eine weit über die örtliche Anerkennung hinausgehende Bedeutung von internationaler Tragweite erlangt. Seine Jugendchicksale zeigen einen leisen Anstrich von Romantik. Freilich nicht von Romantik der ästhetischen, vergoldeten Poetenphantasie, sondern der blutigen Hintertreppenabenteurerei. Am 14. März 1804 als Sohn des Gastwirtes „Zum guten Hirten“ in Wien geboren, lernte der Knabe früh häusliches Glend kennen. Schlechte wirtschaftliche Verhältnisse trieben den Vater, der bei der Geburt Johanns bereits ein starker Fünzigjähriger war, in den Tod; die Mutter war darauf angewiesen, den Sohn auf eigene Füße zu stellen. Er kam zu einem Buchbinder in die Lehre; seine einzige Trösterin in diesen trüben Zeiten war eine bescheidene Geige, der er sein Leid, seine Schmerzen klagte, die ihm Mut und Zuversicht zusprach, die ihn schließlich zu dem kurzen Entschluß brachte, diese aussichtslose Zukunft preiszugeben und auf gut Glück in die weite Welt zu entfliehen. Freilich, die weite Welt des vierzehnjährigen Wiener Kindes endet schon am Kahlenberg. Durch die Gunst des Zufalles gerät er helfenden Mitmenschen in die Hände, die seinen geheimen Herzenswunsch erfüllen und einen Musikanten aus ihm machen. Als Violaspieler stellt er bald seinen Mann bei Tisch- und Hausmusik. Er geigt im Kirchenchor wie im Biergarten, um seinen kümmerlichen Unterhalt zu gewinnen, bis ihn eines schönen Tages des Jahres 1819 der wenig ältere Josef Lanner, der mit den Brüdern Drahanek ein Trio zur volkstümlichen Vorführung von Opernpotpourris wie auch von eigenen Tanzweisen begründet hatte, als Violaspieler engagiert und so das Trio zum vollklingenden Quartett erhob. Schnell fand sich Strauß in die neue Situation und ehrte das Vertrauen, das sein Patron in ihn gesetzt, in jeder Weise. Die Lannersche Musik gewann immer mehr Boden, das Quartett erweiterte sich zur Kapelle, zum vollständigen Orchester,

dessen wachsende Beliebtheit gewaltige Anforderungen an die Musiker stellte. Das Publikum hatte sich daran gewöhnt, bei größeren Konzerten immer auch einige neue Tanzarbeiten von Kapellmeister Lanner zu hören, die gleichsam zur *pièce de resistance* für die Wiener Sonntagsgäste wurden. In seiner sorglosen Manier aber wußte Lanner oft vormittags noch nicht, was er abends den Hörern aufstischen werde. Bei solchen Zwischenfällen half dann gelegentlich Strauß aus der Verlegenheit, der ein slottes Tänzchen eigener Erfindung munter unter der Flagge Lanners einführte. Mit dem Erfolge dieser Geistesfrüchte stieg naturgemäß auch das Selbstbewußtsein des jungen Musikers, und da man schon oft bei der infolge der großen Nachfrage nach Lannerscher Musik nötig gewordenen Teilung der Kapelle Strauß die Führung der einen Hälfte anvertraut hatte, so schwang sich dieser, dem die zweite Position zu eng wurde für sein Streben, eines Tages zu dem Entschluß auf, eine eigene Kapelle zu gründen. 1825 vollzog sich die Trennung zwischen Lanner und Strauß, die einen gesteigerten Wettbewerb, doch keine offene Feindschaft im Gefolge hatte. 1826 erscheint Strauß' erster Walzer unter eigenem Namen, er führt die echt Wienerische Bezeichnung „Täuberln-Walzer“. Nun folgen Walzer und Galopps Schlag auf Schlag, sie gefallen alle, einige zünden, sie sprechen Strauß den Sieg über alle seine Nebenbuhler zu und erfüllen seinen Traum der phantastischen Jugendzeit, sie führen den Kapellmeister in das damals hochangesehene, ja berühmte, auch über Wien hinaus bekannte Konzertlokal „Zum Sperl“.

Wir können heute nicht mehr recht ermessen, was diese Straußkonzerte für die vormärzliche Zeit bedeuteten, aber Hanslick dürfte kaum zu viel sagen, wenn er meint: „Unter den öffentlichen Instituten, die bis zum Jahre 1849 regelmäßig Instrumentalmusik pflegten, muß man nach den ‚Philharmonischen Konzerten‘ gerechterweise das Straußsche Orchester nennen, in seinen bescheidenen Gartenproduktionen konnte man viel bessere Aufführungen guter Instrumentalmusik hören als in manchen Fastenkonzerten mit hochtönenden Namen.“ Die häuslichen Verhältnisse trübten allerdings das

Glück dieses Erfolges, Verhältnisse, an denen auch die übergroße Arbeitslast mit Schuld war. „Mein Vater wohnte,“ so erzählt der junge Strauß, „in einem besonderen Appartement, abgesondert von der Familie, wie das bei seiner anstrengenden Lebensweise kaum anders möglich gewesen wäre. Im Fasching beschäftigte er nicht weniger als drei Kapellen, er fuhr von der einen zur anderen, dirigierte ein paar Nummern und überließ dann die Leitung dem Orchesterdirigenten. Natürlich nahm diese Tätigkeit einen großen Teil der Nacht in Anspruch. Und dann blieb er gewöhnlich noch mit guten Freunden sitzen. Er war zwar weder ein Trinker noch ein Raucher, aber in lustiger Gesellschaft weilte er gern.“ Durch diese und andere Gepflogenheiten entfremdete sich Johann Strauß seiner Familie immer mehr, es kam zum entscheidenden Bruche, der, wie es scheint, nur noch stärker und stürmischer den Künstler in ein wildbewegtes, unstetes Leben drängte. Es begann ein Hasten, ein zigeunerhaftes Wandern von Ort zu Ort. Seit 1830 geht es zunächst in die Nachbarstädte, dann nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin. Überall lachte ihm und seinem auf achtundzwanzig Mann gestiegenen Orchester der Erfolg. In Berlin, in Krolls Garten, fand sich die erlesenste Gesellschaft, an der Spitze der König, ein, um den Sirenenklängen des Wiener Künstlers zu lauschen. Man bringt ihm zum Abschied einen Fackelzug wie einem Retter der Menschheit. Von Deutschland geht es nach Holland, Belgien, Frankreich, England. In Paris huldigen Strauß Musiker vom Range Cherubini's, Aubers, Meyerbeers, Berlioz', dem er die „Suite de Valse“ „Le Diamant“ widmet, in London konzertiert ein Moscheles gemeinsam mit dem Walzerfürsten. Mit etwas zagendem Herzen war Johann Strauß in Paris eingezogen. Die Heimatstadt des Tanzes und des Tanzgeschmackes konnte eine gefährliche Klippe für den schlichten Wiener Bürger werden. In Paris tanzten seit Jahrhunderten Fürsten und Könige die gewählten Pas der Menuetts und die komplizierten Arrangements der pomphaften Balletts. Was wollte da ein einfacher Walzer bedeuten? Und doch, wie ein Wunder wirkte das Walzerwort, der Dreivierteltakt schlug ein und

zündete, und der Walzer hielt siegreich triumphierend seinen Einzug in die Pariser Salons, die Bühnen und Tanzsäle. Gleichsam zum Dank für dieses Entgegenkommen nahm Strauß aus den Händen der Pariser Musiker die französische Quadrille entgegen, die er mit Geschick und zielbewußter Absicht auf deutschen Boden verpflanzte.

Die Siege im Auslande förderten auch in der Heimat neue Erfolge. Johann Strauß, der durch eine Reihe Parademärsche sich auch auf diesem Gebiete beschlagen gezeigt hatte, wurde zum Kapellmeister des ersten Bürgergarde-Regiments in Wien und zum Hofball-Musikdirektor ernannt. Das Jahr 1848 warf seinen grellen Schein auch auf das Antlitz dieses Freudeverkünders. Er komponierte Märsche für Kaiser und Vaterland, darunter den zum Nationallied gewordenen Maderky-Marsch. Die Zahl seiner Werke ist auf zweihunderteiuundfünfzig gestiegen, die Kraft des rastlosen Künstlers ist erschöpft, im September 1849 schied er im besten Mannesalter, aufgezehrt durch die Strapazen, die sein unruhiger Charakter über Notwendigkeit erlitten hatte.

Schon sechs Jahre vorher war Lanner im Tode vorangegangen, Strauß Vater glaubte sich damals Alleinherrscher im Reiche des Walzers, da nahte ein Rivale, dem er halb grollend, halb frohlockend ins Auge sah, sein eigener Sohn. Er hatte dem Sohn eine andere Laufbahn bestimmt, aber das Walzerblut konnte sich nicht verleugnen. Der Vater glaubte, die Leistung in diesem von ihm eroberten Gebiete sei erschöpft, darum riet er dem Sohne von enttäuschenden Kraftanstrengungen ab. Doch dieser ließ sich nicht raten, am 15. Oktober 1844 kündigte er sein Debüt in Hiezing an. Die Spannung in Wien war allgemein, man bangte wie vor einer Kampfsentscheidung. Ganz Wien strömte zusammen, die Aufregung des Sohnes wuchs in der Stunde der Entscheidung. Aber die ersten Töne seines Walzers „Die Günstwerber“ bedeuteten bereits den Sieg, die Günstwerber erzwingen die Günst, die Begeisterung.

Der Dichter Johann Nepomuk Vogl schrieb über dieses denkwürdige Debüt: „Es war ein großer Festabend für die Wiener Tanzwelt, es war ein Hoffen, Wünschen und

Befürchten, als stände man am Vorabend einer Hauptschlacht, die über das Schicksal so vieler tausend Menschen zu entscheiden hätte; aber Strauß junior, um welchen sich alle diese Hoffnungen und Befürchtungen als einen Zentralpunkt gedreht hatten, erschien, und mit dem ersten Vogenstriche waren die Tausende erwartungsvoll Dastehenden beruhigt, ja sogar enthusiastisiert, denn das Talent ist nicht das Monopol eines einzigen, sondern kann sich gar wohl, wie im gegenwärtigen Falle, vom Vater auf den Sohn vererben. Ich selbst habe nur die

Söhnes in unvermindertem Glanze fort. Diesen Lieblingen des Publikums reichte der Sohn neue wirkungsvollere Tanzpoeme an, mit treffenderen Namen und treffenderem Inhalt. Anfangs hatte der Titel kaum etwas mit dem Inhalt zu tun; es war ein Rufname, weiter nichts. Was sollte z. B. der Posthornscherz in dem Tanze „Karnevalsspende“ Opus 60 bedeuten? Allmählich bildet sich eine gewisse Ideenbeziehung. Wir brauchen nur den Walzer „Die Schwalben“ von Strauß Vater anzusehen. In der Introduction ein leises Prestoflattern, die

Presto.

f

p

un poco più lento.

p

Introduction zu dem Walzer „Die Schwalben“ von Johann Strauß Vater.

Ouvertüre und die „Gunstverber“ gehört, da es nur einem Hyperenthusiasten möglich war, in dieser Hitze sich mehrere Stunden herumalgen, stoßen und treten zu lassen und dann noch obendrein riskieren zu müssen, insoupiert zu Bette zu gehen, aber aus diesen beiden Piecen habe ich recht entnommen, daß Strauß ein ganz tüchtiges Direktions-talent innewohne, und daß er in Hinsicht auf seine Kompositionen denselben Melodienfluß und dieselbe pikante und effektvolle Instrumentierung besitzt wie sein Vater, von dessen Kompositionsweise er nicht einmal ein slavischer Nachahmer genannt werden darf.“

Was der Vater begonnen, fand in dem Sohne den ebenbürtigen Nachfolger. Die Kettenbrückenwalzer, die Guldigungswalzer, die Philomelenwalzer, die Miinesängerwalzer, sie blühten auch unter der Führung des

Schwalben versammeln sich, ein paar Nachzügler eilen ängstlich herbei, und in „Un poco più lento“ hebt das Vogelgezwitscher recht charakteristisch an, das sich auf den gleich darauf einsetzenden eigentlichen Walzer mit seinen Trillern und Vorschlägen überträgt. Die Harmonien sind meist einfach und natürlich; die einzelnen Teile bewegen sich vorzugsweise in der Haupttonart, springen einmal in die Ober- und Unterdominante. Freilich fehlen auch gelegentliche kleine Überraschungen nicht. In dem Walzer „Vandessfarben“ weicht die Coda von Es-Dur plötzlich nach H-Dur aus, um nach vierzehn Taktten ebenso plötzlich, aber nicht umgeschickt wieder nach Es zurückzukehren. Die Introduction ist meist knapp umrissen, oft nur ein paar Takte, doch hüpfen auch schon gelegentlich, wie bei dem Sohne, ein paar Walzertakte in die Einleitung hinein. Man ver-

gleiche das hundertfünfzehnte Werk „Rosenblätter“.

Nach in den reizvollen Pianowirkungen wetteifert der Vater mit dem Sohn; ein hübsches Beispiel bietet der Walzer „Erinnerung an Deutschland“, eine Dankesbezeugung der erfolgreichen Kunstreise. Ein wahres Prachtstück ist die groß angelegte Walzerfolge „Wellen und Wogen“. Hier die schmeichlerisch verhaltenen Pianissimi in der tragenden Hauptmelodie, dort die langsam und zielbewußt wachsende Steigerung, dann wieder der ungezwungene Gegensatz, dessen Einfachheit besticht, alles dies in der Coda zu neuem, oft überraschendem Zusammenwirken gebracht — dieses Opus 141 ist in allem und jedem ein Muster- und Meisterstück der Walzerliteratur.

Mittlerweile hatte sich der Buchhandel der Straußschen Werke bemächtigt. Es entstand ein Kampf der Originalverleger gegen die wie Pilze hervorschießenden Nachdrucke. Im Jahre 1835 veröffentlicht die „k. k. Hof- und privilegierte Kunst- und Musikalienhandlung des Herrn Tobias Haslun-

dieser Veröffentlichung, die vielen Werken, u. a. dem Opus 84 „Heimatlänge“, beigefügt ist, und deren charakteristisches Geleitwort lautet:

Es ist nur ein' Kaiserstadt,
Es ist nur ein Wien,

mehr Gewicht zu geben, wird ihr außer den Unterschriften von „Joh. Strauß, Kapellmeister“ und zweier Zeugen, Josef Edelbauer und Johann Träg, noch die Beglaubigung des Vizbürgermeisters und zweier Magistratsbeamten beigelegt. Diese Unterschriften werden durch das Landespräsidium, dessen Siegel wieder durch die „Geheime Haus-, Hof- und Staatskanzley“ bestätigt, deren Beglaubigung noch einmal durch die preussische Gesandtschaft erfolgt. Man mußte wohl alle Ursache zu Mißtrauen haben.

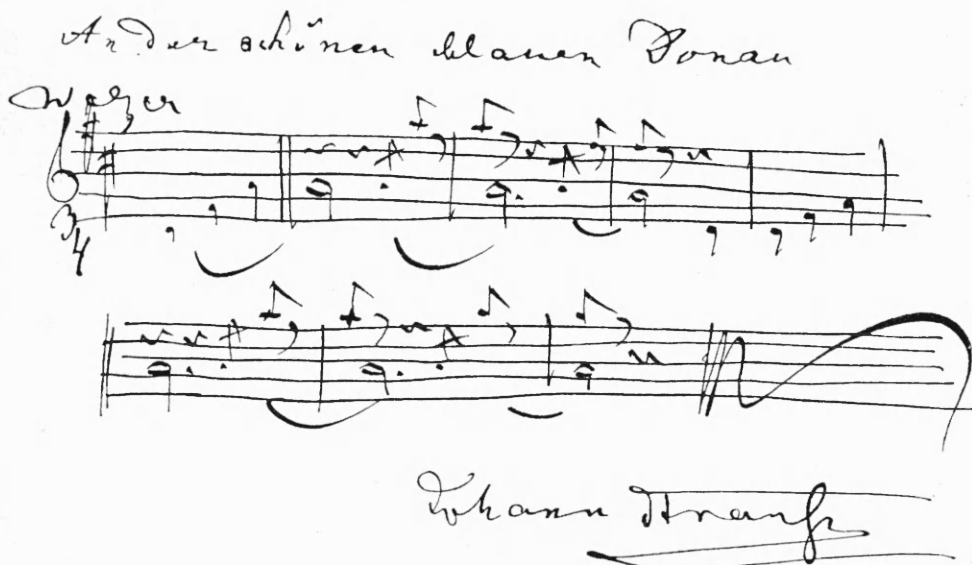
War dem Vater Strauß einmal der Atem ausgegangen, so nahm er in Ermangelung eigener Anregung seine Zuflucht zu anderen Komponisten, zu den gerade beliebten Opernwerken. Er zerschchnitt „Fra Diavolo“, „Zampa“, „Die Stumme von Portici“, „Robert der Teufel“, „Der Zweikampf“, „Die

Walzer „Wellen und Wogen“ von Johann Strauß Vater.

ger“ in Wien eine umständliche Erklärung, daß sie das alleinige und ausschließliche Recht an den Straußschen Werken besitze. Am

Jugenotten“ usw. und formte daraus Walzer, Quadrillen und Notillons. Er tat das nicht in der Absicht, sich mit fremdem Kranze

zu schmücken. Mit offener Bescheidenheit erkannte er vielmehr den Vorrang dieser Melodieerfinder an. Sehr treffend äußert sich für Wien bedeutete, das fühlte man in der Stunde, als die Kunde seines Todes in die Massen drang. Wie ein markerstürender



Walzer „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauß Sohn. Faksimile mit Namensunterschrift.

in dieser Weise einmal der Sohn über den Vater: „Er war wie jeder echte Künstler im höchsten Grade bescheiden, und nicht einen Augenblick hegte er die Annäherung, sich auf dasselbe Piedestal mit den Herren der großen Kunst stellen zu wollen. Aber seine Kunst hat manche Sorge verscheucht, manche Falte geglättet: vielen den Lebensmut gehoben, die Lebensfreude zurückgegeben; sie hat getröstet, erfreut und beglückt; — und darum wird die Menschheit ihm ein Andenken bewahren.“

Ein reiches Erbe hatte Strauß Vater seinem Sohne hinterlassen, einen Namen, der im Reiche der Tanzmusik goldenen Klang, den Zauber der Unwiderstehlichkeit besaß. Aber der Sohn brauchte nicht auf das Erbe zu pochen, er war selbsterleuchtet und eigenmächtig genug, seinen Weg zu finden, er führte die Bahn des Tanzkomponisten aufwärts, vom Tanzsaal in den Konzertsaal, auf die Bühne, er eroberte der Tanzmusik einen hohen, sicheren, beneideten Platz. Sein Leben war eine geschlossene Kette triumphartiger Erfolge, sein „Donauwalzer“ wurde der Wiener Nationalgesang, seine „Fledermaus“ das klassische Vorbild der modernen Operette. Was der Name Johann Strauß

Schrei mitten in ein Ballfest hinein, wie ein jäher Nis in den Taumel des rauschenden Volksjubels schlug die Trauerbotschaft an das Ohr der Wiener. Es war, als ob alle Kehlen heiser würden, als ob alle Saiten zerrissen, die noch eben in fröhlichem Lebensgenuß gejauchzt und geschwelgt hatten. Als die erste Kunde von dem Verlust in dem Volksgarten zu Wien eintraf, erhob sich alles von den Sitzen, die zahlreichen Offiziere und die Herren in Zivil entblößten das Haupt, die Kapelle intonierte den Walzer „An der schönen blauen Donau“. Aber an den Akkorden hingen Tränen, die Melodien klangen wie mit schwarzem Flor umwunden. Während sonst bei diesen Klängen Füße und Herzen unwillkürlich im Walzerrhythmus hüpfen, schlich jetzt die Stimmung der Weihe und des Schmerzes in die Gemüter.

Johann Strauß war tot — aber seine Melodien lebten, seine Walzer schwebten im Reigen der Unsterblichkeit. Sie klingen und wehen, so lange der Stephanssturm als ein Wahrzeichen Wiens in die Wolken ragt.

An seiner Musik klebt ein gut Teil Wiener Lust, Wiener Leben. Es ist nicht künstlich erklügelte, zurechtgestutzte Erfindung eines

einzelnen, es ist das Fühlen und Genießen eines Volkes, das uns aus den Akkorden entgegenklingt. Die Musik spricht den echten, unverfälschten Wiener Dialekt, ein wunderbares Gemisch von jubelnder Lebensfreude und sehnsüchtigen Träumen, von Sinnlichkeit und weicher Sentimentalität. An diesen wie toll einherhüpfenden Rhythmen hängen die Wünsche und Illusionen eines sinnigen, kindlichen Gemütes, der Takt der Füße gehorcht dem Schläge des Herzens. Das ist das Geheimnis, das ihre Popularität bewirkt.

Die Lebensgeschichte der Familie Strauß ist die Lebensgeschichte des Wiener Walzers.

Freilich geht der Stammbaum des Walzers weit zurück, zurück in eine Zeit, die, seufzend unter der Zuchtrute französischer Tanzaristokraten, diesem bescheidenen, deutschen Bürgerkinde den Zutritt zu den Salons verwehrte. Doch das Bürgerkind entpuppte sich als verwunschene Prinzessin, es eroberte sich einen Thron, der ihm von vielen beneidet, doch von niemand mehr bestritten wird. Den Adel ersetzte die sieghafte Jugend, die Ahnen Anmut und Grazie, des Volkes Gnaden gaben die Weihe — wer konnte da länger widerstehen! Und mit Recht! Wer das lebenswürdige Regiment dieser Königin des modernen Tanzreiches kennen gelernt hat, wird sich nie wieder unter den Herrscherstab eines fremden Despoten beugen.

Über ein Jahrhundert greift der Walzer zurück. Mozart hatte seinen „Figaro“ gesungen, da erschien auf der Opernbühne ein bescheidenes Werkchen „una cosa rara“ (Ein seltener Fall). Hier fanden sich am Schlusse des zweiten Aktes mehrere Paare zusammen, die ein harmloses Tänzchen wagten; ein Tänzchen, neu und eigenartig, bald zierlich, bald rauschend, bald hüpfend, bald schwebend, bald sittig, bald stürmisch. Und dieser Tanz war — der erste Walzer, der auf der Bühne getanzt wurde.

Die Oper und der Tanz fanden so großen Beifall, daß man Mozarts „Figaro“ bald vergaß; „cosa rara“ — so nannte man den Walzer — eroberte sich die Herzen der jungen Damen, den Boden der Ballsalons, den Notenstift der Komponisten — „cosa rara“ eroberte sich im Sturm die ganze Welt, „cosa rara“ ward zur cause célèbre.

Nun aber kamen die juristischen Gelehrten, die gewissenhaften Pedanten und wollten der bürgerlichen Königin einen Stammbaum konstruieren; und sie fanden den „Dreher“ und den „Schleifer“ und den „Hupsauf“ und den „Ländler“ — und brachten alle in eine lange Reihe und leiteten den Ursprung des Walzers auf viele Jahrhunderte zurück.

Aber der Walzer verzichtete auf diese Sanktionierung, er war stolz auf seine bürgerliche Jugend; denn er besaß mehr als Adelsbrief und Wappen, er besaß die unwandelbare Liebe und Zuneigung seiner tanzfrohen Liebhaber.

Und die Zuneigung ließ nicht nach, sie stieg und wuchs mit der Größe Wiens. Der göttliche Schubert sang seine frischen Walzer wie süße Nachtigallenlieder in den Frühling des Wiener Waldes hinein, und ihr Echo hallte zurück und weckte die Wiener Herzen zum Frohsinn, zur Lebensfreude.

Da ergriff Lanner die Geige. Er machte sich den Walzer zur Lebensaufgabe; was bis jetzt nur nebensächliche Tändelei, ward plötzlich hochauferichteter Mittelpunkt einer neuen Welt des Kluges und des Tanzes. Auf Lanner folgte Johann Strauß, der Vater, auf diesen der Sohn; die Herrschaft vererbte sich wie in einer dynastischen Monarchie.

Strauß der Jüngere ist der Klassiker der Tanzkomponisten, er verschaffte ihnen erst Heimats- und Bürgerrecht in dem weiten Königreich der Tonkunst. In der Sitzung vom 27. Mai 1830 der Wiener Tonkünstler-Sozietät, der ältesten und vornehmsten Wiener Musikvereinigung, wurde über die Aufnahme eines Musikus verhandelt, der sich Josef Lanner nannte. Die ehrfame Korporation lehnte das Ausnahmegesuch ab, „weil er bei der Tanzmusik ist“.

Johann Strauß erhält ein Ehrengrab neben Brahms, Schubert und Beethoven. Schon dies erhellt den Unterschied der Bedeutung, damals und heute. Lanner baute spanische Luftschlösser und Zaubergärten, Strauß gewann dem Walzer den realen Boden, ein behagliches bürgerliches Heim. Vorbei der Nixensput im Mondschein, der heißblütige Weltbürger kam zu Wort.

Das singt uns Bauernfeld in seinem „Buch von uns Wienern“:

Es hüpfen die Feen und Nixen
Zu Moubendseine vorbei;
Sie lachen und tanzen und kitzeln
Bei lieblicher Melodei.

Da braust und rauscht es gar prächtig,
So was vernahmet ihr nie!
Es stuten die Wellen allmächtig
Der Walzerinfonie.

Nach sind die Nixen verstorben
Zu ihr kristallenes Haus,
Es schreckt sie der Fiedelbogen
Des Walzerthrammen Strauß.

Ja, er ist ein Tyrann, dieser Walzerkönig, ein Tyrann der Freude, des Frohsinns. Er schwingt sein heiteres Zepher über den ganzen Erdball, alles sinkt ihm zu Füßen, alles huldigt seiner bestrickenden, zwingenden Großherrlichkeit. Von der Vorstadtbühne zog er in die großen Ausstattungstheater, in neuerbaute Operettenpaläste, auf den geweihten Schauplatz der Hofbühnen.

Die „Geschichten aus dem Wiener Wald“, „Rosen aus dem Süden“, „Wein, Weib, Gesang“ und gar die „schöne blaue Donau“, sie sind in den Nationalbesitz der österreichischen Tonkunst aufgenommen. Als Verdienst kann man es Strauß anrechnen, daß er die Tanzweisen des Volkes in die Säle der Vornehmen einzuführen mußte und wiederum die Tanzböden der Vorstädte durch aristokratische Melodien veredelte. Dieser aristokratische Zug in seinen Tänzen war nicht nur für seinen Ruhm und seine Kasse, sondern überhaupt für den deutschen Tanz von erheblichem Gewinn. Mit Strauß wurde der deutsche Tanz, der Walzer, erst courfähig und damit der altererbte Gang zu französischen Tänzen endgültig aufgehoben.

Auch auf dem bis dahin von Frankreich ausschließlich behaupteten Felde der Operette sollte durch Strauß ein neuer Weg gebahnt werden. Offenbach selbst hatte ihn auf sein Talent aufmerksam gemacht. Freilich sollte der Wiener den Sieg hier erst nach manchen Enttäuschungen erkämpfen. Der erste Versuch, „Die lustigen Weiber von Wien“, verschwand im Archiv, ohne das Licht der Rampen zu sehen. Das zweite Werk, „König Indigo“, konnte infolge der Strohsfiguren und der geistlosen Szene des Buches keinen rechten Boden gewinnen. Am 10. Februar 1871 vollzog sich das Ereignis dieser Uraufführung der ersten Straußischen Operette.

Mit ungeheurer Spannung hatte ganz Wien den Tag erwartet. Strauß dirigierte selbst, das bewirkte eine beifallsfreudige Aufnahme des Werkes; der echte nachhaltige Jubel folgte aber nur dem Walzerterzett „Ja, so singt man in der Stadt, wo ich geboren“. Der Walzerkönig hatte triumphiert, nicht der Operettenkomponist. Er mußte noch wacker mit sich ins Gericht gehen. Aber er ließ sich nicht abschrecken. Ein zweitesmal suchte er den Weg mit „Karneval in Rom“ in etwas gewählter Ton- und Tanzsprache. Somit war die echte Popularität hiervon kaum zu erwarten.

Dann kam der Gipfel: „Die Fledermaus“. Aber sonderbar — dies Werk, so recht aus einem Guß in sechs Wochen des Jahres 1871 geschaffen, begegnete in Wien zunächst nur Zweifeln und Mißtrauen. Das verwegene abenteuerliche Buch, meinte man, sei für Deutschland ungeeignet. Nach einem Vaudeville „Reveillon“ von Meilhac und Halévy bearbeitet, weist es deutlich und unverkennbar auf Offenbach hin, dessen „Pariser Leben“ sechs Jahre vorher die leichtsinnigen Boulevardiers entzückt hatte. Die ganzen Szenen des zweiten Aktes sind im Grunde nichts als eine Abwandlung des dritten Aktes „Pariser Leben“. Die Anlehnung ist oft so grell, daß man beinahe von einem Plagiat reden könnte; selbst der musikalische Aufbau zeigt verwandtschaftliche Züge. Ein wesentlicher Kontrast aber griff mildernd und versöhnend in die Afforde ein: aus dem leichtsinnigen sitteverletzenden Pariser Galopp ward bei Strauß als Seele des Ganzen der feste ausgelassene, aber bei aller Ausgelassenheit doch immer gemütliche schmeichlerische Walzer, der die gewagten Situationen dämpft und mit glitzerndem, gewisse Naivität erweisendem Hausflitter umkleidet. Und doch, diese wienerischste aller Operettenmusiken hatte in Wien zunächst kein Verständnis gefunden, sie fiel durch. Fast die gesamte Kritik verdamnte einstimmig das „schlechte“ Textbuch und winkte der Musik nur so weit gnädig zu, als die Schicklichkeit dem berühmten heimischen Komponisten gegenüber ein anderes verbot.

In Berlin erst merkwürdigerweise, wo man im Grunde der Seele ziemlich weit von der österreichischen Lebensvergügnlichkeit

fern war, fand die „Fledermaus“ die verdiente Anerkennung. Nach dem Berliner nachhaltigen Erfolg erst raffte man sich in ihrer Vaterstadt zu einer neuen Prüfung auf, diesmal aber mit besserem, glücklicherem Ausgang. Der Drloskyfchwank wurde jetzt so erfaßt, wie er gemeint war, als ein launiger, weindurchglühter Sommernachtsstraum, ohne reale Trivialität, ohne erschreckende Moralentgleisung, als das Phantasiestück eines Märchendichters — und siehe, mit einem Male schwanden die Bedenken, in köstlichem, überlegenem Humor hoben sich die drastischen Gestalten aus dem Schmutze der Wirklichkeit in das rötlich schimmernde Reich der Fabel. Die Melodien vergoldeten die Schatten der Abenteuerer, die prickelnden Rhythmen breiteten ihren versöhnenden Schimmer über all das Zweifelhafte, Schwankende, das der strenge Moralist noch dahinter suchen konnte.

Von Berlin und Wien begann die „Fledermaus“ ihren Siegeszug durch die ganze Welt. Sie stieg und wuchs immer in der Gunst der Hörer, sie eroberte sich schließlich den Boden der ernstesten Operntheater.

Gustav Mahler unternahm 1897 das Wagnerische, die „Fledermaus“ in Hamburg mit ersten Kräften, wie Klasky, Josephine von Arnner, Birrenloven, in das Repertoire der ernstesten Oper einzureihen. Der Versuch fand so glänzende Rechtfertigung, daß man in den Hofopern zu Wien, Karlsruhe, München, Stuttgart das Beispiel sehr bald mit dem gleichen Glücke nachahmte. Schließlich folgte auch die etwas stärker zurückhaltende Berliner Hofoper. Und auch hier war das Ergebnis das gleiche. Anfangs erbebte noch die Seele des Opernhauses ein wenig bei manchen gewagten Scherzen, aber sehr bald triumphtierte die Tanzsymphonie, man amüsierte sich köstlich, freute sich über die ältesten Originalwitze, als ob man sie noch nie gehört, und applaudierte schließlich bei jeder Operettenfermate, bei jedem Tanzschritt, den die Sänger auf dem geweihten Boden riskierten. Bei den bekanntesten Melodien zuckte es wie ein Wiegen durchs ganze Haus, niemand konnte sich der rhythmischen Gewalt dieser Tänze entziehen.

Die sonnig heitere Musik mildert hier, wie bei allen Straußschen Operetten, die szenischen Gewaltthaten, sie vergoldet die

mageren Späße und glättet die schlüpfrigen Pfade, die der Text gezeichnet hat. Bei Johann Strauß denken, fühlen und handeln die Menschen im Tanzrhythmus, der Walzer wächst aus der Szene, aus der Situation heraus, er ist nicht äußerlicher Ausputz, er ist logische Notwendigkeit.

Die größten Männer seiner Zeit haben dies willig anerkannt. „Strauß ist der musikalischste Schädel der Welt,“ äußert Wagner. „Ein einziger Straußscher Walzer übertragt, was Anmut, Feinheit und wirkliche musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Produkte wie der Stefansturm die bedenklichen hohen Säulen der Pariser Boulevards.“ Zu seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum schickte Brahms dem Kollegen seine Photographie mit den Anfangstakten des blauen Donauwalzers und der Unterschrift: „Leider nicht von Johannes Brahms, sondern von Johannes Strauß.“

Die Jugend ist es, die uns aus den Straußschen Klängen grüßt. „Am Winterabend, beim Herdfeuer,“ sagt Victorien Sardou, „reichen einige Akkorde eines Walzers von Strauß hin, um mich meine zwanzig Jahre wiederfinden zu lassen, und ich kann ihm dafür nicht genug dankbar sein.“

Freilich sollte auch Strauß die Höhe seiner „Fledermaus“ nicht zum zweitenmal erreichen. Eine ganze Reihe der folgenden Bühnenarbeiten verschwand nach kurzem flüchtigem Kenntnis; nur einzelne Melodien retteten sich in die Straußschen Tanzalben. Der „Zigeunerbaron“ bedeutet noch einmal einen außerordentlichen Aufschwung, der sich in dem blühenden, geradezu sich überstürzenden Melodienfluß dartut; das sinn- und geschmacklose Sujet läßt uns aber nicht zum rechten Genuß kommen.

Dann gab es noch einmal einen Anlauf in dem „Waldmeister“, der allerdings nicht mehr das Feuer der Jugend, nicht mehr die Kraft des Siegers in sich trägt.

Das Geheimnis der Straußschen Operettenerfolge ruht zum größten Teil in seinem süß lockenden, einzig temperamentvollen Walzern. Er vereinte den Schwung des Lannerischen mit der behaglichen Solidität des älteren Straußwalzers, aber in freierem Stil und strahlenderen Farben. Dabei

wuchs er von lokaler zu internationaler Größe. So ist aus der Walzermusik bei Johann Strauß dem Jüngeren ein Kunstwerk entstanden, das in der Geschichte der Musik einen Sonderplatz einnimmt: der musikalische Schwank. Strauß erkannte mit sicherem Blick, daß das Wesen der Operette nicht in einem Polka-, Walzer-, Marschpotpourri besteht, wie die heutigen Komponisten meinen, sondern darin, daß der dramatische Konflikt in den Tanz umgewandelt, vergeistigt, verflüchtigt wird. So in der „Fledermaus“, dem Jugendwerk, so in dem herzlichen „Waldmeister“, dem Schlußwerk, mit seinem wundervollen Walzerkonflikt, der alle Verwickelungen des Stückes in seiner milden Wärme auflöst. Hier erkennen wir deutlich die Wechselbeziehung zwischen musikalischem Bühnenwerk und Tanz. Strauß, der Vater, zerstückte die landläufigen Opern, um aus ihnen Walzer zu schneiden, Strauß, der Sohn, setzt die Walzer zu einem neuen Opernwerk zusammen und schafft die Wiener Operette. Nicht in dem Wort Operette liegt das Odium, das man ihr entgegenbringt, sondern in dem jeweiligen Inhalt, der sie füllt. Manches reizvolle komische Operchen rangiert in Frankreich unter dem Titel Operette, und manches hohle Operettenmachwerk maßt sich grotesk den Namen komische Oper an.

Freilich, was die Wiener Nachahmer Strauß' auf diesem Gebiete produziert haben, ist meist höchst zweifelhaften Charakters. Mit Ausnahme Suppés, der ein wenig von französischen Früchten nascht, ist die gesamte Produktion der Operette ungeheuer verflacht, in musikalischen Schlamm und Unrat hinabgesunken. Die frivolsten Späße, die plattesten Gemeinheiten werden als Lockmittel ausgestreut, die banalsten Gassenhauer mit dröhnendem Becken- und Trommelgepolter werden über den Hörer ausgegossen, der sich auf einen mittelalterlichen Jahrmart statt in eine musikalische Kunststätte versetzt glaubt. Heute haben wir keine Komponisten, fähig, Operetten zu schreiben, keine Sänger, fähig, sie zu singen. Was man uns unter der Maske der Operette aufsticht, ist ein Verbrechen an allem, was mit Kunst nur in entferntester Beziehung steht. Die plumpsten, unflätigsten Tänze von Negern und Cowboys werden

Lockmittel in diesen Machwerken; sie schleichen sich von den Poffenbühnen in die Salons, in die Gesellschaft ein und verderben Sitte und guten Geschmack. Und da erkennen wir so recht, daß das Wort des Mittelalters: „Der Tanz verdirbt die guten Sitten“, in umgekehrter Fassung Gültigkeit erlangt: „Schlechte Sitten verderben, erniedrigen den Tanz“.

Jedenfalls sind mannigfache Beziehungen des Tanzes zu jeweiligen Gesinnungs- und Gefittungsphasen der Völker unverkennbar. Und so müßte eine streng nach den Quellen bearbeitete Geschichte der Tanzmusik freudig begrüßt werden; dürften wir doch hoffen, daraus nicht nur sehr viel Interessantes für den Tanz, seine Bedeutung und seinen Einfluß auf die Gesamtkultur, sondern vor allem auch gerade über die Befruchtung der Tonkunst durch Tanzrhythmen und -formen zu erfahren. Bis jetzt sind wir über allgemeine Andeutungen in dieser Beziehung noch nicht hinausgekommen. Wir dürfen annehmen, daß die freiere Rhythmik in der Volksmusik auf Tanzeinfluß zurückgeht. Alle Anregung ist in der Kunst meist wechselseitig. Wenn die Dichtung ihren tiefen Einfluß auf die melodische Linie und die Form der Gesänge übte, so leuchte umgekehrt die Musik auch die Lyrik in die ihr genehmen und dienstbaren Bahnen des Strophenliedes und des Tanzliedes.

Im Volksleben griffen diese fangesartigen Ausbrüche der Stimmung in gewisse wechselseitige Begleiterscheinungen über. Mit Händeklatschen standierte man die Silben, mit schlichten neigenden und beugenden Bewegungen, einem kurzen Rundgang, einer Körperdrehung begleitete man die Endreime, den Refrain der Volksgesänge. Man mußte dabei unwillkürlich diese Rhythmik der Körperbewegung auf die Tonbewegung übertragen. So läßt sich annehmen, daß schon in frühester Zeit der Volksgefang leichter und abwechslungsreicher rhythmisiert war als die strenge Tonkunst, die ja ausschließlich dem Gottesdienste galt. Also erste Ursprünge des Tanzes, der Tanzbewegung und des Tanzschrittes dürften schon bei der rhythmischen und formalen Gestaltung des schlichten Volksliedes Pate gestanden haben.

Aus dem Tanzlied erwuchs das Tanzstück, das den ersten Keim der Instrumentalmusik

ausstreute. Die Einzelstücke vereinten sich zur höheren Form der Suite, aus deren inhaltlicher Gegensätzlichkeit sich die Grundzüge der klassischen Ouvertüre, Serenade und Sinfonie entwickelten. In die Oper sprang der Tanz als ein unterhaltendes Zwischenglied aus den alten Balletts über, er formte sich selbständig zu einer neuen Spielart des musikalischen Bühnenstückes, der Operette.

Die Beziehung zwischen gefungener und auf Instrumente übertragener Ausführung hat sich gerade beim Tanz am deutlichsten erhalten. Wie man im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert Tanzlieder aufs Instrument übertrug und Tanzstücken wieder Melodietexte unterlegte, so breiten sich auch in unserer Zeit die Tanzformen als Lieder wie als Instrumentalstücke gleichzeitig aus. Wer erinnert sich heute, daß Johann Strauß' „An der schönen blauen Donau“ in der ursprünglichen Form ein Männerchor mit Klavier- oder Orchesterbegleitung gewesen! Er ist Tanzstück geworden. Umgekehrt haben die Tänze bei Chopin, Schumann, Brahms und ihren Geistesverwandten eine stilisierte,

veredelte Form angenommen, die sie mehr zu Trägern einer Liebessimmung, eines lyrischen Ergusses emporhebt. Schumann und Brahms sind von Hause aus echte Lyriker, Chopin war durch die Wirrnis der Sprachen seiner Zeit leicht darauf hingewiesen, wie Mendelssohn in Liedern „ohne Worte“ zu singen. Diese Lieder nahmen äußerlich den Tanzrhythmus, die Form, den Stil idealisierter Tänze an; aber sie sind niemals als Tanzmusik gedacht, sie streben aus dem Tanzempfinden zu lustigen, wesenlosen Reichen der Gedankenwelt hinauf, sie geben dem Tanz die letzte höchste vergoldende Weihe der reinsten Musikgeföhle. Während Schubert und Weber in ihren Tänzen die direkten Vorläufer von Lanner und Strauß darstellen, weisen diese Tanzdichter eher auf die nur an Tanzumrahmung gebundene Saitenzeit Bachs und Händels zurück.

So kehren nach langer wechselreicher Reise, auf der sie ihre Anregungskeime über alle denkbaren Tonformen ausgestreut, die Tanzgebilde wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück, als Träger schlichten, innerlichen, warmblütigen Volksempfindens.



Husklang

Und eine müdgestimmte Heiterkeit,
 Verblaßten Farben letzter Afters gleich.
 Lag dir im Auge, eh' du schiedst von hier.
 Dein Seelchen war schon weit, schon weit voraus,
 Für deinen Wunsch ein traumlos Bett zu suchen.
 So leise klang dein Mund, wie Tropfenfall
 Nach einem langen, schweren Wetterregen.
 Und deine Augen sahen schon das Licht
 Des Irisbogens nach dem Sturme leuchten.
 Auf siebenfarbig bunter Brücke zogst
 Du abschiedlächelnd in die Himmel ein.

Paul Friedrich

