

LK 88





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Brozhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

115.

Zweite sehr vermehrte Auflage.

Das

Passionsspiel zu Oberammergau

in

musikalisch - dramatischer Hinsicht

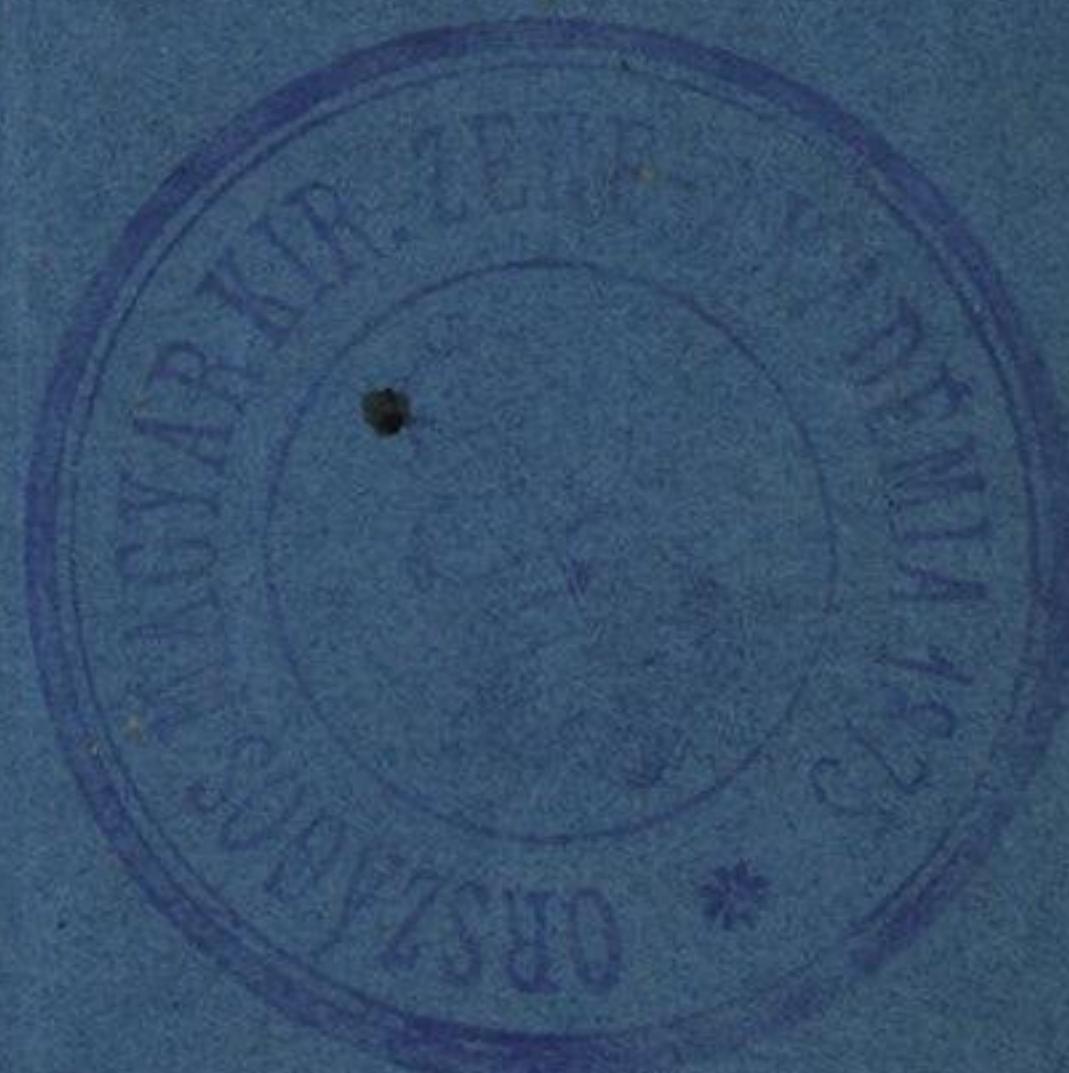
beleuchtet



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von

Cyrill Kistler.



Mit 40 in den Text gedruckten Notenbeispielen aus der Oberammergauer Passionsmusik.

Preis 60 Pfennig.

München.

Verlag von Jean Schwarz.

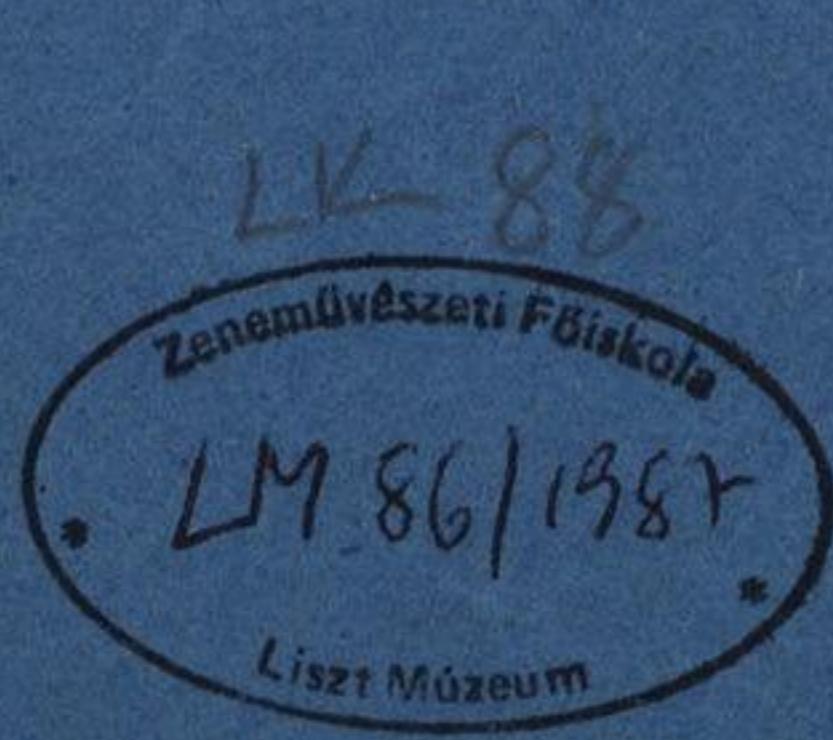
1880.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Alle Rechte vorbehalten.



ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

~~145~~

35

R 235



„Habe ich etwas zu tadeln, so geschieht es das erste
„Mal mit aller möglichen Milde. Hilft das nicht, so
„schreibe ich so, dass die Getadelten laut aufschreien.“

Dr. Frz. Witt.

Vorrede zur II. Auflage.

Von vielen Seiten angegangen, die vergriffene Brochüre nachdrucken, oder eine zweite Auflage erscheinen zu lassen, unternehme ich es, eine II. Auflage herauszugeben. Diese Auflage erscheint in vermehrter Form. Den 24. Juni hörte ich mir die Oberammergauer Passionsmusik zum zweiten Male ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM an und muss mein erstes Urteil nicht nur aufrecht erhalten, sondern noch bedeutend verschärfen. Bei dem zweitmaligen Anhören dieser Musik kam ich zu dem Resultate:

so lange zu dem Passionsfestspiele in Oberammergau die gegenwärtig benützte Musik von Dedler beibehalten wird, ist die Aufführung der Passion eine Profanierung des erhabensten, poesiereichsten und heiligsten Gedankens.

Diese Musik hat dem deutschen Geiste einen Schlag in's Gesicht versetzt.

Die Verteidiger Dedler's sind Offenbachianer im schlimmsten Sinne des Wortes, denen tiefes, ächtes, deutsches Gemüt fehlt, deren Religion nur äusserlich und nicht innerlich lebt.

Die massgebenden kirchlichen Behörden haben die heilige Pflicht, darauf zu dringen, dass diese Passionsmusik beseitigt und durch ein der heiligen Sache entsprechendes neues musikalisches Werk ersetzt werde. — Jeder Besucher des Oberammergauer Passionsspieles wird sich über die Darsteller, über Dekorationen und Kostüme nur im höchsten Masse lobend aussprechen können; dazu wird aber eine



Musik gemacht, die nicht wert ist bei der einfachsten Bauernkomödie gespielt zu werden. Dass diese Musik ihrem erhabenen Berufe nicht dienlich ist, sieht selbst der Laie ein. Dr. Witt macht dem Oberammergauer Schullehrer Kirschenhofer den Vorwurf, dass dieser es unterlassen habe, durch Belehrung der beteiligten Kreise dahin zu wirken, dass die Dedler'sche Musik entfernt werde. Ich werde am Schlusse dieser neuen Auflage die Ansichten des Herrn Dr. Witt beifügen.

In dieser zweiten Auflage werde ich meine Anschauungen über die ganze Anlage des Passionsspieles unumwunden darlegen und erkläre im Voraus, dass ich mit den überschwänglichen Lohhudaleien des Herrn Devrient öfters in Widerspruch geraten werde.

Das bezieht sich jedoch nur auf die **Anlage** des ganzen Werkes und nicht auf die Darstellung.

Ein Mann vom Rufe eines Devrient hätte auch, was den Aufbau der Tragödie betrifft, belehrend wirken sollen. Dass er Dieses nicht that, ist um so unbegreiflicher, als von ihm vorausgesetzt werden durfte, dass er die Mängel der **Dichtung** sowohl, als auch die dramatischen Fehlerhaftigkeiten des Werkes erkennen musste. Die bis in's Lächerliche ausartenden Lohhudaleien der gesammten Presse über das Passionsspiel in Oberammergau sind auch nur von Devrient **verschuldet**. Meines Wissens ist die „Frankfurter Zeitung“ das einzige Journal, das sich in diesem Sinne äusserte. In Nr. 148 — 1880 — finden wir Folgendes:

„Nichts ist billiger, als dass man die merkwürdigen Leistungen der Oberammergauer nach Gebühr schätze. Nur soll man sie nicht überschätzen. Und das gethan zu haben, ist der **Fehler** Eduard Devrients, dessen Schrift über Oberammergau grosse Verbreitung und Geltung fand.“

Wer Augen **zum Sehen** und Ohren **zum Hören** hat, wird damit einverstanden sein.

Ehe ich zur Besprechung des Passionsspieles übergehe, möchte ich eine Angelegenheit erwähnen, die mir gar nicht entspricht.



R 235

— 3 —

Am Vorabende des Passionsspieles

zieht die Dorfmusik Märsche spielend im Orte herum. Die zugereisten Bauern marschieren natürlich den Pfeifenkloben im Munde mit. Mir sagte diese Art das heilige Passionsfestspiel einzuleiten nicht zu. Dieser Ueberrest alter Landwehrherrlichkeit passt zu Turner-, Sänger-, Schützenfesten etc. etc., aber nicht hieher. Es wäre angezeigt, bei eintretender Dunkelheit eine allgemeine Pilgerfahrt zur Kreuzigungsgruppe zu machen, bei völliger Dunkelheit dieselbe zu beleuchten und dazu ein paar Choräle zu blasen. Das würde gewiss eine ernstere Stimmung erzeugen und einen weihevolleren Eindruck hinterlassen, als die **schlecht geblasenen** Märsche. Zudem wäre hiedurch ein Akt der Dankbarkeit und Pietät gegen den erhabenen Geber dieser prachtvollen Kreuzigungsgruppe ausgedrückt. Das Märscheblasen am Morgen des Passionsspieltages sollte ebenfalls unterbleiben und dafür Choräle gespielt werden, das ist meine Ansicht.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



1*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Einleitung.

Zwei Passionsfestspiele liegen hinter mir. Tief ergriffen von den wunderbaren Eindrücken, die diese eigenartige theatralische Aufführung bei jedem Zuschauer dauernd hinterlassen wird, möchte ich es versuchen, dieses Festspiel auch vom musikalischen Standpunkte aus zu beleuchten, was meines Wissens bisher nicht geschehen ist. Es dürfte dieser Versuch schon aus dem Umstande gerechtfertigt erscheinen, dass bereits sich sehr beachtenswerte Stimmen erheben, die aussprechen,<sup>ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM</sup> dass die zu dem mit Recht berühmten Passionsfestspiele von Rochus Dedler*) (Schullehrer in Oberammergau) komponierte Musik der Würde und Erhabenheit des Dramas ganz und gar zuwiderlaufe. Schon bevor ich das Passionspiel besuchte, wurde mir von verschiedenen Seiten angeraten, mich ganz besonders für die musikalische Seite des Festspiels zu interessieren, da es wirklich an der Zeit wäre, hierüber öffentlich sich auszusprechen. Dazu kam noch der sehr beachtenswerte Umstand, dass der geistreiche Reformator unserer Kirchenmusik Dr. Fr. Witt in seinen „fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik“ alle Musikkenner aufforderte, Notamina über die — nach seiner zuverlässigen Beschreibung — geradezu schauerliche Musik, welche man bei diesen Aufführungen zu hören bekommt, zu machen, um zur Ausmerzung dieser unglaublichen Geschmacksverirrung beizutragen. Auf der einen Seite aber fand ich zufällig ein Buch, das betitelt ist:

Das Oberammergauer Passionsspiel mit besonderer Hervorhebung seiner herrlichen Musik von einem Verehrer des Tonmeisters R. Dedler. (Regensburg bei Jos. Manz 1880.)

*) Gestorben den 15. Oktober 1822.



Das Buch umfasst 150 Seiten, auf welchen ich zu hunderten Malen Worte: herrliche, wunderbare, erhabene, gottvolle, geniale, bewältigende, weihevolle, gewaltige, feuerige, ergreifende etc. etc. Musik zu lesen fand.

Solche schroffe Gegensätze, in Bezug auf Ansichten über ein Tonwerk, legen dem Kunstkennner die Verpflichtung auf, selbst zu hören und selbst zu urteilen.

In diesem hier vorliegenden Falle ist es gar nicht schwierig, sich offen und frei auszusprechen. Ich stehe vollständig auf der Seite des Herrn Dr. Franz Witt. Dadurch werde ich mir allerdings nicht gerade lauter Lob erwerben, allein: wer für die Wahrheit kämpft, dem ist der Tadel Triumph. Besonders Jenen wird das Folgende ein Stein des Anstosses sein, die unter Musik sich ein Ding vorstellen, das nur dazu da ist, um in einschmeichelnder Weise die Lange-weile zu vertreiben. Diese Art Musik mag aber da ihre Verwendung finden, wohin sie passt, auf die Tanzböden und in die Bierlokale.

Sobald die Musik aber bestimmt ist, irgend einen dichterischen Stoff oder eine dramatische Handlung zu unterstützen, hat sie den Intentionen des Dichters und Dramatikers sich unterzuordnen, und nur jene Stimmungen zu schildern, die durch die gegebenen Situationen angezeigt sind. Man wird daraus erkennen, dass ich die Musik in einem Doppelsinne auffasse. Die erste Art Musik ist die **unbedingte Musik** (absolute Musik), die für sich eine Sonderkunst bildet, mit der wir hier Nichts zu schaffen haben. Die zweite Art Musik ist die **bedingte oder dramatisierende Musik**, welche durch dichterischen Einfluss entsteht und den Sinn des Textes, als auch die dargestellte Situation in Tönen zu schildern hat, also kurz gesagt, die Dienerin der Poesie ist.

Hier geht es nun nicht an, dass der Komponist beliebig nach Gutdenken schaltet und waltet wie er will, und auf solche Weise die dichterische Absicht durchkreuzt und den Sinn der Worte und Situationen falsch zeichnet.

Niemals in meinem Leben habe ich aber mehr Veranlassung zu diesen Betrachtungen gefunden, als beim Anhören der Passionsmusik von Dedler.

Denke man sich, dass es sich hier um die Vorführung des schauerlichsten, erhabensten und heiligsten Dramas handelt, so wird man selbst zu der Ansicht gelangen, dass der musikalische Teil von



einer göttlichen Erhabenheit und Weihe durchdrungen sein muss, welche der Heiligkeit des Dramas entspricht. Dem ist aber leider nicht so. In den folgenden Zeilen wird das klar und deutlich bewiesen werden. Die Aufzeichnung einzelner musikalischer Gedanken war sehr schwierig,

1. hatte ich mich nicht mit Notenpapier versehen, war also genötigt, meine fünf Linien immer selbst zu ziehen und
2. war die Entfernung zwischen mir, dem Chor und Orchester sehr bedeutend, wie ich überhaupt fand, dass die teuersten Plätze zugleich die schlechtesten sind.

Sollte also hie und da eine Note falsch zitiert sein, so bitte ich das der Ungunst der Verhältnisse zuzuschreiben, über die Hauptsache wird sich der freundliche Leser genügend informieren können. In dem genannten Buche ist zu finden, dass Dedler's Musik im Haydn-Mozartstile geschrieben sei. Diese beiden Meister möchte ich vor dieser Beschimpfung schützen und dem Verfasser bemerken, dass ihm das Wort Stil geläufiger ist, als ihm dessen Sinn bekannt sein dürfte.

Dedler's Musik ist im  und lustigsten Kirchenmusikgenre à la Franz Bühler, Dreyer, Schiedermayr, Donat Müller etc. etc. geschrieben und entbehrt jene klassische Tiefe und Erhabenheit, die dazu Veranlassung bieten könnte, mit den Werken Haydn's oder Mozart's verglichen werden zu dürfen.

Ich bin durchaus nicht Willens, dieser Dedler'schen Musik Einfachheit abzusprechen, muss mich aber sehr verwundern, dass man noch immer nicht einsieht, dass zwischen einfacher und einfältiger Musik doch ein grosser Unterschied besteht.

Ich gehe nun zum Speziellen über und werde ganz genau dem Textbuche folgen.

Die **Ouverture**^{*)} ist ein Tonwerk, das der Form nach vollständig diesen Namen verdient. Dem Geiste nach aber ist es ein Musikstück, das jeder Posse vorausgehen kann. Kein Mensch wird durch diese Musik in eine Stimmung versetzt werden, die in ihm das Gefühl erregt,

^{*)} Ob diese Ouverture von Dedler ist, ist mir unbekannt. Ich erinnere mich nicht, dieselbe schon gehört zu haben. Seiner Zeit spielte man die Jagdouverture von Mehul als Einleitung zum Passionsspiel.



die hochtragische Leidensgeschichte werde ihm jetzt vorgeführt werden. Nach diesem Tonstück kann ein Ballet, oder eine Operette etc. etc. folgen, aber nie eine solch' gewaltige Tragödie. Diese Ouverture allein ist im Stande, aus dem wunderbaren Passionsspiele als solchem — über das Spiel kann man sich nur staunend und verwundernd aussprechen — eine Entwürdigung der heiligen Handlung zu machen.

Uebrigens möchte ich dem Verfasser des genannten Buches bedeuten, dass Dedler bei Niederschreibung dieser Ouverture in Mozart's Zauberflöte „gute Zigarren“ rauchte, daraus wird er doch nicht das Wort „Stil“ geschöpft haben. Noch möchte ich bemerken, dass ich nicht umhin kann auch über die Durchführung des musikalischen Teiles des Passionsspieles mich auszusprechen. Dirigent ist Herr Lehrer Kirschenhofer. Hier möchte ich mich gleich vollständig erklären. Die Orchesterstimmung legt kein allzugünstiges Zeugniss für die Gehörfähigkeit des Dirigenten ab, dazu kam ein durchgängig unsauberes Spiel, Schwankungen die bei der langen Zeit der Studien, welche auf das Werk verwendet wurden, unbegreiflich erscheinen und nur auf Rechnung des Dirigenten zu setzen sind. Die Pauken stimmten gar nie, was mich zu der ~~Ausschaltung~~^{ZENEAKADÉMIA} brachte, dass man es auf dem Lande für gleichgültig hält, ob dieses Instrument als Kunst- oder Geräuschmittel behandelt wird.

Die Ausführung des musikalischen Teiles der Vorstellung am 24. Juni war wo möglich noch schlechter, als die der ersten.

Der Ouverture folgt der Prolog in musikalisch rezitierender Weise, von dem ich der grossen Unruhe wegen nicht viel vernehmen konnte, was auch bei der zweiten Aufführung der Fall war.

Die musikalische Komposition des Prologes ist ein Ausbund von musikalischem Gedudel. Da wimmelt es von Schusterbässen, — dudl, dadl, — Eins, dum, dum — und melodischen Banalitäten. Das Duett (Tenor und Bass) ist vollständige Morithatsmusik. Der Chor und die ganze Komposition des Prologes ist zu lang und stört besonders das regungslose Dastehen der Choristen. Eine Kürzung ist hier angezeigt.



I. Vorstellung.

Feierlicher Einzug Jesu in Jerusalem.

Der musikalische Teil setzt sich vollständig über seine Bestimmung, das Feierliche zu charakterisieren, hinweg. Die Violinen arbeiten an Achtelsbewegungen, die aus der Gänsbacher'schen Muse Jedem bekannt sind,



sofort bis in alle Ewigkeit.

Die Unisonosätze sind das Beste und Wirkungsvollste, was die ganze Dedler'sche Passionsmusik aufzuweisen hat.

Die Durchführung beängstigte den aufmerksamen Zuhörer sehr, da man stets der Gefahr ausgesetzt war, dass Orchester und Sänger in einen unvereinbaren Konflikt geraten. Auch in der 2. Aufführung.

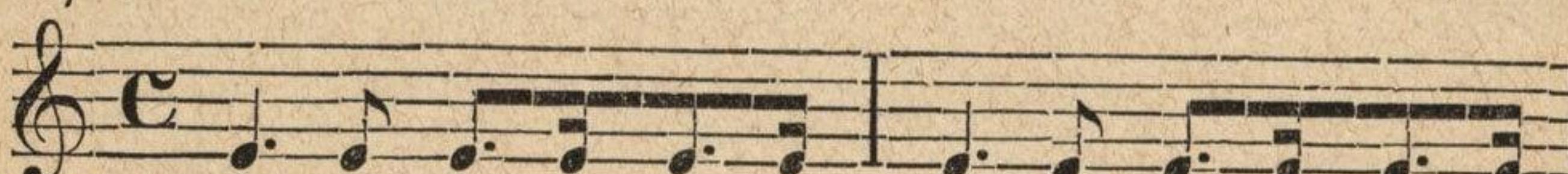
Eine merkwürdige Beobachtung machte ich, als Jesus die Käufer und Verkäufer zum Tempel  LISZT MÚZEUM. In dieser That Christi ist die Disposition der ganzen erhabenen Tragödie beendet. Für den gebildeten Menschen ist das ein ergreifender Moment, allein anders rechnet das niedrige Volk, es lachte hell auf — der Rest ist Schweigen. Galt es ja die Juden zu prügeln, dazu muss natürlich ein guter Christ lachen. Ueberhaupt schien mir das bäuerliche Publikum mehr in einer Jahrmarkts- als in einer Passionsstimmung sich zu befinden.

II. Vorstellung.

Anschläge des hohen Rates.

Bassrecitativ.

Hier begegnet uns bis zu der Tenorarie ein häufig wiederkehrender Rhythmus,



der mich an eine Circusvorstellung in Paris erinnerte, und von der Trompete abscheulich geblasen wurde.



Die Tenorarie:

„Sehet dort, der Träumer kömmt“ —

wird durch ganz banale und bis in's Unausstehliche ausartende Terzenläufe der Geigen begleitet, der eine Bassarie folgt, die beredtes Zeugnis dafür ablegt, dass der Komponist mit Hervorbringung patriarchalischer Melodien sehr vertraut war.

Das darauffolgende Duett (Tenor und Bass) enthält Imitationen, an denen man erschrickt, sobald man ihrer nur gedenkt. Die darauf folgenden Chöre werden von den Geigen mit Stossnoten übersät und es entwickelt sich eine völlige Wut, die kultivierten Schafdärme zu vernichten.

Die Worte: „Kommet, lasset uns ihn tödten“ sind ganz „verhunzt“:



Kommet lasset uns ihn tö - ten.

Die Chorstrophen

„Aber nein! Er kam nicht zum Verderben“ —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

weisen im Sopran und Alt Terzengänge auf, die an das idyllische Treiben zweier grasschniedender Geschwister erinnert. Der Sopran singt u. A.:



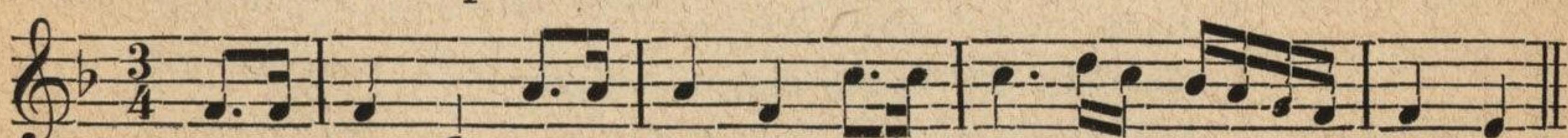
Damit das Mass der erlaubten musikalischen Intervallen voll wird, spielen uns die Geiger und dann die Holzbläser abermals recht hübsche Terzenläufe vor und schliessen.

Dieser Chor ist entschieden zu lang und hält den Gang der Handlung auf.

III. Vorstellung.

Abschied zu Bethania.

Die Musik dieser ganzen Vorstellung bewegt sich auf haarsträubenden Tummelplätzen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Orchestereinleitung bringt wieder reichliche Terzengänge, aber was muss man hier vom Gesange hören ! !



Ein Musiker weiss, was Das bedeutet.

Diesem — folgt eine Tenorarie, in welcher wir hören:



Bereits :

„Wohl auf nun getrunken.“ —

Bei den Worten:

„Trostlos jammert sie nun so“ —

setzen sämtliche Stimmen ein und es entwickeln sich Imitationen, die unsere Urgrossväter auf dem Lande für sehr ergreifend hielten, wovon wir moderne Menschenkinder jedoch verschont bleiben möchten.

Die darauffolgende Sopranarie ist im ächten Quadratmusikerstyl geschrieben und wurde dazu noch sehr schlecht vorgetragen. Die Sängerin sang in B-dur hartnäckig ein Des, wozu die Violine ebenso unerschrocken ein D spielte. Die Wiederholung der Textworte:

„Wo ist er hin? Wo ist er hin

„Der Schöne aller Schönen?“ —

ist der Sache nicht entsprechend, wie ich überhaupt die Dichtung zum ganzen zweiten Vorbilde für das Passionsspiel sehr unpassend finde. Sie stehe hier:

Vorbild.

(Die liebende Braut beklagt den Verlust ihres Bräutigams. Hohel. 5, 17.)

Wo ist er hin? Wo ist er hin

Der Schöne aller Schönen?

Mein Auge weinet, ach! um ihn

Der Liebe heisse Thränen.

Ach komme doch! ach, komme doch,

Sieh diese Thränen fliessen :

Geliebter! wie, du zögerst noch

Dich an mein Herz zu schliessen ?

Mein Auge forschet überall

Nach dir auf allen Wegen:

Und mit der Sonne erstem Strahl

Eilt dir mein Herz entgegen.



(Wechselgesang.)

Geliebter! ach, was fühle ich?
Wie ist mein Herz beklommen!
Geliebte Freundin! tröste dich,
Dein Freund wird wieder kommen.

O harre, Freundin! bald kommt er,
Schlingt sich an deine Seite,
Dann trübet keine Wolke mehr
Des Wiedersehens Freude.

O komm' in meine Arme her!
Schling dich an meine Seite,
Und keine Wolke trübe mehr
Des Wiedersehens Freude.

Mich beschleicht das Gefühl, dass diese Textworte nicht hieher gehören. Ich bemerke das nicht, weil ich zu strenggläubig bin, aber es passt mir nicht, wie es Anderen auch nicht passt. Man möge einmal darüber nachdenken, ob eine Passionsdichtung solche, von der Hauptsache ablenkende Chorstrophen enthalten soll, sittliche Bedenken wegen junger schwärmerischer Menschen ganz ausgeschlossen.



Die Violinbegleitung ist dem Gesange angemessen.

Bei den Worten:

„O harre, Freundin! bald kommt Er“ etc. etc.

spielt das Orchester:

Eins, dumm, dumm,
Eins, dumm, dumm.

Hier sei gleich bemerkt, dass die ganze Passionsmusik Dedler's auf ganz gewöhnlichem, homophonem Boden steht. —

Eine eigentümliche Wirkung macht es, wenn hier Christus spricht:

„Steh auf Frau, die Nacht bricht ein und Stürme brausen.“

Dazu hatten wir einen wunderschönen Morgensonnenchein und vollständige Ruhe und Stille.

Ich möchte hier bemerken, dass die immer fortgesetzte gleichartige Tagesbeleuchtung monoton wirkt und die dramatische Situation eintönig, farblos und sogar oft wirkungslos macht. Ich erinnere hier an die Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung, wovon ich mir



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eine viel grossartigere Wirkung versprach, deren Ausbleiben aber nur auf Kosten der Beleuchtungsmonotonie zu setzen ist. Hier wird jedoch nicht abgeholfen werden können, da die Gestirne auch in Oberammergau ihre selbständigen Wege gehen.

IV. Vorstellung.

Der letzte Gang nach Jerusalem.

Das Orchester spielt chromatische Gänge, die jedenfalls nicht durch dichterischen Einfluss entstanden sind. Unter vielen musikalischen Gewöhnlichkeiten hören wir Folgendes:



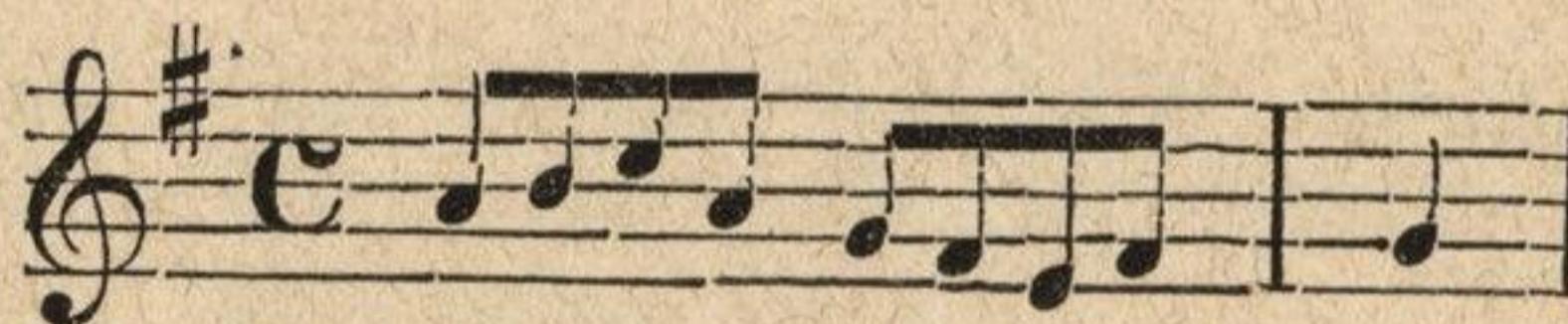
oder:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ein Bassrezitativ leitet ein, zu welchem die Trompete ohrenzerreissend falsch blies. Nach diesem Rezitativ folgt der Chor. Hier finde ich in genanntem Buche die Bezeichnung „Mahnungstrompete“, was mich an die Leitmotive R. Wagner’s in Bayreuth erinnerte. Bloss fehlt diesem Mahnungsmotiv Geist und Sinn.

Die Trompeten fahren fort sehr falsch zu blasen, die 2. Violine spielt zum Septaccord auf E in A-moll, statt Gis ein halbes g und gis. Der G-dur Satz ist sehr banal und enthält die altmodische Cadenz:



Bei dem darauffolgenden:

„Die Zeit der Gnade ist verflossen“ etc. ctc.

taumeln die Violinen wieder in Terzengängen, wozu die Mahnungstrompete sehr falsch und unmotiviert trumpetet.

Die Worte: „Jerusalem, Jerusalem!“ etc. etc. sind im ächtesten Bierlokalmusikgenre geschrieben. Der Sopran sang consequent zu tief. Die Schlussmusik bewegt sich — unter sehr störendem Geigen-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

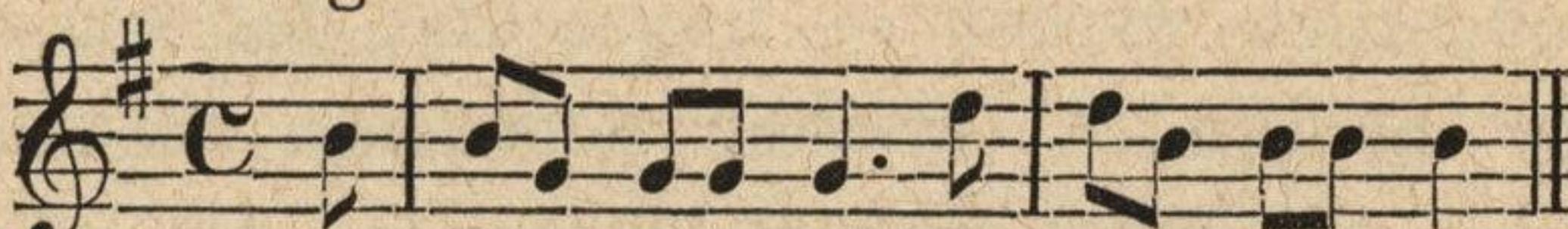
gescharr — auf veralteten Gemeinplätzen und leidet an Längen, die sehr hemmend auf den Gang der Handlung wirken.

Die Dekorationsmalerei zu dieser Vorstellung ist geradezu meisterhaft ausgeführt.

V. Vorstellung.

Das heilige Abendmahl.

Orchestereinleitung:



Ich erinnerte mich hier an das Studentenlied:

„Jetzt kauf i mir a Maus,
Jetzt kauf i mir a Maus.“

Die Tenorarie ist sehr munter gehalten. Man hört z. B.:



Bei den Worten:

„Ich will nun keine Opfergaben“ etc. etc.

finden sich Tenorkoloraturen, die man sonst nur für Kunstsänger schreibt und nur im Theater zu hören bekommt.

Die Hornpartie wirkt geradezu humoristisch, sie heisst:



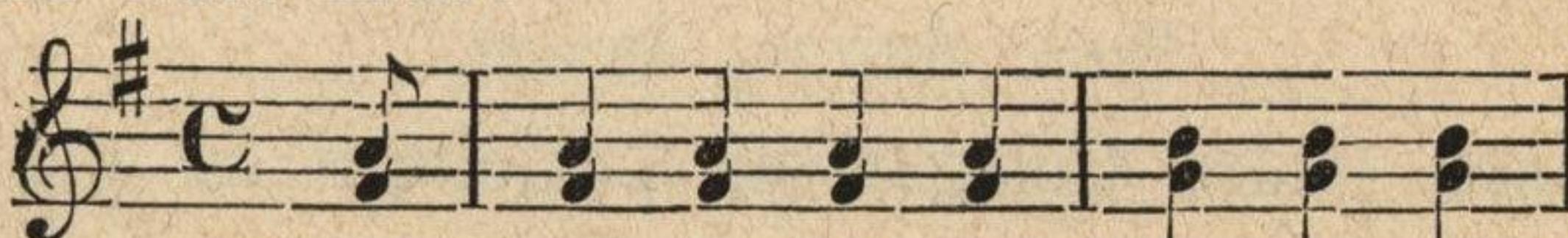
In dem darauffolgenden Chor wirkt der Unisonosatz ganz wohltuend und erhebend, wie eine Oase in der Wüste. Aber nicht lange erfreut man sich des Gehörten, so vernehmen wir folgenden Gesang:

Sopran und Alt:



„Die as - sen in der Wüs - te Sinn;

Tenor und Bass nach:



„Die as - en in der Wüs - te Sinn.“



Das heisst man religiöse Musik. Dem folgt abermals der Unisonosatz. Zum Schlusse stimmen die vier Singstimmen einen Canon an, dessen Thema lautet:



Bei den letzten Solo- und Chorstrophen begegnen wir endlosen Textwiederholungen und musikalischen Rouladen. Bei Anhörung derselben erinnerte ich mich an Berlioz, der in seiner berühmten Instrumentationslehre schreibt:

„Hoffentlich werden — ungeachtet des von dem grössten Teil der berühmten Meister gegebenen Beispieles — die lächerlichen Rouladen über die Textworte des „Kyrie eleison“, oder über das Wort „Amen“, welche hinreichen würden aus den Singfugen der Kirchenmusik eine unanständige und abscheuliche Alfanzerei zu machen, zukünftig aus jeder, des Gegenstandes, dem sie gewidmet ist, würdigen geistlichen Musik verbannt sein.“ —

Ganz eigentümlich wirkt nun während der Fusswaschung ein hinter der Szene vorgetragener sehr süßlich klingender Männerchor (der Autor ist mir unbekannt), wodurch man in eine sonderbare Stimmung versetzt wird. Man redet und schreibt von Stil und thut das Gegenteil, weil man nicht weiss, was das Wort bedeutet. Bedenke man doch, dass das Volk für das Gute und für das Schlechte in der Kunst gleich empfänglich ist. So lange man aber die Tonkunst nur als Spielware betrachtet, solange verfehlt sie ihren erhabenen Beruf, solange wird sie nicht zur **Kulturmacht**, und nicht zu einem **Bildungs- und Erziehungsfaktor** werden und das ist ihre heilige **Mission**.

VI. Vorstellung.

Der Verräter.

Das Orchesterritornel sieht der Introduktion einer Strauss'schen Gallopade gleich. Der Dreivierteltakt bringt uns in rascher Bewegung
Eins, dumm, dumm.

Die Violinen finden Gelegenheit Tonleitern zu üben, hier wie sehr häufig.



Bei dem Altsolo, das mit den Worten:

„Was bietet für den Knaben ihr“ — etc. etc.

beginnt, hören wir:



Dazu braucht man nichts zu bemerken.

Die Schlussmusik bringt aber das Unglaublichste, man glaubt den Ohren nicht trauen zu dürfen. Man staune!

Die Violinen spielen:



Ich glaubte die Musikantenparolepolka von Unrath zu hören.

Hier stehe sie:



Diese Polka ist mir noch  lieber, sie ist wenigstens nicht Offenbachisch.

Die Wirkung derartiger banaler Musik bleibt nicht aus. Schon die Szene, als Judas die dreissig Silberlinge ausbezahlt erhielt, veranlasste den Kraftadel zu höllischem Hohngelächter, auch bei der zweiten Aufführung. Armes, elendes Volk! Ein Schacherjude, der seinen Herrn und Meister, — deinen Gott — verkauft und verrät, nötigt dich zum Lachen !! Woher nun diese unbegreifliche Bestialität der niederen Volksschichten. Leset das obige Notenbeispiel, da findet ihr die Erklärung. !!!

Die darauffolgende Handlung:

„Judas kommt in das Synedrium und verspricht, um dreissig Silberlinge seinen Meister in die Hände der Pharisäer zu liefern; diese beschliessen den Tod Jesu“, — ist zu gedeckt und zu lang. Ein Blaustrich wäre von wohlthätiger Wirkung. Die Rolle des Judas wird vom Darsteller übrigens sehr gut durchgeführt.



VII. Vorstellung.

Jesus am Oelberge.

Das Orchesterritornel ist einer der besseren musikalischen Punkte des ganzen Werkes, wurde aber sehr unrein gespielt, was dem raschen Harmonienwechsel sehr Eintrag that. In diesem Fahrwasser hält es der Komponist nicht lange aus, er will keine Stimmung machen und freut sich, dem bäuerlichen Geschmacke recht bald wieder Rechnung tragen zu können.

Die Worte:

„Judas, ach! verschlang den Bissen
Bei dem Abendmahle
Mit unheiligem Gewissen“ etc. etc.

sind nach Verszeilen und nicht nach dem Sinne komponiert, was sehr geschmacklos ist und sehr störend wirkt.

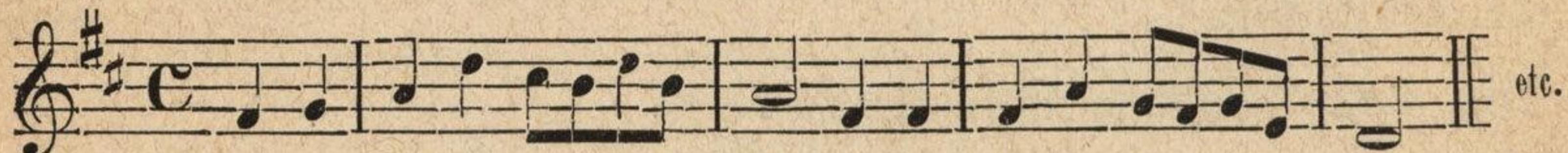
Nun hört man sehr lustige Bühler'sche Vespernmusik, die bekanntlich dazu bestimmt war, die eben vom Mittagstische aufgestandenen Kirchenbesucher beim Nachmittaggottesdienste gut zu unterhalten und vor Schlaf zu bewahren.

Bei den Worten:

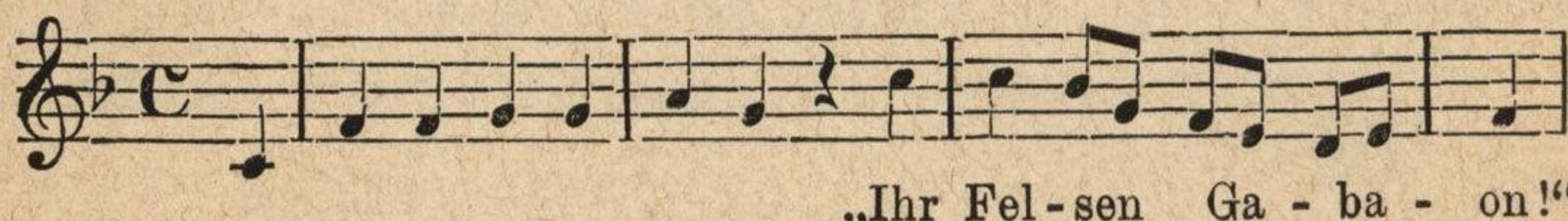
„O wie sauer! o wie heiss“ —

befällt den Tondichter eine sehr unpassende Sentimentalität, die von der Sängerin durch falsches Intonieren bis zur Unleidlichkeit gesteigert wurde.

Der einfallende Chor bringt folgende musikalische Phrase:



welche auch von den Solostimmen abwechslungsweise gesungen wird. Die folgenden Verse wurden sehr unsauber vorgetragen und sang analog dem Sopran diesmal der Tenor in B-dur ein scharfes Des. Etwas abgedroschen klingt, seine musikalische Armseeligkeit abgerechnet, Folgendes:



„Ihr Fel - sen Ga - ba - on!“



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das als Solo und im Chor erscheint. In diesem Chor begegnen wir einem polyphonischen Anflug, zu welchem aber der musikalische Grundgedanke zu kleinlich ist, als dass er sich zu etwas Bedeutendem entwickeln liesse. Er heisst:



Die Schlussmusik dieses Spieles ist womöglich noch banaler als die der VI. Vorstellung und gipfelt in folgender Violinpassage:



Die Textworte:

„Im Schatten erst — und bald im Lichte
Erscheinet sie

Die traurigste Geschichte“ etc. —

sollen der Alltäglichkeit und Banalität wegen abgeändert oder ganz gestrichen werden.



Die Worte:

„Verstummet Felsen Gabaon“ —

sind annehmbar, die Worte:

„Verflucht sei“ etc.

aber wieder im fidelsten und lustigsten Kirchenmusikgenre komponiert.

Zu solcher Religionsmusik braucht man weiter Nichts zu sagen. — Bei der ersten Aufführung während der Szene, in welcher Judas mit den Soldaten auftritt, entwickelte sich ausserhalb des Theaters zwischen zugereisten Stallmädchen und Bauernburschen ein sehr störender Lärm, der durch Anzapfen eines Bierfasses in der hinter dem Theater stehenden Bierbude noch verstärkt wurde.

Solche Dinge sollen während der Vorführung der heiligsten Tragödie nicht vorkommen. Bei der zweiten Aufführung war vollständige Ruhe. Diese Vorstellung wirkte diesmal auf alle Anwesenden ganz grandios. Man sah wenig trockene Augen. Nach meiner Meinung ist die Oelbergsszene das Grossartigste des ganzen Passionsspieles.

Der Darsteller des Christus war aber auch hier auf seinem künstlerischen Höhepunkt. Ueber diese Leistung kann man sich nur staunend aussprechen.



Der Vormittag ist vorüber, der Zuschauer ist entzückt ob dem Gesehenen und von den Spielern Gehörtem. Der musikalische Hörer aber ist glücklich, eine Musik überstanden zu haben, die sich durch harmonische Oede, modulatorische Einförmigkeit und melodische Banalität gerade nicht vorteilhaft auszeichnet.

VIII. Vorstellung.

Jesus vor Annas.

Hier war es mir durch eine allzugrosse Unruhe unmöglich, der Musik und Handlung aufmerksam zu folgen; zudem war auch ein Gewitter im Anzuge, das sich nach kurzer Zeit mit grosser Heftigkeit entlud und das Spiel sogar eingestellt werden musste.

Die Repetition der Textworte:

„Begonnen ist der Kampf“ etc. etc. —
ist zu streichen.

Diese Vorstellung enthält wieder echte Bänkelsängermusik.



Diese Phrase kommt auch in D-dur, klingt sehr banal und als Duett sehr morithatisch.



Recht nette geistliche Musik.

Das Duett:

„Jesum über seine Lehren“, etc. —
ist dem Texte ganz entfremdet, wie auch der darauffolgende Chor:
„Lügner, Heuchler“ etc. —
jener Kraft entbehrt, die ihm schon durch die Textworte innwohnen.

Die Textworte:

„Lügner, Heuchler, Schmeichler pflücken
Rosen, Lorbeer ohne Müh’!
Nur die Wahrheit muss sich bücken,
Denn die Wahrheit schmeichelt nie“ —
mögen sich alle Jene merken, die gleich nach dem Erscheinen dieser
Arbeit wieder gehörig über mich zu schimpfen die Absicht haben.



IX. Vorstellung.

Jesus vor Kaiphas.

Orchestereinleitung mit Geigenstößen und langweiligen Syncopen.
Der Tenor singt:



Das wiederholt sich bis zur Ermüdung. Der Chor ist im Menuetten-stil geschrieben. Das Ritornell zum Bassolo in Es-dur ist sehr hübsch. Das an und für sich sehr schöne Motiv bei den Worten: „Ach Welch' ein Mensch“ — Tenor und Bass — wird durch die Art der Durch-führung ganz vernichtet. Mit der häufigen Wiederholung dieser Worte bin ich nicht einverstanden, besonders bei der letzten Verszeile.

X. Vorstellung.

Judas Verzweiflung.

Das Clarinettsolo erinnerte mich an die Jahre meines Dorfmusik-konservatoriums.

Die Ochesterbegleitung der Tenorpartie ist sehr trivial, ebenso die Schusterbassbegleitung zur Sopranpartie.

Man hört z. B. ungefähr Folgendes:



Das zuhörende Volk schlägt sich gegenseitig die Regenschirme über dem geschützten Haupte zusammen, man sieht mit Regenschirmen, Stöcken, ja mit Brettern auf die Schirme einhauen, ein Skandal, der mir jede Aufmerksamkeit unmöglich machte. — Das Volk sollte aber jetzt seine lang ersehnte Genugthuung erhalten.

Der von tiefem Seelenschmerz und innerster Reue gefolterte Judas, der das Schreckliche seiner That nun einsieht, weiss sich nur mehr durch den Selbstmord zu helfen. Das ist wieder eine Szene, bei welcher man den Gefühlsgrad der Masse erkennen kann. Armes



Volk! Du bist fanatisiert zum Hass — aber aus Liebe und Erbarmen, zur Versöhnung dem Reuigen, bist du nicht fanatisch. Der Judas, über den am Baume hängend du lachst, hat durch seine Reue Gnade gefunden, du aber hast dich selbst gerichtet, weil du den Reuigen verhöhnst, statt durch Mitleid ihm zu büßen hilfst. Volk! Gehe zu den Ungläubigen, ob sie darüber lachen! Lerne von ihnen **fühlen**, denn **die Wurzel aller Religion ist das Gefühl.**

Das Gefühl aber äussert sich durch das Mitleid und aus Mitleid starb dein Erlöser für dich, Allen verzeihend, die ihn beleidigten.

Du Volk aber lachst über jene, denen der liebevolle Erlöser verziehen! Bist du so sicher, dass er auch dir verzeiht?! Bedenke, dass Der, der gegen das einfachste Naturgesetz sündigt, von der Natur bestraft wird. Ebenso entstand im Publikum ein unbegreifliches Gelächter, als den Mitgekreuzigten Jesu die Glieder zerschlagen wurden. Das nebenbei bemerkt! —

XI. Vorstellung.

Christus vor Pilatus.

Die Pauken stimmen auch hier nicht. Das Ritornell bewegt sich in einem robusten Feldschrittrhythmus, wobei wir Folgendes zu hören bekommen:



Diese Operettenmusikphrase wiederholt sich in der Unterdominante und dann später in A-moll bis zur Ermüdung. —

Ein weiterer sehr trivialer Gedanke lautet:



XII. Vorstellung.

Christus vor Herodes.

Die Geigen leiten mit Terzengänge zum Gesange über. Tenorsolo. Gleich Anfangs begegnet uns eine ganz unsinnige Wiederholung der Worte:

„An seiner — an seiner — Feste.“ —

Geigenstöße herrschen wieder vor, dazu einen vollständigen Eisenbahnrhythmus mit Triolen. Das Duett zwischen Sopran und Alt ist sehr gewöhnlich, man vernimmt ungefähr:



Der ganze Gesang ist zu lang. Die darauffolgende Handlung ist ebenfalls zu ausgedehnt. Ich glaube, dass hier eine Kürzung angezeigt wäre. Es ist das auch die Meinung Anderer, die diese Handlung für überflüssig, störend und hemmend halten.



XIII. Vorstellung.

Die Geiselung und Dornenkrönung.

Man hört Folgendes:



Terzengänge im Sopran und Alt, dann im Tenor und Bass.

Der Tenor singt ungefähr:



Das Clarinet solo erinnert an Röder's Vesper.

Hier begegnet uns eine ganz ausgesprochene Landlermusik, wie ich sie von den Knöringern Musikanten in meiner Jugend hörte.

Weiter hört man:



und dann noch:



Das Staccato des Ritornells wirkt gegen die Stimmung. Die später auftretenden Triolen der Clarinette sind höchst störend und beeinträchtigen die tiefgreifende Situation in unwürdigster Weise.

Das Ritornell zu den Worten:

„Und Abra'm sah im Dorngesträuch“ etc. —

besteht aus einem Clarinettsolo, das also klingt:



Der darauffolgende Chor:

„Ihr Alle“ etc. —

ist sehr wirkungsvoll und schön, mit Ausnahme der Stelle, wo Sopran und Tenor singen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

glei - chen kann!

Die ausfüllenden Töne vermögen das Niedrige dieser Tonbewegung nicht zu verdecken.

„Josephs Rock“ mit Blut besprengt, ist als Vorbild des gegeiselten Erlösers benutzt. Mir behagte diese Parallelle nicht. In den folgenden Textworten konnte ich biblisch-historisch keinen Sinn finden.

„So (wie Joseph's) wird auch Jesu **Leib** zerrissen,
Mit wilder Wut,
Sein kostbar' Blut,
In Strömen aus den Wunden fliessen.“

Ich fand dieses Vorbild sehr störend.



Mit der

XIV. Vorstellung

Verurteilung Jesu zum Tode

beginnt das eigentliche Schauerliche, Schreckliche des Drama's. Von hier wird die Musik geradezu widerwärtig, abscheulich. Je tiefer der Zuschauer in seinem Innersten erfasst wird, je lustiger und banaler wird die Musik, und der Hörer wird verletzt und beleidigt, die dramatische Wirkung vernichtet, das Ganze, Grossartige der Tragödie fortwährend durch unwürdiges Töneabspielen ganz und gar illusorisch. Hier möchte ich den massgebenden Kreisen den guten Rat erteilen, von da ab die sämtlichen Vorbilder zu streichen. Von hier an konzentriert sich das Ganze des Dramas nur mehr um den leidenden Erlöser. Jede Ablenkung hievon geschieht auf Kosten des grossen Eindruckes, den man erwartet. Hier wirken die Vorbilder hemmend, störend und erklären nicht, sondern zerstreuen den Zuschauer und führen ihn auf Dinge, die nicht mehr hieher gehören. Auf allen Zuhörern lastet Schwermut  und diese Stimmung wird ganz widernatürlich durch eine Art Triumphmusik

„Laut soll es durch Aegypten schallen“ —

aufgehoben. Man ist vollständig aus der Stimmung gerissen und lässt sich behaglich wieder vorgeigen und blasen und hört vom Chor:

„Jehova, durch das Opferblut,“ —



Das darauffolgende Tenorsolo ist wieder ächte Quintenzirkelmusik. Plötzlich verlangt der Chor ihm zu folgen, aber es gelingt nicht. Die erste Stimmung ist verschwunden und kehrt nicht wieder trotz des wütesten Volksgeschreies:

„An's Kreuz mit ihm!“

Diesen wohlgemeinten Rat mögen die lieben, guten Oberammergauer befolgen zum Heile ihrer schönen Sache.



XV. Vorstellung. Der Kreuzweg.

Der Chor beginnt in Es-dur. In der ganzen Komposition herrscht eine modulatorische Einförmigkeit sondersgleichen. Da aber, wo der Komponist nicht modulieren soll, da thut er's.

„Betet an, und habet Dank!“

Schon in dieser ersten Verszeile auf dem Worte Dank stehen wir in B-dur, was überflüssig ist und der Situation nicht entspricht.

Ganz geschmacklos ist die Sopranstelle:

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', illustrating different ways to sing the phrase 'Ha - bet Dank.' Both staves are in G clef, B-flat key signature, and common time. Staff 'a)' consists of a single note followed by a dotted half note, while staff 'b)' consists of two eighth notes. Below each staff is the lyrics 'Ha - bet Dank.'

a) ist Dedlerisch, b) schlage ich zur Annahme vor. Es ist einfacher und würdiger. Das hätte Herrn Kirschenhofer doch einfallen können.

Die lebenden Bilder sollten auch hier beseitigt werden.

Das Clarinettsolo:



passt zu dieser Situation, wie eine Faust auf ein Auge. Der übrige Teil dieser Musik steht auf demselben Niveau wie die vorausgegangene.

XVI. Vorstellung.

Jesus auf Golgatha.

Es-dur ist nicht die geeignete Tonart zur Einführung in die schreckliche Situation. Hieher gehören schwermütige Mollharmonien und zwar getragen und nicht in abgehauenen Rhythmen. Die abgeschmackten Terzen- und Sextenparallelen, sowie das abscheuliche Eins, dumm, dumm und Dudl, dadl, dudl, dadl passen nicht hieher. Da hört die Pietät auf, solcher Kram gehört hinaus. Im Uebrigen wäre mir der Prolog zu dieser Vorstellung ohne jede musikalische Beigabe lieber. Die Bassarie dieser Situation bringt, man verzweifle nicht:

A musical score for a basso continuo instrument, likely harpsichord or organ. It features a bass clef, a B-flat key signature, and common time. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. An asterisk (*) is placed above the first measure, and the word 'etc.' is at the end of the staff.

*) Bei der zweiten Aufführung wurden hier zwei S gesungen.



dazu ein geradezu lächerliches Clarinettsolo, dass der Zuhörer sich selbst gekreuzigt fühlt.

Die Chorstrophen:

„O bringet dieser Liebe“ — etc. etc.

sind nicht gefühlvoll genug gezeichnet und ebensowenig von den Vorgängern charakteristisch genug unterschieden, um die zur Erscheinung kommen sollende Stimmung zu erzielen.

Von hier an entwickelte sich eine grosse Unruhe im Publikum, weil Viele schon abgingen und den Schluss nicht abzuwarten geneigt waren. Ein geistlicher Herr, der neben mir sass, suchte mit aller Gewalt das Weite und bemerkte mir: „Er halte dieses musikalische Gedudel nicht mehr aus“. — Darüber war ich nicht wenig erstaunt. Er setzte aber hinzu: „Ja, schreiben Sie nur fleissig, wenn das Halleluja kommt, hören Sie schon auf, ich kenne diesen Tonsatz. Leben Sie wohl!“

XVII. Vorstellung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
Die Auferstehung.

Mein Herr Nachbar hatte Recht. Ich vermochte nicht mehr zu schreiben, traute meinen Ohren nicht mehr und liess das Terzengedrill ruhig über mich ergehen. Eine Stelle:



fiel mir noch ein, dann ein sehr fideles Hornduettsolo :



Diese Phrase blasen zuerst die Flöten, dann die Hörner.

Das Sopransolo :

„Preis Dir, Todesüberwinder!“ —

ist eine Art Jubelarie im Style Verdi's, voll Sentimentalität. Ein Gesang, der daran erinnert, dass man heute noch in gewissen Volkskreisen zwischen abgeschmackt melodisch, und volkstümlich nicht unterscheidet. Ein schrecklicher religiöser Musikstyl. Im weiteren



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Verläufe dieses sehr langen Gesanges begegnet uns plötzlich eine Art Mazurka und ein Satz mit einem vollständigen Schusterbass, d. i. dass der Bass die erste Note des Taktes anspielt und die übrigen Stimmen nachschlagen. Das passt für Tanzmusik gut, für symphonische und kirchliche Musik aber gar nicht. *)

Ich wäre nun zu Ende und mache nur allgemeine Bemerkungen.

- 1) Es ist angezeigt, dass sich die Oberammergauer mit jetzt lebenden Musikautoritäten benehmen, auf welche Weise am besten eine völlig neue Passionsmussik herzuschaffen ist, die nur auf dem gregorianischen Chorale ruhen kann.
- 2) Das Orchester ist zu verdecken und eine kleine Orgel demselben beizufügen. Abgesehen davon, dass, wenn elementare Ereignisse eintreten, die Musiker alle Augenblicke wieder das Trockene suchen müssen, so wird es besser sein, dass das Publikum nicht durch die Taktschläge des Kapellmeisters stets gestört wird. Im Uebrigen ist dann auch die Wirkung des Orchesters eine ganz andere.
- 3) Der Abschluss des Drama's, das Schlusstableau wird entschieden grossartiger wirken,  wenn der Verurteilung Christi an die lebenden Bilder ganz weg bleiben. Mich befriedigte der Abschluss — des sonst so wunderbaren — Passionsfestspiels nicht, und so erging es vielen Hunderten.

Man möge also die aus bestem Herzen kommenden Ratschläge bedenken zum Nutzen der wirklich heiligen Sache. Aber in erster Linie diese Dedler'sche Musik bei Seite. Ein boshaft angelegter Schriftsetzer könnte durch einen malitiös angebrachten Druckfehler eigentlich die Oberammergauer Passionsmusik am besten dadurch charakterisieren, dass er statt Dedlermusik — Dudlermusik setzen würde.

Ich bitte zum Schlusse noch, mich nicht misszuverstehen. Ich schwärme und bin begeistert für das Gesehene, aber das Gehörte muss ich ablehnen.

*) Die Augsburger Post-Zeitung ist bis jetzt das einzige Journal, das diese Musik ehrlich kritisiert. Sie schreibt:

„Die Musik ist leider noch die der früheren Aufführungen. Man braucht gewiss nicht Wittianer zu sein, um diese Komposition schrecklich zu finden; sie ist ein Ausbund von Geschmack- und Geistlosigkeit, ein Zopf ärgster Art.“



Anderweitige Urteile über die Oberammergauer Passionsmusik.

Dr. Franz Witt schrieb im Jahre 1871 in seiner „Mus. sacra“ pag. 60 folgendes:

„Nur in allgemeinen Zügen und aphoristisch will ich über die Musik beim Passionsspiel in Oberammergau einige Bemerkungen machen, nicht aus Neigung, alles zu kritisieren, sondern weil eine so erhabene Sache in keiner Weise herabgezogen, der Würde entkleidet werden und in Widerspruch mit sich selbst treten soll. Dem Kenner wird es auch beim ersten Anhören sofort klar, dass die Musik an vielen Stellen in Widerspruch mit der Erhabenheit der Sache tritt, weil sie der Würde entbehrt und desshalb notwendig zur Alltäglichkeit (um das mildeste Wort zu wählen) herabzieht. Die Musik stammt von dem (wenn ich nicht irre 1822 verstorbenen) Oberammergauer Schullehrer Rochus Dedler, einem talentierten Manne ohne höhere historisch-musikalische Bildung, also einem uaturwüchsigen Talente, das noch dazu in einer Zeit seine Lerntage durchgemacht, wo vielfach das Spiel mit Tönen als oberste Aufgabe jeder, auch der Kirchenmusik erschien. Wie die Faktoren, so das Produkt. Seine Arbeit wurde von dem Regimentsmusikmeister Hünn später moderner instrumentiert, wahrscheinlich mit mehr Blech versetzt.“

Die Ouverture braucht man nur mit der zu Händel's Messias, zu Mendelssohn's Paulus oder Elias, zu Dittersdorf's Doktor und Apotheker etc. zu vergleichen, um sie als Ouverture nicht zu einem Passionsspiele, sondern zu einer komischen Operette zu erkennen. Von dem Talente Dedler's lässt sich erwarten, dass es an sehr hübschen, ja stellenweise geistvollen Anläufen und Zügen nicht fehlt — aber kaum erfreut man sich daran, so verläuft der gute Anfang in Plättituden und Schwächlichkeiten. So sind in der „2. Vorstellung“ die Worte: „Lasse deiner Allmacht Donner brüllen“ nicht schlecht componiert, während die Worte „Kommet, lasset uns tödten“ ganz schmählich verhunzt sind. So passt in der „4. Vorstellung“ die Musik zu „Jerusalem etc. ihr Sünder höret“ durchaus nicht, während



man sie bei: „Unselige“ etc. billigen kann. Während in der 7. Vorstellung bei „Verstummet Felsen Gabaon“ eine ganz hübsche Stelle vorkommt, ist die Lustigkeit, die bei „Verflucht sei“ sich breit macht, geradezu unerträglich und passt zu der unmittelbar folgenden Handlung „Christus leidet bittere Todesangst“ wie eine Faust auf ein Auge. Die Worte „Vertrauend auf den hl. Freundschaft Gruss“ sind förmlich lächerlich gemacht. Die Musik am Anfang der 8. Vorstellung ist derartig, dass mehrere Herren neben mir den Takt zu stampfen anfingen, und doch besagt der Text: „Begonnen ist der Kampf der Schmerzen . . . O Sünder nehmet es zu Herzen.“ Dagegen beginnt die „9. Vorstellung“ ganz schön und wenn die Tenore und Bässe das prägnante Motiv: „Ach Welch' ein Mensch“ anheben, sogar ergreifend. Von der Höhe der Situation steigt man aber bald wieder bei der Durchführung dieses Motivs herab. Aehnlich beginnt es in in der „10. Vorstellung“ ganz hübsch, wird bald gewöhnlich und endet mit einem hüpfenden Rhythmus bei „so fällt das doppelte Gericht auf ihre Häupter morgen“, der ganz störend wirken muss. Aehnlich bei „das hat der bitt're Neid gethan.“ Die 13. Vorstellung hat bei „Abraham, tödt ihn nicht“ ganz schöne, bei „so wird auch Jesu Leib zerrissen“ lustige, am Schlusse verzopfte Wendungen. In der 16. Vorstellung häufen sich die Geschmacklosigkeiten. Und was das Halleluja der Schlussvorstellung sein sollte und nicht ist, möge die Erinnerung an Händel's bekanntes Halleluja nahe legen.

Denkt nun an all' diese Gebrechen der weitaus grösste Teil der Zuhörer nicht, so ist doch die Wirkung die gleiche. Das durch die erhabene Handlung angeregte Gefühl wird unwillkürlich alterirt, erkaltet und verletzt. Die Wirkung ist die gleiche oder eine ähnliche — dem musikalisch Gebildeten wird sie bewusst, dem andern bleibt sie unbewusst. Dazu kommt ein wo möglich noch ärgerer Umstand, die Musik leidet an Breite; sehr Vieles ist zu lang und weit ausgesponnen, das Fortschreiten der Handlung (des Textes) wird gehindert und damit erlahmt das Interesse des Hörers, was bei einer dramatisierten Vorstellung mit einem Morde derselben zusammen fällt. — Wie nun liesse sich da helfen? Soll das Ganze verworfen und ganz Neues an die Stelle gesetzt werden? Das meine ich nicht. Abgesehen von der Schwierigkeit, ausgezeichnet Neues zu schaffen, bliebe immer problematisch, ob die Oberammergauer dann auch befähigt wären, selbes ausgezeichnet aufzuführen. Es muss immer eine Musik sein,



die von mittelmässigen Kräften genügend dargestellt werden kann. Ich würde daher zu einer Umgestaltung rathen. Ein tüchtiger Meister müsste sich durch 4- bis 6 maliges Hören über die Art der Umgestaltung und Kürzung an Ort und Stelle und in Würdigung der möglichen Leistungen klar werden. Gar oft liesse sich mit wenigen Strichen und Aenderungen helfen. Eine Kürzung ist um so unerlässlicher, als nach meinem Gefühle die Kreuztragung, die Kreuzigung das Gebet am Oelberge mit weniger Hast und Kürze dargestellt werden müsste. Pausen mit vollständigem Stillschweigen bei der Szene am Oelberg wären wie weniger Zahmheit der Juden bei der Kreuzigung ganz am Platze. Gar Vieles ist zu schwer, unsangbar und liegt zu hoch, besonders im Sopran.

Was die Ausführung angeht, so kann man, werden die Verhältnisse gewürdiget, zufrieden sein. Aber ein kundiger Direktor würde ganz falsches Athmen und ähnliches verhüten. So wurde im Prolog „vom — Fluche“ durch Athmen getrennt, bloss weil nach „vom“ der Taktstrich stand. Ebenso „in den — Tod“; ebenso durchge-laufen“ während das darauffolgende „und“ trotz des Komma's mit „laufen“ in Einem Athem gesungen wurde, weil sie wahrscheinlich in Einem Takte standen. Und so unzählige Male. Ferner fehlt das „marcato“ den Sängern gänzlich. Geradezu abstossend wirkte dann das sog. Ziehen, Ineinanderschleifen der Töne. Zu dieser Manier kommt besonders bei der ersten Sopranistin das Tremolieren. Nicht vollendet ausgebildete Sängerinnen sollen das Tremolieren bleiben lassen es wird zur Carrikatur, besonders war das in der 8. Vorstellung der Fall. Alles das liesse sich leicht ändern, gar manches erleichtern und das Orchester durch einige Energie besser disziplinieren. Die Leute können eigentlich genug — aber sie lassen sich zu viel gehen. Es fehlt der beseelende Geist, der Mann, der geistig höher steht, als die Ausführenden, und sie zu sich emporhebt.“

Und heuer setzt er hinzu:

Es genügt, alle sachverständigen Hörer auf die dünnen, end- und geschmacklosen Arien mit ihren verzopften Rouladen und Schnörkeln, die der hehren Sache total unwürdig sind, zu verweisen. — Ich weiss nicht, wie heuer gesungen wird — aber haben denn die Oberammergauer 1871 nicht selbst gehört, wie der Solo-Tenorist diese Schnörkel (nicht: sang, sondern) krächzte, wie weder der Solo-Sopran noch der Solo-Alt die ganz unpassend angebrachten Coloraturen zu bewältigen



wusste? Die Schuld lag nicht in den Sängern, sondern die Composition stellt Anforderungen an die Kehlfertigkeit, die geschulte Oratoriensänger voraussetzt, aber nicht Oberammergauer Dilettanten-Kehlen.

Wer meinen Artikel von 1871 mit dem von 1880 vergleicht, wird finden, dass der erstere voll Rücksichtnahme, der zweite viel einschneidender geschrieben ist. Es ist das überhaupt mein Verfahren: Habe ich etwas zu tadeln, so geschieht es das erste Mal mit aller möglichen Milde; hilft das nicht, so schreibe ich so, dass die Getadelten laut aufschreien. Ich wusste wohl, dass mir die Oberammergauer wenig Dank für meinen 2. Articlel wissen würden. Sie sind durch Lobhudeleien so verwöhnt, dass sie den wie einen Feind betrachten, der durch seinen Tadel ihr Bestes erstrebt. Wer mich persönlich kennt, der weiss, wie schwer es mir fällt, in solchem Tone zu sprechen. Es zwingt aber jeden die Harthörigkeit der die Missbräuche eisern Festhaltenden dazu. Es ist eine merkwürdige Erfahrung, dass das Sprüchwort: „Ein gutes Wort findet ein gutes Ort“ so selten sich bewahrheitet, während das andere: „Greifst du in ein Wespennest, so greife fest“ wenigstens beim Kampfe gegen kirchenmusikalische Missbräuche,  ZENEAKADEMIA LISZT MÚZEUM mein Beruf geworden ist (um nicht zu sagen: mir als Beruf von Gott gegeben ist), so sehr das Richtige trifft.

So weit hatte ich geschrieben, als mir die Broschüre: „Das Passionsspiel zu Oberammergau in musikalisch-dramatischer Hinsicht beleuchtet von Cyril Kistler. Mit 20 in den Text gedruckten Notenbeispielen aus der Oberammergauer Passionsmusik. München bei J. Schwarz, 50 ‰“ zu Gesicht kam. Aus derselben, die alle Musiker lesen sollen, die heuer nach Oberammergau wollen, möge der bayer. Kourier ersehen, wie Unrecht er mir gethan und Welch einer faulen Sache er durch Aufnahme der cit. Lobhudelei gedient hat.

Zum Schlusse: 1) Den Rat an die Oberammergauer, sie möchten die Dedler'sche Partitur Hrn. Domkapellmeister C. Greith in München übergeben und seinem Rathe stricktest folgen; er ist der rechte Mann, ihnen zu helfen; 2) die Erklärung, dass, so lange ich lebe, ich nicht rasten und ruhen werde, bis die Oberammergauer ihre Passions- wie ihre ganze total verzopfte Kirchenmusik*) verbessert haben;

*) Wenn ich die K.-M. in O. vorerst reformirt wissen will, so gehe ich von dem Gedanken aus, dass sie 10 Jahre hindurch die beste Vorbereitung auf das Passionsspiel ist. Warum ist trotz vielseitiger Mahnung die verzopfte Passionsmusik geblieben? Weil die O. sich von ihrer kirchenmusikalischen Bänkelsängerei,



3) endlich den Hinweis, wie an der ganzen Misere wieder jene Schullehrer incl. Herrn Kirschenhofer Schuld tragen, welche die Oberammergauer in ihrem Irrtum bestärken, weil in unsren bayer. Lehrerseminarien bis jetzt der Geschmack meist nur verbildet wird. Es ist mir gelungen, die öffentliche Meinung auf den Zopf der Oberammergauer Passionsmusik aufmerksam zu machen. Möge es mir endlich auch gelingen, alle es mit der Musik und der Veredlung des Volkes durch dieselbe ernstlich meinenden **Musiker Bayerns** aufmerksam zu machen:

a) Auf den elenden Zustand des Orgelbaugewerbes in Bayern, b) auf die durch die geringe Bildung vieler Seminar-Musiklehrer veranlasste Geschmacksverbildung unserer Lehrer.

Ich weiss, dass ich mir durch diese Worte Feinde mache, ich weiss, dass man mir in der Presse etc. auf's Allerschlimmste und Gemeinste mitspielen wird. Ich weiss aber auch, dass ich nur der Wahrheit diene und die Wahrheit sage, und dass uns das allein aus unserm kirchenmusikalischen Elend retten kann.

Fr. Witt.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Es wäre zu wünschen, dass die hohe kögl. Staatsregierung sich einmal ernstlich um die musikalische Erziehung der Jugend annehmen würde. Besonders unsere öffentlichen Anstalten bedürfen einer Controle. So wird im Wilhelmsgymnasium in München eine deutsche Messe gesungen, die ein musikalischer Schund sondersgleichen ist. Aber die Schüler müssen singen, der Geschmack wird durch solche musikalische Missgebüten verdorben und die Regierung sieht ruhig zu. Es ist doch zu bedenken, dass an richtiger und musikalischer Geschmacksbildung sehr viel liegt und man sollte glauben,

von dem sog. „Landmessens-Styl“ ihres Dedler, Führer, Bühler, Kirschhofer (dem Verfertiger der Musik zur „Kreuzesschule“), Schiedermeier etc. nicht lossagen können. Will man eine bessere Passionsmusik, so muss man zuerst eine bessere K.-M. wollen, weil sonst die O. zu ersterer gar nicht fähig werden. Will man eine Passionsmusik à la Greith, so führe man zuerst dessen Instr.-Messen regelmässig auf, bis sie in Fleisch und Blut übergegangen sind. Die k. Regierung soll einmal einen Lehrer hinversetzen, der Geschmack und die Energie hat, den O. Zopf von K.-M. und Passionsmusik abzuschneiden. Die k. Regierung hört es so ungern, wenn man etwas tadelt, und doch lassen ihre Massnahmen in Betreff der K.-M. so gar Alles zu wünschen übrig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dass die hohen Staatsbeamten selbst so viel Interesse — wenigstens an der musikalischen Ausbildung ihrer eigenen Kinder — haben, dass sie einem solch' elenden Machwerk das allem gesunden Menschenverstande Hohn spricht, Thür und Thor verschliessen. Aber bis jetzt ist die Tonkunst ein öffentlicher Tummelplatz, auf dem die musikalischen Wildfänge ganz nach Belieben ihr Unwesen treiben dürfen.

Dr. Franz Liszt schrieb i. J. 1871, dass er vollständig mit Franz Witt einverstanden sei, und dass ihm die Musik zum Oberammergauer Spiel jeden Eindruck des Ganzen verwischt habe. C. Greith, Domkapellmeister in München, sprach sich ganz im Sinne Liszt's und Witt's aus.

Zum Schluss zitiere ich noch die „Augsburger Postzeitung“, welche in Nr. 127 schreibt:

„Ich halte (trotz vorhergegangener Angriffe) ganz energisch mein Urteil über den musikalischen Teil aufrecht und protestiere gegen die Insinuation, dass der „Lüge“ spricht, welcher die Passionsmusik nicht entsprechend findet und durch sein dessfallsiges Urteil „Aergerniss“ errege. Wenn letzteres der Fall, so kann es nur bei Leuten sein, die überhaupt keine Kritik zulassen wollen. Ich behaupte auch heute noch, dass die Partitur, die der sel. Lehrer Dedler geschaffen, für Leute von musikalischem Geschmack und Verständniss ein Ausbund von Geschmacklosigkeit und Zopf ist, und bedaure nur den Oberammergauer Chor und das Orchester, die mit dieser nichtssagenden Musik sich abmühen müssen. Von dem leidlichen Volkschor beim Einzug in Jerusalem an sind in der ganzen Partitur bis zu dem lendenlahmen, armseligen Halleluja sehr wenige Nummern zu finden, welche den jeweiligen dramatischen Situationen, die sie begleiten resp. vorbereiten sollen, würdigen musikalischen Ausdruck geben würden. **Gerade wer Vollendung, Schönheit und Würde der Darstellung im höchsten Grade anerkennt, fühlt um so peinlicher den Contrast, welchen die musikalische Seite macht.** Verehrer der Bühlerschen Messen und dergleichen mögen die Dedler'sche Musik bewundern und ihre „Einfachheit“ betonen — sie ist stellenweise gerade nicht einfach und **keineswegs eine etwa volkstümlich naive Musik**, sondern das Product eines Musikers, der invita Minerva gearbeitet hat, aber sich doch zu Grossem berufen fühlte. Das mögen die Leute, bei denen Alles und Jedes gelobt sein muss, halten



wie sie wollen — ich lasse mir nicht die Freiheit nehmen, auch mein Urtheil auszusprechen und zwar gerade desshalb, weil ich für das Oberammergauer Spiel die wärmste Sympathie hege.“ H.

Hiemit schliesse ich diese II. Auflage und wünsche nur, dass die Ungelehrigen aus meinen neuen beigebrachten Beispielen ersehen möchten, wie es mit der vielgerühmten Einfachheit der Dedler-schen Passionsmusik steht.

Möge auf dem Gebiete unseres Kirchenmusikwesens endlich einmal eine Besserung eintreten. Und hier müssen zuerst die Städte vorangehen. Wenn man aber, wie in der St. Michaelskirche in München, noch eine Kirchenmusikgattung pflegt, die mehr auf den Tanzboden als in ein Gotteshaus gehört, so hört Alles auf. Der dortige Chorregent soll den schönen Grundsatz haben, von jetzt lebenden Komponisten Nichts aufzuführen — wenn man nicht Lachner, Rheinberger oder Zenger heisst. — Wenn ich Generaldirektor der Verkehrsanstalten wäre, würde ich diesen Mann zum Generalbremser ernennen.

Doch keine Bitterkeit.  Die nachfolgende Generation wird auch diese Zustände von selbst aufheben. Aber um unserer Jugend willen sollen wir gegen solche verzopfte, in's Alte verknöcherte Seelen kämpfen.

Militär- und Civilbeamte, die sich nicht sofort in alles Neue finden können, werden wegen Kleinigkeiten sofort beseitigt. Um die verlassene Tonkunst scheert sich aber kein Mensch. Es ist ja besser, meinen gewisse einflussreiche Leute, dass man in der Kirche recht lustige Musik mache; im Winter vergesse man dadurch, dass es kalt sei und im Sommer schlafe man nicht so leicht ein.

Ueberdies sei es besser sich nicht so viel zu plagen, und die jungen Leute mögen sagen was sie wollen, die Alten haben jetzt noch die Fuchtel in der Hand und mögen einfach nicht. Sie halten es mit Hans Sachs, der in den „Meistersingern“ singt:

„Den Junker Walther lässt ihn laufen,
„mag er durch die Welt sich raufen:
„was wir erlernt mit Not und Müh’,
„dabei lässt uns in Ruh’ verschnaufen!“

München, 1880.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

NR 235





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



1982
333

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVIARA

Leltározva: 1948. Nov. hó
235 tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

