

England kannte bisher die Schrecken des Krieges nicht im eignen Land; es wird ſie einmal erleben, die es anderswo ſo oft erregt.

„Beim Namen nur kennt ihr ſein wüſtes Grauen,  
Erſchlag'ne Pächter und entehrte Frauen,  
Zerſtörung, Ode; — ungewohnt erbebt  
Ihr alle ſtarr, weil ihr es nie erlebt. —  
Mit welchem Auge ſieht entlang dem Strand  
Der Bauer, ſchaut entſetzt die Stadt in Brand,  
Und wie die Flammenlohe Mauern leckt,  
Und ob der Themſe ſich geſpenſtiſch reckt.

Still, Albion! Selbſt haſt du die Fackelpracht  
Vom Tajo bis zum Rheinſtrom hin entſacht.  
An deinen Strand ſtößt nun die Feuerplage;  
Wer es verdient, die eig'ne Seele frage.  
So forderl's das Geſetz: „Gib Blut um Blut!“  
Vergebens klagt, wer ſelbſt entſacht die Blut.“ —

Stanislaus von Dunin-Borkowski S. J.

### „Muſikaliſche „Plagiate“.

Es dürfte kaum eine Kunſt geben, bei der ein Reminiſzenzenjäger leichter und öfter „zum Schuß“ käme als in der Muſik. Der Laie könnte glauben, ſolche Reminiſzenzen fänden ſich wohl nur bei mittleren und kleineren Komponiſten, während die großen und genialen Meiſter ſo reich an originellen Einfällen wären, daß unſere Suche nach „Plagiaten“ vergeblich ſein müßte. Dem iſt aber nicht ſo.

Mozart wurde einmal in Leipzig gebeten, die Meſſe eines von der Fama berühmt gemachten Meiſters durchzuſehen. Gefragt, was er davon halte, ſpielte er die Meſſe am Klavier und ſang dazu in deutſchen Worten eine humorgewürzte Kritik. Bei der Schlußſtrophe des Gloria ſetzte er an Stelle der Worte cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris: „Das iſt geſtohlen Gut, ihr Herren, nehmt's nicht übel.“ Aber gerade Mozart hatte wenig Grund, Steine auf andere zu werfen, denn er ſelbſt benutzte ſehr ungeniert fremde Motive, und ſeine Ouvertüre zur „Zauberflöte“ iſt nur eine Verwendung einer Clementiſchen Sonate. Näheres über Mozartiſchen Eklektiſmus kann man in dem ausgezeichneten Mozartwerk der beiden franzöſiſchen Forſcher Wyzewa und Saint-Foix nachleſen. Freilich hat Mozart — und das unterſcheidet ihn von kleineren Geiſtern — nie vergeſſen, den Stempel ſeines Genius aufzudrücken, auch wo er ſich von andern hatte anregen laſſen. Man kann überhaupt ſagen, in der Verwendung fremder Motive unterſcheiden ſich die großen Meiſter nicht von den kleineren, ſondern nur in ihrer Verarbeitung.

Reminiſzenzen ſind in der Muſik ſtets vorgekommen und werden ſtets vorkommen, das iſt ganz unvermeidlich. Es kommt nur darauf an, daß ſolche Motive mit dem Ganzen zu einer neuen organiſchen Einheit verſchmelzen. Ein Motiv als ſolches iſt kaum mehr als ein behauener Stein, der im neuen Ge-

bäude festigen muß. Wird eine Goldschmiedearbeit etwa deswegen, weil der Meister bereits gefaßte Edelsteine und Perlen benutzt, in ihrem künstlerischen Wert herabgemindert? Fast alle musikalischen Motive sind indifferenten Natur und gewinnen erst in dem Ganzen und durch das Ganze Charakter. Die geringste rhythmische Veränderung, eine andere Harmonisierung, eine Änderung des Tempos oder der Quantität der Noten, ja selbst die Lage der Tonart wird den Ausdruck modifizieren, und wäre es denn, daß ein Motiv völlig unverändert herübergenommen würde, so wäre auch das noch lange kein Nachschreiben, denn die bloße Umgebung, der Zusammenhang kann den Charakter, die Stimmung gänzlich ändern und dem Tongebilde eine eigenartige Temperatur verleihen.

Es gibt kaum ein einfaches melodisches Motiv, soweit größere, in der alten Musik ungewohnte Intervallschritte oder rhythmische Variationen nicht in Frage kommen, das nicht schon im gregorianischen Choral grundgelegt wäre, denn der Permutationsmöglichkeiten sind nicht allzu viele, jedenfalls nicht so viele, daß sie in der ausgedehnten gregorianischen Choralliteratur nicht hätten ausgeschöpft werden können. Es liegt darum auf der Hand, daß gerade bei einfacheren Tonstücken sich Anklänge niemals ganz vermeiden lassen.

Nun hat Prof. Max Chop in der Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ (1917, Nr. 34—37) zu unserem Thema gesprochen und zahlreiche Belege in Noten aus der klassischen Musikkultur beigebracht, von denen wir einige aufs Geratewohl herausgreifen möchten.

Nur zu leicht, meint der Verfasser, stelle sich die Geneigtheit ein, bei irgendeiner aufstoßenden Gedankenähnlichkeit dem zeitlich uns Näherstehenden einen Strick zu drehen, ihm Unselbständigkeit vorzuwerfen oder gar bewußte Nachbildung, und die so erreichte Mißstimmung auf die Beurteilung des gesamten Werkes zurückwirken zu lassen. Man könne damit wohl einen bequemen Trumpf auspielen und die blöde Mehrheit der Lacher auf seine Seite bringen, in den meisten Fällen aber bedeute es ein schweres Unrecht dem Schaffenden gegenüber. Wer einmal die Literatur in dieser Richtung durchforschte, würde bald zu seinem Erstaunen gewahr, daß An- und Gleichklänge bei den Klassikern ebenso heimisch seien wie bei den Romantikern und ihren Nachfolgern, daß Melodien aus dem gregorianischen Choral bei Bach, Beethoven, Schumann und Wagner als Leitgedanken auftreten. Für den Tonpsychologen aber bedeute es eine harte Nuß, wenn er entdeckte, daß ein und dasselbe Gebilde, rhythmisch und tonisch nur ganz gering abgeändert, den aller verschiedensten, gegensätzlichen Stimmungen als Ausdruck diene.

Chop kommt auch auf eigentliche Plagiate zu sprechen und führt davon etliche Beispiele an. So hat Joseph Hinterstößer, Chordirektor zu St. Ulrich in Augsburg, in den verflossenen achtziger Jahren eine Motette Domine Deus für vierstimmigen Chor veröffentlicht, die Note für Note übereinstimmt mit Moritz Brosigks früher gedruckten Motette op. 35. Doch solcher Diebstahl an geistigem Eigentum interessiert uns hier nicht weiter; wir möchten nur von unbewußten An- und Gleichklängen Kenntnis nehmen.

1. Das Choralthema praesulem doctissimum veneremur ( $f^1 a^1 b^1 c^2 d^2 c^2 c^2 b^1 a^1 g^1 f^1$ ) findet sich etwas erweitert im Särzjo von Beethovens Klavierfonate in F und in dieser erweiterten Fassung Beethovens fast wörtlich in Schumanns Soldatenmarsch (Album für die Jugend, op. 68). Auch der leichte Offenbach hat das Thema in seinem „Orpheus in der Unterwelt“ verwendet.

2. Das bekannte Thema  $b^1 es^2 d^2 c^2 g^1 b^1$ , das sich bereits bei einer Orchesterphantasie von Ph. Em. Bach findet, hat auch Wagner wiederholt benutzt; ja es hat sogar dem bekannten Berliner Gassenhauer „Er liebte mich so tief, so tief, so tief“ sein Gepräge gegeben.

3. Die ersten dreizehn Noten des Volksliedes „Zu Mantua in Banden“ finden sich wörtlich im Rondosatz zum ersten Klavierkonzert Beethovens, und der Gesangenenchor aus „Fidelio“ vom selben Meister deckt sich nicht nur notengetreu, sondern auch nach Rhythmus und Phrasierung mit einer Stelle aus dem Klavierstück „La Xenophone“ von Ph. Em. Bach.

4. Das Gralmotiv aus „Parsifal“ von Wagner entspricht dem per omnia saecula saeculorum der katholischen Liturgie, das Glockenmotiv ( $c^2 g^1 a^1 e^1$ ), das der Meister auch selbst bereits in der „Rienzi“-Ouverture gebracht hatte, finden wir schon in Bachs wohltemperiertem Klavier und in Beethovens „König Stephan“. Auch Bendel, Goldmark und Suppé haben das Thema verwendet. Das harmonische Kleid der Stelle aus „Parsifal“, die wegen ihrer ungewohnten Herbhheit Staunen und bisweilen Entsetzen hervorrief, findet sich in genau demselben Zuschnitt bereits bei Bach im wohltemperierten Klavier. Im „Fliegenden Holländer“ steht ein Motiv von acht Noten, das uns vollkommen gleich in dem schwäbischen Volkslied von den drei Rösslein begegnet, und die Melodie zu „Ach, lieber Südwind, blas noch mehr“ aus derselben Oper deckt sich teilweise mit dem Eingangsschor zu Kreutzers „Verschwender“. Das Hans Sachs-Solo „Mein Freund, in holder Jugendzeit“ aus den „Meisterfingern“ zwingt die Ouverture zu Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor“ in die Erinnerung, das Wellenmotiv aus „Rheingold“ (zwölf Noten) Mendelssohns schöne „Melusine“ und Rheinbergers „Walbmärchen“. Die Schicksalsfrage im „Nibelungenring“ ( $a^1 gis^1 h^1$ ) verwandte schon Weber in seinem „Freischütz“, das Speermotiv (zugleich die Warnung an Elsa im „Lohengrin“) bringt ganz ähnlich Schumann in seiner „Genoveva“, und eine Stelle aus dem Schlufgesang des beglückten letzten Wälfungenprozesses (vier Takte) gleicht aufs Haar der Melodie zu den Worten „Da fahre der Teufel ins Heu“ aus einem süddeutschen Volkslied. Beethoven stand Pate bei der Schwerfarsnare, Schumann beim Schmiedemotiv.

5. Eine besonders reiche Ausbeute an Reminiszenzen bietet Richard Strauß. Das hat die Kritik auch stets fleißig hervorgehoben, in diesem Fall nicht einmal ganz zu Unrecht. Denn bei Strauß fühlt man den Fremdkörper oft noch zu deutlich als solchen heraus, und das Zusammenschmelzen mit dem Ganzen ist

nicht immer gelungen. Das Johanaan-Motiv aus der „Salome“ erinnert an eine Stelle aus dem Nosturno des Mendelssohn'schen „Sommernachtsstraums“, der Verchenausche Walzer aus dem „Rosenkavalier“ ganz auffällig an „Die Dynamiden“ des Wiener Walzerkönigs Johann Strauß. Anderswo hört man wieder Schubert oder Mendelssohn oder Max Bruch oder Tschairowsky.

Alles das sind nur einige Beispiele aus der reichen Sammlung Professor Chop's. Wohl jeder von uns, der einmal auf solche Dinge geachtet hat, könnte die Exempelsammlung um viele neue Nummern bereichern. So findet sich der Anfang der „Credo“-Symphonie von Beethoven schon bei Mozart, bei dem unter Nr. 1 angeführten Beispiel ist die Erweiterung des Themas in der Schumann'schen Fassung gleichlautend mit dem Anfang der Fronleichnamsequenz Lauda Sion, das in Nr. 2 wiedergegebene Motiv hat auch Mascagni in seiner Cavalleria rusticana in den verschiedensten Variationen gebracht, der Beginn der „Lannhäuser“-Ouvertüre und des gleichlautenden Pilgerchors ist wie der Anfang des Kirchenliedes „Das Grab ist leer“, der Brautchor aus „Lohengrin“ beginnt melodisch wie das Volkslied „O Tannenbaum“, die ersten zwei Takte des Kirchenliedes „Großer Gott“ sind dieselben wie bei dem schwungvollen Osterlied „Christus ist erstanden“ usw.

In den weitaus meisten Fällen liegt an solchen An- und Gleichklängen gar nichts; sie können den Wert eines Werkes nicht im geringsten mindern. So hatten Brahms und Cyrill Kistler ganz recht, wenn sie, auf solche Ähnlichkeiten aufmerksam geworden, eine nachträgliche Änderung ablehnten. Chop berichtet von diesen beiden folgende Anekdoten: Als Brahms einmal den Unwillen der Musiker erregt hatte, weil eine Stelle zu sehr an das Lied von der Freude in Beethovens Neunter erinnere, meinte er: „Daß das Thema an Beethovens ‚Deine Zauber binden wieder‘ anklänge, merke jeder Esel. Ihm sei die Sache erst aufgefallen, als das Werk im Druck vorlag. Nun möge sie stehen bleiben.“ Cyrill Kistler wurde einmal von Chop darauf hingewiesen, daß er in seiner „Kunihild“ ein Motiv aus Wagners „Lohengrin“ verwendet habe. Darauf gab der Komponist zur Antwort: „Wissen's, man hat den Baireuther so viel bestohlen, daß es auf einen mehr oder weniger nit ankommt. Lassen wir's stehen, damit sich die Öffentlichkeit ein bißl dran aufregen kann.“

Josef Kreitmaier S. J.



Gegründet 1865  
von deutschen  
Jesuiten

Stimmen der Zeit, Katholische Monatschrift für das Geistesleben der Gegenwart. Herausgeber und Schriftleiter: Heinrich Sierp S. J., München, Giselastraße 31 (Fernsprecher: 32 749). Mitglieder der Schriftleitung: J. Kreitmaier S. J., R. v. Nostitz-Rieneck S. J. (zugleich Herausgeber und Schriftleiter für Österreich-Ungarn), J. Overmans S. J., M. Reichmann S. J., O. Zimmermann S. J.

Verlag: Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau (für Österreich-Ungarn: B. Herder Verlag, Wien I, Wollzeile 33).

Von den Beiträgen der Umschau kann aus jedem Heft einer gegen Quellenangabe übernommen werden; jeder anderweitige Nachdruck ist nur mit besonderer Erlaubnis gestattet.