

GEORG BENDA.

Zum Problem der böhmischen Musikeremigration.

Auszug¹.

I. Teil: Grundlagen.

Es ist eine eigenartige Erscheinung in der Musikgeschichte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, daß eine Reihe der besten produzierenden und reproduzierenden Musiker Böhmens und Mährens ins Ausland auswandert und an ihrem neuen Wirkungs-ort eine nicht unbedeutende Rolle in der Entwicklungsgeschichte der europäischen Musik spielt. Die Hauptpersönlichkeiten dieser Musikeremigration sind Johann Stamitz und F. X. Richter (die sog. Mannheimer Schule), Johann Dism. Zelenka in Dresden, Franz Tůma in Wien, Franz und Georg Benda in Berlin und Gotha, Josef Mysliveček in Italien, Flor. Gassmann, Joh. Vaňhal, Anton und Paul Vranický, Adalbert Jirovec, Wenzel Pichl, J. L. Dusík u. a. Ja sogar Chr. W. Gluck ist durch seine Kinder- und Jünglingsjahre mit dieser Bewegung eng verbunden. Das Problem dieser Emigration, musikgeschichtlich betrachtet, besteht nicht nur darin, die Ursachen nachzuweisen, welche die Musiker-Emigranten ins Ausland führten, sondern hauptsächlich in der Lösung der Frage, was die Emigranten aus der einheimischen Tradition in die ausländische Musik übertrugen, wie sie im allgemeinen Verlauf der europäischen Musik ihre eigene Individualität zur Geltung brachten und in wieweit sich in ihrer individuellen Tätigkeit etwaige Einflüsse des neuen Milieus widerspiegeln. Das Problem der Musikeremigration ist demnach ein

¹ Meinem Kollegen Dr. Eugen Dostál danke ich herzlich, daß er mir bei der Zusammenstellung dieses Auszuges behilflich war.

rein musikgeschichtliches Problem und muß als solches gelöst werden. Infolgedessen wird es nötig sein einen jeden einzelnen Fall dieser Emigration individuell zu untersuchen und zu bearbeiten.

Die vorliegende Arbeit will einen Beitrag zu diesem Problem bringen, indem sie das Wirken des Komponisten Georg Benda (1722 bis 1795) monographisch ausführlich darlegt. Im ersten Teile werden die Jugendjahre Bendas in Böhmen geschildert, weiters seine Auswanderung nach Berlin und sein Wirken daselbst bis zum Jahre 1750. Der zweite Teil wird sich mit dem Wirken Bendas in Gotha (Hofkapelle, Kirchenkantaten, Instrumentalmusik) befassen. Der dritte Teil soll der Untersuchung der Melodramen und der Singspiele Bendas, sowie der Darstellung der letzten Jahre des Philosophen-Einsiedlers gewidmet sein.

Wie schon erwähnt, untersucht der vorliegende erste Teil der ganzen Arbeit die Voraussetzungen, aus welchen die künstlerische Persönlichkeit Bendas in Böhmen und in Berlin hervorgewachsen ist, in den weiteren zwei Teilen soll dann gezeigt werden, wie diese Voraussetzungen in den weiteren Werken Bendas zur Geltung gekommen sind. Dadurch ist aber auch das Verhältnis dieser Arbeit zur bisherigen Benda-Litteratur (Fr. Schlichtegroll, Joh. Fr. Reichardt, Rich. Hodermann, Edg. Istel, Fr. Brückner, K. Hülka, A. Hnilička) klargelegt. Es ist hier zum erstenmal der Versuch unternommen, Georg Benda entwicklungsgeschichtlich als einheitliche Künstlerpersönlichkeit darzustellen, während in der bisherigen Litteratur das Interesse vorwiegend Bendas Melodramen und Singspielen gewidmet war, so daß seine Tätigkeit, welche er als Instrumental- und insbesondere als Kirchenkomponist entfaltete, so gut wie ganz unbekannt geblieben ist. So konnte es geschehen, daß Benda plötzlich, ohne jede Voraussetzung im Alter von 52 Jahren 1774 mit seiner „Ariadne“ als fertiger Dramatiker in der Musikgeschichte dastand. Diese Arbeit, welche den Gegensatz zwischen der Künstlerpersönlichkeit Georg Bendas vor und nach 1774 durch einheitliche entwicklungsgeschichtliche Schilderung ersetzen will, soll nachweisen, wie Benda durch seine Tätigkeit als Instrumental- und Kirchenkomponist allmählich Kräfte ansammelte, welche dann in seinen dramatischen Werken ihren höchsten Ausdruck fanden. Es war infolgedessen notwendig die Eindrücke, welche sich der junge Benda aus seinem

Vaterlande nach Berlin mitbrachte, einer eingehenden Würdigung zu unterziehen, was bisher nicht geschehen ist.

I. Die Musikantentradition.

1. Die Emigrationssehnsucht.

Die überreiche Fülle des europäischen Geisteslebens im 18. Jahrhundert (Hochbarock — Aufklärung — Romantismus) übte unserer Ansicht nach eine starke Anziehungskraft auf die Geister in den Ländern aus, welche infolge politischer Ereignisse (in Böhmen die Schlacht auf dem Weißen Berge) kulturell ärmer waren als die anderen Länder Europas. Jener Geistesfülle entspricht auch der Reichtum musikalischer Ereignisse im 18. Jahrhundert (Neapolitanische Oper, Instrumentalmusik Corellis und Vivaldis, Lully, Fr. Couperin, Rameau -- J. S. Bach — J. A. Hasse, Nic. Jomelli — Gluck und der Wiener Klassizismus — Anfänge des Romantismus und der junge Beethoven). Die Brennpunkte dieser großen Errungenschaften waren die Residenzen, denn diese Musik war, sozialgeschichtlich betrachtet, immer noch eine höfische Kunst, deren Wachstum durch das Mäcenatentum der Fürsten genährt wurde. Und da liegt der Hauptgrund der Emigration der Musiker. Gerade zu dieser Zeit wurde von den Nachfolgern Rudolfs II. die Residenz von Prag nach Wien übertragen, sodaß in Böhmen und Mähren die sozialen und wirtschaftlichen Vorbedingungen für eine reiche Entfaltung künstlerischen Lebens, welches mit der kulturellen Höhe anderer Kunstzentren hätte wetteifern können, vernichtet wurden. So blieb den Musikern, welche sich zur hohen Kunst berufen fühlten, nichts anderes übrig, als an ausländischen Höfen Gelegenheit zu suchen, ihr Talent zur Geltung zu bringen und auch günstigere Existenzbedingungen zu finden. Zu diesen künstlerisch-sozialen Ursachen der Emigration treten noch religiös-politische Gründe hinzu, weil nicht selten die Musiker aus Böhmen und Mähren durch die Unterdrückung des evangelischen Glaubens litten und im Auslande Glaubensfreiheit suchten.

2. Unter den Musikanten.

In der Familie Bendas kann man eine bemerkenswerte Deszendenz der musikalischen Begabung nachweisen. Der Geburtsort

Georg Bendas, Alt-Benátky bei Mladá Boleslav Jung-Bunzlau), liegt im nordöstlichen Böhmen, in einer Gegend, aus welcher eine ganze Reihe von bedeutenden Musikern hervorgegangen ist. Schon im 16. Jahrhundert kann man Zweige der Familie Benda in der Gegend von Nymburg, Lysá, Benátky und Skalsko nachweisen, wie aus den genealogischen Untersuchungen Jar. Čeledas hervorgeht².

Georg wurde am 30. Juni 1722 getauft³. Sein Vater, Johann Georg, war Leinweber und dabei ein urwüchsiger Musiker. Die Mutter Georgs, Dorothea, stammte aus der Familie Bixi, welche zu den bedeutendsten Musikerfamilien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Böhmen gehörte. Georg (und zugleich auch sein älterer Bruder Franz, der berühmte Violinkünstler) erbte also seine musikalischen Begabungen sowohl von väterlicher als auch von mütterlicher Seite.

Auch die Vaterstadt konnte dem jungen Benda manche Anregungen geben. In dem Schlosse von Neu-Benátky wurden häufig Werke der Stilrichtung der Vivaldi-Corellischen Trio-Sonate und Concerto grosso gespielt. Durch Franz Benda, den älteren Bruder Georgs, war die Familie Benda mit dem Besitzer dieses Schlosses in Verbindung. Unweit der Vaterstadt Bendas hatte der berühmte Graf Franz Anton Sporck in seiner Residenz ein bedeutendes Zentrum feinfühligter Barockkultur geschaffen. Unter solchen Auspizien wuchs der junge Benda heran. Auch der Kirchenchor zu Neu-Benátky konnte ihm starke musikalische Eindrücke vermitteln. Durch den schon erwähnten Bruder Franz war aber die Familie Benda auch in steter lebendiger Berührung mit dem reichen musikalischen Leben in Prag.

Die Oper, welche, vom Grafen Fr. Ant. Sporck unterstützt, in den Jahren 1724—34 eine reiche Tätigkeit entfaltete, und welche auch im Schlosse Neu-Benátky nicht unbekannt war, stand wohl nicht auf der Höhe der damaligen Opernproduktion, wie aus der Analyse des Repertoires hervorgeht. Die damals moderne neapolitanische Oper wurde hier nicht gespielt. Um so bemerkenswerter war jedoch die Höhe, welche die Kirchenmusik damals sowohl in

² Siehe die genealogische Mappe.

³ Siehe Seite 30 und das Faksimile des Taufregisters.

Prag als auch auf dem Lande erreicht hatte, wie wir aus den erhaltenen Inventarien der Musikalienbestände der Kirchenchöre aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts nachweisen konnten (S. 48—51). Georg Benda hatte Gelegenheit mit den Werken der führenden Persönlichkeiten der damaligen Musikwelt bekannt zu werden (Al. Scarlatti, Durante, Leon. Vinci, Leon. Leo, J. J. Fux, Ant. Caldara, Ant. Lotti u. a.). Auch die Namen einheimischer Komponisten (Česlav Vaňura), ferner die Erwähnung der hochstehenden Komponistenschule Boh. Černohorskýs und der Hinweis auf die regen Aufführungen von Oratorien in Klöstern können zur Vervollständigung des Bildes des reichen Prager Musiklebens beitragen (S. 55—56). Unter den Oratorienkomponisten, welche damals in Prag wirkten, verdient besondere Aufmerksamkeit Gottfried Heinrich Stoezel, welcher der Vorgänger Georg Bendas als Kapellmeister in Gotha sein sollte. Aus der reichen Entfaltung des Musiklebens, hauptsächlich der Kirchenmusik in Böhmen in der damaligen Zeit können wir den Schluß ziehen, daß Georg Benda Gelegenheit hatte, gute Musik zu hören und auf sich wirken zu lassen. So wuchs der junge Künstler, aus einer alten Musikantenfamilie entsprossen, in enger Berührung mit der einheimischen Musikkultur heran.

II. Bei den Jesuiten.

Georg Benda war von Haus aus ein nachdenklicher Geist, dessen zur Reflexion geneigtes Wesen in seinem ganzen Schaffen und Leben sich geltend machte. So nimmt es uns nicht Wunder, daß er von seinem Vater zu Studien bestimmt wurde. Im Jahre 1735 finden wir ihn im Piaristenkollegium zu Kosmonos bei Jungbunzlau. Die Jahre 1739—1742 verlebte er als Seminarist im Jesuitenkollegium zu Jičín. Während sein Aufenthalt in Jičín schon auf Grund der Autobiographie Franz Bendas klargestellt wurde, wird seine Lehrzeit zu Kosmonos hier zum erstenmal beleuchtet. Wir wollen insbesondere feststellen, was der junge Student in Kosmonos und hauptsächlich im Kollegium zu Jičín für das Heranreifen seiner Künstlerpersönlichkeit gewinnen konnte. Im Piaristenkollegium zu Kosmonos kam er in enge Berührung mit dem Schultheater, welches sich bei den Piaristen einer regen Aufmerksamkeit erfreute.

Diese Eindrücke wurden jedoch durch die starken Impulse, welche er im Jesuitenkollegium zu Jičín erhielt, ganz in den Hintergrund gerückt. Aus einer knappen Übersicht der Geschichte des Jičíner Kollegiums ersehen wir, daß das Kollegium im Jahre 1627 von dem berühmten Feldherrn Albrecht Waldstein begründet wurde. Dank der Begüterung durch Waldstein (gehörte das Seminarium des neuen Kollegiums zu den angesehensten Seminarien der böhmischen Jesuitenprovinz (S. 66—69). Das Kollegium war eines der Bollwerke der Gegenreformation in Böhmen, wie wir auf Grund der *Annuae Litterae* nachweisen können (S. 69—72).

Für die musikalische Ausbildung Bendas konnte der Aufenthalt in Jičín genug Anregungen bieten. Damals stand die Pflege der Musik in den Jesuitenseminarien auf einer so hohen Stufe, daß diese Seminarien eigentlich echte Musikschulen waren. Auf Grund eines handschriftlich erhaltenen, bisher nicht bekannten „*Ordo musices*“ des Jičíner Kollegiums können wir nachweisen, daß im Kollegium eine wirkliche Musikschule, in welcher man Unterricht in Vokal- und Instrumentalmusik erteilte, gegründet wurde (S. 76—78). Außerdem wurden die Seminaristen auch zur Ausübung der Figuralkirchenmusik herangezogen, so daß Georg Benda reiche Gelegenheit fand, sich sowohl theoretisch als auch praktisch in der Musik zu betätigen und auszubilden.

Die stärksten Impulse zur späteren Entwicklung seiner künstlerischen Individualität empfing jedoch Benda unserer Meinung nach im Jesuitentheater und in den Übungen des Kollegiums in der Kunst der Rede. Auf Grund einer bisher nicht gewürdigten Quelle aus dem Schwarzenbergischen Schloßarchive in Český Krumlov (Böhm. Krumau) können wir hier ein inhaltsreiches Bild des damaligen Jesuitentheaters entwerfen. Die Krumauer Quelle ist von größter Bedeutung, da sie nicht nur gedruckte und handschriftliche Synopsen von 55 Jesuitendramen aus den Jahren 1699—1739 bringt, sondern auch die Originaltexte von 60 vollständigen Dramen aus den Jahren 1701—1739 aufbewahrt hat, was eine umso größere Bereicherung der Geschichte des Theaters im 18. Jahrhundert ist, als bisher vollständige Jesuitendramen aus dieser Zeit so gut wie unbekannt waren (S. 88—92). Gestützt auf diese neue Quelle müssen wir die bisherige Meinung, daß das Jesuitentheater im

17. Jahrhundert seinen Gipfel erreicht hatte und daß die Produktion des 18. Jahrhunderts nur ein Ausklingen der reichen Tätigkeit des vorhergehenden Jahrhunderts war, entschieden ablehnen, da nach der Krumauer Quelle die Intensität des Theaterbetriebes in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Kollegien der Böhmisches Provinz keineswegs nachgelassen hat. Die Krumauer Quelle gibt uns weiters die Möglichkeit, den inneren dramatischen Aufbau der Jesuitendramen einer näheren Untersuchung unterziehen zu können. Für den künstlerischen Wuchs Georg Bendas ergibt sich aus einer solchen Untersuchung die wichtige Tatsache, daß er in Jičín in einer Atmosphäre tragischer Dramatik lebte. Ein solcher Tragismus ist für das Jesuitentheater sehr bezeichnend und hängt mit der ganzen strengen, unerbittlichen Tendenz der jesuitischen „ecclesia militans“ zusammen. In diesem Tragismus fand der junge Benda die Grundlage, auf der er später sein hervorragendes Werk, die *Ariadne*, zu einer Künstlertat ersten Ranges ausbauen konnte (S. 93—95).

Weiters müssen wir unsere Aufmerksamkeit auch der damaligen Jesuitenredkunst zuwenden. Als Grundlage für unsere Untersuchung in dieser Hinsicht wollen wir einige Lehrbücher der Redkunst benützen, welche den Kollegien der böhmischen Provinz zeitlich und örtlich am nächsten erreichbar waren. Es sind dies das Lehrbuch des Jesuiten Domin. de Colonia: *De arte oratoria* (Köln 1723), ferner ein Kompendium: *Ars rhetorica* (Köln 1725) und eine praktische Anweisung der Redkunst aus der Feder des Jesuiten Sigmund Lauxmin: *Praxis oratoria* (Prag 1710). Aus der Untersuchung dieser Quellen ergibt sich, daß in diesen Unterweisungen eine scharf ausgeprägte Lehre von den Affekten zur Geltung kam, woraus man auf die Beliebtheit eines erregten Pathos des Redners schließen kann (S. 96—101). Hinzu tritt dann eine aufmerksame Beobachtung einer ausdrucksvollen Deklamation, eine gute rhythmische Komposition der Rede und ein feiner Sinn für die Melodie der Rede. Alle diese für die Redkunst der Jesuiten so charakteristischen Momente sind in Bendas Melodramen und später in seiner Theorie des Rezitativs zur Geltung gekommen. Daß alle diese Elemente wirklich eine Vorstufe für eine melodramatische Verbindung der rezipierten Deklamation mit der Musik bilden konnten, beweisen die

Werke des Salzburger Komponisten Joh. Ernst Eberlin, welcher in einer ähnlichen Atmosphäre des Klosterdramas in einem Benediktinerkloster aufgewachsen ist. In seinem Spiel Sigismundus (1753) verbindet Eberlin das pathetische Wort melodramatisch mit der Musik, wie Rob. Haas⁴ nachgewiesen hat. Eine reiche, bisher nicht bekannte Quelle, ebenfalls aus Český Krumlov (Böhm. Krumau), welche nicht weniger als 94 niedergeschriebene Reden der Jesuiten aus den Jahren 1690 bis 1739 enthält, gibt uns die Möglichkeit, die Praxis der Redekunst der Jesuiten näher zu untersuchen. Für die Entwicklung Bendas ist von großer Bedeutung, daß für die panegyrischen Reden ein pathetischer Monolog, in welchem die Affekte des Redners zur vollsten Geltung gelangen können, das am meisten charakteristische Merkmal ist. Es ist dies ein Element, welches Benda später in seinem Melodram verwerten konnte, denn seine Ariadne und Medea sind eigentlich große pathetische Monologe.

Auf Grund von erhaltenen Synopsien des Jičiner Theaters aus den Jahren 1741 (*Lilium, virginitate candidum, martyrio rubicundum*) und 1742 (ein Spiel von Arettus) und der *Annuae Litterae* kann man feststellen, daß die Theateraufführungen im Jičiner Kollegium zu Bendas Zeiten eine so wichtige Rolle spielten, daß sie sogar politisch ausgewertet wurden, indem sie im ersten schlesischen Kriege zu einem vermittelnden Element zwischen den Jesuiten und König Friedrich II. wurden (S. 110—117).

Wenn wir die Frage untersuchen, inwieweit die Musik in den Jesuitendramen zur Verwendung kam, können wir auf Grund der Krumauer Vergleichsquelle feststellen, daß es sich um eine Verbindung des gesprochenen Dramas mit gesungenen Partien (Rezitativ, Arie, Duett, Chor) handelte und daß die Musik in weit größerem Ausmaße zur Verwendung kam, als man auf Grund der erhaltenen Synopsien schließen könnte (S. 119—121). Auch dieser Umstand war für den künftigen Komponisten von Singspielen von nicht geringer Bedeutung.

Zum Schlusse kann man darauf hinweisen, daß die größten Dramatiker des 18. Jahrhunderts ihre Studienzeit in Jesuiten-

⁴ Rob. Haas: Studien zur Musikwissenschaft (1911) S. 9 u. f.

kollegien verbracht haben, wo das Jesuitentheater ihnen die ersten tiefen dramatischen Eindrücke vermittelte (P. Corneille, Molière, Chr. W. Gluck).

III. Die Emigration.

1. Die Auswanderung aus der Heimat.

Die Auswanderung Bendas hängt mit der ganzen mächtigen Emigrationsbewegung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche im östlichen und nordöstlichen Böhmen besonders stark war, zusammen. Einen Hauptfaktor zu dieser Bewegung bildete der Druck der Gegenreformationspolitik Karls VI. Die Emigration richtete ihre Blicke hauptsächlich nach Preußen, welches damals unter der Regierung Friedrich Wilhelms I. stand, der seit der berühmten Salzburger Emigration 1732—33 als ein Beschützer der damaligen europäischen Emigration galt (S. 127—137). Preußen und insbesondere Berlin war von dieser Zeit an auch das Hauptziel der Emigranten aus Böhmen.

Die Emigration Georg Bendas und seiner Eltern hängt mit diesen religionspolitischen Verhältnissen der Zeit Karls VI. zusammen. Sie hat aber auch noch besondere, konkretere Ursachen. Der junge Franz Benda, Georgs Bruder, war zum Luthertum übergetreten und hatte beim Kronprinzen Friedrich II. in Ruppin einen Posten angetreten. Die Konversion Franz Bendas fand in den Jahren 1729—1733 in Warschau statt (S. 138—140). In die Kapelle des Kronprinzen trat Franz Benda am 17. April 1733 ein. Er blieb mit seinen Eltern auch weiterhin in Verbindung. Ihre Neigung zum Luthertum wurde nur noch genährt durch lutherische Bücher, welche in Böhmen verboten waren, und welche sie durch Franz Benda aus Preußen erhielten. Da sie die Bücher auch ihren Glaubensgenossen weitergaben, fielen sie bei den Missionären der Jesuiten in den Verdacht der Ketzerei, wovon ein erhaltenes Protokoll des Examens, welchem sie im Jahre 1735 unterworfen wurden, ein beredtes Zeugnis ablegt (S. 141—146). Es war also nur ganz natürlich, daß sie sich unter diesen Verhältnissen nach Berlin sehnten, besonders vom Jahre 1740 an, als ihr Sohn Franz Benda sich bereits Ansehen als Mitglied der königlichen Hofkapelle Friedrichs II. errungen hatte, so daß er in sehr guten Verhältnissen lebte, und insbesondere, als

der junge aufgeklärte König die religiöse Toleranz als einen Hauptgrundsatz seiner Regierung erklärte. Der erste schlesische Krieg brachte den heißen Wunsch zur Verwirklichung. Während dieses Krieges lebte die Emigrationssehnsucht mit erneuerter Stärke auf. Im Vordergrund dieser Bewegung stand damals der in Berlin ansässige tschechische Prediger Liberda (S. 147—151). Auf Grund der Autobiographie Franz Bendas und der auf den Krieg bezüglichen Korrespondenz zwischen Friedrich II. und dem Prinzen Leopold von Anhalt-Dessau (Preußisches Staats- und Geheimarchiv in Berlin und Anhalt. Staatsarchiv in Zerbst) kann man ein eingehendes Bild der Auswanderung der Familie Benda geben (S. 152—155). Sie fand kurz nach dem 5. März 1742 statt, und zwar auf besonderen Wunsch Friedrichs II. Georg Benda, der damals noch in Jičín studierte, schloß sich den Eltern, welche ihren Weg über Jičín und Schweidnitz nach Berlin nahmen, in Jičín an. Die ganze Familie siedelte sich in Potsdam und vom Jahre 1753 in Nová Ves (Neudorf), der bekannten böhmischen Emigrantenkolonie bei Potsdam, an und führte dort ein zufriedenes und behagliches Leben in Wohlstand, dank der Fürsorge des Kammermusikers Franz Benda.

Alle diese Ereignisse, welche mit der Glaubenstreue der Eltern Bendas und mit ihrer Emigration zusammenhängen, beleuchten den Charakter der Eltern Bendas von einer neuen Seite. Der Vater ist ein typischer urwüchsiger schrifterfahrener und schriftstrenger Grübler, wie sie damals unter den Protestanten und böhmischen Brüdern in Böhmen und Mähren sehr häufig waren. Auch dieser Charakterzug geht dann auf Georg Benda über, wie seine ganze nachdenkende, reflektierende Künstlernatur beweist, welche besonders in seinen Theorien über das Melodram und Rezitativ sowie in den philosophischen Grüblereien der letzten Jahren seines Lebens ihren Ausdruck fand.

2. Berlin.

Berlin konnte dem jungen Emigranten genug neuer Eindrücke bieten, welche für die Entwicklung seiner Künstlerpersönlichkeit von Einfluß waren. Der preußische Hof mit dem König an der Spitze war von einem neuen aufgeklärten Geiste beseelt, welcher Georg Benda, der direkt aus dem Jesuitenkolleg nach Berlin kam, eine ganz neue Welt eröffnete (S. 164—168). Der Einfluß dieser

neuen Weltanschauung ist denn auch in seinen späteren Ansichten sehr fühlbar, hauptsächlich in seinen Gedanken über die Unsterblichkeit der Seele, die Toleranz und den Dogmatismus, in welchen sich deutlich der Geist des Deismus und der Toleranz Friedrichs II. und Voltaires widerspiegeln; doch ist er auch durch den Skepticismus Montaignes, welcher ihm ebenfalls durch die Ideen Friedrichs II. vermittelt wurde, nicht unberührt geblieben (S. 169—170). Georg Benda wurde bei der königlichen Hofkapelle angestellt, wo er einen jährlichen Gehalt von 250 Thalern bezog. In dieser seiner Stellung hatte er genug Gelegenheit, an wichtigen Ereignissen des musikalischen Lebens in Berlin teilzunehmen.

Am 7. Dezember 1742 war die Berliner Hofoper gegründet worden, welche von C. H. Graun geleitet und beherrscht wurde (S. 171—177). Bei ihm lernte Benda das „*recitativo accompagnato*“ kennen, welches in seinen Melodramen ein sehr wichtiges Stilelement bildet. Von großer Wichtigkeit für die Ausprägung der musikdramatischen Persönlichkeit Bendas war auch der Umstand, daß er mit den Opern J. A. Hasses und mit dem pantomimischen Ballett (Ballett Pygmalion 1745) und in Potsdam mit dem italienischen Intermezzo bekannt wurde (S. 178—179). Auch von Berliner Instrumentalmusik hat Georg Benda viel gelernt, vor allem von der Berliner Sinfonie und dem Clavicembalokonzerte (S. 180—181). Dagegen tritt die Kirchenmusik am Hofe Friedrichs II. gegen die weltliche Musik an Bedeutung weit zurück. Für den künftigen Melodram- und Singspielkomponisten ist weiters von großer Bedeutung, daß er in Berlin zum erstenmal der deutschen Schauspieltruppe Schönemanns (1742—1749) begegnete, und bei ihr die Anfänge des Singspiels kennen lernte.

Neben der Musikpraxis wirkten jedoch auf Benda in Berlin auch die damaligen musiktheoretischen Lehren ein. Sie standen allgemein unter dem mächtigen Einflusse der französischen Ansichten, insbesondere der Lehren von Batteux (*Les beaux arts reduits à un même principe* 1743), welche im Sinne einer Nachahmung der Affekte interpretiert wurden (S. 183—185). Eine Analyse der ästhetischen Ansichten der von Mizler herausgegebenen „*Neu eröffneten musikalischen Bibliothek*“ (1736—1754) und des von Marpurg geleiteten „*Kritischen Musikus an der Spree*“ ergibt manches, was Georg

Benda in seinem Melodram und Singspiel zur Geltung bringen konnte (S. 185—186). Allerdings war die Lehre von Affekten für ihn nicht ganz neu, da schon im Jesuitenkolleg in Jičín die Theorien des Barocks über den Ausdruck des Affektes auf ihn eingewirkt hatten; neu jedoch war für Benda die Auffassung dieser Theorien vom Standpunkte des aufgeklärten Rationalismus, welcher damals in Berlin herrschte.

Wenn wir die Ergebnisse des ersten Teiles zusammenfassen, ergibt sich folgendes Bild für die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit Bendas. Man muß der Meinung entgegentreten, daß Georg Benda ein Autodidakt war, der erst in Berlin Gelegenheit fand, wahre Kunst kennen zu lernen, wie Schlichtegroll und seine Anhänger behaupten. Benda kam keinesfalls nach Berlin ohne jede musikalische Vorbildung. Die musikalische Tradition seiner Familie, die reichen musikalischen und künstlerischen Eindrücke in seinem musikalisch hochstehenden Vaterlande, weiters die Vermittlung der Kenntnisse der dramatischen und rhetorischen Welt durch den Unterricht im Jičíner Kollegium, wo er auch Gelegenheit zu einer strengen musikalischen Ausbildung vorfand, waren sicher kein geringes Kapital, mit welchem er nach Berlin kam. Er war damals 20 Jahre alt und konnte infolgedessen sicher die Welt schon mit seinen eigenen Augen sehen. Aus seinem Vaterhause und aus Jičín hatte er sich ein solches Maß musikalischer Kenntnisse mitgebracht, daß er sich in den neuen Berliner Verhältnissen selbst orientieren konnte. Damals brauchte er schon keinen Lehrer und war imstande, an der Vervollkommnung seiner schöpferischen Kraft selbständig zu arbeiten. Die künstlerische Persönlichkeit Bendas wächst also aus einer Synthese der Eindrücke in der Heimat und in Berlin heran.

In diesem Bande sollte diese These durch das historische Beweismaterial belegt werden, um eine feste Grundlage für die weiteren Untersuchungen zu schaffen. Wie die beiden Komponenten in den Werken Bendas zur Geltung kommen, soll auf Grund einer musikhistorischen Analyse seiner Werke im II. und III. Bande gezeigt werden.