

RUDOLF PEČMAN

ÄSTHETISCH-THEORETISCHE AUSGANGSPUNKTE  
UND STILISTISCHE VERWANDTSCHAFT  
IM SCHAFFEN VON JIŘÍ BENDA  
UND LUDWIG VAN BEETHOVEN

(Versuch um eine Komparation)

Auf den stilistischen Zusammenhang der Werke des tschechischen emigrierten Musikers und Schöpfers des szenischen Melodrams Jiří [Georg] Antonín Benda (1722–1795) und Ludwig van Beethoven (1770–1827) ist sporadisch bereits in früheren älteren musikologischen Arbeiten hingewiesen worden.<sup>1</sup> Wir halten das Problem der wechselseitigen stilistischen Beziehungen zwischen Benda und Beethoven heute deshalb für so wichtig, weil wir durch eine vergleichende Gegenüberstellung *Benda–Beethoven* die Genesis von Beethovens Kompositionsstil – wenn auch nicht restlos – erklären können.

Es ist einleuchtend, warum sich Beethoven schon in seinen jungen Jahren gerade mit Bendas Werk verhältnismäßig recht gut vertraut gemacht hat. Neben den Komponisten der Mannheimer Schule hatte Beethoven die Werke des berühmten Maestro am Hofe zu Gotha namentlich deswegen so liebgewonnen, weil er darin so manchen schöpferischen Impuls für den sogenannten *inneren Dramatismus* seiner eigenen Werke fand, später sogar für den typischen *Appassionata-Stil*, den er in seiner mittleren, sogenannten heldischen Entwicklungsperiode erreicht und bis an sein Lebensende ungemein fruchtbar weiterentwickelt. Wir müssen hier wohl nicht daran erinnern, daß auch die typische Beethovensche Lyrik seines Spätwerks mit der Bendaschen Lyrik in Beziehung steht, auch wenn wir diese Hypothese natürlich nicht durch Belege berühmter „loci communes“ stützen können.<sup>2</sup>

Mit Bendas Kompositionen kommt Beethoven schon während seines Aufenthaltes in Bonn in Berührung, und zwar einerseits bei ihrem unmittelbaren Studium unter der Leitung seines Lehrers *Christian Gottlob Neefe* (1748–1798), andererseits weil er sie auf der Bühne des Bonner Nationaltheaters kennenlernt, wo er (wiederum durch Neefes Verdienst) Mitglied des Orchesters wird.

Christian Gottlob Neefe hatte allein schon wegen seiner umfassenden Bildung einen großen Einfluß auf den jungen Beethoven. So kommt es dazu, daß Beethoven unter seiner Leitung Klavierkompositionen von *J. S. Bach*, *Haydn*, *Mozart*, *Sterkel*, *Marpurg*, *C. Ph. E. Bach* u. a. spielt und somit zugleich in das kompositionelle Gefüge dieser Werke eindringt. Bei

Neefe lernt Beethoven auch gründlich die Kompositionen der tschechischen Musikemigranten, vornehmlich der Komponisten der Mannheimer Schule, kennen. Bei der Aufzählung der tschechischen Musiker, die in Deutschland als Emigranten lebten und die Ludwig van Beethoven allmählich kennengelernt hat, dürfen wir keinesfalls Jiří Benda vergessen, dessen Kompositionen selbst Neefe hochschätzen lernte und die ihm von der Bonner Opernbühne her sehr vertraut waren.

Beethoven war sich bewußt, welche Bedeutung Neefe für die Entfaltung seiner musikalischen Fähigkeiten hatte. Er wußte auch, daß es eben dieser Neefe gewesen war, der ihm – vor allem auf der Grundlage einer Analyse der obenerwähnten Autoren – insbesondere die Kenntnis der strengen, klassischen kompositorischen Architektonik beibrachte. Er wußte Neefes Bedeutung auch für seine kompositorischen Anfänge in einem seiner Briefe einzuschätzen. Beethoven schreibt im Jahre 1793 aus Wien an Neefe in Bonn: „*Ich danke Ihnen für Ihren Rat, den Sie mir sehr oft bei dem Wiederkommen in meiner göttlichen Kunst erteilten. Werde ich einst ein großer Mann, so haben Sie auch Teil daran.*“<sup>3</sup>

Für die Erkenntnis und künstlerische Aneignung der Kompositionen Bendas ist jedoch – meiner Meinung nach – Beethovens direkte Fühlungnahme mit den Bendaschen Kompositionen auf den Brettern des Bonner Nationaltheaters von weit größerer Bedeutung.

Zur Zeit, als Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn gewirkt hatte, stand das Bonner Nationaltheater unter der Leitung der Theatergesellschaft Grossmann-Helmhuth,<sup>4</sup> hatte aber schon vor der Übernahme der Leitung durch die soeben genannte Gesellschaft fortschrittlichen Charakter. Dies war vor allem ein Verdienst von Ch. G. Neefe. In dem fortschrittlich eingestellten Repertoire begannen sich nach dem Muster des Wiener und Mannheimer Theaters nationale Tendenzen geltend zu machen. Auf die Bühne wurden Spiele mit revolutionärer Thematik, sozialer Tendenz sowie einfache Singspiele gebracht. Beethoven hört dort – zunächst als Zuschauer-Zuhörer, später auch als ausübender Musiker – u. a. auch Werke der französischen Opéra comique (insbesondere A. M. Grétry) und der italienischen Opera buffa (B. Galuppi, N. Piccini, A. Lucchesi), ferner Singspiele von J. A. Hiller, I. Holzbauer, K. Ditters von Dittersdorf sowie Musikwerke von E. R. Duni, P. A. Monsigny, F. A. Philidor, N. Audinot, Dezède-Desaides, P. Guglielmi, P. Anfossi, A. Salieri, G. Sarti, D. Cimarosa u. a.

Von Bendas musikdramatischen Werken lernte Beethoven in Bonn das Singspiel *Romeo und Julia* (1789–1792) und das Melodram *Ariadne auf Naxos* (gleichfalls 1789–1792) kennen.<sup>5</sup> Nach dem Zeugnis von *Alexander Wheelock-Thayer* hatte ihre Bühnenaufführung einen großen Erfolg.<sup>6</sup>

Es ist uns nicht gelungen, in der Beethoven-Literatur einen Hinweis aufzuspüren, der uns bestätigt hätte, ob der damals etwas über elf Jahre zählende Beethoven Bendas Singspiel *Das Tartarische Gesetz* beigewohnt habe, das am 9. Januar 1792 von der Theatergesellschaft Grossmann-Helmhuth in Bonn uraufgeführt wurde. Es läßt sich allerdings voraussetzen, daß Neefe Beethoven den Besuch dieser Premiere oder einer Reprise vermittelt hat. Ging es doch um einen Komponisten, der wegen seiner dramatischen Wahrhaftigkeit, bahnbrechenden Tonsprache und unmittelbaren

Melodik selbst Neefe recht nahe stand. Vergessen wir auch nicht, daß Neefe schon seit dem Jahre 1789 oder 1790 auf Beethoven einen sehr wesentlichen Einfluß gehabt hat, als er nach Van den Eeden Beethovens Lehrer wurde! Die Premiere des Tartarischen Gesetzes fällt gerade in die Zeit von Neefes durchgreifendstem Einfluß auf Beethoven. (Dasselbe gilt auch von den übrigen Werken Bendas, die in Bonn aufgeführt worden sind.)

Nach der kurzen Aufzählung der historischen Tatsachen, die sich auf die Frage des Einflusses der Bendaschen Werke auf den jungen Beethoven beziehen, will ich versuchen, das Problem der stilistischen Beziehung der beiden Meister vom Standpunkt ihrer schöpferischen Ästhetik her zu beleuchten.

Beide Komponisten gingen im wesentlichen von denselben Grundsätzen einer Affektentheorie aus, die das Pathetische und die Gefühlserregung bevorzugt.

Jiří B e n d a stand in der Zeit seines Berliner Aufenthaltes (1742 bis 1750) und später in Gotha (ab Mai 1750) zweifellos unter dem Einfluß des damaligen deutschen vorklassischen musikalischen Denkens, das sich unter dem Eindruck der Affektentheorien von *Mattheson* und *Heinichen* entwickelte, die nach der Herausgabe von *Batteux'* ästhetischer Betrachtung über die Nachahmung der Naturphänomene und Affekte in der Musik eine ausgeprägte Form und konkrete Bedeutung erlangten.<sup>7</sup> *Batteux* sieht das Ziel der Kunst und Musik in der Nachahmung der menschlichen Affekte, ferner in der Nachahmung der lebenden und leblosen Natur sowie der menschlichen Rede. Er befindet sich hierin im Einklang mit anderen Verfechtern dieser Theorie wie: *Dubos*, *Condillac*, *d'Alembert*, *Diderot*, *Rousseau* u. a. Die Nachahmung der Affekte — im Sinne der *Batteux*schen Theorie — empfehlen in ihren Werken auch die damaligen Berliner Ästhetiker, namentlich *Christian Gottfried Krause* in dem Buch „Von der musikalischen Poesie“ vom Jahre 1752 (Berlin 1753, S. 448 ff.).<sup>8</sup> Wie *Vladimír Helfert* in seiner umfangreichen, leider aber unvollendeten Arbeit über Jiří Benda<sup>9</sup> bemerkt, verbreiteten diese ästhetischen Anschauungen im Umkreis um Jiří Benda Angehörige der Königlichen Kapelle in Berlin, *Johann Joachim Quantz* und *Carl Philipp Emanuel Bach*, die sie auf die ausübende Kunst anwandten.

In seinen ästhetischen Anschauungen wurde Benda erst in Gotha be-  
stärkt, im Milieu des aufgeklärten Rationalismus der musikliebenden aristokratischen Gesellschaft. Bis hierher drangen die naturalistischen Anschauungen der Franzosen, denen die Werke der deutschen Ästhetiker der dreissiger und vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts, namentlich die Schriften *Gottscheds* (Versuch einer critischen Dichtkunst, 1730), *Bodmers* und *Schlegels* den Boden bereiteten. Wenn auch Benda vor allem *Batteux* gekannt hatte, so fiel er dennoch niemals einer platten naturalistischen Nachahmung der Natur anheim, sondern beobachtete stets namentlich die Gesetze des musikalischen Aufbaus und der thematischen Arbeit. Hierin hatte er eine theoretische Stütze — wenn auch nur eine schwache und vereinzelte — in dem vereinsamten Lübecker Musikdirektor *Ruez*, der in *Marpurgs* Historisch-Kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik (Berlin 1754—1755) seine Einwände gegen die *Batteux*sche Theorie und ihre praktische Verwendung veröffentlichte. Diese bedeutende Musikzeitschrift hat

Benda aufmerksam verfolgt, er war ihr Abonnent und Leser.<sup>10</sup> Man kann daher mit Recht annehmen, daß sich die zeitgenössischen ästhetischen Ansichten und Strömungen positiv auf die Herausbildung von Bendas Anschauungen über die Musik auswirkten und indirekt auch die Art der künstlerischen Gestaltung, namentlich in Bendas Melodramen, mitbestimmten.

Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß das Pathos und die emotionale Wirksamkeit der Kompositionen Bendas, kurz sein kompositorischer Stil — konsequent zu Ende gedacht — eigentlich schon in der Umwelt des Piaristen-Gymnasiums von Kosmonosy sowie im Jesuitenkolleg zu Jičín, wo Benda in den Jahren 1739—1742 studierte, ihren Ursprung haben. Die pathetische Barockmusik wurde in diesem Milieu sehr konsequent und intensiv gepflegt. Auf den jungen Benda wirkten besonders überzeugend die Elemente des Jesuitentheaters (mit dem Tragischen und Pathetischen) sowie die jesuitische Rhetorik mit ihrer pathetischen Fülle und deklamatorischen Pflege des auf Verständlichkeit bedachten gesprochenen Wortes. Selbst die im Jičiner Kolleg mit vollem Bedacht gepflegte Affektentheorie blieb mit ihrem Einfluß nicht aus. In den Jesuitendramen, die hier aufgeführt wurden, fand Benda die ersten schöpferischen Anregungen zu Überlegungen über den engen Zusammenhang des gesprochenen Dramas mit der Musik. Dieses Streben nach einer wahren Darstellung der Gefühle, Leidenschaften und dramatischen Konflikte erreichte seinen Gipfelpunkt freilich erst in Bendas musikdramatischen Werken und in Melodramen, die der Komponist während seiner Tätigkeit in Gotha geschaffen hat.<sup>11</sup> Die Problematik der Beziehung von J. A. Benda zur Affektentheorie wird noch eingehender untersucht werden müssen, aber dieses Unterfangen geht leider schon über den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes.

\*

Beethovens fachästhetische Schulung war unsystematisch. Zur Zeit seiner Studien an der Bonner Universität hörte er die auf das Ästhetische eingestellten Vorträge über Literaturwissenschaft und Belletristik, die der radikal-fortschrittliche Professor *Eulogius Schneider* (1756—1794), ein eifriger Anhänger der Großen französischen Revolution und aufgeklärter Rationalist, las. Schneider hielt auch (sogar vorwiegend) Vorlesungen über die Geschichte der griechischen Literatur. Er hatte auch Einfluß auf Beethovens weltanschauliche Festigung und auf sein politisches Bewußtsein. Er ging dabei von den Ansichten der Schule *Baumgartens* aus und bereicherte sie vor allem um Gedanken *Rousseaus* und *Winckelmanns*. Wie aus seiner Schrift *Die ersten Grundlagen der schönen Künste überhaupt* (Bonn, 1790) erhellt, stimmte er auch nicht mit *Batteaux'* direktem Nachahmungsprinzip überein. Schneider spricht den Gedanken aus, daß „*die Sprache, das Werkzeug der redenden Künste, so wenig als die Musik ein Urbild in der Natur hat*“.<sup>12</sup> Er unterstreicht damit die Notwendigkeit des Stilisierungsprozesses. Man braucht wohl nicht daran zu erinnern, daß auch Benda und Beethoven den Stilisierungsprozeß in analoger Weise verstanden haben. Interessant ist, daß Schneider — im Sinne *Winckelmanns* — die künstlerische Schönheit höher stellt als die Wahrheit. Er bekennt sich

zu der Ansicht, daß nicht die Wahrheit der höchste Sinn aller Kunst sei, sondern die Schönheit.<sup>13</sup>

Als besonders wichtig erscheint ferner die Tatsache, daß der junge Beethoven durch Schneiders Vermittlung mit den Gedanken *Jean Jacques Rousseaus* bekannt wurde. Rousseau war für Schneider einer der bedeutendsten Kunsttheoretiker, an die vor allem anzuknüpfen war. Schneider kannte genau die Ideen Rousseaus über die menschliche Sprache und ging in seinen Vorlesungen von diesen Gedanken auch aus.

Schneider war auch der Gedanke Rousseaus sehr nahe, daß man die Natur (und somit also die äußere objektive Wirklichkeit) eher durch Gefühl als durch Erkenntnis verstehen kann. Rousseau, der selber keine Theorie des Schönen geschaffen hat, kam nicht von der Behauptung ab, daß die neue Auffassung der Natur der Kunst als Muster dienen soll. Er wurde ein begeisterter Verteidiger „des Herzens“ und trug kein Bedenken, gegen die französische Musik aufzutreten, die er für allzu rationalistisch hielt.<sup>14</sup>

Rousseau und seine Theorie sind ein Gebiet, auf dem sich Beethoven und Benda theoretisch am wesentlichsten trafen. Als Schüler von Eulogius Schneider war Beethoven vor allem von Rousseaus Schrift *Lettres sur la musique française* (1753),<sup>15</sup> seiner Sprachtheorie und von seiner Forderung nach Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks eingenommen. Es ist allerdings nötig zu bemerken, daß Benda die Werke Rousseaus eingehender studiert hat als Beethoven: theoretisch war für Benda das Deklamationsproblem, das schliesslich nach Rousseaus Muster zur Schöpfung der melodramatischen Kompositionen geführt hatte, klarer.<sup>16</sup>

Beethoven kannte freilich Rousseau und seine Werke oberflächlicher als Benda. Zudem machte er sich mit den Gedanken Rousseaus bereits in der von Schneider vermittelten Form bekannt, ähnlich wie mit den Ideen eines anderen deutschen Philosophen, *Moses Mendelssohn*, dessen Schriften Beethoven las und studierte.

Moses Mendelssohn, „*der erste und glänzendste Vertreter der deutschen Populärphilosophie der Zeit*“,<sup>17</sup> stellt den Typus eines praktischen „Lebensphilosophen“ dar, der an die Hauptgrundsätze der Baumgarten-Schule anknüpft. Er war schon längst von dem naiven Standpunkt des Batteux zur Frage der Affektentheorie abgekommen und hat den Gedanken von der Notwendigkeit des Stilisierungsprozesses in Kunst und Musik vertieft. Die Musik ist für Mendelssohn vor allem eine ästhetisch erhöhte Nachahmung der Naturphänomene, keineswegs jedoch eine mechanische Nachahmung: „*Die Töne der Natur sind zwar ausdrückend, aber selten melodisch, und der Künstler muß sie verschönern, wenn er gefallen will.*“<sup>18</sup> Mendelssohn unterstreicht auch gewisse psychologische Faktoren und bestimmt für die Kunst mit aller Klarheit die Devise: es ist nötig, daß die Kunst helfe, die grundlegenden Moralprinzipien in eine logische und natürliche menschliche Neigung umzuwandeln; sie sollte eine harmonische Einheit aller seelischen Kräfte schaffen.<sup>19</sup> In diesen seinen progressiven Gedanken antizipiert Mendelssohn — ähnlich wie z. B. der Schweizer Ästhetiker *J. G. Schulzer*<sup>20</sup> — sogar Schillers Ideen.

Zu diesen Mendelssohnschen Grundsätzen bekannte sich auch Beethoven, wenn auch vielleicht unbewußt. Weit eher als ein geschulter Ästhetiker war Beethoven ein praktischer Musiker, dessen ästhetische und theo-

retische Schlußfolgerungen vor allem aus dem praktischen Studium der Musikwerke resultierten. Sie hatten nämlich einen überwiegend empirischen Charakter.

Aus dem, was hier über die Affinität der ideellen Grundlage von Beethoven und Benda gesagt wurde, erhellt meiner Meinung nach zur Genüge, wie sehr diese beiden Komponisten wesensverwandt waren. Charakteristisch ist für sie u. a. auch die Tatsache, daß beide die Notwendigkeit einer wahrhaftigen und bewußten Stilisierung des künstlerischen Ausdrucks anerkannten. Damit der wahre künstlerische Zusammenhang der Werke beider Meister besser hervorleuchtet, sei uns gestattet, die wechselseitige Beziehung zwischen Benda und Beethoven durch einen direkten, wenn auch unvollständigen, Vergleich zu erläutern.

Nehmen wir z. B. *Ariadnes* Hauptmonolog aus Bendas gleichnamigem Melodram und vergleichen wir ihn mit Beethovens Overtüre zum *Coriolan*. Wir werden zwar nicht instande sein, die unmittelbaren Zusammenhänge oder Parallelen auszuloten, aber doch finden, daß die expressive Atmosphäre im ganzen bei beiden Komponisten verwandt ist. Wie der Monolog so erwächst auch die Overtüre aus derselben Grundlage. Damit die emotionalen Parallelen der beiden Werke besser hervortreten, wollen wir uns zunächst ihre thematische Unterlage erklären.

Bendas Ariadne ist ein Mädchen, das von Theseus, den sie vorher aus dem Labyrinth des Minotaurus gerettet hatte, verraten, in seiner Verzweiflung den Tod herbeisehnt und den treubruchigen Geliebten verflucht. Sie steigt auf einen Felsen und stirbt, vom Blitz getroffen.

Das Zentralmotiv des Verrates geht auch durch Beethovens dramatische Overtüre zum *Coriolan*, die er unter dem Eindruck der Lektüre der dramatischen Dichtung von *H. J. Collin* komponiert hat. Beethoven war vom Schicksal des antiken Helden, der seine Vaterstadt Rom verraten hatte, zum Feind übergelaufen war und sich an die Spitze des feindlichen Heeres gestellt hatte, sehr ergriffen. Thematisch haben also beide Werke eine gemeinsame Urgrundlage.

Außer diesem thematischen Zusammenhang, der eigentlich noch keinesfalls die übereinstimmenden oder doch ähnlichen gestalterischen Kompositionsprozesse direkt bestimmt, finden wir jedoch in beiden Kompositionen verwandte Tonbilder, die vorwiegend durch kongruente Ausdrucksmittel dargestellt sind. Begreiflicherweise sind sie bei Beethoven technisch und instrumentalisch ausgereifter. Aber das alles vermag nichts an der Sache zu ändern: die Grundlage — und damit ist die musikalische Grundlage gemeint — beider Musikwerke ist dieselbe.

Es dürfte auch von Interesse sein, denselben Monolog Bendas beispielsweise mit Beethovens *Leonore III* zu vergleichen, weil uns hierbei der Zusammenhang der musikalischen Ausdrucksmittel beider Komponisten noch weit klarer in die Augen springt.

Bei der Komposition Bendas müssen wir uns dessen bewußt sein, daß der Komponist in seinem Monolog weit mehr erfaßt, als nur den Verrat des Theseus. Aus dem Monolog erstrahlt das Mitleid mit der verratenen Frau. Und nicht allein das: auch die unermessliche, wenn auch verratene Liebe Ariadnes, findet hier ihren musikalischen Ausdruck. Und gerade durch das Liebesthema hängt Benda aufs engste mit Beethoven zusammen.

Gleich Bendas Ariadne auf Naxos ist z. B. auch Beethovens *Fidelio*, dessen Thema in gedrängter Form in Leonore III enthalten ist, eine Apotheose der Liebe, u. zw. der Gattenliebe. — Bei beiden Kompositionen finden sich auch Zusammenhänge in der Form und im Ausdruck. Die Tektonik beider Werke ist dieselbe.

Und so könnten wir unsere Aufzählung fortsetzen. Wir würden dabei in vielen anderen Kompositionen Bendas anregende Hinweise auf den späteren Mozartschen und Beethovenschen Stil vorfinden. So finden wir z. B. in Bendas Klavierkonzerten (h-Moll, G-Dur, f-Moll und g-Moll) einen Zusammenhang mit Beethovens Sonaten und Klavierkonzerten. Insbesondere die langsamen Sätze der Konzerte von Jiří Benda sind mit Beethovenschen Stilelementen direkt geladen.<sup>21</sup>

Das Pathos der Bendaschen langsamen Sätze hat seine Wurzeln im echten Barockausdruck, doch in der Melodik antizipiert Benda die weitere, zum gipfelnden Klassizismus hinstrebende Entwicklung. Eine lebhaftere Führung der mittleren Instrumentalstimmen, eine konsequente — bis konventionelle — Verwendung des verminderten Septakkords und der Vorhalte als wichtiges Baumittel für den Ausdruck einer suggestiven inneren Spannung, ein reiches, dramatisch wirkungsvolles Schwingen der melodischen Figurationen, eine vollkommene, im Dienste des inneren Musikgehalts der Komposition stehende Instrumentalstilisierung — dies sind einige Züge des musikalischen Ausdrucks von Benda, die ihn unmittelbar mit Beethoven verbinden. Benda war allerdings kein genialer Typus eines Synthetikers wie Beethoven. Er gebraucht zwar die emotional erregenden Ausdrucksmittel ganz und gar gesetzmäßig, aber sie durchdrangen nicht sein ganzes Schaffen, in dem er sich noch nicht vollends von den Fesseln der vornehmlich barocken Tradition freimachen konnte. Während Benda viel quantitative Impulse beisteuert, die dem Beethovenschen Stil zustreben, erscheint Beethoven in der europäischen Musik eben deshalb, um diese Impulse kraft seiner schöpferischen Persönlichkeit in eine neue, nicht abgeschmackte, synthetische Gestalt umzuschmelzen.<sup>22</sup>

Aus dem Gesagten konnten wir zumindest andeutungsweise erkennen, daß Beethovens Tonsprache gewissermaßen auch aus dem Vermächtnis von Jiří Benda erwächst. Eine und dieselbe ästhetische Grundlage, eine im Grunde verwandte dramatische Spannung der Kompositionen, dieselbe moralische Haltung zum Stoff, gewisse instrumentale und kompositionstechnische Parallelen — das sind jene ästhetischen und emotionalen Bande, die die Werke beider Komponisten miteinander verbinden. Und fragen wir, worin die engeren oder loserer Zusammenhänge letzten Endes ihre Wurzeln haben, dann bietet sich uns folgende eindeutige Antwort: *in dem kompositorischen Typus beider Meister*. Beide Komponisten gehören zum Typus der schöpferischen Denker und haben auch einen ähnlichen ästhetisch-philosophischen Ausgangspunkt, der sie beide einem wesensverwandten Denkbereich zuordnet.

Beethoven fand in Benda sich selbst. Aus den Anregungen der Bendaschen Kompositionen und aus ihrem ernsthaften Studium erwuchs Beethovens eigenartiger Stil. Wir behaupten dies, ohne damit wie immer Beethovens Bedeutung und die Selbständigkeit seines kompositorischen Schaffens zu schmälern, denn uns ist wie die formale so auch die inhaltliche

Einmaligkeit des Beethovenschen Werkes klar. Wollen wir jedoch seinen Still richtig auslegen, so müssen wir seine Wurzeln genau kennen, die ohne allen Zweifel im Schaffen seiner Vorgänger liegen. Und Jiří Benda ist einer von denen, die schon in ihrer Zeit zu direkten Vorläufern des späteren klassisch-romantischen Stils geworden sind und zwar sowohl in der Form als auch im Ausdruck. Der Musikwissenschaft erstet nun die Aufgabe, Bendas Bedeutung für die Entwicklung der neuen Gestaltungsprozesse der klassisch-romantischen Stilperiode monographisch auszuwerten.

Übersetzt von Karel Krejčí

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Unter diesen Arbeiten sei verwiesen auf das Buch von Ludwig Schiedermair, *Der junge Beethoven* (Leipzig 1925), ferner auf Vladimír Helferts Abhandlung *Průkopnický význam české hudby 18. století* (Die bahnbrechende Bedeutung der tschechischen Musik des 18. Jh.), im Sammelwerk: *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (Was gaben unsere Länder Europa und der Menschheit), Praha 1939. Jan Raček schreibt zu unserem Problem insbesondere in seinem Buch *Beethoven — růst hrdiny bojovníka* (Beethoven — Aufstieg eines Kämpfers und Helden), Praha, <sup>2</sup>1956. Siehe auch: Rudolf Pečman, *Slovanské prvky v díle Ludvíka van Beethovena* (Slawische Elemente im Werk Ludwig van Beethovens), Dissertation in Maschinenschrift, Brno 1954; derselbe, *K otázce slohového vztahu Jiřího Bendy a Ludvíka van Beethovena* (Zur Frage der stilistischen Beziehungen J. Bendas und L. v. Beethovens), in: *Musejní zprávy Pražského kraje*, IV/1959, Nr. 1—2 (= Museumsberichte des Kreises Prag); derselbe, *Jiří Antonín Benda a Ludvík van Beethoven* (J. A. Benda und L. v. Beethoven), in: *Československá beethoveniána*, Bd 2—3, S. 142—154. Hradec u Opavy (Grätz bei Troppau), 1965. Siehe auch: Jan Raček, *Beethoven a české země* (B. und die böhmischen Länder), Praha 1964.
- <sup>2</sup> Der musikalische Ausdruck ist jedoch im ganzen bei Beethoven und Benda analog.
- <sup>3</sup> Emerich Kastner, *L. v. Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig 1910, S. 10.
- <sup>4</sup> Direktor dieser Gesellschaft war seit 1778 Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann (1748—1796). Zur Zeit, wo die Grossmann-Helmhuth-Gesellschaft z. T. eine Deutschlandreise unternahm, vertrat ihn seine Frau, die hervorragende Schauspielerin Carolina Sophia Augusta Grossmann, geb. Hartmann. Neeffe schrieb eine Monographie über sie und gab sie 1784 in Göttingen heraus.
- <sup>5</sup> In der Durchführung der Grossmann-Helmhuth-Gesellschaft. Über Bendas Melodramen und Opern vgl. namentlich die tschechische Arbeit: *Dramatická tvorba Jiřího Bendy* (Das dramatische Schaffen Jiří Bendas), Hudební rozpravy, Bd. 8, Praha 1960, von Zdeňka Pilková.
- <sup>6</sup> Alexander Wheelock-Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Leipzig 1917, I. Teil, S. 251 ff.
- <sup>7</sup> Charles Batteux, *Traité des beaux arts reduis à même principe* (Paris 1746). Vgl. auch *Cours de belles lettres* (1747) von demselben Autor.
- <sup>8</sup> Vgl. Beaujeans Monographie: Chr. G. Kraus (Dillingen 1930), ferner: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Der kritische Musicus an der Spree* (Berlin 1749—50). Derselbe, *Kritische Briefe über die Tonkunst* (Berlin 1759—63).
- <sup>9</sup> Vladimír Helfert, *Jiří Benda*, Brno, Bd. I, 1929, S. 183 ff.; Bd. II, 1934, S. 142.
- <sup>10</sup> Nach Helferts Mitteilung gerieten in J. Bendas Hände gelegentlich noch diese Zeitschriften: Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* (Leipzig 1736—54) und J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Leipzig 1766—70).
- <sup>11</sup> Es ist gewiß von Interesse, in diesem Zusammenhang Bendas Brief vom Jahre 1783 an Cramer zu zitieren. Benda stellt sich darin gegen das Seccorezitatativ in der Oper und spricht Ansichten aus, die von seiner tiefen Kenntnis der Deklamationskunst zeugen. Allem Anschein nach waren es vor allem die praktischen Erfahrungen



- mit der Interpretation des Rezitativs, die Benda wie als Kapellmeister so auch als Komponist gemacht hatte, die ihn zur Niederschrift dieses umfangreichen Briefes bewegten. So vertritt er beispielsweise in bezug auf das Rezitativ die Ansicht, es sei vor allem in Oratorien, Kantaten und anderen Vokalkompositionen am Platze. Auch im Singpiel könne es gute Wirkung auslösen. Dagegen sei es dort nicht angebracht, wo das Rezitativ den ganzen Dialog umfaßt und die natürliche Rede ersetzt. (Die tschechische Übersetzung des Briefes siehe bei Otakar Hostinský, *Jiří Benda o recitativu* (Jiří Benda über das Rezitativ), in der Zeitschrift *Dalibor*, Red. V. J. Novotný, II - 1880, Nr. 4, S. 25—27.)
- <sup>12</sup> Eulogius Schneider, *Die ersten Grundlagen der schönen Künste überhaupt*, Bonn 1790, S. 21.
- <sup>13</sup> *Op. cit.*, S. 114.
- <sup>14</sup> Jean Jacques Rousseau, *Oeuvres*, Paris 1839, Bd. VI, S. 150 ff. Siehe auch: Irvin Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, Boston & New York 1919, und J. G. Robertson, *Studies of Romantic Theory of the 18<sup>th</sup> Century*, Cambridge 1923, bes. Kap. II, III u. VIII.
- <sup>15</sup> Rousseau, *Oeuvres*, Paris 1839, Bd. VI, S. 150 ff.
- <sup>16</sup> *Ariadne auf Naxos* (auf den Text von J. C. Brandes, 1774); *Medea* (F. W. Gotter, 1775); *Pygmalion* (J. J. Rousseau, 1779); *Almansor und Nadine*. Vgl. Pilková, *Op. cit.*
- <sup>17</sup> Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, S. 95.
- <sup>18</sup> Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von G. B. Mendelssohn, Leipzig 1843, Bd. I, S. 290.
- <sup>19</sup> Vgl. auch R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, Würzburg 1892, S. 120. — M. Mendelssohn, *Briefe über die Entdeckungen*, Berlin 1755, Brief Nr. 4.
- <sup>20</sup> J. G. Schultzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Zürich 1771—1774, Bd. II, S. 252. Neu ist hier z. B. der Gedanke, daß die Kunst die moralischen Zwecke fördert und im gesellschaftlichen und politischen Leben eine große Rolle spielt. Die Musik ist die emotionalste Kunst. (Vgl. auch R. Sommers zit. Buch, S. 201 ff.)
- <sup>21</sup> Vladimír Helfert erblickt auch in Bendas Singspiel *Der Dorfjahrmart* Andeutungen des späteren Opernstils von Beethovens *Fidelio*. (Siehe *Průkopnický význam české hudby 18. století*, S. 219.)
- <sup>22</sup> Bendas Beziehung zu Beethoven ist der Josef Mysliveček's zu Wolfgang Amadeus Mozart ähnlich. Auch Mysliveček war für Mozart nichts anderes als blosser Vorläufer seines ausgereiften Stils. Wenn sich auch bei Mysliveček so mancher „Mozartsche“ Zug findet, so reicht er dennoch nicht an Mozarts Größe heran, da ihm Mozarts schöpferischer Funke abgeht; er war einerseits allzu sehr der zeitgenössischen Konvention verpflichtet und anderseits wieder beschränkt in seiner verhältnismäßig kleinen melodischen Invention und technischen Vorbereitung für die Musikkomposition. (Vgl. auch Jan Racek, *Zur Frage des „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik*; Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien, Mozartjahr 1956; Graz—Köln 1958, S. 493 ff.)

ESTETICKO-TEORETICKÁ VÝCHODISKA A STYLOVÁ  
PŘÍBUZNOST TVORBY JIŘÍHO BENDY  
A LUDWIGA VAN BEETHOVENA

(Pokus o komparaci)

Autor studie sleduje společná esteticko-teoretická východiska tvorby Jiřího Bendy a Ludwiga van Beethovena a konstatuje, že slohově jde o autory značně příbuzné. Na základě faktů z Beethovenovy biografie pisatel rekonstruuje možný styk Beethovenův s tvorbou Jiřího Bendy. V dalších souvislostech rozebírá estetické a filosofické podněty, které působily na Jiřího Bendu a Ludwiga van Beethovena v době jejich uměleckého působení. Oba mistři se stýkají na poli tzv. afektové teorie a estetiky

výrazové, ačkoli je přirozené, že mladší Beethoven již přistupuje k problematice tvorby z modernějších názorových pozic než Jiří Benda. V Jiřím Bendovi bezesporu nalzááme jednoho z významných Beethovenových předchůdců. Je nesporné, že bez působení díla Jiřího Benda na Ludwiga van Beethovena bychom si nedovedli vysvětlit například vznik typického tzv. „appassionatového slohu“, jenž je jedním z výrazných znaků hudební mluvy Beethovenovy.