

300465

Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Königstädtischen  
Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1895.

---

# Friedrich's des Großen Verhältnis zur Musik.

Von

**Dr. Georg Thouret,**  
Oberlehrer.

„Sans aimer la louange, insensible à tout blâme,  
J'ai toujours conservé le repos de mon âme,  
Et que m'abandonnant à la postérité,  
Elle peut me juger en toute liberté.“

„Épître à mon esprit“,  
Oeuvres de Frédéric le Grand 10, S. 222 (Preuss).

BERLIN 1895.

R. Gaertners Verlagsbuchhandlung  
Hermann Heyfelder.

ML  
417  
F 852 T 52  
1895. Programm Nr. 60.



Als der Gedanke, den hundertjährigen Todestag Mozart's († 5. 12. 1791) durch eine „Mozart-Ausstellung“ in würdiger Weise zu begehen, sich zu dem Plane einer allgemeinen, internationalen Musik-Ausstellung erweitert hatte, und als diese Ausstellung im Jahre 1892 zu Wien in's Leben trat, dachte man in Berlin anfangs daran, dem fruchtbarsten Komponisten unter den Regenten des Hohenzollernhauses in ähnlich grofsartiger Weise auf der Ausstellung zu huldigen, wie es den musikliebenden Habsburgern gegenüber seitens der Österreicher geschah. Schliesslich wurde aber von der geplanten Ehrenhalle für Friedrich den Grofsen Abstand genommen, und man begnügte sich, die Autographen einiger Flötenkompositionen des Königs und sein unscheinbares Reiseklavier auszustellen. Anfangs bedauert, wurde diese Zurückhaltung bald als richtig und allein würdig anerkannt. Denn der Sieger von Hohenfriedberg würde in Wien als Flötenspieler kein recht passendes Bild abgeben haben.

Als Dichter, Virtuos und Komponist steht Friedrich der Grofse nicht auf der Weltbühne, am wenigsten vielleicht als Komponist. Er selbst schätzte seine Dichtungen höher, als seine musikalischen Kompositionen; bei jenen dachte er an Leser, diese schuf er ausschliesslich zu seinem persönlichen Vergnügen; dort war ihm Beifall Bedürfnis, hier genügte ihm die Anerkennung weniger Fachleute, dafs er die Kunstregeln nicht verletze.

Sehen wir aber von der geschichtlichen Bedeutung Friedrich's ab und betrachten ihn als einen Genius, dessen Seelenleben zu belauschen immer reizvoll bleibt, so werden wir auch an dem Musikliebhaber und Komponisten nicht vorübergehen dürfen. Die Kunst ist, wie Goethe sagt, das höchste Glück des Menschen, und es spiegelt sich in der Kunstübung das Empfindungsleben künstlerisch beanlagter Naturen am unmittelbarsten wieder. Dafs Friedrich aber, mag man über seine Kompositionen urteilen wie man will, eine durch und durch musikalische Natur war, steht aufser jedem Zweifel.

Wenn also z. B. die Frage, ob der Sieger von Hohenfriedberg zugleich der Komponist des Hohenfriedberger Marsches ist, oder ob Friedrich gar, wie ein Geschichtschreiber unserer Tage sich allzukühn ausdrückt, „seine Siegesmärsche selbst zu komponieren pflegte“, für die geschichtliche Beurteilung Friedrich's gewifs gleichgültig ist, so wird durch die Beantwortung dieser und ähnlicher Fragen das Bild des Königs von einer anderen, zwar weniger wichtigen, aber auch interessanten Seite beleuchtet werden.

Wesentlicher noch ist ein zweiter Gesichtspunkt. In seinem litterarischen Geschmacke, wie in seinen Dichtungen, folgte Friedrich so sehr den Spuren der Franzosen, dafs es bis zu einem gewissen Grade immer schwierig bleiben wird, ihn als den kerndeutschen Mann uns vorzustellen, der er im Grunde war. Um so wichtiger dürfte die Beobachtung sein, dafs er in der Musik so deutsch fühlte, wie man es zu seiner Zeit auf den Gebieten der Musik, die seinem Geschmacke zusagten, überhaupt konnte.

Es ist eine Thatsache, dafs im Berliner Opernhause während seiner ganzen Regierung nur Opern von deutschen Komponisten aufgeführt worden sind. Waren diese Opern auch im italienischen Geschmacke komponiert, so hat der König doch grundsätzlich Werken italienischen oder französischen Ursprungs seinen Kunsttempel verschlossen.

Wie jene Vorliebe für die französischen Dichter, so entsprang diese Bevorzugung der deutschen Musiker zunächst keineswegs einem einseitigen Geschmacke, wie oberflächliche Betrachtung urteilen könnte. Vielmehr bildete sich der Geschmack des jungen Friedrich in Poesie und Musik so verschiedenartig aus, weil der Stand der beiden Künste in Deutschland damals ein sehr verschiedener war. Friedrich war kein Kunstgenie, das eigene Bahnen hätte einschlagen können. Dafs der „alte Fritz“ aber die Geschmacksrichtung, die er in jungen Jahren gewonnen, so starr, man möchte beinahe sagen so unbarmherzig festhielt, war eine Folge seines Charakters, der dem Könige und Helden den Beinamen des Grofsen gewann, der dem empfindenden Menschen aber ganz bestimmte Schranken zog.

Von diesem allgemeineren Standpunkte aus betrachtet, gewinnt unser Thema an Bedeutung. Schon der knapp zugemessene Raum freilich verbietet den Versuch, es nach dieser Richtung hin erschöpfen zu wollen.<sup>1)</sup>

## Erstes Kapitel. Der Kronprinz.

### 1. Vater und Sohn.

Der Hof Friedrich Wilhelm's I. war kein Musensitz. Die Künste, die unter der Regierung des ersten Königs eben aufblühten, waren mit ihm wieder zu Grabe gegangen; auch die Musik. Denn ob auch die Gemahlin Friedrich Wilhelm's, Königin Sophie

<sup>1)</sup> Den vorhandenen Darstellungen (die beste gab v. Ledebur in seinem „Tonkünstler-Lexicon Berlins“, Berlin 1861, S. 165 ff.) mangelt die Kenntnis der Fridericianischen Kompositionen, die den Verfassern nicht zugänglich waren. Erst Philipp Spitta hat diese eines eingehenden Studiums gewürdigt, als er den Auftrag übernahm, die wertvollsten darunter zum Zwecke einer Veröffentlichung auszuwählen. Sein Vorwort zu den „Musikalischen Werken Friedrich's des Grofsen“, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889, stellte die Untersuchung zum ersten Male auf eine wissenschaftliche Grundlage. Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung ordnete und prüfte jene Kompositionen aufs Neue, als er den jetzt bei Breitkopf & Härtel unter der Presse befindlichen Katalog der neugebildeten historischen Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin bearbeitete. Seine Studien dehnten sich dabei von selbst auf die Werke von Graun und Quantz aus, ohne deren Kenntnis kein erschöpfendes Urteil über das Musikleben am Fridericianischen Hofe abgegeben werden kann. Als litterarische Quellen benutzte er, ohne das bekannte und oft benutzte Material zu verschmähen, aufser einigen Archivalien, vornehmlich die Gedichte und Briefe Friedrich's des Grofsen.

Dorothea, in ihrem geliebten Monbijou gern kleine Konzerte veranstaltete, so waren doch diese musikalischen Aufführungen, nach den Erzählungen der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, weder von Bedeutung noch von Einfluss auf den Geschmack am Hofe. Die alles beherrschende Persönlichkeit des Königs gab auch hier den Ton an.

Friedrich Wilhelm war kein Feind der Musik, aber für eine Oper oder eine Hofkapelle hatte dieser größte Haushalter der Hohenzollern kein Geld übrig. Immer der praktische Soldatenkönig, liefs er sich wohl an Herbst- und Winterabenden von den Hoboisten seiner Leibgarde Stücke aus Händel'schen Opern vorspielen, die ihm besonders gefielen. Kam es vor, dafs er über der Musik, die manchmal stundenlang dauerte, einschlummerte, so sollen es die Hoboisten nicht immer genau mit der Zahl der Arien genommen haben. Merkte der König die Kürzungen, so befahl er zur Strafe die ganze Oper noch einmal durchzunehmen, wobei dann keine Note ausgelassen wurde.

Will man die Frage aufwerfen, von wem Friedrich der Grofse und seine Geschwister das musikalische Talent erben, so weisen Großmutter und Mutter auf das Welfenhaus zurück. Man ist geneigt, an Vererbung zu denken, denn alle zehn Kinder, die dem preussischen Königspaare erwachsen — vier Söhne und sechs Töchter — liebten und übten die Musik, einige sogar mit ungewöhnlichem Talent und Geschick.

Es liegt auf der Hand, dafs eine so allgemeine Kunstübung der Kinder nicht ohne, geschweige gegen den Willen des Vaters denkbar war. In das Gebiet des Klatsches sind daher alle Überlieferungen zu verweisen, die Friedrich Wilhelm als den Tyrannen zeichnen, der die musikalischen Neigungen seines ältesten Sohnes mit barbarischer Härte zu unterdrücken suchte. Nicht weil Friedrich Musik machte, zürnte der König, sondern weil er darüber wichtigere Dinge zu vernachlässigen schien. Ursprünglich wünschte der Vater selbst den Musikunterricht, wenn er ihn auch, als etwas Nebensächliches, nicht in den eigentlichen Unterrichtsplan einordnen liefs. Genau ebenso urteilte später Friedrich selbst, als er seinem jüngeren Bruder Heinrich einschärfte, die Beschäftigung mit der Musik immer nur als Nebensache anzusehen.

Als der Kronprinz sechs Jahre alt wurde, erhielt er den ersten Klavierunterricht beim Dom-Organisten Heyne. Der Vater schenkte ihm zum Weihnachtsfeste des Jahres 1717 ein in rotem Korduan dauerhaft gebundenes Exemplar der französischen Psalmenmelodien, <sup>1)</sup> die dem Unterrichte zu Grunde gelegt wurden. Friedrich Nicolai, der Heyne als alten Mann noch gekannt hat, schildert ihn als einen „schulgerechten Organisten, der nichts als Harmonie und künstliche Harmonie kannte“. Der Unterricht wird langweilig, aber gründlich gewesen sein, denn Friedrich erkannte später an, dafs er bei Heyne „den gewöhnlichen Generalbafs wohl gelernt habe“. Die vortreffliche Übung, Choräle vierstimmig zu setzen, bildete auch bei ihm die Grundlage der Kompositionstechnik, deren A und O eine gute Stimmführung ist. Das Klavierspiel pflegte Friedrich nicht lange in der angefangenen Weise, ganz aufgegeben aber hat er es erst, als er der Musik überhaupt Valet sagte. Seine Liebe und seinen Fleifs wandte er der Flöte zu, die für ihn bei Mit- und Nachwelt charakteristisch werden sollte.

Die Veranlassung dazu bildete der in so vielen Beziehungen folgenschwere Besuch am Dresdener Hofe, im Anfange des Jahres 1728. Zum ersten Male in seinem Leben

---

<sup>1)</sup> Jetzt in der Musiksammlung der Königlichen Hausbibliothek.

sah er hier eine Oper, die Cleofide von Hasse. Die schöne Musik, die berühmte Kapelle, Dekorationen und Kostüme von unerhörter Pracht, das große, glänzende Haus, alles machte auf den leidenschaftlichen Prinzen einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck. In Dresden lernte er den ersten Flötisten seiner Zeit, Johann Joachim Quantz, kennen, den er bald darauf, im Mai 1728, bei dem Gegenbesuche des Königs von Polen in Berlin wiedersah. Als sich Quantz in einem Konzerte der Königin hören liefs, entschlofs sich der Kronprinz das Flötenspiel zu erlernen. Ein Versuch, den Künstler ganz nach Berlin zu ziehen, scheiterte zunächst, jedoch erhielt Quantz von seinem Herrn die Erlaubnis, jährlich zweimal auf längere Zeit dorthin zu gehen, um den Kronprinzen zu unterrichten, womit gleich in den kurzen Tagen des ersten Besuches begonnen worden war.

Die Flöte war damals noch nicht Modeinstrument, — sie ist es für einige Jahrzehnte erst durch Friedrich geworden. Erscheint diese Wahl daher sonderbar, so mufs man sich gegenwärtig halten, dafs das Klavier in jener Zeit noch ein mangelhaftes Instrument war und nicht im entferntesten die Herrschaft ausübte, die es heute — vielleicht zum Schaden der Musik — behauptet. Im vorigen Jahrhundert war es viel üblicher als in unseren Tagen, ein Soloinstrument zu erlernen. Hören wir doch von einem preussischen Gardeoffizier unter Friedrich Wilhelm II., der zu seinem Vergnügen Fagott blies.

Da Friedrich, wenn auch von zarter Konstitution, doch eine hochgewölbte, gesunde Brust hatte<sup>1)</sup>, so stand der Erfüllung seines Wunsches nichts im Wege, falls der Vater seine Erlaubnis gab. Über diese Frage herrscht in den Quellen eine nicht zu überwindende Unsicherheit. Die gewöhnliche Überlieferung stellt die Sache so dar, als habe der Plan von vornherein dem Könige verheimlicht werden müssen. Die Königin soll die Vermittlung übernommen und der Unterricht immer nur im geheimen stattgefunden haben, was schwer zu glauben ist. Jedenfalls aber, als sich der Konflikt zwischen Vater und Sohn in den Jahren 1728 bis 1730 immer schärfer zuspitzte, verbot Friedrich Wilhelm die Fortsetzung der Musikübungen.

Der erschütternde Zwiespalt zwischen König und Kronprinz gehört nur in sofern zu unserer Betrachtung, als in ihm die grundverschiedene Geschmacksrichtung zweier starker Naturen eine entscheidende Rolle gespielt hat. Der König war mit Leib und Seele Soldat, der Kronprinz rügte laut die harte Korporalzucht im Heere; Friedrich Wilhelm liebte die Jagd leidenschaftlich, Friedrich machte kein Hehl aus seiner Abneigung gegen das Jagdvergnügen; der Vater war ein Freund derben Humors, der Sohn bespöttelte das Tabakskollegium und die Schaukünste, an denen der König Gefallen fand. Im Familienleben kann solche Verschiedenheit des Geschmacks, wenn sie betont wird, verhängnisvoll werden. Der König gewann es damals noch nicht über sich, dem anders gearteten Kronprinzen das geringste Zugeständnis zu machen, und Friedrich, der sich selbst später als einen Menschen bezeichnet, der, mit heftigen Leidenschaften geboren, in seiner Jugend unbesonnen gewesen sei wie ein zügelloses Füllen, und dessen übertriebene

---

<sup>1)</sup> Die Flöte verbraucht mehr Luft, als das bequeme Atemholen zu leisten vermag. Daher kann sie den Lungen gefährlich werden. Bei mäfsigem und vorsichtigem Blasen aber ist sie, wie alle Blasinstrumente, der Gesundheit nur förderlich. Man hat mit Recht hervorgehoben, dafs das Flötenspiel gerade für Friedrich, der bis zum siebenjährigen Kriege stark als und bis in sein höchstes Alter die schwerverdaulichen Speisen bevorzugte, eine höchst gesunde Übung war. Als er, durch Zahnlosigkeit gezwungen, die Flöte aus der Hand legte, begann er zu kränkeln.

Heftigkeit viele seiner Ungelegenheiten verschuldet hätten, er stellte zu trotzig seinen Geschmack dem des Vaters entgegen. Diese unaufhörlichen Reibungen mußten zu einer Katastrophe führen. Der Gegensatz der Geschmacksrichtung tritt uns am klarsten in einem Briefe entgegen, den der König am 28. August 1731 an Friedrich nach Küstrin schrieb:

„Wenn es auf Jagden, Reisen und andere Occasionen angekommen, hast du allezeit gesucht dich zu schonen, und lieber ein französisches Buch, des bon mots oder ein Komödien-Buch oder das Flötenspiel gesucht, als den Dienst oder Fatiguen . . . Aber, was gilt es, wenn ich dir recht dein Herz kitzelte, wenn ich aus Paris einen maître de flûte mit etlichen zwölf Pfeifen und musique Büchern, ingleichen eine ganze Bande Komödianten und ein großes Orchester kommen liefse, wenn ich lauter Franzosen und Französinen, auch ein paar Dutzend Tanzmeister nebst einem Dutzend petits-mâtres verschriebe und ein großes Theater bauen liefse, so würde dir dieses gewiß besser gefallen als eine Compagnie Grenadiers“ u. s. w. Gegen diesen Brief klingt das bekannte Wort Friedrich Wilhelm's: „Fritz ist ein Querpfeifer und Poet, er macht sich nichts aus den Soldaten und wird mir meine ganze Arbeit verderben“, wie ein Scherz.

Wir dürfen nicht bezweifeln, daß der König Flöte und Bücher verbot und Friedrich nicht übertrieb, wenn er seiner Schwester Wilhelmine klagte: „Ich bin der unglücklichste Mensch . . .; man verbietet mir die unschuldigsten Erholungen; ich wage nicht zu lesen, die Musik ist mir untersagt, und ich genieße diese Freuden nur im Geheimen und unter Zittern.“ Ob es wahr ist, daß der Prinz, wie der Engländer Burney noch vierzig Jahre später in Berlin erzählen hörte, oft die Jagd vorwandte, wenn er Musik treiben wollte, und manchmal seine Konzerte im Walde oder in einem unterirdischen Gewölbe abhielt<sup>1)</sup>, lassen wir dahingestellt. Sicher ist, daß jetzt die Besuche von Quantz und das Flötenspiel geheim gehalten werden mußten, und daß es, da dies nicht immer gelang, zu heftigen Auftritten kam.

Seelenerschütterungen von ähnlicher Stärke, wenn auch anderer Art, hat Friedrich nur noch im siebenjährigen Kriege erlitten, und es ist psychologisch erklärlich, daß die schmerzlichen Jugenderinnerungen gerade in den Nöten dieses Krieges ihm wieder lebendig wurden, seine Träume beunruhigten und quälten. Und wie in den sieben Jahren die Musik ihm eine heilige Trostpenderin war, so hatte sie diese Bedeutung für Friedrich's Seelenleben mit dem Augenblicke gewonnen, wo sein äußeres Leben sich verdüsterte. Die Flöte wurde die liebe Vertraute seiner Schmerzen und geheimen Freuden. In den seltenen glücklichen Stunden, die er mit seiner Lieblingsschwester Wilhelmine, die selbst die Laute spielte, ungestört musizieren durfte, hatte er seiner Flöte den Scherznamen „principessa“ beigelegt und, wohl mit Anspielung an die Heiratsprojekte, geäußert, er würde nie eine andere „Prinzessin“ wahrhaft lieben als diese, und die Schwester hatte ihre Laute dem entsprechend „principe“ genannt. In einem der ersten Briefe aus Küstrin an sie wünscht er sehnlichst „die glücklichen Tage wiederzusehen, wo sich ihr principe und seine principessa wieder küssen würden.“ Auf der Festung wurde ihm zunächst die Flöte vorenthalten, aber es ist bekannt, wie dort gute Menschen gewisse Zu-

1) Vgl. Carl Burney's Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Hamburg 1772, III S. 99.

strengen Befehle des Königs zu vereinigen wußten. Friedrich erhielt sein Instrument zurück und bat sich von dem Generalmajor von Schwerin in Frankfurt den Hoboisten Fredersdorf zur Begleitung aus, auf den er früher aufmerksam geworden war, als ihm, bei einem Besuch in Frankfurt, die Studenten eine Abendmusik brachten, bei der Fredersdorf die Querflöte ausgezeichnet blies. Seitdem blieb dieser Mann bis an seinen Tod um Friedrich, wurde sein Kammerdiener, ja mehr als das, sein eigentliches Faktotum, und erhielt sich durch hingebende Treue die unwandelbare Gunst seines Herrn.

## 2. Ruppın und Rheinsberg.

Mit Friedrich's Übersiedelung nach Ruppın im Jahre 1732 beginnt die glücklichste Zeit seines Lebens, zugleich aber die ernsteste Vorbereitung auf seinen künftigen Herrscherberuf. In der edlen Verbindung von Arbeit und Lebensgenuß liegt der Zauber der Ruppiner und Rheinsberger Tage. Nichts Entzückenderes, als die Korrespondenz des Kronprinzen aus jenen Jahren. Friedrich's Briefe atmen vollendete Liebenswürdigeit, Begeisterung für alles Große und Schöne und edle Bescheidenheit; in ihnen herrscht Heiterkeit ohne Frivolität, und Witz ohne Spottsucht. Der Kronprinz lebte, „als wenn der König unsterblich wäre“. Von Berlin und dem Hofleben hielt er sich fern, soweit er irgend konnte, und empfand „einen Vorgeschmack des Todes, wenn ein Husar ihm den Befehl brachte, nach Berlin zu kommen“. Der Vater aber liefs ihn mehr und mehr gewähren, besonders seit der schweren Erkrankung im Jahre 1734, die seine Riesennatur bis in die Wurzel erschütterte.

In Ruppın besafs der Kronprinz zwei Häuser und auferhalb der Stadt einen Garten, den er nach Cicero's Beispiel seine „Amalthea“ nannte. Hier und in dem Rheinsberger Schlosse, das im Jahre 1734 gekauft und im August 1736 von dem kronprinzlichen Paare bezogen wurde, gestaltete er sein Leben nach seinem Geschmacke mit der Freiheit, die das Bedürfnis seiner Seele war. „Wie ein Trinker guten Wein nur schluckweise geniefst, um den Genuß zu verlängern“, so kaufte er jede Viertelstunde aus. „Ich lese und schreibe wie ein Sklave und habe Musik für vier,“ schreibt er aus Ruppın an die Markgräfin von Bayreuth, und aus Rheinsberg: „Wir spielen Tragödie und Komödie, haben Bälle, Maskeraden und Musik jeder Art.“ Mit Glücksgefühl empfindet er, wie er ruhiger wird, wie seine Seele sich immer seltener von heftigen, ungeordneten Bewegungen stören läfst, und wie er immer mehr die Herrschaft über sich und seine Leidenschaften gewinnt.

Auch die Musik trug zu dieser Wandlung bei. Friedrich's „Göttin“ war und blieb freilich die Poesie, aber die Musik war seine Freundin. „Die Musik,“ schreibt er an den Grafen von Schaumburg-Lippe, „kommt in ihrer Wirkung der gewaltigsten und leidenschaftlichsten Beredsamkeit gleich. Gewisse Accorde rühren und erregen die Seele in wunderbarer Weise; sie spricht zum Gemüt, und wer davon Gebrauch zu machen versteht, der vermag seine Gefühle den Hörern mitzuteilen.“ In einem Briefe an Algarotti aus späterer Zeit (1742) preist er „die entzückende Melodie, deren geheimnisvolle Wirkungen das innerste Herz mit dem süßen Zauber einer Melancholie umspinnen, in der die beruhigte Seele sich von der flüchtigen Sorge loslöst und das Glück kostet, das die Himmlischen genießen.“ Seiner Schwester in Bayreuth endlich versichert er einmal, „er wäre, wie sie, treu der Musik.“



Der Einfluß der Musik auf Friedrich's seelische Entwicklung läßt sich nur ahnen, nicht nachweisen, weil sie, als die innerlichste Kunst, für ihn besonders ein Verhältnis bedingte, bei dem die Rücksicht auf die Außenwelt völlig zurücktrat; während Poesie, die gleichsam seinen Verkehr mit den schönen Geistern der Völker darstellte, ihn von selbst, nach Goethe's Wort: „Dichter lieben nicht zu schweigen“, zur Mitteilung anregte. Auch schimmern überall poetische Vergleiche in seinen Schriften durch, musikalische Bilder aber sind bei ihm verhältnismäßig selten. Bezeichnend jedoch ist es für seine Neigung zur Musik, daß Friedrich, als er im Jahre 1755 incognito eine Reise nach Holland unternahm, das Kostüm und die Rolle eines „Musikus des Königs von Polen“ wählte.

Weder im Flötenspiel noch in der Musikpflege überhaupt brauchte sich der Kronprinz nunmehr andere Beschränkungen aufzuerlegen, als seine finanziellen Mittel bedingten. So treffen wir natürlich Quantz wiederholt und auf längere Zeit in Rheinsberg, und hier hat Friedrich zweifellos mit doppeltem Fleiße dem Flötenspiele obgelegen und sich eine nicht gewöhnliche Fertigkeit zu eigen gemacht. Aber er wollte mehr. Er schuf sich eine eigene, kleine Kapelle und diese Rheinsberger, aus fünfzehn Mitgliedern bestehende Kapelle wurde der Grundstock der späteren berühmten Berliner Opernkapelle, da die meisten Künstler bei Friedrich blieben, als er König wurde. Der bedeutendste unter ihnen war Karl Heinrich Graun, der, ursprünglich Sänger in Dresden, Vizekapellmeister am Braunschweig-Wolfenbütteler Hoftheater geworden war und schon einen bedeutenden Ruf in Deutschland genoß. Bei der Vermählung Friedrich's in Salzdahlum (1733) wurde Graun's Oper „Timareta“ aufgeführt, und „Friedrich's Adlerauge erkannte,“ so sagt ein Zeitgenosse<sup>1)</sup>, „Graun's inneren Wert und fand an ihm, was er vielleicht nie unter allen Teutschen zu finden glaubte, den einzigen Virtuosen, welcher mit italienischer Kunst und Leichtigkeit die Seele der Musik, das Rührende, Gefühlerregende in seine Töne zu weben“ wufste. Ohne daß Graun etwas davon ahnte, bat Friedrich seinen Schwiegervater, den Herzog von Braunschweig, ihm seinen Kapellmeister zu überlassen, eine Bitte, die nicht gut abgeschlagen werden konnte. So trat Graun im Jahre 1735 in Friedrich's Dienste, zunächst als Sänger und Komponist für die Rheinsberger Konzerte. Er wurde neben Quantz der Lehrer des Kronprinzen in der Theorie und Komposition. Friedrich machte bei ihm „musikalische Schularbeiten“, da er wissen wollte, „wie es gemacht wird“<sup>2)</sup>.

Eine etwas überschwängliche, aber glaubwürdige Schilderung des Rheinsberger Musiklebens<sup>3)</sup> führt uns in die hochgewölbten Buchengänge des „Buberow“ oder „Boberöken“, ursprünglich einer Wiese zwischen dem Schloßparke und dem Walde, die durch die Kunst zu einem reizenden Haine umgeschaffen war. Dort lagert eine kleine Roccoco-Gesellschaft auf dem Rasen, ein echter Watteau; fröhliche Gesänge tönen in ihrem Kreise und in ihrer Mitte steht ein Flötenspieler und entlockt seinem Instrumente schmeichelnde Töne. Beim Anblick der Fremden macht er eine Pause und „stützt den schlanken Arm auf die schweigende Flöte“. Der liebenswürdige Violinist Ehms führt

<sup>1)</sup> In den „Briefen zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 bis 1778“. Berlin 1778. I S 105.

<sup>2)</sup> So erzählte der König selbst später Fasch. Vgl. Zelter: Karl Friedrich Christian Fasch. Berlin 1801. S. 48.

<sup>3)</sup> Vgl. „Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten“, S. 29—36.

uns durch den Schloßgarten zum Schlosse und heift uns unter dem Fenster des Musikzimmers warten, bis das Kammerkonzert beginnt. Es wird durch eine Ouvertüre von Graun eröffnet, dann singt Graun eine Kantate ebenfalls von seiner Komposition, deren Text, vom Kronprinzen in französischen Versen entworfen, von einem Kundigen in das Italienische übertragen wurde. — Die Schattenseiten fehlten aber auch in diesem Idyll nicht. Denn die Eifersüchteleien seiner „Kinder der Euterpe“ bereiteten Friedrich manchen Verdrufs. „Das Künstlervolk zu regieren,“ schreibt er an die Markgräfin von Bayreuth, „sei mitunter schwerer als die Regierung des Staates. Er hoffe aber durch das Studium der Geschichte von der Auswanderung der Plebejer auf den heiligen Berg gewappnet zu sein und die Aufrührer, wenn es zu toll würde, durch die Apologie des Menenius Agrippa zur Vernunft zu bringen.“ Selbst Quantz machte ihm durch übertriebenes Selbstgefühl zu schaffen, und er rät der Schwester ihn nicht zu sehr als „grand seigneur“ zu behandeln.

Diese kunsterfüllten Rheinsberger Tage wurden nur durch kurze Reisen unterbrochen, einmal auf längere Zeit durch Friedrich's Teilnahme am polnischen Erbfolgekriege, im Hauptquartiere des Prinzen Eugen. Im Königlichen Hausarchive wird ein kleines Taschenbuch aufbewahrt, das der Kronprinz im Felde benutzte, und dessen letzte Blätter mit Notenlinien versehen sind. Darauf stehen flüchtige Aufzeichnungen von „Schnadahüpfeln“ oder dergleichen, die Friedrich wohl im österreichischen Lager hörte. Sind auch die Noten nicht mehr genau zu entziffern, so verraten sie doch das musikalische Interesse des Besitzers.

Die Losung am Rheinsberger Schlosse: „Friderico tranquillitatem colenti“ entsprach der Wahrheit völlig, seitdem die aufrichtige Versöhnung mit dem Vater erfolgt war. Friedrich erlebte den Triumph, den König sogar die Wolff'sche Philosophie studieren zu sehen. In weiser Zurückhaltung ehrten beide die unüberbrückbare Kluft zwischen ihrer Geschmacksrichtung. Friedrich Wilhelm liefs seinen „Fritz“ in Ruppin und Rheinsberg nach Herzenslust musizieren, wahrscheinlich ohne viel davon zu halten, und Friedrich hatte jetzt die Geistesfreiheit gewonnen, mit der er die Herrschertugenden des Vaters aus vollster Überzeugung anerkannte.<sup>1)</sup>

1) Ihren verschiedenen Geschmack in der Musik veranschaulicht eine derb-fröhliche Anekdote, die von der Unbefangenheit der Musiker im Verkehr mit dem Kronprinzen ein ergötzliches Zeugnis giebt: „Bei Gelegenheit einer Geschichte, die in der Tabaksgesellschaft des Königs vorgefallen war, fiel es dem Kapellmeister Pepusch ein, ein Stück für sechs Fagotte zu machen, welche Porco primo, Porco secondo u. s. w. überschrieben waren. Der König liefs es oft wiederholen und schüttelte sich allemal dabei vor Lachen. Es war beim Kronprinzen eine große Gesellschaft versammelt, um das Stück zu hören. Mitten im Saale waren sechs Musikpulte aufgestellt, und die Hofleute lachten schon im voraus darüber, daß da würde gegrünzt werden. Pepusch kam endlich mit sieben Hautboisten an. Er legte seine Musik ganz ernsthaft auf die Pulte aus und sah, mit einem Notenpapier in der Hand, im Saale umher. Der Kronprinz kam auf ihn zu und sagte: „Herr Kapellmeister, sucht Er etwas?“ „Es wird noch ein Pult fehlen“, antwortete Pepusch. „Ich dachte, es wären nur sechs Schweine in Seiner Musik?“ „Ganz recht, Ew. K. H.“, versetzte Pepusch, „aber es ist noch da ein Ferkelchen gekommen, — — ein Flauto solo!“ Quantz hörte diese Geschichte vom Kronprinzen selbst und erzählte sie Agricola, der sie an Nicolai weitergab. Friedrich hatte lachend hinzugefügt: „Der alte Kerl hatte mich doch angeführt, und ich mußte ihm noch gute Worte geben lassen, daß er nur das Ferkelchen nicht noch dazu vor meinem Vater produzierte“. Nach Nicolai, Anekdoten II S. 153 ff.

## Zweites Kapitel. Der König.

### 1. Die Oper.<sup>1)</sup>

Friedrich Wilhelm I. wufste, „dafs sein Nachfolger Komödie und Oper haben würde“. Der Plan, nicht blos eine Oper einzurichten, sondern auch ein Opernhaus zu bauen, war in Rheinsberg gewifs oft und eingehend besprochen worden. Knobelsdorf, der das Rheinsberger Schlofs ausgebaut hatte, erhielt noch vor dem Ausbruche des ersten schlesischen Krieges den Auftrag, den neuen Musentempel zu entwerfen und so schnell als möglich auszuführen, während Graun nach Italien ging, um Sänger und Sängerinnen und einen geschickten Operndichter zu engagieren, Mitten unter den Sorgen des Feldzuges betrieb Friedrich seinen Lieblingsplan, immer zur Eile drängend, da ihm alles viel zu langsam ging. Im Sommer 1741 war das Opernpersonal in Berlin, Bottarelli dichtete einen alten Operntext „Rodelinda“ um, und Graun ging mit Feuereifer an die Komposition. Aber das Opernhaus selbst konnte nicht aus dem Boden gezaubert werden, da allein zu dem Balkenwerke „ein Wald von Eichenstämmen“ nötig war. Erst am 5. September 1741 wurde der Grundstein gelegt. Da aber der König „absolutement nach seiner Rückkehr im Dezember“ eine Oper hören wollte, so befahl er eine provisorische Bühne im Schlosse herzurichten. Hier ging nun Graun's „Rodelinda“ am 13. Dezember als erste Oper in Scene. Die Eröffnung des neuen Hauses fand am 7. Dezember 1742 statt, aber fertig war es noch nicht. Im Oktober 1743 fehlte immer noch der Portikus, und die letzten Gerüste verschwanden erst gegen Ende des Jahres 1744. Der Prachtbau hatte ziemlich eine Million Thaler gekostet. Er stand fast hundert Jahre, als ihn der Brand vom 18. August 1843 vernichtete.

Gleichzeitig liefs der König eine französische Schauspielertruppe und das Ballettpersonal für die Oper in Frankreich engagieren, und später richtete er auferdem in Potsdam eine kleine italienische Buffo-Oper, das sogenannte „Intermezzo“ ein, in welchem zwei oder drei, höchstens vier Sänger und Sängerinnen auftraten. Seine Briefe aus dem ersten und zweiten schlesischen Kriege verfolgen alle diese Dinge mit dem regsten Interesse, so dafs man sich beim Lesen immer wieder in's Gedächtnis zurückrufen mufs, dafs der Sieger von Mollwitz, Chotusitz und Hohenfriedberg und nicht etwa ein friedlicher Musik- und Theaterenthusiast der Schreiber ist.

Hier ist es nun am Platze, eingehender von Friedrich's musikalischer Geschmacksrichtung zu sprechen.

„Ich teile meine Mufse unter die Künste, habe Geschmack für alle und schliesse keine aus“, dieser Satz aus einem Briefe an die Markgräfin von Bayreuth vom Jahre 1747,<sup>2)</sup> kann als das Programm der Fridericianischen Kunstpflege bezeichnet werden. Dem entsprechend ruft Friedrich in der Ode, die er zur Erneuerung der Akademie dichtete,<sup>3)</sup> alle Künste herbei, preist ihre göttliche Harmonie und erklärt, indem er

---

<sup>1)</sup> Vgl. zu diesem Abschnitte Schneider, Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin. Berlin 1852; und Brachvogel, Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin. I. Berlin 1877.

<sup>2)</sup> Oeuvres 27, S. 156. Der Gedanke ist weiter ausgeführt in der „Épître à ma Soeur de Brunswick“. (Oeuvres 13, S. 3.)

<sup>3)</sup> Oeuvres 10, S. 23 ff.

ihnen die Herrschaft über die Welt zugesteht, sich unter ihre höheren Gesetze beugen, ihnen allen eine Stätte in seinem Staate bereiten zu wollen, damit sie das unwissende Volk zur Verehrung zwingen. Von vornherein war es ausgeschlossen, daß seine künstlerischen Pläne mit den Kräften des damaligen Deutschlands hätten ausgeführt werden können. Es konnte sich nur um Italien und Frankreich handeln, um Italien, als die Heimat aller Künste, um Frankreich, als das Land des verfeinerten Geschmacks. Wir beschränken unsere Betrachtung auf Dichtkunst und Musik, die hier nicht zu trennen sind.

Das Verhältnis des großen Königs zur deutschen Poesie, seine oft beklagte Gleichgültigkeit gegen die deutschen Dichter, war eine Geschmacksfrage. Sein Geschmack bildete sich aber zu einer Zeit, in der die deutsche Dichtkunst Nichts aufzuweisen hatte, was sich dem Inhalte, geschweige der Form nach, mit der französischen messen konnte. Die Erziehung des Kronprinzen konnte also, wollte sie den Zögling auf die Höhe der damaligen Kultur führen, nur eine französisierende sein. „Erst seit Goethe gaben die Deutschen Poesie an das Ausland ab“. Darauf aber kommt es an. In den Jugendjahren Friedrich's begann die deutsche Litteratur erst das Ringen gegen die Übermacht des Auslandes. Friedrich's Bedürfnis und Vorliebe für formvollendete Ausdrucksweise, geistreiche Unterhaltung und sprühenden Witz fand nur durch die Franzosen Befriedigung. Aber man übersieht dabei, daß der große König nicht bloß die Franzosen, sondern auch und ebenso sehr die Alten liebte, wenn er sie auch nur in französischen Übersetzungen las. Gerade das Studium der Alten schärfte seinen Blick für die Schwächen des französischen Charakters, die er klar durchschaute. Wer hat den Kronprinzen in den bitteren Seelenkämpfen getröstet, wer den ringenden Helden des siebenjährigen Krieges aufrechterhalten? Außer der Musik — die Dichtung der Franzosen und die Philosophie der Alten! Gab es deutsche Dichter und Philosophen, die diese Rolle bei ihm hätten spielen können? Seine Soldaten freilich hatten ihre alten, religiösen Kernlieder und sangen sich aus ihnen Mut und Trost ins Herz. Für Friedrich's jedem Dogma abholde Geistesrichtung aber war das Gesangbuch keine Trostquelle. Man braucht nur das Tagebuch seines Vorlesers de Catt zu lesen<sup>1)</sup>, um zu erkennen, daß sich in den schweren Kriegsjahren ein inneres Band zwischen dem Könige und den französischen Dichtern knüpfte, das nie wieder zerreißen konnte. Friedrich kam als der „alte Fritz“ zurück, der niemals die Erinnerung an jene Eindrücke völlig überwunden hat. Seitdem wehrte er sich in der Kunst gegen neue Strömungen, bis er zuletzt innerlich vereinsamte. Nur als König, und das war die Hauptsache, blieb er jung, als Dichter und Musiker lebte er in vergangenen Zeiten.<sup>2)</sup>

Daß Friedrich's Vorliebe für die französische Litteratur nicht einem ungerechten,

1) Memoiren und Tagebücher von Heinrich de Catt. Herausgegeben von Koser. Leipzig 1884.

2) Trotzdem sah er hell in die Zukunft, denn er schrieb am Schlusse seines Essays „de la littérature allemande“:

„Nous aurons nos auteurs classiques; chacun, pour en profiter, voudra les lire, nos voisins apprendront l'allemand, les cours le parleront avec délice; et il pourra arriver que notre langue polie et perfectionnée s'étende, en faveur de nos bons écrivains, d'un bout de l'Europe à l'autre. Ces beaux jours de notre littérature ne sont pas encore venus; mais ils s'approchent. Je vous les annonce, ils vont paraître: je ne les verrai pas, mon âge m'en interdit l'espérance. Je suis comme Moïse; je vois de loin la terre promise, mais je n'y entrerai pas“.

einseitigen Urteile entsprang, daß sie zum mindesten durch die Verhältnisse gerechtfertigt erscheint, dürfte noch klarer werden, wenn wir nun seinen musikalischen Geschmack näher betrachten.

Von vornherein muß betont werden, daß sämtliche leitende Persönlichkeiten des Fridericianischen Musiklebens Deutsche waren, und daß, wie wir schon in der Einleitung erwähnten, im Opernhause nur Werke deutscher Komponisten aufgeführt wurden, solange der König lebte. Friedrich hat nie daran gedacht, einen ausländischen Kapellmeister zu berufen, und als in den siebziger Jahren einmal der Vorschlag gemacht wurde, eine neue Oper aus Italien kommen zu lassen, erklärte er rundweg, „daß er in seinem Opernhause nur Opern aufführen lasse, die von Deutschen komponiert wären“. Soll man nun annehmen, daß Friedrich die Deutschen in der Musik überschätzte? Nein, weil die deutschen Musiker auf der Höhe der Leistungsfähigkeit standen, deshalb ging er an ihnen nicht vorüber. Auch er nahm das Gute, wo er es am nächsten fand.

Von einer deutschen Musik freilich kann zu jener Zeit nur in sehr bedingter Weise die Rede sein. In Deutschland so gut wie in Frankreich, Spanien, Portugal und England herrschte die italienische Musik. Nur in der protestantischen Kirchenmusik, die in dem Choral ein Bildungselement von unerschöpflicher Tiefe besaß, übernahm Deutschland mehr und mehr die Führung, wie es auf religiösem Gebiet überhaupt seit Luther und der Reformation an die anderen Nationen „abgab“. Aber selbst ein Johann Sebastian Bach, das größte musikalische Genie, welches Deutschland hervorgebracht hat, stand auf den Schultern der Italiener. „Ideales Streben, Gedankenfülle, tiefsinnige Sorgfalt“, sagt sein Biograph Philipp Spitta,<sup>1)</sup> „brauchten wir nicht von Fremden zu holen, aber der freie und in großen Formen wirkende Schönheitssinn mußte uns wenigstens gekräftigt und gestützt werden, um etwas Meisterliches zu schaffen“. Hätte Friedrich's Geschmack ihn auf das religiöse Gebiet geführt, so würden sich vielleicht Momente von unberechenbarer Tragweite ergeben haben. Er achtete wohl die geistliche Musik, liebte sie aber nicht. Wohl fand er es unpassend, daß es in Graun's „Te Deum“ mitunter „auffallend lustig“ zugehe, aber mehr als die Anerkennung ihrer Würde brachte er der Kirchenmusik nicht entgegen. In Berlin galt seine gelegentliche Kritik einer Oper: „Das schmeckt nach der Kirche“, als eine Absage an die Kirchenmusik.

In der Oper und Kammermusik aber, d. h. den beiden Gebieten, denen er seine Liebe zuwandte, herrschten die Italiener unbedingt, besonders in der Oper, denn Italien allein bildete Sänger und Sängerinnen aus, und eine andere als die italienische Oper war nicht denkbar. Auch in der Kammermusik waren die stereotypen Formen der Sonate und des Konzerts italienischen Ursprungs. Nur in der Tanzmusik schritten die Franzosen früh über die italienischen Muster zu selbständigen Schöpfungen hinaus.

Der nationale Geschmack der verschiedenen Völker stellte sich natürlich in verschiedener Weise zur italienischen Musik, und erst daraus entwickelte sich allmählig eine „französische“, eine „deutsche“ Musik u. s. w.<sup>2)</sup> Da die Franzosen eine ältere Kunstübung als wir hatten, so war der französische Geschmack schon zu einer festen Ausbil-

---

<sup>1)</sup> Johann Sebastian Bach, Leipzig 1873. I S. 100.

<sup>2)</sup> Eine ursprünglich „nationale“ Musik hatten z. B. die Zigeuner und die Schotten, die aber immer eine Kuriosität blieb.

dung gelangt, als der deutsche sich erst zu bilden begann. Daher die Frage in der damaligen musikalischen Welt, ob italienische oder französische Musik, d. h. italienischer oder französischer Geschmack vorzuziehen sei, ähnliche Fehden verursachte, wie in unseren Tagen die Streitfrage: Wagner oder die Klassiker? Quantz sagt in seinem musiktheoretischen Hauptwerke: <sup>1)</sup> „Andere Nationen haben dem Geschmacke dieser beiden Völker, Italiener und Franzosen, den meisten Beifall gegeben und entweder diesem oder jenem nachzufolgen und etwas davon anzunehmen gesucht. Hierdurch sind die gedachten beiden Völker auch verleitet worden, sich gleichsam zu eigenmächtigen Richtern des guten Geschmacks in der Musik aufzuwerfen“.

Die Italiener übertrafen die Franzosen in der Komposition an Reichtum und Kühnheit der Erfindung, in der Gesangskunst an Glanz und Leidenschaft des Vortrags. Die italienische Instrumentalmusik war willkürlich, ja ausschweifend, da sie sich ungemessene Zusätze von Manieren, Zierraten und figürlichen Ausschmückungen erlaubte, während die Franzosen eine deutliche, reinliche und bequeme Spielart vorzogen. Nehmen wir z. B. ein Adagio aus jener Musikepoche. In solchen langsamen Sätzen pflegten eine Menge von Figuren, Vorschlägen, Trillern und Vorhalten angewandt zu werden, die von den Italienern der Willkür des Spielers überlassen, von den Franzosen in Noten vorge-schrieben wurden, wie es heut allgemein geschieht. Sollen die Verzierungen wirklich gut sein, so müssen sie mit der Harmonie übereinstimmen. Die italienische Art verlangte also eine genaue Kenntnis der harmonischen Gesetze. Quantz faßt seinen Vergleich beider Geschmacksrichtungen in dem Urteil zusammen: „Die italienische Singart ist ihrer Art zu spielen, und die französische Art zu spielen ihrer Singart vorzuziehen“.

Die Deutschen lernten von vornherein von beiden Völkern, seitdem die Kunst, die durch den dreißigjährigen Krieg fast vernichtet worden war, an den größeren und kleinen Höfen eine neue Pflegestätte fand. Italienische und französische Komponisten, Sänger und Instrumentalisten wurden in Dienst genommen oder deutsche Tonkünstler zum Studium nach Italien und Frankreich geschickt. Die Neigung und die Fähigkeit der Deutschen, das Beste des Auslandes sich anzueignen und mit deutscher Gründlichkeit daheim zu vertiefen, brachte auch der deutschen Musik großen Vorteil. Man gab dem italienischen Geschmack den Vorzug, lernte aber auch von den Franzosen. „Deutsche haben nicht nur deutsche, sondern italienische, französische und englische Opern, jede in ihrer Sprache und Geschmack komponiert und mit großem Beifall aufgeführt. Weder von den italienischen noch französischen Tonkünstlern kann man dergleichen sagen.“ <sup>2)</sup> Die Italiener schätzten an den Deutschen die gründlichen Kenntnisse in den Gesetzen des reinen Satzes, sie nannten Hasse „il caro Sassone“ und liebten seine Opern. Quantz machte von 1724—1727 eine große Studienreise nach Italien, Frankreich und England und genoß mit Hasse zusammen in Neapel den Unterricht des weltberühmten Meisters Alessandro Scarlatti. Graun fand zwar nicht die Gelegenheit, Studien in Italien zu machen, aber er wurde in Dresden zu einem Sänger ausgebildet, der keinen Vergleich mit den besten italienischen zu scheuen brauchte. Der größte dieser Deutsch-Italiener, Georg Friedrich Händel, war leider durch seine Übersiedelung nach England zunächst für Deutschland verloren.

<sup>1)</sup> In dem „Versuche einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“. Berlin, 1752. S. 306.

<sup>2)</sup> Quantz a. a. O. S. 332.

In diese italienisch-deutsche Atmosphäre trat nun Kronprinz Friedrich ein. Er verlangte in der Musik dreierlei: fließende Melodie im Gesange, Wahrheit und Tiefe im Ausdruck der Gefühle, und Korrektheit im Satz. Den melodischen, zugleich kehlfertigen Gesang fand er nur bei den Italienern. Deshalb zog er den italienischen Geschmack dem französischen vor. Dafs die französische Musik „nichts taugt“, konnte man aus dem Munde des Königs öfter hören. Bis zum siebenjährigen Kriege liefs er sich wenigstens die Tanzmusik der Franzosen gefallen, später wollte er auch von ihr nichts wissen, nannte sie „zappelig“ und ihre Schäferspiele, Menuette, Echos u. s. w. „kindisch“.

Die Wahrheit im Gefühlsausdrucke fand er mehr noch bei den Deutschen als bei den Italienern. Die Unsitte, der Kehlertigkeit der Sänger und Sängerinnen zu liebe die Textdichter und die Komponisten zu Konzessionen zu zwingen, welche die Einheit des Kunstwerks gefährden, hat der italienischen Opernmusik von jeher geschadet<sup>1)</sup>. „Ein Sänger“, hiefs es, „singe nicht gut, wenn er nicht wie ein singendes Instrument viele und schwere Passagen zu machen verstehe“. So wurde das Passagenwerk zum Selbstzweck, der Kunstgesang zum Paradesang. Obgleich dieser Fehler keineswegs von den Deutschen vermieden wurde — Graun mußte denselben Vorwurf schon von Zeitgenossen hören — so erkannte man ihn doch bei uns und steuerte dagegen. Erst Gluck freilich wurde in dieser Beziehung der Reformator der Oper — die letzten Konsequenzen zog Richard Wagner aber schon Hasse zeichnete sich vor den Italienern in der Wahrheit des Ausdrucks aus.

Die Stärke der Deutschen lag endlich in der gröfseren Korrektheit des Satzes. Die Freiheiten der italienischen Musik nahmen sehr bald überhand, besonders durch einige lombardische Musiker. Dieser „lombardische Geschmack“, dessen Wirkungen Friedrich mit dem Einfalle der Hunnen und Gepiden in die Lombardei vergleicht, sagte den deutschen Musikern der Fridericianischen Epoche ebensowenig wie dem Könige selbst zu, und hierin ist auch der Grund zu suchen, weshalb er keine neueren italienischen Opern im Opernhause aufführen liefs. Der geniale, früh verstorbene Pergolesi († 1736) war die äufserste Grenze, bis zu der man in Berlin die italienische Musik als Muster betrachtete<sup>2)</sup>. Friedrich hatte das deutsche, gegen alle Inkorrektheiten empfindliche Ohr jener Zeit. Hierin ist er ganz deutsch, von Jugend auf. Auf dem Titelblatte des erwähnten Psalmenbuches, an dem er Musik lernte, stehen sechs Nummern verzeichnet, „die der Kronprinz gerne spilet“, eine Bemerkung, die vermutlich von Heyne herrührt. Geht man die Nummern durch, so fällt einem auf, dafs einige sehr herbe in Moll darunter sind, die sonst nicht leicht einem Kinde gefallen würden. Dies ist die erste Spur der formalen Anlage, welche die Stärke und zugleich die Grenze von Friedrich's künstlerischem Talente bildet. Das Streben nach formeller Korrektheit, selbst auf Kosten der Schönheit, spricht sich auch in seinen Flötenkompositionen deutlich aus. Später sagte er einmal zu

1) Die Sängerin Mara sagt in ihrer Selbstbiographie (Allgemeine musikalische Zeitung X, 1875, Spalte 595): „Eine berühmte Primadonna in Italien ist unumschränkte Gebieterin auf dem Theater, alles sucht ihr zu gefallen, damit sie bei guter Laune bleibt und gut singt“.

2) Die späteren Italiener, wie Trajetta, Piccini, Sacchini und Cimarosa nahm der König nicht ernst, liefs sich aber den Wohlklang ihrer Musik bis zu einem gewissen Grade gefallen. „Es ist zwar dummes Zeug“, sagte er, „welches aber doch hübsch klingt, wenn es gut gesungen wird“. So erzählt die Mara a. a. O. Spalte 534.

Fasch: „Es freut mich immer, wenn ich finde, daß sich der Verstand mit der Musik zu schaffen macht; wenn eine schöne Musik gelehrt klingt, das ist mir so angenehm, als wenn ich bei Tische klug reden höre“<sup>1)</sup>. Daß die Deutschen, daß besonders Graun und Quantz die peinlichsten Anforderungen an die musikalische Korrektheit stellten und erfüllten, war ein Hauptgrund ihres Einflusses auf den König.

Dem einmal erwähnten Geschmacke blieb Friedrich treu, schon weil er ihn als den besten ansah. Wohl lachte er über die musikalischen Späße seiner italienischen Intermezzospieler, aber für wirkliche „Musik“ sah er sie nicht an. Als sich nach deren Muster in den sechziger Jahren das deutsche Singspiel bildete und auch in Berlin auftauchte, verstand sich der König nicht zu einem Besuche, obgleich ihm die Prinzessin Amalie schrieb, daß ihr Musik und Ausführung über Erwarten gut gefallen hätten. Aber auch dem als Theoretiker gewiß untadeligen Kirnberger liefs er auf die Ankündigung eines neuen Werkes „über die Grundsätze des General-Basses“ im Jahre 1781 antworten, „er könne sich von dem Werke nicht überreden, daß solches etwas Neues und vorzüglich Nützlichendes für die Tonkunst und musikalische Komposition enthalten könne, da der General-Bass bereits vor vielen Jahren zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht worden sei“. Also auch hier die Erscheinung, daß der König nicht weiter der Entwicklung folgte. Das Musikleben des preussischen Hofes erstarrte und stand dem Aufblühen der klassischen deutschen Musik teilnahmlos gegenüber. Darüber darf man aber die mächtigen Wirkungen auf das gesamte Musikleben in Deutschland nicht vergessen, die zur Glanzzeit der Berliner Oper, vor dem siebenjährigen Kriege, vom Hofe Friedrich's des Großen ausgingen.

Mit dem Feuer der Begeisterung förderte der König die Entwicklung seiner Lieblingsschöpfung<sup>2)</sup> und scheute keine Kosten, um das Idealbild, das er seit Jahren im Herzen trug, zu verwirklichen. Er stand in einem persönlichen Verhältnis zur Oper und bekümmerte sich um Alles, um Sänger und Tänzer, Kostüme und Dekorationen, Musik und Kapelle, prüfte die Libretti ebenso wie die Komposition, wohnte den Proben bei und verlieh den Aufführungen durch seine Gegenwart den eigentlichen Glanz. Die Solokräfte waren natürlich Italiener und Italienerinnen, nur die Nebenrollen wurden mit deutschen Kräften besetzt, der Chor zum Teil sogar mit Schülern, die dann wohl in Weiberröcken auftraten<sup>3)</sup>. Der „accent tudesque“ der deutschen Kehle war ihm zuwider; er verglich ihn sogar mit dem „Wiehern eines Pferdes“. Später mußte oder durfte er es freilich erleben, daß eine deutsche Sängerin, Elisabeth Schmeuling, ihn entzückte<sup>4)</sup>.

1) Zelter a. a. O. S. 48.

2) Er nennt einmal das Opernhaus und die Gärten seine „Puppen“.

3) Die Erfahrungen, die man mit ihnen machte, veranlaßten wahrscheinlich das Königliche Circulare vom 12. Oktober 1746 an alle Regierungen und Consistorien: „Weil über den Verfall der Singekunst und die Nachlässigkeit, womit solche in denen Gymnasiis und Schulen Unserer Lande getrieben wird, Klage eingekommen, so ergeheth Unser Befehl, daß . . . die Jugend mit mehrerem Fleiß . . . in dem Singen geübet und zu solchem Ende in der Wochen drey-mahl Singe-Stunde gehalten werden möge“. Mylius, Corpus constitutionum Marchicarum, contin. III S. 91.

4) Sie wurde die Frau des Cellisten Mara. Bezeichnend ist es, daß auch diese große Künstlerin nur ungerne deutsch sang. — Als sie im Jahre 1778 die Artemisia in Hasse's gleichnamiger Oper sang, schrieb der Rezensent der Berliner Literatur- und Theaterzeitung: „Wer von Madame Mara die erste Arie der Artemisia gehört, und sein Herz ist nicht vor Wollust aufgeschwollen, daß er ein Deutscher sei, von dem könnten wir den Zweifel nicht gut unterdrücken, er verdiene keiner zu sein“. Vgl. Brachvogel a. a. O. I S. 284.



Als die Glanzzeit der Berliner Oper kann man die Jahre 1747 und 1748 bezeichnen, wo drei Sterne ersten Ranges zusammenwirkten: Der Sänger Salimbeni aus Mailand, die Sängerin Astrua aus Neapel und die Tänzerin Barbarina aus Venedig. Die Barbarina war die unbestritten erste Tanzkünstlerin Europas. Von Salimbeni schreibt der König, „er sänge wie ein Engel, mit einer unendlichen Grazie, einem Geschmacke und einer Feinheit, die sich kaum wiederfinde.“ Der Astrua endlich spendet er in Poesie und Prosa außerordentliches Lob. „Diese Sängerin macht Harpeggios wie die Violinen, sie singt alles, was die Flöte spielt mit unendlicher Leichtigkeit und Schnelligkeit. Seitdem die Natur Kehlen gebildet hat, brachte sie nichts Ähnliches hervor.“

Die königliche Kapelle galt als eine der besten in Europa. Die entstehenden Lücken wurden immer durch Virtuosen von Ruf ausgefüllt, und die Stellung der Künstler war so günstig, daß, als ein dänischer Kommissar Deutschland bereiste, um Musiker für Kopenhagen zu gewinnen, Friedrich seiner Schwester in Bayreuth schreiben konnte: „Man hat uns einige unserer Virtuosen nach Dänemark entführen wollen, ich glaube aber nicht, daß die in Berlin ihre Stellung zu wechseln geneigt sein werden.“ Wir treffen im Jahre 1751, aus dem uns ein Etat erhalten ist<sup>1)</sup>, die alten Bekannten aus Rheinsberg, nur Ehms war inzwischen gestorben.

Unter den Textdichtern in Berlin war keiner ein Metastasio, der die besten Libretti in jener Zeit schuf. Daher reizte es den König, sich selbst auf diesem Gebiete zu versuchen, zunächst als Kritiker und Bearbeiter, zuletzt als Dichter. So liefs er noch aus Breslau im Jahre 1742 seine Ideen über den Text zu „Caesar und Cleopatra“ durch Jordan an seinen Librettisten Bottarelli übermitteln, so arbeitete er Ende 1749 mit Villati an dem Text zu „Fetonte“ (Phaeton). Der Text zu „Coriolan“ (1749), einem Stoffe, den Friedrich besonders liebte, war wenigstens im Entwurfe sein Werk, den zu „Sulla“ (1752) bezeichnet er geradezu als sein geistiges Eigentum, wenigstens in der französischen Fassung. Zu Anfang des Jahres 1755 benutzte er die unfreiwillige Muse einer vierzehntägigen Krankheit, um die „frères ennemis“ von Racine zu einer Oper umzuformen<sup>1)</sup>, und im Dezember entwarf er den Text zur „Merope“, die Graun's Schwanengesang werden sollte. Alle diese Opern waren in dem herrschenden Geschmacke und mit Rücksicht auf die Stimmen der Sänger, ja selbst „auf die Laune der Dekorateure“ entworfen. Am merkwürdigsten und originellsten ist endlich der Text zu der Oper „Montezuma“, den der König im Jahre 1753 begann, im Frühling 1754 als „noch nicht völlig gesäuberten Mexikaner“, in französischer Sprache, der Markgräfin von Bayreuth zu Füßen legte, und dann durch Tagliacuzzi in italienische Verse umgiefsen liefs. Der Stoff bedeutete einen für jene Epoche kühnen Ritt in das romantische Land, und außerdem gab ihm Friedrich eine tendenziöse Richtung gegen die „im Namen der Religion“ auftretenden Eroberer. Cortez ist die unsympathischste Figur des ganzen Stückes. Wichtiger für unsern Gegenstand aber ist die musikalische Reform, die Friedrich mit dieser Oper bezweckte. Die stereotype Form der italienischen Arie wiederholte nämlich nach einem Zwischensatze immer den Anfang. Die Schwierigkeit, zum Schlusse der Arie die anfängliche Stimmung wieder zu erreichen, wurde von den Komponisten oftmals nicht überwunden. Die Wiederholungen — es kamen bis zu

<sup>1)</sup> Im Königlichen Hausarchiv.

<sup>2)</sup> „Fratelli nemici“ von Graun.

vier in einer Arie vor — zerrissen daher nur zu häufig den Zusammenhang und langweilten die Zuhörer. Friedrich will solche Wiederholungen gelten lassen, wenn die Sänger durch Figurenwerk frei zu variieren verstehen; sonst bekämpft er sie als Mißbrauch. Für seinen Montezuma wählte er überwiegend die Kavatinenform, bei der jene Wiederholungen fortfielen. Der Versuch gelang. Komponist, Sänger, Dekorateure und Schneider thaten ihr Bestes, Autor und Auditorium wurden in gleichem Maße befriedigt<sup>1)</sup>. Vor allen hatte sich Graun „selbst übertroffen“.

Carl Heinrich Graun, Friedrich's des Großen treuer Kapellmeister, hat seine Bedeutung für die Musikgeschichte durch die Opern erhalten, die er für den König komponierte. Er war freilich nicht der bedeutendste Opernkomponist in Deutschland. Hasse in Dresden übertraf ihn an Kraft und Feuer. Da es nicht gelang, Hasse nach Berlin zu ziehen, so begnügte sich Friedrich mit Graun, den er nächst jenem am höchsten schätzte<sup>2)</sup>. Die echt italienische Sucht nach Neuem verlangte bei jedem Karneval neue Opern. Wiederholungen waren entweder Notbehelf oder ein Beweis ganz ungewöhnlicher Beliebtheit. Es gehörte zu den größten Seltenheiten, daß eine Oper, wie Graun's „Cajo Fabricio“, (1746) achtmal hintereinander gegeben wurde. So mußte Graun wirklich im Schweiß seines Angesichts komponieren und für einen Monarchen, der nicht bloß volles Kunstverständnis besaß, sondern auch ganz bestimmte Wünsche erfüllt wissen wollte. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß die sechszwanzig großen Opern, die er für Berlin schuf, nicht lauter Meisterwerke waren. Im Gegensatze zu Hasse, lag Graun's Stärke im Lieblichen, Weichen und Rührenden. „Süßer Wohllaut“ entströmte seinem Saitenspiel, große Leidenschaften auszudrücken, wurde ihm schwerer, ist ihm aber auch gelungen. Eine Graun'sche Oper würde uns heute freilich langweilen. Der stereotype Wechsel von unendlich langen Rezitativen<sup>3)</sup> und noch längeren Arien mutet schon beim Lesen der Partituren eintönig an. Unsere Ansprüche sind ganz andere geworden. Jene Zeit verlangte von der Handlung viel weniger, dagegen vom Kunstgesange viel mehr, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir nicht mehr wissen, wie vollendet gesungen werden kann. Einzelne Stücke aus Graun's Opern würden aber auch dem modernen Ohr gefallen, und seine ganz vergessenen Tänze zu den Opern enthalten eine Fülle graziöser und reizender Stücke im altfranzösischen Geschmack. Als die beiden besten seiner Opern darf man „Cinna“ (1748) und „Iphigenie in Aulis“ (1749) bezeichnen. Ein Duett in jener, von Salimbeni und der Astrua gesungen, galt als der Höhepunkt der damals möglichen Leistungen, und von dieser sagt ein Zeitgenosse<sup>4)</sup>: „Kaum ist jemals ein Stück mit mehrerem Entzücken aufgenommen und mit sehnlischerem Verlangen wieder gesehen worden als dieses. Text und Musik sind so unverbesserlich und in ihrer Vollkommenheit so über-

<sup>1)</sup> Auch „zwei armselige Pistolenschüsse“, schreibt Friedrich, „wurden lebhaft beklatscht“.

<sup>2)</sup> Der König ließ sich öfter Hasse'sche Arien in das Feldlager schicken. „Ich bitte Sie“, schreibt er über eine solche Sendung von Algarotti, „il Sassone“ zu beglückwünschen, daß er der Autor ist“. Nach dem Siege bei Kesselsdorf befahl er die Hasse'sche Oper „Arminius“ auf dem Hoftheater zu Dresden aufzuführen und wiederholte sie i. J. 1747 in Berlin. Sie war ursprünglich darauf berechnet, den erhofften Sieg über Friedrich zu feiern. Echt Fridericianisch war es, daß der König die Oper mit besonderem Glanze ausstatten und dem Textdichter hundert Dukaten unter den verbindlichsten Ausdrücken übersenden ließ.

<sup>3)</sup> Graun machte sich durch die Ausbildung des von Instrumenten begleiteten Recitativs um die Oper verdient.

<sup>4)</sup> In den „Briefen“ I S. 210.

einstimmend, dafs selbst die italienischen Meister ihre Bewunderung darüber an den Tag gelegt haben“.

Die Rivalität mit Hasse war für Graun ein Sporn, aber auch eine Quelle stetigen Verdrusses. Jedenfalls kam sie der Berliner Oper zu gute. Ergreifend ist es zu sehen, wie Graun trotzdem niemals in seiner Begeisterung für den König wankend wird. Der treue Mann feierte Friedrich's Siege wie Freudenfeste und empfand seine Niederlagen wie persönliche Unglücksschläge. Nach dem Siege von Prag komponierte er ein *Te Deum*, die Tage von Kollin und Hochkirch aber erschütterten ihn auf's tiefste, und er starb, als wollte er das Schlimmste nicht erleben, am 8. August 1759. Er war bei den Berlinern überaus beliebt. Man sang ihm nach:

„Schon stirbt ein Graun! So bald verläfst die Seinen  
Der Vater uns'rer Harmonie.  
Um dessen Sarg die Musen Thränen weinen,  
Graun, unser Liebling, stirbt zu früh.“

Friedrich ehrte den Meister durch die Worte: „So einen kriege ich nie wieder“. Er vergafs seine Werke nicht. Auch nach ihrem Tode beherrschten Graun und Hasse das Berliner Repertoire.

Vorstellungen fanden im Opernhause nur im Winter statt und vornehmlich in der Karnevalszeit, d. h. im Dezember und Januar, immer aber nur zweimal wöchentlich, Montags und Freitags. An den anderen Tagen wurde mit Redouten, Konzerten, Komödien, Intermezzi und anderen Lustbarkeiten abgewechselt. Öfter schlofs sich eine Redoute an die Oper an, und der König eröffnete wohl den Ball, indem er ein Menuett mittanzte. Die Saison wurde in der Regel mit grofsen Festlichkeiten geschlossen, die Friedrich am 27. März, dem Geburtstage seiner Mutter, zu veranstalten nie versäumte. Eintrittsgeld wurde nicht erhoben, sondern alle Zuschauer waren Gäste des Königs. „Der erste Rang war für den Hof und für die Damen und Kavaliere, so an selbigem erschienen, bestimmt, der zweite gehörte dem Adel, welcher bei Hofe keinen Zutritt hatte und den in königlichen Diensten stehenden Personen, und der dritte dem bürgerlichen Stande. Das Parterre (Parquet) war für die Offiziere und Soldaten bestimmt, vor dem Orchester aber blieb ein Raum für den König, die Prinzen und deren Gefolge übrig“<sup>1)</sup>). Durchreisende Fremde von bekanntem Namen erhielten Eintrittskarten in ihr Quartier geschickt. Die Karnevalszeit zog einen beträchtlichen Fremdenverkehr nach Berlin, und der König sah ihn gern, wenn er sich auch den Mühen der Repräsentation oft entzog.

Die Berliner waren stolz auf ihre Oper. Man sang und pffif auf der Strafsse die Lieblingsmelodien, schwärmte für die Theatergröfsen und nahm Partei bei ihren Zänkeereien, die damals ebensowenig wie heute fehlten. Natürlich gab es auch Leute genug, die die Oper als kostspielige Verschwendung verdammten. Die Oper brachte nichts ein und kostete viel<sup>2)</sup>). Die Gagen, obwohl höchst verschieden, müssen im Durchschnitt hoch ge-

1) König, Versuch einer historischen Schilderung der Stadt Berlin. Berlin 1798, V, 1. S. 45.

2) Z. B. kosteten die vier ersten Vorstellungen der Oper „Orpheus“ (1752) aufser den laufenden Gagen 1600 Thaler. Die Generalberechnung über die besonderen Ausgaben für die beiden Opern des Winters 1752/53, „Orpheus“ und „Dido“, lautete auf 13200 Thaler. — Die *Barbarina* erhielt jährlich 7000, die *Astrua* 6000, *Salimbeni* 4000, *Porporino* 2000, *Graun* 2000 Thaler und ebensoviel der Ballettmeister *Denis*.

nannt werden, da das Personal nur im Winter beschäftigt war, vom Mai bis Oktober aber Ferien hatte. Die Ansprüche der Ausländer gingen nicht selten über jedes vernünftige Maß hinaus und bereiteten dem Könige, wie einst dem Kronprinzen, unerschöpflichen Verdrufs. Wenn selbst eine Astrua, deren Charakter von Friedrich gelobt wird, „rappelköppisch“ wurde und Zulage um Zulage verlangte, so werden wir uns nicht wundern, daß der König, der Opernleute „tausendmal müde“, hier scharf, manchmal schroff eingriff. Denn „er bezahle die Künstler zum Plaisir, nicht um Vexirerei von ihnen zu haben“<sup>1)</sup>.

Erscheint das Jahr 1750 in den gleichzeitigen Quellen als das ruhigste und glänzendste der ganzen Regierung Friedrich's des Großen, so zeigten sich i. J. 1754 leise Vorboten des herannahenden Sturmes. Gesuche um Gehaltserhöhungen lehnte der König mit den Worten ab: „Ich muß Geld zu Kanonen, Montirungsstücken, Pontons u. s. w. ausgeben und kann nicht soviel an Haselanten verthun“. Anfang Februar 1755 war der Hof auffallend vereinsamt. „Keine Katze von Fremden“ liefs sich blicken, und Friedrich war froh darüber, weil er „Wichtigeres“ zu thun hatte. Das große Publikum ahnte noch nichts von dem, was sich vorbereitete, fand es aber mit Recht auffallend, daß der König der Festvorstellung am 27. März fern blieb. Ein Jahr darauf wurde Graun's letzte Oper „Merope“ gegeben, im Juli traten noch einmal die Intermezzospieler in Potsdam auf — dann ward der Musentempel geschlossen und der Janustempel geöffnet. Oper, Ballett, Komödie, Intermezzo, ja die Kapelle, alles löste sich auf und zerstreute sich. Jeder mußte sehen, wo er blieb, denn die Gehälter konnten nur in schlechtem Papiergeld weitergezahlt werden. Wie ein Nachklang vergangener Tage berührte die Festoper, die den 27. März 1757 — in Dresden verherrlichen half. Dann kam der Tag von Kollin, den Friedrich's Mutter nur um zehn Tage überlebte. Zwei Jahre später, im Herbst 1759, schlugen russische Kanonenkugeln in das Dach des Opernhauses.

Am 19. Dezember 1764 thaten sich seine Pforten zum ersten Male wieder auf. „Merope“ von Graun, die letzte Oper vor dem Kriege, war auch die erste nach dem Frieden. Aber der König war ein Anderer geworden. Wenn er in den Briefen aus dem zweiten schlesischen Kriege die Hoffnung aussprach, daß seine Freunde ihn „weiser, philosophischer und besser“ finden würden, so klingt durch die Grüfse aus den letzten Jahren des siebenjährigen Krieges der wehmütige Ton hindurch, er werde als „ein Greis“ heimkehren. Wie sehr er sich schon im Jahre 1758 verändert hatte, dafür erzählt de Catt in seinen Tagebüchern eine bezeichnende Geschichte<sup>2)</sup>. Der König äufserte im Lager vor Olmütz zu seinem Vorleser die Absicht, falls er Berlin wiedersähe, eine Oper aufführen zu lassen, deren Musik große Schönheiten enthielte. Er konnte den Namen nicht finden. Mitten in der Nacht brachte ein Diener einen Zettel von des Königs Hand zu de Catt: „Ich habe den Namen gefunden, es ist Montezuma. Jetzt werde ich ruhig schlafen, thun Sie dasselbe“. Der König hatte zeitweilig sein eigenes Werk vergessen.

Die Lust am Theater war in Friedrich stark abgekühlt, besonders am Ballett. Im Jahre 1743 hatte er eigenhändig einen Prefsartikel verfaßt, um einen eitlen Ballettmeister, den er entliefs, zu bestrafen. Im Dezember 1770 schrieb er an die Landgräfin von

<sup>1)</sup> Bei einer direkten Gehorsamsverweigerung wurde den Hartköpfigen mit einem „Sommeraufenthalt hinter den eisernen Gardinen von Spandau“ gedroht.

<sup>2)</sup> S. 51.

Hessen-Darmstadt: „Sieben Jahre hintereinander haben die Österreicher, Russen und Franzosen mich soviel tanzen lassen, daß ich ein wenig den Geschmack am Tanze auf dem Theater verloren habe, oder wenigstens, daß ich den Kostenaufwand dafür jetzt beschränken muß“. Damit haben wir den zweiten Hauptpunkt berührt, nämlich die notgedrungene Sparsamkeit des Königs nach dem Kriege, unter der die Oper litt. Ihre finanzielle Grundlage wurde einfach gestrichen. Seit 1741 hatten zwei Etatsposten von zusammen 23000 Thalern, die früher für wirtschaftliche Zwecke bestimmt waren, der Unterhaltung der Oper gedient. Jetzt wurde dies Geld dem Domänenetat zurückgegeben, denn „erst das Notwendige, dann das Wünschenswerte“. Drückender Geldmangel und Friedrich's wachsende Gleichgültigkeit gegen das Theater wurden die beiden Hauptschwierigkeiten, gegen die alle Intendanten vergeblich ankämpften. Zwar erlebte die Oper, nachdem die ersten sieben mageren Jahre verstrichen waren, noch einmal eine kurze Glanzperiode durch die große Sängerin Schmebling-Mara, von der schon die Rede war, aber im großen und ganzen geriet sie so in Verfall, daß der König einmal sogar daran dachte, sie an einen Ausländer zu verpachten, ein Schicksal, vor dem sie der Freimut des alten Quantz bewahrte, der zu seinem königlichen Schüler gesagt haben soll, dann müsse aber auch die Inschrift: „Fridericus Rex Apollini et Musis“ entfernt werden.

Zum letzten Male besuchte Friedrich der Große die Oper im Jahre 1781. Seitdem blieb sein Sessel leer. Schon seit Jahren beschränkte sich sein musikalisches Interesse auf das Kammerkonzert. Man kann öfter die Beobachtung machen, daß musikalische Naturen im Alter den Geschmack an der Oper verlieren und die feinere Kammermusik mit Vorliebe pflegen. Die Abstumpfung der Phantasie und das reifere und reinere Urteil des Alters erklärt diese Erscheinung. In der Zeit, von der wir sprechen, hörte vollends beim Könige jede persönliche Beteiligung an der Musikausübung auf.

## 2. Des Königs Kammerkonzert.

Die Musikzimmer in Charlottenburg und Sanssouci üben noch immer auf den Besucher einen eigenartigen Zauber aus. Die Phantasie, der Adolf Menzel die glücklichste Richtung gegeben hat, bevölkert und belebt diese Räume, und das Herz fühlt ihre Weihe, denn hier hat der rastlose Herrscher sich ausgeruht. Hier musizierte der große König, so oft es Zeit und Umstände erlaubten, regelmäßig abends zwischen der sechsten und neunten Stunde, mit einer kleinen Zahl auserlesener Künstler meist nur zu seinem persönlichen Vergnügen und zur Erholung, selten vor einem Kreise fürstlicher Zuhörer, noch viel seltener vor anderen Gästen.

Vor Beginn des Konzertes hörte man den König einzelne Stellen aus den Stücken, die vorgenommen werden sollten, spielen und üben. Dann legte er nicht selten eigenhändig die Noten auf die Pulte und zeigte gewöhnlich die gute Laune und jene Liebenswürdigkeit, die ihn unwiderstehlich machte. Gespielt wurden Soli und Konzerte. Bei jenen, die heute Sonaten heißen, wurde die Flöte nur von dem Klavier, bei diesen von einem Streichquartett, zu dem später noch ein Fagott trat, begleitet. Nur ausnahmsweise war die Besetzung stärker. Die Pausen wurden durch Sologesang ausgefüllt, keineswegs aber regelmäßig.

Die Flötenstimme blies der König oder Quantz, am Klavier saß von 1740—1767 Carl Philipp Emanuel Bach, der Sohn des großen Johann Sebastian, nach ihm Fasch,

der Stifter der Singakademie. Die erste Geige spielte bis zu seinem Tode (1786) Franz Benda. Die schwerste Aufgabe hatte der Klavierspieler, der „Klavicebalist“. Denn er hatte nur die Flöten- und die nicht einmal durchgehend bezifferte Bassstimme vor sich, ohne jede Mittel- und Füllstimmen, und mußte aus dem Stegreife eine harmonisch richtige und geschmackvolle Begleitung ausführen. Er durfte dabei das Soloinstrument nicht erdrücken und mußte bei den Stellen, wo die Flöte pausierte, voller greifen. Diese Kunst ist so gut wie ganz verloren gegangen, auch damals konnte sie wohl nur durch jahrelange Übung erworben werden. Ein großer Reiz lag ohne Zweifel in dem Umstande, daß die Begleitung, auch bei einem und demselben Stücke, jedesmal anders ausfallen mußte.

Der König spielte nur Sonaten und Konzerte von Quantz oder von seiner eigenen Komposition. Diese, ungezählte Male bekrittelte „Einseitigkeit“ hatte zunächst einen sehr einfachen Grund: es gab keine anderen Kompositionen, wenigstens keine guten, und schlechte zu spielen, konnte man Friedrich nicht zumuten. Quantz hat die Flötenliteratur erst geschaffen. Vor ihm behalf man sich mit Oboe- und Violinstücken, die man sich, so gut es ging, für die Flöte zurechtmodelte<sup>1)</sup>. Quantz mußte also den persönlichen Bedarf des Königs erst komponieren. Dazu kam nun allerdings die oben dargestellte Übereinstimmung im musikalischen Geschmacke. Der König fand Gefallen an dieser Musik, wie sich an ihr sein Geschmack ausgebildet hatte. Es ist nicht möglich, die Grenze anzugeben, wo die Befriedigung aufhörte und die Beeinflussung anfang. Die Kompositionen von Quantz rechtfertigen aber auch die hohe Achtung, die Friedrich seinem Lehrer im Flötenspiel bis über das Grab hinaus bewahrte. Quantz hat für den König eine große Zahl Sonaten und 300 Konzerte komponiert, die ganz unbekannt geblieben sind<sup>2)</sup>. In diesen Noten steckt gute, zum Teil vortreffliche Musik, aus der zwar kein Genie, aber ein tüchtiger Künstler voll Gedanken und Gefühl zu uns spricht. Freilich würde es verkehrt sein, an eine Herausgabe dieser Werke zu denken, denn ihre Form ist veraltet. Aber sie sichern Quantz eine ehrenvolle Stelle unter den deutschen Musikern der vorklassischen Musikepoche, und er verdient diese Stelle nicht bloß als Flötenvirtuose und geschickter Verbesserer seines Instruments<sup>3)</sup>.

Die Bedingungen, unter denen Quantz im Jahre 1741 in die Dienste des Königs trat, waren glänzende: 2000 Thaler jährliches Gehalt auf Lebenszeit, besondere Bezahlung jeder Komposition, 100 Dukaten für jede Flöte, endlich die Freiheit, nicht im Orchester, sondern nur im Kammerkonzert zu spielen und nur von des Königs Befehl abzuhängen. Quantz hatte sich in der Welt und an Höfen genug umgesehen, um die Grenze innehalten zu können, die eine solche Vertrauensstellung verlangte. Nur zweimal in zweiunddreißig Jahren soll er sich den Tadel des Königs zugezogen haben. Dabei war er kein Schmeichler. Wohl drückte sich in dem Auftreten des „Diktators“, wie man ihn nannte, der ganze Stolz auf seinen königlichen Schüler aus, und eifersüchtig wachte er über die

---

1) Vgl. Marpurg's „historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik“. Berlin 1754, I S. 209/10.

2) Sie liegen, wie die Kompositionen Friedrich's des Großen vom Verfasser geordnet, in der Musiksammlung der Kgl. Hausbibliothek.

3) Quantz erfand den Ausschiebekopf, der es erlaubt, die Flöte, ohne Beeinträchtigung der Reinheit, um einen halben Ton tiefer zu stimmen. Sein vortreffliches Werk über das Flötenspiel haben wir an einer früheren Stelle erwähnt.

Vorrechte, die dieser nur ihm einräumte. Er allein hatte das Recht, dem Könige durch ein „Bravo“ seinen Beifall zu erkennen zu geben. Er geizte nicht mit diesem „Bravo“, aber hielt doch auch damit zurück, wenn der König weniger gut spielte. Und Friedrich der Große übte dann das Stück außer der Reihe so lange, bis Quantz das „Bravo“ und dann mit besonderem Nachdrucke spendete. Ebenso redlich verfuhr Quantz bei Beurteilung der Kompositionen des Königs. Stillschweigen, die Miene verziehen, im schlimmsten Falle ein Räuspern, das waren die Mittel seiner Kritik. Einmal kam eine falsche Quintenfolge in einer Sonate des Königs vor. Quantz räusperte sich, Bach hob in der Begleitung die Quinten hervor, und die anderen schlugen die Augen nieder. Nach einigen Tagen fragte der König Franz Benda unter vier Augen nach der Stelle und verbesserte sie mit ihm, indem er scherzte: „Wir dürfen doch Quantz keinen Katarrh zuziehen“<sup>1)</sup>. Wie der Freimut des Künstlers die Oper rettete, erzählten wir schon. Hochschätzung von der einen, ungeschminkte Liebe von der anderen Seite, verbanden König und Musiker. Ohne seinen König, erklärte Quantz, könne er nicht leben, und noch auf seinem Totenbette labte er sich an der persönlichen und herzlichen Teilnahme seines Schülers und Herrn. Er starb im Jahre 1773, gerade als er das dreihundertste Konzert unter der Feder hatte. Friedrich liefs sich die Partitur bringen, entwarf das Finale und übertrug dem Kapellmeister Agricola die Ausführung. Als das Konzert gespielt wurde, sagte er: „Man sieht, Quantz ist mit sehr guten Gedanken aus der Welt gegangen“. Wenn Graun in voller Figur an dem Rauch'schen Denkmale Friedrich's des Großen zu sehen ist, so fehlt doch mit Recht auch der Name „Quantz“ nicht daran<sup>2)</sup>.

Carl Philipp Emanuel Bach stand innerlich viel fremder zum Könige. Ein ebenso ausgezeichnete Klavierspieler wie hervorragender Komponist, vermochte er nicht so gut wie Quantz, sich in die befehlende Art Friedrich's zu schicken, und sein Künstlerstolz ertrug ungern das abgeschlossene Urteil des Königs in musikalischen Dingen. Auch glaubte er wohl, sein Talent würde nicht in gebührendem Maße geschätzt. Er nahm im Jahre 1767 den Abschied und ging nach Hamburg, aber bis in sein Alter war es für ihn eine freudige Erinnerung, das erste Flötensolo, das Friedrich II. als König blies, am Klavier begleitet zu haben.

An seine Stelle trat Christian Friedrich Fasch, ein Mann, der an Selbstlosigkeit und Reinheit der Gesinnung alle Musiker des Fridericianischen Hofes übertraf. Man kann nicht ohne Rührung in Zelter's Biographie lesen, mit welcher Hingabe an die Person des Königs er seinen Dienst, der nicht ohne Dornen war, versah. Innerlich erwärmt durch die Nähe des großen Friedrich, schmiegte er sich so vortrefflich dem Flötenspiel an, daß der König ihn aufforderte, „es ihm auch mal zu sagen, wenn er es gut gemacht hätte“. Seitdem rief auch Fasch ein „Bravo“, jedoch nie, wenn Quantz zugegen war. Jeder Schmeichelei unfähig, wollte er doch dafür angesehen werden, „daß er den König liebe“. Er verteidigte mit Wärme des Königs edles Herz gegen jeden übelwollenden Angriff. Hierin fand er an Benda einen treuen Bundesgenossen.

Franz Benda wird als Violinspieler von allen Zeitgenossen aufs höchste gelobt.

---

<sup>1)</sup> Nicolai: Anekdoten III S. 257/58.

<sup>2)</sup> Die beste Biographie von ihm, freilich ohne genaue Kenntnis seiner Werke, schrieb A. Quantz: Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz. Berlin 1877.

Er war außerdem ein vortrefflicher Mensch. Von 1733 an bis zu seinem Tode (1786), dreiundfünfzig Jahre lang, lebte er nur für den König. Nach einer abenteuerlichen Jugend hatte er in Preußen ein Asyl gefunden, und auf seine Bitte liefs der König später die ganze Familie Benda aus Böhmen nach Berlin kommen. Reichardt sagt in einer kurzen Lebensbeschreibung Benda's<sup>1)</sup>: „Er verehrte seinen König mit solcher innigen Liebe, dafs jeder Unglücksfall, der den König betraf, auch sein Glück und seine Gesundheit unausbleiblich störte und er überzeugt war den König nicht zu überleben. Auch starb er wenige Monate vor ihm, als dessen Krankheit von den Ärzten für unheilbar erklärt wurde. Der grofse König erwiderte diese Liebe aber auch mit einer rührenden Vertraulichkeit“.

Da des Königs Kammermusiker alle mehr oder weniger mit Johann Sebastian Bach in Verbindung standen und einen seiner Söhne in ihrer Mitte hatten, so war es natürlich, dafs öfter von dem grofsen Thomaskantor die Rede war und der König wiederholt den Wunsch aussprach, ihn persönlich kennen zu lernen. Nach längerem Sträuben kam der alte Bach endlich im Mai 1747 nach Potsdam. Spitta erzählt über diesen Besuch folgendes<sup>2)</sup>: „Als der König sich eben zu einem Flötenkonzert anschickte, wurde ihm der Rapport über die am Tage einpassirten Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand, übersah er das Papier, drehte sich aber sogleich gegen die versammelten Kapellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!“ Die Flöte wurde bei Seite gelegt, und Bach sogleich auf das Schlofs befohlen. Im Reisekostüm, so wie er eben war, mußte er erscheinen. Friedrich hielt viel von den Silbermann'schen Fortepianos, an deren Vervollkommnung Bach selber einen Anteil hatte. Er besafs mehrere derselben, und Bach mußte sie probieren und auf ihnen phantasieren. Dann bat sich dieser vom Könige ein Fugenthema aus, welches er sofort zur Bewunderung der Anwesenden durchführte<sup>3)</sup>. Am folgenden Tage liefs sich Bach in der Heiligengeistkirche zu Potsdam als Orgelspieler vor einer grofsen Zuhöreremenge hören. Hier scheint der König nicht zugegen gewesen zu sein. Doch beorderte er ihn des Abends nochmals auf das Schlofs und wünschte von ihm eine sechsstimmige Fuge zu hören, um zu erfahren, wie weit die polyphone Kunst getrieben werden könne. Hierzu durfte sich Bach ein Thema selbst wählen und erntete auch nach dieser Leistung des Königs volle Anerkennung.“

Doch nun zur Hauptperson, dem König-Musikus selbst!

### 3. Des Königs Flötenspiel.

Friedrich nahm es mit dem Flötenspiel ernst und hatte an Quantz einen Lehrer, der auch dem erlauchten Schüler nichts durchgehen liefs. Vor dem siebenjährigen Kriege griff er vier- bis fünfmal am Tage zur Flöte: nach dem Aufstehen, am Vormittage nach den Vorträgen, nach der Tafel und abends. Er spielte nur auf Instrumenten, die Quantz selbst, gewöhnlich aus Ebenholz, gebohrt hatte. In den Morgenstunden

---

<sup>1)</sup> Musikalischer Almanach, Berlin 1796.

<sup>2)</sup> Johann Sebastian Bach II 2. S. 710/11.

<sup>3)</sup> Das ihm vom Könige selbst auf dem Klavier vorgespielte Thema arbeitete Bach in Leipzig aus und widmete das Werk Friedrich dem Grofsen als „musikalisches Opfer“.



wurde tüchtig geübt, Tonleitern und Solfeggien nach einer Tabelle von Quantz, d. h. die trockensten Übungen, mit einer Beharrlichkeit, die von seinem eisernen Fleiße zeugt. In Rheinsberg soll er ohne Beschwerde sechs Konzerte und einige Soli hintereinander geblasen haben. Später wurde sein Atem kürzer, so daß er sich auf drei Stücke beschränkte.

Wenn wir auch von den Schmeicheleien eines Algarotti und anderer absehen, so stimmen doch alle Urteile darin überein, daß Friedrich's Flötenspiel über dem Durchschnitte stand. Die Mara sagt naiv, er habe garnicht „wie ein König“ gespielt, sondern wie ein echter Künstler. In schnellen Sätzen soll, obwohl auch hier sein Vortrag „brillant“ genannt wird, seine Fertigkeit ihre Grenzen gehabt haben, natürlich am meisten im Alter<sup>1)</sup>, und man erzählt, der König habe den Atemmangel durch eine Willkür im Tempo zu verdecken gesucht, die es den Musikern nicht immer leicht machte, ihm zu folgen. Einstimmig und ohne Einschränkung ist das Lob seines meisterhaften und ergreifenden Vortrags im Adagio. Der unbestechliche Fasch behauptete, daß unter allen Virtuosen, die er gehört, der König, Bach und Benda das rührendste Adagio vorgetragen hätten, und der kritische Reichardt rühmt: „Der König trug das Adagio mit so inniger Empfindung und mit einer so edlen, rührenden Simplizität und Wahrheit vor, daß man es selten ohne Thränen hörte“<sup>2)</sup>. Sein inneres Leben verschloß der „alte Fritz“ der Außenwelt, denn auch seine Gedichte offenbarten es nur unvollkommen, aber mit der Flöte sprach er die geheimsten, tiefsten Gefühle seiner einsamen, großen Seele aus. Friedrich hatte, nach seinen eigenen Worten, „eine Leidenschaft für das Adagio“<sup>3)</sup>, auch hierin eine echt deutsche Natur, und daher trat in seinem Vortrage des Adagio den erstaunten und erschütterten Zeitgenossen eine Weichheit des Gefühls entgegen, die nur wenige an Friedrich dem Großen kannten. Für uns ist diese Erkenntnisquelle versiegt, um so eifriger müssen wir solche Spuren in der zeitgenössischen Überlieferung verfolgen. Wenn Quantz behauptete, aus dem Vortrage der schnellen Konzertsätze hören zu können, ob der König heiteren und ruhigen Geistes wäre oder nicht, so diente eben die Flöte dem Könige als Mittel, die geistige Spannung zu lösen und sich innerlich zu befreien. Er pflegte morgens, bevor die Kabinettsräte kamen, im Zimmer auf- und abgehend auf der Flöte zu phantasieren und dabei allerlei Sachen zu überlegen. Zu d'Alembert sagte er, daß ihm während dieses Phantasierens schon oft die glücklichsten Gedanken auch über die Geschäfte eingefallen wären. Und so werden wir auf die Frage geführt, welche Rolle die Musik und die Flöte bei dem großen Könige im Kriege gespielt haben.

Flöte und Reiseklavier<sup>4)</sup> begleiteten Friedrich nach Schlesien, Sachsen, Böhmen und Mähren. Aber im siebenjährigen Kriege ging es auch hierbei wesentlich anders zu als in den beiden ersten schlesischen Feldzügen. Wie heiter schreibt der Sieger von Soor an Fredersdorf, daß die Österreicher ihm die ganze Equipage samt Flöte weggenommen hätten, wie fröhlich erzählt er von den Opern und Festen in Dresden um die Weih-

---

<sup>1)</sup> Burney, der den König i. J. 1770 spielen hörte, sagt (a. a. O. III S. 110): „Sein Spielen übertraf in manchen Punkten alles, was ich bisher unter Liebhabern, oder selbst von Flötisten von Profession gehört hatte“.

<sup>2)</sup> Musikalisches Kunstmagazin II S. 40.

<sup>3)</sup> Oeuvres 27, S. 204.

<sup>4)</sup> Das unscheinbare Instrument ziert jetzt die Königliche Instrumentensammlung in der alten Bauakademie.

nachtszeit 1747 und fügt hinzu: „Das nehme ich mir aber vor, diesen Winter mir auf alle Weise was zu gute zu thun“. Seine Stimmung konnte freilich nicht anders sein, denn „das Kommando Gardes-du-Corps ist fort und bringt Fahnen, Pauken und Standarten genug mit“. Anders nach Kollin! Wie in Küstrin ist die Flöte die Vertraute seiner Seelenpein. Die Musik hilft ihm das Unglück zu ertragen. Wie in Sanssouci hört man den König am frühesten Morgen auf der Flöte phantasieren, bis der Wagen vorfährt, der ihn zu einer Rekognoszierung abholt. Wenn in der Erinnerung ihm sein Sanssouci aufstieg, von dem er „fast nicht mehr wufste, dafs es auf der Welt war“, wenn er im Geiste die alten Linden in Charlottenburg und die Buchen von Rheinsberg rauschen hörte und seufzte wie „die Juden an den Wassern Babels, so oft sie an Zion gedachten“, dann liefs ihn die Flöte auf Augenblicke die trübe Gegenwart vergessen. Kein Mensch vermag zu sagen, was die Musik in diesen Jahren für Friedrich gewesen ist. Nur ahnend wollen wir die himmlische Kunst preisen, die unserem Helden immer von Neuem Trost und Beruhigung spendete.

Der König liefs öfters einen Klavierspieler zur Begleitung in das Hauptquartier kommen, so im Winter 1760/61 Fasch nach Leipzig. Fasch „fand einen alten, in sich gekehrten Herrn wieder, dem fünf Jahre des Kriegsgetümmels, der Sorge, des Kammers und harter Arbeit einen Anstrich von Melancholie und trübem Ernst gegeben hatten, der gegen sein voriges Wesen merklich abstechend und seinen Jahren nach nicht natürlich war. Das Blasen aber ward ihm sauer“<sup>1)</sup>. Im letzten Feldzuge wurde sogar der grösste Teil der Kapelle nach Breslau befohlen. Kaum aus dem Wagen gestiegen, mußten die Künstler zum Konzerte erscheinen. Der König blies ein Stück und rief entzückt aus: „Das schmeckt wie Zucker“<sup>2)</sup>. Aber man bemerkte eine grofse Veränderung in seinem Spiele. Er hatte einen Vorderzahn verloren, und seine Finger waren steif geworden. Friedrich hat damals seine Lage unter einem musikalischen Bilde in einem ergreifenden Gedichte, dem „conte du violon“ seinem Volke geschildert<sup>3)</sup>. Ein Violinkünstler spielt auf Verlangen erst auf drei, dann auf zwei, endlich auf einer Saite allein. Ein über-eifriger Enthusiast reifst auch die letzte Saite von der Geige und verlangt noch ein Lied zu hören. Allein das Instrument blieb stumm —

„Par ce conté, s'il peut vous plaire,  
Apprenez, chers concitoyens,  
Que malgré tout le savoir-faire  
L'art reste court sans les moyens.“

Noch einmal, im Jahre 1778, zog der alte Held in den Kampf, und wieder begleitete ihn die geliebte Flöte. Es war ihr letzter Dienst. Der König verlor einen zweiten Vorderzahn, und die Gicht machte seine Finger immer ungelenker. Im Winterquartier versuchte er sich noch einmal, aber vergebens. Als er im Frühjahr 1779 nach Potsdam zurückkehrte, liefs er alle Flöten einpacken und sagte zu Franz Benda: „Mein lieber Benda, ich habe meinen besten Freund verloren“.

1) Zelter a. a. O. S. 19.

2) König a. a. O. V, 2 S. 219. Anm.

3) Oeuvres 12, S. 203.

### Drittes Kapitel. Friedrich der Große als Komponist.

Kurz nach seinem Regierungsantritte schrieb Friedrich an Jordan: „Ich will an den König von Frankreich schreiben, ein Solo komponieren, Verse für Voltaire machen, die Reglements des Heeres umändern und hundert andere Dinge der Art thun“<sup>1)</sup>. Die Vielgeschäftigkeit des Königs war außerordentlich, außerordentlicher noch durch die Thatsache, daß sie nicht durch Zersplitterung der Kräfte erkauft wurde. Komponiert hat er als Kronprinz und als König, aber hauptsächlich nur bis zum siebenjährigen Kriege. Nicht blos der Zeitmangel und die nachlassende Lust, sondern, wie Spitta treffend bemerkt, die bei geringerer Übung von selbst schwindende Fertigkeit läßt dies auch ohne bestimmte Kunde als selbstverständlich erscheinen. Die Hauptfrage ist natürlich, in wie weit Friedrich's Kompositionen als selbständige Schöpfungen gelten dürfen. Schon unter den Zeitgenossen schwankten die Ansichten hierüber. Nicolai, Fasch, Zelter und Rellstab, lauter glaubwürdige Zeugen, sprechen ganz unbefangen von „eigenen“ Kompositionen des Königs. Reichardt dagegen nennt seine Art zu komponieren eine „königliche“, d. h. Friedrich habe lediglich Entwürfe gemacht, die Ausführung aber seinen Musikern überlassen. Obgleich diese Ansicht falsch ist, so wurde sie allmählich die herrschende. Reichardt war aber nur zu einer Zeit um den König, als dieser das Komponieren längst aufgegeben hatte, und bildete sein Urteil wahrscheinlich nach der garnicht maßgebenden Art, wie Friedrich das nachgelassene Werk von Quantz vollendete oder vollenden ließ.

In Rheinsberg studierte Friedrich bei Graun und Quantz die Komposition ernstlich und erlernte sie bis zu der seinem Talente gesteckten Grenze. Im Jahre 1735 schreibt er an die Markgräfin von Bayreuth: „Ich bin in der Komposition so weit vorgeschritten, daß ich eine Symphonie (d. h. eine Ouvertüre in italienischem Stil) gemacht habe“<sup>2)</sup> und zu Anfang 1736 gab er Quantz ein Flötenkonzert von seiner Arbeit für die Schwester nach Bayreuth mit<sup>3)</sup>. Bald darauf spricht er von einem zweiten Konzert. „Nur die Trockenheit meiner Einbildungskraft ist schuld daran, daß Du noch nicht das Konzert erhalten hast . . . Ich suche nach einer Deiner würdigen Melodie“<sup>4)</sup>. Im März 1737 sandte er das „concerto promis“ und ein „solo non promis“ (für den Markgrafen) nach Bayreuth<sup>5)</sup>. Mit dem Grafen von Schaumburg-Lippe tauschte er Kompositionen aus und spricht in den Briefen an ihn von „zwei Symphonieen“, die er gemacht habe<sup>6)</sup>. Wenn er endlich zu de Catt scherzte, er habe 120 Soli komponiert, „n'est-il pas honnête pour un roi pauvre musicien?“<sup>7)</sup>, so sagte er damit nicht zuviel.

Wir sind in der glücklichen Lage, die Urteile der Zeitgenossen auf sich beruhen lassen zu können, da die vorhandenen Manuskripte der Kompositionen die Frage entscheiden. Diese Noten haben damals gewiß sehr Wenige überhaupt zu Gesicht bekommen. Es sind freilich nur sechs Sonaten in der eigenen Notenschrift des Königs erhalten<sup>8)</sup>, aber sie sind von Anfang bis zu Ende mit allen Verbesserungen und überklebten

1) Oeuvres 17, S. 66. — 2) Oeuvres 27, S. 34. — 3) Oeuvres 27, S. 37. — 4) Oeuvres 27, S. 46. — 5) Oeuvres 27, S. 48. — 6) Oeuvres 16, S. 208ff. — 7) Mémoires, S. 224.

8) Fünf davon liegen in der Königlichen Hausbibliothek, eine im Liszt-Museum zu Weimar. — Eine Nachbildung der Notenhandschrift Friedrich's des Großen bietet die Notenbeilage(1) zu diesem Programm.

Stellen von ihm selbst geschrieben. Ja, wir können in den Autographen Entwürfe, Umformungen und schiefliche Gestaltungen genau unterscheiden. Diese Mühe nimmt sich Niemand, der Andere für sich komponieren läßt. Dabei ist es garnicht ausgeschlossen, daß Friedrich seine Kompositionen, wenn er es für nötig hielt, seinen musikalischen Ratgebern zeigen, viele Stellen nach ihrem Urteile verbessern und auch die Ausführung seiner Gedanken oft genug ihnen überlassen mochte. Worauf es allein ankommt, ist der Beweis, daß er selbständig zu komponieren verstand und komponiert hat, und diesen Beweis liefern die Autographen unwiderleglich.

Den Wert der Kompositionen zu übertreiben, hiefse gegen Friedrich's eigene Überzeugung urteilen. Wir haben schon an einer früheren Stelle hervorgehoben, daß er selbst seine Dichtungen offenbar höher schätzte. Zwar bezeichnet er sich auf beiden Gebieten unumwunden als „Dilettant“, zwar lehnt er schmeichlerisches Lob seiner Verse in herrlichen Ausdrücken ab<sup>1)</sup>, zwar schreibt er an Voltaire das ergreifende Wort, „er schmeichle sich nicht, wahres Dichtertalent zu besitzen und beschränke seine schwachen Verdienste auf die Sorge für Witwen und Waisen“, <sup>2)</sup> aber er macht auch kein Hehl daraus, daß ihm als Dichter Beifall Bedürfnis sei. Deshalb liefs er auch einen Teil seiner Gedichte für die nächsten Freunde „des Philosophen von Sanssouci“ drucken.

Dichtete er also für sich und andere, so komponierte er dagegen allein für sich, zu seinem persönlichen Vergnügen. Seine Kompositionen wurden nur in Abschriften weitergegeben, und immer nur auf Wunsch und an niemanden, als an fürstliche Persönlichkeiten. Die Kammermusiker lernten seine Sonaten und Konzerte — ebenso wie die von Quantz — allein durch die Kammerkonzerte kennen. In der Öffentlichkeit erschien bei seinen Lebzeiten ein einziges Werk von ihm, aber ohne Wissen und Willen des Königs. War er vielleicht geneigt, seine Gedichte zu günstig zu beurteilen, so unterschätzte er, wie es scheint, seine musikalischen Kompositionen, denn, während er in der „*épître à mon esprit*“ ausführlich von seinen litterarischen, auch poetischen Werken spricht, übergeht er seine Leistungen als Komponist mit Stillschweigen.

### 1. Kantaten und Arien.<sup>3)</sup>

Friedrich's weltliche Kantaten sind verschollen und mit den Opern-Arien von seiner Hand steht es nicht viel besser. Denn da es ihm bei diesen nur auf die Melodie ankam, so überliefs er die Ausarbeitung der Begleitstimmen Graun oder Quantz, wie z. B. bei der gleich zu erwähnenden Serenade. Es kam auch vor, daß Graun dieselben Stücke selbständig zum zweiten Male in Musik setzte, und sie mögen, je nach Belieben des Königs, entweder in der einen oder anderen Fassung gesungen worden sein, worüber wir nichts wissen. Die Partitur der „Serenata“ von 1747<sup>4)</sup>, bezeichnet zwei Arien als Kompositionen des Königs. Sie sind ganz in der Graun'schen Art gemacht, zeigen den fließenden Gesang, den Friedrich über alles liebte, haben aber sonst nichts Hervorragendes.

<sup>1)</sup> Z. B. in einem Gedichte an den Marquis d'Argens, Oeuvres 12, S. 132.

<sup>2)</sup> Oeuvres 12, S. 157.

<sup>3)</sup> Vgl. das Verzeichnis der Fridericianischen Kompositionen am Schlusse dieser Abhandlung.

<sup>4)</sup> Auf der Berliner Königlichen Bibliothek. Sie führt, wie Spitta nachgewiesen hat, fälschlich den Titel „il Re pastore“. Viel zu weit geht es, wenn auf dem Berliner Exemplar die ganze Serenade als ein Werk „Friedrich's des Großen“ bezeichnet wird.

Der andere Fall, zwifache Komposition einer und derselben Arie, läßt sich an der Oper „Demofonte“ von Graun nachweisen. In der Partitur auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel stehen am Schlusse des ersten Aktes auf dreizehn Blättern drei Arien der Oper in der Komposition des Königs, die also neben den Graun'schen gesungen wurden. Denn anders läßt sich ihre Einfügung in die Partitur nicht erklären<sup>1)</sup>. Nicolai zitiert aus dem Gedächtnis eine Arie von des Königs Komposition, die aber zu einer anderen Oper gehört oder wenigstens ursprünglich gehörte, als er angiebt<sup>2)</sup>. Sie ist melodiös, aber minderwertig, ihr Text klingt, als wäre er auf den König berechnet. Sehr zu bedauern ist es, daß wir nicht mehr die Arie bestimmen können, die Friedrich für Graun's Oper „Coriolano“ komponierte, und die den Berlinern so ausnehmend gefiel, daß man sie auf den Gassen singen und pfeifen hörte<sup>3)</sup>. Im Autograph endlich sind, auf der Berliner Königlichen Bibliothek, noch die Verzierungen vorhanden, die der König für den Sänger Porporino, dem er persönlich Unterricht erteilte, zu einer Arie aus Hasse's Oper „Cleofide“ schrieb. Sie sind, nach dem Geschmacke der Zeit, mit Geschick gemacht und zeigen, was man damals der menschlichen Kehle zumuten durfte.

## 2. Symphonieen, Konzerte und Sonaten.

Wir betreten das Gebiet, auf dem Friedrich der Große selbständiger Komponist war. Zu der Symphonie, d. h. Ouvertüre, die ungefähr im Jahre 1743 entstand, und die ohne Wissen des Königs in Nürnberg gestochen wurde, sind, nach dem Zeugnisse von Quantz, alle Stimmen von Friedrich ohne fremde Hülfe erfunden und niedergeschrieben worden. „Der König habe ihm“, so erzählte er Nicolai<sup>4)</sup>, „die Partitur gezeigt, er habe sie in dessen Gegenwart durchgesehen, aber nichts daran korrigiert, nur ein Paar einzelne Noten bemerkt, die im Grunde Schreibfehler gewesen wären, und die der König geändert hätte“. Auch Spitta erklärt, daß diese Symphonie „von tadelloser Sauberkeit“ sei. Flüssig rollen die lebhaften Passagen einher, und das Ganze gipfelt in einem feurigen Schlusse<sup>5)</sup>. Eine zweite Symphonie - Ouvertüre liegt in gleichzeitigen, geschriebenen

---

1) Diese wichtige Entdeckung machte Emil Vogel. Vgl. seinen „Katalog der Musik-Abteilung auf der Wolfenbütteler Bibliothek“, Wolfenbüttel 1890. S. 18. No. 86.

2) Anekdoten III, S. 249, Anm. Sie fängt an: „Al suon di dolce canna“ und lautet in der Übersetzung:

Beim süßen Klang der Flöte  
Verleb' ich meine Tage  
In stolzer Ruh';  
Zu meiner niedern Hütte  
Gelangt die Liebe nicht.

Sie steht in der Oper „Europa galante“ von Graun. Nicolai nennt das Schäferspiel „Galatea ed Acide“, in welchem sie vorkäme. Dies Stück ist nicht mehr vorhanden, war aber ein „Pasticcio“ (Pastete), d. h. eines jener beliebten Stücke, die aus Arien anderer Opern zusammengesetzt wurden. Daher braucht bei Nicolai weder eine Verwechslung noch eine Flüchtigkeit vorzuliegen.

3) Vgl. König a. a. O. V 1 S. 127.

4) Anekdoten III S. 256.

5) Die Ouvertüre, die als Einleitung zu der oben besprochenen „Serenata“ Verwendung fand, wurde, wenn auch unter einem unrichtigen Titel (vgl. oben S. 28 Anm. 4) i. J. 1840 von Dehn neu herausgegeben und bei der Jubelfeier zur Erinnerung an den Regierungsantritt Friedrich's des Großen im Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster aufgeführt.

Stimmen ebenfalls auf der Berliner Königlichen Bibliothek, sie steht an musikalischem Wert hinter jener zurück.

Friedrich's musikalische Hauptwerke bilden vier Flötenkonzerte und 121 Flöten-sonaten. Gerade die geringe Zahl von Konzerten spricht dafür, daß sie, wie die Sonaten, völlig selbständige Arbeiten des Königs sind. Wenn Nicolai<sup>1)</sup> sagt: „Konzerte hat der König nicht gemacht“, so beweist dieser Irrtum — denn es ist ein Irrtum —, wie unbekannt den Zeitgenossen die Fridericianischen Kompositionen im allgemeinen blieben. Über die Sonaten urteilt er: „Wer Soli von dem Könige gesehen hat, wird gestehen müssen, daß im ganzen darin die Harmonie dieses Dilettanten richtiger ist, als jetziger Zeit mancher professori di musica“. Spitta hält dies Urteil für berechtigt, denn „es finden sich wohl manche dilettantische Sonderbarkeiten, Ungeschicklichkeiten, ja geradezu Fehler, aber man trifft doch auch recht viele Sätze, an welchen selbst ein scharfes kritisches Auge keinen Makel entdecken wird“<sup>2)</sup>. Sehr merkwürdig klingt eine andere Beobachtung, die Nicolai gemacht haben will: „In jedem Solo“, sagt er, „hatte der König die Absicht, irgend einen Teil des Vortrags, irgend eine Schwierigkeit der Exekution, irgend eine Feinheit im Ausdrucke sich praktisch vorzustellen. Wenn jemand diese Soli zusammen hätte, so würden sie eine musikalische Merkwürdigkeit sein, denn sie enthalten für einen Kenner einen ganzen praktischen Kursus über den Vortrag auf der Flöte“. Spitta geht nicht soweit, findet es aber auch merkwürdig, wie der Komponist zuweilen „in den lebhafteren Sätzen eine Figur oder Spielweise, die ihn technisch interessiert, mannigfaltig durchführt. Die doktrinäre Studie, welche einem seelenvollen, echt künstlerischen Erguß oft unmittelbar folgt, entspricht jener Paarung von echter Gefühls-wärme und trockener, berechnender Kälte, die auch sonst in Leben und Handlungen König Friedrich's so oft überraschend, ja rätselhaft entgegentritt“. Wir können hier weder Nicolai noch Spitta beistimmen. Die Soli sind jetzt alle beisammen, aber eine Anschauung wie die Nicolai's haben wir nicht daraus gewinnen können. Spitta's Urteil aber erscheint uns als eine psychologische Überfeinheit. Die Kompositionen Friedrich's gewinnen nämlich erst die richtige Beleuchtung, wenn man sie mit denen von Quantz vergleicht. Das oft äußerliche Passagenwerk und die etüdenhafte Ausspinnung eines musikalischen Gedankens entsprechen ganz dem Charakter der Quantz'schen Musik, und mehr dahinter zu suchen, als eine Anlehnung des Schülers an die Art des Lehrers, dürfte allzukühn sein. Die Vergleichung beweist ferner unzweifelhaft, daß der König als Komponist weit hinter Quantz zurücksteht, und jene trockenen Stellen scheinen uns vielmehr die Grenze des Kompositionstalents bei Friedrich zu bezeichnen und eine gewisse Verlegenheit zu verraten, wie der Faden weiter zu spinnen sei. In ihnen steckt recht eigentlich das, was man Dilettantismus nennen darf. Dagegen betonen auch wir nachdrücklich, daß sich Stellen von überraschender Schönheit finden, besonders in den langsamen Einleitungen und Sätzen, in denen der König wirklich ergreifende Töne anzuschlagen weiß. Ein Gespräch zwischen ihm und Fasch giebt uns einen Fingerzeig für die Empfindungen, die der König in solchen Sätzen auszudrücken versuchte. Er hatte in einem Adagio einen rezitativischen Zwischensatz angebracht, der Fasch tief ergriff. „Der Vortrag habe den Ausdruck des Flehens hier so getroffen, daß man eine

1) Anekdoten III S. 250. — 2) Vorwort S. XI.

bittende Person vor sich glaubte“. „Recht“, antwortete der König, „ich habe mir die Stelle dabei gedacht, wie Coriolan's Mutter auf den Knien ihren Sohn um Schonung und Frieden für die Stadt Rom bittet“<sup>1)</sup>).

In den dreißiger Jahren wurde auf Veranlassung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm in Potsdam nach den Kompositionen des großen Königs geforscht. Von einer Veröffentlichung stand man ab, nur die oben besprochene Ouvertüre wurde neu herausgegeben. Als das Jahr 1886 herannahte, beschloß man die Drucklegung der Konzerte und der schönsten unter den Sonaten. Die Auswahl traf Philipp Spitta, die Bearbeitung der 25 ausgesuchten Sonaten übernahm der Graf Paul Waldersee. Das Werk<sup>2)</sup> erregte berechtigtes Aufsehen, denn die Musikwelt hatte weniger erwartet. Es fehlte aber auch nicht an Widerspruch, vornehmlich gegen die Art der Klavierbegleitung. Der Bearbeiter war mit großer Behutsamkeit verfahren, um den Charakter der Musik nicht durch Zusätze zu verwischen. Aus dieser Vorsicht entsprang aber ein Übelstand. Die Originale enthalten, wie schon einmal bemerkt, nur die Flöten- und die Bassstimme, die harmonische Begleitung eines Bach und Fasch ist längst verklungen. Unser heutiges Klavier erlaubt nicht nur, sondern verlangt eine vollere und reichere Begleitung als das des vorigen Jahrhunderts. Die vorliegende Begleitung klingt unserem Ohr dünn und einträchtig daher die Wirkung. Freilich, wäre sie voller und moderner, so würde sich sofort der Vorwurf der Willkürlichkeit erheben. Da hier ein Zirkel vorliegt, aus dem es keinen Ausweg giebt, es müßte denn sein, daß sich ein genialer Bearbeiter fände, so scheint uns das Richtige, man liefse es bei der Probe bewenden und verzichtete auf die Fortsetzung. Man würde damit wohl auch im Sinne des großen Königs handeln. Denn für die Musikgeschichte sind seine Kompositionen ohne Bedeutung, ihr großer und unbestrittener Wert liegt auf persönlichem Gebiete. Sie sind unentbehrlich für die Erkenntnis seines Gemütslebens.

### 3. Märsche.

Dem geistreichen, französischen Abt Raynal wird die Äußerung zugeschrieben, „daß, wenn der König von Preußen einen Teil seiner Erfolge der Schnelligkeit seiner Truppen verdanke, er manchen Erfolg auch der preussischen Kriegsmusik zuschreiben hätte“. Ferner soll ein preussischer General unter Friedrich bombastisch ausgerufen haben: „Mit einem guten Marsche meiner Hoboisten ist es mir ein wahres Vergnügen, mit Europa durch den Mund der Kanonen zu sprechen“. Und ein anderer nannte gar den preussischen Grenadiermarsch „den ersten Helden des siebenjährigen Krieges“. In diesen wahren oder gut erfundenen Aussprüchen spiegelt sich wenigstens der vorzügliche Ruf wieder, den die preussische Militärmusik schon damals genoß. J. J. Rousseau schreibt in seinem „Dictionnaire de musique“, die französische Kriegsmusik seiner Zeit sei sehr schlecht. „In dem ganzen Königreiche Frankreich gäbe es nicht einen einzigen Trompeter, der richtig blasen könnte. Die Bauern in Böhmen, Österreich und Baiern hätten die alten Truppen der Franzosen wegen der schlechten Musik für Rekruten gehalten. Von allen Heeren Europas besäßen die Deutschen die besten Instrumente und die schönste

1) Zelter a. a. O. S. 47.

2) Es erschien in würdigster Ausstattung bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1889.

Musik“. Die kriegerisch-musikalische Veranlagung der Deutschen, in Verbindung mit ihrer Geschicklichkeit im Instrumentenbau, machte die österreichisch-deutsche Militärmusik vorbildlich, und im ganzen Verlaufe des 18. Jahrhunderts gingen deutsche Musiker und deutsche Instrumente nach Frankreich, Rufsland, Portugal und anderen Ländern, um die Kriegsmusik zu verbessern<sup>1)</sup>.

Die Bedeutung der Heeresmusik im Kriege kennen wir nur vom Hörensagen. Nach dem Mafsstabe ihrer Wirkung im Frieden<sup>2)</sup> zu urteilen, mufs sie grofs sein. Die Musik bringt in das an sich gewifs poesielose Kriegerleben das romantische Element und bildet ein Stück Poesie im Kriege, wie sie Gneisenau empfand, als die preussischen Flügelhörner bei Belle-Alliance zum Angriff bliesen.

Dafs ein musikliebender König wie Friedrich II. auch der Militärmusik grofse Aufmerksamkeit schenkte und Märsche selbst komponierte, werden wir voraussetzen dürfen.

Von seinem Interesse giebt eine artige Anekdote Zeugnis: Nach einer Schlacht fragte der König die Offiziere seiner Umgebung, wer sich nach ihrer Meinung am tapfersten gehalten habe. „Ew. Majestät“, lautete die begreifliche Antwort. „Sie irren sich“, erwiderte Friedrich, „vielmehr ein Pfeifer, bei dem ich wohl zwanzigmal während des Kampfes vorüberkam und der nie aufhörte sein Türlütetü zu blasen.“<sup>3)</sup>

#### a) Drei Armeemärsche.

An der Spitze der unter Friedrich Wilhelm III. entstandenen, offiziellen „Armeemarschsammlung“ stehen, aber erst seit 1840, drei Märsche mit der Bezeichnung: „Komponirt von Sr. M. dem Könige Friedrich II.“. Beim zweiten findet sich der Zusatz: „Mollwitz 1741“ (daher sein gewöhnlicher Name „der Mollwitzer“), beim dritten steht die Jahreszahl „1756“. Den ersten wollen wir, der Kürze halber, nach der Originaltonart den „Marsch in Es“ nennen.

Von diesen Märschen ist der Marsch in Es unzweifelhaft von Friedrich dem Grofsen, zugleich aber die einzige authentische Marschkomposition des Königs. Denn es liegt eine gut beglaubigte Abschrift des Originals vor<sup>4)</sup>. Der König hatte, wie bei den Flötensonaten, die Melodie und den Bass selbst aufgeschrieben und sandte dann das Blatt an Benda. Unter den Noten steht: „An C. Benda. Keine Mittel-Stimmen, nur bitte die Trompete zuzusetzen und es abschreiben zu lassen. (gezeichnet) Friedrich“. Der Marsch war also auf drei Stimmen berechnet, entsprechend der damaligen Instrumentation, in der die Oboen die Melodie führten und die Fagotte begleiteten, während die Füllstimmen durch eine oder mehrere Trompeten gebildet wurden.<sup>5)</sup> Nachweislich noch im Jahre 1789

<sup>1)</sup> Es ist bezeichnend, dafs die Deutschen in der Kirchen- und Militärmusik am frühesten sich auf eigene Füfse stellten.

<sup>2)</sup> Ein Kapellmeister der Garde versicherte dem Verfasser, er getraue sich mit seiner Musik in eine lärmende Volksmenge zu marschieren und sie zur Ruhe zu blasen. Sein Gefühl ist vielleicht nicht unberechtigt, denn das Mitmarschieren selbst des Berliner Janhagels beim Aufziehen der Wachtparade beweist, dafs die Musik nicht blos für die Volkstümlichkeit des Heeres ein wichtiger Faktor ist, sondern auch eine zählende Wirkung ausübt.

<sup>3)</sup> Kastner: Manuel de musique militaire, Paris 1848, S. 218.

<sup>4)</sup> In der Musiksammlung der Königlichen Hausbibliothek. — Vgl. Notenbeilage (2).

<sup>5)</sup> Gewöhnlich trat eine zweite Oboe als Mittelstimme hinzu.



bei der Garde im Gebrauche, war dieser Marsch 25 Jahre später bereits verschollen, die Urheberschaft des großen Königs aber selbst in der königlichen Familie nur noch unsicher bekannt. König Friedrich Wilhelm III. entrifs ihn der Vergessenheit, indem er ihn bei der „feierlichen Aufrichtung der von dem Heere mit den Waffen in der Hand eroberten Siegeszeichen in der Garnisonkirche zu Potsdam“, am 25. 12. 1816, blasen liefs. Jedoch wurden die Zweifel des Monarchen an seiner Echtheit erst durch die Vorlegung des Originals aus dem Benda'schen Nachlasse beseitigt. So gründlich hatte die Katastrophe von 1806/7 mit den Fridericianischen Traditionen aufgeräumt!

Auch der Marsch von „1756“ und der „Mollwitzer“ dürfen für Friedrich den Grofsen in Anspruch genommen werden. Unter seinen Autographen findet sich ein mehrfach ungemodelter Entwurf zu einem Marsche, der unverkennbar auf den ersten hinweist, und der Anfang des zweiten steht in dem Kataloge einer leider verloren gegangenen Marschsammlung aus dem Besitze König Friedrich Wilhelm's III. mit der Notiz: „composée du Roi de Prusse à Mollwitz 1741“. Da diese Tradition also in der königlichen Familie lebte, so können wir sie unbedenklich als richtig annehmen. Friedrich hatte längere Zeit im Jahre 1741 sein Hauptquartier in Mollwitz und musizierte dort viel, wie wir auch sonst wissen. Wichtig ist die Erklärung des Namens, die sich hieraus ergibt. Der Marsch hat mit der Schlacht bei Mollwitz garnichts zu thun, was ja auch sonst auf der Hand liegt.

Alle drei Märsche haben denselben milden Charakter, und ihre Melodien klingen, als wären sie für die Flöte erdacht. Am kräftigsten ist der „Mollwitzer“, jedoch hat er eine gelehrte Durchführung, die unser Ohr fremdartig berührt. Sie sind ferner für eine langsame Cadence berechnet, ungefähr 80 Schritte in der Minute; in dem heutigen Marschtempo, 112 Schritte in der Minute, gespielt, verlieren sie viel. Der schönste ist der Marsch in Es, den einige Regimenter, wie die „Alexander“ und die Potsdamer Gardemusikanten noch heut als Präsentiermarsch spielen.

#### b) „Marche du Roi de Prusse ou des Houlans“.

Unter diesem Titel war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich ein Marsch bekannt und beliebt, auf den bei uns Spitta zuerst wieder aufmerksam gemacht hat. Ulanen hat es im preussischen Heere unter Friedrich II. nur auf ganz kurze Zeit gegeben, sie sind stehend erst seit 1807. Die Bezeichnung wird also schwerlich eine preussische sein. Auch in Frankreich gab es keine Ulanen, wohl aber ein Ulanenregiment des Marschalls von Sachsen, und da diese „Leibwache“ eine berühmte Musik besafs, wie ganz bestimmt überliefert wird, so vermuten wir, dafs der „Ulanenmarsch“ durch die Truppe des Marschalls, der mit Friedrich in engen Beziehungen stand, nach Frankreich gekommen ist. Diese Hypothese erklärt wenigstens den Namen.

Dafs der Marsch deutschen Ursprungs ist, beweist die Musik. Dafs er aber von Friedrich dem Grofsen stammt, kann wenigstens als wahrscheinlich bezeichnet werden. Der Verfasser fand ihn nämlich zufällig in der Ballettmusik der Oper „Cleofide“ von Agricola (1754) wieder<sup>1)</sup>. Die Mitarbeit des Königs bei dieser Oper ist freilich nirgends bezeugt, aber nach den früheren Ausführungen bedarf es dessen auch nicht.

1) Auf der Königlichen Hausbibliothek.

### c) Der Hohenfriedberger Marsch.

Den Namen Friedrich's des Großen trägt in der Überlieferung<sup>1)</sup> endlich noch der Hohenfriedberger Marsch. Das preussische Dragoner-Regiment „Bayreuth“ entschied durch eine glänzende Attacke den Sieg bei Hohenfriedberg am 4. Juni 1745. Es ritt ein starkes Korps österreichischer Grenadiere und sechs Regimenter feindlicher Infanterie über den Haufen, eroberte 66 Fahnen, 5 Kanonen und machte 2500 Gefangene. Der dankbare König verlieh dem Regimente, so lautet die Tradition, aufser anderen Auszeichnungen, den von ihm komponierten Marsch, der seitdem der Hohenfriedberger heifs, als Regiments- oder Präsentiermarsch. Als solchen führt ihn noch heute das Pasewalker Kürassier-Regiment (No. 2), das aus den Bayreuther Dragonern hervorgegangen ist.

Nun ist aber längst nachgewiesen worden, dafs sich jene Verleihung garnicht auf diesen Marsch bezieht. In der Urkunde heifs es, das Regiment solle befugt sein, vor allen anderen Dragoner-Regimentern „jederzeit in Zug und Marsch, es sey im Felde oder Garnison, den Grenadiermarsch mit ihren Pauken, aber auch den Marsch unserer Kürassier-Reiter schlagen zu lassen“. Die Dragoner, eine Truppe, die zwischen Infanterie und Kavallerie stand, führten Trommeln, Oboen und Fagotte, d. h. Infanteriemusik. Der König erteilte dem Regimente also die Auszeichnung, den speziellen „Kavallerie“-Parademarsch spielen zu dürfen, wie es z. B. für die Husaren eine ähnliche Auszeichnung bedeutete, wenn sie die Erlaubnis erhielten, Kesselpauken zu führen. Ob damit zugleich den Dragonern Trompetenmusik wie der Kavallerie verliehen wurde, ist nicht zu ersehen. Später verschwand jeder Unterschied zwischen Dragonern und Reiterregimentern auch in der Musik, die Dragoner wurden Kavallerie, nur der Dragonerhelm erinnert noch bis auf diesen Tag an die Infanterie.

Der Name „Hohenfriedberger“ läfst sich im vorigen Jahrhundert nicht nachweisen. Alt ist der Marsch zweifellos, denn er hat kein Trio und bewegt sich fast ohne jede Modulation in den einfachsten Harmonieen. Ebenso zweifellos gehörte er dem berühmten Regimente an, wie aus einer Klavierbearbeitung hervorgeht, die ungefähr aus dem Jahre 1795 stammt und ihn „Marsch des Regiments Ansbach-Bayreuth-Dragoner“ nennt<sup>2)</sup>. Bis zum Jahre 1806 hatte nämlich jedes Regiment seinen besonderen, ihm eigentümlichen Regiments-, wir würden sagen Präsentiermarsch. Der Annahme, dafs er schon im Jahre 1745 dem Regimente angehörte, steht nichts im Wege, ja man darf sogar die Möglichkeit zugeben, dafs er bei Hohenfriedberg erklungen ist. Von dem Regimente und seinem Ehrentage erhielt der Marsch den Namen, der allmählich, aber erst in neuerer Zeit volkstümlich wurde.

Dagegen ist die Urheberschaft des großen Königs bis jetzt unerwiesen. Der Schritt von dem Namen „Hohenfriedberger“ bis zu der Behauptung: „komponiert von Friedrich dem Großen“ ist eine Kleinigkeit für die Tradition. Ein klassisches Beispiel für ihre Flüchtigkeit ist der Torgauer Marsch. Dieser hat mit Friedrich dem Großen garnichts

---

<sup>1)</sup> In der Armeemarschsammlung (No. 1C) nicht. — Vgl. Notenbeilage (4).

<sup>2)</sup> So heifs das Regiment seit 1769. Das Manuskript gehört zur Abteilung „Militärmusik“ der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek. — Vgl. Notenbeilage (3).

zu thun, aber der Name genügte, um ihn mit der Schlacht bei Torgau in Verbindung zu bringen und dem Sieger von Torgau zuzuschreiben<sup>1)</sup>.

Der „Hohenfriedberger“ ist von den altpreussischen Märschen der heroischste und die eigentliche Ruhmesfanfare des preussischen Heeres. Es ist daher ein begreiflicher Wunsch, nicht bloß des Kürassier-Regiments No. 2, sondern der ganzen Militärmusikwelt, gerade ihn für Friedrich den Großen zu retten. Und solange es keinen Beweis gegen die Tradition giebt, mag sie bestehen bleiben. Vorsicht ist hier nicht bloß Pflicht, sondern auch Neigung. In der Musik steht er freilich den Fridericianischen Märschen ganz fern. Aber merkwürdigerweise fehlt die Stelle, die jeder Musikkenner als unmöglich von Friedrich herstammend bezeichnen muß, die fanfarenartig in die Höhe gehende Passage gegen Ende des ersten Teils in der oben erwähnten alten Niederschrift des Marsches. Sie ist also späteres Einschießel, und auch sonst steht die alte Form dem vorigen Jahrhundert näher als die heutige, die uns aber als die ungleich schönere erscheint. Wir haben hier einen schlagenden Beweis dafür, daß lebensfähige Märsche sich wie Volkslieder verändern. Endlich bewahrt die Königliche Hausbibliothek einen anderen alten Marsch, dessen Anfang an den Hohenfriedberger erinnert, und der als „Freiheitslied der Preußen“ bezeichnet wird. Er könnte den Schlüssel zur Lösung des Rätsels bilden. Denn es ist denkbar, daß Friedrich der Große eine bekannte Melodie zu dem Marsche benutzte. Wir halten uns aber zu der Erklärung verpflichtet, daß wir an diese Lösung nicht glauben.

Wie dem auch sein mag, der Hohenfriedberger Marsch ist und bleibt der klassische Ausdruck altpreussischen Heldentums. Und wo die Preußen später in Kampf und Sieg allein auf sich selbst standen, ist er wieder erklingen, bei Düppel und Königgrätz. Seine Mission gewissermaßen erfüllend, begrüßte er endlich mit seinen schmetternden Klängen den ersten Kaiser aus dem Hohenzollernstamme im Schlosse zu Versailles.

---

Werfen wir zum Schlusse noch einen kurzen Blick auf den König-Musikus, wie er uns in Schilderungen und auf Bildern entgegentritt. Die ähnlichsten Darstellungen geben seinem Haupte eine leise Neigung nach Rechts. Böswillige Verleumdung erklärte diese Kopfhaltung bei Friedrich dem Großen, die historisch ist, für Nachahmung Alexander's des Großen, der nach Plutarch eine ähnliche Haltung gehabt haben soll. In Wahrheit war es das Flötenspiel, das auch der äußeren Gestalt des großen Königs ein charakteristisches Kennzeichen für Mit- und Nachwelt gab. „Der Geist“, sagt Schiller in „Anmut und Würde“, „bildet sich seinen Körper, und der Bau selbst muß dem Spiele folgen“. —

---

<sup>1)</sup> Er stammt vielmehr aus der Zeit der Befreiungskriege und wurde Friedrich Wilhelm III i. J. 1817 zum ersten Male in Torgau vorgespielt, wo er wahrscheinlich entstanden war. Der König liebte ihn und pflegte ihn den „Torgauer“ zu nennen. — Übrigens reiten nicht bloß die Toten schnell. Vor wenigen Jahren komponierte Cuno Graf von Moltke einen Kavalleriemarsch und nannte ihn „Reitermarsch des Großen Kurfürsten“. Sehr bald erschien die Komposition auf Programmen als „Reitermarsch aus der Zeit des Großen Kurfürsten“.

## Verzeichnis der musikalischen Kompositionen Friedrich's des Großen.

1. Zwei weltliche Kantaten. (Verloren gegangen.)
2. Drei Arien zur Oper „Demofonte“ von Graun 1746. (Herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel.)
3. Zwei Arien zur „Serenata“ 1747. (Königliche Bibliothek zu Berlin.)
4. ? Eine Arie zur Oper „Europa galante“ von Graun 1748. (Königliche Bibliothek und Königliche Hausbibliothek zu Berlin.)
5. ? Eine Arie zur Oper „Coriolano“ von Graun 1750. (Nicht bekannt.)

---

6. Symphonie (Ouverture) in D zur „Serenata“, komponiert c. 1743. (Königliche Bibliothek zu Berlin.)
7. Symphonie (Ouverture) in G. (Königliche Bibliothek zu Berlin.)
8. 4 Flötenkonzerte. (Königliche Hausbibliothek zu Berlin.)
9. 121 Flötensonaten. (Königliche Hausbibliothek zu Berlin und Liszt-Museum in Weimar.)

---

10. Marsch in Es, Preufs. Armeemarsch No. 1. (Königliche Hausbibliothek zu Berlin.)
11. Marsch, komponiert in Mollwitz 1741, Preufs. Armeemarsch No. 1 E.
12. Marsch, 1756, Preufs. Armeemarsch No. 1 F.
13. „Marche du Roi de Prusse ou des Houlans“. (Königliche Hausbibliothek zu Berlin.)
14. ?? Der Hohenfriedberger Marsch, Preufs. Armeemarsch No. 1 C. (Ältere Form auf der Königlichen Hausbibliothek zu Berlin.)

*Moderato*

Handwritten musical score for a Moderato piece. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble clef with various ornaments and a steady accompaniment in the bass clef. There are several '9' markings above the treble staff, likely indicating fingerings or breath marks. A '+' sign is also present above the treble staff.

## 2. Marsch in Es, komponiert von Friedrich dem Grossen.

Nach der Copie des Originals aus dem Benda'schen Nachlasse.

Printed musical score for a March in E-flat. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by a rhythmic melody in the treble clef with frequent trills (tr.) and a steady accompaniment in the bass clef. The score includes first and second endings, marked '1.' and '2.', and concludes with a double bar line and repeat signs.

### 3. Marsch des Regiments „Ansbach-Bayreuth-Drägoner.“

Nach einer alten Klaviereinrichtung von c. 1795.

The musical score for the 3rd march is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a trill (*tr*) and first/second endings. The third system features triplets and another trill, also with first/second endings.

### 4. Der „Hohenfriedberger“ Marsch,

wie er heut gespielt wird.

The musical score for the 4th march is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked *sempre f*. The second system is marked *ff* and includes first/second endings. The third system features triplets and a crescendo (*cresc.*), with first/second endings.