

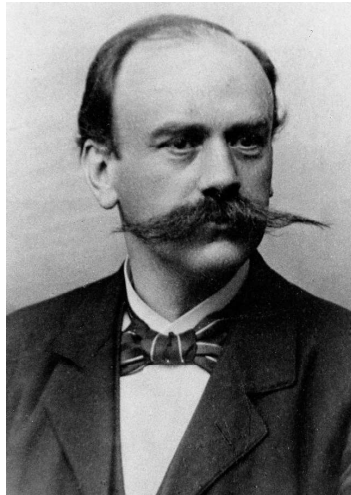
Musiker und Komponist zwischen Orgelbank und Konzertpodium – Ludwig Ebner zum 150. Geburtstag

Fritz Wagner

Zunächst wird ein Überblick über einzelne Aspekte des Lebens und Wirkens von Ludwig Ebner gegeben. Der letzte Teil gilt dann einem Werk Ebners, das seit 1899 im Notenschrank vergraben war, das es aber verdient, einer eingehenderen Betrachtung unterzogen zu werden, nämlich seiner einzigen Operette, die er geschrieben hat. Diesem Werk möchte man wünschen, dass es seinen Dornröschenschlaf beenden kann. Gesucht wird nur noch ein Prinz, der es musikalisch wachküst.*

1. Die äußeren Lebensdaten

Ludwig Ebner wurde am 3. November 1858 als Sohn von Karl Ebner, dem Leiter einer Musikkapelle, geboren. Noch als Schüler der 5. Klasse der Deutschen



Schule, ab dem 1. Mai 1871, vertraute man ihm mit zwölfjährig Jahren als Stellvertreter die Tätigkeit des Organisten an, da der damalige Stelleninhaber schwer erkrankt war und seine Aufgaben nicht mehr wahrnehmen konnte. Nach dessen Tod und einer zweijährigen Probezeit wurde Ludwig Ebner zum 1. Januar 1875 im Alter von sechzehn Jahren als hauptamtlicher Organist bestellt.

Nach dem Tod des Vaters im Jahre 1894 übernahm Ludwig Ebner auch dessen Stelle als Chorregent.

Seit dem Jahre 1847 gab es den Gesangverein *Frohsinn-Liederkrantz*, in dem fast alle Musiker am Ort Mitglied waren, aber auch Geschäftsleute, Lehrer, Ärzte und Juristen. 1877 wurde Ludwig Ebner zum II. *Chormeister*, also Dirigenten gewählt. Ein Jahr später übernahm er mit noch nicht einmal 20 Jahren als I. Chormeister die Hauptverantwortung für die Proben und Auf-

* Bei dem vorliegenden Artikel handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrages, der bei dem Festakt zum 150. Geburtstag von Ludwig Ebner am 3. November 2008 im Großen Saal des Alten Rathauses in Deggendorf gehalten wurde. Er beruht mit einigen wörtlich übernommenen Passagen auf dem Buch: Fritz Wagner, Ludwig Ebner (1858–1903) – Organist, Chorregent, Dirigent und Komponist. Mit einem Werkeverzeichnis. Beiträge zur Musikgeschichte Deggendorfs im 19. Jahrhundert. Deggendorf 2008 (Verlag Ebner), das bei dem Festakt vorgestellt wurde und worin die jeweiligen Quellen- und Bildernachweise zu finden sind.

führungen wie auch für die Auswahl der Musikalien. Mit Ausnahme des Jahres 1880/81 hatte Ludwig Ebner dieses Amt bis zu seinem Tod inne.

Neben der Besorgung der üblichen Aufgaben auf dem Kirchenchor prägte Ebner 32 Jahre lang das Musikleben in der Stadt Deggendorf, sowohl durch große Aufführungen von kirchlichen Chor-Werken oder Kompositionen für Orgel wie auch durch die Konzerte des *Frohsinn-Liederkrantz*, die aufgrund der Satzung des Vereins mehrmals im Jahr durchzuführen waren. Dazu kommen noch viele Konzerte, in denen er als Pianist auftrat.

Vor allem für den kirchlichen Raum, aber auch für die Konzerte des Gesangsvereins schuf er zahlreiche Werke, die mit großem Erfolg unter seiner Stabführung ihre Uraufführung erlebten und die die Zuhörer zu wahren Begeisterungstürmen hinreißen konnten. Mehr als 70 Werke unterschiedlichen Umfangs, darunter 20 Messen, erschienen gedruckt, zu fast 30 anderen Werken haben sich die Manuskripte erhalten, die zu 17 weiteren sind verschollen.

Am 25. August 1903, seinem Namenstag, starb Ludwig Ebner infolge eines Blutsturzes. Er war erst 44 Jahre alt.

2. Die Wurzeln der musikalischen Begabung Ludwig Ebners und seine prägenden Erfahrungen

Zunächst einmal ist wichtig, dass er in eine musikalische Familie hineingeboren wurde, in der die Musik Lebensinhalt und Lebensunterhalt bedeutete. Bereits sein Urgroßvater Mathias Ebner von Böhming, zwischen Schaufling und Lalling gelegen, Bauernknecht und Tagelöhner, betätigte sich nebenher als *Spielmann*. Sein Sohn Georg Ebner, von Beruf Schneider, spielte bei verschiedenen Kapellen und gründete um 1845 seine eigene Musikgesellschaft. Die Leitung der Kapelle übernahm 1851 wiederum dessen Sohn Karl Ebner, der sich beim Militär als Trompeter hervorgetan hatte. Zehn Jahre später konnte dieser das Amt des Stadttürmermeisters erwerben, nach weiteren neun Jahren auch noch die Stelle des Chorregenten.

Vermutlich hat er mitgewirkt, als sein Sohn Ludwig Ebner 1871 als Organist bestellt wurde. Übrigens erscheint der erfolgreiche Musiker Karl Ebner wie ein Patron der großen Familie Ebner: Auch zwei seiner Brüder konnte er im Kirchendienst unterbringen, nämlich den einen als Tenorist, den anderen als Kalkant, als Balgtreter an der Orgel. Über Jahre hinweg waren immer gleichzeitig vier Mitglieder der Familie Ebner auf dem Kirchenchor tätig, die drei Brüder und Ludwig Ebner.

Von seinem Vater erhielt Ludwig Ebner den ersten Musikunterricht im Spiel der Violine und der Trompete. Seine ersten Auftritte in der Öffentlichkeit erlebte er als Mitglied der Musikkapelle seines Vaters, und schon in jungen Jahren schwang er vor den Musikern, die wesentlich älter als er waren, mit *Grazie und Schneidigkeit den Taktstock*, wie es in seinem Nachruf heißt. Für die Musikkapelle schrieb er auch einige Kompositionen. Sogar einer Messe gab er Bläser als Begleitung. Ludwig Ebner entwickelte sich über diese volksnahe Musik

hinaus, doch er verleugnete sie nicht und war sich wohl auch dessen bewusst, was er ihr verdankte.

Das Spiel auf dem Klavier und auf der Orgel erlernte er unter der Führung mehrerer Lehrer. Zum einen war das – vermutlich – der Organist, Anton Ritthaler, Absolvent des Schullehrer-Seminars, dann Schulgehilfe, inzwischen eingetragener *Kaffetier*, auch Mitglied der *Ebner'schen Musikgesellschaft* und mit der Familie Ebner eng verbunden. Später erhielt Ludwig Ebner Orgelunterricht in Metten bei dem Pater Emmeram Kreuttner, der allerdings schon 1872 verstarb. Daran schloss sich ein mehrmaliger Aufenthalt in Regensburg, wo er bei dem bedeutenden Domorganisten Joseph Hanisch in die Schule ging, einem Meister der Improvisation. Seine Kenntnisse in Musiktheorie und Komposition konnte Ebner um das Jahr 1880 schließlich ganz wesentlich vertiefen als Privatschüler des Münchener Professors Joseph Rheinberger, der über seine zahlreichen Schüler einen großen Einfluss ausübte, auch auf die Kirchenkomponisten.

Für Ebners kirchenmusikalische Vorstellungen war wohl besonders prägend eine schon frühe Begegnung mit Franz Xaver Witt, dem energischen Motor der Regensburger Reform der Kirchenmusik. Er stattete Deggendorf 1872 einen Besuch ab und dirigierte bei einer Maiandacht ein eigenes Werk – der 13-jährige Ludwig Ebner saß dabei an der Orgel. Später stand Ebner mit ihm in brieflichem Kontakt und traf bei Versammlungen, aber auch privat mit ihm zusammen. Das Studium seiner Werke brachte Ebner in der Kenntnis der liturgisch begründeten Prinzipien der Kirchenmusik voran.

3. Die Bedeutung Ludwig Ebners für Deggendorf

Die zahlreichen und viel beachteten Konzerte begründeten eine bis dahin in Deggendorf nicht gekannte Tradition von musikalischen Aufführungen. Zwar hatte schon der Gesangsverein *Frohsinn-Liederkrantz* ab 1847 jährlich mehrere damals so genannte *Produktionen* durchgeführt; doch erst durch Ludwig Ebner wurde Deggendorf eine in ganz Bayern und – man kann sagen – in ganz Deutschland bekannte Musikstadt. Besprechungen von Aufführungen erschienen in renommierten überregionalen Zeitungen, so den *Münchner Neuesten Nachrichten* und der *Augsburger Abendzeitung*. Auch eine Uraufführung eines fremden Werks erfolgte unter Ebners Leitung, die des Oratoriums *Frithjofs Heimkehr* des St. Galler Organisten Johann Gustav Eduard Stehle.

Vor allem die jährlichen Versammlungen des Cäcilienvereins auf Bezirks- oder Diözesanebene, die wiederholt in Deggendorf stattfanden, waren eine Gelegenheit, eine große Zahl von Fachleuten aus dem Bereich der Kirchenmusik nach Deggendorf zu holen, die bei den mehrtägigen Veranstaltungen Anregungen für ihre eigene Tätigkeit erhielten. Bei dieser Gelegenheit lernten sie aber auch Deggendorf als anziehende Urlaubsstadt kennen und ließen dabei manche Mark in den Kassen der Wirte und Geschäftsleute. Auch frühe Ansätze zu der Rolle als Konferenzstadt lassen sich erkennen: Wenigstens zweimal fand hier ein eucharistischer Kongress von Priestern statt, wobei bis zu 250 Personen

mehrere Tage in Deggendorf verbrachten, nicht ohne sich programmgemäß an dem hohen Niveau der hier gebotenen Kirchenmusik zu erfreuen.

Ludwig Ebner war nicht nur ein Magnet für Besuche in der Stadt. Durch die Zeitschriften des Cäcilienvereins erschloss er sich für seine gedruckten Kompositionen ein weites Verbreitungsgebiet; in fast allen europäischen Ländern, auch in Nord- und in Südamerika wurden seine Drucke gekauft und so der Name Deggendorfs bekannt. Sein Erstlingsdruck erschien 1875, er war noch keine siebzehn Jahre alt, als Beilage in den von Franz Xaver Witt herausgegebenen *Fliegenden Blättern*. Im Kopftitel machte der Herausgeber die Angabe *Ebner in Deggendorf*.

4. Glückliche Umstände für den Verbleib Ludwig Ebners in Deggendorf

Dass Ludwig Ebner bis zum Tod in Deggendorf wirkte, war nicht selbstverständlich. Zunächst einmal spielte eine Rolle, dass der Organist Ritthaler 1871 mit 52 Jahren starb und so sein Platz für den jungen Ludwig Ebner frei wurde. Indem dieser die attraktive Stelle übernahm, ging er eine sehr frühe berufliche Bindung ein, mit einem geregelten und für einen noch nicht volljährigen Musiker ansehnlichen Einkommen. Ohne diese Stelle hätte Ludwig Ebner – vielleicht – den Weg über die nahe Studienanstalt Metten oder über ein Musikseminar in Regensburg zum Abitur und zu einem Studium gewählt, was ihm sicher noch mehr Möglichkeiten eröffnet hätte. Ein Onkel und ein Cousin waren zumindest Lehrer geworden. Allerdings: Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Musikausübung noch als Handwerk verstanden. Der *Türmermeister* hatte Lehrlinge und Gesellen, die teils in seinem Haushalt lebten.

Noch öfters bestand durchaus die Gefahr, dass Ebner seiner Heimatstadt verloren ging.

1872 sollte ein auswärtiger Kirchenmusiker, genauer Franz Josef Battlog aus Vorarlberg, Herausgeber einer kirchenmusikalischen Fachzeitschrift, nach Deggendorf als Kurat berufen werden; Battlog war nicht abgeneigt. Vielleicht machte man sich Sorgen, wenn der Chorregent, der als *Türmermeister* am Abend zuvor bei der Tanzmusik aufgespielt hatte, zusammen mit seinem minderjährigen Sohn einen Festgottesdienst gestalten sollte. Aus unbekanntem Grund wurde der Plan nicht in die Tat umgesetzt. Im anderen Fall hätte es aber auch Reibereien mit einem studierten und vielleicht selbstbewussten oder gar ausgebildeten Musiker geben können, denen sich der begabte junge Ludwig Ebner nur durch den Weggang hätte entziehen können.

1886 war im Gespräch, dass eine Stelle in Straubing frei werden würde, und Ebner sah sich dort um. Vermutlich handelte es sich um die Stelle des Organisten in St. Jakob, die aber dann doch nicht neu besetzt werden musste. Es könnte sein, dass der Grund für Ebners Suche in persönlichen Schwierigkeiten mit seinem künftigen Schwiegervater lag, einem Landgerichtsrat, der etwas gegen die Verbindung seiner Tochter Marie mit Ebner einzuwenden hatte. Ein Musikan-

tensohn ohne Abitur und ohne höhere Schulbildung – was konnte der dem Mädchen schon für Aussichten bieten. 1887 im Januar starb der Vater, im November war die Hochzeit.

1892 starb Ebners Lehrer, der Regensburger Domorganist Hanisch, kurz nachdem er noch das Hochamt gespielt hatte. Man wies Ebner auf die günstige Gelegenheit hin, sich um die Stelle zu bewerben. Doch er ließ diese ungenutzt verstreichen. Offenbar war die Bindung an die Heimatstadt zu groß.

Übrigens hätte auch sein Vater Karl Ebner 1888 eine Möglichkeit gehabt, sich in Straubing eine neue und – wie er annahm – noch bessere Karriere aufzubauen, als dort nämlich eine Stadtkapelle begründet wurde. Aus Lokalpatriotismus blieb er in Deggendorf. An die Stadtväter schrieb er damals: *Ich war [...] Deggendorf, wo ich den größten Teil meines Lebens zugebracht, zu sehr zugethan, als daß ich es hätte über mich bringen können, von hier Abschied zu nehmen, von hier, wo mir der Mittelpunkt aller meiner Lebens- und Familienverhältnisse bis zum Greisenalter geschaffen ward.*

5. Gründe für die Anerkennung durch das breite Publikum wie auch durch die Musikfachleute

Als Vorzüge seiner Kompositionen sah man an, dass sie Schwung und Temperament besäßen, dass sie trotz Einfachheit im Aufbau und unter Verwendung sparsamer Mittel, z. B. auch bei 2-stimmigen Messen, *eine überwältigende Klangfülle* erzielten, dass ihre klare Konzeption es dem Chor ermöglichte, sie mit *Präzision*, aber auch mit Begeisterung und Überzeugungskraft vorzutragen. Man anerkannte, dass es Ebner gelungen sei, dem Sinn des Textes und damit *den Intentionen des Dichters* mit großem Gespür nachzugehen.

Seine Werke seien bei den Chören auch sehr beliebt, weil sie sich durch ihre gute *Singbarkeit* auszeichneten – hierin sei Ebner sogar seinem Lehrer Rheinberger überlegen. Dies gelte besonders auch für den Bariton, der oft sehr stiefmütterlich behandelt werde.

Fast alle kirchenmusikalischen Werke Ebners wurden in den Cäcilien-Vereins-Katalog, eine Liste empfehlenswerter Kompositionen, aufgenommen; selten gab es kritische Anmerkungen. Offenbar hatte Ebner die cäcilianischen Vorstellungen besonders überzeugend umgesetzt: die Unterordnung der Musik unter die Liturgie, der Vorrang des Gesangs, die eher dienende Funktion der Orgel oder anderer Instrumente, die natürliche Textentfaltung und Textdeklamation, die Kürze der Teile wie auch der Kunstcharakter im Sinn von Schönheit, Einheitlichkeit und Maß unter Vermeidung von allem Theatralischen.

6. Zur musik- und geistesgeschichtlichen Einordnung von Ebners Werk

Als Verfasser der Texte, die Ebner für seine nichtkirchlichen Kompositionen ausgewählt hat, sind eine ganze Reihe wenig bekannter, aber auch zahlreiche bedeutende Autoren namhaft zu machen: z. B. Adelbert von Chamisso, Theo-

dor Körner, Wilhelm Hauff, Heinrich Heine, Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Emmanuel Geibel, Joseph Viktor von Scheffel, Ludwig Uhland und andere. Viele von ihnen gehören einer Literaturlauffassung an, die sich das Bewahren zur Aufgabe gemacht hat; Anzeichen der Moderne, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts längst ankündigte, sucht man vergebens. Kritische und harte Töne sind vermieden. Bei der Textauswahl nahm Ebner offensichtlich bewusst Rücksicht auf die Erwartungen des breiten Publikums. Die Vertonung entspricht immer voll der Textvorgabe.

Bedingt dadurch, dass die Produktionen des *Frohsinn-Liederkrantz* in der Regel im Mai stattfanden, kommt oft das Motiv des *Frühlings* in den Liedern vor, aber auch das der Sehnsucht, der Schwierigkeit sich in der Verliebtheit mitzuteilen, wozu dann die Musik, etwa mit einem Lied der Trompete, Hilfestellung leisten muss. Daneben ist auch der *Abend* ein häufiges Motiv. Beide Motivbereiche, *Frühling* wie *Abend*, sind im Romantischen verwurzelt. Als Landschafts- und Seelenbilder drücken sie die Sehnsucht nach Entgrenzung, nach dem Aufgehen in einer anderen Wirklichkeit aus. Hierin ist Ebner ganz ein Kind seiner Zeit.

In der Kirchenmusik ist um 1900 ein ähnlicher Stand erreicht. Zwar ist nicht zu leugnen, dass der Cäcilianismus mit seiner Orientierung an den großen Komponisten des 16. Jahrhunderts, Palestrina und Orlando di Lasso, einen gewaltigen Erneuerungsschub brachte, zahlreiche Talente weckte, viel Ballast wegräumte, der veräußerlicht weitergegeben worden war. Dennoch konnte auch in der Kirchenmusik der Weg in eine Zukunft nicht allein mit einer rückwärts-gewandten Ausrichtung an alten Idealen bewältigt werden. Der Anspruch auf Autonomie der künstlerischen Formen und das Verlangen nach Weiterentwicklung waren auch im Bereich der Kirchenmusik auf die Dauer nicht zu unterdrücken.

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts kamen demnach in einer breiten Strömung zahlreicher literarischer und musikalischer Werke Traditionen zu ihrem Abschluss – auch wenn darin vieles begriffen ist, was Anteil am zeitlos Schönen hat und wert ist, weiter gepflegt zu werden.

7. Weitere Themen bei der Erforschung der Zeit von Ludwig Ebner

Auf zahlreiche weitere und ganz andere Themen stößt man bei der Erforschung des Lebens und Wirkens von Ludwig Ebner, wie etwa die Bedeutung der Gesangsvereine im 19. Jahrhundert. Gab es einen Unterschied zwischen *Liedertafel* und *Liederkrantz*?

Welche Rolle spielte die Kirche in der Arbeitswelt, speziell für die Musiker? Schon damals war sie nach dem Staat wohl der größte Arbeitgeber. Wie stand es um die Instrumentalmusik bei den Gottesdiensten? Welche Komponisten wurden gesungen?

Wenn die Sozialgeschichte der Musiker im 19. Jahrhundert noch weiter interessiert: Wieviel haben die Mitglieder der Musikkapelle verdient? Konnte ein Musiker von der Musik leben? Was waren sie im Hauptberuf? Was haben sie noch alles versucht, um ihre Haushaltskasse aufzubessern?

Da käme man z.B. darauf, dass sogar der eigentlich gut verdienende Karl Ebner noch nebenher ein Spielwarengeschäft führte, in dem es neben *Saiten zu allen Instrumenten* auch flüssigen Leim gab, dann eine Tinktur, um den Haarwuchs an beliebigen Stellen zu verbessern oder sogar ein *elektromotorisches Zahnbalsband*, um den Kindern das Zahnen zu erleichtern. Das technische Zeitalter trieb schon damals seine wundersamen Blüten.

Auch die Ebner'schen Frauen haben zahlreiche Gewerbe ausgeübt, z.B. das einer *Mägdeverdingerin*, es handelte sich also um eine Arbeitsagentur für Haushaltshilfen. Eine andere übernahm gegen geringe Gebühr, wenn Geld gebraucht wurde, den peinlichen Gang zum Leihhaus. Diskretion war – *Geldsache*.

Warum musste man Mitte des 19. Jahrhunderts beim Stadtmagistrat um die Erlaubnis nachsuchen, wenn man heiraten und sich ansässig machen wollte? Welche Gründe gab es, dass der jüngste Bruder von Karl Ebner, Xaver Ebner, beim Magistrat seinen Antrag gleich sechsmal stellen musste? Warum kaufte Karl Ebner ein Haus und verkaufte es ein paar Wochen später an den Vorbesitzer wieder zurück?

Auch auf solche Fragen gibt das neue Buch über Ludwig Ebner Antwort.

Das Werkeverzeichnis ist umfangreich, aber vielleicht ist es für verschiedene Leser aufschlussreich, für Klavierspieler ein Anreiz zum Anspielen, für eine intensivere Erforschung von Ebners Werken eine Grundlage und für Chorleiter eine Hilfe bei der Suche nach einem geeigneten Musikstück.

8. Die Operette *Kodrus, der letzte König von Athen*

Als Einstimmung zum Folgenden kann ein kleines Stück aus der Operette *Kodrus* dienen, ein Menuett, das seit 110 Jahren niemand mehr gehört hat. Zwei Wochen vor der Uraufführung wurden übrigens durch einen Zeitungsartikel die Leser auf das Ereignis vorbereitet und ihnen mit dem Hinweis auf ein ganz reizendes Menuett, vorgeführt *von einem Kranze anmuthiger Damen*, der Mund wässrig gemacht.

1898 und 1899 brachte Ludwig Ebner mit dem *Frohsinn-Liederkranz* seine Operette zur Aufführung: *Kodrus, der letzte König von Athen oder der nicht befolgte Orakelspruch*. Das Libretto stammte von Franz Burgl, Landgerichtsrat und I. Vorstand des Gesangvereins. Ludwig Ebner hatte bei der Konzeption wohl mitgewirkt. Vielleicht liegt es an dem sperrigen, antiquiert klingenden Titel, dass sich seit den Aufführungen damals niemand mehr für das Stück interessierte.

Der Stoff stammt aus der griechischen Sage. Als Athen von den eingefallenen Doriern 1608 v. Chr. Gefahr droht, befragt König Kodrus das Orakel in Delphi nach den Aussichten des drohenden Krieges. Die Antwort lautet: Dasjenige Volk werde im Kampf siegen, dessen König von Feindes Hand stirbt. Daraufhin begibt sich der König, als Bauer verkleidet, in das feindliche Lager, wo er Soldaten provoziert und in einem Streit den gesuchten Tod findet. Nach dieser rettenden Heldentat hält man in Athen niemand mehr für würdig, die Königskrone zu tragen, und beschließt, in Zukunft keinen König mehr zu wählen.



Das Ensemble bei der Uraufführung der Operette *Kodrus* 1898. Vor der Bühne rechts der Komponist sowie links – vermutlich – der Verfasser des Librettos, Franz Burgl

Ein klassischer Tragödienstoff. Doch wie macht man daraus eine Komödie? Leicht geraten ja Tragödien von selbst zu Komödien. Besonders im Alltag inszeniert sich oft eine vermeintlich große tragische Begabung, und es ist doch nur lächerlich. Umgekehrt gilt das auch, wenn jemand besonders spaßig sein will; aber der Effekt ist der gleiche: Da weiß man dann nicht, soll man lachen oder nicht doch lieber weinen.

Aber heldenhaftes Handeln will natürlich niemand dem Lachen preisgeben. Daher war ein größerer Eingriff in den Stoff nötig.

Aus Minus ein Plus machen – für einen Bankmanager meist ein schwieriges Problem. Ein Mathematiker dagegen bräuchte nicht lange nachzudenken: ein zweites Minus zum ersten macht ein Plus. So verfahren auch Burgl und Ebner.

Sie ließen so einfach wie genial den gegnerischen König dasselbe bittere Orakel erhalten. Die Zuspitzung des dramatischen Geschehens wird dann im Aufeinandertreffen der beiden als Handwerksburschen verkleideten Könige erreicht, die sich vergeblich gegenseitig zum tödlichen Streich herausfordern. Keiner von beiden will ja siegen. Dabei enthüllen die beiden in einem komischen Dialog die Weisung des Orakels und befreien sich so von dem Zwang der Götter. Sie schließen Freundschaft, und – wie es sich gehört – eine Verlobung bestärkt die Verbindung, so dass durch diese glückliche Wendung Heer und Volk und wohl auch die Zuschauer im Parkett zufriedengestellt sind. Auch die beiden Könige, die sich fragen, ob sie nicht Vorwürfe bekommen würden, wenn sie nicht als Helden starben, beruhigen sich schnell mit dem Gedanken: *Ah mit nichten, man*

wird sagen: / „Diese Wendung ist nicht schlecht, / Wenn sie noch nicht wollen sterben, / Haben sie nur völlig Recht“.

Geschickt sind Burgl und Ebner noch in einer anderen Sicht: Das antike und auch das an der Antike orientierte klassische Drama hat in der Regel fünf Akte. Gotthold Ephraim Lessing mokierte sich einmal über die Längen, die sich ergeben, wenn sich ein ordentlicher Tod des Helden nicht einstellen will und er ohne nachvollziehbaren Grund, *aus heiler Hand* stirbt, wie er sagt. Lessing erzählt dabei die folgende Anekdote: Fragt ein Zuschauer seinen Nachbarn: Na, woran stirbt er denn eigentlich? Sagt der andere: Woran er stirbt? Er stirbt *am* fünften Akt. Burgl und Ebner haben ihrer Operette konsequenterweise nur vier Akte gegeben. Der fünfte brächte so oder so eine Katastrophe.

Wenn man von dem allgemeinen Wunsch, in Kriegsgefahr den Frieden zu erringen, absieht, können der Bearbeitung des Stoffs durch Burgl und Ebner aufschlussreiche Intentionen entnommen, zumindest unterstellt werden, die man von einer *komischen Operette* zunächst nicht erwartet. Selbst wenn die Autoren bewusst solche Absichten nicht verfolgt haben, ist das Stück dennoch Ausdruck einer gewandelten Auffassung vom Verhältnis des Bürgers zu seinem Staat, was auf die Dauer nicht ohne Konsequenzen bleiben konnte. Vermutlich liegt auch hier eine der Wurzeln für die rauschende Zustimmung, die die Operette fand.

Die Zeit zwischen dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 und dem Beginn des Ersten Weltkrieges war bestimmt von einem leichtfertigen, oberflächlichen Patriotismus. Eine eindrucksvolle zweitägige Siegesfeier 1871 in Deggendorf war allen Bürgern im Gedächtnis geblieben. Die Gremien der Stadt und der Kirche sowie alle Vereine waren in einem langen Fackelzug zu dem Platz zwischen Pfarrkirche und Donaubrücke gezogen, um eine *Friedenseiche* zu pflanzen.

Die jährlichen Sedanfeiern zur Erinnerung an die siegreiche Schlacht bei Sedan am 2. September 1870 gegen den Erbfeind Frankreich wurden staatlicherseits und im Erziehungswesen als Gelegenheit genutzt, für die Zukunft den Kampf für Volk und Vaterland als Vorbild wachzuhalten. Schlachtszenen wurden nachgespielt, wie es in der Literatur später wiederholt karikierend geschildert wurde, beispielsweise bei der Erziehung von Zuchthäuslern im Drama *Der Hauptmann von Köpenick* von Carl Zuckmayer aus dem Jahre 1930. Diese Praxis sollte wohl die Zuversicht bestärken, dass solche Siege auch künftig ganz einfach und selbstverständlich errungen würden.

Auch die Musik musste dazu ihren Teil beitragen. Im Dezember 1873 gab in Deggendorf ein Tambourmajor und Hofvirtuose eines Großfürsten aus Russland im Saal *Zum goldenen Engel* ein *großes Musik & Trommel-Concert*. Der glorreiche Abschluss war *Grand Bataille oder: Die Schlacht bei Sedan. Großes militärisches Tongemälde in 8 Tableaux, mit Musik sämtlicher Trommeln, Gewehrfeuer, Kanonade und bengalischen Flammen*.

Die Sedanfeier scheint in Deggendorf keine große Rolle gespielt zu haben. Nur die zum 25-jährigen Siegesjubiläum im Jahre 1896 wurde entsprechend began-

gen. Zum Jubiläum selbst richtete der Gastwirt Schwarzmann in Verbindung mit dem Krieger- und Veteranenverein eine Feier aus. Eine vaterländische Rede wurde geschwungen, die Musikkapelle Deiler spielte, einige Mitglieder des *Liederkrantz* brachten ein paar Lieder zum Vortrag, *bei Exekutierung der Wacht am Rhein sang Alles begeistert mit*, aber am wichtigsten war wohl, dass es – laut Anzeige – *vorzügliches Schneiderbräubier* und *Schweinswürstl vom Rost* gab.

Was heute skurril erscheint, war damals doch von staatstragender Bedeutung. Für den Professor, Historiker und Publizisten Heinrich von Treitschke, Bismarck-Verehrer und Reichstagsmitglied, der für diese Zeit als repräsentativ gelten kann, hatte der Staat zwei Funktionen: nach innen die *Rechtspflege*, nach außen die *Kriegführung*. Dies könnten die nicht verstehen, die *den Unsinn vom ewigen Frieden vortragen*, wie er schreibt. Die Grundlage seiner Staatstheorie war *der politische Idealismus, der die Kriege fordert*. Wer sich an heldenhaften Jünglingen nicht erfreue, der sei *zu feig, um selbst die Waffen für das Vaterland zu führen*. Zur Unterstützung dieser Sicht zog er sogar den biblischen Satz heran, dass es keine größere Liebe gebe, als wenn einer *sein Leben lässet für seine Freunde*. So kommt er folgerichtig zu der These: *der lebendige Gott wird dafür sorgen, daß der Krieg als eine furchtbare Arznei für das Menschengeschlecht immer wiederkehrt*.

Blind für den ideologisch verzerrten Missbrauch des Bibelwortes war damals nicht nur von Treitschke. Es musste noch längere Zeit vergehen und in der Konsequenz unfassbares Unheil geschehen, bis sich ein anderes Denken durchsetzen konnte. Wer hätte auch spontan Zweifel an dem Satz: *Unglücklich das Land, das keine Helden hat*. In seinem Drama *Leben des Galileo Galilei* legt Bert Brecht diesen Satz dem Schüler Andrea in den Mund, nachdem Galilei vor der Inquisition seine Lehre widerrufen hat. Wir kennen die Gegenthese, die Brechts Galilei daraufhin nach längerer Denkpause prägt: *Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat*.

Man könnte also in der Operette von Burgl und Ebner geradezu eine prophetische Sicht erkennen: Damit der Friede möglich wird, müssen Denkfehler korrigiert werden. Solche gibt es auf beiden Seiten, und häufig sind es letztlich die gleichen. Vermeintliche höhere Zwänge vorzuschützen, die Heldentum verlangen, das ist ein Rest eines magischen Denkens, dem erfolgreichere Möglichkeiten mangeln, das sich längst als erfolglos herausgestellt hat, wie die Geschichte zeigt, und dem keine Legitimation mehr zukommt. Und dann sollte man dem Gegner als Mensch und von Aug zu Aug gegenüberstehen. Auf dieser Regel, um Aggressionen abzubauen, beruht letztlich jedes Konzept einer Völkerverständigung.

Wenn man so will, war die Operette ihrer Zeit weit voraus. Die Gedanken, die sie verbreiten konnte, ließen sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewiss nur in der Komödie schadlos aussprechen, freilich wohl auch folgenlos. Dass eine Tragödie eine nachhaltigere Wirkung hätte haben können, lässt sich allerdings auch nicht behaupten. Aber das hat mit der Wirkung von Literatur überhaupt zu tun.

Ausführliche Berichte erschienen in den Zeitungen über die Aufführungen, die im Oktober 1898 und erneut im April 1899 über die Bühne gingen, im Juni 1899 übrigens auch noch dreimal in Bad Tölz durch die dortige Liedertafel. Schon einige kurze Auszüge können den sensationellen Erfolg andeuten, den die Operette fand.

Der *Deggendorfer Donaubote* lobte *mächtig rauschende Chöre, insbesondere feurige Hymnen der athenischen Krieger und des Volkes, im Wechsel mit flot-ten Märschen, zarten und fesselnden Arien und lieblichen Tanz-Melodien, zu denen sich noch moderne Couplets in gefälligen Weisen gesellen.* Weiter hieß es: *Die Melodien fließen mit großem Wohllaute, leicht ansprechend und natürlich dahin, sie schmeicheln sich in das Ohr des Zuhörers ein und bleiben darin haf-ten. Kunstvoll ist die Verbindung der einzelnen Szenen miteinander, die Hin-überleitung vom Einzelgesange zu den Ensembles, von den leichteren komischen Effekten zu den ernsten Parteen.*

Die *Passauer Donau-Zeitung* meinte, unter *des Dirigenten elektrisirendem Stab* habe sich der Darsteller *eine hinreißende Begeisterung bemächtigt.*

Und die *Augsburger Abendzeitung* schrieb: *Mit Welch großer Sicherheit Herr Ebner den Kontrapunkt beherrscht, bringt er uns in der gefühlvollen, außer-ordentlich feinen, melodramatischen Musik zu Gehör und „wie entzückend, wie berückend“ er für Damenstimmen zu schreiben versteht, zeigt das herzige Ter-zett der Sklavinnen in der ersten Szene des zweiten Aktes.*

IX. Abschließend soll Ludwig Ebner selbst zu Wort kommen. Am 1. Mai 1896 feierte er als 37-Jähriger sein 25-jähriges Jubiläum im Dienst der Kirchenmusik. In seinem Dankbrief schrieb er am 18. Mai 1896 an die Kirchenverwaltung einige einfache Zeilen, die nur geringfügig abzuändern sind:

Für die mir von der löbl. Stadtpfarr-Filialkirchenverwaltung Deggendorf zu-gekommenen Glückwünsche aus Anlaß meines 25jährigen Amtsjubiläums – mei-nes 150. Geburtstages – spreche ich hiemit meinen herzlichsten und besten Dank aus.

*Mit vorzüglicher Hochachtung
ergebenster Ludwig Ebner, Chorregent u. Organist.*