Werk

Titel: Heft 17 : VIII. Jahr 1908/1909 Erstes Juniheft : 8. Tonkünstlerfest-Heft

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1909

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_008_03_31|LOG_0055

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK

8. TONKÜNSTLERFEST-HEFT

Wir machen häufig den Fehler, eine Richtung oder Partei oder Zeit lebhaft anzufeinden, weil wir zufällig nur ihre veräußerlichte Seite, ihre Verkümmerung oder die ihnen notwendig anhaftenden „Fehler ihrer Tugenden“ zu sehen bekommen — vielleicht weil wir selbst an diesen vornehmlich teilgenommen haben. Dann wenden wir ihnen den Rücken und suchen eine entgegengesetzte Richtung; aber das bessere wäre, die starken, guten Seiten aufzusuchen oder an sich selber auszubilden. Freilich gehört ein kräftigerer Blick und besserer Wille dazu, das Werdende und Unvollkommene zu fördern, als es in seiner Unvollkommenheit zu durchschauen und zu verleugnen.

Friedrich Nietzsche

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INHALT

Zum 45. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart

Richard Schaukal
Zur „Elektra"

Dr. Julius Kapp
Erinnerungen an Hans von Bülow von Laura Rappoldi-Kahrer
Mit unveröffentlichten Briefen Liszts und Bülows

Revue der Revueen

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

ZUM 45. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART

Das Programm für das in den Tagen vom 2. bis 6. Juni in Stuttgart stattfindende Tonkünstlerfest lautet, mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Änderungen:

Mittwoch, 2. Juni.

Nachmittags $3^1/_2$ Uhr Einladung Seiner Majestät des Königs von Württemberg für die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu einem Imbiß auf das Königliche Schloß Wilhelma. (Anzug Gehrock.)

Abends 7 Uhr im Königlichen Interimtheater: Erste Opernvorstellung. Pierre Maurice: „Misé Brun“ (lyrisches Drama in einem Prolog und drei Aufzügen).

Donnerstag, 3. Juni.

Vormittags 11 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Erstes Kammermusikkonzert.

Knud Harder: Streichquartett, op. 4.

Othmar Schoeck: Lieder.

Hans Pfitzner: Klavierquintett, op. 23.

Abends 7 Uhr im Königlichen Interimtheater: Zweite Opernvorstellung. Adolf Vogl: „Maja“ (dramatische Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen).

Freitag, 4. Juni.

Vormittags 11 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Zweites Kammermusikkonzert.

Joseph Haas: Sonate für Violine und Pianoforte, op. 21.

Conrad Ansorge: Lieder.

Robert Wiemann: Duette für Sopran, Alt, Violine und Pianoforte, op. 36.

Volkmar Andreae: Lieder.

Kurt v. Wolff: Lieder und Gesänge.

Waldemar v. Baußnern: Sonata eroica für Pianoforte.

Nachmittags 3 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Hauptversammlung.

Abends 6 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Hauptprobe für das Orchesterkonzert.

Samstag, 5. Juni.

Vormittags 11 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Vortrag von E. Jaques-Dalcroze.

Abends 6 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Orchesterkonzert.

Paul Scheinpflug: Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare, op. 15.

Rudolf Siegel: „Apostatenmarsch“ für Männerchor und Orchester, op. 2.

Otto Naumann: „Bismarck“, ein Hymnus für Männerchor und Orchester, op. 9.

Ernst Boehe: Symphonischer Epilog zu einer Tragödie, op. 11.

Felix Gotthelf: Schlußszene des Mysteriums „Mahadeva“ für Sopransolo, Frauenchor und Orchester.

Fritz Volbach: Symphonie h-moll, op. 33.

Franz Liszt: „An die Künstler“ für Solo-Doppelquartett, Männerchor und Orchester.

Nach dem Orchesterkonzert Begrüßungsabend im Festsaal des Rathauses, für die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins veranstaltet durch die Stadtverwaltung Stuttgart.

Sonntag, 6. Juni.

Vormittags (bei jeder Witterung) Ausflug mit Sonderzug nach Marbach (Besuch des Schillermuseums).

Abends 7 Uhr im Königlichen Interimtheater: Dritte Opernvorstellung. Walter Braunfels: „Prinzessin Brambilla“ (heitere Oper in zwei Aufzügen).

MISÉ BRUN

Lyrisches Drama in 4 Akten nach dem gleichnamigen Roman von Ch. Reybaud

Text und Musik von Pierre Maurice

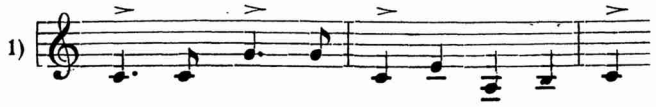
Deutsch von Heinrich K. Schmidt

Der Kampf einer jäh hereinbrechenden starken Liebe gegen den Zwang einer liebeleeren Ehe und des religiösen Gewissens bildet die dramatische Grundlage des Werkes. Misé Brun („Misé“ ist der provenzalische Dialektausdruck für „Madame“), Frau Rose, leidet in der öden Gefangenschaft, die der ungeliebte Mann, der versimpelte Geizhals, der von allem Volk verhöhnte „dicke Knopf“ über sein schönes, junges Weib verhängt. Nur ganz selten, wenn etwas Besonderes auf der Straße zu schauen

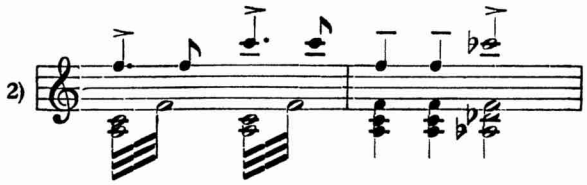
ist, und auf dem Kirchgang erlaubt er ihr, sich zu zeigen, und ihre Schönheit lockt dann kecke Verehrer an. So auch bei dem tollen Maskengetümmel am Vorabend des Fronleichnamsfestes. Der frivole Marquis de Nieuselle belästigt die still Zuschauende mit seinen Liebeswerbungen. Da tritt der Unbekannte hervor, der schon einmal, mit dem Degen in der Hand, eine Entführung der schönen Frau durch den frechen Wüstling verhinderte, und beschützt die heimlich geliebte ritterlich. Der Lärm des Volksfestes verstummt. In stiller Nacht schlägt der Funken der Liebe, der die Herzen der beiden entzündet hat, zu heller Flamme empor, und von den Lippen der in Gewissensangst vor sündiger Liebe erzitternden Frau ringt sich der Sehnsuchtsschrei: „Ach! dürft' ich leben, leben seiner Liebe!"

Ein neues Zusammentreffen auf dem Kirchgang, das durch die hilfsbereite Dienerin Madeloun zu gegenseitig klärender Aussprache gefördert wird, endet mit einer glühenden Liebesbeteuerung des ritterlichen Beschützers und mit der Übergabe des Gebetbuches, ihres „einzigen Freundes", als Pfand ihrer Liebe und als Erinnerungszeichen an das zitternde Herz eines schwachen Weibes. Zurückgekehrt in die Öde ihres Hauses, in dem die stumpfe Geldgier des Mannes und die keifende Strenge seiner Schwester Marianne herrschen, erfährt Rose durch Madeloun, daß der Geliebte, Galtières, ein wegen eines schweren Verbrechens Geächteter und Verfolgter ist, der mit seinem Erscheinen in der Stadt sein Leben aufs Spiel setzt. Da flammt ihre Liebe wieder hell empor. Die mahnende Stimme des Pater Theotist weckt das religiöse Gewissen. In heißem Gebet erfleht sie Befreiung von der Versuchung zu sündiger Liebe. Noch einmal aber soll ihre Kraft auf eine härteste Probe gestellt werden. Mit heuchlerischen Worten hat der Marquis Nieuselle den Brun zu einer Reise nach dem Jahrmarkt in Grasse beredet, auf der ihn natürlich die ängstlich gehütete Rose begleiten wird. In den Bergen wird in einem einsamen Gasthaus Einkehr gehalten, und hier will der Marquis seinen Plan der Entführung zur Ausführung bringen. Durch eine kleine Dienerin, die Rose durch ihre Schönheit und Güte ganz für sich gewinnt, wird ihr der Plan verraten, und wieder tritt der Geliebte zu ihrem Schutze ein. Jetzt scheint die Liebe alle Schranken niedergerissen zu haben. Zu einem Leben voll Freiheit und Licht im fernen Lande will sie ihm folgen. Die Ewigkeit seiner Liebe beschwört er bei dem Pfand, dem Gebetbuch. Bei dessen Anblick erwacht sie aus dem Liebesrausch, das religiöse Gewissen siegt. In bitterer Entsagung flieht sie Glück und Liebe. Seine verbrecherische Absicht auszuführen, erscheint Nieuselle und fällt von der Hand Galtières', der von herbeieilenden Knechten gefesselt und als der berüchtigte Räuber Gaspard de Besse erkannt und dem Gericht überliefert wird. Krank zum Sterben in die Heimat zurückgekehrt, hört Misé Brun, daß der gefürchtete Räuber zum Tode geführt wird. In banger Ahnung rafft sie sich auf, den Verurteilten auf seinem Todesgang zu sehen, erkennt den Geliebten, und mit einem verzweifelten Aufschrei bricht sie vor ihm zusammen. Der Kampf, der in Misé Brun zwischen freier, einzig beglückender Liebe und der sakramentalen Pflicht der Ehe entbrannt ist, endet mit Entsagung und Untergang.

Mit farbigem Stimmungsglanz übergießt die Musik dieses lebensvolle Seelengemälde. Das tolle Maskentreiben des ersten Aktes, mit seinen phantastischen Aufzügen ist musikalisch reich illustriert durch die vielseitigste Verarbeitung der Themen:

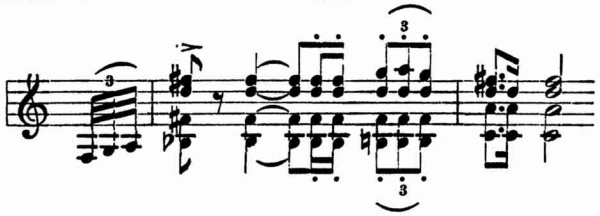


2)



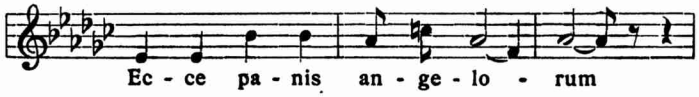
Ein Maskenchor neckt den verdrießlichen Bruno:

3)



Eine eigenartig harmonisierte Melodie eines provenzalischen Volksliedes wechselt mit dem psalmodierenden Gesang der dem Maskenzug voranschreitenden Priester:

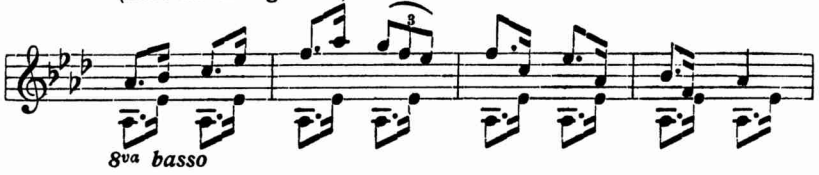
4)



Im bunten Wechsel des Maskenzuges erscheinen der Teufel:

(näselnd und grotesk)

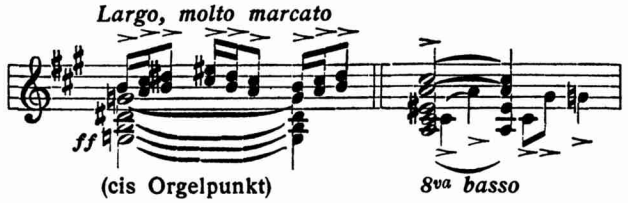
5)



Parze und Tod:

Largo, molto marcato

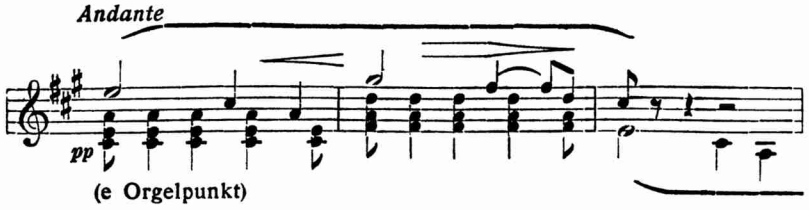
6)



Nach einer Verflechtung dieser Themen verstummt das laute Volkstreiben, und mit vollem Klang strömt die Liebessehnsucht der Misé Brun durch die stille Nacht:

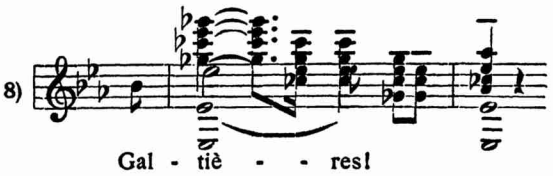
Andante

7)



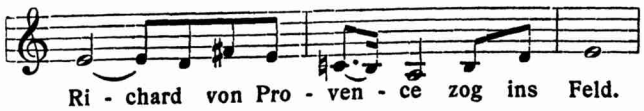
Der zweite Akt setzt mit Glockengeläute und Chorgesang in der Kirche ein. In der nachfolgenden Szene, einem zarten Liebesgeständnis zwischen Misé Brun und Galtières, findet das vorstehende Thema eine reiche klangliche Ausgestaltung. Die scharfen Rhythmen des Thema 3 mischen sich hinein und leiten die Verwandlung ein. Eine charakteristische Streitszene zwischen Brun und Marianne in dem Laden des Goldschmieds enthüllt das ganze häusliche Elend, in dem Frau Rose verkümmern muß. Ein zierliches Frauenterzett und eine lustige Neckszene schüren die Eifersucht des Brun und lassen seine ganze Feigheit erkennen. In dieser Verblödung durch Angst und Sorgen vermag ihn Nieuselle leicht zu der Reise zu bestimmen, auf der die Entführung von Frau Rose gelingen soll. Von der geschwätzigen Madeloun erfährt Misé Brun, daß der Geliebte, Galtières, ihr mit Gefahr für sein Leben genaht ist, und ihre Liebe flammt in einem weitgeschwungenen Gesang, dessen thematischer Grundgedanke folgendes Motiv ist, wieder empor:

8)



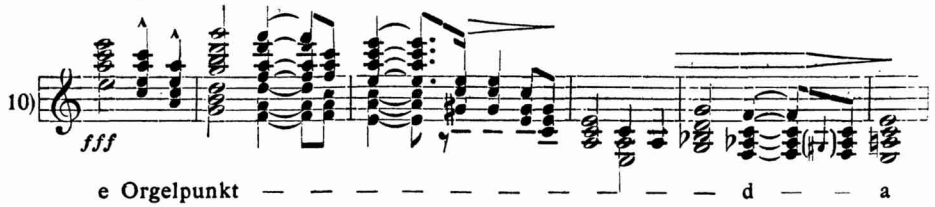
Ein pastoral gefärbter Chorsatz, mit Hirtenrufen und dem Zirpen der Grille gemischt, leitet den dritten Akt ein. Die eigenartige, hypodorisch angelegte Melodie des provenzalischen Gesanges zieht sich stimmungskräftig durch den ganzen Akt:

9)



Die Hauptthemen der vorangegangenen Akte treten in immer neuer Gestaltung hinzu und finden in der leidenschaftlichen Liebesszene zwischen Misé Brun und Galtières ihre Höhepunkte. Erinnerungen an selige Träume der Liebe und an den verlorenen Geliebten kommen in der folgenden Musik zum Ausdruck. Die Themen erscheinen in trüber, das Leiden der Kranken andeutender, harmonischer Beleuchtung und Umwandlung. Fieberhaft gesteigert erscheint wieder das erste Thema aus dem ersten Akt und leitet über in den düsteren Gesang der Priester, die den Verurteilten zum Tode geleiten. Mit einem wilden Schrei stürzt Misé Brun vor ihm zusammen, und im Orchester erklingt im Fortissimo eine Verbindung des Sehnsuchtsmotivs der Frau Rose mit dem des Galtières:

Largo (molto appassionato)



Oskar Schröter

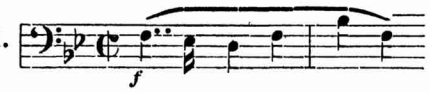
STREICHQUARTETT

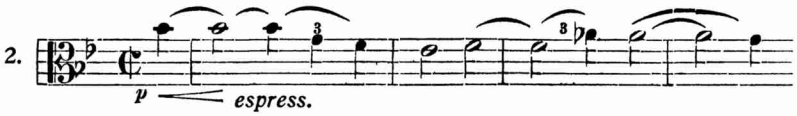
in B-dur, op. 4

von Knud Harder

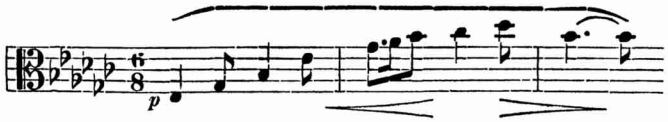
Das Werk soll nur Musik und nichts anderes sein, bedarf daher keiner unmusikalischen Erläuterungen. Die einzelnen Sätze sind auf folgenden Grundgedanken aufgebaut:

I. *Allegro moderato* (𝅗𝅥 = 80) (Erweiterte Sonatenform):





II. *Sehr langsam und innig* (Freie Variationenform):



III. *Allegretto scherzando* (Fuga):

IV. *Sostenuto, ma vigoroso* (kurze Einleitung) und *Vivace* (Rondo), 3taktig:

Knud Harder

QUINTETT

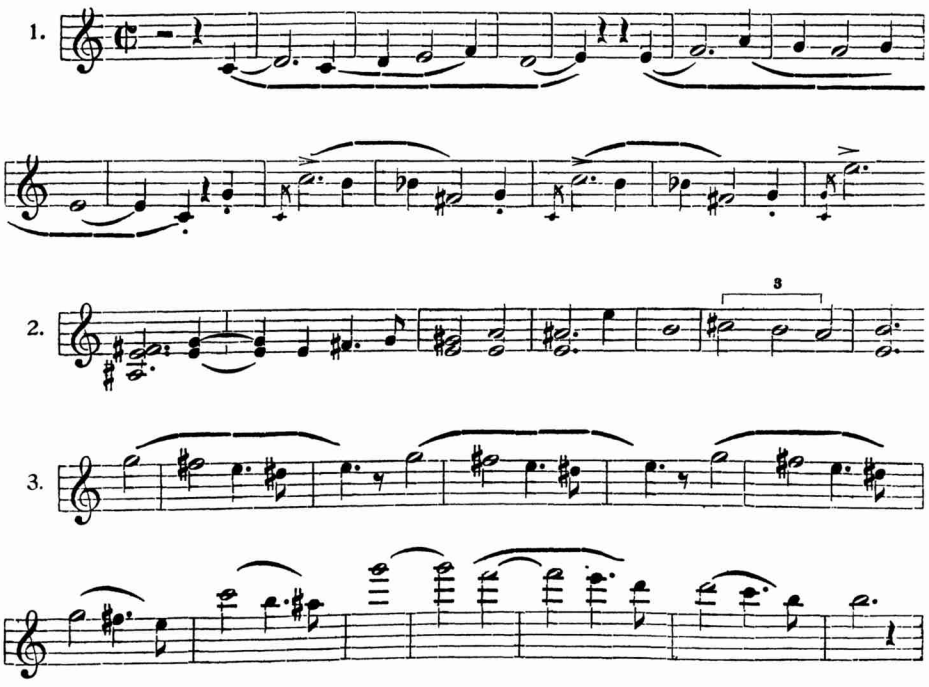
für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 23

von Hans Pfitzner

Eine allgemeine Charakterisierung dieses Klavierquintetts habe ich im 29. Bande der „Musik“ (8. Jahrgang, 6. Heft, S. 374) versucht. Eine genaue Analyse des auch in harmonischer und rhythmischer Hinsicht eigenartigen Werks hier zu geben, verbietet der Raum; es können nur die Hauptthemen mitgeteilt werden. Die geniale Art, mit der Pfitzner sie verarbeitet und gruppiert hat, ohne im wesentlichen von dem architektonischen Aufbau der Klassiker abzuweichen, wird jedem Hörer ohne weiteres einleuchten.

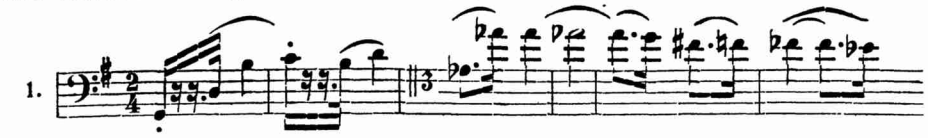
Erster Satz. *Allegro, ma non troppo.*

Auf dem vom Violoncell in Achteln gebrachten tiefen c setzt gleich das Hauptthema in Violine II und Bratsche in Sexten ein:



Zweiter Satz. *Intermezzo.* Mit ruhiger Grazie (rondoartig).

Das Violoncell setzt gleich mit dem Hauptgedanken ein:

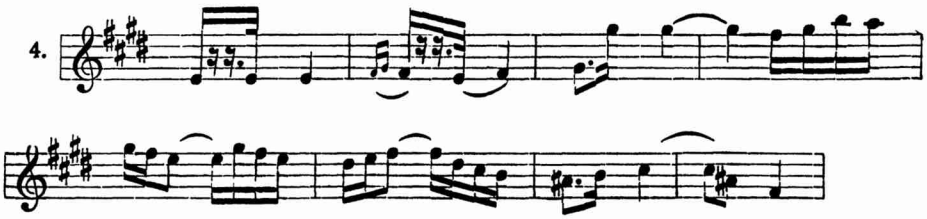


Gewissermaßen als Antwort erscheint zunächst:

2.

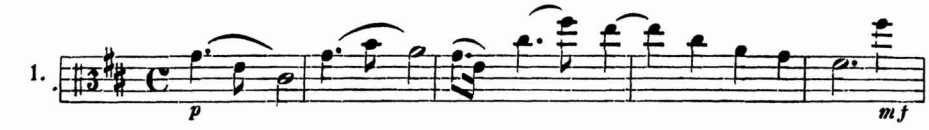
und später: 3.

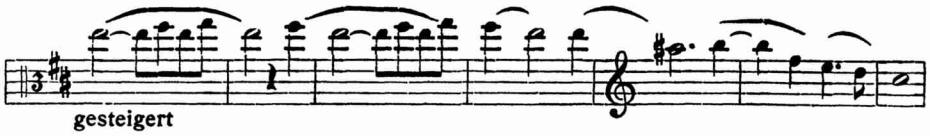
Im weiteren Verlauf erscheint 1 verändert in:

4. 

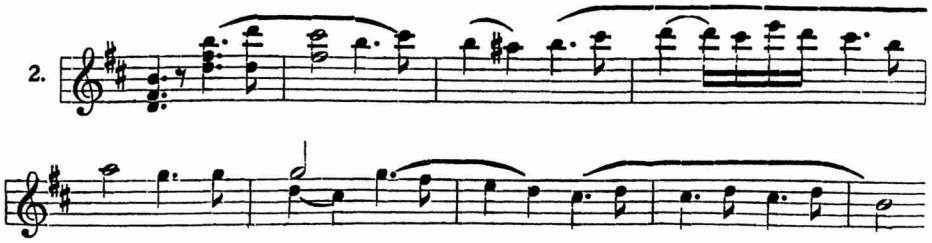
Dritter Satz. *Adagio.*

Dieser einer freien Phantasie sich nähernde Satz beginnt mit einer Kantilene, die der Bratschist äußerst ruhig, mit tiefer Empfindung, aber bei aller Genauigkeit im Rhythmus gleichsam improvisierend vorzutragen hat:

1. 



In dem sich daran anschließenden, den Streichinstrumenten zuerteilten Übergange meldet sich bereits die mit Springbogen auszuführende Triolen-Begleitungsfigur, die dem folgenden ausdrucksvollen zweiten Thema den Charakter eines Trauermarsches gibt:

2. 

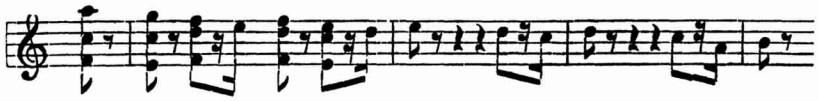
Erinnerungen an diesen Trauermarsch und den an das erste Thema sich anschließenden Übergang leiten gleich über nach dem

Vierten Satz, gemächlich bewegt,
dem verhältnismäßig sehr knapp und kurz gehaltenen, mit feinem Figurenwerk geschmückten Finale.

Seine Hauptgedanken sind:

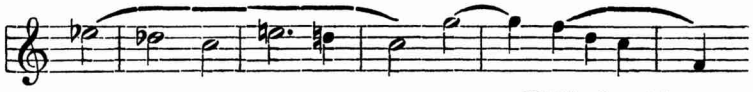
1. (in seiner vollen Gestalt)

2a



2b

3.



Wilhelm Altmann

MAJA

Dramatische Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen von Adolf Vogl

Einführung in das Wesentliche der Maja-Tragödie

Außerhalb aller Räume und aller Zeiten und unberührt von den Gesetzen des Werdens und Vergehens ruht in sich selbst in unveränderlicher Selbstgenugsamkeit das Brahman. Sein Wesen ist Wille, nur Wille, sonst nichts darüber hinaus. Das von ihm Gewollte aber: im Verstande wird es zur Vorstellung, in Menschenhirnen hat es seine Wohnstätte, überall ist es vorhanden, wo ein weitgeöffnetes Auge voll Verwunderung an die Gestirne sich heftet oder ein Ohr dem geheimnisvollen Pochen des Herzens lauscht oder wo Gedanken zu logischem Bauwerk sich fügen, dort überall ist es da, unleugbar, diese ganze gewaltige reale Welt der Objekte. Sie ist Bewegung, Veränderung. Hier herrschen Geburt, Alter, Krankheit und Tod. Hier hat nichts Bestand. Was entsteht, muß auch wieder vergehen. Aber das Brahman, der schöpferische Wille, wird davon nicht berührt. Wenn dem Auge auch keine Flamme sichtbar ist, so ist dennoch das Brahman da, in dem die Glut wohnt. Schweigen und ruhen die Lüfte, so wird dennoch der Sturmwind sein, weil das Brahman Alles ist und kein Ende hat. Und nicht vermöchte Agni, der Gott des Feuers, den Strohhalm zu verzehren, nicht Vayu, der Gott des Windes, diesen mit sich fortzureißen, wären die Kräfte dieser Götter nicht der Wille, das Brahman. Was also in allem Vergäng-

lichen unvergänglich ist, ist allemal das Brahman, ist allemal Wille, nichts mehr und nichts weniger, der Wille zum Dasein, zum Leben.

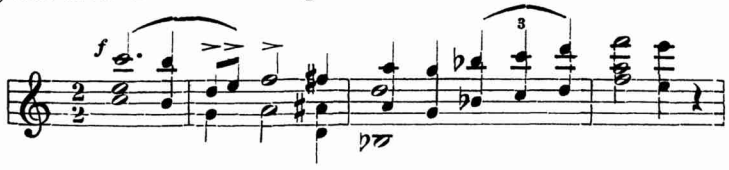
Die verwunderliche Tatsache, daß die Handlungen jedes einzelnen Menschen mit Notwendigkeit nach Maßgabe seines Charakters erfolgen, ist wie jede Erscheinung im wesentlichen auch wieder nur vom Brahman ausgehend zu erklären. Nun macht uns die Tragödie mit einem jungen Mann bekannt aus edlem indischen Geschlechte. Die Liebe hatte mit verzehrender Sehnsucht sein Herz ergriffen. Aber nicht gab er mit blindem Ungestüm dem verlockenden Zauber nach. Sein zu ernster Betrachtung der Dinge hinneigender Charakter nötigte ihn zur Verwunderung über die elementare Größe seiner Leidenschaft. Er fühlte in ihr mit „ahnungsvollem Schmerz" das Brahman und zugleich ein von diesem Verschiedenes, erkannte aber noch nicht den wesentlichen Zusammenhang. Erst als ihm das Studium des Veda, zu dem er sich hingezogen fühlte, die gesuchten Ausblicke auf das „Höchst-und-Tiefste" erschlossen hatte, da erst lag das Geheimnis der Minne, die sein Innerstes durchwühlte, entschleiert vor ihm. Wohl gewahrte er auch in ihr den nie versiegenden Quell des Willens zum Leben, die unerschöpfliche Kraft des Brahman, aber jetzt erkannte er zugleich auch, daß das aus dieser Kraft zu Schaffende, das mit solcher Leidenschaft Gewollte nichts anderes sein könne, als gerade diese reale Welt, ihr Fortbestehen in einer neuen körperlichen Erscheinung, die gleich allen andern der Krankheit, dem Alter, dem Tode verfallen müßte.

Für den Brahmanweisen, der im Besitze des wahren Wissens (vidya) ist, der die universelle Erkenntnis (samyagdarçanam) sein eigen nennt, bedeutet diese Welt aber nichts mehr als nur ein Blendwerk (maya), ähnlich den Traumgestalten, die wohl wahr sind solange man träumt, aber nicht mehr nach dem Erwachen. Deshalb darf für ihn keine solche Welt existieren, deshalb flieht er, ganz dem Brahman zugewendet, ihre trügenden Erscheinungen und zugleich mit diesen auch die Lust der Liebe, verrät mit keinem Wort, keinem Blick der geliebten Frau, deren Herz auch ihm entgegenschlägt, die Stürme seiner Brust und sieht in ihr nur das, was ihr Name Maja besagt: das ihn bestrickende, mit seinen Schleiern täuschende Blendwerk (maya).

Maja aber kennt als Weib nur ein Glück auf Erden: „zu lieben und geliebt zu werden". Der geliebte Mann hatte sie stumm verschmäht. Einem ungeliebten, nach ihrer Schönheit lüsternen Greise mußte sie ins Brautgemach folgen. Aber nicht lange währte diese widernatürliche Ehe. Der Gatte starb. Die junge Frau aber wird vom geliebten Manne, dem jugendlichen Brahmanen, zum Scheiterhaufen geleitet.

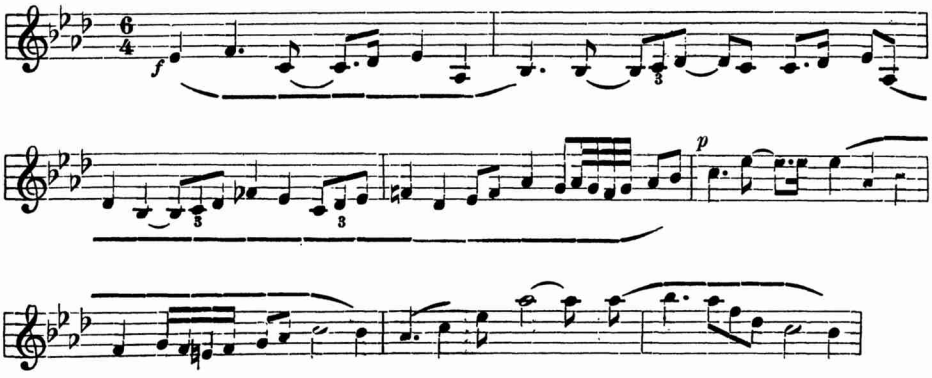
„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an."

Wo höchstes Wissen und Schauen nicht bei sich in Selbstgenugsamkeit verweilen kann, sondern auf die weitesten Kreise einen Einfluß geltend machen will, da beginnt die Verknöcherung, der Kult, der Aberglaube mit allen seinen Erscheinungen. Das Wesen des Brahman verwischt sich. Maja vermutet in ihrem grausamen Geschick eine bewußte Absichtlichkeit. Wie der Brahmane, selber bis ins Innerste erschüttert, sie an ihre Pflicht mahnt, den Scheiterhaufen zu besteigen, da wütet sie gegen ihn und seine vermeintliche Grausamkeit, wütet zuletzt gegen das höchste Prinzip, in dem sie nur eine ihr feindliche Gottheit erblicken kann, von der sie sich, wenn sie existiere, mit Trotz und Hohn lossagt:



Dadurch verfällt sie zuletzt noch dem Fluche des Pariaschicksals. Alles um der Liebe willen, der Minne, die „des Weltenwerdens Walterin" ist, wie Isolde sie besingt. Von Blitzen umzuckt, im Donnergrollen steht Maja, hochaufgerichtet in Ekstase vor dem lodernden Scheiterhaufen, gleichsam Frau Minne selber, „des kühnsten Mutes Königin". In ihrer Begeisterung fühlt sie sich eins mit allem, was da schaffen, zeugen, gebären, was lieben will, eins mit jenem Prinzip, das sie mit keinem Namen, keinem Wort auszusprechen vermag, und das doch so mächtig in ihrer eignen Brust thront. Sie weiß es nicht, daß sie in ihrer Ekstase das soeben noch gelästerte, weil nicht erkannte Brahman selbst, ja wie von Angesicht zu Angesicht — schaut.

Mit dem zeugenden Brahman weiß sie sich eins, ebenso mit dem erhaltenden (Wischnu). Erst am Ziele ihres tragischen Lebens, wenn „des Herzens Knoten sich spaltet", da lösen sich in ihr auch noch die letzten Zweifel, da wird ihr die Wonne zuteil, preisen zu dürfen, daß auch das zerstörende Prinzip in der Welt ein und dasselbe Brahman ist, dasselbe Nichtauszusprechende, dem soeben ihr feierlicher Hymnus gilt:



Ausgestoßen aus der Menschheit findet sie ein schützendes Dach in den Vorbergen des Himalaja in der Hütte eines Paria, über deren Schwelle mit ihr das Glück einzieht. Die edle Art beider bringt auch ihre Herzen einander näher und — die Liebe findet ihre Erfüllung. Mit ihrem jugendlichen Sohn Rahula in die Welt wieder hinauszuziehen, ein Evangelium ihrer Liebe denen zu predigen, die sich sogar mit dem Brahmankult als Waffe gegenseitig zerfleischen und fällen, ist endlich ihr Entschluß, und im Zeichen der Liebe hoffen sie zu siegen.

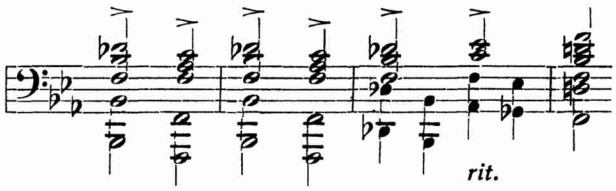
Aber es kommt anders. Die Menschheit, die sie aufsuchen wollen, sie kommt zu ihnen. Benascar, ein vornehmer Indier, tödlich verwundet, findet in der Hütte des Verfluchten nicht nur ein Obdach, sondern auch Labsal und Rettung. Aber übel vergilt der Stolze das Werk der Liebe und Barmherzigkeit. Makaranda, der Paria, der Gatte Majas, soll mit ihrem Sohne dem Tod durchs Beil anheimfallen. Maja selbst aber, zu der den Wüstling eine wilde sinnliche Begierde ankam, soll als Sklavin heimlich in sein Haus geschleppt werden. Da entschließt sich Makaranda, sich selbst zu opfern und mit einem Geständnis, nur er allein sei der schuldbefleckte, Maja und Rahula zu bewahren. Er bekennt den Namen des reinen Geschlechtes, dem Maja entsprossen: Delhi Benascar. Benascar, als Knabe in den Kampf gezogen und nun zurückgekehrt, erfährt durch dieses Geständnis, daß er vor seiner entehrten und auch ihn entehrenden Schwester steht. Trug und Schein, Blendwerk nur war seine kurz vorher noch so heftig begehrende Sinnenglut, ein Traum nur, dem jetzt das

Erwachen folgte, das Erwachen zum wahren Wesen der Welt, zum Leid, Jammer und Elend. Aufs mächtigste erschüttert angesichts solcher Wahrnehmung vollzieht sich die Conversio Benascar's und führt ihn dem Mitleiden zu. Mit unabwendbarer Notwendigkeit zwar besiegelt sich das Geschick Majas, jedoch was der reinsten Liebe zu tun vergönnt ist, das soll vollzogen werden, die Rettung Rahula's.

Unter den Streichen einer fanatischen Menge fällt die Hütte. Der Paria haucht, seine Mörder segnend, das Leben aus, mit der trostvollen Gewißheit, in seinem Sohne weiterzuleben. Maja aber sieht sich plötzlich wieder dem Brahmanen gegenüber, der, aufs höchste bestürzt, die Geliebte hier wiederzufinden, vergebens sie und seine ehemalige Leidenschaft zu verleugnen sucht. Alle realen Welten, dieses große Blendwerk, samt ihren Leiden, den Bruder, den Geliebten in Trauer und Verzweiflung hinter sich lassend, von der Nichtigkeit selbst ihrer eignen körperlichen Erscheinung durchdrungen, gelangt Maja zur verzückten Kontemplation des mit keinem Namen zu nennenden schaffenden Prinzips, erschaut von dieser Höhe des Erkennens aus in höchster Klarheit das Geheimnis des Todes und geht in seliger Euthanasie, alle grausamen Traumgötter stürzend, ein in den höchsten Geist, in ihr Nirwana, in das Schaffende, das nicht geschaffen ist:

„Wie Ströme rinnen und im Ozean,
Aufgebend Name und Gestalt, verschwinden,
So geht, erlöst von Name und Gestalt,
Der Weise ein zum göttlich höchsten Geiste."

(Mundaka Upanishad)



Die Zurückbleibenden vermögen nicht zu fassen, welch' höhere Mächte hier obwalteten, vermögen nicht zu folgen und sehen sich, im Innersten schwer getroffen, dem größten Zwiespalt preisgegeben. Aber auch den Unglücklichsten unter den Unglücklichen geht zur rechten Zeit der Stern auf, der ihre Finsternisse erhellt und sie in ihrem eigenen Selbst die Erlösung gewahren läßt. Schon die fernen Friedensklänge derer, die dem „Erleuchteten" folgen, lösen den Krampf in Aller Herzen. Er selbst aber verkündigt allen ein Nirwana, das seliger noch ist, als dasjenige, in das Maja eingegangen, und dessen Abbild bereits hienieden einem jeden gegenwärtig werden kann zu vorläufigem Trost:

„Erkennt den Erbfeind,
der euch bedroht
aus Irrtums Nächten!
Ertötet die Wollust,
der ihr ergeben,
um nur der schauenden Liebe zu leben!"

Dem, der Leid und Armut die Hand reicht, den Geist in reinster Kontemplation auf den höchten Geist gerichtet der „schauenden Liebe" allein noch lebt, dem kommt das Nirwana von selbst entgegen und umfängt ihn ganz mit ewigem Frieden in der Stunde des Todes. Denn nicht geht er, wie Maja, ein in das höchste schaffende

Prinzip, nein, nicht mehr schaffen wollend, selbst nicht als Brahman, wandelt er den Weg ins „Unbetretene". „In der Stunde des Todes entscheidet sich, ob der Mensch in den Schooß der Natur zurückfällt, oder aber dieser nicht mehr angehört, sondern — — —: für diesen Gegensatz fehlt uns Bild, Begriff und Wort." So sagt der Meister.[1]) Wer aber das Unaussprechliche in reiner Kontemplation erfassen will, der versenke sich tief in die folgende Wahrheit, die uns der Meister geoffenbart, und wehre nicht, wenn sie ihn überkommt, seiner Ergriffenheit: „Was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrigbleibt, ist für alle die, welche noch des Willens voll sind, allerdings Nichts. Aber auch umgekehrt ist denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen — Nichts."

Adolf Vogl

SONATE

für Violine und Klavier (h-moll), op. 21

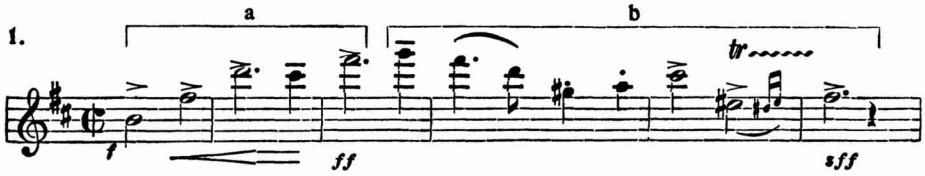
von Joseph Haas

(Komponiert 1908)

Erster Satz. *Allegro energico.*

Hauptthema I (zweigliedrig):

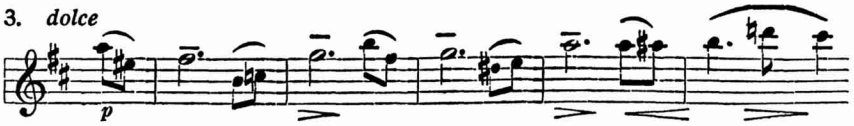
1.



2. Seitenthema: *sempre espress.*

Hauptthema II:

3. *dolce*



usw.

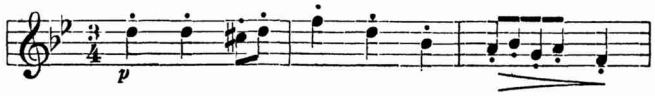
Während der Durchführung entwickelt sich noch ein Thema (verkürzter Rhythmus von 1b):

4. *molto espress.*

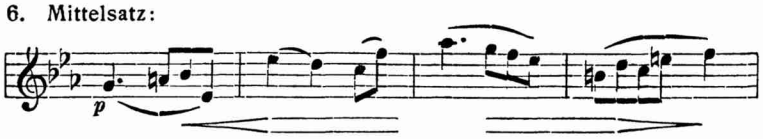
[1]) Schopenhauer: Welt als Wille und Vorstellung II. 4. 48 und I. 4. 71.

Zweiter Satz. *Scherzo: Vivace — Andante cantabile — Vivace.*

5. Scherzothema:

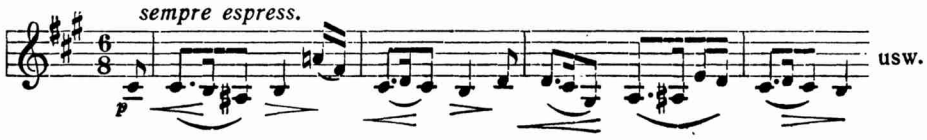


6. Mittelsatz:



Dritter Satz. *Larghetto e tranquillo*

7. Hauptsatz:

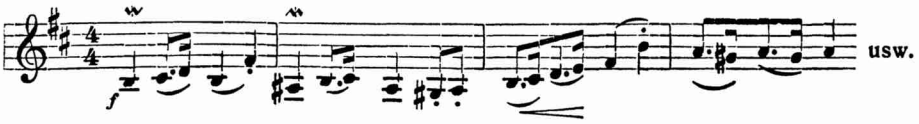


8. Seitensatz:

9. Mittelsatz: *(Piu mosso)*

Vierter Satz. *Rondo capriccioso: Allegro ma non troppo (quasi Tempo di Marcia).*

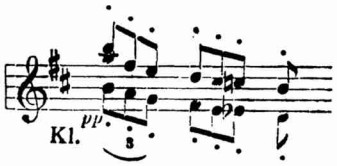
10. Hauptsatz:



11. Seitensatz: *molto espress.*

12a. Mittelsatz:

12b. *leggiero*



Joseph Haas

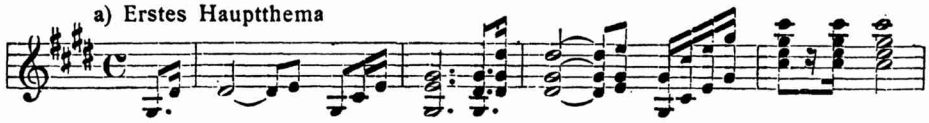
SONATA EROICA FÜR KLAVIER (IN CIS)

von Waldemar von Baußnern

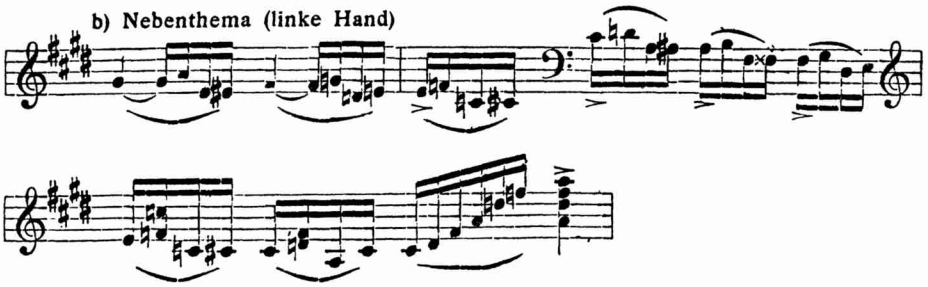
Erster Satz

Wuchtig, nicht zu rasch

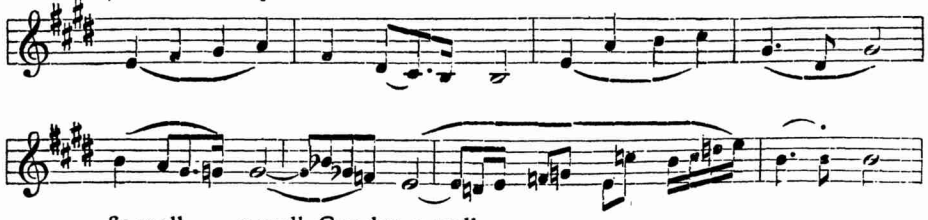
a) Erstes Hauptthema



b) Nebenthema (linke Hand)

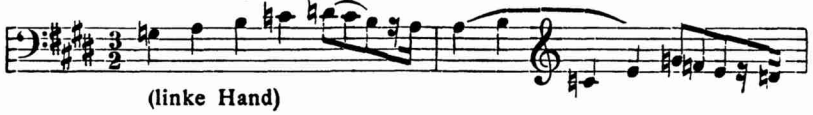


c) Zweites Hauptthema



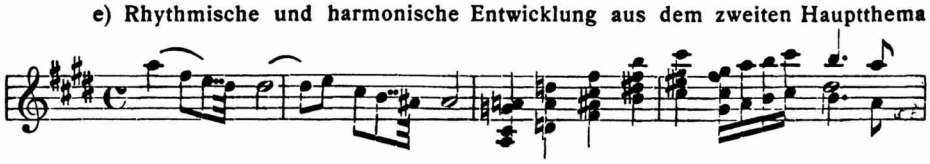
fis-moll c-moll, Ges-dur, a-moll

d) Umformung des zweiten Hauptthemas



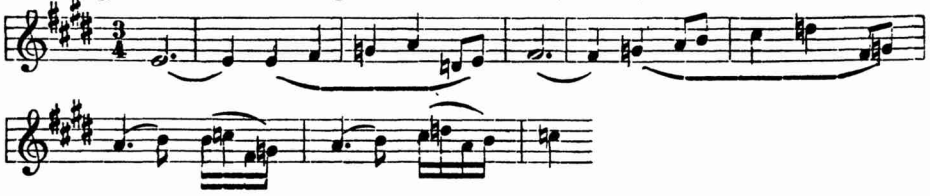
(linke Hand)

e) Rhythmische und harmonische Entwicklung aus dem zweiten Hauptthema

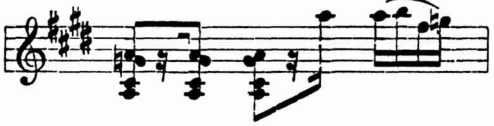


f) (Durchführung) Umformung des ersten Hauptthemas

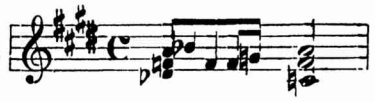
g) Große Verbreiterung des Nebenthemas (siehe b)



h) Umformungen des Vorhergehenden



i)



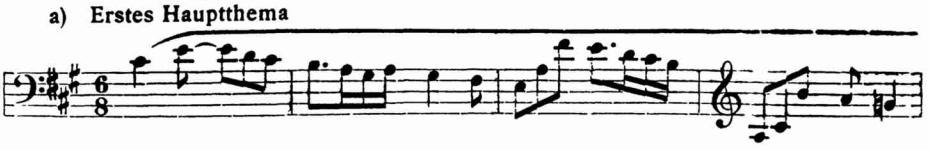
k) Rhythmische Umformungen des ersten Hauptthemas in der Coda

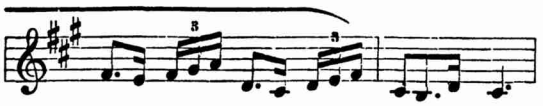
l)

Zweiter Satz

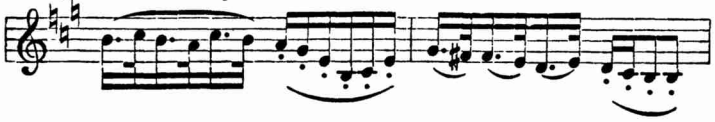
Sehr langsam

a) Erstes Hauptthema

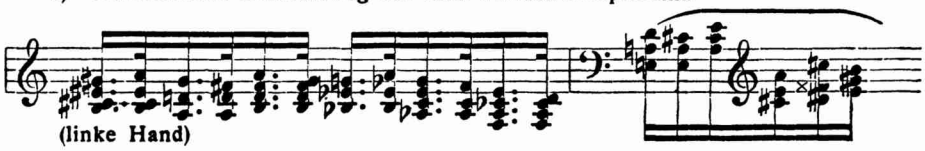


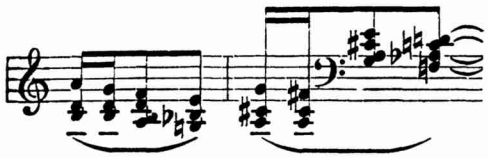


b) Zweites Hauptthema

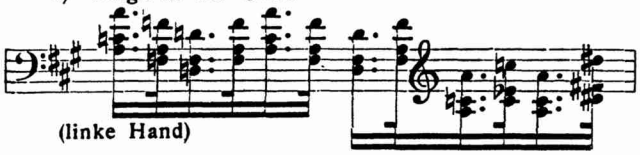


c) Harmonische Entwicklung aus dem zweiten Hauptthema

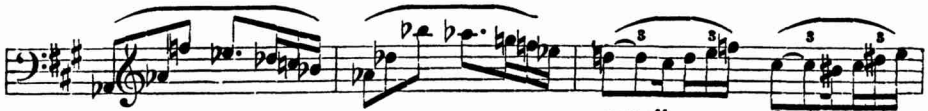


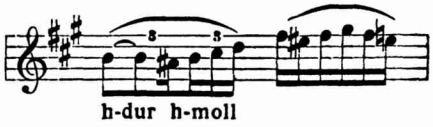


d) desgl. in der Coda



e) Reminiszenz an das erste Hauptthema

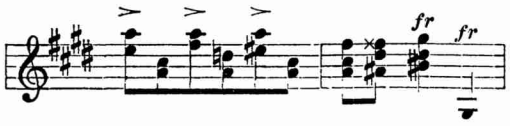




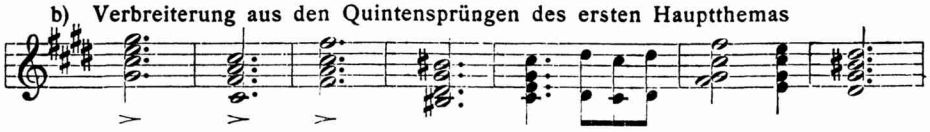
Dritter Satz

Lebhaft und energisch

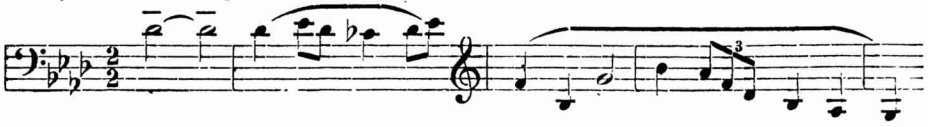
a) Erstes Hauptthema



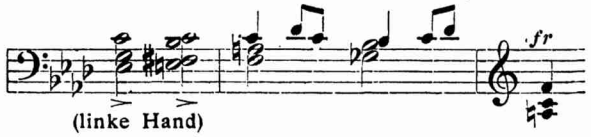
b) Verbreiterung aus den Quintensprüngen des ersten Hauptthemas



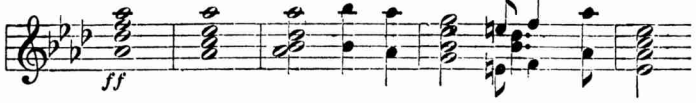
c) Zweites Hauptthema



d) Entwicklung aus dem zweiten Hauptthema



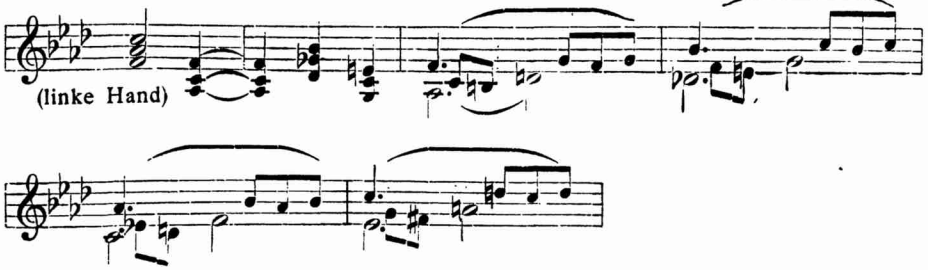
e) Verbreiterung aus dem Vorhergehenden



(Durchführung)

f) Motivische Entwicklung aus den Quintensprüngen des ersten Hauptthemas

g) desgleichen



(Die folgenden Perioden sind ohne wesentliche Umformungen aus dem Vorhergehenden entwickelt.)

Waldemar von Baußnern

OUVERTURE ZU EINEM LUSTSPIEL VON SHAKESPEARE

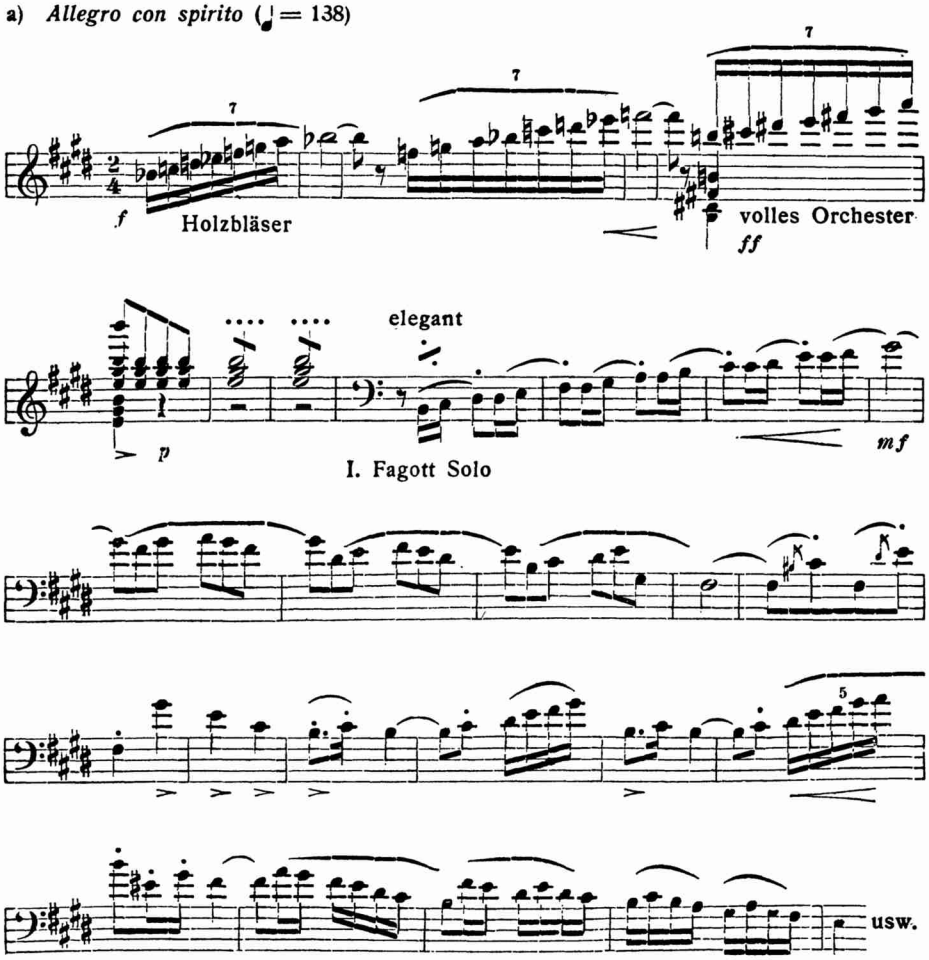
mit Benützung einer altenglischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert für großes Orchester, op. 15

von Paul Scheinpflug

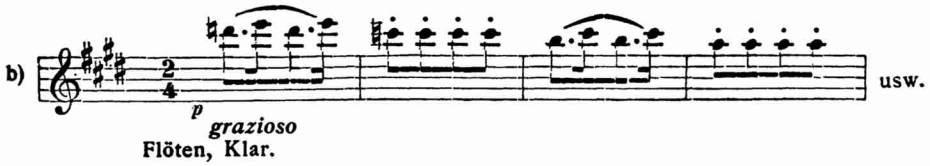
Besetzung: 1 Picc. Flöte (auch 3. große Flöte), 2 große Flöten, 2 Oboen (2. Oboe auch 2. Englisch Horn), 1 Englisch Horn, 1 D- und 2 A-Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott (auch 3. Fagott), 4 Hörner in E, 3 Trompeten in E, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 1 Baßtuba, 3 Pauken, große Trommel, Becken, Triangel, Glockenspiel, Streichquintett.

Nach drei aufstrebenden Sechzehntelfiguren der Holzbläser setzt — von den Violinen begleitet — im Fagott das groteske Hauptthema ein:

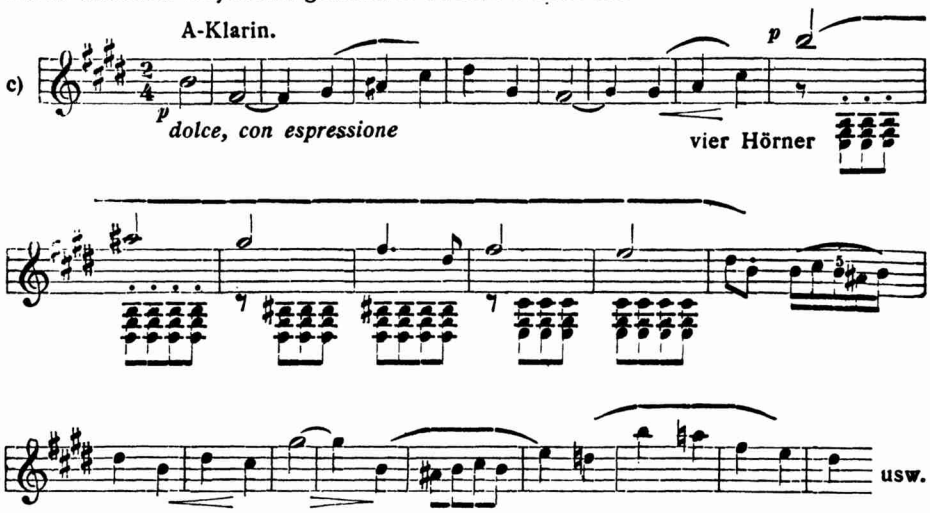
a) *Allegro con spirito* (♩ = 138)



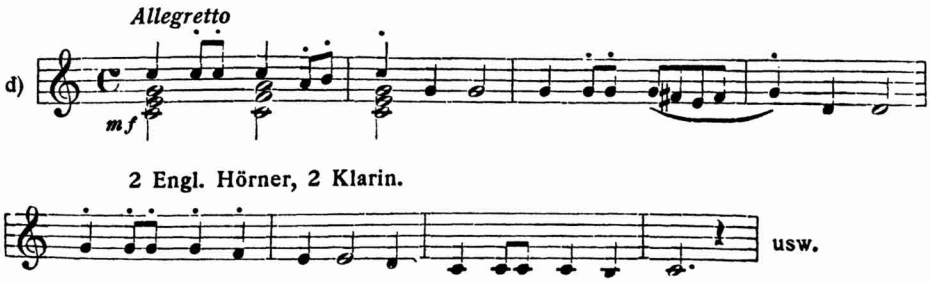
während dessen Durchführung, die mit der teilweisen Wiederholung in der Dur-Oberdominante anhebt, ein charakteristisches Motiv:



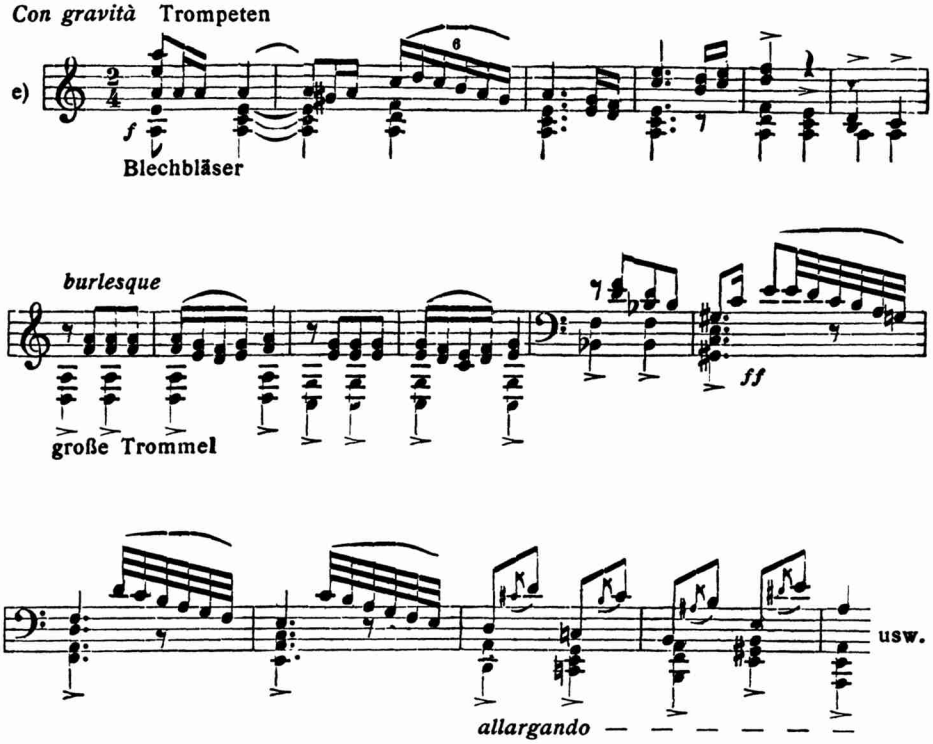
vorübergehend zu selbständiger Bedeutung gelangt, das, von den Flöten intoniert, nicht unwesentlich die übermütige Grundstimmung dieses Teiles der Ouverture beeinflußt. An diesen Hauptgedanken schließt sich im weiteren Verlaufe des Stückes ein in breiteren Rhythmen gehaltenes zweites Thema an:



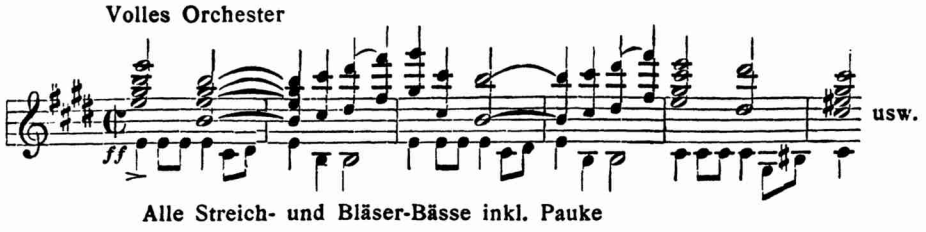
dessen scheinbar ernster Charakter in überaus reizvoller Weise von den stets neckenden Violenfiguren (die ursprünglich die einzige Begleitung bilden) zu übermütiger Stimmung umgedeutet wird. Nach einer kurzen kanonischen Episode und einer ihr folgenden Steigerung tritt allmählich das Thema a wieder in Kraft, das jedoch schon nach einmaligem Auftreten abbricht und mittels kurzer Überleitung eine altenglische, aus dem „Fitzwilliam Virginal-Book“ (Sammlung der Cambridge University) entlehnte Melodie aus dem 16. Jahrhundert:



als dritten Hauptgedanken folgen läßt. Diesem schließt sich ein marschartiges Trompetenthema:



an, das nach einer glänzenden, breit angelegten Steigerung aller rhythmischen und dynamischen Werte die eigentliche, mit dem Thema a beginnende Durchführung einleitet. Bemerkenswert ist noch die Coda der Ouverture, in der sich das Thema e auf dem Thema d als Baß:



in überaus kunstreicher, wirkungsvoller Weise aufbaut. Die Form dieser Schöpfung ist die der klassischen Ouvertüre.'

Bruno Weigl

APOSTATENMARSCH

für Männerchor und Orchester, op. 2

von Rudolf Siegel

Trotz mehrfachen Bemühungen ist es uns leider nicht gelungen, von dem Komponisten eine Einführung in sein Werk zu erhalten. Wie er uns kurz vor Redaktionsschluß mitteilt, ist eine solche für das Verständnis des Werkes nicht erforderlich.

Redaktion der „Musik"

BISMARCK

Ein Hymnus für Männerchor und Orchester, op. 9

von Otto Naumann

Das der Komposition zugrunde liegende Gedicht von Ernst Scherenberg ist unmittelbar nach dem Tode Bismarcks geschrieben und steht in seinem ersten Abschnitt ganz unter dem Eindruck dieses Ereignisses: eine grandiose Totenklage. Im zweiten Abschnitt feiert der Dichter Bismarck als den stahlgewappneten Helden, der in den Tagen der Not dem deutschen Volke gesandt ward aus Walhall und preist ihn in begeisterten Worten als den Einiger des Deutschen Reiches. Diesem kraftvoll gesteigerten zweiten Teil folgt ein rein lyrischer, der die Dankbarkeit des deutschen Volkes zum Ausdruck bringt. Nochmals beklagt der Dichter in dem folgenden kurzen Abschnitt in ergreifenden Worten den Verlust des großen Mannes, aber zuversichtlich hofft er auch, daß der Geist Bismarcks fortwirken und daß sein helles „Sonnenauge" herzerwärmend als führendes Licht am Himmel Deutschlands weiter leuchten wird, wie einst im Leben. „Nun unsterblich".

Die Musik brauchte dem echt musikalisch aufgebauten Gedichte mit seinen effektvollen Gegensätzen nur zu folgen. Sie baut sich auf ein von Tuben in es-moll vorgetragenes Thema der Trauer auf. Dieses durchzieht und umschließt das ganze Stück. In dem immer zuversichtlicher werdenden Schlußteil hellt es sich langsam nach strahlendem Es-dur auf.

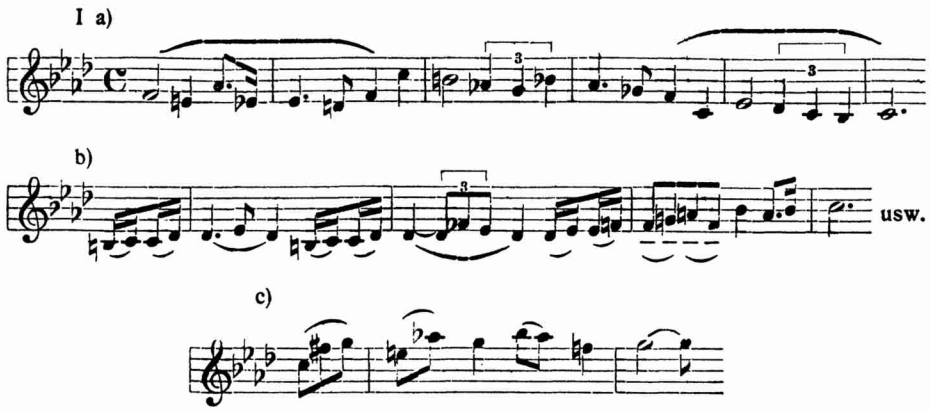
In Gegensatz zu diesem Hauptthema treten, außer einigen Gebilden von nur vorübergehender Bedeutung, die die Siegernatur des Helden kennzeichnenden Themen, die sich im Schlußteil fanfarenartig zu dem nach Dur gewandelten Thema der Trauer gesellen. Von thematischer Bedeutung ist schließlich noch ein zuerst von der Solovioline vorgetragenes melodisches Gebilde, das die bis zur frohen Gewißheit sich steigernde Zuversicht kennzeichnen soll.

Otto Naumann

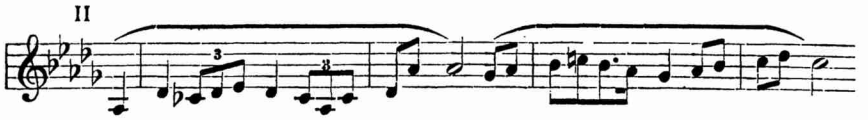
SINFONISCHER EPILOG ZU EINER TRAGÖDIE, OP. 11

von Ernst Boehe

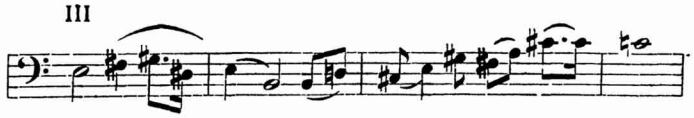
Das erste Thema des trotz seines Titels als „absolute" Musik zu betrachtenden Werkes besteht aus drei Abteilungen: Thema (a), Antwort (b), Kodalsätzchen (c), und steht in f-moll:



Das zweite Thema in Des-dur hat weicheren Charakter:



Da tritt plötzlich das erste Thema, sich im Forte wild aufbäumend, herein (e-moll), zieht sich jedoch sofort wieder zurück, um einem Kodalthema in A-dur:



Platz zu machen. Nach kurzer Entwicklung gesellt sich das zweite Thema wieder hinzu. Die weitere Verarbeitung führt nach Des-dur, in welcher Tonart das erste Hauptmotiv wieder kurz auftritt und schließlich erstirbt. Danach erscheint in f-moll eine zur Durchführung erweiterte Wiederholung des ersten Themas, die in gewaltiger Steigerung zur Dominante führt. Vor dem eigentlichen Höhepunkt in F-dur wird jedoch noch ein kurzer As-dur-Satz eingeschoben, der von dem Kodalsatz des zweiten Themas und diesem selbst bestritten wird. Nun folgt das zweite Thema fortissimo in den Blechbläsern, sowie eine Verarbeitung des zweiten Hauptthemas und dessen Kodalthemas, die endlich in den Quartsextakkord der Tonika mündet. Das erste Thema setzt wieder ein und führt somit den Schluß herbei, der in F-dur pianissimo verklingt.

E. I.

SCHLUSS-SZENE AUS DEM MYSTERIUM „MAHADEVA“

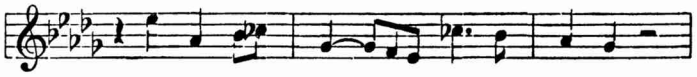
von Felix Gotthelf[1])

Die uns durch Goethe vermittelte indische Sage vom „Gott und der Bajadere“ enthält als innersten esoterischen Gehalt jenes allen Kulturreligionen gemeinsame

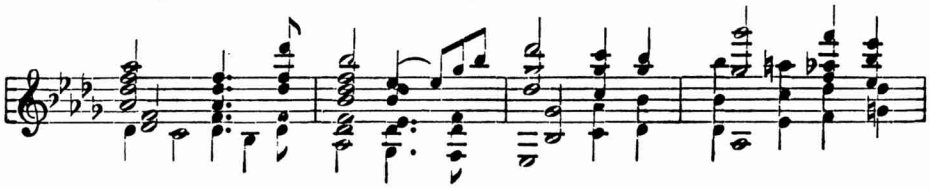
[1]) Felix Gotthelf, geboren 1857 zu München-Gladbach, studierte zuerst Medizin, widmete sich dann der Kunst und vollendete 1891 seine musikalischen Studien unter

Mysterium: die „unio mystica“, die Vereinigung der Seele mit Gott durch das Selbstopfer der Liebe. Folgt unsere Schlußszene in ihrem äußeren Verlauf im wesentlichen den Vorgängen am Schluß der bekannten Ballade, so stellt sie in ihrem innersten durch die Musik zum Ausdruck kommenden Gehalt jenen mystischen Seelenvorgang dar, wobei die seelischen und die musikalischen Hauptmotive einander etwa folgendermaßen entsprechen:

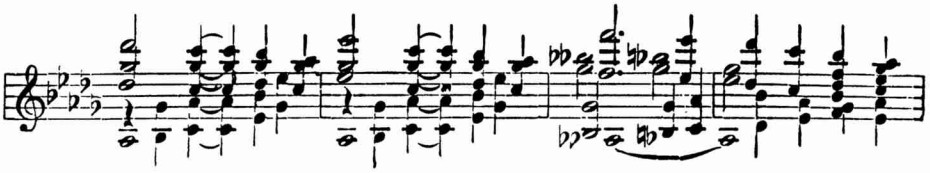
1. Die Opferbereitschaft:



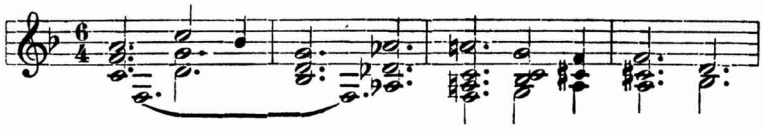
2. Die göttliche Natur des Menschen, erschaut in dem Gottmenschen Mahadeva:



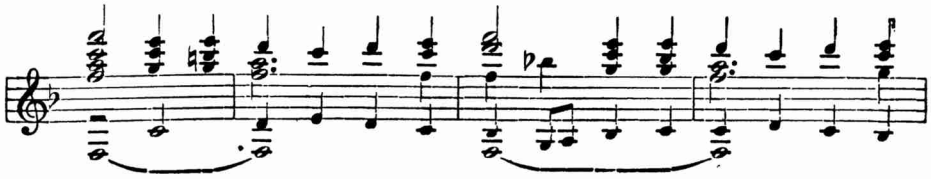
3. Die Gnade:



4. Seelenfrieden der Andacht:

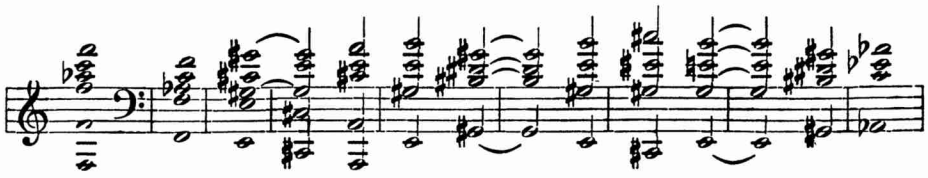


5. Reigensang der himmlischen Geister als Symbol der wiedergewonnenen kindlichen Unschuld:

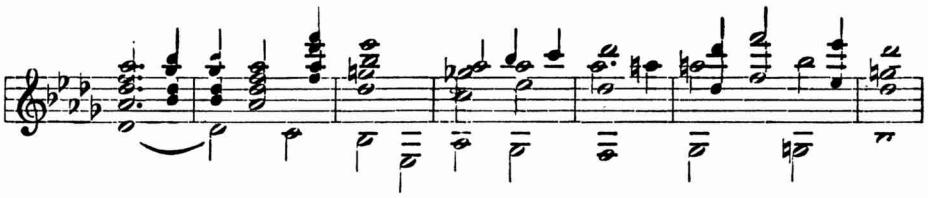


Felix Draeseke. Einige Lieder, eine Ballade „Der Zauberspiegel“, ein Streichquartett, die symphonische Phantasie für Orchester: „Ein Frühlingsfest“, sowie eine Abhandlung über „Das Wesen der Musik“ erschienen bis 1896 in der Öffentlichkeit. 1897 wurde die Dichtung des „Mahadeva“ verfaßt und die Partitur 1908 beendigt.

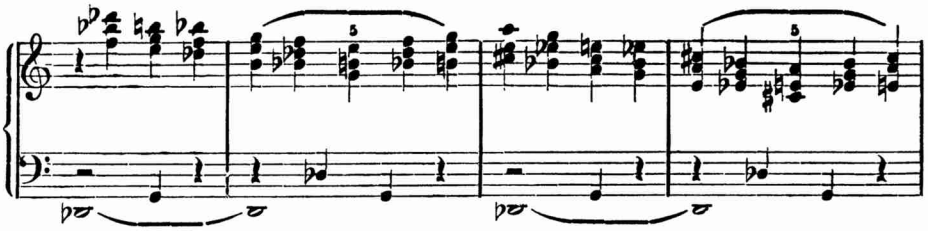
6. Gott als die hinter aller täuschenden Erscheinung verborgene ewige Wahrheit:



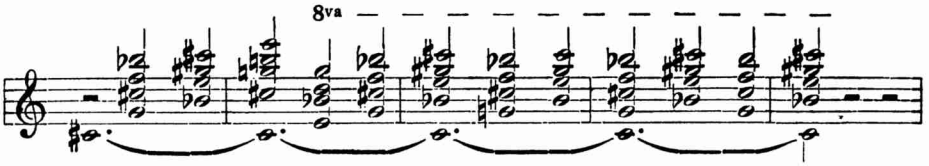
7. Die liebevolle Hingebung an Gott:



8. Schauer des Todes:



9. Aufdämmern des ewigen Lebens, Nirwana:



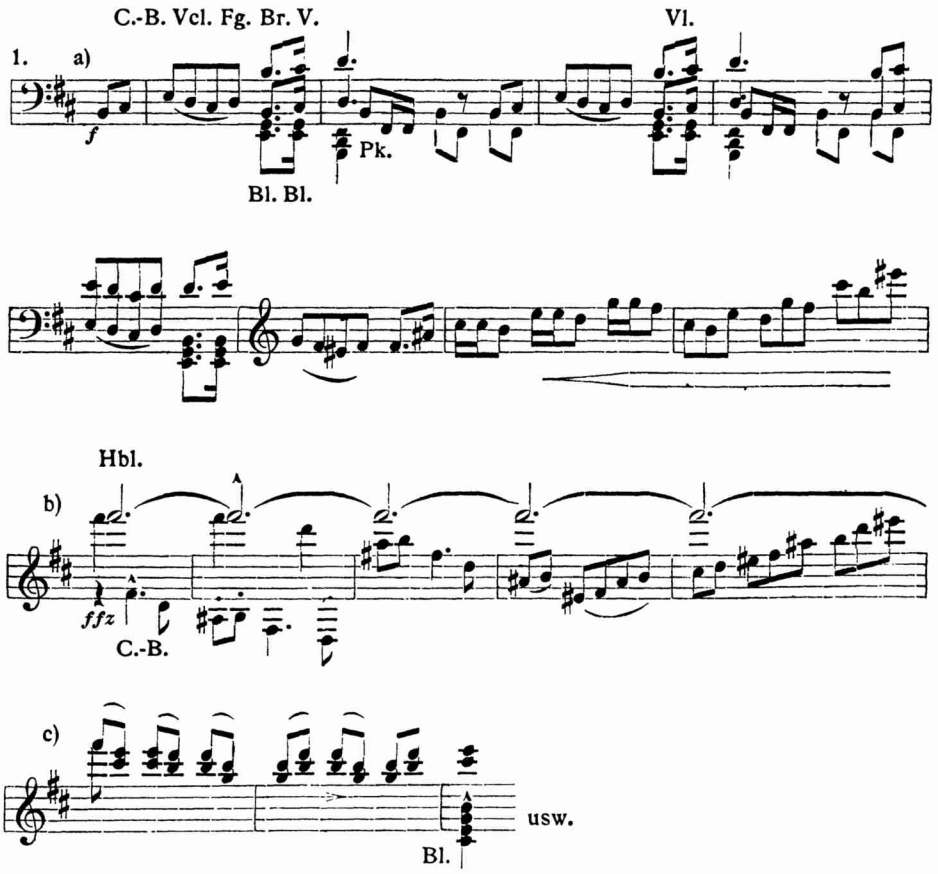
Felix Gotthelf

H-MOLL SYMPHONIE, OP. 33

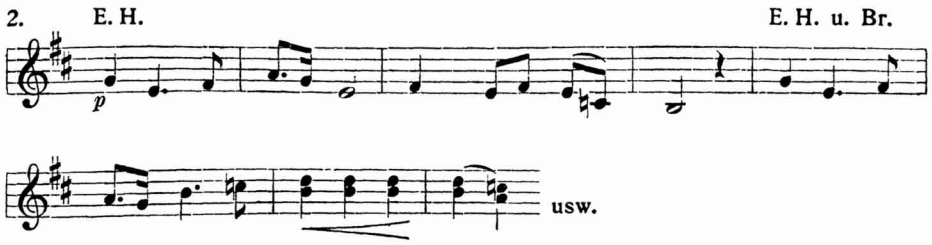
von Fritz Volbach

Das Werk ist in seiner Anlage viersätzig. Ein Programm ist ihm nicht beigegeben. Ich will versuchen, in kurzen Strichen an der Hand seines thematischen Materials eine knappe Analyse zu geben.

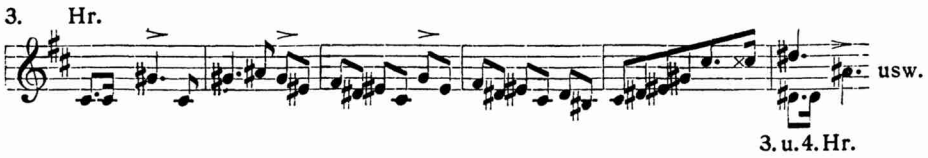
Der erste Satz, in seinem Charakter „lebhaft und trotzig“ führt gleich in medias res. Nach ein paar rhythmischen Akkordschlägen (Posaunen, Trompeten) setzt gleich das Hauptthema ein, das sich wieder in drei Teile zerlegen läßt, von denen die beiden ersten vor allem für die thematische Entwickelung von Bedeutung sind:



Das Ganze rückt nun ebenso eine Stufe höher, dann eine Durcharbeitung des Motivs a in den Streichern und hierauf in den Bläsern, während zugleich Motiv b in den Streichern erklingt. Kurze Steigerung, dann das Hauptthema Fortissimo im Glanze des Tutti. Einen Gegensatz bringt das Thema des Seitensatzes:



Umschlungen wird dieses Thema von einer chromatischen Achtelbewegung in Baßklarinette, Violoncell bzw. Fagott. Noch ein drittes Thema beherrscht diesen Satz und schließt sich an die Durchführung des Seitenthemas an; es bleibt stets den Hörnern vorbehalten:

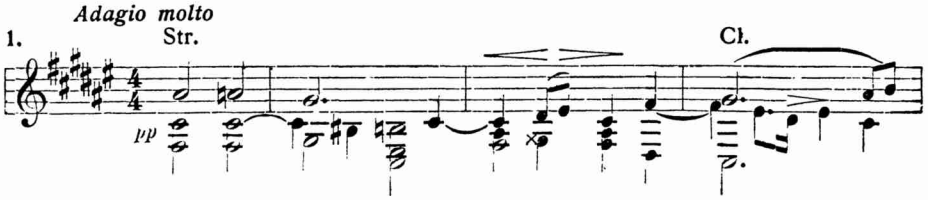


Diese Themen bilden das hauptsächlichste Material des folgenden Durchführungssatzes. Leise beginnt er mit Thema 1 a (ged. Hörner); Thema 1 b mischt sich zart hinein, melodisch erweitert:

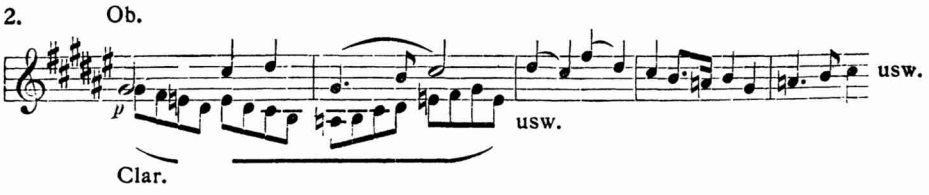
Es folgt ein mächtiges Tutti, in dem das Hauptthema in seinen Teilen, dazu Thema 3 zugleich durchgeführt werden. Nach einem Rückgang bis zum Piano folgt ein Fugato aus dem Hauptthema a gebildet. Seine Steigerung führt zum Hauptthema als Höhepunkt des ganzen Satzes, zugleich der Beginn der Wiederholung des ersten Teils in neuer, freier Durcharbeitung, bis das Ganze in mächtiger, aber kurzer Coda auf Grund des Themas 1 b abschließt.

Der zweite Satz ist ein kurzes Scherzo im Presto. Die Form ist die gewöhnliche, der erste Teil charakteristisch durch den Wechsel von $^3/_4$- und $^2/_4$- Takt. Im zweiten Teil folgt eine tanzartige Melodie in den Streichern mit Gegenbewegung der Holzbläser. Im Mittelpunkt des Trios steht eine zuerst von den Violoncelli vorgetragene Melodie. Das Ganze kurz und gedrängt.

Es folgt das breit angelegte Adagio. Es gründet sich auf zwei Themen. Das erste, ein feierlich ernstes, steht im Vordergrund und bildet den Hauptgedanken:



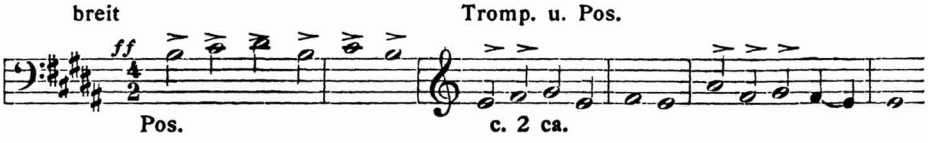
Mit ihm wechselt ein zweites, einfach schlichtes Thema, zuerst von Oboe und Klarinette allein vorgetragen:



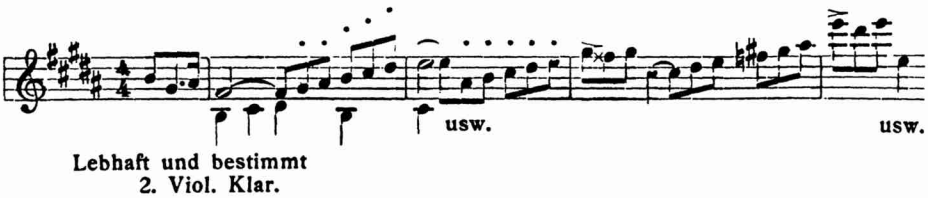
Nach und nach nehmen immer mehr Stimmen an seiner Durchführung teil und steigern es zu einem Tutti, von dem aus es dann zurückebbt zu seiner ersten

Einfachheit. — Es folgt die zweite Durchführung des Hauptthemas mit großer Steigerung und, entsprechend der ersten Durchführung, das zweite Thema in neuer Fassung und lebhafterer Bewegung. Nach einem kurzen, lichten Zwischensatz, dessen Thema aus den Figuren des vorhergehenden Tutti entwickelt ist, schließt der Satz mit der dritten Durchführung des Hauptthemas.

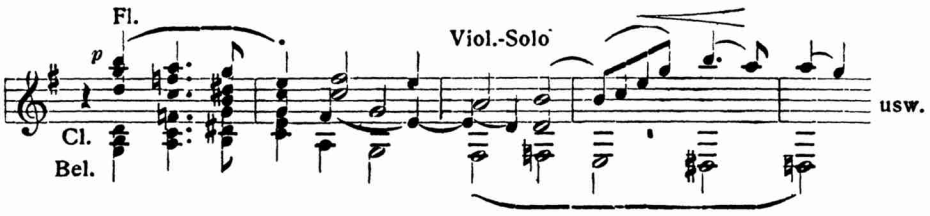
Das Finale hat eine kurze Einleitung. Mächtig hebt es an mit einem uralten Hallelujathema:



Zweimal unterbricht dieses Thema das unbestimmte, anschwellende Rauschen der übrigen Instrumente, unterstützt von dem mächtigen Klange der Orgel, die sich in diesem Satze dem Ganzen zugesellt. Dieses Hauptthema durchzieht nun auch den ganzen folgenden Satz gleichsam als Cantus firmus. Gleich am Anfang dient es dem lebhaften Hauptthema als Unterlage:



Dieses Thema wird nun zuerst von den Streichern durchgeführt, bald treten die Holzbläser, dann die Hörner damit auf, bis im Höhepunkt von neuem das Hallelujathema die Herrschaft erlangt. Die Sologeige leitet zu einem neuen Thema ein, das sie anfangs mit den Holzbläsern zusammen durchführt:



Nach Entwickelung dieses Themas hebt eine neue Durchführung des Hauptthemas (in h-moll) an; mit dem Thema aber verbindet sich nun das zweite und tritt mit ihm in Wettstreit, in dem bald das eine, bald das andere zu siegen scheint, bis im Höhepunkt endlich das zweite Thema die Herrschaft behauptet. Von neuem erklingt das Halleluja in höchster Kraft, dann sinkt die Musik zurück zu leisem Hauch. Von der Harfe silbernen Fäden umsponnen, zieht das Hallelujathema, von der Sologeige apostrophiert, im Pianissimo dahin, von einer Instrumentalgruppe in die andere steigend, immer mehr anschwellend bis zu höchster Kraft. Noch einmal klingt, wie aus der Ferne, das zweite Thema in den Hörnern (gedämpft) an, dann schließt das Ganze jubelnd mit dem hier kanonisch geführten, emporeilenden Hauptthema in brausendem Fortissimo.

Fritz Volbach

AN DIE KÜNSTLER

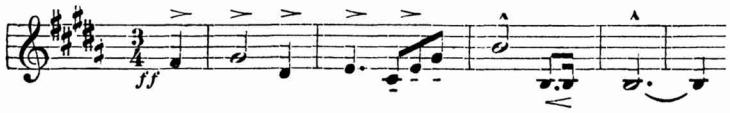
Gedicht von Schiller, komponiert für Männergesang (Soli und Chor) und Orchester von Franz Liszt

Liszts „Künstler"-Hymnus bildet nur ein Glied in der langen Reihe von Kompositionen, die der Meister der Verherrlichung des Künstlerstandes widmete. Ähnlich wie fast allen Werken Händels und Beethovens ein Thema heroischen Charakters zugrunde liegt, so zieht sich durch das gesamte Schaffen Liszts als geistiges Leitmotiv der Gedanke an die Apotheose des Künstlers. Selbst in seinen Werken religiösen Inhaltes erscheint die Gestalt des Künstlers wieder in gereinigter, verklärter Form. Liszts Anschauung vom echten Künstlertum war so hoch und rein, daß er unwillkürlich stets, wenn er etwas Großes, gleichviel welcher Art, aussprechen und gestalten wollte, auf ein Loblied dieses Künstlertumes hinauskommen mußte. Für ihn war der Künstler Herr der Erde, und alles, was geschah und gedichtet wurde, verwandelte sich vor seinen Augen in ein auf den Künstler bezugnehmendes Gleichnis. Solche Gleichnisse schuf er in den meisten seiner symphonischen Dichtungen, unter denen die „Ideale" in besonders nahen Beziehungen zu dem Chor „An die Künstler" stehen. Mit diesem und dem etwa um die gleiche Zeit entstandenen „Künstler-Festzug" bilden sie eine Kompositionsgruppe, die nicht nur durch den von Schiller inspirierten poetischen Leitgedanken, sondern auch durch gemeinschaftliche musikalische Themen mit einander verbunden sind.

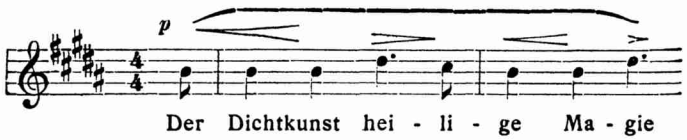
Die Entstehung des Werkes fällt in die Weimarer Periode Liszts — eine Zeit also, in der er sich von den ihn bis dahin ausschließlich beherrschenden französischen Einflüssen frei zu machen suchte und sich mit unermüdlichem Eifer dem Studium der deutschen Kultur hingab. Aus dieser Beschäftigung mit germanischen Dichtern und Philosophen entstanden die Goethe-, Herder- und Schiller-Kompositionen Liszts. Innerlich am nächsten mochten unter ihnen die Schillerschen Gedanken einer für Pathos und ideales Streben begeisterten Natur wie Liszt stehen. Aus diesem Gefühl geistiger Verwandtschaft erklärt sich wohl auch die Benutzung des gleichen poetischen Vorwurfes für mehrere Werke. Zu der Komposition eines Bruchteiles des Gedichtes mag sich Liszt außerdem noch durch die darin enthaltene Mahnung an die Künstler zur Einigkeit veranlaßt gefühlt haben — ein Hinweis, der gerade damals, als der Kampf für und wider Wagner tobte, sehr angebracht war. Wagner selbst schrieb darüber an Liszt: „Dieser Dein Zuruf an die Künstler ist ein großer, schöner und herrlicher Zug aus Deinem eigenen Künstlerleben. Ich ward tief ergriffen von der Gewalt Deiner Intention. Du sprichst sie mit Leib und Seele aus zu einer Zeit, unter Umständen, zu Menschen — denen es so geraten wäre, Dich verstehen zu wollen. Du hast ganz Recht getan, die Schillerschen Verse aus ihrer literarischen Existenz herauszuziehen und sie im Posaunenton hell und laut der Welt zuzurufen."

Zur Entstehungsgeschichte des Werkes sei noch bemerkt, daß es ursprünglich nur mit Harmoniebegleitung gedacht war und in dieser Form auch 1853 gelegentlich des Karlsruher Musikfestes unter Liszts Leitung aufgeführt wurde. Später erst fügte Liszt die Saiteninstrumente hinzu. Die Partitur trägt außerdem den Vermerk, daß bei großen Aufführungen die Solostimmen dreifach besetzt werden sollen. Als thematische Hauptgedanken, denen das gesamte motivische Material der Komposition entkeimt, treten hervor der Anfang der Einleitung (gleichzeitig das erste Thema des „Künstler-Festzuges"):

Langsam, feierlich



ferner das im Mittelsatz des „Künstler-Festzuges“ und in den „Idealen“ wiederkehrende Gesangsthema:



Das Werk beginnt mit feierlichem Pathos, erhebt sich im Mittelsatz zu einer lebhaften Steigerung, um dann wieder in verklärter Schönheit ruhig auszuklingen — nach Liszts eigenen Worten „in würdevollster Ruhe, tönenden Marmorsäulen gleich“.

Paul Bekker

PRINZESSIN BRAMBILLA

Heitere Oper in zwei Aufzügen nach einer Novelle des E. T. A. Hoffmann
Text und Musik von Walter Braunfels

Zur Einführung

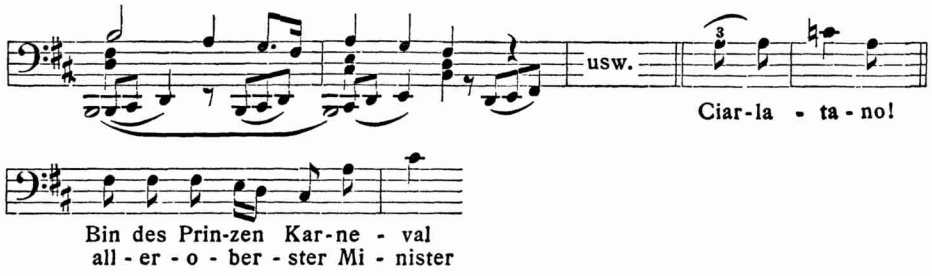
Die Szene ist in Rom, zur Zeit des Karneval, Ende des 18. Jahrhunderts. — Fürst Bastaniello di Pistoja veranstaltet zur Belustigung des Volks eine große Mummerei: er selbst schlägt, verkleidet als Ciarlatano, auf der Straße seine Bude auf, sein Gefolge geleitet im Maskenzug eine geheimnisvoll verhüllte Kutsche; wer in ihr sitzt, erfährt das staunende Volk durch den Ciarlatano: Prinzessin Brambilla kam, auf der Suche nach ihrem Liebsten, dem Prinzen Cornelio von Assyrien, der in Rom „sich selbst verloren ging“. Das Volk soll ihr helfen, ihn zu suchen, bewaffnet durch blaue Brillen, die ihm der Ciarlatano verkauft. Claudio, ein Schauspieler, der in verstiegenem pathetischen Gefühl seine Rollen so lebhaft empfindet, daß er an ein zweites Ich in seiner Brust glaubt, hat wie entgeistert der Erzählung zugehört; der Ciarlatano drängt auch ihm eine blaue Brille auf; kaum hat er sie aufgesetzt, hört er die Stimme seiner Geliebten, Giazinta, die ihn von ferne ruft; er glaubt den Ruf der Prinzessin zu vernehmen und stürzt ab. — Zweite Szene. Die Näherin Giazinta sitzt in ihrem Zimmer, singt, zankt und neckt sich mit der alten Barbara und erwartet ungeduldig ihren Liebsten. Es klopft, herein tritt — Pantalone, im Auftrag des Fürsten, um Giazinta zu sagen, sie solle ihm selbst die schönen Kleider bringen, die sie für ihn genäht. Die alte Barbara glaubt in Pantalone trotz der Maske — mit Recht — ihren durchgebrannten Mann zu erkennen, sucht ihn zu halten, er entflieht. Claudio kommt, verträumt, aber doch glücklich, wieder bei seiner Geliebten zu sein. Ein Traum, den ihm Giazinta erzählt, weckt in ihm wieder die alten Grillen, und als er gar wieder die blaue Brille aufsetzt, fängt er an, Prinzessin Brambilla in pathetischen Versen anzudeklamieren, bis Giazinta, empört über diese Albernheiten, ihm die Brille herunter-

schlägt und ihn mit den Worten „Verrückter Komödiant!“ verläßt. Nun glaubt er ganz Brambilla zu gehören. — Dritte Szene. In einer Taverne sitzen Freunde Claudios bei einem Trinkgelage. Pantalone erzählt von Claudio, wie er jetzt, ganz verrückt geworden, in einem komödiantenhaften Aufzug die Straßen durchzieht, als Prinz die Prinzessin suchend. Der Fürst kommt dazu, noch als Ciarlatano gekleidet, erzählt den Zechern von dem Maskenbilde der Prinzessin und bittet sie um ihren Beistand, damit Claudio die Gesuchte finde. Claudio kommt, verfolgt und verhöhnt von Gassenbuben, in die Taverne, und nun hilft alles zusammen, um ihn immer verrückter zu machen: die Freunde erzählen ihm vom Aufenthalt der Prinzessin, Pantalone erkennt plötzlich in ihm den Cornelio von Assyrien wieder, um ihm dann im Augenblick der höchsten Ekstase zuzurufen: „Verrückter Komödiant!“ Mit einer allgemeinen Keilerei schließt der Aufzug. — Die vierte Szene (zweiter Aufzug) zeigt den Fürsten in seiner wahren Gestalt, den allen wohlwollenden Mann, der bei sich beschließt, das Schicksal Claudios und Giazintas wieder zu verknüpfen, indem er Giazinta dazu bestimmt, im Maskenzug am Abend als Brambilla zu figurieren, und er eröffnet Giazinta diese seine Absicht. Die Verwirrung Claudios nimmt ihren Fortgang: er stürzt atemlos herein, glücklich, den Aufenthalt der Prinzessin gefunden zu haben, stößt auf einen Chinesen, der den Eingang des Saals bewacht, haut ihm den aufgesetzten Kopf ab, erkennt ihn erschreckt als Pantalone und dringt in den Saal. Der Fürst, als Zauberer verkleidet, empfängt ihn; Claudio fordert als Cornelio seine Braut, entsagt Giazinta. Da erhebt sich diese, verhüllt im Hintergrunde sitzend: weist diesen da hinaus! Und die Masken drängen ihn hinaus mit den Worten „Verrückter Komödiant!“. Claudio bleibt allein im Hof zurück, hält Zwiesprache mit dem „verfluchten Doppelgänger“, dem verrückten Komödianten und schwört ihm den Tod. — Die fünfte Szene zeigt das Treiben in der letzten Faschingsnacht auf der Piazza Navona: Moccoli-Spieler, Musikanten, verliebte Paare; der Zug mit der Prinzessin kommt auf die Bühne. Claudio tritt auf, will die Prinzessin befreien, — da steigt, nur ihm sichtbar, das Gespenst seiner selbst hinter dem Wagen empor; er erkennt den „verrückten Komödianten“, will ihn durchbohren, da verschwindet das Gespenst. Claudio reißt die Prinzessin vom Wagen und verliert sich mit ihr im Gedränge. Alles fängt an zu tanzen, die Lustbarkeit wird immer ausgelassener, plötzlich ertönt die Kanone: Mitternacht. Alles verliert sich, der Zug mit der Strohpuppe des Prinzen Karneval zieht vorbei, die Bühne wird leer; nur Claudio und die noch verhüllte Giazinta bleiben zurück. Nach einem längeren Zwiegespräch enthüllt sie sich ihm; er ist entsetzt und beschämt — da tritt der Fürst auf und spricht ihm zu. Claudio bittet Giazinta um Verzeihung, und als sich der Hochzeitszug ordnet, tritt Pantalone aus dem Portal des Palastes und beschließt mit einem Hochzeitslied, in das alle einstimmen, das Stück.

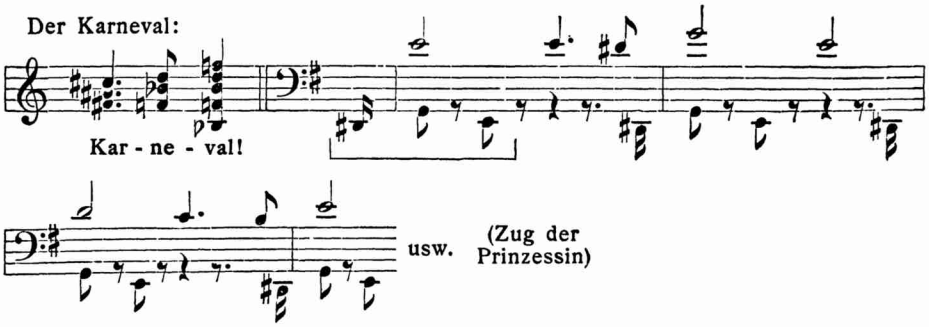
Das Werk gibt sich deutlich als „Oper“ zu erkennen: nicht in dem Sinn, daß es die alte Form der Oper wieder einführen möchte; aber es legt mit allem Nachdruck den Schwerpunkt auf die Seite der Musik. Nicht das Drama ist hier der Endzweck, dem die Musik dient, sondern die bunten Bilder der Bühne dienen als Material für die Musik, die aus ihnen den Stoff für ihre Gestaltungen, Situationen, Empfindungen holt. Die eigentlich lebendige, im höheren Sinn dramatische Entwickelung geht hier in der Musik vor sich — man kann sie aus den Worten nicht entnehmen. Daraus erklärt sich der ganze Stil des Werkes, die starke musikalische Formung, die große Rolle, die der Chor hier spielt, — nicht nur als mithandelnde Person, sondern als ein Mittel, den großen Angelpunkt der Entwickelung gewissermaßen architektonisch zu betonen.

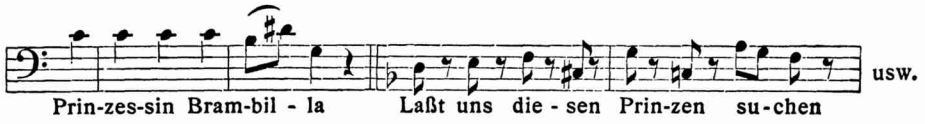
Der musikalische Charakter des Werkes ist mehr melodischer als motivischer Art; es ist deshalb schwer, durch kurze Notenbeispiele einen Begriff davon zu geben. Immerhin spielen einige Melodieen oder Themen die Rolle von „Motiven", kehren da und dort wieder und beherrschen namentlich die symphonischen Zwischenspiele.

Der Fürst:

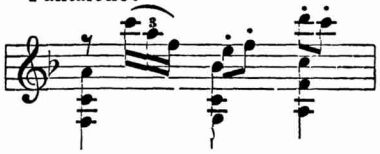


Der Karneval:

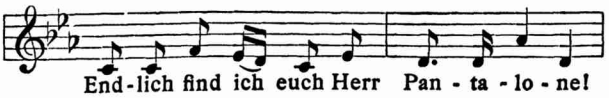




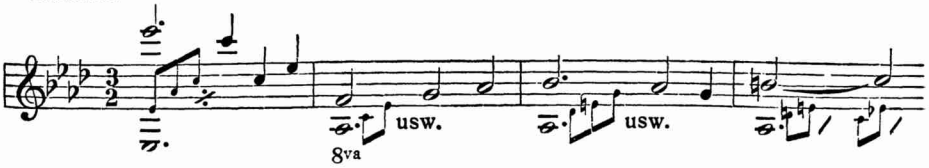
Pantalone:



Barbara:



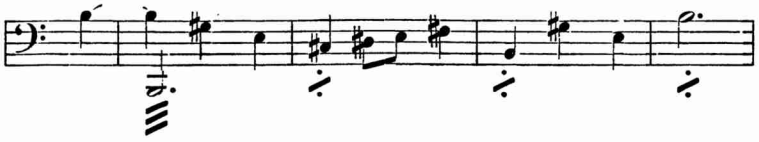
Giazinta:

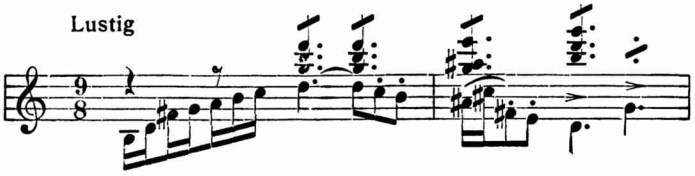


Von den übrigen Melodieen seien nur einige der wichtigsten angeführt:

Erste Szene:

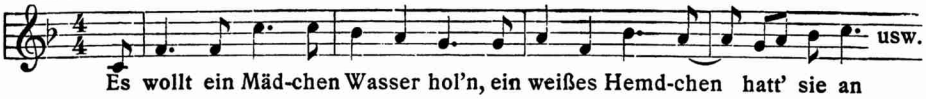
Chor:





Zweite Szene:

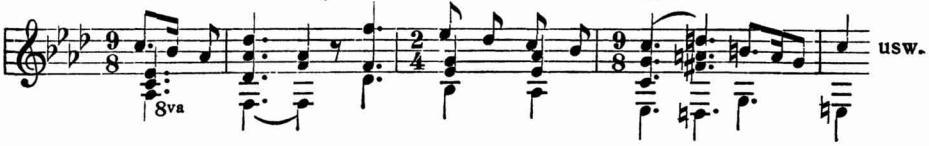
Lied der Giazinta:



Es wollt ein Mäd-chen Wasser hol'n, ein weißes Hemd-chen hatt' sie an

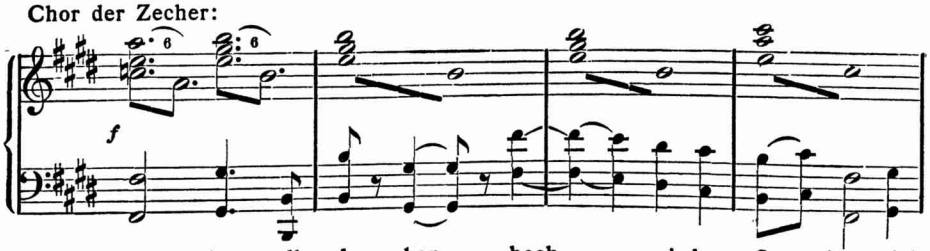
Giazinta:

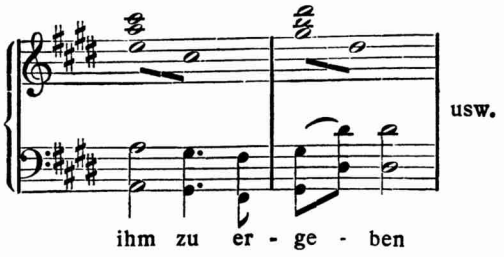
Was ich ihm bin, was kann ich ihm denn sein!

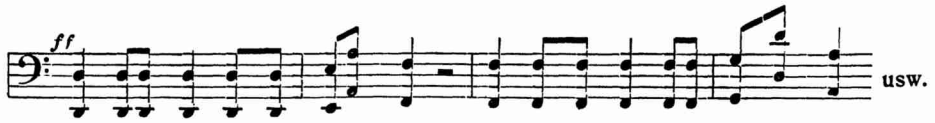


Dritte Szene:

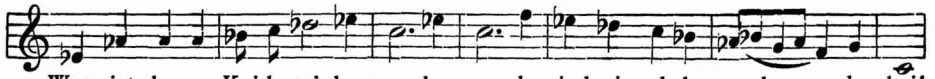
Chor der Zecher:



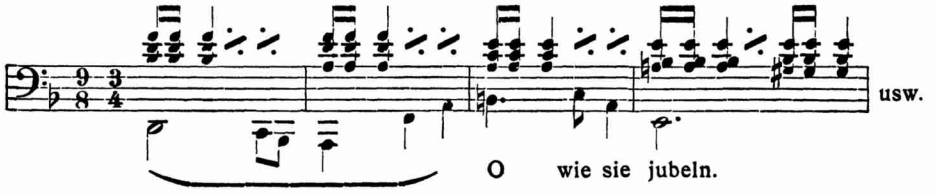




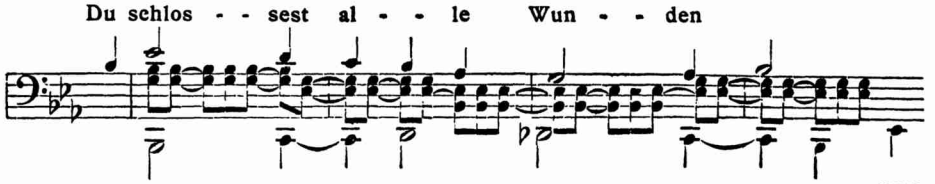
Schlußchor der Gassenbuben:



Zweiter Akt. Erste Szene. Monolog des Fürsten:

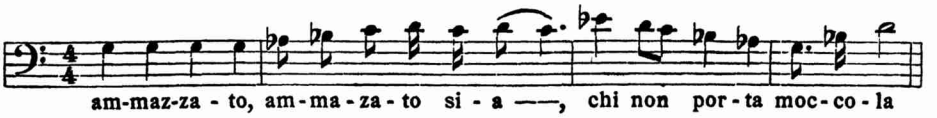


Der Fürst zu Giazinta:

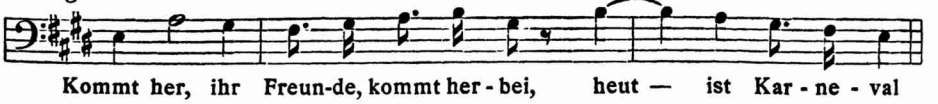


Zweite Szene:

Moccoli-Spieler:

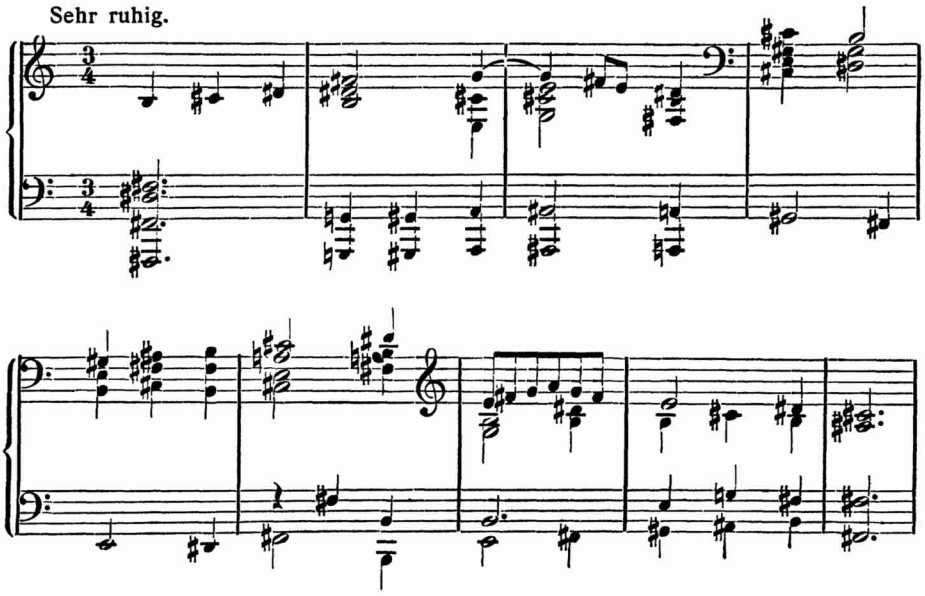


Sänger mit Gitarren:

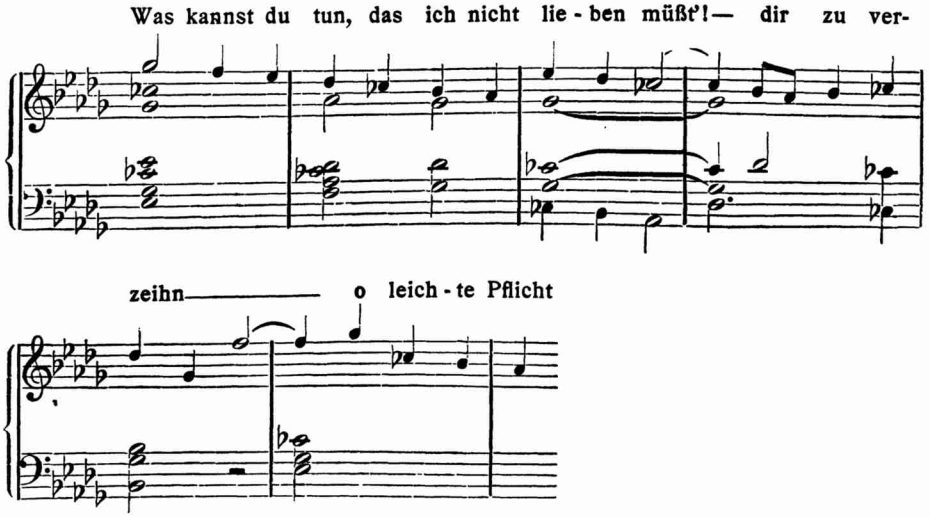


Pantalone die Prinzessin ankündigend:

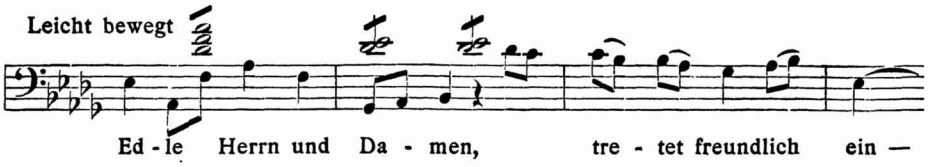
Die Schlußszene zwischen Claudio und Giazinta wird hauptsächlich von zwei Themen beherrscht, deren eines in seiner vollen Entwickelung so lautet:



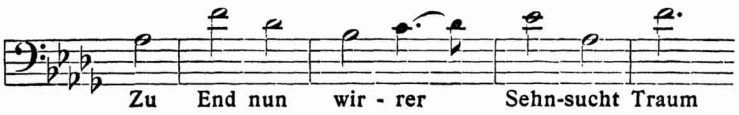
Giazinta verzeiht:



Pantalone:



Der Hochzeitskantus:



W. Riezler

ZUR ELEKTRA

von Richard Schaukal-Wien

Motto:

„Richard Strauß, der sich in exquisiter Literatur gefällt, scheint noch eine Zeitlang an andere sich verschwenden zu müssen, ehe er sich auf sich selbst besinnt."

(Schaukal,
Beiträge zum Problem des Musikalischen.
Geschrieben Sommer 1907.)

icht das ungemeine Können kennzeichnet den Künstler. Daß er könne, was er unternimmt, ist die Voraussetzung seiner Wirksamkeit. Ein Künstler, der nicht kann, was er will, ist unzulänglich. Die Geschichte der Kunst lehnt ihn ab.

Was er will, entscheidet über den Künstler. Und das Wollen jedes wirklichen Künstlers ist eine Bejahung seines Wesens. Jeder große Künstler läßt sich auf eine Formel bringen, die nur für ihn gilt: jeder Künstler ist eine nur sich selbst gleiche Einheit. Literarhistorikern ist es ein Vergnügen und Metier, den Einflüssen nachzuspüren, die am Werk sind an einem Künstler. In solchem Beginnen können Ernst und Ehrlichkeit sein. Es führt zu Klarstellungen und Einreihungen. Aber sie interessieren eigentlich doch wieder die Spezialisten des Metiers. Künstlerische Einsicht geht auf das Problem aus. Das Problem Plato z. B. bleibt unberührt von den Wandlungen, die an seinem Phänomen etwa die Entwickelung hervorriefe. Ein Plato von heute wäre trotz den andern Verhältnissen Plato. Das Prinzip ist ewig. Man geht als Historiker, selbst als Psychologe immer nur darum herum. Es ist der Unsinn der intellektuellen Bildung, daß sie vom Schema nicht loskommt. Kunst ist nicht mit „Bildung" zu erfassen. Kunst verlangt Kunstgefühl. Darum ist die Kunst einsam. Einsamer im Bereiche der Bildung denn unter naiven Barbaren. Ihre Gefahr ist heute der Einfluß nicht des Künstlerischen der Vorgänger — ohne Ahnen ist kein Edler —, sondern des Intellektuellen. Kunst sollte eigentlich gar nicht „wissen". Das ist freilich nur als Theorie wahr. Aber Praxis „widerlegt" niemals die abstrakte Wahrheit. Praxis ist nur Zeichen und Vordergrund. Theorie — in diesem Verstand — ist der Sinn des Ganzen (nicht der „Begriff"!).

Ein interessantes Beispiel für die intellektuelle Verbildung des Elementaren ist mir Richard Strauß. Strauß — dies will ich gleich vorausschicken, um jede mißliebige Gefolgschaft stumpfsinniger Aha-Leute abzulehnen — Strauß ist ein elementarer Künstler. Aber ich sehe ihn auf falschen Wegen zu sich selbst, auf den Wegen der „Literatur". Was ist „Literatur"? [1]) Intellekt-Können ohne das Elementargefühl (Genie) der Kunst. „Literaten" sind Menschen, die nicht rein, sondern literarisch empfinden, das heißt indirekt, unecht. Echt ist nur das Elementare, wahr nur das Gewordene, lebendig nur das Organische. Auch der Künstler hat sein Bestes im Lebendigen. Sein Lebendiges andern zu verlebendigen, ist der Beruf des Künstlers. Der Künstler gestaltet seinen Eindruck von der Welt, gestaltet ihn mit seinen eigenen, einzigen Mitteln zu seinem eigenen einzigen Zweck. Der Sinn dieses Zwecks ist Wahrheit. Jeder Künstler ringt auf seine Weise nach ihr. Zur Wahrheit gelangt keiner. Die Wahrheit ist in Gott, und Gott ist in der Welt. Gott ist der Sinn der Welt, ihre Wahrheit. Künstler sind Gottsucher. Der Literat ist ein Zerrbild des Gottsuchers. Er erschöpft sich in seinen Mitteln, die keinen Zweck außer sich selbst haben. Dem Literatur-Literaten — es gibt allerlei „Literaten", zeichnerische, musikalische usw. — sind die Worte, die elenden Worte, als Worte das Ende. Der typische Literat ist Oskar Wilde. Man darf ihn den großen Literaten heißen. Was dem Literaten zu erreichen möglich ist, hat er erreicht. Und da das Wesen Wildes eigentlich im Sagen beschlossen ist — er ist kein Finder, Erfinder, er ist der geniale diseur — so kann man ihn sogar als einen Künstler ansprechen. Denn in seinem Werk ist diese ganze (exquisite) Vorläufigkeit, die Wilde bedeutet, eingefangen. Freilich wird dem Begriff Künstler, auf Wilde angewendet, sofort ein peinlicher Hauch anhangen wie hängende Nebelluft: das Künstliche. Wilde war ein künstlicher Künstler. Die großen Künstler sind natürlich. Ihr Künstliches ist nicht ihre Natur, sondern ihr Metier. Shakespeare z. B., der größte Künstler aller Zeiten und Völker, hat sehr viel Künstliches. Aber das Shakespeare'sche, so sehr es dieses Reizenden bedarf, um ganz es selbst zu sein, ganz zu sich selbst zu kommen, sitzt doch tiefer, ist als Prinzip, Kraft, Keim im dunkeln Kern des Seelischen.

Das Künstliche im Metier verlangen künstlerisch Verwöhnte vollkommen. Vollkommenheit ist nämlich im Künstlichen, Metierhaften möglich. Flaubert ist im Metier vollkommen. Wer das ganz erfühlt hat, kann keinen Roman als Roman (nicht etwa als Confessio, da spielt etwas ganz

[1]) Vgl. mein Buch „Literatur. Drei Gespräche", München und Leipzig bei Georg Müller 1906, und meinen Artikel „Symptome. Zur Naturgeschichte des Literaten" („Die Gegenwart", Berlin, No. 18 vom 1. Mai 1909.)

andres als das lüsterne technische Interesse mit) lesen denn einen im Flaubertschen Sinn vollkommenen, einen russischen also.

Dies zur Erklärung des Künstlichen im Künstler. Richard Strauß ist gar nicht so künstlich, wie er vielen dünkt. Er ist im Grunde sehr einfach im „Metier". Man darf sich da durch das koloristische Orchester, die kühne Instrumentierung nicht blenden lassen. Das könnte auch ein andrer können — Mahler z. B. —, ohne doch Strauß zu sein. Richard Strauß ist weit mehr als diese seine nur vergleichsweise ungemeinen Mittel. Er bewältigt sie, und darüber staunen die Leute, zumal die sogenannten Kenner. Daran ist — von einem höheren als dem Kennerschaftsstandpunkt aus gesehen — gar nichts Erstaunliches. Ich würde Strauß, so sehr sich meine Kennerschaft gekitzelt fühlt durch das relativ Neue und sogenannt Unerhörte dieser Instrumentenpalette, das alles dahingeben für sein Elementares. Die übliche Kritik über Strauß endet dort, wo er mir anfängt, jenseits der Technik. Da ist bei den Kennern von Kakophonieen, Tonmalereien usw. die Rede, lauter Dingen, die ich einfach nicht höre, wenn mich sein Elementares aufnimmt und hochträgt ins Reich, wo ich mich selig heimisch fühle: dem unsichtbaren Königreich der großen Kunst.

Das wäre mir ein trauriger Künstler, dessen Technik mich nicht zu ihm durchließe. Technik muß im Kunstwerk verwunden sein. Zum Teufel mit aller Technik — das heißt, sie hat beileibe dazubleiben —, ich rede von ganz andern Dingen, ich spreche von E. T. A. Hoffmanns Dschinnistan. Ich spreche wie Rudolf Kassners Joachim Fortunatus (in dem intuitiven Buch „Moral der Musik") zu „Musikern", nicht zu „Kennern" und Rezensenten. An Musiker wendet sich alle Kunst: Giorgione, Rembrandt, Watteau, Tiepolo, Shakespeare, Flaubert, Kleist und Keller. An Musiker wendet sich — wieder mit Hoffmann zu reden — das „Prinzip" Strauß.

Und nun kommt mein klagender Einwand gegen ihn. Warum nötigt er mich, ihn — nicht durch Technik, sondern durch etwas Fremdes, durch trübe „Literatur" hindurch zu erkennen? Hat er das nötig? Ich sage geruhig: nein. Warum verdächtigt er sich mir also von vornherein? Er weiß es gar nicht, wie wenig er es nötig hat. So naiv ist dieser „Techniker". Naiv wie ein Abonnent der „Neuen Rundschau". (Er hat ja selbst mitgetan am „Morgen".) Richard Strauß, möchte ich ihm sagen, Künstler, Mensch, Riese Gulliver, schüttle doch die Literatur ab, die auf dir kribbelt. Ich will es dir aus dir selbst beweisen, daß dein Bestes Dir immer entquillt, wenn du dich frei in die freie Luft reckst: aus dem Tiefsten ins Höchste, aus dem Menschlichen ins Göttliche. Nicht etwa gegen das sogenannte Perverse wendet sich meine Kritik. Um Gottes willen, ich bin doch kein Wald- und Wiesen-Banause. Das Perverse ist genau so natürlich wie das „Gesunde". Ich wende mich nur gegen das Gemachte, das Unechte.

Und unecht ist die literarische Mache, in der der Riese Strauß wie der Bär am Nasenring herumgetrieben wird. Ahnte er, wie das dem besseren Teil seiner Bekenner auf die Nerven geht! Ich habe „Salome“ und „Elektra“ je zweimal gehört und von den vier Abenden den Eindruck seelischer Ereignisse mitgenommen. Diesen großen, starken, nachwirkenden Eindrücken hat das, was ich jetzt ausdrücken will, gar nicht einmal etwas Ernstliches anhaben können. So lebenskräftig ist die künstlerische Potenz Strauß.

Aber nachsinnend verdenk' ich's ihm, daß er mir berechtigten Anlaß gibt, ihm kopfschüttelnd zu sagen: Gulliver, recke und rüttle dich, erwache!

Was ist der erste — ein bedenklicher — Einwand gegen Strauß, den Opern- oder Tragödienkomponisten (der Begriff tuts nicht, die Sache will's)? Die beiden Werke sind zu lang, d. h. sie haben „Längen“. Diese Längen sind Schwächen. Den beiden Werken fehlt die Konzentration. Warum? Weil beide Werke Sklaven der Literatur sind. Bei Richard Wagner gibt es keine Längen. Das sage ich wohlweislich, lehne jeden Einwand ab. Ich habe mir in Jahren alle möglichen Einwände selbst gemacht. Ich weiß noch sehr genau, wie wenig mir einst der „Tristan“ zu geben hatte, als ich ihn zum erstenmal hörte. Heute bedeutet mir „Tristan“ das Höchste, was ich neben Beethovens Sonaten überhaupt musikalisch erlebt habe. Ich bin in ihn hineingewachsen. Ich begreife ihn organisch. „Elektra“ und „Salome“ — das nämlich, was von ihnen bleibt, wenn man das Surrogat abräumt — sind Torsi, besser geniale Versuche, noch lange keine Erfüllung. Strauß ist in ihnen immer wieder bei sich, aber er erfüllt sich nicht zu sich selbst darin, wie jeder große Künstler in jedem seiner großen Werke sich erfüllt. Es sind keine ganz von ihrem Äther gespannten Kugeln, bildlich gesprochen. Sie haben Falten. Das macht, sie sind verfehlt gewollt, sind überhaupt „gewollt“ d. h. gemacht. Dieser an der Quelle dennoch herrlich dumpfe Wille ist mit zuviel Klarheit — irre gegangen. Man komponiert keine Wildesche „Salome,“ keine Hofmannsthalsche „Elektra“.

Man komponiert nämlich nicht „Literatur“, man komponiert nicht Worte, sondern das über, „hinter den Worten“.[1]) Strauß meint wohl, er hätte das getan. Gewiß, zum Teil. Und dieser Teil ist bedeutend und ist Strauß. Alles andre aber sind — Falten oder Längen oder Breiten oder Leeren oder wie man's schon nennen will, kurz nichts.

In einem vollkommenen Gedicht steht jedes Wort zum andern in einem notwendigen Verhältnis. Genau so ist es bei jedem vollkommenen Werk der Kunst. Nicht der „Stil“ schafft Unterschiede. Der „Don Juan“ ist

[1]) Vgl. meinen Artikel „Beiträge zum Problem des Musikalischen“ (Wiener „Fremdenblatt“ vom 30. August 1908) und als Pendant „Vom Tanzen“ („Zukunft“, XVI. Jahrg. No. 22 vom 28. II. 1908).

genau so groß wie der „Ring", die „Penthesilea" genau so groß wie die „Madame Bovary". Die Leute, die immer sagen: „Ja, das ist eben von Goethe! usw.", sind Schwachsinnige.

Jeder Künstler hat „Recht", keiner ist ein Kanon. Die Gesetze eines Kunstwerks sind aus ihm selbst zu entnehmen. Wer das nicht ahnt, wird's nie begreifen. Aber „Literatur" ist nichts. Literatur ist ein Gebläse. Und wer Worte, windige Worte komponiert, wird — Wind ernten.

Was ist das Richard Strauß'sche? Das Grauen vor dem siegenden Gefühl und die Wollust dieses Grauens, die es im Schauder selbst überwindet. Sehr wenig Ahnung verraten die Urteiler, die Strauß vorwerfen, daß er gleichsam „noch einmal" die „Salome" komponiert habe. Noch zehnmal wird er sie komponieren, wenn er zu sich selbst geht! Er wird sie — oder das Motiv der „Elektra": Grauen des Gefühls — immer wieder auf seinem Weg finden. Jeder Künstler hat eine unhörbare Berufung. Ihm selbst ist sie wie eine Stimme im Traum. Er weiß nicht, was sie ruft, weiß nicht, wohin sie ihn ruft. Aber er fühlt, er muß ihr folgen. Ob durch Gestrüpp, auf Umwegen oder auf dem geraden Wege: das ist Schicksal. Ich bin weit entfernt davon, Strauß einen „Vorwurf" daraus zu machen, daß er seinen Weg zu sich so überflüssiger-, so vergeuderischerweise sich erschwert. Solange der Künstler es nicht selbst spürt — das Gewissen, das keiner besser kennt als der Künstler — hat der Vorwurf keine Berechtigung. Erst wenn man als ehrlicher Beobachter merkt, daß das Gewissen mundtot gemacht werden soll, daß einer seine Augen und Ohren verschließt vor der eignen bessern Einsicht, hat man das Recht, ihn vor sich selbst anzuklagen. Heute habe ich noch die Überzeugung: Richard Strauß wird die literarischen Gespenster (nochmals nicht die „Stoffe", aber ihre Mache!) verjagen, wird sich erinnern, was Richard Wagners tief symbolischer Künstlerweg gewesen ist, wird sich heimlich selbst befragen und nicht begreifen, wo er solange geweilt hat. Von einem andern bedeutenden Künstler unsrer Zeit, von Gustav Klimt, habe ich diese Überzeugung längst nicht mehr.

Die „Literatur" ist eine böse Schlingpflanze. Sie zieht zum Grund hinab. Bei Strauß hat sie ihre zähe Kraft bisher noch als an einem Kräftigern vergeblich aufgebraucht. Er ist immer wieder heraufgekommen. In „Salome" wie in „Elektra" gibt es Höhepunkte allerreinster Elementarkünstlerschaft. Ich kenne in der ganzen Musikliteratur kaum ein Kapitel, das sich mit der Erkennungsszene Orestes-Elektra vergleichen ließe. Der Tumult einer vom Unerwarteten, nicht mehr für möglich Gehaltenen überwältigten Seele — das Schicksal in diesem vom Intellekt nur, nicht vom Gefühl „Unerwarteten", ihm als ausgeschlossen Bezeugten — ist hier mit einer künstlerischen Wahrheit erschaffen, wie sie nur Shakespeare in den

grandiosesten Stellen des Othello, des Lear erreicht hat. Oder der dithyrambische Triumph der Elektra nach jahrelangem, dumpfbrütendem Harren, die aus der hütenden Asche jach auflodernde Glut der Rache. Aber hart neben solchen Spitzen, unersteiglichen Eisnadeln der Kunst — Wortbemalungen und musikalische Abziehbilder, Panoptikum-, Zirkusroheit, Textgelalle von kindischester Literatenart oder -unart, das sich schon dadurch aufs beschämendste selbst widerlegt, daß, wer nicht das „Büchel" in der Hand hält, überhaupt keine Ahnung davon hat, was sich dort oben eigentlich „vertont" vernehmen läßt.

Überhaupt: symphonisch sind diese musikalischen Tragödien, nicht bühnenmusikalisch, nicht wagnerisch; die menschliche Stimme ist nur ein Faden im sonstigen instrumentalen Arabeskenwerk, unmenschlich die Zumutung an den „singenden" Darsteller, unendliche Literatengeschwätzigkeit durch zu verlebendigende Notenzeichen tönend zu illustrieren. Man läßt sich speziell bei der Wiener „Elektra" durch die unvergleichliche Kunst der großen Pariser Sängerin (Marcel) darüber hinwegtäuschen, die selbst ein Ereignis ist, größer als das technische Orchester-Experiment, dem sie hingegeben dient. Man vergleiche doch unbefangen mit dieser nobeln, natürlichen, rhythmischen, in jedem Nerv wachen, an Grazie, Flötenwohllaut und Körperwohlsicht unübertrefflichen, einem darstellerischen Wunder gleichzuachtenden Frau die bei allem Aufwand an Studium übel chargierte, grelle, krasse Klytämnestra unsrer sonst so bedeutenden Mildenburg, die ungeleckte, rührend-täppische Rastlosigkeit der wunderschönen und mit herrlichen Stimmitteln begabten Weidt mit der künstlerischen Mäßigung des der Marcel ebenbürtigen Schmedes, die antike Kraft und düster symbolische Größe Weidemanns mit dem fadenscheinigen Theater der Statisten (Friesstellungen wie in lebenden Bildern des Orpheum!).

Resumieren wir: ein Ragout. Dünne Literatur-Brühe, Blasen werfend, mit köstlichen Leckerbissen, bei denen man genießend die Augen schließt. Oder in einem würdigeren Bilde: ein Regen-Orkan, der immer wieder ans — nasse Pflaster gemahnt. Man bleibt halbe Stunden lang kalt und weint dann einige Minuten vor Seligkeit.

Welche Leidenschaft, welche Magie verschwendet an einen literarischen jardin des supplices! Und welche Größe doch in der Idee, daß das alles dem kolossalen Eindruck nicht schadet!

Ich habe die enthusiastisch gefeierte Premiere mitgemacht als ein Demonstrant. Ich habe mit-, ja vorgerast für Strauß. Denn ich glaube an ihn, und weil ich ihn liebe, hoffe ich für ihn.[1])

---

[1]) Vgl. meinen Artikel „Zur Elektra. Prinzipielles" in No. 18 der Allgemeinen Zeitung, München, vom 1. Mai 1909.

ERINNERUNGEN AN HANS VON BÜLOW
VON LAURA RAPPOLDI-KAHRER

MIT UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN LISZTS UND BÜLOWS

herausgegeben von

Dr. Julius Kapp-Frankfurt a. M.

ie ununterbrochenen Konzertreisen zu Anfang der 70er Jahre, die „zwei und einhalb Jahre angestrengtester Vagabundiererei", wie er es nennt, hatten Hans von Bülows ohnehin schon sehr angegriffene Gesundheit völlig erschöpft. „Augenblicklich bin ich in jeder Hinsicht Patient, d. h. in einem Zustand körperlicher und geistiger Lähmung befindlich, dem nur durch mehrmonatliche absolute Ruhe abgeholfen werden kann," schreibt er im Juni 1874 (Bülow, Briefe V, Seite 193. Leipzig, Breitkopf & Härtel). Er wählte daher das thüringische Badeörtchen Salzungen für die Sommermonate zum Aufenthaltsorte. Am 26. Juni 1874 traf er, aus Italien kommend, wo er Liszt und die Fürstin Wittgenstein besucht hatte, dort ein. Er gebrauchte eifrig die Badekur und lebte in völliger Zurückgezogenheit.

„Ich verkehre hier absolut mit niemandem ausser mit zwei meinethalben hierhergewanderten Schülerinnen, deren Enthusiasmus und Talent die mir auferlegte Plage verdienen. Die eine der genannten Eleven ist eine sehr charmante, nicht besonders anspruchsvolle Dame aus Liverpool, die Mann und Kinder auf ein Quartal meinetwegen verlassen hat, Mrs. Beesley, etwa 28 Jahre alt, sehr ausbildungsfähig. Sie hat früher öffentlich gespielt — ziemlich viel Unterricht gegeben — enfin sie wird bei Rückkehr meiner Lehrmeisterei Ehre machen. Sie fördert ein klein wenig meine Fortschritte im Englischen, dessen Bewältigung mir unsäglich schwer wird, zumal mein Gedächtnis, überfüllt nicht mit Dingen, leider aber mit den unzähligen Persönlichkeiten, die mich durch alle Länder verfolgen (auch hier, wo ich sie aber abblitzen lasse), dieses so übermässig angestaunte Gedächtnis bedenklich zu ‚striken' beginnt. Die andere Pianistin ist auch schon eine ziemlich fertige, bereits gereifte. Der Jugendverderber Abbé Liszt hat sie sogar schriftlich als eine „Collegin" erklärt: Laura Kahrer,"

berichtet Bülow seiner Mutter (a. a. O. V, 204). Es war natürlich für die beiden Damen durchaus nicht leicht gewesen, Bülows Schülerinnen zu werden. Nur das wirklich große Talent und die warmen Empfehlungen ihm nahestehender Musiker hatten ihn bewogen, „diese Fesseln" auf sich zu nehmen.

Laura Kahrer (geb. 14. Januar 1853) war Schülerin von Professor Dachs am Wiener Konservatorium und trat zum ersten Male in einem

Wohltätigkeitskonzert im dortigen Hofoperntheater vor die Öffentlichkeit. Liszt, der diesem beigewohnt hatte, sandte ihr anderen Tags nebst einer silbernen Feder zum Komponieren folgende Zeilen (Liszt, Briefe II, 141):

Liebe erstaunliche Künstlerin, Empfangen Sie dies kleine Erinnerungszeichen an die Stunde, wo Ihr ausserordentliches Talent mich so freudig überraschte, und seien Sie der aufrichtigen Wohlgewogenheit versichert, mit welcher Ihnen verbleibt

15. April 69 Wien F. Liszt

Den nächsten Sommer wurde sie seine Schülerin in Weimar, studierte dann bei Adolf Henselt in Petersburg, machte mehrere Konzertreisen und weilte im Sommer 1873 wieder bei Liszt. Nach Rückkehr von einer großen russischen Tournee im Winter 1874 fühlte sie das Bedürfnis, nochmals ernsthaften Studien obzuliegen. Ihr Bräutigam, der Konzertmeister Ed. Rappoldi (1839—1903), Freund und Quartettgenosse Joachims und Lehrer an der Berliner Hochschule, wünschte, daß sie bei Professor Rudorff an der Hochschule studiere. Doch der Unterricht dort sagte ihr keineswegs zu, und sie wandte sich daher brieflich an ihren verehrten Meister Liszt, ob er ihr vielleicht eine Empfehlung an Hans von Bülow geben könne. Liszt, der bekanntlich seit der unvornehmen Handlungsweise Joachims im Jahre 1857 und dessen berüchtigtem Absagebrief an die „neudeutsche“ Schule mit diesem als Menschen — den Künstler Joachim erkannte er stets in vollem Maße an — ganz auseinander gekommen war und nie viel von Musikschulen gehalten hat (hierauf bezieht sich auch die folgende Stelle „musikalische Mißverhältnisse“), antwortete ihr mit nachstehendem, noch unveröffentlichtem Schreiben:

Sehr geehrtes liebes Fräulein, Obschon ich wenig Gelegenheit hatte, Ihnen mein aufrichtig wohlwollendes Interesse zu bezeigen, verbleibt es ungeschmälert. Gewisse musikalische Missverhältnisse sind mir nur zu bekannt: deshalb verzichte ich auf jedwede Einmischung — und liess Ihr vorletztes Schreiben unbeantwortet. Auch heute bin ich etwas verlegen bezüglich der von Ihnen gewünschten Empfehlung. Ob Baron Hans von Bülow im Laufe des Sommers in Deutschland verweilt, ist mir noch nicht bekannt, und wenn er sich dazu entschliesst, wird er gewiss sehr der Ruhe bedürfen, — folglich wenig disponiert sein, selbst liebenswürdige und ausgezeichnete Pianisten zu hören. Indessen wollen Sie, liebes Fräulein, Ihrem Glück vertrauen und Bülow aufsuchen, so zeigen Sie ihm diese Zeilen, womit Sie wiederholt versichert, dass in angenehmster Erinnerung Ihres Talents und Ihrer Persönlichkeit Ihnen stets verbleibt freundlichst gesinnt

13. April 74 Pest F. Liszt

Dieses Schreiben, zu dem noch Empfehlungen der Berliner Musiker Ehlert, Weitzmann, Kroll u. a. kamen, und vor allem eine Einladung bei Herrn Bankier Perl brachte Fräulein Kahrer dem erwünschten Ziele näher. Bülow ließ sie sich vorspielen und erklärte sich darauf sofort bereit, sie zu unterrichten. Die Monate Juli bis September 1874 genoß sie dann zu Salzungen und Liebenstein den kostbaren und anregenden Unterricht Bülows,

der hauptsächlich den letzten Sonaten Beethovens gewidmet war. „Herr von Bülow ist wirklich eine so edle Natur, wie ich fast noch nie kennen gelernt; trotz seines Nervenleidens beschäftigte sich derselbe neun Wochen fast täglich mehrere Stunden mit mir! — Es war eine für mich unvergeßliche Zeit," berichtet sie darüber begeistert an Liszt (Br. an Liszt III, 157). Diese Studienzeit bei Bülow war von solchem Erfolg begleitet, daß ihr dieser zum Abschied nebst mehreren anderen das folgende, hier zum ersten Male veröffentlichte allgemeine Empfehlungsschreiben mitgab:

Fräulein Laura Kahrer, gegenwärtig Gattin des Herrn Kapellmeister Rappoldi, Violinprofessor an der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin, ist nach meiner mündlich des häufigen ausgesprochenen Überzeugung das weitaus genialste und zugleich gediegenste Klaviertalent neuerer Zeit. Autoritäten ersten Ranges, wie Herr Abbé Franz Liszt und Herr Professor Henselt haben eine gleiche Meinung schon früher kund gegeben. Im vergangenen Sommer hatte ich das Vergnügen, ihr mit meinem Rate bei Einstudierung der letzten grossen Klaviersonaten Beethoven's behilflich zu sein und kann versichern, dass ich einen so eminenten Vortrag z. E. von op. 106 von den berühmtesten Pianisten — geschweige denn von einer Pianistin, auch nicht annähernd gehört. Die staunenswerte, in der trefflichen Schule des Herrn Professor Dachs in Wien auf das Gründlichste ausgebildete Technik der jungen Künstlerin, verbunden mit ihrer musikwissenschaftlich entwickelten Intelligenz, befähigt sie, wie keine ihrer Colleginnen der Gegenwart, zur Lösung der schwierigsten und edelsten Aufgaben, vorzugsweise der klassischen Tonkunst. Möge ihr die Gelegenheit, sich selbst durch ihre Leistungen öffentlich zu empfehlen und die ihrem Talente zukommende Stellung zu erringen, von Seiten der Kunstgenossen und verständigen Kunstfreunde überall erleichtert und gefördert werden.

Bad Liebenstein, Sept. 1874 Dr. Hans von Bülow

Diese wertvollen Empfehlungen ebneten auch rasch den Weg zur öffentlichen Anerkennung. Ein Konzert in der Singakademie zu Berlin Januar 1875 brachte einen vollen Erfolg. Bülow schrieb auf die Kunde hiervon an die inzwischen verheiratete Künstlerin die folgenden, bisher unveröffentlichten Zeilen:

Geehrte Frau Kapellmeister, Die Mitteilung über Ihren großen Erfolg in Berlin mit op. 106 hat mich ganz ausnehmend erfreut, und ich danke Ihnen für Ihre liebenswürdige Aufmerksamkeit. Dass sie mich, d. h. Ihr Success überrascht hätte, kann ich nicht hinzufügen, da ich, wie Sie sich erinnern, Sie eigentlich meinerseits darauf vorbereitet hatte mit dem zu meiner Befriedigung so gut ausgefallenen Rate, sich durch eine ganz exceptionelle Leistung, wie eben den Vortrag jener so wenigen Auserwählten zugänglichen Beethovenschen Sonaten mit einem Schlage womöglich den Rang in der klavierspielenden Welt zu erobern, den einzunehmen Sie Ihr ganz eminentes Talent befähigte und berechtigte. Der Kritiker der Nationalzeitung, Herr Dr. Gumprecht, ist ein alter Feind von mir, was niemals gehindert hat, dass ich ihn nicht für den kompetentsten Richter in Instrumentalmusik erklärt hätte. Seine überaus warmen Worte über Sie sind mehr wert, als irgendwelche gesprochenen oder geschriebenen Lobesworte im ganzen übrigen deutschen Reich, und so lassen Sie mich denn Ihnen hierzu aufs Aufrichtigste und Teilnahmsvollste Glück wünschen.

Eine gleiche Gratulation hätte ich Ihrem Herrn Gemahl zu adressieren, von dessen überaus glänzendem Erfolge in Leipzig mit Meister Joachim's „Ungarischen Konzerte" mir ein Ohrenzeuge erzählt hat. Mit den besten Wünschen für Ihr häusliches Glück, das stets mit den Resultaten Ihrer künstlerischen Tätigkeit in der Öffentlichkeit gleichen Schritt halten möge, grüsse ich Sie und Ihren Herrn Gemahl in aufrichtigster Hochschätzung

Liverpool 3. Febr. 75 ganz ergebenst

Hans von Bülow

Kunstreisen durch fast ganz Europa schlossen sich an, die bald den Namen Rappoldi-Kahrer zu einem der klangvollsten im Konzertsaale machten. Unter anderem spielte sie bei der Tonkünstlerversammlung zu Sondershausen 1886, der letzten, der Altmeister Liszt beiwohnte, erstmalig Felix Draesekes, ihr gewidmetes großes Klavierkonzert op. 36 in Es-dur. Im Jahre 1877 war das Künstlerehepaar von Berlin nach Dresden verzogen, wohin Rappoldi zum ersten Hofkonzertmeister und Professor am Dresdener Konservatorium berufen wurde. Frau Rappoldi-Kahrer dagegen, seit 1879 kgl. sächsische Kammervirtuosin, übernahm 1890 eine Klavierprofessur an derselben Anstalt, die sie noch heute bekleidet. Leider hat sie sich jedoch seitdem fast gänzlich von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Kennt somit die jetzige Generation die große Künstlerin auch nur noch dem Namen nach und nicht mehr durch eigenes Anhören, so wird es doch von größtem Interesse sein, die Tagebuchaufzeichnungen aus ihrer Studienzeit bei Hans von Bülow kennen zu lernen, die uns ein Stückchen aus dem überaus wechselreichen Leben dieses großen Meisters lebendig vor Augen führen, zumal Frau Rappoldi-Kahrer wohl die einzige unter den lebenden Pianistinnen sein dürfte, die noch bei Liszt, Henselt und Bülow, dem großen Dreigestirn des Klaviers, studiert hat, und somit aus eigenster Erfahrung interessante Vergleiche zu ziehen vermag.

Salzungen, 9. Juli 1874. Mit meiner Begleiterin, Fräulein Schulz, bin ich heute glücklich hier gelandet. Wir haben eine nette, freundliche Wohnung gefunden, dazu ein gutes Pianino. Das Wetter ist herrlich und die uns umgebende Natur entzückend. Wir hörten, daß Bülow schon hier sei und ganz in unserer Nähe wohne. Eine Schottin ist auch bereits aus Liverpool eingetroffen. Heute um $^1/_2$1 Uhr gehen wir zu Bülow, also warten wir mit Geduld dessen, was da kommt!

10. Juli. Um 1 Uhr gestern waren wir bei Bülow, trafen ihn aber nicht zu Hause. Das Mädchen sagte: „Der Herr Doktor ist eben ausgegangen. Er findet das Essen im Kurhaus miserabel, hält die große Hitze dort nicht aus und speist daher im ‚Sächsischen Hof'. Herr Baron kommt aber um 3 zurück, schläft eine Stunde und studiert dann." Wir gingen

daher wieder nach Hause, hörten im Vorbeigehen jemanden in unserer Straße auf einem ausgezeichneten Piano die Chopin'sche Nocturne in Des spielen. Es war zweifellos die Schottin. Nachmittags begaben wir uns wieder zu Bülow. Das Mädchen wies uns in den ersten Stock und klopfte an einer Türe. Bülow öffnete selbst, sah mich aber in seinem gelben Anzuge so verwirrt an, daß er mir die Frage herauspreßte: „Kennen Sie mich noch, Herr Doktor?“ — „Natürlich, natürlich, nehmen Sie nur Platz, meine Damen.“ Nachdem ich ihm Fräulein Schulz vorgestellt hatte, sagte er: „Es gefällt mir hier gar nicht, gar kein Komfort, schlechtes Essen, furchtbare Hitze usw. Da meine Nerven ruiniert sind, muß ich auch anfangen zu baden.“ Er schien sehr nervös und sagte alles in einem Atem herunter. Nach einer Pause fuhr er fort: „Sie wollen also hier musizieren, Fräulein Laura. Haben Sie schon eine Wohnung, ein Klavier? Wenn nicht, bekommen Sie letzteres aus Leipzig. Gestern sprach ich mit Louis Ehlert, er ist ein Bewunderer von Ihnen. Lassen Sie sich aber das gedruckt geben, was er von Ihnen sagt, das rate ich Ihnen, denn es gibt Zeiten, wo er die Nase gehörig rümpfen kann. Er ist jetzt Hofpianist des Herzogs von Meiningen, unterrichtet die Kinder dort und wohnt recht hübsch drüben im Schloß. — A propos, was wollen Sie studieren? Haben Sie schon Beethoven op. 106 und die Orgelfugen von Bach-Liszt gespielt?“ Auf meine verneinende Antwort sagte er: „Sie müssen gleich mit dem Schwersten anfangen, mit leichten Sachen und Kleinigkeiten gebe ich mich jetzt nicht ab, dazu bin ich schon zu alt, und Sie brauchen mich auch nicht mehr dazu. Immer das Größte! wer soll es denn spielen, wenn Sie sich nicht daran machen?“ Ich meinte, da op. 106 die schwerste Sonate sei, vielleicht die anderen vier letzten Beethoven-Sonaten früher zu nehmen Da sagte Bülow: „Wenn man baden will, ist es besser gleich ganz hineinzugehen, als nach und nach immer langsam, da erkältet man sich bloß. — Haben Sie meine Ausgabe? Die müssen Sie haben, wenn ich selbst jetzt auch manches verwerfe. Schreiben Sie nach Leipzig, man soll Ihnen die fünf letzten Sonaten und das zweite Heft Bachscher Orgelfugen schicken. Kommen Sie morgen um dieselbe Zeit wieder und spielen Sie mir etwas Neues. Ich gebe Ihnen hier Schumanns ‚Kreisleriana‘ mit, spielen Sie daraus, was Ihnen gefällt.“ Darnach verabschiedeten wir uns, er begleitete uns bis zur Treppe, ja sogar bis auf die Straße, und verschwand. Die Schulz war erstaunt, daß er so überaus liebenswürdig gewesen und sie als Gardedame so gut aufgenommen.

Sonntag 12. Juli. Als ich gestern morgen übte, hörte ich Bülows Stimme auf der Straße: „Gut das Tempo!“ Ich sah aber nicht hinaus, da ich noch im Morgenkleide war. Ich übte fast den ganzen Tag, ich mußte ja die „Kreisleriana“, die ich nie gespielt, dieses lange schwere

Stück nachmittags noch vorspielen. Mir klopfte das Herz, als wir um Fünf an Bülow's Tür pochten, und er rauh „herein" schrie. Er war mit Schreiben beschäftigt, ließ aber sofort alles liegen, setzte die Feder hinters Ohr und begrüßte uns aufs Höflichste. „Gehen wir hinunter, auf diesem Piano kann ich Sie doch nicht spielen lassen. Mein Klavier ging nämlich hier oben nicht herein, da war die Hausfrau so liebenswürdig und stellte es in ihr Zimmer unten." Er öffnete die Tür, stürzte förmlich die Treppe hinunter und öffnete unten das Zimmer. „Treten Sie ein, meine sehr werten Damen, es ist Ihnen doch nicht zu heiß?" Er öffnete den Flügel mit der Bemerkung: „Sie haben wohl schon oft auf Bechstein gespielt?" In diesem Augenblick trat der Postbote ein und brachte eine Zeitung. Bülow übergab diese mit der größten Zierlichkeit der Schulz und setzte sich neben mich an den Flügel. Ich spielte die „Kreisleriana", und nach jeder Nummer setzte er sich selbst ans Clavier und spielte sie mir vor, dabei lehrreiche, interessante Bemerkungen über mein Spiel und über das Werk selbst machend. Beim letzten Abschnitt frug er mich: „Haben Sie das von Tausig gehört? Das hat er vollendet schön gespielt, mir gefiel es ausnehmend gut von ihm." Als ich geendet, sagte er: „Sie haben Riesiges geleistet in der kurzen Zeit, es ist unglaublich, es sind doch kaum zwei Tage, seit Sie dieses große Werk kennen." Als ich bescheiden erwiderte: „Es ist sehr schwer und zu kurze Zeit, besonders da ich das Stück nie zuvor gehört oder gespielt habe," da unterbrach er mich: „Zu schwer, sehr schwer, das lassen Sie Andere sagen, das klingt in Ihrem Munde ganz eigentümlich; ich sage Ihnen ganz aufrichtig, Sie leisten mehr, als alle Ihre Colleginnen! Sie sind berufen, die schwersten Sachen, z. B. die letzten Beethoven-Sonaten, zu spielen! Lassen Sie die kleinen Pensionsstückchen, z. B. die Sonate von Scarlatti, den Chopin'schen Walzer in Des usw. die Krebs [damalige Pianistin] spielen; spielen Sie die größten Sachen, wie op. 106. Darauf freue ich mich schon. Hier ist übrigens ein neues Carnevalsstück von Ehlert, hier russische Sachen von Tschaikowsky, einem der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart! Das eine spielt Rubinstein, das andere spiele ich und studiere es eben jetzt. Ich würde Ihnen auch das noch vorspielen, aber meine Nerven!" Während ich meinen Hut aufsetzte, kam das Gespräch noch auf Mrs. Beesley. „Die Arme", sagte Bülow, „ich muß mich ihrer annehmen, sie ist extra meinetwegen gekommen und kann kein Wort deutsch. — Also kommen Sie bitte Dienstag wieder, wir wollen die Zeit benützen; man muß jeden Augenblick wahrnehmen, und seien es auch nur ein paar Minuten vor der Suppe; ja, so habe ich es immer gemacht!" — Abends nach 10 Uhr, als wir schon ausgekleidet waren, schickte Bülow noch zu uns wegen der Zeitung; er dachte, Fräulein Schulz hätte sie mitgenommen.

Mittwoch, 15. Juli. Gestern dauerte die Lektion bei Bülow über zwei Stunden. Sie war überaus interessant und lehrreich. Sein Verhalten gegen mich — er behandelt mich nicht als Schülerin, sondern als Kollegin — ist so feinfühlig, so zart und rücksichtsvoll, so nobel und entgegenkommend, daß ich Niemanden nennen könnte, der so zu unterrichten versteht, wie er. Sein Einfluß wirkt Wunder! Seine Art und Weise regt die Phantasie an, man denkt bei jeder Komposition und sucht den Inhalt zu ergründen. Er hat mir bei mehreren Stücken Fingerzeige gegeben, Episoden erzählt, die mich tief ergriffen, und seitdem spiele ich kein Stück, ohne mir einen Hintergrund in Gedanken zu malen. Bülow spielte den ersten und zweiten Satz von op. 106 ganz eminent und eine Toccata von Rheinberger. Als ich dann die Anfangsakkorde der Sonate, die ihm soviel Schwierigkeiten machen, daß er sie, wie er sagte, nie ganz überwinden könne, mit größter Leichtigkeit spannen und spielen konnte, meinte er: „Sie haben eine unglaubliche Hand!“ Er ließ mich dann eine schwere Komposition Rheinbergers prima vista spielen und bemerkte hinterher: „Das ist die einzige Eigenschaft, die ich mit Ihrer großen Begabung, was Technik usw. anbelangt, nicht vergleichen kann. Sie müssen mehr vom Blatt lesen.“ Er gab mir hierfür mehrere Sachen mit nach Hause. Beim Weggehen entschuldigte er sich noch wegen der Zeitung, es sei eine Confusion von ihm gewesen. — Heute aßen wir alle zusammen im „Sächsischen Hof“. Ich lernte dabei die Schottin kennen. Bülow war sehr froh und gesprächig. Unter anderem meinte er bezüglich seiner Badekur: „Baden kommt gleich nach Hängen, nur dauert es länger!“ Bülow begleitete uns dann nach Hause. Unterwegs sagte Fräulein Schulz: „Fräulein Kahrer erwartet ihren Bräutigam.“ — „I der tausend“, rief Bülow, aufs äußerste erstaunt, „mit wem?“ — „Mit Rappoldi, wenn Sie ihn schon kennen.“ — „Freilich kenne ich ihn. Aufrichtig gestanden, mir tut es immer leid, wenn ich so etwas höre. Sie haben ja noch lange Zeit, überlegen Sie sich das noch.“ — „Es ist schon ganz bestimmt, Herr Baron,“ sagte ich. „O, bitte, das kann man noch ändern, denken Sie nur darüber nach.“ — „Ich konnte es früher auch nicht denken, es ist so schnell gekommen: — meinen Sie denn, Herr Doktor, daß man garnicht heiraten soll?“ — „Nein, nein, mir tut es bloß leid um Sie,“ erwiderte Bülow abermals, und mit einem „Auf Wiedersehen morgen“ verabschiedete er sich vor unserem Hause.

Freitag, 17. Juli. Als ich heute zu Bülow kam, spielte er gerade und rief mir beim Eintreten zu: „Sie sind zu alt, um mit Puppen zu spielen, und zu jung, um mit Bräutigam zu spielen!“ Auf meine Entgegnung, daß ich überhaupt nicht spielte, sondern es ernst meinte, versetzte er: „Das Sprichwort: ‚Jung gefreit hat nie gereut‘ hat bei mir nur

umgekehrt Gültigkeit — schon deswegen, weil da die Reue nicht so lange dauert! — A propos, ich hörte Sie heute ‚Au bord d'une source' von Liszt spielen und möchte es noch einmal hören, ich spiele es langsamer". Während ich es spielte, machte er diverse Bemerkungen wegen der verschiedenen Farben des Wassers, so z. B. meinte er bei der Stelle, wo es nach E-dur geht: „Hier nimmt das Wasser eine blaue Färbung an, während in folgender Es-dur Stelle ein Silberglanz erglänzt. Das Licht und die Sonne beleuchten das Wasser — die Tonarten geben die Farben, chromatisch selbstverständlich, regenbogenartig schillernd." Schließlich spielte er das Stück selbst mit einer Klarheit und Durchsichtigkeit, wie fließende Krystallperlen, die bei der leisesten Berührung zu Wasser werden. — Auch die „Kreisleriana" wollte er nochmals hören, und spielte sie zuletzt auch noch selbst. Er schnitt dabei fürchterliche Grimmassen, sang mit und machte folgende, die musikalischen Vorgänge illustrierende Bemerkungen:

Die „Kreisleriana" stellen lauter Gestalten vor, die nur in der Phantasie eines Überspannten existieren. Der Johannes Kreisler ist eine Gestalt aus den „Phantasiestücken" E. T. A. Hoffmann's, der sich auch dieses Pseudonyms bei seinen Musikrezensionen bediente.

No. I. Gleich zu Anfang erscheinen Gestalten, die bei jeder Bewegung ihre Größe verändern. Riesen verkleinern sich, schrumpfen zusammen, andere wachsen wieder sprunghaft. Im Mittelsatz huschen Schatten herein und drehen sich im Kreise. Zuletzt schleppen sie sich alle gegenseitig fort.

No. II. Ein ruhiger Gesang hebt an — Sehnsucht nach unerreichbaren Idealen — Aussprache zu zweien — ein Gespenst vertreibt die Gedanken — Widersprüche ertönen — zuletzt eine Balgerei — endlich Ruhe — der erste Gedanke knüpft wieder an. Intermezzo G-moll. Langarmige Riesen reichen sich gegenseitig Musikhefte von abnormer Größe, Kompositionen von Joh. Kreisler enthaltend. Ein düsterer Gedanke (die Erfindung geht verloren) führt wieder in das erste Thema (in einer anderen Tonart). Die erste Gedanke beschließt wie am Anfang, nur etwas mehr ausgesponnen, das Stück.

No. III. Eckige, hüpfende Figuren überall, abgebrochene unstete Melodieen singend. Zuletzt entfernen sie sich paarweise (immer schneller!) unter großem Spektakel.

No. IV. Phantastische Grübeleien beginnen — zuletzt den Faden verlierend, dann wieder anknüpfend, worauf eine Melodie folgt, bis der erste Teil sich wiederholt.

No. V. Einander nachspringende Gestalten, die Bestimmungen über die Zukunft treffen. — Sie fassen Beschlüsse — die Gedanken eilen bis

ins Unendliche, doch zuletzt verschwinden durch Verkleinerung diese Bilder wieder.

No. VI. Ein Märchen von wunderbarer Schönheit wird hier erzählt (sprechend zu spielen!).

No. VII. Böse Geister treten auf. — Alles Gute und Schöne wird zerstört. Andere folgen nach (Fugato), zuletzt und noch schneller in rapidestem Tempo alles vernichtend. Akkorde, die den Inhalt illustrieren, führen zum Schluß.

No. VIII. Es sind Hühner auf dem Hof. Ein Hahn stolziert mit Grandezza durch denselben (gebrochene Oktaven in B-dur der linken Hand). Die Hühner gackern dazu. Ein Geschrei ertönt, als eine schwarze Gestalt durch den Hof schreitet (mit aller Kraft zu spielen!), doch zuletzt beruhigen sie sich wieder; es waren ja lauter verhexte Hühner! —

Als ich mich nach Schluß der Lektion, die über zwei Stunden gedauert hatte, empfahl, fragte Bülow plötzlich: „Wann kommt Rappoldi? Wird er wohl einverstanden sein, wenn ich mit Ihnen solche Sachen vornehme, die, wie der Berliner sagt, nicht für den Mittelstand sind? — Vielleicht kommen Sie schon morgen wieder, da wird Mrs. Beesley auch da sein."

Sonntag, 19. Juli. Gestern spielte ich bei Bülow das Scherzo aus op. 106, die Toccata von Sterndale-Bennet und die Kreisleriana. Bülow meinte: „Lassen Sie sich's nur nicht verdrießen, diese Sonate wird Sie gut kleiden in Ihren Konzerten, da niemand sie spielt — keine Dame, auch Clara Schumann hat sie nie gespielt." Er spielte mir dann die Fuge noch mit Bravour vor. — Heute speisten wir wieder alle zusammen. Auch der Musikalienhändler Schuberth aus Leipzig war zugegen. Bülow kam dabei wieder auf meine Verlobung zu sprechen und meinte: „Bei der Verheiratung giebt es nur Hammer und Ambos, einer muß der Erstere, der andere der Letztere sein; entweder die Frau herrscht, oder der Mann." Ich sagte darauf: „Das wäre ja entsetzlich, so etwas nur zu denken!" — „Es kommt nur auf die Kraft an, wer es sein soll — ich meine auch die geistige Kraft," war Bülows Antwort. „Da wären wir ja immer das zu bedauernde Element," erwiderte ich. „Ich meine nicht nur die physische, sondern auch die geistige Kraft," betonte er nochmals. — „Werden Sie mit Ihrem Manne auch Konzertreisen machen, dann müssen Sie op. 106 als Repertoirestück wählen. Haben Sie übrigens mit Rappoldi die Sonaten von Joachim Raff gespielt?" — „Bach, Beethoven, Schumann usw., aber Raff nicht", bemerkte ich. „Bravo, sehr schön, aber Ihre oder vielmehr die Richtung Ihres Verlobten ist wohl etwas konservativ, zu klassisch? Ich will durchaus nicht den Ansichten Rappoldis entgegen sein, aber Sie müssen nicht einseitig werden; Sie müssen auch phantastische, dämonische und liebliche Kompositionen und nicht nur ernste und strenge spielen." —

Nach dem Diner spielte er uns dann noch das vierte Scherzo von Brahms und das Cis-moll Impromptu von Chopin ganz wundervoll. Dann aber verließ er uns, da sich der Herzog von Meiningen bei ihm zu Besuch angemeldet hatte. Bülow fuhr dann mit dem Herzog nach Liebenstein und kehrt erst Freitag (24. Juli) wieder zurück.

24. Juli. Wir speisten heute alle zusammen. Bülow war sehr schlechter Laune. Er erzählte von Liebenstein, klagte über die Salzunger schlechten Verhältnisse. „Wenn ich mit den Bädern hier fertig bin, ziehe ich nach Liebenstein, um dieses Nest hier los zu sein." Bülow aß nur die Suppe, sobald er den Aal kommen sah, stand er auf, verbeugte sich tief und gab uns einen Taler, indem er sagte: „Bitte bezahlen Sie mein Couvert — ich muß wo anders essen — es tut mir leid." Er ließ uns plötzlich allein. „Er macht es häufig so mit mir," sagte Mrs. Beesley betrübt, „er geht fort, oder liest die Zeitung." Als wir eben mit dem Kaffee fertig waren, kam Bülow in meine Wohnung, um sich zu entschuldigen. „Ich wünsche Ihnen nie solche Nerven, wie ich sie habe — so schlecht war mir noch nie! Sie und alle Menschen müssen darunter leiden — mir kann niemand helfen!" Er tat mir wirklich leid, er ist so gut und edel, und nach jeder Formlosigkeit oder dergleichen, die durch seine Nervosität hervorgerufen, bittet er immer ab. Er weiß genau, wenn er gefehlt hat. Er bat mich, erst Dienstag wieder zu kommen, da er Montag wieder nach Liebenstein fahren wolle, um sich beim Herzog ein „besseres Futter" zu holen.

4.—12. August. Gestern spielte ich bei Bülow zum erstenmal wirklich zu meiner eigenen Zufriedenheit. Er war des Lobes voll und sagte u. a.: „Sie dürfen das Öffentlichspielen nie aufgeben, da es für Sie und andere nicht gut wäre. Sie haben mich heute außerordentlich überrascht. Ich muß in der Tat staunen." Ich war überglücklich! Bülow war sehr froh und sprach viel mehr als sonst. Er erzählte auch, was er mit Rappoldi, der inzwischen zu Besuch in Salzungen geweilt hatte, über meine Zukunft ausgemacht habe. „Sie müssen in Berlin mit mehr Pomp auftreten, dann kann der Erfolg nicht ausbleiben." Er spielte mir dann noch das Fis-moll Capriccio von Mendelssohn. — Heute (5. August) wurde das Es-moll Scherzo von Brahms, das Gondellied von Mendelssohn und die Novellette in F von Schumann gespielt. Bülow war wieder sehr nervös, spielte nochmals das Capriccio und korrigierte Mrs. Beesley das Es-dur Konzert von Liszt, dessen Anfangstakten er den Text: „Ihr versteht ja alle nichts, ha ha!" unterlegt. Am 11. August spielte ich das Andante von Beethoven und abermals Capriccio von Mendelsohn. „Wenn Sie nicht zu blaß werden, so üben Sie nur so weiter. Sie überraschen mich jedesmal mehr". Er drückte mir die Hand und sagte, er freue sich sehr, noch viele Sonaten mit mir durchgehen zu können. Er selbst spielte uns Sonate

op. 101 vor, so vollendet, wie ich sie nie zuvor gehört. Er kam dabei auch auf den Halt (Fermate) in der Musik zu sprechen. „Ein Halt muß mindestens drei bis vier Takte dauern, denn der verständige Zuhörer muß Zeit haben, zu reflektieren über das Gehörte und über das noch zu Hörende. Er muß quasi in die Vergangenheit und Zukunft denken. Bei dem unverständigen Zuhörer muß sich durch den Halt die Spannung steigern, ungefähr so, wie es bei dem Zeitungsromanleser der Zusatz tut ‚Fortsetzung folgt'. Liszt hatte mir früher einmal folgendes hierüber gesagt: ‚Der Halt in der Musik ist mit einem Leuchtturm zu vergleichen, von ihm aus kann man alles übersehen, und deshalb muß er lang sein, damit Zeit bleibt.'" Scherzend fügte er hinzu: „Manchmal passiert auch etwas dazwischen, z. B. in einer ungarischen Rhapsodie eine Eifersuchtsscene, ein Mord oder dergleichen!" — In der nächsten Stunde, der letzten in Salzungen, spielte Bülow das Adagio aus op. 106, nach seiner Meinung das Schönste, was es überhaupt gibt. Auch W. von Lenz hat in seinem Beethovenbuche erzählt, daß Beethoven selbst es so hoch hielt, daß er, nachdem es bereits vollendet war, zu Anfang noch zwei Töne hinzugefügt habe, quasi als Stufen, um zum Altare hinaufzusteigen. Bülow sieht beim Spielen selten auf die Tasten, zuweilen sieht er die Zuhörer an, meist spielt er in sich gekehrt. Am 12. August übersiedelte Bülow nach Liebenstein. Er bewohnt dort dieselbe Villa, die Rubinstein 1870 inne hatte, als ich ihm zum erstenmal vorspielte. Wir folgten einen Tag später nach und fanden ein sehr gemütliches Unterkommen. Liebenstein ist landschaftlich reizend. Bülow meinte scherzhaft: „Liebenstein ist schön, hier kann man sich doch wenigstens eine Kravatte kaufen, oder einen Regenschirm; man findet kein so schlechtes Pflaster hier und kann das vortreffliche Theater besuchen."

Liebenstein, 14/15. August. Heute vernahmen wir, daß Bülow krank sei und zu Bett liege. Mrs. Beesley und ich gingen hin, um uns nach seinem Befinden zu erkundigen. Dort empfing uns ein elegant gekleideter Herr (Hofpianist Ratzenberger), der uns bei Bülow meldete. Dieser ließ danken und sagen, er sei sehr krank und könne uns vor 3—4 Tagen nicht sehen.[1]) Am nächsten Tage ließen wir abermals nach seinem Befinden fragen und erhielten folgenden Bescheid: „Bülow dankt und verläßt die Wohnung, befindet sich besser und zieht ins Hotel Müller." Nachmittags klopft es bei uns, und zu meinem größten Erstaunen tritt Bülow herein. Er war sehr matt und elend. „Ich danke Ihnen persönlich für

[1]) An Frau von Welz berichtet Bülow in diesen Tagen: „Noch nie habe ich einen in jeder Hinsicht so fatalen Sommer verbracht, einen so total vergeudeten, bereulichen. Salzunger Kur — als absolut verfehlt herausgestellt." A. a. O. V, 207.

Ihre Nachfrage. Wenn Sie nicht ein so großes Talent wären, würde ich ein schweres Opfer bringen, Sie zu unterrichten. Mrs. Beesley habe ich heute schon geschrieben und sie gebeten, doch um Himmels willen die Fenster zu schließen, da ich keinen Ton hören kann."

17. August. Heute erhielt ich folgenden Brief:

„Sollte nicht wiederum eine Verschlimmerung meines Zustandes eintreten, so würde ich Sie bitten, morgen Vormittag gegen 11 Uhr mit op. 101 zu mir zu kommen. Mein Flügel ist heute gestimmt worden — ich selbst hoffe, nicht allzu verstimmt zu sein. Da ich kaum über Anfang September hinaus hier verweilen werde können, so möchte ich Ihnen wenigstens mit meinen Ratschlägen für die sämtlichen Beethoven-Sonaten über op. 100 hinaus in diesem Sommer gedient haben, zu deren Vortrag Sie ja unter Ihren Colleginnen sehr ausnahmsweise berufen sind. Wir wollen das Übrige dann mündlich besprechen. Würden Sie die Güte haben, Mrs. Beesley, falls sie Interesse daran nähme, aufzufordern, gleichfalls zu kommen" (a. a. O. V, 206).

Als ich zu ihm kam, war er recht krank und fühlte sich tief unglücklich. „Ich bin der unglücklichste Mensch auf der Welt!" rief er aus. Dabei spielte er fortwährend, unterbrach sich aber jeden Augenblick wieder. „Der Teufel weiß, wie es kommt, daß gerade hier alle Menschen Kaltwasserkuren gebrauchen müssen. Die Fanny Lewald [bekannte Schriftstellerin, Gattin Ad. Stahrs] werde ich gar nicht los — ein amerikanischer Virtuos kommt extra aus New York, um mich zu quälen! — dann der Hofpianist Ratzenberger usw. — Ich komme um, das halte ich nicht mehr aus!" — Ich spielte dann op. 109, und Bülow lieh mir zum Schluß der Stunde, wie das stets seine Gewohnheit war, ein Buch, diesmal „Frankreich und die Franzosen" von Hillebrand.

19. August. Soeben war Bülow bei mir, um mir zu sagen, daß er sich heute zu schlecht fühle, um mit mir musizieren zu können. Der Arzt habe ihm das Musizieren überhaupt verboten. „Üben Sie nicht zuviel. Nehmen Sie sich ein warnendes Beispiel an mir. Ruhen Sie lieber aus und schonen Sie Ihre Nerven. Sie haben ja ideale Finger, Ihnen wird alles leichter, wie anderen Leuten. Die schwersten Rätsel haben wir ja mit Beethoven gelöst, das andere ist dagegen Spielerei. Montag spielen Sie mir noch op. 110 und 111 vor, dann wollen wir das Weitere besprechen." — Wiewohl Bülow mein Spiel streng beurteilt und genau bewacht — er will, daß ich das „non plus ultra" erreiche —, läßt er es trotzdem nie an Anerkennung fehlen. „Im künstlerischen Sinne der Wahrheit, oder im wahren Sinne des Künstlers" ruft er dabei des öfteren aus. Ich habe in den letzten Wochen unendlich viel bei ihm gelernt. „Technisch haben Sie jetzt nichts mehr zu lernen," meinte er heute, „aber hüten Sie sich, die sogenannten Süßholzraspler, oder die Schumann- und Chopin-Interpreten zu vermehren, die es wie Sand am Meer gibt.

Gesund und männlich muß man spielen! Es gibt heutzutage viel zu viel Pianisten und zu wenig Musiker!"

24. August. Wir trafen Bülow auf der Promenade. Er ging den Hut in der Hand und glossierte über Fanny Lewald. „Sie ist eingebildet und meint, jeder müsse wissen, daß sie die größte Romanschriftstellerin des Jahrhunderts sei. Sie blühte von 1810 bis 1874. Ach Gott, wie groß ist Dein Tiergarten!" Ferner sagte er: „Ich gehe jetzt viel spazieren, meine Wohnung ist mit Steinen gepflastert, die Türen schließen nicht, das Hospitalessen mundet nicht und Bedienung habe ich überhaupt keine. — Meine Finger laufen auch nicht mehr, wie ich will, so spaziere ich denn den ganzen Tag." Plötzlich rief er: „Sie gehen aber langsam, Fräulein Kahrer, das ist ja gleich ein Scheidungsgrund, wenn Rappoldi schnell zu gehen pflegt!" — „Auch üben kann man nicht einmal ungeniert in dem Hotel", nahm er seine Rede von vorhin wieder auf, „da sammelt sich das Volk draußen an. Ich müßte das ganze Hotel mit 100 Taler pro Tag mieten, um dem Übelstande ein Ende zu machen."

28./29. August. Heute spielte ich ununterbrochen zwei Stunden bei Bülow op. 110 und 111 und das Konzertallegro von Chopin. Er selbst trug das G-dur Konzert von Beethoven vor. Am folgenden Tag war Bülow sehr krank und nervös. Nachdem ich op. 110 gespielt hatte, holte er das Chopin'sche Allegro und spielte es mit einer Anstrengung, daß ihm die Zähne knirschten. Als er zu Ende war, sank er todmüde zurück. Er hatte die meisten Passagen, da ihm die Kraft ausging, „gepfuscht". Zum Schluß nahm er das Heft und warf es an die Wand, daß es in Stücke ging. Dann schrie er: „Ich kann es nicht spielen, es ist zu schwer!" In der nächsten Minute machte er sich schon wieder über die Dame auf No. 25 lustig: „Sie hat eine Nase, wie ein Papagei, der eine Kirsche ißt." (Am Morgen dieses Tages hatte er bereits zwei Stühle in seinem Zimmer zertrümmert. Es war die Erinnerung an seinen Hochzeitstag, 18. August 1857, die ihn zur Zeit so erregte.)

30. August. Heute hatte ich die letzte Stunde bei Bülow. Ich spielte das G-dur Konzert von Beethoven. Ich bat ihn dann um einige Zeilen für die Konzertdirektionen. Er meinte aber: „Sie haben solche Hausmittel nicht nötig, Empfehlungen brauchen nur diejenigen, die nichts können."

Trotzdem brachte er mir einige Tage später vier lange Briefe. Ein offenes Empfehlungsschreiben [siehe oben], einen Brief an Reinecke, einen an Fritz Schubert in Hamburg [a. a. O. V, 213] und folgendes an den Hoftheaterintendanten Hans von Bronsart in Hannover [bisher unveröffentlicht]:

Verehrtester Freund! Wäre es nicht zu indiskret, Deine Aufmerksamkeit bez. gütige Verwendung für eine wirklich ganz Ausnahmsweises leistende junge Pianistin in Anspruch zu nehmen, die in diesem Sommer mit mir die letzten Beethovensonaten studiert hat, und z. E. op. 106 in stupender Weise bewältigt. Sie heisst Laura Kahrer, war Schülerin von Dachs in Wien, Henselt in Petersburg, hat bereits glänzende russische Konzertreisen hinter sich, steht in Begriff sich mit Herrn Kapellmeister Rappoldi in Berlin (Adlatus Joachims und selbst Violinspieler ersten Ranges) zu verheiraten, infolgedessen sie sich Dir wahrscheinlich als Frau Rappoldi vorstellen (präsentiren) wird. Unser verehrter Meister Liszt schrieb schon voriges Jahr mit fast schwärmerischer Bewunderung über ihre sehr exceptionellen Leistungen. Vielleicht ist es Dir möglich, sie im Laufe des Winters in einem der Abonnementskonzerte der Hofkapelle auftreten zu lassen. Wenn sich ihr nicht zu grosse Schwierigkeiten in den Weg stellen, wird ihr Ruf bald den ihrer neueren Colleginnen Krebs, Menter, Mehlig u. s. w. überragen. Vergieb diese Behelligung und genehmige die Versicherung meiner alten freundschaftlichen Verehrung.

Hans von Bülow

In Eile und sehr reduzierter Gesundheit als Wasserkurpatient.

Hiermit schließen die Aufzeichnungen ab. Bülow blieb noch bis zum 14. September in Liebenstein, bereitete sich dann in München auf die winterlichen Konzerte vor und trat anfangs Oktober seine englische Tournee an, an die sich dann im nächsten Jahre eine amerikanische anschloß. Seine große Energie hatte noch einmal über seinen schwächlichen Körper gesiegt, und das Selbstzerstörungswerk begann von neuem in noch verstärktem Maßstabe.

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften für Kunst und Literatur

DER KUNSTWART (München), XXI, 21 — XXII, 15 (1. August 1908 — 1. Mai 1909). — Georg Göhler bespricht ausführlich und sehr lobend „Orchester-Kompositionen von Jean Sibelius“ (Heft 23). Er bedauert, daß nur wenige Werke von Sibelius in Deutschland bekannt geworden sind und daß der Komponist nach diesen Werken falsch beurteilt wird. Er zählt Sibelius „zu den völligen Antipoden Straußscher Kunst“, die nicht „begriffen“ wurden, „solange die Strauß-Manie die Köpfe unklar machte“. — Einige Worte begeisterten Lobes der Mozart'schen Kunst veröffentlicht Hermann von der Pfordten unter der Überschrift „Mozart“ (Heft 1). — Rudolf M. Breithaupt veröffentlicht den Aufsatz „Der erste Klavier- und Musikunterricht“ (Heft 2). — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ von Hermann von der Pfordten (Heft 9) ist schon in Heft VIII, 12 von uns angezeigt worden. — Gustav Langen schildert in dem Aufsatz „Ostergedanken“ (Heft 13) die Eindrücke, die er während eines Kirchenkonzertes, in einer Kunstausstellung und beim Beobachten des Lebens und Treibens auf den Straßen einer Stadt empfangen hat. Er beklagt den Mangel an volkstümlicher Kunstpflege durch die Kirche. — Georg Göhler beschreibt in dem Aufsatz „Georg Friedrich Händel“ (Heft 14) eingehend den Charakter der Opern, Instrumentalwerke und Oratorien Händels und preist insbesondere die „Größe, Wahrheit und Gesundheit“ der Händel'schen Kunst. Er sagt, fast jede Oper Händels enthalte Stücke, die „ein rechtes Heilmittel gegen die Schäden unserer Zeit“, besonders „auf dem Gebiete des Sologesanges“, werden könnten. Durch Händel könnten die Sänger „wieder lernen, lediglich durch ihre Gesangkunst die tiefsten Tiefen menschlicher Empfindungen zu offenbaren und ohne von einem malenden oder stimmunggebenden Orchester unterstützt zu sein, die Zuhörer im Innersten zu packen und zu erschüttern oder zu rühren“. „Gute Aufführungen Händelscher Oratorien sind die gesundeste musikalische Kost für das gesamte Volk. Es gibt nichts, bei dem sich hoch und niedrig, reich und arm so unmittelbar zusammenfinden, wie bei Händelscher Oratorienmusik“. Auch die Instrumentalmusik Händels sollte mehr gepflegt werden. Es sei ein Fehler, Händel immer mit Bach zu vergleichen, wie es überhaupt „bei allen Kunstbetrachtungen besser sei, zunächst nicht zu vergleichen, sondern jedes Verdienst einzeln zu betrachten, jedem in seiner Weise gerecht zu werden.“

NEUE REVUE (Berlin), I. Jahrgang, Heft 14; II. Jahrgang, Heft 3—6. — NEUE REVUE vereinigt mit der Wochenschrift MORGEN, 1909, Heft 1—19. — Paul Ehlers bespricht in dem Aufsatz „Constanz Berneker. Ein stiller Meister seiner Kunst“ (I, 14) das Schaffen Bernekers und sagt am Schluß: „Was wünschte ich mehr, als daß auch andere des stillen feinen Zaubers inne würden, den diese Schöpfungen eines hohen Geistes bergen!“ — Herbert Eulenburg veröffentlicht eine Skizze über das Leben Hans von Bülows im Alter („Hans von Bülow“; Heft 4/5). — In dem Aufsatz „Kunst und Gemüt“ (Heft 6) sagt Wilhelm Kienzl, daß wir uns „jetzt in einer Ermattungsperiode zu befinden scheinen“, da „nach dem

durch Beethoven erfüllten Ideal der Symphonie und dem durch Wagner geschaffenen dramatischen Gesamtkunstwerk vorläufig noch das Bedürfnis nach großen Dingen" fehle. „Alle großen menschlichen Schöpfungen werden aus der Kraft des Gemüts geboren." „Auf dem Gebiet der Musik im besonderen konzentriert sich die schöpferische Gemütskraft in der Melodie." Die heutige Musik aber sei weniger Äußerung des Gemüts als Verstandesarbeit. „Jungfräuliche Gipfel zu ersteigen" lediglich aus Lust am Gelingen einer schweren Arbeit, „ohne die Sehnsucht nach neuen Ausblicken, damit scheint man sich begnügen zu wollen. Man geht aufs Pfade suchen aus, während diese sich den Großen von einst von selbst eröffnet haben. Diese Entdeckungsreisen nach ‚neuen Möglichkeiten' haben mit der Betätigung des künstlerischen Ausdruckstriebes nichts zu schaffen. Sie haben den Amerikanismus in der Kunst auf dem Gewissen, der es in erster Linie darauf abgesehen hat, den Hörer zu verblüffen, nicht ihn zu erfreuen, zu ergreifen oder zu erheben." Kienzl gibt zu, daß es „glücklicherweise auch noch heute echte Ausdruckskünstler gibt; aber sie sind in der Minderheit und spielen keine führende Rolle". Durch die Anwendung aller erdenklichen bis zum Unerhörten gesteigerten klanglichen Mittel suchten viele Künstler den Mangel an großen Gefühlen und Gedanken zu verdecken. — Den Streit zwischen dem Bühnenverein und der Bühnengenossenschaft behandelt ein „Offener Brief an Georg Grafen von Hülsen-Haeseler" von Georg Göhler (Heft 14). In einer „Erwiderung" (Heft 17) verteidigen Graf Seebach und Baron zu Putlitz das Verhalten des Grafen von Hülsen-Haeseler. Darauf antwortet Georg Göhler in dem ausführlichen Aufsatze „Bühnenverein und Bühnengenossenschaft" (Heft 18), in dem er besonders betont, daß die Mitglieder der Bühnengenossenschaft von den Bühnenleitern nicht „Wohltätigkeit", sondern ihr Recht verlangen. — „Drei Theaterbriefe E. T. A. Hoffmanns", geschrieben in Bamberg am 28 April, 1. Juli und 15. Juli 1812, veröffentlicht zum ersten Male Hans v. Müller (Heft 14).

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), 1908, Heft 12; 1909, Heft 1—4. — Interessante Aktenstücke aus dem Ulmer Ratsarchiv, die die publizistische Tätigkeit des Dichters und Musikers C. F. D. Schubart, sowie seine Einkerkerung auf dem Hohenasperg betreffen und die „ein kleines Kulturbild aus der Geschichte der deutschen Publizistik aufrollen", veröffentlicht und erläutert Ernst Holzer in dem Aufsatz „Schubartiana" (Heft 12).

ERDGEIST (Wien), Jahrgang III, Heft 16; IV, Heft 7. — Georg Fuchs sagt am Schluß eines ausführlichen Aufsatzes über „Das Münchener Künstlertheater" (III, 16): „Wenn nicht alle Zeichen trügen, so haben wir es im Münchener Künstlertheater weniger mit einer neuen Form des alltäglichen Schauspielhauses zu tun, als mit dem Urtyp einer festlichen Schaubühne. Es scheint, als ob das Bedürfnis nach einer solchen im ‚Publikum' — und nicht allein im exklusiven Kunstpublikum, sondern auch in den ‚breiten' Volksschichten — außerordentlich stark ist". — Eine eingehende Analyse von „Arnold Schönbergs fis-moll Quartett" veröffentlichen R. Sp., Jal. und —y (IV, 7).

HOCHLAND (München), Jahrgang V, Heft 6. — Am Anfang des Aufsatzes „Ein Fazit. Bekenntnisse" sagt Fritz Volbach, daß „die Entwickelung der Kunst . . . eine stets aufwärts gerichtete" sei. Unter Anführung von Aussprüchen Schillers und Goethes bekennt Volbach sich zu der Anschauung, daß „wir durch die Schönheit zugleich zum Guten gelangen". Dann feiert er Richard Strauß als den Musiker, der es verstanden habe, die von Beethoven und Wagner „entwickelte und gesteigerte Kunst des Ausdruckes wieder vom Drama zu lösen und sie allein durch

und für sich reden zu lassen". „Ich liebe Strauß, ich bewundere staunend seine Kunst, und indem ich sie auf mich wirken lasse, fühle ich mich von ihr erhoben und mitgerissen. Und gerade das Werk, welches die Welt am meisten verlästert hat, halte ich für sein musikalisch größtes und bedeutendstes: Salome. Sein Stil ist nicht eine plötzlich auftauchende Erscheinung, seine Erfindung, Strauß mußte notwendig zu ihm gelangen". Hierauf spricht Volbach von dem Hang unserer Zeit zur Mystik, der in der Musik zur Chromatik und zur Enharmonik führe. „Den Sinn für reichsten harmonischen Wechsel fast bis zur Aufgabe der Tonalität zeigt aber noch ausgeprägter [als Strauß] Max Reger". Volbach glaubt, daß „eine Zeit sonniger Klarheit, eine Zeit der Erkenntnis unserer von geheimnisvollem, mystischem Halbdunkel überschatteten" folgen werde, und daß es nie eine Zeit gegeben habe, „die aufrichtiger, die dringender nach der Wahrheit gerungen als unsere, eine, die ehrlicher und freudiger nach der Schönheit gelechzt, eine, die von tieferer Gottessehnsucht durchzogen war als unsere". Am Schluß rühmt Volbach die Pflege der alten Musik in unserer Zeit und spricht einige Wünsche bezüglich der Konzertprogramme, der Konzertsäle und der Pflege der Hausmusik aus.

VOM SPRACHLICHEN KUNSTGEWERBE (Leipzig), 1909, Heft 1. — In einem anonymen Aufsatz „Zur Kultur des Konzertprogramms" wird gefordert, daß die Konzertprogramme der Eigenart der Künstler, die in dem Konzert auftreten, und dem Charakter der dort vorgetragenen Stücke entsprechend ausgestattet werden. Als Muster eines solchen Programms liegt dem Hefte eine Konzertanzeige von Frau Madeleine Astorga bei. Der Verfasser sagt leider am Schluß, er selber glaube nicht, daß viele Künstler „auf diesen Weckruf zu einer künstlerischen Kultur des Konzertprogramms hören werden".

ALLGEMEINE BUCHHÄNDLERZEITUNG (Leipzig), 1909 (Datum nicht festzustellen). — Ernst Challier sen. veröffentlicht auch hier einen Aufsatz gegen die Verlängerung der Schutzfrist („Ist die Verlängerung der bestehenden Schutzfrist ein Bedürfnis für den Musikalienhandel und die musikalische Welt?" — Vgl. Challiers Aufsatz in „Die Musik" VIII, 11).

DEUTSCHE ARBEIT (Prag), 1908, No. 12. — Erich Steinhard veröffentlicht unter dem Titel „Ein alter deutschböhmischer Tonkünstler" einen interessanten Aufsatz über das Leben und Schaffen des Opern- und Kirchenkomponisten Florian Leopold Gaßmann (1723—1774), des verdienstvollen Gründers der „Wiener Tonkünstler-Sozietät", die noch heute unter dem Namen „Haydn-Sozietät" besteht und besonders durch ihre Pensionskasse für Witwen und Waisen segensreich wirkt.

DIE GEGENWART (Leipzig), 1908, No. 31. — Albert Schweitzer veröffentlicht „Zum Todestage Bachs" einen interessanten Aufsatz, in dem er auch die Ursachen, warum Bach nach seinem Tode so schnell vergessen wurde, untersucht. Über den heutigen Bachkultus sagt Schweitzer u. a.: „Die Tatsache, daß in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts die ‚Altklassiker' und Antiwagnerianer die Sache Bachs vertraten und sich auf den Thomas-Kantor gegen den Bayreuther Meister beriefen, vermag an der Konstatierung, daß Wagner der Wegbereiter Bachs war, nichts zu ändern. Nicht Bach, der Meister der ‚reinen' Musik und der ‚reinen Form', den sie verteidigen zu müssen glaubten, ist populär geworden, sondern Bach, der Tondichter, der sich uns in den Kantaten und Passionen offenbart. Weil wir die innere Beziehung zwischen Wort und Ton bei ihm entdecken und seine Musik als den vollendeten Ausdruck des im Text angedeuteten dichterischen Gedankens auf uns wirken lassen, vermögen wir von der veralteten zuweilen schablonenhaften Form, in der sich diese Tonkunst kundgibt, abzusehen."

„Schon möchte man etwas weniger Lärm um Bach wünschen. Der Kult, der ihm geweiht wird, entspricht seinem Wesen und seiner Kunst nicht immer. Selten, daß man seine Klavier- und Orgelwerke gut gespielt hört. Das schlecht Virtuosenhafte unsrer Zeit macht sich in der Wiedergabe der Bachschen Musik manchmal beängstigend breit ... Bachausleger schreiben lange Textbücher zu den Programmen, als hätten sie des Meisters Werke erst entdeckt, und es könnten diese ohne ihre Erklärung nicht genossen und verstanden werden. Die Geschmacklosigkeiten, die sich darin breit machen, würden ein Buch füllen. So verrät uns einer der neuesten Mystagogen Bachs in einem Textbuch zur Matthäuspassion, daß in dem ‚Kreuzige', die Flöte des zweiten Orchesters ‚auf die Frau des Pilatus zurückgehe', und daß dann im Verlaufe des Stückes ‚die Flötenmelodie der Frau allmählich untergehe und sich mit der des Mannes vereinige, als umklammerte die Frau ihren Mann' ... Die meisten unserer Sänger und Sängerinnen sind in der Technik viel zu weit zurück, um Bach richtig zu singen. Den Geist dieser Musik können nur wenige unter ihnen wiedergeben ... Unsere Bachbegeisterung macht eine Krise durch. Es ist Gefahr, daß sie zu oberflächlich wird, und daß sich zu viel Eitelkeit und Selbstgefälligkeit mit einmische."

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig), 1908, No. 3396. — In dem Aufsatz „Wie man Wagners Werke in Frankreich aufführt" sagt Catulle Mendès, daß unter den französischen Dirigenten, die für die Wahl zum Orchesterleiter der Aufführung Wagnerscher Werke an der Pariser Opéra in Betracht kommen, „nicht ein einziger ist, der wirklich fähig wäre, ein Musikdrama Richard Wagners nach der Auffassung des Meisters und im Sinne des Werkes zu dirigieren". Er meint aber, daß es besser ist, in Paris mittelmäßige Aufführungen zu veranstalten, als die Wagnerschen Werke nur dem Publikum von Bayreuth und München vorzuführen. Auch andere „geniale Werke" könnten, „weil im Wesen dem Göttlichen gleich", nicht vollkommen im Sinne des Schöpfers dargestellt werden. Die große Menge sehe über Unvollkommenheiten hinweg und finde auch in einer die Absicht des Schöpfers „ungefähr" erfüllenden Darstellung „das Sprungbrett zum Idealen". Mendès hofft aber, daß „das Können und das feinfühlige Genie André Messager's" den Parisern „bald ausgezeichnete Aufführungen schenken wird".

GARTENLAUBE (Leipzig), 1908, No. 38. — In dem Aufsatz „Tonmeister ‚ohne Talent'" erzählt Franz Dubitzky von berühmten Komponisten, denen in der ersten Zeit ihres Schaffens das Talent abgesprochen wurde.

FESTSCHRIFT DES BARMER KONSERVATORIUMS DER MUSIK zur Feier des 25jährigen Bestehens, 1908. — Das Büchlein enthält unter dem Titel „Jacob Salentin von Zuccalmaglio und die Musikalische Akademie zu Schlebusch und Burscheid" eine Beschreibung des Lebens Zuccalmaglio's (1775—1838) und der sehr interessanten Geschichte des von ihm im Jahre 1812 gegründeten Musikvereins, der in den kleinen Orten Burscheid und Schlebusch anerkennenswerte Leistungen vollbracht zu haben scheint und der in Burscheid noch heute besteht.

DIE JUGENDFÜRSORGE (Berlin), 1908, Heft 11. — Ernst Schultze beschreibt in dem Aufsatz „Ein musikalisches Volksheim" ein sogenanntes „social settlement" in New York, East Third Street 55, in dem besonders die Musik gepflegt wird. Es werden dort etwa 375 Kinder im Alter von 6—17 Jahren von 32 Lehrern im Gesang, im Klavierspiel und im Spiel von Streichinstrumenten, sowie auch im Notenstechen, Notensetzen, Klavierstimmen, Instrumentenbauen usw. unterrichtet. In der Regel findet wöchentlich einmal ein öffentliches Konzert der Schüler des Volksheims statt, in dem auch Orchesterstücke von Händel, Mozart und Beethoven

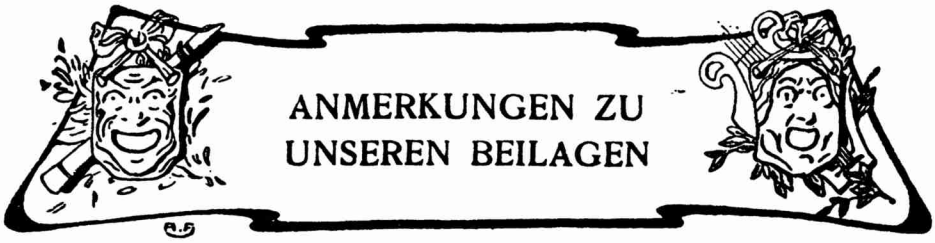
gespielt werden. Zum Musikunterricht, der für sehr geringes Honorar erteilt wird, werden nur Kinder zugelassen, „die sich bei der Vorprüfung als besonders befähigt erwiesen haben". Viele dieser Schüler werden Berufsmusiker. Eine Bibliothek von Büchern und Noten steht den Schülern frei zur Verfügung.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) vom 1. Mai 1909. — Paul Busching weist in dem Aufsatz „Was geschieht für die Orchestermusiker?" darauf hin, daß von den seit 1905 erhobenen „Forderungen der Musiker wie ihrer publizistischen Fürsprecher so gut wie nichts durchgesetzt ist . . . . . In der Hauptfrage: Ausdehnung der Gewerbeordnung und des Krankenversicherungsgesetzes auf die Musiker ist, soweit man sehen kann, noch immer nichts geschehen. Insbesondere blüht das Lehrlingswesen, wenn auch mehr im verborgenen, lustig fort, und die Konkurrenz der Militärkapellen wie der ‚Pfuscher' (Handwerker, Beamte) ist kaum geringer geworden. . . . Die Notlage der Musiker ist noch schlimmer als die der Schauspieler und Schauspielerinnen . . . Ein Orchestermusiker kann ein Genie sein: ich glaube, es gibt in Deutschland nicht einen einzigen Konzertmeister, der auch nur ein Zehntel von dem verdient, was Ernst Kraus oder Heinrich Knote verdienen, wenn sie wollen. Und wie bei der Oper, so geht es bei der Operette, im Varieté und im Zirkus. Die enormen Gagen zugkräftiger Stars können nur aufgebracht werden, indem der Herr Intendant oder Direktor die Bezüge der armen Teufel unter der Bühne gehörig beschneidet." Busching verlangt insbesondere die Ausdehnung der Sozialgesetzgebung auf die Orchestermusiker und die Schauspieler. „Die große Mehrheit der Orchestermusiker gehört nicht zur Kategorie der ‚Künstler'. Es sind Arbeiter, gewerbliche Arbeiter. Daß sie dasselbe Instrument bearbeiten, das Ysaye und Kiefer spielen, macht sie noch nicht zu Künstlern. Und soll es denjenigen Musikern, die wahre Künstler sind, deshalb, weil sie Künstler sind, schlechter gehen als einem Feinmechaniker und Oberschäffler?"

PATRIA, Bücher für Kultur und Freiheit (Berlin), Jahrbuch 1909. — Paul Zschorlich sagt in dem Aufsatz „Was ist moderne Musik?", die moderne Musik unterscheide sich von der früheren vornehmlich dadurch, daß sie mehr charakterisiere und mehr dazu neige, „etwas von vornherein Festgelegtes auszudrücken", sowie durch die „bedeutend reichere und freiere Harmonik". Auch spricht er von dem Einfluß, den die Veränderung der Musikinstrumente auf die Kompositionsweise ausübt.

DIE HILFE (Berlin), 1909, No. 2. — In dem Aufsatz zur „Psychologie des Gassenhauers" sagt Paul Zschorlich von den Komponisten sogenannter Gassenhauer: „Gewiß rangieren diese musikalischen Naturburschen nicht in einer Linie mit den Helden der Komposition. Das wollen sie auch gar nicht. Aber eine einfache Melodie, die sofort von Hunderttausenden begriffen und gepfiffen wird, zu erfinden, ist schließlich auch keine Kleinigkeit. Man sollte an diesen Gassenhauern nicht so hochnäsig vorübergehen. Sie sind berufen, das alte Volkslied abzulösen. Man kann das bedauern, aber man kann es nicht leugnen, denn es ist nun einmal so . . . . . Schon aus diesem Grunde lassen sich die Gassenhauer, die . . . . . für weite Kreise beinahe die einzige Musik sind, nicht einfach ausscheiden aus der kritischen Beurteilung unseres gegenwärtigen Musikzustandes."

Magnus Schwantje



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

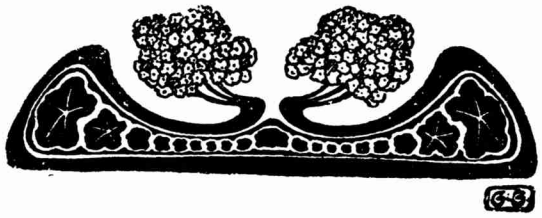
An die Spitze unserer Beilagen stellen wir ein schönes Porträt des Altmeisters Franz Liszt, des Gründers und Förderers des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, nach einer unbekannten Photographie.

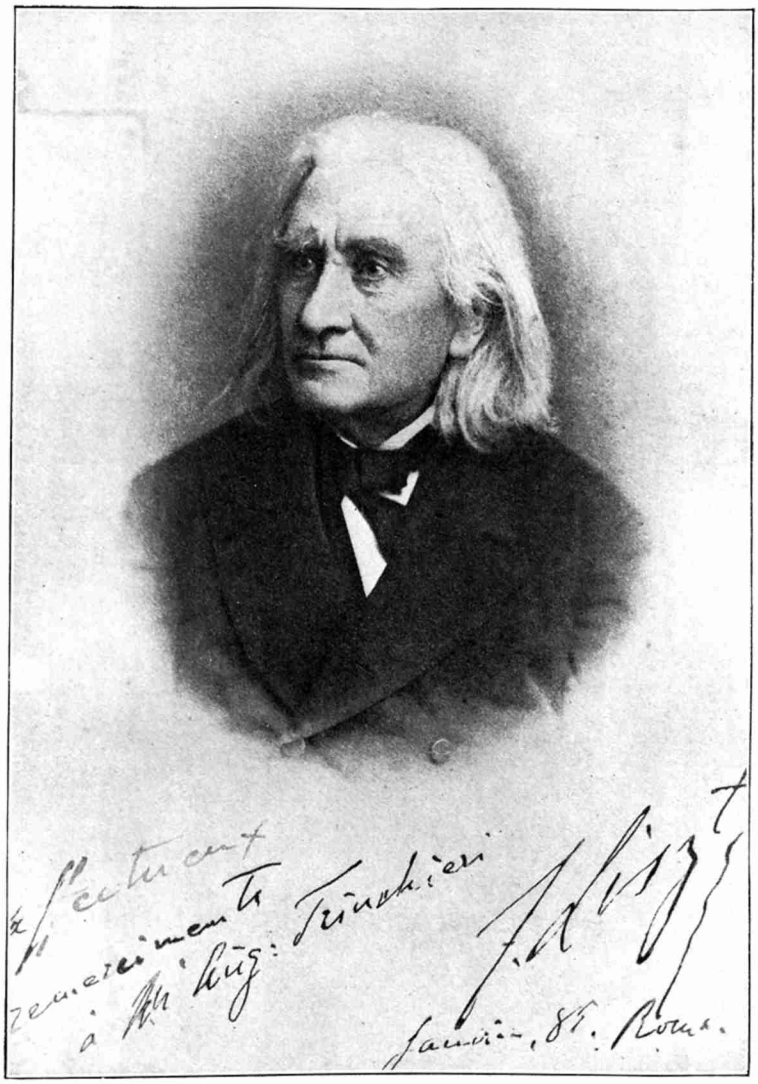
Die interessanten Tagebuchaufzeichnungen Laura Rappoldi-Kahrers illustrieren wir durch ein lebensvolles Porträt von Hans von Bülow mit charakteristischer Unterschrift und durch ein launig-witziges Albumblatt des Meisters, das keiner Erläuterung bedarf.

Das Porträt von Richard Strauß, dem gegenwärtigen Präsidenten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, ist ein Gegenstück zu dem von uns im 4. Tonkünstlerfest-Heft der „Musik“ (1. Juniheft 1905) veröffentlichten und gleich diesem ein Unikum. Als Vorlage diente uns wie dort eine photographische Aufnahme, die der Archäologe Professor Dr. Heinrich Bulle im Februar 1897 in München machte, als Strauß Fräulein Helene Raff, die ein Porträt des Meisters gemalt hat, einige Sitzungen in ihrem Atelier bewilligte. Auf dieses Milieu deuten Atelierrequisiten im Rücken und zur Seite des Tonsetzers hin, die wir absichtlich nicht haben wegretuschieren lassen, um die Unmittelbarkeit der vorzüglichen photographischen Wiedergabe nicht zu schmälern.

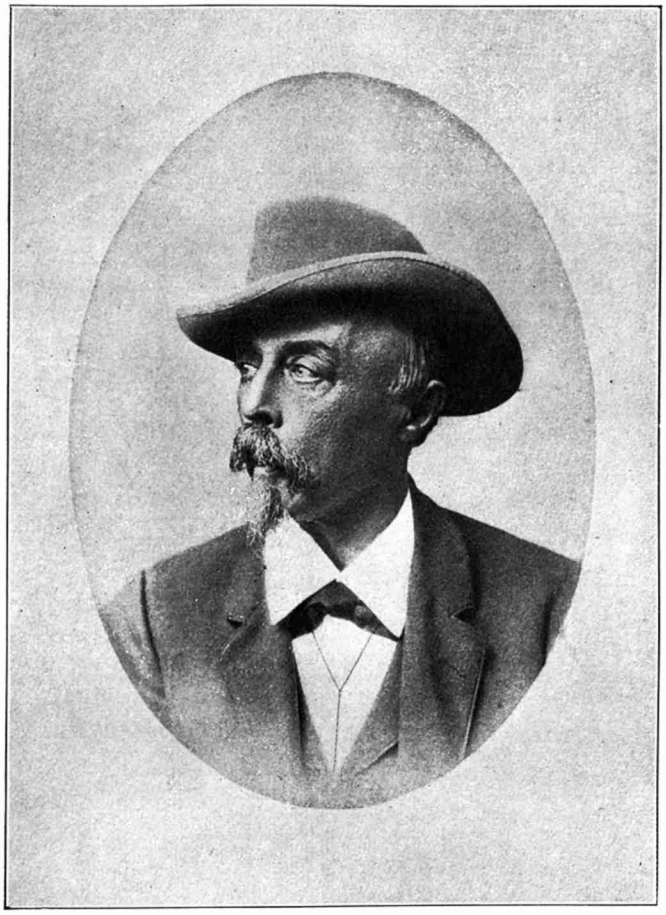
Daran schließt sich ein Porträt des Stuttgarter Generalmusikdirektors Professor Max Schillings. Ein Bild des zweiten Festdirigenten, Hofkapellmeisters Erich Band, findet der Leser auf einem der nächsten Blätter.

Wie üblich bringen wir im folgenden die Porträts der auf der Stuttgarter Tagung mit Werken vertretenen schaffenden Künstler: Walter Braunfels — Pierre Maurice — Adolf Vogl; Fritz Volbach — Waldemar von Baußnern — Felix Gotthelf; Hans Pfitzner — Rudolf Siegel — Knud Harder; Joseph Haas — Robert Wiemann. Bilder von Othmar Schoeck und Kurt von Wolff konnten wir der Kürze der Zeit halber leider nicht mehr beschaffen; die Porträts der übrigen in Stuttgart zu Wort kommenden Tonsetzer haben wir bereits früher gebracht: Conrad Ansorge (III. 10), Volkmar Andreae (III. 16), Emil Jaques-Dalcroze (II. 17, IV. 17), Pau Scheinpflug (II. 17, III. 16), Otto Naumann (IV. 17), Ernst Boehe (II. 17).





FRANZ LISZT

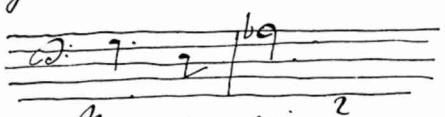


Hans von Bülow

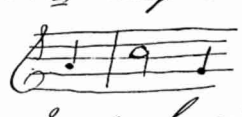
Dirigent, Pianist und Komponist.

Dialog: (Musik v. Beethoven
Op. 135)

Grave maliconico:

Bülow: 

All.o energico:

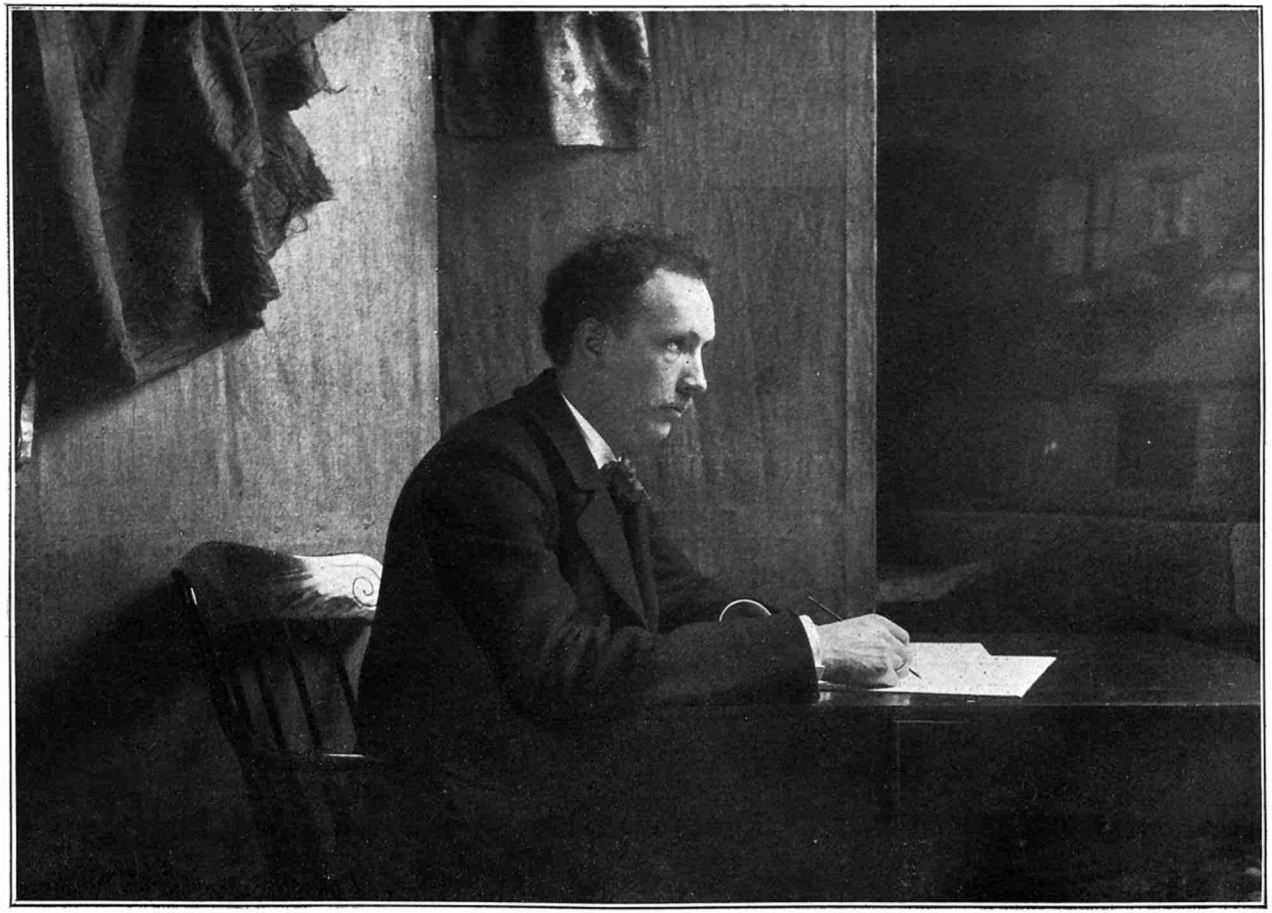
Weigelt: 

Nach einer Idee von Frau H. Damrosch

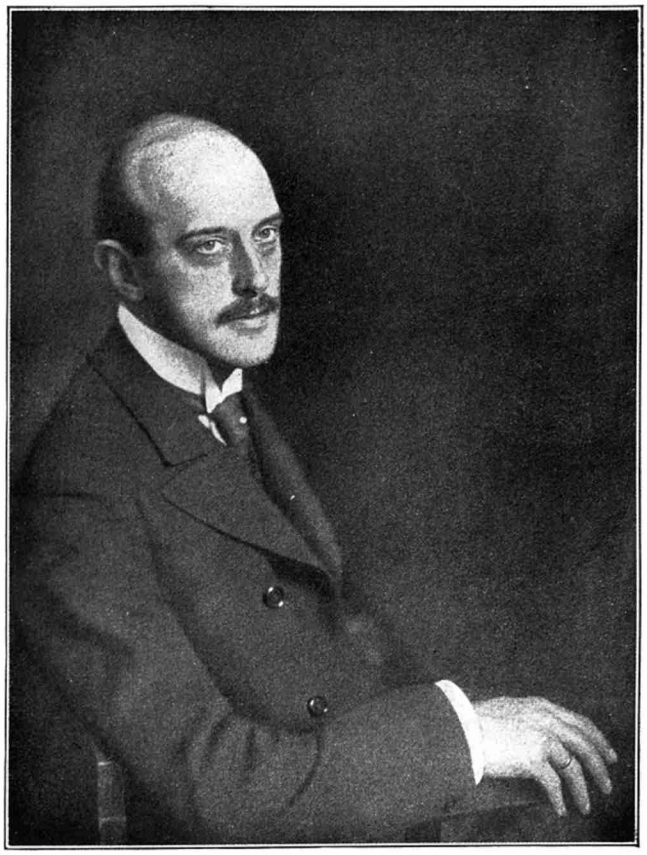
Breslau 10 November
am Gedenktage des Theaterbrandstifters
Fr. v. Schiller

Hans v. Bülow
Albumsgezeichnet wider Willen.

Motto: Ob drei und dreissig Variationen
mehr oder weniger darauf kommt es ja nicht an.



RICHARD STRAUSS



MAX SCHILLINGS

ZUM 45. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART

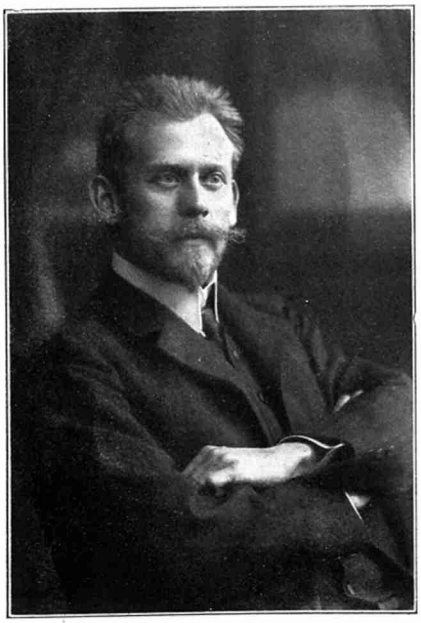
VIII. 17

Hans Hildenbrand, Stuttgart, phot.

WALTER BRAUNFELS

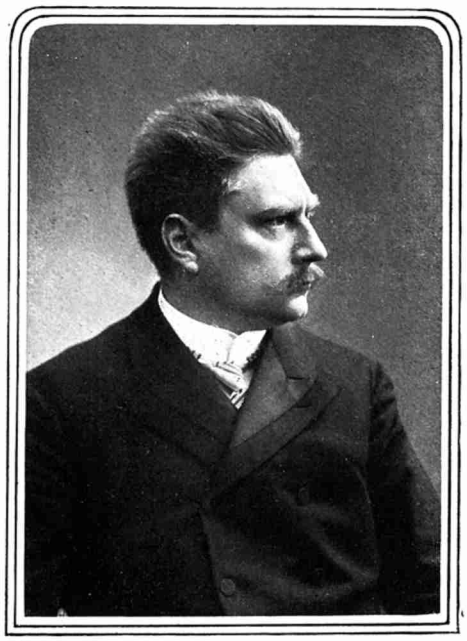
Fréd. Boissonnas, Genf, phot.

PIERRE MAURICE



Hans Hildenbrand, Stuttgart, phot.

ADOLF VOGL



G. Tillmann, Mainz, phot.

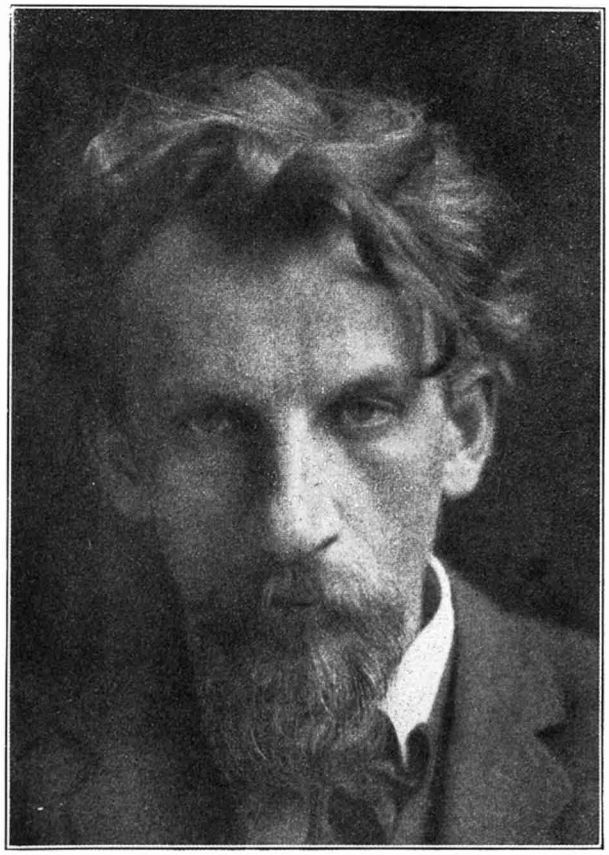
FRITZ VOLBACH

Erwin Raupp, Dresden, phot.

WALDEMAR VON BAUSSNERN

C. Pietzner, Wien, phot.

FELIX GOTTHELF



Gusti Bandau, Berlin, phot.

HANS PFITZNER

Atelier Veritas, München, phot.

RUDOLF SIEGEL

Widensohler, Stuttgart, phot.

KNUD HARDER

Conrad H. Schiffer, Wiesbaden, phot.

ERICH BAND

Pieperhoff, Halle a. S., phot.

JOSEPH HAAS

Rud. Lichtenberg, Osnabrück, phot.

ROBERT WIEMANN