

Werk

Titel: Heft 16 : 10. Tonkünstlerfest-Heft 11. Jahrg. Mai 1912

Ort: Berlin ; Leipzig

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_011_03_43 | LOG_0045

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK



HEFT 16: 10. TONKÜNSTLERFEST-HEFT

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57

11. JAHRG.

1912

MAI

Wir Künstler glauben so unerschütterlich an die Kunst wie an Gott und Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck finden. Wir glauben an einen unendlichen Fortschritt, an eine unbeeugte soziale Zukunft der Tonkünstler; wir glauben daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe!

Franz Liszt
im Jahre 1835

INHALT DES 2. MAI-HEFTES

DR. LUCIAN KAMIENSKI: Die Aufgabe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Osten Deutschlands

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

DR. JULIUS KAPP: Die soziale Lage der Musiker. Ein unbekannter Aufsatz Franz Liszts

DR. RUDOLF CAHN-SPEYER: Busoni's „Brautwahl“ in ihrem stilistischen Verhältnis zur modernen Opernproduktion

DR. ERNST DECSEY: „Beethoven“ von Paul Bekker

PROF. DR. ARTHUR SEIDL: Steinitzers Richard Strauß-Biographie

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Zum 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Danzig: Fritz Binder; Joseph Haas, Paul Juon, Paul Scheinpflug; Alfred Schattmann, Richard Mors, Rudolf Werner, Willy Renner; Otto Lies, Heinrich Sthamer, Heinrich G. Noren, Ernst Boehe; Jan Ingenhoven, Walther Bransen, Julius Weismann, Joseph Marx; Rudi Stephan, Gisella Selden, Adolph P. Boehm, Erwin Lendvai

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. 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
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

DIE AUFGABE DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IM OSTEN DEUTSCHLANDS

VON DR. LUCIAN KAMIENSKI-KÖNIGSBERG

Der Allgemeine Deutsche Musikverein soll den ersten Schritt nach Deutschlands Osten setzen — so gut wie er zum ersten Male nach Berlin, nach der Schweiz und anderswohin drang. Wie viele von denen, die nach Pfingsten aus Süd und West den weiten Weg nach dem Ostseestrande unternehmen wollen, wissen, welch eine tiefere Bewandnis es mit diesem „ersten Schritt nach Osten“ hat? Daß damit der Musikverein an die Lösung einer großen, wichtigen Aufgabe sich begibt: das östliche Musikleben von lähmender Einseitigkeit und Afterweisheit zu befreien!

Um eine gewisse Anschauung von den Musikverhältnissen der alt-preußischen Provinzen zu ermöglichen, müssen wir zuvörderst Ost- und Westpreußen voneinander scheiden. Die verschiedene Geschichte der beiden Landesteile hat in ihnen recht verschiedene Menschentypen und recht verschiedene ethnographische Verhältnisse hervorgebracht. Der Typus des Ostpreußen mit seiner etwas breiten, singenden, konsonantenklaren Mundart ist unter Tausenden herauszuerkennen — der Westpreuße ist schwerlich im gleichen Maße in einen Typus unterzubringen. Und in musikalischer Beziehung ist Ostpreußen trotz einer weitgehenden Dezentralisation doch weit eher als eine gewisse Einheit zu betrachten als Westpreußen, das ja auch dem allmächtig gewordenen Berlin so sehr viel näher liegt. So dürfte auch der musikalische Einfluß Königsbergs auf sein durch Jahrhunderte mit ihm zusammengeschweißtes Hinterland denjenigen Danzigs auf das seinige nicht unwesentlich übertreffen, und somit in musikalischer Hinsicht die Pregelstadt sich als eigentliches Zentrum, Ostpreußen als eigentliches Kernland Altpreußens darstellen.

Königsberg kann auf seine Musikgeschichte fürwahr stolz sein. Die Namen Johannes Eccard, Antonio Riccio zieren die Annalen seiner herzoglichen Kapelle, Johannes Stobäus und der Großmeister des deutschen Liedes, Heinrich Albert, wirkten als Kantoren in seiner Domkirche, und mit lebhaften, künstlerischen Interessen trat es in die gegenwärtige Periode der musikhistorischen Entwicklung ein. Durch Eduard Sobolewski und Louis Köhler, welch letzterer bekanntlich bei der Begründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine bedeutende Rolle spielte, war es an den neudeutschen Bestrebungen stark beteiligt, und die bereits im Jahre 1842 erfolgte Promotion Liszts zum Ehrendoktor der Albertus-Universität ist ein beredter Beweis für den Geist, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Musikleben der Kantstadt, die u. a. auch Otto Nico-

lai und Hermann Goetz zu ihren Söhnen zählt, waltete. In den siebziger Jahren erlebte auch das Königsberger Stadttheater, an dem einst Richard und Minna Wagner gewirkt hatten, unter Max Staegemann als Opernbühne seine Hochblüte. Die musikalische Betätigung Königsbergs hat sich seitdem gewiß nicht verringert, ja sie hat sich sicherlich noch beträchtlich gesteigert: zwei große gemischte Chöre, die stattliche Musikalische Akademie und die Singakademie, sowie einige kleinere (darunter der exquisite Hausburgsche), eine Reihe von guten Männergesangsvereinen, zwei Orchester-Dilettantenvereine, darunter der initiativenreiche Musikverein, ziehen weite Kreise der Stadt zu aktiver musikalischer Leistung heran; ein gut fundiertes größeres Theater wartet mit durchschnittlich wöchentlich drei bis vier Opernaufführungen auf; das solide Stadttheaterorchester, verstärkt durch wohldisziplinierte Militärmusiker, gibt die gerade vor einem Vierteljahrhundert von Brode organisierten Königsberger Symphoniekonzerte mit vorzüglichen Solisten; mehrere tüchtige Instrumentalsolisten wohnen am Ort, auch Komponisten wie Otto Fiebach, Paul Scheinpflug u. a., und eine rührige Konzertdirektion sorgt für regen Besuch hervorragender auswärtiger Künstler. Und doch — wie gewaltig ist, alles in allem, der Geist seit jenen Tagen umgeschlagen! Warum? Ich glaube den Hauptgrund in der Tätigkeit eines an einer angesehenen Zeitung wirkenden älteren Musikreferenten zu finden, der, ohne über den von einem modernen Merker erforderten Rückhalt an musikalischer und musikwissenschaftlicher Bildung zu verfügen, sich Hanslicks parteiischem Einflusse hingab und seit einem Menschenalter in beharrlicher Negationsarbeit mit formgewandter Feder wider Wagner und die Modernen ankämpft. Ich will den Namen nicht verschweigen: es ist der bereits vor Jahren von Nodnagel nicht besonders geschmackvoll, doch auch nicht ohne Berechtigung scharf abgefertigte Gustav Dömpke. Indessen ist auch dieses „Nein“ nicht ohne ein „Ja“ geblieben. Dömpke hat sehr viel zur frühzeitigen Würdigung Brahms'scher Musik in Königsberg beigetragen, hauptsächlich in seinem „Bach-Brahms-Kränzchen“ — an sich ein Verdienst, das man gern anerkennen mag. Den annoch verderblichen, weil parteiisch-einseitigen Einfluß Dömpkes, der durch sein Gratis-„Kränzchen“ sich einen beträchtlichen Anhängerkreis geschaffen hatte, zu paralysieren, ist mittlerweile das Bestreben tüchtiger Musiker und Musikschriftsteller gewesen. Ich nenne den auch als Komponist interessanten Constanz Berneker¹⁾, Ernst Otto Nodnagel, Paul Ehlers als freigeistige Musikreferenten, Max Brode, Ernst Wendel und vor allem den feueifrigen Paul Scheinpflug als Musiker mit durchaus liberaler Tendenz — und nun scheinen endlich

¹⁾ Vgl. die Studie über Constanz Berneker von Ernst Otto Nodnagel in der „Musik“, Jahrg. V, Heft 22. Red.

einige Anzeichen die Lösung des unheilvollen Banns anzukündigen. Doch fehlt noch vieles dazu, und mit Sehnsucht sehen wir, die wir der Freiheit der musikalischen Betätigung und Gesinnung grundlegenden Wert beimessen, der Hilfeleistung durch den Allgemeinen Deutschen Musikverein entgegen.

Nicht ganz so liegen die Verhältnisse in Danzig, obwohl ein merkwürdiges Schicksal auch dieser Stadt einen eigenartig unheilvollen Musikpapst beschert hat, in der Person des Prof. Dr. Karl Fuchs, aus dessen Kritiken ich unlängst einige Proben in der „Allgemeinen Musikzeitung“ mitteilte. Auch dieser Referent kann sich eines starken Einflusses auf das Danziger Musikleben rühmen, auch er hat sich in seinen „Musikalischen Hörstunden“ einen kräftigen Rückhalt geschaffen, auch er ist einer von denen, die „noch“ Wagner anfeinden. Er scheint freilich nicht so konsequent mit Parteien mitzuschwimmen wie sein Königsberger Analogon, doch andererseits habe ich so apodiktisch Merkwürdiges, ja man darf sagen Absurdes wie in seinen Äußerungen in denjenigen Dömpkes nie gefunden. Auch an der Mottlau gilt es, ein reich entfaltetes Musikleben zu befreien. Zwei große gemischte Chöre, die Singakademie und der Neue Gesangsverein, eine stattliche Phalanx von Männergesangsvereinen, die Oper des Stadttheaters, das Theaterorchester und die örtlichen Militärkapellen, die namentlich unter dem begabten Brase sich trefflich auf symphonischem Gebiete bewährten, und eine Reihe von recht guten Solisten tragen in Verbindung mit berühmten auswärtigen Besuchen zu einem regen musikalischen Treiben bei. Und wenn es jetzt den Danziger Vertretern einer freien Musikanschauung, voran dem wagemutigen Fritz Binder, gelungen ist, sich der mächtigen Hilfstruppen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu versichern, so erweisen sie nicht nur ihrer Stadt einen hohen Dienst, sondern auch dem Verein, den sie vor eine sicherlich lohnende und ehrende Aufgabe stellen.

Inwiefern eine musikalische Kursänderung in den altpreußischen Kunstzentren auch auf das Musikleben der Provinzen einzuwirken vermöchte, ist so leichtlich nicht abgewogen. Was namentlich Westpreußen angeht, so scheint mir, wie schon vorhin erwähnt, daß diese Provinz aus verschiedenen Ursachen nicht in dem Maße musikalisch von ihrer Hauptstadt beeinflußt wird wie Ostpreußen von der seinigen. Doch finden sich auch hier, im fernsten Osten, trotz des Geistes von „Brahmsopolis“ frische Bestrebungen, den Kontakt mit der musikalischen Gegenwart herzustellen, und zwar ist da hauptsächlich das entlegene Insterburg zu nennen, wo Franz Notz eine rühmliche Tätigkeit entfaltet. Wahrlich, im allgemeinen neigt die gebildete Welt der preußischen Provinzen keineswegs zu einseitig konservativen Anschauungen, in der Kunst so wenig wie in der Politik: das lehrt die Geschichte. Mit Ernst und großer Hingabe wird dort musiziert

und Musik gehört, man ist nicht eben schnellebig, aber man verschließt sich auch nicht grundsätzlich dem Neuen und Überraschenden, wenn es erfreut und erhebt. Doch man ist vielfach intellektuell, man läßt sich vielfach vom geschriebenen Wort stärker überreden als vom unmittelbaren künstlerischen Eindruck, und hat sich so von kleinlichem Parteiwesen und Verneinungsgeist umstricken lassen. Wir, die wir mit diesen Schädlingen ringen, begrüßen das Einrücken des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in die preußischen Gaue als den möglichen Anfang einer neuen schönen Ära des östlichen Musiklebens und hoffen zuversichtlich, daß diesem „ersten Schritt nach dem Osten“ noch energische weitere folgen werden. Wir brauchen Entsatz!

ZUM 47. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

Das diesjährige Tonkünstlerfest wird in den Tagen vom 28. (bzw. 27.) bis 31. Mai zu Danzig stattfinden. Die Veranstaltung soll wiederum als 47. Tonkünstlerfest bezeichnet werden, womit der seither gemachte Fehler, die vor Gründung des A. D. M.-V. 1859 in Leipzig veranstaltete Tonkünstlerversammlung als 1. Tonkünstlerfest des Vereins zu zählen, ausgeglichen sein wird.

Das **Programm** lautet — mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Änderungen:

Pfingstmontag, 27. Mai

Vormittags 11 Uhr: Hauptprobe für alle Werke mit Chor und Orchester.

Nachmittags 5 Uhr: Im Waldtheater bei Danzig: Vorfeier zum Tonkünstlerfest, veranstaltet und dargeboten von den vereinigten Männerchören zu Danzig.

Dienstag, 28. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe für die reinen Instrumentalwerke des I. Orchesterkonzertes.

Nachmittags: Besichtigung der Stadt unter Führung.

Abends 7 Uhr:

I. Konzert für Chor und Orchester

1. K. Heinrich David: „Sturmesmythe“ für Chor und Orchester.
2. Richard Mors: „Und Pippa tanzt“, symphonisches Vorspiel.
Dirigent: Der Komponist.
3. Heinrich G. Noren: Violinkonzert.
Dirigent: Der Komponist. Solist: Herr Professor Petschnikoff.
4. Ernst Boehe: „Tragische Ouvertüre“.
Dirigent: Der Komponist.
5. Heinrich Sthamer: Zwei Gesänge mit Orchester.
Solist: Herr Kammersänger Egénieff.
6. Alfred Schattmann: Teufelsszene und Schluß aus der Oper „Des Teufels Pergament“.
Dirigent: Der Komponist.
Soli: Frau Adelheide Pickert (Sopran).
Herr Kammersänger Egénieff (Bariton).

Mittwoch, 29. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptversammlung.

Nachmittags: Eventuelle Vorführung der Dalcroze-Schule (dargeboten vom Ortsausschuß).

Abends $\frac{1}{2}$ 7 Uhr:

I. Kammerkonzert

1. Jan Ingenhoven: Drei Sätze für Streichquartett (Quartett Wendling u. Gen.).
2. Julius Weismann: Variationen über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier (Fräulein Anna Hegner und der Komponist).
3. Walther Bransen: Fünf Lieder für Tenor (Dr. Roemer).
4. Joseph Haas: Divertimento für Streichquartett (Wendling u. Gen.).

Nach dem Konzert: Offizielle Begrüßung im Artushof.

Donnerstag, 30. Mai

Vormittags 9 Uhr: Aussprache über Mittel und Wege zur Verwirklichung der in §§ 3 und 4 der Satzung vorgesehenen Zwecke des Vereins.

Mittags 12 Uhr: Fahrt nach Zoppot; gemeinschaftliches Mittagessen. (Rückfahrt 5 Uhr.)

Abends 8 Uhr:

II. Kammerkonzert

1. Rudi Stephan: Musik für 7 Instrumente (Michael und Josef Preß, L. van Laar, Kutschka u. Gen.).
2. Joseph Marx: Vier Lieder für Sopran (Frl. Eva Leßmann).
3. Willy Renner: Sonate für Violine und Klavier (Violine: Herr Prins-Danzig; Klavier: Frau Ziese-Elbing).
4. Paul Scheinpflug: Streichquartettsatz (Preß u. Gen.).
5. Paul Juon: Klavierquartett (Preß u. Gen. mit dem Komponisten).

Freitag, den 31. Mai

Vormittags 10 Uhr: Hauptprobe für die reinen Instrumentalwerke des II. Orchesterkonzertes.

Abends 6 Uhr:

II. Orchesterkonzert mit Chor

1. Erwin Lendvai: Symphonie D-dur.
2. Gisella Selden: „Der Pilger“ für Bariton, Chor und Orchester.
3. A. P. Boehm: „Haschisch“, symphonisches Tongedicht.
4. Rudolf Werner: Zwei Duette für Sopran, Tenor und Orchester.
5. Otto Lies: „Nach Sonnenuntergang an der See“, symphonische Dichtung.
6. Richard Wagner: Kaisermarsch.

Sämtliche Konzerte finden im Wilhelmtheater statt. Festdirigent ist Königlich-Musikdirektor Fritz Binder-Danzig.

Für Sonnabend, 1. Juni vormittags, ist eine Fahrt der Festteilnehmer nach der Marienburg geplant.

Das Bureau des Tonkünstlerfestes befindet sich im Westpreußischen Konservatorium. Die Mitglieder werden ersucht, sich gleich bei ihrer Ankunft in die dort aufliegende Präsenzliste einzutragen und die Eintrittskarten sowie sonstigen Drucksachen in Empfang zu nehmen.

„STURMESMYTHE“ (GEDICHT VON NIKOLAUS LENAU) FÜR GEMISCHTEN CHOR UND ORCHESTER, OP. 14

von K. Heinrich David

Es ist gewiß, daß in den Versen Lenaus eine ganze Symphonie enthalten ist. Der Dichter verbindet schärfste Beobachtung mit tiefer Beseelung des Naturvorganges. Wie er die Verse und die Steigerungen aufbaut, das ist bereits durch und durch musikalisch. Ich versuchte, dem Fluge dieser Phantasie mit Tönen zu folgen, entwarf eine Einleitung (Lugubre, lento non troppo), dumpf-brütend, wie es der Dichter verlangt, ein die Realistik nicht verschmähendes Allegro mit *fff* Höhepunkt bei „Lebst Du noch?“, und ein Finale (Presto-Jubilante), das im freudewilden Zwiegesang der Wolken mit dem Meere gipfelt:

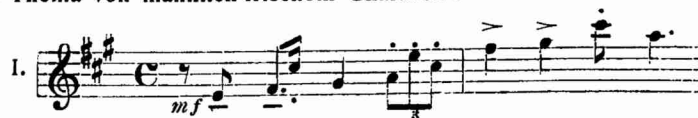


K. Heinrich David

„UND PIPPA TANZT“ SYMPHONISCHES VORSPIEL FÜR GROSSES ORCHESTER

von Richard Mors

Ein Thema von männlich-frischem Charakter:



wird zusammen mit einem Nebenmotiv:



als geschlossener Satz durchgeführt und über stets straffer geschürzte Engführungen bis zum *ff* in A-dur gesteigert. Nach einer Überleitung setzt das Thema:



das mit seinem Nebenthema:

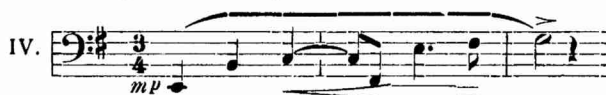


im Gegensatz zu I das Weibliche zum Ausdruck bringen möchte, in a-moll ein und leitet mit einer Steigerung unter Mithilfe von I und dem Auftakt von III zu letzterem über:



das mit II und IIa einen leidenschaftlich bewegten Zwischensatz bildet.

Allmählich ruhiger und langsamer werdend, endet dieser Teil auf der leeren Quint E—H, und es beginnt der Hauptsatz mit Thema IV:



das, um seinen Charakter des Verhängnisvoll-Drohenden zu verstärken, dreimal in derselben Tonlage einsetzt und dann erst sich weiterentwickelt. Es führt im Kampfe mit I und II zu einem Orgelpunkt auf fis, über dem die Themen I, II und IIIa vom *f* abschwelkend allmählich zu einem Satzteil leiten, bei dem zu Thema IV als basso ostinato von 32 Takten die Themen II und IIa als Melodie gesetzt sind. Die Steigerung neu beginnend erscheint dann Thema II in der Fassung b:



und leitet damit den Hauptdurchführungsteil ein, bei dem Thema IV, gegen alle anderen Themen kämpfend, endlich im *ff* den Sieg behauptet und nach einem letzten Aufschrei des Themas II zum Zusammenbruch führt. Den Schlußsatz bestreitet hauptsächlich das zur Melodie erweiterte zweite Thema:



und nach einer kontrapunktischen Verbindung von II und IV klingt so das ganze Werk versöhnend aus.

Wer will — und das Hauptmannsche Märchen kennt —, kann für I, II und IV Hellriegel, Pippa und Huhn setzen. III wäre dann Hellriegels und Pippas Liebe, und die Schlußmelodie jenes traurige Lied, das der erblindete und zum Dichter gewordene Hellriegel in Erinnerung an Pippa zu singen verspricht.

Richard Mors

VIOLINKONZERT A-MOLL, OP. 38

von Heinrich G. Noren

Der erste Satz, dessen formaler Aufbau von klassischen Vorbildern wenig abweicht, steht namentlich in bezug auf Charakteristik der Themen und Stimmungsgelalt den Überlieferungen gegenüber in einem gewissen Kontrast.

Während die meisten ersten Sätze von Werken dieser Gattung einen mehr oder minder pathetischen Zug enthalten, setzt hier folgendes, übermütiges, an spanische Rhythmen gemahnendes I. Thema ein:



und pocht sich oft leidenschaftlich, oft scherzend leicht durch alle Phasen dieses Satzes hindurch.

Der Rhythmus des vierten Taktes wird dann eine kurze Strecke selbständig in großen Terzen durchgeführt:



worauf sich die etwas ruhigere Cantilene einstellt:



Eine, sich im Rhythmus des I. Themas bewegende Steigerung führt nach C-dur modulierend zum II. Thema. Diese, als Gegensatz gedachte elegische Melodie steht im alla breve Takt, während das Orchester in $\frac{6}{4}$ Takt begleitet:

Solo-Violine

Orchester

Später übernehmen Bratsche und Engl. Horn diese Melodie, wobei gleichzeitig in den Holzbläsern und den Streichern der Rhythmus des ersten Themas durchgeführt wird. Diese Episode führt wieder nach E-dur modulierend zu dem bewegteren Zeitmaß in $\frac{6}{4}$ Takt zurück:



um schließlich in heftigen Akzenten das erste Thema im Orchester erklingen zu lassen, während die Geige mit brillanten Passagen antwortet:



Diese letzte Episode des Vordersatzes mündet, sich langsam bis zum *pp* abschwächend, in das Zwischenspiel des Orchesters, womit der kurze Durchführungsteil beginnt:



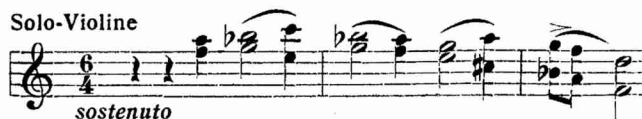
Nach heftiger Steigerung bringt das Horn leise eine Reminiszenz des zweiten Themas:



Hierauf führt ein kurzes Fugato zu dem bewegten Zeitmaß:



Die Sologeige setzt nun wieder mit folgender Kantilene ein:



und mündet in einen Orgelpunkt auf E:



dem sich eine Kadenz anschließt, wobei das Orchester stellenweise eingreifend eine harmonische Folie abgibt. Diese Kadenz führt zu der Wiederholung des zweiten Themas (in A-dur), die dann nach C-dur modulierend wieder in das bewegtere Zeitmaß in $\frac{6}{4}$ einmündet und später das erste Thema im Orchester erklingen läßt, während die Sologeige mit brillanten Passagen antwortet. (Siehe Vordersatz.) Auch diese letzte Episode verläuft, nach a-moll zurückkehrend, im *pp*, um schließlich mit den trotzig heftigen Schlägen des ersten Themas zu schließen:



Zweiter Satz: *Intermezzo melanconico*

Nach kurzer Einleitung, in der die Bässe *pp* das kommende Thema andeuten:



beginnt die Sologeige diese melancholische Weise:



mit der der ganze Aufbau dieses Satzes (mit Ausnahme eines kleinen Mittelsatzes) bestritten wird.

Bald darauf übernehmen Horn und Harfe diese Weise, während die Sologeige, für sich weitersingend, einen Gegensatz anstimmt:



In das freundlichere F-dur hinüber gleitend, setzt dann nach verhallendem Hornton leise, träumerisch dies Motiv in Des-dur ein:



dem sich die Sologeige mit folgendem melodischen Motiv anschmiegt:



Später nimmt die Oboe dieses Motiv auf, während die Geige *p* darüber schwebt:



Nachdem dieser kleine Mittelsatz nach d-moll modulierend, gleich einer freundlichen Vision langsam verblassend, erlischt, setzen die Celli forte mit dem nun verbreiterten ersten Thema ein, während die Sologeige einen leidenschaftlich erregten Gegensatz intoniert:



Auch dieser leidenschaftliche Aufschwung sinkt in sich zusammen und führt, nach dem milderen D-dur modulierend, zu einer Reminiszenz des Mittelsatzes.

Bald darauf setzen Celli und Bässe mit dem ersten Thema (harmonisch verändert) ein, und die Sologeige singt leise klagend hinzu:



Celli und Kontra-Bässe

worauf dieser Satz im *ppp* verklingend schließt.

Dritter Satz: *Finale rustico*

Das Hauptthema des Finales entstand aus der Verkleinerung der melancholischen Weise des zweiten Satzes. Seinem kecken, etwas derben Charakter entsprechend bringt die Sologeige, nach kurzer Einleitung des Orchesters, dies Thema stark akzentuiert auf der G-Saite:



Etwas verändert tritt es nochmals in F-dur auf:



um nach einer Steigerung in folgende Episode zu münden:



Diese endet mit einer nach C-dur führenden Überleitung, die bereits folgende Anklänge an das zweite Thema enthält:



Doch lenkt die Sologeige nochmals ein und bringt, bevor sie zum zweiten Thema übergeht, eine scherzhaft singende Weise, die aus den Rhythmen des ersten und zweiten Themas besteht:



Diese drängt schließlich zu einem gesteigerten Abschluß in C-dur. Nun setzt das Orchester mit dem ersten Zwischenspiel ein, das gleichsam einen phantastischen Chor-Refrain zu der bisher dominierenden Solostimme bildet:





Den letzten Rhythmus der Flöte nimmt die Sologeige auf und führt, nach E-dur modulierend, zum zweiten Thema:



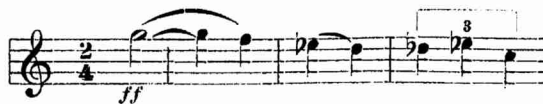
Dieses übernimmt nach einer cadenzartigen Passage der Sologeige das Cello, während die Sologeige in leicht dahinhuschenden Passagen darüber flattert:



Dieser Teil mündet in einen, sich heftig steigernden Orgelpunkt auf C, dessen nach F-dur führender Abschluß im Orchester folgende scherzhafte Wendung des ersten Themas bringt:



Bald darauf setzt das Orchester mit dem zweiten etwas breiter durchgeführten Zwischenspiel ein und endet mit folgender Episode in Es-dur:



Später stimmt die Sologeige jenen Gesang in d-moll an:



während das Orchester einen kontrapunktischen Gegensatz im Rhythmus des zweiten Themas durchführt:



Diese Episode endet mit der Verbreiterung des ersten Themas im Orchester, während die Sologeige sich in Arpeggien ergeht:



Dieser Teil endet mit einer Steigerung und Überleitung des Orchesters, worauf die Sologeige wieder das erste Thema bringt. Der damit begonnene Nachsatz verläuft analog dem Vordersatz und mündet in folgende Episode, die wie ein ferner Nachklang des Orchesters diesen Rhythmus leise pochen läßt:



während die Geige träumend eine Reminiszenz des zweiten Themas singt:



Hierauf setzt die, dem Schluß zueilende Coda ein:



Heinrich G. Noren

TRAGISCHE OUVERTÜRE FÜR GROSSES ORCHESTER

von Ernst Boehe

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten in B, Baßklarinette in B, 2 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, 4 Pauken, große Trommel, Tamtam, Harfe, Streichorchester.

I. Einleitung. — 1. Adagio, $\frac{4}{4}$, d-moll. Über dem in der Tiefe liegenden D intonieren die von Trompeten und Posaunen unterstützten Streicher das in einem fremdartigen d-moll (c, gis!) dahinschreitende Thema der Einleitung (1), das,



in die höhere Quart emporgehoben, zur Dominante führt, auf der ein längeres Verweilen stattfindet. 2. Tempo di Marcia funebre. Der (zunächst in den Bratschen) neu einsetzende melodische Gedanke (2) erweist sich später:



als eine Vorausnahme des Hauptthemas (3). Das wieder auftretende Thema 1 führt dann zu einer gewaltigen Steigerung, die auf der Dominante abbricht.

II. Erster Teil. Allegro energico, $\frac{4}{4}$, d-moll. — Zu dem *ff* in den Streichern emporstrebenden Hauptthema (3) gesellt sich:



bald ein Bruchstück des Einleitungsthemas (1a), das immer mehr zur Vorherrschaft gelangt, bis ein unerwartet eintretendes *p subito* zu einem neuen Gedanken führt. 2. Nebenthema d-moll, in kanonischer Entwicklung (4):





Es wird dann mit dem Fragment des Hauptthemas (3a) kombiniert und führt schließlich *decrescendo* nach A-dur. 3. Zweites (Haupt-) Thema (Seitensatz). — *Andante cantabile*, A-dur. Die zarte Melodie des Seitensatzes (5) zuerst in der Klarinette, dann (Des-dur) in den Violinen, wird aufgestellt, ohne vorderhand zur breiteren Entfaltung zu gelangen:



4. Coda. — Zunächst meldet sich mit der Rückkehr zum Haupttempo (*Allegro energico*, f-moll) in den Bläsern eine Variante des Hauptthemas (6, vgl. 3). Dann (a-moll) das eigentliche Coda-Thema (7):



von den Holzbläsern in die Violinen übergehend:



Dann in steigender Durchführung (Engführungen!) das Fragment und Umbildungen des Hauptthemas (6, 3a). Auf dem Höhepunkt der Steigerung *fff* der schicksalsdrohende Einsatz des Einleitungsmotives 1a. *Decrescendo*-Abschluß in a-moll.

III. Durchführungsteil. Das Hauptthema (3) verwendet der kleine Überleitungssatz, der von a-moll nach es-moll moduliert, in welcher Tonart die eigentliche Durchführung beginnt. Sie verläuft in folgenden Etappen: 1. Breite Exponierung des Hauptthemas (3) und seiner Unisono-Fortführung, ganz analog dem Anfang des ersten Teils. 2. Das Nebenthema (4) in Es-dur beginnend, in großer Steigerung durchgeführt, zuletzt in 3a übergehend. 3. Auf der Dominante von c-moll stürmischer Einsatz der Variante 6 des Hauptthemas. Unmittelbar darauf dieses selbst mit 1a und 4 kombiniert. 4. In b-moll das Coda-Thema (7), bald mit dem Hauptthema (3, H-dur) und dem Nebenthema (4, g-moll) in kunstvoller thematischer Arbeit verschlungen. 5. Auf dem Höhepunkt der Durchführung das Nebenthema 4 *fff* in g-moll. Dann die Katastrophe: plötzliches Abbrechen und im *pp* (Orgelpunkt auf a) mit Andeutung von 4b und 3a Übergang zum folgenden Teile.

IV. Wiederholungsteil. Da die Durchführung in sehr ausgiebiger Weise das erste Hauptthema verarbeitet, das zweite Thema aber ganz beiseite läßt, ist von einer Wiederholung des ersten Themas Abstand genommen. Das heißt: die beiden Teile der Sonatenform, die man als Durchführung und Wiederholung des Hauptsatzes kennt, sind in einen Teil verschmolzen, so daß der eigentliche Wiederholungsteil sofort mit dem Seitensatz (5) beginnen kann. Dieser (Andante cantabile, D-dur) erhält nun eine breite Entwicklung und Durchführung, zu der 7 und 4 mit herangezogen werden. Die Steigerung erreicht den Orgelpunkt der Dominante, auf dem jene beiden Themen 7 und 4 die Alleinherrschaft an sich reißen. Dann melden sich, immer weiter steigend, 1a und 3a. — Adagio, d-moll: Thema der Einleitung 1 im *fff* der Blechbläser unter dem tremolierten d der Geigen (3a in den Pauken), dann p daselbe und Verklängen auf dem verminderten Septakkord: d-f-gis-h. Zuletzt (Allegro vivace) jäher Abschluß mit Motiven des Hauptthemas und Motiv 4a.

Ernst Boehe

ZWEI GESÄNGE MIT ORCHESTER

TEXT VON PRINZ EMIL ZU SCHÖNAICH-CAROLATH

von Heinrich Sthamer

I. Es graut der Morgen . . .

Es graut der Morgen, die Hähne schrein,
 Ein wilder Traum treibt mich empor!
 Was ward aus dir, wo magst du sein,
 Du fernes Lieb, das ich verlor?
 Ich sah dich tanzen im Festesgewirr;
 Es schluchzen die Geigen süß und toll,
 Doch deine Blicke strahlten irr
 Entsetzensvoll, entsetzensvoll.
 Wohl krönte Rubinschmuck dein weiches Haar
 Wie zuckendes, gleißendes Edelrot
 Und Lachen auf deinen Lippen war —
 Doch dir im Herzen war der Tod.
 Du mußttest tanzen, du rastest fort
 In fremden Arm gepreßt, verglüht
 Der Hochzeitsstrauß hing schwül, verdorrt —
 Von deinen Tränen übersprüht.
 Da brach ein Windstoß jäh herein
 Mein Zimmer starrt, verödet, weit. — —
 Es graut der Morgen, die Hähne schrein —
 Ich habe dich verloren in Ewigkeit.

II. Einmal noch . . .

Einmal noch sag' mir, daß du mich liebst,
 Sag es mit lachender Ungeduld.
 Einmal noch sag' mir, daß du vergibst
 Sternensehnsucht und Zweifelschuld.

Laß mich noch einmal ans Herz dich ziehn,
 Laß mich dein Blondhaar küssend wirrn,
 Drücken den welken Strauß von Jasmin
 Länger und fester an meine Stirn.
 Weißt du, warum sein Duft verloht
 Sinnverzehrend, verschwendungstoll?
 Weißt du, warum das Abendrot
 Schmetternder Amselstimmen voll?
 Einmal noch strahlen am Wendetag,
 Lebenssonnen ihr tiefstes Licht.
 Einmal, noch einmal im Jubelschlag,
 Glaubt dir mein Herz — und lacht — und bricht.

Die zur Aufführung gelangenden Gesänge sind einem Zyklus „Gesänge von verlорener Liebe“ entnommen. Da die Musik sich dem Stimmungsgehalt der Dichtungen durchaus anpaßt, erscheint mir eine Analyse zum besseren Verständnis überflüssig zu sein. Ich möchte nur bemerken, daß das Orchester in diesen Gesängen selbständig, und nicht als Begleitung gedacht, auftritt. Es sind also nicht Gesänge im üblichen Sinne, sondern Stimmungsbilder für Orchester mit einer Singstimme.

Heinrich Sthamer

TEUFELSSZENE UND SCHLUSS AUS DER KOMISCHEN OPER „DES TEUFELS PERGAMENT“

Dichtung von Arthur Ostermann

Musik von Alfred Schattmann

Orchesterbesetzung: 3 Flöten (2 kleine), 2 Oboen, 1 Engl. Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott (auch 3. Fagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 2 Harfen, 1 Celesta, 4 Pauken, große und kleine Trommel, Becken, Triangel, Kastagnetten, Glockenspiel, Tambourin, Tamtam, ein zischendes Geräusch, eine schrille Pfeife, Streichquintett.

Dieses Bruchstück bildet den Höhepunkt der Handlung. Es enthält die Katharsis.

Für die Beurteilung des Werkes¹⁾ ist meine stilistische Absicht von wesentlicher Bedeutung. Die Oper ist als „komische Oper“ durchgehends in Stimmung, Laune, Gefühl gesteigert, ja oft etwas übertrieben gemeint; als ob irgend etwas besonders Erregendes in diese Leutchen gefahren wäre (cf. E. T. A. Hoffmanns sehr richtige Ansichten über das Wesen der Oper), „ein Schuß Champagner“ ihr Blut heißer pulsieren, teilweise etwas Don Quixote-Artiges in ihnen sie das sie Bewegende nervöser anfassen und ausfechten ließe, als der gewöhnliche Mensch tun würde. Die wesentliche Grundnote für Art und Verlauf der Handlung ist hiermit gegeben. Namentlich bei der Teufelsszene in ihrer tollen Keckheit muß man sich der Ungewöhnlichkeit der ganzen Stimmung, der gesteigerten Laune, des in jeder Hinsicht potenzierten Fühlens (hier also der Erregung, des Aberglaubens, wie er im 16. Jahrhundert herrschte, usw.) bewußt bleiben.

Daß dies geschieht, wollen Handlung, Bühnenbild und die in jedem Takte aus entsprechendem Gefühle konzipierte Musik zuwege bringen. Ob dies gelungen ist,

¹⁾ Erschienen im „Jungdeutschen Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin“.

könnte freilich nur eine bühnenmäßige Aufführung erweisen. Indessen entschied ich mich, vor die Frage der Wahl eines für den Konzertsaal geeigneten Fragments gestellt, ohne Zögern für gerade dieses Bruchstück. Es ist der springende Punkt der ganzen Oper, und, ergänzt die Phantasie des Hörers das fehlende Bildhafte, dann ist vielleicht eine Vorstellung des gewollten Bühneneindrucks erzielbar.

Aus dem im ersten und zweiten Akte Vorausgegangenen ist dies zu ergänzen:

In einer kleinen Stadt des 16. Jahrhunderts ist ein heißer Streit um eine neue Kleiderordnung des Rates entbrannt. Der Vater und überragende Verfechter der Idee ist Wolfrat der Arzt. Er hat den Rat zur Verkündung des Beschlusses zu bestimmen gewußt. Eine wesentliche Stütze findet Wolfrat in dem einsichtsvollen Bürgermeister. Es gibt aber eine starke Partei in der Stadt, der die neue, ethisch und ästhetisch auf den Grund des Kleidungsproblems dringende „Ordnung“ wider den Strich geht: das sind die Frauen. Ihr Haupt ist die Bürgermeisterin. Kompliziert wird die Lage noch dadurch, daß Wolfrat und Bärbel, das Bürgermeister-töchterlein, einander in Liebe zugetan sind. Die Mutter hat entschieden „nein“ gesagt. Sie hat die Frauen zu offener Revolte aufgestachelt, und Wolfrat hat das zufällige Eintreffen fröhlich wandernder Scholaren dazu benutzt, einen Hauptcoup, einen „Narrenstreich“ vorzubereiten, um die halsstarrigen Frauen gefügig zu machen.

Bei der Verkündung des Ratsbeschlusses anlässlich des Maienfestes auf dem Marktplatze kommt die Erregung der Gemüter auf den Siedepunkt. Die Frauen drohen mit Sezession und rufen, ein von Wolfrat in suggestiver Absicht geschickt hingeworfenes Stichwort aufnehmend, den Teufel zum Strafgericht über die Männer herbei.

Hier setzt das Bruchstück ein. Die bereits wieder auf der Wanderschaft vermeinten Scholaren haben sich, als Mönche verkleidet, in drolliger Weise in das Gewühl gemengt. Ihr Hauptsprecher und Anführer, der kecke, schlagfertige und humorvolle Buz erscheint als Teufel auf der Bildfläche. Bärbel, die Buzen aus dem ersten Akte kennt und weiß, daß irgend etwas Drastisches geplant wird, hat Wolfrat das Versprechen abgenommen, die Mutter „nit zu arg anzumalen“. Wolfrat hat sie seinerseits gebeten, unter ihrem à la mode-Kleide ein schlichtes Untergewand zu tragen.

Das Bruchstück bringt nun den „Narrenstreich“: wie Buz als Teufel die Frauen ad absurdum führt; wie er der Sache innerlich zum Siege verhilft; wie ihm Bärbel in fröhlicher Schlagfertigkeit dabei in die Hand spielt; wie Wolfrat durch Vertreibung des „Teufels“ zum Retter der Frauen wird; und wie alsdann die „Mönche“ verstohlen lächelnd abziehen und alles zum Guten endet. Des Hörers Phantasie muß sich hierbei plastisch vorzustellen suchen, wie die Szene auf der Bühne wirkend gedacht ist; wie eine minutiöse Regie die Massen lebendig bewegt und gliedert: wie ein Teil der Männer mit dem Bürgermeister bald die Situation errät, verständnisinnig lächelt und — schweigt; ein anderer sich nicht ganz klar wird, was an der Sache Wahrheit, was Schein ist; wieder andere in mittelalterlicher Dumpfheit darauf hineinfallen; wie vor allem die Frauen gänzlich geschlagen und zerknirscht werden — und die Frage offen bleibt, ob nicht später einmal zu gelegener Zeit das Geheimnis der Stunde gemütlich verraten werde.

Die Einzelheiten der Szene wolle man im Programmbuche nachlesen.

Die hauptsächlichlichen Motive und Themen, die oft in „psychologisch gegebener Veränderung“ auftreten, sind in ihrer Urform (also wie sie erstmalig in dem Werke erscheinen) diese:

1. „Zorn der Frauen“



2. Buz-Satan



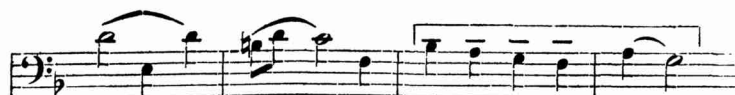
3. Hahnenschrei



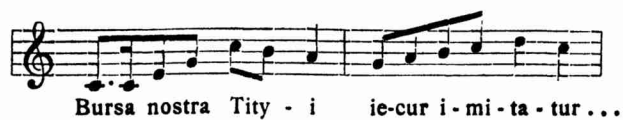
4. Frauen und Bürgermeisterin



5. Bürgermeister



6. Scholaren (nach ihrem Auftrittsliede)



7. Liebesmotiv



8. Wolfrat



9. Aus der ersten Frauenszene (Frauenmotiv)



(„Da seht nur die Scholaren!“)

10. Männer-Motiv



(„Dum laßt uns männlich zu ihm stahn“ . . .)

11. Lustigkeit und Keckheit (Scholarentanz des ersten Aktes)



12. Zorn der Bürgermeisterin (aus dem ersten Akt)



13. Bärbel



14. Frühlingsthema



[„(Hoch)edler Herr, uns schickt der liebe Mai“ . . .]

15. bei: „O Gottes Zorn!“ (im ersten Akt)



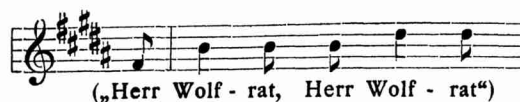
16. bei: „Sei nur getrost“ (im ersten Akt)



17. Quinquillieren der Pfeifer

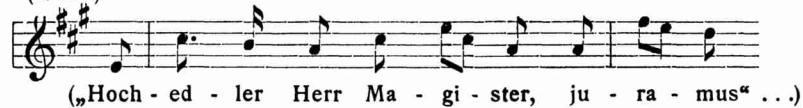


18. Aus dem „Maigravenliede“



19. Schlußchor: „Mit Zinken“ ... (nach dem Thema:)

(1. Akt)



Alfred Schattmann

DREI SÄTZE FÜR STREICHQUARTETT

von Jan Ingenhoven

komponiert 1907/08 ¹⁾

Erster Satz: Nach einer kurzen Einleitung setzt die II. Geige ein mit dem Thema:

Moderato

semplice



das die übrigen Stimmen imitierend weiterführen, bis die Bratsche auftritt mit einem zweiten Thema:

¹⁾ Wunderhornverlag, München.

Bratsche
Tempo poco rubato



Dann folgt eine vollkommen freie Durchführung, worauf Thema I wiederkehrt.

Zweiter Satz: Einem gesanglichen Thema der Bratsche:

Bratsche
Andante con moto



das von der I. und II. Geige übernommen wird, tritt in der I. Geige ein spielerisches Motiv gegenüber:



Später tritt das Cello auf mit folgender Kantilene:



und das Ganze wird mit kleinen Varianten wiederholt.

Dritter Satz: Der dritte Satz entwickelt sich aus einem Triolenmotiv mit freien Varianten,

Allegro con spirito



denen sich eine von Synkopen unterbrochene Sechzehntelbewegung anschließt.

Ján Ingenhoven

VARIATIONEN UND FUGE ÜBER EIN ALTES AVE MARIA FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 37

von Julius Weismann¹⁾

Die Violine beginnt mit dem Thema:

Andante



woran sich im Klavier das „Amen“ schließt:



Die Geige führt das Thema weiter:



mit dem „Amen“ abschließend.

Variation I. *Vivace e con fuoco*

Hier erscheint das Thema fast unverändert, nur in rhythmischer Verschiebung, von lebhafter Figuration umspielt.

Variation II. *Adagio espressivo*

In ganz anderer Färbung erklingt es hier, auch das „Amen“ ist rhythmisch umgebildet:



¹⁾ Erschienen im Wunderhornverlag, München.

Variation III. *Vivace ed agitato*

Diese Figur zieht sich durch die ganze Variation zuerst im Klavier, während die Geige drüber das Thema erklingen läßt. Später übernimmt diese die Figur, und das Klavier führt das Thema fort:

Variation IV. *Poco Allegretto*

Diese Variation ist ein Kanon zwischen Geige und Klavier:



Dazu die Begleitungsfigur:

Variation V. *Maestoso*

Einen Gegensatz in der Stimmung bildet dazu eine Umformung des „Amen“:

Variation VI. *Molto Allegro*

Neue Veränderungen des Themas:



Variation VII. *Allegretto*

In eine pastorale Stimmung führt diese Variation:

Variation VIII. *Adagio*

Klav.



Als Gegensatz zu diesem Gesang phantasiert die Geige über das „Amen“:

Variation IX. *Molto appassionato*

Stürmisch setzt das Klavier ein:



und gleich darauf ertönt in der Geige das Thema a in seiner ursprünglichen Form.

Variation X. *Largo espressivo*

Ein ruhiger Wechselgesang zwischen den beiden Instrumenten; im Mittelsatz erscheint das „Amen“ als Begleitungsfigur:



darüber schwebend:



Das Fugenthema enthält in den Umrissen das Hauptthema:

Fuge. *Allegro*

Im weiteren Verlauf hört man das „Amen“:



Als zweites Fugenthema wird das Hauptthema (a) verwendet, zuerst in c-moll. Eine etwas ruhigere Episode führt der zweite Teil (b) des Themas herbei:



Drängend setzt bald das „Amen“ ein und leitet in den bewegten (ersten) Teil der Fuge zurück. Eine große Steigerung, wo Fugenthema ($\frac{4}{4}$) und Hauptthema ($\frac{3}{4}$) zusammen erklingen:



bringt das Werk zum Höhepunkt und führt zum Abschluß mit dem Hauptthema.

Julius Weismann

DIVERTIMENTO FÜR STREICHQUARTETT, OP. 32

von Joseph Haas

Komponiert 1911¹⁾

I. Frisch bewegt (C-dur)

Hauptthema I:



¹⁾ Verlag: F. E. C. Leuckart-Leipzig; kleine Partitur 1,50 Mk.

Hauptthema II:



Seitenthema: Langsam



II. Langsam, capricciös (fis-moll)

Motiv I:



Motiv II.



III. Sehr rasch und flüchtig (B-dur)

con sord.



Mittelsatz: In ruhiger Bewegung



IV. Etwas derb; nicht zu schnell (h-moll)

Motiv I:



Motiv II:



Motiv III:



Mittelsatz: Kanon zwischen Violine I und Bratsche im doppelten Kontrapunkt der Oktav über einem basso ostinato, gebildet von Cello und Violine II, im doppelten Kontrapunkt der Dezime.

V. Sehr getragen, mit viel Empfindung (Es-dur)

Hauptthema:



Seitenthema:



Mittelsatz:



VI. Keck und übermütig, sehr rasch (C-dur)

Hauptthema:



Seitenthema: (Ruhig bewegt, mit großer Innigkeit)



Joseph Haas

MUSIK FÜR SIEBEN SAITENINSTRUMENTE

(FÜNF STREICHER, KLAVIER UND HARFE)

EIN SATZ MIT EINEM NACHSPIEL

von Rudi Stephan

Hauptsatz

I. Thema

Sehr getragen

b)



Klavier



1. Geige

Lebhaft

1b.

Cello



2. Thema

Ruhig

Klavier



Seitengedanke

Lebhaft

Streicher



Schlußharmonisation des 1. Themas



Nachspiel

Einleitung (und Schluß)



I. Thema

Belebt



Seitengedanke



II. Thema

Sehr getragen

(Cello)



Rudi Stephan

SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 4

von Willy Renner

Eine Analyse meiner Sonate op. 4 für Violine und Klavier kann ich mir wohl ersparen. Das Werk enthält die „üblichen“ vier Sätze: 1. Allegro von troppo (Sonatenform), 2. Scherzo, 3. Andante und 4. Finale (Rondoform).

Für den musikalisch gebildeten Hörer wird es vollauf genügen, wenn ich nachstehend nur die Themen der einzelnen Teile angebe.

Erster Satz

Allegro non troppo

1. Thema (c-moll):

Violine

Violine 8va

8

usw.

Seitenthema in der Paralleltonart Es-dur:

usw.

Im Durchführungssatz sind erstes und zweites Thema verarbeitet; darauf folgt in variiert Art erster Teil mit anschließender Coda.

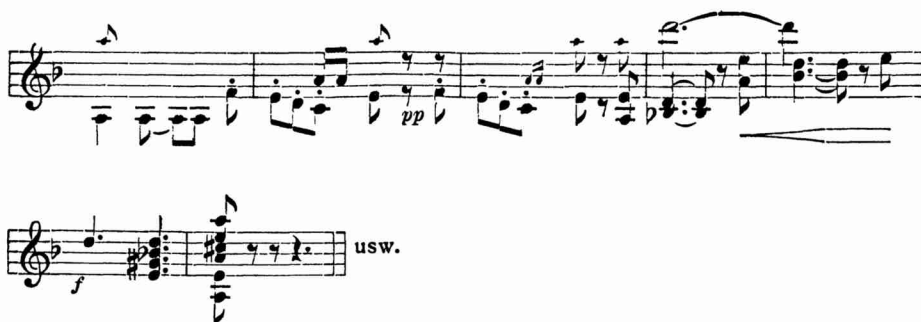
Zweiter Satz: Scherzo

Allegro

Violine

Violine

15*



Trio in D-dur



Dritter Satz: Andante

Sehr ruhig



Violine führt das Thema weiter; es erfolgt ein Abschluß auf der Tonika G; darauf setzt ein Seitenthema in der Molltonart ein:



zuerst im Klavier.



Nach einer Art Durchführung setzt erstes und dann auch wieder zweites Thema in der Tonart G-dur ein; hierauf folgt die Coda.

Vierter Satz: Finale

Erstes Thema Presto (leidenschaftlich)

Violine



Seitenthema in B-dur

Klavier



Nachdem Violine ebenfalls zweites Thema in höherer Lage gebracht hat, folgt Rückleitungssatz zum ersten Thema; daran anschließend folgt ein größerer Durchführungssatz, der zum ersten Thema wiederum in der Haupttonart c-moll führt. Nach kurzer Überleitung setzt das Seitenthema in As-dur ein; hierauf die Coda.

Willy Renner

STREICHQUARTETT IN C-MOLL, OP. 16

von Paul Scheinpflug ¹⁾

Erster Satz. Mit Inbrunst und Leidenschaft (Allegro agitato)

Die Form ist in den Grundlinien die der klassischen Sonate. Der ganze Charakter des Satzes: leidenschaftlich begehrendes Leben eines zu Tode Getroffenen.

¹⁾ Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Hoffnungsloses, hoffnungsvolles Ringen. Tröstende Stimmen der Nacht. Die Durchführung beginnt mit einem Trauermarsch. Die Coda ein unentschiedener Kampf zwischen Leben und Tod.

Zweiter Satz. Barcarole mit dem Untertitel: Litauen. Die Form: eine Verbindung von Adagio und Scherzo; die Einheit bildet das I. Thema, das beiden Satzteilen und -charakteren gemeinsam ist. Der Rhythmus ist der der Barcarole, ins Nordische umgebogen. Die dunkelleuchtende Farbensüßigkeit und singende Schwermut Litauens, dem weiten, weiten Wasserlande mit seinen einsamen Dünen, blauen Dörfern, den rätselhaften Menschenseelen, gaben die Anregung. Verklärt ausklingender Schluß.

Das Finale (hier nicht zur Aufführung gelangend, da seiner Zeit noch nicht in Abschrift fertig) bewegt sich in sehr energischen Rhythmen. Trotzig, voll neu erwachenden Lebens. Aus einer großen Schlußfuge entwickelt sich dithyrambisch ein kraftvoller, lebensbejahender Abschluß (C-dur).

Paul Scheinpflug

KLAVIERQUARTETT, OP. 50

von Paul Juon¹

Erster Satz.

Klavier beginnt mit dem Hauptthema:



Diesem gesellt sich bald die Violine hinzu:



Dann folgt das Nebenthema im Cello:



ein weit ausholender leidenschaftlicher Gesang, in den später auch Bratsche und Violine mit einstimmen.

Der Satz hat die übliche Sonatenform.

¹⁾ Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin.

Zweiter Satz.

Ein Scherzo — „zitternde Herzen“ benannt —, das folgende Motive zum Inhalt hat:

(Str. *pizz.*)



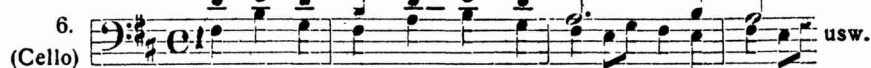
(Klavier)

(Klav.)



(Streich.)

(Bratsche)



(Cello)

Dritter Satz.

Dieser Satz ist ein Klagegesang, von herbem Schmerz erfüllt, der nur im mittleren Teil einer ruhigeren Stimmung — wie einer lichten Erinnerung aus vergangener Zeit — weicht. Die Streicher fangen allein an:



Der mittlere Teil ist eine Reminiszenz an No. 6.

Vierter Satz.

Ein schwerblütiger, stellenweise wild aufbrausender Tanz im $\frac{5}{4}$ Takt. Die Hauptmotive sind:



Bratsche (später Violine)



Paul Juon

SYMPHONIE IN D-DUR, OP. 10

von Erwin Lendvai

Dem vom weltabgewandten Empfinden innig beseelten *Andante religioso* kommt im geistigen Zusammenhang des ganzen Werkes,¹⁾ sowie im Hinblick auf seine formalen Dimensionen eine größere Bedeutung zu, als die eines nur einleitenden langsamen Satzes. Nach einem Dreiklang-Präludium von Harfe und Orgel (*ad lib.*) beginnen Baß-Klarinette, Violoncell und Kontrabässe mit dem Vortrag des melodisch weit ausgespannenen Hauptgedankens, mit dem fast ausschließlich der thematische Inhalt dieses Satzes bestritten wird. Takt 6 und 7 erweisen sich nicht nur von besonders fruchtbarer Bedeutung für den Aufbau dieses Satzes, sondern auch von zeugender Kraft für die Themengewinnung und die thematische Entwicklung im Verlauf der ganzen Symphonie. In allen Sätzen greift der Komponist bewußt auf das von diesen beiden Takten umschlossene Kernmotiv zurück:



Die seelische Situation wird allmählich reicher und dramatischer, verändert sich jedoch in ihren Grundzügen nicht. Der Ausdruckswert von Takt drei und vier des Themas, die ebenfalls eine Motiveinheit für sich bilden, gelangt im folgenden zu besonderer Geltung; zuerst in einem Violin-Solo von seraphischer Stimmung, bald in den Hörnern, und als Imitation in der Vergrößerung (I. Geigen) vor Wiedereintritt des Hauptgedankens im *ff.* An diesen schließt sich bald über der leeren Quinte H-Fis eine Episode von visionär-mystischem Charakter, die ihrerseits in ausführlich vorbereiteter Steigerung zu einem Quartsextakkord-Höhepunkt (*Largo e solenne*) führt, auf dem sich das Hauptthema und das schon mehrfach aufgetretene Hauptthema des dritten Satzes kontrapunktisch vereinigen. Über einem langen Orgelpunkt auf der Tonika mit Motiv a in Streichern, Holzbläsern, Harfe und Hörnern klingt der Satz leise aus.

II.

Auch der zweite Satz *Con moto* erinnert weder in seiner Struktur noch in seinem Ideengehalt an den konventionellen Allegro-Typ der Sonaten- und Symphonieform. Über den pochenden Schlägen der Pauke und dem in angstvoller Unruhe auf- und abwogenden Unisono der Bratschen und Violoncelle setzen Horn und Fagotte mit einem von schmerzlichem Ernst erfüllten Thema ein (vgl. ersten Satz Hauptthema a):



¹⁾ Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

das sich mit dem allmählichen Hinzutreten von Oboen, Klarinetten, den übrigen Hörnern usw. glanzvoll weitet und bei einem Halbschluß auf der Dominante zu leidenschaftlicher Größe aufschwingt. Nach einer abermaligen Steigerung vollzieht ein Triolenmotiv der Holzbläser, dem die Streicher rhythmisch und harmonisch entgegenarbeiten, die Wendung ins Allegretto scherzando. An dem übermütigen Spiel der Kontraste nehmen verschiedene kurze, aber markant profilierte Motive teil,



die gleichsam mit dialektischer Ironie über Gram und Zweifel hinwegzutäuschen suchen, bis die Stimmung wieder pathetischer wird und wuchtige Harmoniefolgen des ganzen Orchesters ein donnerndes Halt gebieten. Dann eine Generalpause von banger Spannung — das erste Thema des Satzes (con moto) tritt in freier Abänderung mit choralartiger Schwere wieder auf (Blechbläser) und führt, umstürmt von heftig aufrauschenden Sechszehntel-Figuren der Streicher und Holzbläser, den Satz zu Ende.

III.

Der dritte Satz *Mesto ed assai tranquillo* führt den Hörer wieder in den Stimmungskreis des ersten Satzes zurück. Die von dort her bekannte charakteristische Sextenfolge erscheint jetzt formal erweitert und in reicherer harmonischer Ausgestaltung als selbständiges Gesangsthema von religiös-lyrischem Gepräge, und behält die Herrschaft während der ganzen Dauer dieser von unirdischem Glanz erhellten Tonvision bei:



In dem als *Andante misterioso* bezeichneten Abschnitt spielt das Englisch Horn eine Weise von fremdartiger Schwermut, indes Violoncelle und Kontrabässe in der Führung der Unterstimme (pizzicati) sich an den melodischen Gang des Hauptthemas

anlehnen. Durch die Mitwirkung der Orgel (*ad lib.*), die solistische Verwendung sordinierter Streichinstrumente, die mannigfachen Figurationen der Harfe und den Klang des Glockenspiels wird ein besonderes Orchesterkolorit erzeugt, das den beabsichtigten poetischen Eindruck sinnenfällig erhöht.

IV.

Auf die Gefühlshochspannung des vorigen Satzes tritt die natürliche Reaktion ein; die schwärmerische Verzücktheit weicht der übermütigen Freude an witziger Skepsis und burleskem Humor. Die Themen des Schlußsatzes entwickeln sich unter ständigen kontrapunktischen und rhythmischen Überraschungen und so sprühender Lebendigkeit, als wollten sie jedes Versuches, ihnen analytisch auf die Spur zu kommen, spotten. Fagotte und Kontrafagott leiten das *Vivace* mit einigen grotesk komischen Takten ein. Dann übernehmen zwei Hörner mit folgender Tonreihe die thematische Führung:



Aus diesem Thema, das im Nachsatz als Unterstimme verwendet wird, ergibt sich, von einer kurzen lyrisch angehauchten Episode abgesehen, der weitere Inhalt des ersten Teiles in zwangloser Lustigkeit wie von selber. Nach einem lärmenden Tutti löst es ein neuer stolz und freudig rhythmisierter melodischer Gedanke ab:



Beide Themengruppen des Schlußsatzes werden mit freien Abänderungen wiederholt, so daß sich das ganze ungefähr auf ein vierteiliges Formschema (Sonatenform) zurückführen ließe. Der Coda liegt das zweite Hauptthema in der Vergrößerung zugrunde. Die Symphonie schließt mit dem Ausdruck freudig beschwingter und lebensbejahender Gefühle.

Robert Müller-Hartmann

DER PILGER

DICHTUNG VON JOSEPH VON EICHENDORFF FÜR EINE BARITONSTIMME,
GEMISCHTEN CHOR UND ORCHESTER, OP. 27

von Gisella Selden

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte,
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Pauken, Streichorchester.

„Der Pilger“, eines der weniger bekannten geistlichen Gedichte Eichendorffs, besteht aus vier unabhängigen Strophen, die durch die Komposition in einen einzigen Satz zusammengefaßt werden. Doch ist, trotz der freien Kantatenform, eine Gliederung des Werkes in vier übersichtliche Abschnitte, dem Bau der Dichtung entsprechend, zu erkennen.

Das Hauptthema, der Ausdruck der Sehnsucht des müden Erdenpilgers nach Ruhe und Frieden, durchzieht das ganze Werk in mannigfachsten Umbildungen, bald still resigniert, bald innig flehend, bald stürmisch fordernd, und beschließt es in gläubiger Zuversicht auf Erfüllung und Erhörung.

Es lautet:

Langsam und sehnsuchtsvoll



Gisella Selden

HASCHISCH (EIN PHANTASTISCH SYMPHONISCHER TRAUM) FÜR GROSSES ORCHESTER, OP. 25

von Adolph P. Boehm †

Orchesterbesetzung: 16 Violinen I, 16 Violinen II, 12 Bratschen, 10 Celli, 8 Kontrabässe, 3 Flöten und Pikkolo, 2 Oboen, 1 Engl. Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 5 Pauken, Schlagzeug (Xylophon, Tambourin, Kleine Trommel, Triangel, Tamtam, Große Trommel, Becken), 2 Harfen, Celesta.

Das Thema „Haschisch“, „Fata Morgana“, „Vision“, „Traum“ oder dergleichen erweist sich in der Musik stets als wirkungsvoll und ist von vielen Tonsetzern beachtet worden. Mehr als einer zufälligen Wahl verdankt wohl die vorliegende Komposition¹⁾ ihre Entstehung. Der Tondichter rang nach neuem Glück — und als sein „Traum“ zerrann, schied er auf tragische Weise (im Vorjahre) aus dem Leben. Seine letzten veröffentlichten Orchesterwerke sind „Haschisch“ und „Der Friede“ (op. 27): man darf sie als die letzten Kapitel seines eigenen Lebens auffassen.

¹⁾ Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Der Traumzustand, die Abkehr von der Wirklichkeit, malt das Thema:



Posaunen und Trompeten con sord. ertönen geheimnisvoll — es öffnet sich der Vorhang zum Zauberland, eine Bajadere fesselt den Blick des Träumenden:



Wilder und wilder wird der Tanz; nach dem Fortissimoeinsatz der Trompeten und Posaunen glätten sich die Wogen, eine breite, sinnliche Melodie erklingt:



Das Thema wächst stetig an Leidenschaft. Schließlich artet der Tanz in sinnverwirrende Zügellosigkeit aus, das erste Tanzmotiv erscheint hierbei in der Verkleinerung:

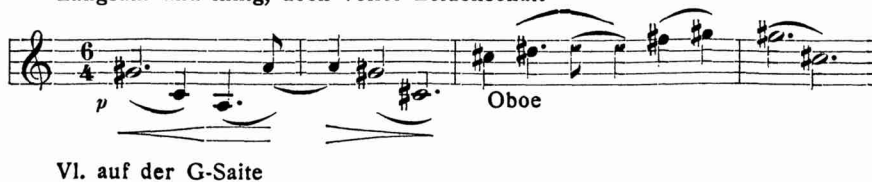


Auch das zweite Tanzmotiv beteiligt sich an dem tollen Wirbel:



Mit einem Fortissimo-G-dur Akkord endet der wilde, aufreizende, verführerische Tanz. Nach einer kurzen Pause beginnt eine Liebeszene (der Träumende und die Bajadere):

Langsam und innig, doch voller Leidenschaft



Das erste Tanzmotiv tritt jetzt in sehnender Gestalt auf:



Der weitere Verlauf der Tondichtung bedarf keiner erläuternden und hinweisenden Worte. Liebesrausch ... das Traumbild verliert sich — aber die Sehnsucht schwindet nicht ... der Ton der lockenden Solovioline verhallt in weitester Ferne.

Franz Dubitzky

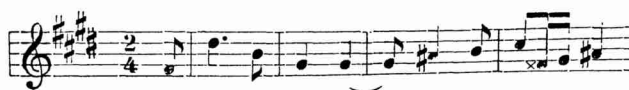
ZWEI ZWIEGESÄNGE FÜR SOPRAN, TENOR UND ORCHESTER, OP. 23

von Rudolf Werner

In beiden Gesängen ist die Verteilung der einzelnen Strophen auf eine männliche und eine weibliche Stimme vom Dichter selbst vorgeschrieben. Die beiden Stimmen lösen sich demnach meist gegenseitig ab und vereinigen sich nur vorübergehend.

a) Gesang zu zweien in der Nacht

Das in die duftigsten Töne getauchte Gedicht Mörikes schildert das geheimnisvolle Leben und Weben der Nacht, die mannigfachen zarten Stimmchen und weichen Töne, die das lauschende Ohr vernimmt, das selige Schwärmen der Natur, von dem auch das Menschenherz mitergriffen wird. Die musikalische Wiedergabe dieser Schilderungen fällt hauptsächlich dem Orchester zu während die Singstimmen gewissermaßen den realen Grund für die geheimnisvolle und zarte Umgebung bilden. Das wichtigste Motiv (zunächst in der Singstimme, später auch im Orchester) lautet:



b) Aus der Ferne

Der Gesang zweier liebender, sich in Sehnsucht verzehrender Herzen. Unter dem Wehen der gütigen Morgenwinde, die „ein Wort der Liebe hin und wieder tragen“, teilen die Liebenden die verschiedenen Äußerungen ihrer Sehnsucht einander mit. Ein in den Singstimmen öfter wiederkehrendes Hauptmotiv lautet:



Weht, o we-het, lie-be Mor-gen-wi-n-de.

Von weiteren, im Orchester hervortretenden Motiven seien noch genannt:



Rudolf Werner

NACH SONNENUNTERGANG AN DER SEE

SYMPHONISCHES GEDICHT, ANGEREGT DURCH EIN GLEICHNAMIGES
GEDICHT VON FREDERIK VAN EEDEN UND EINE ERZÄHLUNG VON
ANDERSEN (ANNELISE) FÜR GROSSES ORCHESTER KOMPONIERT

von Otto Lies

Instrumentation: 2 kleine, 3 große Flöten, 3 Oboen, 1 Altoboe, 3 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 3 Fagotte, 1 Kontrafagott, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba, Pauken, große Trommel, Becken, Tamtam, Xylophon, Glocken, Celesta, Harfen, Streicher.

„Nach Sonnenuntergang an der See“ handelt vom Tragisch-Großartigen, von unbekannten Schrecken, von der dem Sterblichen unerträglichen fahlen Unendlichkeit des Meeres: vom großen Sonnengrabe. (Siehe das gleichnamige Gedicht von Dr. Frederik van Eeden.) Ich erinnerte mich angesichts dieser Szenerie einer Erzählung von Andersen (siehe Andersens Annelise) und sah an diesem schrecklichen Meere entlang die Mutter nach Sonnenuntergang gehen, die Mutter, die den eigenen Sohn nicht geliebt hatte, den Sohn, den das Meer erbarmungsvoll aufgenommen hat. Ich sah, wie das Meer mit seinem schrecklichen mystischen Zauber das verhärtete Gemüt der Mutter zu plötzlicher Erkenntnis erweichte. Ich hörte im Finstern den Trauerzug der Wassergeister, wie sie mit der Leiche des ungeliebten Sohnes vorbeizogen, klagend, anklagend und der Bußfertigen Trost und Erlösung verheißend.

Die hier folgenden Motive können in der geforderten Kürze und Einstimmigkeit keinen Begriff der Komposition und ihres Aufbaues ermöglichen. Sie mögen also nur für das spätere Hören als Grundmaterial im Gedächtnisse haften bleiben.

Requiem der See (gleich einem Wiegentotenliede)



Lied der Nacht



Todesmotiv



Otto Lies

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wie in den früheren Tonkünstlerfestheften der „Musik“ veröffentlichen wir auch diesmal die Porträts des Festdirigenten und der mit Werken vertretenen schaffenden Künstler. Es sind dies: Fritz Binder; Joseph Haas, Paul Juon, Paul Scheinpflug; Alfred Schattmann, Richard Mors, Rudolf Werner, Willy Renner; Otto Lies, Heinrich Sthamer, Heinrich G. Noren, Ernst Boehe; Jan Ingenhoven, Walther Bransen, Julius Weismann, Joseph Marx; Rudi Stephan, Gisella Selden, Adolph P. Boehm, Erwin Lendvai.

DIE SOZIALE LAGE DER MUSIKER

EIN UNBEKANNTER AUFSATZ FRANZ LISZTS

VON DR. JULIUS KAPP-BERLIN

Es ist sehr bezeichnend, daß Liszts erste literarische Tat ein Appell an die Öffentlichkeit zugunsten seiner Berufsgenossen, ein mannhaftes, selbstloses Eintreten für die Kunst, vornehmlich die Musik, war. Im Frühjahr 1835 erschienen in der „Gazette musicale“ in Paris sechs Aufsätze unter dem Gesamttitel: „De la situation des artistes“, die größtes Aufsehen erregten und ihrer rücksichtslosen Offenheit wegen dem Autor zahlreiche Angriffe und Anfeindungen eintrugen. Liszt hatte sich darin einmal all das vom Herzen heruntergeschrieben, was sich in vielen Jahren an Groll gegen die hochmütig auf den Künstler herabsehende Gesellschaft, an Unzufriedenheit mit den damaligen musikalischen Zuständen in ihm angesammelt hatte. Schon hier begegnen wir, wie in allen späteren Lisztschen Schriften, seinem stolzen Bekenntnis von dem hohen Evangelium der Kunst. „Wir Künstler glauben so unerschütterlich an die Kunst wie an Gott und Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck finden. Wir glauben an einen unendlichen Fortschritt, an eine unbeengte soziale Zukunft der Tonkünstler; wir glauben daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe!“ Mutig tritt Liszt daher für die Hebung des Ansehens und der Stellung der Künstler ein, die er zum „Bedientenstande“ herabgewürdigt sieht. Hierfür macht er allerdings zum Teil die Künstler selbst verantwortlich, er sucht sie daher aus ihrer Einseitigkeit und Unbildung aufzurütteln, indem er ihnen zuruft: „Zur Bildung des Künstlers ist vor allem ein Emporwachsen des Menschen nötig“, oder „Mehr als je ist es heutzutage nötig, daß der Künstler auch ein intelligenter Mensch sei und eine Menge Dinge weiß, die außerhalb seines Kunstgebietes liegen. Es genügt nicht mehr, ein guter Alltagsmusiker zu sein, und selbst das wird man nicht mehr, wenn man die angemessene geistige Nahrung vernachlässigt“ . . . „Die als notwendig erkannte sorgsame Erziehung der Künstler würde sie mit den Wissenschaften, mit der Literatur und Geschichte, mit dem Verlauf und Geschick der übrigen Künste vertraut machen, ihnen einen erhabeneren Standpunkt anweisen und einen Ideenkreis erschließen, vor welchem die Kleinlichkeiten der Steckenpferdliebhabereien, sowie die aufeinander platzenden örtlichen und nationalen Rivalitäten von selbst ein Ende fänden.“ — Liszt beschränkte sich aber in seinen Ausführungen nicht darauf, nur die Schäden und Mängel aufzudecken und an den bestehenden Einrichtungen der Konservatorien, Theater, Konzerte und Musikkritik eine harte, aber berechnete Kritik zu üben, sondern er entwarf auch mit einer erstaunlichen Reife des Urteils und Weitsichtigkeit ein vollständig entwickeltes Reformprogramm, das selbst heute noch nicht wertlos geworden ist. Er nimmt in seiner Arbeit schon viele Gedanken vorweg — und zwar von einem allgemeinen Gesichtspunkte aus —, die Wagner später in seiner Schrift „Kunst und Revolution“ zu einem spezielleren, gewissermaßen egoistischen Zweck wieder aufgreift. Sein Hauptpostulat lautet:

„So fordern wir alle Musiker, alle diejenigen, die ein weites und tiefes Kunstgefühl besitzen, auf: ein Band der Gemeinschaft, der Verbrüderung, ein heiliges Band zu knüpfen, einen allgemeinen Weltverband zu begründen, dessen Aufgabe darin bestehe:

1. die emporstrebende Bewegung und die unbeschränkte Entwicklung der Musik hervorzurufen, zu ermutigen und zu betätigen;
2. die Stellung der Künstler zu heben und zu adeln durch Abschaffung der Mißbräuche und Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt sind, und die notwendigen Maßregeln im Interesse ihrer Würde zu treffen.“

Es wird dann (unter anderen, speziell für Frankreich gültigen Forderungen) verlangt:

- a) die Gründung einer alle fünf Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik, durch welche die bestbefundenen Werke dieser drei Gattungen aufgeführt werden;
- b) die Einführung des Musikunterrichts in die Volksschulen;
- c) wohlfeile Ausgaben der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten.

An eine Verwirklichung der Lisztschen Pläne in damaliger Zeit war natürlich nicht zu denken; er war seiner Zeit weit vorausgeeilt. Erst der auch unter Liszts Auspizien begründete „Allgemeine Deutsche Musikverein“ hat 1859 einen Teil dieser aus dem Jahre 1835 stammenden Forderungen eingelöst!

Liszts Pariser Kollegen hatten für sein Streben wenig Verständnis und suchten hinter seinen Anklagen allerhand persönliche kleinliche Motive. Auch öffentlich ließen sich zahlreiche gegnerische Stimmen vernehmen. Gegen diese hatte Liszt schon im vierten seiner Künstler-Artikel sich zu Wehr gesetzt. Aber auch später wollten sie nicht verstummen. Selbst in der „Gazette musicale“ ließ sich (Oktober 1835) ein Germanus Lepic in einer längeren Erwiderung vernehmen. Gegen diesen wandte sich Liszt in No. 46 (vom 15. November 1835) mit einem Nachtrag zu seinen Künstler-Artikeln unter der Überschrift: „Encore quelques mots sur la subalternité des musiciens“. Dieser Aufsatz ist später in Vergessenheit geraten und blieb auch seltsamerweise bei Herausgabe von Liszts Gesammelten Schriften unbeachtet. Aus dem mir vorliegenden Original der „Gazette musicale“ ins Deutsche übertragen, lautet er:

Nachdem ich für meine Person aus den trefflichen Ratschlägen des Herrn Germanus Lepic möglichsten Nutzen gezogen habe, ist es mir hoffentlich gestattet, zugleich mit meinem aufrichtigen Dank für seinen Beistand bei Erörterung des delikaten und wenig erfreulichen Themas: Die Erziehung der Musiker das früher Gesagte noch durch einige Worte der Rechtfertigung zu ergänzen.

Die fünf oder sechs Artikel über die soziale Lage der Künstler, auf die Germanus Bezug nimmt, und mit deren Intentionen er, wie ich mit Freuden sehe, so verschieden auch seine Gesichtspunkte von den meinigen sind, völlig übereinstimmt, standen leider gänzlich isoliert und hatten noch dazu das Pech, nur bruchstückweise und in langen Zwischenräumen zu erscheinen. Einige davon wurden mir außerdem von unserem unermüdlich tätigen Chefredakteur sozusagen aus den Händen gerissen, ehe ich noch Zeit gehabt hätte, sie nochmals durchzulesen und die erforderlichen Korrekturen und Kürzungen vorzunehmen. Außerdem haben sich beim Abdruck ungezählte Druckfehler eingeschlichen. Doch trotz diesen äußerlichen Unzulänglichkeiten und stofflichen Mängeln schienen mir die Einwände rückhaltlos widerlegt und genügend erörtert zu sein, und ich hielt es offen gestanden für überflüssig, nochmals in anderer Form die gleichen Ideen darzulegen. Dazu zwingt mich nun Germanus Lepic, da ich mich natürlich hüten werde, ihn mit der Sorte handwerksmäßiger impotenter Schmierfinken zusammenzuwerfen, denen gegenüber ich mich der großen Dummheit schuldig gemacht habe, sie mit Namen zu nennen und zu bekämpfen, zumal er, wohl ohne es zu ahnen, alle oder wenigstens einen Teil der

zweifelloos triftigen Gegenbeweise zur Sprache bringt, deren ich mich bei Gelegenheit so mancher mündlichen Polemik stets siegreich erwehrt habe.

Doch da der Fehdehandschuh einmal hingeworfen ist, und zwar in durchaus ritterlicher, ich würde, wenn ich die Ehre hätte, meinen Gegner persönlich zu kennen, sogar sagen brüderlicher Weise, so betreten wir noch einmal den Kampfplatz. Also sehen wir scharf zu und prüfen wir!

Zunächst leugnet Germanus glatt, daß der Musiker eine untergeordnete soziale Stellung einnehme. „Diese untergeordnete Stellung“, sagte er, „existiert nur in bezug auf den einzelnen Menschen, aber nicht in bezug auf den Stand als solchen.“ Er gibt also zu, daß sie in bezug auf einzelne existiert! — es bleibt daher nur zu erforschen, ob diese die Mehrzahl oder Minderzahl der Berufsgenossen ausmachen. — Diese Frage nach Zahlen von seiten meines verehrten Mitstreiters, der, wie er sagt, die Gepflogenheit besitzt, mathematisch genau zu verfahren, indem er, von bekannten Resultaten ausgehend, zu neuen vordringt, wird sich leicht lösen lassen.

Ich muß übrigens bemerken, daß es mir gar nicht eingefallen ist, jemals unter irgendeiner Form gegen die Gesellschaft den Vorwurf zu erheben, daß sie die Künstlerkaste in einer untergeordneten Stellung zu halten versuche. Weit entfernt davon, habe ich sogar bei allen passenden Gelegenheiten niemals versäumt, kurz und bündig als offenkundige Wahrheit hinzustellen: Es ist unmöglich, die gegenwärtige soziale Lage der Musiker gerecht zu beurteilen, ohne deren Hauptmerkmale — und unter diesen stellte ich die untergeordnete Stellung in die erste Reihe — nach zwei Richtungen hin zu erforschen: Ursache und Wirkung, Beweggründe und Konsequenzen, Ergebnisse, die eine notwendige Folge des Vorhergegangenen sind, und deren Rückwirkung auf die Gesellschaft. Germanus beklagt so beredt und berechtigt die mangelhafte Erziehung und Bildung bei „gut der Hälfte“ von uns Musikern — sagen wir genauer: bei zwei Drittel oder noch richtiger bei drei Viertel —, daß er sicher versteht, wie sonderbar es zugehen müßte, wenn Leute, die auf literarischem Gebiet nur an Paul de Kock's sämtlichen Werken ihren Hunger stillen, und denen ein halbes Dutzend Artikel aus Voltaire's philosophischem Diktionär als Glaubensbekenntnis dient, würdevoll irgendein öffentliches Amt bekleiden dürften.

Also fragen wir nun: Ist es die Mehrzahl oder eine Minderzahl der Musiker, die sich in einer solchen Lage befindet? . . .

„Und zu welcher Zeit, bei Gott!“ ruft Germanus aus, „ist die Kunst in der Person ihrer Repräsentanten mehr geehrt worden, als heutzutage? Die Kunst ist doch gegenwärtig auf Erden die einzige Kraft, an der nicht gerüttelt, die einzige Macht, deren Rechtmäßigkeit nicht angezweifelt, die einzige Gottheit, die nicht gelästert wird, sogar nicht einmal von den Ungläubigen! Dem Götzenbild, Vorteil, dem die breite Masse Altäre errichtet, wird im Leben eines jeden nur eine längere oder kürzere Zeit

hindurch geopfert, aber keiner denkt daran, eine wahrhaftige Gottheit daraus zu machen. Man bedient sich im Grunde desselben nur als Mittel. Anders und positiv ausgedrückt: der Börsenmensch, der einzig darauf aus ist, Millionen zu gewinnen, stürzt sich nur in diesen eklen Sumpf, um den Rest seiner Tage genießen zu können, um in Frieden und ohne Anstrengung die Genüsse zu kosten, die ihm die Künste, deren Wert er zu schätzen weiß, in Aussicht stellen . . .“

Ich bin diesen Betrachtungen gegenüber, die, offen gesagt, lauter Trugschlüsse sind, sehr loyal gewesen. Es würde natürlich absurd und dumm sein, heutzutage die auffallende Entwicklung der Musik und von allem, was damit zusammenhängt, in Zweifel zu ziehen. Man hat daher gar keinen Grund, stolz darauf zu sein, daß man die mannigfachen Verbesserungen in der Lage der Künstler, die glänzende Stellung, die mehrere von ihnen sich erzwungen haben, einen gewissen Anfangsgrad von Gleichberechtigung, der sich unmerklich zwischen der Geburts-, Geld- und Geistesaristokratie herausbildet, erkannt und beachtet hat. Allein auch ich glaube eine sehr deutliche Sprache geführt zu haben, als ich hinwies auf die zahllosen Hindernisse, die der Karriere eines Musikers im Wege stehen, auf die bedauerlichen Mängel in unseren Musikanstalten, auf die Knauserei der Regierung und auf den geradezu traurigen Zustand des Kritik- und Unterrichtswesens.

Indem Germanus Lepic schleunigst „die dumpfen Regionen, in denen der Hochmut der Reichen zusammen mit deren gewöhnlich damit verbundenen Ignoranz am häufigsten das fein entwickelte Empfindungsvermögen der Künstler verletzt“, verläßt, fragt er sich, welche Beweise er gar finden könnte, wenn er auf der sozialen Stufenleiter alle Grade von Intelligenz durchliefe bis hinauf zu dem, wo die Liebe zur Kunst in gleichem Maße die Künstler wie die Dilettanten, mit denen sie ein geradezu geschwisterliches Band verknüpft, umfaßt. Ich bedaure lebhaft, daß mein Gegner es unterlassen hat, diese Beweise aufzusuchen, indem er diesen Weg einschlug. Es hätte uns sehr interessieren müssen, ihn sprechen zu hören über den Briefwechsel Goethes mit Zelter, den intimen Verkehr Rossini's mit Aguado, die wohlwollenden Beziehungen zwischen General Lafayette und Madame Malibran. Er hätte auch aus der Zahl von Kunstfreunden, die ein geschwisterliches Band mit den Künstlern verknüpft, Namen anführen können, wie: Meyerbeer, Onslow, Mendelssohn, Hiller, Thalberg, die Gräfinnen Rossi und Spaar. Indes diese Beweise hätten leider alle einen Fehler besessen, daß sie eine Sache zu belegen suchen, die gar nicht bestritten wird, die also gar nicht in Frage kommt; und trotzdem wären sie noch berechtigter und gehaltvoller gewesen, als der, mit dem mich Germanus, indem er unvermittelt auf das persönliche Gebiet überspringt, unerbittlich angreift, indem er mir zuruft: „Sie wurden von der Welt im Übermaß gefeiert und verhätschelt, Sie haben daher gar keinen Grund, sich zu beklagen!“

Gewiß, es wäre sehr undankbar von mir, das schmeichelhafte Wohlwollen, mit dem man mich überschüttete, nicht anzuerkennen. Da mich indes mein ehrenwerter Kollege so direkt interpelliert, so will ich nicht verhehlen, daß ich, sowohl in öffentlichen oder Privatkonzerten wie in Gesellschaften, zu denen ich, obgleich ich nur ein Künstler bin, ungewöhnlich oft hinzugezogen wurde, gar häufig schmerzlichst meine Einsamkeit und die untergeordnete Stellung des Musikers habe fühlen müssen. Wenn ich das fatale Schweigen bemerkte, das auf den Vortrag der schönsten Werke eines Beethoven, Mozart oder Schubert folgte, und dagegen die lärmende Begeisterung gewahr wurde, die elende Bagatellen hervorriefen, war ich der Verzweiflung nahe. Ein tiefes Seufzen wiederum entrang sich meiner Brust, wenn ich in meiner Umgebung herrlich geschmückte Damen und Gecken um die Wette in knapp fünf Minuten die schwierigsten Fragen der Ästhetik entscheiden hörte, wobei sie hervorragende Verdienste herabsetzten und schamlos kritisierten, während sie wertlose in den Himmel hoben. Wie oft nach solch lebhaften Diskussionen mußte ich mich allen Ernstes fragen, ob der Künstler wirklich noch irgend etwas anderes sei, als eine angenehme Kurzweil, ein Renommierstück im Salon? Ob er wirklich beanspruchen dürfe, daß seine Stimme kräftigen Widerhall und eine tiefere Regung in den Herzen seiner gleichgültigen Zuhörer hervorrufe, oder ob die ganze Sensation, die er machen könne, sich darauf beschränke, sinnliches Vergnügen hervorzurufen und von mehr oder weniger Sachverständigen gewisse Kunststückchen bewundern zu lassen? Ob schließlich die Kunst, nicht, wie ich einst träumte, die Vereinigung des Wahren und Schönen sei, sondern lediglich eine schmackhafte und würzige Speise, nach der die mit Glücksgütern Gesegneten gierig schnappen? . . . und ein bitterer Zweifel bemächtigte sich meiner! . . .

„Man weiß,“ sagt Lepic, „was die Musiker in alter Zeit waren: fidele Kumpane, die, wie man sagt, den Teufel im Leibe hatten und große Säufer vor dem Herrn waren. Man erinnere sich, daß man fast dasselbe von den Poeten erzählt. Diese beiden Menschenklassen waren fast im gleichen Grade dazu verdammt, Gesellschaften und Gastmähler reicher vornehmer Leute zu amüsieren. Wer aber beklagt sich heutzutage wegen der untergeordneten Stellung der Poeten? Haben die Musiker etwa mehr Grund zu dieser Klage?“ Mein Gegner glaubt dies nicht; glaubt er aber in der Tat an eine genaue Parallele in der sozialen Lage der Poeten und Musiker? Ist die Überlegenheit in dem Erziehungsgang der ersteren nicht offenkundig? Und was diesen anbelangt, befähigt er nicht, wenn Talent oder Genie dazu kommt, unbedingt zum stärksten Können, zur moralischen Kraft? . . . Nimmt nicht überdies in der gegenwärtigen Gesellschaft die Poesie eine ganz andere Stellung ein als die Musik? . . .

Populär und politisch in den Chansons von Béranger, revolutionär in

den Jamben, religiös und weltenfern bei Lamartine, ungeheuer und allmächtig bei Victor Hugo löst die Poesie heutzutage alle Probleme, erörtert alle Fragen, peitscht alle Leidenschaften auf, befiehlt und verteidigt alles, kurz beherrscht und regiert die Dinge und Menschen. Während in allen Gymnasien und Schulen ihre Meisterwerke übersetzt, ausgelegt und analysiert werden, ihre Geschichte ebenso wie die Wissenschaften und toten Sprachen gelehrt und studiert wird, hat die Musik, diese Wissenschaft aller Wissenschaften, diese ewig lebendige Sprache, mit Ach und Krach der Regierung die Mittel für eine Art Verpflegungs- sozusagen Konservierungsanstalt abgerungen. In derselben Zeit, wo alle größeren Städte der Departements, Lyon, Rouen, Marseille, selbst St. Malo nach dem Vorbilde der Hauptstadt, Zeitschriften, periodische Organe ins Leben rufen, in denen Poesie und literarische Kritik einen weiten Raum einnehmen können, ist die „Gazette musicale“ jetzt in Frankreich das einzige Blatt, in dem ernsthaft von Musik gesprochen werden kann. Sind wir daher — selbst ohne der Reihe nach die bereits anderwärts erörterten Punkte und Gründe nochmals zusammenzufassen — nicht berechtigt zu der Behauptung, daß die Lage der Poeten und Musiker keineswegs identisch ist? Und daß, um uns eines Ausdrucks von Germanus zu bedienen, das Verhältnis der Musiker zu den Poeten das der „später zur Welt Gekommenen zum Erstgeborenen“ ist?

Zweifellos hat die Poesie ihre letzte Ausdrucksmöglichkeit noch nicht erreicht, sie durchdringt und umschließt noch nicht wie die Religion das ganze soziale Weltgebäude. Aber vielleicht — wir jedenfalls glauben es fest — werden sich Musik und Poesie immer enger vereinen, um gemeinsam das gewaltige Erbe anzutreten, das ihnen vom Schicksal zugeteilt ist.

Daher muß, wenn ich mich nicht täusche, das Problem, von dem Lepic nur eine Seite flüchtig gestreift, jetzt folgendermaßen formuliert werden: Da die untergeordnete wie die herrschende Stellung sich nach zwei Richtungen erstreckt, der politischen wie der religiösen, bleibt zu bestimmen: Welches ist der Einfluß, die Wirkung und die Macht der Kunst und Künstler nach den beiden Richtungen hin? Und weiter, wenn Germanus, wozu er ja entschlossen ist, sich die Mühe nehmen will, auf dem Wege der Induktion zu dem nächsten Problem vorzurücken: Worin müssen auf Grund obiger Ausführungen die Steigerung ihres Einflusses, die Erweiterung ihrer Wirkung und die Abänderung und Neugestaltung ihrer Macht bestehen? — Ich zweifle keineswegs, daß seine Schlüsse vollkommen mit denen, die ich bereits gezogen, übereinstimmen, und daß wir uns begegnen werden in der gemeinsamen Hoffnung auf eine Zukunft, die so verführerisch lockt, da sie eine das Wohl der Menschheit fördernde Vervollkommnung verheißt, an die er zu Unrecht nicht glauben will.

BUSONI'S „BRAUTWAHL“ IN IHREM STILISTISCHEN VERHÄLTNIS ZUR MODERNEN OPERNPRODUKTION

VON DR. RUDOLF CAHN-SPEYER-CHARLOTTENBURG

Wer Gelegenheit hatte, der Uraufführung von Busoni's „Brautwahl“ in Hamburg¹⁾ beizuwohnen, dem bot sich außer der Vorstellung selbst noch ein anderes interessantes Schauspiel dar: das Publikum. Es zeigte alle Symptome vollkommener Ratlosigkeit, und in der Tat hatte ihm Busoni die größte Verlegenheit bereitet, die ein Künstler einem Publikum bereiten kann: er hatte ihm ein Werk vorgeführt, das sich in keine der bestehenden bekannten Kategorien einordnen läßt. Es ist gewiß richtig, daß jedes neue Werk eines bedeutenden, ja auch nur einigermaßen talentvollen Künstlers irgendwelche neuartige Züge an sich zu haben pflegt, und so kann man immer bei der Premiere eines solchen Werkes in größerem oder geringerem Umfange analoge Beobachtungen anstellen; aber die Oper Busoni's besitzt eine Originalität besonders weitgehender Art, sozusagen eine Originalität in Reinkultur, und ist darum besonders geeignet, als Ausgangspunkt für eine Erörterung der Art und Weise zu dienen, in der das moderne Publikum einem neuartigen Werke gegenübertritt.

Es gibt eine Originalität der Erfindung und eine Originalität des Stils; erstere pflegt dem Verständnis keine besonderen Schwierigkeiten zu bereiten, und darum will ich diese Qualität von Busonis Werk hier unerörtert lassen; worin zeigt sich aber in der „Brautwahl“ die stilistische Originalität?

Betrachten wir zunächst den Text. Auf den ersten Blick könnte man meinen, er sei ein Seitenstück zu „Hoffmanns Erzählungen“, die ja auch eine Verarbeitung Hoffmannscher Motive für die Bühne enthalten. Bei näherem Zusehen zeigt sich indessen sofort ein fundamentaler Unterschied: „Hoffmanns Erzählungen“ geben sich schon durch das Vor- und Nachspiel als die Wiedergabe von Erlebnissen des phantastischen Hoffmann zu erkennen; jedermann bringt unwillkürlich mit dem, lebhaftig auf der Bühne erscheinenden Hoffmann die Vorstellung in Zusammenhang, daß nun — wie man es von seinen Erzählungen her gewohnt ist — der normale gesunde Menschenverstand auszuschalten sei, und ist auf jedwedes Wunderbare vorbereitet; man weiß, daß man es mit einer „mystischen Oper“ zu tun hat, in der überhaupt keine normalen Verhältnisse vorkommen, so daß man gar nicht in die Lage versetzt wird, irgendeinen Vorgang als relativ unwahrscheinlich oder absonderlich zu empfinden, da das ganze Milieu unwahrscheinlich und absonderlich ist.

¹⁾ Da das vorliegende Heft keine Unterabteilungen enthält, kommt das Referat über die Hamburger Uraufführung erst im nächsten Heft zum Abdruck. Red.

Ganz anders die „Brautwahl“. Eine Verbindung mit Hoffmann wird nur durch den Theaterzettel — also so gut wie gar nicht — hergestellt. Man hat sich demnach lediglich an das Stück selbst zu halten. Dieses fängt denn ganz harmlos als musikalisches Lustspiel an, wie es deren so viele gibt. Vorerst braucht sich niemand den Kopf zu zerbrechen. Da erscheint auf einmal Leonhard mit den äußeren Anzeichen eines übernatürlichen Wesens. Wie paßt er in dieses Milieu? Und nun folgt ein übernatürlicher Vorgang auf den anderen: das Erscheinen der Braut, der Zauberspuk im Keller mit Manasse usw. Also, sagt man sich, eine „Märchen- und Zauberooper“. Und doch wieder nicht. Die Zauberooper verlegt von jeher die Quelle der vorkommenden übernatürlichen Ereignisse in ein außerhalb der realen Welt gelegenes Milieu, das dem Zuschauer sichtbar vorgeführt wird, so daß auch die, in das tägliche Leben hineinspielenden wunderbaren Vorgänge mit einer, für den Augenblick als wirklich vorhanden gedachten transzendentalen Welt verknüpft und auf diese Weise begriffen werden können; ebenso verfährt die, durch die Romantiker zur Entwicklung gebrachte Märchen- und Sagenoper, oder sie bezieht sich auf eine jedermann geläufige Sage, durch deren Kenntnis sich die Auffassung der eintretenden wunderbaren Vorgänge vermittelt der Assoziation von selbst ergibt. Wir sehen auf der Bühne das Elfenreich Oberons und verstehen ohne weiteres die Wirkungen des Zauberkornes; wir sehen das Reich der Königin der Geister, und wundern uns nicht mehr über Hans Heilings Zauberbuch; wir sehen in Richard Wagners „Feen“ die Zauberswelt der Feenkönigin und finden die Verwandlung Adas ganz natürlich.

In der „Brautwahl“ fehlt ein solches Milieu. Für die Fälle aber, in denen uns die wunderbaren Ereignisse nicht als natürlicher Ausfluß einer, für den Augenblick als wirklich anerkannten übernatürlichen Welt erscheinen können, haben wir in unserem Vorrat noch eine Etikette übrig: das Wunder. Doch auch das Wunder vermögen wir im Kunstwerk, zum Unterschied vom dogmatischen Wunder, nur als Wirkung einer irgendwie bestimmten, wenn auch von der wirklichen Erfahrung sich noch so weit entfernenden kausalen Kette zu denken, in dem Sinne, in dem Richard Wagner vom Wunderbaren sagt¹⁾: „Hier wird in dichterischer Fiction die ungeheure Kette des Zusammenhanges verschiedenartigster Erscheinungen zum leicht überschaulichen Bande weniger Glieder verdichtet, diesen wenigen Gliedern aber die Macht und Kraft der ganzen Kette beigelegt: und diese Macht ist das Wunder in der Kunst.“

Wir sehen ohne weiteres, daß die übernatürlichen Vorgänge in der „Brautwahl“ nicht unter diesen Begriff fallen. Bleibt also nur noch das Rezept: „Was man nicht sonst verstehen kann, das sieht man als symbolisch

¹⁾ Richard Wagner, „Nachgelassene Schriften und Dichtungen. S. 145.

an.“ Wir haben ja symbolische Opern genug; warum sollte diese nicht dazu gehören? In der Tat sieht es auf den ersten Blick aus, als könnte man Leonhard als den Vertreter des guten, Manasse als den des bösen Prinzips betrachten. Bei Leonhard würde man auch so ziemlich damit durchkommen; bei Manasse geht es aber nicht. Wohl haben wir ihn als die Verkörperung des unsterblich weiterlebenden verbrecherischen Münzjuden Lippold, und diesen als eine Art Ahasver zu verstehen; aber er tut eigentlich nichts Böses in dem Stücke selbst. Er unterstützt die Werbung seines Neffen um Albertine, und darauf beschränkt sich sein wirkliches Eingreifen in die Handlung. Man könnte allenfalls Leonhard als den Vertreter einer idealen Lebensanschauung gegenüber der egoistischen Manasses auffassen; aber wenn die beiden wirklich in diesem Sinne gedacht wären, müßten sie die nach außen projizierte Erscheinung eines seelischen Konfliktes zwischen diesen beiden Anschauungen bilden, und ein solcher kommt in dem Stücke nicht vor. Also ist es auch mit dem Symbolismus nichts. Vielmehr sind diese übernatürlichen Gestalten ganz einfach in eine sehr prosaische und alltägliche Welt hineingestellt, und das einzige, was wir damit tun können, ist, sie auf uns wirken zu lassen, ohne viel zu fragen, was sie „bedeuten“ sollen.

Hierin liegt meines Erachtens das wesentlich Neue, allerdings auch Kühne und Gefährliche von Busoni's Textbuch: daß es einfach phänomenologisch betrachtet werden will, ohne den Verstand zu seiner Deutung heranzuziehen und ohne eine Moral oder eine Lehre veranschaulichen zu wollen, wie dies sonst selbst die phantastischen Produkte der Zauberposse versucht haben. Ich möchte es nicht unternehmen, Busoni's Versuch ästhetisch zu werten; eine solche Wertung ist auf theoretischem Wege undurchführbar, und von dieser, wie von jeder Kunstrichtung kann man nur sagen: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, daß mit diesem künstlerischen Prinzip, wie mit jedem anderen, auch Mißbrauch getrieben werden kann. Aber auf eines möchte ich hinweisen: unserem Publikum ist im allgemeinen die Fähigkeit oder der Mut (was in der Wirkung auf dasselbe hinausläuft) abhanden gekommen, sich ohne Nachdenken, ohne verstandesmäßige Analyse naiv der Wirkung eines Kunstwerkes hinzugeben und sich mit dem zu begnügen, was Richard Wagner als Gefühlsverständnis bezeichnet. Richard Wagner sagt¹⁾ vom Publikum: „Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesamtheit der Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühelosen Gefühlsverständnis kommen soll, die in ihrer Teilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf . . . das Drama, als vor-

¹⁾ Gesammelte Schriften. III. Aufl. Bd. V, S. 222.

geführte allverständlichte Handlung, gelenkt werden sollen.“ Wir müssen erkennen, daß unser Publikum sich von diesem Ideal weit entfernt hat. Allerdings muß gesagt werden, daß hieran zum großen Teil die Art der künstlerischen Produktion schuld ist, wie sie sich in der letzten Zeit entwickelt hat. Selbst Wagners eigene Werke erfordern zum größten Teil ein verstandesmäßiges Eindringen; erst wenn dieses so weit gediehen ist, daß es dem Zuhörer nicht mehr als eine geistige Arbeit zu Bewußtsein kommt, wird in den meisten Fällen der ungetrübte Genuß möglich. Noch viel weniger gelingt es, sich ohne bewußte Verstandestätigkeit mit symphonischen Dichtungen oder symbolischen Opern abzufinden; ja wir sehen dieses Erfordernis sogar vielfach auf die Werke der dramatischen und der bildenden Kunst ausgedehnt. So ist das Nachdenken über das Kunstwerk für alle Fälle ohne Unterschied das Primäre geworden, wodurch dessen unmittelbare Einwirkung beeinträchtigt, ja vielfach unmöglich gemacht wird. Wenn hiergegen eine Reaktion eintreten sollte, so wäre das nur mit Freuden zu begrüßen. Naturgemäß muß eine solche von den Künstlern, wie in diesem Falle von Busoni, ausgehen, und kann nicht darauf rechnen, gleich ein empfängliches Publikum zu finden; vielmehr muß das Publikum erst durch häufigen Genuß einer einfachen Kost die Fähigkeit wiedergewinnen, sich willig den szenischen Wirkungen hinzugeben, ohne das vorgeführte Werk fortwährend verstandesmäßig zu analysieren und so dessen unmittelbare Wirkung zu stören.

Wenden wir uns nun der musikalischen Behandlung zu, die Busoni seinem Textbuche hat angedeihen lassen. Wir kennen, in mannigfaltiger gegenseitiger Durchdringung, die Nummernoper älterer Observanz und die symphonisch auf dem Leitmotiv aufgebaute Oper. In der „Brautwahl“ finden wir weder das eine noch das andere. Die ganze Oper enthält nur drei geschlossene Nummern: das Lied des Kommissionsrats zum Preise der Zigarre, das Duett von Albertine und Edmund im ersten Akt und das Lied Leonhards vom Münzjuden Lippold; aber diese Stücke entsprechen in ihrer formalen Anlage in keiner Weise den in der älteren Oper angewandten Formen, denn sie gehorchen nicht musikalisch-formalen Gesetzen, sondern nur den Bedürfnissen des Textes. Ebenso wenig ist eine systematische Anwendung des Leitmotivs nachzuweisen. Allerdings macht Busoni von diesem Kunstmittel Gebrauch, aber keineswegs in der systematischen Art, die wir bei den Nachahmern Wagners wahllos und oft sehr äußerlich wiederfinden, sondern mehr in der Art des Erinnerungsmotivs, wie wir es z. B. bei Spontini, Weber und Spohr finden, wenn auch in quantitativ bescheidenerer Anwendung. Bei diesen Komponisten kommen die Erinnerungsmotive im wesentlichen außerhalb der geschlossenen Formen, in rezitativen Stellen vor; bei Wagner gelangen sie, als systematisch verwandte Leitmotive, oft im Sinne symphonischer Themen zu weitausholender Durchführung oder

psychologisch ausdrucksvoller Kombination; Busoni hingegen kennt weder den prinzipiellen Unterschied von Rezitativ und geschlossener Form, da es bei ihm weder das eine noch das andere gibt, noch, mit sehr wenigen Ausnahmen (z. B. das kurze Zwischenspiel vor Leonhards erstem Auftreten), eine symphonische Verarbeitung seines thematischen Materials. Das symphonische Vorspiel zum dritten Bilde des ersten Aktes kommt in diesem Sinne nicht in Betracht, da die dramatische Bedeutung seines thematischen Inhalts erst durch die folgende Szene verständlich wird. Und dennoch hat — das wird wohl kein Zuhörer bestreiten wollen — Busoni's Musik einen natürlichen Fluß, der, trotz der engen Anschmiegung an das Textwort und an den szenischen Vorgang, den Eindruck einer absolut musikalischen Logik erweckt.

Wenn wir nach einem in Worten ausdrückbaren Prinzip suchen, das dieser Art der Komposition zugrunde liegt, so glaube ich es formulieren zu können als einen, dem szenischen Vorgang innewohnenden Parallelismus der dramatischen und der musikalischen Momente, derart, daß die Musik eben nur dasjenige vom Inhalt des jeweiligen szenischen Vorganges auszudrücken braucht, was sich mit musikalischen Mitteln ausdrücken läßt, um gerade dadurch unwillkürlich zugleich auch absolut-musikalischen Gesetzen zu gehorchen. Diese beziehen sich nun allerdings in diesem Falle nicht auf das Formale, sondern auf die logische Verbindung von Moment zu Moment, während die Formgesetze durch den bestimmenden Einfluß des Textes aufgehoben erscheinen. Auf diese Weise ist zwischen Wort und Ton ein enger Kausalzusammenhang hergestellt. Hierin liegt nun das Neuartige in der Musik der „Brautwahl“, da wir gewohnt sind, diesen Zusammenhang entweder in den ohrenfälligen schweren dramatischen Akzenten der veristischen Oper zu finden, die hier durch den Stoff von vornherein ausgeschlossen sind, oder in einer, auch der verstandesmäßigen Analyse zugänglichen Anwendung der Leitmotive. Daß dagegen Busoni einen ganz ungewohnten Weg eingeschlagen hat, mußte natürlicherweise befremden.

Ich bin mir wohl bewußt, daß nichts so schwer ist, wie musikalische Eigentümlichkeiten in Worten wiederzugeben, ja, daß wir hier an der Grenze der Mitteilungsmöglichkeit stehen, da sich die Sprache notwendig mit Begriffen, die Musik hingegen ohne Begriffe äußern muß. Aber so viel glaube ich klargemacht zu haben: daß Busoni's „Brautwahl“ einen Fall bildet, in dem man mit Recht das oft zu Unrecht zitierte Wort anwenden kann: „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regel auf.“

Es ist nur begreiflich, daß das Publikum dieser Aufgabe gegenüber versagte; es ist zu wenig daran gewöhnt, wirklich Neues vorgeführt zu bekommen, als daß es Übung darin haben sollte, es zu erkennen; es ist zu wenig gewöhnt, sich ohne Reflexion naiv der Wirkung eines Werkes hin-

zugeben, als daß es diesem, nur naive Hingabe verlangenden Werke hätte gerecht werden können.

Es ist keineswegs gesagt, daß jedes nach einem konsequent festgehaltenen Prinzip produzierte Werk gut oder gar bedeutend sein müsse; ich will mich darum auch nicht im Sinne einer positiven Wertung über die „Brautwahl“ äußern. Noch stehen wir dem eben veröffentlichten Werke zeitlich zu nahe, noch sind wir zu wenig vertraut mit seinem Stil, so daß es schwer ist, das Individuelle des Werkes vom Prinzipiellen seines Stiles zu trennen; auch bin ich mir der vielfältigen Bedingtheit einer subjektiven Ansicht zu sehr bewußt, als daß ich ein persönliches Urteil aussprechen sollte. Aber ich glaube, objektiv nachgewiesen zu haben, daß wir es in der „Brautwahl“ mit einem entschiedenen Streben nach einem neuen, in sich einheitlichen Stil zu tun haben. Möge ihn unsere Zeit zu weiteren, ebenso ehrlich gewollten und empfundenen Werken gestalten. Nicht gleich läßt sich ein neues künstlerisches Prinzip zu restlos einheitlich durchgearbeiteten Werken kristallisieren; aber von den Künstlern, die nach seiner Verwirklichung streben, und von dem Publikum, das ihre Bestrebungen zu würdigen sucht, gilt das Wort: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“, erlösen vom Tode des Erstarrens in Tradition und Konvention.

„BEETHOVEN“ VON PAUL BEKKER

BESPROCHEN VON DR. ERNST DECSEY-GRAZ

Nun erscheint soeben auch die Volksausgabe dieses bedeutenden Buches, das zum erstenmal den ganzen Beethoven darstellt, Beethoven, wie ihn unsere Zeit empfindet oder von nun an empfinden wird. Wenn ich ein Millionär wäre, würde ich einige Tausend der Volksausgabe aufkaufen und an Musikschulen und musikalische Volksbibliotheken verteilen, weil ich als Musiker wünschen muß, daß Lehrer und Schüler vom Geist dieses Werkes erzogen, daß musikalische Familien in eine grundlegende Anschauung des krönenden Meisters der Instrumentalmusik eingehen möchten.

Der Form nach betrachtet, scheint mir der Wert des Bekkerschen Buches nicht darin zu liegen, daß er eine abweichende Darstellung Beethovens gegeben hat (das wäre vielleicht ein Nüancenwert für Musikliteraten), sondern darin, daß er überhaupt eine zusammenfassende Darstellung gewagt und den Ton getroffen hat, mit dem man von Beethoven sprechen muß. Bekkers Buch ist eine Biographie von Stil. Bekker spricht nicht den tiefsinnschweren Doppelpunkt-Stil der auf dem dampfenden Dreistuhl hockenden modernen Seher: ... Ahnung der Unendlichkeit hinter klingenden Worten ... Andeutung von Bedeutung ... gedankenvolles Brauen aufziehen ... Überlegenheit des Alleswissers, verbunden mit verdrossenem Beethovenmundwinkelziehen. ... Bekker hat auch nicht den vertrockneten Fachdaten-Ton der Urkundenfuchser (es gibt eine Beethovenphilologie, wie es eine Goethephilologie gibt), sondern er spricht als gebildeter Mensch. Als Mensch, dem die Bedeutung Beethovens aufgegangen ist, und der die Kraft hat, diesen Eindruck darzustellen, und der auch den nötigen Respekt vor seinem Gegenstande hat, was sich in einer angemessenen, starken und ehrlichen Sprache ausdrückt. Gewissen Stellen fehlt auch nicht ein gewisser lyrischer Überschwang, ohne den ein Künstlerbuch einmal nicht besteht. Was Eduard Engel mit Recht vom Buchschreiber verlangt, erfüllt Paul Bekker, von einigen Fremdwörtern abgesehen: er hat sein Buch nicht geschrieben, um mit sich selbst zu kokettieren, sondern um einem Gegenstand ehrlich zu dienen, indem er ihn klar macht. Bekker ist auch kein Auffassungsmeister, obwohl er in der Art, Beethoven kritisch aufzufassen, sich wohlthuend von denjenigen unterscheidet, die Klassiker gleich Unfehlbarkeit setzen, die vergöttlichen, wo das ewig Reizvolle das ringende Menschentum ist, der Titan, der zwar den Himmel stürmt, aber die Erde nie verläßt.

Dieser Aufgabe, glaub' ich, war Bekker zugeboren, oder er ist ihr zugewachsen, und wenn es da noch einer zweiten Kraft bedurfte, so war sie sein Verleger. Der Verlag von Schuster & Loeffler hat hier gezeigt, was ein Verlag wert ist, der die Initiative ergreifen kann, der nicht abwartet, bis ihm ein gutes Buch zufliegt, sondern der aus dem Vertrauen zu jungen, noch nicht weltbekannten Schriftstellern heraus gute Bücher gleichsam hervortreibt. Ich erblicke in dieser Großzügigkeit des Verlages nicht Amerikanismus, obwohl die Bilderbegleitung des prunkvollen Buches allein von amerikanischer Freigebigkeit zeugt, sondern meine: der Verleger erfüllte hier eine soziale Aufgabe, die über den geschäftlichen Kalkül hinausgeht, er unterschied Beruf von Erwerb, und indem er aus starkem Berufsbewußtsein handelte, befriedigte er auch die in zweiter Linie stehende Erwerbsabsicht. Bekkers Beethoven ist eines der Bücher, die „gehen“: in acht Wochen war die große Prunkausgabe verkauft, jetzt erscheint die schöne Volksausgabe. So kamen wir zu einem neuen Beethovenbuch, das mehr als die bekannte Lücke ausfüllt: es macht vielmehr durch sein Vorhandensein diese Lücke in ihrer Größe erst bemerkbar. Auch äußerlich. Ein Foliant von der Größe eines kleinen Fensters kündigt schon das Monumentale an. Ein solches Mammuth-

werk wird sich nicht mit einem Dutzendkomponisten abgeben, es kann sich nur mit dem Heros beschäftigen. Eine so königliche Ausstattung gibt ein Verleger nur einem Buch, von dem er weiß, daß es länger lebt, als bis zur nächsten Ostermesse. Das Buch gibt auch einen Beethoven fürs Auge. Auf mehr als hundert Blättern ist ein Leben im Bild zusammengetragen worden, der ganze Kulturkreis sichtbar gemacht, Personen und Dinge, von der Geburtsstadt Bonn an bis zu den Nachwirkungen auf unsere Tage (Klinger). Ein so ausgestattetes Werk zeigt schließlich auch an, daß es nicht melodische Phrasen von Vorgängern wiederholt, sondern neue Weisen anstimmt. Und das ist geschehen.

Dem Inhalt nach betrachtet liegt der große Wert dieser Beethovenbibel in ihrem Grundgedanken. Darin nämlich, daß sie die Grundkräfte der Beethovenschen Erscheinung klarzustellen sucht, das eigentlich Beethovensche hervorhebt, das, wodurch sich dieser Künstler eben von allen anderen unterscheidet. Diese Porträtähnlichkeit der Seele gewinnt Bekker durch den Leitsatz: das Emporsteigen vom Stofflich-Sinnlichen zur stoffüberfliegenden Idee ist das Kennzeichen Beethovens, er ist der Künstler der stetig sich verfeinernden Abstraktion. Diese sich aufwärtsschwingende Linie weist Bekker zwanglos, und ohne daß man das Nachweisen merkt, in allen Beethoven-gebieten nach.

Beethovens Klaviertechnik ist bestimmt durch den Bau der Hand Beethovens; er kann von Haus aus kein Spieler der Wiener Galanterie sein: aus der Umgestaltung des Klavierklanges unter seiner Hand folgt die Hinwendung zum Ausdrucksspiel, zur Ideemusik. Nicht das Instrument hatte einen Musiker erzogen, sondern in einsamem Ringen hatte der Spieler sich das Instrument dienstbar gemacht. So wird Beethoven der letzte Virtuose des alten Stils und zugleich der Begründer des neuen. Herrlich sieht man die sich aufwärtsschwingende Linie in dem abgebrauchten Wort vom einsamen Ringer. Beethoven ist einsam unter Freunden, Beethoven bleibt einsam den Frauen gegenüber. Seine Beziehungen zu Frauen sind gesteigerte Freundschaften und „zuletzt steigert sich der Trieb von Mann zu Weib, der Beethoven für seine Kunst nicht zu unmoralisch, wohl aber zu unbedeutend erscheint, zur begeisterten Umarmung des Weltganzen: Seid umschlungen Millionen!“

Die gleiche Linie zeigt sich, wenn man nur den Symphoniker betrachtet. In „Wellingtons Sieg“ macht Beethoven rein stoffliche Programmusik, derbsinnliche Schlachtenschilderung, die denn auch ihren Modeerfolg hat; in der „Eroica“ ist derselbe Stoff geläutert und vergeistigt, der Freiheitskampf als Grundgedanke seiner Dichtungen, seiner programmlosen Programmsymphonien gewonnen. Es ist der Schritt vom Musiker zum Denker und Dichter. In der „Eroica“ ist der Freiheitskampf erlebt, er ist unmittelbare Gegenwart; in der „Neunten“ haben wir keine erlebende, sondern zurückschauende, überdenkende Symphonik. Ähnlich in der Klaviermusik. Gelegentlich der Besprechung der Diabellivariationen macht Bekker die glückliche Bemerkung, die letzten Werke Beethovens bedienten sich nur mehr der Schriftzeichen der Klaviersprache, das Werk selbst führe zu abstrakten Klangvorstellungen. „Der wirkliche, physisch wahrnehmbare Klang ist eine gemeine Vergröberung der künstlerischen Idee, die hier nur noch dem geistigen Ohr wahrnehmbar wird.“ Diese Bemerkung erhellt überhaupt den ganzen letzten Beethoven, sie macht die letzten Rätsel seines Schaffens klar. Er ist der Vollender der freien Instrumentalsprache, er drückt mit ihr Gedanken aus, die jenseits von den Noten tönen. Auch die drei ersten Sätze der Neunten nähern sich schon dieser letzten Grenze: sie sind das Äußerste, was die Instrumentalmusik zu leisten vermag. Der Schlußsatz, der schon wieder das Wort zu Hilfe nimmt, bedeutet im Beethovenschen Sinn einen Rückfall. Vielleicht wäre es der „Zehnten Symphonie“ geglückt, den neuen Symphonietyp zu schaffen, der sich

der Orchestersprache in ähnlicher Weise bedient hätte, wie die Diabellivariationen sich der Klaviersprache bedienen. Beethoven ist der Adler, der in einsamen Kreisen zur Sonne emporsteigt; er beginnt bei der Praxis der Musikanten und endet bei der Weltfremdheit des Denkers.

In drei Stilen spricht Beethoven seine Ideenwelt aus: im improvisierten Sonaten-Stil (Phantasie-Sonate), im monumentalen Symphonie-Stil und im abstrakten Quartett-Stil. Welches ist aber seine Ideenwelt? Im wesentlichen, antwortet Bekker, der Freiheitsgedanke, und zwar der Freiheitsgedanke in wechselnder Auffassung getreu der sich verfeinernden Tonsprache. Die innere Entwicklung des Dichters und Denkers Beethoven ist gegeben durch diese Entwicklung: von der politisch-kulturellen zur persönlichen, zur religiösen und zuletzt zur ethischen Freiheit. Beethovens Werk ist also die Widerspiegelung der Kantischen, der Schillerschen, kurz der sittlichen Freiheitskämpfe seiner Zeit überhaupt, und damit wird Beethoven aus dem engeren Musikbereich gehoben und als Kämpfer in den großen Kulturkampf der europäischen Menschheit überhaupt eingestellt. Der Gedanke wird nicht jedem überraschend klingen; so empfinden Beethoven viele geschichtliche Betrachter (auch Theobald Ziegler in seinen „Geistigen und sozialen Strömungen“ usw.); aber bei Bekker steht der Satz nicht als Empfindung, als Aphorisma, sondern als Ergebnis und bezeichnet zugleich die Gewalt, die die Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert als geistige Macht, als Lebenswert bekommen hat, dieselbe Instrumentalmusik, die, zu Haydns und Mozarts Zeiten noch Genuß für Magnaten, unter Beethovens Einwirkung zu demokratischen Ansprachen geworden ist, in der „Neunten“ verbunden mit der Aufforderung zum Mitsingen.

Mit dieser Anschauung Beethovens als des Vollenders der instrumentalen Sprache weicht Bekker denn auch von der landläufigen Auffassung ab, als sei das Finale der „Neunten“ nur die Vorerscheinung zum Gesamtkunstwerk, als habe Beethoven in der Ausdrucksverzweiflung nach dem Wort gegriffen, als sei die „Neunte“ eine Sehnsucht, das Wagnerische Drama aber eine Erfüllung. Beethoven ist selbst eine Erfüllung. Das Drama ist nicht durch die „Neunte“ „vorbereitet“ worden, sondern nimmt dort seinen Ursprung: es ist einer der drei romantischen Ströme (Programm-Musik, Lyrik, Drama), die aus dem Gebirge der klassischen Monumentalschöpfungen Beethovens entspringen. Beethoven ist eine Erscheinung, die berufen war, die reine Musik auf ihren höchsten Gipfel zu führen, zur freien, nicht durch das Wort vergrößerten Instrumentalsprache und hiermit zu ihrem eigenen Selbst, zur Vollendung ihrer Persönlichkeit. Bekker steht hier zum Glück abseits von der üblichen Annahme: „Beethoven — ein Vorgeist Wagners.“ Er hat den Mut der eigenen Meinung, die in diesem Fall den Vorzug hat, uns ein Stück weiter zu bringen. Vielleicht knüpft sich an diese Beethovenbetrachtung auch eine neue ästhetische Betrachtung.

Es ist also ein Verdienst, Beethovens Geist in seiner Reinheit wiederentdeckt zu haben, und nur ein Biograph vermochte es, der mit der schauspielergleichen Begabung versehen war, in die fremde Psychologie einzuschlüpfen. Wie Bekker im Grundgedanken seines Werks den Hauptzug der Beethoven-Psychologie gibt, so gibt er bei der Würdigung der einzelnen Werke eine Fülle von psychologischen Schlüsseln, die alle Beethoven von einer bestimmten Seite fassen und erklären. „Es gibt anregende Themen, die hinausdeuten in rätselvolle Fernen, Themen, deren tiefster Zauber in dem liegt, was sie unausgesprochen lassen. Gerade die Beethovensche Musik ist reich an Gedanken dieser Art.“

Oder bei Besprechung der zweisätzigen Sonatenform: „Demonstrative Neuerungsversuche sind Beethoven fremd. Er läßt einzelne Stücke nur aus, wenn sie wirklich überflüssig sind und kehrt zum vierteiligen Aufbau zurück, sobald der Inhalt der Werke es gestattet.“ Oder: „Die Pathétique ist keine Tragödie, nur das Vorspiel dazu.

Wo Beethoven hier abbricht, läßt er später eine andre c-moll Sonate, die letzte, op. 111 beginnen.“ Zur Beethovenpsychologie gehört auch, was Bekker über Tonartenwahl sagt: C-dur, die Jubeltonart, D-dur, die dionysische Tonart, Es-dur, die heldische Tonart u. dgl. m. Hierher gehört auch die Kritik des „Fidelio“, dessen Ungleichheit ebenso überzeugend nachgewiesen wird, wie dessen Zusammensetzung aus zum Teil älteren Stücken, oder der Vorschlag auf Umstellung der Mittelsätze der „Eroica“: aus Gründen innerer, dichterischer Folgerichtigkeit.

Bekkers Beethoven ist kein Werk zum Durchlesen auf einem Sitz; es ist ein Werk fürs Leben, es begleitet. Mit einer Symphonie ist man nicht fertig, wenn man sie im bequemen Sessel angehört hat, und mit einer Symphonie möchte ich Bekkers Werk vergleichen. Man sagt: Übersichtlichkeit des Stoffes, klare Anordnung, schöne Steigerung und meint damit: die Kunst, die in dem Buch versteckt ist. Es entsteht übrigens zwischen dem Buch und seinem Gegenstand das schönste, was zwischen Buch und Gegenstand entstehen kann: eine Wechselwirkung. Die Biographie führt von neuem zu den Sonaten, Symphonieen, Quartetten und umgekehrt; man kehrt von einem zum andern zurück, vergleichend und urteilend, also tiefer genießend.

Für den Musiker werden die Beethovenbücher, die Bekker voraussetzt, die Werke von Marx, Thayer, Deiters, die Studien von Frimmel, Riemann, Kalischer, kurz die schweren Beethovenliteraturen ihren Wert behalten; der gebildete Deutsche aber, der wissen will, was er Beethoven verdankt, wird zu der Studie der Studien greifen, zu dem zusammenfassenden Werk von Bekker, wie er zu Grimm greift, wenn er über den andern großen Einsamen, über Michelangelo hören will. So wie ihn Bekker sah, wird Beethoven für lange in unsrer Vorstellung weiterleben.

STEINITZERS RICHARD STRAUSS-BIOGRAPHIE

BESPROCHEN VON PROF. DR. ARTHUR SEIDL-DESSAU

„Zur Zivilisation gehört es, negative Kritiken zu schreiben und zu lesen; zur Kultur sollte es gehören, beides zu unterlassen.“

Houst. Stew. Chamberlain

Über Dr. Max Steinitzers, vorigen Herbst im Verlage Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, erschienene „Richard Strauß“-Biographie hat man inzwischen gar Verschiedentliches, Knappes wie prinzipiell Ausführliches, zu lesen und zu hören bekommen — darunter leider auch so mancherlei recht negativ Klingendes, und zwar selbst aus Kreisen, die Buch und Autor eigentlich sympathisch gegenüberstehen müßten. Den letzteren, tadelnden — oder richtiger: mäkelnden, Stimmen kann ich mich nun ganz und gar nicht anschließen, so wenig ich verkennen möchte, wo die natürlichen Grenzen dieser Publikation liegen. Und wer irgendeiner Strauß-Biographie schon näher gestanden hat als Verfasser dieser Zeilen, der mag den ersten Stein ob dieses meines günstigen Urteils über das Buch getrost auf mich erheben! Gerade der jedoch wird hier zuversichtlich auch weiter lesen; denn es wird ihm wohl genau so ergehen, wie mir mit Steinitzer, und wie es jüngst schon Prof. Dr. Oskar Bie aus Anlaß des Paul Bekkerschen „Beethoven“-Buches (in der „Frankfurter Ztg.“) formuliert hat: „Dieser Eindruck ist ein so angenehmer gewesen, daß ich das Kennzeichen eines außerordentlichen Interesses wahrnahm — ich begann mich für die schriftstellerische Technik zu interessieren. Wie selten passiert uns das?“ In der Tat, „wir haben es lange in diesem Gebiete bei uns schlecht gehabt; es wird jetzt besser, es tauchen Musikschriftsteller von Geist und solche von eigenartiger Knorrigkeit auf“ — Bie hätte (außer Adolf Weißmann, Max Steinitzer und Paul Bekker) an jener Stelle nur auch noch einige andere Köpfe und Federn, z. B. den weitaus unterschätzten ausgezeichneten Paul Marsop, nennen können. „Sie finden zwar noch nicht immer ihre rechten Themen ... doch eben das Niveau ist besser. Und das Niveau hebt seine Leute.“

Also Max Steinitzer gehört zu ihnen: ein guter Musiker und (von einer bestimmten Zeit seines Lebens her) auch erfahrener Kapellmeister- bzw. Theaterpraktiker, zudem ein außerordentlich belesener, geistvoller Literat wie feiner philosophischer Kopf von sarkastischem Witz und satirischer Ader. Wir beide waren (mit Richard Strauß zusammen) Schulgenossen, da wir zu München noch die Gymnasialbank drückten, und er gehörte zu den Hochbegabten, Frühreifen. Schon 1885, in seinem 5. oder 6. Semester, promovierte er zum Dr. phil. und schrieb seinen Namen mit einer ebenso schätzenswerten als zeitgemäßen Untersuchung über „Die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen“ ehrenvoll bereits in die Geschichte musikalischer Ästhetik ein. Dann schien er sich der akademischen Karriere widmen und zu Leipzig mit der Studie über die Affekten-Lehre bei Descartes und Spinoza (wenn ich nicht irre — das Buch war allbereits erschienen) forsch habilitieren zu wollen, als er plötzlich vom Wege abbog und aus der Seestadt an der Pleiße spurlos verschwand, um — einem mählich durchsickernden dunklen Gerüchte zufolge — als Chordirektor am neuerrichteten Stadttheater in Halle a. S. ziemlich verborgen sich — die ersten Bühnensporen zu verdienen. Später fand ich ihn auf einer meiner weitausgedehnten Vortragsreisen, neben Krzyanowski an zweiter Stelle, ganz unvermuteter Weise zu Elberfeld-Barmen wieder, wo er mir lebhaft versicherte, daß der geringste Erfolg und selbst kompromißliche

Sieg auf diesem heißen praktischen Boden mit dem frischen Theater-Völkchen ungleich mehr wert sei und Befriedigung in sich trage als alles noch so kluge Spekulieren unter „Akten-Plantagen“ hinter dem Schreibtische. Ich erfuhr weiterhin, daß er sich unweit Salzburg für eine Weile niedergelassen, wo er in Amalie Joachims Privat-Gesangschule als eine Art Kapellmeister, vorschulender Gesangspädagog und Solo-Repetitor assistierte und sich sein reiches, theoretisches wie praktisches Wissen von der Gesangkunst erwarb, das ihn unter seinen Berufskollegen von der Feder heute so sehr auszeichnet, — um ihn dann noch später, als Chorleiter und Theorielehrer usw. in Mühlheim am Rhein wieder auftauchen zu sehen und nach Freiburg i/Br. mit verfolgen zu können. Aus jener Periode erinnere ich mich auch eines zufälligen Zusammentreffens nach langer Zeit wieder einmal mit ihm in unsrer Vaterstadt München, wo wir gemeinsam mit Strauß und Familie (oder aber Reger-Ansorge?) einen Abend in einer „Bar“ verbrachten und fröhliches Wiedersehen feierten; wie er denn mit den „Schaffenden“ der Zeit (auch Mahler, Pfitzner, und selbst Bunge) stets regen Verkehr, gern lebhaften Geistesaustausch gepflogen hat. Und um eben jene Zeit war es dann auch, daß er — auf der Grundlage seiner, zuerst unter dem Pseudonym „Siccus“ erschienenen, ganz köstlichen und überaus originellen „Musikalischen Strafpredigten“, fernerhin auch mit eigenartig kritischen Aufsätzen über Pfitzner in Straßburg und gehaltvollen Essays zur Tonkunst — langsam begann, mehr und mehr nun wieder in die Musikschriftstellerei einzulenken, um schließlich, nach dem geistreichen Geplänkel „Straußiana u. A.“ (Stuttgart 1910, bei Grüninger) sowie der dankenswerten Herausgabe eines „Musikalischen Atlas“ für historische Studien (Ruckmich, Freiburg 1910/11) noch vor Hugo Riemanns bezüglichem Werke, im Herbst vorigen Jahres beim verdienstvollen „Strauß“-Buche, als seiner musikliterarischen Hauptleistung bisher, anzulangen und (etwa gleichzeitig) als ansehnlicher Musik-Kritiker der „Leipziger Neusten Nachrichten“ und mein engerer Kollege in musicis, dortselbst in der sächsischen Universitätsstadt glücklich zu landen . . .

Warum ich das alles hier anführe? Einfach, weil es zur Sache gehört, und weil die Psyche eines wirklich berufenen Kultur-Psychologen und echten Kunstkritikers etwas durchaus Ebenbürtiges — wenn auch nicht immer schon Gleichwertiges — vorstellt derjenigen Künstler-Psyche, welche er zu umschreiben hat, zu bewerten und zu würdigen kommt; etwas Gleichberechtigtes zum mindesten, das man sich — auf allen Seiten — nachgerade schon bequemem muß, ungleich besser als bisher in die Rechnung mit einzustellen. Und wie es sicherlich kein bloßer Zufall ist, daß dieser erste Versuch einer „Strauß“-Biographie aus München kommen sollte, von einem Münchner Schulgenossen und Jugendfreunde des Großen gerade der musikalischen Welt beschert worden ist, von einem ebensolchen hier besprochen und vertreten wird, so auch möge doch immerhin der deutsche Norden (ich will ja nicht sagen: unsere Berliner Herren Kollegen) aufmerksam einmal darauf hören, was diese drei Süddeutschen in concreto zu schaffen, zu sagen und zu deuten haben. Gewiß, „l'art pour l'art“ bedeutet zuletzt vielleicht doch eine ungesunde Hypertrophie im großen Kulturleben; sicherlich auch bleibt es schon ein Abusus und daher direkt vom Übel, mit einem Anatole France etwa sprechen zu wollen: „Messieurs, je vais parler de moi — à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal ou de Goethe; c'est une assez belle occasion.“ Indessen, das Fünkchen Wahrheit in diesem Irrtum ist jedenfalls: Wenn anders auch in dem Biographen, Kritiker und Psychologen eine wirkliche Individualität, eine Potenz lebt, so wird man sich eben daran zu gewöhnen haben, daß Biographierter und Biograph, Künstler und Aesthet, zusammen ein Ganzes ausmachen; daß ein neues Werk, mit anderen Mitteln eine zweite Schöpfung entsteht, die Kunstwelt und das interessierte Publikum nicht nur belehrt, sondern auch beschenkt und bereichert

werden. Produktivität des Könnens und Produktivität des Kennens stehen sich nun einmal „komplementär“, harmonisch ergänzend gegenüber.

Max Steinitzer ist nicht nur eine Individualität — und so ganz und gar nicht „Zeitungsschreiber“, sondern auch gegenüber einem Richard Strauß von solcher eigenständigen Qualität als „Persönlichkeit“, welcher denn der Typ „Struppius“ (in dem sich sehr viel von der zeitgenössischen Kollegenschaft verkörpert zu haben scheint — vgl. „Straußiana u. a.“, S. 163) seinerzeit gar sehr unrecht tat, aburteilend zu sagen: „Es gibt Aner, es gibt Anti-Aner, aber wer so 'was tun kann, ist eben Gar-kaner!“ (Ich meine da viele „Freunde“ herauszuhören.) Überaus treffend und recht anschaulich zudem charakterisiert er sich bzw. seine wider die „Jetztzeit“ ankämpfende Sonderstellung im zeitgenössischen musikalischen Parteigetriebe mit dem Vorworte zu seinen famosen „Straußiana“, wenn er sich da den Fachgenossen wörtlich in persona wie nachstehend vorstellt: „Von den folgenden humoristischen Versuchen haben nur die drei ersten Strauß zum eigentlichen Gegenstand, und doch komme ich in jedem auf ihn zu sprechen, trotzdem ich so wenig Straußianer als irgendein anderer Aner bin. In der liebenden Bewunderung italienischer Musik aufgewachsen und festgeblieben, konnte ich niemals einsehen, warum man deshalb etwas Neuere aus Deutschland, Frankreich oder Rußland weniger lieben und verehren sollte. Zum Parteimenschen kann man weder durch sich selbst noch durch andere gemacht werden, man muß dazu geboren sein. Selbst das heißeste Bemühen meiner Freunde war bei mir ganz umsonst. Es ging halt nicht in meinen Schädel, wie man sich in München ausdrückt. Erstklassige Stützen des Fortschritts haben sich redlich angestrengt, mir klarzumachen, daß man wählen muß zwischen Ausdruck und Form, daß man unmöglich Werke entgegenesetzter ‚Richtung‘ gleichzeitig schön finden kann. Ich habe in meiner Beschränktheit nicht einmal den Parallelismus der Gegensatzpaare: neu und alt, Ausdruck und Form verstanden, habe weder jenes Müssen, noch dieses Nichtkönnen in mir gefühlt, und deshalb von seiten lieber und verehrter Menschen manches empfunden, über dessen Bitterkeit mich nur ein stilles Gebet zu jener Göttin hinwegbrachte, die mir ihren Blick voll ernster Schönheit ebenso beglückend aus einem englischen Madrigal des 16. Jahrhunderts oder einer Fuge Bachs als aus einer Arie der Afrikanerin und aus irgendeiner herrlichen Elektra-Szene zeigt. Auch die ‚Wagnerei‘, als die Versuchung, musikalisch exklusiv zu fühlen, habe ich bei aller Begeisterung niemals mitmachen können.“ (Vgl. auch des Autors lesenswerte motivierte Selbst-Anzeige seiner größeren „Strauß-Biographie“: „Neue Zeitschrift für Musik“, Jahrg. 1911.) Kein Zweifel, das ist nicht die biographische Art eines Chamberlain — ja nicht einmal die Heldenverehrung eines Paul Bekker; geistig, persönlich und schriftstellerisch weder Glasenapps selbstverleugnende Hingabe an das Objekt, noch einer Lina Ramann idealer Enthusiasmus für den erwähnten Stoff: es ist eine wesentlich andere, ganz neue, vielleicht hin und wieder etwas doktrinaire Nüance, wenn auch beileibe nicht nüchterne, kritisch-historische Note. Von vornherein aber erscheint er seinem Vorwurfe um so kongenialer, als auch er, der „Spaßvogel“, so recht eigentlich niemals ernst, lange nicht für voll genommen wurde; ganz merkwürdigerweise teilt er seines Helden Geschick in der besonderen Art, daß man hinter all solcher „Toleranz“ keinerlei „Charakter“ entdecken, gar niemals an das sittliche Ideal und die künstlerische Zielstrebigkeit bei diesem leicht-parodistischen Humoristen glauben wollte: um sich jetzt eben nur sehr schwer, und eigentlich leider gar nicht so recht, in die befremdlich neue Sachlage hineinfinden zu können, daß es sich um einen „Selber-Aner“ von Pflicht und Geschmack, Wissen und Gewissen dennoch handelt.

Nur um so bewundernswerter also, bei derart eigentümlich gelagerten, mir wahrlich nicht unbekannt gebliebenen, Voraussetzungen, die uns aber nicht im ge-

ringsten beirren dürfen, Steinitzers allseitig konsequente, wahrhaft „liberale“ (d. h. freigesinnte) Toleranz auch in solchem absonderlich-aparten Falle; und wie sich nun diese seine weitgehend große, starke und tiefe „Objektivität“ ohne alles seicht-bequeme Parteigängertum, von höherer Warte gerechter Gesinnung und liebender Freundschaft aus, dem bedeutenden Gegenstande gegenüber just ganz hervorragend bewährt. Man vergönne mir die hohe Freude, dies gerade hier auszusprechen; erachte ich es doch persönlich als eine Ehre, dem Werk mein Geleitwort öffentlich geben zu dürfen. Nach anfänglicher Skepsis auch meinerseits, wie gerne dabei zugegeben sei, las ich mit steigendem Interesse, wachsendem Erstaunen und zunehmendem Frohlocken fürwahr in diesem stattlichen, schönen Buche, das — so wenig trivial — nicht nur das übliche „R. Strauß. Sein Leben und seine Werke“ nur eben beschreibt, vielmehr beherzt den Stier gleich bei den Hörnern zu packen sucht und gerade auch Strauß den „Charakter“ ausdrücklich einmal zu behandeln wagt (wie unsereins ehemals schon anstrebte, als mit voller Absicht die mit W. Klatte gemeinsam verfaßte, nachweislich erste literarisch zusammenfassende Publikation zu unserem Thema — noch vor Brecher, Urban usw. — den Untertitel „Eine Charakter-Skizze“ erhielt). Und ich darf es wohl offen bekennen: je weiter ich darin kam, je genauer ich jetzt, nach wiederholtem eingehenden Studium, das Ganze zu übersehen und zu kennen glaube, um so plastischer auch steht das Gebilde heute vor meinem geistigen Auge da, um so abgerundeter — als lebensvolles, grundrichtiges und umfassendes Bild der Persönlichkeit Richard Straußens — will es mir subjektiv vorkommen, und um so geschlossener als literarische Gesamtleistung wirkt es nunmehr, noch immer und immer mehr auch, auf mich, dem selber doch anfänglich das vielerlei Detail der Kleindruckepisoden, Absatzanmerkungen und Fußnoten, §§, Abteilungsverweise und Numerierungen arg verwirrend noch dünken wollte. Erst wenn das alles, selbst in seinen Nebenkapiteln und Einzelheiten, von Grund aus vollauf beherrscht, auch länger schon klar übersehen wird, weiß man die getane, erkleckliche Arbeit wertschätzend zu würdigen, die gerade in geringfügigen und nebensächlichen, scheinbar ferner liegenden Punkten, doch charakteristischen und für die Forschung entscheidenden — sagen wir: vitalen Momenten gar nirgends wesentlich versagt . . . kleinere Irrtümer als Menschlichkeiten, verschwindende, mehr oder minder begreifliche Mängel und vorübergehende leichte Fehler natürlich wohl abgerechnet. Lediglich um zu beweisen, daß mein beiderseitiges Freundesauge nicht im geringsten gegen dergleichen etwa blind geblieben ist, seien hier „beispielmäßig“ (um mit Anzengrubers „Dusterer“ zu reden) einige solcher faux pas als Mankos gewissenhaft mit angemerkt. So „des Groß-Herzogs von Meiningen“ (statt „Herzogs“) — S. 36; der „Tonkünstler-Verein“ zu Weimar (statt „Künstler-Heim“) — S. 55; die Oper „Hiarne“ von H. Marschner (statt Ingeborg von Bronsart) — S. 71; „Franz Mikorey“, der derzeitige Dessauer Generalmusikdirektor (statt Max Mikorey, der verstorbene Kgl. Bayr. Kammersänger und ehemalige Münchner „Guntram“) — S. 74; die „Tonkünstler-Versammlung zu Mainz, 1900“ (statt 1898) — S. 169; sodann die häufigen, so schwerfälligen oder ungelungenen „Strauß' Äußerungen“ bzw. „an der Seite von Strauß“ usw. (statt, gut deutsch, einfach „Straußens Äußerungen“, an „Straußens Seite“ zu sagen) — S. 54 u. a.; die leidig journalistische, adjektivische Verwendung von Adverbbildungen, wie „zeitweises Mißverständnis“ — S. 50 und das nachgerade ganz unleidliche, durchgehende „Cello“ oder „Cellist“ (für das richtige „Violoncell“ und „Violoncellist“) u. dgl. m. Auch der „einstige junge Feuergeist“ erscheint bei Dr. Franz Wüllner doch wohl einigermaßen deplaziert; S. 41f. wäre Donizetti's „Favoritin“, als von Strauß in München neu einstudiert (und von mir selbst dort erlebt), mit einzubeziehen; S. 147 konnte vielleicht schon die später (S. 272) aufgeführte Vorrede zur Neuauflage von Berlioz' „Instrumen-

tationslehre“, mit ihren instruktiven Ausführungen über die Quartettgrundlage in Ausdehnung folgerichtig auch auf die Bläsergruppen, als ganz besonders aufschlußreich lichtvolle Erwähnung bzw. fruchtbare Nutzenanwendung finden; und endlich (S. 277) müßte es (statt, oder doch neben Leichtentritt) korrekterweise eigentlich heißen: „von Emil Vogel, herausgegeben durch Hugo Leichtentritt — bei Peters“. Sonst aber und im allgemeinen ziehe ich es entschieden vor, meine zahlreichen Marginalien an Nebenfragen, gelegentlichen Einwänden, besonderen Wünschen, Zusätzen und Verbesserungsvorschlägen zur etwaigen Wahrnehmung für die zuversichtlich bald kommende fünfte Auflage dem Verfasser in freudig anteilnehmender Mitarbeit an seinem gediegenen Werke lieber mündlich gleich direkt vorzutragen, mich und eine größere Öffentlichkeit hier also gar nicht erst weiter damit aufzuhalten.

Auf Schritt und Tritt gleichsam kann ich der Sache ja folgen, ihm intimer nachgehen in der Lebensbeschreibung, Charakteristik, Schaffens-Analyse, Literatur-Ausweisen wie Bilder-Beigaben, an Anekdoten, Briefen, schriftstellerischen Äußerungen und Zeitfeststellungen, die schließlich eben doch recht gut, gar anschaulich zusammen ineinandergreifen, und vermag meinerseits sozusagen nachzurechnen, ob alles wohl auch stimmt. Man ist ja solcherart ordentlich begierig und nicht wenig gespannt, ob dies und das auch mit darankommen wird, wann, wo und wie es im besonderen angebracht bzw. in den Zusammenhang mit eingestellt, am rechten Fleck erscheint. Denn wie vieles von diesen Dingen, Begebnissen, Aussprüchen hat man nicht (zu München und Weimar wiederholt; zu Hamburg, im „Allgemeinen Deutschen Musik-Verein“, in Dessau noch jüngst und anderweit) selber miterlebt und gehört; wie so manches hätte man da und dort aus Eigenem noch froh beizutragen und entsprechend abzurunden oder doch lebendig, sympathisch, gerecht, billig, zu ergänzen, um da etwa nicht mit fliegenden Pulsen, klopfenden Herzens, einer solch' fesselnden Lektüre mehr als nur eben aufmerksam alsbald zu obliegen. (Wenn ich leider erst heute dazu gelange, hiervon aufrichtig zu berichten, so lag das zu meinem lebhaften Bedauern an so manchen hemmenden und hindernden, mächtigeren Faktoren, deren Überwindung mir nicht, wie gewünscht, gelingen sollte.) Und doch haben sich noch eine ganze Menge großer wie kleiner, feiner und zumal neuer, d. h. mir selbst bislang noch fremd gebliebener Züge, eine wahre Fülle ungeläufiger, doch bedeutsamer, wichtiger Tatsachen an wie über R. Strauß aus vorliegender Darstellung ergeben, die wir dem fleißig herzutragenden, emsig sichtenden Biographen füglich nicht warm genug danken können. Wir mir denn, nach bestem Wissen und Gewissen zu urteilen, die markanten Grundlinien durchaus richtig gezogen, das Denkmal als solches so sinn- wie sachgemäß immerhin geschmacksicher angelegt erscheint, also daß eine vertrauenswürdig-zuverlässige Unterlage geschaffen, eine grundsätzliche Feststellung zunächst unter allen Umständen gewonnen und der Umriss positiv gesichert ist, auf welchen die Zukunft getrost weiter bauen, welche sie ausarbeiten und fortbilden kann. Ein reicher, durch so manches prekärer und, angesichts des wirkenden Fortlebens unter uns Zeitgenossen, anzufassen ja doppelt heikler Stoff, ungemein schwierig zu gliedern und übersichtlich zu machen, ist hier sogleich überlegen gestaltet, überaus geschickt bewältigt und in hoch anzuerkennender Weise mustergültig einstweilen zum ersten Male bezwungen worden — in Einzelheiten wird man ja vorübergehend auch einmal abweichender Meinung sein dürfen, und das für alle Zeiten nunmehr feststehende, unwandelbar maßgebliche Ideal von endgültiger Fassung wird und kann der Herr Autor, nach der Natur der Dinge, in diesem ersten Wurf zu einer Formulierung wohl selber nicht sehen.

So müßte ich also wirklich, was an dieser Stelle doch nicht „Zweck der Übung“ sein kann, förmlich aus- und bis zum Überdruß nur abschreiben, wollte ich anders unternehmen, auf die Haupt- wie Nebenabschnitte grundsätzlich näher, wie

sich's gebühren möchte, hier einzugehen. Sagen und betonen muß ich pflichtschuldigt nur, daß ich in Sonderheit und gerade auch diejenigen Kapitel, welche von anderen Seiten mancherlei Anfechtung schon erfahren haben, für Glanzpunkte der thematischen Durchführung halte — ich meine natürlich die, in denen Steinitzer, als gewiegter Kenner der Massenpsyche auftritt, als reger Kulturpsycholog und sachkundiger Ästhetiker verfährt; das will sagen: wo er als gründlicher Erforscher einer Naturgeschichte des Publikums und scharfsichtiger Kritiker der Entstehung seiner moralin-behafteten ästhetischen Urteile, über eine strengere Untersuchung der Taine'schen „Milieu“-Theorie weg, „vom Strauß-Bilde des Zeitungslesers zu dem des parteilosen Musikers“ (S. 103), anständigen Charakters und schaffenden Meisters hinzuführen trachtet. Nebenbei bemerkt: mit großem Scharfsinn, sichtlichem Erfolg und meines Erachtens unwiderleglicher Beweisführung, zudem in wahrhaft goldenen Worten wie tiefeschürfenden Gedanken. Es ist das Umsichtig-Erschöpfendste, was bisher in dieser endlich doch spruchreifen Materie geschrieben worden; keine Spur von jener, Konzessionen involvierenden Annäherung oder kompromißlichen Nivellierung, die man — flau machend — wohl behauptet hat; nur manchmal noch etwas zu „kurz angebunden“ hingesagt oder allzu einseitig herausgestellt. Vor allem die landläufige, so beliebte große „Hetz“ auf den „Geschäftsmann“ hat nämlich ihre im tiefsten Grunde verankerten, dunkel psychologischen Hintergründe. Der Philister, um das ihm „Ewig-Genierliche“ am Genie flott und leicht bei sich überwinden zu können, braucht irgend etwas, sich überlegen darüber hinauszuschwingen und sich dunkelhaft darüber hinwegzusetzen. Das ist der Grund jenes „Menschlich-Allzumenschlichen“ à la „breite Bettelsuppen“, welches gewisse Historiker und sogen. Biographen als „einzig unverfälschte“ Wahrheit so eindringlich laut preisen und so gerne allenthalben predigen. Früher war es dem Pfahlbauern ein leichtes und war der Spießbürger geradezu gewöhnt, mitleidig in losem Spott auf das ungeschickte, naive Kind, den welt- wie lebensunkundigen Künstler, das gute Hascherl und den armen Schlucker von Schubert, Lortzing, Wolf usw. mit einem „Ich danke dir Gott, daß ich nicht bin usw.“ herabzusehen — das war seine Erleichterung, mit der er sich von dem auf ihm lastenden Geniedrucke solid befreite und sich gegen das Abnorm-Anomale, Unheimlich-Unverständliche, bequem aufatmend, selbstherrlich wieder Luft machte. Nachträglich war das ja eine ganz einfache Sache, und gegenwärtig stürzte es ihn wenigstens in keine Unkosten. Heute verfängt das aber schon nicht mehr, wie er selber zu ahnen und peinlich beschämt zu fühlen beginnt. Denn in unseren Tagen der realen Aufklärung, sozial-praktischen Reformen wie wirtschaftlichen Hebung allenthalben sind die Zeiten total verändert; da ist auch das Genie nicht mehr blind (vgl. Wagner und Ant. Förster-Angelo Neumann), sind die Künstler glücklicherweise endlich wach und selbständig geworden (vgl. die Tantiemen- und Pensionsanstalten usw.). Aus seinem rachsüchtigen Sklavensinn heraus sinnt das über die gänzlich umgeschlagene Situation betroffene Philisterium nun abermals auf stechende Vergeltung, d. h. auf die seinem Sinn und Wesen gemäße, den sogenannten Idealismus tunlich zugleich kompromittierende, womöglich recht niederträchtige Siegesformel. Jetzt, in die Enge getrieben, kehrt es den Spieß rasch einfach um und schleudert dem ehrlich auftretenden, nachgerade gewitzten Künstlertum mit schlecht verhehltem „Ressentiment“ sein perfid-infames „Geschäftsgeist!“ triumphierend alsbald entgegen: probatum est — die Untertasse ist wieder einmal gerettet. . . . Ganz ausnehmend gelungen also sind nicht nur die betreffenden Kapitel mit den leuchtenden Überschriften: „Strauß und seine Zeit“, „Strauß und die Presse“ (schon wieder beginnt, eben da ich dies niederschreibe, das odiose Treiben der unerbetenen, sensationellen Pressenotizen über die künftige Oper „Ariadne auf Naxos“ — Strauß und alle, die es

ihm gut meinen, sollten sich einmal zusammenscharen und sich dieses frivole Getriebe in unzweideutiger Weise öffentlich brandmarkend energisch verbitten! Vgl. übrigens (S. 104, Anm.), „Der Schalk“, „Der Dekadent“, „Der Artist“, „Der Geschäftsmann“, „Der kollegiale Vorkämpfer“, „Die (negative) Kritik“, „Strauß als positive Größe“ usw.¹⁾ — sie bergen und bedeuten auch einen Schatz von tieferer Erkenntnis, bilden einen wahren Fund innerhalb der zünftigen Fachschriftstellerei und mußten endlich einmal so geschrieben werden, in wuchtigen Hieben derart radikal einmal, auf die blöde Menge so gut wie auf die kundigen Thebaner vom „Bau“, niedersausen. Und Indianer-Freuden- oder -Kriegsgeheul auf allen Seiten besagt mehr oder minder laut und deutlich, daß sothane Streiche auch sitzen bzw. ihre p. t. wunden Stellen wohl gefunden haben. Ja, fast schon möchte es scheinen, als ob ihre blank-gesunde Schärfe so recht den haßerfüllten Ingrim und die zischende Wut aller derer erst geweckt, wo nicht gar herausgefordert hätte, die gerne im Feuilletonistisch-Trüben fischen und sich den zeitweiligen Um- oder rechtzeitigen Abfall lieber in aller Stille der Heimlichkeit noch hübsch vorbehalten wollten.

Vielleicht hat es damit wohl seine Richtigkeit, daß, wie man u. a. gemeint hat, der „Rhythmiker“ Strauß an der betreffenden Stelle bei Steinitzer zu kurz gekommen ist. Hingegen kann ich für mein Teil wirklich nicht finden, daß Straußens „Verhältnis zum Programm“ bzw. einer Untersuchung über Programm-Musik, in dem nun einmal hier gesteckten Rahmen, vom Verfasser nicht gerecht geworden sei — man muß nur nicht das derart überschriebene Kapitel von vier Druckseiten allein hastig verschlingen wollen, sondern hübsch alles in unserem Buche mit Sinn und Zusammenhang lesen. Vom „Vokalkomponisten“ Strauß hat Steinitzer, in objektiv-kritischer Erörterung, sogar außerordentlich viel (sc. Negatives) zu- und sozusagen mehr, als man an solcher Stelle gewärtigen mochte, der Fachwelt immerhin preisgegeben; besonders dieser Abschnitt ist es, der mir Respekt vor seiner Tendenz — oder Methode, oder wie immer man da sagen mag — abgerungen hat, denn das ist etwas, das man im einschlägigen Gebiete sonst noch kaum zu hören bekommt (einzig bei R. Batka klang es manchmal entfernt an), was wir im Grunde aber doch alle empfinden. Durchaus beherzigenswert ist auf die unangemessene Vernachlässigung der symphonischen Werke „Aus Italien“, „Macbeth“ und „Don Quixote“ in unseren deutschen Konzertsälen hingewiesen; treffend die Abfassung des Alexander Ritterschen Gedichtes zu „Tod und Verklärung“, als nach Entstehung der Komposition selbst liegend (auch ein Beitrag zur „Programm“-Frage — s. oben — und ein „Merks!“ für gar viele) an entsprechender Stelle vermerkt; ausnehmend gut, nicht weniger als dreimal (S. 80, 136, 221), das Gedicht zum „Hymnen“-Gesang, op. 33 als nicht von Friedrich Schiller herrührend hervorgehoben; und ganz besonders entzückt war ich, den „Zarathustra“ (S. 234 ff.) nicht nur richtig und durchaus würdig behandelt zu sehen, sondern auch direkt ein „Schulbeispiel für die Schäden unserer Kunst-berichterstattung“ genannt zu finden — an solchen Dingen „erkennt“ man nämlich seine Leute! Wahrhaft vortrefflich fernerhin erscheint das „Guntram“-Problem

¹⁾ Für die Folge möchte ich allerdings noch das Kapitel „Strauß als vaterlandsloser Geselle“ befürwortend in Vorschlag bringen: weil nämlich sein kluger Verleger und geschäftlicher Berater einen kapitalen politischen Bock weiland Eugen Richters (der Deutschlands Urheberrechte, dank der hohen Weisheit unserer Reichsboten, im Rahmen des europäischen Konzernes glücklich ad absurdum geführt hat) durch Verlegung seiner Ausgaben nach Frankreich neuerdings einigermaßen wieder wett zu machen sucht, indem er die vernünftige Gestaltung einschlägiger Dinge hierdurch zugleich angemessen zu beschleunigen unternimmt.

wiederholt angepackt, obschon die skandalösen Münchner Vorgänge bei weitem noch nicht voll ausgeschöpft: „Um so eingehender wird den Guntram jeder kennen müssen, der Strauß kennen will. Wer diesen Auszug studiert hat, wird, unbeschadet seiner musikalischen Konfession, niemals imstande sein, den Autor je anzupöbeln, er müßte denn, höflich gesagt, ein recht wenig ideal veranlagter Mensch sein. Man sieht daraus, daß gar mancher den Guntram **nicht** studiert hat . . .“ Das ist genau mein Standpunkt und in der Tat das unfehlbare „Kriterium“ in der ganzen Strauß-Frage, mag auch der Meister selbst mich darin z. Zt. persönlich desavouieren. Und ebenso ausgezeichnet, umfassend wie aufschlußreich, scheint mir dann auch der „Elektra“-Höhepunkt von Steinitzer behandelt zu sein (sowohl 89f., innerhalb der Lebensschilderung, als auch S. 261–266 hinten, unter den Werk-Analysen). Desgleichen, daß das Brahms-Manifest gegen die „Neudeutsche Schule“ vom Jahre 1860 hier korrekterweise mit einbezogen ist (45, Anm. 2), habe ich angelegentlich begrüßt, wie schließlich die wünschenswerte Stellungnahme zu Rudolf Louis' Buch von der „Deutschen Musik der Gegenwart“ genau an der Stelle (S. 167 Anm.) figuriert, wo eine Auseinandersetzung mit ihm notwendig erfolgen muß, — wenn auch die durchgreifende letzte Formel dagegen selbst hier leider noch immer nicht zu finden ist. Louis' schönes Gleichnis vom Frühling — Herbst usw. wäre nämlich plausibel und jedenfalls akzeptabel nur dann, wenn es sich um eine „Wiederkehr des Gleichen“ in der geschichtlichen Weltentwicklung handelte. Sobald wir aber eine Spirallinie darin wahr- und annehmen, ergibt sich für seine bestechenden Darlegungen ein großer Trugschluß; denn was da, vertikal gesehen, eine Rückwärtsbewegung und bloße Wiederholung zu sein dünkt, ist, horizontal verfolgt, de facto Aufwärtsentwicklung und Wiederholung im höheren Ring auf einer neuen Stufe. Der Baum, der da naturnotwendig-gewohnheitsmäßig aus der Winterstarre zu jungem Frühlingstreiben seiner guten Säfte erwacht und zu fruchtbarem Sommersprießen frisch aufblüht, ist ja auch nicht genau derselbe wieder wie noch im Vorjahre (wenn auch mit diesem identisch); er hat sich inzwischen einen weiteren Ring umgebildet und zugelegt! Also hierin steckt ein groß Sophisma, und das haben alle „guten Geister“ instinktiv denn auch an dem ebenso verlockenden als verwirrenden, äußerst mißverständlichen Schlachtrufe: „Reaktion als Fortschritt!“ längst mehr oder minder deutlich empfunden, daß es im Grunde eben doch ein oberfaules „Rückwärts, rückwärts — Don Rodrigo!“ nur galt, wozu sie sich willig scharen und kräftig sammeln sollten. So geistreich daher wohl diese Theorie philosophisch eingekleidet erscheint, so taktisch geschickt — ja, man darf sagen, blendend sie von ihrem geistigen Urheber a. a. Orte vorgetragen wird, also daß man sich unbedingt mit ihr abgeben muß: hier erfolgt zuversichtlich die reinliche „Scheidung der Geister“ — und derart aufhellende Erkenntnis wird jene zuverlässig nun auch aus dem Felde schlagen. — Selbst der Kunstschriftsteller und Musikästhetiker Richard Strauß tritt aus dem Steinitzerschen Buche, ohne besondere Überschrift, ganz klar zutage und ist so allseitig ausgewiesen, daß man danach bequem Richard Straußens „Gesammelte Aufsätze“ usw. zu einem Sonderbüchlein zusammentragen könnte — einzig die instruktive Studie über Mozarts „Cosi fan tutte“ aus der Wiener „Neuen Freien Presse“ habe ich da noch vermißt. Wie denn überhaupt die exakten Literaturnachweise (die freilich die Namen Hans Merian, Prof. Karl Schmalz und Eugen von Ziegler kaum schuldig bleiben durften) neben der Beibringung von Familienzeugnissen, brieflichen Kundgebungen und reichen Bilderbeigaben, diese getrennt für sich, oder all' der unbekannten, zahlreichen Jugendwerke der wohlausgestattet-gutgedruckten Publikation zweifellos zur Zierde gereichen und ihr besonderen Wert verleihen. Und endlich das Namenregister bliebe hiermit aufrichtig zu loben, obgleich entschieden noch zu

vervollständigen und zu verbessern. — Doch genug nunmehr mit solchen Einzelheiten.

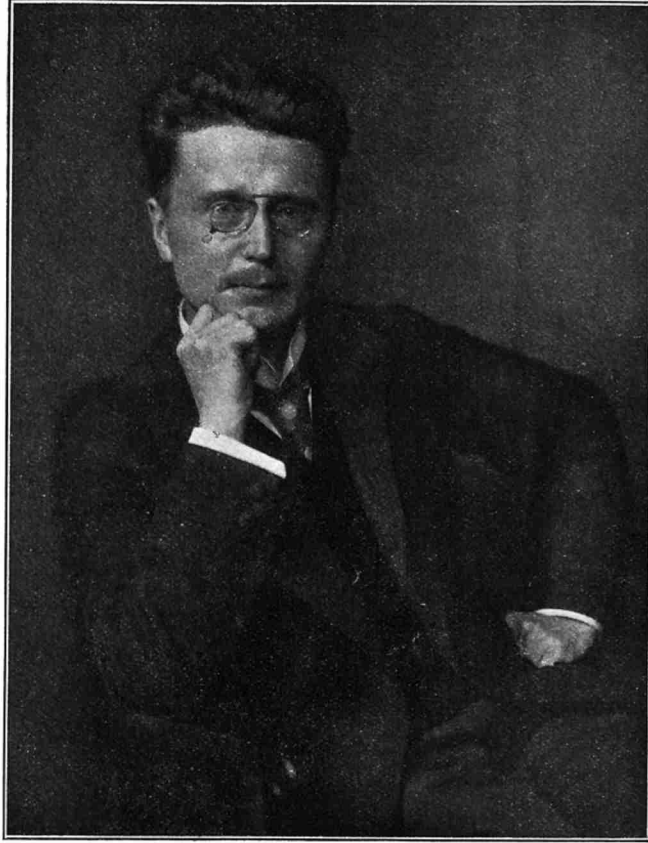
Lebendige Biographie verhält sich zur Totengräberhistorie so etwa wie „Vivisektion“ — sagen wir noch besser: „Biologie“ — zu Anatomie und Histologie; oder auch: wie Sprache zu Grammatik. Nun, weiß der Himmel! Richard Strauß ist kein Knochenskelett oder anatomisches Muskelpräparat; gottlob, noch lebt und spricht, wirkt und schafft er in voller Frische mitten unter uns: „man weiß nicht, was noch werden mag“ — denn „wir sind, was wir werden“ (nach Wilhelm Weigand). Und Max Steinitzer — ist kein „Historiker“ und selbst kein „Grammatiker“, zum mindesten nicht in diesem seinem schönen Straußbuche gewesen. Ich salutiere!

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



Gottheil & Sohn, Danzig, phot.

FRITZ BINDER

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG



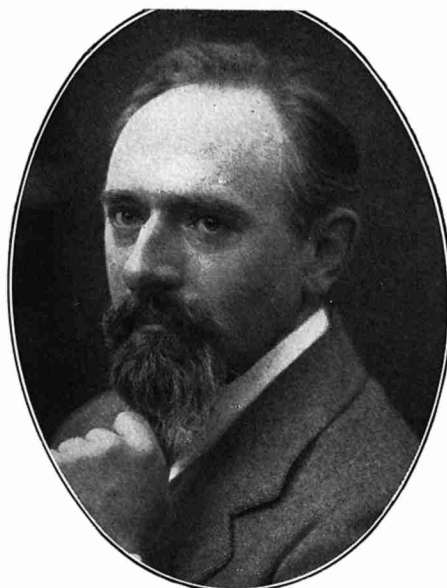
XI

16



Pieperhoff, Halle a. S., phot.

JOSEPH HAAS



Atelier Wertheim, Berlin, phot.

PAUL JUON

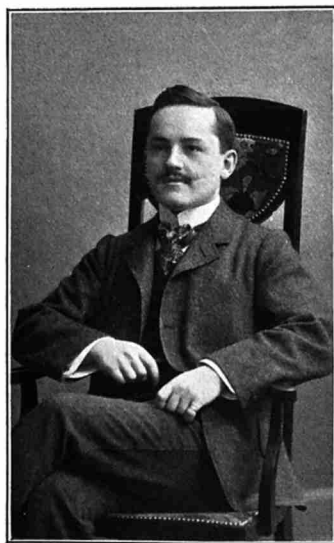


L. O. Grienwaldt, Bremen, phot.

PAUL SCHEINPFLUG

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
[DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG





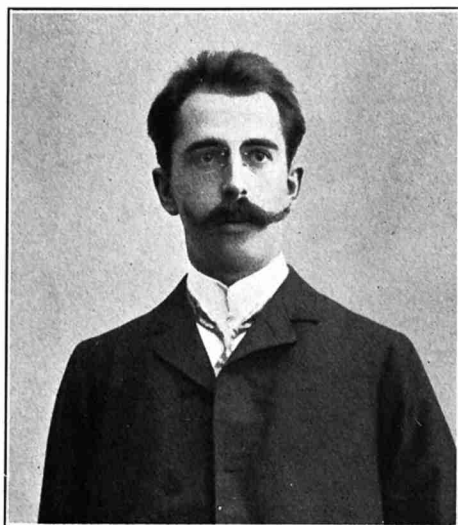
Globus-Atelier, Berlin, phot.

ALFRED SCHATTMANN



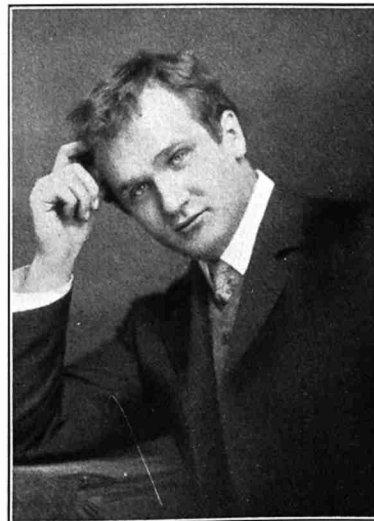
Bernh. Herford, Danzig, phot.

RICHARD MORS



Friedrich Hartmann, Kaiserslautern, phot.

RUDOLF WERNER



J. B. Ciolina, Frankfurt a. M., phot.

WILLY RENNER

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG



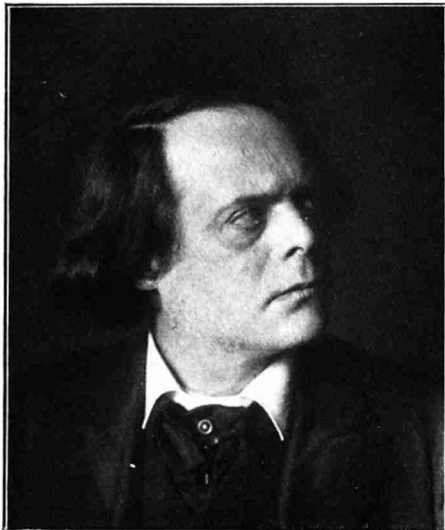


OTTO LIES



Pieperhoff, Halle a. S., phot.

HEINRICH STHAMER



A. Hertwig, Berlin, phot.

HEINRICH G. NOREN



E. von Eggert, Riga, phot.

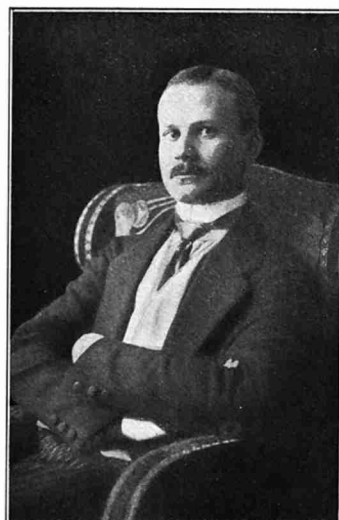
ERNST BOEHE

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG





JAN INGENHOVEN



WALTHER BRANSEN



JULIUS WEISMANN



JOSEPH MARX

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG



Füller, Worms, phot.

RUDI STEPHAN



GISELLA SELDEN



Hahn Nachf., Dresden, phot.

ADOLPH P. BOEHM



E. Diercksen, Berlin, phot.

ERWIN LENDVAI

ZUM 47. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DANZIG

