

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

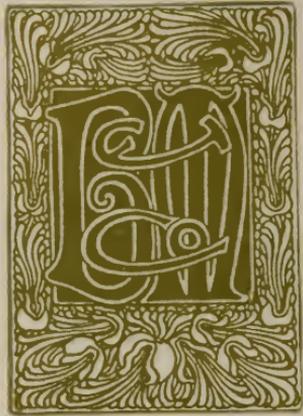
DIE KULTUR

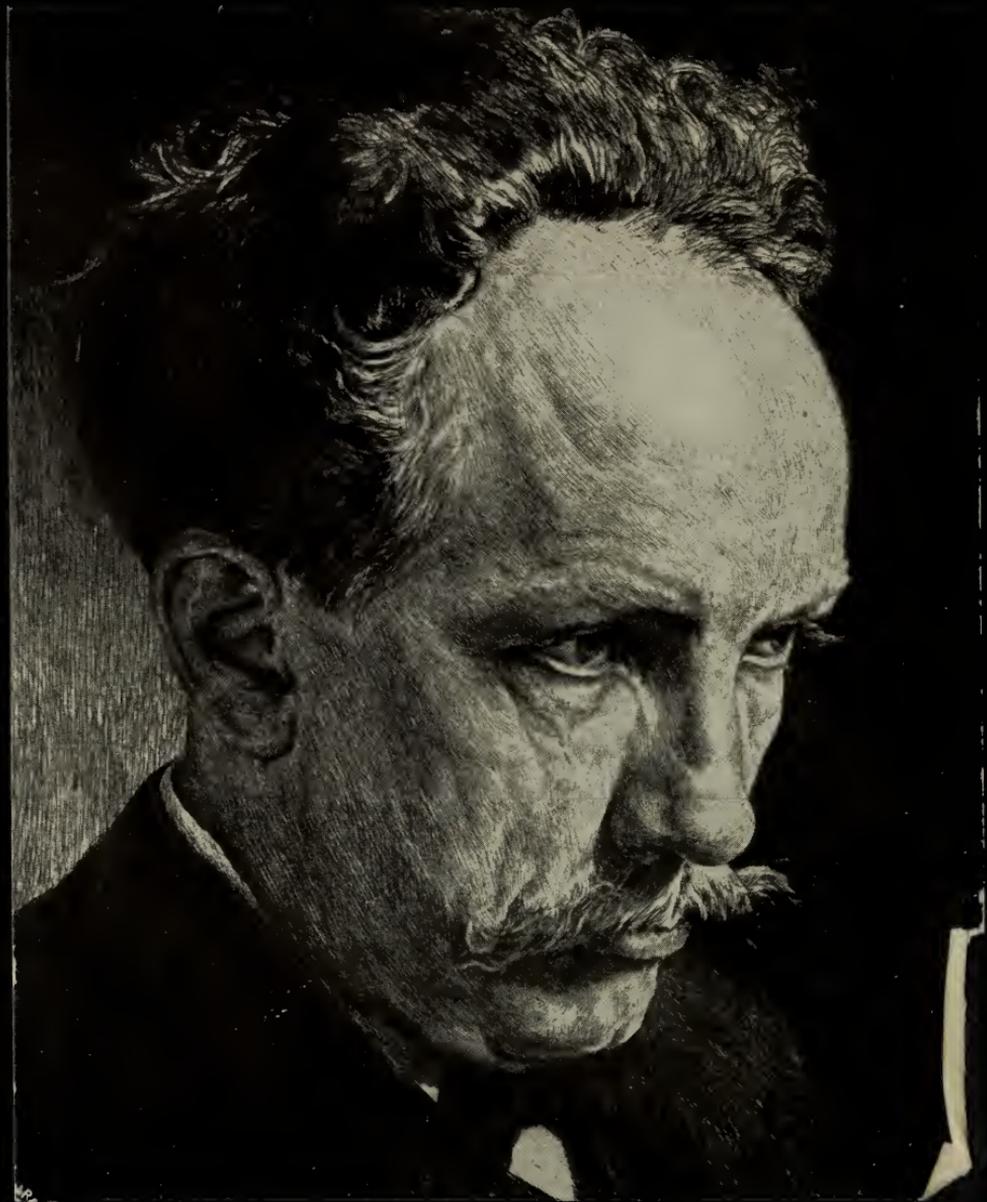


SAMMLUNG ILLUSTRIRTER
EINZELDARSTELLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON
CORNELIUS GURLITT

ELFTER BAND





RICHARD STRAUSS

Mit Genehmigung des Künstlers

Nach der Radierung von Forago

ML
410
593
85

DIE KULTUR

DIE MODERNE MUSIK

UND RICHARD STRAUSS

VON

OSCAR BIE

*MIT ACHT BILDNISSEN UND SIEBEN
NOTENBEILAGEN*

BRUD. MARQUARDT & CO., BERLIN

HERAUSGEGEBEN
VON
CORNELIUS GURLITT



THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



IEBER FREUND. ALS WIR BEI
unserm letzten Zusammensein in
Deiner schwedischen Heimat, in dem
stillen Felsenhäuschen von Salzsee-
baden die Essais des berühmten fran-
zösischen Komponisten St. Saëns, die
mir als Ferienfrachtgut mit einem
Haufen von Noten und Romanen

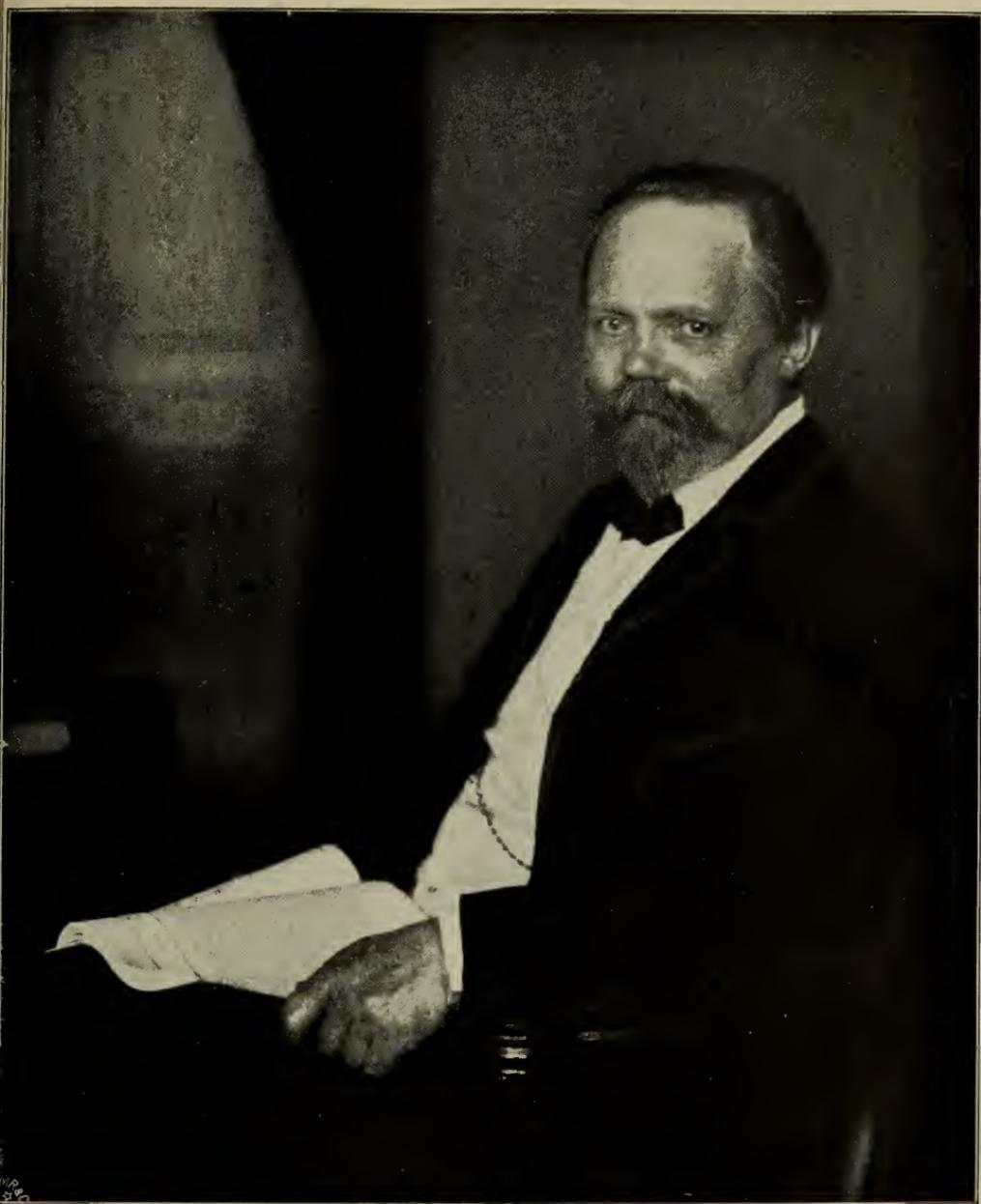
nachgegangen waren, durchblättern, da kamen wir
an die Stelle, wo der Meister, der wie fast alle heutigen
Pariser Musiker, anders als die Deutschen, auch ein
einflußreicher Schriftsteller ist, von dem Haß der
Dichter gegen die Musik spricht. „Instinktiv hassen
die Dichter die Musik, sagte er, selbst die, die sie in
Versen besingen, legen ihr große Sünden zur Last
und reden von einer frivolen Kunst, die mit der Mode
komme und gehe.“ Wir waren uns damals klar, daß
in diesen Sätzen nichts enthalten sei als ein Ärger,
eine Rache an irgendwelchen Erfahrungen des Kom-
ponisten, der sich von seiner literarischen Umgebung
nicht genügend gefördert fühle. Und doch, obwohl
er nur persönlich wahr ist, hat mir dieser Satz rein
objektiv viel zum Nachdenken gegeben und ich habe
mich mancher Differenzen und Aufklärungsversuche
erinnert, die in unsern Gesprächen auf dem kleinen
Ruderboote vorkamen. Der gute König Oskar war
mit seiner Jacht in unserer Nähe und wir mußten
täglich die höllisch schlechte Musik hören, die er an
Bord führte. Du sagtest, Schweden wäre der Typus

eines unmusikalischen Landes, das über den Begriff des primitivsten Volkstanzes nicht herauskäme. Ich hielt Dir die große schwedische Literatur entgegen, allein eine Dichterin wie die Selma Lagerlöf, deren „Jerusalem“ das mächtigste epische Erzeugnis unserer Zeit und wahrlich nicht unmusikalisch sei. Wir kamen auf die moderne Musik, auf ihre Bedeutung für unsere Kultur, auf ihr Verhältnis zur Literatur zu sprechen, und mir selbst wurde in dieser Konstellation manches erst klar, was ich im raschen Getriebe des musikalischen Lebens übersehen oder undeutlich wahrgenommen hatte. Mein Versprechen, Dir einmal darüber Rechenschaft zu geben, löse ich heute ein. Du hast vielleicht gut getan, mich dazu zu zwingen. Da ich beiden Künsten in gleicher Distanz (wenn auch der einen, wie ich nie leugnen werde, mit wärmeren Sinnen) gegenüberstehe, bin ich, wenn es gut geht, imstande, die große Schwierigkeit, über Musik zu reden, durch allerlei Assoziationen zu beheben und die Kulturstellung dieser liebenswerten, aber rätselhaften Kunst an einigen Proben tiefer zu verfolgen.

Die Literatur stand niemals außerhalb des Lebens, außer in jenen frühen Zeiten, da sie eine Geistesübung und ein Geduldspiel der Mönche war und Nonnen lateinische Komödien schreiben konnten. Die Musik blieb viel länger in dieser Askese. Man kann sagen, daß sie bis ins 18. Jahrhundert hinein eine exklusive Beschäftigung innerhalb der Zunft, eine vom Leben ziemlich getrennte Arbeit in der Zelle bedeutete.

Als die Literatur längst nicht nur Fühlung mit der Gegenwart besaß, sondern sogar die Zukunft zu gestalten wußte, war die Musik noch eine traditionelle Meisterkunst, die von einigen Studierten und Ausgewählten im Dienst der Kirche und des Theaters geübt wurde und, so sehr sich das Genie innerhalb dieser Grenzen betätigen konnte, doch nicht mehr als ein Ornament des Lebens darstellte. Auch der große Bach steht noch auf dieser Stufe. Im Geiste Goethes nimmt die Musik keine andere Stelle ein. Heute betrachten wir mit einem sonderbaren Vergnügen die ersten willkürlichen, ja ungezogenen Lebensregungen der Musik, die mitten in einer berühmten Buffooper, dem Mozartschen Don Juan, an geheimnisvollen Stellen, in der Nähe dämonischer sich öffnender Abgründe, beim Erscheinen des steinernen Gastes entstehen mußten. Den Durchbruch aber bedeutet für uns Beethoven. Dieses einzige Genie, das die Kraft menschlicher Leidenschaft, und zwar ohne jede Affektiertheit (ein ganz seltener Fall), der Musik aufdrängte und die Säulen des Architekturpalastes, den die Musik im 18. Jahrhundert festfreudig bewohnt hatte, umstieß, dieses Genie zeigte den Menschen in der Musik. Ich zeige Euch den Menschen in der Musik, die Töne dienen meinen Erlebnissen, die Erlebnisse meiner Kunst, meine Kunst mir allein. Bach war göttlich, dieser war menschlich. Klinger hat ihn unbeethovensisch dargestellt, als er in seiner bekannten, im Detail so ausdrucksvollen Statue ihn

als einen Olympier auf den Thron setzte. Von ihm an gibt es nur noch den Menschen in der Musik, ein anderer Musiker zählt nicht mehr. Sein Fidelio war keine Komposition mehr, sondern ein Bekenntnis, so wie es Wagners Werke dann erfüllten. Seine Symphonie war keine Architektur mehr, sondern eine Malerei, eine Dichtung, eine Bewegung, so wie es Berlioz, Liszt, Strauß konsequent fortführten. Liszt war kein Epiker mehr, Wagner kein Dramatiker, Schumann kein Lyriker, sondern sie schrieben ihre Memoiren in Tönen. Sie waren europäisch gebildete Menschen und persönliche Naturen, die es nicht aushielten, sich anders zu befreien, als in einer Musiksprache, die vom Leben kam und zum Leben sich hinwendete. Du verstehst, was das bedeutet: das ist die moderne Musik. Aber Du verstehst auch, daß diese Musik nicht so ohne weiteres mit dem Leben gehen kann wie die Literatur, die es spiegelt oder formt. Sie hat ihre eignen Gesetze und fordert den doppelten Triumph des Meisters. Sie hat ihre Vergangenheit und fordert die Empfindung für Stil. Sie hat ihre zünftigen und schulmäßigen Berufe und fordert die Auseinandersetzung des äußeren mit dem inneren Leben. Du kennst gewiß Artur Schnitzlers neues Drama „Zwischenspiel“, das in einer so tiefempfundenen Dissonanz zwei musikalische Seelen uns zeigt, die in dem Kontrapunkt ihrer Lebensmusik von der Selbständigkeit ihrer Berufsmusik bedenklich und tödlich gestört werden. Das ist ein wahres Sym-



E. HUMPERDINCK;

bol so mancher Differenzen, die wir in unserm musikalischen Milieu täglich zu fühlen verdammt sind. Die Musik als Kunst des Lebens, die moderne Musik ist von einer teuflischen Schönheit: eine „Teufelei“, wie unser Freund Schennis sagt, wenn er das einzige Lebensbild der Musik im Lisztschen Weimar mit seinen schönen Fingern in die Luft malt.

Wir werden nämlich heute leicht dazu verleitet, das Wesen des Musikalischen als ein Dekoratives zu nehmen, weil die neuen Beziehungen dieser Kunst zu anderen Künsten ihr schnell den Ruf eines Verschönerungsmittels einbringen. In Hofmannsthals „Abenteurer und die Sängerin“ ist im zweiten Teil eine so ausgeprägt musikalische Stimmung, daß ein Komponist dabei sofort gewisse Vorstellungen in Asdur haben würde, wie er bei der „Elektra“ vielleicht an ein starkes und doch nervöses Cismoll denken würde. In den Versen Stefan Georges klingt eine vernehmbare, aber unausgesprochene Musik; in den Prosagedichten Rilkes, die ich Dir damals aus meiner Rundschau vorlas, ist der Prozeß der Entwicklung des Orpheusreliefs oder der Venusgeburt ganz derselbe in bewegten Erinnerungsbildern, wie ihn der moderne symphonische Tondichter vollzieht. Aber das Musikalische in der Dichtkunst ist ein Oberton, in der Musik ist es der Ton selbst. Man hat lange darüber gestritten, ob die Musik nur ein Bau, eine Arabeske sei, wie Hanslick behauptete, oder nur Ausdruck, nur Inhalt, wie die Theorie Hau-

seggers meinte. Ich glaube, die Wahrheit liegt darin, daß sie beides ist, und zwar nicht je nach Auffassung und Laune, sondern in ihrem spezifischen Wesen. Eine Melodie Beethovens ist zugleich Form und Charakter, Weltenseele und Menschenseele, Baugesetz und Ausdrucksfreiheit. Was sonst nie auf der Erde sich vereinigt: hier ist es identisch. Die Musik arbeitet auf einem feuchten, frühlingshaften Grunde, wo Gesetz und Wille noch nicht geschieden sind, und ganz wie die Natur, die sie auch nicht scheidet, wird sie nur von den Plänen der Menschen, die einseitig sein müssen, um kraftvoll zu sein, einseitig ausgebildet und verwendet. Wenn wir wollen, können wir die ganze Musik als Mathematik deuten, und wenn wir wollen, als tiefste Seelensprache. Stelle Dir immer vor, daß diese Kunst beides ist — es ist nicht leicht vorzustellen, selbst für einen Musiker nicht, der doch im Augenblick des Schaffens immer sprechen will und dabei ganz vergißt, daß das Material seiner Sprache kein Kulturprodukt, sondern ein Naturwesen ist mit seinen eigenen Gesetzen. Es gibt nichts Reizvolleres in den Künsten als diese seltsame Mischung, und ein Ästhetiker, der sie nicht kennt (es sind die meisten professionellen Ästhetiker, voran der große Vischer), hat nie auf den Grund der Kunst geschaut. Du warst mir einmal sehr dankbar, als ich Dir am Klavier über die Reihe primitiver, aneinander gleichsam aufkletternder Akkorde die Entstehung harmonischer Färbungen und die

Biologie Wagnerscher Leitmotive zeigte, Du sahest plötzlich einen Schnitt durch Natur und Kultur der Musik, daß Dir die Frage, ob Form oder Inhalt, verschwand. Den Ausdruck, der seine wunderbare assoziative Geschichte hat, wirst Du heute in der Musik nicht leicht vergessen. Aber die Form, deren Gesetze ebenso eine feinste mechanische Verzweigung zeigen, geht dem Außenstehenden leicht verloren, und ich mußte Dir deshalb die ganz eigentümliche Identität von Form und Inhalt in dieser Kunst vorführen, damit Du verstehst, daß sie in ihrem Wesen nichts bloß Dekoratives hat — erstens, und zweitens, daß durch diese esoterische Bestimmung der Musik der moderne Komponist anders als der Dichter zum Leben steht. Dieser beobachtet es von der gleichen Lebensbasis aus, er sieht seine tieferen Zusammenhänge als tieferer Mensch — jener beobachtet es als eine Art Weltwesen, er sieht seine Schwingungen im Universum und ist von Gott gesendet, in einer höheren, metaphysischen Sprache die Freuden und Schmerzen dieser Erde in ihren Himmel wieder zurückzuführen. Wie in der Geschichte der Religion Gott selbst als Stifter immer mehr zurücktritt vor seinen menschlichen Substraten, so ist in der Geschichte der Musik dieser Vermittler immer irdischer geworden, ohne in der stillsten Arbeit seiner Kammer die göttliche Herkunft verleugnen zu können. Dem Literaten gegenüber bleibt er ein Fabelwesen, aus Idealismus und Zunft seltsam gebildet. Als

Brahms das Hölderlinsche Schicksalslied komponierte, schrieb er hinter den pessimistischen Schluß noch einmal die verklärende Musik des Anfangs. Wäre er ein Dichter gewesen, so hätte man ihn der sentimentalischen Versöhnlichkeit geziehen, als Musiker durfte er einem höheren Formgesetz folgen, das schließlich gegen die Unbarmherzigkeit der Literatur doch recht behalten wird.

Die Musik ist durch diese Vorgänge zum erstenmal ein Kulturfaktor geworden. Sie dient nicht mehr bloß geistlichen und geselligen Zusammenkünften, sondern sie ist eine Sprache, in der sich die Menschen unterhalten, begeistern und versöhnen. Der Komponist gibt in ihr, bald schüchterner, bald indiskreter, seine Bekenntnisse und das Publikum strömt allabendlich zusammen, um dazu seine Stellung zu nehmen. Da dies nicht immer ohne weiteres geht und sich mehr als in anderen Künsten Schwierigkeiten des Verständnisses herausstellen, gibt man dem Publikum Programmbücher in die Hand, aus denen es lernen soll, die eigentlichen musikalischen Schönheiten zu erfassen. In unseren Konzerten sitzen jetzt die Menschen mit analytischen Schriften, die ihnen Themen, Bau und Auffassung der Stücke erklären. Was sie dadurch gewinnen, verlieren sie an ursprünglicher Aufmerksamkeit. Oft suchen sie so lange nach der betreffenden Stelle, die sie gerade hören, im Buch, oder nach der, die sie gerade lesen, im Stück, daß der ganze Genuß in eine Art Fange-

spiel zwischen Auge und Ohr aufgeht. Diese Hörer sind kaum noch die Enkel ihrer Ahnen, die einst von der Musik weiter nichts verlangten als angenehm umrauscht zu werden; ihre erste und letzte Frage ist: habe ich die Musik verstanden oder nicht? Früher gab es beliebte und unbeliebte Musik, heute gibt es nur verständliche und unverständliche, wobei der Reiz des Unverständlichen in dieser nicht allen zugänglichen Kunst doppelt empfunden und geheuchelt wird. Man geberdet sich infolgedessen sehr musikalisch. Man erkennt an, daß die Musik keine Dekoration, sondern eine Sprache ist und stellt sich zu ihr, wie zu einem Theaterstück in Französisch oder Englisch, das die Geübten besser verstehen als die Ungeübten. Manches findet man langweilig, manches suggestiv, verschämt lobt man eine schöne Melodie und bei fremdartigen Harmonien verläßt man sich auf ein zweites- und drittesmal Hören. Wie gesagt, man gebärdet sich richtig musikalisch. Nun muß Du bedenken, daß diese an sich nicht falsche Stellungnahme ihre großen Schwierigkeiten hat. Ich nehme Dich als den mittleren Typus des musikalischen Hörers. Du hast mir versichert, daß Dir Musik stets einen starken inneren Eindruck macht, daß du nicht auf die gewöhnliche Melodie gerade angewiesen bist, aber doch bei verwickelteren Partituren Dich das erste Mal nur soweit zurechtfindest, daß Du merkst, ob Du es mit einem „Kerl“ oder mit einem „Affen“ zu tun hast. Wie die meisten

heutigen Mitglieder des ehrenwerten Laienstandes, bist Du ungefähr auf der Stufe Beethoven, hast starke rhythmische Genüsse, kennst seine Melodien innerlich und fühlst ganz nahe seinen großen Geist, der über die Welt mit einem Riesenbesen daherkommt. Schumann, dem Du literarisch am nächsten stehen müßtest, bleibt Dir eine feine, etwas undurchsichtige Welt, Wagner mehr dramatisch als symphonisch wirksam. Gegen Wagners Pathos hast Du sogar eine gewisse innere Abneigung. Wenn ich Dir aber Schubert und die Fledermaus vorspielte, tanzten in Dir ganz leicht und frei die architektonischen Gefühle des 18. Jahrhunderts, die vor Deiner Bildungsstufe liegen. Wenn ich nun annehme, daß das große Publikum ungefähr dieses Niveau innehat (die Annahme ist, glaube ich, etwas schmeichelhaft und bei Wagner müßte ich von Nebensuggestionen reden), so kannst Du Dir dies Vakuum vorstellen, das sich zwischen dem heutigen Hörer und der modernen Musik bilden muß. Vor der Literatur hat er stets die Kontrolle am Leben, die soviel persönliche Willkür zuläßt; vor der Musik fehlt ihm ein gleicher Maßstab. Und weil ihm dieser fehlt, denkt er sich ihn hinzu. Er läßt sich von einem ihm halb fremden Idiom ansprechen und antwortet, ob er es verstanden habe. Der Maßstab dieses Verstehens ist aus Tradition, Suggestion und Assoziation mannigfach zusammengesetzt. Wo diese drei Faktoren stärker wirken, wie bei der Oper und dem Liede, arbeiten sie

schneller. Bei der absoluten Musik versagen sie oft ganz, und die Leiter unserer Konzerte wissen, wie sie sich in acht nehmen müssen, dem Publikum nicht zu viel Neues zu bieten. Hier wahrt die Musik ihre langsamen Stilgesetze, als ob sie noch Architektur wäre. Nicht die Hälfte, sondern neun Zehntel ist hier Wiederholung. Das Thema des Kunstgenusses in der Wiederholung ist sehr interessant; ich hoffe, darüber einmal etwas Eingehendes schreiben zu können und werde es Dir schicken. Es geht durch sämtliche Künste.

Wie weit nun das Publikum bei diesem halben Experiment, das in dem Charakter der Musik seine Schwierigkeiten findet, gut fährt, kann ich Dir kaum sagen. Ich las neulich bei einem angesehenen Schriftsteller, die auffallende Zunahme des musikalischen Interesses verweichliche die Sinne der Menschen und sei kulturschädlich. Das ist sicherlich sehr einseitig. Nachdem ganze Zeitalter, die Epochen der Renaissance, dem Auge gedient haben, mußte eine Zeit kommen, die dem Ohre dient. Das Ohr ist feiner, aber allerdings gefährlicher. Wir sind in einer Zeit des großen Hörens. Die Musik beherrscht heute alle Künste; in allen ist musikalisch, was wir davon lieben; selbst das Leben scheint von ihrem Rhythmus anzunehmen. Nun wird man von einem so leidenschaftlich musikalischen Menschen, wie ich es bin, nicht verlangen, daß er dies für eine Sünde halte, zumal eben in der Distanz des großen Publikums zur eigentlichen Musik

ein genügendes Präservativ gegeben ist. Aber das scheint mir mein Intellekt zu sagen: daß in demselben Augenblicke, da wieder Helden und Herrscher über die Erde gehen werden, die triumphatorische Augenkunst eine hineinfühlende Musik aus dem Felde schlagen muß. Musik ist Erinnerung, die Natur aber ist taub. Doch wir wollen nicht philosophieren. Du weißt, wie der leidenschaftlichste Dichter des Herrenmenschen gegen seine innere Musik sein Leben lang hat kämpfen müssen, und wie schmerzlich dieser Nietzsche ist.



Ballade aus der Oper: Tiefeland.

Sehr mässig bewegt.

E. d'Albert.

Maria Ich weiß nicht, was mir da vor war. Ich sah ihn nie, weiß

p una corda

ich sah ihn. Die Ritter hatten in Laver-le-mo. In dem Land sind die Feinde, und Regen

hört er mit ihr. Sie blieben bei mir, weil sie für mich in den Kämpfen sind. Sie sprach kein

Wort. Ich sah sie erst, als ich nach Hause kam. Ich kam aus dem Land, und sie

wachte in der Falter nicht Altes. Und einmal, sagst du mir Mann zu dir, ein Leben

dim.

Altes. Und wir hatten den zu Gott. Die Mitter und der Altes. für...

pflegen sie anzukommen oft ganze Kisten lang. O was für ein Leben soll er

Spiel war das! Das sind Nacht gab's ihnen lauten Lärm.

dimin.

Langsamer

Will lang die Mitter auf der Erde. Hümmen soll der Altes neben ihr.



ICH WILL LIEBER JETZT VERSUCHEN, Dir ein Gesamtbild des heutigen musikalischen Schaffens zu geben und erinnere mich dabei, wie es uns interessierte, auch in der jetzigen deutschen Dichtung gewisse Gruppen und Ziele zusammenzustellen, an denen man sehen könnte, wohin die Zeit sich neige. Als wir darüber sprachen, meinten wir sofort, die heutige Literatur, soweit sie Kunst und nicht Schriftstellerei sei, mache einen Wandel von der stofflichen Naturalistik in die pathetische Stilisierung durch. Dann nahmen wir den Index einer modernen Zeitschrift vor, um diese Meinung im einzelnen zu belegen, und fanden mindestens das Organ für Form im Wachsen. Da sahen wir eine Gruppe von Dichtern, die wahrlich nicht unmusikalisch das Erbe Gottfried Kellers ausbaut; eine andere, die sich an dem objektiven Stil Goethes gebildet hat; eine dritte, die aus dem naturalistischen Ton des modernen Schlesiens zur Legende zurückkehrt; eine vierte, die die alte Romantik statt in den verachteten Butzenscheiben in modernen buntflüssigen Tiffanygläsern aufleben läßt. Wir zählten Dramatiker, die formsüchtig von unten nach oben, und andere, die stilisierend von oben nach unten bauen, und wieder andere, die in französischer Technik das Leben elegant quer durchschneiden; und unter den Lyrikern erkannten wir

manche, die die Form mit peinlichster aristokratischer Sorgfalt als den letzten Ausdruck des Inhalts schliffen. Ich erzählte Dir bei dieser Gelegenheit von der verschiedenen Reaktion dieser Dichter auf die Musik, die ich selbst unwillkürlich erprobt hatte. Ich fand sie bei denen größer, die einen ausgeprägten Form-sinn haben, und bei denen geringer, die sich berufen fühlen, Lebenskräfte zu steigern. Es war auch interessant zu beobachten, daß die stärker Stilisierenden auf ein elementares Instrument, wie das Harmonium, schneller reagierten als auf ein persönliches, wie das Klavier. Ich fand diese Merkmale dann weiterhin auch außerhalb der Literatur in der Gesellschaft wieder. Denn wie unsere Dichter nur die Sprecher sind von Temperamenten und Neigungen, die durch die ganze intelligente Welt unterirdisch wiederkehren, so ist das Verwandtschaftsgefühl dieser Gesellschaft zur Musik von denselben inneren Einstellungen abhängig, die bald die Form und den Stil, bald Inhalt und Charaktere zum Ziel nehmen. Und zwar heut etwas mehr den Stil.

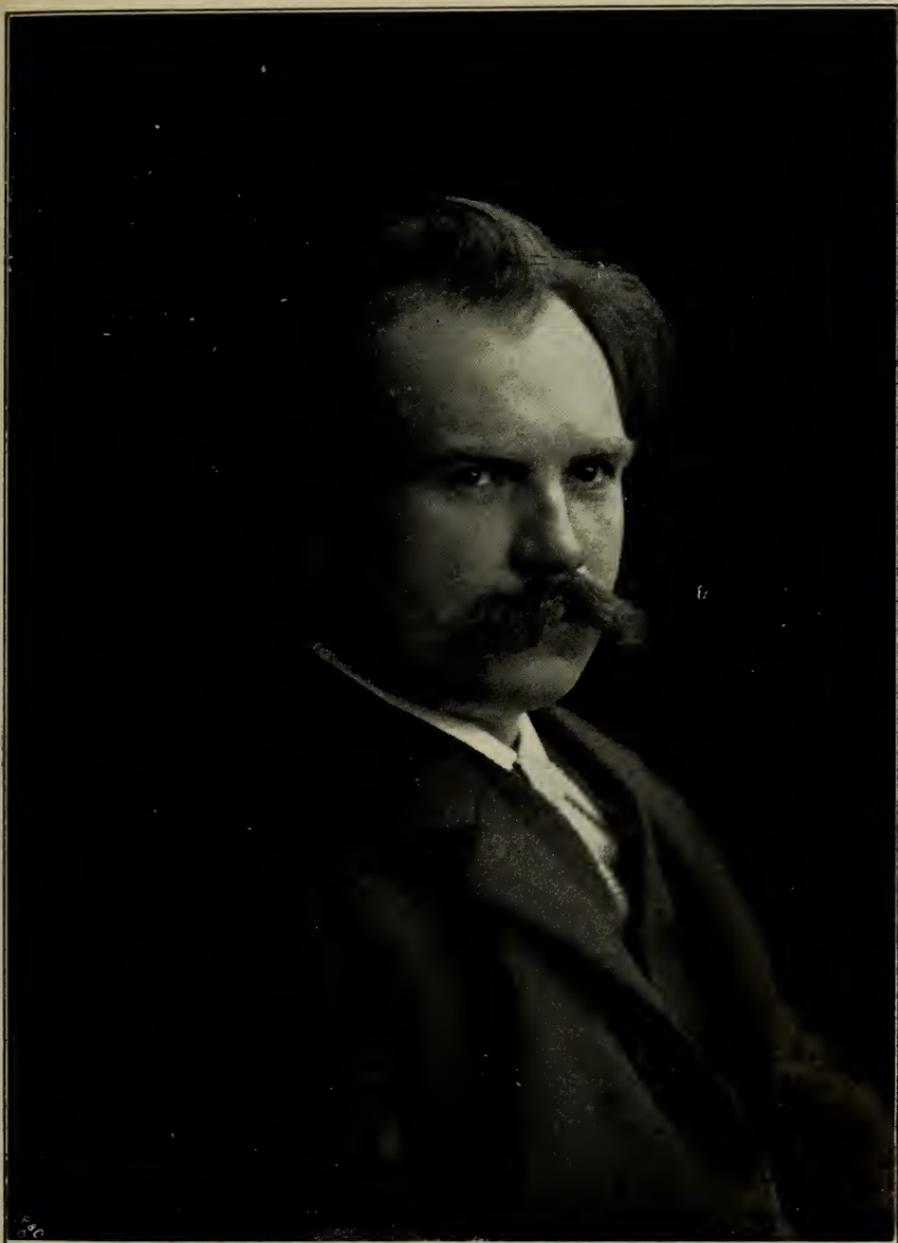
Ich glaube, wir berührten auch schon die Frage, wie sich die Dichter in ihren Werken selbst zur Musik stellen, und fanden die gleichen Unterschiede. Hauptmann ruft sie fast nur in schicksalsschweren Augenblicken, wo sie schwarz und einsam, wie ein Stück Beethoven, durch den Raum gleitet. Hofmannsthal bittet sie gern und freudig zur Dekoration, zur Belebung, zur Steigerung formell ausgeprägter Szenen.

Schnitzler nimmt ihr Milieu als einen unwiderstehlich reizvollen und fruchtbaren Lebensausschnitt. Thomas Mann liebt sie als eine stilgebende symbolische Macht, Friedrich Huch und viele andere nehmen ihre materielle Existenz, den Zwang ihrer Technik, die Farbe ihrer Tonarten ohne jeden Laienabzug in die Dichtung auf. Und je mehr einer von ihnen selbst Musiker ist, desto sicherer verwächst ihm die Musik mit dem Leben, desto weniger leidet sie an der Dekoration, so wie sie einst E. T. A. Hoffmann Charaktere schuf, Landschaften malte und Stimmungen harmonisierte, ohne darum das Geringste auf seinen Stil zu wirken.

Aus der wunderbaren „Triumphgasse“ der Ricarda Huch schien mir immer eine unbestimmbare Musik entgegenzutönen, die den ganzen schulbildenden Naturalismus in einen höheren Stil subjektiver Formgebung meisterhaft aufhob und auflöste. Und wenn Emil Strauß in seinem „Freund Hein“ den von unseren neuen Moralisten und Dichtern gleichgeliebten unmathematischen, unschulmäßigen, traumhaft persönlichen Knaben zu einem Musiker macht, der durch die Musik am Leben zugrunde geht, so schien darin eine ausgesprochene Huldigung an diese Form zu liegen, die das heutige Ideal bildet und die Tragik unserer Tage schafft. In jedem Falle mußte das Steigen der Sehnsucht nach Form und Stil die Liebe zur Musik empfehlen.

Aber in demselben Maße — und dies ist die beste Parallele, die ich Dir bieten kann — sehnte sich

auch unsere heutige Musik wieder nach Form. Sie war unter Wagner naturalistisch geworden, wie die Literatur unter dem Einfluß der großen Analytiker Norwegens und Frankreichs. Sie hatte sich logisch benommen. Sie existierte nur zu einer Symphonisierung von Vorgängen auf der Bühne, deren tieferen Sinn sie zu malen hatte. Sie analysierte die Wahrheit der Empfindungen und die Charaktere der Personen und ihr ganzer Unterschied zur Literatur bestand darin, daß sie metaphysischer bleiben konnte, da sie elementarer war, und daß sie lyrischer und pathetischer sich gebärden konnte, da sie gerade gegen den Intellekt, sozusagen mit dem Gewissen des Herzens analysierte. Aber diese Logik des Herzensgewissens blieb ihr die Hauptsache. Sie gewöhnte sich die Chöre und Ensembles ab, wie die Literatur die Monologe; denn wie diese festzustellen glaubte, daß die Menschen niemals allein laut reden, so pochte jene darauf, daß sie niemals durcheinander reden. Sie verschärfte die leitmotivische Arbeit als wandelnde Signalements der Personen, sie zerstörte das geschlossene Lied als unwahre Stilisierung und psychologische Lüge; sie gab ihren letzten Trost in religiösen Erlösungsgedanken und tragischen Philosophien, die das Rätsel der Schöpfung mit einem System zu beantworten glaubten. In einer großartigen Konsequenz beschwerte sie die Süße unserer Kunstliebe mit der idealen Forderung der Wahrheit, die das System der Musik als Ausdruckskunst werden mußte.



Photographie Georg Brokesch, Leipzig.

EUGEN D'ALBERT.

Du weißt, wie Wagner diese gewaltige Mission auf sich nahm und wie herzlich wir ihn gerade heute lieben, wenn er aus der Fülle seiner Kunst gegen seine Theorie meistersingerlich sündigte.

Es mußte die Reaktion kommen. Wie die Literatur, nachdem sie die große Epoche der Analyse hinter sich hatte, wieder sich sehnte, synthetisch zu werden (das ist der tiefere Sinn unserer Formsehnsucht), so leuchtete aus der Musik, nachdem sich die Wolken des Ausdruck-Opfers verzogen hatten, wieder der stille Friede der Architektur hervor, die ihr anderes Wesen ist. Freilich war es nicht mehr die Architektur der Musik des 18. Jahrhunderts, die in naiver Freude über den wohlgeordneten Bau der Harmonie und Melodie alle Leidenschaft zu einer entzückenden Komödie des Lebens umstilisierte, sondern es war eine neue Stilfreude, die von der Epoche des Naturalismus gelernt hatte, wahr zu sein, und dennoch nicht auf die Form verzichtete. Sie hob die Form aus der naiven Sphäre in die sentimentale. Sie gestaltete die Form nur als Sehnsucht nach Stil, als inneres Bedürfnis nach Idealisierung. Du wirst mich besser begreifen, wenn ich Dich an einen Garten der Villa neben unserm Sommerhause erinnere, den wir so oft, da er uns nicht gehörte, ästhetisch verspekulierten. Dieser Garten war an einem englisch-modernen naturalistisch ehrlichen Hause und dennoch stilisiert, absichtlich stilisiert wie nach einem italienischen Vorbild. Was liebte der Besitzer in seinen regelmäßigen

Terrassen und beschnittenen Hecken? Nicht die Form an sich, wie ein Renaissancekünstler, sondern seine Sehnsucht nach Stil und Form inmitten einer naturalistischen Welt und Denkart, und gegen diesen Wahrheitszwang; die Form wird hier sein Ausdruck.

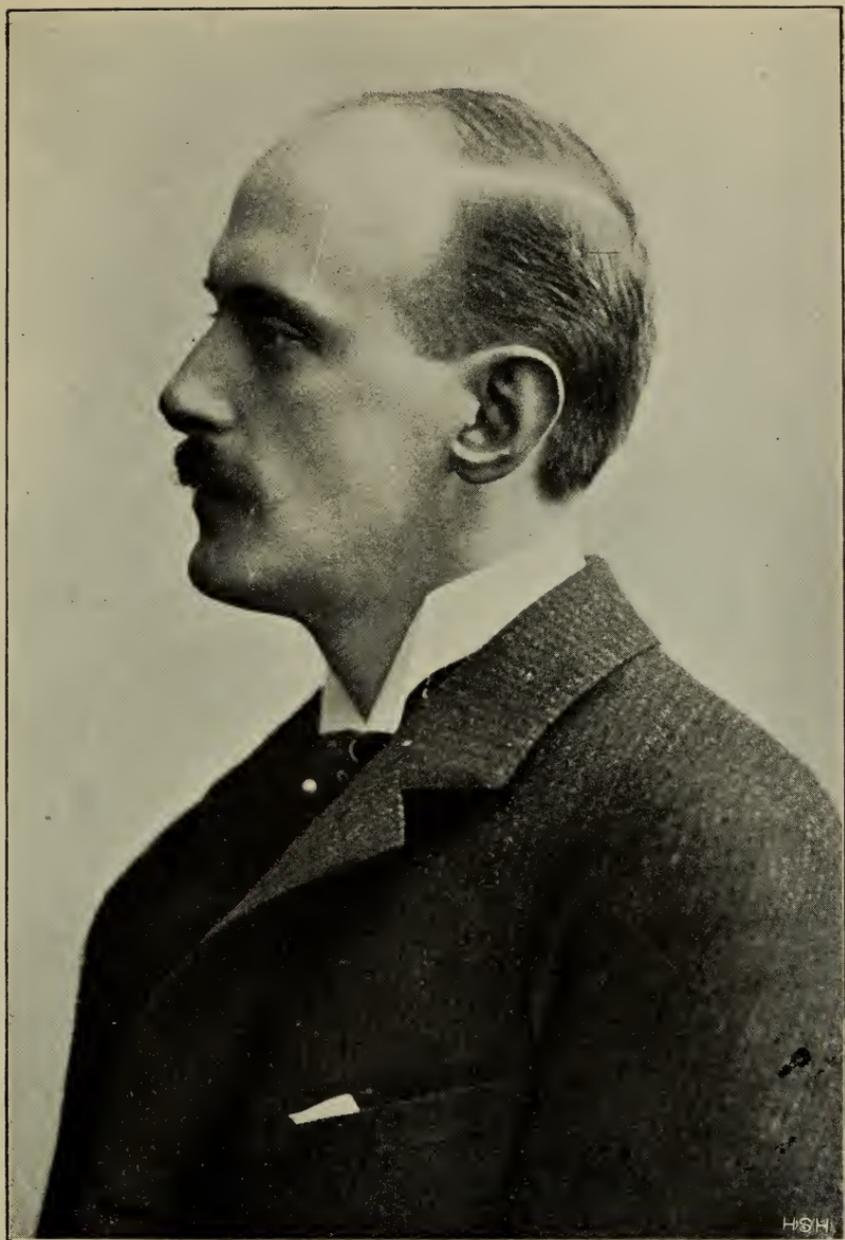
Die gewaltige Wagnerflut mußte erst abebben, ehe diese neue Formfreude in der Musik sich ordentlich betätigen konnte. Niemals hat in irgend einer Kunst ein Meister so suggestiv auf seine sämtlichen internationalen Zeitgenossen gewirkt, wie Wagner. Arthur Seidl hat in einer lehrreichen Broschüre über die Wagnerschule alle die Epigonen zusammengestellt, die in seinem Stil romantische Opern verfaßten und Entsagungspropheten wurden am üppig gedeckten Tische moderner Harmonien. Ich erinnere mich noch, wie ich in den 70er Jahren im Brockhaus las, daß Wagner niemals Nachahmung finden könne, weil seine Kunst eine egoistische Wurzel habe. Der Verfasser dieses Artikels ahnte nicht, wie recht er hatte. Sein Genie hat zwar einen unermeßlichen Kometenschweif hinter sich hergezogen, aber eine Nachahmung war ausgeschlossen, weil seine Kunst eine ganz persönliche, ja private war, weil er die subjektive Wahrheit der modernen Musik sagte. Nachdem sie gesagt war, war sie vorbei.

Die Reaktion gegen diese Macht hat die neueste Musik gestaltet. Aus Reaktionen kommt Kraft und Einsicht. Aber auch sie fordert Opfer und verschwendet Größen — das ist ihr wahres künstlerisches

Wesen. Eines der merkwürdigsten Opfer war Peter Cornelius, der feine deutsche Kleinmeister, der ganz unabhängig von der breiten Wagnerströmung in seinem „Barbier von Bagdad“ einen heiteren idyllischen Stoff fand und eine höchst individuell instrumentierte gemüt- und humorvolle Musik dazu schrieb. Aber die Zeit vor 50 Jahren war dafür noch nicht reif. Liszt stürzte in Weimar durch die Protektion dieses Werkes und Cornelius geriet durch sein Wohlwollen in eine falsche, ihm widernatürliche Liebe, deren totes Kind der „Cid“ wurde, ein stammelndes Epigonenwerk des Lohengrin. Cornelius starb, müde und krank, und Liszt glaubte es seinem Andenken schuldig zu sein, den vergessenen „Barbier“ durch eine Neubearbeitung im modernen Stile zu retten. Diese Bearbeitung brachte über die feingeschnittene alte Partitur den schwärmerischen, exotischen Glanz der neudeutschen Orchestertechnik. In ihm lebte Cornelius, mit einem falschen Gesicht auf, bis wir vor einigen Jahren in Weimar, an derselben Stelle, da sie einst versagte, die originale Form seiner Oper wieder hören durften und schmerzlich erkannten, wie hier ein seltener Geist durch das Wohlwollen seiner Freunde zwar gerettet aber zerstört worden ist. Kennst Du einen ähnlichen Fall aus der Literatur? Ich glaube, diese Art Tragik ist ganz einzig und wohl nur für solche wehmütig stille Musiknaturen möglich, die unter der süßen Last ihrer eignen Kunst schwach werden.

Ein zweiter interessanter Fall, den ich Dir er-

zählen will, ist Hugo Wolfs Corregidor. Der berühmte Liederkomponist, der jetzt bei uns zu den meistgesungenen gehört, stand zu Peter Cornelius merkwürdig diametral. Ihm gefielen dessen Weihnachtslieder, die wohl seine schwächste Leistung sind, und es mißfiel ihm so ziemlich der „Barbier“, den er undramatisch fand. Gleichwohl war er in derselben Lage. Auch er sehnte sich nach der Oper und, wie alle Liedersänger, nach einer möglichst unmystischen, weltanschauungslosen, frischen und heiteren. Einen Buddhastoff (Wagners letzter Gedanke), den man ihm einmal angetragen hatte, lehnte er mit kluger Vorsicht ab. Er nahm sich diese spanische Verkleidungsoperette, die aus einer Novelle des Alarcon für ihn nicht gerade sehr geschickt gezimmert wurde, und warf sich darauf mit dem Schrei nach Freude. Trotz sehr verständnisvoller Instrumentation, trotz mancher hübschen Idee und Pointe — es reichte nicht. Man gibt heute diese Oper aus Pietät, nicht aus Bedürfnis, und der Kenner hat vor ihr die eigentümliche Empfindung, daß ein Künstler, der sich im engen Lied mit dem bescheidenen Klavier oft so überraschend suggestiv in dramatischer Illusion äußert, hier auf der Bühne verräterische Gesten sehen läßt. Es gibt Lieder von ihm, wo eine Phrase des Gesanges, ein gutgesetzter Akkord des Klaviers dramatische Visionen hervorbringt; aber in dieser Oper gibt es ein Lied vom spanischen Wein, das die Angel des Dramas wird und vollkommen phantasielos dahinschlägt. Hugo



Photographie Karl Lützel, München.

MAX SCHILLINGS.

Wolf starb, ehe er die komische Oper fand, und bestätigte die alte gute Erfahrung, die sich an Schubert, Schumann, Cornelius gezeigt hatte, daß aus einem Liedertemperament niemals eine starke lebensfähige Oper wächst. Diese Menschen sind zu fein für den Freskostil.

Und nun höre den sonderbaren Fall: nachdem zwei zarte junge Deutsche an der neuen heiteren Oper gescheitert sind, steht uns allen jetzt als Ideal dieser Gattung die Greisenoper eines robusten Italieners vor Augen: Verdis Falstaff. Du bist aus der Literatur gewohnt, daß Autoren mit rechtem Bühnenblut in ihrem Alter tüchtige Handwerker ihres Faches werden und daß feinere Bühnendichter, wenn die Schatten ihres Lebens sich verlängern, in eine kühle, bisweilen unirdische Manier sich verlieren. Bei Verdi ist das Handwerk in der Jugend gewesen und die Feinheit im Alter gekommen. Die großen dramatischen Vorzüge und melodiosen Schönheiten seiner ersten Werke verwandeln sich über Aïda, Othello und Falstaff in einer ganz starken Entwicklung zur diskrestesten Geistigkeit. Sentimentalität und Passion, die in der Jugend so leicht das zarte Gebäude eines formsicheren Stils zerstören, waren im Herzen dieses wundervollen Alten versenkt. Sein Kopf arbeitete heiter, seine Erinnerung setzte die Leidenschaft in ein lächelndes Spiel der Gefühle um, seine Hand fingerte mit souveräner Leichtigkeit auf dem Orchester als einem Kammermusikapparat, auf den Kehlen als

einem Paradiese fröhlicher Vögel. Die letzten Werke Verdis, die heiligen Gesänge wie der unheiligste Falstaff, sind Preziosen eines schönen, weißbärtigen Künstlers, der aus der Technik die Freiheit und aus dem Leben die Güte und Klugheit sich gewann und sie nun stillvergnügt verarbeitet. Ich springe heute noch von meinem Sitz auf vor Erregung und Unruhe über diese Ruhe und Abgeklärtheit, mit der die Rhythmen geschossen, die Instrumente aufgefädelt, die Ensembles zusammengeworfen werden. Es ist das Zukunftsprogramm der Oper: der unwagnersche Kammerstil, ohne Pathos, aber mit Humor, ohne Wahrheitsdeklamation, aber mit der Distinktion der verpflichtenden Form.

Der treffliche Sir John hat uns für lange Zeit die Theorie von der alleinseligmachenden Tragik genommen. Er erlöste uns von der Erlösung und predigte uns ein wenig Selbsthilfe. Was ist die Ehre der Tragik, Heldenhaftigkeit und Erhabenheit? Kann Ehre ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Was ist diese Ehre? Luft! Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemaltes Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus. — O du guter, lieblicher, dicker, versoffener Sir John, wenn du wüßtest, welche feine Thesen gegen alle Ideologie du da aussprichst, gegen literarische

Standesgefühle, die die Menschen von ihrer natürlichen Sinnenfreude abbrachten, gegen Weltanschauungsposen, die uns die Wahrheit des Pessimismus dozieren, wo wir so sehr die Lüge des Optimismus brauchen, um leben zu können! Aber es ist gut, daß du das im Rausche sagst, man würde dich sonst vor deinem Termin bezahlen.

Du amüsierst dich, lieber Freund, über diese Apotheose eines charmanten Schwindlers und, im Ernst, Du nennst es vielleicht Feigheit, wenn wir heute uns bestreben, den großen Problemen und schweren Musikprogrammen ein wenig aus dem Wege zu gehen. Ich habe es nie als Furcht empfunden, sondern als Selbsterhaltungstrieb. Ich versichere Dir, daß es für mich nichts Staunenswerteres gibt, als das Wagnersche Drama, aber ich wäre ein Stumpfbold, wenn ich imstande wäre, diese größte künstlerische Emanation ständig über mich herrauschen zu lassen. Sie würde mir dann kleiner werden und ich empfindungsloser. Ich kann nicht aus jedem Tag ein Fest machen, ich halte schon eine Bayreuther Kampagne kaum aus, ich brauche ein schönes Maß von Reaktion und Untragik, von Spiel und Gefälligkeit. Wenn Ihr ins Schauspiel geht, habt Ihr gar nicht so sehr diese ewige Auseinandersetzung mit der hohen Tragödie, die nur Literatur bleibt. Ihr kommt viel öfter in die Gelegenheit mit dem vortrefflichen Bernard Shaw die Pose abzustellen und die Ironie zu befriedigen, als wir, die wir unter

diesem maßlosen Druck des Wagnerschen Olympier-tums leben. Wir sind gezwungen, geradezu die Opposi-tion gegen diese Macht zu kultivieren: das heitere Genre, die alte Form, das stilisierte Ensemble, die absolute Symphonie, die intime Linie der Kammer-musik, wir entdeckten für uns von neuem Mozart, Don Pasquale und die kleine graziöse französische Oper, wir rufen selbst nach dem bürgerlichen Lortzing, entzücken uns über Smetanas Verkaufte Braut, verlie-ben uns in Offenbachs Contes de Hoffmann, philo-sophieren über die Fledermaus — nur weil wir fühlen, daß wir ein wenig mehr die Musik, den Stoff, die Technik, die beschränkten Lieblichkeiten der festen Materie verehren müssen, um uns endlich mal zu häuten und zu verjüngen. Wir waren zu geistig, wir wollen wieder sinnlich sein.

Du willst die Probe aufs Exempel haben. Gut, ich will Dir daraufhin unsere Kompositionen ein wenig gruppieren, wenn Du mir zugestehst, daß die moderne Seele viel zu kompliziert ist, um in einer einfachen Formel sich aufzulösen.



Moloch

Einleitung und 1. Scene

I. Aufzug

Masc. Solillings

Kräftig und mit GröÙe

3 Fl. 3 Ob. Horn F-Clar. A-Clar. A-Bass-Clar. 2 Fag. C-Fag. 2 Strm. 4 Trp. 4 Pos. Tba. Trk. Fmbn.

Kuchlig und mit GröÙe

1. 2. Vc. Br. Vc. CB.

Kräftig und mit GröÙe

W

ENN ES EINE FORMEL FÜR DIE moderne Musik geben sollte, so wäre es die eines stärkeren Materialismus, worunter bei dieser so elementaren Kunst nichts Schlimmes zu verstehen ist. Ich meine nur, daß sie im Gegensatz zu Wagner nicht mehr so sehr aus

dem Menschen, als aus dem Stoff, dem Gesetz, dem Apparat die Kunst gewinnt. Während Wagner mit einer bewundernswerten Konsequenz den Stoff, die Musik, die Technik in den Dienst seiner Erlebnisse stellte und, wie er in den „Mitteilungen an seine Freunde“ über seine ersten Opern selbst ausführt, auch später nichts geschrieben hat, was nicht sein Tagebuch gewesen wäre, gibt der moderne Musiker wieder dem lebendigen Material und der sinnlichen Existenz seiner Kunst größere Rechte und erholt sich gewissermaßen in deren Unpersönlichkeit. Man könnte vielleicht drei Gruppen heute unterscheiden, von denen die erste im fremden Stoff, die zweite in den Gesetzen der absoluten Musik, die dritte in den Reizen der technischen Sprache sich auseinandersetzt.

Sieh die Art, wie die moderne, nicht ausgesprochen Wagnersche Oper entsteht. Der Komponist sucht einen Stoff, der ihn reizt, der ihn klingen macht, und bearbeitet ihn dann nach seinem Temperament. Die Alten bekamen ihre Libretti meist zudiktiert und wandten sich dann aus dem Stil ihrer Zeit und ihrer

Person damit ab. Heute suchen die Komponisten schon selbst herum und gewinnen ein persönliches Verhältnis zum Stoff, ohne daß er darum ihre Blut- und Leidensgeschichte erzählen muß. Sie stellen sich artistischer dazu. Pfitzner ist darin wohl noch die nordischeste Natur. Sein „Armer Heinrich“, seine „Rose vom Liebesgarten“ sind Stoffe, in die er starke persönliche Sehnsüchte durch den Blutstrom der Musik hineinleitet. Max Schillings in der „Ingwelde“, im „Pfeifertag“, steht schon distanzierter zu seinem Stoff, den er in der gutgeschulten aristokratischen Manier seiner vornehmen Begabung behandelt. Humperdinck fand in „Hänsel und Gretel“ den entzückendsten Stoff unserer ganzen heutigen Textliteratur und füllte ihn mit einer deutschen, ein wenig schwergearbeiteten Musik, die ihm bei der zweiten Oper, der „Heirat wider Willen“, die Hand etwas festhielt. Und doch bedeutet er gerade bei uns einen seltenen Typus von vollendeter Mischung anmutiger Lyrik und breiter Bühne: die Lösung des Cornelius- und Wolfproblems. Die Lortzing-Sehnsucht aber könnte Wilhelm Kienzl in einer behaglichen volksmäßigen Sprache uns stillen, wenn er sich von heldenhaften und tragischen Szenen fernhielte, die ihm nicht liegen, selbst in der Ironie nicht. Charpentier unter den Franzosen würde der subjektiven Oper heute am nächsten kommen, wenn er seine Bohêmejugend in der „Luise“ nicht zum Schluß doch wieder veropert, verheroisiert hätte, wozu das gallische Pathos so leicht verführt. Die Pariser

halten jetzt Debussy für ihren Ersten, der mir, soweit ich ihn kenne, in seinen literarisch verfeinerten Instrumentalstimmungen am ehesten mit der formalen Gruppe unserer Dichter parallel zu gehen scheint; er komponierte Maeterlincks Pelleas und Melisande. Du wunderst Dich, wie wenig wir deutsche Musiker die französische Musik kennen, während wir von ihrer Literatur gar nicht loskommen. Man sollte meinen, die Internationalität der musikalischen Sprache lasse solche Grenzen gar nicht entstehen. Die Franzosen kennen unsere Musik noch weniger, sie haben ihren St. Saëns, der im Feuilletonstil der 70er Jahre komponiert, ihren pathetisch-beredten Massenet, die geistvollen Harmoniker der César Frank-Schule, Widor, Vincent d'Indy, aber der eigentlich deutschen Musik, die für sie nach Wagner völlig einflußlos war, stehen sie interesselos gegenüber. Was uns hier betrifft, so ist unsere musikalische Allianz mit den Italienern viel größer, mit denen uns literarische Tendenzen wieder so wenig verknüpfen. Das sind so Weltläufe. Frankreich war für uns (und offen gestanden, ist es eigentlich wirklich) wesentlich nur das Land der Sprache, Italien das der Musik. Und Italien hat sich musikalisch gerade jetzt wieder so sehr bemerkbar gemacht. Ich spreche nicht von den blassen Kompositionen Leoncavallos, der in den „Bajazzi“ einen glücklichen Stoff fand, oder von der rohen Invasion der Cavalleria, die einer Art mißverständlicher Erlösung von Wagner ihre Wirkung verdankt, sondern

von feineren Naturen der Mailänder Schule, von Puccini, von Giordano, deren Opern in der rücksichtslosen Übertragung realistischer Vorgänge der Musik neue Geheimnisse ablocken und, ohne auf den Gesang als melodische Linie zu verzichten, das Orchester mit einer spielenden, andeutenden, kammerhaften Delikatesse behandeln. Wie in Charpentiers Luise ist in Giordanos Fedora versucht worden, die musikalischen Untergründe täglicher Vorgänge aufzudecken, in der Familie eines Arbeiters, in dem Milieu eines Kriminalromans. Warum nicht! Die große Liebesszene der Fedora, die nur vom Klaviervortrag eines verkappten Musikers in mondäner Gesellschaft begleitet wird, gehört zu den besten Ideen eines modernen Komponisten. Puccinis „Bohême“ übertrifft diese ganze Gattung an Esprit und Leichtigkeit, nur fand ich bei öfterem Anhören die Erfindung schwächer werden. Aber wir haben auch einen deutschen Komponisten, der dieser neitalienschen Gruppe nicht fern steht — und darum in seiner Villa am Lago Maggiore auch nicht fern wohnt: Eugen d'Albert. Dieser verwöhnte Pianist liebt am wenigsten die Geste der großen Welt, er möchte in das Leben hineinlachen und Musik machen, die ohne Ansprüche klingt und singt. Er wird darum wohl wissen, daß er sich von den historisch-mythologisch-tragischen Stoffen am besten fern hält, um in die zierlichen Gärten der von humorvoller Form stilisierten Amusements spazieren zu gehen, von denen er in seiner biedermeierisch köst-

lichen „Abreise“ sich selbst ein so launiges, heutzutage goldeswertes Muster aufgestellt hat. Wie schmach- tend wir uns danach sehnen, beweist der unvergleichliche Erfolg seines kleinen musikalischen Scherzspiels Flauto solo, in dem italienische Virtuosen-Figuration und deutsche Gemüts-Schnadahüpfel ein Stilduett auf- führen. Man denkt, daß ihm nicht bloß die Doppel- begabung Mozarts geschenkt wurde, Klavier- und Komposition, sondern auch etwas von dessen glück- bringendem Temperament.

Ich nehme an, daß Du Dich wunderst, wie all- gemein und detaillos man über moderne Musik sprechen muß, während Du von den Essais über Literatur oder Malerei gewohnt bist, durch Einzel- heiten überzeugt zu werden. Es geht nicht anders; die Musik ist keine Kunst, die sich darstellen läßt — sie verliert sonst ihr Aroma. Was bei ihr spontan wirkt, verfliegt in der Umschreibung, und da diese Umschreibung stets mit Assoziationen arbeiten muß, so macht sie in demselben Augenblick die Musik un- musikalisch, das heißt literarisch, zu einem realen Stück Leben oder zu einer konzisen Erinnerung. Wenn wir wieder einmal zusammenkommen, werde ich Dir mit äußerster Schnelligkeit und Sicherheit am Klavier zeigen können, wie weit alle diese Künstler von sich an ihre Werke abgaben und wie weit sie den Stoff selbst ausholten und wie gerade durch diese gesteigerte Objektivität neue Perspektiven in die Musik gelangten. Ich werde Dir Humperdincks

Kuckuckszene in Vergleich stellen zum Waldweben Siegfrieds, Hans Sachsens Schusterlied sollst Du neben irgend einem Volkslied aus einer Oper von Blech oder Reznicek hören, die Häuslichkeit Nürnbergs vergleichen mit den Familienszenen bei Louise, die Blumenmädchen Parsifals mit denen des Thuilleschen Lobetanz, König Markes Klage mit der bürgerlichen Versöhnung beim Tee in d'Alberts Abreise, die grandiose Rhythmik der Meistersinger mit der altmodisch lieblichen Architektur in Wolff-Ferraris „Neugierigen Frauen“, Wotans schweren deutschen Pessimismus mit dem Hunger der französischen Offiziere in Humperdincks letzter Oper — und Du wirst sehen, wie wir kleiner geworden sind, um zunächst mal anders zu werden. Ich meine nicht die Erfindung, ich meine die musikalische Anschauung, die ich Dir am Klavier analysieren werde in Harmonie und Melodie und Rhythmus, wie ich Dir eine Szene von Sophokles und Hofmannsthal nebeneinander stellen könnte auf den Gesichtspunkt und das Gesichtsfeld ihrer beiden Naturen. Zwischen vier stillen Wänden, in einem hohen Walde, in den Bewegungen einer kultivierten Frau, in dem Dialog zweier Liebenden, in der Gebärde eines Mannes aus dem Volke liegen vielerlei Musiken, die man nach verschiedener Disposition verschieden herausholen wird. Darin, daß wir nach allen Seiten hin heute den Stoff selbst wieder auffordern, uns zu musizieren, liegt die Hoffnung auf neue Entdeckungen.

Diese Hoffnung nun gibt der Musik an sich, der musikalischen Musik, die sich nicht unter die Tyranie des systematischen Willens beugt, ein größeres Recht. Formale, tektonische, spielende Elemente treten wieder selbstbewußter auf. Die Dinge für sich musizieren wieder. Die Musik musiziert und eine neue Liebe zur absoluten Musik keimt auf, die der Wagnerschen Anschauung ganz entgegengesetzt ist. Das „Wort“ muß nicht immer den Ton angeben, der Ton kann auch wieder mal das Wort geben. Wir verstehen wieder, wie ein Mensch aus dem reinen Spiel der Musik heraus sich die Formen sucht, Kammermusik oder Symphonie, je nach der diffizileren oder breiteren Schichtung seiner Vorstellungen. Max Reger, dessen Name jetzt bei uns häufiger genannt wird, stellt diese Spezies dar, ein durchaus unopernhafter Mensch, Bachsche Natur, absoluter Musiker wie Brahms, aber in den komplizierten harmonischen Gängen moderner Freiheit. Auf der Orgel spricht er in den elementaren Gesetzen des Tons, im Liede, am Klavier, in der Kammermusik (die schon beim kleinen Orchester ihre Grenze findet) baut er eine Musikarchitektur, die mit der Wirklichkeit kaum noch einen Zusammenhang hat, sondern ihrem eigenen Linienspiel, den Zuckungen eines Ornaments, den Erinnerungen einer Kulturform, den Wogen der rollenden Phantasie, der Rauschfreude und Nüchternheitslust folgt, wie es Themen und Modulationen hervorlocken. Es ist das reinste

musikalische Instinktleben, das Vegetieren elementarer Gefühle. Du erinnerst Dich vielleicht unseres Gespräches über dieses Instinktleben in der Literatur, als Du damals sagtest: wir Literaturmenschen haben doch wenigstens eine elementare Erscheinung, die wir euren großen Instinktiven Bach, Beethoven, Schumann, Brahms an die Seite stellen dürfen: Shakespeare, den ihr uns noch nicht übermusiziert habt. Diese merkwürdige Beleuchtung der Kunst hat lange in mir nachgewirkt. Ich habe beobachtet, wie gerade in der nächsten Nähe solcher instinktiven Kunst, die nur aus Schaffensdrang schafft und, wohin sie greift, auch packt, die tödliche Gefahr des Eklektizismus lauert. Je intellektueller wir werden, desto mehr fühlen wir die Relativität der instinktiven Kraft, die im Augenblick lebt, im nächsten stirbt, weil sie lebt, um erfüllt zu werden. Der Intellekt, die Krankheit unserer Zeit, läßt uns das Meer der Instinkte still machen, damit wir in ihm uns spiegeln. Wir beobachten uns, stellen unsere Gebärden ein, machen uns schön, nehmen traditionelle Gewohnheiten an, bisweilen werden wir affektiert. Vergleiche die Stellung der Kunst und die der Kritik zum Instinktleben. Jene wird stark dadurch, diese unfruchtbar. Jene haßt den Intellekt, diese braucht ihn. Die Naivität der Instinkte Bachs und Beethovens ist uns verloren gegangen, weil in jedem unserer Künstler dieser Kritiker in gewissem Grade steckt. Wir leiden heute darunter, und ich wüßte keinen ab-



Photographie Gebr. Lützel, München.

MAX REGER.

soluten Musiker zu nennen, der eine so ungetrübte instinktive Natur hätte, wie z. B. Richard Dehmel. Gustav Mahler, nicht unähnlich Oskar Fried, beides Symphoniker und Lyriker, sitzen an der Quelle der ursprünglichsten musikalischen Empfindung, ihre Wirkung ist elementar, ihre Anschauung plastisch, und doch gibt es bei ihnen Stellen, wo sie aus Überlegung traditionell, aus Selbstbeobachtung lebenswürdig, aus Erkenntnis geistreich werden. Der Geist ist keine primäre Eigenschaft unseres Seelenlebens, er ist die Zuflucht der starken Gefühle, die an der Erkenntnis bluten. Kennte ich die moderne russische Musik besser als aus den paar Konzerten, es würde mich interessieren, zu untersuchen, ob er dort diesen Schutz der Empfindung bedeutet oder nur Effekt ist.

Lieber Freund. Als ich noch meine Meinungen über die moderne Kunst drucken lassen mußte, um davon zu leben (denn ein Mitteilungsbedürfnis an die unbekannte Menge habe ich leider nie besessen), schien es mir oft, als ob solche Auseinandersetzungen über die verschiedenen Genres und die Neutralität aller Möglichkeiten etwas Philiströses haben müßten und dort wiederum, wo sie in die Tiefe steigen, einer Prostitution ähnlich sehen. Seitdem ich nun in der Lage bin, meine Gestaltungskraft in dieser privaten Form zu üben und was ich zu sagen habe, nur denen mitzuteilen, die ich für gleichgestimmt, ungefährlich und wirklich belehrbar halte, ist diese Furcht von mir gewichen. Die Klarheit wird in solchem Dialoge

nicht eine Schulmeistertugend und die Weitherzigkeit nicht eine Schwäche. Ich weiß, mit wem ich spreche, und kultiviere mich langsamer, reinlicher, ehrlicher, da wir erst keine Bühne zu besteigen brauchen zu gegenseitiger Schauspielerei.

Ich bin Dir noch einen großen Musiker schuldig, den markantesten der heutigen Deutschen. Richard Strauß interessiert auch mich am meisten, und da ich Dir dies schreibe und nicht der unbekanntem Menge, so brauche ich mich dafür nicht bei allen anderen Lebenden, die ich vielleicht nicht so kenne und so impulsiv beantworte, zu entschuldigen. Strauß vertritt die dritte Gattung, von der ich Dir sprach: neben den stofflichen, den absoluten, ist er der technische Musiker, aber er ist es so wenig wie diese im beschränkten Sinne. Sein Reiz liegt im Apparat, im Orchester, in den Stimmen, in der Gefügigkeit der Kammermusik. Während jene nach Stoffen ausgehen, oder von ihrer inneren Musik aus in die Instrumente steigen, steigt ihm aus den Instrumenten die Musik ins Innere, mit ihr die Stoffe, mit ihr die Phantasie, das absolute Empfinden mit seinem Regulator, dem Intellekt, so daß ihm nichts verloren geht, was unsere Zeit sich wünschen kann, woran sie sich erfreut und leiden sieht. Da er zugleich der Flüssigste ist an Einbildungskraft, der Kühnste an Neuerungen, der Fruchtbare an Formen, der Freihändigste an Rhythmen und der Vielseitigste an Aufgaben, hebt er sich ganz von selbst über die

engeren Gruppen, deren Qualitäten er dennoch zusammenfaßt. Du hast mir oft versichert, daß Du von seinen Werken einen spontanen Eindruck hast, daß sie Dich nicht bloß interessieren, sondern schütteln, und ich habe mich gefragt, wie das bei einem in der heutigen Musik doch schließlich undisziplinierten Organ und gleich bei der schwierigsten Nummer dieser Musik möglich ist. Ich denke mir, daß die rein elementare Kraft des Orchesters, die in allen seinen Symphonien technisch meisterhaft herausgeholt ist, und die belebende Rhythmik seiner Lieder dies auf dem Wege der Gefälligkeit durch das Ohr vollbringt, daß Dissonanzen Dich mehr interessieren als stören und der gewisse Geschmack, den Strauß nicht verachtet, Dich zuletzt mit allen Revolutionen versöhnt. Für mich aber ist Strauß ein lebender Beweis des gottvollen Antiphilisteriums, das in unserer Literatur sich so fruchtbar erwiesen hat, jedoch die Musik noch lange nicht genug beflügelte. Sein Zusammenhang mit der modernen literarischen Welt wird nicht bloß in seinen Liedertexten und Opernstoffen klar, sondern in der ganzen freimütigen Haltung seiner Musik, die wie zum Überfluß sich noch gern mit programmatischen Titeln verständlich macht. Er ist ein Impressionist, wenn er sein Orchester in Farben aufleuchten läßt, die seine persönliche Handschrift sind: er instrumentiert nicht, er denkt im Orchester. Alte Formen, kanonische in a cappella-Chören, Rondos in Symphonien, Koloraturen

in Liedern, setzt er wie ein Stilist aus modernen Gefühlen heraus. Die Oper entwickelt er aus dem noch Wagnerschen „Guntram“ über die volksfreundliche „Feuersnot“ zur artistischen, kammermusikfeinen „Salome“. Was Berlioz ahnte, Liszt wollte, Wagner vermied, erfüllt er in der Reihe seiner symphonischen Dichtungen von dem edlen „Tod und Verklärung“, dem humoristischen „Till Eulenspiegel“, dem musikalisch geistvollen „Zarathustra“, dem innerlich starken „Heldenleben“ zur modernen Klassik der „Domestica“. Ein Erfolg, wie ihn noch kein Lebender errang, umrauscht ihn. Warum? Ein Stück Zeit, eine Notwendigkeit der Künste erfüllt sich in ihm. Sicher, ein Meister seines Handwerks, hält er die Zügel und gibt uns mindestens die Hoffnung, daß wir Wotans Ende noch nicht zu fürchten haben. . . . Doch ich will dir in einem zweiten Briefe einiges Genauere über Strauß zu sagen versuchen, weil es in mir reif geworden ist. Freue dich, wenn du willst, indessen auf weitere Briefe über andere Musiker, die ich folgen lassen will, wenn es mir mit ihnen ebenso geht.



Caprice.

Vivace.

Max Reges.

Piano-
forte

Aufführungsrecht vorbehalten!

Originalbeitrag des Komponisten für dieses Buch.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features complex chordal textures and melodic lines in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key and time signature. The texture remains dense with overlapping chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is visible in the first measure.

Third system of musical notation. The musical language continues with intricate harmonic structures. A dynamic marking of *p* is present in the second measure.

Fourth system of musical notation. The piece continues with similar harmonic complexity. A dynamic marking of *p* is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. This system includes performance directions: *rit.* (ritardando) above the first measure, and *meno mosso* above the third measure. Dynamic markings of *ppp* (pianissimo) are present in the second and third measures.

Sixth system of musical notation. It begins with a *rit.* (ritardando) marking above the first measure. Dynamic markings of *ppp* are present in the first and second measures.

I

CH WILL IN DIESEM BRIEFE, den ich vor niemandem zu verantworten habe, auf die Straußsche Musik etwas näher eingehen. Sie stellt eine Meisterschaft dar, wie sie die moderne Literatur an keinem Punkte erreicht. Wille und Vermögen decken sich. Die Kraft wird nicht überschätzt, aus dem Können bildet sich der Stil und so erleben wir weder Verstiegenheiten noch Manieriertheiten. Daß diese Kunst im Mittelpunkt alles Schaffens liegt, will ich nicht sagen; aber wo sie sitzt, da ist sie jedenfalls vollkommen. Unsere Literatur leidet heute an Inkongruenzen der instinktiven Kraft, des Kulturgefühls, der Überlieferung, der Tendenz. Nur in einzelnen Dramen, einzelnen Versen, einzelnen Novellen findet sie sich ganz zusammen. Der Fall Strauß liegt breiter. Vielleicht gerade weil der Ausgangspunkt materieller ist, erstreckt sich hier eine Kunst in vielfacher Verzweigung gleichmäßig stark und einheitlich.

Das Verhältnis eines Musikers zur Literatur spricht sich in seinen Liedern am einfachsten aus. Mit der stärkeren Bildung des Musikers hat sich heute sein Textgeschmack bedeutend verfeinert. Er ging früher gar zu gern auf gewisse rohe farbliche Reize schwacher Lyrik ein, die er in seiner Komposition veredelte, so daß der Text erst in ihr zum Leben zu erwachen

schien. Noch bei Schubert findet sich das. Seit Schumann, besonders aber seit Brahms und vor allem seit Wolf hat der Liederkomponist mehr Standesgefühl bekommen, und wenn Du Dir eine Statistik der heute komponierten Gedichte machen würdest, könntest Du den Geschmacksfortschritt abzählen. Gleichzeitig reizt es, auf alte Volkstexte zurückzugehen. Lieder im Geschmack des Wunderhorn sind heute Leckerbissen. Im Zeitalter der neuerwachten Lautenlieder und der Renaissance vergessener Instrumente liebt man den archaischen Ton. Strauß versteift sich nicht auf ihn, aber er legt ihn gern als Farbe, wie ein unschuldiges Weiß, mitten in seine Juwelenkunst hinein.

Er hat in seinen Liedern keinen subjektiven Standpunkt, sondern das Stilgefühl gegen die Formen und Farben seiner Texte. Sein Geschmack hat sich allmählich destilliert. Von Goldschnittbüchern im Gilmschen, Dahnschen, Schackschen Ton geht er über Mackay zu Bierbaum, Henckell, Liliencron und Dehmel. Dazwischen mal ein Volkslied oder eine ganze Reihe Rückerts, die ihn in ihrer künstlichen Sprache zu künstlicher Musik reizen. In den ersten Heften ist er noch liebenswürdig, wie es seine Vorlagen sind, und in dem berühmten Ständchen verfällt er fast in Salonromantik. Doch finden sich schon tiefe Ausholungen wie in dem „Geheimnis“ des Opus 17. Die Dahnschen „Mädchenblumen“ reizen ihn zu einer willkommenen, farbigen, wechselnden Malerei und schwierigen Rhythmen. „Du meines Herzens Kröne-

lein“ bringt melodische, tiefe Schönheiten und der „Unglückhafte Mann“ geworfene, lustige Detailmalerei. Er sucht sich die Stoffe nach seinen musikalischen Bedürfnissen. Das „Frühlingsgedränge“ gibt ihm den ersten Anlaß zu einer echt Straußschen Fädenauflösung gegen den Schluß. Opus 27 wird der berühmte Meisterschaftsbeweis: Die breite Malerei im ersten, die feurige Kantilene im zweiten, die Steigerung im dritten, die wunderbare Melodie im vierten Lied, dem Mackayschen „Morgen“. Opus 29 wurde noch klassischer. Die auserlesene Behandlung der Tonarten im „Traum durch die Dämmerung“, der Wurf der „Schlagenden Herzen“, die Innigkeit des „Nachtgangs“ — es waren drei Bierbaumsche Gedichte. Die Szenerie wird dramatisch. Dehmels „Stiller Gang“ ist von der Bratsche mitbegleitet, das erste kleine Drama im Zimmer. In den folgenden Henckells und Liliencrons spricht der Volkston vernehmlich: die Basis verbreitert sich. Volksweisen werden farbig eingesetzt, hornartige Motive (eine Lieblingsgegend von Strauß) geben diatonischen Halt, das „Wunderhorn“ wird aufgeschlagen und eine Art neues Rokoko, rhythmische Pointiertheit, selbst die fliegenden Reize der Koloratur entwickeln sich. Jetzt reicht das Klavier nicht mehr. Das Orchester tritt als Begleiter hinzu, in jener wunderbar gedämpften Fülle, die Strauß ihm zu geben weiß und deren Technik ihn veranlaßte, manche seiner Klavierlieder für Orchester höchst geistvoll und lehrreich umzusetzen. Das phänomenale Kreuzgewebe der Stimmen,

die Tonartenfarben, die Terzentropfen, die Schlußausfädelungen, alle seine Eigentümlichkeiten entfalten sich in diesen kleinen Opern der Orchestergesänge. Wunderländer malt er bis auf den letzten Grund aus. Die Bodmannsche Feierlichkeit der Apollopriesterin ruft schöne Posaunen und Motive von Säulenarchitektur, Tanzmotive schön bewegter Menschen, wie von Hofmannschen Bildern. Das Pathos Schillers setzt sich in moderne Harmonien um. Klopstock wird zu einer modernen, kolorierten Korrespondenz. Die Erfindung streicht freier auch über das Klavierlied. Das Hochzeitslied von Lindner wird zu einem prächtigen Klavierstück. Die „Fünfzehn Pfennige“ sind übermütig bis in den durcheinander geworfenen C moll- und H dur-Schluß. Die Vielfarbigkeit wird Thema. In dem köstlichen Opus 39 stehen zusammen Dehmels „Leises Lied“, ein neuer Chopin, sein „Arbeitsmann“, eine Landschaft in Tönen, mit dem ganzen sprühenden, lichtersetzenden, harmonischfarbigen Impressionismus dieser freien Kunst, seine wahrhaft tiefen Gedichte „Befreit“ und „An meinen Sohn“, jenes mit dem Erjagen der Worte durch unvermittelt reißende Harmonien, dieses mit seinem dramatischen Crescendo durch die Chromatik in ein elementares Cdur. Es kommt eine unruhigere Zeit: vom berühmten melodisch so schmeichelnden „Wiegenlied“ über allerlei Versuche Klopstock, Bürger, Uhland, Rückert mit den schwierigsten aller je komponierten Texte in Stil und Detail uns nahe zu bringen, über

das große Dehmelsche Notturmo mit seinem male-
rischen Orchester, das einen neuen Drittenaktstil
Tristan bringt, kehren wir langsam zur lockeren
Intimität zurück, zum Kammergesang, zur Lustigkeit
der „Sieben Zechbrüder“, ja zur Schubertschen Heiter-
keit und Sinnigkeit von Henckells „Winterweihe“.
Opus 49, das letzte Liederwerk von ihm, zeigt diese neue
Klarheit, die die Symphonie und Oper gleichsam aus sich
heraus gesetzt hat, in schöner Mannigfaltigkeit. In den
Rückertliedern wird man im Detail leuchtende Ein-
fälle finden, in den Uhlandschen „Dichters Abend-
gang“, „Rückleben“ einzelne Erinnerungen an die
herzhaft Romantik, hier ist noch einmal alles zu-
sammengeschichtet: Dehmels warme Gesdud-Wald-
seligkeit, Remers „Goldene Fülle“ in Schubertscher
Rhythmusfreude, das Dehmelsche „Wiegenliedchen“
mit dem schwärmenden harmonisch-koketten Bien-
chen, Henckells „Steinklopfer“ mit der naturalisti-
schen Begleitung und dem erschütternd ironischen
Nachsingen der letzten Worte, die früher bei Strauß
so oft einem hergebrachten Schlußeffekt dienen
mußten, das entzückend naive „Sie wissen's nicht“
von Panizza und einige derbe und drastische Volks-
lieder.

Wie töricht, Dir diese Stufenfolge der Lieder zu
beschreiben. Aber ich zwang mich einmal, sie der
Reihe nach durchzunehmen, um ihren Lebensprozeß
zu studieren. Und Du siehst, es gibt einen solchen,
sie drängen aus sich heraus, setzen sich auseinander

mit benachbarten Kunstgattungen, mit der Vergangenheit, mit den Dichterstilen und finden sich schließlich in einer reinen, aber reichen Klarheit wieder. Was verlangt man vom Künstler? Daß er an seinem Wesen arbeite, es zu Konflikten und Siegen bringe. In diesem Zyklus von 100 Liedern eines Vierzigjährigen liegt diese Selbstarbeit eingeschlossen. In beschränktem Kreise fordert er eine Welt heraus, um sich zu finden. Lieblinge dieser Entwicklung bleiben uns im Gedächtnis, neue Entdeckungen verschieben ihre Stellung nur leise, immer wieder im Singen und Spielen wachsen uns dieselben Blumen dieser Saaten. Es gibt zehn bis zwanzig Lieder, in denen Melodie, Ausdruck, Farbe, Rhythmik, Gesanglichkeit und Klaviertechnik wie durch eine glückliche Ordnung sich störungslos verketteten. Diese sind es, die heute schon den festen Bestand unserer Gesangskonzerte bilden. Ihre Gemeinsamkeit ist kein Prinzip, keine Romantik oder Volkstümelei oder Dramatik oder Archaisierung: sie geben den letzten Ausdruck jedes Stils, malerisch frei, rhythmisch frei, aus dem äußersten Darstellungsvermögen unserer sensitiven Seele heraus.

Die literarische Fühlung, die, wie Du siehst, Strauß in seinen Liedern liebt, bleibt ihm selbst dort, wo der reale Zusammenhang mit dem Wort fehlt: in den Symphonien. Aber es beschwert ihn auch hier keine Bildungsprotzerei. Er bleibt naiv, sogar innerhalb der Grenzen einer Kultur und eines Raffine-

ments, die dem Fremden nur zur Absichtlichkeit und Routiniertheit zu führen scheinen. Ich möchte sagen: er liebt die Kultur naiv. Oder anders ausgedrückt: er steht auf der Höhe unserer Zeit, ist also Musiker genug, dies alles mit einem kühlen Objektivismus, mit einer wundervollen Prinzipienlosigkeit zu nehmen. Du findest bei ihm nicht die Wahllosigkeit und nicht die Überreiztheit, die in unserer Literatur oft nebeneinander gehen, sondern eine ganz eigentümliche, spielende Lebenslust. Ich denke immer an die Schrift von Kassner über die „Moral der Musik“, von der ich Dir einmal sprach. Der Autor faßt die Musik als Kunst der absoluten Vergleichslosigkeit, der substanziellen Daseinsberechtigung und löst von ihr aus viele Zweifel und Fragen unserer zersplitterten Weltanschauung. Etwas Ähnliches geschieht mit Strauß gegenüber dem Dilemma der Literatur. Während hier wurzelhafte Kraftnaturen und gebildete Kulturgeister sich entgegenarbeiten, sitzt da ein Musiker mit naivsten Sinnen, in fruchtbarster Stimmung vor letzten Gefühlen und Seelensteigerungen und nimmt sie künstlerisch, wie sie eben sind. Jawohl, es ist eine Art Artistentum, aber ohne jeden dekadenten Beigeschmack. Ein äußerster Wille der Musik zur Unbewußtheit, mitten im bewußtesten Milieu.

Es handelt sich für mich hier eigentlich darum, Dir dies Phänomen Strauß, wie ich es auffasse, dar-

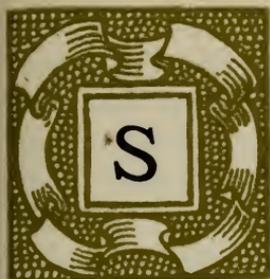
zustellen und weniger Dir eine Analyse seiner Werke zu geben, die ich einem Fachmann schicken würde. Ich schreibe ja kein öffentliches Buch, wo ich für jedes Mitverständnis sorgen muß. Ich entwickle Dir meine Gedanken, die vielleicht karikiert erscheinen, wenn ich sie mit Bedeutung vor dem Publikum vortragen würde, die Du aber verstehen wirst, als ästhetische Erlebnisse.





Nach der Radierung von Emil Orlik.

GUSTAV MAHLER.



TRAUSS SCHRIEB NUR ALS Jüngling eine richtige Symphonie. Dann gab ihm eine Reise die erste Assoziation: es erschien die Suite „Aus Italien“ in vier Sätzen, die verschiedene besondere Stimmungen wiedergeben, ein Musikwerden der Landschaft, und von denen der

letzte über ein bekanntes, rhythmisch ausgezeichnetes Neapler Thema ihm Gelegenheit gab, das Orchester ordentlich zu werfen. Jetzt aber wird bald die Viersätzigkeit aufgegeben. Der „Don Juan“ ist eine einsätzig symphonische Dichtung, nach einem Lenauschen Gedicht. Es werden verschiedene Gattungen der Liebe durchgemacht, ritterliche, lyrische, schwungvolle, schmachtende, bis das Leben im Schluß müde dahinsinkt. Das Gedicht hat ihm diese Form des Crescendo und Decrescendo gegeben — ganz allgemein. Es hat ihn gereizt wie die Natur den Landschaftler. Das übrige ist sein Werk, und es ist um so freier, als er die Worte für keinen Gesang zu benutzen hat. Die Gattungen der Liebe musikalisch durchzukosten, ihre mannigfachen Rhythmen zu finden, hintereinander, untereinander wie Themen einer Symphonie, das ist sein Vergnügen. Nun kommt er in die erste große Zeit seiner musikalischen Phantasie, eine glückliche Zeit reicher und geordneter Einfälle. Wieder ein Gedicht, das unter dem Titel „Tod und Verklärung“ ein Rondo des Lebens schildert, mit dem

schlußbildenden Zusammenbruch und einer noch besser schlußbildenden Verklärung — spricht die Form aus. Es gibt ein schönes Motiv nachdenklicher Art, aus zwei ein- und ausatmenden Akkorden bestehend, es gibt männliche und weibliche Themen in einer überaus glücklichen Verknüpfung und eine so leichte Phantasie, daß die Idee Liszts von der symphonischen Dichtung, die statt zu bauen empfindend entwickelt, nun zum ersten Male klassisch erfüllt ist. In einer leuchtenden Klarheit, in einer gestaltungsreichen Rhythmik entfaltet sich dieses Stück bis zu der stolzen Gloriele des diatonischen Themas gegen Schluß, in dem er so gern aus der verzweigten Wurzel seiner Polyphonie gleichsam den stämmigen Baum aufschießen läßt. Das Stück blieb eines seiner populärsten, weil es diese vegetative Rhythmik des Baues, bis zum Abendsonnenglanz auf dem Wipfel, in einer rührenden Schönheit entwickelt.

Im „Macbeth“ hatte Strauß vorher eine symphonische Dichtung geschaffen, in der innerhalb älterer einsätziger Form ein etwas unklares Drängen nicht recht zum Ziele gelangte. Jetzt im „Till Eulenspiegel“ ging er vom Drama und der Lyrik endgültig zum Epos, das heißt, er fand seine vorzügliche Eigenschaft, in der Aufreihung variierten Zustände seinen Sinn für Stile und Kulturspaziergänge zu üben. Er legte eine Art von Rondoform zugrunde, in der er bestimmte Themen nach den Situationen wandelte und verhakte und mit der ganzen farbenprächtigen

Landschaft seines jetzt vollendeten Orchesters umgab. Er ist auf dem Punkte, die Technik spielen zu lassen und aus dem üppig zuschießenden Stoff mit leichter Hand Gestalten zu formen. Die komischen Effekte reizen ihn weniger ihrer Frivolität wegen, als weil sie ihm jene Freiheit der Rhythmik gewähren, in der er antiphiliströser, sarkastischer und revolutionärer ist, als er es je stofflich sein könnte. Jetzt fliegen die Takte, die Scherben klirren, die Trompeten blasen frech in ein verstecktes Loch der Polyphonie, die Streicher schwirren solistisch auseinander, Oboen, Flöten und Klarinetten aber lachen sie aus vollem Halse aus. Alles Bedächtigte, Formale, Gesetzte, Moralische, Vereidigte und Soziale wird von diesen Rhythmen verspottet. Das ist der musikalische Till. Durch den Markt reiten, mit Siebenmeilenstiefeln auskneifen, in einem Mauseloch sich verstecken, als Pastor sich verkleiden, den Mädchen nachstellen, den Philistern auf dem Kopf herumtreten, die Professoren in Kanones verstricken — bis er selber am Strick hängt. Solches etwa würde sich Strauß mit Bleistift in die Partitur notieren, um dem Orchester ein paar Handgreiflichkeiten zu geben der verschiedenen Sarkasmen, die in dies schlichte Anfangs- und Endwort „Es war einmal“ eingespannt sind. Aber beileibe stellt er diese Dinge nicht dar, sondern sie geben ihm einen Halt, eine Ordnung, durch die er die frechste Musik vor sich selbst gewissermaßen rechtfertigt. Er malt keinen

Eulenspiegel, nein er ist einer — musikalisch, so wie jener einer im Leben gewesen war. Aber im Augenblick, da das Stück fertig ist, ist er's auch gewesen. Er steht vor einem ähnlichen neuen Stoff „Don Quixote“ und versucht mit ihm ebenso zu verschmelzen. Die Taten des Ritters von der traurigen Gestalt wurden sogenannte Variationen, in denen sich ein Solocello des Don Quixote und eine Solobratsche des Sancho Pansa annimmt. Das Orchester steigert sich zur äußersten solistischen Virtuosität, zu unerhörten Kammermusiken im großen Stil. Aber die Wirkung ist nicht dieselbe. Berlioz durfte eher der Solobratsche die Empfindungen des Byronschen Child Harald anvertrauen, als wir die des Sancho Pansa. Wir empfinden nicht Pansasch, nicht einmal Quixotesch, weil wir selbst traurige Ritter zu sein aufgehört haben. Ich habe nie recht begriffen, wie eine so eng begrenzte Parodie, die des Rittertums, so lange lebendig bleiben konnte, bei allen literarischen Qualitäten des Cervantes. Ist wirklich soviel Allgemeinmenschliches darin? Sehen wir Don Quixote als Oper, wie sie Kienzl machte, so fühlen wir sofort diese menschliche Unmöglichkeit. Hören wir es als Symphonie, ist es eine Häufung von außermenschlichen, technisch-musikalischen Details in einem imaginären Rahmen. Straußens Till ist ein Eingehen in den Stoff, der Don Quixote ein Bearbeiten des Stoffs. Jener steht ihm am nächsten, dieser am fernsten. Ich nehme hier einen Maßstab, bei dem auch die

genialsten Einfälle im Einzelnen keinen Einfluß haben. Doch vielleicht irre ich mich: ich habe den Don Quixote lange nicht gehört.

Mit dem „Also sprach Zarathustra“ sehe ich eine allmähliche Entfernung von der literarischen Grundlage eintreten. Dieser Titel steht in Anführungszeichen. Es heißt: ich nehme nur den Titel, ich erinnere nur an das Buch Nietzsches, das ich „frei“ übersetze. Und in der Tat ist zwischen dem Zarathustra von Nietzsche und von Strauß nur eine Gemeinsamkeit einiger Überschriften. In neuerer Zeit hat auch Oskar Fried einige Zeilen des „trunkenen Liedes“ von Nietzsche als ein Chor- und Orchesterwerk komponiert, unter einem ähnlichen Mißverhältnis zum Original, wie Strauß. Er kam aus der pessimistischen Schule Wagners und übertrug mit der Naivetät, wie sie nur einen Musiker so unschuldsvoll zielt, die Nietzscheschen Hymnen auf die Ewigkeit in eine fast christliche, demütige, herzbrechende Lyrik, während der Philosoph unter seiner Ewigkeit eine ganz andere meinte: die neue der Lust, die antichristliche, die unkanonische. Straußens Mißverständnis fällt weniger ins Gewicht, weil er keinen Text komponiert, sondern nur durch Titel Hinweise gibt. Die „Hinterweltler“ reizen ihn zu mystischen Orgel- und geteilten Streicherklängen mit gregorianischen Zitaten. In der „Großen Sehnsucht“ findet er das Crescendo zu den „Freuden- und Leidenschaften“, in denen er mit vollkommener polyphoner

Freiheit die heißen Ströme seiner orchestralen Feuerschichten durcheinander lenkt. Das „Grablied“ gibt das nun notwendige Diminuendo, die „Wissenschaft“ einen kanonisch spiralisierten dumpfen Stillstand, der „Genesende“ die neue Steigerung, das „Tanzlied“ einen scherzhaften Genuß in einem porzellanenen Walzerstil und das „Nachtwandlerlied“ den nötigen Ausklang. Dieser musikalische Zarathustra hilft den Menschen nicht anders, als daß er ihnen ein Rondo verschiedenster Stimmungen darbietet, die sie an sich kennen. Das Nietzschesche Wesen der Menschensteigerung ist eine zu unmusikalische Tat, als daß diese Kunst, die in Versenkung und Erinnerung lebt, ihm einseitig freundlich gesinnt sein könnte. Der Musiker nimmt das Zarathustrische nur als eine Hälfte und setzt das Menschliche ihm gegenüber, er nimmt ein diatonisch reines Trompetenmotiv und auf der anderen Seite ein chromatisch sich schlängelndes Thema, er baut diese beiden Seiten aus nach Dur und Moll, Hell und Dunkel, Steigend und Fallend, Klarheit und Mystik und er führt den Kampf dieser Elemente nach seinem inneren Rhythmus durch. Das ist der musikalische Wert des Straußschen Zarathustrastücks, der enorm ist. Bis ins Kleinste ist dieser Streit des diatonischen und chromatischen Prinzips als gestaltend zu erkennen: von dem grandiosen Aufstieg zu Beginn über die Drachenbrut der Wissenschaft bis zum Schluß, der zwischen H und C so unnietzschesch den Ausschlag sucht. Hätte Strauß zufällig statt des

Nietzscheschen Zarathustra die originale Zoroastersage von Ahriman und Ormuzd in die Hände bekommen, so hätte er vielleicht noch einen richtigeren Titel auf diese elementare Symphonie gesetzt. Den Gott Ormuzd hätte man eher zuletzt drangegeben, als den Übermenschen.

Musikalisch ist Strauß jetzt auf seiner Höhe angelangt. Auf der resolutesten Rhythmik spielen seine diatonischen Hornmotive, die übermütigen Dezimensprünge, die stechenden Übermäßigen, die schleifenden Terzen, Ausdrucksformen, deren Wert mehr noch in ihrer suggestiven Erscheinung als in ihrer originellen Gestaltung liegt. Der Apparat des Orchesters funktioniert unter seiner Hand wie die Farben eines Impressionisten. Er empfindet sofort in ihm, ja aus ihm heraus und doch wieder durch ihn auch auf die Wirkung hin. Wie der moderne Maler läßt er sich von einer Tatsache der Wahrnehmung reizen (wie weit entfernt ist dies von einer naturalistischen Programmmusik!) und reagiert mit seiner Innenwelt, deren Technik ihm aus dem Vortrag erwächst. Genau wie der Impressionist, erfindet er aus der Wirkung. Aber so wenig Renoir ein Sascha Schneider ist, ist Strauß ein Meyerbeer. Der Effekt ist ihm nicht das Ziel, sondern ein Mittel; seine Eindringlichkeit öffnet seinem Empfinden die Wege. Es gibt Programmmusiker, die wie die falschen Philosophen unter den Malern nur Abstraktes schildern, weil sie an Gedankenblässe und Sinnenarmut leiden. Es gibt aber auch andere, die aus der Fülle ihrer Vorstellungen und Sicherheit ihrer

Technik sich scheinbare Grenzen ziehen, Assoziationen, die nicht mehr sind als eine Unterschrift eines Bildes. Nur der Dumme glaubt, daß Monet nichts hat schildern wollen als den „Hafen zu Rouen“. Was ist ein Hafen?

Strauß läßt nun die Titulatur selbst in Führungszeichen. Er war von der Schule über Reisen durch Gedichte, Dramen, Epen, schließlich zu Überschriften gekommen. Er war jetzt beim Leben selbst. Du siehst, wie organisch dies geworden ist. Du siehst, daß es sich lohnt, auch einmal nicht speziell musikalisch von diesen Dingen zu reden.

Er dichtet jetzt selbst. Das heißt: nur in Musik. Es keimt ihm eine Symphonie aus den einfachsten Vorstellungen des Lebens: dem männlichen Trotz, dem Spott der Widersacher, der Gefolgschaft eines zarten und kapriziösen Weibes, der großen „Durchführung“ in Gestalt einer elementaren Schlacht, der sentimental Erinnerung an die vergangenen Taten und dem Eremitenschluß. Oder ich könnte auch sagen mit einiger Übertreibung: es keimt ihm die Idee einer Symphonie aus dem trotzigen Blechbläserchor (romantisch als Hörner und heldisch als Trompeten), dem tänzerischen Streicherchor (die Virtuosität und der Schmelz der Violine) und dem quirlenden, quäkenden Widersacherchor der Holzbläser. Diese Symphonie des Metalls, der Saite und des Holzes ist das „Heldenleben“. Als Spiegelung unseres Lebens im Orchester und unseres Orchesters im Leben ist sie einzig. Das ist das objektiv Wichtige. Subjektiv

DIE BOHÈME

VON
G. PUCCINI

WEITES BILD WALZER VON MUSETTE: Will ich allein....

(Sopran)

ALLEGRO

f *affrett.* *pp* *rall.* *pp*

TEMPO DI WALZER LENTO $\text{♩} = 104$

GESANG *con molta grazia ed eleganza*

Will ich al - -lein.....des A_bends in Pa -

TEMPO DI WALZER LENTO $\text{♩} = 104$

pp *con molta grazia ed eleganza*

quasi rit.

-ris mich er - geh'n, Bewund' rung ich er - re - ge...

quasi rit.

appena ollarg:.....

Und mei - ne Schön - heit prü - fen..... und mei - ne Schöne

col canto.....

*..... a tempo**sottolinean
riten: molt*

prei - sen all die Leu - te die mich seh'n. Und das - d

..... a tempo

p

riten: molt

*..... a tempo**molto rall: stent.*

schmeichelt mir, froh bin ich folgt mir dreist je - des Aug' vol - ler Gier!

..... a tempo

molto rall:.....

rit...... *a tempo* *poco rall.*

Und wenn man die Schönheit und die zarte Anmuth meiner Rei - zepreist

rit...... *a tempo*

f. p *poco rall.*

ich rings Be - wun - de - rung er - zeu - ge dann weiss ich auch:

8.....

pp

rit. molto.....

espansivo
a tempo

entzü - ckend er schein' ich, und das macht mich glücklich! Und

rall...... *morendo*

espressivo

mf a tempo

pp *rall.*..... *morendo*

a tempo *quasi rit.*

du der mich kennt, der..... noch schweigt in mei-nen

pp a tempo *quasi rit.*

quasi rit.

Küs_sen,..... willst nichts mehr von mir wis_sen?..... Do

quasi rit.

sieh': du willst die Pein vor mir nicht klagen,..... vor mir nicht klagen

poco allarg. *a tempo*

Doch..... fühlst Du dich..... sterbens_müd'!

poco allarg. *a tempo*

genommen leidet sie an einem Zwiespalt des Allgemeinen und Besonderen. Bis zu der berauscheden Schlacht geht alles, wie es gehen muß, und wir sind voll Bewunderung vor dieser natürlichen Größe und sicheren Freiheit. Gegen Schluß tritt eine gewisse Ermüdung ein. Der „Held“ wird aus musikalischen Gründen nachdenklich. Er braucht ein Diminuendo. Er erinnert sich seines Lebens und der Komponist erinnert sich seiner Stücke. Strauß, der in Liedern und Opern auch gern einmal ein Zitat einflieht, gibt hier eine Reihe eigener Themen früherer Kompositionen, die gleichsam an seinem Geiste vorbeigleiten. Der „Held“ wird zur Resignation gezwungen. Woher soll er ein neues Crescendo finden? So fragt der naive Musiker. Der Kritiker aber fragt: Soll er nach diesem Erlebnis keine andere Zuflucht finden als die Wüste? Stand nicht Achill wieder auf um einen Freund? Ist die Ruhe in sich selbst ein letzter Schluß? Ein schöner wohl, aber ein wahrer? Schließt das Heldenleben so geschmackvoll? Vielleicht mußte man alles Epische gegenüber diesem unseren ungekannten oder heldenlosen Leben lassen und lyrischer, synthetischer werden. Das wurde die glänzende Sinfonia domestica.





IR LEBEN VON DER ANREI-
hung und sind darauf angewiesen,
unseres Geistes Blöße über den
verschiedensten Launen dieser Welt
leuchten zu lassen. Unsere besten
Berufsgenossen sagen uns, daß die
Kritik auch ein Kunstwerk sei,
aber welches Kunstwerk ist sie!

Sie ist ein Berufskunstwerk, kein Helfekunstwerk. Der Dichter erlebt furchtbare Familientragödien, Frau und Kind sterben, er weint, dann trocknet er, dann horcht er, dann dichtet er — und ist sein Schicksal los. Das war Euer Geijerstam in seinem Roman vom Brüderchen. Der Künstler befreit sich durch das Kunstwerk vom Leben und von der Umgebung; indem er sie gestaltet, ist er sie los. Was werden wir los? Unsere Gedanken. Das ist wenig genug. Es ist unser Neid, den Künstler zu sehen, der aus seinem Los sein Gedicht macht. Der Dichter direkter, der Musiker indirekter, so indirekt, daß es indiskret wird, die Untergründe aufzudecken. In Beethovens Cmoll liegt so viel Beethoven, als er darüber geschwiegen hat. Die Neugierigen und Spötter möchten wissen, ob in Strauß' Sinfonia sein Eheleben liegt. Noch nie hat er sein Programm so verschwiegen. Er gibt nur einige Direktiven der Themen und Tempi und schreibt in der Partitur nur einmal, als die Trompeten das Mannesthema und die Posaunen und Hörner das Weibesthema anklingen

lassen, daß die Tanten das Kind „ganz wie Papa“ und die Onkels „ganz wie Mama“ finden. Also ein großartiges Familienerlebnis. Oder vielleicht so: sie zanken sich und das Kind schreit dazwischen, die neugekaufte Amsterdamer Uhr schlägt dazu, er ruft: das ist ja die reine Sinfonia domestica, sie ruft: so schreib doch das Zeug auf, er ruft: gut, mache ich. Wie tief und verständnisvoll! Ihr guten Schafe, wißt ihr, daß man euch nie diese Schriftgelehrtenweisheit geben wird, und daß dennoch tief im unbewußten Innern alles, was der Künstler erlebt, das Dümme und das Heiligste, in sein Werk schließlich eingeht, verklärt oder verlacht, verschärft der vergeistigt, so weit und groß, als die Musik über den kleinen Zufällen des Lebens steht? Nun setzt euch und hört zu.

Vor einem Menschenalter schrieb Wagner sein Siegfriedidyll. Es war die Zeit, da er, wie es in einem Briefe heißt, seine ganze Kunst hingegen hätte „für ein rückhaltslos liebendes Weib“ und ihm dann der Sohn die Erfüllung brachte, daß er in ihm zum ersten Male einen „Sinn seines Lebens“ erblickte. Es war ein lyrisches Gedicht aus heiterstem Frieden der Objektivität. Das Drama war darin absorbiert. Strauß aber sieht auch in der Symphonie dramatisch, noch dramatisch oder schon wieder dramatisch. Er zeichnet im „Heldenleben“ eine Frau mit der Solovioline, die halb Cantilene, halb Capriccio ist. Er zeichnet eine Liebesszene, das Kind ist noch

nicht geboren und der Held versinkt zum Schluß in jenes etwas unfruchtbare Selbstbespiegeln nicht ohne Sentimentalität. Das Kind rettet auch ihn in dieser Sinfonia. Die befriedigte Anschauung des Siegfriedidylls, die Unbefriedigung des erzählten „Heldenlebens“ wird hier zur befriedigten Erzählung, zum runden, symphonischen Drama. Das ist so ein Stück moderner innerer Musikentwicklung, die von ihrer Wahrhaftigkeit verliert, sobald man sie wahr machen will. Ihr Leben ist die Unwillkürlichkeit, nicht die Bewußtheit, nicht das Programm. Sie ist besser, heiliger als jedes Programm. „Ist es nicht wunderschön,“ schrieb mir neulich Strauß, „heute, weil man einem Orchesterstück einen Titel als ein literarisches Programm beigegeben hat, unter die Programmusiker gerechnet zu werden (wissen Sie vielleicht den Unterschied zwischen Programmusik und wirklicher Musik? Ich nicht!) — morgen dafür, wenn es einem einfällt, die dichterische Idee ganz zu verschweigen oder nur anzudeuten, als reuiger, in den Schoß der allein seligmachenden absoluten Musik (wissen Sie vielleicht, was absolute Musik ist? Ich nicht!) zurückkehrender Sohn gefeiert zu werden. Daß man nicht heute der und morgen ein anderer sein kann, sondern immer der sein muß, als der man vom lieben Gott erschaffen wurde, ist ein zu tiefsinniger Gedanke, als daß er im Gehirn eines Ästhetikers Platz hätte. Und daß der Regenbogen, wenn er auch



HSH

Photographie Hülsen, Berlin.

HANS PFITZNER.

in sieben Farben schillert, doch immer nur der eine Regenbogen ist.“

Das symphonische Gedicht ist immer noch einsätzig, mit heimlichen Abschnitten. Es stellt, wie eine alte Symphonie, zunächst seine Themen vor: das männliche, das weibliche, das kindliche — früher sagte man: erstes, zweites, drittes. Das männliche setzt sich aus gemütlicheren, sinnenderen, feurigeren Phrasen zusammen, das weibliche gewinnt aus der Umkehrung kapriziöse Formen und hat einen tänzerischen, etwas bourgeoisen Anhang, das kindliche ist liedartig mit Quartaufstieg. Schreitritter auf dem Quartsextakkord lassen keinen Zweifel übrig. Idyllische Scherze, kleine Dialoge, ein süßes Schlummerliedchen bringen die ersten Bilder, in denen sich die Themen verweben. Ein langsamerer Satz, halb Träumerei, halb Liebe, schiebt sich zwischen die zweimaligen Siebenglockenschläge ein. Ein Schrei, ein Paukenschlag. Es richtet sich eine gewaltige Doppelfuge zwischen Kind und Mutter ein, die zu wahnsinniger Steigerung führt, bis auf einem 34taktigen Orgelpunkt der Mann diese Verwirrung schlichtet. Die Themen verschlingen sich versöhnlicher und im großen Glanze der Tuttifreude strahlt das Kindesmotiv, das einst in einem zitternden Oboe d'amour angefangen hatte, im hellsten Blechbläserchore. Das ist die ganze Geschichte von Monsieur, Madame und Bébé, die Strauß in seiner freihändigsten, freimütigsten, resolutesten Art zum Gedicht macht.

Um das Kunstwerk zu begreifen, das er aus der Polyphonie dieser Motive geschaffen hat, muß man die Partitur lesen. Er ist noch nie so reif gewesen. Er zieht ein raffiniertes Gewebe mit allen Mitteln seines erstaunlichen Orchesters und setzt doch im einzelnen, mit spitzesten Fingern, die verschwenderischsten Farben auf von Kammermusikdelikatesse. Er stellt sich zu seiner Musik, als ob er sie geschrieben hätte, noch ehe er sie schrieb. Er hält sie zurück, läßt sie laufen, steigert sie, verdickt sie, akzentuiert sie, überakzentuiert sie, daß die dynamische Kurve auch nicht einen Augenblick nachläßt und wir dem großartigen Schauspiel einer musikalischen Phantasie beizuwohnen glauben, das nach inneren dramatischen Gesetzen, ohne Drama, ohne Wort, ohne gemeines Programm sich abrollt. Seine Orchesterphantasie, die heute einzig dasteht und nur von seiner Chorphantasie noch übertroffen wird, ist hier aller Arbeit ledig geworden und nur noch ein Garten von glücklichen Einfällen. Zur Rücksichtslosigkeit von Berlioz, zur Technik von Liszt kommt etwas Neues: wie modernste Lyrik, ein wurzeltiefes Werden aus sich selbst. Könntest Du den nächtlichen Satz studieren zwischen den Glockenschlägen: er fängt mit dem Gesang der Oboe und Flöte auf zartestem Durchbruch der A-Klarinette an, versüßt sich an den Streichern, steigert sich zu schlagenden Rhythmen des schönen Mannesseptimenmotivs, sinkt in farbigen Solofäden hinab, erhöht sich drangvoll

über Dissonanzen zu stolzestem Unisono und verliert sich im milchigen Lichte des Morgens geteilter, gedämpfter Streicher und wiegender Flöten und Harfen — das ist das größte Ochestergedicht, daß die moderne Kunst nach dem Siegfriedidyll kennt. Nur muß Du alles, was ich so grob sagen kann, in die diskreteste, gegliedertste, stoffloseste Kunst zurückübersetzen, die nichts ist als Freude an Musik, am Klang, am Einfall, am Gestalten, von einem, der heute der Herrscher ist und selbst in den Fernen sein Auge sicher hat, hinter dem Leben.

Ich bin sehr in Rage gekommen und habe vergessen, daß ich an Dich schreibe. Ich habe die *Domestica* viermal gehört, und beim letztenmal war ich ganz darin. Es gab nichts Undurchsichtiges mehr und ich fühlte eine eigene Wonne, mit diesen Fluten über den bunten Grund des Lebens zu fließen. Du hast es gemerkt, als Du mich zur „Salome“ nach Dresden abholtest, wie voll ich davon war. Ich konnte mir nichts Gesteigertes denken. Und wenn es außer mir nur noch drei Menschen so fühlten, es würde mich nur bestärken. Strauß macht mir ein inneres Tempo. Dafür bin ich furchtbar dankbar, fast überschwenglich. Ich gehöre nicht zu den Kritikern, die ihrer Kunst zunächst feindlich gegenüberstehen. Der geringste innere Zuwachs löst den Künstler in mir und alle aufgestaute Begeisterungslust. Dessen bin ich sehr froh, und es schmerzt mich nur, wie schwach ein solches schriftstellerisches Echo ist,

das ich Dir hier senden kann. Musik ist doch zu sinnlich.

Bei einer anderen Straußschen Komposition ging mir's nicht unähnlich: bei dem Schillerschen „Abend“, den er für 16 stimmigen Chor ohne Begleitung setzte. Stelle Dir ein Landschaftsbild vor, das Menschenstimmen malen, sechzehn Farbnuancen vom hellgelben Sopran bis zum tiefblauen Baß, Menschenstimmen, weil sie noch viel mehr assoziative Fähigkeiten haben, als Instrumente. Man verstand das Mittelalter, das in solchen Chören seine musikalischen Weltbilder bezwang: eine metaphysische schöne Unlogik. Musik, die durch unsere realen Kehlen höchst Irreales verewigt. Ich hatte Visionen vor dieser uralten und doch so neuen Kunstgattung: Stimmen, die aus Wellen in Bogen aufsteigen, die Reigen schlingen, die hundert Hände strecken, die sich Geheimnisse zuflüstern, die bunt vom Himmel tropfen, die wartend über der Erde stehen, die seidig in den Horizont sich verlieren. Strauß zieht die Stimmen mit Meisterschaft, die Linie ist in der Farbe haarscharf. Er hat eine ähnliche Komposition auf Rückerts „Hymnus“ geschrieben und mehrere Männerchöre, die von einer bewundernswerten, freien Souveränität sind. Die Grenzen der menschlichen Stimmen reizen ihn nur doppelt zur Impression. Halb im Stil längst vergangener Madrigalzeiten, halb im letzten Ausdrucksprofil unserer malerischen Epoche bewegen sich diese sechzehn Chorstimmen in einem

LOUISE

Musik - Roman
von

GUSTAVE CHARPENTIER.

Ins Deutsche übertragen
von

OTTO NEITZEL.

N^o 4.

ARIE VON LOUISE

(für Sopran)

Andante (tranquillo)

$\text{♩} = 54$

GESANG.

Seit mein Herz dir

Andante (tranquillo)

PIANO.

mf *p* *pp*

ich überliess zu eigen, fliehen die Tage

mf *p* *pp*

Un poco animato.

mir in blü - mi - gen Rei - gen. Trun - ken vom Er -

cresc. *mf* *dim.*

Tranquillo. $\text{♩} = 84.$

Her - zens Gar - ten hal - let von freud' - gem Sin -

p

rit. *accol.*

Più mosso. $\text{♩} = 112.$

- gen. Es froh - lockt die Na - tur zu mei -

mf *meno*

espressivo *p*

$\text{♩} = 108.$

A Tempo anim. (Scherzo)

- um Lie - bes - glü - ckel Rings um mich her - wie strahl

Red *

al - les in sonn' - gem Lä - cheln! - ich

$\text{♩} = 112.$

Red *esce.*

er - shau - re vor ü - ber - gross

allarg. *a tempo animato* *ritenuto* *dim.* *p* *colla voce*

Red

a tempo *poco a poco rall.*

Glück, ge - denk' ich je nes Tags,

dim.

rit. pp *a Tempo. ♩ = 69* *mf*

da ich mich dir er - gab! Welch ein köstlich

colla voce *pp* *col canto*

pp *accel.* *rall.*

Le ben! Ach wie bin ich se -

a tempo *accel.* *cresc.* *col canto*

mf *p a tempo ♩ = 69* *♩ = 60*

lig, al - zu glück - lich, ich er - schau - re vor ü - ber-grossen Glück, gedenk' ich

dim. *morendo*

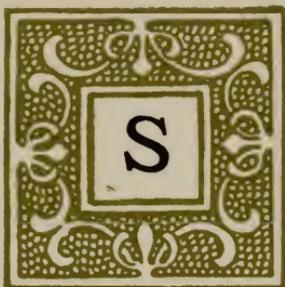
rall.

je - nes Tags, da ich mich dir er - gab!

colla voce

entrückten Kreis künstlerischer Vorstellungen, der in einer wundervollen Abstraktion unsere Phantasie weitet. Seiner Orchester- und Chorkomposition des „Taillefer“ kommen dieselben Vorzüge zu. Ich sehe Bilder: blitzende Schwerter, wogende Massen, und zwischendurch wie blinkende Wahrzeichen ein zerrissenes Volkslied.





EINE LIEDER, SEINE SYMPHONIE, seine Chöre nimm zusammen, und Du hast die Opern. Ein Gesamtkunstwerk der Anlagen, ein innerer Staatenbau wird die Oper immer sein, auch ohne daß man dies gesteht. Straußens Natur ist nicht von Grunde dramatisch, aber das Drama ist ihm eine Erfüllung aller musikalischen Wünsche, wie sie die einzelne Gattung ihm nicht bieten kann. Es gibt ihm den ausgesprochenen Zusammenhang mit dem geistigen, literarischen Gegenwartsleben, gibt ihm die Möglichkeit, durch Menschenstimmen die Symphonie zu erhöhen und das Programm zu einem notwendigen Bestandteil des Kunstwerkes zu machen. Es liefert ihm einen prächtigen Fond für seine musikalischen, seine orchestralen Impressionen. Nie wird er anders zum Drama stehen. Er wird es immer stärker kultivieren, weil es immer breiter die einzelnen Ströme seines künstlerischen Lebens aufnimmt, aber, wohin er sich in der Zukunft auch wenden wird, es wird ihm jenes nur die stoffliche Anregung zu einer sinnlichen Symphonie, zu einer präzisen Orchesterfarbe, zu einer durch bekannte Handlungen, hörbare Worte, sichtbare Vorgänge auf die letzte Linie des Ausdruckes gebrachten Musik geben. Hier spielen sich die interessantesten Konflikte der modernen Musik ab. Insofern als er ein Symphoniker in seiner musi-

kalischen Anschauung ist, setzt er das Prinzip Wagners fort. Da er aber einseitiger als Wagner das Orchestergedicht kultiviert, spricht er allmählich hier eine andere, eine eigene Tonsprache: in Instrumenten und in der Erfindung, im Rhythmus und in der Stimmführung. Die moderne französische Schule, die von Wagner nur gereizt ist, im Innersten ihm aber feindlich gegenübersteht, ist dadurch von Anfang an konsequenter, daß ihr die Möglichkeit wurde, Wagners ganzes motivisches Prinzip, das psychologische Gerüst der Leitmotive, welches für das architektonische früherer Zeiten eintrat, zu leugnen. Sie wollen nur schwimmen, entwickeln, mit Musik verfolgen, in der Situation aufgehen, ohne jede methodische Bindung und ohne jeden anderen Zwang als den des erfinderischen Geistes. Strauß ist noch nicht auf diesem Punkte. Noch glaubt er an die motivische Wahrheit und nimmt ihr Dogma, freilich immer mehr ohne Pathos und Gebärde, in seine unwagnerische Musik auf.

Seine drei Opern sind für die Stellung des deutschen Musikers zu Wagner sehr charakteristisch. „Gunt-ram“, den er nach des Meisters Muster noch selbst dichtete (Musikerdichtungen haben heute etwas mit-leiderregend Gläubiges, Nachbetendes, Unbeholfenes), ist in seiner Faktur wagnerisch. Die Wagnersche Tonsprache ist nicht bloß in der ganzen pathetisch gestikulierten Melodie- und Harmonieführung geblieben, sondern sogar sehr stark in einzelnen auffallenden Reminiszenzen. Trotzdem findet man in

der Gegend der Motive des „Bundes“, dem Guntram als Helfender angehört, wie Lohengrin, gerade in dieser Gegend schon echt Straußsche mehr diatonisch gehaltene, eigen geschnittene, aus reinen Gebilden absoluter Masik gewonnene Ausdrucksformen. Wie diese in ihrer frischen Primitivität in das Blumenreich Wagnerscher Harmonien eingesetzt sind, gibt dieser Oper heute noch einen besonderen Mischreiz. Da sie fast ganz von einem symphonischen Willen geschrieben ist und gegen die dramatischen Möglichkeiten der Bühne genial rücksichtslos wird, erlebte sie nicht den äußeren Erfolg, der ihrer hinreißenden Wärme und schwelgerischen Schönheit gegönnt gewesen wäre. Strauß selbst hat sie mit den späteren Werken getötet. Wenn auch Guntram aus der heiligen Wagnerschen Erlösungswelt durch eine Art Nietzschescher Selbstbestimmung sich herauszuheben suchte, so blieb dies mehr im Gedanken und im Texte, als in der Musik. Und zuletzt half ihm das Nietzschemtum doch nicht, das geliebte Weib zu freien, weil er sich in der schönen breiten Gesdurentsagung sowohl theoretisch als musikalisch wohler zu fühlen schien. Man mußte also Guntram dem Wagnerschen Andenken opfern und zu neuen Taten schreiten.

Dazu war die „Feuersnot“ ein großer Schritt. Nicht bloß als Einakter, der von selbst zu einer strafferen Führung zwingt, sondern vor allem in seinem volksmäßig-ironischen Ton, den Wolzogen dem Komponisten unterbreitete. Herr Kunrad ist klüger

FEDORA

DRAMMA IN TRE ATTI DI

UMBERTO GIORDANO

PREGHIERA DI FEDORA " Dio di Giustizia ..

per Soprano con accompagnamento di Pianoforte.

$\text{♩} = 69$
All.^o mosso

The first system of the musical score shows the vocal line in treble clef and the piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'All.^o mosso' with a quarter note equal to 69 beats. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system continues the musical score. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and a consistent bass line.

The third system continues the musical score. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and a consistent bass line.

The fourth system concludes the musical score on this page. The vocal line ends with a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and a consistent bass line.

Tutti i diritti d'esecuzione, rappresentazione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

Proprietà E. BONZOGNO. MILANO.

E

1000

S

Copyright 1898 by Edoardo Sonzogno.

Moderato $\text{♩} = 96$

Dio di giu - - sti - - - - zia

Moderato $\text{♩} = 96$

p e ben marcato il canto

che col san - - to ei - - - - glio

seru - - - ti le an - - - go - - - - scie e

no - - - ve - - - ri ri - - - mor - - - - si;

Dio..... di pie . . tà,..... che non ri . cu . sia . .

m.d. *m.d.*

f
- scol . . . to a chi t'im . -

f

- plo ra per l'al . . trui sa -

p

lu te, non in . dul . . . ge . re a

me, che so . . no in .

- de - - gna, ma sal . va Lo .

ris, sal . va l'a - mor mi . . o!

als Guntram, und modern. Guntram hatte sich von einem alten mystischen Bunde befreit, der ihm wohl geholfen hatte, Menschen zu beglücken, aber nicht sich und seine Liebe. Doch er hat Gewissensqualen parsifalischer Herkunft und verzichtet im geeigneten Momente auf sein Recht und sein Glück. Kunrad verzichtet nicht darauf, er erwacht zum Leben durch die Liebe, er zerstört seine Vergangenheit und setzt sich über den Spott durch die Rache weg, indem er den guten Münchenern das Feuer nimmt, das sie ihm nicht gönnen wollen. Das finde ich viel besser und musikalisch viel fruchtbarer. Denn jetzt konnte man neue Töne anschlagen, die Tragik ver-lachen, die Lust loben und heitere Lieder singen von der Somm-wende. Früher liebte ich in der „Feuers-not“ fast nur die Musik, diese sprühende, glitzernde, halb volksmäßige, halb kulturelle Tonsprache, die nur naiv einem doppelzüngigen, halb ironischen, halb lyrischen Stoffe zu folgen schien; ich liebte die wundervolle Steigerung, die Strauß stets so ausge-lassen rhythmisch auf ein stürmisches Alla breve hinzuführen weiß; liebte den prächtigen Chor des Volkes in der Finsternis mit seiner grau-lich-naturalistischen Färbung und seiner märchenhaften Wirk-lichkeit; liebte die schöne zurückhaltende Lyrik dieser dämmernden Liebe „Herzensnot — o wär ich tot“. Jetzt, in dem Zusammenhange, von dem wir sprechen, kommt noch eine Genugtuung hinzu zu dieser Be-wunderung, wie durch den Lebensgang Kunrads ab-

sichtlich alles Ererbte und Vergangene in eine Zaubersphäre von Riesen und Göttern zurückgeschoben wird, die musikalisch durch Zitate des Riesen- und Wallyhallamotivs illustriert wird, die im Text sogar durch ein Wortspiel mit dem Namen „Wagner“ angedeutet ist, die in der Handlung als eine Erinnerung und ein Vermächtnis des alten Zaubermeisters wirkt, um in Wagnerscher Sprache und Wagnerscher Dämonie noch einmal aufzusteigen und dann für immer in die heitere Gegenwart unterzugehen. Dies ist der eigentliche psychologische Inhalt der „Feuersnot“, ein gutes Symbol für das Erleben eines neuen, nachwagnerschen Herzensfrühlings.

Der „Guntram“ war eine Schulooper, die „Feuersnot“ eine persönliche Aussprache, die „Salome“ ein stoffliches Interesse. In der „Feuersnot“ definiert Strauß auf eine merkwürdig diskrete Art seine Selbstständigkeit gegen den Ahnen Wagner. In der „Salome“ führt er sie durch, er bekennt sich zur Objektivität des Orchesters, zur Poesie der Technik, zur Herrschaft der Musik über die Bühne. Er weckt, wie in seinen Symphonien, die schlafenden Götter der Instrumente, nachdem er die abgelebten Götter der Weltanschauungen erledigt hat. Er geht von Wagner zu Berlioz und Liszt. Die „Salome“ mußte für Wagnerschüler etwas höchst Befremdendes haben, für Straußkenner etwas ganz Selbstverständliches. Wir haben sie bei der ersten Aufführung in Dresden zusammen gehört. Du hattest ein wundervolle Naivi-

tät mitgebracht, die meine Eingenommenheit bald in Klarheit auflösen mußte. Du fragtest mich. Ich hätte damals diese Fragen zu Überschriften machen können, um in einem Zeitungsreferat das neugierige Publikum in allen Ressorts der Kunst zu informieren. Heute lege ich Dir diese Fragen wieder hin, um Dir als Schluß meiner vielleicht etwas launenhaften, aber mich selbst beruhigenden Darstellungen diese Analyse des letzten Straußschen Werkes anzubieten, wie eine offene Unterhaltung, die der Zukunft Wünsche, aber keine Befehle entgegenbringt.

Findest Du diese Dichtung, ist die erste Frage, geeignet zur Komposition? Geeignet? Ich kenne keinen besseren modernen Operntext, Wildes Stück ist das Muster dafür. Es setzt eine bekannte Handlung voraus, was für die Oper immer von Vorteil ist, und läßt darin das Menschliche, Besondere mit schärfster Beobachtung hervortreten, wahrt den großen welt-historischen Zug und schüttet eine Fülle von Blumen und Juwelen darüber, die zugleich das orientalische Kolorit geben und einen schönen rhythmischen Stil formen. Dem Komponisten sind die Steigerungen und Akzente ganz von selbst gegeben. Die Entwicklung über die Salome-Johannes-Szene, das Juden-gezänk, den Tanz, die Angst des Herodes und die Zwiesprache mit der Silberschüssel geben ein vollendetes musikalisches Drama, Motive des Adagios, des Scherzos und des breiten Finales, religiöse Romantik und sinnlichen Rausch, den Zusammenstoß

antiker Lebenslust und christlicher Askese in einer so neuen geistreichen und menschlich charakterisierten Form, wie es sich viele Opern wünschen könnten, die auf dieser bunten Grenze zweier Reiche spielen. Welcher Rhythmus! Die gesteigerten Wiederholungen des Pagen: „Sieh sie nicht so an“, der Salome: „Dein Leib ist weiß, dein Haar, dein Mund“, des Johannes: „Zurück, Tochter Babylons“, und die wachsende Forderung der Salome: „Ich will den Kopf des Jochanaan“, das sind Cäsuren, die ganz von selbst dem Musiker die Form seiner Arbeit erleichtern, indem sie ihm Abschnitte und Crescendi vorschreiben. Für eine größere Aussprache des Orchesters ist ebenso von selbst der Abgang des Johannes und dann der Tanz gegeben, dort das Ernste, hier das Passionierte, so daß die Triptychonform, die dem Einakter gut ansteht, sich vortrefflich einrichtet. Chöre sind nicht, das ist richtig. Ein durchschnittlicher Opernkomponist würde sie mit Leichtigkeit hinzumachen, aber ein Genie braucht sie nicht, er braucht den solistischen Charakter dieser Dichtung nicht zu stören, wenn er nur sonst seiner Sache sicher ist. Die Juden geben ja in der Mitte ein fugiertes Ensemble von genügender Stärke und humoristischer Kraft.

Ja aber ist der Text nicht selbst schon so musikalisch, daß er die Musik nicht braucht? Ich finde nicht. Als ich das Stück sah, hatte ich im Gegenteil besonders in der zweiten Hälfte das Gefühl, hier blühten die Worte gar zu luftig, die Apotheose der



Photographie C. J. v. Dühren, Berlin.

OSKAR FRIED.

Silberschüssel sei gar zu phrasenreich und dekorativ, schöne Worte ohne jede seelische Vertiefung, Bilder ohne Erlebnis, und ich hörte eine heimliche Musik klingen, die ich mir laut wünschte, hier und beim Johannes und in der ganzen Tragödie, die durch ihre Symbolik eine Verewigung verlangt, die nur die Musik geben kann. Aber was ist das: Braucht das Stück Musik? Braucht die Bibel Wilde? Braucht Wilde Beardsley? Ein Baum wächst und pflanzt sich fort. Die Musik ist nicht dazu da, zu illustrieren, sie reizt sich an einer Vorlage und spricht dann ihre eigene Sprache. Braucht Sophokles Hofmannsthal? Neue Dinge werden aus alten Reiserern, und wenn sie lebensfähig sind, wachsen sie ihren eigenen Wuchs, um einst wieder Kinder zu zeugen. Wilde dichtete, Strauß komponierte. In diesem Augenblick war Wilde nur geboren, damit Strauß leben könne. Er ist kein Beamter, kein Librettovertoner, er ist ein Künstler, und Schiller, Nietzsche, Rückert, Shakespeare, Don Juan und Oskar Wilde dienen ihm willig, wie diesen andere dienen.

Aber ist es überhaupt möglich, Perversität in Musik wiederzugeben? Kindische Schlagworte Perversität und Dekadenz. Dekadenz sehe ich nur in einer Unproportionalität der Kräfte gegenüber dem Ziel, und ich wünschte vielen diese Dekadenz der Salome, die so garkeine ist, da sie kraftvoll und energisch ist und so groß: in den letzten Sensationen der antiken Welt liebt sie das Blut und das Asketen-

tum des Propheten, liebt es sinnlich und gierig, ja, aber nicht anders als eben die antike Seele zuletzt das Christentum heiß umarmte. Wo willst Du die Grenze ziehen zwischen dieser sinnlichen und geistigen Liebe? Ich kann es nicht, ich sehe in der Männerfreundschaft der Griechen beides und hier nicht anders. Höchste, raffinierteste Passionen schaffen hier am Weltenwerk, und wenn man dies pervers oder dekadent nennt, so könnte man beinahe Jehovah auch mit diesen Epitheta belegen, was im philosophischen Sinne wahrlich kein übler Witz wäre. Handelt es sich aber um große, weltbewegende Leidenschaften, so wüßte ich nicht, welche Kunst schneller herbeieilen würde, sie zu verherrlichen, als die Musik. Es ist keine Bürgerliebe am Sonntag Nachmittag, es ist Weltenliebe und Weltenkeuschheit am letzten Tage. Strauß reizte es, seinen sprühenden Geist, seine schimmernde Technik über diese Salomewelt auszuschütten und das Artistische ihrer Kultur in den raffinierten Mischungen seiner Palette wiederzugeben. Er war auf der geistigen Höhe dieses Textes. Eine überströmende Leidenschaft war niemals sein Metier. Seine Kunst war immer, wie Herodes sagt, ein „Opal, der ewig funkelt in einem Feuer kalt wie Eis“. Massenet hätte aus der Salome eine passionierte Wilde gemacht, Gounod eine Kokotte, Wagner eine Philosophin des Lebens, Strauß zeichnet unter Verzicht auf alles Unreif-Dämonische den Kreislauf ihres Blutes und des Blutes ihrer Umgebung, das kühlbewußte

Spiel ihrer Seelenkräfte, wie Beardsley aus demselben Text die geistvollen Visionen seiner ornamentalen Welt gewann. Nein, Strauß hat nicht Wilde komponiert, nicht einmal die Dekadenz und Perversität, die man in diesem Stoff zu sehen glaubt, er hat nur sich komponiert, unter dem Reiz der Salomewelt, unter der Benutzung der literarischen Formung Wildes. In ihm schwingt dieses Tonmeer, und hier fand er das Gefäß, die Silberschüssel, es darzubieten und auszugießen. Was ist Salome? Ein Wort, das in Hunderten von Künstlern schon Hunderte von Welten auslöste.

Wie aber denkst Du nun über die Musik an sich, die Strauß machte? Die Musik finde ich, rein symphonisch genommen, grandios, original und vielfach so neu, daß ich mich nicht erinnere, in letzter Zeit irgendwo sonst einen so deutlichen Schritt in der Kunst gesehen zu haben, ein Schritt, der nicht mehr zurückzumachen ist. Die Polyphonie der Stimmen, die Kühnheit der Akkorde, unaufgelöste Vorhalte, das ganze schwirrende und geheimnisvolle Spiel der tonalen Nervenstränge, die Mischung dieser Tonalitäten, die Klangwirkungen, die Farbenverteilung, die Charakteristik — das alles ist für einen Musiker von be rauschendem Interesse. Wer einen freien Kopf und ein freies Ohr hat, nimmt hier Perspektiven wahr, die uns zeigen, daß es mit dem musikalischen Ausdruck noch lange nicht zu Ende ist, daß wir in Verkröpfungen und Ausschaltungen noch lange nicht

auf den unfruchtbaren Steinen gelandet sind. Strauß entwickelt in äußerster Konsequenz die wesentlichen Qualitäten unserer neuen Musik, die sich von der architektonischen des klassischen Zeitalters immer mehr zu emanzipieren beginnt: die melodische Harmonie. Die reine Melodie ist ihm wenig, sie bietet sich heute nicht als geeignete Form unserer musikalischen Wünsche dar, sie bedeutet nur lyrische Höhepunkte, wie sie hier besonders am Schluß sich bilden oder etwa in der Mitte des Tanzes, bei allen Verdichtungen, die zur Stilisierung führen. Selbst das Motiv ist nicht seine Hauptstärke. Die Salome-motive sind reizend vielfältig, Herodias, die Juden, der wehende Wind, alle haben ihre Signaturen, die sich zu wandelnden Symbolen zusammenfinden, und im einzelnen gibt es oft entzückende Einfälle einer motivischen Beziehung von Text und Musik. Aber eigentlich ist nur das Johannesmotiv, das, so ganz unabhängig vom Parsifal, eine starke romantische Prägung führt, als konturbildend von besonderer Bedeutung. Es ist sehr schön und gibt die ergreifendsten Stellen der Partitur. Es bestürmt unser Herz und fliegt ahnungsvoll durch die Lüfte, vermählt sich zu einer glorreichen Steigerung mit dem Motiv, das sich aus den Worten Salomes „Laß mich den Mund küssen“ musikalisch abstrahiert, und keucht in Verzerrung in dem seelischen Geständnis, das der symphonischen Dichtung von Salomes Tanz zugrunde liegt. Doch es wäre unverhältnismäßig, von diesem

(Soprano oder Tenor)

Winterreise (Karl Henckell)

Richard Strauss op. 48
-No. IV

Ruhig u. getragen.

Singer

Im Winter dich bei mir, um dich die Luft erfüllt, lass' dich um mich, um mich, um mich, um mich

Piano

ps. * ps. * ps. * ps. * ps. * ps. * ps. *

Singer

Ich, was ich und ich, unendlich w. füllt. Das mich oft wieder soll sein, um mich dich

Piano

ps. * ps. * ps. * ps. * ps. * ps. *

Singer

Ich, was ich und ich, unendlich w. füllt. Das mich oft wieder soll sein, um mich dich

Piano

ps. * ps. * ps. * ps. * ps. * ps. *

einzelnen Motiv zu reden, ihre Verstrebung und Verankerung ist die eigentliche Arbeit der Musik, und hier hängen alle Motive und Gedanken in diesem wundervollen Gewebe der melodischen Harmonie, die den Akkord nach der Gangart und dem Wesen des melodischen Tons erfindet und die absolute Tonalität nicht mehr als Stil, sondern als eine besondere Ausdrucksnuance verwertet. Wir werden auf diesem Wege die Prinzipien des 17. Jahrhunderts in einer modernen Form, ganz seelisch und ganz malerisch, neu aufleben sehen. Geheimnisvolle Triller benutzt Strauß zur schroffen Überleitung scharf benachbarter Tonarten, über das Johannesmotiv in $\frac{4}{4}$ von Hörnern und Violin-G-Saiten baut er ein Pizzikatothema in $\frac{6}{4}$. Die Orgel hält beim mystischen Kuß der Salome einen cis-moll-Akkord, in den alle benachbarten Sekunden hineinklingen und, an dem Faden eines Violintones, in den Bläsern querständig ihr zuckendes Motiv niederhängt. Ich könnte so etwas dauernd hören, weil ich ohne Schmerzen eine Weiterbildung meines Sinnes wahrnehme. Und dann der furchtbar schöne reine cis-moll-Akkord auf dem letzten Fluch des Johannes, der unerwartet und tief uns trifft: Du weißt nicht, wie ein feinfühligler Mensch sich in diese Schönheiten vergraben kann, wie sie ihn Tag und Nacht verfolgen und er sein inneres Leben davon gestaltet sieht. Es sind Eroberungen seiner Seele, und sie erhöhen das Gefühl, von dem wir leben: die Lust an der Gegenwart.

p

das Kind der Zeit ungenügend, nur eins für allem für uns, den Geist der Welt zu erfüllen auf uns für laut

p

F#m * *Gm* * *Am* * *Bm* * *C#m* * *F#m* * *Gm* * *Am* * *Bm* *

wollen wir hing zu Pflichten der Welt zu dir bei uns.

p

F#m * *Gm* * *Am* * *Bm* * *C#m* * *F#m* * *Gm* * *Am* * *Bm* *

Charlottenburg, 23. September 1900.

Tief in Seiden.

F#m * *Gm* * *Am* * *Bm* *

Dies mag sich wohl auf das Orchester beziehen, aber wie ist es mit dem Gesang? Verlangt Strauß nicht Unmenschliches? Gewiß, jedes Genie verlangt Unmenschliches. Aber gerade am Orchester hast Du gesehen, daß es geht. Du weißt nicht, was wir damals erlebt haben: einen der größten und gelungensten Siege des modernen Orchesters. Wir sind uns alle einig, daß es wunderbar klang, daß ein nie gehörter Zauber unserem Ohr schmeichelte, aber auch dies wollte erobert werden. Strauß nahm sich einen Orchesterapparat von sechzehn ersten Violinen und zupassenden Streichern, neunzehn verschiedenen Holzbläsern, unter die er das Heckelphon einreichte, die Vervollständigung der Oboengruppe im Baß, von fünfzehn Blechbläsern, vier Pauken und der ganze Heerschar der Schlaginstrumente, Glockenspiel, Xylophon, Harmonium, Orgel, Celesta, Harfen — eine Truppe von über 100 Musikern, von denen er die Streicher vielfach nach Pulten teilte und überall die Virtuosität des Einzelnen verlangte. Bei Johannes Tod spielen nur die geteilten Kontrabässe, einige heruntergeschraubt, andere mit dem Effekt (den Berlioz erfand) eines ganz hoch gegriffenen, schaurig klagenden, rutschenden Tones. Ich habe bisher die Partitur einige Stunden lang studiert, Du ahnst nicht, welche Orchesterphantasie und welcher Farbenimpressionismus darin steckt. Strauß ist ein unbestritten Techniker, ein Genie in neuen Kombinationen, aber er ruft die letzten Flageolets der Harfen an, in

zu dienen. Was Du damals hörtest, war eine vollendete Wiedergabe seines sprühenden, funkelnden, detaillierten Orchesters — was die Bühne uns gab, war nur eine teilweise Erfüllung. Strauß schreibt die Singstimme kühn nach absoluten Gesetzen, nicht unsänglich, aber neu, frei, in eigenen Takten, eigenen Tonarten, bis zur völligen Dissonanz des Sprechtons. Wagner ist beinahe stilisierend gegen ihn. Wer kann das so schnell? Burrian war der einzige, der auf der Bühne Straußisch musizierte, exakt und doch lebendig, musikalisch und doch ausdrucksfrei. Perron als Johannes hatte es ja noch am leichtesten, er bewegt sich in wirksamen und langsamen Modulationen. Frau Wittich, an und für sich dem Salomevesen fremd, mühte sich in künstlichen Kopftönen, unnatürlicher Leichtigkeit, diesen wahnsinnig anstrengenden Gesang zu bezwingen und konnte doch schließlich nur ein gewisses allgemein dramatisches Interesse für sich in Anspruch nehmen. Du weißt, wie ich diese Künstlerin verehere. Ich bewundere den Eifer, mit dem sie studierte. Aber ich kann mir eine Salome denken, die wie Schuch mit dem Orchester, so mit ihrem Gesang die Oper in ungeahnte leidenschaftliche, leuchtend-rote Höhen hebt, die auch über die Art der Straußschen Auffassung die Meinung sehr modifizieren könnten. Deswegen erwähne ich solche Dinge.

So findest Du, jene erste Aufführung sei nicht das letzte Wort in der Sache? Es fällt mir schwer,

darauf zu erwidern, denn ich fand die Aufführung an sich so unermeßlich verdienstvoll, daß Neben-umstände kaum in Betracht kommen. Aber wenn ich es schon sagen soll, das Eine wenigstens, der Tanz der Salome lebt anders in meinem Kopfe. Jeder hat's damals dem andern unterm Siegel des Schweigens erzählt, daß Frau Wittich gar nicht getanzt hat, sondern eine Tänzerin an ihre Stelle trat, ihr vollkommen gleich, und zuletzt wieder von ihr abgelöst wurde. Es war sehr geschickt gemacht. Aber leider mußte die Tänzerin sparsam in ihrer Leidenschaft sein, um die Illusion nicht zu zerstören. Das war sehr schade. Der Tanz ist ein etwas langes Orchesterstück von sich steigernden Rhythmen und resolut naturalistisch, sieben Enthüllungen bis zur Nacktheit. Er verlangt eine Orgie, bei der Tänzerin und der Herodesgesellschaft. Man tanzt hier nicht um eine Liebeslaune, sondern um die Weltseele. Ich verlang die letzte Extase. Gut, man soll ruhig eine Tänzerin nehmen. Aber dann soll die Bühne zittern, und es wird in diese Szene ein Crescendo kommen, das für die Wirkung des Stückes von ausschlaggebender Bedeutung ist. Die Komposition verlangt es, der Stoff ebenso, und wir erst recht. Damals war es eine zahme und verlegene Tanzaufführung.

Glaube ich also fest an die Zukunft dieser Salome, an ihre dramatische Kraft und Popularität. Nein, jetzt fragst Du mich zu viel. Bin ich ein Prophet und ein Liebhaber des Volkes? Ich sehe

daß Strauß in diesem Stücke enorme Fortschritte machte, nicht bloß musikalisch, sondern auch als Dramatiker, als einheitlicher Gestalter — und für das Drama hat Wilde selbst so wundervoll gesorgt. „Drama“ ist schon so vieles gewesen, laßt auch dieses eines sein. Ich nehme es gern als Form hin, weil ich dankbar bin, erlebt zu haben, wie ein Genie die Dinge neu ansieht und meisterlich formt. Die Zukunft können wir nicht lenken. Möglich, sie wird sehr artifiziell, dann wird dies Stück „populär“ sein. Möglich, dies Stück bahnt nur die Wege, dann wird es mindestens ein Vorläufer sein, wenn ihm auch noch so viele Henker den Kopf abschlagen. Möglich, es ist für Strauß selbst eine Stufe — was nützt es, darüber zu phantasieren? Jeder einzelne stelle sich nach seinem Gewissen dazu, und wem es die Tore der Phantasie weiter öffnet, der wird in der Gewißheit der eigenen Lebenstärkung die Ungewißheit der populären Zukunft froh verschmerzen.

Mehr weiß ich nicht.

Und lebe wohl!



DIE MUSIK

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von **RICHARD STRAUSS**

Band

Bisher erschienen:

1. Beethoven von August Göllerich
2. Intime Musik von Oscar Bie
3. Wagner-Brevier herausgegeben von Hans von Wolzogen
4. Geschichte der französischen Musik von Alfred Bruneau
5. Bayreuth von Hans von Wolzogen
6. Tanzmusik von Oscar Bie
7. Geschichte der Programm-Musik von Wilhelm Klatte.
8. Franz Liszt von August Göllerich
9. Die russische Musik von Alfred Bruneau
10. Hector Berlioz von Max Graf
11. Paris als Musikstadt von Romain Rolland
12. Die Musik im Zeitalter der Renaissance von Max Graf
- 13—14. J. B. Bach von Ph. Wolfrum
15. Schaffen und Bekennen von Ernst Decsey
- 16—17. Das deutsche Lied von Herm. Bischoff
18. Die Musik in Böhmen von Richard Batka
19. Rob. Schumann von Ernst Wolff
20. Georgaes Bizet von A. Weissmann

Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung kart. .. M. 1.50
ganz in Leder gebunden M. 3.—*

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von **RICHARD MUTHER**

Band

Bisher erschienen:

1. Lucas Cranach von Richard Muther
2. Die Lutherstadt Wittenberg von Gurlitt
3. Burne-Jones von Malcolm Bell
4. Max Klinger von Franz Servaes
5. Aubrey Beardsley von Rudolf Klein
6. Venedig als Kunststätte von Albert Zacher
7. Manet und sein Kreis von Meier-Graefe
8. Die Renaissance der Antike von R. Muther
9. Leonardo da Vinci von Richard Muther
10. Auguste Rodin von Rainer Maria Rilke
11. Der mod. Impressionismus von Meier-Graefe
12. William Hogarth von Jarno Jessen
13. Der Japanische Farbenholzschnitt von
Friedr. Perzyński
14. Praxiteles von Hermann Ubell
15. Die Maler von Montmartre [Willette, Steinlen,
T. Lautrec, Léandre] von Erich Klossowski
16. Botticelli von Emil Schaeffer
17. Jean François Millet von Rich. Muther
18. Rom als Kunststätte von Albert Zacher
19. James Mc. N. Whistler von Hans W. Singer
20. Giorgione von Paul Landau
21. Giovanni Segantini von Max Martersteig
22. Die Wand und ihre künstlerische Behand-
lung von Oscar Bie
23. Velasquez von Richard Muther
24. Nürnberg von Hermann Uhde-Bernays

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von **RICHARD MUTHER**

Band

Bisher erschienen ferner:

25. Constantin Meunier von Karl Scheffler
26. Über Baukunst von Cornelius Gurlitt
27. Hans Thoma von Otto Julius Bierbaum
28. Psychologie der Mode von W. Fred
29. Florenz und seine Kunst von G. Biermann
30. Francisco Goya von Richard Muther
31. Phidias von Hermann Ubell
32. Woppswede von Hans Bethge
33. Jean Honoré Fragonard von W. Fred
34. Handzeichnungen alter Meister von O. Bie
35. Andrea del Sarto von Emil Schaeffer
36. Moderne Zeichenkunst von Oscar Bie
37. Paris von Wilhelm Uhde
38. Pompeji von Eduard von Mayer
39. Moritz von Schwind von Otto Grautoff
40. Rembrandt von Richard Muther
41. Dante Gabriel Rossetti von Hans W. Singer
42. Albrecht Dürer von Franz Servaes
43. Der Tanz als Kunstwerk von Oscar Bie
44. Cellini von W. Fred
45. Präraffaelismus von Jarno Jessen
46. Donatello von W. Pastor
47. Félicien Rops von Franz Blei
48. Korin von Friedrich Perzynski

Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, in Heliogravüre, Farbendruck etc., kartoniert M. 1.50
ganz in Leder gebunden M. 3.—*

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50

DIE LITERATUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen
Herausgegeben von **GEORG BRANDES**

Band

Bisher erschienen:

1. UNTERHALTUNGEN ÜBER LITERARISCHE GEGENSTÄNDE von HUGO VON HOFMANNSTHAL
2. ARISTOTELES von FRITZ MAUTHNER
3. DIE GALANTE ZEIT UND IHR ENDE (Piron, Abbé Galiani, Rétif de la Bretonne, Grimod de la Reynière, Choderlos de Laclos) von FRANZ BLEI
4. MAXIM GORSKI von HANS OSTWALD
5. DIE JAPANISCHE DICHTUNG von OTTO HAUSER
6. NOVALIS von FRANZ BLEI
7. SELMA LAGERLÖF von OSCAR LEVERTIN
8. DIE KUNST DER ERZÄHLUNG von JAKOB WASSERMANN
9. SCHAUSPIELKUNST von ALFRED KERR
10. GOTTFRIED KELLER von OTTO STOESSL
11. NORDISCHE PORTRÄTS AUS VIER REICHEN (Bang, Hamsun, Obstfelder, Geyerstam, Aho) von FELIX POPPENBERG
12. CHARLES BAUDELAIRE von ARTHUR HOLITSCHER
13. FÜNF SILHOUETTES IN EINEM RAHMEN (Bodmer, Wieland, Heinse, Sturz, Moritz) von FRANZ BLEI
14. RICHARD WAGNER ALS DICHTER von WOLFGANG GOLTHER

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50.

DIE LITERATUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von **GEORG BRANDES**

Band

Ferner erschienen:

15. DAS BALLETT von OSCAR BIE
16. HEINRICH VON KLEIST von ARTHURELOESSER
17. DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE von HERMANN
UBELL
18. THEODOR FONTANE von JOSEF ETTLINGER
19. ANNETTE V. DROSTE-HÜLSHOFF von GABRI-
ELE REUTER
20. ANATOLE FRANCE von GEORG BRANDES
21. SCHILLER von SAMUEL LUBLINSKI
22. MAETERLINCK von JOH. SCHLAF
23. DIDEROT von RUD. KASSNER
24. MAUPASSANT von FELIX HOLLAENDER
25. CONRAD FERDINAND MEYER v. OTTO STOESSL
27. RAINER MARIA RILKE von ELLEN KEY
28. EMILIE ZOLA von M. G. CONRAD
29. ARIOSTO von G. J. WOLF
30. FRITZ REUTER von F. DÜSEL
31. HANNS SACHS von HANNS HOLZSCHUHER
- 32—33. HENRIK IBSEN von GEORG BRANDES

Weitere Bände in Vorbereitung

*Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbei-
lagen, Faksimiles und Porträts, kartoniert .. M. 1.50
ganz in echt Pergament gebunden M. 3.—*

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 50

Flugblätter für künstlerische Kultur.

Die „Flugblätter“ möchten ein Programm erfüllen, das darin seinen Weg sieht, Geradheit und Ehrlichkeit auf allen Straßen unserer ästhetischen Kultur zu predigen, mit der temperamentvollen Energie eines Vorkämpfers Kulturlügen aufzudecken, Scheinkünste auseinanderzuzerren, daß wir endlich wieder den Blick zum Freien, Offenen gewinnen. Sie werden überall da anpacken, wo ein freies Wort in Dingen des Hauses und der Schule, der Straße, der Gesellschaft und des öffentlichen Lebens bitter not tut und sie haben, wie schon ihr erstes Auftreten beweist, immer den rechten Mann für das rechte Wort gewählt. Werden doch die Besten, die das Volkswerk freudig begrüßt haben, an dieser Arbeit helfen. Und da die „Flugblätter für künstlerische Kultur“ einen Willen darstellen, werden sie auch eine neue Form periodischer Literatur zum Ausdruck bringen: in der gründlichen Einzelbetrachtung unserer brennendsten Fragen künstlerischer Kultur, durch lebendige Behandlung und anschließende Rundschau über die Bewegung der Frage.

Erschienene Hefte:

- Heft 1: Habe ich den rechten Geschmack? Von Prof. Dr. Paul Réé, am Kgl. Gewerbemuseum in Nürnberg.
- Heft 2: Kultur der Feste I. Illustriert. Von Willy O. Dreßler in Berlin.
- Heft 3: Neue Theaterkultur. Illustriert. Vom modernen Theaterbau. Von Regierungsbaumeister Karl Moritz — Zur Theaterreform. Von Dr. Herbert Eulenberg — Die neue Szene. Von Dr. Felix Poppenberg.
- Heft 4: Vom Kulturgefühl. Illustriert. Von Willy Leven. (Enthält das Programm des gesamten Unternehmens.)

Demnächst erscheinende Hefte:

- Heft 5: Die bunte Menge. Von Geh. Regierungsrat Professor Dr. W. v. Oettingen.
- Heft 6: Der Tanz. Illustriert. Von Georg Fuchs.

Die zum Teil illustrierten, durchschnittlich etwa drei bis vier Bogen in Lexikonoktavformat umfassenden Hefte werden in zwangloser Reihenfolge erscheinen zu folgenden Preisen: der Einzelpreis des Heftes beträgt 80 Pf. = 96 h ö. W., der Subskriptionspreis 60 Pf. = 72 h ö. W. Jede Buchhandlung kann auf Wunsch die ersten vier Hefte auch zur Ansicht liefern; wo Schwierigkeiten entstehen sollten, wolle man sich direkt an die Verlagsbuchhandlung wenden.

**Strecker & Schröder,
Verlagsbuchhandlung Stuttgart.**

DATE DUE

JUN 17 1999

APR 06 2002

MAR 20 2004

Brigham Young University

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY



3 1197 20821 2792

