NATIONALE
und
UNIVERSALE
MUSIK

ALFRED EINSTEIN

NATIONALE und UNIVERSALE MUSIK

Neue Essays

PAN-VERLAG ZÜRICH

ALFRED EINSTEIN

Nationale und universale Musik

— Neue Essays —

Mit Notenbeispielen und Illustration

Wie bei dem vor einem Jahr erschienenen ersten Bande („Von Schütz bis Hindemith"), ist auch in der hier vorliegenden zweiten Sammlung Essays von Alfred Einstein die Gruppierung der Aufsätze in Beiträge zur Biographie einzelner Komponisten und in Studien allgemeinerer Art beibehalten worden. Mehr als in der früheren tritt aber in der neuen Veröffentlichung die Beschäftigung Einsteins mit den durch die Kontraste zwischen „nationaler" und „universaler" Musik gegebenen Problemen hervor, die den großen Musikforscher und Musikschriftsteller in seinen späteren Jahren besonders stark in Anspruch nahmen. Damit ist auch der Titel dieses Buches begründet.

Bei der Auswahl der hier wiedergegebenen Essays wurde nach den gleichen Grundsätzen vorgegangen wie beim ersten Bande, indem hauptsächlich solche Arbeiten aufgenommen wurden, die auch für den weiten Kreis musikalischer Laien anziehend und faßlich sind. Ein Teil davon stand uns in deutscher Sprache zur Verfügung, die übrigen mußten aus dem Englischen übersetzt werden. Einem von zahlreichen Lesern des ersten Bandes geäußerten Wunsche entsprechend, wurde dem Haupttext hinten ein Verzeichnis beigefügt, das die Vorlagen, nach denen der Abdruck erfolgte, nachweist; der erste Erscheinungsort war trotz aller Bemühungen leider nicht immer feststellbar.

Besonderen Dank schulden wir auch diesmal Frau Hertha Einstein für ihre vielseitigen Bemühungen zur Sammlung der oft weitverstreuten Druckunterlagen, sowie allen Stellen, die für das Erscheinen des Buches sich verdient gemacht haben.

Auch von dieser zweiten Essay-Sammlung kann mit voller Berechtigung ausgesagt werden, daß sie eine wesentliche Bereicherung unserer früher veröffentlichten Schriften Einsteins bedeutet.

PAN-VERLAG ZÜRICH

ALFRED EINSTEIN

NATIONALE UND UNIVERSALE MUSIK

NEUE ESSAYS

PAN-VERLAG ZÜRICH/STUTTGART

Printed in Switzerland

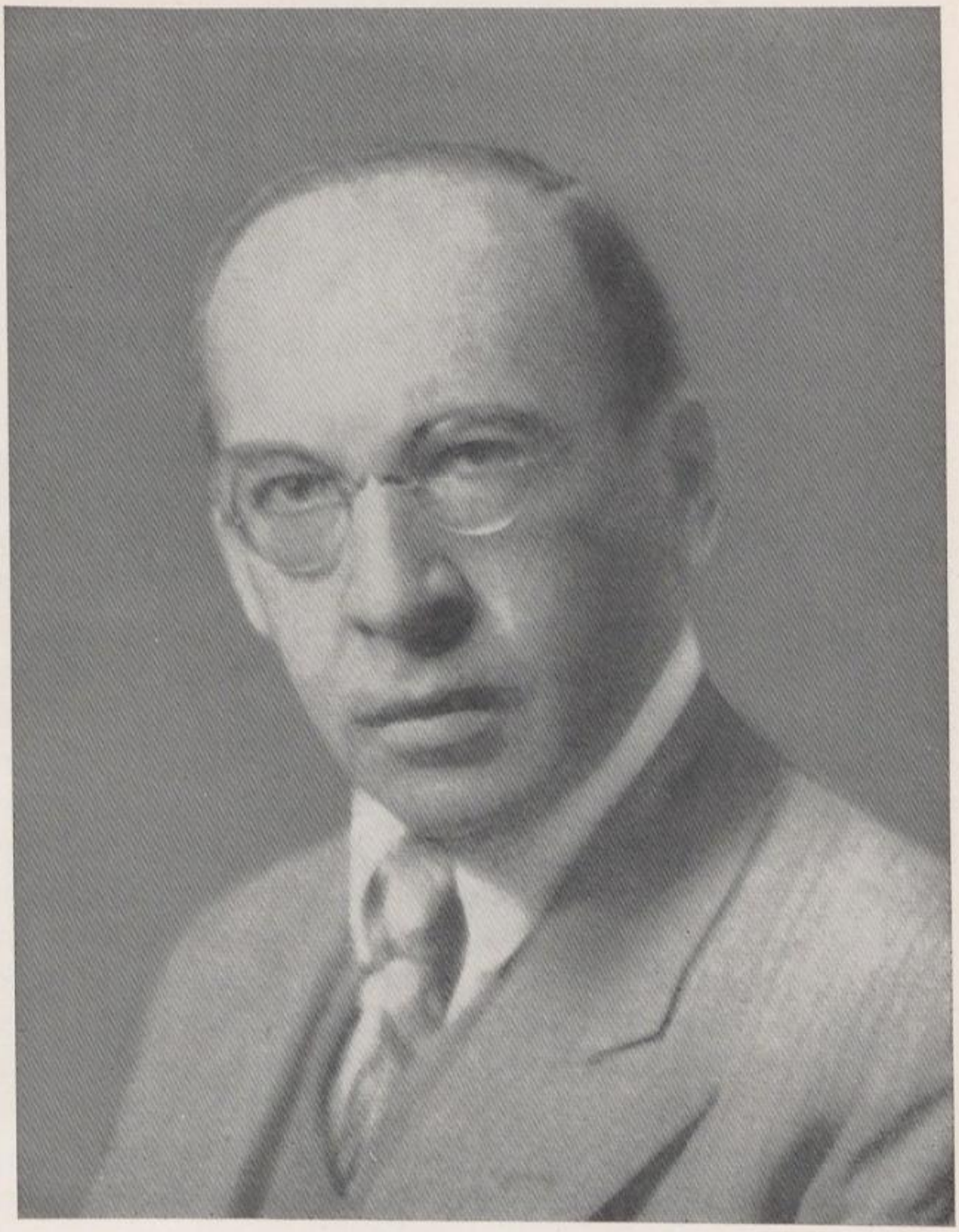
INHALTSVERZEICHNIS

MOTTO:

»In der Geschichte der Musikwissenschaft zwischen etwa 1910 und 1950 war Einstein eine der markantesten Persönlichkeiten«.

Richard Schaal in

»Musik in Geschichte und Gegenwart«



Alfred Einstein

VORWORT

Wie bei dem vor einem Jahr erschienenen ersten Bande (»Von Schütz bis Hindemith«), ist auch in der hier vorliegenden zweiten Sammlung Essays von Alfred Einstein die Gruppierung der Aufsätze in Beiträge zur Biographie einzelner Komponisten und in Studien allgemeinerer Art beibehalten worden. Mehr als in der früheren tritt aber in der neuen Veröffentlichung die Beschäftigung Einsteins mit den durch die Kontraste zwischen »nationaler« und »universaler« Musik gegebenen Problemen hervor, die den großen Musikforscher und Musikschriftsteller in seinen späteren Jahren besonders stark in Anspruch nahmen. Damit ist auch der Titel dieses Buches begründet.

Bei der Auswahl der hier wiedergegebenen Essays wurde nach den gleichen Grundsätzen vorgegangen wie beim ersten Bande, indem hauptsächlich solche Arbeiten aufgenommen wurden, die auch für den weiten Kreis musikalischer Laien anziehend und faßlich sind. Ein Teil davon stand uns in deutscher Sprache zur Verfügung, die übrigen mußten aus dem Englischen übersetzt werden. Einem von zahlreichen Lesern des ersten Bandes geäußerten Wunsche entsprechend, wurde dem Haupttext hinten ein Verzeichnis beigefügt, das die Vorlagen, nach denen der Abdruck erfolgte, nachweist; ein erster Erscheinungsort war trotz aller Bemühungen leider nicht immer feststellbar.

Besonderen Dank schulden wir auch diesmal Frau Hertha Einstein für ihre vielseitigen Bemühungen zur Sammlung der oft weitverstreuten Druckunterlagen, sowie allen Stellen, die für das Erscheinen des Buches sich verdient gemacht haben.

Auch von dieser zweiten Essay-Sammlung kann mit voller Berechtigung ausgesagt werden, daß sie eine wesentliche Bereicherung unserer früher veröffentlichten Schriften Einsteins bedeutet.

Zürich, Juli 1957 *Pan-Verlag*

AUS DER FRÜHZEIT DES KONZERTLEBENS

Es wäre eine sehr interessante Aufgabe, ein Buch über die Entwicklung des Konzertlebens zu schreiben, über seine Anfänge, seine Veränderungen und über die Unterschiede in den Jahrhunderten und bei den verschiedenen Völkern. Ein Musikpublikum im modernen Sinn hat es für die Oper vielleicht erst bei der Gründung der Opernhäuser von Venedig gegeben, die, selbstverständlich, für den venezianischen Adel und seine vielen vornehmen und reichen Gäste erbaut wurden. Das Konzertpublikum entstand mit den Oratorien, den Concerti grossi und den Orgelkonzerten von Händel. Soweit es die Oper betrifft, war Händel eigentlich nichts anderes als der Hoflieferant, der einen Teil des englischen Adels mit Musik versorgte. Daher kann die Bedeutung seines Entschlusses, für ein anderes und größeres Publikum zu schreiben, gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

In früheren Zeiten gab es kein Publikum im modernen Sinn. Die Kirche war der einzige Platz, wo es einem Musiker möglich war, eine größere Hörerschaft zu erreichen. Wobei man allerdings nicht behaupten kann, daß die Gemeinde ein wirkliches Publikum mit Interesse an musikalischen und ästhetischen Werten war. Ein Kirchenmusiker dient der Kirche. Ein Kirchenbesucher ist dort der Erbauung wegen, und die Musik ist nur ein Mittel zu diesem Zweck. In der protestantischen Kirche nimmt der Gläubige nicht als Musiker aktiven Anteil am Gottesdienst, sondern als Andächtiger. In der Vergangenheit war es äußerst schwierig, der Musik rein zum Vergnügen, sozusagen als »Kenner« zu lauschen.

Man kann das Thema auch im Hinblick auf den Musiker der Vergangenheit betrachten. Wie verdiente der Musiker seinen Unterhalt? Der »freie Musiker« war unbekannt. Allerdings trat nach dem 15. Jahrhundert der »Virtuoso« in Erscheinung, der der Nachfolger der mittelalterlichen Fahrenden Sänger und Minnesänger war. Wir können die Verwandtschaft verstehen, wenn wir von Conrad Paumann, einem Organisten der Frauenkirche in München, erfahren,

daß er nicht nur die Orgel spielte, sondern auch Laute und Violine, und daneben noch verschiedene Blasinstrumente. Um das Jahr 1470 trat er an einigen italienischen Fürstenhöfen auf, Mailand, Mantua, Ferrara, wo die Fürsten und Höflinge seine Technik bewunderten und ihn, als Minnesänger, mit Kleidern, einem Schwert und Stücken von Samt und Seide beschenkten. Während des 16. Jahrhunderts war der »Virtuose« nur auf zwei Instrumenten ein Virtuose, auf der Violine und auf der Laute; im Anfang mit Stegreifdichtungen und Gesang, und später dann auf den Instrumenten allein. Solche Sänger und Stegreifdichter wanderten von Hof zu Hof und wurden manchmal großzügig, manchmal kümmerlich belohnt. Deshalb regte sich in ihnen — abgesehen von einigen geborenen »Bohemiens« — das Bedürfnis nach einem regelmäßigen Gehalt, nach einer festen Anstellung.

Im allgemeinen war der Musiker Kirchenmusiker und wurde vom Kapitel der Kathedrale oder des Klosters angestellt, bisweilen von einem Fürsten, der Prunk und Glanz im Gottesdienst liebte, oder auch von einer Regierung, wie zum Beispiel der Republik Venedig. In erster Linie komponierte er Kirchenmusik; wenn er den Auftrag dazu erhielt, auch weltliche Stücke. Nie wurde er von seinem eigenen »Genius« getrieben. Wir dürfen nicht vergessen, daß bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, die großen Musiker nichts anderes als Handwerker gewesen sind — Mitglieder einer Zunft —, daß sie daneben noch große Musiker waren, ist ein reiner Zufall. Aber während des 15. und 16. Jahrhunderts beginnt sich der Unterschied zwischen den hauptsächlich »kirchlichen« und hauptsächlich »weltlichen« Komponisten immer deutlicher abzuzeichnen. Es gibt Musiker, die nie ein einziges weltliches Stück geschrieben haben, wie z. B. Tomàs de Victoria. Von Gombert oder Morales kennen wir nur ein oder zwei Madrigale. Wir sind daran gewöhnt, uns Palestrina nur als Kirchenkomponisten vorzustellen, ungeachtet der Tatsache, daß er viele Madrigale komponierte. Andererseits gibt es Komponisten, die entschieden eine Neigung für die weltliche Kunst hatten. Die Florentiner Musiker des *Trecento* waren weltliche Musiker; sie komponier-

ten nicht für die Kirche sondern für die kultivierte Gesellschaft der Stadt. Luca Marenzio ist ein weltlicher Komponist, obgleich er auch einige Motetten komponiert hat — nie allerdings eine Messe. Und so gibt es nach Beginn des 16. Jahrhunderts verschiedene Musiker, die wir weltliche Musiker nennen können; entweder hatten sie nie Gelegenheit, eine kirchliche Anstellung zu finden, oder sie hatten keine Neigung, Kirchenmusik zu komponieren. Am Ende des 15. Jahrhunderts und zu Beginn des 16. waren die Musiker am Hofe von Mantua — bei Isabella und Francesco Gonzaga — weltliche Musiker. Wir wissen von einigen Laudi von Tromboncino und Cara neben ihren Frottole und Strambotti; aber Laudi gehören nicht eigentlich zur kirchlichen Musik.

Es erhebt sich die Frage, wer hat die weltlichen Musiker bezahlt? Wie verdienten sie ihr Brot? Keinesfalls durch Veröffentlichung ihrer Werke. Es gibt keine Geschichte des musikalischen Urheberrechtes. Aber wir wissen, daß der Musiker oder der Autor immer der letzte war, der geschützt wurde. Der Komponist hatte nicht die geringsten gesetzlichen Rechte. Ehe Petrucci seine Ausgaben veröffentlichte, verschaffte er sich, zuerst von der Republik Venedig, und dann vom Papst, das Privileg, daß niemand außer ihm für die nächsten zwanzig Jahre polyphone Musik drucken durfte. Dieser Versuch, das Monopol an sich zu reißen, mißlang, denn der Papst gab Andrea Antico die Erlaubnis, Orgelmusik zu drucken, und Antico druckte daraufhin auch polyphone Musik. Selbstverständlich erhielten Josquin oder Mouton oder La Rue nicht einen einzigen Soldo von Petrucci. Auch andere Verleger verhielten sich ähnlich.

In den meisten Fällen übernahm der Komponist die Druckkosten selber und hoffte, später von dem Mann, dem er das Werk widmete, eine Entschädigung zu erhalten; oder er sandte Kopien an Fürsten und reiche Leute. Die Entschädigungen schwankten je nach der Qualität des Geschenkes oder dem Grad der Hochherzigkeit des Empfängers. Wir wissen, daß Giaches Wert, nachdem er dem Herzog in Bayern einen Band Madrigale übersandt hatte, 50 Dukaten von ihm empfing. Der kaiserliche Hof hatte eine bestimmte Taxe

für Einzelstücke, Kirchen- oder weltliche Musik und ganze Bände. Wenn ein Band Messen, Motetten oder Madrigale sich als Erfolg erwies, verdiente der Komponist nicht das geringste daran. Der Verleger druckte weitere Auflagen zu seinem eigenen Vorteil, ohne Rücksicht auf den Komponisten, und andere Verleger druckten sie ihm nach. Und der Verdienst kann nicht gering gewesen sein. Die Auflagen waren größer, als wir glauben. Z. B. wissen wir, daß die erste Ausgabe von Boiardos großer Romanze *Orlando Innamorato* (1495) 1200 Exemplare betrug, von denen uns nicht eines erhalten blieb. Man sieht: die Lage der schöpferischen Musiker während des 16. Jahrhunderts war keine sehr glückliche; allerdings war sie auch nicht so schlecht wie die eines modernen Komponisten — von wenigen Ausnahmen abgesehen.

Eine große Hilfe für die weltlichen Musiker des *Cinquecento* waren die musikalischen Akademien, *le accademie*. Die Akademie im allgemeinen ist eine charakteristische Institution der Renaissance, oder — wenn wir dieses Wort vermeiden wollen — des Humanismus. Die erste war die »Platonische Akademie« in Florenz. Einige kultivierte Männer aus dem Kreise des Cosimo de Medici, deren wichtigster Marsilio Ficino war, trafen sich an Nachmittagen und Abenden in der Villa Careggi und diskutierten die Probleme der Platonischen Philosophie. Dies muß um das Jahr 1460 begonnen haben. Am Ende des 15. und im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurden die verschiedensten Arten von Akademien gegründet, wissenschaftliche, archäologische und literarische. Es gab keine Stadt in Italien ohne Akademie, und die größeren Städte besaßen sogar mehrere. Die meisten von ihnen trugen merkwürdige Namen: die *Desios* (die Sehnsüchtigen) in Conegliano, die *Spennati* (die Gerupften) in Faenza, die *Insensati* (die Toren) in Perugia, die *Erranti* (die Irrenden) in Brescia, die *Intrepidi* (die Unerschrockenen) in Ferrara, und so weiter. Die berühmteste aller Akademien war die *Accademia della Crusca* (Crusca-Kleie) in Florenz, deren Zweck es war — wie schon der Name andeutet — die italienische Sprache durch Ausschaltung vulgärer Wörter

und Redensarten zu reinigen. (Scheidung zwischen Kleie und Korn), und deren Mitglieder das erste bedeutende italienische Wörterbuch herausgegeben haben. Außerdem gab es noch die *Accademia dell' Arcadia* in Rom, deren Mitglieder sich die Schäfer des Theokrit zum Vorbild genommen hatten. Jeder Akademiker führte einen Spitznamen — Gluck z. B., der im 18. Jahrhundert ein »Arkadier« war, hörte auf den Beinamen Olindo Treppanio.

Einige dieser Akademien hatten ausschließlich musikalische Interessen. Die meisten der oben aufgezählten Namen waren Musikgesellschaften. Oft dienten sie weniger geistigen als gesellschaftlichen Zwecken; Musik war keine Sache der Besinnlichkeit, sondern der Unterhaltung. Wir können uns ihre Entstehung leicht vorstellen. Einige junge Edelleute in Florenz sind mit den Vorbereitungen zu einem Fest — angenommen einer Hochzeit — beschäftigt. Sie treffen sich, besprechen die Angelegenheit, engagieren einen Dichter, ein paar Musikanten und einen Maler; und wenn dann das Fest vorüber ist, bleibt der kleine Kreis manchmal weiter bestehen. In der Chronik des Marin Sanuto finden wir einen Bericht über eine solche Gruppe in Venedig. Er schreibt am 20. November 1504: »Unlängst gründeten einige junge Patrizier, dreizehn an der Zahl, eine neue Gesellschaft mit Namen *I Contenti* (die Zufriedenen), und zwar für die Hochzeit des Sier Sabastian Cantarini, eines ihrer Mitglieder...« Wir wissen nicht, ob diese Gesellschaft weitergeführt wurde. Drei Jahre später, am 24. Oktober 1507, schreibt der gleiche Chronist: »Heute morgen wurde unter dem Namen *I Immortali* (die Unsterblichen), eine Gesellschaft junger Männer gegründet, dreizehn an der Zahl, alle ungefähr 18 Jahre alt, alle sehr vermögend. Sie wählten einen Obersten oder Präsidenten auf ein Jahr, und sie wollen sofort ein Fest veranstalten, zuerst der Präsident, dann alle anderen. Sie hörten die Messe in der Kirche der Madonna di Miracoli und suchten später San Marco auf... Sie nennen sich selbst die »Unsterblichen«, sodaß wir in dieser Stadt nun vier Gesellschaften besitzen, die ähnliche Namen tragen, die *Semprevivi, Perpetui, Eterni,* und nun diese Immortali. NB. Andere Gesellschaften von

heute sind die *Puavoli, Felici, Principali, Liberali, Sbragenzai, Fraterni, Potenti.«* Bestimmt bedurften alle diese Gesellschaften der Musik und der musikalischen Unterhaltung. Selbst Akademien mit literarischen und philosophischen Zwecken verschmähten die musikalische Unterhaltung nicht. Wir wissen dies aus der Biographie des Serafino Aquilano, die von seinem Freund Vincenzo Calmeta geschrieben und im Jahre 1504 veröffentlicht wurde. Um 1485 kehrte Serafino in Gesellschaft seines Gönners Ascanio Sforza nach Rom zurück und gründete dort im Hause eines jungen Edelmannes, Paolo Cortese, einen Klub, wo, wie Calmeta berichtet, sich jeden Tag »eine große Zahl kultivierter Geister« versammelten, Gelehrte, Poeten, Philosophen, und wo Serafino »mit der Harmonie seiner Musik oft die ernsten Unterhaltungen der Männer der Feder aufheiterte.«

Die ausgesprochenen Musikakademien waren eine Folge der Veränderung, die sich im musikalischen Stil vollzogen hatte. Die neue polyphone Musik, vor allen Dingen das neue Madrigal, veranlaßte den Musikliebhaber nicht nur zuzuhören, sondern sich aktiv zu beteiligen. Die Musik wurde dadurch zu einem viel größeren gesellschaftlichen Faktor, als sie es zuvor gewesen war. Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begannen die Edelleute sich dem Studium des Gesangs zu widmen, und Instrumente spielen zu lernen. Musikalische Kenntnisse gehörten nun zu den Ansprüchen, die man an die Erziehung eines Höflings stellte. Der »Cortegiano« von Castiglione, der im Jahre 1528 erschien, enthält eine berühmte Stelle über Gesang und Violinspiel in der Gesellschaft.

Im Jahre 1543 wurde eine der ersten rein musikalischen Akademien gegründet, die *Accademia Filarmonica di Verona.* Die Gründer waren einige junge Männer aus vornehmen Veroneser Familien und ein paar Künstler — zwei Maler, ein Dichter und ein Musiker. Der Zweck der *Filarmonica* war Pflege und Ausübung der Musik. Erst später, im Jahre 1547, erkannten die Mitglieder, daß die Dichtkunst ebenso notwendig war, um ihnen die notwendigen Texte zu verschaffen. Alle Mitglieder hatten einen jährlichen

Beitrag zu zahlen (12 Mocenigo Dukaten). Sie wählten einen *Principe*, einen *Governatore* und vier weitere Vorstandsmitglieder. Der Gründungstag wurde alljährlich mit besonderer Feierlichkeit begangen. Am Morgen fand in einer der Kirchen Veronas eine Messe statt — eine musikalische Messe, und jedes Jahr eine andere — und am Abend gab es ein Bankett.

Gegen Ende des Jahres 1546 beschlossen die Mitglieder einen *»Maestro di Musica«* anzustellen, der ihnen Unterricht im Gesang und in der Handhabung der Instrumente erteilen sollte. Zwei Monate darauf engagierten sie einen Niederländer, Metre Jan (oder Giovanni) Nasco, der bis zu dieser Zeit im Dienste eines Condottiere in Vicenza, Paolo Naldi, gestanden hatte. Nasco hatte schon vor dem Jahre 1546 für die Akademie einen »Gesang der Nachtigall« komponiert, der aber erst 1554 gedruckt wurde. Den Akademikern standen drei Kandidaten zur Wahl: Vincenzo Ruffo, Gabriele Martinengo und Metre Jan, und es ist bezeichnend, daß sie nicht einen der Italiener — die beide aus Verona stammten — sondern den *Maestro fiammingo* beriefen. Nasco erhielt ein Jahresgehalt von 30 Dukaten und freie Wohnung im Akademiegebäude. Er hatte den Mitgliedern jeden Nachmittag als Lehrer zur Verfügung zu stehen, und alle seine Kompositionen wurden Eigentum der Akademie. Er war verpflichtet, alle Texte, die die Mitglieder wünschten, in Musik zu setzen. Am Morgen war Nasco frei, solche Leute zu unterrichten, die keine Mitglieder der Akademie waren, jedoch nicht in den Räumlichkeiten der Vereinigung. Die Akademie war stolz auf Nasco, und ihr Präsident, der Maler Brusasorci, malte sein Porträt, das heute noch im Museo di Castelvecchio in Verona hängt. Nasco war ein geselliger Mensch und einem guten Trunk nicht abgeneigt. Im Jahre 1548 spielten er und einige Mitglieder der Akademie dem Vincenzo Ruffo einen Schabernack, und sie wurden alle für diesen Streich zu einer Geldbuße verurteilt.

Nasco blieb Maestro der Akademie bis zum Ende des Jahres 1551 und gab damals die Stelle nur auf, weil seine pekuniäre Lage ungünstig war, und er mit den 36 Dukaten, die er inzwischen verdiente, nicht auskommen konnte. Er

wurde *Maestro di Cappella* an der Kathedrale von Treviso, blieb aber sein Leben lang der Akademie freundschaftlich verbunden, und sandte ihr zum 1. Mai und zum Karneval religiöse und weltliche Kompositionen. Nasco starb 1561, und seine Frau widmete der Akademie einen Band von ihm komponierter Klagegesänge.

Die *Accademia Filarmonica* bestand lange Jahre und besaß ein paar ausgezeichnete Maestri, deren beste Lambert Courtois, ein Franzose, und Vincenzo Ruffo waren. Aber während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde der Ruhm der *Filarmonica* etwas verdunkelt durch die private Akademie eines Veroneser Maecenas, des Mario Bevilaqua, von dem wir später noch hören werden. Im Jahre 1564 vereinigte sich die *Filarmonica* mit der *Accademia della Vittoria* — ein Zeichen, daß sie nicht länger stark genug war, sich selber zu erhalten.

In der Zwischenzeit wurden viele andere, hauptsächlich musikalische, Akademien gegründet. Die *Unisoni* in Perugia, die *Filomusi, Filaschisi* und *Filarmonici* in Bologna (Mozart!), die *Intronati* und *Filomeni* in Siena, die *Elevati, Umidi* und *Fiorentini* in Florenz. Die wichtigsten unter ihnen waren die *Umidi* in Florenz, deren Mitglieder Komödiendarstellungen mit Musik bevorzugten. Ein Teil dieser Musik ist noch vorhanden, z. B. die zur Komödie *Il Furto* (der Diebstahl) von Francesco D'Ambra, die im Jahre 1544 in den Räumen der Akademie aufgeführt wurde, sowie die Intermezzi, komponiert von Corteccia, dem Hofkomponisten Cosimos I, der auch Chormeister von San Lorenzo war. Die Mitglieder der Akademie hatten einerseits eine Vorliebe für dramatische Musik, während sie sie andererseits auch in Form von Hirtenliedern schätzten. Nasco und Ruffo sind die wichtigsten Vorläufer der Kantaten-Komponisten des 17. Jahrhunderts. Sie haben bereits damals schon richtige Kantatentexte in Musik gesetzt.

Nasco, Ruffo, Corteccia und andere waren Kirchenkomponisten und Chormeister. Ein Musiker, der sein ganzes Leben lang den Akademien diente, war Francesco Portinaro von Padua. Im Jahre 1557 hat er den *Academici Costanti* in Vicenza

einige Madrigale gewidmet, und während des gleichen Jahres wurde er zum Chormeister der neugegründeten *Accademia degli Elevati* in Padua ernannt. 1560 widmete er ihren »Vätern«, »Präsidenten« und »Herren« einige Madrigale. Die Akademie der Elevati war nach dem Vorbild der Filarmonica in Verona organisiert. Ihre Mitglieder interessierten sich für lateinische und italienische Poesie, für Mathematik, Rhetorik und Musik. Ihre Zusammenkünfte waren eine Mischung von Belehrung und musikalischer Unterhaltung; vor und nach jeder Vorlesung wurde musiziert. Aber im Gegensatz zu der *Filarmonica* waren nicht alle Mitglieder ausübende Musiker. Portinari besaß schon einige musikalische Gefährten, die mit ihm konzertierten, aber für größere Anlässe reichten die vier nicht aus, und Portinari mußte noch einige hinzu engagieren. Der musikalische Eifer der Herren selber scheint nicht übertrieben groß gewesen zu sein. Die Akademie der Elevati wurde im Jahre 1573 durch eine neue ersetzt, der *Rinascenti*, die Portinari auch wieder in ihre Dienste nahm. Eine andere Akademie, die *Animosi*, bestand nur kurze Zeit, da im Jahre 1576 die Pest in Padua wütete und 12000 Menschen das Leben kostete. Abgesehen davon, war Venedig zu nah, und die Akademien Paduas konnten sich nicht mit denen von Venedig messen. An den Akademien läßt sich der Umschwung von der Heiterkeit der Renaissance zu dem Ernst und der Gemütsverdüsterung während der Gegenreformation gut beobachten. Portinari war ein Komponist, der für seine Auftraggeber komponierte; und beim Studium seiner Werke sehen wir das ganze musikalische Leben Paduas zwischen 1550—1580 offen vor uns liegen.

Die Kenntnis der Akademien ist wichtig zum Verständnis einiger — vielleicht vieler — Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beispiel: In Domenico Meglis *Musiche* (1602) gibt es ein Madrigal, das folgendermaßen beginnt:

Com'esser puo che sia
Si ACCESA l'alma mia...

und eine Anspielung ist auf eine der berühmtesten Sängerinnen jener Zeit, Isabella Andreini, die als Mitglied der *Accademia Intenta* in Reggio den Spitznamen *L'accesa* führte.

Die *Accademia Filarmonica* in Verona bestand bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Aber sie hatte eine bedeutende Rivalin in der Privatakademie oder dem *Ridotto* (Kasino) des Grafen Mario Bevilaqua — eines der berühmtesten Maecene seiner Zeit. *Ridotto* oder *Ridutto* hießen Vereinigungen, die kleiner waren als die Akademien, und viele Musiker gründeten oder unterhielten solche *Ridotti*, wie z. B. der Domherr Spirito Pratoneri in Reggio, dessen Verein sich *Ricettacolo sempre de Virtuosi* nannte. (Ewige Zuflucht der Virtuosen). Der Kreis um den Grafen Bevilaqua war nicht klein. Bevilaqua stammte aus einer vornehmen Veroneser Familie. Geboren im Jahre 1536 wurde er *Provveditore di Verona*, d. h. Gouverneur der Stadt und trat im Jahre 1576 in die Dienste der Republik Venedig. Er ist der Erbauer eines prachtvollen Palazzos, dessen Entwurf von Michele Sanmichele stammt, den er mit Skulpturen, Gemälden und Teppichen prunkvoll ausstattete, und in welchem er musikalische und dramatische Vorstellungen veranstaltete. Wir wissen, daß er um 1590 auch zu den Gönnern der *Compagnia degli Comici Uniti* gehörte. Fast jeder große Musiker dieser Zeit — außer Monteverdi — widmete ihm eines seiner Werke. Und Monteverdi hat es deshalb nicht getan, weil zwischen Bevilaqua und den Herzögen Guglielmo und Vincenzo von Mantua eine alte Rivalität bestand. Aber Lasso, Merulo, Monte und Vecchi taten es. Und ein paar junge Musiker, wie Stivorio, gestanden, daß sie ihre ganze musikalische und künstlerische Erziehung den Abenden in Bevilaquas *Ridotto* verdankten. Ein anderer Musiker, Leoni Leoni, berichtet, daß Bevilaqua ihn geliebt habe wie einen Sohn, *»come figliuolo amato«*.

Es ist erwiesen, daß Bevilaqua einige ausgezeichnete Musiker für sein *Ridotto* engagierte, unter ihnen den Berufsorganisten Paolo Masnelli. Der größte Ruhm seines *Ridottos* liegt jedoch in der Tatsache, daß Luca Marenzio einen Band Madrigale für ihn komponierte und sie ihm widmete. Marenzio erzählt uns, daß er diesen Band in einer ganz neuen Art komponierte, und daß er *»per l'imitazione delle parole«* und *»proprieta dello stile«* nach einer bestimmten *»mesta gra-*

vita« (einer ernsten Würde) getrachtet habe, wobei er während des Komponierens immer den Grafen und die *littani* seines Kreises im Auge gehabt habe.

Und das ist die wahre Bedeutung der Musikakademien. Der Komponist hatte die Möglichkeit, für sie zu schreiben, ohne dem Zeitgeschmack Rechnung tragen zu müssen, oder dem Geschmack irgend eines Auftraggebers. Musik, die für die Akademien geschrieben wurde, war *l'art pour l'art.* Man braucht sich nur an das Werk von Gesualdo zu erinnern, an seine harmonischen Experimente, an seine erstaunliche Kühnheit. Dieses Werk war nicht für das große Publikum geschrieben worden. Gesualdo war ein Fürst; und mit der gleichen Unbekümmertheit, mit der er unter der Hand seine Frau und ihren Geliebten ermordete, hat er auch unter der Hand komponiert, nur für sich selbst, zum eigenen Gebrauch, für sein *Ridotto.* Ebenso wie Marenzio, der, als er für Bevilaquas *Ridotto* schrieb, eine Reihe — man könnte sagen — unkonventioneller Kompositionen schuf.

Bevilaqua starb im Jahre 1593. Während seiner letzten Lebensjahre wurde ein weiterer *Ridotto* von größter historischer Wichtigkeit gegründet, der des Grafen Bardi von Florenz, die sogenannte *Camerata Fiorentina.* Es war eine typisch Florentinische Vereinigung. Ein paar Aristokraten, einige Musiker, einige Gelehrte — alle ein wenig intellektuell, schöngeistig angehaucht. Zweck und Ziel dieser Vereinigung war, das griechische Drama neu zu beleben, dessen unerhörte Wirkung die Herren nur vom Hörensagen kannten. Und so schufen sie die Oper. Aber die Oper ist nicht das einzige Resultat der Akademien. Auch Monteverdis schöpferische Leistung basiert auf den Akademien. Er war Mitglied der *Invaghiti* in Mantua, und sein Akademikername war *»l'ottuso».* Der *Orfeo* wurde in der *Accademia degl' Invaghiti* uraufgeführt. Monteverdi widmete den vierten Band seiner Madrigale (1603) der *Accademia degli Intrepidi* in Ferrara, die im Jahre 1601 gegründet wurde, und es ist bezeichnend, daß den Mitgliedern der Akademie sämtliche Nummern des Bandes geläufig waren, wie Monteverdi in seinem Wid-

mungsschreiben feststellt. Der Herzog von Mantua war der *Principe*, der Präsident der *Accademia degli Intrepidi.*

Aus allen diesen Tatsachen geht hervor, daß jeder, der eine Geschichte des Konzertlebens schreiben will, mit der Geschichte der italienischen Akademien beginnen muß.

DAS MADRIGAL

Es mag seltsam erscheinen, daß in den Bereich dieser Blätter zum erstenmal ein Gegenstand der Musik in Betracht gezogen wird, und obendrein: ein Gegenstand nicht der modernen Musik, sondern eine alte, «historisch» gewordene Kunstform, mit der außer ein paar Fachleuten sich so gut wie niemand mehr befaßt; die Form freilich, in der der Kunstgeist der italienischen Renaissance sich am reinsten ausgesprochen hat: das Madrigal. Für das erste mache man den Leiter dieses Jahrbuchs verantwortlich, das zweite bedarf der Begründung.

Sie liegt, zunächst, in Liebe. In einer vielleicht ganz subjektiven und schrulligen Liebe zu dieser Kunst des A-cappella-Gesangs, die Persönlichstes mit »unpersönlichen« Mitteln, dem Organ der Mehrstimmigkeit, auszusprechen hat; die durch die Gebundenheit an dies Organ verhindert ist, auch nur die Grenzen jenes Pathetischen zu berühren, mit dem uns spätere und plebejischere Zeiten bedacht haben. Sie liegt zum andern in der erregenden Aktualität des geschichtlichen Problems, das in dem Begriff und Wesen des Madrigals, im Verlauf seines Werdens und Vergehens beschlossen ist. Das Problem des Madrigals steckt, bei einer außerordentlichen Vitalität, bei einer Vollkommenheit als Kunstgebilde, in der Willkür seiner Schöpfung, in seiner Bestimmung für einen engbegrenzten Gesellschaftskreis, in seiner Künstlichkeit, Ununsprünglichkeit, Konventionalität. Das Madrigal wurzelt gar nicht im Volksgeist, und ist doch »gesund«, wenn auch von einer aristokratischen, nicht durchaus robusten Gesundheit. Es konnte nicht im italienischen Volksgeist wurzeln: das Madrigal, eine höchste Blüte gerade italienischer Musik, ist von »Oltramontani«, von Musikern, die aus den Niederlanden, aus Frankreich stammten, geschaffen worden, und im Verlauf des ganzen Jahrhunderts haben solche Oltramontani, Lasso, Monte, Luython, Giaches de Wert, unbestritten, ja gefeiert, die Wandlungen seines Charakters bestimmt oder wenigstens mitbestimmt. Glückliche Zeiten des Mangels an Kunstchauvinismus! Das Madrigal wird die universale Form

für allen Fortschritt in der Musik überhaupt, und es gilt gleich, ob Italiener, Niederländer und Franzosen, ob Deutsche oder Engländer es als Tummelfeld für jedes künstlerische Wagnis benützen, wenn auch schließlich der italienische Kunstwille all diese Schritte heimlich leitet und die entscheidenden Worte spricht. In seinem Zeitraum von kaum siebzig Jahren ist der ganze Weg, von den Anfängen über den Höhepunkt bis zum Abstieg durchlaufen, der Kreis einer Schöpfung von einer abgeschlossenen Eigenart vollendet, die uns nirgends mehr Anknüpfung, ja kaum mehr Imitation erlaubt, und doch voll unbedingter Lebendigkeit ist bis zu ihrer letzten Faser. Wir können im großen und ganzen, wenn auch nicht im einzelnen — denn wer könnte die ungeheure Produktion an Madrigalen, die von etwa 1540 bis 1610 die Druckerpressen von Venedig, Rom, Mailand, Ferrara, Antwerpen verlassen haben, bewältigen! — diese Entwicklung zusammenfassen. Und es ist von Vorteil, das Bild einer Entwicklung, die uns so »aktuell« bewegt, in einem reinen geschichtlichen Spiegel aufzufangen: wer könnte heute die Fragen von der »Wurzellosigkeit« des Kunstschaffens, von Nationalität und Internationalität ohne Trübung des Urteils und des Beurteiltwerdens behandeln?

Das Madrigal ist nicht entstanden, sondern im strengsten Sinn des Wortes gemacht, geschaffen worden, und zwar geschaffen von Fremden, Nordländern: unter den Namen seiner ersten Schöpfer: Willaert, Arcadelt, Verdelot, Layolle, Gero tauchen nur ein paar italienische auf, die des Römers Costanzo Festa und des Ferraresen Alfonso della Viola. Das Madrigal ist nicht nur eine Schöpfung der importierten Komponisten, es ist durchaus unvolkstümlich, es schwebt gleichsam in der Luft: wie später der Einzelgesang in Florenz, nach Peter Gasts Ausdruck, reaktiven Musikern verwirklicht wurde, so ist auch die Entstehungsgeschichte des Madrigals ein Vorgang bewußter Reaktion. Es gab am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine einigermaßen autochthone Musik in Italien, die sogenannte Frottola: einigermaßen, denn auch sie war nichts anderes als eine Verniedlichung, Vereinfachung der damals beherrschenden

niederländisch-französischen, internationalen Kunstform, der Ballade: kleine Strophenliedchen mit Refrain, wie gemacht für anspruchslose Improvisation, zu denen ein Heer von oberitalienischen Musikern die musikalische Einkleidung und häufig auch den Text lieferte: meist anspruchslose, der Textform sich genau anschmiegende, rhythmisch freilich reizvolle Melodie mit einer scheinpolyphonen Instrumentalbegleitung. Volkstümlich aber war diese Kunst, trotz ihrer Ehrgeizlosigkeit und ihres durchaus nicht hohen Tons, keineswegs; an ihr vergnügte, mit ihr begnügte sich der venezianische Adel, eine Isabella von Mantua, eine Beatrice von Este. Es ist merkwürdig, daß wir von italienischer Volkskunst in der Musik, von den Zeiten Dantes bis ins 18. Jahrhundert hinein, so gut wie gar nichts wissen, daß wir ihre wenigen Reste durch die gewundensten Schächte ergraben müssen. Die Frottola birgt solche Reste, indem sie das Volkslied wie den Gassenhauer als Refrain benutzt; beides ist ihr unterschiedslos ein Gegenstand der Verhöhnung, des Spottes, ein lächerlicher Gegensatz zu ihrem halb frivolen Grundton. Mit welcher Liebe hat dagegen das deutsche mehrstimmige Lied den überkommenen Melodienschatz des Volkes gehegt!

Wir wissen ungefähr, wo man des niederen Tons der Frottola zuerst satt geworden sein muß: es war der literarische Kreis, in dessen Mittelpunkt Pietro Bembo, Kardinal und Dichter, stand; es handelt sich um eine Art Erneuerung des Platonismus in der Behandlung von Liebesfragen; Platonismus, wie die Renaissance ihn verstand, eine wenn nicht humanistische, so doch durchaus gebildete Angelegenheit.

Der neue, noblere Text wird geschaffen, der Musiker zur Komposition kommandiert. Wir haben zufällig die Dokumente für ein berühmtes Beispiel in ein paar Briefen Michelangelos. Michelangelo schickt seinem Freund Luigi del Riccio in Rom auf dessen Drängen zwei Madrigale, ein Liebes- und ein politisches Gedicht, damit Arcadelt es in neuer Manier komponiere. Beurteilen kann Michelangelo die Leistung Arcadelts nicht; er überläßt es Ricco, die Art der Belohnung für den Musiker zu bestimmen. Die beiden Stücke (»Deh dimmi Amor« und »Io dico che fra voi«) sind erhalten ... Ein

ungeheurer Schwall von Madrigaldichtungen nach Bembos Rezept ergießt sich über Italien, der die Gattung in der italienischen Literaturgeschichte für immer diskreditiert hat. Das ist vielleicht ein Unrecht, denn es geht hier nicht um reine, sondern vielmehr um Gebrauchsdichtung, um eine *poesia per musica*, für ganz bestimmte Forderungen der Verbraucher geschaffen fast alles platonisierend schmachtende »Adressen«, Ständchen, Serenaden, für eine praktische Anknüpfungs- und Kuppelmusik der edlen Liebhaber. Es ist bezeichnend, daß ein überwältigend hoher Bruchteil des ersten Madrigals für tiefe Stimmen, für Männer komponiert ist. Es wäre, und war auch wohl in der bisherigen geschichtlichen Betrachtung ein Fehler, das Madrigal viel zu abstrakt zu nehmen, als blosses Studienobjekt für rein musikalisch-formale oder Entwicklungsfragen. Es war, trotz seiner Nobilitierung, eine sehr lebendige Kunst für sehr lebendige Leute. Wie sehr es Gebrauchsmusik war, Dedikationsmusik für bestimmte Personen und bestimmte Gelegenheiten, läßt sich nur vermuten, nicht mehr feststellen; doch gibt es ganze Bücher von Madrigalen, die nur aus Widmungsmusik bestehen.

Dennoch ist das Madrigal daneben im höchsten Maß eine Form der freien Kunst, wenn man will der Künstlerkunst, von den Musikern um des Fortschritts willen, höchstens für einen kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern geschaffen, wie sie sich an den Fürstenhöfen und in den Akademien zusammenfanden. Wir besitzen noch ein paar solcher Werke, die das odi profanum an der Stirn tragen, wie das dem Grafen Bevilacqua und seiner Akademie in Verona gewidmete Madrigalbuch Luca Marenzios von 1588. Den Schöpfern dieses freien Madrigals genügt sehr bald nicht mehr der modische Text mit seiner galanten Psychologie, der ihnen in die Hand gedrückt wird; sie erkennen die Forderung literarischer Haltung und Höhe unbedingt an, ja sie verschärfen sie, indem sie Stücke derberen (niemals obszönen) Tons, die im frühesten Madrigal mit unterlaufen, verbannen; aber sie halten im Garten italienischer Dichtung selbständige Umschau. Willärt ist es gewesen, der in einem allerdings erst drei Jahre vor seinem Tode herausgegebenen und »Musicanuove« be-

titelten Madrigalbuch (1559) zuerst programmatisch den Dichter auf den Schild gehoben hat, der darnach im Mittelpunkt der Madrigalkomposition steht: Petrarca. Petrarca ist, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, nicht selten komponiert worden, nach Willärts Vorgang aber, in den Jahren etwa von 1550 bis 1580, gibt es buchstäblich keine seiner Kanzonen oder Sestinen, keins seiner Sonette und Madrigale mehr, das nicht in Musik gesetzt worden wäre, manches Stück nicht einmal, sondern dutzend- und aberdutzendmal. Man begreift diese Apotheose Petrarcas in der Musik des 16. Jahrhunderts: das Madrigal ist das vorherbestimmte, ideale musikalische Gewand für die Dichtung dieses sinnlich, übersinnlichen Freiers, diesen Liebenden mit schlechtem Gewissen, der, ein Jahrhundert nach der religiösen Indifferenz, ja Frivolität der Frottola, sogar die Pforten zur spiritualen Komposition der Zeit der Gegenreformation zu öffnen vermag, weil ihm die Sinnlichkeit in der Liebe als Fessel, als Feind des Spirituellen erscheint. Neben die sentimentalische Dichtung Petrarcas und des Heeres seiner Nachahmer tritt der Kanzoniere und vor allem das Heldengedicht Ariostos; man liebt einzelne Stanzen, in denen sich die klare und launige Weltweisheit dieses größten Dichters der Renaissance ausspricht, greift aber auch zu bilderreichen humoristischen oder affektreichen Stellen, die der latenten dramatischen Absicht des späteren Madrigals entgegenkommen. Und neben Ariost tritt Sannazzar mit Kanzonen, Sonetten, hauptsächlich aber mit seiner Arkadia, die die Lieblingsfiktion der Renaissance nährt, bis die Entdeckung der pseudo-anakreontischen Lyrik um die Mitte des Jahrhunderts den alten Ton des Pastoralen verändert und neu pointiert. Das Verhältnis des Musikers zum Dichter wandelt sich gegen Ende des Jahrhunderts überhaupt; der Musiker beginnt vom Dichter ein Bestimmtes zu fordern: die epigrammatische Wendung der Schlußzeile, die Oxymora der Diktion, mit deren Kontrast er spielt. Das Madrigal Tassos, der ja der Freund des harmonisch kühnsten aller Madrigalkomponisten, des Fürsten Gesualdo von Venosa gewesen ist, die Dichtung von Battista Guarini, später von Marino, ist schon wieder im Dienst der Musik entstanden; die hohe

Zeit des Madrigals ist vorüber, und statt der Kanzonen und Sestinen Petrarcas komponiert man die Liebesklagen aus den Lieblingswerken der Zeit, die dem romantischen Quietismus der Gegenreformation den virtuosesten Ausdruck geben, aus der Aminta Tassos und noch mehr aus dem Pastor fido Guarinis. Das Madrigal nähert sich den Grenzen der Pastoraloper, die es zu überspringen freilich niemals vermag.

Die musikalische Produktion auf dem Gebiet des Madrigals ist von einer unglaublichen Breite und Ausdehnung und hat darin ihr Gegenstück höchstens in der Liedproduktion des 19. und 20. Jahrhunderts; nur daß sie diese an Geschmack und gleichmäßiger Kunstwürdigkeit weit übertrifft; man findet in ihr manches gleichgültige Stück, aber kein schlechtes und ungleichgewichtiges. Sonderbar, daß der Charakter einer so reaktiven, fast willkürlichen Schöpfung von Anfang an feststeht und sich in den Grundzügen bis zum Ende der ganzen Gattung erhält, bis zu dem jähen Umschlag in die »nationale« italienische Schöpfung, den begleiteten Einzelgesang auf neuer, deklamatorischer, arioser Grundlage. Das Madrigal ist, im Gegensatz zur Frottola, die ein Stück begleiteter Liedkunst war, ganz wesentlich A-cappella-Musik, in viel höherem Grade als die gleichzeitige Parallelerscheinung auf dem Gebiet der Kirchenmusik, die Motette. Man kann — das Jahrhundert ist in solchen Dingen weitherzig — natürlich auch eine Stimme allein, wohl meist die Oberstimme, der menschlichen Stimme übergeben, die übrigen aber zur instrumentalen Begleitung degradieren; aber es ist ein Stilfehler. Kluge Köpfe haben bemerkt, wie, nach der verhältnismäßigen Freiheit und Geschmeidigkeit der Frottola, im frühen, meist homophon, durchaus nicht polyphon gehaltenen Madrigal die »Melodie« der Oberstimme harmonisch »belastet« wird; man hat das als primitive Gebundenheit genommen. Richtig beobachtet, aber nicht richtig erklärt. Die Unterstimmen sind eben nicht um der Oberstimme, der »Melodie« willen da: Melodie ist in allen Stimmen, ein jeder der Singenden muß im Ganzen s e i n Ganzes haben. Aus diesem Kunstwillen, der später, im 18. Jahrhundert, wieder die neue Kammermusik belebt hat, erklären sich alle Eigenheiten des Madri-

gals. Es ist, paradox gesagt, nur für den Sänger, nicht für den Hörer bestimmt; es ist Monodie in der Polyphonie; der italienische Kunstgeist hat dies fremde Joch auf sich genommen, ja es mit Grazie getragen; innerhalb dieses Zwangs und dieser Hemmung seinen Ausdruck bis ins Feinste und Eigenste entwickelt, um sich schließlich durch einen Gewaltstreich zu befreien.

Zur Zeit jenes Gewaltstreiches haben die Florentiner Gräzisten und Puristen das Wort vom *lacer am nento della poesia* gerade gegen das Madrigal gerichtet: eine Verunglimpfung, die die Polyphonie im allgemeinen treffen möchte, das Madrigal im besonderen aber nicht. Es gehört zu seinen Gesetzen, in jeder Stimme die feinste und freieste Deklamation zu pflegen; es ist geradezu rührend, wie einer jeden ihr Recht wird; man wird kaum ein Stück finden, in dem nicht einer jeden der vollständige Text zugedacht wäre. Das versteht sich von selbst beim frühen homophonen Madrigal, wo alle Stimmen gleichzeitig deklamieren; aber auch in den imitatorisch belebter gehaltenen Partien wiederholt etwa die beginnende Stimme die Textzeile oder schwingt sich in ein Melisma, um den übrigen Zeit zu lassen und sich zur Kadenz zu sammeln; man findet aus diesem Grunde im vierstimmigen Madrigal wohl kleine zweistimmige Responsorien, aber nicht Dreistimmigkeit auf eine längere Strecke; es ist »dicht« gearbeitet. Später, in der Blütezeit, da die Fünfstimmigkeit zur Norm, die Sechsstimmigkeit zur Grenze für die eigentliche Kammermusik wird, beginnen jene zarten Chorteilungen, bei denen einzelne Stimmen Doppelfunktionen in imaginären Halbchören zu übernehmen haben, auch hier, um der »Vollständigkeit« jeder Stimme zu ihrem Recht zu verhelfen. Zur Vollständigkeit gehört aber auch, daß ein jeder Sänger nicht nur den ganzen Text, sondern auch den ganzen Ausdruck zugewiesen bekommt. Das Madrigal l e b t von neuem, vorher ungeahntem Ausdruck. Es begnügt sich zuerst mit deklamatorischen Wirkungen, mit zarten harmonischen Mitteln, der Hervorhebung eines wichtigen Phantasiebilds durch eine ungewöhnlichere »chromatische« Färbung, etwa die Einführung eines Es oder As. Schon sehr früh, ganz prinzipiell

bei Cyprian de Rore, beginnt eine merkwürdige Jagd nach malerischen oder bildlichen Wendungen, an der die ästhetische Theorie des Zeitalters von der »imitazione della natura« zweifellos ihren Anteil hat. Sie bedient sich entweder harmonischer Mittel, die sich bis zum kühnsten Experiment steigern, oder melodisch-zeichnerischer; jener in der Homophonie, dieser in der Imitation, selten oder niemals beider gleichzeitig, der ersten beim Affekt, der zweiten meist bei der Schilderung. Man glaubt, durch diese »Imitation« den Gehalt des Textes völlig erobert zu haben; die Malerei ist durchaus naiv und darf es sein, weil das allgemeine Ausdrucksorgan des Madrigals sentimentalischen Charakters trägt: ein Hauptreiz des Madrigals besteht in diesem »unmöglichen« In- und Nebeneinander des Sentimentalischen und Naiven, wie ein anderer in dem Ineinander nordischer, gotischer und südlicher Stilelemente — ein Ding: theoretisch unfaßbar, das doch gelebt hat und der Mutterschoß lebendiger Dinge geworden ist. Die *imitazione della natura* geht bis zur Augenmusik, bis zum Ersatz des Gehörs durch den Gesichtssinn: statt etwa das Dunkel durch tiefe Tonlage übertragen zu versinnlichen, wird es dem Sänger in seinem Stimmbuch in »geschwärzten« Noten handgreiflich hingemalt... Große Meister haben sich dieser ästhetischen Verirrung schuldig gemacht; man darf sie, als höchst bezeichnend, nicht verschweigen. Ein Merkwürdiges ist ferner, daß die Malerei immer positiv ist; auch wo die Ruhe eines Gegenstandes versinnlicht werden soll, wird wenigstens der Gegenstand konturiert. Die Malsucht ist sich vielfach Selbstzweck; aus ihr entsteht aber das ausdrucksvoll ziselierte musikalische Motiv, das in Kontrast zu andern Motiven schon halb konzertierend durchgeführt wird; dies ist schon eine Verhärtung, Versteinerung, historisch unendlich bedeutungsvoll, aber dem echten Madrigal nicht mehr gemäß.

Das Hauptmerkmal, das Adelszeichen des idealen Madrigals ist sein rhythmisch freies Fliessen, der Reichtum seiner stimmigen Gestaltung: man findet es in reinster Ausprägung bei den Größten: dem herben Rore, bei Lasso, bei dem reichen Venezianer Andrea Gabrieli, bei Marenzio, dessen geniale

Begabung zum Virtuosischen hinüberspielt, bei Croce und Ingagneri, und bei dessen Schüler Monteverdi, der schon in die Region des Dramatischen und Barocken hineinschreitet. Das Madrigal kennt keine starren rhythmischen Schranken, erkennt kein Gesetz rhythmischer Bindung und Einheitlichkeit; es folgt dem Metrum des Verses mit feinster Schmiegsamkeit, es wechselt je nach Ausdrucksbedürfnis mit geradem und ungeradem Takt, mit langsamem oder rapidem Tempo. Eine Entwicklung hat sich auch hierin vollzogen; der Gang des Ganzen ist ruhiger, die Form geschlossener bei den Anfängen der Arcadelt, Verdelot, Willaert; sie geht bis zur äußersten Freiheit, ja fast Auflösung des Formganzen bei Marenzio und Gesualdo. Diesem rhythmischen Fliessen entspricht das Fliessen — man kann es nicht anders bezeichnen — zwischen Homophonie und Polyphonie. Im frühen Madrigal herrscht noch zum Teil eine merkwürdige gewollte Abkehr von der Homophonie (neben ganz »akkordischen« Stücken), eine programmatische Bewegtheit der Stimmen um ihrer selbst willen. Sehr rasch aber wird die Imitation zum frei und künstlerisch gehandhabten Mittel, wobei zu bewundern ist, wie niemals m e h r oder strenger »imitiert« wird, als notwendig ist, wie ein Ungefähr der Nachahmung genügt: — es gibt in der ganzen Madrigalliteratur keine zwei Dutzend Stücke, die sich mit strenger Imitation, mit dem Kanon oder anderen Künstlichkeiten abgeben. Der Übergang von homophoner und polyphoner Gestaltung und umgekehrt innerhalb eines Stückes ist von einer unsagbaren Zartheit und poetisch-rhetorisch bestimmten Mannigfaltigkeit; man müßte ein Buch schreiben, um diesen Dingen im einzelnen nachzugehen. Die ideale Stimmengruppierung bleibt die Fünfzahl; die Sechsstimmigkeit verleitet schon zu mehr schematischer Unterteilung in fest begrenzte Halbchöre, von höherer, meist zu gröberen und härteren dialogischen Wirkungen gebrauchter Stimmenzahl zu schweigen. Zum vollständigen, vollkommenen Ausdruck jeder einzelnen Stimme tritt die Technik der Dynamik des Madrigals. Sie läßt sich am besten durch einen Vergleich mit der Maltechnik schildern — es ist eine Kunst der Lasur. Der Musiker legt eine zarte Farbe über

die andre; er entfernt sie da und dort, spart aus; er geht von hellen, einfachen zu immer tieferen und gesättigteren Schattierungen über; es gibt kein Verschwimmen, keine Verwaschenheit, sondern unendlich zarte Steigerungen und Abschwächungen in kleinen, aber immer deutlich erkennbaren Stufen. Es ist klar, daß diese Kunst keine starke und pathetische Gefühlsdynamik der einzelnen Stimmen verträgt, daß auch ohne sie die Kombinationen unerschöpflich sind, aus denen der Zauber des alten Vokalklanges erblüht. Wer sich ein Bild von diesem höchsten Zauber machen wollte, müßte versuchen, sich etwa die Komposition Lassos von Petrarcas Canzon »Standomi un giorno solo alla finestra« (1559) zu Gehör bringen zu lassen. Lasso hat das sechsteilige Stück ganz in Musik gesetzt; es ist eine Madrigalsinfonie, ein Gipfelpunkt aller Kunst: Persönlichkeit und Zeitstil, Seelisches und Geistiges treffen hier zusammen; das Werk ist episch, dramatisch, lyrisch zugleich. Dergleichen steht nicht für sich; es gibt Einzelstücke von ähnlicher Höhe; Marenzio hat ein ganzes Buch von zwanzig zyklisch zusammenhängenden Madrigalen komponiert. Wer die Umfänglichkeit des Ausdruckskreises im Madrigal, von der Grazie bis zum tiefsten Ernst, vom Einfachsten bis zur erstaunlichsten Kühnheit kennenlernen will, der sehe eine Auswahl von Madrigalen Monteverdis oder noch besser Marenzios an.

Siebzig Jahre hat diese bei alledem künstliche Kunst, die nichts war als eine Auseinandersetzung südlichen Geistes mit gotischem Kunstmittel, wirklich gelebt; eine Kunst, die subjektivstes Gefühl in gebundener Kunstsprache formulierte, formulieren mußte, die latente Dramatik nicht frei ausströmen lassen konnte, weil ihr dazu noch das Organ fehlte. Merkwürdig, daß sich die Opposition gegen den Anaturalismus Antinaturalismus des Madrigals, mit dem sich höhere Wahrheit des Ausdrucks sehr gut verträgt, erst um 1600 regte; kurz nach Entstehung der Gattung aber die Opposition gegen ihren Ton, gegen ihre sentimentalische Haltung. In echtem Renaissancegeist trat diese Opposition in künstlerischer Gestalt auf, in der Parodie durch die Villanella. Villanellen sind, wörtlich

übersetzt, Bauernliedlein; aber von Volksgeist ist nicht viel und das wenige nicht lange in ihnen zu spüren; es sind dieselben Leute, die Madrigale komponieren und singen, die auch die Villanella dichten, schaffen und konsumieren — ein derbes Korrektiv der eigenen Künstlichkeit und Konventionalität. Die Villanella wird geraume Zeit, etwa vierzig Jahre lang, zur Satire auf das Madrigal. Sie karikiert in Text und Musik seine Sentimentalität; mit der steigenden Aufnahme bukolischer, anakreontischer Motive, mit der wachsenden Lust an naiver Malerei verliert die Karikatur an Angriffsfläche; die Villanella wird zur kunstmäßigeren Canzonetta, und am Ende des Jahrhunderts kommen sich Madrigal und Canzonetta bedenklich nahe. Auch in den Madrigaldrucken, die immer zwanzig bis dreißig Stücke umfassen, beginnen sich da und dort die Gattungen zu vermischen; das Ende ist, wenn Meister wie Orazio Vecchi in Modena (sonst noch einer der größten) und Adriano Banchieri in Venedig sie zum Objekt der Unterhaltung herabziehen, Vecchi in feinerer, Banchieri in platterer Weise. Das Madrigal l e b t nicht mehr bei ihnen, sie s p i e l e n mit ihm. Zum Symptom der Zersetzung des echten Madrigalgeistes wird auch das Aufkommen virtuosen Gesangs, und damit des passiven Hörers, des Publikums, zunächst repräsentiert in einem Fürsten und seinem Hofstaat. Florenz geht voran; fast gleichzeitig aber konkurriert Ferrara mit seinen berühmten »drei Damen«, Koloratursingvögeln, für die Giaches de Wert fünfstimmige Madrigale geschrieben hat: drei konzertierende Soprane, zwei stützende Männerstimmen. In Florenz behilft man sich, bei stärkerer dramatischer Tendenz, mit Pseudomonodie; die latente Dramatik behilft sich mit Chordialogen, Echos, Lamenti. Das Gebäude ist erschüttert. Endlich erfolgt der Stoß von der Seite des ästhetischen Räsonnements, das seine für den Respekt der Zeit unwiderlegbaren Waffen aus dem Arsenal der antiken Musiktheorie holt.

Wir haben, trotzdem wir am Ende angelangt sind, keine Geschichte geschrieben und auch keine schreiben wollen; sie müßte die Epoche der Entwicklung des Madrigals abgrenzen, sie müßte die einzelnen Schulen und einzelnen Meister cha-

rakterisieren — eine freilich höchst fesselnde und notwendige Schilderung der Geburtsstunde der modernen Musik. Dies wäre Geschichte; das Denkwürdige dieser Geschichte aber bleibt doch der Vorgang der Assimilierung, Überwindung fremder Elemente in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts, das Durchdringen zu einer, wenn auch primitiven Freiheit, zu einer Kunstform, die, frei wieder wie das unbegleitete Lied, doch eben *Kunstform* war. Denkwürdig bleibt die Mitarbeit der Nichtitaliener an dieser Assimilierung, die Internationalität des Problems und des Prozesses. Erst in der Monodie im Laufe des 17. Jahrhunderts, und bezeichnenderweise in dem Rassenhexenkessel Neapels tritt die penetrante nationale Monodie auf; das Madrigal kennt sie nicht, so wenig sie das Quartett Haydns, die Oper Mozarts, die Sinfonie Beethovens kennt.

DAS MADRIGAL UND DIE DICHTUNG

Geschichte der »Poesia per Musica«

Eine Geschichte der musikalischen Dichtung, oder der Dichtung für Musik ist noch nicht geschrieben. Eine solche Geschichte wäre ein Teil und eine Aufgabe der Literatur-Geschichte: genauer ein Teil der Geschichte der Lyrik und — von Beginn des 17. Jahrhunderts an — ein Teil der Geschichte des Dramas. Aber es bedarf kaum des Beweises, daß sich diese Teile mit rein literargeschichtlichen Abschnitten nicht »decken« würden, und von Vertretern oder Forschern der reinen Literatur-Geschichte nicht oder nur ungenügend behandelt werden könnten. Für die Geschichte des musikalischen Dramas, sagen wir einfach: des Librettos, ist das ohne weiteres einleuchtend. Wer könnte dem dramatischen Werk Rinuccinis des ersten Operndichters von Bedeutung, gerecht werden, ohne es in den Rahmen der Entstehungsgeschichte der Oper zu stellen! Zu welch ungerechtem Urteil würde man über die armen Librettisten des 17. und 18. Jahrhunderts gelangen, ohne Rücksicht zu nehmen auf ihre sklavische Abhängigkeit vom Musiker, von der Stilform der damaligen Oper! Was für einem schiefen Urteil wäre selbst Richard Wagner ausgesetzt, der doch angeblich die Musik immer dem Drama untergeordnet hat, wenn man seine Operndichtungen wirklich als Dichtungen bewerten wollte, und nicht als Bestandteil seines sogenannten Gesamt-Kunstwerkes! Die Geschichte des Librettos ist eine Aufgabe, die nur die Musikgeschichte und nicht die Literaturgeschichte lösen kann. Sie ist noch kaum in Angriff genommen.

Noch viel weniger existiert eine Geschichte der musikalischen Lyrik, und gerade das Madrigal des 16. Jahrhunderts hat als Dichtungsart eine vielleicht ungerechte Behandlung erfahren, weil man es eben bloß als Dichtung betrachtete. Die musikalische Lyrik ist etwas ganz anderes als die Lyrik schlechthin; nur in bestimmten Zeiten und unter bestimmten Umständen ist sie mit ihr identisch. In bestimmten andern

Zeiten aber, zum Beispiel gerade im 16. Jahrhundert, läuft sie mit ihr parallel und nimmt besonderen Charakter an, auch wo sie scheinbar nur einen Ausschnitt aus ihr bietet. Der Musiker wählt seine Texte nicht nach literarischen Gesichtspunkten. Es ist oft beklagt worden, daß Haydn, Mozart oder sogar Beethoven ihre Liedertexte mit so wenig »Geschmack« ausgesucht hätten, und Hugo Wolf wird gerühmt ob seines literarischen Feingefühls. Hinter diesem Urteil verbirgt sich ein Problem, das ähnlich ist dem Problem des Schwergewichtes in der Oper, wenn auch nicht ganz so kompliziert. Man hat die Oper oft eine unmögliche Kunstgattung genannt, weil der Konflikt zwischen Wort und Ton zwischen Musik und Drama zwischen der weiterdrängenden Tendenz der Handlung und der retardierenden Tendenz der Musik niemals ausgeglichen werden könne. In der Tat kann man eine Geschichte der Oper nur behandeln als Geschichte des immer wechselnden Anspruchs von Musik und Drama, der nur in ganz wenigen Fällen zum Ausgleich gelangt ist.

Ebenso kann man eine Geschichte des Liedes oder der Vokalformen nur behandeln als eine des immerwährenden Kampfes zwischen dem Anspruch von Musik und Text. Für Haydn oder Mozart war die Dichtung, der »Text«, etwas ganz anderes als für Schubert oder gar für Hugo Wolf. Sie war ihnen Anlaß für Musik, sie war auf jeden Fall nur für die Musik da, indes man — nicht bei Schubert, aber bei Wolf — im Zweifel sein kann, ob nicht die Musik für die Dichtung da sei. Zum mindesten erhöht Wolf die Dichtung in der Musik, durch die Musik, und zwar in sehr verschiedenen Graden. In der Mitte zwischen diesen Extremen stehen Schubert, Schumann oder Brahms. Weder Schubert, Schumann noch Brahms haben geschmacklose oder minderwertige Texte in Musik gesetzt wie Haydn oder Mozart. Aber sie wählen aus dem (rein literarisch gewaltig reich gewordenen) Schatz der Dichtung durchaus nach musikalischen Bedürfnissen, aus dem Geiste der Musik. Man hat die Dichtungen, die Brahms komponiert hat, in einem eigenen Büchlein gesammelt: — aber dies Büchlein ist nicht etwa eine literarische Anthologie geworden, sondern eine musikalische, eine Brahmsische. Das

Gleiche würde in noch viel höherem Maß für Schubert gelten. Der Ausschnitt aus dem Reich des Dichterischen, denn solche Meister usurpieren, hat mit »Literatur« nichts mehr zu tun, sondern ist Dichtung für Musik, »poesia musicale«. In den meisten Fällen, aber durchaus nicht immer, entspricht dem literarischen Wert der musikalische. Eine gute Dichtung, das heißt die Schöpfung eines großen, innerlich bewegten, der Sprache mächtigen Dichters entzündet den Musiker bis ins Innerste. Goethes »Veilchen«, von Mozart in Musik gesetzt, ist ein Beispiel. Aber auch eine »unliterarische« Dichtung kann Musik höchster Art hervorrufen. Die »Zauberflöte« ist in gewissem Sinn der schlagendste Beweis. Schikaneders Libretto ist im literarischen Sinn »unmöglich«, aber als Libretto ist es gut. Wagners Operndichtungen sind gute Operndichtungen, nicht weil man sie literarisch zureichend finden könnte. Die Libretti für »Aida« oder »Carmen« sind Meisterlibretti, weil Verdi oder Bizet sie komponiert haben.

Einheit von Dichtung und Musik.

Sicherlich hat es ferne Zeiten gegeben, in denen Dichtung und Musik eins waren. Dichtung ohne Musik nicht denkbar war. Die jüdischen Psalmen sind nie »gesprochen«, immer nur mit gehobener Stimme rezitiert worden, genau wie der gregorianische Gesang von seinen Ursprüngen bis auf den heutigen Tag. Die homerischen Verse sind gesungen worden, die Lyrik und Panegyrik der Griechen war sicherlich keine »Literatur«. Aber je weiter sich die Dichtung von ihren Ursprüngen entfernt, je mehr aus dem Seher (vates) der Dichter (poeta) wird, um so mehr löst sie sich aus der Verbindung mit der Musik. Horaz, so herrlich und beglückend sein helles und abgeklärtes Dichtertum ist — und gerade weil es so hell, so wenig »orphisch« ist, war schon ein Literat. Im Mittelalter, bei den jungen Völkern, die das Erbe der Antike zertrümmern, werden auch Epik und Lyrik wieder jung, verschmilzt auch der Dichter-Musiker wieder zur Einheit der Person. Aber schon in der Dichtung der Troubadours, der Trouvères, der Minnesänger trennt sich der Dichter wieder

vom Musiker — nicht umgekehrt: denn der Dichter ist der Herr, der Musiker der Knecht, der für die Versform seines Herren die besondere Weise zu erfinden hat. Daß das im Trecento in Italien eine bereits vollzogene Tatsache war, dafür liefert uns Boccaccio im »Decamerone« ein hübsches Beispiel. Der Sänger Minuccio aus Arezzo kommt zu Lisa, spielt ihr auf seiner Viola eine »stampida« und singt dazu (»et cantò appresso«) eine Canzone. Um aber eine Canzonetta zu dichten, dazu braucht Minuccio de Mico aus Siena, »assai buon dicitore in rima a quei tempi«; Und diesen Text versieht Miniccio »eilig mit einer süßen und beweglichen Melodie« («prestamente intonò d'un suono soave e pietoso» — gior, X, novella 7).

Immerhin: wenn nicht mehr die Einheit, die Personal-Union von Dichter und Musiker, so besteht doch die Einheit zwischen Dichtung und Musik weiter. Zum mindesten für bestimmte Formen der Dichtkunst, die ohne Musik nicht denkbar waren. So wie in älteren Zeiten Dichtkunst nicht möglich war ohne mündlichen Vortrag, ohne Gemeinsamkeit von Sprecher oder Sänger mit Zuhörern; — das gelesene dichterische Wort das Wort das nicht hörbarer Klang wurde, ist ja erst eine bedenkliche Errungenschaft später Jahrhunderte, und sicherlich nicht älter als die Vulgarisierung der Produkte der Buchdruckerkunst. Wir dürfen vermuten, daß das Epos im Mittelalter nicht mehr gesungen, nur noch rezitiert wurde; daß Dantes »Divina commedia« von Anfang an nur der Artikulation, der Kraft des mächtig und plastisch gesprochenen W o r t e s bedurfte. Obwohl die Form der einzelnen Gesänge, das Capitolo, der Musik noch zugänglich war: Petrucci hat, wir haben es gesehen, noch Melodie-Schematen für die musikalische Rezitation von Capitoli gedruckt — wahrscheinlich aber doch nur für die lyrischen H ö h e p u n k t e von Eclogen. Aber die verschiedenen lyrischen Formen: das Madrigal, die Ballata, die Canzon waren undenkbar ohne Musik. Die venezianische Guistiniana, die umbrische und toscanische Lauda wurden gesungen. Die florentinischen Lyriker des Trecento haben ihre Dichtungen für Musik geschrieben. Es ist höchst anziehend zu beobachten, wie der fruchtbarste unter

ihnen, Franco Sacchetti, für seine Ballate, Madrigali, Caccia sich die geeigneten Musiker aussucht. Die Caccia insbesondere ist eine Gattung, deren bloßer Name seinen Sinn verliert ohne Musik; denn Caccia bedeutet so viel wie Canzon, die Bezeichnung ist eher aus der Musik als aus dem Literarischen entnommen, da die Dichtung der Caccia sich für ihr Sujet durchaus nicht auf die Jagd zu beschränken brauchte, sondern auch andere behandeln konnte: Jahrmarktstreiben oder lebhafte pastorale Szenen.

Im Quattrocento ist freilich die Scheidung zwischen Dichtung und Musik zum größten Teil vollzogen. Es gab mehr oder minder »musikalische«, man möchte sagen: »musikable« Formen, und zwei der am wenigsten musikablen waren die vornehmsten Formen der Lyrik, die Canzon und das Sonett. Schon Dante (De vulgari eloquio, ed, E. Moore, Oxford 1894, 392ss) setzt die »literarische« Canzone als eine höhere Form in Gegensatz zur Ballata, wenn er sagt, daß diese der Musik bedürfe, während bei der »Cantio« die Kunst des Dichters überwiege »... quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget: sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballatae non faciunt (indigent enim plausoribus ad quos editae sunt): ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum; cum nemo dubitat quin ballatae sonitus nobilitate modi excellant«. Die Beweisführung ist rein scholastisch; dennoch besteht hinter dieser Beweisführung bereits das Gefühl für den wechselnden Anteil von Dichtung und Musik in jedem Kunstwerk, das beide Künste vereinigt oder verschmilzt. Die Canzone, die an Würde mit dem Sonett wetteifert, war immer der Musik noch zugänglicher; ihre längeren oder kürzeren Strophen widerstrebten nicht musikalischer oder halb-musikalischer Rezitation. Aber das Sonett, zu dessen schematischer Komposition drei einfache Melodie-Zeilen ausreichen — und wir kennen solche Melodie- Schemata, war als »musikalische« Form arm, und je mehr es sich gedanklich betrachtete, umso mehr widerstrebte es der Musik, umso mehr fiel es in den Bereich des Literarischen, der Deklamation, der

Lektüre. (Ich kann mich nicht enthalten, Goethe zu zitieren, der am 11. März 1816 an Zelter schreibt, die Dichtart seines West-östlichen Divans habe »das Eigene, daß sie fast wie das Sonett dem Gesang widerstrebt« — was Hugo Wolf, zu seinem Schaden, nicht beachtet hat.) Während Sacchettis Ballate, Cacce, Madrigali nach Musik verlangten, schlossen Petrarcas ein wenig früher entstandene Sonette die Musik bereits aus; ebenso wie Dantes Sonette zum größten Teil der Einkleidung durch Musik bereits feindlich gewesen waren. Nichts hat vielleicht das unmittelbare, innige Band zwischen Dichtung und Musik mehr gelockert, als der ungeheure, und im Lauf des XVI. Jahrhunderts noch weiter steigende Ruhm und Nachruhm des Lyrikers Petrarca. Denn die Sonette, Madrigale, Canzonen, Sestinen seines Canzoniere waren ja im 15. und 16. Jahrhundert keine lebendige Kunst mehr, sondern Erbe, ein Feld der Philologen und Kommentatoren. Ein Erbe, dessen man sich immer wieder versicherte, das man bewundernd pflegte und nachahmte, aber eben doch ein Erbe. Es konnte immer wieder in ein mehr oder minder kostbares musikalisches Gewand gekleidet werden — aber dies Gewand stimmte nicht mehr überein mit dem, das Petrarca selber vielleicht für seine Verse gedacht und gewollt hatte. Vielleicht — denn auch Petrarca war bereits ein Literat.

Die Frottola war noch einmal eine Rückkehr zur Einheit von Dichtung und Musik. Auch wo die Personal-Union zwischen Dichter und Musiker, wie bei Serafino und Cariteo, oder zwischen Musiker und Dichter, wie bei Michele Pesenti, nicht vorhanden war: der Dichter stand im Dienst des Musikers, und Poeten und Komponisten verbanden sich zum selben Zweck: einer gesellschaftlichen Kunstübung lebendigen Stoff zu bieten. Nämlich einer höfischen Improvisationskunst, so wenig literarisch, so voll von lyrischen Gemeinplätzen, von gestohlenem Abfall wirklich literarischer Dichtung, daß diese Reimereien eben nur als Text Geltung haben können.

Wir haben gesehen, wie die Frottola-Sammlungen Petruccis und seiner Konkurrenten sich allmählich literarisch »zersetzen«. An die Stelle des »Textes« tritt immer mehr die

»Dichtung«, die höhere Dichtungsgattung — Canzon, Sonett, Madrigal —; an die Stelle der eigentlichen Frottola, die eine verkümmerte Ballata war, immer mehr das Madrigal und die Canzon, im XI. Buch der Frottola Petruccis, 1514 überwiegen beinahe schon die Dichtungen Petrarcas und seiner Nachahmer; in der »Musica« des Messer Bernardo Pisano von 1520 herrscht Petrarca bereits fast unbeschränkt, und im IV. Buch der Frottola Anticos von 1517 erscheint in Musik die erste Stanze aus dem »Orlando furioso« Ariosts.

Die Zeitgenossen waren sich genau bewußt, daß im neuen Madrigal ein neues Verhältnis zwischen Dichtung und Musik herrschte. Den fünfstimmigen Madrigalen des Bernardo Lupacchino da Vasto (1547) ist ein der Dedikation folgendes Sonett eines Messer Giovan Batista da Forsembruno (Fossombrone) beigegeben, das das Gleichgewicht zwischen Poesie und Dichtung betont:

Ascolti chiunque d'armonia si pasce
La dotta Musa e internamente senti
Le note vaghi (!) et attempati accenti
Di Lupacchino et dietro'l tutto lasce
O che diletto al cuor nel cuor ti nasce
Ne i stretti passi al stretto suon pe i lenti
Nel tardo andar alle parole attenti
Hor si perde la hor si rinasce.
Vezzose rime a cui risponde'l canto
Ben potrete dir voi da saggi autori
Esser' uscite per cantarsi sempre
A tal che non si puol discerner tanto
Per qual di doi saran suoi canti fuori
O per le rime o per sue dolci tempre.

Und von wem rühren die »vezzose rime« her? Sie sind durchaus literarisch. Petrarca ist vertreten; Ariost mit vier Ottaven aus dem »Orlando furioso«, vor allem aber, mit nicht weniger als sechs seiner Madrigale, Cassola, der damit unter die »saggi autori«, unter die literarisch anerkannten Dichter eingereiht ist.

Nicht als ob das neue Madrigal von 1550 sich textlich ganz »literarisiert« hätte. Dazu war die Hauptform der Lyrik, das Sonett, für den Musiker viel zu lang, umständlich, und viel zu schwierig zu behandeln. Die Komponisten einigen sich, unter Willärts Führung, bald auf den Ausweg, das Sonett in zwei Teilen zu komponieren, und dabei bleibt es, mit wenig Ausnahmen, bis zum Aussterben der Gattung. Die neue Versform des Madrigals der Generation der Verdelot, Festa, Arcadelt war das neue Madrigal, das weniger streng und symmetrisch gebaut war als das Madrigal des Trecento, und dem eher die Ballata oder Canzonenstanze Petrarcas den Weg geebnet hat. Denn das neue Madrigal ist ja, seiner poetischen Form nach, nichts anderes als eine Canzonenstanze, es ist, wie eine solche, im freien Wechsel der Länge der Verszeilen, der Ungebundenheit des Reims, der Kürze, der epigrammatischen Zuspitzung wie gemacht für die Musik. Auch dies neue Madrigal steht noch, wie die Frottola, im Dienst des Musikers. Die eigentliche Madrigaldichtung des 16. Jahrhunderts beginnt im gleichen Augenblick, da die Komponisten müde sind des Zwanges der Liedform, der vielen Strophenwiederholungen, da sie sich einer kunstvolleren Arbeitsweise zuwenden, in der die Imitation eine wesentliche, entscheidende Rolle zu spielen beginnt, und alle Stimmen Gleichberechtigung gewinnen. Das neue Madrigal konkurriert keineswegs in vollem Ernst mit der neuen, polyphon durchgebildeten Motette. Bernardo Pisano in seiner »Musica« von 1520 hatte das versucht, und deshalb ist er nur ein Vorläufer, aber kein Begründer der neuen Gattung. Das Madrigal der Verdelot und Festa will immer noch die poetische Form sichtbar machen; aber es beginnt mehr oder minder ernsthaft mit dem Gedanken und der Technik der Polyphonie zu spielen. Es ist plötzlich in eine höhere Sphäre der Kunst gehoben, ohne seine Freiheit und Weltlichkeit einzubüßen — im 18. Jahrhundert hätte man gesagt: ohne seinen »galanten« Charakter zu verlieren. Der Text, den es brauchte, mußte im Dienst der Musik stehen, aber er durfte, wenn auch nicht so vornehm und künstlich wie das Sonett, doch nicht ganz ohne literarischen Anspruch sein.

DER ERSTE VERTONTE »LIEBESBRIEF«

In der früheren monodischen Literatur finden sich einige »lettere amorose«, Liebesbriefe in Musik, deren bekanntes Beispiel die »lettera amorosa in genere rappresentativo« im Siebenten Madrigalbuch des Claudio Monteverdi (1619) ist. Es hat immer das Befremden, um nicht zu sagen die Abneigung der Musikhistoriker erregt, als das rigoroseste, doctrinärste Beispiel eines rein deklamatorischen Stils, das jede Konzession an das ariose Prinzip ängstlich vermeidet. Gelegentlich ist Monteverdi sogar ein Vorwurf daraus gemacht worden, daß er so spät noch ein Stück veröffentlicht hat, das um 1620 schwerlich mehr zeitgemäß sein konnte, zu einer Zeit da andere Meister, sagen wir Andrea Falconieri oder Raffaelo Rontani, längst auf dem Weg zur Kammer-Cantate waren. Aber vermutlich wird Monteverdi schon gewußt haben, warum er es getan hat.

Niemand hat sich noch nach der Herkunft dieser seltsamen Komposition gefragt. Finden sich Spuren ihres Ursprungs im 16. Jahrhundert? Der Stile nuovo war in seiner besonderen Ausprägung, der ausdrucksvollen Deklamation über dienendem, stützendem Baß etwas Neues; aber er war nicht aus dem Nichts entstanden. Für alle seine Kunstmittel und Gattungen gibt es Entwicklungsstufen und Vorformen; nur sind es Stufen und Formen, die der Improvisation angehören und deshalb in den Handschriften und Drucken der Zeit nicht dokumentiert sind.

Schon mehrmals habe ich darauf hingewiesen, daß in der Monodie, um 1600, rein italienische Tendenzen und Formen wieder ans Tageslicht treten, die ein Jahrhundert vorher, zur Zeit der Frottola, geblüht hatten. Man pflegt eine der großen Perioden der Musikgeschichte abzuschließen mit dem Jahrzehnt um 1600, da um 1597 die erste Oper erscheint und 1602 Caccini's Nuove musiche, und gewiß nicht mit Unrecht. Aber ein viel tieferer Einschnitt als dieser durch die Entstehung der Oper allzu sichtbare, ist der um 1530, als in der kirchlichen Musik der Cantus firmus-Stil dem freien Wort

und Ausdruck gehorchenden Motettenstil zu weichen beginnt, und auf dem Gebiet der profanen Musik der Liedstil (— die burgundische Chanson, das deutsche Lied, die italienische Frottola —) dem Madrigal und der neueren Chanson: d. h. zwei vollkommen freien, individuellen, in allen Stimmen gleichmäßig belebten Kunstformen. Was sich von etwa 1530 an in der Geschichte des Madrigals ereignet, könnte man paradoxal bezeichnen als eine Abirrung der italienischen Musik von ihrem Charakter und ihrem nationalen Stil; denn es ist nicht zu bestreiten, daß bei der Entstehung des Madrigals Kräfte wirksam waren, die man als »nordisch« zu bezeichnen pflegt. Das Madrigal verdankt seine Entstehung dem Zusammenstoß der Frottola, einer sehr italienischen Kunstform, mit der großen und übermächtigen Kunst der »niederländischen« Schule, die freilich eher international als »nordisch« zu nennen wäre. Mit der Zeit, in etwa fünfzig Jahren, ist diese scheinbare Unterwerfung der italienischen Musik unter den polyphonen Geist einer stärkeren Kunst zu einem ihrer größten Triumphe geworden. Es ist einer der erregendsten und gewaltigsten Vorgänge der Kunstgeschichte, wie sie jene fremden Kräfte sich dienstbar macht, sich assimiliert, bis sie am Ende des Jahrhunderts dasteht als Siegerin und musikalische Weltmacht. Man kann die Größe dieses Triumphes nur verkleinern, wenn man die Verdienste von Meistern wie Verdelot, Willaert, Rore zu schmälern sucht und ihnen italienische Vorgänger und Zeitgenossen entgegen stellt; Meister wie Andrea Gabrieli, Marenzio oder Monteverdi werden damit nicht größer, sondern geringer.

Wie dem auch sei, jene Frottolen-Bücher und Handschriften zwischen 1500 und 1520 enthalten Beispiele einer Kunst, die mit den Anfängen des Madrigals gleichsam ins Dunkel zurücktritt, um erst gegen das Ende des Jahrhunderts in neuer Form und in neuem Geist wieder hervorzutreten. Die »Aria« oder »Canzonetta« um 1600, auf die anacreontischen Strophen des Gabriello Chiabrera und seiner Genossen oder Nachahmer, scheint eine unmittelbare Nachfolgerin einer typischen Frottola-Gattung zu sein, die in den Drucken

Petrucci's scheinbar in vierteiliger Taktart notiert ist, in Wahrheit aber in zwischen Dreivierteltakt und Sechsachteltakt schwebt. Ganz genau das gleiche ist der Fall in der Mehrzahl der Scherzi musicali des Claudio Monteverdi, deren pikante Rhythmik man nur versteht, wenn man die Vorzeichnung im geraden Takt vollkommen ignoriert. Weiter: die Sonett- und Ottaven-Kompositionen der jungen Monodie zwischen 1600 und 1630 scheinen zurückzugehen auf die »Arie per sonetti«, »Arie per capitoli«, »Arie per versi latini«, »Arie per strambotti«, die sich da und dort in der Frottole-Literatur finden.

Ich sage ausdrücklich: scheinen; denn in Wirklichkeit war der Weg lange und der Prozeß erfuhr viele gleichsam chemische Veränderungen.

Trotzdem bleibt wahr, daß man bis auf die Frottole zurückgehen muß, um ein Vorbild für die »Lettere amorose« Monteverdis und seiner Zeitgenossen zu finden. Mir ist nur ein einziger musikalischer Brief der Zwischenzeit bekannt: der reizende Brief, den Orazio Vecchi an Gott Amor, den Monarchen der Liebenden gerichtet hat. Aber das ist eine dreistimmige Villanella in Strophenform, und das Datum, 1597, ist spät genug. Nein, der eigentliche Vorgänger Monteverdis ist im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts zu suchen. In dem Frottole-Buch, das Emil Vogel, der Bibliograph der italienischen Vokal-Literatur unter 1516 verzeichnet und das 1518 bei Giacomo Mazzocchi in Rom nachgedruckt wurde, steht eine Lettera amorosa von Bartolommeo Tromboncino, neben Marchetto Cara, einem Hauptmeister der Frottola und einem Lieblingsmusiker der Marchesa Isabella d'Este in Mantua. Ich bringe ihn zum Abdruck in extenso. Die Notenwerte sind verkürzt, und die Akzidentien sind Zusatz, mit Ausnahme des in Takt 40, das original ist. Den Text habe ich revidiert nach einer Elzevier-Ausgabe von 1652, die mir gerade zur Hand ist.

c A-spi-ci-as u-ti-nam, quae sit scri-ben-tis i-ma-go. Scri-bi-mus,

et gre-mi-o troia-nus en-sis a-dest: Per-que ge-nas la-cri-mae stri-

10.

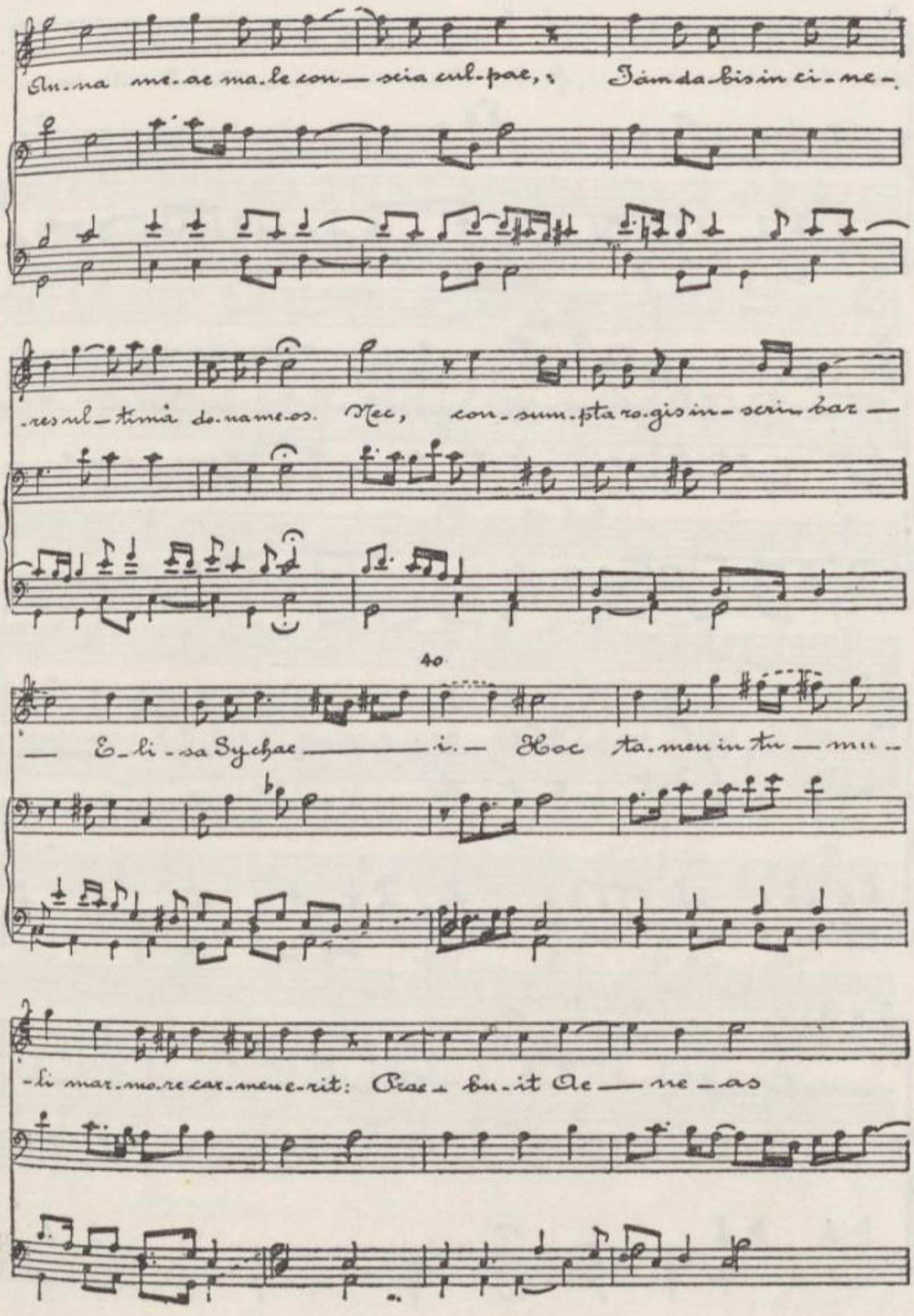
-ctum la-bun-tur in en-sem: Qui jam pro la-cri-mis san-gui-ne tin-ctus e-rit.

Quam be-ne con-ve-ni-unt fa-to tu-a mu-ne-ra no-stro. In-stru-is im-

-pen-sa nos-tra se-pul-cra bre-vi. Nec me-a nunc — pri-mum

fe-ri-un-tur pec---to-ra te-lo Il-le lo-cus sac-vi vul-nus a-

-mo-ris ha-bet. (steum:) An-na so-ror, so-ror


In-na me-ae ma-le con— scia cul-pae, : Jám da-bis in ci-ne-.
-res ul-tima do-na me-os. Nec, con-sum-pta ro-gis in-scrin-bar —
40
— E-li-sa Sychae ——— i. — Hoc ta-men in tu — mu-
-li mar-mo-re car-mene-rit: Cras-fu-it Ae — ne-as

et cau — sam mor - - - tis, et en - sem. I — psa

50

su - a Di — do con — ci - dit u — sa ma — nu.

I — psa su - a Di — do con — ci - dit u — sa

60

ma — nu.

Wenn man dies merkwürdige Stück einem Doktoranden der Musikwissenschaft mit der Frage nach seiner Entstehungszeit vorlegen würde, er würde auf den ersten Blick wohl kaum aufs Jahr 1510 oder 1515 kommen.

Was ist es? Es ist eine Komposition der letzten sieben Disticha aus der VIII. Heroide des Ovid; eine richtige Lettera amorosa, eine echte Monodie, soweit Monodie um 1500 eben möglich war. Niemand wird annehmen, die drei Unterstimmen könnten je vokale Ausführung gefunden haben. Der Baß ist eine richtige Basis; die beiden sich vielfach überschneidenden Mittelstimmen sind harmonische Füllung in »linearer« Gestalt, wie sie typisch ist für die Frottola. Im übrigen hat das Stück nicht das mindeste mehr zu tun mit frottolistischer, liedhafter Gestaltung. Und ebenso wenig mit den Schematismen der »Arie di cantar versi latini«. Tromboncino hat jedes Distichon ganz individuell deklamiert und geformt; er wollte ein »espressives« Werk schaffen. Der Pathetik des Anrufs der Schwester (Takt 28 ff.), der Breite und Größe des Schlusses wird sich kaum jemand verschließen können, der das Stück nicht vom Standpunkt Alessandro Scarlatti's oder Verdi's beurteilt. Dies ist eine Monodie hundert Jahre vor deren »Erfindung«.

Monodie ist es auch in seiner Absicht auf dramatischen Effekt. Tromboncino oder seine Auftraggeberin, vermutlich Isabella selber, hat die Situation gewählt, die dem Mittelalter und der Renaissance als Gipfel der Tragik erschien: die Todesszene Didos. Aber er hat nicht nach der Aeneide Vergils gegriffen, wie so viele der Musiker seiner und der nachfolgenden Generation — man vergleiche dazu die ausgezeichnete Studie Oliver Strunk's »Vergil in Music« (Musical Quarterly XVI, 4 [1930]) —, sondern eben zu Ovid. Die Rolle, die Ovid's Heroiden in der Geschichte der Musik gespielt haben, ist größer als man glaubt. Sie haben das Bild der Heroine in der Renaissance geformt. Von den 21 Briefen oder Elegien sind mit Ausnahme von dreien die schreibenden Hände alle weiblich, und die drei männlichen, Paris, Leander, Acontius, sind nur vorhanden, um Antworten zu provozieren.

Ebenfalls nach etwa hundert Jahren, am Anfang des 17. Jahrhunderts, in der Cantate und der Oper, tritt dieser Einfluß entscheidend zu Tage. Und es ist erklärlich: denn Ovid's Briefe sind ja selber bereits antikes Barock, mit Affekt geladen bis zum Letzten, voll von rhetorischem Überschwang, von dekorativer Tragik, latenter Dramatik. Alle Opernheldinnen zwischen 1600 und 1800 tragen die Ovidischen Züge: alle sind in der Opern-Literatur vertreten. Später noch hat Giovanni Placido Rutini die vergilische Lavinia an Turnus einen musikalischen Brief, eine Lettera amorosa schreiben lassen. Und die letzte große Frucht der Ovidischen Heroiden in der Oper ist wohl Gluck's »Paride ed Elena« — das Ende einer Reihe, an deren Beginn das Werk des Bartolommeo Tromboncino steht.

ÜBER HÄNDELS »ACIS UND GALATEA«

Sprechen wir zuerst vom Historischen, um uns dann um so reiner dem Kunstwerke selbst zuwenden zu können.

Händel schrieb »Acis und Galatea« um 1720, wohl gegen Ende des Jahres 1719, als er in Cannons die Privatkapelle des Herzogs von Chandos leitete. Er hatte den antiken Sagenstoff schon einmal, in Neapel, als bescheidene Kantate behandelt; bescheiden blieben, auf dem ländlichen Sitz des Herzogs, auch diesmal seine Mittel: die vier Solisten, der — allerdings fünfstimmige, seltsamerweise mit Sopran, Baß und drei Tenören, ohne Alt besetzte Chor, und ein Orchesterchen von Geigen, ohne Bratschen, mit Bässen, abwechselnden Oboen und Flöten, dem füllenden Tastinstrument — nichts weiter. Im Autograph trägt das Werk keine Gattungsbezeichnung; in der ersten englischen Ausgabe heißt es »a Mask«, d. h. es wird in eine Reihe mit den seit dem 16. Jahrhundert in Altengland gespielten ballettmäßigen, ihre Fabel meist der Mythologie entlehnenden Schaustücken gesetzt, die ziemlich genau den italienischen *»Intermedii«* entsprechen; sonst heißt es auch *»a Serenata«* oder *»Pastoral-Entertainment«*, oder kurzweg *»Pastoral«*. Händel hat es 1732 in London auf dem Hay-Market-Theater, 1733 in Oxford mit italienischem Text, verschmolzen mit jener Neapolitaner Kantatenmusik von 1708, und zwar wohl ohne »Aktion«, aber vor szenischem Hintergrund, wieder aufgeführt; ist aber später von dieser musikalischen Verunstaltung des Werkes wieder abgekommen und hat ihm seit 1740 seine ursprüngliche Gestalt zurückgegeben, nur daß er es in zwei Akte teilte. Es klingt uns fremd, daß er obendrein damals noch zwischen den zwei Teilen ein Orgelkonzert spielte. »Acis und Galatea« blieb in England im 18. und 19. Jahrhundert eines der bekanntesten und geliebtesten Werke Händels; wie die »Cäcilienode«, das »Alexanderfest«, der »Messias« ist auch erst Anno 1788 von Mozart neu instrumentiert, d. h. mit reicherer Bläserbegleitung versehen worden. Es versteht sich von selbst, daß es in München in der Originalgestalt aufgeführt wird.

Was ist nun »Acis und Galatea«? Ist es ein Drama? Es geschieht etwas in ihm, wenn ihr wollt, etwas Trauriges, Tragisches. Galatea, die Nymphe, »des Nereus Kind«, liebt den Hirten Acis, den Sohn des Faunus und der Nymphe Symäthis; Acis, »der nur eben gefeiert den zweimal achten Geburtstag«, liebt Galatea. Ihr Glück im schönsten Tal Siziliens ist vollkommen; allein

» . . . wie groß, Allherrscherin Venus,
Ist doch deine Gewalt! Der so ganz Unmilde, der gräßlich
Selbst den Waldungen schien, den nie ein Fremdling besuchte,
Ungestraft, der Verächter der ewigen Mächt' im Olympus,
Fühlet was Liebe sei» —

Polyphem, der Zyklop, entbrennt in Begierde für Galatea. Er macht ihr seine plumpe Liebeserklärung; abgewiesen, schwört er dem glücklichen Nebenbuhler Rache und zerschmettert ihn durch einen Steinwurf. Den toten Geliebten verwandelt die Nymphe, auf den Rat des Hirtenvolks, zum Flusse: aus dem Felsblock, der den zermalmten Leib umschließt, aus dem erst das rote Blut sickert, strömt nun in kristallener Klarheit das Wasser.

Dies ist keine tragische, nicht einmal eine dramatische Begebenheit, und es ist Händel, dem großen Dramatiker, weder auf das Tragische noch das Dramatische angekommen. Worauf es ihm ankam, dies kann vielleicht nur der nordische Mensch ganz fühlen, und nur Händel, der unromantischste, antiromantischste aller Künstler konnte es so gestalten: das Glück des Südens, die selige Erinnerung an die klassische Landschaft, die tiefste Gestaltung dieser Erinnerung. Die Szene von wundersamer Helligkeit, sie verdunkelt sich etwas durch den drohenden ungeschlachten Schatten des Zyklopen, durch Acis' Tod, und erstrahlt am Schluß wieder in der Klarheit Poussinscher Elegien. Diese musikalische Helligkeit ist in der ersten Hälfte des Werks von einer Ungebrochenheit, Intensität, wie eben nur ein Erfinder wie Händel sie wagen dürfte: von der Ouvertüre angefangen, die vor allem in dem heiteren Terzengetändel der konzertierenden Oboen das Unschuldsvolle des Vorgangs andeutet — nur am Ende schlägt in den *B*-Dur-Abschluß ein brutales *As*

hinein, zeichnet die Oboe zarte Klage, wehmütiges Hinschwinden —; von dem Gesang und Tanzreigen des ersten Chores, der den Grundakkord bukolischer Freudigkeit angibt, angefangen, über die Steigerung der Liebessehnsucht, schwärmerischer Weichheit, gesättigten Glücksgefühls, in Acis' und Galateas Arien bis zum jubelnden Duett und bekräftigenden Schlußchor. Ich weiß nicht, ob es noch eine Liebesszene von solchem Zauber und Naturgefühl gibt, sicherlich keine von einer solchen Kindlichkeit und Reinheit; und ich wüßte sonst keinen Musiker, der die Kraft und den Atem zu dieser Arienfolge besessen hätte. Der Ton wechselt: der Chor stimmt in einer Fuge *(»Wretched lovers« — »Armes Paar!«)* seine ahnungsvolle Klage um das selige Paar an, Töne der Besorgnis, Warnung; die Fuge wird zur Doppelfuge wenn das Motiv des »Untiers Polyphem« erscheint, und in das getragene erste Thema hineinstolpert. Der Schluß des Chors gehört ganz der Schilderung des Unholds:

«Seht, wie mächt'gen Schritt's er strebt!» (über ganze Bergesgipfel geht's hinweg) »Der Berg erdröhnt, der Wald erbebt; Es flieht die Welle, die bang zum Strande prallt: Horch, wie sein Donnerruf erschallt!»

All dies ist mit Objektivität und zugleich mit jenem seltsamen großen Humor gemalt, der Polyphems Gestalt überhaupt umwittert. Sein Rezitativ, mit dem Wutausbruch auf Amor beginnend, zeigt schon (und schon bei Ovid) die gleichen Züge, die uns Mörikes Suckelborst, den »sicheren Mann«, teuer machen:

Du meiner Schritte Stab, hinweg mit dir! Bringt mir ein hundert Rohre groß und weit. Zum Flötenspiel für meinen mächt'gen Hauch; Und sanft in Zaubertönen sing ich ihr, Der süßen Galatea, meinen Preis . . .«

Und nun folgt jene Arie Polyphems »O rosig wie die Pfirsiche» mit der Flötenbegleitung zum plumpen Ungetüm der Riesen; die zierlich in ein Arioso gefaßte Werbung und kurze Abweisung; die Wut-Arie des Verschmähten, die so deutlich zeigt, daß er trotz seiner Klassizität eine Allonge-Perücke trägt, und wie bewußt Händel, der Zeitloseste, hier stilisiert hat; Acis' Kampf-Arie in ihrer jugendlich-zarten Heldenhaftigkeit; endlich das Terzett, an dessen Schluß die Katastrophe

erfolgt, Hilferuf und Todesseufzer von Acis. Und nun vielleicht die Krone des Werkes, der Klagechor in F-moll «Der holde Acis ist nicht mehr!« — eine Trauer, so wie man um eine verwelkte Blume trauert; die große Szene zwischen Galatea und dem Chor im getrösteten F-dur, von hinreißender Liebenswürdigkeit; die Arie, in der Galatea den Geliebten zum Silberquell verwandelt; der Schlußchor, der das Murmelmotiv in den begleitenden Flöten dieser Arie aufnimmt und auf eine höhere Ebene der Heiterkeit wieder hinaufführt.

Chrysander, der Händelforscher, hat von vorneherein sein Anathema geschleudert gegen jeden, der »Acis und Galatea« »rein als eine Oper behandeln und mit allem dramatischen Zubehör auf die Bühne bringen« wolle. Das Werk sei Oratorium seiner ganzen Form nach; »nicht bloß der große Chor zu Anfang des zweiten Teils, auch vieles in dem ersten Teil müßte aufgelöst und neugestaltet werden, wenn es in Operform erscheinen sollte, ganz abgesehen davon, daß sich der Schluß dem Auge entzieht, und daß Polyphem keine Bühnengestalt ist«. Die Münchner Aufführung wird und muß zeigen, ob er recht hat... Aber wir haben heute vielleicht eine Sehnsucht nach einer Art Oper, von der man um 1860 nichts wußte, wir sind der Romantik müde, die sich so gut mit Naturalismus vertrug und verträgt, wir verlangen nicht nach dem romantischen Wunder, sondern nach der antiromantischen Irrealität, nicht nach dramatisch gut motivierter Erschütterung, die sich der Musik als eines brauchbaren Vehikels bedient, sondern nach reiner, seelischer Musik und nichts anderem. Seit ein paar Jahren führt man — und nicht etwa als antiquarisches Experiment — Händelsche Opern auf, wobei man allerdings den stilistischen Fehler begeht, daß man sie so »dramatisch« als möglich zu gestalten sucht; man projiziert Gegenwart, 19. und 20. Jahrhundert, in sie hinein. Die Barockoper, Händels Oper hat ein anderes Gesetz des Stils: wer jene erste große Liebesszene in Acis und Galatea »aushält«, ja sich von ihr hinreißen läßt, hat es intuitiv begriffen. Er verlangt musikalische und nicht dramatische Folgerichtigkeit und Stärke: da es ein Moderner nicht erfüllen wird, suchen wir es bei Händel.

GLUCK

Zur 150. Wiederkehr seines Todestages
15. November 1787

Wenn bei der Feier des 150. Todestages des Christoph Willibald Gluck unter den Nationen ein Streit ausbrechen sollte, welche von ihnen am berufensten sei, ihn zu ehren, so könnten Italien, Frankreich und Deutschland sich ernstlich in die Haare geraten, und selbst die Tschechoslowakei und England sich dabei ein wenig beteiligen. War Gluck ein italienischer, französischer, oder deutscher Komponist? Geboren ist er in der Oberpfalz, aber er ist deswegen noch lange kein Bayer, denn sein Vater und Großvater waren fürstlich Lobkowitzsche Untertanen, und er selbst und seine Geschwister haben sich alle nach Osten gewandt, nach den böhmischen Erblanden, nach Prag und dann nach Wien, und von Wien nach Italien und in die weite Welt; nach London und Paris.

Aber abgesehen von den mißbrauchten Begriffen Art und Blut war der Musiker Gluck ein deutscher Musiker? Er war ein Opernkomponist, und fast ausschließlich ein Opernkomponist, und das was man deutsche Oper nennen könnte, hat es nicht, nicht mehr gegeben, als er an die Öffentlichkeit zu treten begann. (Denn die sogenannte Hamburger Oper, die man entgegenhalten könnte, ist kaum deutsche Oper gewesen; sie war ein Ableger, ein Bastard, eine üble Mischung italienischer und französischer Oper.) Es gab damals nur italienische und französische Oper, und wenn Gluck überhaupt als dramatischer Komponist seinen Weg machen wollte, so hatte er nur die Wahl, entweder italienische oder französische Oper zu schreiben. Er hat beides nacheinander getan. Er hat, als Deutscher, oder sagen wir besser, als Gluck, als der gewaltige und gewalttätige Mensch und Musiker, der er war, erst italienische, dann französische Oper geschrieben: — zwei Typen der Oper, deren Grenzen genau bestimmt und fest von einander geschieden waren; und er hat diese Grenzen niemals verschoben. Auch seine italienische Reformoper ist i t a l i e n i s c h e Oper; auch die Oper, mit der er in Paris den angeblichen Kampf gegen die Tradition Lullys

und Rameaus aufnimmt, ist französische Oper, nicht nur der Sprache, sondern auch dem Stile nach. Erst am Ende seines Lebens erwachen in ihm nationale Regungen. »Ich bin«, so schreibt er in seiner eigenwilligen Orthographie am 10. Februar 1780 an den Herzog Carl August in Weimar, den Mäzen Goethes und Schillers, »ich bin nunmehr sehr alt geworden und habe der französischen Nation die mehreste Kräffte meines Geistes verschleidert, dessen ungeachtet empfinde ich noch in mir einen innerlichen Trieb Etwas vor meine Nation zu verfertigen . . .« Aber was für deutsche Oper hätte er »verfertigen« können? Kein deutscher Dichter, nicht Goethe oder Schiller oder Herder, und am wenigsten Wieland, der Verfasser einer »Alceste«, wäre fähig gewesen, ihm den mächtigen Stoff und Text in der Form zu liefern, wie er es brauchte. Es gab keine deutsche Oper großen Stils, der Gluck hätte auf die Beine helfen können. Er komponiert im Kopfe die Chöre zu Klopstocks »Hermannsschlacht« — nur die Chöre, wohlgemerkt, und keine Note hat sich erhalten; und er veröffentlicht zwei Jahre vor seinem Tode ein paar »Oden« Klopstocks, einfache, große Stücke, die in der Geschichte des deutschen Liedes Epoche gemacht haben. Daß er mittelbar durch seine italienischen und französischen Werke, vom *»Orfeo«* bis zu *»Echo et Narcisse«*, auch der deutschen Oper aufgeholfen hat, das gehört zu seiner übernationalen, zu seiner persönlichen Größe.

Es gibt in der ganzen Musikgeschichte keinen großen Meister, der seine Sendung oder Aufgabe so spät erkannt hätte, als Gluck. Er ist 48 Jahre alt, als er *»Orfeo ed Euridice«* schreibt (1762); und kein Mensch würde sich um die paar Dutzend seiner Jugendopern kümmern, wäre ihnen nicht *»Orfeo«*, *»Alceste«*, *»Paride ed Elena«*, und die Reihe der Pariser Werke, die »aulidische Iphigenie«, »Armide« und *»Iphigénie en Tauride«* nachgefolgt. So reich und fesselnd die Opern vor der »Reform« sind, sie haben Sinn und Bedeutung nur als Vorläufer.

»Reformator der Oper« — damit ist die landläufige Formel für Glucks Bedeutung gegeben. Aber diese Formel bedarf der näheren Bestimmung. Über keinen Musiker ist Unsinni-

geres und Schieferes geschrieben worden als über den »Reformator« Gluck. Man hat von ihm gesagt, er trage einen Januskopf: er weise auf die Uranfänge der Oper zu Beginn des 17. Jahrhunderts, mit ihrem Streben, das Ideal des antiken Dramas wieder zu erneuern; er weise aber auch nach vorwärts, in die Zukunft, auf das Kunstwerk Richard Wagners, dessen Grundsätze er in manchen Hauptzügen vorweggenommen habe. In Wahrheit hat Gluck von der Florentiner Choroper nicht die leiseste Erfahrung gehabt; und in Wahrheit ist er von Wagner um aesthetische und musikalische Welten so weit geschieden wie Wagner von ihm. Wagner ist der »Erfüller der Romantik«, Gluck ist der Musiker des rationalen Zeitalters. Wagner ist der Musiker des Rausches, Gluck der der schärfsten Denkkraft. Der musikalische Schwerpunkt der Wagnerschen Oper liegt im Symphonischen; Gluck hat niemals die Hegemonie des Gesangs, sondern nur die gesangliche Willkür angetastet. Gluck ist ein Kind des 18. Jahrhunderts, und nur des 18. Jahrhunderts.

Seine »Reform der Oper« lag damals, um 1750, in der Luft, und er ist keineswegs ihr einziger Vater. Er teilt den Ruhm dieser Reform mit dem damaligen Intendanten der kaiserlichen Oper, dem Grafen Durazzo aus Genua, dessen Gestalt und Verdienst erst in neuerer Zeit in festen Umrissen hervortreten, und mit seinem Textdichter, Ranieri Calzabigi. Die Entstehung des »Orfeo« hat ihre aggressive Pointe: sie war ein Schlag gegen den kaiserlichen Hofdichter Pietro Metastasio, den vergötterten Liebling und Geschmacksdiktator der italienischen Oper. Calzabigi selber hat den Vorgang wahrheitsgetreu geschildert:

»Der damalige Intendant der Schauspiele des kaiserlichen Hofes, Graf Durazzo, glaubte, daß Calzabigi (der kurz vorher mit einiger Reputation als Dichter nach Wien gekommen war) Operntexte im Pult besitzen könne, und forderte ihn auf, sie ihm zur Verfügung zu stellen. Calzabigi mußte der Bitte eines Mannes von solchem Gewicht nachgeben. Er schrieb den »Orpheus« und wählte Gluck, ihn in Musik zu setzen ... Jedermann in Wien weiß, daß der kaiserliche Hofpoet, Metastasio, Gluck geringschätzte, und daß das auf Ge-

genseitigkeit beruhte; denn auch Gluck machte sich wenig aus Metastasios ausgefeilten Dramen. Gluck war der Ansicht, daß diese sentenzenreiche Poesie und die zierlich gebosselten Charaktere dieser Helden der Musik keine großen und erhabenen Züge liefern könnten... Er haßte die geleckten politischen, philosophischen und moralischen Gefühle Metastasios, seine Vergleiche, seine redseligen kleinen Passionen, seine abgezirkelten Wortspiele. Gluck liebte die Gefühle, die der einfachen Natur abgelauscht waren; liebte die mächtigen Leidenschaften auf ihrem Siedepunkt, auf der Höhe ihres Ausbruchs: liebte den lauten theatralischen Tumult... Beider Denkungsart war einander diametral entgegengesetzt.«

Durazzo ist die treibende Kraft der Opernreform, der Gegnerschaft gegen das Metastasianische Opernideal gewesen, die Gluck teilt. Calzabigi, der Ästhet und Literat, gibt dem neuen, einfacheren, reineren Opernideal Gestalt; er liefert den musikalischen Gehalt und die Unsterblichkeit.

*

Glucks drei italienische Reformopern, die mächtigste, reinste, »antikste« unter ihnen *»Alceste«*, blieben in der Wirkung ein rein italienisches Opernereignis. Gluck merkt das nach dem halben Mißerfolg von *»Paride ed Elena«* sehr deutlich, und richtet seine Eroberungspläne auf Paris. Und er erobert mit *»Iphigénie en Aulide«*, dem französischen *»Orphée»* und der französischen *»Alceste«*, der *»Armide«* und der *»Iphigénie en Tauride«* Paris und die Welt, trotz aller Anfeindungen und Rückschläge, die er mit Ingrimm quittiert. Er schreibt typisch französische Oper, mag das auch durch wagnerische und wagnerisierende Bearbeitungen und die traurigen Künste moderner Spielleiter (deren Opfer Gluck wie kein anderer geworden ist) verschleiert werden. Er schreibt sie nur leidenschaftlicher, charaktervoller, wahrhaftiger als die Lully und Rameau und ihre kleineren Nebenmänner. Seine gewaltige Persönlichkeit ist es, die allen Charakteren Leben und Atem einbläst, und sein Musikertum steht durchaus im Dienst dieser Persönlichkeit. Er

hat hinreißende Musik geschrieben, aber sie rücksichtslos mit der Wurzel ausgerodet, wenn sie dem dramatischen Ausdruck zu schaden drohte: größter Fehler einer Oper, wenn sie ihm »zu sehr nach Musik roch». Die Frage, ob er nicht aus der Not eine Tugend machte, verschlägt dabei nichts. Er war, trotz allem Reichtum, ein karger Musiker, und als solcher verhältnismäßig bei weitem nicht so reich begabt als manche seiner geringeren Zeitgenossen, zum Beispiel als Piccinni, den man ihm in Paris als Rivalen gegenüberzustellen suchte. Aber der Zusammenstoß mit Piccinni war ungefähr dem einer Achatkugel mit einem Schwamm ähnlich. Gluck war, nebenbei, ein Mann des Humors und der Komik, seine französischen komischen Opern, die schönste darunter die *»Rencontre imprévue«*, die als die »Pilger von Mekka« auch in Deutschland Glück und tiefe Wirkung machten, beweisen das. Aber er hat nie eine *opera buffa* geschrieben, dazu war er nicht beweglich, leicht, und — mit Ängstlichkeit spricht man es aus — musikalisch nicht reich genug. Daß dies Ventil ihm versagt war, hat ihn vielleicht zum gewaltigen Extrem der *»Opera seria«*, der »Großen Oper«, und des tragischen Balletts hingetrieben. Er ist der Stammvater der »Großen Oper«, nur daß sie bei ihm noch die volle Größe, Gewalt, Reinheit, Humanität besitzt, die sie mit Spontini verlor. Er hat italienische und französische Oper nicht nur komponiert, sondern auch überwunden; er hat gewußt, daß er über den Schranken des Nationalen stand, als er, vor der Eroberung von Paris, an Padre Martini schrieb: »Die Hemmnisse werden groß sein; denn ich muß die nationalen Vorurteile vor den Kopf stoßen, wider die die Vernunft ohnmächtig ist«. Und der feine und wackere Johann Adam Hiller in Leipzig hat Gluck begriffen, als er, schon nach *»Alceste«*, am 24. Oktober 1768, in seinen »Wöchentlichen Nachrichten« schrieb:

»Glucks Einbildungskraft ist ungeheuer. Daher sind ihm die Schranken aller Nationalmusiken zu enge: er hat aus der wälschen aus der französischen, aus den Musiken aller Völker eine Musik gemacht, die seine eigne ist; oder vielmehr: er hat in der Natur alle Töne des wahren Ausdrucks aufgesucht, und sich derselben bemächtigt.«

EIN UNBEKANNTER OPERNTEXT CALZABIGIS

In der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München liegt ein schönes, mit einer Anzahl von Kupfern geschmücktes Textbuch, des Titels:

L'impero dell'Universo, diviso con Giove.

Componimento drammatico per le nozze del Real Delfino colla Reale Infanta di Spagna D. Maria Teresa, Da cantarsi la sera del dì 3. d'Agosto 1745. Per comandamento di sua Ecc. il Signor D. Paolo Galluccio dell'Ospitale, Marchese di Chateauneuf-Sur-Cher, Maresciallo dé Campi ed Armate di Sua Maestà Cristianissima, Inspettore Generale della sua Cavalleria e Dragoni e suo Ambasciadore Straordinario presso la Maestà del Redelle due Sicilie. In Napoli M. DCC. XLV. Presso Cristoforo Ricciardi Stampatore del Real Palazzo.

Dem Textbuch geht eine Ode auf den Sieg von Fontenay, an den Sieger, Ludwig XV. gerichtet, voran; dann folgt das Verzeichnis der Personen: Jupiter (Il Sig. Letterio Ferrari) Mars (Caetano Majorano detto Caffarelli), Hymen (Giovanni Manzuoli), Pallas (La Signora Giovanna Astrua) und Astrea (Maria Camati detta la Farinella). Die Musik stammt von Gennaro Manna, Maestro di Capella Napoletano. Der Ort der Festaufführung ist nicht angegeben; es war entweder der Real Palazzo oder San Carlo. Erst auf der Schlusseite ist der Dichter genannt: Di Ranieri Calzabigi, tra gli Arcadi Liburno Drepanio Academico Etrusco.

Als erster Operntext Calzabigis mußte bisher der »Sogno d'Olimpia« gelten, der 1747 an den beiden Hoftheatern Neapels fünf Aufführungen erlebte (vergl. Ghino Lazzeri, La vita e l'opera letteraia di R. C., 1907, S. 16, 60 und 211): aber er scheint nicht erhalten zu sein, sondern ist nur aus dem Briefwechsel Metastasios mit Calzabigi bekannt. Solange er sich nicht findet, ist unser Textbuch die einzige dramatische Leistung Calzabigis, die uns vor dem »Orpheus« vorliegt, und verdient als solche einige Aufmerksamkeit.

Die Handlung geht in Jupiters Palast vor sich. Mars tritt vor Jupiter mit der Aufforderung, die Herrschaft über die Erde den siegreichen Bourbonen zu geben; »Du—, kümmere dich um den Himmel!« Jupiter gesteht die Würdigkeit des Bourbonen-Geschlechts zu; wenn Götter Neid fühlen könnten, die Götter wären auf sie eifersüchtig. Aber ihr Kriegsruhm genüge nicht für solche Ehre; mit ihm müsse sich der Wille und die Macht vereinigen, durch weisen Sinn das goldene Zeitalter auf Erden heraufzuführen (Arie). Mars erwidert, gerade das treffe bei den Bourbonen zu. Jupiter möge nur sehen, in welchen Ehren Pallas und Astrea bei ihnen stünden (Arie). Jupiter will denn Astrea und Pallas über die Frage hören, und da kommen die beiden schon wie gerufen und fallen mit ihren Bitten über ihn her (Duett mit geteiltem Chor) Jupiter ist im Hauptpunkt gewonnen. Er wünscht nur:

... ein jeder lege
Verdienst und Würdigkeit dieser Heroen dar...
... dann mit reiferen Gedanken
Kann ich der Teilung walten.«

Pallas beginnt (Arie), Astrea folgt (Arie), Mars beschließt (Arie) Trotz des Drängens der drei Petenten bedarf Jupiter zu der bedeutenden Veränderung des Weltregiments doch noch einigen Nachsinnens. Inzwischen wollen sie ihre Schützlinge noch »würdiger eines solchen Amtes« machen, und Jupiter will den Beweis dafür im nächsten Aufzug mit Vergnügen entgegennehmen (Schlußterzett).

II. Aufzug. Das geschieht denn auch; die drei Gottheiten treten wieder vor Jupiter und legen dem Herrschergeschlecht ihre Gaben in die Wagschale, natürlich durch drei Arien konfirmiert. Aber Jupiter setzt nun der ganzen Herrlichkeit die Krone auf:

»... die Erde,
Einer einzigen Herrschaft untertan,
Atme endlich einmal auf, nach so viel Streit der Reiche
Als Mittler wähl' ich eine Gottheit,
Die ein so bedeutsam Amt am besten zu versehen
geeignet«

Hymen erscheint. Mars macht ihm die Ehre streitig, auch Pallas schickt sich zu einem schüchternen Versuch an, aber Hymen hat eine gute Suada. Der Streit kostet vier geschickt verteilte Arien, deren zwei auf Hymen fallen. Hymen eilt, die Verbindung zwischen Frankreich und Spanien zu kitten:

Chor mit Soli:

»Sì bel nodo, e sí giocondo,
Imeneo non strinse ancor...«

und Schluß.

Das Stück ist zweifellos eine eilige Gelegenheitsarbeit, und Calzabigi hat sich auch nicht im mindesten besonnen, nach dem nächsten und bequemsten Vorbild für seine Aufgabe zu greifen: Metastasios »Contessa de' Numi« von 1729, die zur Geburtsfeier desselben Dauphin Ludwig geschrieben war, dessen Hochzeit nun Calzabigi verherrlichte. Es ist derselbe dramaturgische Gedanke, die gleiche äußerliche Motivierung des ersten Aktschlusses; nur daß Calzabigi das Bedürfnis gefühlt hat, dem zweiten Aufzug durch die Einführung Hymens eine Pointe zu geben. Trotzdem ist Metastasios Feststück bei weitem glücklicher, harmonischer und graziöser, auch in der Diktion, die Calzabigi bei den unbefangensten Anklängen man vergleiche eine Arie wie die erste Jupiters:

»Non s'ottiene un sì gran nome
Col Diadema, o con l'Impero;
Ma si acquista nel sentiero;
De la gloria, e de l'onor«

mit dem «De la gloria, e de l'amore»

der Didone Metastasios: — doch nicht entfernt erreicht. Es ist begreiflich, daß er das Libretto nicht wie seine Festoper von 1747 dem Metastasio vorgelegt und noch weniger wie diese unter die Gesamtausgabe seiner Werke aufgenommen hat. Man sieht, wieviel jener Funke der Erkenntnis, der das Anbrechen einer neuen Epoche der Libretistik bedeutet, und die kritische Luft von Paris aus Calzabigi gemacht hat; und es ist in gewissem Sinne eine tragische Ironie, in wie starker Abhängigkeit von Metastasio der spätere bitterste Gegner des kaiserlichen Poeten seine Laufbahn als Operndichter begonnen hat.

EIN SCHÜLER GLUCKS

Von eigentlichen Schülern Glucks ist nichts bekannt. Gluck war nicht der Mann um handwerklich jungen Leuten etwas zu geben — die berühmte Äußerung Händels über das kontrapunktisch-technische Können oder Nichtkönnen des Komponisten der »Caduta dei giganti« besteht zu Recht für Glucks ganzes Leben. (Aber Gluck wäre nie der Dramatiker geworden, der er war, wenn er im Sinne Bachs oder Händels mehr »gekonnt« hätte). So gibt es mehr eine idealische Schülerschaft Glucks ganz internationalen Charakters: der Mozart des »Idomeneo«, Salieri, Reichardt, Sacchini, Johann Christian Vogel, Le Sueur, Spontini; sie alle Schüler im Geiste, aber keine Schüler der unmittelbaren Lehre.

Ein Zufall belehrt mich, daß es doch einen wirklichen Schüler Glucks gegeben zu haben scheint: Karl Hanke. Hanke, um 1750 zu Rosswalde bei Troppau geboren, war in gewissem Sinn ein Landsmann Glucks dessen Geburtsort Erasbach bei Beilngries ja nur ein Zufallsort ist. Er stand zuerst im Dienst des Grafen von Hoditz, des Rosswalder Standesherren; seine Schicksale nach dessen Tod, 1778, sind am besten im Alten und Neuen Lexikon Ernst Ludwig Gerbers nachzulesen; neuere Quellen über Hanke gibt es meines Wissens nicht. Das Hauptfeld seiner Tätigkeit war Hamburg, wo er 1835 gestorben sein soll.

In Hamburg ist auch der Druck erschienen, dem wir das Zeugnis über Hankes Schülerschaft bei Gluck verdanken. Gerber im A. L. erwähnt diesen Druck, kann ihn aber nie gesehen haben, da er sich sonst seiner biographischen Mitteilungen sicherlich bedient hätte. Es ist der Klavier-Auszug des Erstlingswerkes von Hanke, des Singspiels »Robert und Hannchen«, 1781 angeblich zuerst in Warschau aufgeführt und 1786 in Hamburg gedruckt, vermutlich nach erfolgreicher Aufführung auch dort. Eitner verzeichnet eine handschriftliche Partitur in der Bibliothek des Brüsseler Conservatoire; er fügt hinzu, daß Hanke 1785 das nahe bevorstehende Erscheinen des Klavier-Auszugs angezeigt habe. Ein Exemplar kennt

auch er nicht; die Bibliothek des Istituto musicale in Florenz besitzt jedoch eines.

Der Titel lautet: Robert und Hannchen (oder, wie es im Text heißt: die hat der Teufel geholt). Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen. In Musik gesetzt von Karl Hanke, Hamburg auf Kosten des Verfassers. Gedruckt von Michael Christian Bock 1786.

Auf dem Titelblatt findet sich ein vortrefflicher Porträtstich (J.C.G. Fritzsch sc.) der Sängerin Christiane Elise Keilholz der älteren, die vermutlich in der Hamburger Aufführung das Hannchen gesungen hatte, und über die man einige wertvolle Nachrichten in Joh. Christian Brandes »Lebensgeschichte« findet (1799; gekürzte Neuausgabe durch Willibald Franke, München 1923, S. 328, 403, 422 ff.); sie geriet einmal mit Madame Benda in die Haare. Der Druck enthält eine Widmung an den Hamburger Rat, und dann folgenden, aufschlußreichen Brief, der einer zweiten Widmung gleichkommt:

An Herrn Ritter Gluk zu Wien.

Großer, Edler, Treflicher Mann!

Dass ich auch an SIE diese Anrede bey der Herausgabe meines ersten grösseren musicalischen Versuchs richte, bedarf hoffentlich bey IHNEN keiner Entschuldigung. — Jene unvergesslichen Tage, die ich durch meines verewigten Gönners, des würdigen Alberts, Grafen von Hodiz zu Rosswalde, Veranlassung, und auf die gütige Empfehlung, Se. Durchlaucht, des jezt regierenden Fürsten Johann Karl von Dietrichstein, Kayserl. Königl. Oberstallmeisters &c. in IHREM näheren Umgange zu verleben das Glück hatte, schweben zu lebhaft vor meinem Andenken! — Jene Tage, wo ich das alles in der Bewunderung IHRER allumfassenden Talente: und im vollen Genuß IHRER seelvollen Harmonien empfand, und dachte, was jener Jüngling im September Monat des deutschen Merkurs vom Jahre 1776 so lebhaft und innig mir nach empfunden! jene mir ewig denkwürdigen Tage, wo ich an IHREM Klaviere bald IHNEN Unnachahmlicher! bald IHRER treflichen, jezt schon verklärten Nichte, staunend und voll nie ge-

fühlter Empfindung horchte.— SIE waren es, die meinen längst entschiedenen Hang zur göttlichen Tonkunst unwandelbar gründeten und befestigten. — Wenn je meiner Feder ein würdiger Gedanke entfloss oder noch entfließen möchte; so ist er IHR WERK, und IHNEN werd ich ihn verdanken.

Möchten SIE indessen in diesem ersten Versuche wenigstens einige auflodernde Funken jenes Feuers nicht vermissen, ohne welches jegliches Kunstwerk und jede Dichtung leblos und ohne Wirkung bleibt. — Dies würde, verbunden mit dem bereits erworbenen Beyfall eines der einsichts vollesten Publikums unsers deutschen Vaterlandes, welcher so wol diesem Singspiele, als den Gesängen zur Hochzeit des Figaro zu Theil geworden, meinen Fleiss auf der betretenen Bahn immer stärker anfeuren; und dass dieses kein blosser Vorsatz ist, beweisen meine jüngere Arbeiten, als DR. FAUSTENS LEIBGUERTEL, eine komische Oper in 2 Aufzügen nach Rousseau und Mylius, von meinem Freunde, dem Herrn Dr. d'Arien zu Hamburg dessen Talente so wohl zur dramatischen als musikalischen Poesie schon längst, und noch neulich wieder in den obgedachten Gesängen zu der Hochzeit des Figaro nach Verdienst anerkannt sind, und in einer GROSSEN ROMANTISCHEN OPER XAPHIRE, welche derselbe gleichfalls nach meinem Entwurf zu bearbeiten unternommen; auf diese Art werde ich fortfahren mich zu bestreben der Ehre ein Zögling des ersten Tonkünstlers Deutschlands, und des Beyfalls, Geschmack (-) und Einsichtsvoller immer würdiger zu seyn.

SIE aber, GROSSER MANN! seyn SIE noch lange die Zierde und der Stolz Deutschlands und seiner Tonkunst. Erhalten SIE mir immer IHR unschätzbares freundschaftliches Wohlwollen, und erinnern sich oft mit Liebe dessen, der IHRER nie ohne Ehrerbietung gedenkt

IHRES

Schriebs zu Hamburg am 27ten Februar 1786

unveränderlich ergebensten
Karl Hanke

Hankes Aufenthalt in Wien und Schülerschaft bei Gluck muß in die Jahre 1772—1775 fallen, die durch Glucks erste Reisen nach Paris gekennzeichnet sind und in denen Marianne Gluck ihre volle Reife als Sängerin gewinnt; gestorben ist sie am 22. April 1776. Weder von »Dr. Faustens Leibgürtel« noch von »Xaphire« ist das mindeste bekannt geworden, weder rühmlich noch unrühmlich. Über den Dr. d'Arien, der eine Zeitlang Theaterkritiker in Leipzig war und einen Konflikt mit Madame Brandes hatte, dagegen einiges nicht sehr Rühmliche. Das Interessanteste in Hankes Schreiben ist die Erwähnung seiner »Gesänge und Chöre zum lustigen Tag oder der Hochzeit des Figaro. Herrn Caron von Beaumarchais gewidmet. Nebst einer Vorrede an Herrn Dr. d'Arien« (Hamburg, Bock; Exemplar in der Preuß. Staatsbibliothek). Hanke muß sich mit dem »Figaro« ungefähr gleichzeitig mit Mozart, der im Oktober 1785 mit der Komposition begann, befaßt haben, und wird damit zu einem kleinen Konkurrenten des größten aller Opernkomponisten.

Man weiß: im Jahre 1880 hat ein leidenschaftlicher kroatischer Volksliedsammler, Franz Xaver Kuhac, Josef Haydn zum kroatischen Komponisten erklärt, ihn gleichsam als Kroaten reklamiert, und siebzehn Jahre später ist Sir William H. Hadow ihm darin gefolgt (»A Croatian Composer. Notes toward the Study of Joseph Haydn«). Das Buch Ernst Fritz Schmids ist der Widerlegung dieser Legende gewidmet. Wie sich dereinst sieben Städte Griechenlands um den Ruhm stritten, der Geburtsort Homers zu sein, so ist also Haydn, der an einem Ort geborene, wo deutsche, kroatische, ungarische Volksweisen und Volksstämme aufeinanderstoßen zum Zankapfel für zwei Nationen geworden. Bei Homer wird man, aus Mangel an aktenmäßigen Belegen, leider nicht mehr feststellen können, auf welchen Grad der Reinheit sein Joniertum Anspruch hat — denn zweifellos hielt sich jede griechische Stadt bedeutend rassenechter als alle übrigen —, aber Josef Haydn ist den Kroaten, und damit Franz Xaver Kuhac und Sir William endgültig entrissen.

Soweit die Akten es gestatten. Ernst Fritz Schmid hat mit einer unendlichen Sorgfalt und einer unendlichen Liebe alles zusammengetragen und erforscht, was die Heimat und die Voreltern Haydns angeht: Die Linie des Vaters und die Linie der Mutter; den Bezirk südöstlich und östlich von Wien; seine Schicksale im 17. und 18. Jahrhundert. Die Linie des Vaters führt nach Tadten, östlich des Neusiedlersees, wo sich um 1630 der Urgroßvater Haydns als Tagelöhner und Weinbauer, nachweisen läßt: (sein Name ist deutsch: »Haydn«, ist dem Sinne nach ethymologisch von »paganus« abzuleiten); die Linie der Mutter führt nach Pachfurt und Rohrau, alte deutsche Ortschaften, in der einmal, am Ende des 17. Jahrhunderts, eine Invasion schwäbischer Emigranten stattgefunden hat. Das alles ist natürlich, durch Brief und Siegel, durch tausend Akten bekräftigt

---

Ernst Fritz Schmid: Joseph Haydn. Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters. Kassel 1934, Baerenreiter-Verlag.

und bestätigt. Riesige Stammtafeln führen uns das vor Augen. Aber läßt sich dergleichen aktenmäßig bestätigen? Die Vorfahren Haydns lassen sich nur bis zum Urgroßvater, bis auf hundert Jahre vor seiner Geburt verfolgen; aber was ist vorher geschehen? Bei Menschen aus einem Gebiet, in dem die Rassen sich mischen, über das in jedem Jahrhundert die Kriegsfurie mehrmals hinweggegangen ist: Ungarn, Türken, Kriegsvölker unnennbarer Herkunft? Wie, wenn die Ururgroßmutter Haydns von einem Türken vergewaltigt worden wäre? Wie, wenn sich bei den Voreltern Haydns Dinge ereignet hätten, die gewöhnlich in Akten nicht verzeichnet werden? Ich will den weiblichen Ahnen Haydns nicht zu nahe treten; aber Vater Haydn war, Ernst Fritz Schmid muß es betrübt zugeben, ein ebenso heißblütiger Mann wie Josef Haydn selber, und hat die Stiefmutter seines großen Sohnes etwas eilig zum Traualtar führen müssen. Bei all solchen geneologischen Untersuchungen darf man zwei scheinbar sich ausschließende, und dennoch unumstößliche Maximen des römischen Rechts nie aus den Augen verlieren: nämlich erstens: »pater est quem nuptiae demonstrant«, und zweitens: »pater semper incertus.«

Ich will damit nichts weiter sagen, als daß es außer für einen etwas kindlichen Nationalstolz, den das Zeitalter Haydns gottlob noch nicht gekannt hat, vollkommen gleichgültig ist, welcher Nationalität Haydn oder sonst ein großer Mann nach seiner Geburtsurkunde angehört. Und daß man solche Fragen ganz leidenschaftslos behandeln soll. Ein Dichter ist beheimatet in seiner Sprache; ein Musiker in seiner Musik. Wichtig ist einzig, ob Haydns Musik deutsch ist. Und das ist sie, und wenn auch seine Ururgroßmutter, oder selbst seine Großmutter in einer schwachen Stunde mit einem Kroaten oder gar einem Zigeuner etwas zu tun gehabt haben sollte. Wie gleichgültig ist alles übrige! Wollen wir wirklich wieder die alten Streitfragen aus der Zeit der Kriegspsychose erneuern, wie etwa die Entthrohnung Beethovens als deutscher Komponist und seine Inthronisierung als flämischer? Richard Wagner hat Zeit seines Lebens Carl Maria Weber als den »deutschesten« aller Musiker gepriesen

und alle Wagnerianer haben das nachgeschrieben. Obwohl es eigentlich keinen Komparativ oder Superlativ von »deutsch« (oder »englisch«, oder »französisch«) gibt. Aber siehe da, ein wackerer Archivar im Schwarzwald, Friedrich Hefele, hat vor 8 Jahren festgestellt, daß die Großmutter Webers eine Bretonin war, also eine Französin. Und vielleicht werden jetzt einige Leute plötzlich in Weber sich den »typisch französischen« chevaleresken Zug erklären können... Wagner selber ist von zwei gescheiten und scharfblickenden Menschen, die ihn sehr genau kannten, nämlich Nietzsche und die Fürstin Sayn-Wittgenstein, für einen Juden gehalten worden und sie hätten sich von dieser Meinung auch durch die Schriften nicht abbringen lassen, die rein »arische« Abstammung für die beiden möglichen Väter Wagners, sowohl für den Aktuarius Wagner wie für den Schauspieler Geyer in mehreren Generationen urkundlich bewiesen haben. Bei Franz Liszt ist die deutsche Abstammung, soweit das möglich ist, einwandfrei festgestellt, die Ungarn haben auf ihn keinen Anspruch. Und dennoch ist er, wenn schon kein ungarischer Komponist, so ganz gewiß noch viel weniger ein deutscher; am ehesten noch ein französischer. Und ebenso ist César Franck von Vater- und Mutterseite rein deutscher, niederrheinischer Herkunft: aber in der Mischung seines Stils ist der romanische Ton viel stärker, viel überwiegender als jeder andre.

Der Wert der Untersuchungen des Buches soll damit nicht im mindesten herabgesetzt sein. Die Betonung dieses Werts liegt für uns nur nicht auf der »nationalistischen« Seite. Sie liegt für uns darin, daß wir von Haydns Heimat zum erstenmal einen deutlichen und umfassenden Begriff erhalten, daß zum erstenmal aus den Akten sich lebendige Bilder der Großeltern und Eltern Haydns formen, besonders seines Großvaters Thomas in Hainburg, seines Vaters Mathias in Rohrau (die Mutter bleibt blaß und undeutlich), und besonders auch seines Stiefoheims, des Hainburger Schulrektors Johann Matthias Franck, dem der fünfjährige Joseph Haydn 1737 zur Erziehung übergeben wurde. So wird dies Buch auch zur Schilderung der Jugendzeit Haydns, und als einleitender oder erster Band einer umfassenden Haydn-Biographie ist

es auch gemeint. Schmid hat den biographischen Untersuchungen ein Kapitel über »das Erbe Joseph Haydns« mitgegeben, d. h. eine Analyse der folkloristischen Anregungen, die Haydn empfangen hat. Diese Analyse ist mit Gründlichkeit und Musikalität gegeben: und so verspricht dieser umfangreiche »Haydn« die alte und etwas veraltete Biographie C. F. Pohls endlich endgültig zu ersetzen. Und dazu muß man dem Autor und uns Glück wünschen.

HAYDNS QUARTETT

Ums Jahr 1800 veranstaltete eine Pariser Musikgesellschaft eine Feier für Joseph Haydn, bei der, als Höhepunkt des Festaktes, vor versammelter Zuhörerschaft Haydns Büste bekränzt werden sollte. Da man aber keine solche Büste besaß, bekränzte man den Gipsabguß eines antiken Cato-Kopfes, und setzte darunter mit goldenen Lettern: »à l'immortel Haydn« — »dem unsterblichen Haydn.«

Der Vorgang ist symbolisch. Das achtzehnte Jahrhundert hat Haydn lange mißverkannt, und das neunzehnte hat vollends das Haupt eines falschen Haydn mit einem unehrlichen und gönnerhaften Ruhm gekrönt. Und erst zu Beginn des zwanzigsten kam man zu dem Bewußtsein, daß man ja Haydn gar nicht kannte, und versuchte eine Gesamtausgabe seiner Werke in Angriff zu nehmen. Sie stockte nach dem Erscheinen von kaum einem Dutzend Bänden; und erst seit ein paar Jahren ist das Unternehmen, unter amerikanischer Führung, mit frischen Kräften wieder lebendig gemacht worden.

Aber so viele Bände, mit Opern, Oratorien, Messen, Serenaden und Divertimenti jetzt auch folgen werden, sie werden eine Erkenntnis noch viel klarer machen: daß Haydns Gesamtwerk gipfelt in seinem Streichquartett, mehr noch als in seiner Sinfonie. Sein Quartett ist seine größte Tat, und vielleicht eine der größten in der gesamten Musikgeschichte. Sie ist eine Eroberung und ein Sieg; die Überwindung einer Krise durch einen einzelnen bescheidenen und großen Menschen.

Der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber hat es um 1790, da Haydn noch vor seiner ersten Londoner Reise stand, zu formulieren gesucht. »Wenn wir Joseph Haydn nennen, so denken wir uns einen unserer größten Männer; groß im Kleinen und noch größer im Großen; die Ehre unseres Zeitalters. Immer reich und unerschöpflich; allezeit neu und frappant; allezeit erhaben und groß, selbst wenn er zu lächeln scheint. Er hat unseren Instrumentalstücken, und namentlich den Quatros und Sinfonien, eine Vollendung gegeben, die vor ihm uner-

hört war. Alles spricht, wenn er sein Orchester in Bewegung setzt. Jede harmonische Künstelei, sei sie selbst aus dem gotischen Zeitalter der grauen Kontrapunktisten, steht ihm zu Gebote. Aber sie nimmt statt ihren ehemaligen steifen, ein gefälliges Wesen an ... Haydn vereinigt in sich Natur und Kunst.«

Der alte Lexikograph hat das Wesentliche der Tat Haydns mit diesen Worten angedeutet. Haydn ist, und vornehmlich durch sein Quartett, zu einem Retter der Musik geworden. Man glaube doch nicht, daß nur unsere Zeit mit »Krisen« gesegnet sei: die Mitte des 18. Jahrhunderts war eine Krisenperiode wie es nur je eine gegeben hat. Der musikalische Stil zerbrach damals, nach Bachs und Händels Tod, ins »Gelehrte« und »Galante.« Die echte Polyphonie war verloren. Sie war nicht mehr eine natürliche musikalische Sprache; sie war gleichsam ein Latein oder Griechisch in Tönen, totes Idiom, Verständigungsmittel der Gelehrten — und was für Gelehrten: der kleinen Kantoren und Organisten. Auf der anderen Seite: die musikalische Weltsprache, das »Galante« war ein Jargon von rein gesellschaftlicher Konvention, opernhaft sinnlich, zierlich und seicht, nicht mehr geeignet zum Träger tiefer, großer Gefühle.

Haydn hat sich langsam entwickelt; erst mit fünfzig Jahren macht er den großen Fund seines Lebens: das Prinzip der »Thematischen Arbeit.« Von seinen 76 Quartetten (wir rechnen nicht die »Sieben Worte«, sonst wären es die 83 der Lexika) sind die ersten, op. 1, 2, 3, und 9 im Grunde noch reine »Divertimenti«, obwohl bereits Haydn'sche Divertimenti mit hundert Vorahnungen echten Quartett-Stils, und mit op. 17 von 1771 ist bereits ein erster Höhepunkt erreicht. Aber op. 20, die »Sonnen-Quartette« von 1772, werden ein Dokument der Krise. Drei dieser sechs Quartette enden mit Fugen: Haydn'sche Fugen voll Witz, eine sogar voll tragischen Witzes; aber eben nicht einheitlichen Stiles. Haydn fühlt den Bruch. Fast zehn Jahre lang schreibt er keine Quartette mehr; aber im Jahre 1781 tritt er hervor mit seinen »Russischen Quartetten« op. 33, auch »Jungfern-Quartette« oder »Gli scherzi« genannt, die er selbst als »auf eine ganz

neue besondere Art« gemacht bezeichnet hat. Man hat versucht, diese Charakterisierung als rein geschäftsmäßig und bedeutungslos hinzustellen; aber Haydn wußte was er sagte. Die Fugen sind verschwunden; dafür sprechen jetzt alle vier Instrumente eine neue lebendige Sprache, in der kein Wort bedeutungslos ist.

Die Zeitgenossen begreifen diesmal sofort die Bedeutung des Ereignisses, die Verschmelzung von »Galant« und »Gelehrt«, die Erhöhung der Musik zu neuer Geistigkeit. Plötzlich spricht man von »Quatuors dialogués«. In der Tat: jeder Spieler gewinnt eine neue Selbständigkeit, beteiligt sich an der Unterhaltung; es gibt keine Stimmen mehr, die »führen« oder »begleiten«; alle vier führen und begleiten zugleich. Die Unterhaltung wird »dramatisch« im Durchführungsteil des Satzes, der sich füllt mit Überraschungen ernsthafter, heiterer, witziger Art, und wenn er zurückkehrt zur Wiederholung des Anfangs, der »Rekapitulation«, bewegt sie sich auf einer neuen, höheren Ebene. Und ebenso wachsen und wandeln sich die übrigen drei Sätze, vor allem das Menuett häufig zum Scherzo. Die Sonate, die Sonatenform ist ein neuer herrlicher Begriff geworden. Es gibt nur noch wenige, scheinbare Rückfälle, etwa die humoristische Finalfuge in op. 50, 4, oder das kleine Quartett in d moll op. 42, das man so lange nicht hat datieren können. Aber von jetzt ab schreibt Haydn kein bedeutungsloses Quartett mehr, keines, das nicht ein Meisterwerk wäre. Denn er ist zwar ein Experimentator, aber auch ein Meister. Keines gleicht ganz dem andern, und jedes folgt seinen eigenen Gesetzen. Alle sprechen nicht bloß etwa von ernsten, heiteren, witzigen Dingen, sondern sie sind der Ernst, die Heiterkeit, die Witzigkeit selber. Die zeitgenössische Kritik, besonders die norddeutsche, hat Haydn Vulgarität vorgeworfen. Haydn lächelt darüber und geht seinen Weg weiter. Er ist einfach und natürlich; aber er verläßt sich auf die Vornehmheit seines lauteren, ungebrochenen Naturells. Die Modekrankheit des Sturm und Drang berührt ihn nicht. Im Zeitalter Rousseaus das die sentimentalische Rückkehr zur Natur predigt, sitzt er ganz unbefangen selbst schon in diesem erträumten Paradies, ohne es zu wissen.

CARL MARIA VON WEBER

Geboren am 18. Dezember 1786.

Man muß es sich immer wieder vor Augen führen, dieses Jahr 1786, das Geburtsjahr Webers, um ganz daran zu glauben. Ist Weber wirklich nur um dreißig Jahre jünger als Mozart, sechzehn Jahre jünger als Beethoven gewesen? Daß Webers Leben innerhalb der Grenzen von Beethovens Leben verlaufen ist, dünkt uns besonders erstaunlich. Sie sind Zeitgenossen gewesen, wir müssen es glauben; aber sie sind nicht bloß Vertreter zweier verschiedener Generationen, sie sind zwei verschiedene Arten von Musikern, so tief voneinander geschieden, wie eben das 18. Jahrhundert vom 19. geschieden ist. Schubert und Beethoven — das geht zusammen; Weber und Beethoven — das geht nicht zusammen.

Weber gehört, obwohl er sich als Mozartianer fühlte, — fühlte er sich mit Stolz auch als Verwandten Mozarts! — durchaus dem 19. Jahrhundert an. Er steht nicht bloß an dessen Schwelle, er eröffnet es, er ist der erste moderne Musiker dieses Jahrhunderts. Er behauptet sich unter ganz anderen, ganz neuen, schwierigeren sozialen und geistigen Bedingtheiten als alle Musiker vor und neben ihm. Seine eigentümliche Freiheit zeigt sich schon in der Art seines äußeren »Deutschtums«. Eine musikalische Stammesgeschichte würde mit ihm nicht viel anzufangen wissen. Er kommt von Vaters Seite ja wohl aus dem Niederösterreichischen, mütterlicherseits aus dem Bayerisch-Schwäbischen her. Ja, in der Genealogie dieses »deutschesten« aller Musiker (wie Richard Wagner ihn genannt hat, schon damals spukte dieser Superlativ) ist in neuerer Zeit etwas Schreckliches passiert: ein fleißiger Archivar hat unwiderlegbar festgestellt, daß Webers Großmutter mütterlicherseits eine Französin war, genauer eine Bretonin. Und ich wundere mich eigentlich, daß die Fanatiker der Rassenkunde aus dieser Blutmischung nicht schon den chevaleresken Zug seiner Musik, seinen Hang zum Abenteuerlichen haben ableiten wollen. Immerhin: Webers Mutter war eine Schwäbin; aber nur selten bricht diese süddeutsche Quelle ans

Tageslicht. Seine geistige Heimat, wenn er eine besitzt, ist Berlin;Wien macht ihm am meisten innere Opposition; sein Volkstümliches dokumentiert sich ebenso stark in dem süddeutschen »Bettlerlied« wie in dem niederdeutschen »Reigen«. Der »Freischütz« — und darin ruht das Geheimnis seines einzigen Erfolges — wendet sich nicht mehr an ein internationales, das heißt italienisch gebildetes Publikum, wie »Figaro« oder «Don Giovanni«, oder an die Menschheit, wie die «Zauberflöte«, er wendet sich nur an Deutschland, aber an das *ganze* Deutschland.

Diese Universalität im Nationalen gründet sich nicht auf Webers äußere Lebensschicksale, auf die nivellierende »Freizügigkeit« als Virtuose, als Kapellmeister; so groß diese ist, so zufällig ist es, daß er gerade in Breslau, Prag, Dresden festen Fuß gefaßt hat. Sie beruht auf einer neuen Konstellation oder Mischung des Musikertums mit anderen Persönlichkeitskräften. Er ist als *Musiker* viel universeller als die Musiker seiner Zeit, er ist Klavierspieler, Dirigent, Opernleiter, Kritiker, Schriftsteller, Dichter, von einer gefährlichen Vielseitigkeit der Begabung, ähnlich wie E. T. A. Hoffmann, eine Begabung aber, die nicht wie bei diesem im Dichterischen kulminiert, sondern im Musikalischen, und viel entschiedener kulminiert, als bei dem von seinen Gaben Zerspaltenen, Zerrissenen, Gehemmten. Weber ist stärker als Hoffmann, stärker auch als Mensch, es gelingt ihm, der von einem skrupellosen Vater zum Wunderkind gepreßt wird, der aus der Hand des einen Lehrers — Heuschkel —, Mich, Haydn, Kalcher, Vogler — in die eines andern geht, der seine Musikerberufung für eine Sekretärstelle hinwirft, bis diese Verleugnung seines Wesens zu einer Katastrophe führt — sein Leben im Hafen einer »Bürgerlichkeit« zu landen, die das Erlebnis hinter sich hat, die niemals ins Biedermeierliche versinken kann. Er hat mit dem Leben ganz anders fertig zu werden als seine Zunftgenossen, er hat es viel schwerer, gerade weil er nicht mehr zünftig ist. Er ist der erste Bildungsmusiker des 19. Jahrhunderts und hat es auch deshalb schwerer, sein Musikertum zu retten.

Nicht daß diese neue, wenn auch einheitlich gerichtete Mischung der Persönlichkeit sein Musikertum nicht geschwächt hätte, oder sagen wir lieber: in eine bestimmte Beschränkung gedrängt hätte. Die Zeitgenossen hatten dafür ein feines Ohr. Man kennt das Mißbehagen, mit dem der musikalische Quietist Grillparzer den »Freischütz« aufnahm, ein Mißbehagen, das sich bei der »Euryanthe« zum Abscheu steigerte: »Diese Oper kann nur Narren gefallen, oder Blödsinnigen oder Gelehrten, oder Straßenräubern und Meuchelmördern«; »ein poetischer Kopf, aber kein Musiker«; man kennt Schuberts Abneigung gegen den »Dilettanten« Weber: «das ist keine Musik, da ist kein Finale, kein Ensemble nach Form und Ordnung... von legitimer Durchführung ist keine Rede, und wo Weber gelehrt sein will, findet man gleich heraus, daß er aus der Schule eines Scharlatan (Abt Vogler) kommt...« Nur Beethoven, dem der Musiker Weber zunächst auch fremd und unsympatisch war, findet nach dem »Freischütz« den Schlüssel: »... ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber gerade Opern schreiben, eine über die andre, und ohne viel daran zu knaupeln!«

Webers ganzes Schaffen zielt denn auch auf die *Oper*. Natürlich: er hat Klavierwerke, Kammermusik, Messen, Konzerte, Lieder geschrieben. Der treffliche thematische Katalog, den Friedr. Wilh. Jähns 1871 veröffentlichte — noch heute das aufschlußreichste Buch über Weber —, sieht äußerlich aus wie das Werkverzeichnis Mozarts von Köchel. Dennoch ist diese Universalität nur scheinbar. Vor zehn Jahren, bei Gelegenheit der Hundertjahrfeier von Webers Tod, hat die Deutsche Akademie eine Gesamtausgabe seiner Werke begonnen. Sie ist nach dem Erscheinen zweier Bände längst wieder eingeschlafen, und mit Recht, und nicht nur aus äußeren Ursachen, sondern aus inneren Gründen. Von Mozart, von Beethoven, von Bach ist sozusagen jede Note wichtig, auch die Gelegenheitswerke; aber die 308 Nummern Webers in einer kritischen Gesamtausgabe im wahren Sinn des Wortes »festzulegen«, wäre ein Gipfel der Verschwendung an Zeit, Kraft, Geld, würdig nur des sinnlosesten Stolzes auf einen »nationalen Meister«. Woran liegt es, daß ein Webersches Lied neben einem Schubert-

schen nicht bestehen kann? Woran, daß seine Klaviervariationen weder neben die Mozartschen — von denen sie doch herkommen — noch neben die Beethovenschen zu stellen sind, daß seine Klaviersonaten einer andern, flacheren Zeit anzugehören scheinen als die Beethovenschen? Es liegt daran, daß jene Lieder teils das Cachet des Volksliedes haben, teils »dramatische« Lieder, einem »Träger« in den Mund gelegt sind: bei den Instrumentalwerken liegt es am Begriff des Virtuosischen, Brillanten. Es ist eine Brillanz aus dem Unschuldszeitalter des Virtuosentums, sie ist noch heiter, bedenkenlos, naiv; aber es ist auch schon die fatale Brillanz des 19. Jahrhunderts, die Schumann oder Chopin nicht ohne Mühe überwunden haben, es ist diejenige, auf der Liszt weiterbaute — nicht umsonst war Webers F-Moll-Konzertstück einer der Paraderitte der Virutuosenlaufbahn Liszts.

Diese Brillanz hat Weber zum »Sinfoniker« verdorben; seine Werke sind nie sinfonisch empfunden. Was ihm dafür im Blut liegt, ist das *Konzertante*, und so liegen denn auch seine Hauptwerke auf diesem Gebiet: ein Quintett, ein Duo mit obligater Klarinette, ein paar Konzerte für dies von ihm nach Mozart gleichsam neu entdeckte Instrument; wie denn niemand neben ihm sich in die Individualität, den singenden Charakter jedes Instruments so versenkt hat wie er. Und man kann sagen, er wäre nicht Weber geworden, wenn er mehr »gelernt« hätte. Und er wäre nicht der Dramatiker Weber geworden ohne das eigentümliche, eindringliche, ja penetrante Melos, aus dem jene Brillanz herauswächst. Es ist ein Melos von einer unverkennbaren Originalität, in voller Kraft vorhanden schon in den Six Pièces Faciles für Klavier zu vier Händen des Vierzehnjährigen von 1801 und ungeschwächt lebendig bis zum »Oberon«. Diese Penetranz des Melos beruht auf einem bewußten System der »Übertreibung«, das Weber einmal einem jungen Kunstgenossen, Johann Christian Lobe, ganz offen eingestanden hat.

*

Das System wird nicht nur berechtigt, es wird zum Geheimnis der Wirkung in Webers *Oper*. Was Schubert als auf den

Effekt berechnet bezeichnete, gehört zum Wesen der Oper, ohne diese »Effektsucht« wäre aus Weber nie das geworden, was in Deutschland der Phönix aller Phönixe ist — ein echter Opernkomponist. Die Oper, und zumal die deutsche romantische Oper, die mit Mozarts »Zauberflöte« auf die Füße gestellt war, mag eine bedenkliche Sache sein, eben auch eine Angelegenheit des bedenklichen 19. Jahrhunderts, aber einmal postuliert, war mit »Kunst«, mit Verhaltenheit nichts mehr in ihr zu gewinnen. Auch nichts mit dem Instinkt, nur mit Bewußtsein. Der *»Freischütz«*, zu dessen Komposition Weber immerhin vier Jahre gebraucht hat, steht auf dem Punkte, in dem die spezifisch Webersche Erfindung und Bewußtheit sich das Gleichgewicht halten. Es ging wieder einmal, wie so oft schon in der Operngeschichte, um das Prinzip der *Einheit* in der Oper, und Weber hat diese Einheit erreicht, ohne sich viel um das Disparate all der Quellen zu bekümmern, aus denen sie zusammenströmte, so groß war sein melodischer Persönlichkeitsstil, so neu und mächtig die Anschauung, die sich ihm aus der Farbe, der Stimmung seines Stoffes ergab. Über das Kolorit des »Freischütz«, über die wahrhaft genialen Mittel, die es hervorbringen, ist schon ebensoviel gesagt worden wie über sein Prinzip motivischer Vereinheitlichung, beides in der Wolfsschluchtszene gipfelnd; es ist wahr, was ebenfalls schon betont worden ist: daß mit dem »Freischütz« der »Tristan« schon gegeben ist.

Die »Euryanthe« rückt diese Tatsache nur vor aller Augen: diese erste deutsche Opera seria ist Wagnerisch vor Wagner, eine programmatische Stilschöpfung, ein Versuch mit Spuren übermäßiger Kraftanstrengung und Überspannung, ein Versuch, der am Fehlen gerade eines sinfonischen Prinzips für die Finali scheiterte, aber dennoch ein genialer Wurf in die Zukunft, ein sicheres Vorfühlen nach einem neuen Gleichgewicht von Musik und Drama, nach einem neuen Opernideal. Wagner wußte, was er tat, als er seine Dresdner Wirksamkeit mit einer Aufführung gerade der »Euryanthe« eröffnete. Für ihn war Weber auch noch mehr »Romantiker«, als er es (wie Wagner selber) heute noch für uns sein kann. Um Webers Ro-

mantikertum ist es eine eigene Sache; er ist kein Romantiker im Stile der Wackenroder, Jean Paul, der Schubert oder Schumann, er kommt nicht aus Ur-Gründen der Verinnerlichung und Versenkung; er pflegt Romantik nur, soweit sie sich mit Theatralik verträgt.

Die Welten, die uns Weber gewonnen hat: die des Grausigen und Heimlichen des deutschen Waldes im »Freischütz«, die der mittelalterlichen Ritterlichkeit in der »Euryanthe«, die des Elfenspuks und des Exotischen, Morgenländischen im *»Oberon«*, des spanischen Zigeunertums in *»Preuziosa«* — sie sind uns nicht mehr romantisch, es fehlt ihnen für uns das Nächtige, Zauberische, sie sind uns pittoresker geworden, als sie den Zeitgenossen erschienen. Aber es waren einmal neue Welten der Musik, auch wenn ihre Wirkung sich heute abgeschwächt hat. Auch der »Freischütz« ist heute eine historische Größe geworden, die kein aufrichtiger Zuhörer mehr in allen Teilen ernst nehmen kann, der eine nicht im szenischen Hokuspokus der Wolfsschluchtsszene, der andere nicht in dem unaufrichtigen, halben Schluß — einem happy ending mit schlechtem Gewissen.

Weber wird immer mehr zum »Vorläufer«; immer klarer wird, daß er nicht in die Reihe der wahrhaft Großen gehört, zu den Haydn und Mozart und Beethoven, in die Reihe, deren letzter Franz Schubert war. Aber er ist der erste einer anderen Reihe, in der als der Größte Wagner steht — und es ist nicht Webers Schuld, daß mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert das große Unschuldszeitalter der Musik verloren gegangen ist.

RICHARD WAGNERS »LIEBESVERBOT«

Zur Aufführung am Münchner National-Theater (24. März 1923)

Die Geschichte und das Schicksal von Wagners zweiter Oper, dem »Liebesverbot«, ist, wie alle äußeren Dinge bei Wagner, bekannt genug. Er selbst hat in der »Autobiographischen Skizze«, die seine gesammelten Werke eröffnet, über sein Opus Ausführliches berichtet, und diesem Passus dann einen Abschnitt aus seiner Selbstbiographie nachgeschickt, ungefähr (nicht ganz genau) in der Form, wie sie dann »Mein Leben« (München 1911, S. 138—145) bietet. Den Text, auf den er selbst doch einige Stücke hielt — mit Grund, soweit es die Geschicklichkeit der Bearbeitung der Shakespeareschen Vorlage betrifft, ohne Grund, was die Versifikation anlangt; die »Angemessenheit der Sprache«, die »sorgfältigen Verse«, die er seinem Libretto nachrühmt, verdienen ein dickes Fragezeichen — hat er dennoch niemals des Druckes für würdig erachtet; die einzige Quelle des Werkes blieb die handschriftliche Partitur. Sie hat noch einigen praktischen Wert für Wagner, als er sie, nach der überhastet einstudierten, improvisierten und verunglückten einzigen Aufführung am Magdeburger Stadttheater (29. März 1836), dem Direktor des Königstädtischen Theaters in Berlin, Herrn Cerf, und später in Paris dem Theater de la Renaissance anbietet — beidemale mit Erfolg, aber aus sehr verschiedenden Gründen ohne die Folge einer wirklichen Aufführung. In seinen schicksalsvollen nächsten Jahren läßt er das tolle Stück liegen; seine ungeheure innere Entwicklung läßt es ihm bald als Wechselbalg und Stiefkind seiner Muse erscheinen, und auf der Höhe des »Tristan« und der »Meistersinger« muß er es als Furcht des Irrtums und der »Jugendsünde« erklären, für die ihm »Erlösung« einzig in der Gnade seines Fürsten werden könne. Weihnachten 1866 schenkt er die Partitur, mit dem berühmt gewordenen Vierzeiler auf dem Titelblatt, dem König Ludwig II.; aus des-

sen Nachlaß kommt sie als ängstlich gehütetes Schaustück ins Bayrische National-Museum; erst 1909 kann Edgar Istel über die Musik einige bürokratisch eingeschränkte Mitteilungen machen[1], nachdem mehrere Versuche Münchener Generalmusikdirektoren, u. a. Hermann Levis, das Werk auf der Bühne lebendig zu machen, immer wieder an dem stillen, aber entschiedenen Widerstand der Erben Wagners gescheitert waren. Erst im vergangenen Jahr ist Partitur und Klavierauszug des Werkes durch Michael Balling herausgegeben[2] und erst nahezu neunzig Jahre nach seiner Entstehung ist es, fast möchte man sagen, zur Uraufführung gekommen, denn jene Magdeburger Improvisation ist ja beinahe ein legendäres Faktum! So lange Jahre hat ein orthodoxes Vorurteil vermocht, ein Werk eines der größten deutschen Schöpfer zu sekretieren, indes man eine sehr viel schwächere, aber »edlere« Schöpfung, die »Feen«, ans Rampenlicht gezogen hat. Es ist nur recht und billig, daß gerade München, das die »Feen« zehn — allerdings zurückliegende — Jahre lang mühselig als Kuriosität gepflegt hat, auch der lebensvolleren Jugendoper Wagners ihren Anspruch auf die Szene als erste Bühne erfüllen wollte.

In der Tat: für den »Wagnerianer« mag der Eindruck des »Liebesverbots« zwiespältig, ja peinlich genug sein. Dieser frühe Wagner scheint dem späteren geradezu ins Gesicht zu schlagen; seiner Tendenz nach ist das »Liebesverbot« so recht eigentlich das antipodische Werk des »Parsifal«. Was hat Wagner aus seiner dichterischen Vorlage, Shakespeares »Maß für Maß« gemacht! Man kann den entscheidenden Unterschied nicht besser darstellen, als es Wagner später selbst getan hat: »Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das »Maaß für Maaß« des Richters. Ich dagegen löste den Knoten durch eine Revolu-

1) »Die Musik«, 8. Jahrg., Heft 19.

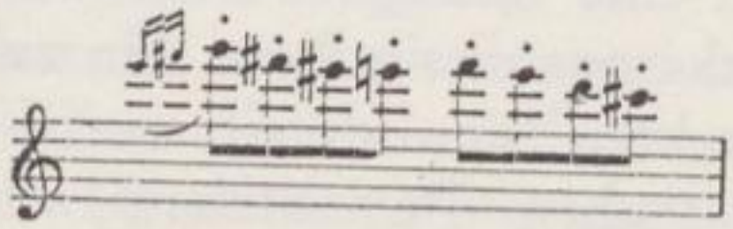
2) Breitkopf & Härtel, Leipzig; der Klavierauszug von Otto Singer; die englische Übersetzung des Textes von Edward J. Dent, die französische von A. und F. Boutarel.

tion. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptstadt Siziliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten... Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskiert zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei«[1]). Wagners »große komische Oper« ist eine völlige Verkehrung des Sinns der Handlung bei Shakespeare: sie dient ihm zum Triumph, zur Apotheose der nackten Sinnlichkeit, zur Verhöhnung nicht bloß des heuchlerischen Puritanismus, sondern sittlicher Schranken überhaupt. Immerhin, seinem Statthalter Friedrich, und damit dem ganzen Werk fehlt nicht der tragische Zug. Es ist Wagners ureigenste Erfindung, den der sinnlichen Liebe unterlegenen Statthalter den Entschluß fassen zu lassen, nach dem Genuß Isabellas an sich selbst Hand anzulegen, und damit das eigene Gesetz an sich zu vollstrecken; auch Isabellas Liebesprüfung Luzios (II. Akt, S. 447 f. des Kl.-A.) ist einer der edleren Züge, die freilich immer wieder durch buffoneske, ja niedrig skurrile Wendungen unwirksam gemacht werden. Über die »Komik« des «Liebesverbot« wäre, mit dem Blick auf die »Meistersinger«, überhaupt ein besonderes Kapitel zu schreiben. Im Ganzen ist das »Liebesverbot« nicht nur »immoralisch«, sondern auch bewußt international, ja — horribile dictu — antinational: man kann nicht scharf genug betonen, daß der damalige Freund Heinrich Laubes, der Leser von Heines »Ardinghello«, der Anhänger des »Jungen Deutschland«, seinen Friedrich zum In-

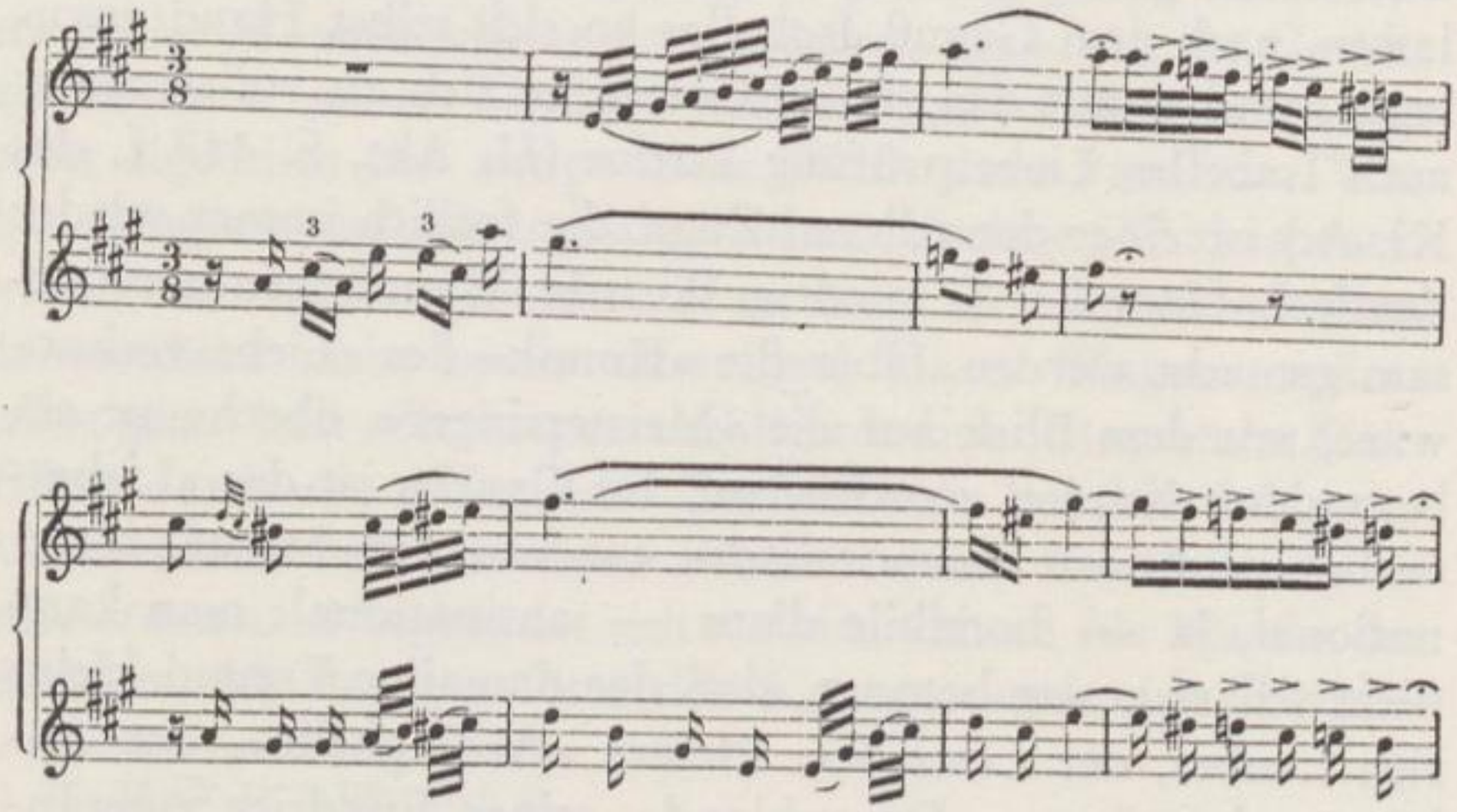
1) »Eine Mitteilung an meine Freunde«, Ges. Schr. IV 3, S. 254 f.

begriff der Widernatur, des zu Überwindenden gemacht hat.

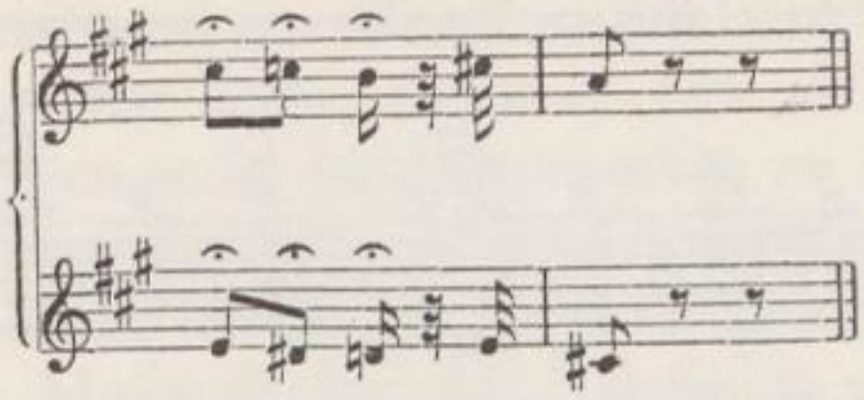
Und ebenso bewußt hat Wagner sein Deutschtum, das sich in der Weberischen und selbst Marschnerischen der »Feen« noch so deutlich ausgesprochen hatte, als Musiker verleugnet. »Französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe ... « »Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen (!) auszubilden suchen; und der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber deutsch schreibt ...«[1] Ach, von Gediegenheit, von bloßen Anklängen, kann gar keine Rede sein; an andrer Stelle, in der Autobiographie, spricht Wagner mit sehr viel mehr Richtigkeit von dem »leichtfertigen Charakter« der Musik: die meckernden Rhythmen Meyerbeers:



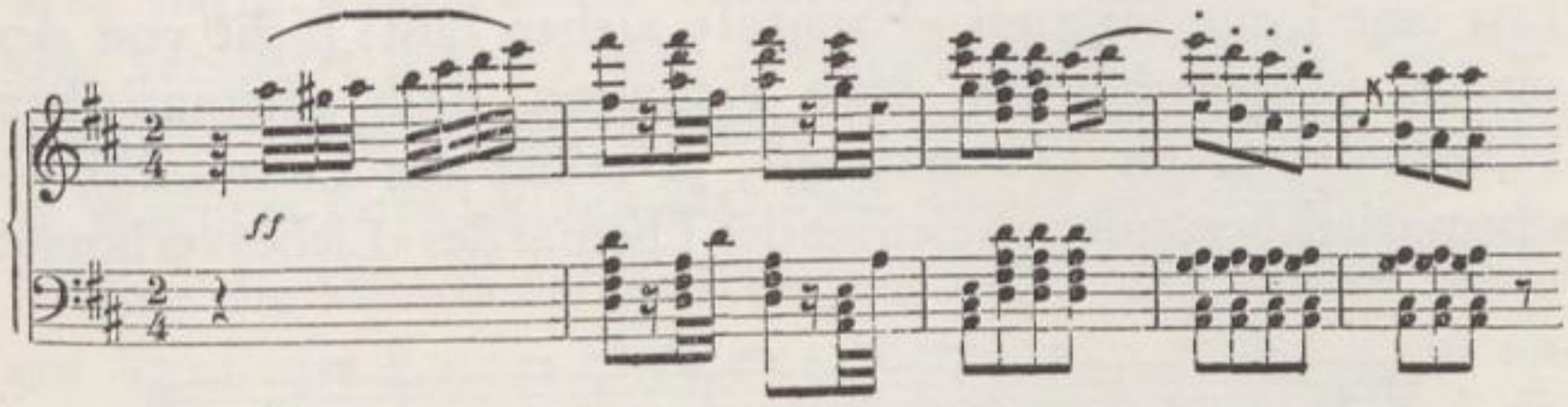
(Ouvertüre; im Übrigen eine Stelle, in ihrem dämonischen Kichern von frappantem Reiz), die weiche und schmachtende Melodik Bellinis:



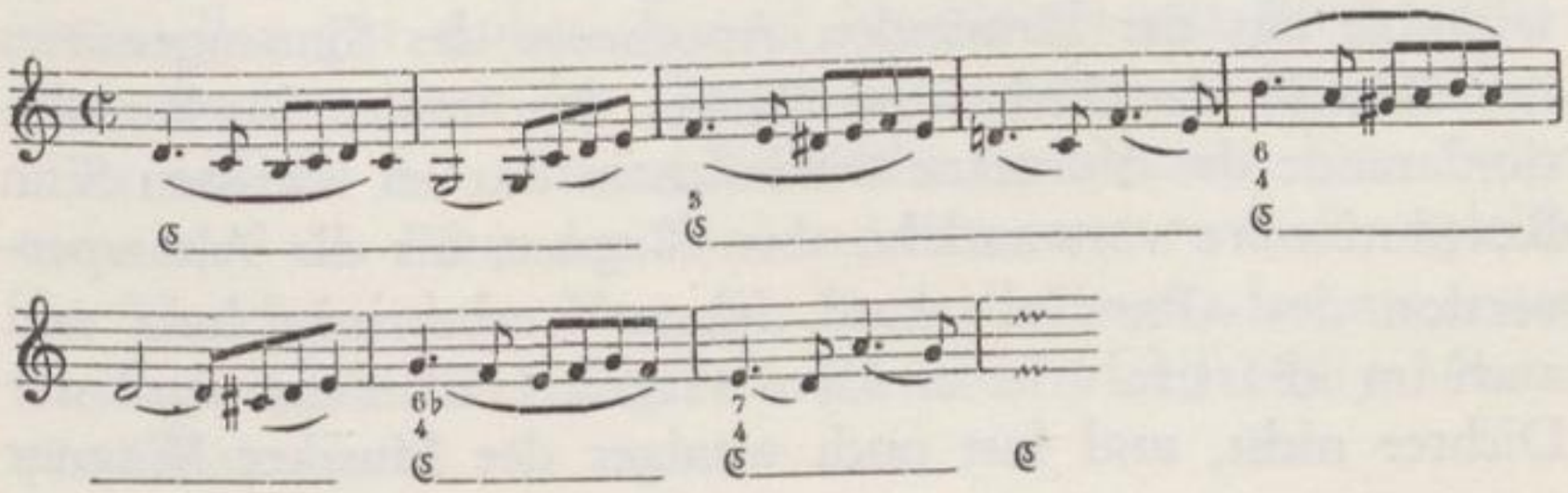
1) Wagners Aufsatz über »Die deutsche Oper« in der »Zeitung für die elegante Welt«, 10. Juni.



— die Masseneffekte und die Pikanterien Aubers, die Brutalitäten des Blechs aus Herolds »Zampa« — all dies und anderes gibt sich ein Stelldichein in der Musik des „Liebesverbot«, nur daß es nicht immer die Frische und Unmittelbarkeit der Vorbilder, und öfters den fatalen Beigeschmack aller Dinge aus zweiter Hand besitzt; ja mit ein paar frechen Rhythmen gelangt Wagner bis in die Nähe des Jacques Offenbach:



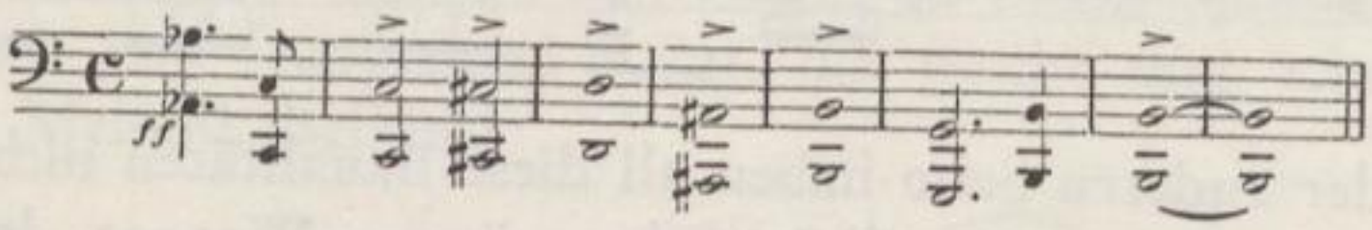
Auf der anderen Seite haben all diese Banalitäten nicht das Offensive einiger Banalitäten des späteren Wagner, der sich selbst gefunden hat — des Duetts (Terzetts) vom Beginn des zweiten Aktes »Tannhäuser«, des »Es gibt ein Glück« des »Lohengrin« ... Und es fehlt noch nicht an teils verlorenen, teils entscheidenden deutschen Zügen; die Marschnerische Melodik des Motivs, das Friedrichs Liebes-Überwältigung symbolisiert:



der sonderbare Anklang an Beethoven im ersten Finale:

und vor allem die fast »wortgetreue« Imitation von Leonorens »Töt erst sein Weib« bei der Kulmination der Gerichtszene («Erst hört noch mich») — hier zeigt sich der zündende Funke zuerst, den der Fidelio der Wilhelmine Schröder-Devrient in das Herz des Musikdramatikers Wagner geworfen.

In Wahrheit, der ganze, echte Wagner ist schon vorhanden, so wenig leicht das zu erkennen ist. Ich spreche nicht von dem überraschenden Gleichklang des Salve regina zu Beginn der zweiten Szene des ersten Aktes, mit dem sogenannten Gnadenthema im »Tannhäuser«, obwohl sich hier fast eine Linie bis zum »Parsifal« ziehen läßt; nicht von der ebenso überraschenden, halb virtuosen, halb schematischen Handhabung des Erinnerungs-, ja selbst des Leitmotivs — schematisch besonders diejenige des Themas des «Liebesverbots«:



das soviel dem Corregidor-Motiv Hugo Wolfs vorausnimmt — nur daß Wagner, ungleich dem schwächeren Nachfahren, nicht die ganze Charakteristik seines Friedrich auf dies eine Motiv gestellt hat. Nein, diese der Orthodoxie peinvolle »Jugendsünde« enthält den ganzen Wagner in einem anderen Sinne. Aus ihrer Immoralität wird sich einst die grandiose Amoralität des »Ring« und des »Tristan« entwickeln; aus der lärmenden Apotheose des Sinnengenusses der Begriff der Liebesverklärung; das tendenziös Revolutionierende des Vormärz wird sich in das im höchsten Sinn Revolutionäre verwandeln, das Wagner, bis die Altersperversion des »Parsifal« kam, immer verherrlicht hat; und auch im »Parsifal« ist er kein Bürger. Und wenn auch der Dichter nicht, und fast noch weniger der Musiker Wagner

reif ist, der elementare Theatraliker steht da in voller Stärke. Wagner hat recht, wenn er von »lebhaften und in vieler Beziehungen wohl kühn entworfen zu nennenden Szenen« spricht; man darf an die musikdramatischen Jammergestalten von heute überhaupt nicht denken, wenn man nach dem richtigen Maßstab für die Sicherheit und Schlagkraft dieser Szenengestaltung sucht. Und ein Seltsames: dies Werk des späteren großen Pathetikers und Sentimentalikers ist, bis auf ein paar eigentümliche larmoyante melodische Wendungen, wie sie etwa zum letzten Male bei Erik im »Holländer« (»Mein Herz voll Treue bis zum Sterben«) auftreten, naiv, naiv auch im Pathos; oft kommt man auf die ketzerische Frage, welches der echte Wagner sei; man meint, seine eigentliche Natur, ohne Maske und Mimikry, spreche in ihm sich aus; man meint, daß vom »Liebesverbot« ein Weg hätte weiterführen können, den Wagner sich gewaltsam versperrt hat, bis man die Notwendigkeit des Wagnerschen Aufstiegs wieder erkennt. Aber ein notwendiges Glied in Wagners Entwicklung war auch das »Liebesverbot«.

Über die Münchener Aufführung nur wenig Worte. Sie ist ein Verdienst Robert Hegers, der an die Partitur ein unendliches Maß von Mühe und Liebe gewandt hat, und der mit Recht den historischen Standpunkt der lebendigen Wirkung aufgeopfert hat. So, wie die Partitur vorliegt, ist sie für die Aufführung unbrauchbar; man muß ihre ungeheuerlichen Längen beseitigen — und Heger hat das nicht durch grobe Striche bewerkstelligt, sondern durch sorgfältige Wegnahme schematischer Wiederholungen im einzelnen —, das Übermaß der Koloraturen beseitigen, ihren dynamischen Exzessen zu Leibe gehen: Wagner hat nicht nur viele Fortissimostellen gut Auberisch und Heroldisch mit Blech gefüttert, sondern auch im Detail ganz primitiv dynamisiert, ohne auf die Singstimme Rücksicht zu nehmen; eine Folge nicht bloß der Hast der Niederschrift, sondern auch zugleich der Unerfahrenheit. Von den Darstellern standen an erster Stelle Friedrich Brodersen (Friedrich) und Nelly Merz (Isabella).

RICHARD WAGNER ALS BEARBEITER ROSSINIS

Über den Fund eines Parergons von Richard Wagner habe ich bereits in einer Tageszeitung[1]) kurz berichtet. Es ist von diesem Nebenwerke an den Stellen, wo man es vermuten sollte, nirgends die Rede, obwohl oder weil es mit einigen bedeutenderen Schöpfungen aus der ersten Schaffenszeit des Meisters zur Aufführung gelangte: in dem »großen Vokal- und Instrumentalkonzert«, das Wagner im ersten Jahre seiner Tätigkeit als Musikdirektor in Riga, am 19. (31.) März 1838 veranstaltete, und in dem er seine Columbus- und Rule-Britannia-Ouvertüre zur Aufführung brachte. Weder Heinrich Dorn in seiner bekannten Besprechung des Konzerts, in Schumanns Neuer Zeitschrift (IX, Nr. 7), noch Glasenapp (I, 303), noch auch Wagner selbst in der Autobiographie tut dieser Arbeit Erwähnung. Auch Edgar Istel weiß in einem Artikel »Rossiniana«, der die Beziehungen Wagners zu Rossini zusammenfaßt, nichts von unserem Werk (»Musik« XI, Nr. 11/12). Einzig der erhaltene, und von Glasenapp im 4. Wagnerhefte der »Musik« (III, 20) in verkleinertem Faksimile wiedergegebene Konzertzettel hat das in Partitur und sämtlichen Stimmen erhaltene Autograph legitimiert[2]). Als dritte Nummer der zweiten Abteilung des Konzertes figuriert da: »die Seemänner, Duett aus den *Soirées musicales* von Rossini, instrumentiert von R. Wagner, vorgetragen von den Herren Janson und Günther«. Das Publikum von Riga bekam da etwas ziemlich Neues von Rossini zu hören: die *»Soirées musicales«*, eine aus Dedikationsstücken zusammengestellte Sammlung von acht Arietten und vier Duetten mit Klavierbegleitung, sind nach der geläufigen Angabe im Jahre 1853 erschienen. Unser Duett, dessen Text von dem Grafen C. Pepoli stammt, und den Gesangsgrößen Rubini und Tamburini gewidmet ist, bildet das letzte und auch wohl das bedeutendste Stück der Sammlung.

---

1) Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 258 vom 22. Mai 1912.

2) Herrn Staatsrat Carl Fr. Glasenapp in Riga möchte ich für seinen freundlichen Hinweis auf das erwähnte Faksimile auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

Wagners Partitur, acht Seiten, von denen 6½ eng beschrieben, trägt nur die Aufschrift: »Die Seemänner. Duett von Rossini«; den Stimmen fehlt sogar die erste Hälfte dieser Aufschrift. Partitur wie Stimmen weisen zwar die wundervoll klaren und feinen Züge der Notenschrift des Meisters auf, aber auch die Spuren von Zeitmangel und Hast: in den Stimmen waren einzelne Fehler unterlaufen, die dann in der Probe verbessert wurden; und die Partitur wird gegen das Ende zu in der Schrift flüchtiger — einmal ist Wagner sogar passiert, daß er zwei Stimmen in verkehrte Systeme eingereiht hat. Die genaueren Vortragsbezeichnungen der Stimmen hat Wagner in die Partitur nachzutragen zwar begonnen, hat aber die Arbeit nicht zu Ende geführt, obwohl es sich um bedeutende Veränderungen handelt: so läßt Wagner bei der Wiederkehr der Anfangstakte zur Begleitung der Singstimme die Pauke weg; so sind an bemerkenswerter Stelle die Trompeten gestrichen. Um Platz und Arbeit zu sparen, hat Wagner nicht einmal die Singstimmen in die Partitur eingetragen, und nicht das kleinste Zeichen deutet einen Einsatz der beiden Hauptstimmen an: ein hübscher Beweis für die Sicherheit des jungen Kapellmeisters!

Vielleicht war es der Wunsch der beiden Sänger, der Wagner bestimmt hat, durch die orchestrale Ausdeutung der Klavierskizze Rossinis das Duett dem Stile seines Konzertes anzupassen. Diesem Wunsche der Sänger, von denen Wagner den tüchtigen Karl Günther, seinen ersten Rigaer »Holländer«, »als fertigen Künstler und Sänger« besonders schätzte, kam seine Neigung entgegen, sich mit Aufgaben der Instrumentation zu befassen. Daß damals Probleme der Orchestertechnik ihn stark beschäftigt haben, dafür hat eben jüngst die Autobiographie mit der Anekdote über die Zulässigkeit eines Tamtam-Schlags als Symbol eines welthistorischen Schicksalsschlages, ein köstliches Zeugnis beigebracht. Vielleicht aber liegen die Motive auch tiefer. Es war in jenen Tagen, daß Wagner den Stoff zum fliegenden Holländer kennen lernte (Glasenapp I, 303), ein »Gegenstand, der ihn reizte und sich ihm unauslöschlich einprägte«: wie, wenn es

ihn gelockt hätte, sich vorübergehend wenigstens mit dem Hintergrunde des Stoffes künstlerisch zu befassen, und an der fremden Komposition den Eindruck des Vorwurfes, »bis zu seiner notwendigen Wiedergeburt« in seinem Geiste zu gestalten? Das Duett schildert zwei Seeleute auf einsamem Schiffe in der nächtlichen Öde des Meeres; der Donner grollt, der Wind seufzt, die Wogen rauschen drohend auf; durch den wachsenden Sturm dringt warnender Zuruf und achtsame Antwort von dem einen Ende des Schiffes zum andern; schließlich ist die Gefahr bestanden, der Himmel erhellt sich, und ein Freudengesang vereint die beiden Stimmen, dessen rassiger Schmelz die Szene eher an die napolitanische Küste — nicht weit vom Teatro San Carlo — als an den Lido Venedigs zu verlegen Anlaß gibt.

Wagner hat zur Ausmalung des Vorgangs einen bedeutenden Apparat aufgeboten. Die Schar der Holzbläser ist um die kleine Flöte bereichert, deren Aufgabe bei der Schilderung des Sturmes und Gewitters leicht vorzustellen ist; die Blechbläser setzten sich aus zwei Hörnerpaaren (in *G* und tief *B*), Trompeten in *C* und drei Posaunen zusammen. Den Trompeten, die in der Columbusouvertüre, wie später in einer entscheidenden Pariser Aufführung, so auch in unserem Rigaer Konzert ihrer Aufgabe so wenig gerecht wurden, hat Wagner, ebenso wie den Posaunen, fast nur »Elementares« zugemutet. Das eigentlich Fesselnde der Partitur, so fein und durchdacht sie in jedem Zuge ist, liegt in der Behandlung der Hörner, sowohl für die Untermalung und Farbengebung wie als melodieführende Stimmen; hier hat Wagner die Qualitäten des Rigaer Orchesters ausgenützt, das ihm, wie er in einem Brief an Schindelmeißer berichtet (Glasenapp I, 289) »prächtige Hornisten« zur Verfügung stellte. Es würde ohne genauere Vergleiche, die viel Raum beanspruchten, nicht angehen, auf die Einzelheiten der Instrumentierung einzugehen; vielleicht bietet ein baldiger Druck der Partitur jedem, der dafür Interesse hat, Gelegenheit, sich in diese Orchesterstudie Wagners zu vertiefen.

MEYERBEER UND WAGNER

Auf zweifache Art hat Richard Wagner Giacomo Meyerbeer zu vernichten gesucht: als künstlerische Persönlichkeit und als Menschen. Über seinen Kampf gegen den Künstler Meyerbeer soll hier nichts gesagt werden. Dieser Kampf war nicht nur verständlich, sondern auch berechtigt. Meyerbeers »Große Oper«, ganz auf die Pariser Verhältnisse zugeschnitten, ein künstlerisches Monstrum, stand Wagner's so viel weniger konventionellem, kühnerem, reinerem Kunstwerk überall im Weg — es mußte zu einem Zusammenstoß zwischen Meyerbeer und Wagner kommen. Es war ein Kampf der Prinzipien, der unvermeidlich war. Wagner war als künstlerische Persönlichkeit Meyerbeer so unendlich überlegen, so viel mehr der stärkere und tiefere Geist, daß es ihm eine moralische Pflicht erscheinen mußte, Meyerbeer, den falschen Götzen der Mode, vom Altar der Kunst zu stoßen — wobei wir, mit dem objektiven Maßstab der Nachwelt, hinzufügen können, daß die Akten über den Musiker Meyerbeer, den melodischen Erfinder, noch lange nicht geschlossen sind. Und wobei wir uns des Lächelns nicht erwehren können, wenn wir beobachten, wie sehr Wagners Anschauungen über Meyerbeer zwischen 1840 und 1850 gewandelt haben. Es gibt einen, von der offiziellen Wagner-Literatur peinlich sekretierten Aufsatz Wagners über »Meyerbeer und die Stellung seiner Kunst in der Geschichte der dramatischen Musik«, für die Pariser »Gazette musicale« bestimmt, aber nie gedruckt. Er ist von J. Kapp in der »Musik« 1911 mitgeteilt worden. Wagner kann sich darin nicht genug tun, Meyerbeer als Deutschen zu charakterisieren. »Meyerbeer war so deutsch, daß er bald in die Fußstapfen seiner alten deutschen Vorfahren gerät«, und in Italien sich die Schönheit südlicher Formen erringt. »Das reine, keusche deutsche Blut fließt aber in seinen Adern«, jetzt erobert Meyerbeer auch noch die Blüte der französischen Kunst: »mit deutscher Gediegenheit und italienischer Schönheit ausgerüstet, warf sich Meyerbeer in den französischen Enthusiasmus«. »Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte

der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der National-Vorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Taten der Musik, — Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geschrieben, — und diese waren Deutsche, und Meyerbeer ist ein Deutscher«. »Es ist ... nicht mehr nötig, ... Messen und Oratorien zu schreiben, wir haben durch diesen Sohn Deutschlands erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann, wenn unter diesen Massen von Pracht und Leidenschaft ein edler, einfacher und jungfräulicher Sinn erhalten blieb, wie er in Meyerbeer als der Quell aller seiner berauschenden Schöpfungen zugrunde liegt.« Diese und noch mehr widerliche Lobhudeleien hat derselbe Mann geschrieben, der 1850 unter einem Pseudonym, und ohne den Namen des Angegriffenen zu nennen, veröffentlichte: Meyerbeer habe zwar die Verwirrung des musikalischen Geschmacks seiner Zeit nicht »veranstaltet«, aber ausgebeutet: das habe er sich zu einer künstlerischen Lebensaufgabe gemacht.

*

Nun, es war Wagners gutes Recht, sein Urteil über Meyerbeer zu revidieren und Meyerbeers Opernproduktion auf die Weise zu bekämpfen, die ihn gut dünkte. Anders steht es um die Verunglimpfung des Menschen Meyerbeer. Diese Verunglimpfung hat Wagner zu Lebzeiten nur mit großer Vorsicht geübt; Meyerbeer selbst starb erst 1864, und es lebten auch nach seinem Tode manche Leute, die Wagner hätten Lügen strafen können. Noch 1871 ließ Wagner bei Franz Wagner in Leipzig unter dem Titel »Richard Wagners Lehr- und Wanderjahre« eine autobiographische Skizze wiederdrucken, die dereinst 1843 in der »Zeitung für die elegante Welt« erschienen war, und in der Meyerbeers Verdienste um den unbekannten und hilfsbedürftigen Wagner in Paris, Berlin, Dresden mit den freundlichsten Ausdrücken erwähnt und betont sind. (Noch im gleichen Jahr, in seinen »Schriften«, hat Wagner allerdings die meisten dieser Sätze abgeschwächt ...«) Ohne Meyerbeers Hilfe wäre der »Rienzi« in Dresden nie-

mals zur Erstaufführung gekommen; und das war die entscheidende Wendung in Wagners Leben.

Den »Dolchstoß« gegen Meyerbeer bereitete Wagner heimlich vor: in seiner Autobiographie »Mein Leben«, die zu seinen Lebzeiten nur wenigen Freunden bekannt war und erst 1911 der Nachwelt freigegeben wurde. Noch Anfang der vierziger Jahre, in einem Briefe an Robert Schumann, bekennt er zwar seinen Widerwillen gegen den Musiker Meyerbeer, betont aber, es bestünden zwischen ihm und dem Menschen Meyerbeer Beziehungen, durch die er ihm „zu Dank verpflichtet worden" sei. Das hat ihn nicht gehindert, in seiner Autobiographie, deren Devise angeblich »schmucklose Wahrhaftigkeit« sein sollte, jede Begegnung mit Meyerbeer scheinbar objektiv zu schildern, jeden — oder fast jeden — Schritt, den Meyerbeer für ihn tat zwar zu verzeichnen, aber mit einer hämischen oder perfiden Glosse zu versehen, die Meyerbeers Aufrichtigkeit in Frage stellen sollte. Wenn Meyerbeer eine Oper Wagners dem Direktor des Theaters de la Renaissance empfiehlt, so soll er angeblich davon gewußt haben, daß dies Theater bald Bankerott machen werde. Wenn Wagner 1842 in Berlin auftaucht, so findet er bei einem Besuch bei Meyerbeer, »daß ich diesem mit meiner Reise nach Berlin mich offenbar zu feurig erwiesen habe.« Meyerbeer bringt den Feldzug gegen Wagner »in ein planmäßiges System«, das er bis zu seinem Tode »mit sicherer Hand in Ausübung erhielt«. Meyerbeer besticht Berlioz gegen Wagner, indem er Berlioz' Gattin ein Bracelet schenkt. Meyerbeer bezahlt Fétis, den größten Musikgelehrten Belgiens, damit er über Wagner schlechte Kritiken schreibt.

*

Die französischen und belgischen Musiker mögen Stellung nehmen zu den Beschuldigungen, die Wagner gegen zwei ihrer besten Namen gerichtet hat. Um in Deutschland Wagner's Verhalten zu brandmarken, genügen die fünf Briefe Wagners an Meyerbeer, die jüngst durch G. Kinsky in der »Schweizerischen Musikzeitung« zum ersten Mal in vollem Wortlaut

mitgeteilt werden (Heft 22, 15. Nov. 1934). Sie werden im Deutschland von heute nicht häufig nachgedruckt werden, aber sie sollten in alle Kultursprachen übersetzt werden, obwohl ich zweifle, ob irgend eine andere Sprache der Welt als die deutsche noch dieses Maß an kriecherischer Servilität auszudrücken im Stande ist. »Ihr mit Herz und Blut verpflichteter Untertan Richard Wagner« »Gedenken Sie ein ganz klein wenig Ihres in glühender Verehrung ergebenen Dieners Richard Wagner« — dies sind zwei kleine Kostproben dieses Lakaien-Stils. Im ersten dieser Briefe mutet Wagner Meyerbeer zu, er möge dem Direktor des Renaissance-Theaters andeuten, er, Meyerbeer, würde selber einmal »seine Mussestunden zu Rate ziehen«, um für dieses Theater eine Oper zu komponieren, wenn Wagners Oper aufgeführt würde. Ein Brief aus dem Jahre 1844, wo Wagner schon in Amt und Würden ist, enthält einen perfiden Glückwunsch zur Erstaufführung von Meyerbeers »Feldlager in Schlesien«; nur ihrer Meisterschaft konnte es gelingen, auf einem so ziemlich seichten Grunde ein so lebensvolles künstlerisches Gebäude aufzuführen«. Zum Schluß verspricht Wagner Meyerbeers »Zwerchfell die herrlichste und wohltuendste Erschütterung«: — er wolle ihm nämlich Anekdoten über Spontini erzählen: über Spontini, von dem er in »Mein Leben« sagt, er habe sich im Gegensatz zu Meyerbeer »durch einen wahrhaften Glauben an sich und seine Kunst ausgezeichnet ...« Zur selben Zeit, da Wagner bei einem Freunde, Dr. Hermann Franck, Meyerbeer diffamiert, weil er den König von Preußen verhindert habe, den »Rienzi« anzuhören, schreibt er an Meyerbeer, er brauche ihn zur Eroberung Berlins: »Eins nur füge ich hinzu, den herzlichsten Wunsch für Ihr uns allen so teures Wohlsein!« Noch 1846 schickt er das Textbuch des »Lohengrin« an Meyerbeer, um es »seinen lieben Händen anzuvertrauen« ...

Genug. Wagner berichtet einmal, er habe eine Aufführung des »Prophet« in der Pariser Oper mitten während des Aktes verlassen, um einer physischen Übelkeit zu entgehen. Aber auch Meyerbeer muß einen widerstandsfähigen Magen besessen haben, wenn er diese fünf Briefe Wagners ohne Ge-

fahr lesen konnte. Wenn Wagner nur diese Briefe an Meyerbeer — und dann das »Judentum in der Musik« — geschrieben hätte, so würde er die Protektion durchs Dritte Reich verdienen. Glücklicherweise hat er auch »Tristan«, »Meistersinger« und »Parsifal« geschrieben.

WAGNER IN DER SCHWEIZ

(Max Fehr: »Richard Wagners Schweizer Zeit.« Erster Band [1849—55]. Aarau und Leipzig, Verlag H. R. Sauerländer.)

Am 28. Mai 1849 überschreitet ein politischer Flüchtling aus Dresden die Schweizergrenze und langt am Abend des gleichen Tages in Zürich an. Hatte er eine Ahnung, daß die kleine Stadt — sie mochte damals etwa 30 000 Einwohner zählen — für viele Jahre seine Heimat werden sollte? Er versucht es zunächst in Paris. Aber in Paris entwickelt sich gerade damals Louis Napoléon vom Republikaner zum Diktator und wütet die Cholera. So kehrt Richard Wagner — er ist jener Flüchtling — nach Zürich zurück, läßt seine Frau Minna und deren illegitime Tochter, seinen Hund Peps und seinen Hausrat nachkommen und richtet sich häuslich ein.

Fast 10 Jahre ist er in Zürich geblieben — zehn Jahre, die, wie es sich bei einem echten Dramatiker gehört, idyllisch beginnen und tragisch enden: mit der Trennung von der geliebten Mathilde Wesendonck, mit dem Zusammenbruch von Ehe und Haushalt. Was schließen all diese zehn Jahre alles in sich ein! Die Entstehung der entscheidenden Kunstschriften Wagners, insbesondere des »Kunstwerks der Zukunft«; der Dichtung des »Ring«, der Komposition des »Rheingold« und eines Teils der »Walküre,« der Dichtung und musikalischen Konzeption des »Tristan«! Als Wagner als verfolgter Revolutionär Zürich verließ, hatte er begonnen, das ganze Kunstideal des neunzehnten Jahrhunderts zu revolutionieren. Diese zehn Zürcherjahre waren seine innerlich bewegteste, fruchtbarste Zeit. Die Keime für sein ganzes späteres Schaffen wurden hier gelegt; sie sind später nur aufgegangen.

Max Fehr hat diese Geschichte der inneren Entwicklung Wagners nicht gezeichnet und nicht wollen. Er ist ein Lokal-Historiker und sein Ehrgeiz geht über das Lokalgeschichtliche nicht hinaus! wo er diese Grenzen dennoch überschreitet, gibt es immer ein kleines Unglück... Aber auch das Lokalgeschichtliche ist schon interessant genug. Wagner wirkt in der provinziellen Stadt, die für seine Persönlichkeit viel zu eng ist,

wie der Hecht im Karpfenteich. Er findet in ihr Entgegenkommen, Sicherheit und Ruhe; er hat das Glück, auf ein paar ausgezeichnete Menschen zu stoßen, vor allen andern den Staatsschreiber Jakob Sulzer und den Großkaufmann Wesendonck. Er arbeitet in der Stille für die Welt; aber er kann auch nicht widerstehen, in die Musikverhältnisse Zürichs einzugreifen. Er dirigiert in den Lokalkonzerten Beethovensche Sinfonien und eigene Werke; er arbeitet seine »Faust«-Ouverture um; er macht einen neuen Schluß zu Glucks Ouverture zur »Iphigenie auf Aulis«; er bearbeitet Mozarts »Don Giovanni«, er läßt auf dem Stadttheater sogar seinen »Holländer« und »Tannhäuser« zur Aufführung bringen. Zürich weiß nicht recht, wie ihm geschieht. Im Kleinen spielt sich auch hier ab, was sich im größeren Maßstab schon in Dresden abgespielt hat und später in München, Paris, Bayreuth, überall wo Wagner den Fuß hinsetzt, abspielen wird: der Zusammenstoß der persönlichsten, rücksichtslosen Kunstforderungen Wagners, mit den »Verhältnissen«; der Kampf zwischen begeisterten Freunden und Trabanten und den Vertretern der Nüchternheit; die wachsende Ernüchterung Wagners selber und als Abschluß der Abschied. Wagner hatte Großes mit Zürich vor: hier sollte das Festspielhaus entstehen, das später in Bayreuth gebaut wurde. Und die Schweiz wäre ein Musikzentrum Europas geworden...

Wir erleben diese Entwicklung der Dinge in Zürich in der Schilderung Fehrs gleichsam aus der Froschperspektive mit. Wie gesagt, es ist eine lokalhistorische Studie: Daten werden festgestellt und berichtigt Theater- und Konzertzettel mitgeteilt, Dokumente veröffentlicht und vervollständigt, darunter eine Reihe Briefe Wagners selber. Der Band bricht ab mit der Zürcher Aufführung des »Tannhäuser« 1855; ein kommender, zweiter Band wird die Darstellung des sich zuspitzenden tragischen Konfliktes bringen, der mit dem Namen Mathilde Wesendonck bezeichnet ist; und er wird mit der Tribschen-Zeit abschließen müssen. Zu diesem zweiten Band wird sehr viel Wahrheitsliebe und Taktgefühl gehören: Verständnis für Wagner, nicht Parteinahme für Wagner... Wir fürchten nach einigen Proben in diesem

Buch, daß der Zürcher Professor dem nicht ganz gewachsen sein werde... Auf jeden Fall aber wird er wieder wertvollen Stoff liefern, wie ihm das schon in diesem vorliegenden Bande gelungen ist.

VORWORT ZUM FAKSIMILDRUCK VON RICHARD WAGNERS »PARSIFAL«

Die Befassung Wagners mit dem Parsifal-Stoff geht weit zurück. Man weiß, daß Wagner schon 1845 sich in Marienbad mit dem »fremdartigen und doch so innig traulichen Gedichte Wolframs von Eschenbach« beschäftigte; man kennt die erste Skizze zu dem Werk, die im April 1857 mitten aus dem Tristan heraus entstand, man kennt den wundervollen Brief vom 23. Mai 1859 an Mathilde Wesendonck, der den Kern des dramatischen Konflikts in der Gestalt des Amfortas schon in voller Klarheit enthüllt. Ende August 1865 entstand dann für den Königlichen Freund der ausführliche Parsifal-Entwurf, der alle Motive des Dramas in allen Einzelheiten ausprägt; in der Zeit vom 25. Januar bis zum 19. April 1877 entstand endlich die Dichtung in Versen, die noch im gleichen Jahr im Druck erschienen.

Ebensoweit reichen die Spuren der Musik zu »Parsifal« zurück: in die Dresdener Zeit, wo Wagner mit der berühmten Formel des »Dresdener Amen« bekannt wurde, wo er mit dem »Liebesmahl der Apostel« (1843) zum ersten Male in die religiöse Sphäre seines letzten Werkes geriet; Bruchstücke der Parsifalmusik sollen schon auf den Anfang der 50er Jahre zurückgehen. Die eigentliche Arbeit an der Musik begann jedoch natürlich erst nach Vollendung der Dichtung. Das Vorspiel war in der Orchesterskizze schon am 27. Sept. 1877 beendet; sofort wird auch die Niederschrift der Skizzen (der »Bleistifterien«, wie Wagner sie scherzhaft nannte) zum ersten Akt begonnen und schon am 31. Januar 1878 beendet. Am 28. April 1879 lag das ganze Werk fertig vor: man kennt die Depesche in poetischer Fassung an König Ludwig:

Dritter Mai! Holder Mai!
Dir sei mein Lob gespendet:
Winters Herrschaft ist vorbei
und »Parsifal« vollendet.

Und nun beginnt, nach kurzer Pause, die Arbeit an der *Partitur*, deren Nachbildung wir vorlegen dürfen. — Wagner linierte und paginierte zunächst — so sicher stand die Instrumentation in seiner Vorstellung fest — immer große Teile des Manuskripts voraus, schrieb am 23. August die ersten Zeilen der endgültigen Partiturfassung; in Villa Angri am Posilippo, wohin Wagner seit dem 4. Januar 1880 übergesiedelt war, in Siena ward bedachtsam weitergearbeitet; aber erst das Jahr 1881 sieht die Handschrift beträchtlich wachsen: am 25. April war der erste Akt beendet, am 6. Juni, dem Geburtstag des Sohnes, der zweite angefangen, am 19. Oktober abgeschlossen; die entsprechenden Daten für den dritten Akt sind: Palermo, 5. November 1881 und 13. Januar 1882: die Tage der Vollendung sind dieselben, an denen Renoir das schönste Bild Wagners geschaffen hat. Die Partitur ist wie der Tristan und die Meistersinger auf Pariser Papier geschrieben, mit violetter Tinte, die an den kräftiger aufgetragenen Stellen metallischen Glanz annimmt: die Sorgfalt und Schönheit der Handschrift ist, wie bei Wagner stets, unvergleichlich. Man wird dies letzte Dokument seiner Schöpferkraft nicht ohne Ergriffenheit in die Hand nehmen können.

WAGNER UND LUDWIG II.

Vor dreißig Jahren, ungefähr, fragte ich in den Münchner Archiven nach den Briefen Ludwigs II. an Wagner. Der Archivar meinte, ich solle nicht zu neugierig sein, die Briefe seien »ungenießbar«. Er hatte recht. Sie sind ungenießbar; aber sie sind noch etwas viel schlimmeres. Zusammen mit den Aussagen aus allen anderen Quellen geben sie uns ein außerordentlich enttäuschendes und nachteiliges Bild von Wagners Charakter. Jeder, der sich durch die vier prachtvoll gedruckten Briefbände durchgearbeitet hat — erschienen im Jahr 1938*, und im Vorwort als die »Krönung der Wagnerliteratur« bezeichnet — wird einigermaßen verstehen, was Nietzsche im Jahre 1876 gefühlt haben muß, nach seinem Besuch in Bayreuth, der »Krönung von Wagners Leben«. Was konnte Bayreuth veranlaßt haben, die Korrespondenz zu veröffentlichen? (Zumal der Wittelsbacher Ausgleich-Fonds kein moralisches Interesse daran hat, die Erinnerung an Wagner wachzuhalten.) Es gibt zwei Gründe dafür. Der erste ist, daß Wagner in dem Deutschland von 1933 bis 1945 nichts zu befürchten hatte, wie die, dem vierten Band beigefügten Auszüge aus den Kritiken des *Völkischen Beobachter*, der *Bayrischen Ostmark* der *Westfälischen Zeitung* und der *Frankfurter Zeitung* deutlich beweisen. Der zweite Grund ist, daß im Jahr 1933, genau zehn Tage nach Hitlers Machtübernahme, der Verlag Knorr & Hirth in München ein kleines Buch veröffentlichte, das in seiner äußeren Erscheinung ebenso bescheiden ist, wie die anderen vier prächtig. Es hieß Richard Wagner in München, 1864—1870. Der Autor war ein Professor aus einer guten, alten bayrischen Familie, namens Eduard Stemplinger, der bewies, daß die offizielle Legende — Wagner sei im Jahre 1865 und den folgenden Jahren der Münchner Bürokratie, den Priestern und Jesuiten und der organisierten Volkswut geopfert worden — eine

*) König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden in vier Bänden, herausgegeben vom Wittelsbacher Ausgleich-Fonds und von Winifred Wagner. Herausgeber Otto Strobel. Karlsruhe. Braun 1938.

absolute Lüge war. Wagner war selbst seines Unglückes Schmied und hatte sich ganz allein seine »Vertreibung« zuzuschreiben.

Die vier Briefbände, in denen nebenbei die wenigen tatsächlichen Irrtümer Stemplingers richtiggestellt werden, sind im großen und ganzen eine überwältigende Rechtfertigung seines Buches und stellen eine Sammlung von Dokumenten dar, die seine Auffassung deutlich bestätigen. Die Sammlung ist zwar nicht vollständig, aber doch reichhaltig genug. Vom Standpunkt des Experten fehlen darin noch immer eine Anzahl von Quellen. Aber abgesehen davon, schulden wir den Verlegern und Herausgebern Anerkennung für ihre sorgfältige und gewissenhafte Wiedergabe der Briefe von beiden Seiten und für ihren Respekt vor der Wahrheit. Man darf dem Herausgeber nicht verübeln, daß der Grundton sowohl des Vorworts als auch des Kommentars Hochherzigkeit und pietätvolle Verehrung für Wagners Andenken ist. Aber auf jeden Fall hat damit die Verschwörung des Schweigens, der Beschönigung und der Verfälschung ein Ende gefunden, zum mindesten in Bayreuth; und die Tage der Glasenapp, Golther und Du Moulin Eckart (ein »Historiker«, den ich selber bei »der Arbeit« beobachten konnte) scheinen für immer vorbei zu sein.

Es ist allgemein bekannt, wie die Beziehungen zwischen Wagner und dem König begannen. In äußerster Not, sowohl materieller als auch geistiger, hatte Wagner selber das »hehre Wunder« seiner Einladung nahegelegt, als er nämlich im Vorwort zum *Ring* der Welt die pathetische Frage stellte ob sich denn kein Fürst finde, der ihm die Aufführung dieses Werkes ermöglichen könne. Ludwig, der durch eine Vorstellung des *Lohengrin* zum glühenden Bewunderer Wagners geworden war, las diesen Satz und fühlte sich vom Schicksal dazu berufen, jener Fürst zu sein. Am 4. Mai 1864, wenige Monate nach der Thronbesteigung des jungen Mannes, traf Wagner in München ein. Was sich damals entwickelte, war eine Freundschaft von einer Tiefe, wie selten eine in Wagners Leben. Im Grunde genommen gab es keine Freundschaft, außer der mit dem König und Liszt, die sich nicht selber

überlebte. Und sogar in seinen Beziehungen zu diesen beiden kam es zu tiefen Konflikten, die zwar beigelegt, aber nie völlig bereinigt wurden. Konflikte waren unvermeidlich zwischen Ludwig und Wagner: die Ursache lag im Charakter der beiden begründet. Der König, ein armer, unausgeglichener Jüngling von 18 Jahren, ohne besondere geistige Fähigkeiten, oberflächlich geschult, miserabel erzogen, mit einem erblichen Leiden belastet und von krankhafter Reizbarkeit, gab den Ton an in ihrem Verkehr. Wagner ging darauf ein, in schändlicher Gewissenlosigkeit, obgleich er, ein Mann, der die Welt kannte, beim ersten Zusammentreffen gemerkt haben mußte, was für ein kindisches Geschöpf er vor sich hatte.

Die Falschheit dieses Tones fällt uns von Anfang an auf. Man mag in den Briefen des Königs nachschlagen, wo man will, immer ist er ein Echo Wagners. Die Bogen werden mit Zitaten und Reminiszenzen an Operntexte* gefüllt, oder mit Erinnerungen an »hinreißende Stunden«, und mit Versicherungen grenzenloser Liebe und unveränderlicher Treue. Es ist wie eine Parodie auf Szenen in Wagners Opern: der König ist Lohengrin oder Parsifal, Walther von Stolzing oder Siegfried, während Wagner den Hans Sachs, Gurnemanz oder Wotan, den Wanderer spielt. Man muß nur ein paar von Wagners Huldigungen und Ergebenheitsadressen gelesen haben, um zu verstehen, was der würdige, alte Archivar im Münchner Archiv mit dem Wort »ungenießbar« gemeint hat. »Geliebter, einziger Freund! Erhabene Schönheit meines Lebens!«; »Euer aufrichtiger ergebener Untertan und hocherfreuter Schutzbefohlener«; »von meinem geliebten, edlen Freund, meinem angebeteten —« und so weiter. Einzig Cosima ist etwas erfindungsreicher. Immer und immer versichert der König, daß er Wagner durch die Pforte des Todes begleiten wird; obgleich allerdings dann, als der 13. Februar 1883 kam, diese Idee nicht zur Ausführung gelangte.

Denn in der Zwischenzeit hatte jeder den anderen hunderte von Malen enttäuscht und verraten. Der König hatte nie das geringste Verständnis für Wagners wahre Größe —

*) Als ich vor ein paar Stunden den Rhein zum ersten Mal näher sah, und sich der Sonne Gold so hell in seinem Wasser spiegelte, ah, wie dachte ich da an mein geliebtes Rheingold.

vor allen Dingen war er hoffnungslos unmusikalisch. Es ist weder der *Tristan* oder die *Meistersinger*, noch der *Ring* oder *Parsifal*, die Wagners wahre musikalische Beziehungen zum König darstellen, sondern der bombastische und einfallslose *Huldigungsmarsch*, komponiert für eine Militärkapelle. Alles, was der König in Wagners Werk sieht, ist das Theater als Aufpeitschungsmittel, das er sich gegen des Komponisten Willen verschaffen kann, wie ein Süchtiger, der sich hinter dem Rücken des Arztes sein Rauschgift verschafft. Ein tiefer Zwiespalt erhebt sich zwischen dem Patienten und dem Medizinmann, der im Geheimen das Fortschreiten der Krankheit begünstigt, wenn z. B. bei einer *Lohengrin*-Aufführung der König den ältlichen Tenor Tichatschek nach Hause schickt, den Wagner für die Rolle ausersehen hat. Oder wenn er *Rheingold* und *Walküre* gegen den Wunsch Wagners zu sehen wünscht, und es tatsächlich auch zustande bringt, sie zu sehen, da die Partituren ja sein Eigentum sind. Wagner verheimlicht dem König die Vollendung des *Siegfried* hauptsächlich deshalb, damit das gleiche nicht auch mit diesem Teil der Tetralogie geschehen kann. Der König ist durchaus imstande, sich verächtlich über Wagner zu äußern, oder gegen dessen Wünsche zu handeln, — und in der gleichen Stunde ihm einen Brief zu schreiben, in dem er ihn seiner ewigen Treue versichert. Er war die personifizierte Unzurechnungsfähigkeit, und Wagner wußte dies. Was er tatsächlich über den König dachte, kann man bis zu einem gewissen Grad aus einem Brief erkennen, den er am 19. März 1866 an den Politiker Constantin Frantz geschrieben hat:

...Ich halte fortgesetzt den jugendlichen König Ludwig für ganz ungemein befähigt, wovon schon der erste Anblick seiner höchst bedeutenden Physiognomie Sie überzeugen würde. Wie sich Regenteneigenschaften bei ihm entwickeln werden, ist nun allerdings die große Frage. Einer unbegreiflich sinnlosen Erziehung ist es gelungen in dem Jünglinge einen tiefgehenden, bis jetzt noch ganz unüberwindlich sich zeigenden Widerwillen gegen ernstliche Beschäftigung mit Staatsinteressen zu erwecken, welche er, verachtungsvoll gegen alle hierbei Betheiligten, ganz nur nach der vorgefunde-

nen Routine durch die vorgefundenen Beamten, wie mit Ekel, abthun läßt. Seine Familie, der ganze Hof ist ihm widerwärtig, das Armee- und Soldatenwesen verhaßt, der Adel lächerlich, die Volksmasse verächtlich; über Pfaffenwesen ist er klar und vorurtheilslos, in Betreff der Religion ist er ernst und inbrünstig. Es gibt einen einzigen Weg zur Erregung seiner sympathischen Seelenkräfte zu gelangen, und diess bin ich, meine Werke, meine Kunst, in denen er die eigentlich wirkliche Welt ersieht, während Alles Übrige ihm wesenloser Unsinn dünkt...

Aber selbst in dieser Beziehung wurde Wagner von Ludwig II sehr enttäuscht — umso schwerer, als er sich weigerte, der Vorstellung des *Parsifal* im Jahre 1882 beizuwohnen. Cosimas endgültige Meinung über den König zeigt sich in einem Satz ihres Tagebuchs, wo sie von den »merkwürdigen Grillen in des Königs Hirn« spricht. Der König wußte mit der Schläue des Schwächlings, wie er sich manchen von Wagners unbequemen Wünschen entziehen konnte, und wenn es zu einem Konflikt kam, war er immer »mit Arbeit überlastet«. In späteren Jahren bekam ihn Wagner, abgesehen von einigen offiziellen Empfängen, kaum noch zu Gesicht.

Die Ernüchterungen und Enttäuschungen, die Wagner durchzumachen hatte, zahlte er in vollem Maße zurück — hauptsächlich durch die Verheimlichung seiner Beziehungen zu Cosima Bülow, der Gattin seines getreuesten Anhängers. Der König, vielleicht infolge seiner eigenen unglücklichen Veranlagung, huldigte äußerst strengen Anschauungen in Bezug auf moralische Laxheit. Wagners Ehebruch, den er sich schon in den ersten Wochen seines Münchner Aufenthalts zu Schulden kommen ließ — und der im Kreise seiner Freunde nicht verborgen blieb — mußte vor dem König sorgfältig geheimgehalten werden. Abgründe gähnten. Ihren Höhepunkt erreichte die Intrige, als im Mai 1866 Cosima, Wagner und, leider auch, Bülow, der unbedingt Verdacht geschöpft haben mußte, vom König eine offizielle Ehrenrettung für Cosima durchsetzten, die von der Presse verdächtigt worden war. Der Brief, den Cosima damals an den König schrieb:

... Ich sinke in meine Knie vor meinem König und bitte ihn in Demut und Not, diesen Brief meines Gatten zu befördern sodass wir nicht das Land verlassen müssen in Schmach und Schande...

... Mein königlicher Herr, mein Freund, ich habe drei Kinder, denen ich es schulde, ihnen den ehrenwerthen Namen ihres Vaters fleckenlos zu übertragen,
kann an Skrupellosigkeit kaum überboten werden. Eines dieser Kinder, Isolde, war in Tat und Wahrheit Wagners Tochter. Und Parsifal enttäuschte die Seinen nicht.

Als Ludwig die Wahrheit erfuhr, war er rasend, und tiefe Verstimmung war die Folge. Immer und immer wieder gab es für Wagner Gründe genug, sich vollständig zurückzuziehen. Aber es war nicht leicht für ihn, einen König zu verlassen, der ihn, im wahrsten Sinn des Wortes, errettet hatte, und ihn immer wieder rettete. Nachdem im Jahre 1866 der Krieg sich ungünstig auf Bayern ausgewirkt hatte, und Ludwig davon sprach, abzudanken, herrschte auf Tribschen große Bestürzung. Von welchem Nutzen konnte ein König ohne Zivilliste für Wagner noch sein? Alte Freunde wurden mitleidslos kaltgestellt, wenn die Gefahr auftauchte, daß sie sich zu einer Konkurrenz für Wagners Ansprüche auf die Freigebigkeit des Königs auswachsen konnten. Wagner selbst verwarf den Plan eines Wagner-Theaters in München, als der König zu großes Wohlgefallen an dem Modell Gottfried Sempers fand. Es gab nur *einen* richtigen Platz für des Königs Geld.

Aber Wagner war nicht nur — wenn auch vorwiegend — auf das Geld für seine Arbeit und für sich selbst bedacht. Er war auch um seine Machtstellung besorgt. Gleichzeitig mit den Briefen an den König finden wir ein Tagebuch aus dem Jahre 1865, in dem er versucht, den König politisch zu beeinflussen; und Cosima ihrerseits arbeitete auf das gleiche Ziel hin. Es würde zu weit führen, Wagners politische Ansichten und Pläne aufzuzeigen, die oft phantastisch waren, und zu deren Zweck er sich der Hilfe einer Münchner Wahrsagerin, Frau Dangl, bediente. Diese »geheimnisvolle Frau aus dem Volke«, wie er sie nennt, kam eines Abends zu ihm

und enthüllte ihm, daß Ludwig — denn so stand es in den Sternen geschrieben — zu großen Taten berufen sei. Auf Grund dieser Prophezeihung sah Wagner eine Zeitlang in Ludwig den »Befreier Deutschlands« — eine Ansicht, die Bismarck, wie bekannt, nicht teilte, obgleich er, ebenso wie Wagner, keinerlei Hemmungen besaß, die Schwäche des Königs auszubeuten. Wagner haßte Bismark und die Preussen, ebenso wie er später das »Reich« haßte. Was ihn allerdings nicht hinderte, im Jahre 1871 dem *Huldigungsmarsch* einen *Kaiser*-marsch an die Seite zu stellen.

Nach den dramatischen Ereignissen der Münchener und Tribschener Periode folgten die äußerlich ruhigen Jahre in Bayreuth. Der König beschenkte Wagner mit dem Haus »Wahnfried« und machte durch seine finanzielle und künstlerische Hilfe das erste Festspiel möglich. Er half wieder und wieder, wenn die Not drückend wurde. Und von Zeit zu Zeit schrieb er einen Brief, in dem er sein begeistertes Interesse an Wagners Werk, seiner Person und seiner Familie kundtat — und den Wagner dann weitschweifig beantwortete. Dieses ganze Material ist von größtem Wert für die Geschichte jener letzten Jahre, und das Wichtige daran ist, daß nichts darin unterdrückt wurde, und auch nichts hinzugefügt. Es muß ein schwerer Kummer für das Naziregime in Deutschland gewesen sein, zu erfahren, daß Wagner keine Mühe scheute, seinen Sohn vor dem Schicksal zu bewahren, jemals für ein Vaterland sterben zu müssen, — genau wie damals in Dresden, wo er sich selber während der Revolution in sicherem Abstand von den Kugeln der Regierungstruppen zu halten verstand.

Selbst in seinen Vorurteilen ist Wagner nicht so konsequent, wie man glauben sollte. Er war der Ansicht, daß ganz Deutschland sich in den Händen jüdischer Geldverleiher befinde, aber als er eines Tages im Jahre 1865 vom König ein Geschenk von 40 000 Thalern erhielt, bat er, ohne die geringste Zeit zu verlieren, seinen Freund August Röckel, einen Bankier für ihn zu finden, der »dieses kleine Kapital unter seine Fittiche nehmen könnte; möglichst jemand, der es nutzbringend und zu einem guten Zinsfuß für ihn anlegen

würde.« Und Röckel fand diesen Finanzmann in der Person des Bankiers Hohenemser in Frankfurt am Main, der entschieden kein Arier gewesen ist.

Der Mann, der alle diese Briefe schrieb, war gleichzeitig der Schöpfer des *Tristan*. Unter den großen Musikern befindet sich keiner, der so wie Wagner von uns verlangt, daß wir den Menschen vollständig ausschalten, wenn wir den reinen Künstler begreifen wollen. Nirgends ist das Problem der Einheit von Mensch und Künstler so schwierig zu lösen, wie im Falle Wagner. Nietzsche hat es am besten ausgedrückt, als er schrieb: »Es ist schwer, Wagner in Einzelheiten anzugreifen, ohne den Sieg davonzutragen; seine Kunst, sein Leben und Charakter, seine Ansichten, seine Neigungen und Abneigungen, das alles hat schwache Stellen. Aber als Ganzes gesehen, kann das Phänomen jedem Angriff widerstehen.«

Im vierten Band dieser Ausgabe gibt es ein oder zwei Dokumente, die eine wahre Erlösung bedeuten. Es sind das ein paar Briefe der Herzogin Sophie Charlotte, der Braut des Königs, die mit bezaubernder weiblicher Anmut und Liebenswürdigkeit geschrieben sind. Dann die Antwort von Wagners altem Freund, August Röckel, auf den Vorwurf, daß er nicht energisch genug den Münchner Klatsch bekämpft habe — eine Antwort, die so hervorragend, so mannhaft und treffend ist, daß Wagner nichts mehr darauf zu antworten weiß. Endlich ist da noch ein Brief Nietzsches an Wagner, datiert vom 24. Mai 1875, der eine solche Reinheit der Gedanken, des Verstandes und der Ausdrucksweise zeigt, daß man es kaum über sich gewinnen kann, noch mehr von Wagners wirrem, Beamtendeutsch zu lesen. Dieser Brief, von dem dem König eine Abschrift übersandt wurde, entging anscheinend der Vernichtung aller Originale, auf die Cosima so stolz war. (Selbst heute vermag ich noch nicht zu glauben, daß ein Mann zu einer solchen heroischen Strategie fähig wäre. Aber eine Frau, natürlich...) Bayreuth versicherte einmal dem Sohn des Musiker-Poeten Peter Cornelius — abgesehen von Liszt, der wichtigste Freund Wagners unter den Musikern — daß die Briefe seines Vaters nicht mehr existierten. Aber sie existierten trotzdem noch die ganze Zeit. Vielleicht sind also

Nietzsches Briefe ebenfalls noch vorhanden. Wenn die Korrespondenz zwischen Wagner und Nietzsche, sowie die zwischen Wagner und Cornelius, den Briefen Wagners an Ludwig II. folgen könnten, so wäre dies dann in Wirklichkeit die »Krönung der Wagnerliteratur«.

WAGNER, BRAHMS UND WIR

Eine Neujahrs-Betrachtung

1932 ist, unter anderem, ein Goethe-Jahr gewesen. So, wie 1927, als Beethoven hundert Jahre tot war, ein Beethoven-Jahr war. »Alle Menschen werden Brüder« hieß es damals. Ich weiß noch gut, wie wir am 27. März im Großen Musikvereinssaal zu Wien versammelt waren, und die Abgesandten aller Länder, von Amerika bis zum päpstlichen Stuhl, von Herriot bis zu Milojevic, ihr Bekenntnis zum Ideal der Humanität ablegten. (Am schwungvollsten sprach Pietro Mascagni.) Es waren schöne Worte. Es hat Beethoven nichts genützt und nichts geschadet, er stand und steht unverrückt als ein einsamer Stern am Himmel der Musik, wie alle anderen, soweit sie ebenso groß sind wie er. So wie das Festjahr 1932 Goethe weder geschadet noch genützt hat. Fünfhundert neue Bücher wurden über ihn geschrieben. Er wurde nach allen Seiten beredet und zerredet, usque ad nauseam, wie es auf lateinisch heißt und was man nicht übersetzen soll. Und nur wenigen dämmerte, nur wenige haben es ausgesprochen, daß das abscheidende Jahr des Herrn 1932, eines der trübsten nicht bloß im Wirtschaftlichen, im Politischen, auch im Geistigen, am meisten Ursache hatte, sich an Goethe zu messen, und am wenigsten Recht hatte, ihn zu feiern.

1933 ist wieder ein musikalisches Jahr, ein Wagner-Jahr, ein Brahms-Jahr. Vor fünfzig Jahren ist im Palazzo Vendramin Richard Wagner gestorben, vor hundert Jahren Brahms im Specksgang zu Hamburg auf die Welt gekommen. Im Leben galten sie als Antipoden. Die Antiwagnerianer stellten Brahms auf als musikalischen Gegenpapst, und Wagner hat diese Aktion für wichtig genug genommen, um in den Schriften seines Alters über Brahms das Bösartigste zu sagen, was er über einen Gegner je gesagt hat. Für uns sind Wagner und Brahms nicht mehr Unvereinbarkeiten, bei allen Verschiedenheiten ihres Wollens, ihrer Stellung und ihres Ranges. Sie ergänzten sich, sie gehören zusammen. Jeder von uns hat sich schon darüber ertappt, eine Wendung von Brahms sehr wagnerisch zu fin-

den — umgekehrt ist es schwieriger, weil wir noch immer kaum dazu gelangen, den Musiker Wagner aus dem »Gesamtkunstwerk« herauszulösen.

Es handelt sich für uns durchaus nicht darum, die Gestalten von Wagner und Brahms historisch zu betrachten. Das ist noch nie geglückt, trotz dreißig Büchern über Brahms und dreitausend über Wagner, und wird noch nicht gelingen. Ist es nicht eigentlich ein Glück, daß wir nicht mehr, wie unsere Großväter, einem historisierenden Zeitalter angehören? Das alle Epochen der Vergangenheit mit dem gleichen Interesse bedachte, und infolgedessen keine einzige wirklich liebte? Daß »Objektivität« uns als Anmaßung erscheint? Ist es nicht ein Beweis, ein herrlicher Beweis für die Lebendigkeit, die Noch-immer-Lebendigkeit der Musik, daß wir gewisse ihrer Epochen, daß wir Wagner und Brahms noch immer nicht leidenschaftslos betrachten können? Auf die Leidenschaft kommt es heute an, nicht auf die Gerechtigkeit. Es kommt darauf an, wie wir heute Wagner und Brahms betrachten, wie wir zu ihnen stehen. Nicht an kommt es dabei auf die Aufklärung von grotesken Zeitirrtümern, wie etwa der, daß die angeblichen Pächter des Deutschtums Wagner als den ihrigen betrachten, weil er antisemitische Aussprüche getan, die nordische Mytologie benützt und den Wink gegeben hat: »Ehrt eure deutschen Meister«. Wagner aus solchen Gründen in Anspruch zu nehmen, Wagner den Revolutionär, Wagner den wahren übernationalen Komponisten, der früher und besser als in Deutschland in Paris verstanden worden ist, der zweimal Deutschland über Paris erobern wollte, ist eine wahre Idiotie. Für Brahms hat man weniger übrig, obwohl Brahms viel mehr national begrenzt ist, obwohl er persönlich ein leidenschaftlicher Anhänger des »Reichs«, ja sogar Wilhelms II. war — man lese nur seinen Briefwechsel nach mit dem guten Schweizer Demokraten und Dichter Josef Viktor Widmann. Indes Wagner, trotz »Kaisermarsch«, das »Reich« seit 1871 mit immer skeptischeren Augen betrachtet und in seinen Beiträgen zu den Bayreuther Blättern — in der Hellsichtigkeit seiner tiefen Enttäuschung über das Scheitern seines Unternehmens

— alles Trübe vorausgeahnt hat, was noch über Deutschland und die Welt kommen sollte.

Was ist uns Wagner? Eine Frage, nur zu beantworten, wenn man sich darüber einigt, was eigentlich mit »uns« gemeint ist; welche Generation: eine ältere, der Wagner noch die Erinnerung eines großen Rausches ist, die jüngere, der er nichts mehr bedeutet, die mittlere, die halb gepackt, halb losgelöst sich nicht entscheidet; und welche Schichten der Generationen: jene, die noch den »Tannhäuser« und »Lohengrin« vor sich haben oder schon den »Tristan« und »Parsifal« hinter sich. Sicher ist, daß Wagner sich heute selbst bekennen würde, daß er im Tiefsten gescheitert sei. Er war schon anno 1914, einem Jahr nach seinem hundertsten Geburtstag, als man ihn ebenfalls ungemessen feierte und sich nebenbei unbedenklich anschickte, »Parsifal« gegen seinen Willen auf jeder Bühne zu spielen. (Wozu zu sagen ist, daß Bayreuth überall vorhanden ist, wo »Parsifal« in seinem Sinn aufgeführt wird.) War es nicht ein Symbol seiner, Wagners, Wirkungslosigkeit, daß der »Parsifal« im selben Jahr »frei« wurde, das den Beginn des Weltkrieges nicht verhinderte? Man verkündigte von der Bühne her die Religion des Mitleids, als Auftakt zum gewaltsamen Tod von Millionen Männern, Frauen, Kindern! Und Wagner hat seitdem an Boden nicht gewonnen. Er ist heute weiter entfernt von der Eroberung der Welt als je. Ja, er hat von Bayreuth aus, von der Kunst aus die Welt erobern wollen. Denn er wollte ja nicht Opern schreiben wie Meyerbeer oder Rossini. Er ist so groß gewesen, daß er den Fluch der Kunst — und besonders der Musik — des neunzehnten Jahrhunderts erkannte: daß Kunst nicht mehr Element des Lebens war, nicht mehr Ausdrucksform der Allgemeinheit, sondern Anhängsel, Luxus, Vergnügung. Versteht man seinen verzweifelten Versuch, wieder Publikum zu bilden, das mehr war als blosses Publikum: eine Gemeinschaft? Der subjektivste aller Künstler sucht eine ethisch-ästhetische Gemeinschaft zu schaffen — oder vielmehr, das Ästhetische, sein »Gesamtkunstwerk« ist ihm Mittel zur ethischen Vereinigung. Er zäumt das Pferd beim Schwanze auf. Und was ist Bayreuth heute? Ein historisches Heiligtum, die Wallfahrtsstätte einer Religion, die nicht mehr

lebendig ist. Ist es nicht ein schmerzlich-grotesker Zustand, daß die Jugend, die die gleichen Nöte leidet wie Wagner, die eine neue Einordnung der Kunst in ihr Leben sucht, die eine neue Gemeinsamkeit erstrebt, gerade von Wagner nichts mehr wissen will? Daß er ihr Lüge bedeutet, falsches Pathos, schlechtes Theater — mit einem Wort: Oper?

*

*

Wirklich, es scheint so, als ob von Wagner nichts übrig geblieben sei als der Opernkomponist — eine Beziehung, die er aufs heftigste von sich getan hat; hat er doch seit der »romantischen Oper« »Lohengrin« keines seiner Werke mehr mit dieser Bezeichnung entsendet. Heute vergleicht man mit ihm den reinen Opernkomponisten Verdi — ein vielleicht unzulässiger, aber unter allen Umständen symptomatischer Vergleich. Wagner bestimmt nicht mehr unser Leben, aber er wirkt noch aufs tiefste in der Kunst. Als Dramatiker, als Musiker. Ich habe es schon einmal etwas drastisch formuliert: »fertig« mit Wagner sind nur die Esel. Erinnert man sich, was Nietzsche über den „Parsifal" geschrieben hat, Nietzsche der den »Inhalt« des Bühnenweihefestspiels haßte und hassen mußte, als Negation all seines Fühlens und tiefsten Wollens? »Der Parsifal wird in der Kunst der Verführung ewig seinen Rang behalten, als der Geniestreich der Verführung... Ich bewundere dies Werk, ich möchte es selbst gemacht haben; in Ermangelung davon verstehe ich es... Wagner war nie besser inspiriert als am Ende. Das Raffinement im Bündnis von Schönheit und Krankheit geht hier so weit, daß es über Wagners frühere Kunst gleichsam Schatten legt...«

Nietzsche hat über Wagner, das Objekt seiner Haßliebe, in der die Liebe den Haß im Grunde bei weitem überwog, noch ein anderes, auch unser Verhältnis zu Wagner erhellendes Wort gesprochen. Er erinnert an die Unruhe der Optik »der durch Wagner inaugurierten Kunst«, eine Optik, die dazu nötigt, in jedem Augenblick die Stellung vor ihr zu wechseln. Er meinte wohl das Wechseln der Funktionen im Wagnerschen Gesamtkunstwerk — des Dramatischen, Musikalischen, ja, Dekorativen; des unmittelbar Sinnlichen und des »Es bedeu-

tet«. Er meinte alles, was das Kunstwerk Wagners weniger kompliziert als abgründig macht und uns von ihm nicht loskommen läßt. Mußte der Mensch, der den »Tristan« und die »Meistersinger«, den »Ring« und den »Parsifal« gemacht hat, nicht ebenfalls ewig zwischen Abstoßung und Anziehung, zwischen dem Erbärmlichen und Heroischen schwanken? Nein, wir werden nicht fertig mit der Wagnerschen Kunst. Wo ihre »weltanschauliche« Seite uns nichts mehr sagt — aber ist, zum Beispiel, der Fluch des Rings nicht ein ewiges Symbol? —, spricht noch der Dramatiker, der Theatraliker, einer der größten aller Zeiten. Und wo nicht mehr das Drama, da noch die Musik. Und wo nicht mehr das Pathos, das angebliche, vielgeschmähte Pathos dieser Musik, da noch der Musiker Wagner. Wo ein alter Schleier fällt, enthüllt sich jedesmal eine neue Größe. Gottfried Keller hat einmal ein paar Jungens, die sich über Schiller despektierlich äußerten, ein paar schallende Ohrfeigen verabreicht. Vor ein paar Jahren sprach man noch von der »Wirkungslosigkeit der Tristan-Erotik«. Heute wären dafür die Ohrfeigen vermutlich schon nicht mehr nötig. Denn man hat vielleicht wieder das Gefühl für die »Tristan«-Musik.

*

Brahms ist nur Musiker gewesen; er hat nie Wagners Enttäuschungen empfunden. Er war sich tief einer andern Tragik bewußt: der seiner Stellung als nachgeborner Musiker. Womit nicht gesagt sein soll, daß er zeitlebens mit der Miene der Resignation herumgelaufen ist, daß seine Kunst nicht auch aus Freudigkeit, Kraft, Sicherheit ihre Impulse empfangen hat. Auch aus Vergänglichkeiten der Zeit, mehr als die Wagners — Vergänglichkeiten des Geschmacks, des Empfindens, niemals Vergänglichkeiten des Handwerks. Denn Brahms war ein Meister aller Meister, ewig vorbildlich in der Arbeit, die er an sein Werk wandte, man wird nicht eines entdecken, das er nicht rund und vollkommen aus seiner Hand entlassen hätte, und wird in hunderten, die man zu kennen glaubt, immer wieder neue, geheimnisvolle Bezogen-

heiten entdecken. Aber es ist kein Zufall, daß uns der pessimistische Brahms als der eigentliche Brahms erscheint. Der Brahms der pseudoheroischen F-dur-Sinfonie; der E-moll-Sinfonie mit dem hellenischen Leuchten des langsamen Satzes, dem fast lichtlosen Passacaglia-Finale, des schwermütigen Klarinetten-Quintetts, den wahrhaft abschließenden Klarinettensonaten — Einfacheres, noch mehr Letztes läßt sich nicht sagen. Je mehr man von Brahms kennen lernte, vom Menschen mit all seinen Begrenztheiten, vom Musiker, desto mehr liebte man ihn. Je mehr man nachdachte über seinen Rang und Ort im geschichtlichen Ablauf, über eine Ausschließung aus dem Paradies der Kunst, dessen Pforten sich mit Beethoven, vor Beethoven und mit Schubert geschlossen hatten (nur Bruckner hat es noch wie durch ein Wunder betreten), desto mehr wurde man seiner Vorbildlichkeit inne. Er hat ein großes Erbe noch groß verwaltet. Uns, die wir für ein noch weiter gewachsenes Erbe offenbar zu klein sind, was blieb uns übrig, als es zu zerschlagen? Als den Versuch zu machen, ohne Vergangenheit zu leben, es mit der tabula rasa zu probieren?

Man sieht, es ist so eine Sache mit dem Wagner- und Brahms-Feierjahr. Der Jubel ist gedämpft, die Opferfeuer werden nicht ganz hell brennen, mit Ausnahme natürlich der durch ganz unentwegte Priester angefächelten. Ob wir aus dem Goethe-Jahr etwas gelernt haben werden? Ob die Quantität wieder über alle Qualitäten siegen wird? Schon kündigen sich Brahms-Zyklen an, schon bereitet man sich vor, »Wagner-Wochen« zu veranstalten, mit letzten, erschöpfenden Vollständigkeiten, »Rienzi«, »Liebesverbot«, die »Feen« und womöglich das Fragment der »Hochzeit« eingeschlossen. Der Himmel möge uns vor solchen Wochen behüten und dafür den besten Wagner in leidlich vollkommener Wiedergabe, den besten Brahms in Auslese gewähren. Er möge verhüten, daß uns Wagner und Brahms durch Übermaß und Verlogenheit auf Zeit und eine kleine Ewigkeit verekelt werden. Nur weil sich wieder ein paar Dezennien gerundet haben.

ZU ANTON BRUCKNERS IV. SINFONIE

Meine Damen und Herren. Es sollen Ihnen im Verlauf dieses Winters durch die Funkstunde sämtliche Sinfonien Anton Bruckners vorgeführt werden; aber nicht in chronologischer Folge, so etwa, daß wir brav mit der ersten Sinfonie anfingen, die in Wahrheit auch gar nicht die erste Sinfonie Bruckners ist, und mit dem gewaltigen Torso der neunten aufhörten. Wir wollen nicht Historie treiben, sondern versuchen, von Bruckners Wesen als Musiker einen Begriff zu bekommen. Und da hat der Beginn mit der vierten Sinfonie seinen guten Grund. In der Bewertung der neun Sinfonien Bruckners sind immer Unterschiede gemacht worden, die zweite gehört zu den größten Seltenheiten des Konzertsaals, die erste ist dem großen Publikum kaum bekannt; und die sechste wird nur wegen ihres überwältigenden, langsamen Satzes manchmal hervorgeholt. Auch unter den übrigen gibt es Abstufungen, man fürchtet sich gleichsam vor der Riesenhaftigkeit, Monumentalität der neunten und achten; die populärsten sind die dritte, unsere vierte und die siebente, diese drei sind auch die einzigen, die zu Lebzeiten Bruckners gedruckt wurden, und unter ihnen ist die vierte wiederum die populärste und scheinbar eingänglichste. Und wenn sie auch nicht weniger als die andern Werke Bruckners ein fast unlösbares Geheimnis, ein inkommendurables Werk ist, so bedeutet sie doch in der Gesamtlinie seines Schaffens einen Höhepunkt und eine Wendung.

Ich habe nun keineswegs die Absicht, über diese Gesamtlinie zu Ihnen zu sprechen; dazu ist vielleicht Gelegenheit in einem zusammenfassenden Vortrag, wenn Sie am Schluß des Bruckner-Zyklus sämtliche Sinfonien *erlebt* haben, und auf dies Erleben kommt es einzig und allein an. Gehört es schon zu den bedenklichsten und gefährlichsten Dingen der Welt, über Musik überhaupt zu sprechen, so ganz besonders über eine noch ungehörte und in bestimmtem Sinn unerhörte Musik. Ich möchte für heute nichts weiter, als einige Hindernisse, des Hörens, der unbefangenen Aufnahme aus dem Wege räumen.

Das erste Hindernis ist der Titel »Romantische Sinfonie«, den Bruckner selber dieser seiner vierten Sinfonie in Es-dur gegeben hat. Denn Bruckner hat nur in sehr begrenztem Sinn mit dem Wesen der Gemüts- und Geisteshaltung etwas zu tun, die wir Romantik nennen, aber gar nichts mit dem chronologischen, dem Zeitbegriff »Romantik.« Es gibt keinen unzeitgemäßeren, keinen zeitloseren Musiker als Bruckner, es müßte denn Johann Sebastian Bach sein. Es ist in einem tieferen Sinn ganz gleichgültig, daß Bruckner diese Sinfonie in seinem 50. Lebensjahr, 1873 bis 1874 geschrieben hat; später, um 1878-80 hat er sie umgearbeitet, wobei er das ursprüngliche Scherzo durch das neue ergänzte, das jetzt in der Partitur steht. Historische Daten haben sonst einen Sinn; hier, bei Bruckner, sind sie beinah befremdend. Es ist etwas Wahres daran, was einmal gesagt worden ist: daß Bruckner nur bedingt in sein Jahrhundert gehört, viel eher in sein Jahrtausend. Man hat sich bemüht, die historischen Elemente seiner Sinfonik zu sondern, und es mit Händen zu greifen, daß Beethovens IX. Sinfonie in all ihren Teilen den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht hat, daß er, der Oberösterreicher, aus ähnlichen kirchlichen und melodischen Gründen und Urgründen herkommt wie der Niederösterreicher Schubert; daß er ein Zeitgenosse Wagners war, von dessen »Tannhäuser« er 1863 eine Provinzaufführung hört, von der er nur das Musikalische begreift. Er assimiliert nur, was ihm gemäß ist. Die ganze übrige »Romantik«, ob sie nun repräsentiert ist in Weber oder Mendelssohn, in Schumann oder Liszt, geht ihn nichts an; ja man tut ihm und Liszt sogar unrecht, man bringt geschiedene Welten in unzulässigen Zusammenhang, wenn man Liszt seinen Antipoden nennt. Wie fremd und unverstanden er in seiner Zeit steht, mag das völlig verständnislose Urteil über seine Sinfonik von Brahms lehren, der in der gleichen Stadt Wien lebte, der das Anerkennenswerte wenigstens hätte erkennen müssen. Und mit Wagner hat Bruckner nur in Äußerlichkeiten zu tun. Er übernimmt sein Orchester, seine Klangmittel; gerade unsere vierte Sinfonie hat fast genau die gleiche Besetzung wie der »Tannhäuser«; aber er bildet es nun zu einer ungeheuren Orgel mit den

farbigsten Registern; es ist wie wenn man aus dem Dunkel alte, glühende Kirchenfenster sähe, die von innen erleuchtet sind.

Nicht ohne Grund ist dieser Vergleich gewählt. Bruckner hat, von einer Menge kleinerer Werke abgesehen, im Grunde nur große *Kirchenwerke* geschrieben, Messen, ein Tedeum, und Sinfonien. Auch seine Sinfonien sind, in bestimmtem Sinn, Kirchenwerke. Sie sind Auseinandersetzungen mit Gott. Sie erweitern den Raum des Konzertsaals, in einem ganz andern Sinn als die Beethovensche Sinfonie, zu einem sacralen Raum; der Raum der Unendlichkeit, die elektrische Welle ist ihnen ein idealer Träger. Man hat von dem kosmischen Sinn seiner Sinfonik gesprochen. Alle sinfonischen Ausdrucksmittel, die er angeblich übernommen hat, haben bei ihm einen andern, neuen Sinn, eine neue Funktion. Die romantische Musik benützt den sinfonischen Klangkörper zum motivischen Psychologisieren, sie hat in den schnellen Sätzen ein treibendes Grundtempo, ein rhythmisiertes Drängen. Bruckner hat die Ruhe; die Ruhe in Gott. Nur sein Scherzo kennt als Tempo das Allegro; seine ersten und letzten Sätze kennen nur das Maestoso, das Statische im Bewegten, man kann es nicht anders ausdrücken als paradox. Wagner hatte, nach Beethovens IX. Sinfonie, das historische Ende der Sinfonik verkündet: bei Bruckner ist sie wieder da, in einem neuen und vielleicht höheren Sinn als jemals. Alle Mittel dienen Bruckner zu neuem, eigenen, und doch nicht subjektiven Ausdruck. Seine Steigerungen sind Steigerungen ohne Beschleunigung; der Begriff des Stringendo darf für den Dirigenten bei Bruckner nicht existieren; es ist ein Höherschichten der Thematik, bis an die Schwelle des Hymnischen und Himmlischen. In Bruckners Thematik spielt der Choral eine entscheidende Rolle; aber nicht der Choral als Zitat, wie etwa in Mendelssohns Reformationssinfonie; Bruckner zitiert den Choral nicht, sondern er *schafft* ihn. Seine Sinfonie ist Bekenntnis, und zugleich ein tönender Kosmos, der auch das Kirchliche, das Katholisch-Kirchliche umschließt. Bruckner ist ihr Schöpfer, aber nicht ihr Träger; nicht sein Fühlen ist ihr

Inhalt, sie ist nur das Gefäß für einen objektiven, absoluten, von aller kleinen und affektiven Deutung losgelösten Gehalt.

Das ist das zweite Mißverständnis, vor dem ich Sie beim Anhören der Romantischen Sinfonie bewahren möchte: sie nämlich »auszudeuten«, ihr ein Programm unterzulegen, sie als eine Art sinfonische Dichtung zu betrachten. Gott seis geklagt, Bruckner hat dieser Ausdeutung selbst Vorschub geleistet, indem er beim dritten Thema des ersten Satzes — Sie werden es sofort erkennen — von »Vogelruf« gesprochen hat. Wenn Sie die landläufigen Führer nachlesen, dann finden Sie Phrasen von der Romantik des Waldes, sogar des deutschen Waldes, in die der sogenannte Tondichter sich versenkt; Sie hören beim ersten Satz etwas von der Erhabenheit und Schönheit des Waldgedankens, von Lust an der reichen Gottesnatur und von der Traumumfangenheit mit der der Wanderer über weichen Moosboden schreitet; Sie hören, daß im zweiten der Meister in wehmütig ernster Stimmung ist und im Wald Trost sucht für die Schmerzen des Lebens, daß im dritten jauchzende Lebenslust herrscht, der Wald als Jagdgefilde, und daß im Finale die Schrecken des Waldes aufgerollt werden. Glauben Sie nicht an Wald; glauben Sie nicht einmal an Natur; glauben Sie nur an Musik, an eine sinfonische Musik, in deren ersten drei Sätzen höchstens auf dunkler, feierlicher Grundstimmung eine Hinwendung zur Lebensfreudigkeit, zur Bejahung zu finden ist, wie selten bei Bruckner. Horchen Sie auf die Themen-Aufstellung, dessen erstes ein zauberhaftes In sich Beruhen ist, das für alle Sätze die thematische Einheit ist, und dessen Bestätigung im Schlußsatz, in einer neuen Sphäre der Festigkeit, der Sinn dieser Sinfonik ist, wenn sie einen Sinn hat. Wenn Sie auf die Thematik achten, werden Sie auch die besondere Form der Durchführung erfühlen, die hier Kombination, Verdichtung, Lösung ist; Sie werden in jedem Abschnitt die Funktion eines Satzglieds erkennen. Achten Sie im langsamen Satz auf den Aufstieg aus dunklen Seelengründen zur Lebensfreudigkeit, auf das Bachsche Absinken zur Resignation; hören Sie im Scherzo nicht Fanfaren und denken Sie im Trio nicht an Tanz unter der Dorflinde, sondern hören Sie die

zauberhaften Dämmerungen des Klangs! Und glauben Sie vor allem beim Finale nicht an Brucknersche Formschwächen. Bruckners Sinfonik ist eine Final-Sinfonik; d. h. die drei ersten Sätze bestehen nicht bloß in sich selbst, sondern sind auch Vorbereitung auf den Schlußsatz; und das Finale ist nicht bloß Abschluß, also letzte Fortsetzung, sondern auch ein neues Ausholen, Wiederbeginn, Rekapitulation. Sie dürfen bei Beginn des letzten Satzes nicht schon müde sein, Sie müssen von neuem Atem holen. In unserm Falle kommt nach 42 Takten erst das Thema! Sie müssen mit Bruckner immer wieder neu ansetzen: keine Kunst des Dirigenten reicht aus, wenn Sie nicht durch die Aktivität des Hörers unterstützt wird.

MAX REGER UND SEIN »SINFONISCHER PROLOG ZU EINER TRAGÖDIE«

Jedesmal, wenn ein Werk Max Regers zur Aufführung gelangt, erhebt sich für uns neu die Frage: wie stehen wir zu ihm? Ist er uns ein gesicherter Besitz, steht seine musikalische Persönlichkeit unverrückbar in unsrem Bewußtsein? Die Geltung kaum eines andern Meisters ist so eigentümlichen Schwankungen unterworfen gewesen, als diejenige Regers. Es gibt eine Art von Gesetzlichkeit in der Bewegung dieser Geltung: sie steigt langsam an, erreicht ihren Höhepunkt, wenn die Zeit mit ihrem Verständnis einen vorauseilenden Schöpfer einholt, sie sinkt ab, wenn eine junge Generation neue Ideale aufstellt, und das Ende ist ein Ausgleich, eine gleichmäßig fortlaufende Linie: typisches Beispiel Richard Strauß, einst Revolutionär, dann den Zielen der Jungen fremd geworden, heute beinah schon der Klassiker der zu Ende gegangenen neuromantischen Periode.

Mit Reger verhält es sich anders; seine Stellung in seiner Zeit war eine ganz besondere, und einmalige. Als er auftrat, Mitte der neunziger Jahre, stand er schon in ganz bewußtem Gegensatz zu der neudeutschen Richtung, die bei Musik in erster Linie ans Orchester und an die Oper dachte; der im Orchester nicht die klassische Sinfonie vorschwebte, sondern das Programm, die sinfonische Dichtung, die in der Oper noch immer sich bemühte, mehr oder weniger wagnerische Erlösungsdramen zu schreiben. Es war die Zeit, da Brahms als Reaktionär und Epigone verschrien war, und da man Bruckner erst noch entdecken mußte. Nun, Reger hat sein ganzes Leben lang nicht an die Oper gedacht, obwohl Wagner in seiner Jugend großen Eindruck auf ihn gemacht hatte; er hat sich der Programm-Musik erst in seinen späteren Jahren genähert und auch dann keine sinfonischen Dichtungen geschrieben. Reger hat ganz bewußt an den sogenannten »absoluten« Musiker Brahms angeknüpft, zu dem er nach Wien eine Pilgerfahrt unternahm, und von dem er freundlich aufgenommen wurde. Aber dennoch hat er es schon mit seinen frühen Werken auch

nicht den Gegnern der neudeutschen Bewegung recht gemacht; seine Kammermusik, seine Lieder, seine Orgelwerke waren durchaus nicht klassizistisch, sondern nach ihrem musikalischen Gehalt, ihrer kühnen und den Zeitgenossen fast unverständlichen Harmonik, ihrer komplizierten Vielstimmigkeit wiederum allzu neu und, wie man damals sagte, allzu fortschrittlich, und so stand Reger in jener Zeit ganz eigentümlich, vereinsamt, ohne die Stütze einer Partei oder Clique, zwischen beiden Lagern und hatte es schwer. Dann kam allmählich der Aufstieg, den Reger in erster Linie seinen großen Orgelwerken verdankte: man begriff an ihnen seine Verwurzelung in der altklassischen Tradition, in der Bachschen Tonsprache, und fand von da aus zu ihm einen gangbaren Weg. Aber auch nach dieser Annäherung stieß Reger noch auf ein besonders hartnäckiges Unverständnis seiner Zeitgenossen, und zwar gerade mit den Werken, die wir heute am meisten verehren, mit den Werken seiner sogenannten »wilden« Schaffensperiode, der Violinsonate in C-dur, dem herrlichen Streichquartett in D-moll. Erst nach den Hiller-Variationen, dem Hundertsten Psalm, beginnen sich die Herzen zu erschließen, die Köpfe zu erhellen. Reger wird zu dem gefeierten, mit äußeren Ehren überhäuften Musiker; sein Todestag, mitten in der Kriegszeit, wird als nationaler Trauertag empfunden, seine Geltung steigt an, um wieder abzunehmen, und mit der Feier seines 50. Geburtstags, 1923, wieder emporzuschnellen. Seitdem ist es wieder ruhiger geworden, und nur wenige seiner Werke sind wirklich lebendig; man muß sich ihn immer wieder neu erobern.

Die Schwierigkeiten, ihn sich zu erobern, liegen für uns heute nicht mehr in Regers Richtung, nicht mehr in der Eigenart seiner Tonsprache. Reger hat nach seinem Tode in einem ungeahnten Maß recht behalten. Die junge Generation, die Vertreter der »Neuen Musik« stehen ja in schärfstem Gegensatz zu allem, was Romantik heißt, und nur von ferne an Romantik anklingt; sie haßt alles Poetisieren in der Musik, sie liebt das »Spiel tönend bewegter Form«. Aber wenn sie auch nicht mehr Regersche Musik macht, an Reger, an sein reines, programmloses Musizieren konnte sie anknüpfen, seine Hin-

neigung zur Altklassik, zu den strengen Formen der Polyphonie, der Fuge, des Ostinato ist ihr besonders verwandt und sympathisch. Und auch *das* Element, das in Regers Musik den Zeitgenossen am meisten zu schaffen machte, seine Harmonik, ist heute für uns eine verständliche und beinahe einfache Angelegenheit. Wir sind durch die neueste Entwicklung der Musik an so vielfältige und entlegene Klangkombinationen gewöhnt worden, daß wir die kühnste und scheinbar verbindungsloseste harmonische Folge Regers in ihren tonalen Zusammenhang einordnen, daß wir die Erlesenheiten dieser Folgen erst richtig begreifen und würdigen.

Nein, die Schwierigkeiten liegen im Innern, im Wesen von Regers Musik. So sehr Reger im Gegensatz stand zu der romantischen Richtung seiner Zeit, etwa zu Gustav Mahler, sicherlich dem Antipoden unter seinen Zeitgenossen, so ähnlich ist er gerade Mahler in der Zerrissenheit seines Innersten und damit in der Zerrissenheit seiner Tonsprache: darin, so unähnlich sie beide sich sind, sind beide Kinder ein und derselben Zeitlage und Zeitspannung. Reger war freilich in einer viel glücklicheren Lage als Mahler. Bei Mahler zeigt sich der Dualismus schon in den Elementen seines Ausdrucks, die er nicht schafft, sondern die er fertig übernimmt und dann allerdings zu einem höchst persönlichen Werk zusammenzwingt. Bei Reger kann man den Ausgangspunkt sehen, kann man die Auseinandersetzung mit Bach beobachten, die er in allen Phasen seines Schaffens gepflegt hat; aber seine Sprache ist geprägt in jedem Laut, aus jedem seiner Takte kann man ihn deutlich erkennen. Aber auch hier hat Reger, nicht durch seine Schuld, sondern gerade weil er es tief und ernst genommen hat, das volle Gleichgewicht nicht gewinnen können. Er ist, kurz gesagt, der große Harmoniker, der große Polyphoniker — wenn seine Polyphonie auch immer vom Harmonischen her bedrängt ist; aber das rhythmische Element seiner Sprache hat er nicht zur vollen Ausprägung bringen können. Damit hängt es zusammen, daß er große Form nur selten erreicht hat — am häufigsten in der Form der Variation, in der sich Steigerung aus dem Kontrast und der Summierung ergibt, oder in der Fuge, die bei ihm freilich

oft mehr Aggregat als Gestalt ist. Er ist Miniaturist auch in seinen großen Werken. Es gehört zu seiner Eigenart, daß bei ihm die Gegensätze stärker und scheinbar unvermittelter aufeinanderprallen als bei irgend einem seiner Zeitgenossen; es zeigt sich in den Gegensätzen seiner Sonate: keiner außer ihm hat derbere, man möchte sagen hemdärmeligere Scherzi geschrieben, aber auch keiner schmerzlichere, mehr Wunden aufreißende langsame Sätze. Es zeigt sich in den kleinsten Teilen seines Ausdrucks — es gibt keinen Musiker, bei dem die Vortragsbezeichnung »agitato« — erregt, getrieben, gehetzt — häufiger vorkäme, bei dem auf Stellen zartester erlesenster Klangschönheit und -Seligkeit unvermittelter infernalische, brüllende Tonmassen, Unisoni-Gänge folgten.

Und damit kommen wir auf das Werk, »Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie« op. 108, zu sprechen. Arthur Nikisch zugeeignet, 1909 entstanden und zum ersten Mal aufgeführt. Wenn irgend eine Schöpfung Regers, so gehört diese jenen dunklen Regionen seiner Seele an. Der Titel ist ganz irreführend. Reger hat ihn erst nachträglich dem Werk vorgesetzt; es hat keinen sogenannten Inhalt, kein Programm, ist nicht für irgend ein Drama geschrieben. Es ist einfach der erste Satz einer unvollendeten Sinfonie. Es ist eine Tragödie, die sich lediglich in einer Menschenbrust begibt, und nur in der Regerschen, und die sich mit rein musikalischen Mitteln verlautbart, nicht in einer Geschichte, nicht in einem Programm. Gerade in seinen Orchesterwerken findet sich bei Reger eine kurze scheinbare Hinwendung zur Richtung der sinfonischen Dichtung — in der Böcklin —, der Eichendorffsuite, und wir erkennen gerade diese Opera nicht als seine stärksten, wir lieben vielmehr die Sinfonietta, mit der Reger ins Bereich des Orchestralen eintritt, die Mozart- und noch mehr die Hiller-Variationen, die Serenade und Ballet-Suite, die Konzerte. Aber unser sinfonischer Prolog ist Programm-Musik nur in dem Sinne, als alle absolute Musik Programm-Musik ist, die nicht blosses Tonspiel ist. Es wäre nun unmöglich und auch unnütz, Sie durch eine formale Analyse in das Werk einzuführen — Musik muß man erleben, nicht beschreiben. Es sei nur gebeten, auf die langsame Einleitung besonders zu achten, die

gleich in den ersten Takten den äußersten dynamischen Kontrast einführt, im leisesten Unisono das Hauptmotiv bringt, den im Verlauf so wichtigen Wechsel zwischen geradem und ungeradem Takt betont. Aus dem motivischen Material dieser Einleitung wird in hundert Kontrasten und Kombinationen der ganze Sonatensatz bestritten, in der der innere Zwiespalt, das Ringen in der eigenen Brust, das Ringen mit der Welt in seiner dämonischen Gewalt zum Ausdruck kommt, wie in keinem andern Werk Regers; eine neue Inferno-Phantasie. Und aus diesem Inferno folgt kein Aufstieg, in ein Paradies; nur ein Abschluß in einer unendlich zarten Sphäre der Resignation — genau wie auch Mahler sein sinfonisches Ringen mit dem Lied von der Erde, mit dem Lied vom Verzicht abgeschlossen hat. Wir wissen nicht, wie Reger die Sinfonie zu Ende geführt hätte: *daß* er sie nicht zu Ende geführt hat, daß er an diesem Punkte schmerzlicher Entsagung stehen blieb, ist für ihn und seine Zeit unendlich charakteristisch und ergreifend.

Dieser Reger des Kampfes und der Resignation ist der eigentliche Reger, der uns am stärksten ans Herz greift. Aber es ist nicht der ganze Reger, und in den beiden sinfonischen Werken aus seiner letzten Periode, die Sie in wenigen Minuten werden erklingen hören, kommt der andre Reger, der der Zartheit, Liebenswürdigkeit, Grazie zum Vorschein: der »Romantischen Suite« op. 125 und den Variationen mit Fuge über ein Thema von Mozart op. 132.

Auch die »Romantische Suite« gehört ganz und gar nicht der Gattung Programm-Musik an. Reger hat ihren drei Sätzen drei Gedichte von Eichendorff vorangesetzt: dem Notturno das wundersame, viel komponierte, u. a. von H. Wolf und Pfitzner, »Hörst du nicht die Quellen gehen«, dem zweiten den »Elfenreigen«, dem dritten den Sonnenaufgang, »Helios«. Aber es rieseln in der Musik weder Quellen, noch tanzen Mendelssohnsche oder andre Elfen, noch gibt es einen Sonnenaufgang in C-dur wie in Strauß »Also sprach Zarathustra«, und wir wissen aus Briefen Regers, daß er nach den Eichendorffschen Gedichten erst gesucht hat, als seine Musik bereits fertig war. Der erste Satz ist einfach einer jener lang-

samen Sätze Regers, in denen sich ein Gefühl der Beruhigung, des Glücks, des Danks, ausspricht; wenn Sie auf den ersten Eintritt der Posaunen achten, werden Sie versteckt die chromatische Huldigung an Bach bemerken, die hier besonders rührt und nicht auf Malerei, sondern auf innerstes, subjektivstes Erlebnis deutet. Der zweite Satz ist eins jener huschenden, zarten Scherzi, wie Reger sie als Gegensatz zu jenen derben, hemdärmeligen nicht selten geschrieben hat; das Finale ist nicht der beliebte Übergang von Nacht zu Licht, trotz der Anknüpfung an den Beginn des Notturnos, sondern ein echt Regersches, innerliches Ringen um den befreiten, sieghaften Abschluß. Die Naturnähe, das Romantische spricht sich freilich auch im Klangbild aus; niemals scheint Reger sich mehr dem Ideal der neudeutschen Orchestrierungskunst genähert zu haben. Vor allem im Notturno scheint Reger sein Klangbild bis zum Impressionistischen aufzulösen, und dennoch ist es weder Straussisch noch Debussystisch, sondern Regerisch in jedem Takte, die Funktion des Orchesters, seiner Gliederung ist auch hier eine grundsätzlich andre als bei seinen Zeitgenossen, der Charakter aller Orchestergruppen und aller einzelnen Instrumente bei ihm anders geprägt: auch hier jenes Musizieren mit Instrumentalgruppen, das Regers Partiturbild von dem, wie es hieß, interessanten Partiturbild seiner neudeutschen Zeitgenossen grundsätzlich unterscheidet, und selbst in der weitesten Entfernung noch auf das Prinzip der Instrumentation von Regers Abgott hinweist, Johann Sebastian Bach.

Regers Hymne nach Hölderlin bedarf keiner Erläuterung, sie erklärt sich durch den Text. Und auch die Mozart-Variationen bedürfen nur weniger Worte, sie gehören ja zu seinen bekanntesten und eingänglichsten Werken. Von den Hiller-Variationen unterscheiden sie sich äußerlich durch die geringere Zahl der Veränderungen des Themas, gegen elf nur acht; und innerlich durch die Haltung des Themas, das in seiner lichten Anmut dem ganzen Werk den Charakter gibt. Das neue Instrumentationsprinzip Regers zeigt sich hier in seiner äußersten Verfeinerung; Reger teilt die Streicher in mit und ohne Dämpfer spielende Gruppen; einem verhältnismäßig kleinen Klangkörper werden die subtilsten Wirkungen

abgewonnen. Das Variationsprinzip Regers ist ein anderes und einfacheres als das der Klassiker oder das von Brahms. Für die Klassiker ist das Bleibende eines Themas nur das harmonische Grundgerüst, sein motivischer Gehalt kann sich völlig umbilden und auflösen. Für Reger ist gerade der motivische Stoff das, was er beibehält; er zerschneidet, zerpflückt ihn, aber die melodischen Teile sind immer erkennbar, und so ist es nicht mehr als folgerichtig, daß er auch in die abschliessende Fuge das Thema in seiner Urgestalt wieder hineinwirft und sie in ihm zur Gipfelung führt, zum Anfang zurückführt.

RICHARD STRAUSS »SALOME«

Es wäre der Gipfel der Vermessenheit von mir, Engländern etwas über Oscar Wildes »Salome« zu erzählen. Man weiß, daß Wilde seinen Einakter im Jahre 1893 in französischer Sprache für Sarah Bernhardt, die Göttliche, geschrieben hat; nur daß er ein zu großer Künstler war, um nicht viel mehr, um nicht etwas viel Höheres zu gestalten als nur ein Stück, das einer großen Virtuosin der Schauspielkunst »auf den Leib geschrieben« war. In Deutschland, wo das Werk wenig Jahre später durch die sehr gute Übersetzung von Hedwig Lachmann bekannt wurde, stürzten sich auf Wildes »Salome« sogleich die mehr oder minder großen Schauspielerinnen, um den Bürgern ihre Kunst der Darstellung unschuldiger Verderbtheit oder verderbter Unschuld und den »Tanz der sieben Schleier« zu zeigen. Es war, ich erinnere mich genau, meistens ziemlich schrecklich...

Als, 1905, Richard Strauß mit seiner »Salome« erschien, war es mit der »Salome« auf der Schauspielbühne mit einem Schlag zu Ende. Sie ist, in Deutschland wenigstens, ohne Musik, ohne *seine* Musik nicht mehr denkbar. Er hat sie verwandelt; er hat sie »erlöst«. Nicht als ob Wildes »Salome« nicht für sich bestehen könnte, als ein vollendetes Werk der Kunst eines Dichters, als ein Meisterstück funkelnder Wortkunst, beinah als ein Meisterstück des »Kunstgewerbes« im höchsten Sinn. Aber die gesprochene, musiklose »Salome« war auf der Bühne immer einem Mißverständnis ausgesetzt: nämlich dem Mißverständnis des Naturalismus. »Salome« ist ein Traumbild. Und nur als Traumbild vertragen wir diesen welthistorischen Zusammenstoß von Reinheit und Verderbtheit, von dessen Bedeutsamkeit die Handelnden nichts wissen; nur im Traum fragen wir nicht, ob das abgeschlagene Haupt des Jochanaan wirkliches Blut träufelt oder nur aus Papiermaché besteht. Die Musik ist das Medium, das Zaubermittel, das »Salome« aus der Gefahr des Naturalismus gerettet hat. Auch für Strauß selber war das Zusammentreffen mit dem Stoff und mit der Gestaltung durch Oscar Wilde eine »Erlösung«.

Es war sein erster Wurf als Opernmusiker. (Wir sagen nicht: als Dramatiker.) Was er für die Bühne vorher geschrieben hatte, waren eine wagnerisierende Gymnasiasten-Oper (»Guntram«), und ein autobiographisches Cabaret-Stück (»Feuersnot«). Diese Bühnenversuche bedeuteten so gut wie nichts neben den sinfonischen Werken Strauß, in denen er längst seinen Gipfel erreicht hatte. Mit »Salome« stand plötzlich der Opern-Komponist Strauß fertig da.

Strauß hat zuerst versucht, die »Salome« als Librette, in einer Vers-Bearbeitung zu komponieren. Es ging nicht. Erst als er zum Prosa-Text, zum reinen Original griff, war die Vision der Gestalten, die Klangvorstellung in voller Stärke da. »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Abend!« In diesen Worten, in der Musik zu diesen Worten ist schon alles, fast alles enthalten. Strauß hat in den ersten zwanzig Takten eine neue Welt des Klangs erschlossen: gleißend, irisierend, flimmernd, unschuldig-verrucht, gefährlich und betörend. Sie sind einer der großen Funde seines Künstlertums, in ihrem opalisierenden Wechsel von Cis-moll zu Cis-dur . . . »Salome« ist, so sehr sie der Bühne bedarf, eine gute, eine *mögliche* Oper für Rundfunkübertragung, weil ihre Szene so einfach ist, weil in der Musik alles Szenische enthalten ist. Weil die biblische Erzählung vom Tanz der Salome um das Haupt Johannes des Täufers jedem bekannt ist. Es ist ein Nachtstück; der bleiche Mond hängt am Himmel und will sich spiegeln im roten Blut. Das erste Opfer steht auf der Bühne, der junge syrische Hauptmann Narraboth, der »sehr schön ist« und in die Prinzessin Salome verliebt. Das ist die erste Szene: zusammengesetzt aus der Vision Salomes in der Phantasie des Verliebten, den Warnungen des Pagen, der trockenen Unterhaltung der römischen Soldaten, die die Zisterne des Propheten, Grab für einen Lebenden, bewachen; der dunkel hallenden Stimme Jochanaans mit ihren apokalyptischen Prophezeiungen — C-dur nach Cis-moll! —, den wirren Stimmen mit dem Gezänk der Juden aus der nahen Festhalle des Herodes. Da kommt Salome selbst, schöpft Luft, will sich säubern von den unsauberen Blicken des Gatten ihrer Mutter, hört die seltsame Stimme des Rufers in der Wüste, will den Rufer sehen, der ihre Mutter beschimpft,

vor dem Herodes Furcht hat... Wachsende Neugier Salomes, wachsende Dringlichkeit des unglücklichen Narraboth, Weigerung der Soldaten, den Propheten zu holen, Angst des Pagen — all das mischt sich in dieser Szene; bis Salome in Narraboth das Werkzeug erkennt, das ihrer Begierde nicht widerstehen kann. Es ist eine Verführungsszene von betörendem Reiz, gesteigert in drei Stufen (diese dreimalige Steigerung wird sich in der ganzen Oper wiederholen, sie gehört zu ihrem »Stil«, sie ist das Mittel ihrer Stilisierung); und im Höhepunkt dieser Lokkung steigt — dritte Szene — endlich der Prophet auf, »keusch wie der Mond«, jetzt im Vollklang der Stimme, im marschartigen Strom der Orchestermelodie. Ach, dies Auftauchen Jochanaans ist eine der musikalischen Schwächen der Partitur! Strauß Jochanaan ist ein schönseliger und schönsingender Nazarener, ein Bariton, nicht der gewaltige Rufer in der Wüste. Er ist, musikalisch gesprochen, dieser Salome nicht gewachsen... Aber immerhin, er weist sie zurück, wenn sie »verliebt ist in seinen Leib«, wenn sie sein nächtiges Haar berühren, wenn sie seinen Mund küssen will. Auch hier höchste Stilisierung der Szene: dreimaliges Liebesgirren, dreimalige Zurückweisung, dreimalige Beschimpfung, höchste Steigerung der Leidenschaft, Verfluchung Salomes — in dieser Steigerung bleibt der Tod, die Selbstentleibung Narraboths völlig unbemerkt. Die Leidenschaft wirkt nach in einem heftig flutenden Zwischenspiel: wir wissen jetzt: die Prinzessin von Judäa *wird* Jochanaans Mund küssen. Das schönste der Oper, des musikalischen Traumbilds, der sinfonischen Deutung dieses Traums, ist (für mich) vorbei.

Was nun zunächst folgt, das Erscheinen des Herodes mit der nüchternen Gattin, die ihn mit Recht, als eine unzurechnungsfähige Bestie betrachtet — eine Bestie, die aber zurechnungsfähig genug ist, nach Gründen zu suchen, Salome an ihre, der Mutter Stelle, zu setzen — ist musikalische Prosa. Die Angst- und Verfolgungs-Visionen des gefährlichen Halbnarren werden volle musikalische Wirklichkeit — vielleicht *zu* volle Wirklichkeit. Plötzlich, E-dur, setzt wieder reiche Musik ein: »Salome, komm, trink Wein mit mir!« — wieder eine dreigestufte, gesteigerte Szene, wenn Herodes der finster Brüten-

den vergeblich Wein — Früchte — den Thron anbietet; eine Steigerung, die durch das Hereintönen der Stimme Jochanaans gekrönt wird, und wieder absinkt in dem widerlichen, viel zu lang ausgesponnenen Quintett der keifenden Juden, der allzu milden Erzählung der Nazarener, den Heftigkeiten zwischen Herodes und seiner Gattin. Und, wiederum plötzlich das Stichwort: »Tanz für mich, Salome!« Salome wird tanzen, nachdem ihr der Tetrarch mit heiligen Eiden geschworen, ihr alles zu geben, was sie verlangen werde... Indes sie zum Tanz sich rüstet, spielt nochmals eine mehr unruhige als spannende Szene, halb neuer Anfall Herodes, halb letzte Prophezeiung des prophetischen Baritons in der Zisterne.

Salome tanzt, tanzt den Tanz der sieben Schleier. Ihr Tanz wirkt als der Höhepunkt, aber auch als die »Einlage« der Oper. Er verbindet Orient — im wilden Rhythmus, in orgiastischen Klang, in der gekräuselten Melodie — mit dramatischer Psychologie. Salome tanzt um den Kopf des Jochanaan. Je länger sie tanzt, um so weniger Begleitung, um so weniger Orient bietet das Orchester, um so mehr Sinfonik. Es ist nicht ganz überzeugende, aber es ist meisterliche Sinfonik.

Auf den Höhepunkt muß neue Spannung folgen. Wir werden lang gespannt, bis Salome den Preis ihres Tanzes nennt: wir erleben in der dreimaligen Beschwörung des Herodes, eine andre Belohnung zu wählen, wieder eine in den schildernden Einzelheiten funkelnde Steigerung; wir müssen es geschehen lassen, daß diesmal wirklich an unsern Nerven gerissen wird, bis über dem Rand der Zisterne der schwarze Arm des Henkers erscheint mit der Silberschüssel, auf der das blutige Haupt des Täufers liegt. Nun aber kommt der letzte Triumph der Musik — Salomes »Liebestod«. Er widerspricht der dramatischen Wahrheit, er überschwemmt den Vorgang mit Musik, aber er überschwemmt ihn mit *Musik*. In ihr ertrinkt alles Abstoßende des Vorgangs, in ihr symbolisiert sich noch einmal in letzter Steigerung, wenn auch ein wenig in allzu wagnerisierender Steigerung, die Traumhaftigkeit dieser Handlung, die ja nur ästhetische Figuren auf die Bühne stellt, keine handfesten »Personen«. Aus der »Salome« Wildes ist die

»Salome« Strauß geworden. Aber in dieser Straußschen Musik-»Salome« lebt auch die »Salome« Wildes weiter.

Muss man noch die äußere Geschichte der »Salome« erzählen? Den Enthusiasmus, den Widerstand, die Mißverständnisse die sie hervorgerufen hat? Die Bedenken des Zensors? In London kam »Salome« erst 1910, unter Sir Thomas Meecham, aber Jochanaans Haupt durfte dem Publikum nicht gezeigt werden, und Salome verschwendete ihre Leidenschaft an eine Suppenterrine, die vermutlich mit Blut gefüllt war... Aber England hat keine Ursache sich zu genieren: im Wien der königlich-kaiserlichen Monarchie durfte »Salome« überhaupt nicht auf die Bühne kommen. »Salome« war bei ihrem Erscheinen verschrieen ob ihrer kühnen Kakophonien. Heute schwelgen wir im bezaubernden Vollklang dieser Partitur. So ändern sich die Zeiten.

PAUL HINDEMITH

Wenn man die besondere Stellung Paul Hindemiths innerhalb der jungen Komponisten-Generation, die in Deutschland die »Neue Musik« repräsentiert, erkennen will, muß man einen Blick auf die Eigenart der »Neuen Musik«, auf ihre Entstehung und Entwicklung in Deutschland überhaupt werfen. In keinem Musiklande der Welt ist die »Neue Musik« unter stärkeren Krämpfen geboren worden als in Deutschland, in keinem hat sie sich gegen heftigere Widerstände durchgesetzt, in keinem hat sie noch heute einen schwereren Stand: der Kampf gegen sie wird nicht nur mit den Waffen der Logik, des Geistes, der Ästhetik geführt, sondern vor allem mit denen des empörten, sich national gebärdenden Ressentiments; ihre Wortführer und Anhänger gelten nicht etwa nur als Proselyten einer Irrlehre, sondern sind internationale Verschwörer, herostratische Verbrecher.

Diese Krämpfe und Kämpfe haben viel mehr innere als äußere Gründe. Der äußere Grund, die geistige Absperrung Deutschlands während des Krieges und in den Jahren nach dem Kriege ist in einer so allgemein bedingten Entwicklung wie die der »Neuen Musik« nur eine Episode, und sie wäre es auch, wenn jene Absperrung vollständiger, hermetischer gewesen wäre, als sie, entgegen der verbreiteten Ansicht, wirklich war. Wahr ist freilich, daß das Kriegs- und Nachkriegserlebnis in Deutschland auch in der Musik tiefer gewirkt hat als irgendwo anders — auch im Schaffen Paul Hindemiths, wie wir später sehen werden.

Nein, die Gründe liegen tiefer. Sie liegen darin, daß das deutsche Volk das Volk der Romantik in der Kunst und besonders in der Musik war und noch ist, daß die Romantik seine eigentliche Ausdrucksform war. Es steigert diesen Romantizismus nach Wagner zur Hyperromantik — Strauß, Reger, Mahler, sind jeder auf seine Weise solche Hyperromantiker, und bei jedem von ihnen schlägt auch hier wieder jedesmal auf andere Art, die Romantik um in einen neuen Persönlichkeits- und Zeitstil, unter den heftigsten Geburtswehen bei Mahler, der denn auch mit seiner IX. Sinfonie an

den Grenzen der »Neuen Musik« steht. Am symptomatischsten aber ist die Wandlung, der Umschlag bei Arnold Schönberg. Er fährt vom Pol zum äußersten Gegenpol; er erreicht in seinen »Gurreliedern« eine Steigerung romantischen Klangrausches, die unüberbietbar, die beinahe schon romantischer Materialismus ist, und er gelangt in radikaler Umkehr zu einer »Expression«, die alle Elemente der Musik: Rhythmus, Melodie, vor allem aber das eigentliche Medium romantischer Wirkung, die Harmonie, vollkommen negiert. Bei keiner anderen Musiknation, auch nicht bei den Russen, hat sich ein so völliger Bruch der Tradition vollzogen. In Frankreich und darnach in den Ländern die dem romantischen Kunstideal zugänglich waren, in England, Italien, Spanien, ist die Abkehr von der Romantik in milderen Formen vor sich gegangen: Debussy findet die Formel für den Protest gegen den Wagnerismus im Impressionismus, eine Formel, die den Gefühlsüberschwang, das Pathos, der neuromantischen Musik auflöst, in den Hintergrund verweist, ohne es doch ganz zu negieren: in den »malerischsten« Stücken Debussys schwingt doch noch immer eine zarte Menschlichkeit, ein Rest des Persönlichsten mit; das Impressionistische war ein Übergang zur Expression, der in Deutschland ganz oder fast ganz gefehlt hat.

Es liegt im Wesen dieser unvermittelten Abkehr vom Romantischen und der Hinwendung zur »Neuen Musik« in Deutschland, daß sie sich sehr bewußt abspielte. Bei den meisten »neuen Musikern« war die Tendenz, das Programm früher vorhanden als die Schöpfung, das Werk; daher das Theoretische, Abstrakte, Programmatische, Gewollte, Verkrampfte ihrer Arbeiten. Erst langsam haben einige von ihnen sich auf dem eroberten neuen Terrain mit Sicherheit, mit größerem Instinkt, bewegen gelernt. Ursprünglich waren es lauter »gebildete« Musiker, die die Not der Zeit mehr mit dem Intellekt als mit dem Gefühl erkannten — nicht unähnlich jenen Mitgliedern der Florentiner Camerata vor 1600, die aus theoretischen Spekulationen über die Musik der Antike der »Nuove Musiche« ihrer Zeit herausdestillierten.

Mit alledem hat Hindemith nichts zu tun. Er gehört nicht zu den vielen jungen Musikern in Deutschland, die nach dem Besuch des Konservatoriums auf der Universität noch den Doktortitel erwerben müssen und sich mit »Problemen« herumschlagen. Er ist gänzlich unproblematisch, er ist ein einfacher Musiker, wenn man will ein Musikant, der Musik produziert wie ein Apfelbaum eben Äpfel trägt, ohne weitere »weltanschauliche« Absicht. Er ist 1895 in Hanau geboren, hat zuerst hauptsächlich das Geigenspiel getrieben und ist dann erst bei Arnold Mendelssohn, einem echt deutschen Meister vom alten Schlage, dann bei dem jetzigen Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Bernhard Sekles, einem der modernsten und allerfeinsten unter den älteren deutschen Musikern, in die Schule gegangen, ohne daß er offenbar von beiden sich viel hätte beeinflussen lassen. Dann wird er Geiger und später Konzertmeister im Orchester des Frankfurter Opernhauses — der »gebildete« junge deutsche Musiker kennt dagegen nichts Höheres als Dirigent, womöglich Konzertdirigent zu werden, tut da seinen Dienst und komponiert daneben was er komponieren muß. Seit 1923 ist er Bratschist in dem berühmten Amar-Quartett, das die Seele der ebenso berühmten Kammermusikfeste in Donaueschingen ist; er reist mit diesem Quartett und wenn es ein Werk von ihm spielt, verbeugt er sich mit seinen drei Genossen, ohne viel hervorzutreten. Er gehört der Jury der Donaueschinger Veranstaltungen an und war ein Jahr lang auch Juror beim Allgemeinen Deutschen Musikverein, in dem ihm wahrscheinlich der Widerstreit der Interessen bald zu lästig wurde. Er ist ein Gegner aller Prätension, stets geneigt zu feineren oder derberen Musikantenwitzen; er ist nicht geneigt, seine Gefühle auf den Markt zu tragen und steht mit beiden Beinen fest in der Welt. Er macht M u s i k, nichts weiter und will auf seine Art möglichst gute Musik machen; daß es ihm an Selbstkritik nicht mangelt zeigt, daß er nur einen Teil seiner Werke veröffentlicht hat und die anderen streng in seiner Schublade verschließt. Er ist den Gegnern der »Neuen Musik« die in der ganzen Bewegung gerne nichts weiter sähen als ein verruch-

tes Destillat dekadenter Halbnarren, in seiner Frische, Unbekümmertheit, Gesundheit natürlich ein Dorn im Auge.

Hindemith hat als Kammermusikkomponist begonnen und fast könnte man sagen, daß er im wesentlichen Instrumentalkomponist geblieben ist, obwohl er früher auch das Gebiet der musikalischen Lyrik, der dramatischen Musik betreten hat. Aber auch Lyrik und Drama sind ihm volle Musik; im Lied wie im Drama steht der Ton nicht im unmittelbaren Dienst des Wortes: Text, Handlung und Musik laufen gleichsam neben einander her und treffen sich auf einer höheren Ebene. Darin ist Hindemith ein bezeichnender Vertreter der »Neuen Musik«, daß seine Musik nicht malendes, poetisierendes Selbstbekenntnis in Tönen ist; sie ist nicht — wie das beliebte Schlagwort heute lautet — »objektive«, »reine« Musik; dergleichen gibt es nicht; aber ein höchst Persönliches, Individuelles spricht sich in ihr möglichst geformt, möglichst aus den eigensten Gesetzen einer melodisch und rhythmisch gerichteten Musik aus. Und dies Individuelle ist bei Hindemith von Anfang bis zum Ende als etwas Einheitliches zu erkennen. Er hat bis dato ca. 40 Opera geschrieben, die allerdings viel mehr als 40 Werke umfassen. — So enthält op. 11 allein sechs selbständige Stücke. Und seine Entwicklung läßt sich ungefähr in drei Perioden scheiden: das Hauptwerk der ersten ist wohl das Streichquartett op. 16; das der zweiten die Kammermusik op. 24 Nr. 1; mit dem »Marienleben« op. 27 beginnt eine dritte, deren Abschluß vielleicht mit seiner neuen, noch unbekannten Oper »Cardillac« auch schon erreicht ist.

Sehr bezeichnend sind schon die Namen der ersten sieben Werke, die Hindemith nicht veröffentlicht hat und die auch niemand kennt. Ein Trio, ein Streichquartett, ein Klavierquintett ist darunter, aber auch eine lustige Sinfonietta, vierhändige Walzer und Lieder in Schweizer-Mundart. Dann kommen, als erstes veröffentlichtes Werk, drei Stücke für Violoncell und Klavier, für seinen einstigen Quartettgenossen Maurits Frank geschrieben, voll echter Musik, in der es allerdings stilistisch noch bunt durcheinandergeht. Und dann kommt das Streichquartett in f-moll op. 10, ein dreisätziges

Werk von einer geradezu überwältigenden Musizier- und Klangfreudigkeit und ebenfalls im Stil von einer Unbekümmertheit, die vom kammermusikalischen Ernst der Klassiker bis zur Einführung eines richtigen Tangos als zweites Thema in Schluß-Satz geht. Diese Stillosigkeit wird in den fünf veröffentlichten Sonaten op. 11 (1 und 2: für Violine und Klavier; 3: für Violoncell und Klavier 4: für Bratsche und Klavier; 5: für Bratsche allein) fortschreitend überwunden. Die beiden Violinsonaten in Es-dur und D-dur, sehen sich noch an wie ein Ringkampf zwischen gebundenem und freiem Ausdruck; letzte Reste Brahmscher Thematik, selbst Einflüsse von Impressionismus her, (der langsame Satz der ersten Sonate »im Zeitmaß eines feierlichen Tanzes« deutet auf Debussy oder auch auf Busoni) mischen sich seltsam mit einer kühnen und rücksichtslosen Formung und Gegeneinanderführung der Stimmen; aber immer sind diese Stimmen in sich plastisch geformt, immer führen sie einen lebendigen, meist stürmischen Dialog. In der Violoncell-Sonate ist nun diese Plastik des Schematischen Geschehens alles, die harmonische Deutung nichts mehr; sie ist das erste atonale Werk Hindemiths, das erste auch, in dem altklassische und klassische Stilelemente, das Toccata- und Sonaten Schema des ersten Satzpaars einem neuen Ausdruckswillen sich unterordnen. In einigem Gegensatz zu diesem Werk steht die folgende Sonate für Viola und Klavier, in der Hindemith eine geistreiche Verkoppelung von Variations -und Finalsatz gelungen ist, in der aber weniger auf Dialog und Dialektik, als auf etwas gewollten primitiven Ausdruck hinstrebt — eine Primitivität, die sich später bei ihm zur wirklichen Einfachheit auflösen soll. Die fast noch etwas Regersche Sonate für Viola allein können wir übergehen.

Eine ähnliche Mischung der Elemente wie dies op. 11 zeigen die drei dramatischen Erstlinge Hindemiths: die einaktige Oper »Mörder, Hoffnung der Frauen« nach einem Text des Malers, Zeichners, Dichters Oskar Kokoschka op. 12; die Musik zu Franz Bleis burmanischem Puppenspiel, »Das Nusch-Nuschi« op. 21; der Einakter nach August Stramm »Sancta Susanna« op. 2: Kokosch-

kas dunkle, triebhafte Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib ist noch vielfach nur rein stimmungshaft, klangreich untermalt, indes das freche parodistische Puppenstückchen namentlich in den lustigen Tanzstücken wieder Hindemiths Begabung im Rhythmischen enthüllt; der Witz des Werkchens mag auch einige Gewagtheiten entschuldigen. Das ernsteste, reifste der drei Werke ist »Sancta Susanna«. So bedenklich, ja eigentlich undarstellbar der Vorwurf ist: der erotische Kampf einer Nonne, der tragisch enden muß — so stark zwingend, erschütternd, und ganz neu in den Mitteln, hat Hindemith ihn gestaltet. Alle äußeren Vorgänge: die unheimlichen Geräusche in der dunklen Kirche, die Brunstlaute der Natur, werden aus der Seele der Heldin empfunden; hier ist ein Dokument neuer Opernkunst, das historisch bleiben wird.

Das reifste Werk dieser ersten Periode Hindemiths ist, wie gesagt, sein zweites Streichquartett op. 16. Hier lebt in den Solisätzen, namentlich dem ersten Satz, eine rhythmische und melodische Kraft, eine Klarheit und Übersichtlichkeit der Form, die durch ihre Vitalität auch den Widerwilligen überzeugt; und was mehr ist: in dem langsamen Satz, dessen Tonsprache zum ersten Male bei Hindemith sich prinzipiell der Chromatik bedient, lebt eine Empfindungstiefe, die das Dogma von der Gefühllosigkeit der »Unmenschlichkeit« der Neuen Musik Lügen straft, die freilich niemals Sentimentalität ist. Von einem Satz wie diesem mag die Kraft ausgehen, die einmal auch die raschen Sätze Hindemiths wieder vermenschlichen wird. Auch wer theoretisch diese Tonsprache verneint, muß sie als lebendig anerkennen; dies op. 16 ist das Werk, das von Hindemith am meisten überzeugt, auch seine Gegner zum Verstummen gebracht hat.

Auf diese beiden positivsten Arbeiten, das Streichquartett op. 16 der Operneinakter op. 21, folgt unmittelbar die zweite Periode in Hindemiths Schaffen, eine Periode der Negation, der ingrimmigen Ironie, des wütenden Spottes, die in der Kammermusik No. 101 »op. 24,1« gipfelt. In dieser Zeit hat Hindemith zweifellos dem Einfluß Strawinskys nachgegeben, nur daß er, wo der Russe kühl, überlegen, raffiniert oft sein

parodistisches Spiel zu treiben scheint, mit heimlicher Wut und Trauer die Schellenkappe schüttelt. Negation ist ja nichts anderes als doppelte Bejahung, und der Deutsche ist nie mehr Romantiker als wenn er die Romantik verhöhnt. Das Finale der Kammermusik No. 1 ist überschrieben »1921«; eine Suite für Klavier op. 26, in der sich zwischen Marsch und Shimmy, Boston und Ragtime ein langsames, weiches »Nachtstück« befindet, heißt »1922«. Es sind die deutschen Jahre, in denen die Zeit aus den Fugen zu gehen schien, trostlose, grauenvolle Jahre, nicht bloß eines äußeren Unglücks, sondern eines innern Unheils, das nun durch Schreien, sinnlose Bewegung, krampfhafte Lustigkeit zu übertäuben war. Diesen Zustand hat Hindemith in der tollen Orgie der beiden Solisätze von op. 24,1 dargestellt, sie gipfelt in der Einführung eines ordinären Foxtrott in jenem Finale, der Witz wird dämonisch. Auch in den Hauptsätzen des dritten Streichquartetts op. 22 tobt sich diese Tendenz nach »Seelenlosigkeit« nach der Negation des Gefühlshaften in einer primitiven Rhythmik aus, und die »Kleine Kammermusik« für fünf Bläser op. 24,2 wird fast ganz zum dünnen Witz einer entseelten Figuration. Auch in den beiden Solosonaten aus op. 25 No. 1 für die Viola, No. 3 für das Violoncell, scheint diese seelische Zerrissenheit in einzelnen Sätzen nachzuklingen. Aber daß all diese Negation wirklich nur Position mit doppeltem Vorzeichen ist, zeigt der Liederzyklus »Die junge Magd« für Altstimme, Flöte, Klarinette und Streichquartett op. 23 No. 2 auf die Dichtung des jungösterreichischen Dichters Georg Trakl, der, den Greueln galizischer Kriegslazarette nicht gewachsen, in einer Nacht still aus der Welt gegangen ist. Das dumpfe Schicksal eines Menschenkinds hat hier einen Widerhall von unsäglicher Traurigkeit in der Musik gefunden; menschliches Schicksal, Landschaft, Natur verschmelzen in eins; die »Ausdruckslosigkeit« wird oft zum tiefsten Ausdruck.

Die Wendung zu einer neuen Periode in Hindemiths Stil vollzieht sich in seinem Zyklus für Sopranstimme und Klavier op. 27, dem »Marienleben« nach 15 Gedichten von Rainer Maria Rilke. Nicht bloß eine Wendung: dies Werk ist wohl der Höhepunkt seines ganzen bisherigen Schaffens. Alles

Parodistische, Negative ist verschwunden; sein Stil läutert sich zu größter Einfachheit und Konzentration der Form, zu einer reinen plastischen Polyphonie. Diese Konzentration führt von selbst auf die Anwendung älterer, »objektiver« Form, zu dem Basso ostinato des 17. Jahrhunderts, der die Singstimme befreit und ihr zugleich Halt gibt; eine Rückkehr die in *diesem* Werke durchaus kein Archaisieren ist, sondern das Gefühl, den zarten frommen Vorwurf nicht subjektiv gestalten zu sollen, eine tiefere Symbolik durch die *Konstruktion,* statt durch die Motivik zu schaffen.

Was hier als organisches Mittel wirkt, ist freilich in den nachfolgenden Werken dieser Periode archaistisch, d. h. eine Anlehnung auf einen ältern Kunststil, eine Verarbeitung dieses Stils in neuem Sinn, aber doch eine Anlehnung. Wir können absehen von der Tanzpantomime. »Der Dämon« op. 28, ein eindrucksvolles Werk, das aber zwischen der zweiten und dritten Periode steht und den Madrigalen, die auf dem Kammermusikfest in Donaueschingen von 1925 zum erstenmal gesungen worden sind, obwohl mit ihnen Hindemith ein neues Gebiet betritt. In dem vierten Streichquartett op. 32, im Streichtrio op. 34, in den Soloviolinsonaten op. 31, No. 1 und 2, der kanonischen Sonate für zwei Flöten op. 31, No. 3 auch in der mechanistischen, vollkommen entseelten »Klavierübung«, wird dies Archaistische einigermaßen zum Selbstzweck, es mischt sich freilich mit ergreifenden Sätzen ganz persönlichen Ausdruckes, wie das innige Intermezzo in op. 31,1; es wendet sich zu noch früheren als Bachschen Ausdrucksformen, die uns keine *Beziehungen* mehr wach rufen, wie in der sehr merkwürdigen »kleinen Kantate nach romantischen Texten für Sopran, Oboe, Bratsche, Violoncello« op. 35 mit dem Titel »Die Serenaden.« Ein *konstruktives* Ideal wird offenbar, das an den alten Motetus des 13. Jahrhunderts erinnert; die Begleitstimmen haben andere Gesetze der Melodiebildung als der Gesang, sie sind *verkoppelt,* wie ein tolles Stück in der zweiten Serenade, wo zu einem fertigen zweistimmigen Instrumental-Prestissimo, das als Vorspiel fungiert, später Gesang und Oboe hinzutritt. Dazwischen

Wendungen, Teile innigster Empfindung, wie das abschließende Liebesstück.

Die letzten uns bekannten Werke Hindemiths sind »Orchesterwerke«: die Kammermusiken op. 36, 1-3: Klavierkonzert, Violoncell-Konzert, Violin-Konzert, und das Konzert für Orchester op. 38. Es sind nicht etwa »Moderne« Konzerte, es sind Konzerte altklassischen Stils mit obligatem Soloinstrument; op. 38 hat ein sogenanntes »Concertino«, das aus Oboe, Fagott und konzertierender Violine besteht. Wieder fehlt diesen Werken der reine Stil. In allen sucht Hindemith eine Stütze am altklassischen Ideal, an den Formen der Toccata, der Fuge, der Ciaconna, des Basso ostinato, in allen klingt die Thematik, die Gruppierung der Instrumente an ältere und älteste Vorbilder an, wie etwa das Hoquetus Motiv im Prestissimo von op. 38; in allen kommt freilich der wilde und tolle Hindemith mit erneuter, fast erschreckender Kraft wieder zum Vorschein, so in dem »Potpourri« des Klavierkonzerts, ein Stückchen, das an mechanischem Durcheinander seinesgleichen sucht; so in der grellen Tarantella über dem Basso ostinato von op. 38.

Hier ist eine Krise, eine neue Zerrissenheit, ein neuer Zwiespalt zwischen überkommener Form und revolutionärem Drang nach Neuem. Aber dieser Zwiespalt wird von einem echten, naiven Musiker ausgekämpft, er wird vielleicht die ausgleichende Lösung finden. Er ist 31 Jahre alt; was könnten wir heute über Max Reger sagen, wenn er vor der Vollendung seines op. 40 gestorben wäre?

Das Musiker-Selbstzeugnis ist so alt, als es einen Musikerstand überhaupt gegeben hat, und als von Musikern Supplikationen, Briefe, Widmungen, Vorreden geschrieben worden sind. Die außerordentliche Fülle all dieser Notizen ist wohl lexikographisch benutzt, aber nicht in einem größeren, kulturgeschichtlich gerichteten Sinne zusammengefaßt und gewertet.

Aber es sind uns von deutschen Musikern, die doch auch Reisen genug machten, darunter seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die typische Bildungsreise nach Italien, keine Aufzeichnungen erhalten, die etwa Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise gleichgesetzt werden können, man müßte denn den jüngeren Platter für einen halben Musikus gelten lassen. Und wie es keine deutsche Künstler-Autobiographie gibt, die ein Gegenstück zur Lebensfülle und -bewußtheit von Cellinis »Leben« bilden könnte, so noch viel weniger ein Musikerleben in deutschen Landen, dessen Beschreibung sich an Weite des Gesichtskreises mit der um 1620 entstandenen Autobiographie von Lodovico Zacconi[1]) messen dürfte: ja es gibt solche Aufzeichnungen aus dieser Zeit in Deutschland überhaupt nicht.

Was Kretzschmar an Zacconis Autobiographie bedauert: daß sie verhältnismäßig unergiebig als musikgeschichtliche Quelle sei, ist gerade ihr Bezeichnendes; es ist die Biographie eines universalen Menschen, den wirkliche Selbstschau und Drang nach Deutung seines ganzen Schicksals zur Niederschrift getrieben hat. Für die ersten deutschen Autobiographien ist es ebenso bezeichnend, daß sie — wie das Werner Mahrholz in seinem vortrefflichen Buch über »Deutsche Selbstbekenntnisse«[2]) fein erkannt hat — reine Berufs-Autobiographien sind. Das hängt zusammen mit ihrer Entstehung. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts war in Deutschland der furchtbare Zusammenbruch des Standesansehens auch des

1) Vgl. H. Kretzschmar im Jahrb. d. Musikbibliothek Peters für 1910.
2) Berlin 1919, Furche-Verlag.

zünftigen Musikers erfolgt; es bedurfte einer äußeren Stützung, zu der ihm Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson mit ihren lexikographischen Arbeiten verhelfen wollten. Die beiden haben um dieselbe Zeit, etwa um 1720, eine große Anzahl von »Musici und Virtuosen« um autobiographische Notizen angegangen: Walther hat diese in seinem »Musikalischen Lexikon« gleichmäßig verarbeitet, und die Vorlage schimmert kaum mehr irgendwo mit einigen persönlichen Zügen durch; Mattheson aber hat in vielen Fällen die autobiographische Einsendung unverändert in seine »Ehrenpforte« aufgenommen.

Ein paar dieser Biographien — die von Joh. Conrad Dreyer, Johann Francisci, Wolfgang Caspar Printz, G. Ph. Telemann — hat Manrnolz von seinem Standpunkt aus feinsinnig gewürdigt. Die einzige, die nicht der Aufforderung Matthesons ihre Entstehung verdankt, ist diejenige von Printz, von dessen Sohne mitgeteilt: da hat ein wechselvolles, ja abenteuerliches Leben von selbst zu einer ausführlicheren und freieren, behaglicheren und lebendigeren Darstellung geführt, innerhalb deren wir die Trockenheit und dürre Sachlichkeit bei der Schilderung gerade der italienischen Reise — sie muß kurz nach 1660 stattgefunden haben — doppelt bedauern. Wie denn die Dürftigkeit und Enge so vieler dieser Mitteilungen aufs höchste zu beklagen ist. Was gäben wir darum, wenn einer der vielen Kunstgenossen, die, wie z. B. Georg Motz, (ein Augsburger Kind, das bis Rom kommt und in Tilsit endigt) den »hochberühmten Herrn Joh. Seb. Bach« besuchen, über diese Begegnung sich einer größeren Ausführlichkeit beflissen hätte! Bei aller Gleichförmigkeit des Standpunktes heben sich doch die Charakterzüge von einander ab. Eine der unangenehmsten, äußerlichsten, lakaienhaftesten Darstellungen ist die Matthesons selber, des Sohns der freien Stadt Hamburg, indes die von Telemann bei aller inneren Philistrosität doch wenigstens den Stempel der Bonhomie und Eleganz trägt. Unter all den kleineren und größeren Leuten, die sich vernehmen lassen, ist er der größte. Bach und Händel

fehlen, obwohl Mattheson beide mit feineren oder gröberen Bitten um Beiträge genügsam bombardiert haben mag. Wie hätte Händel sich auch in diesem Rahmen aussprechen sollen! Es gab für einen Menschen und Schöpfer von solchem Range gar keine F o r m sich auszusprechen, genau wie es später für Mozart oder Beethoven derartige Möglichkeiten nicht gegeben hat. Und wie hätte Bach sein Verhältnis zu Gott und Welt, so bewußt er sich all dessen gewesen ist, darstellen sollen! Über sein Verhältnis zur Obrigkeit, über seine bürgerliche Lage m o c h t e er wohl in der Öffentlichkeit nichts sagen: in dem bekannten Brief vom 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Erdmann besitzen wir ja die Autobiographie Bachs, wie sie Mattheson wohl gerecht gewesen wäre. Sie erhebt sich in nichts über bürgerliche Enge; nur an ihrer grandiosen Klarheit und Nüchternheit erkennt man den großen Briefschreiber.

Eine Art Nachlese der in Matthesons Ehrenpforte gesammelten Berufsbiographien hat Marpurg in einigen seiner Publikationen, besonders in den »Historisch-kritischen Beyträgen« noch vereinigt. Da ist Johann Heinrich Q u i e l, der Lehrer eines bei Mattheson vertretenen Autobiographen, J. G. H o f f m a n n: er schreibt die uns bekannte Berufsbiographie des damaligen in die Enge gezwängten Musikers, der sich gegen 1700 noch mit Motteten von Hammerschmidt und dem Problem der Temperatur herumschlägt. Da sind ferner Jakob A d l u n g, Joh. Ludw. B a c k h a u s, Joh. Friedrich F a s c h, der sich als Autobiograph in Steifheit und Kleinbürgerlichkeit in nichts von seinen geringeren Zeitgenossen unterscheidet — selbst die Anekdote, wie er eine seiner Suiten (»Ouvertüren«) durch die Primaner des Leipziger Collegium musicum unter Telemanns deckenden Namen spielen läßt, ist typisch —; da ist endlich die ganz trockene, in der dritten Person erzählte Lebensbeschreibung von Christian David G r a f f, einem Schüler Joh. Bernh. Bachs in Eisenach, in der die persönlichste Bemerkung lautet: »Weil ihm nun alles nach Wunsch bei dieser Kirche St. Ulrich und Levin (in Magdeburg) eingetroffen; so wird er bey derselben (so lange der Herr will) leben und sterben.« Ebenso

tut Carl Höckh ein ziemlich bewegtes Leben in zwanzig Zeilen ab; und ebenso knapp ist Joh. Peter Kellner, der so ganz beiläufig über sein Zusammentreffen mit Bach und dem »berühmten Herrn Händel« (er hat ihn spielen hören!) berichtet.

Die umfänglichste und unvergleichlich bedeutendste aller dieser bei Marpurg gedruckten Autobiographien stammt von Johann Joachim Quantz, datiert Potsdam im August 1754. Auch sie ist eine Berufs-Autobiographie reinster Art, und man wird kaum eine Bemerkung in ihr finden, die verrät, daß Quantz neben dem Musiker auch ein Mensch gewesen ist. Aber die Klarheit, Treue, Lebhaftigkeit, mit der Quantz seinen musikalischen Bildungsgang darstellt, ist ganz außerordentlich. Aus dieser Entwicklung können wir den Komponisten Quantz förmlich konstruieren. Die Bildungswerte, die er durch seinen Aufenthalt in Dresden, durch seine Freundschaft mit Pisendel, durch den Besuch des großen Prager Musikfestes von 1723, durch seine Reise nach Italien, Frankreich, England gewonnen hat, hat er ganz präzis aufgefaßt und für alle Zeiten niedergelegt. Wie unschätzbar sind allein die kleinen scharfen Porträts, die er von den großen Sängerinnen und Kastraten seiner Zeit entworfen hat! Wie hat sich der Standpunkt, das Bewußtsein der Künstlerschaft gegen die Zeit eines Printz schon verändert!

Dafür, daß die kürzere oder längere Berufs-Autobiographie nicht ausstirbt, sorgen die neuen Musikzeitungen und lexikographischen Unternehmungen des 18. Jahrhunderts. Es ist Zufall, daß die in Brüssel handschriftlich erhaltene Autobiographie Joh. Wilhelm Hertels — der für Marpurg die Biographie seines Vaters geschrieben hat — nicht gedruckt worden ist. Noch Gerber im Neuen Lexikon hat ein paar kurze Autobiographien unverändert aufgenommen, darunter, die freilich fast rein »astronomische« von Friedrich Wilhelm Herschel, oder die von Johann Gottfried Schicht. Dazwischen aber entwickelt sich eine immer freiere Haltung der Aufzeichnung, die Erzählfreudigkeit, der Bekenntnisdrang wächst. Eine der kürzesten aber doch bezeichnendsten

ist die von Quantzens Genossen und Telemanns Amtsnachfolger, Phil. Em. Bach, die Burney in sein »Tagebuch« eingerückt hat: ihr Hauptteil ist dem Nachweis gewidmet, daß sein Verbleiben im Vaterlande, die Unmöglichkeit, zur obligaten Bildungsreise zu gelangen, ihm künstlerisch keinen Nachteil gebracht habe. Bei aller Kürze fehlt der Ausfall gegen die Kritik ebensowenig wie das künstlerische Glaubensbekenntnis und die Selbstcharakteristik: »...mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen... Mich deucht die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren...«.

Wir sind im Jahrhundert der Empfindsamkeit; noch 50 Jahre vorher wäre ein ähnlicher Gedanke nicht ohne fromme oder pietistische Wendung ausgesprochen worden. Ganz entsprechend formuliert der Ulmer Joh. Stephan Kleinknecht, dessen Autobiographie (Cramers Magazin 1, 2, S. 772—784) das Prototyp der Erzählung des eitlen Virtuosen ist, seine »Geschicklichkeit« auf der Flöte: »Diese besteht in keiner rauschenden, sondern in einer dem Charakter des Stücks angemessenen, deutlichen, affektvollen und doch dabei brillanten Spielart...«. Eine echte Virtuosen-Biographie ist auch der »Lebenslauf« von Johann Wilhelm Hässler, die dem 2. Teil seiner Sechs leichten Sonaten fürs Klavier (Erfurt 1787) vorgedruckt ist; sie ist merkwürdig dadurch, daß der Biograph sich in prinzipielle Betrachtungen über sein Unternehmen einläßt: »Der Selbstbeschreiber seines Lebens steht immer mit dem Publikum in einem wunderlichen Verhältnis. Er sagt entweder zu viel, oder zu wenig. Zu wenig, wann er nicht das sagt, was Väter aufmerksam machen, junge Leute zur Nacheiferung reizen, und Lehrern die Methode zeigen muß, sie zu behandeln. Eine Biografie, die diesen Endzweck nicht erreicht, ist ein Roman, der zur Belustigung, oder zum Einschläfern dient. Kleinigkeiten in den Augen des Nichtkenners werden oft für den Kenner bedeutungsvolle Winke, die er zuweilen besser benutzen kann, als der, der sie gibt. Zu viel sagt er meistens

in den Augen des Publikums, das so oft durch Selbstsprecher getäuscht, und daher geneigt gemacht worden ist, den Ausdruck auch des strengsten Wahrheitsgefühls für Eitelkeit zu halten. Ich werde nichts erzählen, als Tatsachen...«. Geht man dem eigentlichen Motiv dieser Lebensbeschreibung auf den Grund, so ist sie eine Art Rechtfertigung auf Kosten anderer; man sehe die Anklage gegen Forkel, die Bloßstellung Georg Bendas, den ganz eigentümlichen »launigen« Ton der Ironie des Ganzen; daneben ist sie freilich kulturgeschichtlich sehr wertvoll: die Schwierigkeit sich der Musik als Beruf zu widmen, den richtigen Lehrer zu finden, dies ganze Doppelleben des Kaufmanns und reisenden Virtuosen ist höchst eindringlich und lebendig dargestellt. Dazwischen Züge der Empfindsamkeit, wie die Rückkehr zur Gattin und jungen Mutter: »ganz so erfolgte dieser Auftritt, wie ich ihn mir dichterisch gemalt hatte. Gott! welch Entzücken, da ich Mutter und erstes Kind zugleich an meine Brust drücken konnte! In der Wage meiner Empfindung, flogen in diesem Augenblicke alle Reichtümer der Erde, gegen dies selige Vatergefühl auf«. Auch von Johann Friedrich Doles, dem Schüler und Nachfahren J. S. Bachs, ist eine kurze Autobiographie erhalten (neugedruckt Monatsh. f. Mg. XXV, 125), die nicht frei ist von einer seltsamen Mischung von konventioneller Frömmigkeit und etwas »moderner« Ruhmredigkeit.

Was für ein Schritt zur Lebensbeschreibung seines Nachfolgers, Joh. Ad. Hillers! Bei aller äußeren Schlichtheit und inneren Bescheidenheit ist sie doch die einer bedeutenden, sein Fach »übersehenden« Persönlichkeit; unendlich sympatisch in den Andeutungen des stillen Heroismus, mit dem die ewige Depression dieses Lebens — Hiller war ein schwerer Neuropathiker — überwunden wird. Den gleichen Typus vertritt die Autobiographie seines Schülers Christian Gottlob Neefe von 1782, der seine »Hypochondrie« noch genauer beschreibt. Man sieht aus Neefes Art der Selbstbetrachtung, daß die »Bekenntnisse« Rousseaus erschienen waren und gewirkt hatten; und erkennt aus der Fortsetzung der Biographie durch Neefes hinterlassene Witwe, wie außer-

ordentlich auch im Punkt der Stellung und Bildung der Musikersfrau sich die Zeiten geändert hatten. Die Energie und Sicherheit dieser Darstellung ist erstaunlich. Dafür ist ein weiteres Zeugnis die Autobiographie der Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmeling, ein Dokument, dessen Wert über die »Verwandlung der falschen Nachrichten über ihr Leben in Wahrheit« und die Berichtigung der »schlechten Meinung, die man von ihrem Manne hegte« doch weit hinausgeht. Allein die Schilderung des Verhältnisses der großen deutschen Sängerin zu Friedrich d. Gr., die Art ihrer Flucht aus Berlin, ist für uns ein kulturgeschichtliches Zeugnis ersten Ranges, ganz abgesehen vom Wert dieser Aufzeichnungen für die Geschichte der Gesangskunst.

Fast all die Musiker, die wir bisher nennen konnten, und denen etwa noch Chr. Gottl. Schröder, Franz Benda und Heinrich Laag anzureihen wären, gehörten dem sächsischen oder norddeutschen Kreis an; eine Anzahl süddeutscher, österreichischer Musiker bildet eine Gruppe für sich. Von Ignaz Holzbauer aus Wien gibt es eine kurze Autobiographie, die sich im Klang und in der Unsicherheit der Darstellung merklich von den norddeutschen unterscheidet, die mit einer emphatischen Apostrophe an Karl Theodor, »zu dessen Ehre und Vergnügen er die letzten Stunden seines Lebens verwende«, schließt, und diese Apostrophe freilich mit einer hinzugefügten ergreifenden Schilderung seines Gehörleidens — das dem Beethovens sehr ähnlich war — wieder gutmacht. Neben Holzbauers kurzen Aufzeichnungen sei C. F. D. Schubarts wortreiches »Leben ... von ihm selbst im Kerker aufgesetzt«, und 1779 beendet, gestellt; der lebhafte Ton Holzbauers wird hier sentimentalische schwülstige Überlebendigkeit, die fromme Schlußwendung des Wieners zur grundsätzlichen moralistischen Selbstanklage, das Ganze sehr fesselnd und sehr widerwärtig, ein Zeugnis der immer noch furchtbaren Enge, an der eine genialisch angelegte Persönlichkeit zerbricht. Das Gegenstück zu Schubarts Bekenntnis ist die Autobiographie seines Landsmannes Samuel Gottlob Auberlen (Ulm 1824), der sich willig in die Beschränktheit der Verhältnisse seiner alemannischen Heimat fügt. Der brave

Auberlen gesteht, daß seine Lebensgeschichte ebenso wenig wie er selbst Anspruch auf Unsterblichkeit mache, nur »manchen seiner Freunde frohe Erinnerungen ins Gedächtnis zurückrufen möchte«; dennoch ist sie eine wichtige Quelle zumal für die Musikgeschichte der deutschen Schweiz (Zürich, Winterthur, Schaffhausen) und zeigt auch allgemein musikgeschichtlich die unerhörte künstlerische und gesellschaftliche Wirkung von Haydns »Schöpfung«.

Drei »Wiener« Autobiographien gehören dann wieder eng zusammen. Sie leben alle drei von dem Abglanz, der auf sie von den Gestalten der großen Musiker-Heroen fällt; sie sind alle drei wesentlich anekdotisch. Zuerst die sehr bekannte von Dittersdorf. Was wäre sie ohne seine Bekanntschaft mit Gluck und Mozart! Die zweite ist die des guten Adalbert Gyrowetz, der mit der Redseligkeit des Greisen seine Erinnerungen an seine Jugendreisen, an Mozart und Haydn auskramt. Endlich die Selbstbiographie von Johann Schenk, dem Komponisten des »Dorfbarbier«, 1830 geschrieben, aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs bisher nur handschriftlich überliefert (ich verdanke ihre Kenntnis der Güte Prof. Guido Adlers). Ihr Kernstück ist die Erzählung des Verhältnisses zu Beethoven, das mit rührender Unbeholfenheit und Beflissenheit in den Mittelpunkt dieses Wiener Musikantenlebens gestellt wird. Noch wäre eine Autobiographie von I. N. Hummel zu erwähnen, erhalten in einem Brief vom 22. Mai 1826 an Jos. Sonnleithner; aber sie geht wieder über die lexikographische Haltung kaum hinaus; auch eine Autobiographie von Jos. Weigl ist erhalten. Und hier mag gleich auch die in mehreren Jahrgängen der »Libussa« seit 1845 gedruckte Autobiographie von Wenzel Johann Tomaschek angereiht werden, in der der Erzähler sich bemüht hat, immer auch den Zustand der Musik, den er bisher erlebt, zu »besprechen«, also sich in den musikgeschichtlichen Raum zu stellen; aber auch ihr Wertvollstes ist das Anekdotische, das durch Tomascheks kritisches Selbstbewußtsein — wie hat er sich über Haydn und Beethoven geäußert! — eine besondere Färbung erhält.

Mit einigen Lebensbeschreibungen Berliner Künstler nähern wir uns einer Art Klassizität der Musiker-Autobiographie. Die drei Fragmente einer autobiographischen Skizze von J. A. P. Schulz sind trotz ihrer Kürze echtes Künstlerbekenntnis. Aus der Schilderung des Verhältnisses zum Vater, der Bäcker war, der Wirkung des entscheidenden Briefes an C. Ph. E. Bach (1761), des verderblichen Schülerverhältnisses zu Kirnberger spricht der künstlerisch empfindende Psychologe. Wie einfach menschlich, rührend wird der Tod der Gattin berichtet! Aus den wenigen Seiten tritt die liebenswürdige und bedeutende Persönlichkeit deutlich hervor. Eine Entwicklungs- und Bildungs-Autobiographie großen Stils ist Joh. Friedr. Reichardts Beschreibung seiner Jugendjahre. Hier ist der Musiker und Mensch mit voller Klarheit in die ganze Zeitbewegung bestimmt und bestimmend hineingesetzt. Die Darstellung ist sehr viel freier, der Ton sehr viel sympathischer als in Reichardts späteren etwas anmaßlichen Tagebüchern.

Die wahrhaft klassische Musiker-Autobiographie ist das von Zelter 1806 niedergeschriebene eigene Jugendleben. Man vergleiche etwa mit Häßler, auf welch anderer Höhe ein ähnlicher Konflikt zwischen Beruf und Bestimmung ausgefochten und dargestellt wird; mit welcher Zartheit und Schärfe erotische Beziehungen berichtet und eingeordnet werden, wie aus reiner Sachlichkeit des Berichts von selbst künstlerische Form wird. Sprachlich gehört Zelters Autobiographie zu den größten deutschen Meisterwerken; eine Schilderung wie die der Wohnung und Lebensweise des Stadtmusikus George könnte im »Grünen Heinrich« stehen. Wer eines Korrektivs von Zelters Bild, wie es sich im Briefwechsel mit Goethe zeigt (Zelter kommt da im Verkehr mit einem inkommensural Großen notwendigerweise in gefährlichen Nachteil), bedarf, der greife zu seiner Autobiographie. In weitem, nicht blos zeitlichem Abstand, aber doch hierher gehörig, marschieren hinter diesen Aufzeichnungen die »Erinnerungen« von Adolf Bernh. Marx, so wertvoll der Spiegel sein mag, in dem dieser gescheite Mensch die Gestalten von

Zelter, E. T. A. Hoffmann, Weber, Spontini, Mendelssohn aufgefangen hat.

Eine romantische Musiker-Autobiographie gibt es nicht. Von C. M. von Weber existiert eine kurze am 14. März 1818 entstandene autobiographische Skizze die trockenen Bericht, Bekenntnis, eine Aristeia für Abt Vogler seltsam mischend, ihren suggestivsten Satz über den Antritt der Dresdner Stellung enthält: »Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schicksal zuführen würde. Viele und schöne Erbietungen kamen mir von allen Seiten entgegen; der Ruf zur Gründung einer deutschen Oper in Dresden konnte allein mich aufs neue festhalten . . .«. Das könnte so wie es dasteht, von Wagner geschrieben sein; es drückt in aller Schärfe das neue Künstlergefühl, das Bewußtsein der besonderen künstlerischen Aufgabe aus. Im übrigen war auch Weber schon imstande, eins der literarischen oder poetischen Ventile zu öffnen, die all diesen romantischen und so vielseitig begabten Musikern zu Gebot standen; wie hätte z. B. E. T. A. Hoffmann die Möglichkeit finden sollen, neben dem Selbstporträt, das er etwa in seinem Kreisler gestaltet hatte, noch zu einer nüchternen, tatsächlicheren Darstellung seines der Darstellung wahrlich werten Lebens zu gelangen! Wie hätte Schumann die Form finden können, um den Ausgleich zwischen der Bürgerlichkeit seines Daseins und der Fülle seines Gefühls, seiner Innerlichkeit zu finden! Die zur Niederschrift gelangten Biographien zweier so genannter Romantiker gehören eigentlich noch ins 18. Jahrhundert. Spohrs Aufzeichnungen, von 1874 an niedergeschrieben, geben »von allem Erlebten die lebhafteste und genaueste Rechenschaft«; sie sind vielleicht reicher als irgendeine andere Autobiographie an tatsächlichem Bericht, der durch die Klarheit und Nüchternheit des Berichtenden, durch die Ausdehnung seiner Virtuosen- und Komponistenreisen nur um so wertvoller wird. Man erkennt den Gehalt von Spohrs Lebensdarstellung erst so recht, wenn man mit ihr die Autobiographie von Carl Loewe vergleicht: der Typus der eitlen Virtuosenbiographie, in nichts sich etwa über den einst von Wieland herausgegebenen Bericht des Flötisten Fr. Ludwig

Dulon erhebend; ein Selbstzeugnis, das auch für den zerbröckelnden Nachruhm des Komponisten Loewe nur kompromittierend wirken kann. Es genügt, die selbstgefällige Schilderung von Loewes Begegnung mit Goethe zu lesen; ein wieviel feineres Gefühl für die Bedeutung des Augenblicks und Mannes haben da kleinere Musiker wie Karl Eberwein und I. C. Lobe bewiesen!

Am Schluß der ganzen — keineswegs vollständigen — Reihe steht die Autobiographie der umfassendsten, bewußtesten, selbstbewußtesten aller Musikerpersönlichkeiten, Richard Wagners »Mein Leben«. Sie ist die heroische Musiker-Autobiographie, aus den Motiven des Kampfes, weniger der Rechtfertigung, als des Angriffs, der Vernichtung des Gegners, der Autoglorifizierung geboren, in gewissen Partien reiner Schilderung, wie der Flucht aus Riga, der Leidenszeit in Paris aber hohes Kunstwerk und reines Epos. Mit einer unglaublichen Konsequenz hat Wagner sie auf die Darstellung seines Verhältnisses zur »Welt«, zu den Menschen, die in seinen Wirkungskreis getreten sind, beschränkt; man muß wissen und beständig von dem Wissen erfüllt sein wer Wagner war, um sich von der Einseitigkeit und Erbarmungslosigkeit dieser Darstellung nicht abgestoßen zu fühlen. Auch die Autobiographie des größten, von aller sozialen Gebundenheit freiesten aller schreibenden Musiker reicht an die poetische, symbolische, menschliche Größe von »Wahrheit und Dichtung« nicht heran.

SITUATION DER OPER

Die beliebte Wendung von der »Krise der Oper« ist im Titel dieser Betrachtung vermieden. Was hier versucht wird, ist: ein Bild von der inneren Lage der deutschen Oper der Gegenwart zu geben. Ob diese Lage kritisch, krisenhaft ist oder nicht, muß sich aus der Betrachtung, wenn sie zutreffend ist, von selbst ergeben. Auf das Wort kommt es nicht so sehr an. Das Wort Krise stammt aus der praktischen Heilkunde, es setzt einen Patienten voraus, der sich in einem Augenblick der Wendung zum Besseren oder Schlimmeren, zur Heilung oder zum sogenannten letalen Ausgang befindet. So aufregend und dramatisch steht es um die Oper auch heute nicht. Sie braucht nicht übermorgen gesund oder tot zu sein. Dinge geistiger Kultur entscheiden sich in längeren Zeiträumen.

Ein Bild der inneren Lage der deutschen Oper. Ihre äußere Lage hängt natürlich mit der inneren zusammen. Aber sie sei nur gestreift, da eine genaue und authentische Auskunft über sie nur von einem Theaterfachmann gegeben werden könnte. Sie ist nicht rosig, das wissen wir alle. Die Gründe dafür sind in dem trivialen Satz zusammenzufassen, daß es uns wirtschaftlich schlecht geht, daß wir kein Geld haben, daß es uns in letzter Zeit erst richtig bewußt geworden ist, daß wir keins haben. Dieser fatale Zustand wirkt sich am raschesten und am stärksten immer an Bedürfnissen aus, die nicht nur nicht materiell sind, sondern die ein so besonderer Luxus sind wie die Oper. Geistige Kultur ist für viele Menschen kein Bedürfnis, sondern Luxus. Es werden keine guten Bücher mehr gekauft, und man geht nicht mehr ins Theater. Im besten Fall begnügt man sich mit den billigeren Surrogaten. Wenn es ein Trost ist, so sei festgestellt, daß es seit Kriegsende der Oper in der ganzen Welt, oder zum mindesten in Europa schlechter geht als vorher. Am wenigsten wird vielleicht noch Frankreich davon betroffen, weil es das Land zähester Tradition ist und weil sein Opernbedürfnis nie allzu heftig war. In England ist der Traum der Gründung einer nationalen Oper längst ausgeträumt, der *Stagione*-Betrieb

mit überwiegend fremden Kräften längst wieder aufgenommen: wirtschaftlich, kulturell genommen ist die Opern-*Season* viel mehr ein gesellschaftliches als ein künstlerisches Ereignis. Aber auch in Italien, neben Deutschland dem einzigen wirklichen Opernland, kündigen die alten Familien ihre Stammlogen, gibt es ein ebenso großes Heer von arbeitslosen Orchestermusikern und Sängern wie bei uns. Bei uns ist ein bedenkliches Anzeichen allerdings die Abkehr der Jugend von der Oper, die Abkehr von dem nicht zeitgebundenen Theater überhaupt. Es will nicht so sehr viel für das Schicksal der Oper besagen, daß eine Umschichtung des Publikums erfolgt ist, daß alte Kreise sich nicht mehr für sie interessieren können, daß neue sich für sie interessieren. Aber es will sehr viel besagen, daß eine neue Generation von der Oper, soweit sie unter den Begriff des Opernhaften fällt, befremdet ist und sich ihr entfremdet. Die Ursachen dafür liegen tiefer, und wir werden auf sie zurückkommen müssen.

So viel dürfen wir sagen: die innere Lage der Oper ist, ganz im allgemeinen gesprochen, schwierig, und vielleicht heute schwieriger als je. Aber sie war immer schwierig, von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart. Es ist oft ausgesprochen worden, daß die Oper nicht bloß das künstlichste, zusammengesetzteste Kunstwerk ist, das es gibt — darum freilich auch das herrlichste, wundersamste, wenn es einmal glückt —, sondern auch das in sich selber widerspruchvollste. Dichtkunst, Musik — und zwar das Vokale und Instrumentale —, szenische Kunst haben teil an ihr; und fortwährend hat sich unter diesen drei Kräften der Schwerpunkt verschoben. Die Geschichte der Oper ist die Geschichte eines ununterbrochenen Kampfes um diesen Schwerpunkt. Im 17. Jahrhundert hat die Schaulust die unbedingte Vorherrschaft, und der wichtigste Mann ist nicht der Dichter oder der Musiker, sondern der Szenenmaler und noch mehr der Maschinist. Dann macht der Sänger, in dessen Abhängigkeit der Komponist immer mehr gerät, dem Maschinisten die Gunst des Operngenießers streitig. Im 18. Jahrhundert beginnt die Auseinandersetzung zwischen den Ansprüchen von Dichtung und Musik; ein innerer Konflikt, dessen Lösung eigentlich in jedem einzelnen Werk neu ver-

sucht wird. Es gibt Operngattungen, in denen eine ästhetisch reine Lösung überhaupt nicht möglich ist, wie die *opéra comique* oder das deutsche Singspiel, in denen der Übergang vom gesprochenen Wort zur Musik und umgekehrt immer ein peinlicher Augenblick ist. Es kommt der wachsende Anspruch der Musik auf die Oper überhaupt, ein Anspruch, vor dem das Singspiel verschwindet. Es kommt, unter dem Einfluß der machtvollen Entwicklung der deutschen Sinfonik, die Gefahr vom Orchester her; der Ausgleich zwischen Gesang und Begleitung wird immer schwieriger. Der Begriff der Oper wird selber problematisch. Wagner versucht, das Verhältnis von Musik und Dichtung neuzugestalten, umzudrehen, nennt das Drama den zeugenden, männlichen Teil, die Musik den weiblichen und empfangenden, und tauft Musikdrama, was in seiner Hauptwirkung eben doch immer Oper ist und Oper bleibt. Aber wir wissen ja alle, daß in dem anscheinend so einheitlichen Wagnerschen Kunstwerk die Schwerpunkte fortwährend wechseln, daß immer ein doppelter Konflikt zu überwinden ist: der wechselnde Anspruch von Drama und von Musik, und der wechselnde Anspruch des sinfonischen und vokalen Prinzips; zwei Ansprüche, die nicht immer zusammenfallen. Der zweite Akt des »Tristan« hat seinen Schwerpunkt unbedingt im Orchestralen, Sinfonischen, genau so wie der Ausklang des dritten Akts, oder der Ausklang der »Meistersinger«; und jeder Hörer müßte unbefriedigt bleiben, der in all diesen Fällen den Schwerpunkt im Vokalen suchen wollte. Auf der anderen Seite hat Wagner oft genug auch in seinem Spätwerk eine hinreißende Kantabilität im reinsten Opernsinn gefunden. Was für Wagner gilt, gilt in erhöhtem Maß für die nachwagnerische Oper, etwa für die Orchester-Oper von Richard Strauß. Strauß hat an der »Elektra« selber die Gefahr des »sinfonischen« Opernprinzips erkannt und ist dann auf verschiedenen Wegen einer neuen harmonischen Verbindung von Wort und Ton, von Drama und Musik nachgegangen. Diese Problematik, die sich in dem Gegensatz »Oper und Drama« zusammenfassen läßt, ist eine nationale deutsche Angelegenheit. Für die italienische Oper existiert sie nicht und hat sie eigentlich, trotz Gluck oder den alten

Florentinern, nie existiert. Es ist den Italienern nie der Gedanke gekommen, daß in der Oper etwas anderes dominieren könnte als der Gesang; und das nationale Verdienst Verdis besteht in der Tat darin, daß er in einem Augenblick der Gefahr die italienische Oper vor der Invasion des Wagnerschen Opernprinzips bewahrt hat. Was dieser rasche geschichtliche Überblick bezweckt, ist nichts anderes, als zu zeigen, wie schwer es die Oper als Gattung an sich hat, wie selten das Ideal erreicht wird, daß für Drama und Musik sozusagen die Waagschalen im Gleichgewicht stehen, daß das Tempo von Wort und Ton zusammenfällt, wie etwa in der Introduktion des »Don Giovanni«, bis zum Tod des Komturs, oder in der Szene zwischen Rigoletto und Sparafucile zu Beginn des zweiten Aktes von »Rigoletto«.

Die Situation der deutschen Oper hängt zunächst zusammen mit dem Begriff der Tradition. Auch hier ist der Vergleich mit dem Opernbegriff, wie ihn das andere europäische Opernvolk, Italien geschaffen hat, für uns sehr nützlich. In Italien, dem ältesten Opernland, ist die Tradition bei allem Wechsel niemals abgerissen. Man kann einem italienischen Publikum noch immer die »Cecchina« von Paisiello vorspielen, oder den »Mosé« von Rossini — es wird diese Opern ein wenig altmodisch finden, aber es wird sie unmittelbar verstehen. Werke, die allzu stark abweichen von der Linie des italienischen Opernprinzips, sind für den Opernbetrieb einfach nicht vorhanden. Die Vorstellung von der Möglichkeit einer sogenannten Experimentier-Oper existiert ebensowenig wie die der Möglichkeit der sogenannten »zeitnahen« Wiedergabe. Die Neue Musik hat in der italienischen Oper gar keine Aussicht. Es ist ganz symptomatisch, daß es dort einem klugen und praktischen Vertreter der Neuen Musik wie Alfredo Casella bis jetzt gar nicht eingefallen ist, eine Oper zu schreiben; nur ein paar Ballette hat er komponiert. Der einzige ganz moderne italienische Opernkomponist ist Malipiero, aber aufgeführt wird er höchstens in Deutschland.

Wir in Deutschland sind ein sehr junges Opernvolk und besitzen, streng genommen, eigentlich keine deutsche Oper,

sondern nur eine Reihe von deutschen Opern; Opern von Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Wagner, Richard Strauß. Mozarts »Entführung«, noch mehr seine »Zauberflöte«, noch mehr Webers »Freischütz« haben uns zum Opernvolk gemacht, und wir sind es geblieben, weil wir immer wieder das Glück gehabt haben, unser Erbgut an Opern um ein bleibendes Stück vermehrt zu sehen — die Bedeutung von Wagner wächst unter diesem Gesichtspunkt ins Unermeßliche, und wir ermessen die Verantwortung vor der Geschichte, wenn ein neues Werk, etwa von Strauß oder Pfitzner oder Hindemith, nicht zu jener Qualität oder Größe emporwächst, die seine »Ewigkeit«, sein Bleiben garantiert. Weil wir keine Tradition haben, ist bei uns das Opernkomponieren eine viel ernstlichere Angelegenheit als in Italien. Und weil wir keine Tradition haben, oder noch besser gesagt: keine Opernkonvention, ist bei uns dem Experiment Tür und Tor geöffnet; dem Experiment, nicht bloß dem Neuen. Das ist ein Glück und ein Unglück zugleich. Ein Glück, weil Fortschreiten ohne Versuch nicht denkbar ist (freilich: Entwicklung ist auch innerhalb der Konvention möglich); ein Unglück, weil zu der Internationalität unseres Spielplans — denn wir leben ja, viel mehr als etwa umgekehrt Italien von deutscher Oper, zum größten Teil auch von italienischer und französischer Oper —, weil zu dieser Internationalität noch der Gegensatz tritt von ererbter, traditioneller Oper und von sogenannter Zeitoper.

Damit haben wir eine der Hauptschwierigkeiten der Situation der deutschen Oper berührt. Ein früherer deutscher Opernintendant hatte es schon schwer genug. Er hatte das Erbgut der Deutschen Oper zu pflegen; aber wie buntscheckig sah allein das der d e u t s c h e n Oper aus — wir wollen von den ausländischen Stücken des Spielplans, den italienischen, französischen, tschechischen, russischen ganz absehen! Die Spannweite reicht von der bürgerlichen Oper etwa von der Gattung des »Waffenschmied« bis zum Festspiel, dem »Ring«, oder dem Bühnenweihfestspiel. Das Bühnenhaus verwandelt sich jeden Tag; heute: Unterhaltungsstätte, morgen: Tempel. In Italien ist es immer Opernhaus, im künstlerischen

und gesellschaftlichen Sinn. Für den heutigen Intendanten aber entsteht der Zwang, sich zu entscheiden: ob er eine »museale« Oper pflegen oder Gegenwartsoper treiben will. Dieser Zwang ist etwas Neues und deutet auf eine ganz veränderte Lage. Er deutet eben doch darauf hin, daß ein neues Publikum vorhanden ist, dem der Begriff der Oper als solcher fragwürdig geworden ist. Wir werden auf die Möglichkeit, eine museale Opernkunst zu pflegen, später noch zu sprechen kommen müssen. Aber die Schwierigkeit, Gegenwartsoper zu treiben, Zeitkunst zu fördern, kann man vor Augen führen, wenn man eine Reihe von Opernwerken der letzten Jahre auf ihren Sinn im Rahmen unserer Betrachtung charakterisiert und einordnet. Auf Vollständigkeit ist es dabei nicht abgesehen. Nur ein paar typische oder symptomatische Beispiele sollen herangezogen sein. Über den Kunstwert dieser Werke soll dabei nicht das Geringste oder möglichst wenig ausgesagt werden, nur etwas über ihre Bedeutung für die gegenwärtige Situation.

An dem einen Ende der Opernproduktion der Gegenwart steht das, was man egozentrische Oper nennen kann. An dem anderen die agitatorische Zeitoper, die eine Abart — ich will nicht sagen: ein Surrogat für die echte Volksoper ist. Um die ungeheuerliche Spannweite des Gegensatzes zu zeigen, seien zwei Operntitel genannt: »Von heute auf morgen« von Arnold Schönberg und »Mahagonny« von Brecht und Weill. Dazwischen liegt noch genug, genug auch des Gegensätzlichen.

Schönbergs Gesamtwerk kann man wohl esoterisch nennen. In unserem Zusammenhang ist es asozial; und eine asoziale Oper gibt es nicht, sie kann zu ihrem Aufbau, zu ihrer Existenz der Gemeinsamkeit zwischen Darstellungsapparat und Publikum nicht entbehren. Schönbergs erfolgreichstes Bühnenwerk, »Die glückliche Hand«, war die musikalisch-visionelle Gestaltung eines ganz einmaligen, wenn auch typischen Traumerlebnisses, das aber mit allen subjektiven Beiläufigkeiten vorgeführt wurde. In »Von heute auf morgen« hat Schönberg wenigstens für sein Libretto den Vorwurf der Egozentrik, im Sinn des Theaterbesuchers: der Unverständlichkeit vermeiden wollen. Es hat höchstens in seiner

Trivialität etwas Traumartiges, Unwirkliches. Aber mit diesem Text steht die Musik im denkbarsten Widerspruch. Sie ist so künstlich wie nur möglich; der Gesang eine Art stilisierter Naturralismus; das Orchester ein in tausend Einzelwirkungen zersplitterter Kommentar; formale Bindungen der Gesamtanlage sind nur mit dem Auge zu erkennen, nicht mit dem Ohr. Für wen kann Schönberg dies Werk geschrieben haben? Es ist reine Selbstbefriedigung. Es bedeutet so gut wie nichts im Ringen um eine neue Opernform, um eine neue Opernlebendigkeit. Man denkt unwillkürlich an Ludwig II. von Bayern, der in seiner Königsloge einsam sich »Lohengrin« oder »Parsifal« vorspielen läßt. Nur sitzt in unserem Fall in der Loge Schönberg, der sein eigenes Werk anhört.

Von dieser egozentrischen Oper unterscheiden sich nur wenig die ganz subjektiven Stilversuche, für die als Beispiel der »Jürg Jenatsch« von Kaminski gelten mag. Solche Stilversuche gelangen auch bei uns in Deutschland nicht häufig ans Rampenlicht; in diesem Fall hat nur der Kredit Kaminskis als Musiker nachgeholfen. Es handelt sich um einen ganz unfruchtbaren Einzelfall. »Jürg Jenatsch«, nach der großen Erzählung C. F. Meyers dramatisiert, ist ein Zwitterwerk. Es ist keine reine Tragödie, aber auch kein Schauspiel mit Musik; dafür ist die Musik viel zu selbständig und anspruchsvoll. Es ist keine Oper, dafür ist diese Musik viel zu wenig opernhaft. Es ist auch kein Oratorium oder Mysterium, denn oratorische Musik läßt sich an den Stoff von C. F. Meyers durchaus realistischer Bündnergeschichte nicht hängen. Es ist eine neue Verbindung von dramatischer Dichtung und von Musik; die Theorie lautet ja heute, daß man die Elemente der Oper auflösen und in einem neuen Verhältnis wieder zusammenfügen müsse. Aus der Verbindung ist aber keine Synthese geworden, sondern auf deutsch gesagt: ein völlig lebensunfähiges Zwitterwesen. Ich nenne als einen sehr viel mehr geglückten Versuch auf diesem Wege den »Christoph Columbus« von Darius Milhaud — ein Werk, das man nennen darf und muß, da es nur auf einer deutschen Bühne zur Aufführung gelangen konnte und viel mehr in den deutschen Opernzusammenhang hineingehört

als in den französischen. Der »Columbus« heißt noch immer Oper, aber er ist weit entfernt vom Begriff Oper. Unbedingt ruht hier das Schwergewicht auf der Dichtung Paul Claudels. Die Musik hat eine ganz andere Funktion als in der echten Oper. Sie ist nicht das Element, in dem, durch das die Handlung lebt. Sie wird von der Handlung angeregt, aber sie ist nichts weniger als die Hauptsache. Die Form des mittelalterlichen Mysteriums ist auf einen ebenso mythischen wie geschichtlichen Helden angewendet; die Tat des Dichters. Daß der Musiker sich dem Dichter unbedingt untergeordnet hat, darin beruht die Einheit, die Bedeutsamkeit dieses Werkes.

Ein anderes Problem erhebt sich mit dem Begriff der »kultischen Oper«. Als Beispiele seien etwa die »Alkestis« von Egon Wellesz genannt oder die »Troerinnen« von Emil Peeters, wobei ich den »Troerinnen« die höhere Bedeutsamkeit zuerkennen möchte, weil sie über das bloß ästhetenhaft Sakrale hinausreichen, weil sie, allerdings leider am Beispiel oder Abbild der Antike, ein Symbol des Massenleids der Gegenwart geben. Der Fehler in der Rechnung scheint mir hier darin zu liegen, daß kultische Oper in einem mechanisierten Zeitalter keine Zuhörerschaft mehr finden kann. Sie kann sich nur an ein ästhetenhaft angeregtes Publikum wenden. Wo ist ihr Raum, wenn nicht in einem Stiltheater der Abgeschlossenheit, Ungegenwärtigkeit in einem Goetheanum der Musik? Sakrale Oper ist nur denkbar in einem sakral bestimmten Leben; antikische Oper nur in einer Gegenwart, die noch an Antike, an die Ewigkeit ihres menschlichen, ethischen Kerns glaubt. Eine solche Gegenwart gibt es nicht.

Unwillkürlich denkt man in diesem Zusammenhang an die antikische Oper, die nicht kultische, sondern reine festliche Oper sein will; ein Fest des Auges und des Ohres, beinah ein Rausch: die »Ägyptische Helena« von Hofmannsthal und Strauß. Es soll nun gar nicht untersucht werden, ob der geringe Erfolg dieses Werkes seine Ursache hat in Schwächen oder Stärken, im Libretto oder in der Musik; jede kritische Wertung beiseite! Er liegt, und das allein interessiert uns in diesem Zusammenhang, sicherlich auch in der ästheten-

haften Übertreibung des herkömmlichen Begriffs Oper, oder der Opernhaftigkeit, mit der viele von uns nichts mehr anzufangen wissen. Die Irrealität des Opernhaften, nach der wir uns eine Zeitlang gesehnt haben und uns immer wieder sehnen dürften, muß mit neuen Mitteln erreicht werden. Man glaube nicht, daß die sogenannte Händel-Renaissance, das heißt der Versuch, die Händelsche Oper wieder lebendig zu machen, eine bloße philologische oder archäologische Angelegenheit war. Sie war ein Ausdruck jener Sehnsucht. Heute wird an keiner öffentlichen Bühne mehr eine Händel-Oper gegeben, und das ist insofern ganz gut, als wir uns ja in allen Fällen mehr oder weniger mit unserem Aufführungsstil am wirklichen Geist der Händelschen Oper versündigt haben.

Ist es ein Wunder, wenn in einem Land ohne Opernkonvention die Übersteigerung auf der einen Seite die Übersteigerung auf der anderen aus sich herausgetrieben hat? Wenn das »Ewigkeitswerk« als Gegensatz die Eintagsoper erzeugt, die Ästhetenoper die Zeit- und Massenoper? Eine Gruppe von jungen Musikern will nicht mehr an das herkömmliche Abonnentenpublikum sich wenden, nicht mehr an die Gebildetheit, sondern an die Masse, an die voraussetzungslose Masse. Es müssen nicht alle Opern für die Ewigkeit geschrieben werden, ja es müßten heute womöglich alle für die Gegenwart geschrieben werden. Auch in diesem Punkt haben wir es nicht so gut wie die Italiener. In Italien ist keine Oper für die Ewigkeit bestimmt; weder Rossini noch Bellini, weder Donizetti noch Verdi, ja nicht einmal Puccini dachten an mehr als einen großen Erfolg. Man denke an den Wagner schon von »Rienzi« an, der jedes seiner Werke, ohne Ausnahme, mit größter Folgerichtigkeit plant, ausführt, in die fernste Zukunft hineinwirft. In Italien hat deshalb ein Mißerfolg nicht die tragische, ja katastrophale Bedeutung wie bei uns. Immer noch werden in Italien jährlich an die hundert bis hundertfünfzig neue Opern verbraucht. Dauererfolge beruhen auf Auslese; oft auch auf Zufall. Man denke an die vielen Opern-Abfallpro-

dukte selbst bei Verdi, deren Kurzlebigkeit der junge und der alte Meister gelassen erträgt.

Ich weiß nicht, ob es auf das Vorbild Italiens zurückgeht, daß deutsche Opernjugend sich die Frage vorgelegt hat, ob es nicht ein gesundes Opernprinzip wäre, für den Tag zu schaffen. Zuerst versuchte man es mit dem Sketch, mit der Kurzoper. Man gab es ziemlich bald wieder auf, weil man eben doch mit dem gegebenen großen Rahmen unserer Opernhäuser rechnen mußte. Das Publikum läßt sich nicht auf ein halbes oder ganzes Dutzend Kleinkunstbühnen verteilen. Das großartigste Beispiel des abendfüllenden Sketches, paradox gesagt:der abendfüllenden Kurzoper war der »Jonny« von Ernst Křenek. Křenek — man mag ihn sympathisch finden oder ablehnen — ist eben doch unter der jungen Generation der wichtigste Opernmann. Er hat den »Jonny« nicht für die Ewigkeit bestimmt, weiß Gott. Aber für zwei Spielzeiten, 1927 und 1928, hat dies Werk den Sinn der Zeit getroffen. Dann war es tot; und die viel zu zeitgebundene, viel zu dünne Musik ist schuld daran, daß es für immer tot bleiben wird. Zwei ähnliche Werke, Hindemiths »Neues vom Tage« und selbst der »Fächer« von Ernst Toch sind dem »Jonny« an Kunstwert, Erfindung, Musikfülle weit überlegen, aber ohne seine operngeschichtliche und Situationsbedeutung. Ja, man muß sogar sagen, daß bei Hindemith die Ungleichmäßigkeit von Text und Musik zum Verhängnis für den Erfolg geworden ist: das kabarettistische Libretto ist für den Tag gedacht, die künstlerische, solide, bei aller Lustigkeit treulich und peinlich gearbeitete Musik für die Dauer. Das Libretto wendet sich an das Publikum, die Musik an den Musiker. Das hat das Publikum sofort gemerkt.

Křenek ist seinen Weg ganz folgerichtig weitergegangen und hat, nach ein paar einaktigen Nebenwerken, sein »Leben des Orest« geschrieben. Er heißt es eine »Große Oper«. Das ist es dem Stoff und Umfang nach; aber im Grund ist es tragisches Kabarett und, trotz des antiken Stoffes, reinste Zeitoper. Die Antike, der bekannte Vorgang, ist ihm nur ein Vehikel, den riesenhaften Vorwurf dramatisch zu meistern. Aber in Wirklichkeit ist er ihm ein Gleichnis für per-

sönliches Erlebnis, für »Heimkehr«, Umkehr, wie für Erlebnis der Gegenwart: Krieg und Revolution. Es klingt paradox; aber das »Leben des Orest« ist oder war eins unserer besten Kriegs- und Nachkriegsstücke. Es ist »Große Oper« und zugleich Gegenwartsoper, auf breiteste und unmittelbarste Wirkung angelegt. Daß es diese Wirkung nicht erreicht hat, hängt mit seinem Stoff und Stil zusammen; wenn es Křenek gelänge, Gegenwärtiges an einem Stoff der Gegenwart auszusprechen, einen einheitlichen musikalischen Stil zu finden, wäre er am Ziele.

Neben diesem Versuch, Gegenwartsoper zu schreiben, in die Breite zu wirken, gibt es natürlich auch volkstümliche, mehr oder weniger echte oder falsche Volksoper. Als falsche »soziale Oper« nenne ich den »Maschinist Hopkins« von Max Brand. Eine Kinohandlung, vom verbrecherischen Aufstieg eines Arbeiterführers; der Gegenspieler und echte Führer bringt ihn zu Fall und verkündigt den Massen den »neuen Tag der Arbeit«. Nun, der »Maschinist Hopkins« ist nichts weniger als die Oper des technischen Zeitalters, des sozialen Gedankens. Er ist einfach skrupellose Filmoper, und er ist im Grunde älteste Romantik. Der »Dämon« Hopkins ist ein posierender und pathetischer Popanz, so eine Art Samiel oder Vampyr mit moralischem Vorzeichen. Die Maschinenhalle im Dunkel der Nacht, die menschliche Stimme gewinnt, ist wirkungssichere Romantik, so eine Art moderne Wolfsschlucht, nur daß statt gruselig schimmernder fauler Baumstümpfe, Eulenaugen und Irrlichter, statt der berühmten Gespenster-Wildsau Metallteile blinken, Räder, Schrauben, Kolben, elektrische Augen von Schalttafeln unheimlich tuendes Theater spielen.

Dagegen ist der »Schwanda« von Jaromir Weinberger zum mindesten als Volksoper halbecht; Nachblüte eines ganz echten Werks wie Smetanas »Verkaufte Braut«; Märchenstück; Verwirklichung der Gattung, die Siegfried Wagner immer so gern erfolgreich gepflegt hätte. Nur mit Gegenwart hat der »Schwanda« nichts zu tun, er ist lediglich — und das ist allerdings nicht wenig — ein glücklicher Zuwachs zum Repertoire. Ich wüßte nur ein einziges Beispiel einer

Art von aktueller und mehr als aktueller neuer Volksoper anzuführen: das ist der »Arme Matrose« von Milhaud. Ein Seemannsstück; balladeske Handlung nicht ohne Roheit und Peinlichkeit, das Musikalische nicht frei von artistischen Zügen. Und leider nur ein kurzer Einakter. Und ich getraue mich nur unter Zögern neben dies Werk den »Wozzeck« von Alban Berg zu stellen. Ein Epochenwerk, dem Sinn nach eine Volksoper und ein Künstlerwerk zugleich; aber erst die Zukunft kann lehren, ob die Musik des »Wozzeck« die Kraft hat, auch die Nichtkünstler in ihren Bann zu schlagen, ob es sich nicht um eine bloß egozentrische Oper im Sinn Schönbergs handelt.

Es kommt der Augenblick, da die junge Generation erkennt, daß Wirkung in der Musik überhaupt nicht mehr mit Opernmitteln erzielt werden kann. Aber damit ist die Konvention der Oper zerschlagen, das Band der Tradition zerrissen. Ich denke an Brecht-Weills »Dreigroschenoper«, die ein Volksstück mit Songeinlagen ist, und ich denke vor allem an »Mahagonny«, das eine aus Songs aufgebaute Oper ist. Aber eine Oper, die in kein Opernhaus mehr gehört. »Mahagonny« ist eine Oper, die mit allen Zügen des Opernhaften bricht; mit der Forderung des »schönen Scheins«, mit der Forderung nach schöner Melodie und sogar mit der Forderung nach Kunst. Ein Widerspruch, daß »Mahagonny« keine Opernkunst im Sinne der Oper bietet und dennoch nach den äußeren Mitteln der Oper verlangt. Das Werk arbeitet sozusagen nur mit Argumenten *ad hominem,* es hält uns die Faust unter die Nase; es ist keine Volksoper, sondern eine Oper für die Masse. Und der zweite, der innere Widerspruch besteht darin, daß »Mahagonny« ein Symbol, ein Abbild des Lebens sein will, aber aus dem Symbol wird immer mehr, zum Schluß ganz die politische Demonstration. Aus dem Zeittheater wird das Parteitheater; die neutrale Stätte der Kunst ist vernichtet.

Dieser Querschnitt durch die heutige Opernproduktion ist nichts weniger als vollständig. Aber er wird für die Erkenntnis genügen, daß die Situation sehr schwierig ist. Ganz bestimmt ist sie schwieriger als je. In den Kampfzeiten um

Wagner hat es sich nicht um die Frage der Existenz der Oper als solcher, des Begriffs der Oper gehandelt. Wagner hat sein Werk nur isolieren, dem Betrieb entziehen wollen; aber im Grunde besteht zwischen Großer Oper und Wagnerscher Oper nur ein Wertunterschied; und die »Zauberflöte« ist trotz ihrer Anspruchslosigkeit nicht weniger Bühnenweihfestspiel als der »Parsifal«.

Die Situation wird noch erschwert durch den tiefgehenden Gegensatz, der sich in der Pflege der »musealen Oper« entwickelt hat. Ich möchte auf die Verrückung des Schwerpunkts gar nicht eingehen, die sich in der heutigen Opernaufführung nach der Seite des Dirigenten vollzogen hat. Frühere Zeiten hätten es überhaupt nicht verstanden, daß nun die Primadonna am Pult sitzt. Ungefährlich und begründet ist diese Verrückung nur bei der Wahrung des Toscaninischen Prinzips, das die Gewähr dafür bietet, daß der Kapellmeister geprobt hat, und daß man das Werk und nichts anderes als das Werk in seiner reinsten und willkürlosesten Gestalt hören werde. Nein, ich möchte nur noch kurz auf das lange Problem zu sprechen kommen, das Hans Pfitzner in einem Buche in dem Titel »Werk und Wiedergabe« zusammengefaßt hat. Paul Bekker in seiner Schrift über das »Opernntheater« hat dann— es entbehrt nicht des Humors — in die gleiche Kerbe gehauen und den Grundsatz aufgestellt, daß die Partitur des Komponisten erschöpfende Auskunft über den Aufführungsstil eines Werkes gibt; daß die Partitur und nur die Partitur als Spielanweisung gelten müsse. Pfitzner und Bekker haben beide recht, und doch sind sie nur bis an den Punkt gegangen, wo das Problem erst beginnt. Es versteht sich ganz von selbst, daß man jede Oper im Sinne ihres Schöpfers aufführen muß; daß der Opernspielleiter, der ein Werk vergewaltigt, zu justifizieren ist; daß es einen Punkt gibt, an dem die Frage unvermeidlich wird, ob man mit der neuen szenischen Fassung nicht auch die Fassung der Musik ändern müsse — und hier begänne das Sakrileg. Man kann neuzeitliche Szenenkunst in vollem, unbeschränktem Maß nur an neuzeitlichen Werken üben.

Auf der anderen Seite ist bei der Oper eine rein museale Arbeit unmöglich. Eine Oper kann nicht »konserviert« werden wie Spargel oder Bohnengemüse; oder wenn das Bild zu kulinarisch ist: man kann Opernintendant nicht sein im Sinne eines Galeriedirektors, der alte Bilder entweder nach Schulen historisch zusammenstellt, sie möglichst günstig aufhängt, oder die höchsten Leistungen ohne Rücksicht auf Zusammengehörigkeit in einem Ehrensaal, in einer Tribuna vereinigt. Die Oper muß in jeder Aufführung neu geboren werden. Wenn wir die Uraufführungen des »Don Giovanni«, des »Freischütz«, der »Meistersinger« oder des »Ring« wieder originalgetreu erleben könnten, so, wie sie von ihren Schöpfern dirigiert oder überwacht wurden, wir wären tief befremdet, wir würden sie nur als historische Kuriosität hinnehmen können. Schon die Erstaufführung des »Palestrina« von 1917 ist eine historische Kuriosität geworden; sie ist nach ein paar Jahren unter den Augen des Schöpfers von Grund aus verändert worden, und auch die Wiedergabe der Musik hat sich unmerklich verändert. Der Tonfilm wird vielleicht einmal die Möglichkeit gestatten, eine solche Uraufführung dokumentarisch einzufangen und für die Nachwelt aufzubewahren. Das Dokument wird seinen unvergleichlichen Wert behalten; die Opernspielleiter der Zukunft werden ihre Absichten ehrfurchtsvoll an ihm messen, aber sie werden es nicht kopieren oder imitieren können. Nicht bloß Kostüme und Szenenbilder veralten. Auch aus einer Partitur kann und muß immer Neues herausgelesen werden; wenn das nicht mehr möglich ist, dann ist sie im Sinne des Theaters tot und muß *ad acta* gelegt werden. Es kann freilich auch der Glücksfall eintreten, daß man plötzlich die neue Vitalität, die neue Lebendigkeit eines bisher als museal angesehenen Stückes entdeckt, so wie man aus einer verstaubten Ecke einen Rembrandt oder Greco herausholt. Man braucht bloß an Verdis »Macht des Schicksals« zu erinnern. Unsere ganze »Renaissance«-Tätigkeit ist eine Lotterie mit der Hoffnung auf solche Treffer.

Ich glaube, ich bin am Ende. Und ich glaube, man muß zugeben, daß die Situation der Oper weniger einfach ist als

je. Aber der Patient, wenn er ein Patient ist, ist nicht hoffnungslos und von den Ärzten bereits aufgegeben. Schlimm wird es nur, wenn die Oper, weil sie historisch geworden ist, in Bausch und Bogen abgelehnt wird als »Luxusschöpfung«, als »überlebtes Dokument höfischer und bürgerlicher Kultur«. Bei Mozart, Weber, Beethoven, Wagner, Verdi erblüht aus dem Zeitbedingten immer noch und immer wieder das Zeitlose und Gültige, das heute zu uns spricht wie vor fünfzig, hundert und hundertfünfzig Jahren. Und umgekehrt: das Problem der Oper der Gegenwart besteht darin, im »Zeitgemäßen« so viel Ewigkeitswerte, das heißt Musik, echte Musik zu investieren wie möglich. Dann braucht uns um die Zukunft und den Fortbestand der Oper auch heute nicht bange zu sein.

KONSTRUKTION, TANGENTE, SCHÖPFUNG

Es scheint mir, daß jene Entwicklung der Musik, die man mit dem Begriff »Neue Musik« zu erfassen oder zu umschreiben sucht, heute, im Jahre 1937, an einem Wendepunkt angelangt ist. Die Situation gleicht mit verblüffender Genauigkeit derjenigen vor dreihundert Jahren. Um 1635 waren die ersten Bannerträger der »Nuove musiche«, die Caccini, Neri, Cavalieri, in deren Tätigkeit der Protest gegen die Tradition oder die Negation der Vergangenheit stärker waren als ihre Schöpferkraft, schon fast historische Figuren geworden, und nur die wirklich großen schöpferischen Persönlichkeiten übrig geblieben: Gagliano, Monteverdi, Heinrich Schütz. Schon längst war keine Rede mehr vom »Kampf gegen den Kontrapunkt«: unvermerkt war das Prinzip der Polyphonie wieder in die Musik eingedrungen, wenn auch in einer neuen Gestalt, als Prinzip des »Konzertierens«, als Wettstreit der Stimmen über einen harmonisch determinierten Baß. Und erst in den dreißiger Jahren sucht man sich in Italien über die Wandlung, die vor sich gegangen war, theoretisch *bewußt* zu werden. Manifeste und Streitschriften hatte es seit 1600 schon in genügender Anzahl gegeben; aber erst nach einem Vierteljahrhundert geben sich Männer wie Vincenzo Giustiniani, Pietro de la Valle, Giovanni Baptista Doni, Attanasius Kircher ästhetische Rechenschaft über das, was sie erlebt hatten. Die Dinge wiederholen sich. Die Vertreter der reinen Negation der Musik der vorangehenden Generation sind entweder nicht mehr vorhanden oder haben sich gewandelt, die »Mitläufer« sind verschwunden. Die »Radikalität« um ihrer selbst willen ist kein Programm oder Feldgeschrei mehr; unvermerkt sind Elemente aus der Vergangenheit — in neuem Sinn verwendete Elemente, aber immerhin solche älterer Herkunft — in die Neue Musik wieder aufgenommen worden. Und ist es nicht symptomatisch, daß überall bei den Musikern — z. B. in Italien bei Malipiero und Casella, in der französischen Schweiz bei Frank Martin — sich die Selbstbesinnung regt, daß fast zur selben Zeit, allerdings lange nach Schönberg, dem einzigen, der schon seit

Jahren wußte, was er tat, auch Bücher Ernst Křeneks und Paul Hindemiths erschienen, die man als theoretische Rechtfertigung, als Nachdenken über die eigene Praxis, als »Schrei nach der Regel« auffassen kann?

Im Anfang war das Chaos, wie vor der Weltwerdung; oder, wenn nicht das Chaos, doch die Negation des Bestehenden. Man wußte im Kreis der neuen Musikgeneration zwar nicht genau, was man wollte, aber sehr genau, was man nicht wollte. Nämlich nicht die Anwendung der Kunstmittel der Vergangenheit und vor allem nicht der Mittel und des Geistes der *nächsten* Vergangenheit. Das sind so bekannte Dinge, daß kaum an sie erinnert zu werden braucht. — Die nächste Vergangenheit verkörperte sich in Wagner und seinen Epigonen, und nichts war der Jugend widriger als dieser Überschwang des Gefühls, dieses übersteigerte falsche Pathos, dieser Mißbrauch der Musik zu nicht musikalischen Zwekken: in der Oper zur Darstellung »weltanschaulicher« Ideen, zur Berauschung des Spießbürgers; in der sinfonischen Musik zur Darstellung eines »Programms«. Niemand verkörpert den Umschwung stärker als Schönberg, dessen Schaffen von der Hyperromantik der »Gurrelieder« und der Übertristanisierung der »Verklärten Nacht« zu den Klavierstücken op. 11 umschlägt. Aber der Umschwung beeinflußt auch die ältere Generation, und es ist bezeichnend genug, daß Richard Strauß nach der »Alpen-Sinfonie« von 1915, die ein Gipfelpunkt materialistischer und öder Schilderei war, keine Programm-Musik mehr geschrieben hat, sondern nur noch Opern, in denen der orchestrale Kommentar zwar ebenso äußerlich sein kann, aber immerhin ästhetisch legitim ist.

In jenem Chaos zerfällt der ganze Organismus der bisherigen Musik, und keines ihrer Elemente bleibt ganz unangetastet: weder die Harmonik, noch die Rhythmik, und nicht einmal die Polyphonie. Denn der neue freie Kontrapunkt, der keine harmonische Spannung mehr kennt, der zwei und mehr Stimmen ohne jede *Bezogenheit* neben einander herlaufen läßt, ist etwas anderes als Polyphonie im hergebrachten Sinn, es ist eine Dissoziation von Melodien oder Stimmen. Vor allem aber zerfällt die *Form*. Wo es keine feste harmoni-

sche Bindung, keine tonale Ordnung mehr gibt, gibt es auch keine Lockerung dieser Bindung, keine Abweichung von der Ordnung; wo es keine Motivik mehr gibt, gibt es auch keine Fortsetzung eines Motivs und keinen Kontrast. Was der neuen Musik am radikalsten zum Opfer fiel, war die sogenannte Sonaten-Form, die mit dem Begriff des Diskursiven steht und fällt, und deren Elemente ja auch noch in der scheinbar freiesten sinfonischen Dichtung sichtbar sind. Musiker, die zum Kompromiß geneigt waren, an der Spitze Hindemith, gingen auf ein älteres Form-Ideal zurück; sie übersprangen sozusagen zwei Jahrhunderte, und nährten ihre Motivik mit der scheinbar »neutralen« Melodik Bachs, ihre Dynamik mit dem altklassischen Prinzip des Concerto grosso, das auf elementare, »objektivere« Gegensätze gestellt ist, und nicht wie die Sonate auf passionierte Steigerung.

Aber, mag dieser Kompromiß auch ehrlich sein, es ist ein Kompromiß. Wollte »Neue Musik« ganz konsequent sein, so müßte sie auf Länge, auf Entwicklung in der Zeit ganz verzichten, und Schönberg in einigen seiner programmatischen Werke und einige seiner Schüler, vor allem Weber, haben den Mut zu dieser Konsequenz gehabt. In der Tat ist nicht einzusehen, wie ein Musikstück, das auf einheitliche Rhythmik, auf traditionelle oder anderweitig gebundene Harmonik, auf Polyphonie, auf motivische Gestaltung verzichtet, fortgeführt zu werden braucht, wenn die Impression oder Expression, oder der »Einfall« des Schöpfers einmal zum Klingen gebracht ist. Es ist klar, daß hier nur von »absoluter« oder »autonomer« Musik gesprochen wird, und nicht etwa von dramatischer oder szenischer, bei der die Länge oder Fortführung abhängt von nichtmusikalischen Triebkräften. Dennoch hat Alban Berg in seinen Opern, dem »Wozzek« und »Lulu«, das Bedürfnis gefühlt, seine Musik durch Formen absoluter Musik zu unterbauen, sie sozusagen von zwei Seiten her zu sichern: während der naive Zuhörer einer aus der seelischen oder szenischen Impression gezeugten Musik zu folgen glaubt, hat der Kenner die beruhigende Gewißheit, daß auch in punkto Form alles in Ordnung ist, und auf dem Papier, schwarz auf weiß, wenn auch nicht dem Ohr nach-

gewiesen werden kann. In diesem Bedürfnis, in dieser Anlehnung an meist alte Formen, ist Berg kein ganz echter und konsequenter Schüler Schönbergs und dieser »Kompromiß« hat ihm Anhänger oder Toleranz auch in Kreisen geworben, die Neue Musik sonst nur als Dokument der Zerstörung und Zersetzung gelten lassen.

Die notwendige Kürze der Neuen Musik mußte überwunden werden. Aus diesem Zwang hat Schönberg sich das Recht zur Konstruktion zugesprochen und die Zwölftonmusik geschaffen: ein Versuch einer neuen Organisation. Eine Organisation allerdings aus völlig willkürlichen Elementen. Denn jene zwölf gleichwertigen Töne kommen in der Natur nicht vor, sie sind eine Abstraktion; das Spiel mit ihnen ist ein Versuch, Unsinnliches in die Welt der Sinnlichkeit zu setzen. Was Schönberg und seine Nachfolger in der Anwendung seines Systems schaffen, ist zunächst ein Spiel des Geistes — ein Spiel das zu höchster Konsequenz getrieben werden kann, dem aber an sich jede Verbindlichkeit, jeder Anspruch fehlt, seelische M i t t e i l u n g zu sein. Künstlich-künstlerische kunsttechnische Mitteilung, ja,; seelische, nein. Man stelle sich nur einmal die Forderung vor, im Zwölftöne-System zu improvisieren, und wird sogleich inne werden, daß es sich hier nur um eine bis in die letzte Feinheit auf dem Papier fixierte Musik handeln kann. Das große Problem der Allgemeingültigkeit, der Zukunft, der Zwölftonmusik lautet: welches ist das Verhältnis zwischen dem Zwang der Methode und der persönlichen Erfindung? Mit anderen Worten: zwischen Konstruktion und Freiheit? *Verbindlichkeit* kann diese Musik erst erlangen, wenn sie außer dem Konstruktiven, neben dem Künstlichen, auch künstlerische Werte, Persönliches, Seelisches mitteilt, wenn aus dem Alphabet Wörter sich bilden und aus den Wörtern Sprache. Wobei wir unter Verbindlichkeit nichts weniger als »Popularität« oder Allgemeingültigkeit verstehen. Es gibt Grade der Verbindlichkeit der Musik, und der »Einzug der Gäste in die Wartburg« ist zweifellos für einen größeren Kreis berechnet als die »Kunst der Fuge« oder die Klarinetten-Sonaten von Brahms — womit über den Grad der Qualität dieser drei Werke nicht das Geringste aus-

gesagt sein soll. Es genügt, wenn Schönbergs oder Bartóks Werke Verbindlichkeit auch nur für den kleinsten Kreis gewinnen. Es ist die Frage, ob aus Konstruktion Schöpfung werden kann — eine Frage, zu deren Lösung es vorläufig noch keine Handhabe und Erfahrung gibt.

*

Der andere Meister der Gegenwart, an dessen Schaffen die Probleme der Neuen Musik abgelesen werden können, ist Strawinsky. Strawinskys Schaffen hat viele Stadien durchlaufen, und jedes war symptomatisch für die Situation der »Neuen Musik«, der »Petruschka« ebenso wie die »Histoire du soldat« wie der »Oedipus Rex« und »Persephone«. Strawinsky hat sich nie ins Konstruktive geflüchtet, dazu ist sein Musikertum zu sinnlich und zu wenig abstrakt, aber auch er war an einem Punkte seiner Entwicklung zu Ende — an mehreren Punkten, denn er hat immer wieder an früheren Fäden seines Schaffens angeknüpft, und mußte sich irgendwohin flüchten, um überhaupt noch Musik machen zu können. (Die sehr ernste Frage, die für gewöhnliche Musikmacher nicht vorhanden ist: ob überhaupt noch Musik gemacht werden soll, gemacht werden kann, wollen wir beiseite lassen). Er flüchtete, seit der Pergolesi-Suite, seit »Apollon Musagète«, und dann immer häufiger vom Violinkonzert bis zum »Jeu des cartes«, in die Vergangenheit.

Aber seine Stellung zur Vergangenheit ist ganz neu. Die Musik der Vergangenheit ist für ihn so historisch wie für Schönberg, Bach und Pergolesi, ebenso gut wie Tschaikowsky oder Wagner. Wenn Max Reger eine »Suite im alten Stil« schreibt, so ist es ihm heiliger Ernst mit dem Archaisieren à la Bach; wenn Debussy auf Couperin zurückgreift, so tut er es, weil er die innere Verwandtschaft mit ihm anerkennt, weil er sich als seinen Nachfolger betrachtet. Strawinsky hat eine schiefe Stellung zur Musik aller seiner Vorgänger, und wenn er sie zitiert, benützt, verarbeitet, so steht er nicht auf ihrem Boden, sondern daneben. Er berührt sie, um einen Halt zu haben, und fährt sogleich weiter ins Unendliche. Man könnte von Tangenten-Musik reden. Wenn es sich, wie

im Violinkonzert, um die »Berührung« Bachs handelt, bleibt das Publikum ernst, obwohl es sich im gleichen Sinn um »Parodie« handelt, wie in den unmittelbar verständlichen Clownerien der »Jeu des cartes«. Musik der Vergangenheit — auch der nächsten — ist für Strawinsky der Steigbügel, auf dem er sich in den Sattel schwingt. Das Pferd, das er reitet, ist aus seinem eigenen Stall, aber wohin er reitet, ist schwer vorauszusagen.

*

Immerhin: das Beispiel des 17. Jahrhunderts, von dem wir gesprochen haben, könnte einigen Mut einflössen. Seit dem Schicksalsjahr 1600 bis auf Corelli oder Purcell, oder sogar bis auf Scarlatti, Bach und Händel, also fast ein volles Jahrhundert lang, ist, streng genommen, keine *gültige* vollkommene Musik gemacht worden, keine Musik, die ihr inneres Gesetz formal hat ganz zum Ausdruck bringen können. Sie war immer ein *Ringen* um die Form, immer Experiment, das nie zum vollen Gelingen führte. Und doch stehen auf dem Weg zu diesem Gelingen Werke wie der »Orfeo« oder die »Incoronazione di Poppea« Monteverdis, oder die Kantaten und Duette Carissimis. Wir wollen zufrieden sein, wenn auf unsrem Wege zu einer künftigen, gültigen Musik auch einige solcher Meilensteine stehen werden.

NEUZEITLICHE VIOLINMUSIK

Es sieht so aus, als ob die Musik der letzten zwanzig Jahre, die man unter dem Begriff »Neue Musik« zusammenfaßt, und die nicht etwa nur ein zeitlicher Begriff, sondern ein Gattungsbegriff ist, mit aller Vergangenheit und Tradition so stark gebrochen habe, daß mit ihr gleichsam ein neuer Erdteil oder eine unbekannte Insel entdeckt worden sei, daß man sie nur aus sich selber erklären könne. Wenn auch in der »Neuen Musik« ein gut Teil Widerspruch gegen die unmittelbare musikalische Vergangenheit steckt, ja wenn auch in manchen ihrer Wesenszüge bewußte Negation dieser Vergangenheit steckt, so knüpft sie in andern Zügen doch wieder an weiter zurückliegende Zeiten musikalischen Ausdrucks an; und man vergißt nur zu oft, daß auch Negation eine Beziehung in sich schließt, daß gerade Negation eins der entschiedensten und entscheidendsten Zeugnisse eines unmittelbaren Zusammenhangs ist. Man wird also auch die neuzeitliche Violinmusik nur ganz verstehen, wenn man ihre geschichtlichen Anfänge und den ganzen Verlauf ihrer Entwicklung übersieht, wenn man weiß, welche Besonderheiten die Violinmusik innerhalb des weiten Gebiets der Instrumentalmusik besitzt.

Es ist notwendig, zunächst zu sagen, was wir unter Violinmusik verstehen wollen. Die drei Veranstaltungen mit Musik, die diesem einleitenden Vortrag folgen sollen, werden Ihnen eine Auswahl von Violin-Werken der letzten Jahre vorführen: Sonaten und Stücke für Violine und Klavier, sogenannte Solo-Sonaten, also Werke für eine Geige allein, und im Anschluß daran auch ein Werk für Geige und Violoncell. Wir beschränken uns also auf Kammermusik; wir verzichten vor allem darauf, das Violinkonzert und all die sonstigen Beziehungen, die eine Geige mit einem Orchester eingehen kann, in den Kreis unserer Betrachtung zu stellen; auf der andern Seite befassen wir uns mit der Violine nur als Soloinstrument, wir gehen im Kammermusikalischen nur bis zum Duo, wo die Geige ein anderes Saiteninstrument als gleichberechtigt neben sich treten läßt, aber kümmern uns nicht um

ein größeres Ensemble, das Streichtrio oder Streichquartett. Am meisten interessiert uns, als problematischste aller Verbindungen, die Verbindung der Geige mit dem Klavier; wir werden versuchen, die Möglichkeiten dieser Verbindung aus dem Historischen und aus ihrem Wesen heraus zu erfassen.

Es hat sehr lange gedauert, bis Violine und Klavier, oder allgemeiner gesprochen, ein Streich- und ein Tasteninstrument als gleichberechtigte Akteure beim Musizieren überhaupt sich zusammengefunden haben. Die Sonate für Violine ist ein Kind des Renaissanceempfindens. Im 16. Jahrhundert zeigen sich ihre ersten Anfänge in Form von virtuosen Improvisationen, etwa als Variationen über ein stets wiederholtes Basthema oder als ganz freie, schweifende Schaustellungen technischen Könnens. Diese Formen haben im ganzen siebenzehnten Jahrhundert und darüber hinaus ihre Geltung behalten. Das virtuose Vermögen der Geige wird so groß, daß sie es wagen darf, einen polyphonen Satz ganz aus eigenen Mitteln darzustellen, auf die Begleitung eines zweiten Instruments vollständig zu verzichten. Sie kennen alle die höchsten Beispiele dieser Gattung in den je sechs Solosonaten oder -Suiten von Johann Sebastian Bach für eine Geige allein oder für ein Violoncell allein — Werke in denen eine echte Polyphonie getrieben wird, in einer Art von Andeutungsmehrstimmigkeit, die darum nicht weniger wirkliche und volle Mehrstimmigkeit ist. Diese Wunderwerke Bachs sind ein Gipfel, aber er ist nur in langsamer geschichtlicher Vorbereitung erreicht worden.

Daneben aber beginnt der begleitende Bass — und es ist Ihnen vielleicht bekannt, daß im ganzen Zeitalter des sogenannten Generalbasses der Part des Klaviers nur in einer einzelnen Basslinie aufgezeichnet wurde, also für die linke Hand, während die rechte Hand ihren Part improvisierte — dieser Bass also beginnt immer selbständiger zu werden, am thematischen Leben der Solostimme teilzunehmen, aus der Begleiterrolle zur Rolle des Partners aufzusteigen. Auch hier ist es wiederum Johann Sebastian Bach gewesen, der den letzten Schritt getan hat. Er hat eine Reihe von Sonaten geschrieben für Violine und obligates Cembalo, das heißt

für ein Cembalo, das auch den Part der rechten Hand genau vorgezeichnet hat; genauer: für drei völlig koordinierte, gleichberechtigte Stimmen, von denen eine die Violine übernimmt und zwei das Klavier. Nur in einem Teil der langsamen Sätze sind die Rollen bereits so verteilt, daß die Violine Trägerin einer kantablen, gesangvollen Melodik ist, und das Klavier akkordisch begleitet; oder daß Violine und Oberstimme des Klaviers rivalisieren, indes die linke Hand einen Stützbass liefert. Man kann sagen, daß Bach innerhalb seiner Stilgebundenheit, die man eben mit dem Namen Altklassik bezeichnet, bereits alle Möglichkeiten der Verbindung eines Streich- und eines Klavierinstruments erschöpft hat.

Nach Bach beginnt eine neue Epoche der Musik, in der sich nicht bloß das Verhältnis der Stimmen in einem Tonraum zu einander gründlich ändert, sondern der Aufbau eines Tonwerks überhaupt. Der Generalbaß verschwindet; auf strenge Stimmigkeit wird kein Wert mehr gelegt; die grundsätzlich polyphone Haltung der Musik wird zur grundsätzlich homophonen, d. h. der Unterordnung aller Stimmen unter eine führende Melodiestimme; der galante Stil wird zum herrschenden Stil, und wenn man noch polyphon schreibt, so schreibt man, wie der Zeitausdruck lautet, gelehrt, d. h. die polyphone Ausdrucksweise ist nicht mehr einheitlicher, natürlicher Ausdruck der Musik. In der Altklassik hatte jeder Satz sein einheitliches Ethos, das nicht gewechselt wurde; jetzt gibt es Gefühlswendungen, Steigerungen, Überraschungen innerhalb eines Satzes; dem ersten Thema tritt ein zweites, gegensätzliches gegenüber, es erfolgen dramatische Auseinandersetzungen zwischen beiden: die ganze Sonate wird *dramatisch*. Und diese Dramatisierung, die in der Sinfonie, im Streichquartett, in der Klaviersonate erfolgt, wird natürlich auch von der Sonate für Violine und Klavier mitgemacht. Die polyphone Solo-Sonate verschwindet, mit ganz seltenen Ausnahmen, vollständig, und verwandelt sich höchstens in die Etüde, ins Virtuosenhafte. Aber jene Dramatisierung der Violin-Klavier-Sonate vollzieht sich nicht sofort und bildet sich nicht sogleich aus. Die Klavier-Violinsonate der galanten Zeit, von der Sie alle Beispiele in den Sonaten Mozarts

kennen, ist im wesentlichen Klaviersonate mit mehr oder weniger obligater Violine: das Verhältnis zur Bach-Zeit, wo es höchstens die Violinsonate mit obligatem Cembalo gab, hat sich geradezu umgekehrt. Bei Mozarts größtem und einflußreichstem Vorbild, Johann Sebastian Bach, kann man ohne Schaden die Violinstimme gänzlich weglassen. Ähnlich liegt es noch bei Haydn. Mozart selbst war ein zu großer und feiner Künstler, um die Geige in ihrer untergeordneten Stellung zu lassen; besonders in seinen letzten derartigen Werken pflegt er bereits ein starkes und echtes Duettieren. Aber die Idealform der dramatischen Klavier-Violinsonate hat doch erst Beethoven geschaffen; in seinen 10 Violinsonaten, zu denen man seine noch wichtigeren Violoncell-Sonaten hinzunehmen muß. In diesen Sonaten ist ein ideales Duettieren, das nicht gleichbedeutend ist mit Konzertieren, erreicht. Das Duettieren ist eine Form der Kammermusik, im Konzertieren liegt entweder ein virtuoser Wetteifer beider Instrumente, der die Grenzen des Kammermusikalischen überschreitet — Sie kennen ein Beispiel dafür etwa in dem brillanten Duo op. 59 von Franz Schubert —, oder ein Hervortreten eines der beiden Instrumente auf Kosten des andern. Nicht einmal in der berühmten Kreutzer-Sonate hat Beethoven jene Grenze überschritten; und seine beiden letzten Violoncell-Sonaten sind deshalb von so großer, und in die Zukunft weisender Bedeutung, weil Beethoven in ihnen wieder auf polyphone Ausdrucksweise zurückzugreifen versucht, weil er den rein duettierenden, dramatischen Stil überwinden möchte.

Über Beethoven ist im Stil das ganze neunzehnte Jahrhundert nicht hinausgekommen. Es versteht sich von selbst, daß im 19. Jahrhundert eine ganze Reihe von hervorragenden Werken auch auf dem Gebiete der Literatur für Violine und Klavier entstanden ist. Schubert hat es freilich nur zu Sonatinen gebracht; aber von Schumann liegen ein paar Sonaten vollen Gewichtes vor, und vor allem hat unter den deutschen Meistern Brahms drei Werke geschrieben, seine G-dur, A-dur, d-moll-Sonaten, die es, wenn nicht an Kraft, so doch an Empfindung und formaler Durchbildung mit den Beethovenschen aufnehmen können. Was dann, bei Deutschen und

andern Nationen kommt, ist mit Ausnahme der einzigen A-dur-Sonate des Lüttichers oder Parisers César Franck, nur eine Steigerung nach der dramatischen, der Gefühlsseite hin, eine Steigerung der Mittel, auch außerkammermusikalischer Mittel; eine Steigerung, die in gewissen neuromantischen Werken bis zur Theaterei geht. Eine Sonderstellung nehmen in gewissem Sinne nur die Werke Max Regers ein. Das liegt daran, daß Reger von den sogenannten neudeutschen Idealen, die schließlich ihre wahre Heimat und ihr Ziel doch immer im Musikdramatischen oder Opernmäßigen fanden, auch wenn es sich um sinfonische Dichtungen handelte, gänzlich unberührt war und in Wirklichkeit von Brahms und der Altklassik herkam. Man erkennt seine Einzelstellung bereits, wenn man sein Werkverzeichnis ansieht. Keine sinfonische Dichtung, nicht einmal eine Sinfonie, nur eine Sinfonietta; keine Oper; dafür Variationen und Fugen für Orchester, Kammermusik jeder Art, und darunter nicht weniger als 10 Sonaten für Violine und Klavier; etwa 20 Sonaten und andre Stücke für Violine allein; Duos, Kanons, Fugen im alten Stil für zwei Violinen und dergleichen mehr. Unter den Violinsonaten sind zwei seiner bedeutendsten Werke überhaupt: die Sonaten in C-dur op. 72, eines der kühnsten, wildesten, man möchte sagen: hemdärmeligsten Stücke aus seiner mittleren Periode, und die c-moll-Sonate op. 139, das ergreifendste und abgeklärteste Stück seiner letzten Zeit. Und man mag über Reger sagen was man will: der Theaterei hat er sich nicht schuldig gemacht, Programm-Musik, wenn nicht Gefühlsprogramm-Musik, hat er nicht getrieben. Seine Musik ist Musik, in einem sonderbaren und fast äußerlichen Sinn formgebunden; d. h. er füllt die alte Sonatenform mit einem neuen Inhalt, der aus starkem Gefühlsimpuls herstammt und im kleinsten Rahmen, in harmonischen Erlesenheiten, in polyphonen Wendungen seinen Ausdruck findet. Von ganz besonderer symptomatischer Bedeutung aber sind seine Solo-Sonaten für ein Streichinstrument allein. Dergleichen war, von Etüden-Zwecken abgesehen, im ganzen 19. Jahrhundert nicht mehr geschrieben worden; sie beweisen die bewußte Zurückwendung Regers über die Klassik hinweg zur Alt-

klassik, zu der polyphon bewegten Linienkunst Johann Sebastian Bachs. Viele dieser Stücke sind direkte Nachahmungen, etwa eine Chaconne in g-moll eine solche von Bachs größtem Werk dieser Art; Reger schreibt wie Bach wieder Fugen für ein Streichinstrument; das spezifisch Regersche zeigt sich am meisten in der individuellen freien Harmonik und in einem kapriziösen Zug mancher Sätze. Auf jeden Fall hat Reger die Solosonate für die Übergangszeit zur Neuen Musik wieder entdeckt. Er hat sie nicht *allein* entdeckt, es gibt eine ganze Reihe ähnlicher Werke von Musikern, die sicherlich nicht ins Lager der »Neuen Musik« gehören, wie Julius Weismann, wie Richard Wetz, Rudolf Peters oder wie August Halm, der Jüngstverstorbene, der zuerst die zwei Welten der Altklassik und Klassik, der programmatischen und der reinen, musikalischen Musik säuberlich geschieden hat. Und es ist kein Zufall, daß nicht bloß ein einziger, sondern eine ganze Gruppe von Musikern ein solch altes, lange unbebautes Feld neu zu beackern beginnt.

Wir stehen damit an der Schwelle der Neuen Musik. Man darf sagen, daß die Solosonate eine Lieblingsausdrucksform der Neuen Musik geworden ist; nicht nur die Solosonate für Violine, für Violoncell oder für Bratsche; sondern wer sich in der Neuen Musik aller Nationen umsieht, wird dergleichen finden auch für Flöte oder Fagott, für Klarinette oder Saxophon, also für Instrumente, die in die Haft ihrer Einstimmigkeit geradezu eingesperrt sind, noch viel mehr als ein Streichinstrument. Der Grund dafür ist nicht schwer einzusehen. Er hängt mit dem vielgebrauchten und viel mißbrauchten Schlagwort von der Linearität der Neuen Musik zusammen. Man sollte dies Schlagwort nicht mehr gebrauchen, weil es gar nichts sagt: eine melodische Linie ist nichts, wenn sie nur linear ist, wenn sie nicht plastisch oder mit Spannung erfüllt ist. Aber so viel ist wahr, daß man eine einzelne melodische Linie mit größerer Leichtigkeit verfolgt, daß der Musiker ihr die feinste seelisch-musikalische Biegung anvertrauen darf, daß es sehr großer Kunst bedarf, um mit einem Instrument, mit vier Darmsaiten, ein polyphones Kunstwerk aufzubauen, wo Polyphonie überhaupt beabsichtigt ist. Die Solosonate

ist das vornehmste Mittel, sich von der Möglichkeit jeder harmonischen Deutung frei zu machen; man weiß, daß die Neue Musik diese äußerste Freiheit liebt. Dergleichen Werke beginnen sich zu häufen: Philipp *Jarnach* hat schon ganz früh ein solches geschrieben (op. 8) und ihm noch ein weiteres folgen lassen; und eine ganze Reihe jüngerer Komponisten sind ihm darin gefolgt: es fehlt weder Ernst Křenek noch vor allem Paul Hindemith, der für Bratsche, Violine, Violoncell eine Anzahl solcher Werke geschaffen hat — in allen die Freiheit der Figuration, die geheime Polyphonie, die rhythmische Freudigkeit der schnellen Sätze, und in den langsamen eine äußerste Feinheit und Zartheit der melodischen Bewegung. Für sich stehen unter all diesen Musikern der Ungar Zoltan Kodály und der Deutsche Arthur Schnabel. Auch Kodály hat schon vor Jahren ein Duo für Violine und Violoncell und eine Sonate für Violoncell allein geschrieben; in beiden tritt zu der äußersten Freiheit und Beweglichkeit der Melodiebildung noch die ungarische Färbung, die mit zigeunerischer Färbung nicht zu verwechseln ist. Ganz für sich steht Arthur Schnabel mit einer Sonate für Violine allein, und mit fünf Stücken in Form einer Suite, von denen nur eins, das dritte, im Druck bekannt ist. Man könnte es eine lyrische Rhapsodie nennen; nie ist die Geige mit einem wechselnderen und intensiveren seelischen Ausdruck belastet worden; die neue Sonate, die antiromantisch begann, mündet hier wieder in sensitivste, unkontrollierbare Hyperromantik.

Es sind in den letzten Jahrzehnten wohl gegen hundert Werke für ein Soloinstrument entstanden, und man darf in dieser merkwürdigen Tatsache vielleicht sogar einen Protest gegen die Verbindung eines Streichinstruments mit einem Klavierinstrument überhaupt sehen. Man weiß, daß manche mit sehr empfindlichem Gehör begabte Musiker eine Abneigung gegen diese Verbindung haben. Das liegt, so behaupten sie, daran, daß die Geige, rein gestimmt und rein gespielt, mit dem temperiert, also unrein gestimmten Klavier überhaupt nicht zu völliger Klangeinheit verschmelze. Die Tatsache ist richtig: aber der Schluß falsch, die Abneigung unbegründet, da wir ja, paradox gesprochen, nicht mit dem Ohr

hören — das Ohr ist nur das Organ der physiologischen Vermittlung —, sondern mit dem inneren Hörsinn, der jeden temperierten Ton sogleich in einen reinen Ton umdeutet. Und ein Spötter könnte sagen, daß es bei der äußersten Schwierigkeit der melodisch-harmonischen Deutung der Neuen Musik auf die absolute Reinheit der Tongebung gar nicht ankomme. Aber es ist sicher, daß nach Reger eine Art von Pause in der Produktion von Klavier-Violinsonaten eintritt, daß die Klavier-Violinsonate nicht der eigentliche Träger der Absichten der Neuen Musik ist. Der neue Ausdruck schafft sich ja auch sein neues Ausdrucksmittel, sein *Organ.* So wie es keine sinfonischen Dichtungen mehr gibt, sondern im Grunde nur mehr Kammersinfonien, Concerti grossi, so gibt es auch nicht mehr, im Sinn der Neuen Musik, das große sinfonische Orchester, sondern nur mehr das Kammerorchester. Und dieses Kammerorchester ist nicht etwa ein verkleinertes oder bloß solistisch besetztes großes Sinfonie-Orchester von gestern oder vorgestern, sondern ein neues Organ der Musik, ganz neu und verschiedenartig zusammengesetzt, jede Gruppe, jeder Bestandteil mit neuen Funktionen. Ganz ähnlich wechselt auch im Wechsel der Stile der musikalische Träger des Ausdrucks. Es ist bald mehr die menschliche Stimme, bald mehr das Instrument; es ist bald mehr die chorische Vereinigung von Stimmen, bald mehr die einzelne; es ist unter den Instrumenten bald mehr das beseelte Streichinstrument, bald mehr das mechanisch regierte wie die Orgel oder das Klavier. Nun, das ideale Organ der Neuen Musik war zunächst unstreitig das Streichquartett auf der einen Seite, und das mechanisch bewegte Klavier auf der andern; nicht aber Streich- und Klavierinstrument zusammen. Es ist durchaus bezeichnend und des Nachdenkens wert, daß Arnold Schönberg, der — um ein Wort Nietzsches zu variieren — die Neue Musik resümiert, wohl drei Streichquartette, ein Streichsextett, und etwa ein Bläserquintett dort, und eine ganze Reihe von Klavierstücken hier geschrieben hat, aber nicht ein einziges Stück, in dem er Streicher und Klavier zusammen gebraucht hätte. Der Grund warum das Streichquartett zum Organ der Neuen Musik wurde — wir wollen das Klavier in diesem Zusam-

menhang nicht weiter in Betracht ziehen — ist ebenfalls leicht zu erkennen. Das Streichinstrument ist, nächst der menschlichen Stimme, das biegsamste und feinste Organ der Musik; es bot die Möglichkeit, bis zum Extremsten jedes Experiment zu verwirklichen, bis zur Spaltung des Halbtones; seine Zusammensetzung zum Quartett verbot beinahe von selbst alles Dramatisieren und Poetisieren; das Streichquartett ist Abstraktheit und feinste Sinnlichkeit zugleich; es bot dem Komponisten Freiheit und legte ihm zugleich eine natürliche Fessel an. Und so kommt es, daß fast jeder Komponist Neuer Musik sich zunächst mit einem Streichquartett bekundet und bezeugt hat; noch niemals hat es soviel Streichquartette gegeben, die die Opusnummer 1 tragen.

Das Organ der Verbindung von Klavier und Violine war für den Musiker viel schwerer zu handhaben. Zwei Gefahren gibt es, die er unter allen Umständen zu vermeiden wünscht: die des Poetisierens und Dramatisierens in jener Musik, die ihm als reine, absolute Musik gilt, und als zweite: die der virtuosen Gefälligkeit. Aber jene erste Gefahr ist, wo zwei Spieler duettieren, mit einander gleichsam rivalisieren, kaum zu vermeiden; dazu kommt, daß das Wesen der Sonatenform in einem Dualismus, in der Auseinandersetzung zweier oder mehrerer Themen besteht, in einer inneren Dramatik, die als außermusikalische Geschichte, programmatisches Geschehen zu deuten nur allzu nahe liegt.

Schon einer der Väter der Neuen Musik, Ferruccio Busoni, hat diese Gefahr gesehen und vermeiden wollen. Er hat schon 1901 eine Sonate für Violine und Klavier geschrieben, die auf das altklassische Vorbild Bachs zurückgeht, ohne eine bloße Nachahmung zu sein; sie ist im Wesentlichen dreistimmig, das zarte Geäder der Stimmen ist immer klar und rein zu verfolgen; es wird nichts in Musik gedichtet, sondern es geschieht etwas, eine seelische Bewegung auf musikalische Weise. Und ganz ähnlich ist Claude Debussy in seinen Kammersonaten für Violine und Klavier verfahren, die man mit einem etwas nichtssagenden und vagen Wort als neoklassizistisch bezeichnet. Gesagt soll damit werden, daß die wiedergewonnene klassizistische Form als Form *gefühlt* werden soll; die Pathe-

tik ist verbannt, oder zum mindesten nur von fern gespiegelt. Und wir besitzen eine ganze Reihe von modernen Klavier-Violinsonaten, die auf feinere oder robustere Weise von dieser Stimmigkeit Gebrauch machen, die Altklassik mit neuem Ausdruck sind. Über diesen neuen Ausdruck, der ein allgemeines Merkmal der Neuen Musik ist und vielen als ein radikaler Bruch mit der Tradition erscheint, wollen wir hier so wenig reden, als wir diese Werke *werten* wollen. Wir wollen sie hören, und, auch wenn sie uns nicht gefallen, in ihren Bedingungen verstehen. Die Schwierigkeiten für den neuen Komponisten, der — das sei ohne Ironie gesagt — so viel *vermeiden* will, sind außerordentlich. Schönberg, der konsequenteste von allen, hat nur mit Mühe von der kleinen psychographischen Studie den Weg zu größerer Form wieder gefunden, indem er thematisch kombiniert und baut. Und von den weniger konsequenten Musikern sucht jeder seinen besonderen Weg in einem Kompromiß. So werden wir in folgenden musikalischen Vorträgen, die dieser allgemeineren Einleitung folgen werden, neben dem rein polyphonen, sozusagen organalem Aufbau der Sonate oder des Sonatensatzes alle möglichen Formen des Ausdrucks finden: das Duettieren zweier so verschiedener Klangkörper wie das Klavier und die Violine, wobei jeder seinen Charakter wahrt; ein gedrängtes Zusammenarbeiten beider Organe, einen Wechsel aller Ausdruckselemente. Violine und Klavier sind keine eindeutigen und allgemein verwendeten Instrumente: manchmal sind sie Träger eines charakteristischen Lebens als Geige, als Klavier; manchmal sind sie ganz neutrale Träger eines musikalischen Geschehens an sich. Auch in solchen Verschiedenheiten zeigt sich die Zerklüftung, die Traditionslosigkeit, das Ringen, der Übergangscharakter unserer Zeit: wir müssen das hinnehmen, in der Hoffnung, einen gemeinsamen Boden der Verständigung auch in der Musik wieder zu finden.

Bei den Proben neuzeitlicher Violinmusik die Sie im Folgenden hören werden, wird, das sei ausdrücklich gesagt, keine Entwicklungsreihe eingehalten, es handelt sich nicht um eine zeitliche und sozusagen historische Ordnung. Die ausgewähl-

ten Werke sind lediglich innerhalb der beiden letzten Jahrzehnte entstanden und erscheinen in bunter Folge. Sie können — und das ist bedauerlich — auch nicht alle vollständig vorgeführt werden; denn natürlich ist ein einziger Satz aus einem mehrsätzigen, oder wie man fachmännisch sagt, cyklischen Werk, ein bloßer Torso, er kann richtig nur im Zusammenhang des Ganzen verstanden werden. Ich möchte Ihnen daher bei den einzelnen Stücken auch immer sagen, welchen Platz sie in diesem Zusammenhang einnehmen.

Vier Stücke für Violine und Klavier gelangen heute zum Vortrag. Das erste ist der erste Satz aus der Sonate op. 14 von *Karol Rathaus*, einstigem Schüler Franz Schrekers in Wien, dem seit Jahren in Berlin ansäßigen Komponisten. Sie ist 1925 entstanden und hat drei Sätze: unserm ersten folgen ein sehr zartes Intermezzo und ein sehr kapriziöses Rondo; das ganze Werk ist also im Formsinne durchaus nicht revolutionär: wie denn Rathaus überhaupt bei aller Kühnheit ein Musiker der Konzilianz, des Geschmacks, freilich auch keineswegs des Kompromisses ist. Der erste Satz, Andantino überschrieben, ist ein richtiger und echter Sonatensatz; der beginnende langsamere Teil mit seiner zarten Betonung des Jazz-Rhythmus ist durchaus nicht Einleitung, sondern ein integrierender Satzteil dem folgenden, in einem rhapsodischen Absinken erreichten Allegroteil durchaus nebengeordnet.

Das folgende, zweite Stück des Berliners *Max Butting* gehört als dritter Satz dem viersätzigen Duo op. 32 an, 1926 geschrieben; auch hier das übliche Sonatenschema, ein Allegrosatz, ein langsamer Satz vorher, ein rasches Finale zum Schluß. Unser »Andante tranquillo ma grazioso« — »Ruhig gehend, aber graziös« — nimmt ebenfalls die Stelle eines Intermezzos ein, es ist ein rhythmisch leicht betontes Sätzchen, ein stilisierter moderner Tanz, etwa ein Trott; aber Sie werden bemerken, daß Geige und Klavier ganz anders behandelt sind als bei Rathaus, daß sie sozusagen nur neutrale, abstrakte Organe sind.

Das dritte Werk von *Philipp Jarnach* ist eine der drei Rhapsodien oder Kammerduette aus op. 20, 1928 entstanden.

Jarnach, jetzt Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik in Köln, ist Katalane, Spanier, hat aber als Mensch und Musiker ganz für Deutschland optiert. Unser Stück, ein »Andantino dolce e grazioso«, ist eine Art Notturno mit wiegendem Baß, Guirlanden der Oberstimmen, und einem bewegteren Mittelteil; die Geige ist gedämpft, aber dennoch nicht etwa bloß begleitend, das Stück ist ganz dicht streng, organisch gearbeitet, man möchte sagen, immer frei im Tempo, aber immer einheitlich in der Struktur.

Ganz anders verhält es sich mit dem letzten Stück, dem II. Satz *Maurice Ravels*, des heute bedeutendsten französischen Komponisten, Sonate in G-dur, 1923—1927 entstanden. Sie besteht aus drei Sätzen, einem fliessenden Allegretto, das sich locker ausbreitet, unserm Satz, der Blues überschrieben ist und einem Perpetuum mobile, das ein reines virtuoses Geigenstück ist. Hier ist die Unmöglichkeit das ganze Werk zu spielen, am meisten zu bedauern, denn alle drei Teile hängen thematisch und tonartlich eng zusammen. Ravel nimmt vor allem wieder das Gesetz tonartlicher Bindung auf sich, wenn er auch ganz frei mit ihr spielt. Unser Blues ist ein zugleich echtes und stilisiertes Tanzstück, das erst im Pizzikato der Geige den nackten Rhythmus betont, und später in kantabler Melodik das »Nostalgische«, das »Heimweh« dieses charakteristischen Tanzes; wie im I. Satz ein Nacheinander von G-dur und As-dur, so gibt es hier ein Ineinander dieser Tonarten, Wendungen nach H-dur und Fis-dur; Satzfülle, Dynamik, Ausdruck steigern sich zu immer größerem Reichtum.

DER NEUE KONTRAPUNKT

Wie alle Dinge der »Neuen Musik« war auch der neue Kontrapunkt zunächst eine Reaktionserscheinung.

Der ärgste Feind der »Neuen Musik«, der vernichtet werden, des — alttestamentarisch gesprochen — nicht mehr gedacht werden sollte, war die Musik, die etwas bedeutet, die Musik, die etwas darstellen will, die Musik, die einen »Sinn« hat, die Musik als Ausdruck, die Musik als Trägerin eines Affektes — kurz die poetisierende und programmatische Musik. Man wollte und man will die reine, die »absolute« Musik, die Musik als »tönend bewegte Form«.

Und die Musik des 19. Jahrhunderts, die übernommen werden sollte, hatte zwei Mittel, an die der Affekt besonders gebunden war: ihre Harmonik und ihren Begriff der Steigerung — der Steigerung im weitesten Sinne, der Steigerung durch den thematischen Kontrast, durch die Sequenz, durch die Dynamik. Es verstand sich von selbst, daß alle Formen der deskriptiven Musik, die von Berlioz bis zu Richard Strauß im 19. Jahrhundert die Formen der sogenannten Fortschrittspartei gewesen waren, ein Ding der Unmöglichkeit wurden: mit den Anfängen der »Neuen Musik« wurde gerade der »fortschrittlichste« aller lebenden Komponisten, Richard Strauß, zum unmodernsten von allen. Richard Strauß ist, nach seinen Mendelssohnianischen und Brahmsischen Anfängen, stets der Antipode des absoluten Musikers gewesen, in seiner Sinfonik wie in seiner Oper: immer abhängig vom Wort, von einer aussermusikalischen Anschauung; immer ein reicher Erfinder, wo sein Programm ihm als Musiker detaillierte Anhaltspunkte bot, immer um so glatter und leerer, je mehr er Musik aus der Musik selber schöpfen sollte.

Descriptive, programmatische, poetisierende Musik ging nicht mehr; aber auch die Rückkehr zur Form der klassischen Sonate, zum Aufbau eines cyclischen Ganzen aus mehreren kontrastierenden Sätzen, zum Aufbau eines einzelnen Satzes in Nacheinander und im Kontrast von sich geschlossenen

melodischen Gliedern war nicht mehr möglich. Die klassische Sonate — und das ist ja der Sinn des Wortes klassisch — ist eine Einheit aus melodischen, harmonischen, rhythmischen Elementen. Wenn dies Gleichgewicht an irgend einem Punkte eine Störung erfuhr, so war die ganze Form schon zerbrochen, mochte sie auch äußerlich noch zusammenhalten. Das war der Irrtum auch der »absoluten Musiker« des 19. Jahrhunderts, daß sie an dieser Form festhielten, obwohl dies Gleichgewicht seit Beethoven längst gestört war: Schon bei Schubert durch ein Überwiegen hinreißender Eigenwerte des Klangs, bei Schumann durch rhythmische Schwächen, bei Mendelssohn durch melodische; und man kann das Schaffen von Brahms oder Bruckner, so verschieden beide sind, so verschieden man die schöpferische Kraft der beiden bewerten mag, als den tragischen Versuch darstellen, jenes klassische Gleichgewicht wieder herzustellen. Max Reger, der sich der Sonatenform noch oder (wenn man ihn in Gegensatz zu seinen Zeitgenossen stellt, die alle dem »Programm» huldigen) *wieder* bedient, macht gar nicht den Versuch, jenes Gleichgewicht wieder zu gewinnen. Er füllt die gegebene Form mit seiner hypertrophischen Harmonik; er gilt als ein mächtiger Kontrapunktiker und er war es auch; aber auch seine Kontrapunktik ist harmonisch determiniert und sucht den harmonischen Ausgleich. Durch das Übermaß des harmonischen Elements setzt bei ihm das Kontrapunktische, Melodische, »Lineare« (um diesen modischen Fachausdruck zu gebrauchen) sich so schwer durch, daß in seinen Sonatensätzen Begriffe wie Durchführung oder Reprise ihren eigentlichen Sinn verlieren: die Durchführung ist meist nichts weiter als eine gesteigerte Komplizierung der Themengruppe, die Reprise wird nicht mehr, wie in der klassischen Sonate, zu einer Wiederholung auf einer höheren Ebene, in einer neuen Beleuchtung, sondern bleibt eben einfache Wiederholung.

Der Sonate ist die Überschaubarkeit, die einfache und großgeschehene tonale Anlage, die architektonische Form wesentlich. Wenn Sonate ein Begriff ist, in dem erstes und zweites Thema, Nebenthema, Durchführung, Reprise, Coda u. s. w. noch einen Sinn haben sollen, so müssen diese Teile wirklich

gegen einander kontrastieren, dürfen nicht selbst zu musikalischen und psychischen Abläufen in kleinsten Kontrasten atomisiert werden. Das hat das 19. Jahrhundert mit der Sonate getan. Es hat sie zerstört. Nichtsdestoweniger hilft die Rückkehr zu den früher klassischen, einfachen *Anfängen* der Sonate die »Neue Musik« nichts mehr: Sie kann die natürliche, gewachsene Beziehung der Teile und Elemente nicht wieder herstellen. Alle die »Sonatinen«, die gerade Reger, dann aber auch Busoni, Jarnach und viele andere geschrieben haben, vermeiden zwar die unüberschaubare Form, negieren den starken Affekt der romantischen Sonate, betonen die Linearität, die spielerische Melodik, sind aber doch nichts weiter als wehmütige Archaismen, Rückblicke in ein verlorenes Kinderland des Schaffens.

Die ganze »Neue Musik« ist ja nichts anderes als eine Abkehr von dem Ideal dessen, was man »freien Satz« nennt, eine Abkehr von den Errungenschaften des Haydn, Mozart, Beethoven. Der »freie Satz« wird nicht nur von den einfachsten tonalen Beziehungen beherrscht, mögen diese Beziehungen im 19. Jahrhundert die stärksten Verfeinerungen erfahren haben, er ist auch prinzipiell *antipolyphon.* Man kann jeden Sonatensatz der Klassiker in einer einzigen Linie darstellen, und man weiß aus den Skizzenbüchern Beethovens, daß er den Verlauf auch seiner Sinfoniesätze nicht anders skizziert hat, selbst in den Durchführungspartien. Auch diese Durchführungspartien verlaufen symmetrisch; sie verlaufen mit ganz besonderer Symmetrie noch bei Bruckner, und selbst wo etwa Reger eine Sonate oder eine Variationenfolge mit einem Fugensatz schließt, wird diese «Fuge» von einem unbewußten Gesetz der Symmetrie beherrscht, ist sie sonatenmäßig betont. Eine wirkliche Fuge als Glied einer Sonate ist eine innere Unmöglichkeit.

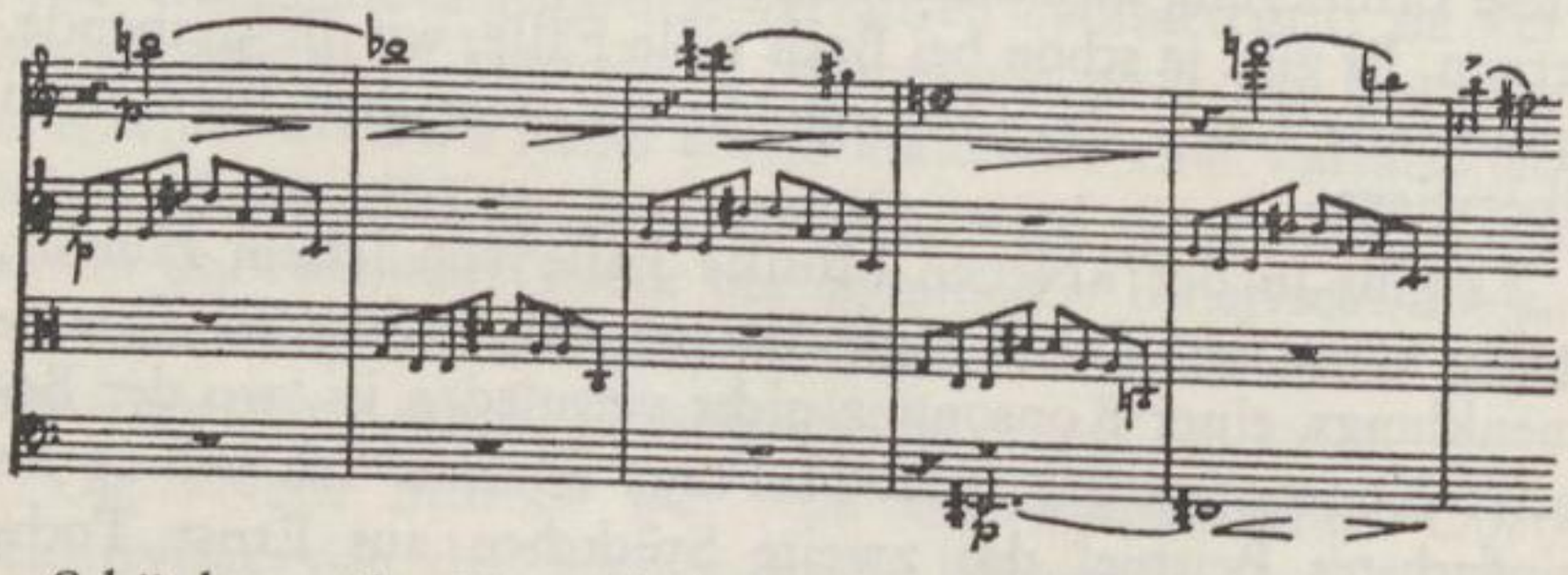
Die »Neue Musik« war von der harmonischen Übersensitivität von der harmonischen Hypertrophie der »Romantik« auf dem Wege über den Impressionismus Debussys, der die funktionelle Verbindung der Zusammenklänge zuerst aufhob, zu einer völligen Negierung aller tonalen Bindungen genannt. »Neuklassische Musik« war nur möglich, wenn diese

alten Bindungen noch bestanden — oder wenn man zu neuen gelangte. Aber der Sprung über die Klassik hinweg zur Altklassik, zu den Formen Bachs, der Meister des 17., 16., ja 15. und 14. Jahrhunderts — dieser Sprung war nicht nur möglich, sondern begründet. Hier war eine Musik, die nicht von Kontrast lebte, sondern die eine konstruktive Musik war; und wenn sie sich des Konstrasts bediente, wie im Konzerto grosso, so war es kein Kontrast, der affektive, poetisierende Deutung zuließ, sondern ein Gegensatz der reinen dynamischen oder Klangwerte. Die Altklassik, die Anlehnung an die Altklassik, wurde für die »Neue Musik« ein Weg zur abstrakten Musik. Zwei Elemente der Musik konnten hier fast völlig ausgeschaltet werden: die Harmonik und die Rhythmik. Was übrig blieb, war reine Melodik, die Melodie wird gleichsam autonom. Daher die plötzliche Vorliebe für die Solosonate, die die melodische Linie in Reinkultur zu zeigen erlaubt. Frei von aller harmonischen Belastung. Auch wo zwei oder mehrerer solcher reinen, autonomen Melodien einander gegenübertreten, miteinander »verbunden« werden, soll jede harmonische Beziehung ausgeschaltet bleiben, soll jede in voller Selbständigkeit ihren Weg gehen. Der Begriff des Intervalls hat seinen Sinn verloren, denn aus dem Zusammenerklingen zweier oder mehrerer Töne ist jedes Moment der Spannung jeder Erinnerung an Konsonanz oder Dissonanz verschwunden — man muß beim Hören lernen, diese Erinnerung auszuschalten, man muß aharmonisch hören lernen. Es gibt ja schon bei Bach viele Fälle, wo die treibende, spannende Kraft des Linearen die harmonischen Bindungen überwiegt.

Es gibt in der »Neuen Musik« Fälle von leisem Humor, wenn etwa der Zufall eines harmonisch deutbaren Zusammenklangs, einer Konsonanz nicht vermieden ist, wo der Begriff Konsonanz gar nicht in Frage kommt: Ich nehme als einfachstes Beispiel das zweite Stückchen aus Ernst Tochs »Tanz und Spielstückchen«, das ganz auf die Selbständigkeit zweier Stimmen angelegt ist — nur am Schluß tritt zur Unterstimme eine zarte Quartenmixtur und es passiert das, was man einen Quartsextakkord nennt, der aber hier unter

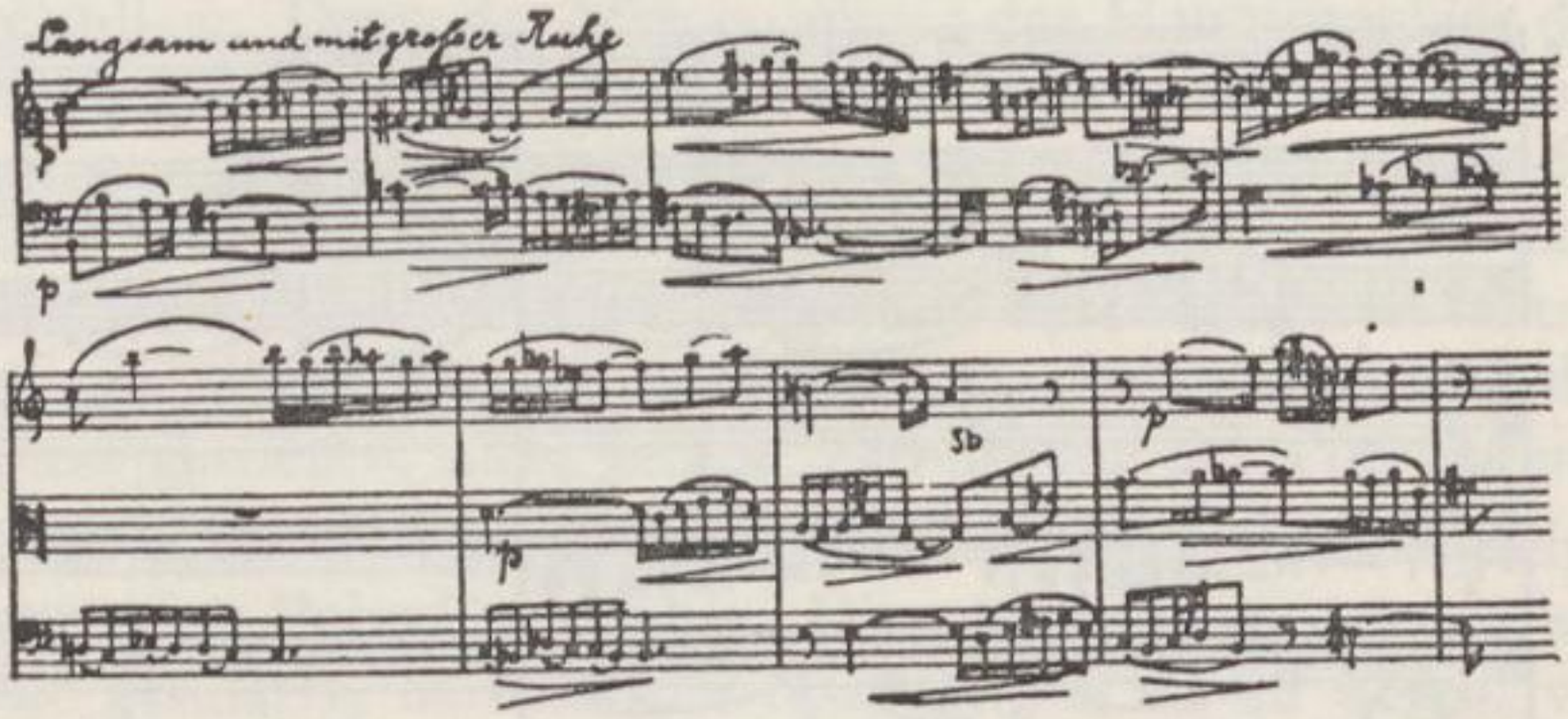
keinen Umständen als Quartsextakkord aufgefaßt, empfunden werden darf:

Will man den polyphonen Gehalt eines Stückes »Neue Musik« erkennen, so muß man seine Melodik überhaupt von allen mixturartigen Elementen befreien — die Mixtur ist ja nichts anderes als der moderne Ersatz der alten Terzen, Sexten, Oktavenverdoppelung. Der ganze Debussy ist im Grunde monomelodisch, und hundert Kammermusik- und Orchesterwerke der »Neuen Musik« sind es auf etwas andere Art nicht weniger, begleiten eine von einer zur anderen Stimme wechselnde Melodie, instrumentale Monodie mit rhythmisch belebter Mixtur. Es gibt nicht allzuviel moderne Werke ganz strenger, konstruktiver polyphoner Melodik, eines der bezeichnendsten ist Arnold Schönbergs Klaviersuite op. 25; aber auch Schönberg hat diesen reinen kontrapunktischen Schematismus und Mechanismus später wieder verlassen und ist etwa in seinem Streichquartett op. 30 wieder zur Unterscheidung von Haupt- und Nebenstimmen zurückgekehrt — die Nebenstimmen trotz melodischer Fassung nichts anderes als zerlegte, quasi auseinanderstrebende dissoziierte Mixtur:



Schönberg, der Fanatiker der Konsequenz, ist der Hauptrepräsentant einer rein abstrakten Musik. Hindemith, in Deutschland ebenfalls ein Polyphoniker von reinstem Blut, ist viel zu sehr Musikant, um nicht instinktiv erkannt zu

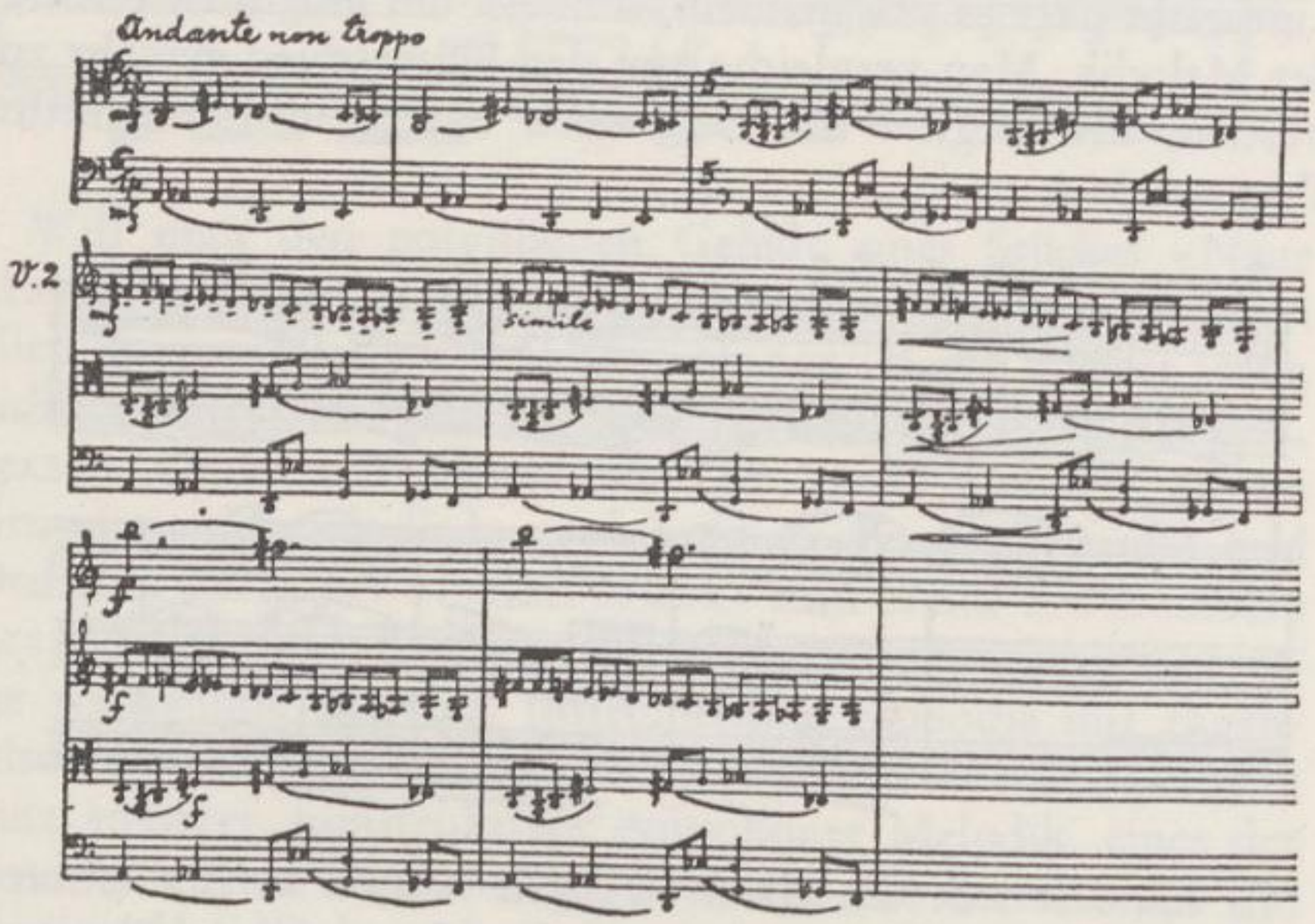
haben, daß, wenn aus dem Kontrapunkt jedes Moment der harmonischen Spannung eliminiert ist, umso stärker die Bewegungsvitalität einer Melodie, sein muß. — Nicht um reine Linearität darf es sich handeln, sondern um möglichst Plastik der Melodik. Man vergleiche, um den Unterschied gewahr zu werden, den Beginn des langsamen Satzes in Hindemiths Trio op. 34.



Es handelt sich um einen strengen Kanon in der Untersex, mit genauer Konservierung aller Intervallverhältnisse. Der Kanon ist überhaupt ein Mittel, Form noch möglich zu machen, wo alle formbildenden Kräfte sonst versagen: Nicht bloß der Kanon, sondern überhaupt alle Mittel und Künste der Nachahmung der Augmentation, der Diminution, der Entwicklung eines Werkes aus einem einzigen Thema. Selbst ein Pfitzner, theoretisch gefühlsmäßig der grimmigste Feind der »Neuen Musik« und ihr dennoch verwandt und verschwägert, durch gewisse Unsinnlichkeiten, Abstraktheiten seiner Tonsprache, verwendet in seinem Streichquartett op. 36 gewisse thematische Verklammerungen zwischen dem langsamen Satz und Finale.

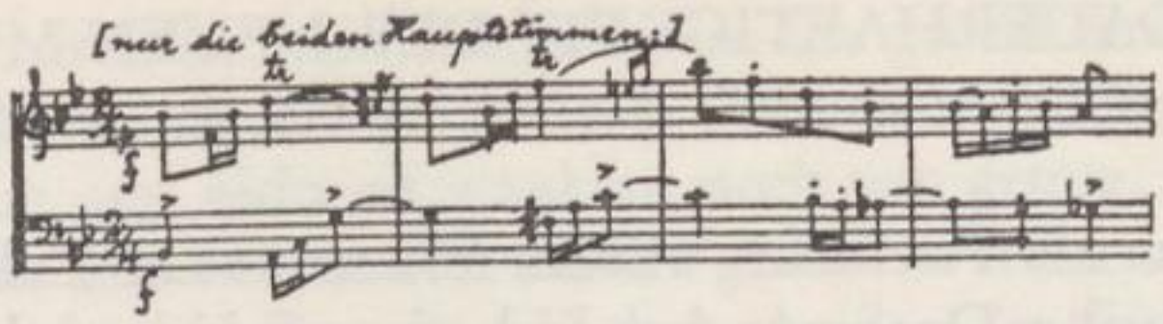
Ein besonders häufiges Mittel der Bindung eines Satzes ist das ostinate Baßmotiv; es hämmert sich ins Ohr, es gewinnt immer mehr melodischen Eigenwert; es erlaubt, über ihm andere ostinate Motive aufzubauen, es verträgt auch die rhythmische Bestimmtheit, und so ist es kein Wunder, daß es in der Kammermusik der Russen dominiert: nichts charakteristischer als der Beginn des Streichquartetts op. 24 von A.

Mossolow, das überhaupt ganz auf der Ostinato-Technik aufgebaut ist.



Es sind beinahe fertige, jedes einem anderen Typus angehörigen Melodiefragmente, die da miteinander verkoppelt sind; die Technik erinnert, genau wie die Technik der Entwicklung eines Satzes aus einem einzigen Thema an die »Künste« der Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts erinnert, an die Motet-Technik des 13., die ja auch in der Vokalkunst eines Petyrek, Kaminski eine moderne Erinnerung gefunden hat. Wo diese Obstinate, melodische Eigengesetzlichkeit der Stimmen verlassen wird, verliert die neue Melodik leicht ihre Plastik: Man sehe etwa die Andante-Variation aus dem 2. Satz von Alexander Zemlinskys Streichquartett op. 19.

Die größte Plastik gewinnt der neue Kontrapunkt, wo er sich mit einer gegebenen, tonal bestimmten Melodie verbindet. Hindemiths Variationen über die Melodik des »Prinz Eugen« oder die Variante eines Militärmarsches in seinem Bratschenkonzert op. 36 No. 4 zeigen da einen ganz neuen Weg.



Es ist eine Art von Wiederkehr der harmonischen Spannung des echten »Punctus contra punctum« auf einer neuen Grundlage. Denn das war ja immer das Hauptproblem des neuen Kontrapunkts: Wird Linearität durch die Vermeidung harmonischer Determiniertheit »linearer«? Wird durch die all zu große Freizügigkeit der Stimmen, ihrem völligen Verzicht auf Gebundenheit, nicht gerade die Möglichkeit immer geringer, ihren Weg zu verfolgen? Ist Polyphonie, auf die Spitze getrieben, nicht gerade Vernichtung der Polyphonie?

Im Grunde: Auch in der »Neuen Musik« kann es keine ganz reine Polyphonie geben. Die »Neue Musik« hat unser Ohr geschärft, harmonische Spannungen da zu hören, wo unsere Väter und Vorväter nichts als ein Chaos des Klanges gehört hätten. Es wird uns immer schwerer werden, von der harmonischen Auffassung zu abstrahieren. Die Möglichkeit der funktionellen Deutung von Zusammenklängen wird immer größer, und warum diese Möglichkeit künstlich ausschließen? Ein Kunstwerk wird umso reicher, je reicher die Möglichkeit seiner Deutung wird, je mehr Elemente der Musik, nicht bloß das Rhythmische für sich, das Melodische für sich, das Harmonische für sich, es zu einer Einheit zusammenzwingt. Die Zeit der experimentellen, konstruktiven Isolierung wird vergehen; es kommt eine neue Synthese dieser Elemente. Und dann wird auch die Zeit für jene Gegner der neuen Musik vorüber sein, die sich einfach damit begnügen, sie als Kunstbolschewismus zu brandmarken, und alle ihre Ausdrucksmittel einfach als Dokumente des Drangs zu erklären, das Verbotene zu tun.

DIE DAUERHAFTIGKEIT DER NEUEN MUSIK

Ich hätte als Titel auch wählen können: »Die Zukunft der Neuen Musik«. Denn aus dem bisherigen Schicksal der Neuen Musik lassen sich vielleicht einige Schlüsse ziehen auf ihr weiteres Ergehen: ob sie Aussicht hat auf das, was man in der Kunst »Unsterblichkeit« nennt, oder ob sie nur gleichsam Meilensteine liefert auf einem Weg, der unter Umständen zu jener Unsterblichkeit führt. Unsterblichkeit in der Kunst hat noch einen anderen Namen: »Klassizität«. Und diese Klassizität ist ein ebenso relativer Begriff als der Begriff jener Unsterblichkeit in der Kunst selber. Es war Henrik Ibsen, der die »Unsterblichkeit« von Kunstwerken auf etwa dreißig bis fünfzig Jahre veranschlagte, wobei er für seine eigenen, so sehr scheinbar unzeitgemäßen und doch so sehr zeitbefangenen, so sehr gesellschaftskritischen, aber so wenig dichterischen Werke sicherlich Recht behalten, aber auch den Protest des alten Verdi herausgefordert hat: »e il mio Rigoletto?« Der Begriff der Klassizität ist unsicher und schwankend. Unsere Großväter sahen ihn verkörpert in den Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, sowie auf dem Gebiet der bildenden Kunst in der Antike, in Raffael und Michelangelo. Aber ebenso wie sich auf diesem Gebiet das Reich der Kunst erweitert hat bis nach Ostasien und zu den Primitiven, so war man in der Musik durch die nähere Kenntnis Bachs genötigt, auch das »Altklassische« zuzugestehen, und wer weiß, ob nicht eines Tages auf der allgemeinen Bildungstafel neben Giorgione, Tintoretto oder Greco auch Musiker stehen werden wie Dufay Josquin, Ciprian de Rore oder Monteverdi.

Man muß, um es zur Klassizität zu bringen, allerdings das Glück haben, zur richtigen Zeit geboren zu werden. Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven hatten Glück; wir — das heißt die schaffenden Musiker von heute — haben es zweifellos nicht. So wenig wie jene ersten Meister der Monodie und Oper um 1600, die die peinliche Aufgabe hatten, einer reifen und vollendeten Kunst der Polyphonie ihre ersten, armen, steifen, rein »programmatischen« Versuche

entgegenzustellen. Als Künstler in ein glückliches Zeitalter hineingeboren zu sein heißt: feste Formen vorzufinden, schon fest genug, um nicht zu wanken; noch neu genug, um weiter entwickelt und mit neuem Inhalt gefüllt werden zu können. Als Künstler es schwer zu haben, heißt: Zu früh oder zu spät zu kommen; auf so primitive Formen zu treffen, daß sich nichts Endgültiges Gerundetes, Fertiges in ihnen sagen läßt; oder auf altgewordene, abgenützte, überreife, in denen nur Wiederholungen, im besten Fall Variationen möglich sind. Vielleicht trifft auf uns arme Musiker vom ersten Drittel des 20. Jahrhunderts beides zu: zugleich zu spät und zu früh gekommen zu sein. Und die Werke, die in einer solchen sinistren Zeit geboren werden, haben im allgemeinen geringe Aussicht auf jene Dauerhaftigkeit, die man Unsterblichkeit nennt.

Diejenigen, die das zuerst begriffen haben, waren die Verleger. Denn der empfindlichste Körperteil des Menschen sitzt in der linken Hosentasche oder auf der rechten Brustseite im Portefeuille. Ich bezweifle nicht im geringsten, und ein Blick in neue Verlagskataloge überzeugt mich davon, daß immer noch Werke Neuer Musik gedruckt werden. Aber Neue Musik im allgemeinen wird nicht mehr gedruckt. Ich will auf die wirtschaftlichen, kunstpolitischen oder auch nur rein politischen Gründe gar nicht näher eingehen, warum das so ist: sie laufen schließlich alle auf den circulus vitiosus, hinaus, daß Neue Musik nicht gedruckt werde, weil kein Publikum für sie da sei, das sie kaufe, und daß kein Publikum für sie da sei, weil sie nicht gedruckt werde.

Aber, *will* denn, *soll* denn alles gedruckt werden, was geschrieben wird? In der Vergangenheit war man nicht dieser Meinung. Man unterschied sehr genau, was jener Unsterblichkeit, die der Drucker scheinbar verbürgt, teilhaftig werden sollte, und was nicht; und der Druck eines Musikwerkes hatte häufig einen ganz anderen Sinn, als den er heute hat. Werke von Dauer kannte einzig die Kirche, die eine konservative Macht ist; sie war in alten Zeiten die einzige Institution, die sich aus dem Alter oder der Neuheit einer Messe oder Motette nicht viel machte, zum mindesten in Rom, wo

man noch im 17. Jahrhundert Messen von Palestrina und im 18. die Improperien von Allegri sang. Aber der Druck der ersten weltlichen Stücke durch Petrucci, den ersten und größten Musikverleger, war mehr Kodifizierung als praktische Ausgabe und die praktischen Ausgaben späterer Zeit sind zum großen Teil der Dedikation wegen gedruckt, denn ein reicher Gönner war allein imstande, einen Komponisten für seine Mühe ein wenig zu entschädigen. Das gilt auch für die ersten Drucke von Opern, die lediglich Dokumente der Prunksucht sind — ähnlich wie später der Befehl der allerchristlichsten Könige, alle Opern zu drucken, die durch die Académie Royale in Paris aufgeführt wurden. Fast alle Werke, die neue Auflagen erleben, verdanken das nicht rein künstlerischen Werten, sondern pädagogischen. Auch J. S. Bach hat nichts veröffentlicht, was nicht durch solch pädagogische Absicht gerechtfertigt gewesen wäre; nur diese pädagogische Absicht verlieh den Anspruch auf Öffentlichkeit und Dauer. Bach hat niemals an »Unsterblichkeit« gedacht und an Dauer, höchstens für seine Inventionen und das Wohltemperierte Klavier, die Choralvorspiele und die Kunst der Fuge; am allerwenigsten aber für seine Kirchenkantaten, die er hervorbrachte, wie ein Baum allherbstlich Früchte hervorbringt und die im Gras verfaulen, wenn niemand sie sammelt. Und wir wissen, daß nicht alle Früchte Bachs gesammelt wurden! Mozart, Haydn, Beethoven und noch Schubert haben nicht daran gedacht, daß es einmal Gesamtausgaben ihrer Werke geben werde und Kritiker, die ihnen vorwerfen würden, sie hätten zuviel, darunter auch Gleichgültiges, geschrieben. Erst das 19. Jahrhundert hat den Begriff des »Künstlers« geschaffen, der den Anspruch darauf macht, jede Note, die er schreibe, sei wichtig und müsse der Nachwelt überliefert werden. Erst das 19. Jahrhundert hat den Sinn des Drucks erkannt: die größten Werte (allerdings auch den größten Schund, die größten Un-Werte) an die Masse heranzubringen — und hat daneben die Sinnlosigkeit des Druckes gefördert: ein Werk zu drucken, das kein Publikum besitzt; eine Sinnlosigkeit, die man auch Idealismus nennen kann.

Ich halte es für kein allzugroßes Unglück, daß dieser Idealismus der Neuen Musik nicht mehr im größten Maßstabe zugute kommt. Unter einer Bedingung: daß Neue Musik umsomehr *gehört* werde. Was hat es Mozart geschadet, daß zu seinen Lebzeiten nicht mehr als 18 seiner Opus-Nummern erschienen sind, daß er niemals eine seiner Opern oder seiner Sinfonien in Partitur gedruckt gesehen hat? Es ist freilich ein schlechter Trost für die Lebenden, daß das alles nach seinem Tode in umso reicherem Maße gekommen ist. Es ist ganz gut, heute wieder so zu schaffen wie Mozart geschaffen hat: ohne Anspruch auf »Unsterblichkeit«, für den unmittelbaren Anlaß, ob es sich nun um eine Oper oder ein Divertimento handle; aber diese Werke der »Gelegenheit« so gut zu machen als möglich. Musik für einen Film zu schreiben ist ebensowenig eine Schande, ist ebenso sehr Aufgabe, als es für Mozart keine Schande war, für ein Vorstadttheater die Musik zu einer Zauberposse zu schreiben, in der die Hauptsache die Dekorationen und Maschinen waren. Wobei nur zu wünschen wäre, daß die Filme von 1937 so gut gewesen wären, sein möchten wie das Libretto der »Zauberflöte« von 1791! Was hindert eine Film-Musik »unsterblich« zu werden? Jene Haltbarkeit zu gewinnen, die Jahrzehnte überdauert? Wer die Geschichte eines glücklichen Opernlandes kennt, wie Italien es im 18. und 19. Jahrhundert war, und es teilweise noch heute ist, der weiß, daß die dauernden Werke von Rossinis »Barbiere« bis Puccinis »Gianni Schicchi« die Produkte einer Auslese sind, die hunderte und tausende von Fehlschlägen und Nieten umfaßt. Ein Opern-Fiasco in Italien ist kein so tragisches Ereignis wie in Deutschland oder Frankreich, von anderen Opernländern oder Nichtopernländern nicht zu reden. Das Leben und Oeuvre Verdis, auch das spätere vor »Aida« ist voll von solchen Mißerfolgen. *Ein* großer Erfolg hat dagegen die Kraft, auch minderwertige Werke ans Licht zu ziehen und am Leben zu erhalten, bis es, nach dem Tode des Schöpfers, zu jenen Gesamtausgaben kommt, die auch das Gleichgültige oder Minderwertige konservieren. Es gilt *ein* so großes, erfolgreiches, dauerhaftes Werk zu schaffen.

Ein Rezept, das Dauer verbürgt, gibt es nicht. Das einzige Rezept ist, sich selber treu zu bleiben — vorausgesetzt, daß man das Recht hat, sich treu zu bleiben und kein Mitläufer ist. Es ist gesagt worden, daß die gesamte neue Musik kein Werk von Dauer hervorgebracht, daß sie nur das Experiment gezeitigt habe. Auch wenn dies wahr wäre, wäre es kein Vorwurf, sondern nur eine Feststellung, daß die Generation von heute nicht glücklich sei. Aber es ist nicht wahr. Wahr ist nur, daß die Neue Musik, wie jede Bewegung, ihre Trabanten gehabt hat, komponierende und kritisierende, deren Namen schon heute verklungen sind. Aber glaubt man, daß es in irgend einer Vergangenheit diese Trabanten nicht gegeben habe, deren Namen heute nur noch die Lexika füllen? Und die niemals ihre Wiederauferstehung feiern werden, bei noch so intensivem Betrieb, »historischer Forschung«.

Die Auslese dessen, was von Neuer Musik aus den letzten dreißig Jahren lebendig geblieben ist oder Anspruch auf Leben hat, ist so groß wie die irgend einer anderen Zeit und jedenfalls größer als die jener epigonalen Musik, die heute blüht, wie sie immer geblüht hat. Ich verzeichne aufs Geratewohl und in bunter Reihenfolge die Namen der Komponisten sinfonischer Werke, die 1924 auf dem internationalen Musikfest in Prag zur Aufführung kamen:
Rieti, Szymanowski, Florent Schmitt, Honegger, Erdmann, Prokofieff Malipiero, Bax, Roussel, Ernest Bloch, Strawinsky, Horwitz.

Nicht alle diese Musiker sind »Neue Musiker«, nicht alle sind wahre Schöpfer, und es fehlen Namen wie Bartòk, Schönberg, Alban Berg, Hindemith, Křenek; und nicht alle der aufgeführten Werke sind noch vorhanden oder lebendig. Aber das *neue* Werk ist lebendig. Es lohnt sich, Charakter zu haben. Und die Klavierstücke op. 11 Schönbergs »Die Geschichten vom Soldaten Strawinskys« »als Kunstwerk und als Dokument der Zeit«, werden längere Dauer haben, als sämtliche »traditionsgebundenen« Musikstücke, die heute wieder als allein seligmachende Meisterwerke gepriesen werden. Noch besser wird es sein, wenn auch vom »Dokument der Zeit« nicht mehr gesprochen werden kann. Schon 1921 hat Busoni,

etwas verfrüht geschrieben (»Von der Einheit der Musik«, S. 334): »Die Epoche der Experimente und der Überschätzung des Ausdrucksmittels zum Nachteil des Gehaltes in der künstlerischen Dauerhaftigkeit neigt rasch ihrem Ende zu. Durch sie bereichert, wird das Positive im Gegensatz zum »Oppositiven« — nächstens zu seinem gesetzlichen Rechte wieder gelangen ...«.

STARGAGEN UND KONTRAKTBRÜCHE

(Rundfunkvortrag am 2. 1. 1930)

Meine verehrten Zuhörer,

die Leitung des Rundfunks hat einen vielbesprochenen und sehr verschieden beurteilten Vorfall der letzten Wochen an der Berliner Staatsoper zum Anlaß genommen, mich aufzufordern, vor Ihnen über das Thema Stargagen und Kontraktbrüche ein wenig zu plaudern. Ich habe nicht ohne einiges Besinnen zugesagt. Denn ich dringe ins Innere dieser beiden Themen und Fragen ungefähr so wie Pontius ins Credo kommt; ich bin äußerst wenig dazu geeignet, mit Ziffern zu jonglieren, und obwohl ich in jungen Tagen auch in die Juristerei hineingeschmeckt habe, noch weniger dazu, rechtliche Probleme zu wälzen. Und da die leichte Form dieser aktuellen Erörterung weitere persönliche Bekenntnisse nicht ausschließt, so möchte ich ein paar Bemerkungen machen über das Erlebnis, das mir als Publizisten bei Gelegenheit jenes Vorfalls geworden ist. Ich habe zu diesem Fall entschieden Stellung genommen; ich habe in der Sache durchaus die Partei der Intendanz der Staatsoper ergriffen, mich gegen den Sänger gestellt, so sympathisch er als Künstler ist, der zugunsten der Durchführung einer Operettenrolle seine Verpflichtung, in der Staatsoper zu singen, verletzte — mag er auch in diesem besondern Fall tausend Gründe guten Glaubens, und einen schweren Gewissenskonflikt zu seinen Gunsten anführen können. Meine etwas temperamentvollen Glossen haben mir eine große Reihe von Zuschriften eingetragen, teils der ablehnenden, teils der zustimmenden Art; die zustimmenden sind, die Wahrheit zu sagen, in der überwältigenden Mehrzahl. Man freut sich über die Zustimmung, mit der Ablehnung muß man fertig werden; seinen Weg muß man gehen, seine Überzeugung zum Ausdruck bringen. Was ich gewollt habe, war nicht Angriff auf eine Reihe bedeutender Künstler; es war Ausdruck der Betrübnis, daß sie ihrer eigentlichen Bestimmung untreu werden. *Wären* sie nicht große Künstler, man brauchte sich ja nicht um sie zu

bekümmern. Da ist eine Schauspielerin, eine wunderbare Verkörperung der Seelenhaftigkeit; sie stellt ihre Echtheit in den Dienst des Echten; sagen wir nicht ganz so, sie ist ihrem eigentlichen Beruf entzogen. Es ist mir ein Trost, daß sie, wie ich höre, ihrem Beruf als große Schauspielerin ungern entzogen ist und nicht mehr lange entzogen sein wird. Ich sage: in den Dienst des Echten; nicht ganz so, daß durch sie geadelt wird, nicht in den Dienst der Unterhaltungskunst. Die Operette ist keine minderwertige Kunstgattung. Ich bitte dringend, sich mich nicht als moralinsauren Kunstpolizisten oder musikalischen Polizeikommissär vorzustellen, der in seinem Zimmer im Presseviertel seines gestrengen Amtes waltet, und die Sünder in die Ecke stellt. Wie könnte eine Kunstgattung nicht künstlerisch vollwertig sein, für die Offenbach hundert Melodien genialer Anmut und genialer Frechheit geschrieben, die die »Fledermaus« von Johann Strauß hervorgebracht hat! Diese Kunstgattung darf nur nicht, weil sie materiell besser fundiert ist, den anderen Gebieten die besten Kräfte entziehen. Sie soll ihre eigenen Kräfte beschäftigen, deren es genug gibt. Sie soll innerhalb ihrer Grenzen bleiben.

Jedoch: zu den ersten meiner beiden eigentlichen Themen: den Stargagen. Stargagen hat es immer gegeben, lange bevor es den Namen des Stars gab, des Sterns erster Ordnung der am Künstlerhimmel weit unter den kleineren Gestirnen hervorleuchtet. Wir wollen die Entstehung des Starbegriffs, ein angelsächsischer, amerikanischer Begriff, gar nicht untersuchen: wir wollen annehmen, daß es sich nicht bloß um jenes Talmi-Kunstwesen handelt, das aus einem Stück wirklichen Könnens, aus Zeitungsreklame, und aus Massensuggestion besteht, sondern um einen wirklichen großen Künstler von purem Golde. Früher hieß der Star Virtuose. Und den Virtuosen gibt es seit den Zeiten der italienischen Renaissance, seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Gegensätze zwischen dem eingesessenen, in Amt und Würden sitzenden Musiker und dem reisenden Star sind auch damals schon wirtschaftlich vorhanden. Ich muß Ihnen mit konkreten Zahlen dienen. Ein tüchtiger Organist an einem mitt-

leren deutschen Fürstenhof erhält um 1600: 70 Gulden samt Hauszins, ein paar Schaff Korn und ein paar Klafter Holz in natura; vielleicht auch Tuch zum Kleid und einige Eimer Bier. Wird er pensioniert, so gibt man ihm ein silbernes Krüglein zur Verehrung. Einem welschen Organisten oder Lautenisten, der am Hof gastiert, gibt man aber zur gleichen Zeit 100 Gulden als Abfertigung. Das geht in ähnlichem Verhältnis durch die folgenden Jahrhunderte hindurch; wobei in der Regel das Fremde besser bezahlt wird als das Einheimische. Johann Sebastian Bach, der den festbestallten Zunftmusiker und den Virtuosen — der allerdings nur selten hervortrat — in sich vereinigte, hatte als Thomaskantor in Leipzig ein Gehalt, das samt den sogenannten Akzidentien aus Hochzeiten, Begräbnissen und andern Gelegenheitseinnahmen sich jährlich auf etwa 700 Thaler belief. Als er anno 1734 seinem Kurfürsten und König August dem Starken eine musikalische Huldigung darbrachte, erhielt er allein 50 Thaler, was im Verhältnis immerhin erklecklich ist. Was er von dem sparsamen Friedrich dem Großen nach seinem Berliner Besuch von 1747 bekam, wissen wir nicht genau; immerhin wird es eine goldene Tabatière gewesen sein.

Die eigentliche Glanzzeit des Virtuosen- und Startums beginnt jedoch erst mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, mit der Biedermeierzeit. Natürlich ist es mir unmöglich, vor Ihnen jetzt die Einnahmen sämtlicher großen Sängerinnen und Sänger, sämtlicher Virtuosen auf Klavier und Violine auszubreiten; wir sind über die Konzerttriumphe etwa von Franz Liszt sehr gut, über seine nicht weniger fürstlichen materiellen Triumphe aber sehr wenig unterrichtet. Aber über die seines Vorgängers auf der Geige, des größten Stars seiner Zeit, nämlich Niccolò Paganinis, sind wir es; ich entnehme die Ziffern dem Paganini-Buch von Julius Kapp. Paganini nahm in elf Konzerten, die er 1831 in Paris gab, insgesamt über 165 000 Francs ein, im gleichen Jahr in London aus 15 Konzerten 10 208 Pfund Sterling, etwa 260 000 Francs; das war allerdings der Höhepunkt seiner Laufbahn. Im folgenden Jahr sind es nur mehr je 60 000 Francs in Paris und London, und für spätere Jahre fehlen die Aufzeichnungen; wir

wissen nur den Ertrag eines Konzerts in Turin von 1837: gegen 10 000 Francs. Immerhin hinterließ Paganini 1840 ein Vermögen von ungefähr 2½ Millionen Franken, wobei zu erwähnen, daß er von exemplarischem Geiz besessen war.

Doch wir wollen uns mit einem raschen Sprung der Gegenwart zuwenden, und zwar dem letzten großen Star der Gegenwart, der alle typischen Eigenschaften des Startums in sich vereinigt, ich meine Enrico Caruso. Die Laufbahn Carusos als Sänger umfaßt etwa 25 Jahre. Mit 48 Jahren ist er gestorben. Das Caruso-Buch von Pierre Key liefert uns die nötigen Angaben auch über die finanziellen Etappen seiner Laufbahn. 1897 bekommt Caruso für die Spielzeit in Salerno 1000.— Lire, das heißt also 20 Lire für das Auftreten. 1897 hat er in Neapel schon 500 Lire im Monat, 1899 in Buenos Aires 12 000 Lire. 1901 erhält er für jedes Auftreten an der Scala in Mailand 2500 Lire, 1902 kommt er zum ersten Male nach New York, und nach zwei Jahren ist da sein Abendhonorar auf 1344 Dollar angewachsen. 1919 hat er eine Garantie von 7000 Dollar für jeden Abend, 1921 bekommt er für seine ersten drei Gastspiele pro Abend 10 000 Dollar, für die folgenden je 7000. Im Jahre 1907/1908 hat er insgesamt 187 500 Dollar verdient, daneben allein als Schallplatten-Tantièmen jährlich etwa 125 000 Dollar, die in der Saison 1921/1922 sich aber allein auf 400 000.—Dollar erhöhen. Er hat, da er sich an jedem Abend als echten Künstler bewähren wollte, da er seine Verpflichtungen auch bei körperlicher Indisposition mit religiöser Treue einhielt, diesen Erfolg mit einem frühzeitigen Tod bezahlt. Mir scheint sehr lehrreich, was Caruso mit seinem Geld anfing. Er war ein Sammler und vielleicht auch ein Kenner, von Plastiken, von alten Goldmünzen, von alten goldenen Taschenuhren, noch leidenschaftlicher von Briefmarken; im Grunde überfloß der Reichtum einen primitiven Menschen. Ich kann mich nicht enthalten, diesen Einnahmen eines modernen Sängers die Einnahmen eines Schöpfers gegenüberzustellen, nämlich diejenigen, die Franz Schubert aus hundert und aberhundert Werken bezogen hat, die der Ewigkeit angehören. O. E. Deutsch, der beste Kenner von Schuberts Leben, hat sie ge-

nau zusammengerechnet. In der Endsumme ist alles enthalten, was Schubert in 15 Jahren verdient hat, angefangen von seinem Schulgehilfen-Gehalt von 40 Gulden bis zu den Einnahmen aus dem Verkauf seiner Werke, aus seinem letzten Kompositions-Abend. Es sind gegen 7000 Gulden, in heutiger Währung über 11 000 Mark, also ungefähr ein Viertel dessen, was Caruso an einem Abend ersingen konnte.

Ich will mit dieser, meiner Meinung nach allerdings grausigen Gegenüberstellung, ganz und gar keine Stimmung machen. Der Markt der geistigen und künstlerischen Werte richtet sich nach dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage wie jeder andere. Hier helfen keine Bitterkeiten der tausend Tüchtigen, die aus irgend welchen zufälligen Gründen im Dunkel und in der Armut bleiben; hier helfen auch nicht die Abmachungen der Direktoren, die schließlich selber die Opfer ihres Konkurrenzkampfes um den kassenfüllenden Star geworden sind; diese Abmachungen werden in mehr oder weniger legaler oder illegaler Form immer wieder durchbrochen. Und man muß gerecht sein, und vor allem den Sänger- und Sängerinnen-Stars es nachsehen, wenn sie sich die Ausnützung ihres Materials, das Wuchern mit ihrem Pfunde zum Gesetz machen. Der Sänger nennt das labilste und verletzlichste Instrument sein eigen, das es gibt; selbst wenn es richtig geschult ist — und eine wie lange Schulung bedarf es, wie mühsam ist das Studium! — ist es stets gefährdet; der Höhepunkt des Glanzes und des Könnens ist verhältnismäßig kurz, dauert oft nur wenige Jahre, und diese Jahre muß er nützen. Er kann sie nicht mehr so nützen wie Caruso; diese Gagen werden heute nicht mehr erreicht und man nähert sich ihnen nur in den seltensten Fällen. Aber immerhin, wenn wir keine so großen Stars mehr haben wie Caruso und vielleicht auch weniger als zu der Zeit der Henriette Sontag, der Nourrit, Tamberlik, Jenny Lind, so läßt sich doch nicht leugnen, daß die amerikanische Welle der Bewertung uns auch eine Welle des Startums gebracht hat. Es ist eine sozusagen agonale sportliche Bewertung, die den einzelnen herausheben und überwerten muß, die dem Prinzip des Künstlerischen entgegengesetzt ist. Der Star, wenn er nicht ein ganz großer

Künstler ist, etwa ein so großer wie der vor Jahresfrist verstorbene Baritonist Mattia Battistini — der denn auch bezeichnender Weise niemals nach Nordamerika gegangen ist — unterliegt bald einer Psychose. Er sieht nur mehr sich. Seine musikalisch-ethischen Begriffe verwandeln sich; er verliert die Fähigkeit sich einem Rahmen einzuordnen, er muß ja seinem Wesen nach aus ihm hervortreten. Eins der Tummelfelder des Startums ist heute die italienische Oper; die deutsche, vor allem das Musikdrama Wagners eignet sich dazu sehr viel weniger. Aber der größte Meister der italienischen Oper, Verdi, hat zwar Zeit seines Lebens auf gute, sehr gute, erstrangige Sänger gehalten, aber er war ein rasender Verteidiger seines *Werks*, er hat keinem Kehlvirtuosen auch nur den kleinsten Übergriff auf Kosten des dramatischen Gedankens und auf Kosten der Musik gestattet. Und sein bester Interpret, Arturo Toscanini, hat selbst Caruso das Leben sauer gemacht und Caruso hat pariert wie ein folgsames Hündchen. Wir haben es im letzten Sommer erlebt: im Ensemble der Mailänder Scala war der und jener Star von hohen Graden; aber keiner hat den Rahmen des Ensembles überschritten; und Toscanini selber vertrat den Gegenbegriff des Dirigentenstars, da er stets der fanatischste Diener am Werk ist. Daß er selber trotzdem Stargagen verdient, ist eine Sache für sich.

Die Psychose des echten Stars wirkt sich auch nach einer andern Richtung aus, und damit nähern wir uns unserem zweiten, mit dem ersten so innig zusammenhängenden Thema, dem Kontraktbruch. In der angstvollen Getriebenheit, seine sogenannten guten Jahre zu nützen, gerät der Star, vor allem der Sängerstar, aber in neuester Zeit auch der Schauspielerstar in einen Konflikt der Pflichten. Er darf ja keine Minute sozusagen unausgenützt lassen; er wird versuchen, wenn er in einem festen künstlerischen Verband ist, eine zweite oder auch dritte Verpflichtung zu erfüllen; aber er wird, da der Beruf des Bühnenkünstlers und des Sängers zumal den ganzen Menschen erfordert, nur einen oder gar keinen mehr voll ausfüllen können. Ein Sänger, der für die Zeit eines vertraglich vereinbarten Urlaubs sich der

Operette verpflichtet, und damit sein Einkommen von sagen wir 40 000 Mark um den gleichen Betrag steigern kann, wird doch schon während seiner Operntätigkeit Operettenproben mitmachen müssen, und das pflegt in keinem Fall die stimmliche Frische zu steigern. Ich weiß nicht, ob es die geistige Frische steigert, in der modernen Serienoperette hundert und oft aberhundertmal jeden Abend den Gott gibt in die gleichen Kostüme zu schlüpfen, auf die gleichen Stichworte zu passen, die gleichen Dacapos zu singen; aber es gibt psychische Gesetze die mich vermuten lassen, daß das nicht der Fall sei. Allerdings, die Möglichkeiten und damit die Verlockungen haben sich für den Star in neuerer Zeit vervielfacht. Es wird neben der Konkurrenz der Institute selber, neben England und Amerika, neben der Operette noch der Film mit seinen letzten Errungenschaften, Sprech- und Tonfilm, die bei der Seltenheit geeigneter Kräfte ungeheure Honorare bieten.

Immerhin, der wirkliche, vollendete Kontraktbruch ist und war sehr selten. Eines der wenigen, berühmten historischen Beispiele ist Lilli Lehmann gewesen; eine große Künstlerin, aber auch eine Künstlerin von gesteigertstem Selbstbewußtsein. Schon damals, es war 1886, hieß die Lockung Amerika; Lilli Lehmann überschritt einfach ihren Urlaub und kehrte in ihren Wirkungskreis nicht mehr zurück. Man begreift die Seltenheit des Falles. Die Folgen für den als kontraktbrüchig erklärten Künstler sind außerordentlich schwer. Er kann fünf Jahre lang an keiner deutschen Bühne, auch an keiner Operettenbühne mehr engagiert werden; er bleibt unter Umständen zeitlebens mit einem Stigma behaftet. Und man begreift die Strenge der Bühnenleitungen in diesem Punkt. Die künstlerische Leistung beruht eben auf dem Begriff des Ensembles; besonders in der Oper ist der künstlerische Organismus so kompliziert, daß der Willkür der Herausnahme auch nur eines Rädchens vorgebeugt werden muß. Das Werk der Bühne, diese technische und geistige Leitung die wir Aufführung heissen, ist das Ergebnis eines gemeinsamen Willens vieler Organe unter einer einheitlichen Leitung, die notgedrungen despotisch sein muß. Besonders der Begriff des Opern-

ensembles ist auf möglichst dauernde Verbundenheit der einzelnen Mitglieder gegründet. Der Star ist der Widerpart dieses Begriffs; aber er wird die offene Widersetzlichkeit, den äußersten Fall vermeiden. Dann kommen Verschleierungen dieses äußersten Falles; wenn der Tonfilm oder Sprechfilm lockt, die körperliche Erholungsbedürftigkeit des Stars — ich spiele nicht auf ein bestimmtes Vorkommnis der letzten Zeit an, ich erörtere nur ideale Möglichkeiten. Denn der Neigung des Stars zum Kontraktbruch steht in manchen Fällen auch die Neigung der Direktoren gegenüber, ihn zum Kontraktbruch zu verlocken.

Hinter alledem steht der Druck der Zeit, der Trieb des Ehrgeizes, die Jagd nach dem Geld. Sie ist alt, diese Jagd, und soll hier als Tatsache hingenommen werden. Ich finde in den gesammelten Schriften eines illustren Kritikers, Hector Berlioz, eine Darstellung des Falles eines großen Sänger-Stars, Henriette Sontag. Er ist typisch, dieser Fall, nur um so entschuldbarer, insofern als diese große Sängerin in ihren vierziger Jahren noch einmal gezwungen war, Geld zu erwerben. Sie ging nach Amerika; sie sammelte Dollars; sie übernahm sich wie der arme Caruso; geschwächt wurde sie, genau im gleichen Alter wie Caruso, ein Opfer der Cholera oder des gelben Fiebers in Mexiko. Ich kann mich nicht enthalten die Worte herzusetzen, mit denen Berlioz, anno 1854, diesen Tod begleitet hat:

»Warum sich nicht begnügen mit 500-, 600-, 700tausend Francs? Warum muß es absolut eine Million, mehr als eine Million sein? Das ist ungeheuerlich, das ist eine Krankheit.«

»Ja, wenn ihr den Ehrgeiz habt, Großes in der Kunst zu leisten, gut! Verdient Millionen, soviel ihr könnt, aber macht beizeiten Halt für die Aufgabe, die ihr euch gesetzt habt. Königliche Aufgabe, die noch kein König in ihrer ganzen Größe ins Auge gefaßt hat. Ja, verdient Millionen, dann können wir ein wahres Opernhaus sehen, wo man Meisterwerke würdig aufführen wird... Das wird eine Stätte der Kunst und nicht der Industrie werden. Das Geld wird dabei Mittel sein, aber nicht Zweck«.

DER KRITIKER-KOMPONIST

Ein paar Gesichtspunkte.

Der Kritiker-Komponist stellt den günstigeren von den beiden in Betracht kommenden Hauptfällen vor: — Kritiker-Komponist und komponierender Kritiker — die Großen, anerkannten Komponisten schreiben in Deutschland nicht mehr berufsmäßig Kritiken; sie nehmen, wenn es ihnen notwendig erscheint, Stellung zu neuen Kunstfragen und damit auch zu den Vertretern der neuen Probleme, also zu Mitschaffenden, zu Kollegen: Subjektivität in höchstem Maße ist ihnen dabei von vornherein zugestanden. Eine ziemlich große Reihe von Komponisten geringeren Kalibers betätigen sich in ganz Deutschland als Kritiker im Nebenberuf. Ich möchte nicht in Abrede stellen, daß manche von ihnen der Scylla und Charybdis ihrer Doppeltätigkeit auszuweichen vermögen; das sind meist diejenigen, die ich als Kantoren- und Musikdirektoren-Naturen bezeichnen möchte und die am besten in kleineren und mittleren Städten gedeihen, in den Großstädten an den kleineren und mittleren Zeitungen. Je einflußreicher der Kritiker-Komponist wird, je mehr Macht seine Kritik gewinnt, um so gefährlicher, konfliktbedrohter muß auch seine Stellung werden. Man wird, um ihn zu kaptivieren, seine Lieder singen und seine Streichquartette spielen; und selbst wenn er seinen Charakter fest und sein Urteil rein erhalten kann: er verdirbt durch seine bloße Doppelstellung den Charakter der von ihm abhängigen Künstler; er wird den Vorwurf seiner Mitstrebenden, der *Neu*-Komponisten, kaum entgehen können, daß er durch sein Kritikeramt günstiger gestellt sei, es leichter habe, *per nefas* höhere Aufführungsziffern erreiche als sie.

Sehr viel bedenklicher steht es um den komponierenden Kritiker. Ich möchte die Potenz des komponierenden Kritikers als Musiker durchaus nicht anzweifeln; aber ganz automatisch gehören in diese Kategorie alle die schreibenden Musiker, die sich noch nicht *durchgesetzt* haben — auch Berlioz war ein komponierender Kritiker in diesem Sinn, und

hat sein Amt am Journal des Débats auf das schamloseste mißbraucht: er ist ein Schulbeispiel.

Die Gefahr, die den komponierenden Kritiker bedroht, betrifft den Kern seiner kritischen Tätigkeit: es ist die Erschütterung der Objektivität seines Urteils. Ich möchte nicht auf den krassen Fall eingehen, daß ein Kritiker den Leiter eines Operninstituts, von dem die Annahme eines seiner dramatischen Werke abhängt, *vor* der Entscheidung — ich sage nicht einmal zu günstig, sondern nur objektiv bespricht, *nach* der positiven oder negativen Entscheidung aber entweder in den Himmel erhebt oder zu »verreissen« beginnt. Daß ein Lieder oder Klavierstücke komponierender Kritiker die Sänger und Pianisten, die seinem Urteil ausgeliefert sind, seine Werke einschickt und sie dadurch in die Zwangslage versetzt, durch deren öffentliche Vorführung entweder ihre Selbstachtung und die Achtung ihrer Kollegen preiszugeben oder durch deren Nichtvorführung sich der wahrscheinlichen Rache des Absenders auszusetzen.

Solche Fälle sind nicht häufig; in der Regel spielt sich der Vorgang auf scheinbar harmlose Weise ab. Der Künstler, dem an einer günstigen Besprechung so viel gelegen sein muß, kommt dem komponierenden Kritiker entgegen; er setzt von selbst seine Lieder aufs Programm. Der Kritiker »gestattet« das, weil er die niedrige Einschätzung, die in solchen Entgegenkommen liegt, übersieht oder übersehen *will.* Manchmal aber zeigt sich das »Geschäftliche« des Vorgangs doch in seiner ganzen Unverhülltheit. Wir hatten in München einen Lieder-komponierenden Opernkritiker, von Haus ein Jurist. Solange dieser Kritiker an der einflußreichsten Zeitung Münchens amtierte, waren in den Liederabenden unserer Opernsänger seine Erzeugnisse ständige Gäste auf den Programmen. Seit 1917, da der betreffende aus der Öffentlichkeit zurückgetreten ist, ist auch buchstäblich kein Stück mehr von ihm gesungen worden.

Der Kritiker-Komponist, der komponierende Kritiker demoralisiert den Künstler; er demoralisiert sich selber. Es ist ideell möglich, aber es ist beinah menschenunmöglich, daß ein Kritiker einen Künstler, dem er Erfolge verdankt, fer-

nerhin objektiv beurteilt, daß er ihn *nicht* mit Samthandschuhen anfaßt, ihn also vor Künstlern, die *Charakter* beweisen, nicht bevorzugt. Er untergräbt, und das ist das Wichtigste, das Ansehen des *Standes*. Denn mögen alle Beziehungen zwischen Kritiker und Künstler noch so rein sein — das Publikum *glaubt* nicht an ihre Reinheit. Es versucht stets zwischen den Zeilen zu lesen; es interpretiert Lob und Tadel auf seine Weise. Der komponierende Kritiker demoralisiert auch das *Publikum*. Hieher gehört auch die Stellung des komponierenden Kritikers zu seinen Kollegen. Nichts ist peinlicher, als über einen Kollegen als schaffenden Musiker urteilen zu müssen. Es ist leicht, über ihn die Wahrheit zu sagen, so leicht wie über jeden andern. Die Kollegialität geht dabei meist in die Brüche — dann aber war sie nicht viel wert. Allein auch hier ist das Publikum ganz ungeneigt, an Objektivität zu glauben. Ein Tadel ist für den Betroffenen doppelt vernichtend, ein Lob wertlos, weil es als Lüge gewertet wird; der lobende Kollege verliert (nur) selber an Kredit.

Die Folgerungen aus meinen Anschauungen sind klar. Der komponierende Kritiker ist ein Schaden unseres Standes; es sollten Normen geschaffen werden, um diesen Schaden zu verringern. Aus der Welt schaffen läßt sich der komponierende Kritiker nicht; ich möchte daher nur den bescheidenen Antrag stellen, daß wenigstens Kollegen den Kollegen am Ort nicht zu besprechen brauchen.

AUSBLICK AUF DIE MUSIKFORSCHUNG IN EUROPA UND AMERIKA

Indem ich das Thema näher betrachte, dessen Behandlung mir dadurch die Redaktion von »Musical America« zugefallen und von mir leichtsinnigerweise angenommen worden ist, kommt mir seine ganze Fragwürdigkeit, Schwierigkeit, ja Gefährlichkeit zu Bewußtsein. Wer kann heute einen »Outlook«, einen Blick in die Zukunft wagen? Kann man auf länger als auf eine Stunde voraussehen? Und existiert in der Musikwissenschaft der Gegensatz zwischen Europa und Amerika, der im Thema *zu liegen scheint? Besteht dieser Gegensatz nicht, wie in der Politik, zwischen Humanität und Bestialität, zwischen Freiheit und Gebundenheit* der Forschung? und bin ich — und das ist keineswegs falsche Bescheidenheit — der richtige Mann, um dem Thema gerecht zu werden? Ein Mann, der wie ich aus Deutschland in viele Länder Europas und zuletzt nach Amerika gekommen ist, wird durch seine Erfahrungen immer bescheidener. Die deutsche — und neben ihr einst die österreichische und schweizerische Musikwissenschaft zeichnet sich aus durch ihren emsigen Betrieb an den Universitäten. Von den ca. 25 deutschen Universitäten hat jede zum mindesten einen Vertreter der Musikwissenschaft, manche ein halbes Dutzend, und jede hat ihr Seminar, ihr Collegium musicum, kreiert Doktoren. Dieser emsige Betrieb fehlt in Frankreich oder England oder Italien. Aber werden deswegen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft schlechtere französische, englische, italienische Bücher geschrieben? Weniger gewiß, aber sie sind vielleicht um so besser, weil sie persönlicher, freier, weniger zunftmäßig sind, weil ihnen die vorgeschriebene »Methode« fehlt. Jeder Ausländer seufzt, wenn er in die Notwendigkeit versetzt ist, eine deutsche Dissertation zu lesen und aus den vielen Schalen des Seminar-Jargons den meist sehr geringen Kern herauszulösen. Die besten deutschen Werke auf dem Gebiet der Musikwissenschaft wurden geschrieben, als es noch keine »Methode« gab: Winterfelds »Giovanni Gabrieli und sein Zeitalter«,

Chrysanders »Händel«, Spittas »Joh. Seb. Bach.« Kommt man nach Cambridge oder Oxford oder Edinburgh, nach Paris Leyden oder Bruxelles, nach Milano oder Rom, so macht man die Erfahrung, daß die dortige Musikwissenschaft durch die Einführung des deutschen Betriebs gar nicht beglückt zu werden wünscht, weil sie in ihrer Eigenart bereits vollkommen glücklich ist. Der Gegensatz besteht also nicht etwa zwischen Europa und Amerika, sondern in Europa selbst. Die Grenzlinie ist ganz anders zu ziehen.

Es ist nicht notwendig, auf einen Lehrstuhl zu sitzen, es ist nicht einmal notwendig, je in einem Hörsaal gesessen zu haben, um ein bedeutender Musikwissenschaftler zu sein. Der beste spanische Musikforscher (der beste trotz Vedrell) Rafael Mitjana, wirkte auf einem schwedischen Gesandtschaftsposten und schrieb da in der Stille seine Bücher und Artikel. Der Betrieb an den Universitäten kann der Wissenschaft unendlich nützen, wenn er frei, und wenn der Lehrer eine Persönlichkeit ist. Wie war es in Deutschland seit der Machtergreifung? Ich sehe ab von dem unendlichen Schaden, den das Prestige der deutschen Musikwissenschaft durch seine neueste Beethoven- und Haydn-Forschung erlitten hat; das hat mit 1933 nichts zu tun. Aber seit diesem Jahre gab es auch auf dem Gebiet der Musikwissenschaft keine freie Forschung mehr. Vielleicht in der Stille, vielleicht bei ganz unverfänglichen Themen, die am liebsten aus der engsten Lokalgeschichte genommen werden. Aber die geschichtliche Deutung der Musik hat den Vorschriften der offiziellen Denkweise, d. h. der Partei, zu gehorchen, und sie gehorcht ihr, genau wie in Rußland; Thomas Mann, in einer berühmten Broschüre (»Ein Briefwechsel«) deren Lektüre im Dritten Reich ins Konzentrationslager führte, hat von der schweren Mitschuld an allem gegenwärtigen Unglück gesprochen, welche die deutschen Universitäten auf sich geladen haben, indem sie aus schrecklichem Missverstehen der historischen Stunde sich zum Nährboden der verworfenen Mächte machten, die Deutschland moralisch, kulturell und wirtschaftlich verwüsten.« Es wäre ein Wunder, wenn die deutsche Musikwissenschaft eine Ausnahme gemacht hätte —

mit wenigen persönlichen Ausnahmen, die zu nennen ich mich hüten werde. Das Ausland hat sich gewöhnt, die Produkte dieser Wissenschaft mit Achselzucken, Gelächter, Ironie zu betrachten und abzutun. Aber was wird, wenn der Spuk verflogen ist, die Nachwelt zu diesen Broschüren, Dissertationen, Diktionären, Zeitschriften, Büchern sagen, in denen die historische Wahrheit verfälscht und jeder wissenschaftliche Anstand mit Füßen getreten ist, in der die Leistung »unerwünschter« Personen verschwiegen oder beraubt wird? War dieser Wegfall Deutschlands aus der Forschung ein Gewinn für das übrige Europa und für Amerika? Ich weiß es nicht. Ich getraue mich auch nicht zu sagen, ob die Vertreibung einer Reihe von Gelehrten ein Verlust für Deutschland und ein Gewinn für die übrige Welt war, weil ich selbst zu ihnen gehöre.

Ihre Zahl ist seit der Einverleibung Österreichs und der Eroberung der Tschechoslowakei noch größer geworden, und auch das faszistische Italien ist seit 1938 dem edlen Vorbild gefolgt, und hat ein paar der besten Vertreter der Musikwissenschaft zum Schweigen — wenn nicht zu schlimmerem — verurteilt. In seinen Zeitschriften und Büchern aber hatte es den wissenschaftlichen Anstand völlig bewahrt.

Doch — das sind vorübergehende Ereignisse, so tief sie auch ins Schicksal des Einzelnen eingreifen mögen. Die Wissenschaft als solche geht unbekümmert ihren Weg, und wenn in Deutschland oder Rußland wirklich in aller Stille ein freies und großes Werk geschaffen werden sollte, es wird einmal ans Licht kommen. Eine andere Frage ist allerdings die Möglichkeit der Vernichtung der wissenschaftlichen Quellen in Europa. Niemand wird sie für unmöglich halten, der sich an Straßburg von 1870 erinnert, oder in Venedig den Schaden gesehen hat, den österreichische Bomben in Venedig angerichtet haben, oder den Schaden bedenkt, den Bücher und Manuskripte durch übereilten Transport und Aufbewahrung an ungeeigneten Orten, nehmen können. Ob Sevilla, Barcelona, Madrid all ihre musikalischen Schätze unversehrt bewahrt haben? Bis die Gefahr gebannt ist, kann auch Europa jeden Tag ein neues Reims oder Ypern werden.

Amerika hat bereits angefangen, kostbare Handschriften und Drucke durch photographische Aufnahmen zu retten, es sollte seine Anstrengungen verdoppeln, wenn und so lange es noch Zeit ist.

Es erhebt sich die Frage, was — innerhalb der freien Forschung — mit dem Stoff der Musikwissenschaft angefangen werden soll. Sie ist in einer glücklichen Lage. Sie ist eine noch junge Wissenschaft, hunderte ihrer Gebiete sind noch unerforscht. Keines ihrer Probleme ist endgültig gelöst, und es könnte jeden Tag eine Biographie über Bach oder Mozart oder Beethoven geschrieben werden, die ganz neue Erkenntnisse bringt. Und wer wird die tiefsten, sichersten Erkenntnisse bringen? Wer mit der reichsten Kenntnis der Quellen die stärkste Persönlichkeit vereinigt. Wissenschaft beruht auf Fleiß und Charakter. Und Wissenschaft ist objektive Deutung der Quellen.

Ein deutscher Ästhetiker des 19. Jahrhunderts und ein guter Demokrat, auch er ein Flüchtling von Deutschland, Friedrich Theodor Vischer, hat einmal einen satirischen III. Teil zu Goethes Faust geschrieben und dabei die Kommentatoren Goethes in zwei Gruppen eingeteilt, in »Stofflicher« und »Geistlicher«, d. h. in Philologen und Phantasten. Der echte Forscher ist keines von beiden, sondern ein schöpferischer Architekt mit edlem, echtem Material.

Amerika hat die Freiheit, auch auf dem Gebiet der Musikwissenschaft schöpferisch zu sein, und die Methoden aus Europa zu wählen. Es besitzt seit dem unvergeßlichen Sonneck Schüler Pirros und Schüler Edward James Dents, Guido Adlers oder Johannes Wolfs; aber mir scheint, sie sind wie Sonneck weder französisch noch englisch oder deutsch, sondern sehr amerikanisch. Und der Kongress, der Anlaß zu diesem Artikel gegeben hat, ist ein Beweis, daß sie in ihrer Gesamtheit die Verpflichtung gegen ihre Wissenschaft fühlen. Es gibt Leute, die Kongresse für unnötig halten, und über sie denken wie Giuseppe Verdi über Parlamente, in denen viel gesprochen und wenig geleistet werde. Aber heute sind Kongresse wieder notwendig. Wie zwischen 1914 und 1918 droht die Gefahr, daß die Internationalität, die Ein-

heit der Wissenschaft, die Fühlungnahme der Einzelnen verloren geht. Das darf sich nicht wiederholen.

Wo könnte heute dieser Kongress stattfinden? Nirgends in Europa, am wenigsten in Genf. Florenz hält seit 1933 jedes Frühjahr einen musikwissenschaftlichen Kongress ab, und jener erste war ein großes Ereignis. Aber der von 1939 war kein »primavera di bellezza«. Ich fragte einen der Teilnehmer, ob die Anwesenden bereits in Uniform erschienen seien, mit »Sharps und Flats« auf den Achselstücken, und er antwortete sehr ernsthaft, daß das noch nicht der Fall gewesen sei. In New York werden keine Uniformen getragen werden. Ich weiß nicht, ob die europäische Musikwissenschaft einer freudigen oder tristen Zukunft entgegengeht. Aber, ohne Uniformen, wird Amerika vorangehen.

»NOT ISOLATIONISTIC« HISTORY OF MUSIC

Paul Henry Lang »Music in Western Civilization«

New York, W. W. Norton & Co.

Ich weiß nicht genau, wieviel »Allgemeine Geschichten der Musik«, umfangreiche und weniger umfangreiche, *mit* »Ideen« und ohne Ideen, ich in meinem Leben schon gelesen habe (oder habe lesen müssen), angefangen von des alten Wolfgang Caspar Printz »Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst« von 1690, bis auf die alljährlich sich vermehrenden Erscheinungen dieser Art in unseren Tagen. Das Objekt der Darstellung hat sich in diesen 250 Jahren sehr stark verändert — ganz abgesehen davon, daß gerade diese 250 Jahre der Musikgeschichte den wichtigsten Stoff geliefert haben. Musikgeschichte: das war manchmal nichts weiter als die Aneinanderreihung der Namen der großen Meister: Palestrina und Lasso, Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, und so weiter; oder es war eine reine Geschichte der Entwicklung der Formen, des Stil-Wechsels, eine Geschichte der Gattungen, oder es war eine Kombination einiger Arten der Betrachtung. Meist aber blieb man streng innerhalb der Schranken des Gebietes; genau so übrigens, wie die Literarhistoriker oder die Historiker der Bildenden Künste ignorierten, daß es neben dem Drama auch Oper, neben dem lyrischen Gedicht auch ein »Lied«, neben dem gotischen Dom auch eine Musik gab die in ihm erklang, neben Shakespeare die elizabethanischen Musiker, neben Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Der einzige im 19. Jahrhundert, der einige überraschende und erhellende Parallelen zog zwischen Erscheinungen der Musik und der Bildenden Kunst, war August Wilhelm Ambros, der zu früh starb, um sein Werk ganz vollenden zu können.

In neuerer Zeit hat man, in steigendem Maß, eingesehen, daß Musik nicht ein isoliertes Etwas, das sozusagen auf dem Monde, im luftleeren Raum vor sich geht, sondern daß sie eine Funktion des Lebens ist — besser gesagt: gewesen ist.

(Sonderbar: man hat das um so mehr eingesehen, je mehr unsere eigene Musik sich vom Leben abgetrennt, sich isoliert hat und ein Experiment um des Experimentes willen geworden ist.) Es ist nicht zu leugnen, daß man dabei die Parallelen des Stils etwas zu derb gezogen hat. Palestrina wurde zum Musiker bald der »Renaissance«, bald des »Barock«; Mozart zu dem des »Rokoko«, Beethoven des »Empire«, während man bei Bach im Zweifel blieb, ob er ein »gotischer« Musiker sei, oder ein »barocker«. Immerhin: es war schon viel gewonnen mit der Einsicht, daß Musikgeschichte ein Teil der Geschichte des menschlichen Geistes sei, daß man sie unter einem allgemeineren, höheren Gesichts-Winkel zu betrachten habe.

»Music in Western Civilization«, ein formidables Buch von weit über 1000 Seiten, macht endlich ganz Ernst mit der Einordnung der Musik in die Kultur-Geschichte. Es liefert die musikgeschichtlichen Tatsachen, *und* ihren Sinn. Und es vermeidet dabei die falsche Sinngebung von dem Urteil der Gegenwart aus. Immer wieder wird betont, daß große Meister nicht bloß »Vorgänger« waren von noch größerem; daß gewisse Epochen der Musikgeschichte nicht bloß »Vorbereitung« waren; Musik ist immer vollendeter Ausdruck des Verlangens ihrer Zeit. Dies Buch ist umfassend. Es sieht die Entwicklung der Musik im Rahmen der politischen Geschichte, und im Rahmen der Geschichte der Stile. Es ist gediegen und verläßlich, und doch nicht »gelehrt«. Es kennt alle Quellen, und ist dennoch nichts weniger als eine Komplikation: im Gegenteil; auch der Fachmann ist immer wieder überrascht von Erkenntnissen, die man wahre »historische trouvailles« nennen möchte, wie etwa die Ehrenrettung der Barock-Oper, die Parallele Vivaldi-Bach, Corelli-Händel; oder die Parallele Lessing-Gluck. Es ist umfassend auch darin, daß es keine »nationalistische« Musikgeschichte ist — das Glück des amerikanischen Gelehrten, der das Geschehen aus der Ferne, und deshalb überall die wahre Richtung des Geschehens sieht. Auch die »amerikanischen« Kapitel sind, ohne Vorliebe und ohne Vordringlichkeit, dem Zuge der westlichen Zivilisation eingeordnet. Auch aus diesem Buch wird deutlich, daß Amerika die Erbschaft dieser Zivilisation anzutreten hat.

Bei aller Breite ist dies ein konzentriertes Buch; bei aller Objektivität ein sehr persönliches. Sein Bestes ist nicht das Gelehrtentum, sondern der Mensch, der die Gelehrsamkeit handhabt. Es gibt manche Urteile und Darstellungen, denen man nicht beistimmt; Geschichte ist ja eine Disziplin, die von immer neuen Tatsachen bestimmt wird, und deren Tatsachen immer neu gesehen werden müssen. Aber dies ist ein objektives Buch und ein Buch unserer Zeit. Es ist ein universelles Buch, geschrieben von einem Amerikaner, der die ganze europäische Tradition kennt und seiner Verantwortung sich bewußt ist. Der einzige Wunsch der bleibt, ist: es möge ihm die große musikalische Beispielsammlung folgen, die seine Bilder und Karten, die seinen Text ergänzt. Amerika besäße dann seine große Musikgeschichte, und könnte sich von allen europäischen »isolieren«.

OSWALD SPENGLER UND DIE MUSIKGESCHICHTE

Der »Untergang des Abendlandes« von Spengler ist in dem kurzen Zeitraum seit seiner Publikation beinahe zu einer Bibel der Gebildeten geworden: und in der Tat, an biblischen Gesetzeston erinnert die apodiktische Sicherheit, mit der auch hier die Thesen aufgestellt, die Urteile gefällt werden. Es ist irgendwie das intuitive Werk eines Künstlers, das auf einen intuitiv, gefühlsmäßig empfindenden Leser rechnet, der unmittelbar rechtgibt oder widerstrebt; aber man ist am Anfang des 20. Jahrhunderts eben zu sehr alexandrinischer Mensch, um nicht in der Haltbarkeit der von Spengler vorgebrachten geschichtlichen Tatsachen und Parallelen die Gegenprobe für jene Intuition zu verlangen. Ich weiß nicht, ob das für die vielen Gebiete, die Spengler betritt, und über die das Urteil jenseits meiner Kompetenz liegt: die Geschichte der bildenden Künste, der Mathematik, Physik, Chemie, Philosophie, Altertumskunde usw. — schon geschehen ist. Jedenfalls ist es von symptomatischem Wert für die Beurteilung des ganzen Werkes, das auf dem Gebiet der Musikgeschichte einmal zu versuchen.

Spengler hat das große Verdienst, der Musik einmal überhaupt in der Kulturgeschichte zu ihrem Rechte verholfen zu haben, im Gegensatz zu der bisherigen verantwortungslosen Geschichtsschreibung, der erst durch die Erscheinung Richard Wagners einigermaßen die Augen darüber aufgegangen sind, daß man sich doch auch ein wenig um Schütz, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven hätte kümmern sollen. Wie ängstlich, pflichtgemäß und schwächlich angeklebt sind noch die entsprechenden Abschnitte in Karl Lamprechts Deutscher Geschichte! Spengler dagegen stellt die Musik des Abendlandes auf das alleinig wahre Piedestal, indem er sie als dessen einzig repräsentative Kunst charakterisiert, sie als die faustische, gotische, dynamische, unbegrenzte Kunst — er spricht dabei immer von kontrapunktischer Musik, von Kunst der Fuge, meint aber stets einfach die mehrstimmige Musik — der apollinischen

und statischen, begrenzten repräsentativen Kunst des Altertums, der Plastik gegenüberstellt. In der Musik werde der Höhepunkt der abendländischen Kultur überhaupt erreicht; sie löse als solcher Höhepunkt die Ölmalerei des 17. Jahrhunderts ab und sei darin die »homologe«, gleichartige Erscheinung wie in der antiken Plastik die kanonische Kunst eines Polyklet; Palestrina ist der Erbe des letzten Plastikers, Michelangelo, wie die Musik des 18. Jahrhunderts derjenige der großen Maler des 17.; in ihr vollzieht sich auch der Übergang zur Dekadenz, der nach Spengler mit, in Beethoven erfolgt...

Das Seltsame ist nun, daß Spengler für diese wichtigste These seines Buches den Beweis schuldig bleibt; man sucht ihn vor allem in dem langen, »Musik und Plastik« überschriebenen vierten Kapitel, ohne ihn recht zu finden. Ein paar Seiten (315ff.) sind da; aber das genügt nicht; das Seitenstück zu den breiten Ausführungen über die antike und neuere Plastik fehlt. Die musikgeschichtlichen Anschauungen Spenglers sind trotz der apodiktischen Form ihres Vortrages vage und unsicher; dieser antiromantische Historiker und Denker muß sich auf diesem Gebiet mit den abgestandensten und abgetansten romantisierenden Begriffen begnügen.

Es hilft nichts, wir müssen Beispiele geben. Spengler ist sich vor allem nicht klar über den Höhepunkt der Musikgeschichte; er weiß, er liegt im 18. Jahrhundert, aber er weiß nicht, ob bei Bach oder bei den Schöpfern der Sonate... »Um 1740, als die großen Meister der Ölmalerei alle tot waren und Bach auf der Höhe seiner Kraft stand, ist der strenge Kanon des vierteiligen Sonatensatzes vollendet worden..., das Maximum an Form, das auf dem Grunde des Ursymbols — dort des Körpers, hier des Raumes — überhaupt zu erreichen war. Beide behalten ihre Geltung bis herauf auf Skopas und Beethoven, die, an der Grenze von Kultur und Zivilisation, dem großen Stil nicht mehr gewachsen sind. Lysippos und Wagner haben ihn zerstört...« Was hat Bach — der schon 1715 »auf der Höhe seiner Kraft« stand — mit dem »Kanon der viersätzigen (nicht vierteiligen) Sonate (nicht des Sonatensatzes) zu schaffen? Wenn Spengler nicht später einmal von den drei

(!!) Themen des ersten Sonatensatzes spräche, so würde man den Verdacht nicht los, daß er nicht recht zwischen Sonate und Sonatenform unterscheiden könne. Die Großtat der Musiker des 18. Jahrhunderts war in der Tat die Schöpfung des dramatischen Sonatensatzes mit seinem Dualismus vom ersten und zweiten Thema, mit Durchführung, Wiederkehr, Coda. Wie die zyklische Sonate sonst aussieht, ob sie vier oder nur zwei oder drei Sätze hat, ist ziemlich belanglos — jedenfalls hat es einen »strengen« Kanon der viersätzigen Sonate nie gegeben. Und Beethoven »dem großen Stil nicht mehr gewachsen«! Die alte romantische, klassizistische Phrase von dem »Zerbrecher der Form«, die Spengler nicht müde wird, zu wiederholen! Er spricht (S. 604) wirklich von Beethoven als dem »Zerstörer der großen Form der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, weil in ihr die barbarische Fülle einer weltstädtischen, modernen Seele nicht mehr zu bändigen war«. Wenn man nur wüßte, was Spengler unter dieser »großen Form« versteht: Bachs Fuge oder Haydns und Mozarts Sonate? Keine von beiden hat Beethoven zerstört: — die Fuge nicht, weil er mit ihr nichts mehr zu schaffen hatte, die Sonate nicht, weil er sie im Gegenteil bis zur letzten Möglichkeit erfüllt, viele ihrer Funktionen erst erkannt hat!

Von ähnlichen Unklarheiten, Unrichtigkeiten, Naivitäten ist das Buch voll. »Während die ... Geometrie sich zur Analysis des reinen Raumes umbildet, ... gewinnt die Instrumentalmusik ihre neuen Ausdrucksmittel. Seit 1520 beginnt die in Oberitalien erfundene Geige die Laute zu verdrängen. Das Fagott ist seit 1525 bekannt. In Deutschland hat sich während des 16. und 17. Jahrhunderts die Orgel zum raumbeherrschenden Instrument entwickelt. Monteverdi (1567—1643), der mit der Einführung des Dominantseptakkordes die eigentliche Chromatik begründet, besaß das erste wirkliche Orchester, und um 1630 erscheint mit Frescobaldi der erste große Orgelvirtuose ... Das gleichzeitige Streben der instrumentalen Musik nach immer reicheren Dissonanzen, die Einführung der Sexte (!) Septime, Undezime (!!) entspricht durchaus der neuen Tendenz in der Ölmalerei, eine malerische Chromatik zu schaffen, ... die venezianische Schule, die Begründerin

der weltlichen Instrumentalmusik, des Madrigals und Rondos (!) ... « — derartiger Stellen, in denen Äußerliches und wirkliches Charakteristisches sich mischt, in denen Wahres in einem Wust von falschem Detail steckt, sind Dutzende. S. 317 spricht Sp. von einem »großen« Heinrich von Zeelandia, statt von Johann de Muris oder Marchettus von Padua; an der gleichen Stelle von der Polyphonie, die »die einstimmigen Parallelfolgen der Kirchentöne aufzulösen beginne« (wobei mir wenigstens der Verstand stillsteht); von einer ars nova, unter der sich Sp. mehrstimmige Musik überhaupt vorstellt:— während sie etwas viel Bestimmteres, Begrenzteres war; ein andermal von der griechischen Musik, die »der griechischen Plastik tausendmal näher stehe als der Kunst Palestrinas« — wohl möglich, sogar wahrscheinlich: aber woher weiß Sp. das? Er stellt Watteau zu Couperin und Ph. Em. Bach — zu Ph. Em. Bach, dem musikalischen Vertreter des empfindsamen Zeitalters, in dem die galante und gelehrte Musik auseinanderfallen; er nennt Hoffmanns Kapellmeister Kreisler den Typus der musikalischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in Wahrheit den Prototyp der Romantik des 19.! Er spricht von den »schnell hingeworfenen Augenblickskompositionen Bachs, Haydns, Mozarts«, während Wagner »wußte, daß er nur dann die Höhe erreichte, wo er seine ganze Energie zusammennahm und aufs peinlichste die besten Augenblicke seiner künstlerischen Begabung ausnützte« ... Abgesehen davon, daß es solche Augenblickskompositionen bei jenen großen Musikern kaum gibt (Sp. kennt wohl kaum Haydns Urteil über den »Schmierer« Sammartini, Mozarts Briefwechsel über sein »Spekulieren«), abgesehen weiter davon, daß höchste Kunstwerke immer höchste Anspannung des Ingeniums erfordern, ist Wagner gerade das Schulbeispiel für eine merkwürdige Leichtigkeit der Produktion! Er spricht vom »unablässigen Streben des Orchesterklangs im 18. Jahrhundert, dem Orgelklang immer verwandter zu werden« ... Genau das Gegenteil ist wahr: das Streben des Orchesterklangs im 18. Jahrhundert ging unablässig dahin, von der Terrassendynamik der Orgel, die auch die sonstige Instrumentalmusik bis zu Bachs und Händels Tod beherrscht hatte immer mehr loszukommen. Er redet

von der »Kraft, welche die Masse bewegt« und die »seit Orlando Lasso den fugierten Stil zu den kolossalen Tonmassen der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts gesteigert hat« ... Man staunt als Historiker über diese Formulierung; man denkt daran, daß Lasso ein Ende ist, daß zwischen Lasso und dem 18. Jahrhundert der Einbruch der Homophonie liegt; man rätselt, was wohl mit jenen Tonmassen gemeint sein könnte (doch nicht die Matthäus-Passion oder Missa solemnis?); denn die Blüte der »Kolossal-Kirchenmusik« liegt im 16. und 17. Jahrhundert.

Genug davon. Der Fall liegt so, daß Spengler manchmal gegen seine Beweisführung recht hat; daß er oftmals auch feine musikgeschichtliche Erkenntnisse hat, aber immer in paradoxaler und fragwürdiger Form. Das alles ist Dilettantismus, und es ist nur zu hoffen, daß auf den übrigen von Spengler betretenen Gebieten ein weniger brüchiger Grund vorhanden ist.

ZUM ANDENKEN AN HUGO RIEMANN
(18. Juli 1849)

Am heutigen Tage sind es 80 Jahre, daß Hugo *RIEMANN* zu Großmehlra bei Sondershausen geboren wurde, und wenig mehr als eine Woche ist es her, daß er, vor 10 Jahren, in Leipzig gestorben ist. Wenn es schon nach Jahrzehnten gehen soll, so haben wir also doppelten Anlaß seiner zu gedenken.

Erinnerungsfeiern für Musikforscher sind nicht häufig. So lange man auch schon Musiktheorie getrieben, große musikalische Persönlichkeiten betrachtet, musikgeschichtliche Ereignisse geordnet hat, so jung ist Musikforschung als moderne Wissenschaft, das heißt als eine Wissenschaft, die nicht im Dienst der Praktik steht, die Musik und Musikgeschichte als ein Objekt reinen Erkennens vor sich hinstellt. Ich glaube, sie ist nicht älter als etwa 100 Jahre, und ihr erstes Dokument in Deutschland war das geniale Jugendwerk des Berliner Geheimen Obertribunalrats Carl von Winterfeld, »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter«, das anno 1834 erschienen ist. Winterfeld stand ganz einsam in seiner Zeit; man müßte ihm denn seinen franz. Fachgenossen Fr.-Jos Fétiv an die Seite stellen. Auf ihn folgt eine Generation, die sich der Musikwissenschaft mehr von der philologischen Seite her nähert und fast ganz historisch eingestellt ist; ihre bedeutendsten Namen sind Philipp Spitta, der Biograph J. S. Bachs, und Friedrich Chrysander, der leidenschaftliche Monographist G. Fr. Händels. Beide, besonders Spitta, sind Gründer einer großen Schule, die auf den Lehrkanzeln der Universitäten maßgebend wurde, und sozusagen die offizielle Macht in Händen hielt. Riemann gehörte ihr nicht an. Auch er war ein Einzelgänger, und stand ganz für sich; und daß er das tat, das drückt sich denn auch in seinem Lebensgang und seiner Laufbahn sehr deutlich aus.

Er ist sehr einfach, dieser Lebensgang. Hugo Riemann erhielt in Sondershausen einen sehr guten musikalischen und musiktheoretischen Unterricht, studierte aber in Berlin und in Tübingen zunächst Jura, dann Philosophie und Geschichte. Erst nach der Heimkehr aus dem Feldzug von 1870 ging er,

als Student an der Universität, und als Schüler des Konservatoriums in Leipzig, ganz zur Musik über und promovierte als 24jähriger in Göttingen zum Dr. phil. Aber er konnte zunächst an die akademische Laufbahn nicht denken. Er ging in die Praxis, wurde Dirigent und Lehrer in Bielefeld; nach ein paar Jahren habilitierte er sich in Leipzig, aber dieser erste Versuch als Privatdozent dauerte, aus wirtschaftlichen Gründen, und aus Gründen der akademischen Konstellation, nur drei Jahre. Er wurde wieder Lehrer — in Bromberg, dann in Hamburg, ein paar Monate in seinem Heimatort Sondershausen, dann 6 Jahre lang am Konservatorium in Wiesbaden; dort war es, wo Max Reger sein Schüler und kurze Zeit auch sein Hausgenosse war. Endlich, 1895, kehrte er nach Leipzig zurück und begann wieder mit Vorlesungen; 1901 wurde er zum Professor ernannt und stieg langsam auf der akademischen Stufenleiter in die Höhe, ohne je an die Spitze zu gelangen, das heißt es zum ordentlichen Professor zu bringen. Er verstand nicht die Kunst, etwas aus sich zu machen; auch seine freiheitliche Gesinnung war im damaligen Leipzig ihm nicht gerade förderlich. 1908 wird er Direktor eines neugegründeten musikwissenschaftlichen Instituts, das heute vielleicht das reichste in Deutschland ist; ein paar Jahre vorher hatte er noch um ein Klavier petitionieren müssen. Der Kreislauf seines täglichen Lebens ging vom Hörsaal zum Schreibtisch, vom Schreibtisch zum Hörsaal; zunehmende Schwerhörigkeit machte ihn in den letzten Jahren scheinbar noch ungeselliger. Er spann auch am Katheder das Gewebe seiner Erkenntnisse, die für viele seiner Zuhörer viel zu hoch waren; am größten war er mit der Feder in der Hand, und sein Arbeitstag hatte meist nicht bloß 8 oder 10, sondern 14 oder 16 Stunden. Seine Arbeitsleistung ist denn auch ungeheuerlich gewesen: Bücher über Bücher, Ausgaben über Ausgaben, Aufsätze über Aufsätze. Zu seinem 60. Geburtstag widmeten ihm Freunde und Schüler eine Festschrift, die ein Verzeichnis seiner Publikationen enthält: es füllt, schon damals, 16 engbedruckte Seiten, und hat sich in den zehn Jahren die ihm noch gegönnt waren, noch weiter vergrößert. So still sein äußerer Lebensgang, so glücklich und harmonisch sein Familienleben war, so

stürmisch war sein Wirken als Gelehrter. Wie alles Bahnbrechende und Neue, so stießen auch seine Gedanken und Formulierungen vielfach auf Widerstand; kaum ein andrer Forscher seiner Zeit hat sich so viel mit Gegnern herumschlagen, soviel erbitterte wissenschaftliche Fehden führen müssen. Und er hat immer seinen Mann gestanden, ist nie über das Sachliche hinaus gegangen.

Was Riemann als Musikforscher über alle Fachgenossen seiner Zeit hinaushebt, ist seine Universalität. Er war praktischer Musiker — eine Anzahl von Kompositionen etwa im Schumannschen Stil und oft strenger kontrapunktischer Form sind von ihm gedruckt worden; er war Pädagoge, er war Musikpsychologe und -Theoretiker, und er war Musikhistoriker in einem umfassenden Maß. Und er nimmt unter seinen Fachgenossen auch insofern eine Ausnahmestellung ein, als er nicht als spezifischer Historiker begonnen hat. Es sind die Probleme der Musiktheorie die ihn zuerst beschäftigen. Seine Dissertation von 1873 hat den Titel: »Vom musikalischen Hören« oder »Musikalische Logik«. 1877 folgt eine »Musikalische Syntaxis«, 1880 die »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehren«. Sie ist seine erste musiktheoretische Großtat. Riemann hat die musikalische Harmonik nicht bloß auf ihre einfachste Formel gebracht, auf die polaren Beziehungen von Tonika, Unterdominante, Dominante zurückgeführt, sondern sie auch bis in ihre verwickeltsten Konstruktionen verfolgt; er hat für diese Beziehungen genial ersonnene Bezeichnungen eingeführt, seine sogenannten Funktionsbezeichnungen, die es gestatten, die kompliziertesten harmonischen Bewegungen als reinen Denkprozeß zu vollziehen. Wie logisch und fruchtbar sein System ist, dafür ist der Beweis, daß es auch für die kühnsten Konstruktionen der sogenannten Neuen Musik ausreicht. Am meisten bestritten von seinen harmonischen Anschauungen wurde seine Erklärung der Mollkonsonanz: Moll ist ihm keine akustisch-physikalische Tatsache, sondern gleichsam das umgekehrte Spiegelbild von Dur; eine Tatsache der Tonvorstellung, und als solche gar nicht zu erschüttern. Kein Geringerer als Goethe hätte ihm in dieser Anschauung beigestimmt.

Was Riemann für die Harmonik geleistet hatte, das leistete er später für die Rhythmik und Metrik. Auch auf diesem Gebiete hat er die Grundlagen geschaffen, hat die elementarsten Begriffe abgegrenzt und ist immer weiter vorgeschritten zur Analyse und Erklärung der kompliziertesten Bildungen. Seine Grunderkenntnis in der Rhythmik war die, daß jedes musikalische Motiv Auftaktbedeutung habe; diese Behauptung, die vielleicht einseitig ist, war jedoch eine Handhabe, hinter alle Geheimnisse des rhythmischen und motivischen Baus eines Tonstücks zu kommen. Von diesen rhythmischen und metrischen Erkenntnissen ging Riemann weiter zu denen des thematischen Aufbaues, des Periodenbaus der Werke altklassischer und klassischer Musik; auch hier hat er die Bahn gebrochen, wenn er auch nicht zum Endgültigen gelangt ist. Und was er theoretisch erkannt hatte, machte er für die Allgemeinheit sofort praktisch nutzbar: Frucht dieser Tätigkeit sind seine sogenannten Phrasierungsausgaben, in denen er durch neuerfundene Hilfszeichen, Interpunktionen, Bogen den geistig-musikalischen Aufbau eines Meisterwerks bis ins Kleinste deutlich zu machen suchte. Diese Phrasierungsausgaben gelten heute in ihrer Überladenheit mit Zeichen, die ebensoviele Bindungen des Vortrags sind, als Greuel; und besonders bedrückt es uns, daß Riemann sich scheinbar nicht scheute, den Notentext unserer großen Meister zu verändern, Taktstriche richtig zu stellen und was dergleichen Eingriffe mehr sind. Dennoch sind diese Ausgaben als Kommentar-Versuche wertvoll; daß Riemann auch imstande war, die philologische Treue gegen einen Notentext zu wahren, haben hundert andre Ausgaben von ihm bewiesen, in denen es eben auf nichts weiter ankam als auf Philologie.

Ein anderes Gebiet der musikerzieherischen Tätigkeit Riemanns waren seine Lehrbücher, anfangs von ihm in Katechismusform herausgegeben, dann zu kleinen praktischen Handbüchern umgearbeitet. Es gibt keine Frage der Musikpädagogik, die er in diesen Handbüchern nicht behandelt hätte. Ganz besonders zogen ihn dabei ein paar neue Probleme an, die der Schulung der Phantasie- und Auffassungstätigkeit des jungen Musikers galten, wie zum Beispiel das Musikdiktat, oder die

gleichzeitig dieser Phantasietätigkeit und dem historischen Stilgefühl dienten, wie das Generalbasspiel. Das Große war bei ihm immer die *Vereinigung* allgemeiner und geschichtlicher Erkenntnisse; er belebte die Geschichte durch die Theorie, die Theorie durch die Geschichte. Aus dem Studium der Kunst des Mittelalters und der Renaissance zog er das Beispiel eines ganz neuen Lehrgangs der polyphonen Komposition, nämlich zu zwei oder drei gegebenen, fertigen Stimmen neue lebendige Stimmen zu erfinden. Bei seinen historischen Studien fand er manchmal die beglückende Bestätigung seiner ganz selbständig gefundenen Anschauungen; so für seine Auffassung von Dur und Moll, für jenen polaren Dualismus bei Zarlino im 16. Jahrhundert, oder für seine Rhythmus- und Phrasierungslehre bei dem französischen Organisten der Beethovenzeit, Jérome Joseph de Momigny.

Damit sind wir angelangt bei dem Historiker Hugo Riemann. Auch hier zeichnet ihn die seltenste Universalität aus. Von der Beschränkung, die sich auf einen einzelnen Ausschnitt der Geschichte, auf eine Periode wie Mittelalter oder Romantik, auf ein besonderes Gebiet wie Oper oder Instrumentalmusik; auf eine einzelne Persönlichkeit wirft, wollte er nichts wissen. Er hat in allen Perioden, auf allen Gebieten neue Erkenntnisse erobert. Eins seiner letzten Werke heißt: »Folkloristische Tonalitätsstudien« und befaßt sich mit den Erscheinungen der Urmusik, der primitiven Tonkunst und ihren Leiter-Eigentümlichkeiten. Die Geschichte und Theorie der griechischen Musik war eine Art Steckenpferd von ihm, und so ist der erste Teil seines Handbuchs der Musikgeschichte gerade bei den Altphilologen ganz besonders geschätzt. Eine ähnliche Vorliebe hatte er für die byzantinische Musik, deren Enträtselung seinen Scharfsinn besonders reizte. Der gregorianische Gesang, die Kunst der Troubadours und Minnesänger forderten seine *Musikalität heraus;* er entdeckte und betonte in ihnen vor allem die *liedhaften* Elemente, er versuchte die Regelmäßigkeit des Periodenbaus auch dieser scheinbar nur vom Text abhängigen Gebilde nachzuweisen. Eine der größten Aufregungen seines wissenschaftlichen Lebens war die Erschließung der Musik des Mittelalters, des 13., 14. und 15.

Jahrhunderts. Er ging sofort daran, die Aufführungsbedingungen dieser rätselhaften Tonwerke zu klären, die vokalen und instrumentalen Teile in ihnen zu scheiden, sie lebendig zu machen; und wenn wir seine Interpretation heute auch als willkürlich ablehnen, so war sie doch ein Ausgangspunkt für neue Interpretationsversuche — das Richtige haben wir auch heute noch nicht endgültig gefunden. Zu den größten Glücksfällen seiner Forschung gehörte die Entdeckung eines Meisters wie Evariste Felice dall'Abaco, der an Adel der Melodik, an Größe des Stils neben den größten Musikern der Altklassik steht; die Entdeckung von Johann Stamitz, in dessen Sinfonik und Kammermusik er die entscheidenden Taten des neuen Stils der Klassiker erkannte, die dramatische Instrumentalmusik, die Werke, auf denen die Wiener Klassiker, Haydn, Mozart und Beethoven weiterbauten.

Bis in seine letzten Jahre hinein war er bereit zu *lernen.* Man konnte ihm keine größere Freude machen, als indem man ihn mit neuem Anschauungsstoff bekannt machte; niemals legte er sich fest auf gewonnene Ergebnisse, und wenn er ein großes Werk fertig hatte, hätte er auf Grund neuen Materials es gern von Grund aus neu geschrieben. Noch in seinen letzten Jahren gelangte er zu ganz neuen Erkenntnissen über die Phantasietätigkeit des schöpferischen Musikers, über die Bedingungen des künstlerischen Hörens; er skizzierte eine »Lehre von den Tonvorstellungen«, die die Aktivität nicht bloß der Produktion, sondern auch der Aufnahme begründete.

Das Werk, das er unter all seinen Büchern am meisten liebte, das den lebendigsten Stempel seiner Persönlichkeit trägt, war sein Musiklexikon. 1882 gab er es zum erstenmal heraus, bescheiden nach Format und Umfang; bei seinem Tod hatte es die 9. Auflage erreicht und war ein imposanter Band geworden, in den er die Summe seiner Erkenntnisse einarbeitete, in dem er Stellung nahm zu allen Ereignissen und Persönlichkeiten der Gegenwart. Er sah lexikographische Arbeit nicht an als ein trockenes Nebeneinanderreihen von Artikeln, als eine Aufstapelung von Daten und Jahreszahlen, sondern als schöpferische Tätigkeit, als Frucht und Befruchtung.

Der 80. Geburtstag eines Gelehrten ist ein gefährliches Datum. Eine neue Generation hat sich in den Vordergrund geschoben, die die Ideen der jüngstvergangenen negiert und negieren muß. Hugo Riemann gehört zu den Forschern, die diesen Antagonismus der Generationen am wenigsten zu fürchten haben; und seine Arbeit wird sich im Lauf der Zeit in immer reinerem Licht zeigen. Sie gehört selber der Musikgeschichte an, und ist zugleich ein lebendiges Besitztum.

NATIONALE UND UNIVERSALE MUSIK

»... gli ostacoli saranno grandi, perchè debbono urtarsi di fronte i pregiudizii nazionali, contro de'quali non basta la ragione.«

»... die Hindernisse werden groß sein, denn man muß gegen die nationalen Vorurteile anrennen, gegen die Vernunftgründe nicht genügen.«

Gluck in einem Brief vom 26. Oktober 1773 an Padre Martini.

»Nationale und universale Musik« — das ist ein Thema, das vor etwa hundert Jahren überhaupt noch nicht hätte gestellt werden können, und das zu stellen noch vor 25 oder 30 Jahren kein starker Anlaß vorlag. Erst durch den sogenannten »Weltkrieg» ist es aktuell oder akut geworden, und erst durch die *Folgen* des Krieges hat es seine wahren und deutlichen Umrisse gezeigt. Die plumpe Orgie des Hasses, die damals die Welt erfüllte, hatte zunächst nur zu der ebenso plumpen Boykottierung der Musik der zufällig »feindlichen« Nationen geführt: in Frankreich inszenierte man einen widerlichen und albernen Feldzug gegen Richard Wagner, und in Deutschland boykottierte man schweren Herzens, aber mit tierischem Ernst seit dem August 1914 nicht bloß «Samson und Dalila« und »Carmen«, sondern seit dem Mai 1915 auch die neueste italienische Oper, bis man es eben doch nicht mehr ohne »Bohème« und »Tosca« aushielt, ohne erst noch das Kriegsende abzuwarten. Als die Glocke 1919 schlug, war es mit dieser Boykott-Epidemie vorbei.

Das Ereignis, aus dessen Blindheit und verbrecherischen Dummheit notwendigerweise immer neue Dummheiten und Blindheiten entstehen mußten, hat jedoch eine Tendenz ins Ungeheuerliche gesteigert, die sich bereits im ganzen neunzehnten Jahrhundert vorbereitet hatte: die Nationalisierung der Musik der einzelnen Völker, der großen, kleineren, bis auf die kleinsten und allerkleinsten. Im Lauf des 19. Jahrhunderts

hatte sich neben dem, was man deutsche, italienische, französische Musik nannte, allmählich die polnische, skandinavische, russische, tschechische Musik etabliert; jetzt emanzipierten sich sämtliche noch von irgend einem Einfluß abhängige Staaten als musikalisch selbständig, wie etwa England und andere, die bisher quasi nur einen musikalischen Dialekt, ein besonderes Idiom gesprochen hatten, traten mit dem Anspruch auf volle Gleichberechtigung auf, wie etwa, dank Bartók und Kodóly, Ungarn; oder, dank Sibelius, Finnland; oder, dank, Enesco, Rumänien. Andere Staaten, die nicht das Glück hatten, ein paar so hervorragende Begabungen hervorzubringen, gaben und geben trotzdem ihre Ansprüche nicht auf. Es gibt heute keine kleinste nationale oder sich national gebärdende politische Einheit mehr, die nicht aus ihrem musikalischen Dialekt eine große nationale Kunst entwickeln möchte, und in neuesten Musikzeitschriften kann man neben Schönberg oder Mahler bereits turkmenische, paraguayische und vermutlich auch feuerländische Sinfonik angekündigt und propagiert finden. Übel daran sind nur große Staaten wie die Vereinigten Staaten von Amerika mit ihrer Fülle von großen Talenten, die aber alle nicht »national« gebunden sind, oder kleine Länder wie die Schweiz, in der drei oder vier nur politisch vereinigte Glieder großer europäischer Völker haßlos und friedlich zusammen wohnen, und in der es bestenfalls deutsche, französische, italienische oder rhätische Musik von Schweizer Komponisten geben kann, was nicht hindert, daß man leidenschaftlich gern eben doch eine echte und betonte »schweizerische« Musik haben möchte. Denn der Bazillus des Nationalismus hat die Kraft, auch die nüchternsten Gehirne zu vergiften. In dem heutigen Jugoslawien gibt es eine serbische, kroatische und slowenische Musik, die alle ihre besondere folkloristische Eigenart wahren. In Palästina gibt es Juden aller Kulturgrade und der verschiedensten Herkunft, orientalische, polnische, afrikanische, westliche, und es scheint einige Mühe zu machen, eine »jüdische« Kunstmusik zu etablieren, die — sollte sie einmal etabliert sein — von der Mendelssohns, Mahlers, Schönbergs zweifellos sehr verschieden aussehen wird. Die Konsequenz von alle dem ist schließlich die,

daß jede Provinz, jede Stadt, jedes Dorf sich eine eigene musikalische »Heimatkunst« reserviert, die schon in einer Entfernung von hundert oder zwanzig Meilen nicht mehr recht verstanden wird. Triumph des »esprit de clocher«. Ich wundere mich, daß Richard Wagner, der ja durchaus nicht zufälligerweise in Leipzig geboren ist, noch nicht als »sächsischer Komponist« reklamiert worden ist. Der Ausländer kann gar nicht ganz ermessen *wie*, in welchem Maße Wagner sächsisch ist, nicht bloß in seiner dichterischen Diktion, sondern auch in seinen intimsten musikalischen Ausdrucksmitteln. Trotzdem wäre es ja wohl absurd, Wagner *nur* als sächsischen Komponisten abstempeln zu wollen.

*

Während des Krieges hatte man auf den Nationalismus der anderen losgeschlagen; man sah aber bald ein, daß man sich gegenseitig gerade als Nationalisten gelten lassen müsse. Es gibt auch heute noch, je nach der politischen Konstellation, bestimmte Boykottierungen und Favorisierungen; diese »politischen« Liebenswürdigkeiten oder kleinen Feindseligkeiten wechseln, und brauchen uns in dieser prinzipiellen Betrachtung nicht zu kümmern. Nur ein aufschlußreicher Fall sei angeführt. Man war sich im Dritten Reich im Unklaren über Mussorgsky: — soll man etwa seinen »Boris Godunow« als eine eminent russische, eminent national gefärbte Oper aufführen; oder soll man sie boykottieren als das Werk eines Musikers, dessen angeblich »zersetzende« Kraft man spürt, eines Komponisten, den man als Vater der »bolschewistischen« Musik ansehen kann? Das Dilemma ist herzzerreißend. Auch für neueste Musiker und neueste Musik entstehen solche Dilemmas. Es war für die Kulturpolitiker des Dritten Reiches offenbar leicht, zu entscheiden, daß keine Sinfonie des Erz-Romantikers Gustav Mahler mehr aufgeführt werden könne. Aber Paul Hindemith? Ein Sohn des Volkes — der Vater ein Weißbinder (Tüncher), die Mutter eine Wäscherin — ein echter Musikant, beinah ein musikalischer Handwerker. Nun, man erklärt seine Musik als »bolschewistisch verseucht«, als verdächtig der »Internationalität«. Der Schnitt geht heute

nicht mehr zwischen den Nationen, sondern zwischen »National« und »international« wobei »international« gleichgesetzt wird mit »übernational« und »universal«, obwohl das sehr verschiedene Begriffe sind.

*

Es hilft nichts, wir müssen uns mit dem Begriff »Internationale Musik« beschäftigen, ehe wir uns dem Thema: »Universale Musik« zuwenden. Es ist keine angenehme Arbeit; aber dieser Stall des Augias muß gereinigt, oder, falls ich kein Herkules sein sollte, wenigstens gelüftet werden.

Das Wort »international« hatte im 19. Jahrhundert seinen Glanz gehabt; es war noch um die Wende zum 20. harmlos und achtungswürdig; erst im Zeitalter, da der Nationalismus zum Paroxismus wurde, ist es ein Schlagwort und Schimpfwort geworden.

Auch in der Musik. Aber gibt es das überhaupt, internationale Musik? Nun, es ist ein Popanz und nichts weiter. Es gibt keine internationale Musik und hat nie eine gegeben. »Nationale« Musik, Nationalmusik, ist eine Wirklichkeit; aber der Stempel »Nationalmusik« bedeutet zunächst nichts anderes als eine Aussage über die Begrenztheit ihrer Wirkung. Ob eine Musik »national« ist, und welchen Grad der »Nationalität« sie erreicht, oder ob eine Musik als »international« beschimpft werden kann — das sagt nicht das Mindeste aus über ihre Qualität, über ihren Kunstwert. Viele der höchsten Kunstwerte sind nicht übertragbar, genau so wenig, wie viele der wertlosesten Geistesprodukte nicht übertragbar sind, wie etwa Kreuzworträtsel. Die Chancen der einzelnen Künste sind dabei verschieden. Am leichtesten haben es wohl die bildenden Künste: Michelangelos Brutus-Büste oder die Madonna in San Lorenzo zu Florenz »sprechen« zu jedem Menschen, zu dem ein Bildwerk überhaupt spricht, obwohl es nicht nur sehr persönliche, sondern sicherlich auch italienische Bildwerke sind; die Kathedrale von Chartres »spricht« auch zu einem Neapolitaner, der Poseidon-Tempel zu Pästum auch zu einem Finnländer. Am schwersten hat es die Dichtkunst. Gerade das Feinste und Tiefste in ihr ist unübertragbar, ist »national gebunden«.

Man kann den »Don Quixote« als ein episches Werk in alle Sprachen übersetzen, ohne daß er an Wirkung verliert; aber schon die zaubervolle innere »Musik« von Shakespeares »Tempest« oder von Goethes »Faust« ist dort ans englische, hier ans deutsche Wort gebunden. Vollends unmöglich wird die »Internationalität« bei der Lyrik. Niemals wird ein Franzose oder Italiener erkennen können, was Mörike oder Rilke für die deutsche Sprache und das deutsche Innere bedeuten, sowenig wie ein Deutscher je in einer Übersetzung, und wäre sie die beste und virtuoseste, je hinter das Geheimste und Feinste von Verlaine oder Swinburne kommen kann. Dies sind die eigentlichen Schranken zwischen den Nationen, die man nur durch die vollendete Beherrschung der Sprache überwindet. Es gibt »unübersetzbare« Dinge.

*

Gibt es unübersetzbare Dinge in der Musik? Gibt es auch hier zwischen den Nationen unübersteigbare Schranken? Nationale Kostbarkeiten, deren Ausfuhr sozusagen nicht nur verboten ist, sondern sich von selbst verbietet? Die »internationale« Musik ist ein Popanz; aber gibt es eine übernationale, eine universale Musik?

Da ich nun einmal ein sogenannter Historiker bin, so will ich zunächst versuchen, der Lösung der Frage auf geschichtlichem Wege näher zu kommen. Manches, was ich sagen werde, mag paradox klingen; — aber man denke nach, ob es auch wirklich paradox ist. Der Nationalismus hat, genau wie die Geschichten der einzelnen Völker, auch die nationalen Musikgeschichten bewußt oder unbewußt nach seiner Tendenz verbogen und verfälscht, und es wäre vielleicht besser, nicht mehr von deutscher, italienischer, französischer oder englischer Musikgeschichte zu sprechen, sondern von Musikgeschichte in Deutschland, Italien, Frankreich oder England. Keine dieser Entwicklungen hat sich in voller Abgeschlossenheit vollzogen, so gerne man heute auch die ganze und ausschließliche »Autochthonität« für die Musikgeschichte statuieren möchte. Kein Zweifel, es gibt heute auch eine nationalistische Musikgeschichtsschreibung. Man möchte etwa, im Cinquecento, am liebsten

Persönlichkeiten wie Isaac Willärt, Rore, Lasso aus der Geschichte der italienischen Musik streichen, als »Niederländer« als Fremdkörper; ohne zu ahnen, daß es der größte Triumph der italienischen Musik ist, daß sie diese Männer gezwungen hat, *italienische* Musik zu gestalten, der nationalen italienischen Kunst den Weg zu bahnen. Oder, um nicht bloß aus »fascistischen« Ländern die Exempel zu holen: Debussy hat den Versuch gemacht, Gluck oder Beethoven oder Wagner aus der französischen Musik zu eliminieren; sogar in England hat Händel an historischer Geltung verloren, und nicht allein deshalb, weil das Zeitempfinden Händel im allgemeinen nicht günstig ist.

*

Es wäre vermessen zu behaupten, daß es je eine »universale«, d. h. europäische Musik gegeben hat. Denn in dem Wort »universal« liegt ja ein unerfüllbarer Anspruch; von vornherein auszuschließen sind alle die Völker, deren Musiksystem mit dem geschichtlich gewordenen abendländischen nicht übereinstimmt, der nahe und ferne Orient, von Afrika zu schweigen. Aber auch innerhalb dieser Begrenzung besteht keine Einheit. Nicht einmal im Mittelalter, das wir so gerne als kulturelle und geistige Einheit sehen. Im Mittelalter dominiert in der Musik erst die französische, dann die burgundische Kunst; aber überall werden »Dialekte« gesprochen, englische, italienische, deutsche, das was wir Protorenaissance nennen, das italienische Trecento, ist nichts weiter als ein Absenker der dominierenden, wenn auch nicht universellen französischen Kunst. Im 16. Jahrhundert beginnt die volle Trennung der Nationen. Aber es ist nichts weniger als eine babylonische Verwirrung der Musik-Sprachen; man spricht kein musikalisches Volapük oder Esperanto, man versteht sich und tauscht sogar die Vokabeln aus.

War Palestrina ein italienischer Komponist? Ja und nein; Italiener der Geburt nach, dem Stil nach mindestens soviel »Niederländer« als Italiener. War Lasso ein Niederländer? Er war eine Persönlichkeit von universeller Größe, die mit gleicher Meisterschaft das Niederländische, Italienische, Französische, Deutsche beherrschte; aber musikgeschichtlich gehört

er unbedingt in den Kreis Italiens. Erst im 17. Jahrhundert spitzen sich die nationalen Gegensätze zu — so sehr, daß italienische und französische Musik unvereinbar, unversöhnbar scheinen (obwohl sie natürlich unter einem höheren Generalnenner des Stils sich zusammenfassen lassen) daß der Florentiner Lulli als J. B. Lully eine spezifisch französische Musik begründen muß. Aber es gibt Ausnahmen. Das englische Madrigal: aus sklavischester Nachahmung des italienischen Madrigals entstanden, scheinbar nur italienisches Madrigal mit englischem Text, und trotzdem ein Höhepunkt *englischer* Musikgeschichte, der *Welt* gehörig, so wie Shakespeares Dramen, Hamlet, Romeo und Julia, Wie es euch gefällt, Troilus and Cressida, der Welt gehören. Im 18. Jahrhundert scheint der Konflikt sich zuzuspitzen; die italienische Musik tritt eine Art von Weltherrschaft an, gegen die Frankreich sich nur mit Mühe behauptet; aber die besten italienischen Trio-Sonaten schreibt, kurz vor dem Abbruch des Jahrhunderts, Henry Purcell, und die großartigsten italienischen Opern und Oratorien (diese mit englischem Text) ein Barbierssohn aus Halle, der in London Fuß faßt, Georg Friedrich Händel. Und wie steht es mit Bach? Was ist »deutsch« an Bach, abgesehen davon, daß er für seinen Kirchendienst Kantaten über schwülstige Texte deutscher Lokalpoeten schreibt? Sein Stil ist genährt aus den Quellen aller Nationalmusiken, der deutschen, italienischen, französischen; und es wäre schwer zu sagen, was an Bach dem Musiker, »deutsch« wäre. Man erinnere sich an ein warnendes Beispiel, daß in der großen Bach-Ausgabe Sonaten eines Italieners stehen (Bonporti), die allgemein für Bachsche gehalten werden. Bach wäre ein Eklektiker, wenn er nicht so ungeheuerlich groß wäre. Er ragt aus dem Persönlichen weg über die Völker, in den Himmel. Er macht nicht Universalmusik, sondern Bachische Musik. Er hat die deutsche Musik geformt, nicht sie ihn. Und das erst, tragikomischerweise, hundert oder hundertfünfzig Jahre nach seinem Tode.

Es ist nicht anders mit den andern Großen. Wie steht es mit Gluck, der — wie unser Motto zeigt — um die Vorurteile des Nationalismus so gut Bescheid wußte? Er ist, in seinen besten Schaffensepochen, nie aus dem Rahmen der italienischen

und französischen Oper herausgetreten, und seine sogenannte Reform hat nur deshalb Epoche gemacht (*wenn* sie Epoche gemacht hat, denn das Problem der Oper ist auch nach ihm ungelöst geblieben), weil es Gluck war, die mächtige Persönlichkeit Gluck. Wie steht es um Haydn, Mozart, Beethoven? Wenn irgend ein Musiker Deutschland, Frankreich, England, vollständig und fast widerspruchslos erobert hat, so war es Haydn; es spielt dabei die lächerliche Frage gar keine Rolle, ob seine Urgroßmutter eine Kroatin oder eine echte Schwäbin gewesen ist, und es dürfte schwer zu unterscheiden sein, wo man ihn am besten verstanden hat, in Wien, Paris, oder in London. Sicher und dokumentarisch bewiesen ist nur, daß man ihn in Berlin am schlechtesten verstanden hat. Mozart — hat zeitlebens zwischen deutscher und italienischer Musik geschwankt, und es ist nur ein individueller Zug von ihm, daß er, das Genie der Nachahmung, die französische Musik nicht leiden konnte. Seine Musik ist keineswegs eine »Synthese« von italienischem und deutschem Musikstil. (Das Wort »Synthese« pflegt sich gewöhnlich einzustellen, wo die Gedanken fehlen). Sein Fall ist der Fall Bachs: die Größe seiner Persönlichkeit hat die Welt der Musik bezwungen, die seit ihm unverlierbar mozartisch geworden ist. Genau so wie seit Schubert die Welt der Musik nicht etwa niederösterreichisch geworden ist, sondern schubertisch. Oder seit Chopin nicht etwa polnisch, sondern chopinisch. Weil Chopin zwar manchmal polnische, aber meistens gute, faszinierende, überwältigende Musik gemacht hat.

Beethoven gilt als der Musiker der Revolution, der Verkündigung der Menschenrechte, des Weltbürgertums. Und in der Tat: er ist das alles und obendrein ein Niederdeutscher ein echter Flame, aber auch ein Wiener; er ist ein Schüler Philipp Emanuel Bachs, aber auch Haydns und Mozarts, Cherubinis und Salieris; er ist der Schicksalsmann, der den Sinn des Wortes »Musik« umwandelt und dem verhängnisvollen 19. Jahrhundert weitergibt. Er steht als *Persönlichkeit* gegen die Welt, all seine Werke sind innerlich dramatisch geladen, und die dramatisch geladene Welt versteht ihn; er spricht als Vorsprecher wie als Einsamer zu allen, und alle lauschen auf ihn.

Will man seine Musik in diesem Sinn universal nennen, so mag man das hingehen lassen. Aber es ist vielleicht doch angebracht, zwischen der »Menschheit umfassenden« Tendenz einiger seiner Werke, des »Fidelio« oder der V. und IX. Sinfonie und der an seine Persönlichkeit gebundenen Dramatik seiner Sprache zu unterscheiden. Ist auch die universal? Ist ein Klavierkonzert Mozarts, eine Fuge von Bach nicht mehr universal, wenn ein Komparativ dieses Begriffes erlaubt ist?

Ich will das 19. Jahrhundert nur noch kurz berühren, so fesselnd die Untersuchungen fast aller seiner Musikerpersönlichkeiten auf ihre Mischung von Nationalem und Universalem wäre: Weber, Schumann, Mendelssohn, Smetana, Tschaikowsky, Brahms und Bruckner und wie sie alle heißen. Nur zwei Irrtümer über Liszt und Wagner seien berichtigt: Wagner — das ist nach allgemeiner Anschauungsweise der extrem nationalistische deutsche Musiker, der mit Gewalt alle Nationen unterjocht hat, worauf sie alle langsamer oder schneller rebellierten. Liszt — das ist der typische »internationale« Musiker, impotent, weil er nie wußte, wo er hingehöre. Nun, man darf bei Wagner das, was er in seinen Schriften und Briefen und Manifesten sein wollte, zweifellos nicht verwechseln mit dem, was er wirklich war. Er ist in Frankreich früher verstanden worden und hat da, trotz »Tannhäuser«-Skandal, als *Künstler* immer eine bessere Würdigung gefunden als in Deutschland; seine Wirkung in Frankreich und England war und ist spezifisch französisch und englisch. Er ist der wahre europäische Musiker gewesen, weil sein Stil der persönlichste war; und es ist im Grunde gleichgültig, ob man diesen Stil als »deutsch« (sicherlich nicht als »germanisch«) oder als jüdisch empfindet. (Denn es ist kinderleicht, Wagners Musik als jüdisch zu interpretieren.) Liszt dagegen, geboren von deutschen Eltern in Ungarn, früh auf Virtuosenfahrt in allen Teilen des Kontinents, als Mensch ein wirklicher Weltbürger, gehört als Musiker mit allen seinen Werken in die französische Geschichte, neben Chopin, Berlioz und sogar Gounod, und es zeigt nur die Verwirrung der stilistischen Begriffe, wenn er als »nationaler« Komponist von Ungarn oder Deutschland reklamiert wird.

Die sogenannte »Neue Musik«, die Musik die man nicht hören will, weil sie Schwierigkeiten bereitet, wird als »international« verdächtigt und herabgesetzt, weil heute das »Nationale« obenauf ist. Nochmals: es gibt keine internationale Musik in dem Sinne, wie es ein Volapük oder Esperanto gibt und hat nie eine gegeben. Die Feste der internationalen Gesellschaft für Neue Musik haben niemals eine solche Esperanto-Musik propagieren können, weil sie einfach nicht vorhanden war; im Gegenteil: ich habe sie immer als eine Orgie des Nationalismus empfunden, bei der die kleinen und kleinsten Musik-Nationen über Gebühr beachtet wurden. Es ist wahr, die »Neue Musik« mag in naiven Gemütern den Eindruck erwecken, als seien in ihr alle nationalen Unterschiede nivelliert, so daß man etwa einen Engländer nicht mehr von einem Serben, und einen Bolivianer nicht mehr von einem Franzosen unterscheiden könne. (Einen jüdischen von einem arischen Musiker konnten sie, namentlich in Deutschland, natürlich immer unterscheiden.) Das liegt daran, daß die »Neue Musik« ihren eigenen *Stil* hat, der noch nicht allgemein geläufig, aber nicht mehr nivelliert ist als etwa der »mozartische« Stil des 18. oder der »mendelssohnianische« Stil des Jahrzehntes zwischen 1850 und 1860. Die Negationen der »Neuen Musik« sind fast gemeinsam: die Negation Wagners und der Romantik, des poetisierenden Klassizismus, ebenso gemeinsam ist ihr die Hinneigung zu altklassischen Formen und Mitteln. Die »Neue Musik« liebt das Konstruktive, ja das Abstrakte; Die Verwendung von Zwölftönemusik, die »Linearität« scheint eine Formel. Und in der Tat: das sind Gefahren, denen die Mitläufer unterliegen. Aber es sind keine Gefahren, wo die *Persönlichkeit* so groß, so zwingend wird, daß sie Zeitstil und nationale Schranke überwindet und überschreitet. Weshalb ist Ferrucio Busoni sozusagen nur zu einem liebenswerten Schutzpatron und nicht zum großen Repräsentanten der »Neuen Musik« geworden? Nicht weil er zwischen den Nationen stand, seine Mutter eine Deutsche und sein Vater ein Italiener war; sondern weil er nicht stark genug war, das Virtuosische, das Lisztische seines Naturells mit dem Bachschen und Mozartschen zu einer Einheit zu zwingen. Er war nicht etwa nicht

genug Italiener oder Deutscher, sondern er war nicht genug Busoni. Ist auch unsere »Neue Musik« das Produkt eines Wunschbildes, einer Fiktion? Das zu sein oder zu werden, hat sie es zweifellos schwerer als wie Musik aller Perioden. Denn sie ist ja zum großen Teil die *Absage* an alle Fiktionen der Vergangenheit, besonders der vorhergehenden Generation: der schönen Lüge der Romantik und Nachromantik, des heroischen oder heroisierenden Pathos der wagnerschen und nachwagnerschen Oper, der berauschenden Harmonie, die immer gesteigerter Dissonanzen-Seligkeit sich doch immer wieder ergibt, des hypnotisierenden Klangs, des Ergebnisses aus der faszinierenden Mischung aller Instrumente. Der Musiker von heute weiß, daß Kunst im zwanzigsten Jahrhundert eine noch viel künstlichere, bodenlosere Angelegenheit geworden ist als im neunzehnten, daß ihr ganzes Dasein einer noch viel stärkeren, gewaltsameren »Fiktion« bedarf. Wo wäre es uns gelungen, wirkliche Kunst als Ausdruck der Zeit zu schaffen? Wir leben künstlerisch von einem ungeheuren Erbe, die lebendige Produktion erhöht sich zu diesem Erbe wie ein schwaches Baby zu einem mächtigen Vater, Großvater und Urgroßvater, und das Schlimmste ist, daß wie in jeder guten Familie alles, was die ältere Generation gesagt hat, als das einzig Wahre, Gute und Schöne betrachtet wird, indes das Baby natürlich nur Dadaismen, wenn nicht Ärgeres, von sich gibt. Dazu kommt, daß der Boden, auf dem Neue Musik steht oder sich bewegen möchte, immer mehr verengt wird. Der Riß geht heute nicht mehr zwischen den einzelnen National-Musiken (wie im Kriege) zwischen »nationaler« und dem Popanz von »internationaler« Musik, den man nach dem Kriege aufgerichtet hat, sondern zwischen politisch genehmer und politisch »untragbarer« Musik; und die wenigen Länder, in denen noch das Ideal — fast hätte ich gesagt: die Fiktion — geistiger Freiheit besteht, werden aus Angst davor, des »Kulturbolschewismus« bezichtigt zu werden, selbst immer traditioneller.

Die Neue Musik hat es schwer, innerlich und im äußeren Raum. Aber auch sie besitzt ihre segensreiche, wirklichkeitsträchtige »Fiktion«: die des wahrhaften, einfachen, unmittel-

baren Ausdrucks ihres Fühlens oder meinetwegen sogar Nicht-Fühlens, die der reinen, unkonventionellen Form. Vorläufig ist das erst Wunsch, Tendenz, und noch nicht Erfüllung. Vorläufig fehlt in dieser entgötterten Zeit der Neuen Musik fast ganz die Möglichkeit der Entfaltung.

Vorläufig ist Neue Musik fast nur der Gegenschlag gegen die Romantik, aber keineswegs die Überwindung der Romantik. Wie wäre auch heute schon diese Überwindung möglich? Ist unser Wesen nicht belastet von einem noch größeren Quantum Vergangenheit als unsere Väter zu tragen hatten? Sind wir nicht noch zwiespältiger, unruhiger, man möchte sagen: diffuser geworden? Auch »Neue Musik« ist ein Wunschbild und kann nichts anderes sein. Aber vielleicht hat einmal auch dieses Wunschbild, wie in so vielen Vergangenheiten, zeugende Kraft.

Der erste Weltkrieg hatte Deutschland nicht nur mit einem militärischen Wall umgeben, der ihm undurchdringlich blieb, sondern auch mit einem geistigen, den zu durchdringen es gar nicht die Absicht hatte. Einzig die Schweiz hätte als Bresche oder als Brücke dienen können; aber Deutschland benutzte diese Brücke lediglich, um durch die Entsendung seiner besten Orchester, seiner besten Opern-Ensembles, seiner besten Künstler der Welt beweisen zu wollen, daß die Fabel von der teutonischen Barbarei eben eine Fabel sei. Da Frankreich und Italien die gleiche Kunst-Propaganda trieben, war es immerhin eine Glanzzeit des Schweizerischen Musiklebens.

Aber die vier Kriegsjahre waren, in einem gewissen Sinn, doch auch eine Glanzzeit des deutschen Musiklebens. Natürlich, man bestrebte sich auch damals schon, so »national« als möglich zu sein. Kein Werk eines lebenden Franzosen, Engländers, Russen, Italieners gelangte in den Konzertsaal oder auf die Opernbühne, und man verzichtete schweren Herzens sogar auf Kassenstücke wie »Bohème« und »Tosca«. Aber es war dennoch eine Blüte. In der notgedrungenen Beschränkung leistete man das Vollkommene, vor allem in der Oper. Die berühmtesten deutschen Dirigenten, die berühmtesten Sänger und Sängerinnen mußten zu Hause bleiben, Covent Garden oder Metropolitan waren unerreichbar; die berühmtesten Geiger und Pianisten kamen nicht hinaus über Genf oder Basel; — ja manche unter den jüngeren männlichen Opern- oder Orchester-Mitgliedern waren sogar froh, zuhause bleiben zu *dürfen*. Die Verluste der deutschen Musik durch den Krieg waren gering, wenn man die unbekannten Opfer nicht rechnet, deren Zukunft abgeschnitten wurde vor den ersten Beweisen ihres Könnens; und unter den Musikern die solche Beweise bereits gegeben hatten, ist eigentlich nur Rudi Stephan zu nennen, der Komponist der »Ersten Menschen«, — ein Verlust der ungefähr dem Franz Marcs auf dem Gebiet der Bildenden Kunst gleichkommt. Man pflegte die Klassiker, man grub in den Schätzen der Vergangenheit der

deutschen Musik,und versuchte sie zu möglichst reiner Wiedergabe zu bringen. Eine »neue« Musik, eine Musik, die die Tragik der Zeit mit einiger Wahrhaftigkeit zum Ausdruck gebracht hätte, gab es kaum. Es gab natürlich patriotische Musik, als deren grausigstes Exempel etwa die »Vaterländische Ouvertüre« Max Regers (der während des Krieges starb) angeführt sei, mit ihrer Kombination von drei patriotischen Liedern mit dem Choral »Nun danket alle Gott«. Die musikalische Kriegszeit war eine Rückschau großen Stils; und es ist charakteristisch, daß die Kriegs-Oper des sogenannten »deutschesten« aller damals lebenden Komponisten, der »Palestrina« Hans Pfitzners, eine Oper der Rückschau und der wehleidigen Resignation ist.

In diesem unfreiwillig-freiwilligen Gefängnis bemerkte Deutschland nicht, was inzwischen in der Welt vor sich gegangen war. Man kann die Zeit zwischen Wagners Tod und dem Ausbruch des Krieges als die Zeit der musikalischen Selbstzufriedenheit Deutschlands bezeichnen. Man besaß eine so große Vergangenheit, von Bach bis auf Brahms und Bruckner; man brauchte sich um Leute wie Mussorgsky, Debussy, Sibelius (der nie Fuß gefaßt hat in Deutschland) kaum zu kümmern. (Um so mehr kümmerte man sich, natürlich, um Tschaikowsky.) Man ruhte aus, man merkte nichts vom bestehenden »Unbehagen in der Kultur«, um einen Ausdruck Siegmund Freuds zu gebrauchen. Einzig Gustav Mahler hatte, in einer sehr subjektiven Form, das Verhängnis zum Ausdruck gebracht, das in der Luft lag. Man war, im besten Glauben und mit ruhigstem Gewissen, traditionell, und betrachtete die ästhetischen Exklusivitäten Richard Strauß' — die zweite Fassung der »Ariadne auf Naxos« fällt ins selbe Jahr 1917 wie der »Palestrina« — als äußerst fortschrittlich. Indes sie *fin de siècle* waren, reinstes neunzehntes Jahrhundert, eine posthum gewordene Kunst, ungefähr so wie nach 1789 die Opern Rameaus eine posthume Kunst geworden waren. Zur selben Zeit arbeitete Igor Strawinsky an seiner »Histoire du Soldat«, und ich finde es symbolisch, daß dies kleine Meisterwerk, das alle Perversionen des Gefühls atmet, das den Verlust Europas an Humanität, die *Entsee-*

lung Europas, in so sparsamen Noten zum Ausdruck bringt, ein paar Wochen vor dem Ende des Krieges und in der Schweiz vollendet worden ist.

*

Man glaube nicht, daß mit dem Kriegsende die Pforten Europas sich sogleich geöffnet hätten, daß der musikalische Austausch für Deutschland sofort begonnen hätte. Darauf war die Welt nicht vorbereitet. In allen Ländern zitterte die Glut des Hasses und des Mißtrauens, die der Krieg entfacht hatte, noch in der Luft nach. Vor allem in Deutschland war die Betäubung über die Niederlage, die politische Unruhe während des Aufbaues der »Republik«, die Generalstreike, die Inflation, der Zwiespalt der sich sofort auftat zwischen Nationalisten und »Guten Europäern«, diesem Austausch nicht günstig. Es war nicht ermutigend für ausländische, speziell französische Gäste, wenn sie — wie ich selbst einige Mal erlebt habe — im Konzertsaal mit Stinkbomben beworfen wurden; wobei die Polizei die Täter zwar regelmäßig festnahm, um sie nach fünf Minuten wohlwollend wieder zu entlassen. Die lawinenmäßig anschwellende Inflation brachte wohl auch ein Anschwellen internationaler Gäste, aber es waren meist nicht die richtigen: so hat, wie mir in schrecklicher Erinnerung steht, ein englischer Komponist damals reichliche Bruchstücke aus einer Opern-Trilogie mit einem Münchner Orchester vorgeführt, dessen Mitwirkung ihn nur wenige Pfund Sterling gekostet haben kann.

Die eben erwähnte Kluft zwischen »Nationalisten« und Europäern« kam sofort zum Vorschein in den Musikfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, einer ehrwürdigen, dereinst von einigen Trabanten Franz Liszts gegründeten Institution. Diese Institution war durch ihre Statuten verpflichtet zum »Fortschritt«, zur Förderung alles Neuen und Zukunftverheißenden, aber wie die sogenannte Republik selber, heimlich oder offen längst zu einer Bastion der nationalistischen Reaktion geworden. Schon im zweiten der Feste nach Kriegsende, es war im Juni 1921 in Nürnberg, platzten die Geister aufeinander, als ein Streichquartett Ernst Křeneks aufgeführt

wurde. Schon damals schieden sich die Parteien und in den folgenden Jahren hat dieser Verein, der »das deutsche Musikleben im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung zu fördern und zu pflegen« hatte, nur noch selten Werke vorführen lassen von Musikern die als »Kultur-Bolschewisten« betrachtet wurden — eine Ausnahme machte vielleicht nur das Fest von 1932, wo der Festort, Zürich, größere Toleranz forderte. Nach 1933, in den wenigen Jahren die dem Verein bis zu seinem traurigen Ende noch beschieden waren, kamen natürlich nur noch die von der »Partei« genehmigten Werke an den Tag; immerhin scheint er unter einigen Mitgliedern noch soviel Geist der Unabhängigkeit bewahrt zu haben — natürlich Unabhängigkeit nur im Rahmen der Reaktion —, daß er nach etwa 75jährigem Bestehen von den neuen Machthabern nicht mehr geduldet werden konnte und aufgelöst wurde.

Die Jungend mußte sich selber helfen. Sie tat es mit den — ich zitiere den offiziellen Titel — »Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst«, im Juli 1921, ein Jahr, oder wenn man will, sogar zwei Jahre früher als die ISCM vor die Öffentlichkeit getreten ist. Donaueschingen war eine ebenso winzige wie reiche Kulturstätte im Südwesten Deutschlands, mit einer berühmten Gemäldegalerie und einer noch berühmteren Bibliothek. Schwer zu sagen, was den Herrn dieser Stätte, den Fürsten von Fürstenberg, einer der reichsten Männer Deutschlands und einst Intimus des Kaisers auf Jagd-Vergnügungen, zum Patron dieser Feste machte. Es war wohl eine Mischung von Motiven: ein bißchen echtes Mäzenatentum; ein bißchen Sucht ein sehr ungewöhnliches Kunst-Protektorat auszuüben; und wie die böse Welt sogar behauptete, ein bißchen Absicht, den Bier-Absatz der fürstlichen Brauerei zu heben, denn der Fürst braute ein ausgezeichnetes Bier, und die Feste fielen immer in die heißesten und durstigsten Tage des Jahres. Wie dem sei, diese Feste waren ein Unikum im deutschen Musikbetrieb. Sie wurden zu einem *Begriff*, zu einer kleinen Oase in der Wüste dieses Betriebes, einer Stätte auf der das Kunsterlebnis sich noch einmal oder

wieder einmal verwirklichte, und zwar verwirklichte mit lebendiger Kunst. An einigen Tagen im Jahr versammelten sich da Menschen, aus denen ohne weiteres eine heiter-ernste, engverbundene Musik-Gemeinde wurde, ohne Schranken und Vorurteile, mit dem einzigen Willen: lebendige, gegenwärtige Musik zu bieten und aufzunehmen. Man war so vorurteilslos, daß man die bittersten Feinde des Unternehmens zu Ehrengästen machte, und man liest nicht ohne stilles Lächeln, daß in den ersten Jahren Richard Strauß den Ehrenvorsitz hatte, und daß dem frühsten Ehren-Ausschuß angehörten: Hausegger, einer der hölzernsten Popanze des Nationalismus; Pfitzner, der Komponist der »Deutschen Seele«; Joseph Haas, ein treuherzig-pfiffiger Schwabe, der es fertig brachte, auf zwei Achseln zu tragen und sogar das Dritte Reich überlebte; neben Busoni, Nikisch, Schreker. Die wirkliche »Seele« der Feste war von Anfang an Paul Hindemith, als Bratscher, als Mitglied des Amar-Quartettes, und vor allem als schöpferischer Musiker. Die Situation wird bezeichnet durch jene berühmte Frage des Ehren-Vorsitzenden Richard Strauß nach Anhörung eines Werkes von Hindemith, an den Komponisten: »Warum komponieren's denn atonal? Sie ham ja Talent!«.

Donaueschingen begnügte sich nicht damit, »den Jungen den Weg zur Öffentlichkeit ebnen zu helfen«. Als die Feste, nach wenig Jahren, Gefahr liefen eine »Institution« zu werden, wie die des allgemeinen Deutschen Musikvereins, und von Mitläufern ausgenützt zu werden — so liefen schon 1924 beim Ausschuß ein: 142 Sonaten und Trios, 91 Quartette und Quintette, 47 Werke größerer Besetzung, und einige hundert Lieder —, begann es selber Aufgaben zu stellen und Aufträge zu verteilen. Man wollte die Berührung mit dem Leben nicht verlieren. Man bemühte sich um einen neuen Vokal-Kammerstil; um »Gebrauchs-Musik« unterhaltenden Charakters; um einen neuen, einfacheren Opern-Begriff, die »Kurz-Oper«; um das Problem der Verbindung von Film und mechanischer Musik; um die Annäherung an die immer mehr erstarkende Bewegung der »Jugend-Musik«. Vieles blieb Experiment, aber vieles brachte auch fruchtbare Anregung. Leider blieb es nicht lange »Donaueschingen«. 1927 siedelte man — der

Durst war vielleicht doch nicht groß genug — nach Baden-Baden über, und 1930 nach Berlin. Und hier geriet das Unternehmen in die Hände eines typischen Bürokraten und politischen Achselträgers, Georg Schünemann, und verlor sich im Musikbetrieb. Was nach 1932 aus ihm geworden ist, entzieht sich meiner Kenntnis.

Im August 1922 kam die Internationale Gesellschaft für Zeitgenössische Musik, kam das erste oder vielmehr »nullte«, weil noch inoffizielle Musikfest in Salzburg. In Salzburg. Damit ist schon angedeutet, daß Österreich der Raum der Vermittlung war, als es galt nach den Jahren der Absperrung die internationalen Beziehungen in der Musik wieder zu knüpfen; daß die Deutschen hier ein Geschenk der Österreicher, genauer: der Wiener annahmen. Erst ein paar Monate später erfolgte die Gründung einer deutschen Sektion; und 1923, wieder in Salzburg, feierte man das offizielle erste Fest, auf dem als Deutsche Hindemith, Manfred Gurlitt, und — wenn man ihn als Deutschen gelten lassen will — Philipp Jarnach vertreten waren. Aber Deutschland war kein günstiger Boden für die ISCM. Unter allen Festen der Gesellschaft konnte nur ein einziges in Deutschland stattfinden, 1927 in Frankfurt a. M., wo noch die vorurteilfreieste Gemeinde für diese internationale Heerschau nationaler Musik vorhanden war. Im Übrigen feindete man sie an, weil sie unter den nationalen Komponisten eben nur die »links gerichteten«, die »bolschewistischen« zu Wort kommen ließ. Oh, Anlaß zur Kritik war genug vorhanden. Ich habe sie selber herzhaft geübt, ich habe nicht alle aufgeführten Werke für Meisterwerke gehalten; und mein verehrter Freund, Eduard J. Dent, der erste und langjährige Vorsitzende der ISCM hat das Kapitel über neueste Musik in meiner »Short History of Music« mit höchster innerer Mißbilligung und höchstem inneren Widerstreben übersetzt. Aber — leben wir nicht in einer Krise? Und kann Musik aus dieser Krise, sofern sie wahrhaftig ist, sofern sie nicht Produkt eines der vielen Mitläufer des »Neuen« ist, den Charakter ihrer Entstehungszeit verleugnen? Es ist der höchste Ruhm der »Neuen Musik«, daß sie den Mut hat zur Wahrhaftigkeit.

Nun ist wahr, daß Deutschland in manchen Jahren zwischen 1919 und 1933, die Tätigkeit der ISCM weniger nötig hatte als manches andere Land Europas. Das Wesentliche eines Musiklebens hängt nicht ab von Festen dieser Art, die ihrem Charakter nach nur für eine kleinere Gemeinde bestimmt sein können, und die großenteils dem Experiment dienen. Der »neue« Komponist *konnte* in Deutschland zu Wort kommen, trotz aller Widerstände; vielleicht mehr als irgendwo anders. Und er konnte es, im Rahmen eines vielgestalteten, reichen, blühenden Musiklebens. Ja, es muß gesagt und betont werden, daß die verlästerte Zeit der Weimarer Republik zwischen 1918 und 1933 eine Blütezeit, ein Höhepunkt des deutschen Musiklebens war. Nicht etwa dank »offizieller« Förderung. Die deutschen Politiker, an ihrer Spitze die Ministerpräsidenten und die Landespräsidenten, waren so amusisch und gleichgültig gegen Kunst im Allgemeinen und Musik im Besondern, wie sie es überall in der Welt sind; kein Politiker würde heute mehr einen neuen Richard Wagner retten, es scheint das ein Vorrecht geistesgestörter Könige gewesen zu sein. Die neuen Machthaber des Dritten Reiches waren gerissener und haben die Pflege der Musik und der Musik-Institutionen wenigstens als Instrument der Propaganda benutzt.

Immerhin, die Weimarer Republik hat die musikalische Erbschaft des zusammengestürzten Reiches, genauer der deutschen Bundesregierung, zwar ohne jede Begeisterung, aber ohne Widerstreben übernommen. Kein Opern-Institut keine staatliche oder städtische Orchester-Vereinigung wurde aufgelöst. Zwischen 1918 und 1923 erstarrte man im Winter in ungeheizter Oper und Konzertsaal, aber man nahm es auf sich. Die Inflation war dem Musikleben eher günstig als hinderlich. Natürlich, die »Prominenten« unter den Dirigenten und Solisten gingen jetzt ins Ausland und waren zuhause quasi nur noch auf Gastspiel-Reisen. Aber da Geld keinen Wert mehr hatte, konnten die Zurückgebliebenen unternehmen was sie wollten; der Mangel an Sekurität, die Unsicherheit aller Verhältnisse, begünstigte das Experiment jeder Art. Und das wiederkehrende Vertrauen nach der Deflation,

die Anfangs 1924 einsetzte, erbte diese Lust am Experiment und führte zu einem Reichtum des Musikbetriebes, wie ihn Deutschland auch vor 1914 nie erlebt hatte! Die Jahre 1927 und 1928 waren der Höhepunkt. Zu dieser Zeit war Deutschland vor allem das erste Opernland der Welt. Eine Statistik der aufgeführten Werke, der alten und der neuen, würde das beweisen: die Zahl der Aufführungen, die Internationalität der Auswahl, und die Qualität der Wiedergabe. Das Jahr 1925 brachte in Dresden die Aufführung von Busonis »Doktor Faust« und in Berlin die des »Wozzeck« von Alban Berg, beide denkwürdig. Das Jahr 1930 brachte, im selben Monat, in Berlin die des »Christopher Columbus« von Darius Milhaud und des »Transatlantic« von George Antheil in Frankfurt. Ich weiß nicht sicher, ob der »Columbus« noch eine andere Bühnenaufführung erlebt hat; aber ich weiß, daß keine andere Bühne das komplizierte Werk so geben kann wie die Preußische Staatsoper sie geben konnte. Die szenische Uraufführung von Strawinskys »Oedipus Rex« war eine Tat der Berliner Staatsoper am Platz der Republik, die heute einigen anderen theatralischen Schaustellungen dient. Die Namen der Opern-Komponisten Janaĉek, Bartòk, de Falla, Tscherepnin, Malipiero waren auf der deutschen Bühne damals geläufiger als in ihren Heimatländern. Die deutsche Oper erlebte damals die »Renaissance« der Händelschen Oper (von der ich allerdings nicht viel halte, weil sie auf einem grotesken Mißverständnis von Händels Opernstil beruht); aber auch der Oper Verdis: eine Wiedererweckung verschollener Werke Verdis, die schließlich sogar auf Italien selber zurück- und bis nach Amerika hinüber gewirkt hat.

Nach 1928 ging es abwärts. Die wirtschaftliche Krise führte zu größerer Sparsamkeit für Kultur-Zwecke und damit zum leis einsetzenden Verfall. Wenn Regierungen und Behörden zu schärferem Rechnen gezwungen werden, beginnen sie immer mit den *geistigen* Gütern der Nation: sie bewilligen ohne Wimpernzucken einen Panzerkreuzer, aber streichen den kleinen Zuschuß, ohne den ein gutes Orchester nicht existieren kann. In Berlin wurde, beispielshalber, zuerst die Staatsoper am Platz der Republik geopfert, von ihren

eigenen Freunden. Es ging abwärts; dennoch, wie viel des Lebendigen und Zukunftsreichen war noch in diesen Jahren des Rückgangs vorhanden, wie viel des Hoffnungsvollen wurde noch geschaffen! Um auf dem Gebiet der Oper zu bleiben: gerade diese letzten Jahre der Republik zeitigten die ersten erfolgreichen Versuche auf dem Gebiet der Volks-Oper, oder sagen wir ruhig: der Massen-Oper, einer Oper, alle verständlich in Handlung und Musik, alle erregend und angehend; ohne jede artistische Absicht, aber geschrieben mit voller künstlerischer Verantwortlichkeit; einer Oper, die in keinem anderen Land ein Gegenstück gefunden hat. Wer jedoch einen umfassenden Begriff gewinnen will von den musikalischen Machtmitteln und Möglichkeiten Deutschlands in jener Zeit zwischen den Kriegen, der greife zu dem »Jahrbuch der Deutschen Musikorganisation«, herausgegeben von Leo Kestenberg, dem damaligen Musik-Referenten im Preußischen Kultus-Ministerium, und bearbeitet von Franz W. Beidler (einem Enkel Richard Wagners) und seiner Gattin. Es trägt das Datum 1931, ist aber, gleichsam als Epilog der republikanischen Jahre, erst Ende 1932 erschienen. Es gibt eine erschöpfende Auskunft über alle Zweige der Musikpflege des Reiches, der Länder, der Kirche; es nennt die jährlich aufgewendeten Summen für Musik und Erziehung zur Musik, für Orchester und Chorwesen; Summen, die größere und reichere Länder damals mit Verlegenheit, Verwunderung, Neid, Scham, Tadel (je nachdem) erfüllten.

*

Am 30. Januar 1933 verhalf jener senile General-Ober-Wachtmeister, der den Eid auf Wahrung der Verfassung geleistet hatte, jenen sinistren Gewalten zur Macht, mit deren Namen dies Buch nicht befleckt werden soll. Sie blieben an der Macht, dank der moralischen und geistigen Lähmung der ganzen Welt. Was nunmehr auf dem Gebiet der Musik erfolgte, ist nur in allgemeinen groben Umrissen bekannt, nicht in den Einzelheiten, die dem grauen, nur von einzelnen Schlaglichtern erhellten Gemälde erst die Schattierung verleihen. Was jene Gewalten taten, war zunächst: sie traten

die große Erbschaft an, deren Reichtümer sie von der Welt sich selber zu Gute schrieben. Sie änderten, beispielshalber, nichts an den Verordnungen des ihnen verhaßten Kestenberg, in der Regelung der Schul-Musik oder des Privat-Musikunterrichtes; sie versahen jetzt nur mit einem positiven Vorzeichen, was sie vorher mit einem negativen versehen hatten. Nur gingen sie, im Sinne der »Partei« viel weiter in der Reglementierung der Musik. Und sie gingen weiter im Kampf und der Vernichtung von allem was von ihnen als »Kultur-Bolschewismus« in der Musik betrachtet wurde. Es erhielt jetzt staatliche Sanktionierung, was vorher private oder heimlich geförderte Übung war: die Verdächtigung, die Brandmarkung, die Vernichtung aller nicht genehmen Kunst und ihrer Vertreter als »zersetzend«. Die Gesichtspunkte folgten der Bibel der »Partei«; es wurde nicht mehr gefragt nach guter oder schlechter, notwendiger oder unnotwendiger Kunst, sondern nur noch nach »Richtung« und »Rasse« des Autors. Es endigte mit der vollen Kastrierung der Musik-Kritik, die nicht mehr werten durfte, sondern nur noch »berichten«. Ich bin überzeugt, daß diese Regelung gewissen Komponisten, Solisten oder empfindlichen Dirigenten — nennen wir Wilhelm Furtwängler, der einmal gegen den Stachel zu löcken wagte, aber nach kurzer Zeit sich wieder kläglich unterwarf — nicht unwillkommen war. Aber vermutlich hat die Kunst wenig dabei gewonnen, so wenig wie durch die Austreibung und Mundtotmachung von hunderten von Musikern, deren »Richtung« oder »Rasse« nicht genehm war.

Die Musiker die von jener Austreibung und jenem Verstummen der Konkurrenz zu gewinnen hofften, mußten eine bittere Enttäuschung erleben. Mir ist im Ohr geblieben die Äußerung eines jüngeren, im Übrigen von Donaueschingen geförderten Komponisten, daß jetzt endlich »die Stillen im Lande daran kämen«. Aber es hat ihnen nichts geholfen. Richard Strauß, der nach seiner Maßregelung sich ebenfalls löblich unterworfen hat, oder Hans Pfitzner sind nicht größer dadurch geworden, daß man Schönberg oder Hindemith austrieb; und Furtwängler schwerlich glücklicher dadurch, daß er die Konkurrenz Bruno Walters und Otto Klemperers

nicht zu fürchten hatte. Die Routiniers und Nullen unter den Komponisten — der senil gewordene Paul Graener, Otto Vollerthun, Max Trapp, die Herren Donisch oder Schliepe und wie sie alle heißen, sind Routiniers und Nullen geblieben, ob sie auch amtlich noch so sehr gefördert wurden. Die neue, ersehnte, erträumte »Volksoper« wurde nicht geschaffen, weil sie eben eine »völkische« Oper zu sein hatte; zum Ersatz grub man aus der deutschen Opern-Vergangenheit jedes Werk aus, das nur ein bißchen Lebenskraft versprach. Die Blüte des deutschen Opernwesens wurde zerstört, indem man zu Gunsten einiger für die Propaganda wichtiger Zentren, vor allem Berlins, die übrigen deutschen (und österreichischen) Opernhäuser ihrer besten Kräfte beraubte.

Die jüngere Generation der Schaffenden wurde zunächst geprüft auf ihre Zugehörigkeit und Treue zur »Partei«, ehe sie zu Wort kommen und gefördert werden durfte. Die Gesichtspunkte dieser Prüfung waren rein willkürlich. Während Hindemith schließlich als »untragbar« erklärt wurde, tolerierte man, beispielshalber, Paul Höffer oder Hermann Reutter, deren Musik nicht weniger »kulturbolschewistisch« war als die Hindemiths. Nur weniger talentvoll. Aber jetzt erst bildete sich die Gemeinde der »Stillen im Lande«, auf deren geheimen, ungeförderten Schaffen die Zukunftshoffnung der deutschen Musik vielleicht beruht. Vielleicht; ich weiß es nicht. Denn schöpferische Musik kann nur entstehen auf dem Grunde voller innerer Freiheit und Helligkeit der Seele; und dergleichen dürfte im Dritten Reich nicht so leicht zu finden sein.

*

Die Beziehungen des Dritten Reiches zur ISCM waren natürlich von Anfang an nicht neutral, geschweige denn wohlwollend. Sie waren höchstens das, was man in Kriegszeiten als »non-belligerency« bezeichnen kann. Deutsche Musiker, die sich an den Festen der ISCM beteiligten oder dort zu Wort kamen, wurden von vornherein mit mißgünstigen Augen betrachtet. Bis, im Juni 1937, der einzige deutsche Komponist, er hieß Peter Schacht, der an dem Pariser Fest

sich noch mit zwei unschuldigen Stückchen vernehmen lassen wollte, gezwungen wurde, sie im letzten Moment zurückzuziehen. Denn inzwischen, im Juni 1934, hatte das Dritte Reich selber in Wiesbaden einen Permanent Council for International Cooperation of Composers gegründet — denn es liebte, an der Fiktion kultureller Beziehungen zur Welt festzuhalten. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, nach Mr. Slonimskys »Music since 1900« das Kollegium der Männer zu zitieren, die sich zur Mitgliedschaft dieses Council hergaben. Es waren: Richard Strauß und Emil von Reznicek (Deutschland); Friedrich Bayer (Österreich); Emil Hullebrock (Belgien); Peder Gram und N. O. Rasted (Dänemark); Yrjö Kilpinen (Finnland); Carol Bèrard (Frankreich); Maurice Besly (England); Adriano Lualdi (Italien); Ludomir Rózycki (Polen); Adolf Streuli (Schweiz); Jaroslav Křicka (Tschechoslowakei); Kurt Atterberg (Schweden); Jòn Leifs (Island). Es ist ein Ruhm Amerikas, Norwegens Russlands, und sogar Spaniens, daß es in dieser Kongregation nicht vertreten ist; und ich bin nicht ganz sicher, ob die Vertreter Polens, der Tschechoslowakei, Belgiens und Dänemarks ihr noch angehören.

Im September 1939 und den folgenden Jahren haben auch diese Beziehungen vermutlich ein Ende gefunden. Und wenn sie, in fernerer oder näherer Zukunft, wieder geknüpft werden sollten, so wird es auf einem andern, neuen, in Deutschland lang unbetretbaren Boden geschehen: dem der Humanität und Freiheit.

KRIEG, MUSIK, NATIONALISMUS, UND TOLERANZ

Geist und Blut

Es ist eine fromme Legende, daß der Geist unbeirrt und unbehindert seinen Weg geht, mag der fragwürdige Lauf der Weltereignisse sich auch zum Taumel steigern, die fragwürdige Ordnung der Dinge sich ins Chaos verwandeln. Aber der Geist ist immerhin abhängig von den Köpfen, und Geist kann von diesen Köpfen nicht mehr produziert werden, wenn sie abgeschlagen sind. Als die Bürger von Florenz die Medici verjagten und ihren Palazzo plünderten, war es zu Ende mit der Kunstblüte von Florenz, wenigstens eine hübsche Zeit lang; der Dreißigjährige Krieg hat in Deutschland, wenn ich recht berichtet bin, einige traurige Spuren auch in Literatur und Kunst hinterlassen, ebenso wie, ein paar Jahrhunderte vorher, die Völkerwanderung in Europa. Die katastrophale Wirkung solcher Ereignisse auf den Geist, an sich nicht allzuhäufig, und früher von langsamer Wirkung, ist mit unfehlbarer Sicherheit und Schnelligkeit erst wieder in unseren modernsten Zeiten erreicht worden, dank allgemeiner Wehrpflicht und dem gloriosen Fortschritt der Technik, der die Mittel der Zerstörung — Unterseeboot, Flugzeug, Tank, Giftgas — zur Vollkommenheit ausgebildet hat, und dank der Entwicklung der Verkehrs-Mittel, die aus dieser Erde einen winzigen Planeten gemacht hat. Wenn an irgend einem Punkt der Welt das Recht von Unschuldigen mit Füßen getreten wird, oder ein unvermuteter Schuß losgeht, so spürt man die Erschütterung auch bei den Antipoden, und die Geste des Pontius Pilatus ist nicht mehr statthaft, und wenn er auch am entferntesten Punkt der Welt seine Hände in Unschuld wäscht. Und wenn an irgend einem Punkt der Welt die Freiheit des Geistes, die Unabhängigkeit der Gedanken, die Wahrheit der Kunst mit Füßen getreten wird, so leidet die Freiheit, die Unabhängigkeit, die Wahrheit der ganzen Welt.

Der schlimmste Feind der Freiheit, Unabhängigkeit, Wahrheit in der Kunst — und in der Wissenschaft — ist der Nationalismus. Nationalismus ist nicht Patriotismus. Aber sogar vom Patriotismus hat der deutsche Philosoph Schopenhauer, der die Deutschen so gründlich verachtete, einmal, in den Neuen Paralipomena gesagt: »Ich weiß nicht, warum mir eben einfällt, daß der Patriotismus, wenn er im Reiche der Wissenschaften auftreten will, ein schmutziger Geselle ist, den man beim Kragen packen und hinauswerfen soll.« Was für die Wissenschaft gilt, gilt für die Kunst. Und was für die Kunst im Allgemeinen gilt, gilt für die Musik im Besonderen. Ich will die alte bis zum Überdruß erörterte Frage »Was ist nationale Musik, was internationale Musik?« — nicht noch einmal erörtern. Monteverdi hat niemals danach gefragt, ob er italienische Musik mache, Bach keinen Augenblick danach, ob seine Musik auch gut deutsch sei, Rameau niemals danach, ob die seinige auch vollkommen »dem französischen Charakter« entspreche. Nicht Thüringen oder Sachsen oder Esterhaz oder Wien hat die »deutsche« Musik Bachs, Haydns, Beethovens geformt, sondern umgekehrt Bach, Haydn, Beethoven den Begriff der deutschen Musik, und glücklicherweise nicht bloß der deutschen. Nicht »Blut und Boden« macht den Geist, sondern der Geist — vorausgesetzt daß er noch mit einem Kopf verbunden ist — macht Blut und Boden. Die ganze Existenz der Musik Amerikas steht und fällt mit dieser Wahrheit. Wäre sie keine Wahrheit, so dürfte die amerikanische »Überwachungs-Stelle für geistige Produktion« (die es, gottlob, noch nicht gibt), nur den Indianern in den Reservationen und allenfalls den Negern erlauben, kulturelle und künstlerische Werte zu produzieren. Ich weiß nicht, ob es schon eine amerikanische Musik gibt. Wenn es eine gibt, so wäre ich für eine präzise Definition dankbar, welches die Merkmale amerikanischer Musik eigentlich sind. Aber ich weiß, daß es eine amerikanische Musik geben wird, wenn ein paar große Musiker in Amerika einmal ganz große Musik geschaffen haben werden, ohne viel nach ihrem Gehalt an Amerikanismus zu fragen.

Es ist dasselbe wie mit dem Begriff der Schweizerischen Musik. Es gibt deutsch-schweizerische, welsch-schweizerische, tessinische und graubündnerische Schweizer Musiker. Aber eine schweizerische Musik gibt es nicht, noch nicht; und es dürfte schwer fallen, Othmar Schoeck und Arthur Honegger unter einen Hut zu bringen. Eine Schweizerische Musik wird es erst geben, wie es eine Schweizerische Literatur gibt, wenn einmal die Schweiz ein paar so große Musiker hervorbringt, wie die Schriftsteller Pestalozzi, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller und — Jean-Jacques Rousseau, und, vielleicht, Ramuz.

San Marino.

Patriotismus ist eine schöne Sache, wenn es gilt, den Staat dem man angehört, im Wetteifer mit anderen Staaten zur höchsten Blüte zu führen. Patriotismus ist eine schöne Sache auch in der Kunst. Aber wo ist die Grenze für den Patriotismus? Großbritannien besteht, abgesehen von England und Wales, Schottland und Irland auch noch aus einigen Dutzend Landschaften, deren jede ihre Eigenarten in Sprache, Dialekt, Lebensweise, Denkweise hat. In Italien gibt es Milanesen, Venetianer, Bolognesen, Florentiner, Napolitaner, Sizilianer; in Deutschland Bayern, Sachsen, Schwaben, Franken, Friesen (von den Preußen zu schweigen). Soll es neben der englischen, italienischen, deutschen Musik nicht nur eine wallisische, irische und schottische, sondern auch eine Shropshirische, Suffolkische, Herthfordshirische Musik; eine milanesische und bolognesische; eine schwäbische, fränkische oder schlesische Musik geben? Es gibt Volks-Lieder aus allen Provinzen, und es gibt manche Komponisten, die Musik allein auf dem Grunde solcher provinzialer Musik-Dialekte aufbauen wollen. Die deutsche Literatur-Geschichte hat, dank einem Manne namens Josef Nadler, längst damit Ernst gemacht, die Geschichte der Dichtung als Stammes-Geschichte zu betrachten; und so ist aus Wolfgang Goethe aus Frankfurt am Main ein Franke, aus Schiller ein Schwabe, und aus Heine natürlich ein armseliger »wurzelloser« Jude geworden, der kein deutscher Dichter ist. Kunst-Geschichte sinkt herab zur Feststellung von Pedigrées

— von Stammbäumen. Der Parnass wird ein Stall. Und die Musik-Geschichte des Dritten Reiches ist diesem Vorbild, natürlich, sofort begeistert gefolgt. Beethovens Mutter hat hohe Ehrungen erfahren, weil sie nicht, wie Beethovens väterliche Vorfahren, aus Flandern stammt, sondern auf dem rechten Rheinufer geboren ist; ein dickes Buch über Haydns Vorfahren hat bewiesen, daß kein Kroat, Slowake oder Türke das Ehebett Haydnscher Groß- und Urgroßmütter bestiegen hat, und sogar Liszt, der Internationale, der Pariser Komponist, hat nicht nur das Unglück gehabt, dem Vorsitzenden der Reichsmusik-Kammer als Biographen in die Hände zu fallen, sondern auch seine urdeutsche Abstammung verbrieft zu erhalten. Er ist kein Ungar. Trotz seines ungarischen Ehrensäbels, trotz der Ungarischen Rhapsodien.

Nochmals: wie weit soll die Spezialisierung der Kunst, die Verengung zu einer lokalen Eigenart gehen? Ich habe mir manchmal zum Spaß ausgemalt, wie es aussähe, wenn die Bewohner von San Marino ihre eigene »Kultur«, ihre eigene Literatur, Musik, Philosophie haben wollten, eine sanmarineske Kultur. Warum sollten sie das nicht? San Marino ist die kleinste Republik in Europa; aber nominell immerhin eine Unabhängige Republik. Obwohl sie nicht weit entfernt von Predappio liegt, dem Geburtsort eines ungeheuer großen Italieners. Sie umfaßt 33 Quadratmeilen, hat zirka 10 000 Einwohner, und ihre Hauptstadt, mit sicherlich mehr als 3000 Bewohnern, hat ein Rathaus, fünf Kirchen, ein Justiz-Gebäude, ein Theater, ein Museum, eine Bibliothek, ein ausländisches, nämlich ein italienisches Konsulat, und vor allem, das wichtigste, ein Post-Office, das neue Marken herausgibt so oft die republikanische Staats-Kasse leer ist. Warum nur eigene Marken, warum nicht auch eigene Dichtkunst, eigene Philosophie, eigene Malerei, eigene Musik? Es ist einzig eine Angelegenheit der Republikaner von San Marino, das hervorzubringen, wie sie Fayencen und Wein hervorbringen (den sie jedoch, fürchte ich, aus der angrenzenden Romagna beziehen). Es lebe die bodenständige Kultur von San Marino! Es lebe die sanmarineske Musik, deren Eigenart sich von der romagnolischen, venezianischen, neapolitani-

schen, lombardischen, toskanischen Musik so deutlich unterscheidet!

Vorurteile.

Der Krieg von 1914—1918 hat unter den Nationen Grenzen gezogen, deren Schlagbäume niemals ganz entfernt worden sind. Wird der Krieg, der 1939 begonnen hat, solche Schlagbäume wieder setzen? Ich glaube nicht. Die Nationen haben etwas gelernt. So wie das Schiebertum heute nicht mehr so einfach auszuüben ist wie damals, so hat man ein paar nationalistische Beschränktheiten rasch zurückgewiesen oder rasch überwunden. Vom Mai 1915 bis zum November 1918, als es noch keine »Axe« gab und die Makkaroni noch »Verräternudeln« hießen, sollte auf deutschen Opern-Bühnen keine Oper Verdis mehr gespielt werden dürfen; aber da man bald auf den »Trovatore« ebenso wenig verzichten konnte, als auf »Carmen«, beschränkte man den Boykott auf Puccini, und hielt es mit zusammengebissenen Zähnen aus ohne »Bohême«, »Tosca« und »Butterfly«. Tränen der Rührung und der Freude flossen, als die drei Opern 1919 wieder erschienen. Diesmal hat irgend jemand in England oder Frankreich den Vorschlag gemacht, Wagner zu boykottieren, da Wagner der Lieblings-Komponist des »Führers« sei. Und diesmal ist dieser Unsinn sofort unter Gelächter begraben worden. Was kann Wagner dafür, daß er von Herrn Hitler protegiert wird? Der Wagner, den Herr Hitler protegiert, ist nicht der Wagner des »Tristan«, höchstens der einer »Meistersinger«-Aufführung, in deren dritten Akt die Zunft der Dekorations-Maler mit einer Hakenkreuz-Fahne auftritt. Es ist nicht der Wagner, der 1863 an Mathilde Wesendonck schrieb: »Meine Rückkehr nach Deutschland hat mir den Todesstoß gegeben: es ist ein elendes Land, und ein gewisser Ruge, hat Recht, wenn er sagt: der Deutsche ist niederträchtig«. Es ist nicht der Wagner, der am 4. März 1880, drei Jahre vor seinem Tode, an den Bürgermeister von Bayreuth schrieb: »... der Gedanke faßt sehr ernstlich in mir Wurzel, mich mit meiner Familie, meiner Idee und meinen Werken für alle Zeit gänzlich in Amerika niederzulassen. Habe ich einzig

zu bedauern, nicht bereits längst mir einen frischeren und kräftiger treibenden Boden für die Zukunft meiner Werke sowie meiner Familie ausgewählt zu haben, so kann mich meine tiefe Überzeugung vom Verfall der europäischen Kultur nur dazu antreiben, desto ernstlicher und entschiedener noch jetzt diesen Ausweg zu beschreiten«. Nein, mit dem Wagner, der emigrieren wollte, hat Herr Hitler nichts zu tun. Zwar, ganz unverdient ist die Protektion Wagners durch Herrn Hitler nicht. Der Mann, der 1871 es sich geleistet hat, das belagerte und besiegte Paris in der witzlosesten und plattesten aller Parodien zu verhöhnen; der Mann, der den »Kaisermarsch« mit Blech gepanzert hat; der Mann, der in »Das Judentum in der Musik« schon das ganze Arsenal der Waffen, das ganze Lexikon der Schlagworte geliefert hat, mit dem die »arische Weltanschauung« heute operiert, — der kann sich nicht dagegen wehren, daß das Dritte Reich ihn ehrt. Zumal er schon tot ist. Und zumal für Herrn Hitler neben den »Meistersingern« als gleichwertiges Lieblings-Werk die »Lustige Witwe« zu stehen scheint.

Abschluß und Reaktion.

Die Jahre 1914—1918 waren für Deutschland nicht bloß eine militärische Blockade. Auch eine geistige, auch eine musikalische. Die natürliche Entwicklung war unterbrochen; man wußte nur in ungefähren Umrissen, was draußen in der Welt geschaffen wurde, und gerade deshalb war in Deutschland — Österreich inbegriffen — die Reaktion nach beiden Seiten am allerheftigsten. Nirgends in der Welt wurde nach 1918 so radikale, so »voraussetzungslose«, so abstrakte, so sehr in der Luft hängende Musik gemacht als in Deutschland. Nirgends war es so schwer, als in Deutschland, den Weg vom Experiment zum Leben wieder zu finden. Aber gerade diese Schwierigkeit gab der Zeit zwischen 1918 und 1933 ihre intensive Lebendigkeit. Wer sich der ersten Zusammenkünfte der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik erinnert, der muß sich auch erinnern, mit welcher Freudigkeit man begann, sich wieder kennen

zu lernen, mit wie viel gutem Willen man den europäischen Zusammenhang wieder zu finden suchte. Die Früchte dieses guten Willens waren durchaus nicht ein abstrakter, ein »internationaler« Stil, sondern eher deutliche nationale Verschiedenheiten, denen gemeinsam nur das Bestreben war, der »Romantik«, der Verlogenheit, der Stagnation zu entfliehen. Viel davon ist im Experiment stecken geblieben. Aber wie viel Keime wurden in diesen Jahren gepflanzt, die aufgegangen sind, oder hätten aufgehen können! Wenn einmal die Geschichte der Musik zwischen 1918 und 1939 geschrieben wird, so wird das Blatt nicht leer sein, und nicht die Namen der vorhergehenden Generationen werden darauf stehen, sondern die der Musiker, die noch einmal der alt gewordenen Musik einiges Leben einzuhauchen versucht haben, die nicht in die Vergangenheit zurücksahen, sondern in die Zukunft zu schauen versuchten. Neben den Tagungen der Internationalen Musik-Gesellschaft waren es die Donaueschinger Musik-Feste, in denen sich das Erlebnis der Kunst noch einmal, oder wieder einmal realisierte. Man führte damals nicht nur ein paar Stücke auf, die ein geplagter Ausschuß unter dreihundert Einsendungen ausgesucht hatte, sondern man stellte Aufgaben, erteilte Aufträge, suchte brennende Probleme des Musiklebens zu lösen — vor allem das Problem, heutige Musik heutigen Menschen wieder näher, und den sinnlosen Konzertsaal-Betrieb, den stumpfsinnigen Opern-Betrieb zum Verschwinden zu bringen.

Es ist glänzend mißlungen. Und zwar infolge der Nachwirkung des Krieges, der vierjährigen Abschließung, die eine ruhige, organische Entwicklung verhindert hatte. Es kam alles zu rasch, zu revolutionär. Nirgends sind diese Bestrebungen und ihre Vertreter mit so viel persönlichem Haß und mit so abgründiger Niedertracht bekämpft worden als in Deutschland. Und zwar im Deutschland der Republik, das nie eine Republik war. Es ist höchst interessant, die Namen des »Ehren-Vorsitzenden« und des ersten »Ehren-Kommitées« von Donaueschingen in Erinnerung zu rufen: es war Richard Strauß, es waren Busoni, Hausegger, Nikisch, Pauer, Pfitzner, Schreker. — Genau wie diese Schein-Republik

der ihren schlimmsten Feinden erlaubte, an ihrem Untergang zu arbeiten, so setzte die Jugend neben ein paar Förderern ihre schlimmsten Feinde an die Spitze. Als, am 30. Januar 1933, Deutschland dann vollends »erwachte«, geriet es wieder in den Zustand der Abschließung wie 1914. Nur daß es diesmal alle Keime zerstörte, die gepflanzt worden waren, indem es sie für eine »kulturbolschewistische« Saat erklärte. Ich finde, das Ausland hat nie genau erfahren, was eigentlich damals zu Grunde gegangen ist. Vor allem eine Erneuerung der Oper. Zwischen 1927 und 1933 war Deutschland auf dem besten Wege, eine neue Gattung der Oper zu schaffen: eine Oper, die das Gegenteil der romantischen Oper war; mit einer Handlung die ein Problem der Gegenwart zu lösen, und die eine allen verständliche Musik zu liefern suchte, so schwierig sie auch scheinen mochte oder auch wirklich war. Nur Deutschland war damals möglich als Stätte solcher Versuche an denen Darius Milhaud — dessen »Kolumbus« in Berlin, und nur in Berlin aufgeführt werden konnte, und Malipiero — von dem nicht alle Opern den Grundsätzen des Fascismus entsprachen — teilnahmen. Aber die Komponisten solcher Opern waren meist »Kulturbolschewisten«, ob sie nun Arier oder Nichtarier waren. Und so wurden diese Ansätze zerstört, ohne daß das Ideal oder Phantom der »Volksoper« in anderer Form Leben gewonnen hätte. Seit 1933 lebt das Dritte Reich wieder, wie im Kriege, im Zustand der Abschließung; diesmal der selbstgewählten Abschliessung; der Abschliessung von Erlebnissen des Geistes, von den Gefühlen der Humanität. Ich weiß nicht, ob es unter der Devise von »Blut und Boden« auf den Gebieten der bildenden Kunst, der dramatischen und epischen Dichtung viel gewonnen hat. Ich habe es nicht verfolgt. Auf dem Gebiet der Musik hat es alles zerstört und nichts gewonnen; und nicht einmal die posthumen Opern Richard Strauß sind Erfolge und Export-Artikel geworden. Große Kunst läßt sich nicht kommandieren.

Toleranz.

Die Angst vor dem »Internationalismus«, die frühere, erleuchtetere Jahrhunderte nicht gekannt haben, ist ein sicheres

Kennzeichen der Beschränktheit bei Völkern und Individuen. Der Mut, sich einem fremden Einfluß hinzugeben, belohnt sich immer bei starken Völkern und Individuen. Was wäre Johann Sebastian Bach, der Komponist der Suiten und Concerti, ohne Couperin und Vivaldi! Was wäre der Komponist des »Orfeo« und der »Iphigénie en Tauride« ohne Italien und Frankreich! Wie hätte eine deutsche Oper wie der »Fidelio« entstehen können ohne französische Opéra-comique! Was wäre der Russe Strawinsky ohne Frankreich, und was wäre der Deutsche Hindemith ohne Strawinsky! Originalität ist eine Eigenschaft, die man ebenso gut erwerben kann — der Fall Wagner beweist es —, wie verlieren. Und Originalität ist nicht viel wert, die nichts weiter ist als — ich benütze einen Ausdruck Goethes — Narrheit auf eigne Hand. Eine erworbene Originalität ist unverlierbar; man heißt sie Persönlichkeit. Und Originalität erwerben, mit anderen Worten: sich selber finden, kann man nur dadurch, daß man an sich, aber auch an anderen wächst. Man muß den Mut haben, über die Grenzen zu schauen.

Dieser Krieg sollte und soll in allen Ländern, die noch den Begriff der Freiheit, der Humanität, der Zivilisation aufrecht erhalten und ehren, auch den Begriff der Freiheit und der Toleranz in der Kunst bewahren und pflegen. Überlaßt ruhig dem Dritten Reich den Boykott Hindemiths und Křeneks; überlaßt Mussolinien, das sich von Italien ebenso sehr unterscheidet wie das Dritte Reich von Deutschland, den Boykott seiner »jüdischen« Musiker. Aber wenn es einen Musiker des Dritten Reiches geben sollte — es tut mir leid, ich kenne ihn nicht —, der Hindemith und Křenek gleichwertig ist, so führt ihn auf. Wenn die letzten Opern von Richard Strauß gute Opern sind, so muß man sie aufführen, auch wenn ihr Schöpfer noch so wenig Charakter bewiesen hat. Wenn dieser Krieg, der der Kunst bereits so viel Schaden zugefügt hat und noch zufügen wird, nicht bald zu Ende geht, so soll dieser Schaden wenigstens nicht durch die nationalistische Psychose vergrößert werden.

Amerika ist wieder in einer zugleich schwierigen und glücklichen Lage. Es ist das einzige Land »au dessus de la

melée«. Die Gastfreundschaft, die es so vielen Musikern aus dem alten Europa gewährt, hat auch ihre problematische Seite; es hat diese Invasion zu »verdauen«. Aber es hat schon so viele Invasionen verdaut, und es wird bald heraus finden, welcher Teil der Ankömmlinge ein Gewinn für Amerika ist, und welcher nicht. Aber wie dem auch sein mag: so lange dieser Krieg, ein Krieg um die Freiheit des Geistes, dauert, so lange ist Amerika der einzige Zufluchtsort dieser Freiheit. Das letzte Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hat in Warschau stattgefunden, überschattet bereits von den Wolken der kommenden Ereignisse. Heute ist Warschau ein Trümmerhaufen. Das nächste soll in Budapest stattfinden, und es ist weder klar, ob es wirklich stattfinden kann, noch ob Budapest noch der richtige Ort für die Aufführung »kulturbolschewistischer« Werke ist, selbst wenn solche Werke von Béla Bartók stammen sollten. Amerika hat eine herrliche Chance und eine herrliche Verpflichtung: nicht nur gute amerikanische Musik zu produzieren, sondern gute Musik zu pflegen, woher sie auch kommen möge. Es hat die herrliche Chance und Verpflichtung der Toleranz. Und Toleranz in Dingen der Kunst hat immer ihre ewige Frucht getragen.

KUNST UND TECHNIK

Vor einigen Wochen besuchte ich die gastliche Bibliothek des Royal-College in der Nähe der Albert Hall in London, um nach einem bezaubernden Madrigal zu forschen, das mir in meiner Sammlung fehlte. Punkt zehn Uhr stand ich vor der Tür, die Bibliothek aber wurde erst um elf geöffnet. Daraufhin ging ich in das nahegelegene Science Museum, obgleich ich im allgemeinen jene Museen peinlich meide, die das menschliche Wissen und seine Entwicklung demonstrieren. Ich verstehe nichts von allen diesen Dingen. Ich bin ein Ignorant, was die Statistik und die Dynamik, die Elektrizität, den Maschinen- und Bergbau betrifft. Ein bißchen Akustik, das ist aber auch alles. Was blieb mir anderes übrig, als aus den beunruhigenden oberen Stockwerken zu flüchten, die auf meinen Laienverstand deprimierend wirkten, und in der Kinderabteilung im Erdgeschoß Zuflucht zu suchen, die wahrscheinlich meinen Möglichkeiten am besten entsprach. Und tatsächlich, ich hatte recht. Die Dinge dort waren offensichtlich auf meine kindliche Natur zugeschnitten. Ich erfuhr bei dieser Gelegenheit wieder einmal etwas über die Erhaltung der Kraft durch die Hebelwirkung und eine Menge anderer wichtiger Tatsachen über die physikalischen Gesetze. Fast alles bedeutete eine Belehrung für mich.

Am stärksten beeindruckt war ich jedoch von einer Reihe Dioramen, die plastisch, und farbig illustriert, die Entwicklung des Handels darstellten. Da wurde ein Jäger gezeigt, wie er — vor fünfzigtausend Jahren — seine Jagdbeute auf den Schultern in seine Höhle schleppt. Dreißigtausend Jahre zurück, und er schleift sie auf einem Borkengeflecht hinter sich her; zehntausend Jahre: und er zieht sie in einem Räderkarren, rudert sie in einem Boot. Dann, vor dreitausend Jahren, kommen Wagen und Segelboot; und sie bleiben für lange Zeit. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ändert sich das Bild: das Dampfschiff und die Eisenbahn treten in Erscheinung; und gegen Ende des 19. Jahrhunderts haben wir das Automobil und das Luftschiff. Das Tempo wird immer schneller,

ein Rekord nach dem anderen wird gebrochen. Dann das Telephon, das Grammophon, das Radio, der fast vollständige Triumph über den Raum, der beinahe vollkommene Sieg über die Entfernung. Morgen oder spätestens übermorgen wird das Fernsehen Tatsache geworden sein.

Dieses sind, selbstverständlich, oberflächliche Betrachtungen. Und es wäre nicht weniger oberflächlich, festzustellen, daß wir kaum imstande sind, uns diese Eroberungen im technischen Sinn zu eigen zu machen; daß sie für uns schwerlich mehr bedeuten als eine Präzisions-Uhr in den Händen eines Fidj-Insulaners, daß sie uns ein paar Bequemlichkeiten gebracht haben, aber ebensoviel Zerstörungen und die Drohung noch viel größerer Zerstörungen, ja selbst vollkommener Ausrottung. Es ist gleichfalls oberflächlich, darauf hinzuweisen, daß die Kunst mit der technischen Entwicklung nicht Schritt gehalten hat. Aber es wäre absurd, der Kunst einen Vorwurf daraus zu machen; ebenso absurd, wie wenn man jemanden einen Vorwurf daraus machen wollte, daß er zu Fuß geht, da es doch Automobile gibt, oder daß er ein Automobil benutzt, wo er doch mit einem Flugzeug fliegen könnte. Es besteht nicht die geringste Beziehung zwischen Kunst und Technik. Als seinerzeit Beethoven oder Goethe auf ihre Zunderbüchsen zugunsten der Zündhölzer verzichteten, da haben ihre geistigen Leistungen keine Änderungen erfahren. Fahrräder und Automobile riefen keine neue Kunstepoche hervor. Die Kunst ist ein Gebiet für sich. Eine Photographie ist kein Ersatz für ein, von einem Künstler gemaltes, Porträt, sie ist etwas Grundverschiedenes. Allerdings ist ein Porträt eines modernen Malers wiederum etwas anderes als ein Porträt aus der Zeit des Mittelalters bis zum Beginn der Renaissance. Damals bedeutete es eine magische Verewigung, die Heraufbeschwörung der Persönlichkeit, heute ist es, wenn es gut geht, eine geistige Verewigung. Eine Invention, eine Fuge von Bach bleibt unverändert in ihrem künstlerischen Wert, der gleichzeitig auch der handwerkliche Wert ist. Außerdem ist sie der geistige Spiegel, in den wir noch immer schauen, und in den zu schauen, wir auch noch in tausend Jahren imstande sind. Aber was Bach mit den Inven-

tionen zu vollbringen beabsichtigte, die schöpferische Anregung des Musikers, das ist für uns heute bedeutungslos, es ist so tot wie die historisch bedingte Form der Fuge. Jeder, der heute Inventionen oder Fugen à la Bach komponiert ist ein Altertümler.

Aber, um es noch einmal zu wiederholen, Kunst und Technik sind zwei unabhängige Gebiete und haben nichts miteinander zu tun. Und doch hat man beobachten können, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Grad ihrer Entwicklung ungefähr der gleiche war. Es war die Beschleunigung des technischen Tempos, die den Bruch verursachte. Kunst als »Kunst« ist erst eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Erst damals begann die Vergangenheit der Kunst wichtig zu werden. Man kann behaupten, daß die Kunst im modernen Sinn — als ein gesondertes Gebiet des Lebens — Kunst, die nicht allgegenwärtig ist, die nicht »gebraucht«, sondern »genossen« wird, eine Erfindung des 19. Jahrhunderts ist. Bach schrieb kein Werk, das nicht einem praktischen Zwecke diente, kein einziges wurde als »Kunstwerk« geschaffen. Selbst die *»Inventionen«* und das *»Wohltemperierte Klavier«* wären nicht geschrieben worden, hätten sie nicht einen pädagogischen Zweck zu erfüllen gehabt. Daß sie alle sich als Meisterwerke, als Kunstwerke, erwiesen haben, ist ein großes Wunder, das aber ihrer Natur nach nicht notwendig war. Weder Mozart noch Haydn haben *ein* Werk geschaffen, das nicht aus finanziellen oder sozialen Gründen von ihnen verlangt wurde. Alle ihre Leistungen waren bestellt, wurden von ihnen gefordert, sie waren keine »freien« Kunstwerke. Keiner von ihnen hätte davon geträumt, für die Welt zu schaffen, für ein imaginäres Publikum.

Sie waren für ihre Gemeinde da, aber ihre Gemeinde war auch auf sie eingestellt. Eine Bachkantate oder Passion hatte ihre eigene, begrenzte Zuhörerschaft, sie kam nicht über die Mauern der Leipziger Thomaskirche hinaus, und war dazu bestimmt, ein, zwei, drei Mal an einem gewissen Sonntag aufgeführt, und dann für immer beiseite gelegt zu werden. Und von der Gemeinde der Thomaskirche wurde sie nicht »gewürdigt« und auch nicht »genossen«, sie wurde ein-

fach konsumiert. Und das war genug für Bach. Kann man sich vorstellen, daß Bach je der Gedanke gekommen wäre, daß er als Künstler zu groß für seine Gemeinde sei, daß seine Werke zu gut für sie seien, und daß er selbst ein unverstandener oder mißverstandener Genius wäre, der erst von der Nachwelt anerkannt werden würde? Nein, seine Kantaten waren genau das, was sie sein mußten, denn um sich für eine wichtige Kirche wie die Thomaskirche zu eignen, mußten sie einfach gut sein.

Kunst in diesem Sinne, als ein Teil des Lebens, als ein gewohnheitsmäßiger Schmuck oder eine schmückende Gewohnheit gibt es nicht mehr. Schuld daran ist die Technik, die in immer stärkerem Maß das 19. Jahrhundert erobert hat. Um es noch einmal zu wiederholen, erst in unserer Zeit ist Kunst als »Kunst« postuliert worden, nämlich als ein Winkel der Seele, in dem man Schutz vor dem Alltag suchen kann, eine Kunst, die man in Konzertsälen und bei Musik-Festivals genießt. (Was für die Musik gilt, gilt mehr oder minder auch für die anderen Künste, speziell für die Dichtung, die Malerei und die Bildhauerei; die Architektur wird noch am wenigsten davon betroffen.)

Die Technik, die unser Leben umgeformt hat, hat die Kunst nicht verändert, sondern sie hat unsere Einstellung affiziert, die Geisteshaltung auf die sie einwirkt. Kunst ist nicht länger mehr natürliche, wenn auch seltene, Notwendigkeit des Geistes, sondern sie ist zu einer »Botschaft« geworden. Gleichzeitig ist die Kunst fälschlich dazu gekommen, eine Flucht in die Vergangenheit darzustellen. Diese Flucht bedeutet Tod für die Heutigen, Tod für jene, die die Kunst lebendig erhalten oder neubeleben wollen, die das Tempo von Kunst und Technik wieder einander angleichen wollen.

*

Wir wollen diesen Gesichtspunkt weiter entwickeln. Kunst als Übermittlung (communication) — hauptsächlich in der Musik — im Gegensatz zu der natürlichen Ausdrucksweise der Kunst, bedeutet die gleiche Umwandlung, wie sie beim Lesen stattgefunden hat. Tatsächlich ist Übermittlung ein

Wort, das noch zu gut, zu anständig ist für diesen Prozeß. Es wäre besser ein offizielleres, bürokratischeres Wort zu gebrauchen, ein indifferenteres Wort, wie z. B. »Information« »Transmission« »Rezeption« (vom Standpunkt des Hörers). »Liest« jemand heutzutage noch? Lesen, wie es früher zwangsläufig geschah, um in die tiefste Seele eines anderen Menschen einzudringen, sei es eines Zeitgenossen oder eines Mannes, der vor hunderten vor Jahren gelebt hat? Die Zeitungen tragen die Schuld daran, daß wir mit dieser Gepflogenheit gebrochen haben. Wir bekommen Tatsachen und Meinungen von ihnen serviert. Sie haben uns der Bücher entwöhnt, die »gelesen« werden müssen, wie z. B. Dantes *Divina Comedia.* Es ist allgemein bekannt, daß Goethe in seinen späteren Jahren bei manchen Gelegenheiten sich weigerte, Zeitungen zu lesen; nicht etwa um Zeit zu sparen, sondern weil er sich der Gefahr bewußt war. Doch kehrte er immer wieder zu ihnen zurück. Es ist dies ein Symbol des Dilemmas und des Zwangs, die im 19. Jahrhundert den Menschen zu beherrschen begannen. Nun hat uns der Radio — nach allen musikalischen Mißgeschicken dieses Jahrhunderts — endgültig die reine »Übermittlung« der Musik beschert. Er hat die Musik ihrer letzten Verbindung beraubt. Wir müssen dabei gar nicht einmal an die Unzulänglichkeiten des Radios denken, seine Verfälschungen der akustischen Eigenschaften,seine Brutalisierung des Ohrs. Vielleicht ist es ein Glück, daß die Apparatur bis jetzt noch nicht zur letzten Perfektion gediehen ist. Leute, die noch das Verlangen haben, zu hören, kehren wieder in die Konzertsäle zurück. Der Gegensatz von Musik und technischer Vollkommenheit wird nur zu deutlich, wenn jeden Sonntag eine Bachkantate aus der Thomaskirche in jedes Heim gesandt wird, wie man Wasser aus einem Reservoir in jeden Haushalt leitet, (wie das in Deutschland seligen Andenkens der Fall war und vielleicht heute noch ist.) Der Gegensatz bleibt bestehen, selbst wenn die »unsichtbare Hörerschaft« des Radios zunimmt, selbst wenn der stille Zuhörer »Tröstung« findet in der Seelenstärke Bachs. Der Radio überträgt nicht Dinge, die seiner Natur entsprechen, Dinge der Gegenwart.

Diese Leichtigkeit der Übermittlung, diese Macht der Technik, hat dazu geführt, daß wir mehr und mehr von der Vergangenheit überflutet werden. Vor vierzig Jahren ungefähr wurde eine Verbesserung in der Technik der Bildreproduktion erfunden. Das verhalf weit mehr dazu, unsere Bekanntschaft mit der alten Kunst zu erweitern, anstatt mit der zeitgenössischen; hauptsächlich deshalb, weil es leichter ist, das Alte unverkennbar wiederzugeben als das Neue. Unser Wissen wuchs, aber nicht unser Verständnis. Und je mehr unsere Kenntnis der Vergangenheit zunimmt, desto geringer wird unser Verständnis für die Gegenwart. So paradox es klingen mag, es entspricht der Wahrheit und gilt speziell für die Musik. Bach zu kennen, macht es nicht leichter, die *Meistersinger* zu verstehen, im Gegenteil, die *Meistersinger* machen es leichter, Bach zu verstehen. Schubert ist nicht der Schlüssel zu Hugo Wolf, wohl aber Hugo Wolf derjenige zu Schubert. Erst seit es eine moderne, lineare Musik gibt, haben wir das Mittelalter entdeckt. Die Folklore fördert nicht die »nationale« Entwicklung musikalischer Völker, aber umgekehrt, die »nationalistische« Bewegung weckt das Interesse für die Folklore.

Vernachlässigung der Gegenwart, zu große Beachtung der Vergangenheit können unter Umständen das Verständnis für diese gleiche Vergangenheit zerstören. Die Vergangenheit, die tot ist, muß ständig durch die Gegenwart wiederbelebt werden, umgeformt, neu erkannt, zu neuem Dasein erweckt. Die Technik sollte sich nicht damit befassen, der Vergangenheit eine größere Verbreitung zu verschaffen. Es ist nicht ihre Aufgabe, die neuen Hilfsmittel dazu zu benutzen, die alten, romantischen Winkel des Geistes neu zu erfüllen. Sie darf nicht dazu beitragen, die schreckliche Isolierung des Künstlers, besonders des modernen Musikers, noch zu vergrößern. Die zukünftige Wissenschaft, die zukünftige Retroperspektive wird die Zeit zwischen 1925 und 1935 als eine Periode bedauerlicher Reaktion bezeichnen. Denn der stupide Nationalismus, unter dem diese Dekade gelitten hat, ist ebenso zu verurteilen, wie der Irrtum der Musiker, die entweder eine »nationale« Musik oder ein musikalisches Volapük betrieben

haben, anstatt eine persönliche, oder universale — beides ist das gleiche — Sprache zu sprechen. Allgemein gesagt, haben wir es denen zuzuschreiben, — und es ist schwierig und gefährlich, es auszusprechen — die sich selber der Musik gewidmet haben.

*

In dieser technischen Welt hat Kunst als »Kunst« nicht länger mehr einen Platz. Jeder, der sich selber der experimentellen Musik widmet, muß merken, daß seine Kompositionen seine Privatangelegenheiten sind. Jeder, der Symphonien für die Philharmonie oder die Queens Hall schreibt, muß merken, daß er eine Zuhörerschaft belästigt, die seinen Ergüssen gegenüber völlig indifferent ist, trotz des unvermeidlichen Applauses nach dem Finale und den Spalten der Kritik in der Zeitung am nächsten Morgen. Vor Beginn des 19. Jahrhunderts war es eine natürliche Sache, Musik zu machen, ob sie gut war oder schlecht, sie war von sekundärer Bedeutung. Heutzutage wird Musik als eine »Kunst«, gehegt und gepflegt, als die Vollendung der Persönlichkeit, aber es ist vollkommen unwesentlich, ob überhaupt Musik gemacht wird.

Wie kann das Gleichgewicht wieder hergestellt werden? Wie können Technik und Musik wieder das gleiche »Tempo« erreichen? Vielleicht nur durch das Verschwinden der Kunst als »Kunst«. Was für die Bezeichnung »Kunstwerk« im allgemeinen gilt, gilt für die Bezeichnung »national« im besonderen. Nationale Emphase zieht endgültige Grenzen. Mir ist nichts davon bekannt, daß Bach, Haydn, Mozart oder Beethoven jemals das Nationale betonten... Aber wie soll man sich selbst entfliehen? Nationalismus wird immer gegenwärtig sein, als eine Form des Atavismus. Ob ein Werk nationale Züge trägt oder nicht, hat nichts mit seiner Qualität zu tun. Ein symphonisches Gedicht von Smetana steht, weil es tschechisch gefärbt ist, nicht unbedingt höher im Rang als eines von Liszt. Wenn es höher stehen sollte, tut es das auf Grund anderer Faktoren. Ein Klavierstück von Chopin ist nicht besser als eines von Schumann, weil es polnisch ist,

oder eines von Schumann besser als eines von Chopin, weil es deutsch ist. Selbst nicht einmal für Polen oder Deutsche.

Und ein Kunstwerk muß nicht als ein solches betont werden. Die griechischen Bildhauer Phidias, Leukippus und Praxiteles, denen man heute den Nobelpreis verleihen würde, waren Handwerker und Arbeiter und wurden im Taglohn bezahlt. Zur Zeit der Gotik blieben die Baumeister und Maurer anonym. In der Renaissance hatte ein »Fürst der Musik« wie Orlando di Lasso — ein begabter Meister — eine Stelle als Hofnarr in der Hauptstadt. Kunst wird wieder Kunst sein und nicht mehr »Kunst«, wenn sie wieder anonym sein wird. Vor allen Dingen, wenn wir aufhören, so viel darüber zu reden...

Werden wir Erfolg haben? Wer kann das wissen. Warum sollen wir mit einer Kunst wie die Musik, der jüngsten von allen, uns Sorgen machen über das Ende der Welt? Polyphone Musik ist kaum tausend Jahre alt, mit Meilensteinen wie die Motetten des Perotinus, einem Klavierkonzert von Mozart und der *Geschichte vom Soldaten* von Strawinsky. Die Funktion der Musik wird sich wieder ändern. Wir wollen hoffen, daß sie einen radikaleren Bruch mit der Vergangenheit vollzieht als die politischen Systeme für Volkswohlfahrt, die heute Europa und einen Teil Asiens beherrschen.

QUELLENNACHWEIS

Aus der Frühzeit des Konzertlebens	aus »Essays on Music«, (Norton, New York 1956)
Das Madrigal	Manuskript des Autors
Das Madrigal und die Dichtung	Manuskript des Autors
Der erste vertonte »Liebesbrief«	aus »Rassegna Musicale«, X. Jhrg. 1937
Über Händels »Acis und Galatea«	aus »Theaterzeitung der staatlichen Bühnen Münchens« III. 1922
Gluck. Zur 150. Wiederkehr seines Todestages	aus »Neue Zürcher Zeitung« 16. 11. 1937
Ein unbekannter Operntext Calzabigis	aus Gluck Jahrbuch Jhrg. II, 1915
Ein Schüler Glucks	aus »Acta (Musicologica) X, I—II
Haydns Vorfahren	Manuskript des Autors
Haydns Quartett	Manuskript des Autors
Carl Maria von Weber	Manuskript des Autors
Richard Wagners »Liebesverbot«	aus »Die Musik«, 8. Jhrg. Heft 19
Richard Wagner als Bearbeiter Rossinis	Manuskript des Autors
Meyerbeer und Wagner	Manuskript des Autors
Wagner in der Schweiz	Manuskript des Autors
Vorwort zum Faksimildruck von Richard Wagners »Parsifal«	Manuskript des Autors
Wagner und Ludwig II.	aus »Monthly Musical Record«, Jhrg. 64/1934
Wagner, Brahms und wir	Manuskript des Autors
Zu Anton Bruckners IV. Sinfonie	Manuskript des Autors
Max Reger und sein »Sinfonischer Prolog . . .«	Manuskript des Autors
Richard Strauß »Salome«	Manuskript des Autors
Paul Hindemith	aus »Modern Music« III. 1926, Nr. 3
Die deutsche Musiker-Autobiographie	aus Jahrbuch Musikbibliothek Peters, 28. Jhrg.
Situation der Oper	aus »Kunstwart« XIV. Jhrg. 1932
Konstruktion, Tangente, Schöpfung	aus »engl. Manuskript des Autors«
Neuzeitliche Violinmusik	Manuskript des Autors
Der neue Kontrapunkt	aus »Mod. Musik« VI. 1928 Nr. 1

Die Dauerhaftigkeit der »Neuen Musik«	Manuskript des Autors
Stargagen und Kontraktbrüche	Manuskript des Autors Rundfunkvortrag am 2. 1. 1930
Der Kritiker als Komponist	Manuskript des Autors
Ausblick auf die Musikforschung in Europa und Amerika	aus »engl. Manuskript des Autors«
»Not isolationistic« History of music.	Manuskript des Autors
Oswald Spengler und die Musikgeschichte	aus »Ztschr. f. Musikwissenschaft, 3. Jhrg. 1. Heft
Zum Andenken an Hugo Riemann	Manuskript des Autors
Nationale und universale Musik	Manuskript des Autors
Germany	aus Sammlungswerk 1943 geplant, aber nicht erschienen
Krieg, Musik, Nationalismus und Toleranz	Manuskript des Autors
Kunst und Technik	aus »Modern Music«, Vol. XII, 1935, 2. Heft

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

27.10.97		
14.8.00		

E