



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.





~~A/A 126 A.7~~

TNR. 34903



DIE MUSIK
•SAMMLUNG•
•ILLUSTRIERTER•
•EINZELDARSTELLUNGEN•
•HERAUSGEGEBEN VON•
•RICHARD STRAUSS•

VJERTER BAND

DIE MUSIK

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Bisher erschienen

- Band I: BEETHOVEN von AUGUST BÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSKAR BJE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von
RANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN
MUSIK von ALFRED BRUNEAU.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbelegungen
und Vollbildern in Tonabdruck, kartoniert à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50.

BARD, MARQUARDT & Co.,
VERLAGSBUCHHANDLUNG, G. m. b. H.,
BERLIN W. 57.

BUCHSCHMUCK VON GEORG TYPPEL





VERLAG von V. A. HECK, WIEN.

Berlioz



DIE
MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD STRAUSS

GESCHICHTE DER
FRANZÖSISCHEN MUSIK

VON

ALFRED BRUNEAU

ÜBERTRAGEN VON MAX GRAF

MIT EINER FELDGRAVÜRE
UND ELF VOLLBILDERN
IN TONÄTZUNG

ED. BARD. MARQUARDT & CO.

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN



DIE französische Musik ist ein Kind des Volkes. Sie erklingt zuerst als naives und schlichtes Volkslied im Munde der Landleute, die den Acker bebauen, und im Munde der Minnesänger, welche auf den Straßen daherziehen. Später hört sie auf, anonym zu sein, und nachdem sie sich allmählich entwickelt, verändert hat und mit der Menschheit selbst den unvertilgbaren Gesetzen des Fortschritts gemäß gewachsen und größer geworden ist, wird sie das bewußte und überlegte Werk der Poeten der Harmonie und des Rhythmus. Meine Arbeit beschäftigt sich hier mit den wichtigsten dieser Musikpoeten.

Es genügt hier kurz auf die Anfänge hinzuweisen. Infolge der Knappheit dieses Bändchens bin ich gezwungen, die Neumen, die liturgischen Melodien, die Partituren der Mysterienspiele, der geistlichen und weltlichen Feste zu übergehen, und wir blicken gleich ohne Zögern auf Adam de la Halle, den man als den wahren Begründer unserer Schule betrachten muß.

Dieser außergewöhnliche Künstler, der von der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts an mit „le Jeu de Robin et de Marion“ die Form der Kunstgattung bestimmt hat, die man vorzüglich als französischen Stil bezeichnet; dieser merkwürdige Vorläufer gewisser Meister der Gegenwart hat nicht nur die komische Oper geschaffen. Er hat den Ausgangspunkt der Entwicklung einer wesentlichen nationalen Musik festgestellt, die im Verlaufe der Jahre sich unaufhörlich weiter entwickelte, und die, weil sie sich immer erneuert, immer verjüngt hat, niemals ihrer ursprünglichen Eigenschaften verlustig ge-



gangen ist. Und ich wage zu sagen, daß sie niemals in unfruchtbarer Wiederholung erstarren wird. Weit davon entfernt, dem Tode zu verfallen, wohin die Untätigkeit sie führen würde, wird sie sich jeden Tag sicherer, freier, siegreicher dem Leben zuwenden.

Das Leben! Von hier ist sie ausgegangen. Adam de la Halle war ein Troubadour; ein Troubadour der Harmonien und Melodien, Dichter und Komponist, und er bleibt in unseren Augen der Typus des Troubadours, ein Mann von den Sitten eines fahrenden Gesellen, von freiem, tapferem und waghalsigem Geiste. Seine ganze lebendige, leidenschaftliche Persönlichkeit, sein ganzes glückliches oder unglückliches Herz, seine dem Zufall anheimgestellte Existenz sind in seinem Werke enthalten, als ein Geständnis der Menschlichkeit an die Menschlichkeit. Jede neue Liebe wird ein neues Lied. Er heiratet ein junges Mädchen, das er anbetet und dem er lange treu zu bleiben hofft; er trennt sich fast unmittelbar hierauf von ihr, und in einem herrlichen Werke der Leidenschaft und des Schmerzes sagt er in einer blutvoll realistischen und ergreifendsten Art, wie er durch die Reize seiner Frau verführt wurde und wie er ihrer überdrüssig geworden ist. Er wandert, um zu lieben, um zu leben, um stets zu singen, und erst an der Schwelle des Alters bereut er sein Leben und komponiert Motetten zu Ehren der Jungfrau Maria, deren Ruhm er besingt und deren Verzeihung er erfleht.

Ein Musiker also, der sich ganz in seinem Werke gegeben hat; der sich so gezeigt hat, wie er war, mit seinen Vorzügen und Fehlern; der dem ewigen Gesetz der Wahrheit und der Natur gehorcht hat! Als Erster wagt er Stücke zu schreiben, deren Gegenstände nicht der Religionsgeschichte entnommen sind; er entnimmt seine Themen den Ereignissen des Tages. Er will die Vereinigung von Text und Gesang, und er erreicht sie auch, indem er sich durch Volkslieder inspiriert. Allmählich befreit er sich von den Gesetzen der Konvention,

hört auf die Stimmen der Freiheit und schafft in voller Unabhängigkeit des Geistes und der Seele. Jene Stimmen sind die Stimmen unseres Landes, unseres Bodens, und es ist nicht unnütz, zu betonen, daß nach mehr als 600 Jahren seit Adam de la Halle unsere Komponisten gezwungen sind, aus denselben Quellen der Jugend zu schöpfen. Wer unter uns war nicht in einem Augenblicke seines Lebens vom Verlangen ergriffen, von dem Arbeitstische aufzustehen; wen unter uns hat nicht das gebieterische Bedürfnis erfaßt, der Sonne ein wenig von ihrem Feuer und von ihrem Glanze zu rauben; wer unter uns ist nicht plötzlich aufgebrochen und hat nicht inmitten von Feldern, in den Dorfvinkeln, am Fuße der Gebirge, am Meeresstrand mit frommer Ergriffenheit den Stimmen unseres Landes gelauscht, den Stimmen des Waldes, des Meeres, des Landes? Aus dem Ton jener erhabenen Stimmen hat Adam de la Halle die französische Musik geschaffen, die aus der Erde unseres Vaterlandes sprossend, sich wie ein riesiger, herrlicher Baum erhoben hat, ein Baum voll Lebens und Gesanges, den kein böser Holzhauer zu fällen wird.

Ich komme jetzt zum Zeitraum, der das XV. bis XVI. Jahrhundert umfaßt. Unter den Komponisten dieser Periode bildet Clément Jannequin mit Josquin de Près und Claude Goudimel eine hochberühmte Familie. Josquin, der Autor zweier „l'Homme-armé“-Messen umgab die Volksliedthemen, welche in die Kirche ironisch einen Widerhall des äußeren Lebens brachten, mit einem Gewirk von Arabesken einer charmanten Phantasie und einer vollendeten Anmut. Er verwandelte den kalten und trockenen Kontrapunkt in eine Kunst einer so richtigen und so aufrichtigen Empfindung, daß man oft ganz falsch gesagt hat, seine Kunst sei eine Kunst der Nachahmung gewesen; niemand, der sein Genie aus der Natur schöpft, ist ein Nachahmer gewesen. — Goudimel, der, nachdem er viele erotische Madrigale geschrieben hatte, von einer großen

religiösen Begeisterung ergriffen wurde, komponierte die Davidpsalmen, die Clément Marot eben übersetzt hatte, als Motetten und wurde Hugenott. Er wollte, daß mit Hilfe der Musik überall der reformierte Glaube durchdringe. Der Gesang sollte die Seelen ergreifen, erheben, läutern, retten! Jannequin, der die Tradition Adam de la Halles fortsetzte, ließ sich noch stärker durch das Leben befruchten.

Ursprünglich Katholik, dann mehr aus Freiheitsbedürfnis als aus religiöser Ueberzeugung Protestant, hörte er frühzeitig auf, Messen und Motetten zu komponieren. Und wir sehen ihn sich bald hierher, bald dorthin wenden und mit einer besonderen Heiterkeit und Schalkheit, mit einer oft entzückenden Poesie alles notieren, was er hört. Nur mit den Mitteln von Gesangstimmen schafft er neue Gemälde von staunenswerter Lebensfülle, von glänzendem Farbenreichtum. Eines der merkwürdigsten ist jenes, wo sich die „cris de Paris“ häufen, kombinieren, vermischen. (Man bemerkt leicht, daß etwas ähnliches jüngst von Gustave Charpentier in seinem schönen lyrischen Drama „Louise“ geschaffen wurde.) Dieses musikalische Bild der Straßenrufe von Paris ist ein Gemälde der Sitten, der ewigen Sitten. Die Habgier der Verkäufer, das Handeln der Käufer, der allgemeine Diebstahl, der Kampf des Geldes gegen das Geld, die allgemeine Wildheit brüllen in jenen wiederholten Ausrufen und Anrufen, welche ebenso viele melodische Motive sind, die der Komponist mit einer unglaublichen Geschicklichkeit und mit einer für jene Zeit außerordentlichen Gewalt ordnet und entwickelt. Jannequin läßt sich durch die Straße inspirieren, die tosende und lärmende Straße, wie andere dem Lande, dem einsamen und schweigenden Lande, das Geheimnis seines Zaubers zu entlocken suchen. Ihm erscheint alles, was lebt, herrlich. Die Vögel diktieren ihm bei ihrem Erwachen einen Chor, wo Lerche, die Nachtigall, der Kuckuck, die Grasmücke in



Nach einem Stich des Kgl. Kupferstichkabinets zu Berlin

der amüsantesten und reizendsten Art plaudern. Er liebt den Lärm und die königliche Jagd im Forst von Fontainebleau. Er begeistert sich auch für den Krieg, und in der berühmten „Schlacht von Marignan“ singt er aus voller Kehle von den Toten des Gardekorps, dem Zusammenstoß der Kämpfer, dem Geschrei der Sieger. Er fühlt in sich die gewaltige und fruchtbare Natur vibrieren; er denkt zweifellos an einen Baum mit tausend saftigen Früchten und betitelt auf diese reizende Art eine seiner Sammlungen „Verger de musique contenant partie des plus excellents labours de maître Clément Jannequin“. Wieder einer, der an nichts anderes denkt, als das Leben: das Leben der Menschen, das der Dinge, der Tiere, der Städte zu verherrlichen und der für sein Leben eines Arbeiters und Dichters von der Nachwelt verherrlicht wird.

Durchschreiten wir wieder einen längeren Zeitraum, und wir gelangen zu Lully.

Wenn auch der schreckliche Florentiner, den Boileau nicht ohne Grund einen „dunklen Ehrenmann“ (Coquin ténébreux) nennt, eine wichtige Rolle in der Entwicklung, deren Resultate wir betrachten wollen, einnimmt, so war er doch eigentlich nicht der Erfinder unserer Oper. Die Heraufkunft Palestrinas hatte das Ende einer Welt bestimmt; sie hat das Reich der Vokalpolyphonie abgeschlossen. Die Kunst des Autors der „Improperien“ war also nicht, wie einige, die sich auf Legenden allzuleicht verlassen, glauben mögen, eine Kunst der Morgenröte. Im Gegenteil. Sie war eine Kunst der Abenddämmerung, welche ebenso in Frankreich wie in Italien hereinbrach. Die Päpste träumten von einer Reform des kirchlichen Gesanges, welcher, wie wir gesehen haben, zu jener Zeit über Volkslieder und Gassenhauer angestimmt wurde, und wünschten in Messen eines neuen strengen Stils eine furchtbare Waffe gegen den siegreichen Protestantismus. In dem gewaltigen Genie Palestrinas fanden sie einen mächtigen

Helfer. Sie fesselten Pierluigi an sich, dessen charakteristische und starke Kunst den ausschweifenden Schwung der vokalen Polyphonie in festen Grenzen bannte und durch ihre hohe Intransigenz sie in ein so festes Gefängnis versperrte, daß niemand mehr eindringen konnte, um sie daraus zu entreißen.

Eine neue Aera sollte ihren Anfang nehmen. Die Goudimel, die Jannequin, die Josquin de Près verfügten nur über ein einziges Ausdrucksmittel: die menschliche Stimme. Sie fanden keinen anderen Stützpunkt als die Literatur, welche ihnen den Text verschaffte, dessen sie unbedingt bedurften. Zur menschlichen Stimme haben die Komponisten, die ihnen folgen, die hundert sanften, zarten, ausdrucksvollen, kräftigen, furchtbaren und kontrastierenden Stimmen des Orchesters hinzugefügt. Indem sie ihre Kunst emanzipierten, die seither frei singen durfte, ohne der Hülfe der Worte zu benötigen, haben sie sie auch gekräftigt. Sie verzichteten auf die kostbare Hülfe der Poesie und vermählten die Musik der Malerei und der Architektur.

Eine Orchesterpartitur, wie jene, welche allmählich bei uns Form gewinnen, ist tatsächlich ein gewaltiges Gemälde mit tausend schillernden Farben. Jedes Instrument hat seine besondere Farbe; eine Farbe, die mehr oder weniger lebhaft, mehr oder weniger durch das Register dieses Instruments abgestuft ist. Alle Welt hat bemerkt, daß die Oboe grün ist; daß die Flöte im langsamen Saße von einer matten Blässe ist; daß die Posaunen rot sind. Der Musiker bedient sich dieser Farben wie der Maler die seinen benutzt. Er hat sie auf seiner Palette, er vermehrt oder schwächt ihren Stärkegrad durch Mischung, Kombination, und er gewinnt aus ihnen eine reiche Skala von Tönen. Eine Orchesterpartitur ist aber auch ein tönendes Gebäude, das symmetrisch konstruiert ist, den Gesetzen des Gleichgewichts gemäß, die seine Solidität garantieren. Hat nicht Schopenhauer diesbezüglich gesagt, daß der

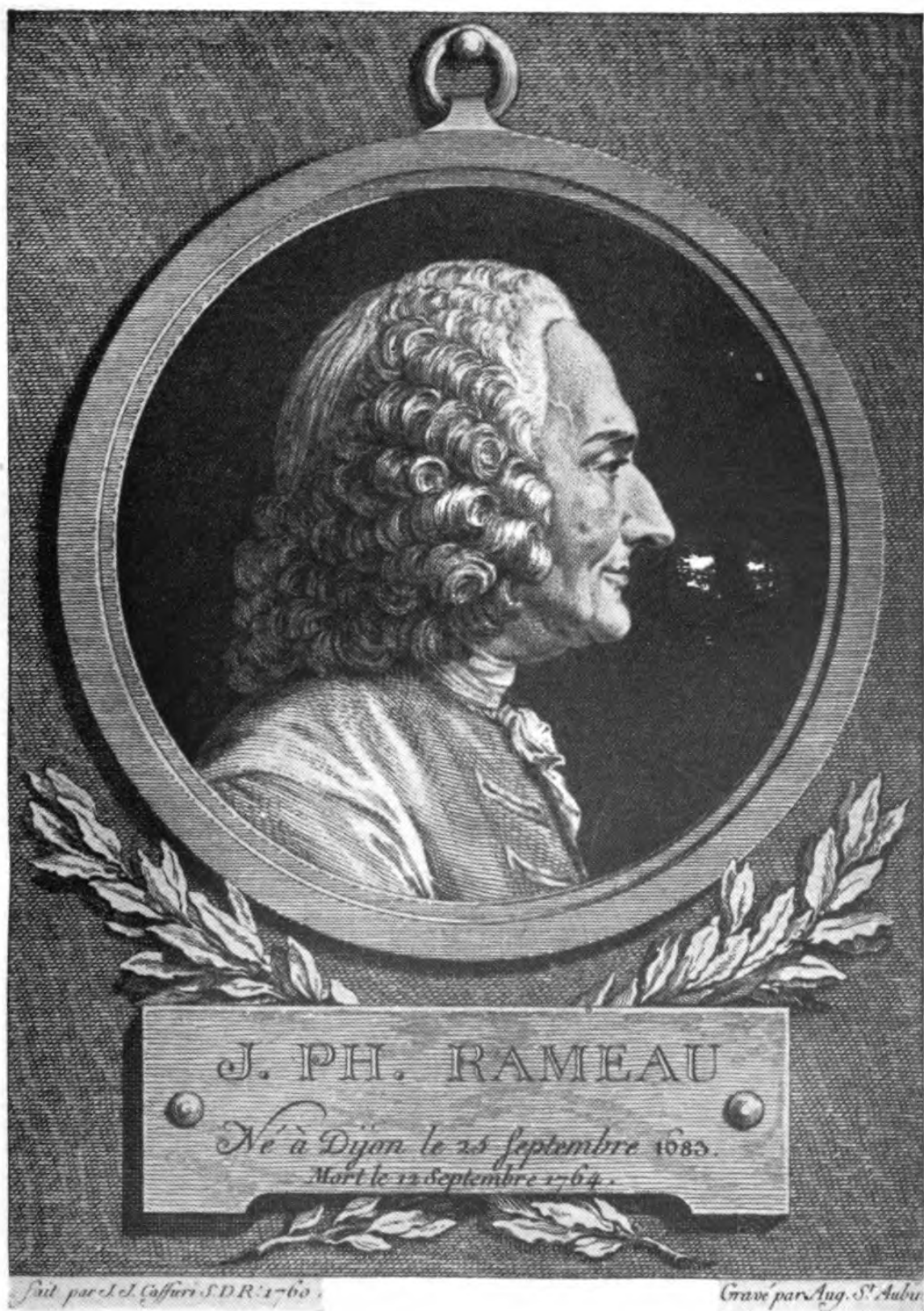
GESCHICHTE DER FRANZ. MUSIK 7

Rhythmus in der Zeit dasselbe sei, was die Symmetrie im Raum ist? . . . was in der Architektur die Symmetrie ist, die alles ordnet und verbindet, dasselbe sei in der Musik der Rhythmus, und hat nicht Goethe die Architektur eine gefrorene Musik genannt? Eine solche Kunst, mit deren Hülfe in unseren Tagen jede Gestalt unserer lyrischen Dramen beleuchtet wird, und die in einer so glänzenden Weise bei unserer jungen Schule von Symphoniekünstlern sich offenbart, läßt ihr erstes Stammeln schon vor Lully hören. Die Hofballette, die „Pomone“, von Cambert, die erste französische Oper, beweisen es. Aber dieser unglückliche Cambert ließ sich sowohl seines Privilegs eines Theaterdirektors, als seines Rechtes, zu komponieren, von dem schrecklichen Italiener berauben, der, wenn er auch Werke von hohem Rang geschrieben hat, durch seine Bösartigkeit, seine Gewinn-sucht, seinen Mangel an Zartgefühl eine in der Musik-geschichte beispiellose Tyrannis ausgeübt hat. Er ist eine Gestalt von Größe, sicherlich: er ist aber auch eine gemeine Gestalt. Ueberdies verrät sich ein kaltes Herz in den Formeln, die so viel trockene Partituren anfüllen, und wir sehen so, daß niemand das Gesetz der Vererbung übertreten kann, welches bestimmt, daß ein Kind des Gedankens ebenso wie ein Kind des Fleisches jenem ähnlich sehe, der es gezeugt. Ein Mann von großer Intelligenz, fühlte Lully wohl, was die Menge verlangte: im lyrischen Drama mehr Logik und gesunden Menschenverstand, als es in jener Epoche Brauch war. Er wußte dieses Verlangen zu befriedigen, indem er Regeln fand, wo bisher Schwanken, blindes Tappen und Mangel an Zusammenhang geherrscht hat, aber er hatte nicht den Mut zu mehr. Als er starb, nachdem er unsere Landsleute verjagt und ihre unklaren, vagen Träume realisiert hatte, war auf unserem Boden ein edles und stolzes Genie geboren worden, dessen Errungenschaften unendlich bedeutungsvoller, glänzender, ruhmvoller sein sollten als die Erbschaft des Ausländers.

Ich spreche von Johann Philip Rameau.

Dieser ist wirklich ein Neuerer gewesen: in seinen Kompositionen, seinen Theorien, seinen Schriften. Er erfand das System der Harmoniegeschlechter, worauf die ganze moderne Musik ruht. Dieses sehr revolutionäre und grundwissenschaftliche System brachte er in seinen Werken zur Anwendung, und als er wie ein wütender Narr behandelt wurde, verteidigte er sich wütend mit der Feder in der Hand. Er hatte keine Lehrer; dies erklärt die Notwendigkeit seiner Arbeiten und seiner Studien. Mit einem vollkommen unabhängigen, energischen und ebenmäßigen Verstand begabt, weigerte er sich, die alten ausgefahrenen Wege zu wandeln, die ihn zu einem Ziel geführt hätten, das seine Vorgänger schon erreicht hatten, und er eröffnete neue Wege, die in ein großes Reich führen, das seine Nachfolger so großartig erweitert haben. Rameau hatte kein Metier gelernt, aber eine Kunst geschaffen.

Welches herrliche Vermächtnis hat er uns nicht hinterlassen! Auch er hat sich durch den Boden unseres Heimatlandes begeistern lassen. Als er ganz jung sich in Clermont niederließ, wo das Kapitel der Kathedrale ihn engagierte, kam ihm seine neue Idee. Der lange Aufenthalt in der stillen und friedlichen Provinzstadt, seine einsamen Spaziergänge auf Bergen ließen ihn tiefsinnige Gedanken zur Reife bringen, die ihn schließlich zu seinen herrlichen Entdeckungen führten. Nachdem er diese Entdeckungen gemacht hatte, mußte er sie der Welt offenbaren. Als Rameau, nach Paris zurückgekehrt, seinen „Traité de l'harmonie réduite aux principes naturels“ und seine ersten Klavierstücke veröffentlichte, empfangen ihn das Geschrei der Wut, das Geheul des Tadels. Er hatte schon die Grundlagen zu einer neuen Kunst gelegt; jetzt wollte er seine Theorien auf die dramatische Kunst anwenden. Aber kein Librettist von Namen will mit ihm arbeiten. Sagt man nicht von seinem System, es gehe „bis zur Vernichtung



Nach einem Stich des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin



J.B. Fayet. fecit
On voit dans ce Portrait le Célèbre Rameau ,
Fils cheri d'Apollon, Rival de l'Italie.
Et qui par un Chemin nouveau
A sçu nous découvrir les Loix de l'Harmon.



1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

aller Gesetze in der Kunst des Consazes“; behauptet man nicht, daß „die Mangelhaftigkeit der Studien Rameaus auf seine ganze Entwicklung einen schädigenden Einfluß genommen hat; daß seine Harmonie immer fehlerhaft sei?“ Houdard de la Motte, der ihm ein Libretto verweigert hat, antwortet er in einem Briefe, wo er kräftig seine Sache vertritt: „Es wäre zu wünschen, daß sich fürs Theater ein Musiker fände, der die Natur studierte, bevor er es unternähme, sie zu malen, und der durch sein Wissen verstünde die Farben zu wählen, deren Zusammenhang mit dem treffenden Ausdruck ihn sein Verstand und sein Geschmack lehrten.“ Dies war zu vernünftig, um sofort verstanden zu werden, aber es bildete trotzdem eine Verkündung von Grundsätzen, aus denen man später glücklicherweise Nutzen zog.

Sowohl im Leben, als in den Werken Rameaus sollte alles der Nachwelt zum Nutzen sein. Seine Haltung dem Mißerfolg gegenüber ist ein hohes Beispiel zur Nachahmung. Da der „Samson“, den Voltaire ihm lieferte, verboten wurde, um dem Drängen der Lullisten nachzugeben, erhielt er schließlich vom Abbé Pellegrin „Hippolyte und Aricie“, das er aufführen ließ und dessen Durchfall ein vollständiger war. „Dies geschah nicht etwa, weil alle Zuschauer mithalfen, ein so ungerechtes Urteil zu fällen“ — sagen Memoiren aus jener Zeit —; „jene, die kein anderes Interesse im Auge hatten, als das der Wahrheit, konnten sich über ihre Empfindungen keine Rechenschaft geben, und das Schweigen, zu welchem ihre Klugheit sie vernies, lieferte den Musiker der Wut seiner Feinde aus“. Daraufhin erwidert der Künstler ganz schlicht: „Ich habe geglaubt, daß mein Geschmack erfolgreich sein würde, und ich sehe, daß es damit nichts ist. Aber ich habe keinen anderen Geschmack, und bevor ich diesen ändern sollte, komponiere ich lieber keine Opern mehr.“

Es war ein Glück, daß er die Bühne nicht verließ.

Er wandte sich neuen Arbeiten zu. Aber jede Partitur provozierte neue Klagen. Den Ungerechtigkeiten, den Schmähungen, dem Uebelvollen antwortet Rameau mit unermüdlicher Kraft. Er protestiert unausgesetzt, er rechtfertigt sich, er stellt die Wahrheit immer wieder her und wirft den Feind über den Haufen. Er kümmert sich um die Jungen, um jene, die ihm nachfolgen sollten. Einem, der ihn um Rat fragt wegen seiner Karriere, sagt er: „Man muß lange die Natur studiert haben, um sie so wahr als möglich zu malen: man muß sich auch in allen großen Leidenschaften und allen großen Leiden kennen; man muß dem Orchester, den Schauspielern und oft auch dem Publikum zu befehlen wissen. Ich habe mich mit dem Theater seit meinem zwölften Jahre beschäftigt; ich habe für die Oper aber erst mit dem fünfzigsten Jahre zu arbeiten begonnen; noch immer aber hielt ich mich nicht für geschickt. Ich habe mich immer weiter damit beschäftigt. Ich war schließlich waghalsig und tollkühn und ich habe mein Ziel erreicht.“

Solche Worte, in Verbindung mit bezeichnenden Taten, zeigen deutlich die Rolle, die Rameau gespielt hat. Unser bewunderungs- und verehrungswürdige Ahne war bis zu dem kleinsten Zweige seiner Kunst ein Neuerer. Er hat die Harmonie — eine Hauptneuerung — auf einen soliden Boden gestellt, auf dem man ohne Unterlaß von Eroberung zu Eroberung geschritten ist. Er hat die Bühne auf jene Art erneuert, welche man aus seinen eigenen Erklärungen kennen lernt. Er hat für das Clavecin Neuerungen erfunden, indem er eine pittoreske Poesie hineinlegt, die uns noch heute überrascht. Er hat die Kammermusik erneuert, die er auf seine Art bereicherte, wie sie Johann Sebastian Bach auf die seine mit seinen Konzerten und Instrumentalstücken bereichert hat. Er hat die geistliche Musik erneuert. Er hat alles erneuert. Eine Tradition hatte sich trotzdem festgestellt, die er respektiert, fortgesetzt hat, wie sie seine

Nachfolger respektieren, fortsetzen werden. Es ist die französische Tradition, welche aus den Eigenschaften her stammt, die unserem Volke eingeboren sind: das Maß, die Klarheit, der Geist, die Empfindung, die Kühnheit und der Mut; eine Tradition, welche in allen Zeiten der Ausgangspunkt aller wahren Neuerer sein wird und die niemand jemals zerstören wird.

Diese Tradition hatten damals als Hüter alle jene, welche, die Idee Adams de Halles aufnehmend, die endgültige Form der komischen Oper geschaffen haben. Dem naiven Pastoralen „Robin und Marion“, wo die Musik mit dem gesprochenen Dialog schon abwechselte, hatten Lully und Charpentier die kleinen Partituren des „Bourgeois gentilhomme“ und des „Malade imaginaire“ folgen lassen. Von hier führte der Weg zu den Komödien, die auf dem Jahrmarkt Saint Germain, dem Jahrmarkt Saint Laurent aufgeführt wurden, wo die gesungene Komödie sich vervollkommen hat. Allmählich kamen Komponisten, die ihre jungen Melodien zuerst alten Rhythmen entnahmen, später solchen substituierten. Nach und nach wurde das Stück „La chercheuse d'esprit“, worin Favart nur bekannte Melodien verwendet hatte, aus der Gunst der Menge durch Originalwerke verdrängt. Nach und nach manifestierte sich die französische Schule auf verschiedene Art und Weise. Um zu siegen, bedurfte sie des Kampfes. Diesen dankt sie den italienischen Sängern, welche die „Serva Padrona von Pergolesi nach Paris brachten“.

In dieser sogenannten Buffo-Oper wird etwas anderes als eine bloße Farce, als eine leichte Improvisation geboten. Das Lächeln der „Serva Padrona“ ist ein Lächeln, das mit vieler Bitterkeit gemischt ist. Man weiß, das Weib hat dem armen, genialen Phthisiker nur Leiden bereitet und hat ihn hintergangen. In diesem Werke zeigt er es uns unverschämt, verschmüht, frech, fast fürchterlich! Der Herrschaftsgewalt des Weibes, der Perversität, die es in den Befehl legt, kontrastiert er in einer er-

greifenden und gleichzeitig realistischen Weise, die rührenden Lächerlichkeiten der guten alten Männer, denen es niemals glücken wird, sich vom Weibe zu befreien. Pergolesi gibt hier eine Studie von unendlich merkwürdigem und tiefem Charakter. Die so gewissenhafte Wahrheit dieses Werkes erklärt zur Genüge den beträchtlichen Einfluß, den die italienische Kunst auf unsere Kunst ausgeübt hat.

Dieser Einfluß, der bald verderblich wurde, als durch mindervertige Werke die Stimmvirtuosität an die Stelle des Gesanges gesetzt wurde, stieg in allen Musikländern in so hohem Maße, daß Gluck selbst, dieser so individuelle Deutsche, der göttliche Schöpfer unserer lyrischen Tragödie, ihm während der ersten zwanzig Jahre seiner Tätigkeit unterlag. Vielleicht ist es nicht unnütz, daran zu erinnern, unter welchen Umständen er seine Reformprojekte entwarf. Bei einem solchen Mann gibt es nichts, was nicht wissenswert wäre.

Seinem „Artaxerxes“, welcher im ersten Anlaufe zu Mailand einen großen Erfolg hatte, ließ Gluck viele andere Partitionen von ähnlichem, durch und durch italienischem Geiste folgen. Ein Werk bestellte bei ihm der Impresario von London; ein Werk, das er schnell zu liefern versprach. Da er keine Zeit hatte, beschloß er, dem Libretto die gefeiertsten Arien seiner früheren Werke zu unterlegen. Das englische Publikum blieb eisig kalt. Gluck war zuerst erstaunt, begriff aber schnell, daß im Theater die Wahrheit der Erfindung, der Charaktere, das richtige Gefühl für die Natur, das Leben unentbehrlich seien. Als er begriff, daß er eine Melodie, die er von ihrer Stelle rückte, aller ihrer Kraft, ihrer Beredsamkeit beraubte, mußte er ein Vorgefühl dessen haben, was die Zukunft ihm bringen sollte, und ich bin überzeugt, daß er von diesem Augenblicke an die vollständige Erneuerung des musikalischen Dramas beschloß.

Diese Erneuerung konnte nicht von einem Tag zum



Nach einem Stich des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin

anderen vollendet werden. Viele Jahre hindurch dachte Gluck an sie, und sein erstes Bestreben war, nicht etwa sich in seiner eigenen Kunst zu vervollkommen, denn dieser Riese der Musik verachtete immer offenkundig die Handwerksgechicklichkeiten, sondern in den brüderlichen Künsten; speziell in der Literatur. Dann dachte er daran, daß er, um seinen Traum zu realisieren, eines Poeten bedurfte, der seine Ideen teilen, der ihm helfen, ihn begleiten sollte. Metastasio, der bisher sein ständiger Mitarbeiter gewesen war, war nicht der Mann für eine so schwere und eine so gefährliche Aufgabe. Gluck zog ihm Cazalbigi vor, und er hatte recht, da sich die entscheidende Wendung in der lyrischen Tragödie mit dem „Orpheus“ vollzogen hat.

Dieses Werk hat bei seiner Aufführung in Wien das Publikum verwirrt. Man erzählt, daß innerhalb dreier Jahre neun Exemplare der Partitur verkauft wurden. Und auch die meisten Berufsmusiker haben auf den künftigen Sieg des Werkes so wenig gehofft, daß einer unter ihnen, Philidor, der Meinung war, die berühmte Melodie „Objet de mon amour“ ohne jede Gefahr fehlen zu können, und sie in seiner komischen Oper „Der Zauberer“ benutzt hat. Dort erkannte sie Berlioz später und erhob ein gerechtes Wutgeschrei

Dem „Orpheus“ folgte „Alceste“, deren Widmung durch die Darstellung der neuen Theorien die Notwendigkeit der Gluckischen Revolution bewies. Gluck sagte: „Ich habe mich bestrebt, die Musik ihrer wahren Aufgabe wiederzugeben. Diese ist: die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und die Bedeutung der Situationen zu verstärken.“ Diese Idee ist den Ansichten Mozarts direkt entgegengesetzt, der erklärt: daß auch in den schaudererregendsten Situationen die Musik das Ohr nicht beleidigen dürfe und daß die Poesie unbedingt die gehorsame Tochter der Musik sein müsse. Der Komponist des „Don Juan“ war der Musiker par excellence, der alles: Pläne, Arbeiten, Schicksale, zärtliche Empfindungen,



Leidenschaften, Impressionen dem einzigen Ziel seiner Träume: der Musik zuführte. Gluck hingegen war etwas anderes als ein Musiker. Er forderte, daß die „wütende Armida anders singen müsse als die liebende Armida“ und ließ sich das Recht nicht rauben, die Ohren der Menge zu beleidigen. In jener Vorrede zur „Alceste“ hat er überdies gesagt — und dies ist wichtig — daß er es vermieden habe, im Dialog Arie und Recitativ durch eine zu große Ungleichheit des Stiles zu trennen, um nicht die Perioden widersinnig zu verstümmeln und um nicht die Bewegung und die Wärme der Szene abzuschwächen.

Vergleichen diese Theorien mit jenen, die Richard Wagner hundert Jahre später verwirklicht hat. Im Grunde sind sie ganz ähnlich. Die „unendliche Melodie“ Wagners, die man als eine völlig unerhörte Sache so sehr verspottete, ist die Basis des dramatischen Systems Glucks.

Eine zweite Vorrede lehrt uns gleichzeitig den Unverstand, den Gluck antraf, und den entschiedenen, starren und oft angriffslustigen Charakter des Meisters kennen. Es ist die zu „Paris und Helena“. Ich führe folgende Zeilen an: „Ich habe gedacht, mir schmeicheln zu dürfen, daß man den Weg, den ich eröffnet habe, weiter verfolgen und sich bemühen werde, die Mißbräuche abzuschaffen, die in den Opern Eingang gefunden haben und die sie entehren; ich gestehe es mit Schmerz: ich habe mich geirrt. Die Halbverständigen, die Gelehrten des Geschmacks — ein leider allzu zahlreiches Geschlecht, das zu allen Zeiten dem Fortschritt der schönen Künste hinderlicher war, als das Geschlecht der Ignoranten — toben gegen eine Methode, die, wenn sie siegreich bliebe, ihre Pretentionen vernichten würde. Einer jener feinfühligsten Liebhaber, deren ganze Seele in den Ohren steckt, wird gefunden haben, daß eine Arie zu herb, eine Passage zu lebhaft empfunden oder schlecht vorbereitet ist, ohne daran zu denken, daß

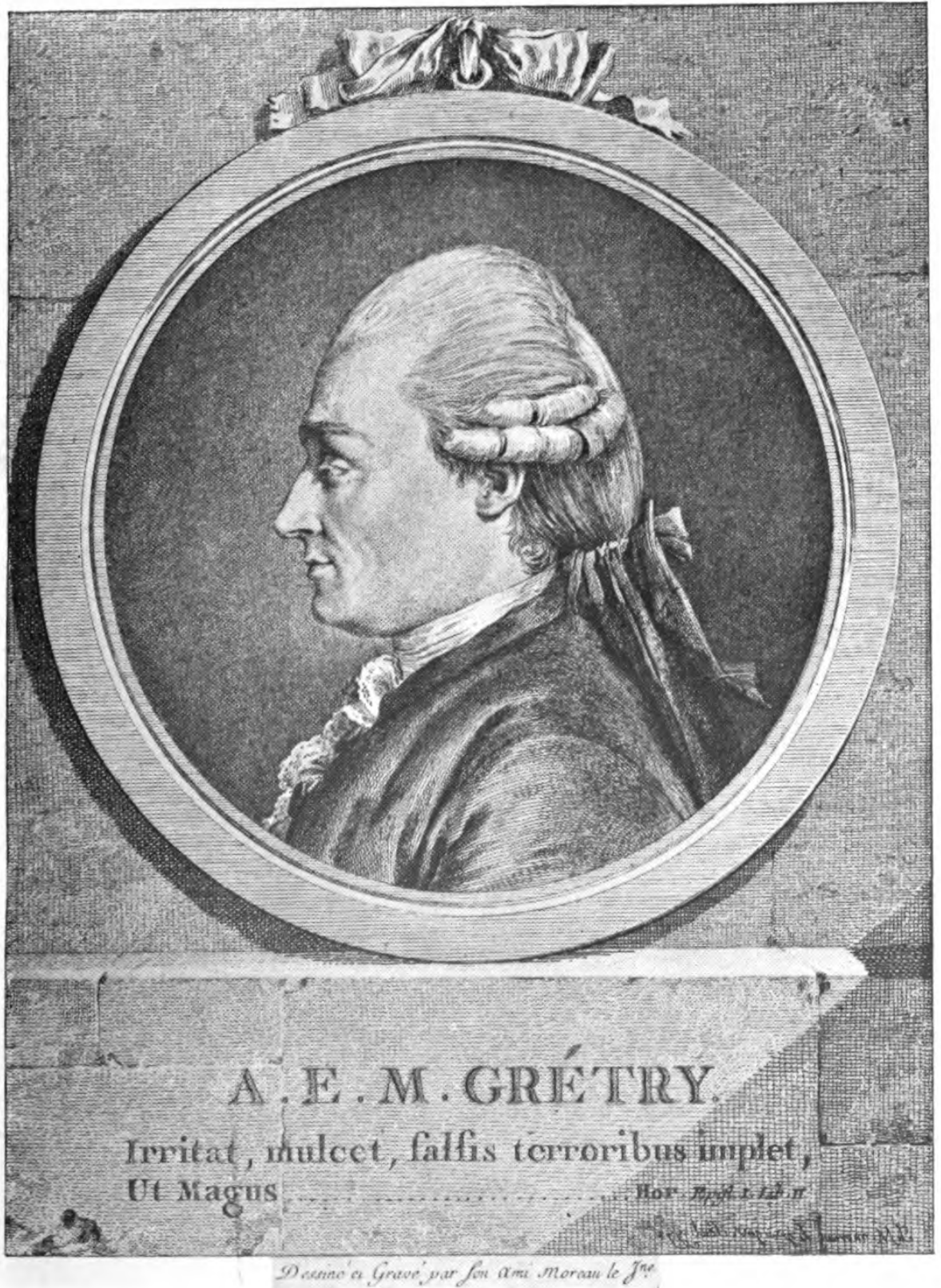
in dieser Situation das Erhabene des Ausdrucks solches verlangt und dadurch der glücklichste Kontrast herbeigeführt wird. Ein pedantischer Harmoniker wird eine sinnreiche Freiheit oder einen Druckfehler bemerkt und wird sich beeilt haben, die eine wie den anderen als unverzeihliche Sünden gegen die Mysterien der Harmonie anzuzeigen: bald hierauf haben sich die Stimmen vereinigt, um diese Musik als barbarisch wild, extravagant zu bezeichnen. Solche Schwierigkeiten werden solange bestehen, als man jenen Menschen auf der Welt begegnet wird, die, weil sie im Besitze zweier Augen und zweier Ohren sind, das Recht zu haben glauben, über die schönen Künste ein Urteil zu fällen.“

Wir kennen jetzt das Terrain der Kämpfe, das Gluck betrat, als er nach Paris kam; wir kennen die Feinde aller Art, die er dort fand. Trotz seiner Festigkeit, seiner Hartnäckigkeit hätte er nie gesiegt, wenn er nicht die mächtige Hülfe Marie Antoinettens gefunden hätte, die ihm die Tore der Oper öffnete. Um eine Ahnung von dem Kraftaufwand zu haben, den Gluck benötigte, als er dieses Theater betrat, muß man wissen, daß daselbst zu jener Zeit — ich zitiere die Memoiren der Zeit — „die Chöre im Marschschritte auf die Bühne zogen. Die Männer kamen von der einen Seite, die Frauen von der andern; sie begegneten sich zuerst, zogen dann aneinander vorbei, marschierten entlang der Couliissen, nach dem Alter geordnet, defilierten wieder vor dem Publikum, um sich auf jeder Seite in einer Reihe aufzustellen. Sie sangen ihre Partie regungslos; die Männer, die Arme an den Körper angeklebt; die Weiber einen Fächer in der Hand; niemand erlaubte sich eine Bewegung.“ Man erzählt uns auch, daß im Orchester die Spieler im Winter die Handschuhe anbehielten, damit die Fingerspitzen nicht erfrieren sollten, und Mozart schreibt in einem seiner Briefe, daß „die Sänger und Sängerinnen der Académie royale nicht sangen, sondern schrielen, durch die Nase, aus der Kehle mit voller Lungenkraft heulten“.

Trotz so vieler Schwierigkeiten schlugen „Iphigenia in Aulis“ und der ins Französische überetzte „Orpheus“ durch. Dagegen hatte „Alceste“ einen totalen Mißerfolg. Gluck behielt aber seine stolze, schöne Sprache bei, „Mein Stück muß nicht nur in der Gegenwart gefallen, und bei seiner Neuheit ist es nicht für eine bestimmte Zeit geschrieben. Ich sage mit Sicherheit, daß es in zweihundert Jahren gefallen wird, und mein Beweis dafür ist der Umstand, daß ich alle seine Fundamente in die Natur versenkt habe, die niemals der Mode unterworfen ist.“ Man sagte, die Alceste sei Musik in Prosa, ohne Gesang; ohne Poesie. Ein Kind begann während der Vorstellung zu weinen. Gluck rief aus: „Darüber bin ich nicht überrascht, das Kind gibt sich seinen Eindrücken hin.“ Dieses Wort enthält eine ewige, bittere Wahrheit. Wann endlich wird sich im Theater das Publikum wie dieses Kind seinen Eindrücken überlassen?

Seit der Ankunft des deutschen Komponisten in Paris waren die Verteidiger des italienischen Stils beunruhigt und dachten daran, einen aus ihrer Partei Gluck entgegenzustellen. Der ungewöhnliche Erfolg der „Cecchina“ lenkte ihre Aufmerksamkeit auf den Neapolitaner Nicolas Piccini. Man beschloß, ihn für Frankreich zu gewinnen. So sehr Gluck in der ewigen Erregung seines Lebens, des Lebens eines Eroberers, feurig, waghalsig, kampfesmutig war, so mild, furchtsam und friedlich war Piccini in der Stille seines Familienlebens: dies hatte nichts zu sagen; man verlangte von Piccini nur, er solle komponieren und seine Partei für ihn handeln lassen.

Nichts kann von der verbrecherischen Giftigkeit der Polemiken, von der gemeinen Rohheit der Epigramme, der verabscheuungswürdigen Perfidie der Broschüren, Pamphlete, Zeitungsartikel ein Bild geben, die dieser Kampf aufrührte. „Iphigenie in Tauris“, deren Partitur der Direktor der Oper, ein verschlagener Geschäftsmann, insgeheim bei beiden Rivalen bestellt hatte, machte dem



Nach einem Stich des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin

Kampf ein Ende. Gluck wurde als Erster aufgeführt, und sein Erfolg war durchschlagend. Als die Piccinisten von dem neapolitanischen Musiker verlangten, daß er sein Werk aufführen lassen solle, hatte er damit kein Glück. Eine neue Kunst, die heute ihre schönsten Zweige treibt, wurde auf den wachsenden Baum unserer Kunst gepfropft. Ihre Grundprinzipien: Verehrung der Natur, Beobachtung des Lebens, Rücksicht auf die Logik, Verschmelzung von Wort, Gesang und Orchester werden alle Opernrevolutionen begleiten. Diese Kunst ist mehr als eine Kunst der reinen Musik; sie ist eine Kunst der Poesie, welche selbst alle anderen Künste umfaßt: die Malerei durch den unendlichen Wechsel der Farben; die Literatur durch die richtige Zeichnung der Charaktere; die Architektur durch die herrliche Größe der Linien; die Musik durch die großartige Beredsamkeit der Harmonie, und man begreift, daß der Erfinder dieser Kunst, um sie in Wirklichkeit zu überführen, um sein mächtiges dichterisches Genie zu entfalten, sich bemühen mußte — wie Gluck es selbst erklärt — „zu vergessen, daß er Musiker sei“.

Unter den Schülern Glucks nimmt Grétry einen besonderen Platz ein. Er nahm alle Theorien des Begründers der lyrischen Tragödie auf und wendete sie in einem Kunstgebiet an, welches seinem Temperament vortrefflich entsprach. Schon hatte der „Déserteur“ von Monsigny, der das Pathetische mit dem Komischen mischte, diese Kunstgattung merklich umgeformt. „Richard Coeur de Lion“, ein kräftigeres, packenderes Werk, erweiterte sie um ein beträchtliches.

Unter den 50 Theaterstücken, die Grétry dank seiner außergewöhnlichen Fruchtbarkeit geschrieben hat, verdienen nur zwei oder drei noch das Angedenken der Gegenwart. Aber seine Memoiren verdienen Interesse. Es ist wahr: sie zeigen uns ein Wesen von staunenswerter Naivität, das sich mit unerschütterlicher Ueberzeugung bewundert, das die kleinsten harmonischen, instrumentalen oder literarischen Absichten seiner Werke in kind-

licher Weise erklärt. Aber sie zeigen uns auch einen Mann der Neuerung und des Fortschritts, dessen Ideen ihren Anteil an der ruhmreichen Entwicklung unserer Musik gehabt haben.

Wie Gluck wollte Grétry die Wahrheit und die Freiheit. Er verherrlicht sie mit folgenden Sätzen: „Unglücklich ist der Künstler, der im Banne der Regel sich nicht der Schwungkraft seines Genies zu überlassen wagt. Man braucht die gewagten Sprünge, um alles ausdrücken zu können. Wenn ihr nur wahr sein könnt, indem ihr eine ungewöhnliche Kombination schaffen müßt, fürchtet euch nicht, die Theorie mit einer neuen Regel zu bereichern.“

Aber es war damals schwierig, die ganze Wahrheit und Freiheit in jenem Genre der opéra comique aufzuwenden, und ist es auch heute noch. Der Wechsel zwischen Gesang und Dialog, der die Einheit der Sprache zerstört, vernichtet auch die Illusion des Lebens, die das Theater geben soll . . . Ebenso studierte Grétry in der zweiten Hälfte seiner Memoiren die Leidenschaften und die Charaktere, und versuchte zu zeigen, wie die Musik sie ausdrücken sollte. „Ich sage, daß dem Künstler alles erlaubt ist, der das Wirkliche in der Natur zu erfassen weiß. Die vierundzwanzig Töne sind nur die Palette des Malers: ihm die Mischung seiner Farben vorschreiben zu wollen, ist eine Keckheit, das heißt ihm verbieten, originell zu sein.“ Grétry war einer der—thesten Vorläufer Richard Wagners. Er erfand das Leitmotiv, nicht durch Zufall, sondern aus Ueberlegung und auch um seiner leidenschaftlichen Wahrheitsliebe zu gehorchen. Er wollte nicht, daß seine Erfindung unbemerkt bleibe, und beschäftigt sich sorgfältig mit der Arie des Blondel aus „Richard Coeur de Lion“; er erklärt, warum er die Melodie im Verlaufe des Werkes so oft in verschiedenen Tonarten wiederkehren ließ, und gibt als Hauptgrund an, jene Arie sei der Pivot, um den sich das ganze Stück drehe. So ist

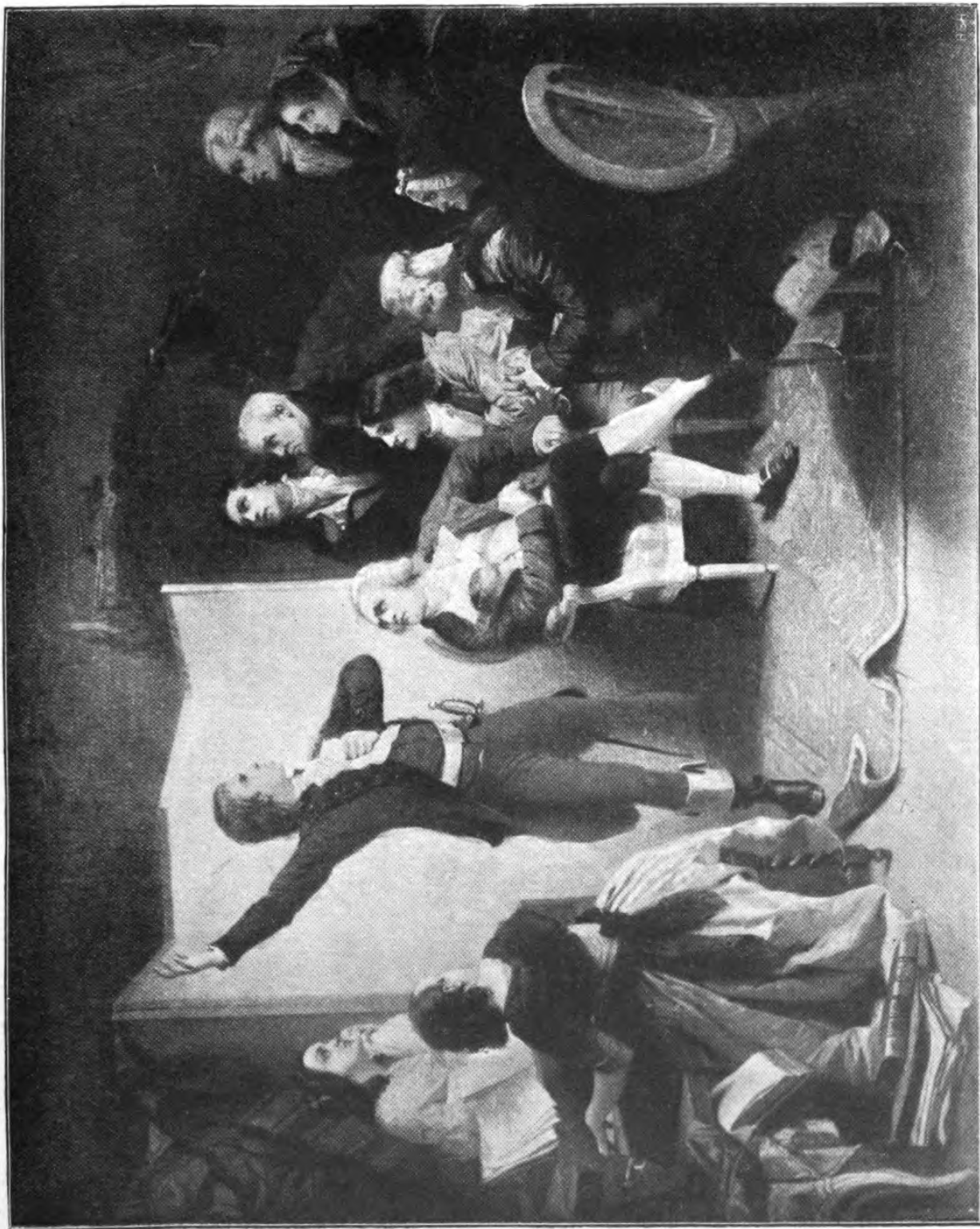
das „Leitmotiv“ des modernen lyrischen Dramas geboren.

Aber die Ideenverwandtschaft zwischen den zwei Komponisten ist damit noch nicht erschöpft. Lange vor Wagner entwarf Grétry den Plan eines neuen Theaters und beschrieb es so: „Ich will, daß der Saal klein sei und höchstens tausend Personen aufnehmen, daß es nur eine einzige Art von Plätzen gäbe; keine Logen. Ich will, daß das Orchester dem Auge verborgen sei und daß man weder die Musiker noch die Pultlichter von den Plätzen der Zuschauer aus sehe. Ich will einen kreisförmigen Saal, der sich stufenweise erheben und allmählich ansteigend ein Amphitheater bilden soll, das mit einigen gemalten al fresco Trophäen geziert sein sollte.“ Grétry hatte eine sehr richtige Vision der Zukunft: „Eines Tags wird alles, was nicht dem Stile der Dichtung entsprechen wird, vom gebildeten Publikum abgelehnt werden. Alle „Chanteurs - brodailleurs“ werden vom Theater in die Konzertsäle verjagt werden: die Rouladen werden so absurd erscheinen, daß man sie nur singen wird, um die Nachtigall zu copieren“. Mit seiner Einfachheit, aber auch mit seiner Ehrlichkeit anerkannte Grétry das Gesetz des Fortschritts, öffnete er in seinem kleinen Gebiete die Wege, welche größere als er betraten, die auszogen, um in unerforschten Gebieten der Künste Königreiche zu gründen. Instinktiv und fast naiv vorwärts marschierend, hat Grétry seinen Platz in der Geschichte unserer Musik erworben.

Gluck hatte einen zweiten Schüler, der in anderer Weise Bedeutung gewonnen hat, als Grétry: Méhul. Bei diesem offenbart sich seine Größe in dem Zusammenhang des Kunstwerkes mit den allgemeinen Geistesströmungen und den Sitten der Zeit. Während Grétry dem sozialen Umschwung, der sich am Ende des XVIII. Jahrhunderts vollzog, fast ganz fremd gegenübergestanden ist, wird Méhul gewissermaßen einer der offiziellen Komponisten der französischen Revolution.

Ich kann hier leider keines der typischen Werke jener Zeit schildern, da mein Raum beschränkt ist. Jene Werke sind interessant, weil sie die nationale Tradition fortsetzen. Wie vor ihnen Clément Jannequin z. B. lassen sich die Komponisten jener Werke durch tobende Städte, durch den Aufruhr in der Provinz, durch die Ereignisse jedes Tages, durch das, was sie sahen, hörten, fühlten . . . inspirieren. Sie mußten die heiteren oder traurigen, friedlichen oder kriegerischen Feste des Vaterlandes durch Hymnen verherrlichen, und dies war sehr schön. Ich habe vor kurzem das Verharren und die Wirksamkeit derselben Idee während des Verlaufs von Jahrhunderten gezeigt am Beispiel der „Cris de Paris“ der „Louise“, die den „Cris de Paris“ Jannequins gefolgt sind: ich erinnere jetzt an die Ceremonie der „Krönung der Muse“, wo Charpentier wieder auf seine Art die nationale Tradition fortgesetzt hat. Auch hier ist die Ähnlichkeit schlagend. In jenen Zeiten des Heroismus war die Musik die Stimme der größten Beredsamkeit; es schien, daß man ohne ihre Hilfe kein festliches Ereignis im Leben begehen zu können glaubte. Die Jugend, das Alter, die Freiheit, die Natur, der Sieg, die Geburten, die Heiraten, die Begräbnisse der großen Männer, die großen Taten wurden durch Gesang gefeiert. Einige dieser Gesänge sind von einer erhabenen Einfachheit, und ich kann es mir nicht nehmen lassen, hier einige der Komponisten zu nennen. Da ist Goffec, welcher, um eine solche Kunstbewegung zu fördern, um tüchtige Orchester und Chöre heranzubilden, die daran teilnehmen könnten, unser Konservatorium begründete, nachdem er auch bei uns die Symphonie eingeführt hat, die Haydn, Mozart und Beethoven in Deutschland so herrlich entwickelten. Da ist Cherubini, welcher die Leitung dieses Konservatoriums übernahm. Da ist Lesueur, einer der bewundernswürdigsten Meister dieser Plejade. Da ist Rouget de l'Isle,

PILS



Paris, Musée du Louvre

ROYALTY OF THE NETHERLANDS. PHOTOGRAPH BY A. MANSCHKE. 1914.

den die Marseillaise unsterblich gemacht hat. Da ist schließlich Méhul.

Jedermann weiß, daß, um den fünften Jahrestag der Erstürmung der Bastille zu feiern, der damals schon berühmte Musiker in einer großen von Sarrette gegebenen Soirée sich bereit erklärte, an einer Straßenecke den „Chant du Départ“ zu improvisieren, dessen Text ihm Marie-Joseph Chénier vorlas. Aber das war nicht der einzige Fall seiner Teilnahme an den nationalen Festen seiner Zeit. Er komponierte auch „l'Hymne à la Raison“, „l'Hymne du 9 Thermidor“, „l'Hymne de Bara et Viala“, „le Chant funnébre à la mémoire de Féraud“, „le Chant des Victoires“, „le Chant du Retour“, der den Frieden feierte, wie „le Chant du Départ“ den Krieg verherrlicht hatte, „l'Hymne pour les Epouses“ und „le Chant du 14 juillet 1800“, der im Invalidendom am 25. Messidor des Jahres VIII aufgeführt wurde.

Das letztere Werk ist durch seine großartigen Proportionen merkwürdig. Drei Orchester und drei Chöre, welche Méhul soweit als möglich von einander entfernt aufstellte, antworteten einander, vereinigten sich und erfüllten die Halle mit dem mächtigen Klang der Stimmen und dem gewaltigen Schall der Blechinstrumente und Tamtams. Ich brauche nicht ausführlich darauf hinzuweisen, daß diese Idee von Berlioz siegreich aufgenommen wurde, als er den gewaltigen Prunk des Invalidendoms für sich nützte. Worauf ich Gewicht lege, ist folgendes: der klassische Méhul, der wie Grétry der Vorgänger eines großen Romantikers ist, empfing vom Volke seine besten Lehren. Der lyrische Schwung der Gasse, zur Lyrik der Szene gesellt, mußte die Theater reformieren. Im Saale Feydeau hat die Entwicklung, welche zweifellos durch den Aufstand erzeugt wurde, große Ähnlichkeit mit einer Revolution. Allmählich nimmt sie bestimmte Formen an und schenkt uns einen der herrlichsten Edelsteine unseres Schatzes. Die Empfindung für die Natur, für das Leben, wie sie die Partitur von „Josef und seine Brüder“ er-

füllt, charakterisiert vollkommen und in glänzender Weise eine Epoche und ein Milieu. Dies sichert dieser Partitur voll edler Noblesse und seltener Schönheit eine lange Dauer und eine ständige Bewunderung.

In dem köstlichen „Joseph“, der sein Hauptwerk bleibt, hat sich Méhul mit seiner ganzen Zartheit und Empfindsamkeit, mit seinem trauernden Herzen gegeben. Er war an das Ziel einer Karriere gelangt, die ihn blutige Schmerzen gekostet hat. Die Freude seiner ersten Triumphe wurde vergiftet durch Mißerfolge, die ihn um so mehr verdüsterten, als er leidend, nicht im Stande war, die Traurigkeit niederzukämpfen. Er hatte einen verdüsterten Geist und klagte sich offen und heroisch an: „Ich glaube nicht neidisch zu sein (gesteht er), und doch bereiten mir die Erfolge der anderen Schmerz; ich sage es offen, um es zu sühnen.“ Wie viele arme Menschen klagen sich nicht ähnlich an, ohne zu denken, daß der Erfolg nichts, die geleistete Arbeit alles ist. Méhul hatte die Schwachheit, sich nicht unter das ewige Muß beugen zu können, das Muß: verkannt zu sein, bekämpft zu werden, um in der Zukunft um so sicherer zu siegen. Trotzdem predigt er nicht eigentlich den Kampf, sondern nur die Verteidigung der Ideen, der Arbeit. Ein enthusiastischer Verehrer Glucks, schrieb er wie sein Meister eine Art Manifest, das er an die Spitze einer seiner Partituren setzte. Eine Stelle desselben sagt: „Ich wünschte, daß, sobald ein Werk für die Veröffentlichung bestimmt ist, es von einer Darstellung begleitet wäre, worin die Komponisten über ihre Absichten, die Mittel, die sie zur Erreichung ihrer Zwecke angewandt haben, die Grundsätze, von denen sie sich leiten ließen, über die Regeln, die sie befolgt, und die Gewohnheiten, die sie mit Rücksicht auf die Kunstgattung beobachtet haben, ausführlich Rechenschaft ablegten.“ Méhul fügte melancholisch dazu: „Indem ich allen Komponisten vorschlage, ein Recht auf die Rücksicht des Publikums auf diese Art zu erwerben,

könnte ich hier das Beispiel an Stelle der Lehre vorführen. Aber Motive, die für einen Künstler, der die Intrigue haßt, betrübend sind, zwingen mich zu schweigen, um nicht den Schmerz zu erfahren, daß ich von mir sagen höre, ich hätte unter dem Vorwand, der Musik zu nützen, nur eine Gelegenheit gesucht, von mir zu sprechen.“

Es war die immer offene Wunde, welche die wiederholten Durchfälle und schließlich der Mißerfolg „Josephs“ aufs neue zum Bluten brachten. Als Méhul sein Hauptwerk fallen sah, beschloß er aufs Theater zu verzichten. Eine Jugendliebe erwachte in ihm; sie tröstete ihn, und er gab sich ihr fast ausschließlich hin: die Liebe zu den Blumen. Er schwärmte für die Tulpen, betreute sie und vermählte sie, in der Hoffnung, neue Varietäten zu züchten. Ein Gartenzüchter aus seiner Nachbarschaft schrieb, daß er „inmitten der Spielarten und verschiedenen Gattungen, die er heranbildete, in Extase verfiel und für alles, was sich um ihn herum abspielte, gefühllos blieb: er sah und bewunderte nur den schnellen Wechsel, die heiteren Liebkosungen, die geglückten Ehebrüche der Blumen, die er aufmerksam beobachtete.“ Er pflanzte auch Ranunculaceen, worüber derselbe Nachbar berichtet: „Als wir mit dem guten Méhul über die Wirkungen, die sich aus dem Widerschein des Lichtes und den Formen und Farben jener Pflanzen ergeben, sagte er: ein Park mit gut verteilten Ranunculaceen sei dem Auge dasselbe, was die Musik Mozarts und Glucks dem Ohre sei.“ Er besaß auch herrliche Sammlungen von Rosen, Hyacinthen und Nelken. In seinem Garten befahl er so einem gewaltigen, rauschenden Orchester, einem Orchester der Träume, dessen tausend Harmonien der Düfte und Farben ihn berauschten, begeisterten. In der Mitte seiner geliebten Blumenmusik vergaß er, was er die Undankbarkeit der Menschen nannte und was in Wirklichkeit nichts anderes war, als die ständige

Prüfungszeit des Genies. Als er starb, von der Lungenschwindsucht besiegt, begleitete ihn eine große Menge Neugieriger auf den Friedhof. Aber es waren allein seine treuen Freundinnen, die Tulpen und die Ranunculaceen, welche auf das Grab geworfen, bleich und welk durch die ersten Herbstfröste, den wunderbaren Musiker des Genies und des Leidens beweinten.

Als ich von den Revolutionsfesten sprach, habe ich den Namen Lesueur genannt. Es ziemt, daß ich diesen mit Unrecht vergessenen Meister seinem Rang gemäß bespreche, denn er war ein Neuerer der französischen Musik. Er war der erste Programmmusiker. Wohl hatte man auch vor ihm sozusagen mit Tönen gemalt. Die Fresken Glucks sind, von diesem Gesichtspunkte aus beurteilt, von einem unvergleichlichen Glanze. Aber man hatte noch nicht so die Farben gemischt, die Tonmassen gehandhabt, wie er es tat. Lesueur liebte die kleinen alten Gemälde, Gemälde von verführerischem Reiz, denen er ein entzückendes Kolorit gab, indem er das Volkslied mit seiner eigenen Inspiration vermählte. Seine religiösen Werke, worunter sich das einfache, delikate „Weihnachtsoratorium“ und seltsame, ausdrucksvolle Messen befinden, haben ihren großen Anteil an der Entwicklung, deren Fortschritt wir hier verfolgen. Eine von diesen Messen wird durch eine lange Instrumentalouverture eingeleitet, die reichlich mit poetischen Absichten erfüllt ist und zu ihrer Zeit gewaltiges Aufsehen gemacht hat. Der Komponist wollte die Rolle des Orchesters erweitern, dem gesungenen Text einen symphonischen Kommentar beifügen, der den Hörer leiten, ihn in die Atmosphäre des Werkes versetzen, der ihm Gestalten, Landschaften vorzaubern sollte; kurz der ihm helfen sollte, jenes Werk während der Aufführung mitzuerleben, aber ich sage nicht, daß Lesueur plötzlich die Vollkommenheit erreicht hätte. Seine Versuche in dieser Kunstgattung sind oft unvollkommen und ungeschickt; aber er öffnete eine



ETIENNE HENRI MEHUL
Nach einer Lithographie von Senefelder



Straße, die andere, besser ausgerüstete, glücklich weiter verfolgten. Dieselbe Sorge für Lokalfarbe findet sich in seinen Theaterstücken wieder. Auch zeigt sich die harmonische Erfindungsgabe des Künstlers, der für die Verkettung der Akkorde und die Modulation eine Theorie ausfand, die seinen allgemeinen Tendenzen entsprach. Ein Drang nach Neuerung zeigt sich überall. Die typischste der Opern Lesueurs ist „Ossian“. Sicherlich zeigt sich hier der Einfluß Glucks in der stolzen Festigkeit der Recitative; aber welche Bewegung, welche Leidenschaft, welche Vornehmheit findet sich in vielen ergreifend erfundenen Nummern. Nach der ersten Aufführung schrieb Paesello dem Komponisten jenes schönen Werkes: „Ihr habt die Menschen des Werkes singen lassen, wie man in Prosa spricht, indem ihr nämlich dem Gesang jenen Tonfall gegeben habt, welche man beim Prosasprechen der Stimme verleiht. Das ist die wahre Kunst der Musik; sie ist, meiner Meinung nach, eine Nachahmung der Natur“ . . . Sich durch die Natur inspirieren lassen, sie möglichst getreu zu malen, die Eindrücke wiederzugeben, die man von ihr empfängt: das war das Programm Lesueurs. Er war ein Revolutionär; er träumte von nichts anderem, als von Reformen. Als er starb, existierten die Ouverturen „Vehmrichter“ und „König Lear“, die „Symphonie phantastique“, „Lelio“, die „Faustscenen“, „Harold en Italie“ bereits, und Berlioz kämpfte. Die moderne Musik war geboren.

Bevor ich in die romantische Periode eintrete, muß ich mich noch einmal einem früheren Zeitraum zuwenden. Auf dem Felde der komischen Oper drängten sich bei Beginn des XIX. Jahrhunderts die französischen Komponisten in großer Zahl. Da waren Berton, welcher einen großen Platz einnahm; der Violinspieler Kreuzer, den die Widmung einer Sonate Beethovens unsterblich gemacht hat; Dalayrac, den wir verehren müssen, da seine Romanze „Quand le bien-aimé reviendra“ (später

c



in ein Lied zur ersten Kommunion umgewandelt) die künstlerische Sendung des Komponisten der „Trojaner“ entschied; Boieldieu, der durch den wunderbaren Erfolg seiner „Weißen Dame“ für einige Zeit die Form dieser Kunstgattung fixierte.

In dieser Partitur, welche Epoche machte und welche jenen kleinen Museumsobjekten gleich, die man sorgsam aufbewahrt, die man respektvoll in Vitrinen schützt, im Repertoire zu bleiben verdient, hat Boieldieu viel lebenswürdige Lebendigkeit, geschickte Leichtigkeit ausgebreitet. Ein Gespräch, das er mit Berlioz geführt hat und das dieser in seinen Memoiren erzählt, gibt wunderbar die Ideen des alten Meisters wieder. Der junge Mann, damals schon ein Kämpfer, unabhängig und ehrlich, hatte den Kompreis nicht erlangt. Sein Richter sagte ihm: „Wie könnte ich Ihre Tendenzen billigen, mein Kind; ich, der ich jene Musik über alles liebe, die mich einwiegt. Man kann immer grazios sein“ . . . Die Heldin der Berlioz'schen Cantate war Cleopatra, die am Biß einer Natter stirbt.

Die Ideen Boieldieus stimmten wundervoll mit jenen der Zuschauer aus seiner Zeit überein. Man wünschte damals — zweifellos um die wütenden Rufe, die ernstesten Gesänge der Revolutionszeiten zu vergessen —, selbst in den furchtbarsten und schrecklichsten Situationen durch das süße Summen der Musik, das niemals verletzte, eingelullt zu werden. Indem die „weiße Dame“, die einen so romantischen Titel trug, den Ausdruck excessiver Gefühle vermied und immer den Ton einer gemäßigten Komödie festhielt, mußte sie kräftig einschlagen. Der kräftige Ton, die Männlichkeit des packenden „Richard Coeur de Lion“, des strengen „Joseph“ wandelten sich in Eigenschaften, die einen größeren verführerischen Reiz, aber weniger Kraft hatten; Eigenschaften, die man durch neue Farben gehoben, in der Oper „Le Pré aux Clercs“ wiederfindet, Boieldieu und Hérold — der erste ist dem zweiten überlegen — wollten keine

GESCHICHTE DER FRANZ. MUSIK 27.

Schlachten. Sie wollen gefallen; sie verstellten sich nicht und ließen sich mehr vom Geschmack des Publikums leiten, als daß sie ihm ihren Willen aufgezwungen hätten. Ihre Vorgänger handelten anders. Wir haben es aus den Programmen und Erklärungen ersehen, mit welchen sie ihre sehr charakteristischen Taten begleiteten. Allmählich vergaß man die große Lehre Glucks. Allmählich erlag man auch dem überaus schädlichen Einfluß der schlechten italienischen Musik.

Von der „Serva Padrona“ zum „Otello“, welcher Niedergang! Als Pergolesi mit schmerzlicher Aufrichtigkeit sein einziges Opernwerk schrieb, als er in melancholischer Zärtlichkeit sein „Stabat“ schrieb, um in der Mutter Gottes das Weib zu verherrlichen, dem er seine Leiden verdankt, verfolgte er die bewunderungswürdige melodische Tradition seiner Rasse. Er war ein würdiger Nachfolger Carissimis, Stradellas, Marcellos, welche die italienische Melodie, die Schwester der französischen Melodie, geschaffen haben.

Man hat oft unseren jungen Komponisten vorgeworfen, sie verachteten, verschmähten die Melodie; sie verbannten sie aus ihren Symphonieen und lyrischen Dramen. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich sage, daß sie ganz im Gegenteil die Melodie lieben, verehren, aufsuchen; daß sie dieselbe überall anbringen wollen; in der reichen Polyphonie des Orchesters ebenso, wie in der glücklichen Ehe der Singstimmen. Aber die Melodie ist die Inspiration selbst, die in stolzer Pracht dem Gehirn des Künstlers entspringt, und ich glaube, daß die jungen französischen Komponisten ähnlich wie Thomas Carlyle denken, der folgende schöne und gerechte Definition der Melodie gegeben hat: „Ein musikalischer Gedanke ist ein Gedanke, den ein Geist ausspricht, der ins innerste Herz der Dinge eingedrungen ist, der darin das intimste Geheimnis entdeckt hat, das heißt die Melodie, die hier verborgen ruht: er ist die innere Harmonie der Dinge, die ihre Seele ist, wodurch sie

existieren und wodurch sie das Recht haben, hier auf dieser Welt zu sein.“

Als Rossini in fieberhafter Eile seine beklagenswerten Opern improvisierte — ich nehme den entzückenden „Barbier von Sevilla“ aus, wo die ewige Heiterkeit lacht und scherzt, und den pathetischen „Wilhelm Tell“, wo das ewige Leiden schreit und revoltiert — verstand er etwas anderes unter der Melodie. Er war nur bestrebt, sich um jeden Preis die gute Laune der Zuschauer zu sichern, sie durch virtuose Exercitien zu unterhalten; durch Kunststücke ohne den mindesten musikalischen Wert, ohne den geringsten dramatischen Sinn. Er machte aus seinen Interpreten Equilibristen, Clowns, denen er seine unvergleichliche Geschicklichkeit zu gute kommen ließ, und verwandelte die Schaubühnen, deren er sich bemächtigte, in Podiums, die für alle Arten von Intermedien eingerichtet waren. Er führte das Konzert ins Theater ein, und welches Konzert! Wenn sein Gesang sich nicht in unverständlichen Stimmübungen erging, war er meistens in Widerspruch mit den Worten, Ideen, Personen, Situationen, denen er sich anschmiegen sollte. Niemals wurden die Natur, die Wahrheit, das Leben, unsere drei großen Berater, mehr verachtet. Mitunterstützt von Donizetti und Bellini, säte Rossini bei uns eine abscheuliche Saat aus, die leider! aufging. Seinen schlechten Instinkten überlassen, plätscherte das Publikum mit unendlicher Freude im Genuße schlechter Musik. Bald verlangte es von unseren Musikern die Unterwerfung unter seinen Geschmack für das Frivole, und einige davon hatten die Schwäche, einer solchen Erniedrigung zuzustimmen. Es war eine vollkommene Umwälzung des gewöhnlichen Zustandes der Dinge. Bisher — ich habe versucht, dies zu beweisen — war der Künstler bestrebt, seinen Willen der Menge aufzuzwingen. Nur so konnte er Neuschöpfer sein und, die ersten Niederlagen verwindend, ruhig auf die Zukunft hoffen. Seitdem er aber gehorchte, statt zu befehlen, war



FRANÇOIS ADRIEN BOIELDIEU

er gezwungen, nur ein Nachahmer zu sein, und trotz größter Erfolge rasch in Vergessenheit zu sinken. Wer würde heute erfreut und ergriffen sein, wenn er die „Semiramis“, „Lucia“ oder „Nachtwandlerin“ hörte, und wer ist nicht ergriffen und weinte nicht, wenn er „Orpheus“, „Iphigenie“ und „Alceste“ hört!

Weniger genial als Rossini — denn jener Rossini, welcher den „Barbier von Sevilla“ und den „Wilhelm Tell“ geschrieben hat, war unzweifelhaft ein Mann von Genie —, aber mit einer höheren Achtung für die Kunst begabt, war Spontini gleichzeitig Anhänger Glucks und Franzose geworden, ohne die Traditionen seiner Rasse zu verleugnen. In seiner melodischen Sprache blieb er stets Italiener. Er hat die Form der Oper erweitert, indem er den Vokalensamples eine ungewohnte Fülle gab und indem er einen dekorativen Glanz aufwendete, der seinen Werken eine unviderstehliche Wirkung verliehen hat; „Ferdinand Cortez“, „Die Vestalin“ beweisen diese Tendenzen. Bei seiner großen Naivität, die mit einem großen Stolz gemischt war, glaubte Spontini, daß es unmöglich wäre, auf dem Wege der dramatischen Neuerung weiter zu schreiten, als er es getan, und bewahrte diese Ueberzeugung bis zu seiner letzten Stunde. Als er in Agonie lag, rief er Berlioz, der ergriffen bei seinem Bette stand, zu: „Ich will nicht sterben.“ Um ihn zu trösten, sagte sein Freund: „Wie könnt Ihr an das Sterben denken, der Ihr unsterblich seid!“ Und der Alte erwiderte zornig: „Macht keine Witze!“

Seine übertriebene Meinung von sich war so groß, wie seine Abneigung gegen Rossini und später gegen Meyerbeer, der nach seiner italienischen Reise über Berlin nach Paris gekommen war und nicht zauderte, in die Fußstapfen Rossinis zu treten. Reich, unabhängig, mit dem glänzendsten Talent begabt, hätte Meyerbeer mit Geduld, Kühnheit und Entschiedenheit die Menge ohne Schwierigkeit dem legitimen Königtum seiner überzeugenden Künstlerschaft unterwerfen können. Er zog es

vor, sich dem launischen Willen eines schwankenden Publikums zu unterwerfen. Um Wirkung zu erzielen, wählte er Stücke mit einer kostbaren mise-en-scène, wo das Ballet eine beträchtliche Anziehungskraft ausübte, wo das Schauspiel eine ununterbrochene Zerstreuung für jene war, die die Musik nicht liebten, und denen er immer eine Musik beigab, welche, um die Musikfreunde zu versöhnen, Stücke von glanzvollem Kolorit, von außerordentlicher Kraft der Erfindung, von intensivem dramatischen Gefühl enthielt. In seinen Werken nahm die Virtuosität unglücklicherweise einen viel zu großen Raum ein, und sein Einfluß war noch schädlicher, als der Rossinis, weil er viel länger gedauert hat. Sein Erfolg raubte einigen unserer Komponisten, welche schon durch den Erfolg der Italiener beirrt waren, ganz den Verstand, und einige darunter konnten sich gegen die Nachahmung Meyerbeers nicht wehren. Diese Erfolge brachten Spontini auf, der der Meinung war, daß es genüge, den neuen Ankömmlingen die Vergangenheit: die Werke seiner Vorgänger und seine eigenen entgegenzuhalten, um jene Erfolge zu nichte zu machen. Er irrte sich, und nur die Zukunft konnte über die Gegenwart triumphieren. Spontini hat, um die Wahrheit zu sagen, nicht den Wuchs gehabt, um gegen jene schrecklichen Gegner zu kämpfen. Es bedurfte dazu eines Mannes von überlegenem Schlage, von außergewöhnlicher Bravour, von ausgesprochen kriegerischem Charakter, der mit einem kühnen Wurf den Zustand der Dinge ganz umstürzte. Dieser, ich möchte fast sagen, von der Vorsehung bestimmte Mann war Hector Berlioz.

Die französische Musik, die unter den parasitären Fiorituren des Ziergesanges erstickte, war blaß und flech geworden. Die Symphonie sollte ihr neue Kraft geben. Indem Habeneck die Gesellschaft der Conservatoire-concerte gründete, indem er bei uns die herrlichen Symphonien Beethovens aufführte — Werke von solcher Lebendigkeit, solch ergreifender Kraft, solcher Mensch-

lichkeit, daß sie in Wahrheit Dramen ohne Worte sind — hatte er gezeigt, welche neue Poesie die Sprache der Töne verherrlichen könnte. Diese Poesie traf sich wunderbar mit den romantischen Tendenzen, welche sich sowohl in der Literatur, wie in der Malerei manifestierten und denen die Musik sich nicht entziehen konnte, wenn sie dem großen Gesetz der Blutsverwandtschaft aller Künste nicht untreu werden wollte. Hugo, Delacroix, Berlioz . . . das ist die Dreieinigkeit jener Epoche ruhmvoller Kämpfe. Alles hatte den letzteren für die bedeutende Rolle prädisponiert, die er gespielt hat: seine sentimentale Kindheit, seine glühende Jugend, das, was er selbst „sein vulkanisches Temperament“ genannt hat, sein schöner Enthusiasmus und seine edlen Feindschaften, seine Zornesausbrüche und seine Zärtlichkeiten, seine epische Phantasie, seine großartige Einbildungskraft, seine hohe Verachtung des Banalen, des Geldes und des unehrlichen Erfolges, seine gleichstark für die Realität und die überirdische Welt, für das Leben und für den Traum begeisterte Liebe. Dank dieser doppelten Liebe hatte Berlioz den Ehrgeiz, den neun Beethovenschen Musen eine zehnte hinzuzufügen, die Tochter des Ideals und der Natur, seiner Seele und seines Geistes. Wie Adam de la Halle sich ganz in seinen komischen Opern hatte er sich ganz in seiner „Symphonie phantastique“ gegeben, welche trotz ihrer revolutionären Elemente die Tradition unseres Volkes fortgesetzt hat. Dieser junge Musiker, der in den fünf Teilen dieser Symphonie durch die tausend Gegensätze der Trauer und der Freude, des Lachens und der Tränen, des Glückes und des Schmerzes, des Zutrauens und der Eifersucht, des Lichtes und der Finsternis, des Segens und des Fluches, des Schweigens und des Lärms, der Erde und der Hölle hindurchschreitet, ist er selbst oder besser noch, ist der Künstler seiner Zeit. Eine ganze Epoche unseres intellektuellen Frankreich erhebt sich aus diesem tobenden, brüllenden, knirschenden, wenn ihr wollt tollen, aber

stolzen und ehrlichen Orchester. Das Orchester mit seinen großen Flutwellen der Harmonien und Melodien, mit seinem unerschöpflichen Reichtum, seinen wundervollen Gegensätzen, es ist das tönende Ausdrucksmittel, welches allein genau der unerhörten Verschwendung von Worten und Farben in den Büchern und Bildern jener Zeit entsprechen konnte.

Das Orchester — seine Aesthetik, hat Berlioz meisterhaft in seinem „*Traité d'instrumentation*“ dargestellt — läßt Berlioz in einer ebenso originellen als beredten Form sprechen, indem er den Weg, den Lesueur eröffnet, weiter verfolgt. Er benutzt jede seiner Klangfarben, ja selbst jedes seiner Geräusche in einer bewunderungswürdig persönlichen Art, die bald poetisch, bald realistisch ist. Er interessiert die Spieler für ihre Aufgabe, indem er von ihnen verlangt, sie mögen nicht mehr Tages- oder Monatsarbeiter sein, sondern gleichsam Mitarbeiter, die ihre eigene Erregung dem Publikum mitteilen sollten. Das Orchester ist die Symphonie, die freie Symphonie, die nirgends an die Formen der Kunstgattung gefesselt ist. Diese Symphonie führte Berlioz zuerst in die großen Konzertdramen ein, dessen vollkommenste Typen die „*Damnation de Faust*“ — dieses verblüffende und wunderfame Meisterwerk — und „*Romeo et Juliette*“ — dieser herrliche Gesang der Liebe und der Melancholie — sind. Er führte sie auch in die religiöse Musik ein, indem er aus seinem Requiem eine gewaltige Freske von unvergleichlicher Kraft, von hellem Glanz und aus „*l'Enfance du Christ*“ eine feine Malerei von bewunderungswürdiger Süße, von entzückender Zartheit machte; er führte sie in die volkstümliche Kunst ein, wie dies seine „*Apothéose des victimes de Juillet*“ beweist, von der Richard Wagner sagt, sie werde die Herzen mit Mut erfüllen, solange eine Nation, die den Namen Frankreich trägt, bestünde: er führte sie überallhin ein, mit Ausnahme der Oper, die das Schicksal dem wundervollen Dichter der „*Nibelungen*“-tetralogie aufgespart hat.



HECTOR BERLIOZ

Wenn Berlioz in der Oper weniger Revolutionär gewesen ist, als sonst, hat das in seiner glühendheißen Bewunderung für Gluck seinen Grund. Er hielt „Orpheus“, „Alceste“ und die beiden „Iphigenien“ für so vollendete Werke, daß er es nicht wagte, die Form allzu empfindlich anzutasten, als er die Trojaner schrieb. Dieser große Revolutionär war im Herzen ein großer, ehrfürchtiger Mensch. Er glaubte, daß im Theater die Einfachheit und Klarheit unbedingt notwendig wären. Er beschränkte sich also in den „Trojanern“ darauf, den geraden Weg Glucks zu verfolgen. Aber wie hat er diesen Weg erweitert und wieviel gute Samenkörner hat er nicht auf die benachbarten Felder, die er urbar machte, ausgestreut! Diese kolossale Partitur, welche zu dieser Zeit meist noch wenig nach Gebühr geschätzt wird, ist von einer Noblesse, einer Männlichkeit, einer Schönheit ohne gleichen. Von durch und durch französischem, beredtem und ergreifendem Wesen enthält sie, glaube ich, einige Elemente, die bei einer Renaissance der Musik der kommenden Zeiten von Bedeutung sein werden. Ich werde später auseinandersetzen, auf welche Art diese Renaissance sich vorbereitet und was wir von ihr zu erwarten haben. Jetzt sehen wir, daß Berlioz, der gleichzeitig die nationalen Traditionen fortsetzte und neues schuf, einer der besten Arbeiter an dem Werke dieser Renaissance gewesen ist. Dafür erduldet er die schlimmsten Leiden, die er mit Recht in dem schmerzlichen Buch seiner „Memoiren“ aufzeichnete, einem Buche der Belehrung und der Gerechtigkeit. Gescholten und verkannt, weil er zweifellos ein Genie war, gehört er so doppelt der ruhmreichen Familie an, deren wichtigste Mitglieder ich hier ehren will. Weil er nichts von seinen Ueberzeugungen verheimlicht hatte, mußte er auf den Erfolg verzichten, der erst nach seinem Tode kam. Tapfer und ehrlich schrieb er nieder:

„La musique, aujourd'hui dans la force de la jeunesse, est émancipée, libre: elle fait, ce qu'elle veut.“

De nouveaux besoins de l'esprit, du coeur et du sens de l'ouïe imposent de nouvelles tentatives, et même, dans certains cas, l'infraction des anciennes lois.

Diverses formes sont trop usées pour être encore admises.

Tout est bon d'ailleurs ou tout est mauvais, selon l'usage, qu'on en fait et la raison qui en amène l'usage.

Les opéras ne doivent pas être écrits pour les chanteurs; les chanteurs doivent être formés pour les opéras.

Le maître reste le maître; c'est à lui de commander. Le ton et la sonorité sont au-dessous de l'idée.

L'idée est au-dessous du sentiment et de la passion . . .“

Ein solcher Codex weicht nicht allzusehr von jenem Rameaus, Glucks, Gretrys und Méhuls ab, die auf ihre Art und Weise Revolutionäre gewesen sind. Indem er ihn mit Festigkeit und Ehrlichkeit ebensowohl auf seine mutige Kritik als auf sein wunderbares Werk anwendete, zog er sich alle erdenklichen Arten von Haß und Gemeinheit zu. Aber jener Codex hat ihm auch die dankbare Verehrung neuer Generationen gesichert, deren Geschmack er gebildet, deren Urteil er gesund gemacht hat und die ihm unvergleichliche Kunstgenüsse verdanken. Während Berlioz geduldig gegen den momentanen Irrtum der Menge kämpfte und ein Besiegter schien, beeilten sich die Komponisten, den gebieterischen Anforderungen der Mode zu entsprechen, und schienen Sieger. Ich erwähne einige derselben: Adolf Adam, der, nachdem er sich erkühnt hatte, „Richard Coeur de Lion“ zu retouchieren, bald den „Postillon von Lonjumeau“ improvisierte, bald die Ballette Théophile Gautiers der Poesie beraubte und so eine charmante Kunstgattung schädigte, welche einige Meister der Gegenwart erst wiederhergestellt haben; Fromental Halévy, der uns circa 40 komische oder ernste Opern schenkte, von denen nur eine einzige wahrhaft inspirierte Partiturseite übrig geblieben ist: die schönen Osterscene der „Jüdin“, in

die er als Jude seine Seele hineingelegt hatte; Victor Massé, der in der kleinen Scene von „Noces de Jeanette“ die schönste Probe seiner banalen und ärmlichen Manier gegeben hat; Aimé Maillart, welcher sich auf sechs Partituren zu beschränken mußte, unter denen eine: „Les Dragons de Villars“, einen solchen Erfolg hatte, daß sie noch gestern ein Publikum besessen hat. Auber schließlich. Dieser charakterisiert mit seinen springenden Rhythmen, seinen leichten Melodien, seiner fortreißenden Verve die Epoche der Unterhaltungslust, deren Künstlerkönig er gewesen ist. Der Komponist von „Fra Diavolo“ und „Muette de Portici“ konnte nicht in der Musik das wiedergeben, was man zu allen Zeiten den „esprit gaulois“ genannt hat, denn er besaß nicht die glückliche und heitere Kraft, das breite Lachen, die kräftige Phantasie, sondern das, was man damals den „esprit français“ nannte. Er war geistreich; in seiner Art zu schreiben und in seiner Art zu leben. Er wollte weder sich langweilen oder sich betrüben, noch das Publikum langweilen oder betrüben, und er unterhielt das Publikum mit dem Geist, mit dem er sich unterhielt. Aber nicht nur im Geist zeigt sich das Genie unseres Volkes. Das Gefühl für die Natur, die Beredsamkeit des Herzens, die Auber ganz fehlten, sind — wir haben es gesehen — unsere hervorragendsten Eigenschaften.

Das Gefühl für die Natur besaß Félicien David in einer merkwürdigen Form. Unsere Felder, unsere Wiesen, unsere Wälder, unsere Flüsse hatten ihm keine Emotion verschafft. Es traf sich, daß er, als glühender Schwärmer für die Gleichheit der Menschen, nach dem Prozeß der Saint-Simonisten aus Frankreich verbannt, nach dem Orient ging, wo er seinen Pfad fand. Das Schweigen der Wüste, ihre Stille und ihre Stürme, ihre Tage und Nächte; die langsam dahinziehenden Karavananen, die Gesänge, Tänze, Schreie; die Träumerei der Abende, die Poesie der Morgenstunden haben ihm ein reizendes Werk eingegeben. Hier war er wohl

weniger Musiker als Maler, der sich begnügte, die empfangenen Impressionen aufzunotieren, ohne jeden symphonischen Kommentar hinzuzufügen, und doch zeigte er eine Ehrlichkeit, die ihm seinen Rang sichert. Diese Impressionen versuchte er in „Lalla Rouckh“ zu benutzen, welches Werk nur eine Verkleinerung seiner „Wüste“ ist, und im „Herculanum“, das seinen Ruf nicht vermehrt hat. David, den man zur Schule Lesueurs rechnen kann, war realistischer als dieser in seinem Orientalismus, aber hatte nicht dessen Originalität und übte keine weitere Wirkung aus.

Die Beredsamkeit des Herzens ist die schöne Tugend, die den Ruhm Charles Gounods gebildet hat. Diese Tugend war ihm bei seinem ersten Auftreten die Ursache einer großen Reihe von Mißerfolgen. Sie wird später die Hauptursache seines Triumphs. Man mußte vor 50 Jahren einen festen Mut haben, um den geistreichen Leuten, welche damals die Majorität des Publikums und auch der Künstler gebildet haben, einfach von Liebe sprechen zu können. Gounod hatte diesen Mut und begegnete beim Eintreten auf seine Bahn nur der Abneigung und dem Unverständnis. Allmählich setzte er durch, daß man ihm zuhörte, und Schritt für Schritt gewann er die Seelen; die Seelen der Frauen zuerst, deren er einer nach der anderen sich bemächtigte und die ihm bald die anderen zuführten. Wenn Gounod sich in der Ecke eines Salons von seinem Sitze erhob, die Reihe seiner Verehrerinnen durchschritt und sich zum Piano setzte, gab es eine Bewegung im Saale. Seine Hand legte sich auf die Tasten mit einer solchen Autorität, daß sich von der ersten Note an, welche in der plötzlich eintretenden Stille hörbar wurde, die Augen der Zuhörer nicht mehr von der merkwürdigen Erscheinung abwenden konnten. Der Geistlichenkopf des Meisters mit seinem langen weißen Bart, seiner großen Tonsur wurde durch das glühende Licht der Augen beleuchtet, während die starken, sinnlichen,

et en Angleterre
le plus brillant
mon œuvre c



fleischigen Lippen, ohne ein Wort zu sprechen, Stille commandierten. Und die Männer wie die Frauen blieben in der Extase, dem männlichen und gleichzeitig süßen Sang lauschend, der sie ergriff.

Bei einigen jungen Komponisten von heute hat diese Art leidenschaftlicher und abergläubischer Bewunderung in eine Art starker Verachtung umgeschlagen, welche nur eine Rückkehr zum einstigen Unverständnis ist. Ich bin nicht ihrer Meinung, denn Gounod hat durch das, was er neues gebracht hat, dazu beigetragen, ihnen den Weg zu ebnen. Ohne Zweifel gibt es in seinem Werk einen Raum, der der Virtuosität reserviert ist. Die Vokalisen-Arien, welche er für die Heldinnen seiner Opern geschrieben hat, sind sicher eine verdammenswerte Konzession an den schlechten Geschmack einer Epoche. Aber sie sind auch eine Galanterie gegen die despotischen Sängerinnen seiner Zeit, welche, bevor sie Heroinnen darstellen wollten, wahrscheinlich Arien verlangt haben. Zweifellos war auch seine Erfindung nicht immer gleichwertig: Aber welche Grazie und gleichzeitig welche Kraft hatte er nicht im Ausdruck der Liebe! Gounod bleibt der Musiker der Liebe. Er schuf eine Sprache der berücksichtigenden, erlesenen Zärtlichkeit. Er hüllte seine Liebespaare in eine Atmosphäre von Tönen, der er, was sie schon an Köstlichem besaß, eine verführerische Poesie hinzufügte. In der Liebe zeigt sich die Originalität Gounods am besten, und seine Ehrlichkeit war so groß, daß er den meisten seiner Opernfiguren mehr seine eigenen Gefühle andichtete, als daß er den wechselvollen psychologischen Ausdruck studiert hätte. Er erklärt in seinen Memoiren: „Die Kunst des Dramatikers ist eine Kunst des Porträtisten; er muß die Charaktere zeichnen, wie ein Maler ein Gesicht oder eine Stellung zeichnet. Er muß die Züge sammeln und getreu wiedergeben, alle so blitzschnellen und flüchtigen Bewegungen, deren Vereinigung jene Eigentümlichkeit der Physiognomie bildet, die man eine Persönlichkeit

nennt.“ Prinzipiell ist dies alles sehr richtig, aber der Komponist, der sich von seinem Temperament leiten ließ, beachtete nicht die Theorie des Schriftstellers. In *Faust*, *Romeo*, *Vincent*, *Margarethe*, *Julie*, *Mireille* schlägt ein Herz: das Herz Gounods, der mit ihnen und in ihnen gelitten, geduldet, geliebt. Beklagen wir uns nicht über etwas, was nichts anderes ist als — ich wiederhole es — die höchste Ehrlichkeit. Während der „*Faust*“ im „*Théâtre lyrique*“, wie Gounod boshaft schrieb, „zu sehr bestritten wurde, um nicht dem Komponisten eine große Hoffnung auf einen Erfolg zu geben“, nahm Ambrois Thomas in der „*Opéra comique*“ den Platz eines Triumphators ein, den ihm „*Le Songe d'une Nuit d'Eté*“ verschafft hat, für den sich das Publikum sofort begeisterte. Der Verfasser dieses Werkes, dem viele vorhergegangen waren, viele folgen sollten, war der letzte Vertreter der großen Generation von Geschwindschreibern, die während eines halben Jahrhunderts mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit unsere Bühnen mit Werken versorgten. Er war in den leichtsinnigen Zeiten Aubers und Adolphe Adams in den Kampf des Lebens eingetreten, und hatte keinen anderen Ehrgeiz, als den Weg einzuschlagen, den ihm die Mode zeigte. Bevor Thomas in „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ den Stoff einer komischen Oper fand, improvisierte er mehr als ein Duzend Partituren, die heute niemand mehr kennt, die aber trotzdem beim unparteiischen Historiker der französischen dramatischen Musik ein merkwürdiges dokumentarisches Interesse erwecken, denn sie beweisen die Schnelligkeit des Schreibens, die Hirtigkeit des Denkens, welche auf dem Gebiete der Musik die charakteristischen Merkmale jener unseligen Epoche bilden. „*Mignon*“, später „*Hamlet*“, bezeichnen die Gipfelhöhe des Aufstieges, denn „*Francesca da Rimini*“, und der „*Sturm*“ brachten Thomas nur Enttäuschungen, die ihn bestimmten, sich vom Kampfe zurückzuziehen. Dies tat er mit würdiger Haltung; einem etwas melancholischen

Skepticismus ergeben, folgte Thomas der Entwicklung seiner Kunst mit Interesse und sah dem Sieg der jungen Ideen zu, ohne die geringste Kränkung zu verraten.

Bevor Thomas Direktor des Konservatoriums wurde, lehrte er daselbst lange Zeit Kompositionslehre. So wurde er der Lehrer der meisten Musiker, die ihm auf der Bühne folgten, ohne daß er sie etwa bevog, sich durch seinen Stil oder die Manier seiner Werke inspirieren zu lassen. Ihre Bibel war nicht „Mignon“ oder „Hamlet“, sondern eher „Faust“ oder „Romeo und Julie“. Man schrieb im Stile Gounods, niemals im Stile Thomas'; das kam daher, weil der Stil des Komponisten des „Caïd“ außerordentlich unpersönlich war und deshalb unmöglich nachgeahmt werden konnte.

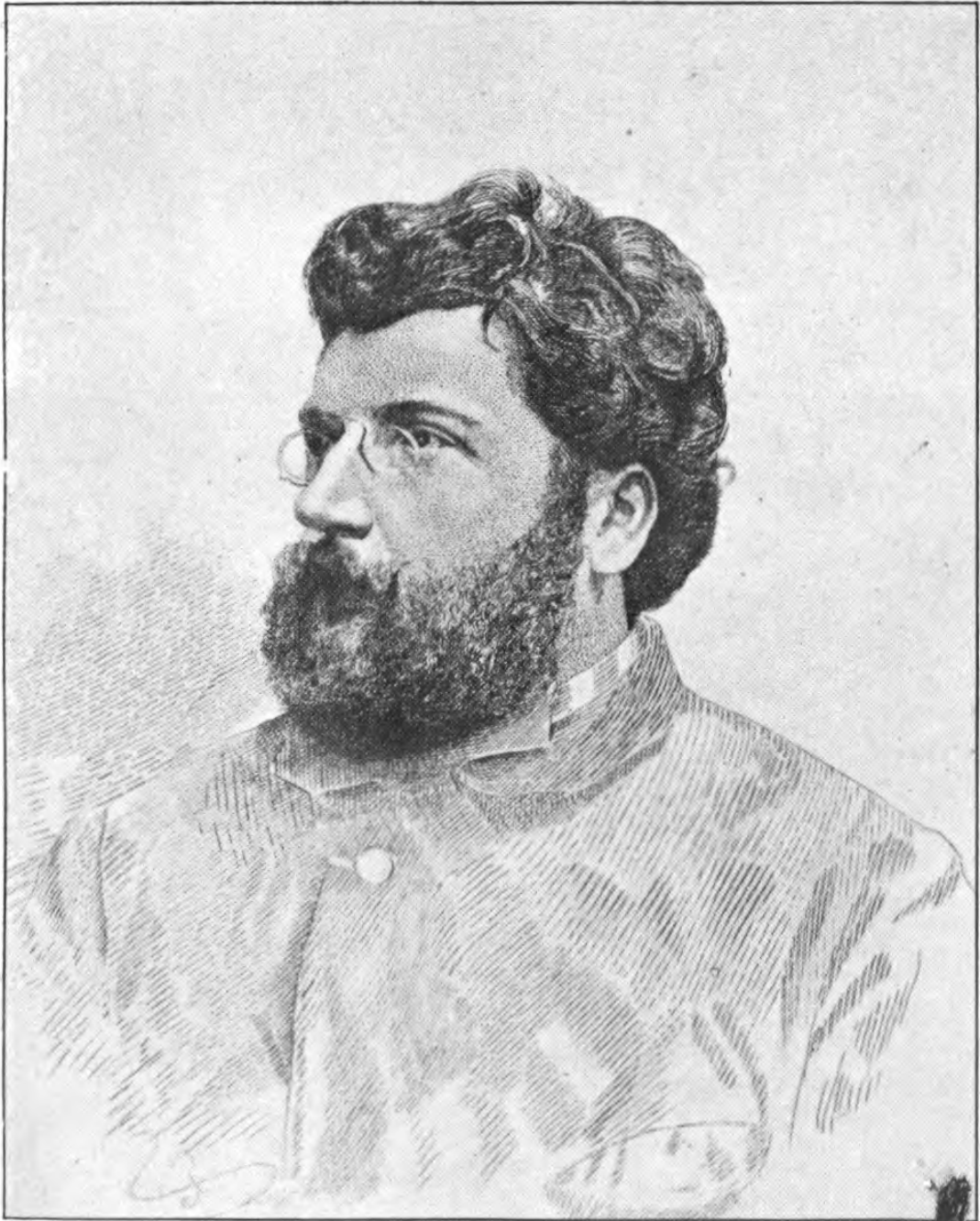
Jetzt eröffnet sich vor uns die Periode unserer Zeitgenossen. Beeilen wir uns hier einzutreten.

Es scheint, daß die Unglücksschläge des Krieges, indem sie über uns einen Schleier von Traurigkeit warfen, unsere Komponisten weiser gemacht haben. Am Morgen nach der Nacht unserer Niederlagen erhob sich eine Generation, die sich durch jene symphonische Musik gekräftigt hatte, deren Samenkörner Berlioz auf dem Acker, der jetzt immer an Größe zunehmen sollte, ausgestreut hat. Diese Generation nannte Männer von hohem Werte ihr Eigen.

Vor allem George Bizet, den bewunderungswürdigen Dramaturgen, den gewaltigen Maler von „Carmen“. Dieses Werk wird eine jener Schöpfungen bleiben, welche der Zukunft die Eigenschaften unserer Rasse am besten zeigen werden. Es setzt die nationalen Traditionen in logischer Weise fort; es erweitert sie kräftig. Hier ist alles klar, einfach, deutlich, natürlich. Die Musik ist von einer solchen Intensität des Erlebens erfüllt; sie ist so schmerzlich und gleichzeitig so heiter, so heftig und so zart, daß sie den frühzeitigen Tod unseres großen Musikers zu rechtfertigen scheint. Bizet hat sie mit seinem Blut und seinen Thränen geschrieben;

er hat sein Herz aus der Brust gerissen, um es zitternd, heftig schlagend und singend in diesen Seiten zurückzulassen, in diesen mit einem herrlichen Realismus angefüllten Seiten, welche das Publikum so überraschten, daß Bizet sie vernichten wollte. Als die Aufregung des Publikums sich beschwichtigt und die Wahrheit allmählich ihre besänftigende Macht verbreitet hatte, mußte man die Liebe des Soldaten und der Zigeunerin, welche man als unverträglich mit der Würde der Kunst angesehen hatte, wohl als eminent lyrische Poesie anerkennen. Die Zeiten waren nicht mehr ferne, wo sich unsere Bühnen den Leiden und Freuden der kleinen Leute, der Zärtlichkeit für die Armen, der Modernität der Gefühle und der Wesen öffnen sollten. In „Carmen“ ist alles originell, und dies erklärt den langandauernden Widerstand der Massen, welche gewöhnlich die Neuerer von ihrem Wege abzudrängen suchen. Diese Originalität hatte Bizet nun schrittweise erlangt. Seine Erstlingswerke sind allzusehr durch Gounod beeinflusst. In der kräftigen Ouvertüre „Patrie“ kündigt sich seine Persönlichkeit offen an. Sie offenbart sich endgiltig in der wundervollen Musik der „Arlesienne“, einer Musik, die zuerst so schlecht aufgenommen wurde, daß sie das Stück Alphons Daudets zu schädigen schien und die später so gut verstanden wurde, daß sie jenes Stück verewigt hat. Hier ist der ganze Bizet mit seiner lebhaften Empfindlichkeit, seinem tiefen Gefühl, seinem Sinn für das Malerische und Ausdrucksvolle, seiner vollendeten Instrumentierungskunst: kurz mit allen Eigenschaften, welche der Oper „Carmen“ in allen vier Weltrichtungen zum Triumphe verholfen haben, nachdem sie zuerst unter fast allgemeiner Empörung durchgefallen war.

Die besten Werke Leo Delibes' sind seine Ballette. Sicherlich ist „le Roi l'a dit“ eine niedliche komische Oper, worin uns der Autor mit seiner musikalischen Eleganz wie ein Enkel Boieldieus, und mit seiner Buffo-Phantasie wie der gelehrige Sohn Offenbachs



GEORGES BIZET

*Nach dem Stich von Burney
in der Revue de l'art a. et m.*



erscheint. Sicherlich gibt es in „Lakmé“ Seiten voll malerischer Poesie, die nicht zu verachten sind. Aber in dem Kunstgebiete des Ballets war er ein wahrhafter Neuschöpfer. Vor ihm ist die Tanz-Musik fast immer die Dienerin geschickter Choreographen gewesen. Sie half gelehrig bei den Uebungen schwieriger Sprünge. Wie sehr hat man aber dadurch das Ballett erniedrigt, und wie sehr verlor gleichzeitig sein Interpret, das Weib, an verführerischer Macht! Die Pantomime, der Tanz, sie sind die unbestimmte Geste, das Vage und Unwirkliche, das Geheimnis; sie sind der Beginn eines Traumes von Schönheit, Anmut und Genuß, eines Traumes, den immer die symphonische Musik verherrlichen wird und den die Polkas immer profanieren werden. Delibes hat das Verdienst, die Kunst in eine Kunstgattung eingeführt zu haben, wo sie unentbehrlich ist und wo sie bis dahin ausgeschlossen war. Die Partituren von „Sylvia“ und „Coppelia“ voll rhythmischer, melodischer, harmonischer und instrumentaler Erfindung sind kostbare Juwelen.

Ein anderer Edelstein von seltenem Werte, glänzendem Feuer und wunderbarer Gestalt ist „Namouna“ Édouard Lalo. Im Spielplan der Oper müßte dieses feine Meisterwerk der Tanzmusik stehen, welches vom Publikum in feindseliger Weise aufgenommen worden ist. Die Zuschauer, denen man es dargeboten hat, hörten es erst mit Murren an und weigerten sich dann, gänzlich, zuzuhören. Dies scheint uns umsoweniger entschuldbar zu sein, als der Autor, der langsam arbeitete und von einem hartherzigen Direktor verständigt worden war, er würde das Aufführungsrecht verlieren, wenn er die Partitur nicht rechtzeitig vollendete, sich derart überarbeitet hat, daß ein Schlaganfall ihn verhinderte, seine Arbeit zu Ende zu bringen. Obwohl Gounod, der sich bei dieser Gelegenheit als guter Kollege und braver Freund zeigte, die letzten Partiturseiten der „Namouna“ instrumentiert hatte, verurteilte man sie, wie alle anderen,

und weder die unaussprechliche Anmut der zärtlichen Szenen, noch die prächtige Verve der populären Intermedien fand vor der unfreundlichen Menge Gnade. Was hatte man Lalo vorgeworfen? Nichts anderes, als daß er Symphoniker gewesen ist.

Mein Gott, es ist wahr, Lalo war Symphoniker, und gerade seine Stärke liegt darin. Er war nicht zufrieden damit gewesen, daß er in seiner entzückenden „Rapsodie norvégienne“, in seinen Konzerten Symphoniker gewesen ist; er hatte außer seiner köstlichen „Symphonie espagnole“ eine veritable, sehr kräftige, sehr klare und sehr schöne Symphonie komponiert. Er war mit Camille Saint-Saëns und César Franck einer der Urheber jener ruhmvollen französischen Renaissance der reinen Symphonie, welche uns heute von Selten einiger junger Künstler soviel merkwürdige, schöne Werke beschert hat. Edouard Lalo ließ auch zahlreiche Kammermusikwerke aufführen. Das genügte, um ihn dem allgemeinen Mißtrauen auszuliefern. Der „Roi d'Ys“ beweist uns, daß man gleichzeitig Symphoniker und Theatermann sein kann, und mehr noch: er beweist uns, wie notwendig es ist, beides zu sein. Der Erfolg dieses edlen Werkes — ein Erfolg, der den Charakter einer eklatanten Genugtuung annahm — tilgt aber nicht die Sünde, die an „Naimouna“ begangen wurde. Ich wage die Hoffnung auszusprechen, daß jenes Werk den Platz wieder einnehmen wird, der ihm in der Oper gebührt.

Ich wünsche auch, daß man Emmanuel Chabrier Gerechtigkeit widerfahren lasse. Bei Lalo ist alles Vornehmheit, Ordnung, Takt, Regelmäßigkeit und Bestimmtheit. Bei Chabrier wieder ist alles Begeisterung, Macht, Kühnheit, Enthusiasmus, Ueberschwang. Wer erinnert sich nicht an das breite Lachen, an die vornehme Offenheit, an die wunderbare Redefülle des guten, dicken Jungen, der plötzlich ein bleiches, mageres und trauriges Gespenst geworden war, als man ihn fast besinnungslos zur ersten, allzuspäten Aufführung der „Gwendoline“

führte. Gezwungen, jener Aufführung beizuwohnen, verlor der teure, große Künstler die Hoffnung, den Mut und den Glauben. Ein schwarzer Schleier senkte sich über seinen Verstand herab, und der Kummer raubte ihm schließlich ganz das Glück, arbeiten zu können. Der arme Mann mußte seine „Briseis“ im Stiche lassen, und er erlitt das schreckliche Schicksal, lange Monate hindurch dem langsamen Schiffbruch seines Verstandes zusehen zu müssen. Welchen Schmerz haben wir darüber empfunden, und welche Trauer bewahren wir noch heute!

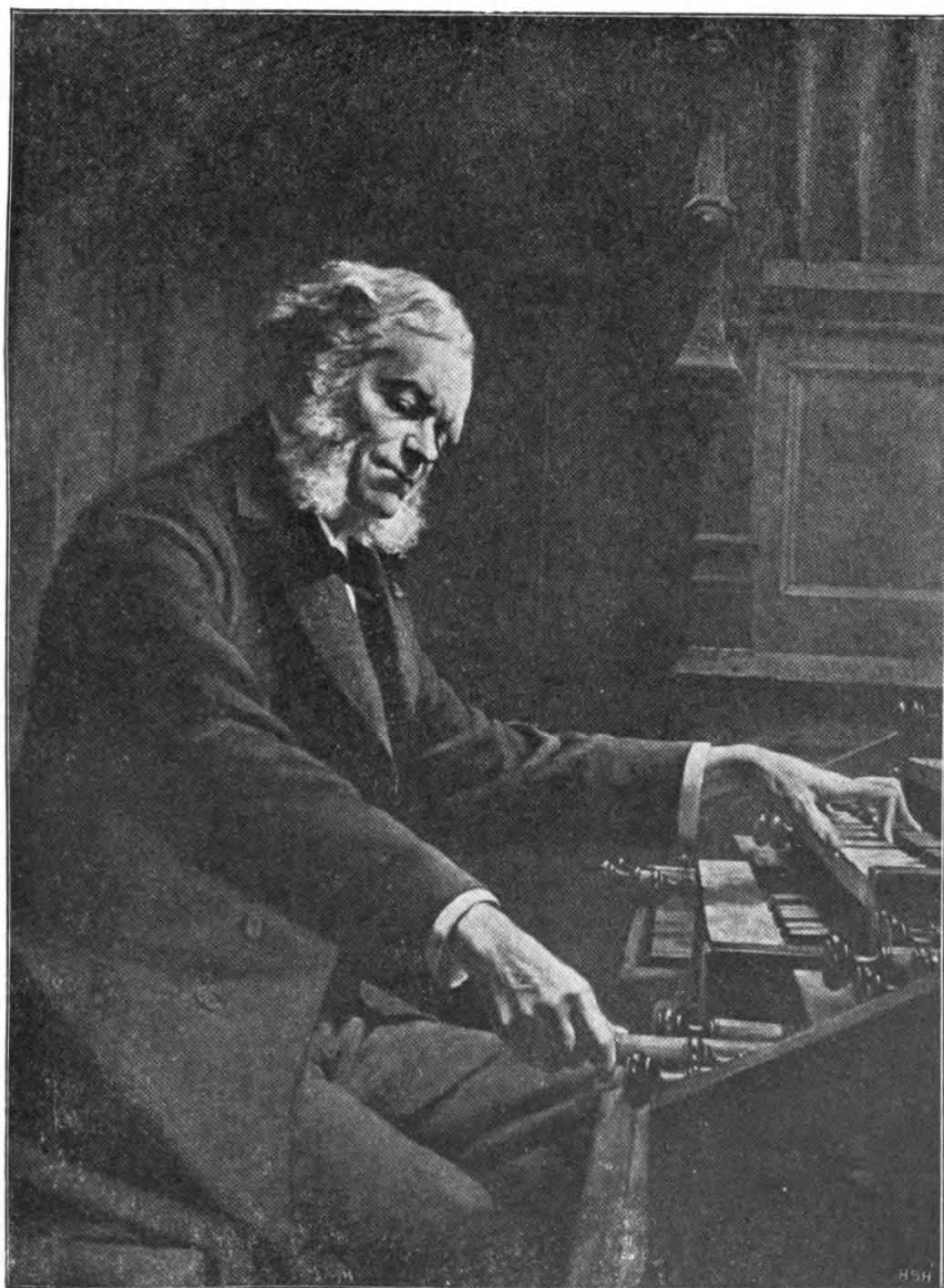
Diese beiden Werke — das eine vollendete und das zweite durch jenes Unglück unvollendete — zählen zu den charakteristischsten und schönsten Werken der französischen Musik. In sie hatte Chabrier alle männlichen Eigenschaften seines Herzens niedergelegt. Die Stimmen singen hier mit leidenschaftlicher Begeisterung: das Orchester entfesselt seine brausenden Stürme mit stolzer Kraft. Die Töne und Farben vermählen sich und verschmelzen untereinander in einer seltsamen und herrlich-poetischen Weise. Der Glanz, die Phantasie, der Schwung der sprühenden „Espana“-Musik — der einzigen Musik Chabriers, die man von Zeit zu Zeit spielt — vereinigen sich hier mit einer bald zärtlichen, bald schelmischen Grazie, mit auserlesenen Feinheiten; das glühende, junge, freie Leben herrscht hier in wunderbarer Machtfülle. Braucht es noch mehr, um die Teilnahmslosigkeit der Massen zu besiegen? Wenn die Offenbarung einer stolzen Kraft wirkungsvoll bleiben, wenn nicht ein wenig Ruhm so viele Leiden aufwiegen sollte, wenn kurz gesagt, der Name Chabriers einmal der Vergessenheit anheimfallen sollte, müßte man an der Zukunft verzweifeln.

Die Bitterkeit, der Gram, sie blieben César Franck stets fern. Beschimpft, geschmäht, mit dem Schmutz der Lüge und der Dummheit beworfen, setzte er dem Zorn und der Wut stets eine unvergleichliche Heiterkeit entgegen. Er ging dem falschen Ruhm der

Akklamationen, welche einen Tag alt werden, der Serenaden, welche eine Nacht dauern und der Triumphe, die einen Morgen lang bestehen, aus dem Wege. Die Weihrauchwolken, welche seinem Leben Duft gaben, waren viel reiner; die Achtung die ihn umgab, war viel dauerhafter. Bevor sein Werk der Menge gefiel, gewann es die Verehrung einiger junger Leute, unter denen ich mich auch befunden habe und wenn an manchen Sonntagen, während beim Glanz der Kerzen die Glocken der Ministrantenkinder von St. Clotilde fröhlich bimmelten, Franck seine göttliche Wandlungsmusik improvisierte, erschien er mir schon wie ein fast übermenschliches Wesen, das einer religiösen Anbetung würdig sei.

Der Künstler verharrte lächelnd und gütig während der schrecklichen Kämpfe, die er entfachte. Wie alle Neuerer kannte er die gemeine Rücksichtslosigkeit, die niedrige Feindschaft Jener, denen er den reinen Glanz seiner Gesänge darbot. Mit einer stolzen Ruhe gab er oft, er, der von niemandem etwas verlangte, die Erlaubnis zu mittelmäßigen Aufführungen, bei denen seine Musik durch schlechte Orchester schlecht gespielt, vom schlechten Publikum schlecht aufgenommen wurde. Er blieb trotzdem glücklich. Ohne ein Wort der Klage; im Gesichte die schöne Zufriedenheit eines edlen Gewissens zur Schau tragend, schien er wirklich nicht der traurigen Welt anzugehören, die ihn beleidigte. Seine Seele, die den Neid nicht kannte, erfüllten nur hohe Freuden und Leiden, welche das Leben jenem klangreichen Tapferen brachte; Leiden und Freuden, die er bald in eine Sprache von unvergleichlicher Eindringlichkeit übersetzte. Es ist der stete Ausdruck jener zwei intimen und tiefen Gefühle, welcher dem Werk César Francks seine Fülle, seinen exceptionellen Glanz gibt.

In den „Béalitudes“ zeichnen sich seine Gedanken in Bildern ein, die bald antiken Goldfresken, bald ganz modernen Bildern gleichen. In „Ruth“, in „Rebecca“ bewegen sich die naiven Frauen in einem biblischen



CÉSAR FRANCK

Orient von solcher Einfachheit der Farben, daß man ihn nach der Natur gemalt glaubt; in der „Rédemption“ sprechen die Engel des Himmels und in der „Messe“ tönen die idealen Orgeln der gewaltigen Kirche der Felder, Wiesen und Wälder. Das sind die ersten Werke Francks. Mit den letzten Werken, deren Vorläufer sie sind, bieten sie der staunenden Bewunderung ein unvergängliches Monument dar. Die Ideen, Harmonien, Modulationen César Francks sind wundervoll überraschend, kühn und eigenartig. Er hat die Symphonie und die Kammermusik erweitert, nicht indem er Formen zerstörte, sondern indem er Unabhängigkeit und Frische mitbrachte. Er hatte nicht den Drang, zu zerstören und hat sich umso höher erhoben, als er auf starken Fundamenten, die er gefunden hat, weiterbaute. Schon sind trotz aller Zweifel und Proteste seiner ersten Zeit seine Sonate, sein Quartett, Quintett und seine Symphonie „klassisch“. Seine „Éolides“ inspirieren sich am unbestimmten Gemurmel, an wehenden Lüftchen, am Wechsel der Winde; sein „Chasseur maudit“ beschwört die Seele des höllischen Waldes herauf; „Psyche“ besingt die keusche Wonne mystischer Liebe. Wenn man „Hulda“ im Theater spielen wird, werden jene, die noch jetzt behaupten, César Franck habe kein Bühnengeschick gehabt, überrascht sein durch die tragische Kraft dieser stolzen Partitur. Franck beschäftigte sich in allen Kunstgebieten, den großen Urvätern der Musik gleich, und leistete in allen großartiges. Man sagt von ihm, er sei der Johann Sebastian Bach unserer Epoche gewesen. Durch die Schönheit des Ausdrucks, die Sicherheit der Konzeption, durch die wunderbare Kühnheit, durch die niemals gehemmte Beredsamkeit, durch den Willen, die Vornehmheit, den Charakter, das Genie; mit einem Worte: ein wenig erinnert er tatsächlich an den Thomas cantor. Sein Einfluß auf die jetzige Generation war groß. Man hat ihn nicht nachgeahmt, denn er ist unnachahmbar, aber man ist seinem Beispiel gefolgt,

seinen Lehren, und man hatte Recht, wenn man ihn verehrte.

Ich habe mich jetzt nurmehr mit den lebenden Komponisten zu beschäftigen, jenen, die in voller Schaffenskraft stehen; der Gegenwart und der Zukunft unserer Kunst. Sie haben als Führer: Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns und Jules Massenet. Man kann sich schwer so verschiedenartige Charaktere, Temperamente, Talente vorstellen, als es die drei Musikältesten sind. Z. B. Reyer. Sein Schicksal erinnert ein wenig an das Schicksal Berlioz': Gleich dem genialen Meister der „Trojaner“ und der „Damnation“ ist der Autor des „Sigurd“ und der „Salambo“ ein Musiker, der sich nicht nur auf dem Gebiete der Musik beschränken wollte, sondern der den Ehrgeiz gehabt hat, ein Poet zu werden, im alten Sinne dieses Wortes. An der beredten Art, wie er die Gefühle mit Hilfe der Stimmen und des Orchesters ausdrückt, und an der wütenden Gegnerschaft gewisser Spezialisten, die ihm vorwerfen, er kenne das Handwerk nicht, erkennt man bald den Musiker; an der bemerkenswerten Art, wie er diese Spezialisten in seinen sprühenden Feuilletons beurteilt, erkennt man den Litteraten; an der ungeheueren Farbenpracht seiner Partituren den Musiker; an der oft wundervollen Reinheit seiner Linien den Bildhauer; an der Solidität, an den fast monumentalen Proportionen seiner Werke den Architekten. Er ist ein wahrer Schöpfer; ein Mann, der dank einer Vereinigung verschiedenartiger Eigenschaften einem Drama Leben gibt; ein „homme de théâtre“ (in der höheren, nicht in der gewöhnlichen Bedeutung dieses Wortes), der Charaktere schildert, Personen zeichnet, Situationen verlebendigt.

Man begreift leicht, daß Reyer, der in seinen Kritiken ebenso ehrlich sein will, wie in seiner Musik, wütende Gegnerschaften auf sich geheßt hat. Sein Leben, voller Würde und Festigkeit, war ein langer Kampf. „Selam“, „Meister Wolfram“, „Sacuntala“ hatten keinen Streit

erregt, denn man läßt sich durch ein kurzes Oratorium, durch einen kleinen „lever de rideau“ oder durch ein kurzes Ballett gewöhnlich nicht sehr aufregen. Das Werk „La Statue“ beschwor mit seiner Bedeutung und seinem Erfolg die Feindseligkeit herauf, und „Erostrate“ mußte ein Dutzend Jahre auf seine Aufführung warten. Die Niederlage dieses Werkes ist eine der vollkommensten, eine der aufsehenerregendsten, die man je erlebt hat. Das Uebelvollen, die Verräterei zeigten sich in verschiedenen Formen. Unter anderem warf man dem Komponisten vor, er habe neun Jahre vorher die Partitur der Königin von Preußen gewidmet und einstens eine deutsche Auszeichnung angenommen: kurz, er habe im Jahre 1862 nicht die furchtbaren Ereignisse von 1870 vorausgesehen. Alle Mittel sind gewissen Menschen gut genug, um einen vornehmen Künstler anzufallen, wenn er ihnen unbequem ist, und keines davon wurde unbenutzt gelassen. Dreizehn Jahre verflossen, während man „Sigurd“ von der Oper fernhielt. Erst mußte das Brüsseler théâtre de la Monnaie das Werk mit stürmischem Erfolge geben, bevor sich die Tore unserer Oper dem siegreichen Werke endlich öffneten. „Salambo“ wurde wie „Sigurd“ in Brüssel früher aufgeführt, als in Paris.

Ich habe einen boshaften Kollegen einmal von Reyer lächelnd sagen hören: „Er hat kein Talent; er hat nur Genie.“ Mein Gott, ja, er hat nur Genie, und deshalb ist er auch stärker als alle, die nur Talent haben. Wie Berlioz, dessen schlechte musikalische Erziehung die schon erwähnten Spezialisten so laut beklagen, setzt Reyer, indem er sich die modernen Errungenschaften zunutze macht, die klassische Tradition fort, und er hat vielleicht mit einem unvollkommenen Handwerk (dem berüchtigten Handwerk, welches die Spezialisten so sehr bekümmert!), mit wenig komplizierten Mitteln — ich gebe dies zu und beglückwünsche ihn dazu, da es ein Zeichen seiner Ehrlichkeit ist — den höchsten Gipfel der Kunst erreicht. Wenn auch seine schmucklosen, derben und männlichen

Gefänge nicht durch Liebenswürdigkeit abgeschliffen werden, so findet sich doch ein feines Gefühl für die Natur, eine unendliche Ergriffenheit in ihnen. Schon dies wäre genügend, um Ernest Reyer lebhaft zu bewundern.

Da Richard Wagner nicht voraussehen konnte, daß Frau Cosima Wagner mit der ganzen List, deren nun gereizte Frauen fähig sind, eines Tages einen unserer Dilettanten fragen würde: „Von wem ist eigentlich „Samson und Dalila“?, rief er einmal, als von Saint-Saëns gesprochen wurde, aus: „Er ist der beste Musiker seines Landes!“ . . . Er hatte recht und hätte noch hinzufügen können: auch der streitbarste und der veränderlichste.

Niemals hat Saint-Saëns aufgehört, streitbar zu sein. Mit jener leidenschaftlichen Nervosität, die er bei den geringfügigsten Diskussionen zeigt, und die jetzt noch so lebhaft ist als je, hat er zuerst gegen die Reaktionäre für den Fortschritt gekämpft. Ob er es gevollt hat oder nicht, er war vor fünfundzwanzig Jahren der Bannerträger der „Fortschrittlichen“. Die „Konservativen“ fürchteten ihn wie eine Landplage, und als der „Danse macabre“ aufgeführt wurde, antworteten unseren Beifallsrufen schrille Pfiffe. Als er aus Deutschland zurückgekehrt, in einer Zeitung von der ersten Aufführung des „Nibelungenringes“ Rechenschaft gab und die Schwierigkeiten beklagte, die sich dem Bayreuther Meister in den Weg legten, bevor er sein Ziel erreichte, schrieb er folgendes: „Weshalb legt man der Kunst solche Hindernisse in den Weg; der Kunst, die das freieste Ding der Welt ist? Weshalb sprechen die Schriftsteller, welche ihr ganzes Leben lang die Freiheit der Presse, die Freiheit des Verkehrs, die Versammlungsfreiheit verlangen, einem Musiker das Recht ab, über die Musik zu schreiben, wie es ihm beliebt? Was sind die Gründe einer solchen Wut?“ Und er findet die Erklärung in dem, was er „den Haß gegen die Kunst“ nannte. Dieser „Haß gegen

die Kunst“ ist es, welcher allen Vernunftgründen mit dem Worte „Melodie“ antwortet. Er ist es, der vor italienischen Opern, worin die elementarsten Gesetze der Kunst mißachtet werden, entzückt in Ohnmacht fällt. Der „Nibelungenring“, der ihm wie ein „Paradies“ erschienen war, begeistert ihn zur kategorischen Erklärung: „Dieses ist das Theater der Zukunft; weder die Oper, noch das lyrische Drama werden jemals eine ähnliche Erschütterung der Seele hervorrufen. Der Prozeß ist entschieden!“

Camille Saint-Saens wird Mitglied des „Instituts“ und sieht in Paris die Werke Richard Wagners siegen. Fast unmittelbar hierauf greift er wieder zur Feder und bedauert „jenen bizarren Eklektizismus, der bewirkt hat, daß die Komponisten von jeder Art Vormundschaft befreit worden sind; er bedeute für sie die absolute Freiheit mit allen Vorzügen und Gefahren; der letzteren gebe es viele, denn, man müsse es sagen: der Geschmack des Publikums, es sei der gute oder der schlechte, ist ein kostbarer Führer für den Künstler, und dieser finde, wenn er Genie oder einfach nur Talent hat, immer ein Mittel, Gutes zu schaffen, indem er sich jenem Geschmacke anschmiegt“. Ich zitiere wörtlich. Dann erklärt er, daß die Mehrzahl unserer Musiker „ihre Impotenz unter einer Extravaganz, welche die Etikette der Modernität trüge, zu verbergen suche“; er spricht von der Melodie und sagt, „daß die schöne Kunst des Gesanges dahinsiehe und unterzugehen drohe“, und spricht weiter von der Oper, die Erinnerung an die „schönen Tage der Hugenotten und des Otello“ beschwörend. Von jenem Moment an kämpft er für die Reaktion, gegen die „Fortschrittlichen“, und er wird, er mag es gewollt haben oder nicht, der Bannerträger aller, welche ihn einst ausgezischt haben und die, wenn sie ihm jetzt applaudieren, es nicht mit solcher Begeisterung tun, wie wir es in unserer Jugend getan haben.

Dieser schillernde Charakter hindert nicht, daß Saint-

Saëns, der sehr richtigen Ansicht Richard Wagners gemäß, der „beste Musiker seines Landes“ ist. Seine C-moll-Symphonie würde allein genügen, um es zu beweisen, wenn nicht andere zahlreiche geistreiche Partituren zum Beweis hinreichten. Auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik hat der Autor des „Phaeton“ keine Rivalen. Anders ist es auf dem Gebiete der Schaubühne, wo man, von einem Werke zum anderen schreitend, von einem großen Leitgedanken geführt sein muß, von dem man durch keinen äußeren Einfluss, keine Kritik, keinen Mißerfolg abgedrängt werden darf. Man begreift, daß Saint-Saëns, der bald ein mutvoller Verteidiger des lyrischen Dramas, bald ein überzeugter Verfechter der Oper, bald ein beredter Panegyriker Richard Wagners, bald ein entschiedener Bewunderer Victor Massés gewesen ist, dem Ensemble seiner Opernwerke nicht die nötige Einheit geben konnte. Er vermischt beständig alle Stile, wovon er sich am Anfange seiner Karriere, als er den herrlichen „Samson“ komponierte, der eine so stolze Haltung hat, wohl gehütet hat. Hört einmal diesen „Samson“ und lesset am nächsten Tage wieder einmal die Partitur von „Etienne Marcel“, „Proserpine“, „Henry VIII.“, „Ascanio“, „Les Barbares“, wo es reichlich bedeutende Stellen gibt, aber wo nicht der feste Wille von einst triumphiert und wo kein festes Band das Werk zusammenhält! Wie soll man diese Metamorphose des Dramaturgen und Kritikers erklären? Wenn der reaktionäre Geist des „Instituts“ daran schuld wäre, muß man wahrlich bedauern, daß Saint-Saëns nicht in der Gesellschaft César Francks, Georges Bizets, Edouard Lalos, Emmanuel Chabriers geblieben ist, welche auf das grüne Galakleid verzichtet haben, statt die Gesellschaft jener anzustreben, die seine Kollegen im Kuppelsaale des Instituts gewesen sind. Desselben Instituts, dessen Mitglieder ihm einst beim Rompreis, einen gewissen Sieg, bei der Besetzung des Fauteuils von François Bazin Massenet vorgezogen haben.

Ich habe hier einen der ersten Siege Massenets erwähnt. Diese Siege sind unberechenbar und ganz einzig in den Annalen des Theaters; sie sind stets ohne Kampf errungen und mit denselben lebenswürdigen Mitteln. Der Komponist der „Danon“ wird niemals kämpfen, niemals sich verändern. Von seinen Debuts an, da er mit dem Publikum in Berührung kam, verwirklichte er mit einem Schlage seinen Traum. Er wollte möglichst vielen Zuschauern möglichst gut gefallen. Er gefiel sofort der Masse dieser Zuschauer, gefällt ihr seit einem Vierteljahrhundert ohne Unterbrechung und gefällt ihr noch heute.

Mit dem bewundernswerten Talent eines Musikers, das sich mit der Geschicklichkeit eines Zauberkünstlers vereint, beschloß er der Menge nur eine solche Dosis Musik einzugeben, welche von ihr leicht, ohne Schwierigkeit verschluckt werden kann. Ich glaube nicht wie manche andere, es wäre ihm schwer gewesen, ein Werk von größerem Flügelschwunge, von gefährlicher Kühnheit zu schreiben. Wenn er es nicht versucht hat, so ist nicht seine Inspiration Schuld daran, sondern es hat einfach seinen Grund darin, daß Massenet die Straßen, die mit stachlichtem Gesträuch bewachsen sind, das jeden verletzt, der sich hier vorwagt, weniger locken, als die Fußsteige, die von Rosenbüschen umsäumt werden. Da er wußte, daß auf der Bühne die Liebe unfehlbar siegt, spezialisierte er sich sozusagen für den Ausdruck dieses Gefühl. Nach Gounod lockte es Massenet, eine Sprache der Zärtlichkeit zu schaffen, und er schuf sie auch. Die verliebte Melodie, die ihm als Eigentum angehört, eine Tochter der süßen Arien Juliens, Mireilles, Margarethens, hat einen besonderen Charakter, der seine Melodien differenziert und den man ohne Schwierigkeit erkennt. Sie ist eine weiche, zärtliche Liebkosung; eindringlich, packend, dank dem Violoncell, das ihr nach einigen Augenblicken eine merkwürdige Kraft gibt; eine Liebkosung, der niemand widersteht,

und die gewöhnlich in einem frenetischen Schrei von fast unzweifelhaft-ehrlicher Empfindung endigt. Der Eindruck dieser Arien ist nicht besonders tief. Denkt man bei kaltem Blute daran, so erinnert man sich an ein Vergnügen, das man gern allein genießen wollte, von dem man aber weiß, daß es genau in derselben Weise jeden Abend von allen Zuschauern, die die Theatersäle füllen, empfunden wird. Nachdem Massenet diese Melodie gefunden hatte, konnte er sie nicht besser verwenden, als um Kurtisanen zu feiern. Die Süßerin Maria-Magdalena vermachte ihr Geheimnis Herodias, Manon, Chais, Sappho und anderen Sünderinnen, die sich in den Partituren folgten. Indem die Melodie die gleiche blieb oder sich nur wenig änderte, verlor sie ein wenig von ihrer Beredsamkeit, wenn sie eine individuelle oder nicht bloß eine sinnliche Liebe verherrlichen sollte. Bleiben wir dieser Liebesmelodie dankbar für die süßen Stunden, die wir ihr danken; werfen wir ihr nicht allzusehr vor, daß sie sich oft nur halb Situationen anpaßt, daß sie lächelt, wenn wir hier Aerger, Entrüstung und Verzweiflung verlangen. Sie ist ein Weib und will unaufhörlich gefallen.

Der Raum, der mir zur Verfügung steht, ist jetzt so knapp geworden, daß ich aus der Menge wertvoller neuer Künstler drei oder vier der wichtigsten herausgreifen und mich auf diese beschränken muß.

Ich spreche zuerst von Gabriel Fauré. Seine besondere Note ist die Originalität. Diese Originalität hat nichts von unerträglicher Extravaganz, mit der gewisse Künstler Mißbrauch treiben, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken und die Achtung der Snobs zu gewinnen, welche unaufhörlich auf der Suche nach Sensationen sind, die ihnen bei ihrer intellektuellen Trägheit als köstliche Seltenheit erscheinen. Seine Originalität ist im Gegenteil eine natürliche. Sie beruht hauptsächlich auf den Harmonien, die der Komponist bevorzugt; auf der Art, wie er moduliert. Indem er

den Kunststücken des Kontrapunktes, der frostigen Fuge die schönen ausdrucksvollen Gesänge überraschender Vereinigungen von Klangfarben vorzieht, zeigt er einen heftigen Abscheu vor aller Pedanterei. Ich brauche nicht zu sagen, daß er trotz der vollkommenen Unabhängigkeit seines Federzuges in bewunderungswürdigem Maße das besitzt, was man mit dem gemeinen Worte des Handwerks benennt, und was in Wirklichkeit nichts anderes ist, als die unentbehrliche Beherrschung seiner selbst. Seine Originalität hat sich nicht plötzlich gezeigt. Betrachtet seine ersten Versuche, und ihr werdet nichts darin finden, was wir an den Werken seiner Reife lieben, seinen letzten „Liedern“, seinen Vorspielen zu „Pelleas und Melisande“, seinem „Prometheus“, seinem „Requiem“. Im Leben fortschreitend, die Menschlichkeit erforschend, ist er allmählich männlicher geworden, hat er sich von den Fesseln befreit, die ihn gehemmt haben, hat er seine Persönlichkeit gebildet. Heute nimmt er einen besonderen Platz in der Mitte unserer Komponisten ein. Dank seiner Charme, die niemals affektiert oder krankhaft ist, dank seiner hohen Feinheit, dank der Tiefe seines Gemüts müssen wir ihn als eine Art französischen Schumann betrachten, als einen direkten Erben des ergreifenden Komponisten der Manfredmusik. Ich kenne keinen, der Schumann verwandter wäre, als er es ist.

Nach Fauré lenkt Vincent d'Indy für einen Moment unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Nichts ließ am Beginn seiner Laufbahn vermuten, daß er ernstlich dem Theater zustreben werde. Er ließ wohl als junger Mann einen kleinen Akt aufführen, „Attendez-moi sous l'orme“; dieser war aber nur eine feine Nachahmung, ohne Interesse und Bedeutung. Im „Forêt enchantée“, im „Songe fleurie“, in der „Symphonie sur un thème montagnard“, in den drei Vorspielen zu „Wallenstein“ muß man die erste Kundgebung seiner Tendenzen suchen. Und ich glaube fast, daß diese

drei letztgenannten Ouvertüren die besten Partituren d'Indys bleiben werden. Es gibt darin herrlich aufgestellte und entwickelte Tongedanken; eine Verve, nicht von jener überschäumenden und explosiven Art, wie sie der wütende Enthusiasmus Chabriers zeigt, sondern eine ein wenig mühsame, ein wenig gezierte, trotzdem aber eindringliche, hohen Zielen zustrebende Verve. Der Einfluß Wagners ist hier fast null. Man erkennt eher in dem Ausdruck tiefer Gefühle den Einfluß Beethovens und in den pittoresken Partien jenen Berlioz'. Erst im „Chant de la Cloche“ fängt Vincent d'Indy an, sich dem gewaltigen Kolos von Bayreuth zu nähern. Im „Fervaal“ unternimmt sich der Komponist ganz dem Joche Richard Wagners; Dichtung und Musik erinnern ganz direkt an die Tetralogie und an Tristan. Der Versuch einer solchen „Transposition“ — wenn ich dieses Wort gebrauchen darf — konnte nicht glücken. D'Indy hat sich über seinen Irrtum Rechenschaft abgegeben, und „l'Etranger“ beweist, daß er nicht zögern wird, den Fehler wieder gut zu machen.

Wenn auch sein kräftiges Talent ihm gestattet, sich über alle Kunstgebiete ohne dauernden Schaden zu verbreiten, glaube ich doch, daß die Symphonie und die Kammermusik der Begabung Vincent d'Indys besser entsprechen, als das Theater. Seine staunenswerte Technik, seine unerschöpfliche Erfindungskraft, seine unfehlbare Sicherheit sind von einer gewissen Trockenheit begleitet.

Er besitzt weniger Leidenschaft, zartes Gefühl, Natürlichkeit, als eine verbissene Hartnäckigkeit, Geduld und unermüdlige Präzision. Er ist ein unvergleichlicher Zusammensetzer von Tönen, ein ungewöhnlicher Konstrukteur, der lieber mit der ruhigen Sicherheit der kalten Ueberlegung, als mit der überströmenden Freude der menschlichen Schöpfungslust arbeitet. Seinem stetigen Streben gebührt bei aller gerechter Abschätzung höchste Anerkennung.

Jetzt erscheint eine ganz anders geartete künstlerische Physiognomie vor uns; die eines Komponisten, welcher der hartnäckigen Reflexion den unvorderstehlichen Naturdrang entgegensetzt. Mühelos und heiter singt Gustave Charpentier. Das glückliche Geschick des Komponisten der „Louise“ hat nicht seinesgleichen. Als Charpentier seine Laufbahn als Pensionär der Villa Medici*) zu Rom begann, mußte er nur um sich blicken, mußte er nur den tausend Tönen der Felder und der Städte horchen, um eine selten typische Partitur zu schreiben. Die „Impressions d'Italie“, feine, symphonische Bilder, brauchten nicht acht Tage lang zu warten, um berühmt zu werden. Nach Paris zurückgekehrt, mietete sich der Musiker ein Kabinett am Montmartre, und auch hier für alles sich begeisternd, was er vor sich sah, für die Natur — die schöne oder häßliche — schrieb er: „la Vie du Poète“. Das Werk, welches mit riesigem Erfolge gegeben wurde, ging der „Louise“ voraus. Mit diesem Werke wird das Glück Gustav Charpentiers ganz wunderbar. Der sofortige und anhaltende Erfolg dieser Oper gehört zu den absolut unerklärlichen Dingen. Zum erstenmale, seit die Erde besteht, wird ein unvergleichliches, tapferes Werk nicht mit Gespött aufgenommen, sondern mit verdientem Beifall. Was das Schicksal Rameau, Gluck, Beethoven, Méhul, Berlioz, Wagner und allen großen musikalischen Talenten versagt hat, schenkt es Charpentier mit der Louise, die ebenso populär ist, wie Faust oder Carmen, welche man jetzt liebt, einst aber vervünschte.

Ich habe gesagt, man müsse darauf verzichten, die Ursache eines solchen Wunders erkennen zu wollen. Man könnte vielleicht sagen, daß Louise gerade in jenem Momente erschien, da das Publikum ein neues Werk erwartete. In der Denkweise der Menge hatte sich ein allmählicher Fortschritt vollzogen. Der Niedergang

*) Als Gewinner des „Prix de Rome“.



Meyerbeers hatte die historische Oper getötet, welche Saint-Saens vergeblich wieder zum Leben zu erwecken versuchte. Die Herrschaft Wagners bedeutete gleichzeitig den Anfang und das Ende der mythischen Oper, die d'Indy erfolglos weiterzuentwickeln sich bemühte. Die Menge wünschte mehr Poesie, als ihr die „Hugenotten“ und ihre Nachahmungen boten; mehr Wahrheit, als ihr die Walküre und ihre Kopien gaben. Wo sollte man finden, was dieses Bedürfnis befriedigte, wenn nicht im Leben, welches alle Poesie und Wahrheit umfaßt? Der souveräne Meister der französischen Literatur, Emile Zola, hatte in drei Versuchen*) gezeigt, wo man anpacken müsse, um mit der Gewohnheit zu brechen. Charpentier, ein freier Liebhaber der Natur, der glühende, leidenschaftliche Künstler, durfte nicht zögern, den Weg Zolas weiter zu verfolgen, welchen er als friedlicher Eroberer beschritt. Ich habe Emile Zola genannt. Obwohl ich hier einen Gegenstand berühre, der mich persönlich betrifft, glaube ich doch, die bedeutende Rolle, welche mein berühmter Freund in der Entwicklung des lyrischen Dramas gespielt hat, nicht übergehen zu dürfen. Man kann ruhig sein. Ich habe keine Absicht, mich in den Vordergrund zu schieben, und will mich ganz zurückziehen, um, mit dankbarer und leidenschaftlich schmerzlicher Verehrung für das Gedächtnis des großen Mannes erfüllt, jenen Platz einzunehmen, den mir meine Geringfügigkeit anweist.

Bevor ich Zola kennen lernte, fühlte ich wohl, daß man den Versuch machen müsse, die Oper aus dem gewöhnlichen Geleise herauszuziehen, aber ich wußte nicht, wie mich aus dem Elend der alten Formeln zu befreien. Ich machte mir wohl klar, daß jenes Elend seinen Hauptgrund in der schlechten Wahl der Operntexte habe, aber ich kannte unter den gewerbsmäßigen Librettisten keinen, der fähig wäre,

*) Die Texte von „Le rêve“, „l'attaque de Moulin“ und „Messidor“.

meinen heißen Wunsch zu realisieren. Ich habe oft bedauert, daß viele meiner besten Kollegen anstatt einen solid gebauten Text zu suchen, der ihnen schöne und starke Situationen, klare und feste Charaktere bot, eine Dichtung, an der sie nichts mehr zu ändern hätten und welche ihre Partitur mit Leben erfüllte, oft bereit gewesen sind, flüchtige Skizzen in Musik zu setzen, unvollkommen ausgeführte Texte zu komponieren, welche gewagten Capricen der Phantasie, statt den Gesetzen der Phantasie unterworfen waren. . . . Das schien mir eine vollständige Verkehrung der Logik. Man lachte, wenn ich behauptete, im Theater könne die Musik nicht sich selbst genügen; wenn ich den seltsamen Dünkel der Komponisten schalt, die nur das für wertvoll hielten, was sie selbst schrieben, und die ihre Mitarbeiter nur wie seinen untergeordneten Arbeiter betrachteten, dessen cenische Konstruktionen sie zu ändern und nach ihrem Geschmacke zu zerstören wagen. Ich bin glücklich, feststellen zu können, daß die Jahre mir Recht gegeben haben. Heute ist fast alle Welt über diesen wesentlichen Punkt einig, alles weiß, daß jeder von uns sich durch sein Sujet inspirieren lassen muß; daß wir nur seine demütigen Sklaven sind.

In Zola habe ich den Befreier gefunden, den ich zu begegnen verzweifelte. Wir schrieben zuerst „le Rêve“. Es war das erste Mal, daß man ein lyrisches Drama sah mit modernen Dekorationen, Kostümen, moderner Handlung und modernen Charakteren. Dann folgte „l'Attaque du Moulin“, und wir beschlossen, uns vom rhythmischen Vers und dem Reim zu befreien. Zola schrieb das herrliche Gedicht des „Messidor“, und man hörte zum ersten Mal ein lyrisches Drama in schöner, freier, kräftiger und beredter Prosa. Wir verfolgten diesen Weg weiter mit „l'Ouragan“ und mit allen herrlichen Librettis, die mein edler Freund mir zurückgelassen hat. Berechnet die Zahl der modernen, in Prosa abgefaßten lyrischen Dramen, die man seither gegeben

hat, und ihr werdet den großen Einfluß, den Zola auf die Musik seiner Zeit ausgeübt hat, erkennen.

Unter den Jungen gibt es keinen Komponisten, der so interessant und auch so eigenartig wäre, wie Claude Debussy. Er ist ein Tonkünstler von frappierender Originalität, von staunenswerter Zähigkeit. Er hat verhältnismäßig wenig produziert; was er aber schuf, nachdem er zuerst eine Zeitlang tastend seinen Weg gesucht hat, beweist das persönlichste Talent, die kräftigste Besonderheit. Solche Eigenschaften genügen, einen Mann aus der Menge herauszuheben, und man mag seinen Partituren mit dem Gefühl größter Freude oder lebhaftesten Abscheus gegenüberstehen, immer muß man Debussy auf einen besonderen Platz stellen. Mit seinen sechs „Ariettes“, die sich an Versen Paul Verlaines begeisterten, hat sich der Komponist von „Pelleas und Melisande“ mit jener Eigenart offenbart, die endgültig die seine bleiben sollte. Weniger gewagt als das letzte Werk, gleichen sie ihm doch durch die Fülle an Modulationen, die Kühnheit der Harmonien, die gevollte Monotonie der Deklamation, durch etwas Mysteriöses, Vages, Unfaßbares, Verwirrendes, was eine Art Fabrikmarke geworden ist, in der man sich nicht täuschen kann. Der Geschmack unseres Künstlers am Ungewöhnlichen führte ihn geraden Wegs zu Stéphane Mallarmé, der damals manche Geister leidenschaftlich bezauberte. Debussy übernahm es, „l'Après midi d'un faune“ symphonisch auszudeuten. Eine schwierige Arbeit; denn jenes Werk bleibt „hermetisch verschlossen“, wie man in dem kurzen und schon sehr entfernten Augenblick der Dekadentebewegung sagte. Er hatte daraus eine auserlesene Féerie gemacht, die im Raffinement von „la damoiselle élue“ erreicht wird. Dieses Mal ließ sich Debussy durch den Praeraffaelismus verführen. Er entlieh Dante Gabriel Rossetti sein Engel-Weib, das, drei Lilien in der Hand, sieben Sterne im Haar, gelehnt auf die Goldbarriere des Himmels, einen mystischen Bräutigam ruft, und zu weinen

beginnt, weil er, als Mensch auf Erden zurückgeblieben, nicht antwortet. Soviel Unkörperlichkeit befremdet ein wenig. Das Leben muß man verehren, auch wenn es nur Leiden und Enttäuschungen mit sich führt, denn es ist die einzige Quelle jeder Schönheit. Debussy gibt vor, das Leben zu fliehen, sich dafür nicht zu interessieren. Ich weiß nicht, ob er es fürchtet; aber ich habe Furcht, er werde es verfluchen. In der Sammlung seiner vier „Proses de Rêve, de Grêve, de fleurs et de Soir“, welche kostbare, zauberische und tiefbetrübte Musiken begleiten, verherrlicht er die Dämmerungen und verflucht er die Sonne: „die Mörderin der Illusionen, welche das geweihte Brot der leidenden Herzen sind“ . . . Logischerweise mußte Claude Debussy die „Nocturnes“ schreiben, die so entzückend sind. Hier gibt er mit Hilfe eines zauberischen Orchesters den Wolken, die am Himmel dahinziehen, verschiedene Formen, die seine Phantasie erschafft; er läßt chimere Gestalten, die nur er bemerkt, in dem silbernen Staub, der um den Mond zittert, tanzen, laufen; er verwandelt in melodiose Sirenen den weißen Schaum der bewegten Welle. Ebenso logisch mußte er dazu kommen, die anstößigen „Chansons de Bilitis“ von Pierre Louys zu rhythmisieren. Er mischt ein feines, im Dunst vergehendes, antikes Parfüm mit sehr starken, modernen Düften, und es glückt ihm, uns mit seinen fremdartigen und vollüstigen Mixturen zu berauschen. Nennen wir noch das Quartett, bemerkenswert durch seine ungewöhnliche Phantasie und seine sonderbaren baudellairischen Stücke, so haben wir alles erwähnt, was Debussy vor „Pelleas und Melisande“ komponiert hat.

Das Libretto dieses Dramas verlangte Debussy von Maeterlinck. Die Idee der Fatalität, des Codes, welche in dem Stücke des belgischen Dichters erscheint; die Atmosphäre einer traurigen Legende, die es einhüllt wie in einen dünnen Schleier: alles was es darin rätselhaftes, wirklichkeitsfernes gibt; die schattenhaften Gestalten, arme Könige, arme Leute, arme Gäste unbe-

nannter Länder, welche das Schicksal mit seiner Hand durch den Nebel des Unabänderlichen führt, die resignierten, naiven, sanften oder ernstesten Gespräche dieser leidenden, unglücklichen Personen: alles dies entspricht ganz genau dem Temperament Claude Debussys, der mit „Pelleas und Melisande“ ganz sein Maß erreicht hat. Er hat die Symbole seines Mitarbeiters mit Melodien begleitet, welche deren beschwörende Kraft außerordentlich steigern. Diese Melodien hat er nie den Stimmen gegeben, sondern in einer ganz besonderen Art dem Orchester anvertraut, einem weichen, wogenden, gedämpften und gleichsam in Watte eingehüllten Orchester, über dem sich die Worte erheben. Die Deklamation ist weder lyrisch, noch melodisch (was nicht etwa sagen will, daß es ihrer Gesamtheit weder Lyrik noch Melodie gäbe); sie ist nach einem System wiederholter, gleichlanger Noten gebildet, welches Debussy zu dem Seinigen gemacht hat und das durch eine Art langsam sich hinziehender, einlullender Rezitation noch die Unbestimmtheit der Gegenstände vermehrt, denen sie sich ergibt. Dank dieses Orchesters mit seinen tausend Farbensnuancen, mit seinen zarten Reflexen, dank dieser vereinfachten, vereinheitlichten Deklamation werden die wogenden Empfindungen Golands, des unbewußten Mörders, jene von Pelleas und Melisande, der unverantwortlichen Schuldigen, wunderbar geschildert. Es gibt nichts unseresgleichen in jenen Seelen; der Aufschwung ins Unwirkliche ist vollkommen. Und die Meere, der Strand, die Grotten, die Gärten, die uns Claude Debussy mit Mitteln eines Zauberers zeigt, sind uns nicht mehr vertraut. Sie sollten eigentlich so sein, wie sie uns hier erscheinen, und es gibt wenige Werke, wo ein Musiker den Gedanken eines Poeten mit solcher Treue übersetzt hat. Wenn es mich freut, dies anzuerkennen, folgt daraus, daß meine Neigungen einem solchen Theater zugewandt sind? Nur das Leben mit seiner strahlenden Herrlichkeit des gewaltigen Lichtes



Mit Genehmigung des Künstlers

GUSTAVE CHARPENTIER

der Wahrheit lockt mich an und begeistert nicht. Ich glaube nur an dieses; ich finde nur im Leben Glück, Tröstung, Auferbauung, Ermutigung, und wenn ich aus den Nächten herauschreite, in die es uns oft führt, habe ich ein ganz besonderes Glücksverlangen, die Sonne anzubeten, „den Töter alles Trugs, dieses vergifteten Brodes des unglücklichen Herzens“. Aber der Versuch Debussys erfreut mich aus mehr als einem Grunde. Vor allem setzt er den Komponisten ins schönste Licht; er lehrt seinen Namen, sein Talent der Menge; er fügt einen mutigen Komponisten der Zahl Jener hinzu, welche die französische Schule von den gebahnten Wegen wegführen. Und schließlich hilft er die Töne zu befreien. Offene Quartan, Quinten und Oktaven, ungesetzmäßige Verbindungen, verbotene Folgen von Akkorden, welche die harmonische Basis von Pelleas und Melisande bilden, tragen dazu bei, die Gesetze der Freiheit zu verkünden. Schließlich, eine wichtige Phase der ewigen Entwicklung der Dinge bezeichnend, stürzt jener Versuch, die Nachahmer Richard Wagners und ihre Bastard-Werke in das Grab. Platz den unabhängigen Künstlern und den Neuschöpfern! Vielleicht kommt das Werk Claude Debussys, das direkt aus der dekadenten Bewegung her stammt, die in der Literatur und in der Malerei unfruchtbar gewesen ist, ein wenig zu spät. Das tut nichts. Der Eindruck des Neuen, den es gibt — dramatisch und musikalisch gesprochen — ist nicht weniger tief.

Ich komme zum Schlusse. Indem ich unsere Kunst auf ihrem Wege zum Ruhm verfolgt, sie in die Schlachten, die sie gewonnen hat, in die Gefahren, denen sie sich aussetzte, begleitet habe, haben wir gesehen, daß sie sich immer durch Neuerungen verjüngt hat und gleichzeitig der Tradition treu geblieben ist. Es ist kein Fortschritt möglich ohne die Vereinigung dieser zwei Elemente, aus denen die Werke von Dauer sich zusammensetzen, und es ist keine Schönheit möglich ohne Fortschritt, denn der Wiederbeginn bei altem ist unnütz. Das wichtigste

ist: wir haben unseren nationalen Charakter stets gewahrt. Aus dem Wagnersturme werden wir nicht nur gesund und gerettet herauschreiten, sondern, besser noch: gestärkt, befreit, gewappnet für die Zukunft. Der Einfluß des deutschen Meisters, ein Einfluß, der allgemein gewesen ist, hat kein Volk so gedrückt, wie unseres. Ohne die Berechtigung dieser Einwirkung Wagners, die unbestreitbar ist, zu leugnen, muß man erkennen, daß sie ihren Ausgangspunkt in jenem Verbrechen hatte, das man einst gegen den „Cannhäuser“ verüben wollte, und daß sie beträchtlich gewachsen ist, dank der weiteren Verfolgungen, welche jenem Verbrechen gefolgt sind. Jene, welche ihrem Land oder ihren Interessen dadurch nützen wollten, daß sie während eines Vierteljahrhunderts die Aufführung der Werke Richard Wagners verhindern wollten, haben als schlechte Patrioten oder als mittelmäßige Industrielle gehandelt, denn der unausbleibliche Triumph jener Werke, der mit einem Schlage hereinbrach, der die Massen berauschte, der unsere Theater, unsere Konzerte mit dem erhabenen, einst verschmähten Werke erfüllte, versperrte einen Moment lang unseren Komponisten den Weg, setzte sie der Welt gegenüber in eine Situation von sichtlicher Inferiorität, welche weder ihnen, noch Frankreich zur Ehre gereichte, welches trotz alledem, wie ich schon mit Freuden konstatiert habe, im ersten Treffen der musikalischen Nationen geblieben ist. Das Verbrechen, die Verfolgungen haben nur dazu gedient, um die vollkommene Machtlosigkeit von Attentaten gegen das Genie noch einmal zu zeigen und um den Wagnerischen Einfluß für einen Augenblick ein wenig Gefährlichkeit zu geben. Die Gefahr lag nicht so sehr in dem plötzlichen Starrsinn des Publikums, welches beflissen war, die unqualifizierbaren Ungerechtigkeiten gutzumachen und welches durch den Glanz, der jenseits des Rheins sich erhob, so geblendet wurde, daß es gehindert war, die anderen Künstler nach ihrem Werte zu schätzen; sondern in einer Art Entfremdung

der Persönlichkeit, welcher einige unserer Komponisten unbewußt unterlagen. Was in der deutschen Kunst echt national ist, kann man mit dem nicht in Uebereinstimmung bringen, was in unserer Kunst echt national ist. Richard Wagner hat selbst auf die großen Unterschiede in der geistigen Veranlagung hingewiesen, indem er sagt, der Deutsche liebe die Tat, welche ein Traum, der Franzose den Traum, welcher eine Tat ist. Wenn einige unserer jungen Künstler in ihrer sehr erklärlichen Aufwallung des Enthusiasmus fortgefahren wären, sich mythische Stoffe, philosophische Spekulationen, die gleichzeitig literarische und musikalische Art des Komponisten von „Tristan und Isolde“ anzueignen, hätte unser Ruhm sichtlich dabei gelitten. Die Herrschaft Wagners vereinigt sich jetzt mit der Herrschaft Glucks. Nachdem man sich in den mächtigen, sturmgepeitschten oder den sanft gewiegten Wellen der tönenden Meere gebadet, spiegelt man sich jetzt in den ruhig-stolzen, göttlich-klaaren Fluten singender Ströme. Aus allem, was uns die Herrschaft Wagners an Schönem und Gutem gebracht hat: vollkommene Freiheit der scenischen Formen vollkommene Verbindung von Melodie und Text, vollständige Verschmelzung von Orchester und Singstimmen, Adel, Fülle, Beredsamkeit; aus allem, was uns Gluck an Bewunderungs- und Verehrungswürdigem vermacht hat: Reinheit, Einfachheit der architektonischen Linien, Wahrheit des Ausdrucks, Deutlichkeit der Deklamation; Ernst, Macht, Bewegung: daraus wird sicherlich die moderne Symphonie, das lyrische Drama von morgen entspringen. Diese Rückkehr zum klassischen Meister, eine Rückkehr, die in keiner Weise eine Vernachlässigung des romantischen Meisters mit sich bringen wird; diese Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit hat eine hohe Bedeutung, die uns volles Vertrauen zur Zukunft gibt. Wir haben gesehen, wie sich die französische Musik aus dem Boden des Landes selbst erhob, allmählich zum Licht aufstieg und ihre

Kraft und Originalität aus dem Leben der Wesen und der Dinge geschöpft hat. Wenn ich einen großen Teil dieser Schrift unseren Ahnen gewidmet habe, weil sie nach meiner Meinung eben so viel Schönheit in ihren Zielen wie in ihren Werken haben; weil sie mit ihren Werken und ihren Handlungen immer die Ideen des Fortschrittes, der Vernunft, der Freiheit und der Tapferkeit verfochten haben, welche ewig bei der notwendigen Entwicklung der Künste Helfer sein werden; weil sie in meinen Augen ebensowohl die Tradition, wie die Neuerung vertreten, weil jeder von ihnen seine neuen Erwerbungen zu dem von seinen Vätern hinterlassenen Erbe hinzugefügt hat, eine Erbschaft, die wir unsererseits wieder vermehren müssen. Wir besitzen jetzt — ich bin stolz darauf, es zu sagen — zahlreiche und wertvolle Theater-Komponisten und Symphoniker, vor denen sich, geheimnisvoll, aber mächtig, das XX. Jahrhundert eröffnet hat. Das Leben, die Natur, die Wahrheit werden sicher ihre drei Erzieher, ihre drei Ratgeber sein; ich hoffe, sie werden, wie unsere großen alten Meister, die Musiker des Lebens, des Lebens ihrer Zeit, ihres Landes sein; die Musiker der entzückenden, bewunderungswürdigen und fruchtbaren Natur; die Musiker der Wahrheit, die früher oder später triumphiert. Wie Adam de la Halle, Clément, Jannequin, Rameau, Gluck, Méhul, Berlioz und die anderen werden sie — so will ich es glauben — sich ganz in ihren Gesängen geben, und wie ihre Vorgänger werden sie nicht zu Grunde gehen, sondern unsterblich werden und ihren Nachfolgern das beste Stück ihrer Seele, ihres Geistes, ihres Selbst hinterlassen. Nichts hindert sie jetzt, sich zu betätigen, vorwärts zu marschieren, von Sieg zu Sieg vorzurücken. Der für einen Moment verschüttete Acker ist freigelegt, bereit, den Samen künftiger Ernten zu empfangen. Mögen sie mutig in die unbekannte Zukunft eintreten, deren Helden sie vielleicht sein werden, und mögen sie sich, wie die Alten ruhm-

voll und hoffnungsfroh arbeitend, durch unser edles und fruchtbares Land, durch unseren sanften Himmel, durch das Glück und die Leiden unseres Lebens, das wir trotz allem lieben, inspirieren lassen. Es ist mir eine innige Freude, nachdem ich auf vielen Seiten dieser Schrift den Meistern den gebührenden Tribut der Dankbarkeit dargebracht habe, hier die junge Generation Frankreichs, welche der Ruhm erwartet, grüßen kann, und daß ich ihr glückliche Reise, erfolgreiche Arbeit, ehrenvollen Sieg wünschen kann und einen immer größeren Gewinn an Unabhängigkeit, Mut, Liebe, Hoffnung, Klarheit, Glauben, Menschlichkeit und Schönheit!



DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Es erschienen bisher in ähnlicher Ausstattung und in demselben Umfange wie „Die Musik“:

- Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG
von CORNELIUS GURLITT.
Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von
ALBERT ZACHER.
Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS
von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE
von RICHARD MUTHER.
Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD
MUTHER.
Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS
von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZ-
SCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss
von FRIEDR. PERZYNSKI.
Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE
[Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre]
von ERICH KLOSSOWSKI.
Band XVI: BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.

Fortsetzung auf nächster Seite.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

- Band XVII: JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.
Band XVIII: ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band XIX: JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.
Band XX: GIORGIONE von PAUL LANDAU.
Band XXI: GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.
Band XXII: DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSKAR BIE.
Band XXIII: VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.
Band XXIV: NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.
Band XXV: CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.
Band XXVI: ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT.
Bd. XXVII: HANSTHOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.
Bd. XXVIII: PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.

Weitere Bände in Vorbereitung.

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50.
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden à Mk. 10.—.*

BARD, MARQUARDT & Co., G. m. b. H., BERLIN W. 57

Im Verlage von BARD, MARQUARDT & Co., G. m. b. H.,
BERLIN W. 57 erscheint ferner:

*SAMMLUNG MERKWÜRDIGER BÜCHER
DER WELTLITERATUR*

I. THOMAS DE QUINCEY: Bekenntnisse eines
Opiummessers. Aus dem Englischen übersetzt von
Hedda u. Arthur Moeller-Bruck. Mit reichem Buch-
schmuck und originellem Einband. Mk. 3.—

„*Neue Freie Presse*“ vom 15. 11. 1902: Th. de Quinceys Buch ist von
höchstem kulturhistorischen Werte; der es schrieb, war einer der feinsten
Geister Englands in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und zugleich ein
bedeutender Charakter. Die Geschichte, wie er dazu kam, sich dem Opium hin-
zugeben, ist voll rührender Episoden, man könnte sie für Dichtung halten, wenn
es nicht erwiesen wäre, dass sie Wahrheit ist . . . Die Ausstattung des
Buches verdient ein besonderes Lob; es wird die Zierde jeder Bibliothek werden,
in der es als hochbedeutsames Literaturwerk nicht fehlen darf.

II. BARBEY D'AUREVILLY: Finsternis. Übersetzt von
Hedda und Arthur Moeller-Bruck. Buchschmuck
und Einband entworfen von Georg Toppel. Mk. 3.—

„*Breslauer Zeitung*“ vom 5. 2. 1902: Den Deutschen, die in Konrad
Ferdinand Meyer einen verwandten Dichter lieben, wird auch dieser französische
Künstler teuer sein. Mit kraftvoller Phantasie, blühender Erfindung, mit einer
sinnlichen Macht und Energie der Darstellung vereinigt er die klassische Reinheit
des Stils, die subtilste Psychologie und wahrhaften Adel der Empfindung.
Seine Novellen und Romane, deren feinsten wohl hier gegeben wird, sind erzählt
mit der Kunst, die wir in der alten italienischen Erzählung bewundern, und
zugleich sind sie erhellt, vertieft durch die Empfindung des Künstlers, der ein
Dichter unserer Zeit war.

Eine germanische Seele in der romanischen Kunst.

III. GEORGES RODENBACH: Das tote Brügge. Einzig
autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von
Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit zwei-
farbigem Buchschmuck und elegantem Einband entworfen
von Fritz Arbeit. Mk. 3.50

„*National-Zeitung*“ (Berlin) vom 10. 4. 1903: So ausserordentlich reich die
Literaturen der neueren Zeit an guten, ja vortrefflichen Romanen sind, so ist
doch die Zahl jener Erzählungswerke, die eine tiefgehendere Bedeutung haben,
nur eine geringe. Man denke an alle die grossen Namen um die Mitte des
XIX. Jahrhunderts und frage sich, welche der einst so gepriesenen Schöpfungen
jetzt noch Leben und Kraft haben, zu erschüttern, fortzureissen, ja selbst nur
das Interesse wach zu erhalten. Zu diesen seltenen Büchern gehört der Roman
von Georges Rodenbach »Bruges-la-Morte«, der jetzt in einer deutschen Über-
setzung bei Julius Bard in Berlin erschienen ist . . . Bruges-la-Morte ist ein
ganz einziger Roman und einer von den wenigen, die in der Weltliteratur von
bleibender Bedeutung sind.



EINE EMPFINDSAME REISE IM AUTOMOBIL

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Ein Reisetagebuch

*Mit über vierzig Vollbildern
in Tonätzung nach Original-
Aufnahmen des Verfassers. In
eleg. Einband. Preis 6 Mark*

BARD, MARQUARDT & Co., G. m. b. H., BERLIN W. 57

Im Verlage von BARD, MARQUARDT & Co., G. m. b. H.,
BERLIN W. 57 erscheint ferner:

**SAMMLUNG MERKWÜRDIGER BÜCHER
DER WELTLITERATUR**

- I. THOMAS DE QUINCEY: Bekenntnisse eines
Opiummessers. Aus dem Englischen übersetzt von
Hedda u. Arthur Moeller-Bruck. Mit reichem Buch-
schmuck und originellem Einband. Mk. 3.—

„**Neue Freie Presse**“ vom 15. 11. 1902; Th. de Quinceys Buch ist von
höchstem kulturhistorischen Werte; der es schrieb, war einer der feinsten
Geister Englands in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und zugleich ein
bedeutender Charakter. Die Geschichte, wie er dazu kam, sich dem Opium hin-
zugeben, ist voll rührender Episoden, man könnte sie für Dichtung halten, wenn
es nicht erwiesen wäre, dass sie Wahrheit ist Die Ausstattung des
Buches verdient ein besonderes Lob; es wird die Zierde jeder Bibliothek werden,
in der es als hochbedeutsames Literaturwerk nicht fehlen darf.

- II. BARBEY D'AUREVILLY: Finsternis. Übersetzt von
Hedda und Arthur Moeller-Bruck. Buchschmuck
und Einband entworfen von Georg Toppel. Mk. 3.—

„**Breslauer Zeitung**“ vom 5. 2. 1902: Den Deutschen, die in Konrad
Ferdinand Meyer einen verwandten Dichter lieben, wird auch dieser französische
Künstler teuer sein. Mit kraftvoller Phantasie, blühender Erfindung, mit einer
sinnlichen Macht und Energie der Darstellung vereinigt er die klassische Reinheit
des Stils, die subtilste Psychologie und wahrhaften Adel der Empfindung.
Seine Novellen und Romane, deren feinsten wohl hier gegeben wird, sind erzählt
mit der Kunst, die wir in der alten italienischen Erzählung bewundern, und
zugleich sind sie erhellt, vertieft durch die Empfindung des Künstlers, der ein
Dichter unserer Zeit war.

Eine germanische Seele in der romanischen Kunst.

- III. GEORGES RODENBACH: Das tote Brügge. Einzig
autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von
Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit zwei-
farbigem Buchschmuck und elegantem Einband entworfen
von Fritz Arbeit. Mk. 3.50

„**National-Zeitung**“ (Berlin) vom 10. 4. 1903: So ausserordentlich reich die
Literaturen der neueren Zeit an guten, ja vortrefflichen Romanen sind, so ist
doch die Zahl jener Erzählungswerke, die eine tiefgehendere Bedeutung haben,
nur eine geringe. Man denke an alle die grossen Namen um die Mitte des
XIX. Jahrhunderts und frage sich, welche der einst so gepriesenen Schöpfungen
jetzt noch Leben und Kraft haben, zu erschüttern, fortzureissen, ja selbst nur
das Interesse wach zu erhalten. Zu diesen seltenen Büchern gehört der Roman
von Georges Rodenbach »Bruges-la-Morte«, der jetzt in einer deutschen Über-
setzung bei Julius Bard in Berlin erschienen ist Bruges-la-Morte ist ein
ganz einziger Roman und einer von den wenigen, die in der Weltliteratur von
bleibender Bedeutung sind.



**EINE EMPFINDSAME REISE
IM AUTOMOBIL**

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Ein Reisetagebuch

*Mit über vierzig Vollbildern
in Tonätzung nach Original-
Aufnahmen des Verfassers. In
eleg. Einband. Preis 6 Mark*

BARD, MARQUARDT & Co., G. m. b. H., BERLIN W. 57

GEDRUCKT BEI JIMBERG & LEFSON IN BERLIN SW

69700066





