

Hans Pfitzner

Von

Paul Nikolaus Cossmann



München und Leipzig
bei Georg Müller
1904

Vorbemerkung.

Mit den Herren Schuster und Loeffler in Berlin hatte ich die Herausgabe einer Pfizner-Biographie verabredet, die eine erweiterte Umarbeitung meiner im Jahre 1900 in der „Gesellschaft“ veröffentlichten Aufsätze über Pfizner sein sollte. Ich bin zu dieser Umarbeitung bis jetzt nicht gekommen; aber der Justizmord, den ein Teil des Publikums und der Kritik vor einigen Tagen anlässlich der ersten Münchner Aufführung der „Rose vom Liebesgarten“ an diesem Meisterwerk der Romantik, das so populär werden wird wie „Lohengrin“, begangen hat, läßt es als rätlich erscheinen, die Aufsätze sofort in einem Münchner Verlag erscheinen zu lassen, fast genau so wie ich sie damals geschrieben habe. Der Verlag von Schuster & Loeffler hat hierzu seine Einwilligung gegeben, wofür ich ihm auch an dieser Stelle verbindlichst danke.

München, den 1. März.

P. N. Cossmann.

„Aber das Leben ist kurz und die Wahrheit wirkt ferne und lebt lange: sagen wir die Wahrheit.“

Nur der dringende und oft wiederholte Wunsch des hochgeschätzten Redakteurs einer Zeitschrift, der meinte, ich könne es am besten, veranlaßt mich, über Hans Pfitzner zu schreiben; denn es ist durchaus zwecklos. Wenn wir, der Leser und ich, wenigstens darüber einig wären, was unter Kunst zu verstehen sei und welche der im bürgerlichen Leben als Künstler bezeichneten Herren mit ihr etwas zu tun haben! Wer ist der größte zeitgenössische Dramatiker? wurde vor einiger Zeit Hermann Bahr gefragt; „unstreitig Sudermann“, antwortete er. Es kann mir nicht einfallen, demgegenüber nachweisen zu wollen, ein anderer sei größer; denn diese Äußerung zeigt, daß wir überhaupt ganz Verschiedenes unter Kunst verstehen; sonst könnte jener nicht einen talentierten Tages- und Abendschriftsteller, wie deren jedes Zeitalter einen braucht und hat, nennen, wenn von Kunst die Rede ist. Daß einer einem in angenehmer Weise durch theatrale Veranstaltungen einen Abend ausfüllt, einen spannt, unterhält, gruseln macht (Tragödie), lachen macht (Komödie), beides (Schauspiel), das ist

es, was nach der Ansicht vieler den Dramatiker ausmacht. Es ist die weitverbreitete Auffassung der Kunst als Spaß. Eine zeitgenössische philosophische Schriftstellerin sagt, wenn das Ziel der Philosophie erreicht werden soll, ließe sich noch am ehesten auf die Lösung der ästhetischen Probleme verzichten, „da diese für die Gesamtheit unserer Weltanschauung von relativ geringer Bedeutung sind“. Diese „wir“, von denen hier die Rede ist, pflegen die Künstler als Insekten zu betrachten, belustigend aus der Ferne, belästigend in der Nähe, wenn sie sich einem auf die Nase oder gar auf die Tasche setzen; als Clowns, dazu bestimmt, dem ernstesten Geschäftsmann einige freie Stunden auszufüllen. Daß ich doch solche veranlassen könnte, nicht weiter zu lesen; ich möchte mich nicht lächerlich vor ihnen machen, denn es sind ausgezeichnete Leute darunter. Der Dichter Lenz hat ihren Standpunkt in seinen Anmerkungen übers Theater vertreten und hat den „Mann von Geschäften“, für dessen Unterhaltung der Künstler zu sorgen hat, im neuen Menozä auf die Bühne gebracht; so wie später Goethe die dazu gehörigen Künstler im Theaterdirektor und der lustigen Person im Vorspiele zu Faust auftreten ließ; und es ist kein Zufall, daß die Aussprüche dieser beiden Figuren mit besonderer Vorliebe — und zwar allen Ernstes, nicht etwa ironisch — zitiert werden.

Andre nehmen die Kunst ernst; nämlich als Politik. Die Kunst als Spaß ist besonders bei den Lesenden beliebt; die Kunst als Politik bei den Schreibenden, die bemüht sein müssen, ihrer Tätig-

keit einen Zweck unterzuschieben. Bei den Jungdeutschen war diese Anschauungsweise so recht zu Hause, und Gutzkow glaubte seine neunbändigen Romane nur unter der Voraussetzung verantworten zu können, daß sie nützten. Statt viele Worte zur Charakteristik der politischen Auffassung zu verwenden, setze ich acht hierher, welche über Wagners Parsifal gesagt wurden: „Als damals (1877) ‚Parsifal‘ so weit nach rechts abbog“ . . .

Eine vielen Kunstkritikern sympathische Auffassung ist die der Kunst als Schusterei. Wenn man liest, was für Vorschriften so ein Schreiber einem echten Künstler gibt — etwas kürzer, viel heller und dergleichen — so erkennt man deutlich die Voraussetzung, daß Kunstwerke so entstehen wie Schuhe. Ein bekannter Kunstkritiker schreibt: „Die leicht eintretende Wirkung langer, lyrischer Partien in Dramen mit starker Handlung ist aber die, daß, wenn der Dichter von dem traumverlorenen, süßen Verweilen sich losreißt, dann die Handlung mit verdoppelter Schnelligkeit den Aufenthalt einholen muß und ein allzu rasches Hintereinander von wichtigen Ereignissen die Wirkung des einzelnen beeinträchtigt. Wir erinnern an (Wagners) Tristan und Isolde“ . . . Ein anderer schreibt, die Dichter erwarteten, daß das Dasein sich so abspiele, wie sie es im Reich ihrer Phantasie zu „arrangieren“ gewöhnt sind . . .

Das Schrecklichste, was einem Menschen passieren kann, ist, in diese Welt als ein Künstler mit ganz andersartiger Auffassung hineingesetzt zu werden, mit der angeborenen Auffassung der Kunst als Ernst.

„Wehe dem, der eine große Tat zu vollbringen hat“, heißt es einmal bei Ibsen. Die Spaßmacher, Politiker und Schuster haben zu allen Zeiten gefunden, daß die Menschen gerade ihrer Zeit jedes Verdienst zu würdigen wissen, daß jeder, der was Tüchtiges leistet, reich an Ehren und Geld, hochbefriedigt von den zeitgenössischen Kunstverhältnissen, ein Leben voller Freude führt. „Ja früher, da war das anders. Goethe sagte, man sei nie mit ihm zufrieden gewesen, und die Berliner waren auch nach seinem Tode durchaus nicht befriedigt von den Nachlaßbänden. Beethoven wurde mit seinen letzten Quartetten ausgelacht, und Schubert konnte für seine C-dur-Symphonie keinen Verleger finden. Von Wagner gar nicht zu reden: aber wie gut geht es jetzt den Wagnerianern! Sie sind Hofkapellmeister, und wenn sie die modernsten Sachen schreiben, sie haben sofort Gelegenheit, sie in Konzerten mit den besten Orchestern und so vielen Proben, wie sie wünschen, aufzuführen, unter dem hellen Jubel des Publikums, und Opern können sie sich wenigstens gegenseitig aufführen, wieder mit dem Aufgebot aller Mittel; ein ganzer Stab von Literaten versichert die größten Neuerungen mit Begeisterung im Kaffeehaus und der Presse und reißt den, zuweilen etwas renitenten musikalisch gebildeten Teil der Nation mit sich fort. Was will man mehr? Wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht!“

Das selbe Bild hat sich zu allen Zeiten geboten. Nachdem das Genie — in unserem Falle ist es Wagner — sein Herzblut hingegeben hat, konnte

damit der Baum des Ruhmes tüchtig begossen werden, so daß es den Epigonen nicht an Lorbeerblättern für ihre Suppe mangelte. Ist ein wirklicher Nachfolger da, der sein Genie, wie Parsifal den Speer, einem inneren Gebote folgend, nicht dazu verwenden darf, sich vorwärts zu kämpfen, so ist er übel dran. Die Liebe zum Meister ist zu groß, die zu den Jüngern zu klein, um sich zu äußern; ohne Anschluß an eine Partei, kann er warten, bis sich eine für ihn bildet, was meistens nach dem Tode, günstigen Falles auch einmal, wenn er von einer unheilbaren Geisteskrankheit befallen wird, zu geschehen pflegt. Daß ich Hans Pfitzner für den Nachfolger Wagners halte, wird niemanden wundernehmen, der weiß, daß wir befreundet sind. Die Freunde des Münchener Komponisten Anton Beer halten diesen, die Freunde Adalbert von Goldschmidts Adalbert von Goldschmidt, die Freunde Siegfried Wagners halten Siegfried Wagner, die Freunde August Bungerts diesen für den größten Komponisten unserer Zeit; und sie alle halten die Freunde der anderen Komponisten für dumme Kerle, — eine Vorstellungsweise, von der ich bekennen muß, auch meinerseits nicht ganz frei zu sein. Beweisen läßt sich hier nichts; also, wie gesagt, es ist völlig zwecklos, daß ich, wie das die anderen bei ihren Klassikern tun, nun hier von Leben und Werken Hans Pfitzners erzähle. Wer findet, daß diese Biographie zu ausführlich sei, der stelle sich vor, Pfitzner sei vorige Woche gestorben; dann würde niemand sich wundern, in allen Blättern ausführliche Lebensgeschichten zu finden; im Gegenteil: wie reizend, wie

interessant, wie poetisch, ein Künstler, der sich im Kampf um Verhältnisse, unter denen es ihm einigermaßen möglich ist, zu schaffen, im Sehnen nach einer vollständigen Aufführung seiner Werke aufgerieben hat — allerliebste; die Freunde des Verstorbenen können gar nicht genug Feuilletons über ihn liefern, und es müssen daher Leute, die nur ein Mal mit ihm gesprochen haben, als Freunde verwendet werden. Man sieht eben das Genie an wie „den Hasen, als welcher erst nach seinem Tode genießbar und der Zurechtung fähig wird; auf den man daher, solange er lebt, bloß schießen muß“.

Hans Pfitzner wurde am 5. Mai 1869 in Moskau geboren, nicht, wie das bei einem Komponisten unserer Zeit sein sollte, als Sohn eines Italieners oder eines Grafen oder eines Millionärs oder Richard Wagners, sondern eines vortrefflichen deutschen Musikers, der seinerzeit unter Wagner gespielt und von diesem eine Photographie mit Widmung erhalten hatte. Mit einem ganz hervorragenden musikalischen Gehör begabt, am Leipziger Konservatorium nicht nur zum tüchtigen Geiger, sondern auch allgemein musikalisch aufs gründlichste ausgebildet, machte Pfitzners Vater den typischen Lebenslauf vieler deutscher Musiker in der aufreibenden Orchestertätigkeit durch, erst in der sächsischen Heimat, dann an der Moskauer Oper und zuletzt als Musikdirektor am Stadttheater zu Frankfurt a. M., immer die verkörperte Pflichttreue und immer ohne „etwas“ aus sich zu machen und ohne es zu „etwas“ zu bringen. In Moskau hatte er seine, einer deutschen, in Rußland lebenden Familie

entstammende Lebensgefährtin gefunden, eine an Talenten hervorragende Frau, die ihr pianistisches Talent bei Billoing, dem Lehrer von Anton und Nikolaus Rubinstein, ausgebildet und sich auch eine ungewöhnliche wissenschaftliche Bildung, besonders auf philologischem Gebiet angeeignet hatte. Es war somit dem Pfitznerschen Ehepaar die Möglichkeit geboten, die drei Kinder, eine Tochter und zwei Söhne, selbst in den Schulfächern und musikalisch auszubilden. Jedoch zeigte sich bei der Übersiedelung nach Deutschland nach einigen Jahren die praktische Notwendigkeit, die beiden Söhne einer öffentlichen Schule anzuvertrauen. Und das geschah denn auch.

Im September 1878 kam Pfitzner in die Frankfurter Realschule „Klingerschule“. Es waren für die Serta drei neue Schüler angemeldet, Pfitzner, der Sohn des Lehrers von Niederrad bei Frankfurt und ich. Während wir drei geprüft wurden, unterhielten sich indessen Pfitzners Eltern und meine Mutter, die auf uns warteten, unten im Hof. Als wir nach glücklich bestandener Prüfung hinunterkamen, trafen wir sie als gute Bekannte; es hatte sich gezeigt, daß zu der Zeit, als der Gegenstand und der Verfasser dieses Aufsatzes geboren wurden, unsere Väter sich kannten; der meinige war damals Professor an dem unter meinem Paten Nikolaus Rubinstein neu eröffneten Kaiserlichen Konservatorium zu Moskau gewesen, während er jetzt, im Herbst 1878, von Baden-Baden aus, wo wir die vorhergehenden Jahre gelebt hatten, einem Ruf an das unter Joachim Raff eröffnete Dr. Hochsche Konservatorium gefolgt war.

So ergab sich schon durch das seltsame Zusammen-
treffen persönlicher Beziehungen ein näherer Verkehr
zwischen Pfizner und mir von selbst, während die
Interessen des dritten Neueingetretenen nach anderen
Seiten lagen.

Die nach Klinger benannte Schule machte
während unseres gemeinsamen Schulbesuchs gerade die
Sturm- und Drangperiode durch. Wir hatten dort
schon früh Gelegenheit, den Lauf der Welt an Streitig-
keiten im Lehrerkollegium kennen zu lernen, den aus-
sichtslosen Kampf der ideal veranlagten Minorität
gegen die real veranlagte Majorität. Wir erlebten
die Maßregelung eines Lehrers, der Mißstände auf-
gedeckt hatte, in Anwesenheit der ganzen Schule durch
den Direktor, welcher mit unermüdlicher Bezugnahme
auf Bibelworte uns Schülern den mißliebigen, damals
noch im Amte befindlichen und anwesenden Lehrer
als „Wolf im Schafskleide“ schilderte, welcher Wolf
den Splinter im Auge seines Nächsten sehe und nicht
den Balken im eigenen; nach eingehender Bibelerege-
sue fuhr er fort: „Ihr Schüler habt alle schon einen solchen
Mann gesehen“ und nun folgte eine Personal-
beschreibung des Herrn Halter (der es gewagt hatte,
einem dem Direktor nahestehenden Lehrer das uner-
laubte Erteilen von Privatstunden an Schüler der
eigenen Klasse, einem anderen, der noch dazu ein
Landsmann des Direktors war, das Unterschlagen
von Trinkgeldern, die für den Schwimmlehrer be-
stimmt waren, zu verübeln). Die Sache endigte mit
der Entlassung des unbequemen Lehrers. Falls es
ihm gelungen ist, seine Existenz weiterzufristen und

er dieses Heft in die Hand bekommen sollte, möge er daraus ersehen, daß sein Schicksal an manchen seiner damaligen Schüler nicht spurlos vorübergegangen ist. Während diese Angelegenheit längst öffentlich bekannt und sozusagen bereits historisch geworden ist, liegen die anderen Erlebnisse aus der Sturm- und Drangschule nicht weit genug zurück, um schon jetzt geschildert zu werden; trotzdem sie von erheblichem erziehungsgeschichtlichen Interesse wären. Nur so viel, daß neben einigen sehr sympathischen und hochstrebenden Lehrern uns eine ganze Musterkarte menschlicher Eigentümlichkeiten, meist nach der negativ moralischen Seite gerichteter, bekannt wurden. Pfizner war einer der besten Schüler der Schule, sowohl durch Begabung als auch durch Fleiß. Nur die für einen Künstler unserer Zeit wichtigste Kunst, die des Rechnens, machte ihm stets Schwierigkeit. Aber ausgefüllt war er — auch kein Fehler bei einem modernen Komponisten — durchaus nur durch die Musik; die Werke und das Leben der musikalischen Klassiker, das war seine Welt. Auch Kompositionen aus der allerfrühesten Zeit sind vorhanden; und hier haben wir als ersten Beitrag zur Schilderung von Pfizners künstlerischer Persönlichkeit zu sagen, daß eine Entwicklung im Sinn zunehmender Vollendung, allmählicher Befreiung von fremden Einflüssen bei Pfizner nicht vorhanden ist; für größere Formen fehlte ihm zu jener Zeit die Technik, aber er schrieb Lieder, von denen späterhin wohl manche in die Öffentlichkeit gelangen werden, die schon ganz das

individuelle Gepräge, die Höhe und die Reinheit seiner späteren Musik zeigen und in sich vollendet sind. In ihm war eine, wie es damals scheinen wollte, unverstiegbare Quelle musikalischer Eingebungen, insbesondere auch solcher heiteren Charakters.

Im Jahre 1886 trat er in das Hochsche Konservatorium zu Frankfurt ein; in der Kompositionslehre und im Kontrapunkt war Swan Knorr sein Lehrer, im Klavierspiel James Kwast. Von der Konservatoriumszeit ließe sich viel erzählen. Aber ich fürchte schon sowieso, daß meine Abhandlung zu lang wird und muß mich auf das Notwendigste beschränken. Hat Pfitzner viel Unglück und Mißgeschick zu erleben gehabt, wovon manches im Fortgang unserer Darstellung zur Sprache kommen kann, das meiste aber nicht, so hatte er andererseits in einer Beziehung großes Glück; darin nämlich, daß er mit einigen Leuten zusammentraf, mit denen ihn eine tiefere Verwandtschaft als das unter dem Namen der Freundschaft verbreitete Geschäftsverhältnis verband. (Wie gering die Ansprüche sind, welche die Welt an einen Freund stellt, ist daraus zu ersehen, daß sie die Rückkehr des Mörös in Schillers „Bürgschaft“ als Heldentat feiert; eine etwas anständigere Welt würde finden, daß Mörös, wenn er nicht zurückgekehrt wäre, der niederträchtigste Schurke gewesen wäre.) Als Pfitzner am Hochschen Konservatorium studierte, besuchte dieselbe Anstalt ein etwa gleichaltriger, in England geborener und aufgewachsener Deutscher namens James Brun; die Grenzen von Pfitzners Begabung waren scharf gezogen: er war seiner Grundrichtung nach

dramatischer Komponist, aber sich seine Dramen auch zu dichten, wie Wagner, war ihm versagt; mit derselben Bestimmtheit war auch Grun's künstlerische Begabung auf das Musikdrama gerichtet, nur daß ihm die musikalische Hälfte fehlte. Das einzigartige Verhältniß führte zu Ergebnissen, von denen weiterhin die Rede sein muß; was aus Pfitzner geworden wäre, wenn er Grun nicht kennen gelernt hätte, vermag man sich nicht vorzustellen. Ein intimes Verhältniß verband Pfitzner ferner mit dem gleichzeitig jene Anstalt besuchenden Karl Dienstbach, einem schwer zu erkennenden, tiefangelegten Musiker, der eine andere Seite des deutschen Wesens wie Pfitzner darstellend, philosophisch grübelnd symphonischen Zielen zustrebte. Und wieder eine ganz andere Seite war in der bajowarischen Kraftnatur des Cellisten Heinrich Kiefer*) verkörpert, der späterhin in der Geschichte von Pfitzners Musik eine Rolle spielte.

Auf dem Konservatorium bereits schrieb er sein erstes dramatisches Werk, die Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug.“ Und damit begann nach der Zeit naiven Schaffens für ihn die Leidenszeit. Ich muß hier ein paar Worte sagen über das Verhältniß des Dramatikers zur Welt. Herr Meyer meint, es bestehe

*) Daß Pfitzner heute nicht bekannter ist, als er ist, ist rätselhaft, entspricht jedoch allen Erfahrungen der Kunstgeschichte; womit allerdings keine Erklärung geliefert ist. Bei ausübenden Künstlern, die sich nur hinzusetzen brauchen, um zu zeigen, was sie können, pflegt es aber anders zu sein; merkwürdiger daher ist, daß Kiefer, der Paganini des Violoncells, vielen Musikfreunden noch unbekannt sein dürfte.

darin, daß der Dramatiker von der Welt möglichst viel Geld haben möchte. In Wirklichkeit ist das erste: daß er sein Werk hören und sehen will, ja muß. Er braucht das zum Weiterarbeiten. Diese innere Nötigung scheint bei manchen geringer zu sein, so daß sie die Leiden anderer nicht recht glauben können. Bei Pfitzner ist sie so stark, daß er, mangels einer einzigen Aufführung trotz einer unbeschreiblichen Energie Jahre hindurch wie gelähmt seiner Begabung nichts abzurufen vermochte, Jahre, die unwiederbringlich verloren sind. Eine Partitur in den toten Zeichen vor sich zu sehen, ohne sie zu tönendem Leben bringen zu können, das muß eine der größten Qualen sein, denen ein Künstler ausgesetzt sein kann, und die Leidensfähigkeit eines Künstlers ist größer als die anderer Männer.

Es scheint aber nicht nur die Nötigung des Hörenmüssens vorzuliegen, sondern auch ein Gefühl der Verpflichtung dem neuen Werke gegenüber, ihm die Möglichkeit der Wirkung zu geben. Wie es bei produktiven Künstlern bestellt ist, davon haben die meisten Leute, auch viele, die im bürgerlichen Leben als Künstler bezeichnet werden, keine Ahnung. Auch ich hätte keine, wenn ich nicht zufällig mit einem produktiven Künstler zu tun gehabt hätte. Bei einem solchen ist das Verhältnis zu den Werken ähnlich wie bei vielen Tieren dasjenige zu der Nachkommenschaft; ein unwiderstehlicher Trieb zwingt sie, ihr mit eigener Lebensgefahr zum Leben zu verhelfen, sie an einem sicheren Orte unterzubringen. Wagner hat sich über das dämonische Schicksal, das so den Künstler an eine,

ihm ihrer Grundrichtung nach entgegengesetzte Welt fettet, folgendermaßen ausgesprochen: „Ohne einen allgemeinen, für alle Kulturepochen gültigen Grundsatz aufstellen zu wollen, fasse ich für jetzt unsere heutigen öffentlichen Kunstzustände in das Auge, wenn ich behaupte, daß unmöglich etwas wirklich gut sein kann, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet und diese beabsichtigte Darbietung bei Entwerfung und Ausführung eines Kunstwerkes dem Autor als maßgebend vorschwebt. Daß dagegen Werke, deren Entstehung und Ausführung dieser Absicht durchaus ferne liegen mußten, dennoch dem „Publikum“ dargeboten werden, ist ein dämonischer, in der tiefsten Nötigung zur Konzeption solcher Werke aber begründeter Schicksalszug, durch den das Werk von seinem Schöpfer der Welt gewissermaßen abgetreten werden muß.“

Am schlimmsten von allen ist der musikalische Dramatiker von der Welt abhängig. Der Maler, der Epiker kann wenigstens sein Werk vollenden ohne sie, aber das Werk des Dramatikers ist erst mit der Ausführung vollendet; für diese braucht der musikalische Dramatiker einen größeren Apparat als irgend ein anderer Künstler; die Erlaubnis, welche Zeus bei Teilung der Erde dem Künstler gab, mit ihm in seinem Himmel zu wohnen, kann ihm nicht genügen; denn es gibt an jenem Ort keine Theaterdirektoren, Regisseure, Orchester, Chorsänger, Solisten, Schauspieler, Dekorationsmaler, und alle diese Leute braucht er.

Von dem was er erlebt, ist der echte Künstler

auch insofern abhängig, als Leben und Schaffen bei ihm ein Ganzes bilden. Während die Symphonien und Musikdramen der alten und neuen Kapellmeistermusik Stimmungen enthalten, die nirgends in der Welt vorkommen außer in Konzertsälen und Opernhäusern, ist bei Pfitzner jedes Werk, ja jeder Takt ein Stück seines Lebens; Musik ist ja immer eine eindrucksvolle Sache; nun gar ungewohnte Harmonien und Rhythmen — und doch alles Schwindel, wenn es nicht die Originalität der Wahrheit hat, künstliche Blumen, die allerdings von Prinzessinen (im Märchen nämlich) den natürlichen vorgezogen werden. In meiner Nähe wohnt ein moderner Musiker, den ich spielen höre; ich denke immer, er spiele Wagner, aber er fängt die Motive nur an, dann geht es anders weiter: er komponiert. Wer Ohren für musikalische Physiognomien hat — eine ebenso seltene Gabe wie Augen für Charakterphysiognomien — wird bei keinem Takt von Pfitzner denken, er könnte auch von Wagner sein. Von dem furchtbaren Gewicht der Selbstkritik bei einem auf dem Kunststandpunkt stehenden Künstler machen sich wenige eine richtige Vorstellung; für manchen talentvollen Komponisten ist es immer leicht, den musikalischen Faden fortzuspinnen, das Genie hingegen muß unter Umständen monatelang auf eine Eingebung warten, die ihm durch nichts ersetzt werden kann. So ist der echte Künstler auch ein echter Kritiker, nur daß er sich selber kritisiert, während bei den gewöhnlich sogenannten Kritikern die Kritik sich auf andere beschränkt.

Daß hier etwas ganz Besonderes vorliege, hat

von bekannten Persönlichkeiten zuerst der Gründer des ersten Richard Wagner-Vereins, der auch als Komponist bekannte Mannheimer Kapellmeister Langer erkannt, dem seine, Pfitzners Musik verehrende schöne Tochter Frau Stephanie Kraß, die später als opus 2 erschienenen Lieder übersandte, und der sogleich diese Lieder nicht als Talentprobe, sondern als ein Stück deutsche Musik auffaßte. Ich füge hier gleich an, daß einige andre Personen damals bereits Pfitzners Bedeutung ahnten und für ihn eintraten. Ohne derartige Hilfe, deren wir später noch mehrfach zu gedenken haben werden, wäre wohl überhaupt nichts von Pfitzner in die Öffentlichkeit gedrungen, da für alles Praktische Pfitzner jeder Sinn fehlt. Später, in Mainz, kursierte folgende Anekdote: Ein Freund riet dem Komponisten, einige in seinen Händen befindliche Banknoten einer Bank zur Aufbewahrung zu übergeben (ein Vorschlag, der sich übrigens als sehr begründet erwies, da Pfitzner bald darauf vergeblich seine Wohnung nach jenen Banknoten durchsuchte, die sich endlich im Theater in einem unverschlossenen Koffer vorfanden); auf jenen wohlmeinenden Rat gab er aber die Antwort: „Das hat doch keinen Sinn; ja, wenn es tausend Mark wären, so daß ich von den Zinsen leben könnte.“

Bevor Pfitzner durch seine Bemühungen für das Fest auf Solhaug in Berührung mit der sogenannten Welt kam, aber nach Vollendung der Partitur schrieb er die Sonate für Klavier und Violoncell. Ja, ich kann es nicht leugnen, er hat Kammermusik geschrieben, zum Entsetzen des richtigen Wagnerianers.

Der richtige Wagnerianer hält die Zeit der Kammermusik für vorüber; Schubert war der letzte, der sich Kammermusik allenfalls erlauben durfte; was Schumann hier geleistet hat, kommt wie alle Leistungen dieses ganz kleinen Talents nicht in Betracht; von Mendelssohn hat man die Hebriden-Duvertüre für eins der herrlichsten Musikstücke aller Zeiten zu halten, Programm-Musik aller Art ist gut; und was Wagner geschrieben hat, das sind durchgängig vollendete Kunstwerke, Rienzi, die Lieder, der Kaisermarsch, kurz alles. So hat der Wagnerianer, seinem Ahnherrn, dem Wagner im Faust, folgend für jede Kunstgattung ein gelehrtes Urtheil vorrätig.

Ein in der letzten Zeit des Konservatoriumsbesuchs geschriebenes Streichquartett ist unveröffentlicht. Die Violoncellsonate ist das erste gedruckte, und deshalb als opus 1 bezeichnete Werk und ist, insbesondere durch Kiefers Vortrag, eine der bekanntesten Pfiznerschen Kompositionen. Cellisten, die etwa unsere Broschüre lesen, wird es interessieren, daß mein Vater diese Sonate für die schönste seit den Klassikern geschriebene Violoncellsonate, insbesondere auch den letzten Satz für ganz vollendet hält, in dem manche Längen finden; diese entstehen, wenn man, den Grundcharakter verkennend, statt den Satz streng im Tempo und einfach durchzuführen, durch Rascherwerden gegen Ende, durch Langsamerwerden bei den sogenannten Gesangstellen u. dgl. ihn auseinander reißt.

Das viel später, im Jahre 1896, geschaffene Trio, um dieses Stück gleich hier zu nennen, ein

Wert von Beethovenscher Tiefe, dürfte eben dieser Tiefe und außerdem seiner Schwierigkeit wegen unter Pfitzners Kompositionen am wenigsten rasch bekannt werden; wenn ein Komponist einmal sehr berühmt ist, dann sind die Leute auch von denjenigen Werken entzückt, bei denen sie sich langweilen, und voraussichtlich wird erst auf diesem indirekten Wege das Trio zu allgemeinem Ansehen gelangen. Bei einzelnen hervorragenden Musikern jedoch nimmt es bereits die gebührende Stellung ein. In einem von Eugen d'Albert an Ludwig Jacobowski gerichteten Briefe, gegen dessen Veröffentlichung d'Albert nichts einzuwenden hat, kommt er auf dieses Werk zu sprechen.

Eugen d'Albert über das Trio.

Ich kenne sein Trio gründlich und halte dieses für eine bedeutende, hochinteressante Arbeit, welche leider noch nicht die genügende Anerkennung gefunden hat. Gewiß haben der erste und der letzte Satz ihre Schwächen, aber das ganze Werk zeugt von hohem Können und von außergewöhnlicher Erfindungskraft und verdient die weiteste Verbreitung. Der langsame Satz gehört zum Bedeutendsten, was in der modernen Kammermusik-Literatur hervorgebracht worden ist.

Pfitzners Lieder — er ist trotz seiner Kammermusikstücke der Grundrichtung nach Dramatiker und Lyriker — erschöpfen nicht nur den Stimmungsgehalt des Gedichtes, sondern sind außerdem melodiose und in sich geschlossene Musikstücke. Der Lyriker seines Herzens ist Eichendorff. Die von ihm komponierten Eichendorffschen Lieder dürften das Höchstmögliche im Aufgehen eines Komponisten im Stimmungsgehalt des Gedichtes darstellen. Im Jahre 1897 schrieb übrigens

ein Berliner Kritiker anlässlich Pfitzners: „wie kann ein moderner Komponist überhaupt so viel von Eichendorff komponieren, dessen Bedeutung ich keineswegs schmälern will, der aber doch heute als einer der Überwundensten gelten muß?“ Jetzt, 1900, da die Romantiker wieder so sehr in Mode gekommen sind, würde nicht leicht ein Kritiker so zu schreiben wagen. Welch ein ekelhaftes Ding ist doch die Mode. „Nichts ist widerwärtiger als die Majorität: denn sie besteht aus wenigen kräftigen Vorgängern, aus Schelmen, die sich akkommodieren, aus Schwachen, die sich assimilieren, und der Masse, die nachtrollt, ohne im mindesten zu wissen, was sie will.“

Das Komponieren ist ja viel leichter geworden. Früher hielt man für nötig, daß einem Komponisten wenigstens einige Themen für eine Sinfonie einfelen, wie abgeschmact diese Themen zuweilen auch sein mochten; um „Norma“, „Die Stumme von Portici“, „Die weiße Dame“, den „Barbier von Sevilla“ zu schreiben, mußte man einen Haufen musikalisches Talent haben; aber jetzt braucht einem Komponisten musikalisch überhaupt nichts mehr einzufallen, noch nicht einmal genug für ein Trommelsolo; wenn er nur Einfälle philosophischer Art hat, zum Beispiel den C-Dur-Dreiklang als „Erlösungsmotiv“ zu bezeichnen und den C-Moll-Dreiklang als „Entsagungsmotiv“, und außerdem Einfälle in bezug auf Propaganda für musikalische Werke. Da empfiehlt sich insbesondere die Komposition von Liedern, wofür immer die neuesten Texte die geeignetsten sind. Während bei Musikdramen eine gewisse Technik, vor allem,

was die Instrumentation betrifft, wenn möglich auch in bezug auf Verarbeitung des Erlösungs- und Entfugungsmotivs wünschenswert ist, welche Verarbeitung dem reinen Liederkomponisten desto mehr imponiert, je komplizierter sie ist, während also zum Komponisten größten Stiles eine theoretische Vorbildung gehört, die dem Literaten fehlt und daher imponiert, ist das Liederkomponieren jedermann anzuraten, der ein Klavier besitzt oder bei geduldigen Freunden benutzen darf. Man nimmt das letzte Heft der „Gesellschaft“ her und sucht sich aus dem Abschnitt „Deutsche Lyrik“ ein Gedicht eines möglichst jungen Autors heraus. Damit ist eigentlich schon alles gewonnen; durch die Stoffwahl hat man bereits bekundet, daß man ein moderner Künstler ist und kann auf den Beifall aller modern gesinnten Konzertkritiker rechnen. Die musikalische Intuition erfolgt derart, daß man zu jedem Satz des Gedichtes, oder wenn man soviel Zeit hat, zu jedem Wort*) eine Illustration liefert, die mehr in die Klavierbegleitung, als in die Singstimme zu verlegen ist; letztere musikalisch zu bevorzugen überlasse man solchen Komponisten, die nach alter Schablone mit Melodien u. dgl. arbeiten. Beim Neutoner ist der Sänger nur dazu da, zu deklamieren.

*) Wie ganz gründliche Komponisten zu verfahren haben, ergibt sich aus dem Artikel „Arno Holz und seine Schule“ von Kurt Holm („Gesellschaft“, Heft 23, 1898); dort heißt es: „Noch nirgends habe ich jedes einzelne Wort des Dichters musikalisch so genau, mit so selbst den Haaren frappierender Schärfe wiedergegeben gefunden, wie bei Stolzenberg, ja, selbst jedes Zeichen, jedes Komma, jeder Punkt oder Gedankenstrich läßt sich bei ihm nachweisen.“

Jetzt also los! „Das Meer erbraust“ — da muß man in F-Moll in der untersten Lage des Klaviers so lange tremolieren, als es wahrscheinlich ist, daß das Publikum es über sich ergehen lassen wird. „Des Postdampfers schrille Glocke ertönt“ — A-Dur ganz oben, wieder Tremolo, und nun ganz weich das Postdampferglockensehnsuchtsmotiv cis-d-e. Der feinsinnige Pianist läßt sich bei jedem dieser drei Töne mit dem ganzen Gewicht des Oberkörpers auf die Klaviatur sinken, um so die metaphysische Bedeutung des Motivs zum Ausdruck zu bringen. Das Publikum, das schon ganz daran gewöhnt ist, jede Woche einen neuen Klassiker kennen zu lernen, wir leben nun einmal in einer fortgeschrittenen Zeit, ersieht den andern Morgen aus der Zeitung, daß dem Komponisten von „Das Meer erbraust“ jene höchste transcendente Emphase des Ausdruckes zu Gebote stehe, wie sie erst die durch Berlioz, Wagner und Liszt ins Metaphysische gesteigerte Ausdrucksfähigkeit möglich gemacht hat. Die durch keine Form beengte intuitive Versenkung in den Gehalt der Dichtung erhält gebührendes Lob. — So würde ich, wenn ich Zeit hätte, komponieren. Die Zeit ist insofern wesentlich, als man bei längerem Herumklumpen leicht auf ungewöhnliche, sich zum Ausdruck des Metaphysischen eignende Harmoniefolgen stößt.

Der Philosophiekomponist moderner Fassung ist nicht zu verwechseln mit dem philosophierenden Komponisten früherer Art; es hat große Musiker gegeben, die philosophiert haben, aber die musikalische Produktion fand bei ihnen nicht statt auf Grund wissen-

schaftlicher Überlegungen, beeinflusst durch die jeweilige Modephilosophie; vielmehr waren die musikalischen Meister in ihrer Produktion naiv. Der Philosophiekomponist sagt: „Bin ich nicht ein ganzer Kerl! Erhalt ich da zwei verschiedene Bilder von der Welt; das eine durch das linke Auge, das andere durch das rechte; und doch bring ichs fertig, mir ein einziges Bild der Welt aus ihnen zu konstruieren. Ihm antwortet der Musikkomponist: „Wie unwissend ich bin. Das habe ich gar nicht gewußt, daß man zwei verschiedene Bilder erhalten kann; solange mirs denkt, habe ich einfach gesehen.“ Der Typus des Musikkomponisten ist Schubert. Wer Sinn hat für das Musikalische in der Musik, wird ein Moment musical von Schubert höher schätzen als sämtliche Werke eines Philosophiekomponisten; mit einem Übergang von Moll nach Dur sagt Schubert mehr, als mit dem umfangreichsten Programm gesagt werden kann; Dur und Moll, das war seine Welt, nicht die zeitgenössische philosophische Literatur. Es liegt im Wesen der Musik, daß sie mehr als die bildende Kunst, vor allem mehr als die Dichtkunst unabhängig ist von den Gedanken und Kenntnissen der Zeit und dem Lärm des Tages; es kommt bei ihr schließlich darauf an, was einem einfällt.

In dem letzten Satz habe ich Pfitzners Kunstphilosophie ausgesprochen; was einem einfällt — in welcher Form einer komponieren mag. Schumann, Wagner, Bizet, Palestrina, Johann Strauß, Bach, lauter Leute, denen etwas eingefallen ist, so verschieden man auch den Wert ihrer Inspirationen und ihrer

Kunstgebilde einschätzen mag. Pfitzner als dramatischem und lyrischem deutschen Komponisten liegen außer Bach und Beethoven besonders die dramatischen Werke von Wagner, Weber und Marschner, die Lieder von Schubert, Schumann, Jensen, Franz und vieles von Hugo Wolf am Herzen. Um Bürger eines Landes zu werden, muß man jahrelang dort wohnen; im Reiche der Kunst hingegen hat nur das Angeflogene das Heimatrecht. Das innerlich Notwendige, das ist auch das im künstlerischen Sinn Anständige; weshalb eine fünfaktige Iambentragödie, eine mit großem Fleiß und großen Kenntnissen verfertigte sinfonische Dichtung sehr unanständig, ein Straußscher Walzer sehr anständig sein kann.

Für ganz Dumme bemerke ich, daß es in jeder Kunst vieles gibt, das gelernt werden muß: die Verwendung der Ausdrucksmittel; aber das, was ausgedrückt wird, der Inhalt, muß anderswoher kommen. Man gelangt zu ihm nicht durch Beobachtungen, Versuche, Nachdenken, wie in der Wissenschaft; in dieser könnten die suchenden, nichts findenden Philosophikomponisten vielleicht Tüchtiges leisten. Die Wissenschaft besteht aus Problemen, Fragen; die Kunst aus Antworten.

Im Herbst 1890 nach Austritt aus dem Konservatorium mußte Pfitzner versuchen, seine Musik zum Fest auf Solhaug zur Aufführung zu bringen. Es stellte sich heraus, daß die Verfasserin der von ihm zugrunde gelegten poetischen Überetzung einen andern Komponisten zur ausschließlichen Verwendung ihrer Arbeit autorisiert hatte. An dergleichen hatte

Pfizner natürlich nicht gedacht. Schreckliche Zeiten ergaben sich aus dem genannten Umstande. Wie ein Damoklesschwert schwebte jahrelang die Furcht über ihm, daß, selbst wenn sich eine Bühne fände, die Aufführung vereitelt werden könne. Es fand sich aber keine, und Pfizner gab am Coblenzer Konservatorium Stunden. Das freundschaftliche Interesse der Borgesezten und Kollegen vermochte nicht, seine Existenz zu einer auf die Dauer erträglichen zu gestalten. Eine Zeit lang hatte die Komposition des inzwischen für ihn von Grun gedichteten Dramas „Der arme Heinrich“ ihn ganz absorbiert. Aber die Oual, „Das Fest auf Solhaug“, ferner einen großen Teil des „Armen Heinrich“, ferner eine Ballade mit Orchester, ferner ein Chorwerk für Frauenchor, Alt-solo und Orchester komponiert zu haben, ohne einen Ton der von ihm neu geschaffenen orchestralen Sprache hören zu können, wurde schließlich so stark, daß die Veranstaltung eines Konzerts eine Lebensfrage wurde. Es fand am 4. Mai 1893 in Berlin statt.

Über das Berliner Konzert möchte ich den bekannten Musikschriftsteller Wilhelm Tappert berichten lassen; ich weiß, daß er in Berlin unten durch ist, was mich aber durchaus nicht hindert, seine Verdienste anzuerkennen. Man weiß, wie er seinerzeit für Wagner eingetreten ist, zu einer Zeit, als das noch etwas heißen wollte, und daß Wagner, wo er vom Zustande der musikalischen Zeitschriften spricht, einzig Tappert rühmend hervorhebt; und Tappert war auch der einzige unter den Berliner Kritikern, der richtig für Pfizner eintrat; das Konzert vom Mai 1893

besprachen die anderen Kritiker ebenso glänzend; aber unter „richtig“ eintreten verstehe ich, daß man dauernd einer als groß erkannten Sache treu bleibt. Das ist das furchtbar Betrübende, nicht nur für Pfitzners ferneres Leben, sondern überhaupt für unsere Kunstzustände an jenem ungeheueren Berliner Konzertesfolg, von dem eine Zeitung schrieb, er sei dem der „Cavalleria“ auf dem Gebiet der Opernerfolge vergleichbar, daß er in der Geschichte von Pfitzners Musik so gut wie keine Bedeutung hatte. Nicht ein einziges Pfitznersches Lied wurde im nächsten Winter in Berlin öffentlich gesungen und, soweit ich sehe, hat in der Presse niemand an Pfitzner erinnert, außer Tappert, der immer wieder auf ihn hinwies mit Betrachtungen wie „die Kritik war einstimmig der Ansicht: Das ist einer! Und was geschah innerhalb des verflossenen Jahres? Nichts! Kein Verleger hat etwas drucken lassen, kein Orchester auch nur eines der Werke gespielt, die hier so große Hoffnungen erregten.“ Die Verehrer Pfitzners sind daher Tappert zu großem Dank verpflichtet, den ich zum Ausdruck bringen möchte, indem ich gerade seinen Bericht über das Konzert vom 4. Mai 1893 hier wiedergebe.

Tappert über die Vorspiele zum „Fest auf Solhaug“ etc.

Die Saison ist zu Ende. Wir sind mit dem Abschluß zufrieden, denn in letzter Stunde hat sich noch ein großes produktives Talent vorgestellt, auf dessen weitere Entwicklung wir gespannt sein dürfen. Die Begabung dieses jungen Mannes ist keine einseitige. Vom schlichten Lied bis zum anspruchsvollen Musikdrama allerneuesten Stiles, von der Cello-Sonate klassischer Form bis zur freien Orchester-Phantasie scheint ihm jede Aufgabe geläufig zu sein.

Er füllte am Klavier (als feinsinniger Begleiter) seinen Platz mit Ehren aus, er denkt und dichtet für das Orchester und zeigte sich als ein Poet und Maler, wie wir ihn noch nicht kennen gelernt haben. Zum ersten Male im Leben stand Pfitzner am Dirigentenpulte; mit der Sicherheit eines Alten, mit dem Feuer der Jugend, mit der Genialität eines Auserwählten leitete er die Philharmonische Kapelle, welche gestern vortrefflich spielte. Man erzählte uns, daß der Komponist nicht weniger als fünf Proben abgehalten habe. Die Leistungen überraschten durch Sorgfalt und Frische. Ach, wenn es doch immer so wäre und bliebe! Das interessante Programm enthielt zwei Vorspiele zu Ibsens Drama „Das Fest auf Solhaug“, prächtige Stimmungsbilder, zwar stark beeinflusst durch Wagner, aber doch so viel des Eigentümlichen, Fesselnden enthaltend, daß man den Schöpfer dieser Tongemälde nicht ohne weiteres als Nachahmer bezeichnen darf. Daß die geschlossene Melodie fehlt, daß überwiegend Reime und Knospen dem Ohr geboten werden, Anfänge und Anläufe, ist freilich wahr, aber wir knüpfen daran keinen Vorwurf. Das ist der Zug unserer Zeit, das Aphoristische, Rhapsodische überwiegt in der heutigen Musik, warum soll der Har aus Frankfurt, dessen Schwingen so stark sind, den Flug rückwärts nehmen, wenn er sich die Kraft zutraut, die Welt, wie sie ist, zu bezwingen? Das Publikum erkannte mit wunderbarem Instinkt die Bedeutung des Gebotenen und immer lauter wurde der Beifall; selbst die letzten beiden Sätze der Fismoll-Sonate für Klavier und Cello, ein opus 1, für das wir nicht unbedingt eintreten wollen, kühlten die Temperatur nicht merklich ab, ebensowenig das etwas lang geratene Orchester-Scherzo, 1888 geschrieben, also eine Erstlingsfrucht sorgfältiger Studien. Pfitzner ist ein Schüler des Raff-Konservatoriums (ist ein Irrtum, G.), er hat sogar gründlich Kontrapunktieren gelernt, was uns in seinem Interesse lieb ist, denn Leute von der musikalischen „Kalkulatur“ behaupten gern: ohne Kontrapunkt hat kein Tonstück wirklichen und bleibenden Wert. (Armer Schubert! Bedauernswerter Chopin! Von Schumann nicht zu reden!) Pfitzner muß ein Musikdrama „Der arme Heinrich“ im Pulte haben. Wir hörten daraus „Dietrichs Erzählung“, textlich ein schönes (wagnerisches!) Fragment, dessen wuchernde Orchesterbegleitung den vortrefflichen Baritonisten

Büttner aus Koburg zum siegreichen Kampfe anspornte. Die große Länge dieses Bruchstücks hat uns nicht ermüdet, es interessiert durch die blühende Erfindung in bezug auf harmonische und instrumentale Kombinationen. Die Ballade „Herr Oluf“, welche Herr Büttner ebenfalls mit bestem Erfolg sang, zeigt eine erstaunliche Prägnanz des Ausdrucks und wir glauben, daß ihre Wirkung sehr tief ging. Die Ankunft der Braut und der Hochzeitschar ist originell in Tönen geschildert und in jeder Beziehung ein Meisterstück, wenn auch auf modern realistischen Basis. Vier Lieder, von Frau Lieban-Globig trefflich gesungen, wurden lebhaft applaudiert. Bei der Suche nach Mitwirkenden hatte den Konzertgeber das Glück begünstigt. Selten dürften sich zwei zu einer Tat verbinden, die so zueinander passen, wie die Herren Dr. Jedliczka und Kiefer (aus Erfurt). Der letztgenannte Künstler hat uns ganz außerordentlich gefallen. Hier möchte es Herrn Pfitzner recht schwer gefallen sein, einen gleichwertigen Mitarbeiter zu finden! Er darf von dem gestrigen Abende den Beginn einer neuen Ära datieren, nach den trüben Jahren des Ringens und Kämpfens, nach dem Hangen und Wanken in schwebender Pein beginnen — so wünschen und hoffen wir — nunmehr für ihn die sonnigen Tage!

„Voraussichtlich wird der Komponistennamen Pfitzner in Zukunft nun öfter ein Konzertprogramm schmücken. Wenn die anderen Kinder seines Geistes den gestrigen ebenbürtig sind, werden er und sie stets willkommen sein“, so hatte Oskar Eichberg seinen Bericht geschlossen; aber die Voraussage, nun werde Pfitzner in den deutschen Konzertsälen einheimisch werden, bewährte sich durchaus nicht. Nur einer, der vortreffliche Flötist Andersen, der zur Zeit von Pfitzners Konzert Soloflötist des Philharmonischen Orchesters war, hat, als er sich späterhin der Kapellmeisterlaufbahn zuwandte, jenes Konzert nicht vergessen und gesucht, in seiner skandinavischen Heimat Pfitzner einzuführen. Das Philharmonische Orchester

selbst hat, soweit ich sehe, zum Beispiel das Orchester-
scherzo, von dem es damals ganz weg war, und
das ihm, als es erschien, zugeeignet wurde, in den
verfloffenen sieben Jahren nicht wieder gespielt.

Eine Folge von unabsehbarer Wichtigkeit hätte
das Konzert haben können. Da der große Liszt nicht
mehr lebte, mußten sich die Hoffnungen eines selb-
ständigen jungen Musikers auf Hans von Bülow
richten. Als Student in Berlin, ich glaube 1889,
hatte ich in Anbetracht dessen, daß Bülow für mich
in meiner früheren Jugend eine besondere Vorliebe
gehabt hatte, einen schüchternen Versuch gemacht, ihn
für Pfitzner zu interessieren, traf's aber schlecht;
erstens hatte Bülow am Abend jenes Tages eine
große Beethoven-Aufführung zu dirigieren, zweitens
leitete ich meinen Besuch damit ein, daß ich für
einen in Not geratenen alten Weimaraner ein gutes
Wort einlegte — mit wenig Glück, da die Nennung
des betreffenden Namens den sonst so hilfsbereiten
Bülow in Wut versetzte; als ich dann mit dem
komponierenden Freund kam, rief er: „Mein, ich bin
ein alter Mann, ich kann nichts neues mehr kennen
lernen; die paar Jahre, die ich vielleicht noch zu
leben habe, gehören Bach, Beethoven und einigen
noch älteren Herren.“ Ich erwähnte, der Freund habe
eine Musik zum Fest auf Solhaug komponiert; hier
schien das Interesse der Ibsenverehrerin Frau von
Bülow erregt; aber sie erkannte jedenfalls besser als
ich, wie ungeeignet der Moment war und sagte
nichts. Jetzt nach dem Berliner Konzert ließ sich
Hermann Wolff vom Komponisten die Partituren

der aufgeführten Werke geben, um sie an Bülow zu schicken; Bülow hätte gewiß Kenntniß von jenen Werken genommen, aber bevor es dazu kam, hatte ihn die Krankheit befallen, von der er sich nicht wieder erholen sollte.

Den inneren Erfolg, wegen dessen es veranstaltet worden war, hatte das Berliner Konzert: Pfitzner vollendete im Sommer 1893 die Komposition des „Armen Heinrich“.

Für eine Aufführung mußte ganz besonders die Münchener Oper in Betracht gezogen werden, welche damals in Vogl und Gura die berufenen Darsteller des Heinrich und Dietrich besaß. Pfitzners Münchener Aufenthalt blieb jedoch in dieser Beziehung erfolglos. Der frühere Intendant, der eine Vorliebe für Ibsens Jugenddramen und Interesse für Pfitzners Musik zum „Fest auf Solhaug“ hatte, war inzwischen von der Bühnenleitung zurückgetreten, so daß auch in dieser Richtung keine Hoffnung blieb.

Während seines Münchener Aufenthalts hatte Pfitzner Gelegenheit, einige seiner Werke dem Landgrafen von Hessen vorzuführen; dieser nicht nur musikverständlich, sondern selbst vortrefflicher Musiker, erkannte in dem unbekanntem jungen Mann einen der hervorragendsten neueren Komponisten und verfolgte von da ab Pfitzners Schaffen mit dem Anteil nicht des Gönners, sondern des Kunstgenossen.

Einen zweiten Vorteil noch hatte der Münchener Aufenthalt. Vor Jahren, in Pfitzners Frankfurter Freundeskreis, hatten ein paar Broschüren sehr gezündet, die ganz den Gesinnungen der jungen Künstler

entsprachen: Bach, Beethoven, Wagner, keine „Neudeutsche Kapellmeistermusik“; der diese Broschüren geschrieben, Paul Marsop, war in München; Pfitzner suchte ihn auf und bat ihn, ihm die Partitur des „Armen Heinrich“ durchzusehen. Der Eindruck auf Marsop war ein so tiefer, daß er seitdem das Seinige getan hat, um Pfitzner, oder wenn man so will, dem Publikum, zu helfen. Was Marsop sagte, wirkt so scharfe Schlaglichter auf unsere Kunstverhältnisse, daß ich ihn Pfitzners Irrfahrten in jenen Jahren schildern lassen möchte.

Die Geschichte Hans Pfitzners. Von Paul Marsop. (Allgemeine Musikzeitung vom 3. Juli 1896.)

Es sind ungefähr zwei Jahre her: Da unternahm ein junger Komponist mit einem der originellsten Tonwerke, welche die Epigonenjahre nach Wagners Tod zeitigten, eine Pilgerfahrt von einer deutschen Musikhauptstadt zur anderen. Über Mangel an Erfolg hatte er nicht zu klagen. Die Form, in der sich die minderbefähigten Verfasser unaufgeführter Musikdramen gegen den „Armen Heinrich“ des ungewöhnlich begabten Hans Pfitzners aussprachen, ließ über die eigentlichen, solchen kollegialen Gutachten zugrunde liegenden Erwägungen keinen Zweifel. Andererseits verfehlte es keiner der Kapellmeister, denen die Durchsicht der nicht gerade leicht lesbaren Partitur Kopfschmerzen verursachte, der interessanten Persönlichkeit des Künstlers mit den bleichen, gespannten Zügen und den träumerischen Augen volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Auch einige der durch die Vorbereitung von Meyerbeer-, Mascagni- und Sardouzyklen übermäßig in Anspruch genommenen Theaterdirektoren gaben sich die Ehre, Hans Pfitzner zum Diner einzuladen: man wollte doch das alteingewurzelte Vorurteil gründlich beseitigen, daß in Deutschland der Ruhm erhungert werden müsse. So kehrte denn Pfitzner, um eine hübsche Summe von Lobsprüchen und Erfahrungen bereichert, nach Frankfurt a. M. zurück — nachdem er mannhaft der Versuchung widerstanden hatte, den Vorständen der Bühnenarchive sein Opus als

Beitrag zu einer fürstlichen oder städtischen Autographensammlung einzuhändigen . . .

Ganz offen gestanden, war ja die ablehnende Haltung der Theaterleitungen eine durchaus begründete. Daß die szenische Führung des „Heinrich“ keine besonders virtuose, der Dialog kein ausnehmend schlagkräftiger ist, das würde dem Werke in einem Bande ja nur zur Empfehlung gereichen, in welchem man neuerdings jedweder Bühnenkunst, die sich an eine lebhafter bewegte Handlung hält und gesund führende Menschen in den Vordergrund stellt, mit starkem Mißtrauen entgegenkommt. Doch die Partitur Pfitzners weist Mängel auf, welche als unverzeihliche gelten. Sie ist ganz aus deutschem Empfinden erwachsen, es wird in ihr weder mit Jungitalienern noch mit Altböhmern, noch mit Neurussen kokettiert. Ferner erdreistet sich der Komponist, bei aller den Stilmustern eines Tristan und Parsifal entgegengebrachten Hochachtung in der Ausbildung und Durchführung der Motive sich doch eine anerkennenswerte Selbständigkeit zu wahren, ja in der Gegenüberstellung und Verbindung der vokalen und orchestralen Faktoren, besonders aber in der Instrumentierung sich geradezu erfindertisch zu zeigen. Er wagte es, Rollen zu schreiben, in denen man fast niemals schreien kann. Er stößt alle Freigeister von Beruf vor den Kopf, da er sich nicht scheut, in den Hauptszenen einen poetisch-religiösen Grundton vorflingen zu lassen. Er ist so keck, den großen Meistern nachzueifern, welche an der vornehm ernstesten Grundstimmung eines musikalischen Dramas mit Konsequenz festhielten — zum berechtigten Ärger aller derer, die den ganzen Tag über durch einträgliche Geschäfte in Anspruch genommen sind und abends Herz und Geist an einem nach Möglichkeit dekollettierten Ausstattungsstück mit springenden Champagnerpfropfen und gemeinverständlichen reichsdeutschen Galem-bourgs zu erlaben wünschen. Und, was das Allerschlimmste ist, er begnügt sich nicht damit, sich ein für allemal über sein Können auszuweisen: er nimmt es sich sogar heraus, Hoffnungen auf die Zukunft zu erwecken, — er gibt nicht allein der pathetisch gesinnungstüchtigen, sondern auch der Kritik, die im Versuch des Beurteilens vor allem sich selbst belehren will, etwas Ordentliches zu raten auf.

Einem solch unerhörten Übermute muß gesteuert werden. Ge-

priesen sei die fürsorgliche Weisheit aller erprobten und vielbelobten Theaterbeherrscher, welche den Geist revolutionärer Neuerungssucht mit eiserner Hand niederhalten! Mögen sie immer des hohen Zweckes der deutschen Kunst eingedenk sein, der da ist: dem Philister vergnügliche Stunden zu bereiten! Was für einen Sinn hat es denn auch, zu sagen: wer wagt, gewinnt! Nein — wer in den Geleisen des Bequemen, Hergebrachten fortschlendernd seinen ansehnlichen Durchschnittsgewinn einheimst, was hat es der nötig, zu wagen? Der Satz, daß alles entwicklungsfähige Neue gestärkt und gekräftigt werden müsse, darf wohl für die Malerei und die epische Dichtung gelten, aber keineswegs für die Bühne. Das verlangt die ausgleichende Gerechtigkeit, damit der heute ohnehin schon so vielfach in seinen Amusements-Privilegien beeinträchtigte Philister doch noch irgendwo ein Plätzchen finde, wo er ungestört vor einer anspruchlosen Öffentlichkeit sich mit banausischem Gerede breit machen oder schlafen könne. Das verlangen auch diejenigen Musiker, welche sich gestern als die kampffreudigsten Träger des bereits allseitig anerkannten Fortschrittgedankens aufspielten, dem behördlich noch nicht konzessionierten Fortschritte von heute sich jedoch entgegenstellen, weil sie ihre Kreise ebensowenig gestört wissen wollen, wie sich ehemals die Widersacher Richard Wagners gegen die Beunruhigung ihrer Händewaschküchen zur Wehr setzten.

Hans Pfizner. Von Paul Marsop.

(Die Gegenwart vom 3. Juli 1897.)

Oft kann man es lesen und hören, daß in unseren Tagen, in einer Zeit der „gesteigerten Öffentlichkeit“, jedes beachtenswerte Talent rasch die verdiente Anerkennung und Förderung erlange. Eine sehr anfechtbare Halbwahrheit! Zwischen der Öffentlichkeit und dem jungen Künstler von Begabung steht die Clique, die Partei. Schließt sich der Maler, der Musiker einem Sager an, will sagen, verpflichtet er sich dazu, seinerseits für die Werke der Kameraderie unter allen Umständen einzutreten, dann darf auch er darauf rechnen, in den Vordergrund geschoben zu werden. Ist er eine zu ehrliche, selbständige Natur, um sich auf irgend ein Dogma bedingungslos einzuschwören, dann mag er sehen, wo er bleibe: er findet überall die Tore versperrt, die ins Weite führen — und die Öffentlichkeit ahnt

nicht das Geringsste davon, daß wieder einmal eine Triebkraft ungewöhnlicher Art aus Mangel an Sonne und Luft langsam dahinsiecht. Und begegnet dann ein soich vorzeitig müde und mutlos Gewordener einem Berufsgenossen, der sich darauf versteht, die Lücken seiner Befähigung mit dem Parteimantelchen zu verdecken, dann zuckt letzterer bedauernd die Achseln und sagt: „Ja, bester Freund, warum haben Sie sich uns nicht angeschlossen?“ Ob die Gruppe im einzelnen Falle Scheuklappen oder Schneebriillen trägt, ob sie sich naturalistisch oder symbolistisch, musikalisch-konservativ oder fortschrittlich nennt: der Terrorismus, welchen sie ausübt, ist in allen Fällen ziemlich der gleiche. Die staatlich organisierte Handwerkerzunft ist eine Idealrepublik unabhängiger Geister im Vergleich zu den engherzigen, auf das Prinzip der „freien Vereinigung“ gestellten Künstlerkoterien. Wehe dem, der unabhängig bleiben will!

Da lebt in Frankfurt a. M. ein junger Komponist von ungewöhnlichem Talente. Man hat von Hans Pfitzner schon gesprochen — aber man hat ihn schnell wieder vergessen. Er ist zu linksich dazu, um die Kurbel an dem großen Reklameapparat drehen zu können; er will nichts davon wissen oder scheint es für unmöglich zu halten, daß auch in den Kreisen der mit schönen idealistischen Redewendungen so freigiebigen musikalischen Neudeutschen eine Hand die andere wäscht. Vor drei Jahren ermöglichten es ihm einige Freunde, in Berlin ein Orchesterkonzert zu geben; er gewann sich damit einen großen Erfolg. Aber kein Konzertdirektor, kein Leiter von symphonischen Veranstaltungen größeren Stiles hat seitdem ein Instrumentalstück von Pfitzner auf sein Programm gesetzt. Die geschäftlichen Unternehmer befürworten lieber ein Abspielen vielbewährter Schöpfungen, welche beim großen Publikum „besser ziehen“; die berühmten und die wenigstens von eifrigen Lokalpatrioten gefeierten Dirigenten halten sich auch lieber an die bewährten klassischen Meisterwerke oder an diejenigen Triumphnummern der Programmmusik, welche ihnen auf alle Fälle einen jubelnden Empfang oder einen glänzenden Abgang sichern — zur Not befreunden sie sich noch mit einer häßlichen norwegischen, französischen oder russischen Partitur, bei deren Wiedergabe sie sich als brillante Techniker zeigen können . . . Ja, wenn der hochsinnige, zur Förderung jeder Begabung ohne Ansehen der Richtung stets bereite Hans von Bülow

noch lebte! Wie steht es mit der Uneigennützigkeit seiner Jünger, die der Welt mit tönenden Worten verkünden, daß sie es „ebenso gut könnten“, als der, welchem sie ihr bestes verdanken? Fürwahr: mit jedem Tage wächst nicht nur des Künstlers, sondern auch des Menschen Bülow Erscheinung im Gedächtnisse der Nachwelt! —

Hans Pfitzner hat ein Musikdrama geschrieben: „Der arme Heinrich“, eine Ländchen, in der kaum ein Takt von alter oder neuer Kapellmeistermusik zu finden ist, deren unleugbare Fehler fast durchweg auf entwicklungsfähige Vorzüge hindeuten. In der Behandlung straff zu führender Rede und Gegenrede öfter noch tastend, unfrei, auf den Höhepunkten der Handlung ohne die zwingende Kraft des genialen Wurfes; aber im Gesamtgefüge der Partitur das Beste und Intimste von musikalischer Seelenmalerei, was seit Richard Wagners Tode geschaffen wurde. Ein Werk, „in dem es gar nichts zu sehen gibt“, in dem vielmehr ein in seinem nervösen Temperament, wie in seiner Verträumtheit gleich interessanter Komponist lediglich durch die Mittel seiner eigensten Kunst wirkt — somit ein Werk, das so recht darnach angetan ist, den zerstreungswütigen Philister in einen gesunden, nachhaltigen Ärger hineinzutreiben. Mehr Mysterium als Drama, stärker in Vorbereitungen als in Lösungen. Alles in allem: ein Bühnenstück für ernsthafte Hörer von Phantasie und Herz, mit dessen Aufführung ein Theaterleiter sich beinahe das Recht erkauft, sieben blöddumme Kassenopern hintereinander geben zu dürfen . . . Aber die Vorstände der großen deutschen Hofbühnen und die allgebietenden, zumeist des Komponierens selbst so gern beflissenen berühmten Orchesterleiter würdigten die Partitur kaum einer flüchtigen Durchsicht oder erinnerten sich zufällig stets gerade dann ihrer Schwächen, wenn sie darauf bedacht waren, ihre Tugenden hervorzuheben. Pfitzner mußte noch froh sein, wenn er aus einer Audienz, die man ihm in Gnaden bewilligte, mit landläufiger Höflichkeit entlassen wurde. Es erscheint unzweckmäßig, von den Schicksalen zu berichten, welche er an den einzelnen Stationen seiner Leidensfahrten erdulden sollte; er dürfte an den Feinden genug haben, die er seiner Begabung zu danken hat.

Pfitzner ist neben Richard Strauß der subjektivste Instrumentierungskünstler unter den Neueren. Beide bilden eine eigene Palette aus, beide machen Entdeckungen auf dem Gebiete der Ton-

farben. Strauß ist über den Kontrapunkt der Motive zum Kontrapunkt der koloristischen Werte gekommen: auch seinem „Suntram“ merkt man es noch an, daß er sich einst für Brahms begeisterte, ehe er sich für Berlioz, Bizet und Richard Strauß bestimmte. Bei Pfitzner ergeben die Farbenmischungen, mitunter scheinbar fast unabhängig von dem sich fortspinnenden Motivgewebe, eine Art koloristischen Spiegelbildes der in den dramatischen Situationen stärker vor klingenden seelischen Stimmungen. Er ist mehr von Romantik erfüllt — im Gegensatz zu dem nicht ungern mit blendenden, brillant wirigen instrumentalen Antithesen arbeitenden Richard Strauß . . . Für Pfitzner muß der Hörer wieder einmal umlernen.

Sollte es nicht möglich sein, die Aufmerksamkeit eines reichen und großherzigen Amerikaners auf Hans Pfitzner zu lenken? Vielleicht vermittelt einer dieser Männer die Aufführung von Pfitzners stimmungsvoller, mit schwermütiger Poesie gesättigter Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug“ durch eines der vortrefflichen Orchester von Boston oder New-York. Denn für einen der bedeutenden deutschen Instrumentalkörper würde es doch gar zu beschämend sein, wenn man ihm ein Extrahonorar für die Wiedergabe des beachtenswerten Werkes eines einheimischen Komponisten zur Verfügung stellen wollte. Desgleichen ist der Gedanke im vornherein von der Hand zu weisen, einem der führenden deutschen Hoftheater, welche an die Ausstattung von Leoncavallos „Medici“ oder einer ähnlichen Pfluscherlei Tausende gewendet haben, etwa eine Garantiesumme anzubieten, falls es sich zur Einstudierung des „Armen Heinrich“ entschließen sollte. Daß man ihm ein eigenes Bühnenfestspielhaus erbaue, wird Pfitzner hinwiederum nicht beanspruchen. Es ist ihm allein darum zu tun, frei von drückenden Lebenssorgen sich für Zeit und Weile ganz seiner künstlerischen Arbeit hingeben zu können. Auf die Darstellung seines ersten und der von ihm weiterhin noch zu schaffenden Musikdramen ist er noch einige Jahrzehnte zu warten bereit, da ja bekanntermaßen jedes Jahrhundert eine Durchschnittsziffer von uneigennütigen Charakteren hervorbringt und somit auch im 20. Säkulum einige selbstlose und durch keinen Partei=Imperativ gebundene deutsche Kapellmeister erstehen werden. Bis dahin dürfte ja vermutlich der überseeische Gönner das Seinige tun.

Kommt es dazu, dann braucht sich deshalb noch kein deutscher

Kenner und Viehhaber beschämt zu fühlen. Die Hauptsache bleibt ja, daß der Wiederschein der allgemeinen Anerkennung, die sich Pfitzner nach und nach vielleicht erringen wird, schließlich doch wieder auf sein Heimatland zurückfällt. Auch wird es immerhin noch möglich sein, Pfitzner späterhin einen sorgenfreien Lebensabend zu bereiten, falls er in dem Kampf gegen Engherzigkeit und Sitzengeist vollends unterliegen und mangels Gelegenheit, sich durch Einstudierung und Vorführung seiner Werke über die Wirkungsfähigkeit derselben das rechte Urteil zu bilden, in Anläufen und Versuchen stehen bleiben wird. Als vor zehn Jahren durch die so dankenswerte kraftvolle Initiative des Münchner Generalmusikdirektors Hermann Levi eine Reihe von Ehrungen für den greisen Anton Bruckner zustande kam, war es nicht möglich, sich darüber zu täuschen, daß außer einer persönlichen Genugtuung für den so lange zurückgesetzten Komponisten kein weiteres ideales Resultat mehr zu erzielen wäre. Da Bruckner erst mit sechzig Jahren dazu gelangte, seine Symphonieen zu hören, konnte sich ein Abklärungsprozeß in ihm nicht mehr vollziehen; er blieb, was er von jeher gewesen war: ein genialer Fragmentarist mit der Phantasie eines Begnadeten, mit der Logik und dem Formensinn eines Kindes. Durch alle Beifallstürme, die den silberhaarigen, in seiner weltfremden Unbeholfenheit sich mit scheuer Verwunderung umblickenden Meister, entgegenschallten, tönte der herbe Klang des: Zu spät! Bleibt Hans Pfitzner noch einige Jahre auf das Wohlwollen der pflichtgemäß durch die Sorge um den eigenen Ruhm in Anspruch genommenen Rundreise-Direktoren und der minderbegüterten Kunstfreunde angewiesen, dann wird er vermutlich das tragische Geschick eines Bruckner teilen.

Ein zur Herbeiführung einer Aufführung des „Armen Heinrich“ wichtiges Ergebnis brachte Pfitzner von all seinen Irrfahrten heim. Unter anderem hatte er den Heldentenor des Kölner Stadttheaters Bruno Heydrich für das Werk zu interessieren gesucht. Heydrich erhielt einen überwältigenden Eindruck, wie er das in einer mir nicht vorliegenden Nummer der „Redenden Künste“ geschildert hat, und erklärte: sich

derjenigen Bühne, die bereit sei, den „Armen Heinrich“ aufzuführen, ohne jede Entschädigung zur Verfügung zu stellen. Trotzdem mußte Pfitzner einsehen, daß er das Werk nicht bei einer Bühne unterbringen werde, wenn er nicht selber ans Theater ginge. Er nahm daher im Herbst 1894 eine Stelle als vierter Kapellmeister am Mainzer Stadttheater an. Er hätte, um sein Ziel zu erreichen, sich mit Freuden als Logenschließer oder Lichterputzer anstellen lassen, wenn er hierzu befähigt gewesen wäre.

Nicht sonderlich entzückt wurde ich durch den Umstand, daß ein mir nicht bekannter jüngerer Mitschüler Pfitzners vom Konservatorium her als dritter Kapellmeister angestellt war; jedoch hier wie oft schlug das Unwillkommene zum Glück aus. Denn in dem jugendlichen Oberkollegen Bernhard Sekles gewann sich Pfitzner einen treuen Freund. Im nächsten Winter, als Pfitzner zur Würde des dritten Kapellmeisters aufrückte und Sekles als Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium der Theaterlaufbahn Balet sagte, traf einmal in einer Zeit größter Depression ein Brief ein von jener Art, wie Briefe selten geschrieben werden, da der gute Ton verbietet, Gefühle zu zeigen, außer gehässige. Sekles schrieb, er habe gerade wieder einmal im „Armen Heinrich“ studiert und die unvergängliche Größe des Werkes sei ihm dabei so klar geworden, daß es ihn dränge, ein paar Worte darüber zu schreiben. Es war ein ganz einfacher Brief, aber in dem Moment, in dem er eintraf, für den Empfänger ein Lichtstrahl. Sekles hat die hohe Schönheit der Pfitznerschen Musik vom

Fest auf Solhaug bis zu dem jetzt im Entstehen befindlichen Werke miterlebt, und gehört zu den wenigen, die alles kennen gelernt und so von dieser Kunst gehabt haben, was man von ihr haben kann. Da er selbst begabter Komponist ist, gesellt er sich zu den fremde Verdienste anerkennenden Komponisten, deren uns noch mehrere begegnen werden. Das ist bemerkenswert, da im allgemeinen Goethe recht behält mit den Worten: „Das Unglück ist . . . in der Kunst, daß niemand sich des Hervorgebrachten freuen, sondern jeder seinerseits selbst wieder produziren will.“

In jener ersten Mainzer Zeit wandte sich Pfitzner auch an den gelehrtesten Musikkforscher der Gegenwart, den damals in Wiesbaden lebenden Dr. Hugo Riemann und bat ihn um sein Urteil über den „Armen Heinrich“. Dieses Urteil ist von allgemeinem Interesse, weil neuerdings die Meinung verbreitet wird, modern zu schreiben, das heiße soviel wie regellos schreiben, willkürlich, je nach Belieben — wenn's nur ungewohnt ist. In der That haben natürlich bedeutende Künstler jeder Art stets mit strenger Gesetzmäßigkeit geschaffen, welche Gesetzmäßigkeit allerdings bei manchen eine neue, theoretisch erst noch festzulegende war. In dieser Zeit wird aber vielfach das Verstößen gegen alte Regeln, auch ohne geniale Erschaffung von neuen, an sich schon als ein Verdienst betrachtet; mancher meint, wenn er recht viel Quintenparallelen anbringe, seine Stücke in anderer Tonart schliesse als sie anfangen, dann sei er etwas; lieber Gott, als ob man das nicht

jedem Feiertagschüler von durchschnittlichem Verstand beibringen könnte. Da ist es denn von Interesse zu hören, was damals der berühmte Theoretiker an den ihm bis dahin völlig unbekanntem Komponisten schrieb.

Hugo Riemann über Pfitzners Technik.

Ihre Freiheit und Kühnheit der Harmoniebehandlung ist erstaunlich, aber erweckt keine Spur von Mißbehagen, da sie von einem starken Gefühl strenger Logik (!) getragen wird, so daß ich die Überzeugung hege, daß Sie einer der berufensten Nachfolger Richard Wagners sind.

Am 17. November dirigierte Pfitzner zum erstenmal im Theater, und zwar die Musik zu „Mein Leopold“. Von Wichtigkeit wurde die Aufführung eines Bruchstückes des „Armen Heinrich“ in einem der unter Emil Steinbachs Leitung stehenden Mainzer Abonnementskonzerte am 5. Dezember. Als mir geschrieben wurde, Sistermans wolle in einem Mainzer Abonnementskonzert die Erzählung Dietrichs aus dem „Armen Heinrich“ und die Kluf-Ballade singen, frug ich mich, welcher von unseren Freunden ihn wohl dazu gepreßt haben möge; denn ich wußte, daß persönliche Beziehungen zwischen dem berühmten Sänger und dem unberühmten Komponisten nicht bestanden. Die Hoffnung, daß ein ausübender Künstler Pfitznersche Sachen aus irgend einem fernliegenden Motiv, etwa weil sie ihm gefielen, auf sein Programm setzen werde, hatte ich mir im Laufe der Jahre abgewöhnt. Und doch war es in diesem Falle so. Sistermans ist sich vielleicht selbst nicht bewußt, welche unabsehbar wichtigen Dienste er Pfitzner, ohne viel Worte zu machen, durch die Tat geleistet hat.

Jahrelang waren die von ihm gesungenen Lieder das einzige, was von Pfitzner in deutschen Konzertsälen zu hören war. Damals in Mainz hat er, man kann wohl sagen, die Aufführung des „Armen Heinrich“ ermöglicht. Dieses Werk galt allgemein als Gipfel der Berrücktheit und für völlig unaufführbar, wenngleich der liebenswürdige Direktor des Mainzer Theaters in seiner impulsiven Art die Aufführung leicht versprochen hatte. Indem Sistermans die Erzählung Dietrichs vortrug, gab er eine Probe des Werks und überhaupt den Mainzern zum erstenmal eine Probe von Pfitzners Schaffen (die Aufführung der Bluf-Ballade wurde in letzter Stunde durch den Tod Anton Rubinsteins unmöglich gemacht, da die Hälfte des Abends zu einer Gedenkfeier für Rubinstein verwendet werden mußte) und gewann so Pfitzner einige begeisterte Freunde in Mainz.

Alle diese Umstände sind einer Anzahl Personen bekannt. Aber aller Anstrengungen unerachtet schiefen die Vorbereitungen wieder ein. Pfitzner konnte keine Proben bekommen, wurde von morgens bis abends mit untergeordneter Tätigkeit beschäftigt, und wenn sich auch die Solisten aus persönlicher Gefälligkeit zum Probieren herbeiließen, von Orchester- und Chorproben war keine Rede. Der Schluß der Saison stand bevor; daß Pfitzner darüber überhaupt nicht hinwegkommen würde, wenn die Aufführung nicht zustande käme, war allen klar, die ihn näher kannten. Da ereignete sich etwas, das, soviel ich weiß, bisher niemanden bekannt geworden ist, ich glaube auch Pfitzner selbst nicht; aber die erste Aufführung des

„Armen Heinrich“ gehört der Kunstgeschichte an, und ich meine daher, auch den letzten Schritt erzählen zu sollen, der sie endgültig ermöglichte. Im Moment äußerster Not, als alles verloren schien, begab sich eine Pflücker verehrende junge Dame, ohne daß jemand etwas von ihrem Vorhaben wußte, mit einem Klavierauszug des „Armen Heinrich“ bewaffnet, in das Schloß zu Darmstadt und wünschte den als musikalisch bekannten Großherzog von Hessen zu sprechen, natürlich zum großen Erstaunen der diensttuenden Beamten und Offiziere; sie wurde von einer Stelle an die andere gewiesen, und da sie sich standhaft weigerte, jemand anders als dem Großherzog selber zu sagen, worum es sich handle, wurde ihr endlich zugesagt, ein Brief in dem sie ihr Anliegen vortrage, werde unmittelbar in des Großherzogs Hände gelangen. Den Klavierauszug beilegend, bat sie nun schriftlich den Großherzog, von dem Werke Kenntnis zu nehmen und falls es ihm dessen wert erscheine, möge er dem Komponisten, für den alles von der Aufführung abhängt, eine unschätzbare Förderung erweisen, indem er dem Mainzer Stadttheater seinen Besuch für die erste Aufführung „anmelden“ lasse; zu kommen brauche er ja nicht. Einige Tage darauf traf bei der Direktion des Stadttheaters in Mainz ein Telegramm vom großherzoglichen Hofmarschallamt in Darmstadt ein, das die Direktion um Auskunft über das Datum der ersten Aufführung des Armen Heinrich ersuchte, da der Großherzog (der NB. noch nie das Mainzer Theater betreten hatte) ihr beizuwohnen gedenke. Das wirkte; nun war die Aufführung gesichert.

Dazu kam, daß am 23. März der Landgraf von Hessen in Mainz eintraf, um den letzten Proben und der ersten Aufführung beizuwohnen.

Unter den durch Sistermans' Vortrag von Dietrichs Erzählung für Pfizner Gewonnenen war der damalige Redakteur des „Mainzer Anzeiger“, Hans N. Fischer; dieser hatte einen so tiefen Eindruck erhalten, daß er sich vorsetzte, allem Hohn und Spott zu Trotz unausgesetzt seinen Lesern zu sagen, wofür er Pfizner halte; was er denn auch während Pfizners ganzen Mainzer Aufenthalts treulich getan hat. Was das in der ersten Zeit hieß, davon kann sich kaum jemand einen Begriff machen. Nach endlosen Verschiebungen sollte nun die Aufführung am 2. April, also dicht vor Schluß der Saison, stattfinden. Am Tag der Aufführung — leider besitze ich das Blatt nicht, ich würde sonst die Notiz gerne abdrucken — hatte Fischer den Mut, in seiner Zeitung ein Ereignis von musikgeschichtlicher Bedeutung und einen ungeheueren Erfolg zu prophezeien. Wäre der „Arme Heinrich“ durchgefallen, so hätte sich Fischer unsterblich lächerlich gemacht. Mit welchen Gefühlen das Publikum der Aufführung entgegensah, erkennt man aus dem Bericht über die Aufführung, den Engelbert Humperdinck schrieb. Ich drucke diesen Bericht neben dem Bericht über die Mainzer Aufführung im nächsten Jahr und dem über die Frankfurter Aufführung im übernächsten Jahre ab; denn es ist von erheblichem Interesse zu wissen, wie sich der Eindruck eines Werkes auf einen Musiker wie Humperdinck bei längerer Bekanntschaft gestaltet; in unserem Falle also,

zu wissen, was für einen Eindruck der „Arme Heinrich“ auf Humperdinck machte, als er ihn das erstemal hörte, als er ihn das zweitemal und als er ihn das drittemal hörte; insbesondere auch deshalb, weil nur eine ideale Aufführung gleich beim ersten Anhören die Möglichkeit bietet, ein Werk vollständig kennen zu lernen.

Humperdinck über den Armen Heinrich.

(Frankfurter Zeitung vom 3. April 1895.)

Die Aufführung des Musikdramas „Der arme Heinrich“ von Hans Pfitzner hat nun endlich, nachdem sie wiederholt hinausgeschoben worden war, auf der Mainzer Bühne stattgefunden. Nicht oft hat man einer Neuheit mit solchen Erwartungen entgegengesehen, als der gestrigen, ja es fehlte nicht an Stimmen, die das eigenartige Werk für schlechterdings unaufführbar hielten. Diesmal haben die Späßen, welche den bevorstehenden Durchfall des Armen Heinrich seit Monaten von den Mainzer Dächern herabpiffen, sich gründlich geirrt; Pfitzners Erstlingswerk fand im Gegenteile eine geradezu glänzende Aufnahme und der jugendliche Komponist mit dem interessanten blassen Gesicht, der sein Werk in persona dirigierte und nebenbei gesagt, bei dieser Gelegenheit sich als ein energischer und gewandter Kapellmeister entpuppte, wurde unter lebhaften Akklamationen des Publikums wohl ein Duzend mal an die Rampe geschoben und sah sich mit Kränzen förmlich bedeckt. Mag manches hierbei auch auf Rechnung der begleitenden Umstände zu setzen sein, unter welchen das Werk, das jahrelang vergebens an die Pforten der deutschen Bühnen geklopft hatte, zur ersehnten Aufführung gelangte, immerhin bleibt dieser Erfolg der Novität, die in ihrer ganzen Anlage und Ausführung ganz außergewöhnliche Anforderungen an das Verständnis und die Aufnahmefähigkeit des Zuhörers stellt, ein Ereignis, dessen Bedeutung über das lokale Interesse weit hinausgehen dürfte. Pfitzners Musik schmiegt sich dem Texte auf das innigste an, sie verschmilzt mit ihm zu einem unteilbaren Ganzen, teilt mit ihm seine Vorzüge und leidet mit unter seinen Schwächen. Dietrichs Erzählung im ersten Aufzuge, ein vorzüglich entworfenes und durchgeführtes Musikstück großen

Stilles, würde weit mehr zur Geltung kommen, wenn sie nicht so manche unwesentliche Züge enthielte, die zur Haupt-handlung in keiner Beziehung stehen, und wenn sie, ähnlich wie Gurnemanz' Erzählung im „Parzifal“, szenisch etwas belebt würde. Sieht man von derartigen, durch die Sache bedingten Außerlichkeiten ab, so wird man nicht umhin können, Pfitzners kompositorische Begabung als eine sehr bedeutende einzuschätzen. Seine Erfindung erscheint nicht reich oder üppig quellend, wohl aber echt und eigenartig. Von großer Schönheit ist seine Behandlung des Orchesters; die Klangfarben, die z. B. in dem Vorspiel des ersten Aktes entwickelt werden, weisen stellenweise ganz unerhörte Mischungen auf, wie sie noch keine prismatische Brechung des Orchesterklanges bisher gezeigt hat. Auf der anderen Seite fehlt es an einer gewissen Ökonomie in der Verteilung von Licht und Schatten; es ist zu viel Grau in Grau, ins Musikalische überseht, zu viel schleppender Rhythmus darin, der auf die Dauer leicht ermüdend wirkt. Die gestrige Aufführung wird dem Komponisten darüber belehrt haben, daß auch in der Verwendung der Mittel eine gewisse Beschränkung not tut, in der sich erst der Meister zeigt. Ob der „Arme Heinrich“ in der vorliegenden Gestalt Aussicht hat, sich auf den Bühnen festzusetzen, erscheint uns noch fraglich; um so mehr ist Pfitzner selbst berechtigt, in seinen nächsten Werken auf allseitige Beachtung Anspruch zu erheben. Er hat sein Teil dazu beigetragen, daß die lang verbreitete Meinung, Wagner habe keine Schule hinterlassen, schon wieder einen Stoß erlitten hat.

(Vom 3. April 1896.)

Zum Benefiz für Hans Pfitzner, den jungen hochbegabten Kapellmeister des Mainzer Stadttheaters, fand gestern nach längerer Pause eine Wiederaufführung des Musikdramas „Der arme Heinrich“ unter Leitung des Komponisten statt. Wir haben bereits vor Jahresfrist bei Gelegenheit der Premiere an dieser Stelle die künstlerische Bedeutung dieses durchaus selbständigen Werkes hervorgehoben, das hinsichtlich seiner entzückten Stimmung und der konsequenten Durchführung seiner Idee eine ganz aparte Stellung in der Opernliteratur einnimmt. Der Eindruck der gestrigen Aufführung hat uns in der Ansicht bestärkt, daß im „Armen Heinrich“ eine eigenartige Kunst-erscheinung ins Leben getreten ist, die mit dem Maß der hergebrachten

Operntechnik nicht gemessen werden darf, ohne ihrer innersten Natur Gewalt anzutun, daß sogar manches, das auf den ersten Blick frappiert oder vielleicht gar absurd erscheint, bei näherer Bekanntschaft sich als wohlberechtigte Stileigentümlichkeit erweist, namentlich dann, wenn man das Werk als ein geschlossenes Ganzes auf sich wirken läßt. Es muß hier freilich beim Hörer ein nicht geringes Maß von entgegenkommender Empfänglichkeit vorausgesetzt werden, um den verborgenen Schönheiten dieser Partitur gerecht zu werden. Schon der eigentümlich herbe Orchesterklang könnte den Unvorbereiteten stußig machen; nicht das gewohnte blendende Freilicht unserer modernen Instrumentierungsvirtuosen, sondern ein seltsam mystisches Halbdunkel umfängt da den Hörer, an dessen gedämpfte Farbtöne sich die Sinne erst zu gewöhnen haben, um nach und nach immer größere Feinheiten der Klangmischungen wahrzunehmen. Originalität zeigt Pfitzner auch in der Erfindung und Verwendung seiner Motive und auf dem Gebiete der Harmonie darf man ihn sogar als selbständigen Pfadfinder ansprechen; besonders aber charakterisiert ihn die Gabe, eine einheitliche Stimmung auszumalen und festzuhalten, eine Fähigkeit, die wir noch jüngst in seiner Musik zum „Fest auf Solhaug“ gewürdigt haben. Dietrichs weit ausgesponnene Erzählung von seiner Pilgerreise nach Salerno halten wir unbedenklich für eins der vortrefflichsten Musikstücke der neuen Zeit und die feierlichen Schauer des Klosterlebens, den erhabenen Ernst mönchischer Askese dürfte überhaupt noch kein Tonsetzer je so eindringlich stimmungsvoll in Tönen wiedergegeben haben. Daß sich mitunter etwas zu viel Monotonie im Rhythmus und in der Farbgebung geltend macht, haben wir schon bei der Premiere hervorgehoben; aber sie ist bedingt durch die Anlage der Grunschen Dichtung, die gewiß des poetischen Reizes nicht entbehrt, jedoch der Einheit der Grundstimmung zu liebe auf Kontrastwirkungen Verzicht leistet. Jedenfalls hat sich Pfitzner durch zwei hervorragende Bühnenwerke das Anrecht erworben, unter vielen Berufenen als einer der wenigen Auserwählten angesehen zu werden, deren fernerer Entwicklung man mit Vertrauen entgegensehen darf, und so wäre nur zu wünschen, daß auch die breitere Öffentlichkeit etwas mehr als bisher von dem Schaffen und dem ernststen Streben des genialen Tonsetzers Notiz nähme.

(Vom 8. Januar 1897.)

Die Frankfurter Oper hatte heute einen ihrer Haupt- und Ehrentage: er galt der Aufführung eines Werkes, das kraft der Ursprünglichkeit seiner Idee und der Eigenart seiner Ausführung die Gemüther schon lange mit einer gewissen Spannung, wie vor einem zu erwartenden großen und seltsamen Ereignisse, erfüllt hatte. Dieses Ereignis ist nun zur That geworden, Hans Pfitzners musikalisches Sagen-Drama „Der arme Heinrich“ (Dichtung von James Brun) hat seine erste Aufführung heute hier erlebt und zwar mit einem Erfolge, der wohl die kühnsten Erwartungen übertraf. Weit über ein Duzend Hervorrufe wurden gezählt, an denen außer den Mitwirkenden die beiden Autoren, der Wort- und der Librettist, und schließlich auch Kapellmeister Dr. Kottenberg und Regisseur Brandes ihren wohlverdienten Anteil hatten. Es gewährte einen eigenen Anblick, die beiden noch sehr jugendlichen Verfasser eines ausgereiften und eigen gearteten Werkes, die zusammen genommen, kaum so alt sein mögen, wie mancher unser ruhmgekrönter Preisdichter und Musikpapa, so Hand in Hand, von Lorbeeren bedeckt, auf der Bühne nebeneinander zu sehen. Man fragt sich unwillkürlich, was wird die Zukunft noch erst in solchen Talenten wirken, denen schon im Anfange ihrer Laufbahn ein so verheißungsvoller Wurf gelungen ist? Die Leser dieses Blattes haben anlässlich der ersten Aufführungen des „Armen Heinrich“ in Mainz wiederholt an dieser Stelle über den Inhalt und den Wert des Werkes ausführliche Mitteilungen erhalten; der tiefe Eindruck desselben hat, wie Schreiber dieses gerne gesteht, bei jeder Wiederholung sich immer mehr befestigt und bekräftigt, Beweis genug für ihn, daß es in seiner Art, trotz aller Mängel, ein Meisterwerk ist. Gewiß ist zuzugeben, daß für die innerliche Ausspinnung der Handlung zu viel und für die sinnfällige Wirkung nach außen hin oft zu wenig getan ist, daß die leitende Idee, der Operntod eines schuldlosen Mädchens für die Sünden eines anderen unmotiviert ist und einer längst überwundenen moralischen Weltanschauung angehört; aber man wird auch einräumen müssen, daß sie mit dichterischer Kraft in allen ihren Einzelheiten durchgeführt worden ist, und daß Pfitzners Musik von einer Innigkeit der Empfindung und Tiefe des Gemüthslebens durchdrungen ist, die wir in den Erzeugnissen der musikalischen Gegenwart vergebens suchen. Von den

Epigonenwerken, die Richard Wagners „Parsifal“ ihre unmittelbare Anregung verdanken (wir erinnern an Goldmarcks „Merlin“, Weingartners „Genesius“, R. Strauß' „Guntram“), dürfte Pfitzners „Armer Heinrich“ in bezug auf Eigenart der musikalischen Erfindung weitaus den ersten Platz einnehmen, so sehr er auch in mancher rein technischen Beziehung ihnen nachstehen mag. Es wäre zu wünschen, daß ihm ein hellerer Stern leuchte als seinen Vorgängern, und daß der Erfolg von heute seinen Anlaß zu weiterer Bekanntschaft mit den Bühnen bilden möge.

Von dem vielen, was anläßlich der ersten Auf-
führung über den „Armen Heinrich“ geschrieben wurde,
kann ich, um Raum zu sparen, nur noch einiges von
dem anführen, was ein geistreicher Musiker, Dr. Max
Steiniger sagte:

(Mainzer Tageblatt vom 3. April 1895.)

Der Text bildet, wenn dies je bei einem Bühnenwerk der Fall war, bei dem vorliegenden mit der Musik ein unteilbares Ganzes. Als solches erregte das Werk auch gewaltigen Eindruck und die Begeisterung des vollbesetzten Hauses. . . Von allem, was seit Wagner auf musikdramatischem Gebiet in die Öffentlichkeit gedrungen ist, ist Pfitzners „Armer Heinrich“ das stilistisch Konsequenteste; es ist, als habe der Komponist ein halb vergessenes Fürstenwort „Nach Canossa gehen wir nicht“ ins Musikalische übersehen und dartin wollen, daß man das Musikdrama von seiner historischen Heimat, von Italien nahezu loslösen und aus dem eigensten germanischen Geiste rekonstruieren kann. Wir haben stets davor gewarnt, die Entwicklung unserer dramatischen Musik von den Klassikern der italienischen und französischen Schule her und in letzter Linie aus dem Tanze, zu vergessen, welchen Ursprung für den historischen Forscher selbst die Wagnerische Muse noch an vielen Stellen nicht verleugnet, und nicht im Geiste den Akt durchzusagen, auf dem wir sitzen. Aus unserer Feder liest es sich daher sicherlich als unparteiisches Urteil, daß Pfitzner der bewußte, möglichst radikale Bruch mit dieser Tradition mit einer dem Freunde wie dem Gegner aufs stärkste imponierenden Eigenart gelungen ist. . . Eines muß bei der Beurteilung vorweg-

genommen werden: in dem Werke ist nichts nachgeahmt, Wagner ebenso wenig wie Donizetti. Und gerade diese Originalität ist es, die von den ersten Tönen des Vorspiels an auch den gänzlich Unbefangenen zu fesseln vermag; auch nicht das Ringen nach etwas Neuem tritt uns hier entgegen, sondern die mit vollendeter Beherrschung der technischen Mittel sich äuffernde, dem Gehalte der Dichtung völlig hingeebene und denselben aus sich heraus wieder erzeugende musikalische Persönlichkeit. Die Ergriffensten im Publikum waren nach unserer Beobachtung daher einerseits die Fachmusiker, andererseits in technischen Dingen völlig naive Zuhörer.

Am merkwürdigsten für uns erstere ist Pfizners Behandlung der Singstimmen; hier zeigt sich bei ihm ein Sinn für die Bühnenwirkung, der in dieser speziellen Art ohne Beispiel ist: während man beim Ablesen derselben nach dem Klavierauszug in dem Gestrüppe von melodischen und rhythmischen Herbeiten und gehäuften Schwierigkeiten die Zuversicht verlieren möchte, so wirkt seine musikalische Deklamation auf der Bühne und mit dem Orchester zusammen völlig natürlich und ungesucht; man erlebt da eine Überraschung der allerseltensten Art und muß der Sicherheit, mit welcher der Komponist diese klangliche Wirkung der Stimmen, ganz losgelöst von der graphischen Darstellung vorhergesehen hat, Bewunderung zollen. Eine Leistung höchsten Ranges, man könnte sagen in anbetracht, daß ein zweiundzwanzigjähriger junger Mann sie geschaffen, ein unbegreiflich hohes Wunder ist die Instrumentation... die Harmonik ist kühn und im höchsten Grade interessant, die melodischen Motive sind von einer Prägnanz und Ausdrucksfülle, die unsere Phantasie unwiderstehlich in ihre Kreise zieht und wie die populärsten Leitmotive Wagners, sich dem Gedächtnisse von selbst unauslöschlich einprägen.

Um eine Aufführung des „Fest auf Solhaug“ abzuverdienen, blieb Pfizner auch den nächsten Winter in Mainz. Die erste Aufführung fand am 28. November 1895 statt; der Eindruck war auf manche der anwesenden bekannten Musiker noch größer als der des Armen Heinrich, und einer von ihnen verstieg

sich zu dem Anspruch „in Pfitzners Musik offenbart sich ein so großartiges, ungewöhnliches, an die erhabensten Aufgaben heranreichendes Talent im Bunde mit so gewandter Technik, wie sie selbst Wagner nicht besaß“ (die letzten Worte gesperrt gedruckt), während in einem anderen Blatt ein anscheinend ziemlich junger Verfasser derartige Vergleiche mit Beethovens Egmont-Musik machte, daß einem Beethoven förmlich leid tun mußte.

Trotzdem die Aufführung unter der Regie des trefflichen Schauspielers Georg Rücker stand, war es natürlich nicht möglich, Bühne und Orchester in idealen Einklang zu bringen, da zwei Proben sowohl für das Studium des Orchesters als auch nebenbei die Arrangierung des Schauspiels mit dem Orchester genügen mußten. Überhaupt fanden von den bisherigen Aufführungen Pfitznerscher Werke die meisten dicht vor Saisonschluß, die anderen teilweise mit zweiter Besetzung oder mit einer ungenügenden Anzahl von Proben statt. In der ersten Aufführung des Armen Heinrich trat — mangels jeder Regie — der Dietrich im ersten Aufzug viel früher auf als unbedingt erforderlich war; was das heißen will, brauche ich Kennern des Werkes nicht zu sagen; in der ersten Wiederholung, bei der Heydrich verhindert war, sang Hanschmann — übrigens eine erstaunliche musikalische Leistung — den Heinrich ohne Probe. Bei der Aufführung des Armen Heinrich im Winter 1896, die wieder mit Heydrich stattfand, war in Aline Friede eine Hilde von ungewöhnlicher Tüchtigkeit vorhanden. Gegen Ende des Mainzer Aufenthalts wurde

das Interesse für Pfitzner immer reger. Oberbürgermeister Dr. Gagner stellte sich mit einem Idealismus, den man bei einem überbeschäftigten Mann in so verantwortungsvoller Stellung nicht leicht zum zweiten Male finden wird, an die Spitze eines aus den ersten Männern der Stadt bestehenden Hans Pfitzner Komitees und dieses trat bald mit einem schönen Konzert an die Öffentlichkeit, in dem Kwast, Kiefer, der Baritonist Strathmann und die liebenswürdige, leider früh verstorbene Koloratursängerin Dora Montin mitwirkten.

In Frankfurt war der Kreis von Pfitzners Verehrern inzwischen gleichfalls bedeutend gewachsen. Bevor der Arme Heinrich irgendwo aufgeführt worden war, hatte der Komponist das Werk bei dem Architekten Ravenstein, bekanntlich einem der ersten die Hans Thomas Bedeutung erkannten, vorgespielt; er war unzählige Male in der Zwangslage, zu diesem elenden Notbehelfe zu greifen und nur an diesem Abend glaubt er am Klavier eine annähernde Vorstellung von der Musik gegeben zu haben. Die tiefe Ergriffenheit, in die Ravenstein und seine unter dem Namen Mohor als Wagnersängerin bekannte Gattin sowie das anwesende Thomasche Ehepaar versetzt wurden, ward für die Zukunft des Komponisten von Wichtigkeit. Thoma hat von da ab sein Schaffen und seine öffentlichen Darbietungen mit herzlichem Anteil verfolgt, und Ravenstein war unermüdlich für ihn tätig und vereinigte sich nach der Mainzer Zeit mit anderen Frankfurter Persönlichkeiten, um Pfitzners Angelegenheiten in die Hand zu nehmen. — Gern

gedenke ich auch der Förderung, welche die Frankfurter Zeitung Pfizner erwiesen hat, indem sie nicht nach Zeitungsart dem Gößen der Berühmtheit opferte, sondern von Anfang an Pfizners Bedeutung erkannte und seine Leistungen verfolgte. Ihrem Opernreferenten, Hans Pfeilschmidt, verdanken wir einige der feinsinnigsten Würdigungen Pfiznerscher Werke, insbesondere auch der Lieder.

Am 7. Januar 1897 wurde der Arme Heinrich zum ersten Male in Frankfurt aufgeführt, nachdem schon früher Nawiasky durch Vortrag von Dietrichs Erzählung gesucht hatte, für das Werk zu interessieren.

Der Eindruck des meisten, was in den Zeitungen über die Dichtung des ‚Armen Heinrich‘ gesagt worden ist, ist beschämend. Wenn eine bedeutende Persönlichkeit stirbt, geht durch die Zeitungen eine Anekdote oder eine Strophe, welche Goethe auf den Verstorbenen gedichtet hat; es existiert eine ganze Literatur über den Toten, eine ganze Sammlung von Anekdoten ließe sich erzählen, Goethe hat viel mehr über ihn gesagt als die eine Strophe, Lenau hat auch ein Gedicht auf ihn gemacht — durch die Zeitungen geht die eine Strophe: das ist das Klichee, welches in diesem Falle verwendet wird. Beim Grunschen Armen Heinrich ist das Klichee für Zeitungskritiker der bekannte Ausspruch Goethes über den Armen Heinrich von Hartmann von der Aue; nur einer hat gemerkt und gesagt, daß es hier gar nicht hinpaßt. Dr. Watka nämlich schrieb anlässlich der ersten Prager Aufführung:

(Bohemia vom 26. September 1899.)

Die altschwebische Legende vom armen Heinrich gehört in ihrer Behandlung durch Hartmann von Aue allerdings zu den bekanntesten Erzählungen des deutschen Mittelalters. Simrock, Chamisso und Wolzogen haben sie ins Neuhochdeutsche übertragen; auch eine Uebersetzung ins Italienische ist erschienen. Für Opernzwecke indes wurde das Gedicht von unsern die altdeutsche Epik um die Wette ausschrotenden Librettisten seltsamerweise vor Pfitzner nicht verwendet, vielleicht weil eine Äußerung Goethes, dem die Erzählung trotz der kristallinen Verse Hartmanns nur Ekel erregt hatte, vor einer Benützung zu warnen schien. Aber derselbe Goethe hat ja auch gelehrt, daß kein realer Gegenstand unpoetisch sei, sobald der Dichter ihn gehörig zu gebrauchen weiß.

Die anderen, welche unvorsichtig das Goethesche gegen den Text des Armen Heinrich verwandt haben, verraten dadurch, daß sie von Goethes Ästhetik keine Ahnung haben. Es würde viel zu weit führen, wollte ich hier alle die Aussprüche Goethes anführen, in denen er sagt, daß es auf die Behandlung und nicht den Stoff bei einem Kunstwerke ankommt, nur ein Goethesches Wort will ich anführen, weil es wie auf unsern Fall gemünzt ist: „was ist denn überall tragisch wirksam als das Unerträgliche?“ Ist es denn keinem jener Zeitungsschreiber in den Sinn gekommen, daß auch unter den ihnen bekannten Stücken eins ist, dessen Inhalt, rein stofflich, als Mordgeschichte betrachtet, viel unerträglicher ist als der des Armen Heinrich? Die Braut von Messina enthält eine solche Fülle von Mord, Todschlag und Blutschande, wie sie von einem Drama mit fünf Personen nur irgend zu verlangen ist. Aber durch den Chor hat Schiller das Schreckliche des Vorganges

in eine höhere Sphäre gehoben, so daß es dem Zuschauer nicht so zum Bewußtsein kommt, wie es bei einem Drama moderner Form der Fall sein würde. Noch viel größer ist der Abstand zwischen einem Epos und einem musikalischen Drama; schon aus diesem Grunde hat das Wort Goethes über Hartmanns Epos mit der Grunschen Dichtung nichts zu tun.

Da ich schon auf eine so unwesentliche Sache wie es die Ansicht der sich treffend als Publizisten (Veröffentlicher, im Gegensatz zum Verinnerlicher, dem Künstler) bezeichnenden Leute eingegangen bin, darf ich nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß andere Leute, die sich mindestens ebenso eingehend wie jene mit der Bühne und ihren Erfordernissen beschäftigt haben, anders über die Grunsche Dichtung denken, daß nämlich Vulthaupt, Gerhart Hauptmann und Ludwig Fulda sie sehr schön finden.

Gewohnt auszusprechen was ist und nicht was sein sollte, muß ich hier doch einmal sagen, was sein sollte; nicht als ob ich glaubte, daß damit etwas erreicht werde, sondern der Wahrheit wegen; ich weiß, daß man eigentlich die Wahrheit nur während des Karnevals sagen darf, bitte also um Entschuldigung für diesen Verstoß gegen die Regeln des guten Tones. Der Arme Heinrich gehört nach Bayreuth. Es wird jedem Wissenden ein schrecklicher Gedanke sein, Parsifal dem Wochenrepertoire der Hof- und Stadttheater oder auch den, der Hebung des Fremdenverkehrs gewidmeten sogenannten Musteraufführungen eingereiht zu sehen. Ebenso ist eine vollendete Aufführung des Armen Heinrich nur in Bayreuth möglich.

Die Höhe seines Stoffgebietes, der Stil, die Weihe des ganzen Werkes machen eine vollendete Aufführung in einem gewöhnlichen Opernhause unmöglich; nur in Bayreuth könnte der Grundton getroffen und festgehalten werden, wodurch es erst möglich würde, das Werk in seiner Vollkommenheit zu erfassen; alles was bei den bisherigen Aufführungen als Unvollkommenheit erschienen ist, würde dort als notwendig und schön erkannt werden.

Richard Wagner hatte furchtbarer denn irgend ein Künstler mit denen zu kämpfen gehabt, die das Erbe der vorangegangenen großen Künstler zu wahren behaupten; er wußte, daß es einem großen Künstler nach ihm gerade so ergehen würde; daß dieselbe Sorte, die ihn in den Zeitungen mit Schmutz bewarf, einige Jahrzehnte später vor seinem Namen auf dem Bauch liegen würde, um besagtes Geschloß gegen das in Zukunft neu auftretende Große zu verwenden; daß, wenn der Name Wagner anerkannt sein würde, der Name X. Y. durch ihn nicht aufkommen werde; daß die Mäcene ihr Geld für ein Wagner-Museum statt für die Aufführung der Werke von X. Y. verwenden würden, so wie dereinst, wenn sie dem X. Y. ein Denkmal errichten, dessen geistiger Sohn Y. Z. in irgend einer Dachkammer verhungern wird. Das alles sah Wagner voraus, und daß es in Deutschland wenigstens Eine Stelle gebe, an der die lebende Produktion und nicht die Konservierung beziehungsweise geschäftliche Verwertung der früheren Hauptzweck sei, das war die Bestimmung, die er Bayreuth gab.

Wagner schreibt u. a.: er bestimme das Festspielhaus für solche Werke, „welche der Originalität ihrer Konzeption und ihres wirklich deutschen Stiles wegen auf eine besonders korrekte theatra- lische Aufführung Anspruch zu erheben haben“. Um nicht ungerecht zu sein, muß man die ungeheueren Schwierigkeiten bedenken, welche der Verwirklichung von Wagners Absicht entgegenstehen. Nachdem bis jetzt einzig die Meisterwerke, für die es zuerst ge- schaffen, in den Räumen des Festspielhauses geherrscht haben, welche Verantwortung, zum erstenmal einen nicht von Wagner geschriebenen Ton erklingen zu lassen! Geradezu entheiligt würde der Raum, falls ein Unwürdiges hier in die Erscheinung träte, wenn nicht ein Werk voll höchster Weihe hier zur Auf- führung gelangte. Wenn Frau Wagner auf den Rat von Männern hin, deren Urteil sie hochschätzt, wie Hans Thomas, Engelbert Humperdinck*), den „Armen Heinrich“ bei den nächsten Festspielen zur Aufführung brächte, ich möchte die Hand dafür ins Feuer legen, nicht bildlich, sondern wirklich, daß

*) In diesem Zusammenhang und bei der Wichtigkeit und dem Ernst der Sache überwinde ich auch die Scheu, aus einem nicht zur Veröffentlichung bestimmten Privatbrief etwas anzuführen; daß nämlich Humperdinck als weitere Steigerung des in seinen Kritiken über den „Armen Heinrich“ Gesagten mir unterm 16. Sep- tember 1899 über dieses Werk schrieb: „bei der höchst eigenartigen Stellung dieses einzig in seiner Art dastehenden Werkes war an eine schnelle Verbreitung von vornherein nicht zu denken, und ich glaube, daß auch Pfitzner darüber sich keinen Illusionen hingeeben hat. Hier heißt es: abwarten, bis die Zeit dafür reif ge- worden ist.“

Frau Wagner selbst bei den letzten Tönen des Werkes den Eindruck haben würde, mit dieser Aufführung den Willen ihres Gatten erfüllt zu haben. Da sie aber sagen wird, daß ihr mit einer verbrannten Hand nicht viel gebient sei, so könnte sie das eine wenigstens tun: sich das Werk vom Komponisten vorspielen lassen und dann selbst urtheilen. Es handelt sich nicht nur um die Zukunft Pfitzners, sondern auch um die Zukunft von Bayreuth; darum, ob dieses ein höheres Operntheater sein wird, oder etwas ganz anderes. Wir sind uns bewußt, uns mit diesem Ansinnen lächerlich zu machen und vermutlich niemanden auf unserer Seite zu haben, außer Richard Wagner.

Nach der Frankfurter Aufführung siedelte Pfitzner nach Berlin über; er tat dieses einzig aus dem Grunde, daß dort der Arme Heinrich zur Aufführung angenommen war und er hoffte, durch sein Dortsein die Aufführung beschleunigen zu können. Nach einiger Zeit wurde ihm eine Stellung als Kompositionslehrer am Sternschen Konservatorium angetragen, welche er noch jetzt innehat. Von dramatischen Aufführungen erlebte er inzwischen die Aufführung des Armen Heinrich in Darmstadt unter de Haan, bei welcher nun der einst so hilfreiche Großherzog das Werk kennen lernte, und die Aufführung des Armen Heinrich in Prag.

Das deutsche Landestheater in Prag war übrigens die erste Bühne gewesen, welcher seinerzeit der Arme Heinrich eingereicht wurde. Der damalige erste Kapellmeister hatte jedoch die Musik mißbilligt, was der Direktor Angelo Neumann bedauerte, da

ihm die Dichtung einen tiefen Eindruck gemacht hatte. Ich führe das an, weil auch er zu den Leuten gehört, die nicht ohne Kenntniß des Bühnenwesens sind. Eine ganz besondere Freude bereitete bei der Prager Aufführung dem Komponisten das Orchester, das, trotz angestrenzter Beschäftigung in langen Proben dicht vor der Aufführung, nicht nur gern, sondern hingebend, ja mit Begeisterung sich dem Studium des Werkes widmete. In Prag hatten auch Leo Blech*) und der bekannte Musikästhetiker Richard Batka Gelegenheit, den Armen Heinrich zu hören. Batka hat (im zweiten Oktoberheft des Kunstwart's, 1899) mit Notenbeilagen über das Werk gehandelt.

Pfizner arbeitet nun an einem neuen Drama, dessen Dichtung wie die des Armen Heinrich von James Grun stammt; es heißt „Die Rose vom Liebesgarten“ und behandelt einen frei erfundenen Stoff.***) Ein erfahrener Dramaturg findet die Dichtung vom bühnentechnischen Standpunkt aus unübertrefflich; ohne übermäßige Schwierigkeiten zu enthalten, bringe sie unerhörte Effekte. Wenn es Pfizner gelingt, das Werk so zu vollenden, wie er es begonnen, so wird dies das Werk sein, welches ihm allerorten Bühne und Publikum erobert. Die Dichtung ist von jenem Reichtum an Leidenschaft, Vorgängen und Bildern,

*) Wir sind in der erfreulichen Lage, ein Urtheil dieses auch als Komponisten rühmlichst bekannten vortrefflichen Dirigenten über den Armen Heinrich in dieser Broschüre zu veröffentlichen.

**) Hans Thoma hat die beiden Hauptpersonen des Dramas gezeichnet.

ohne den eine unmittelbare Wirkung auf zahlreiche Theaterauditorien nicht möglich zu sein scheint.

Während in den spätern Akten Pfitzner die Fülle seiner Romantik wird entfalten können, bot der Charakter des Vorspiels — das Werk besteht aus einem Vorspiel, zwei Akten, einem Nachspiel — von dessen Musik wir bis jetzt einzig sprechen können, dem Komponisten Gelegenheit, die kindliche, heitere, sonnige Seite seiner Kunst erstrahlen zu lassen; eine ununterbrochene Reihe melodischer Inspirationen der entzückendsten Art, von denen die bezaubernde Instrumentation natürlich nicht zu trennen ist, zieht an uns vorüber; ein gleicher Reichtum melodischer Einfälle ist in der neueren dramatischen Literatur, außer in dem dritten Akte von Lohengrin, nicht zu finden.

Die Innigkeit, Heiterkeit und Naivität der Musik des Vorspiels hat denn auch alle hervorragenden Musiker, welche sie kennen, hingerissen; unter anderm Dr. Kottenberg, d'Albert, Frederic Lamond, Gustav Holländer, Julius Hey, Emil Steinbach; letzterer, einer der ersten zeitgenössischen Dirigenten und ein Beurteiler von bekannter Ruhe und Gründlichkeit, hätte gern hier auch öffentlich gesagt, was er von Pfitzner als Dramatiker und speziell von diesem Vorspiel hält; durch Berufsgeschäfte daran verhindert, hat er mich freundlichst ermächtigt, seine früheren Urteile mitzuteilen.

Emil Steinbach über das Vorspiel zur
„Rose vom Liebesgarten“.

Am 30. Juni 1899: „Für heute nur wenige Worte, die Ihnen die glückliche Ankunft des Manuskriptes melden und Ihnen

sagen sollen, daß ich von Ihrer Musik entzückt und begeistert bin. Ich gönne mir täglich einige Stunden des Studiums, und mehr und mehr erschließt sich mir die hohe Schönheit Ihres Werkes.“ Am 17. Juli 1899: „Ihr Werk begeistert mich und ich werde nicht müde, mich damit zu beschäftigen . . . Indem ich Ihnen mit meiner Bewunderung meine herzlichsten Glückwünsche zu Ihrer neubetätigten Schöpferkraft ausspreche . . .“

Und am 5. Februar 1900 schrieb er an mich, daß ihm „die großartige Anlage des Vorspiels einen überwältigenden Eindruck gemacht hat“.

In Berlin gesellten sich zu den alten Freunden von Pfitzners Kunst von dem Konzert im Frühjahr 1893 her, zu Tschizkas, Liebans eine ganze Anzahl neue; er gewann die Freundschaft des berühmten Heldentenors Ernst Kraus und seiner Frau, der hoffentlich recht bald den „Armen Heinrich“ an der Berliner Hofoper zu singen haben wird, mancher Schriftsteller, wie Philipp Steins und des Redakteurs der „Gesellschaft“, Dr. Ludwig Jacobowski, dessen Interesse sogar vor der Aufnahme eines so anstößigen Artikels wie des vorliegenden nicht zurückschreckte. Ganz besonders trägt der Direktor des Sternschen Konservatoriums, Gustav Holländer, dazu bei, den Aufenthalt des romantischen und unmodernen Künstlers in dem unromantischen und modernen Berlin zu einem möglichst ersprießlichen und angenehmen zu gestalten. Seit Sommer 1899 mit einer Tochter seines ehemaligen Lehrers Kwast aufs glücklichste verheiratet, werden er und seine Frau von der Außenwelt kaum mehr erhoffen, als von Zeit zu Zeit eine einigermaßen anständige Aufführung eines Pfitznerschen

Wertes. Nochmals sei es gesagt, es handelt sich dabei nur darum, dem Künstler das zu bieten, was er zum Weiterarbeiten unumgänglich braucht. Der Beifall der Zeitgenossen dürfte ihm nach den Vorgängen der letzten Jahre kaum noch von Wert sein; eine Generation, die einem Leoncavallo zugejubelt hat, hat keine Kränze zu vergeben. Ob einmal ein Werk an einen Zuhörer kommt, der es zu würdigen weiß, das läßt sich nicht vorausberechnen. Der Künstler ist ein Sämann; wenn ihn einer fragt, ob seine Saat aufgehen werde, so kann er nur antworten: Frage die Sonne.

Wer annehmen wollte, daß nach so vielen Erfolgen die Aufführungsverhältnisse für Pfizner sich gebessert haben müßten, der ginge durchaus in die Irre. Bei der letzten Aufführung, der des Vorspiels zur Rose vom Liebesgarten, war lange Zeit überhaupt kein Chor zu bekommen, so daß schließlich einer eigens, zum Teil aus Nichtsängern, zusammengestellt werden mußte; an manchen Tagen mußten mehrere Proben stattfinden, teilweise mit einzelnen Mitgliedern des Chors, nachts bis drei und vier Uhr waren die fehlerhaft kopierten Stimmen durchzusehen und zu forrigieren. Man wunderte sich, daß Pfizner die Arbeit und Aufregung bei seiner Gesundheit aushalten konnte und fürchtete, daß er, bis die Aufführung herankäme, nicht mehr fähig sein würde, zu dirigieren. Wie hätten sich die Leute erst gewundert, wenn sie sein Leben während der vorangegangenen zehn Jahre gekannt hätten. Eine Hoffnung, in Berlin „Das Fest auf Solhaug“

aufführen zu können, hatte ihn den Sommer 1899 hindurch in Spannung gehalten; aber da der Orchester-
raum des betreffenden Theaters zu klein war, um
ein volles Orchester dort unterzubringen, mußte er
leider auf diese Hoffnung, an der er sehr hing, ver-
zichten. Es sollte jedoch noch ganz anders kommen.
Im Winter erfuhr er zufällig von einer Theater-
agentur, am nächsten Tage werde „Das Fest auf
Solhaug“ mit seiner Musik im Hamburger Thalia-
theater aufgeführt. Wahrscheinlich hatte die begabte
Schauspielerin, die seinerzeit in Mainz die Margit
gespielt hatte, ihrem jetzigen Direktor mit Begeisterung
von Pfitzners Musik gesprochen und dadurch eine
Aufführung herbeigeführt, von welcher der Komponist
nun plötzlich freudig überrascht wurde. Er reiste
nach Hamburg; als er ins Theater kam, merkte er,
daß eben eine Musikprobe war, und mochte wohl
annehmen, daß es sich um den, ihm von Mainz her
so wohl vertrauten „Lumpaci Bagabundus“ handle.
Näher kommend, erkannte er jedoch an manchen
Stellen den andersartigen Charakter des probierten
Werks: es war seine Musik zum Fest auf Solhaug;
das Orchester, das für die ihm sonst gestellten Auf-
gaben, etwa die vorhin genannte, vermutlich sehr gut
ist, enthielt so und so viele Instrumente überhaupt
nicht; diese waren einfach gestrichen; mit derselben
Einfachheit waren Stellen, die zu schwierig für diese
Kapelle waren, gestrichen. Da Pfitzner sofort sah,
daß es ganz hoffnungslos sein würde, die Sache
irgendwie verbessern zu wollen, legte er einen ver-
geblichen Protest gegen die Aufführung ein und ver-

brachte den Abend in einem anderen Theater, wo, so viel ich weiß, sorgfältigst vorbereitet und glänzend ausgestattet ein Werk von Bungert aufgeführt wurde. Wie unbekannt Pfigner noch jetzt außerhalb der musikalischen Kreise ist, kann man daraus ersehen, daß die Kritiker nicht nur keine Ahnung davon hatten, daß die Musik zum „Fest auf Solhaug“, wo sie oder ein Teil von ihr gespielt wurde, einstimmig als wunderschön bezeichnet worden war, sondern auch nicht einmal Pfigners Namen kannten und schrieben, die schreckliche Musik sei von „einem gewissen Pfigner“.

Es ist eine musikgeschichtliche Tatsache, daß manche Werke, die — abgesehen davon, daß sie später als wunderbar schön erkannt wurden — höchst effektiv und brillant sind, bei den Zeitgenossen nicht durchzudringen vermochten. Diese Tatsache ist ein Spezialfall der Schwierigkeiten, denen alles Gute begegnet.

Siehe, das Böse — man kann es sich haufenweise gewinnen
Ohne Bemüh'n, glatt ist sein Pfad, nah' seine Behausung.

Doch, vor die Tugend haben den Schweiß die unsterblichen Götter
Weise gesetzt; lang ist und zäh dieser Fußpfad.

Das sind Tatsachen, aber keine Erklärung. Es ist mir ganz unerklärlich, warum Lieder, wie das „Frieden“, das jedesmal, wann es gesungen wurde, da capo verlangt wurde, nicht durch alle Konzertsäle gehen, warum die Lieder opus 2, die zu den dankbarsten Liedern gehören, welche es gibt, nicht von allen Sopranistinnen gesungen werden, warum Gura nicht das „Herbstlied“, Reichmann nicht die Lieder opus 4

und die Kluf-Ballade singt. Allerdings ist wenig und zum Teil Unpraktisches versucht worden.

Manche Komponisten besitzen nämlich die Gabe, für ihre Kompositionen Propaganda zu machen, bei anderen liegt die Beanlagung mehr nach der Seite des Komponierens. Ich will nicht verhehlen, daß bei Pfitzner letzteres der Fall ist und daß er daher an dem langsamen Durchbringen seiner Sachen sozusagen selber Schuld ist. Ich bin heute noch der Ansicht, daß, wenn er es geschickter anfinge, er leicht bekannt*) werden könnte; man möchte eine gewisse Zweckmäßigkeit darin erkennen, daß bei vielen Künstlern die früheren Werke geeignet waren, den späteren den Weg zu bahnen; so glaube ich, daß auch bei Pfitzner einige seiner frühesten Werke hierzu am geeignetsten wären. Ich glaube, daß viele Konzertsellschaften das Vorspiel zum dritten Akte des Festes auf Solhaug gern aufführen würden, wenn man es ihnen einreichte, und daß ihm der Erfolg überall sicher wäre; daß das im Druck erschienene Orchester-Scherzo leicht bekannt werden könnte; ebenso die nicht schwierigen, zum Teil so heiteren Lieder opus 2. So könnte er in Konzerten zu Ansehen kommen und dadurch seinen dramatischen Werken

*) Hier in München zum Beispiel war im Jahr 1900 noch nie auch nur eine Note von Pfitzner zu öffentlichem Vortrag gebracht worden; dabei werden hier verhältnismäßig wohl mehr Lieder von lebenden Komponisten gesungen, als in irgend einer andern deutschen Stadt; allerdings meist von den zahlreichen einheimischen Klassikern gelieferte. Nicht einmal Pfitzners Komposition Singsscher und Geyssescher Gedichte kennt man hier.

den Weg ebnen. Doch das sind eben Gedanken eines Philosophen und nicht eines Musikers. Diesem scheint vor allem das Hören und das Schicksal seines jeweils letzten Werkes am Herzen zu liegen, ein so indirekter Plan wie der angeführte viel zu vernünftig zu sein. Mit Recht konnte der oben genannte Freund Karl Dienstbach Pfitzner einmal charakterisieren als „unvernünftigen Musiker“.

Von Pfitzners Persönlichkeit muß gesagt werden, daß sie unmodern ist; denn er ist kein Schweinehund. Ich möchte jedoch von der Reinheit seines Lebens, der Wahrhaftigkeit seines Wesens, dem vollkommenen Aufgehen in der Kunst schon deshalb nicht weiter sprechen, weil die meisten unserer Leser es doch nicht verstehen würden. Es hat sich in Pfitzners Leben öfters gezeigt, daß für die höchsten Grade psychischer Helligkeit, ebenso wie für die höchsten Grade physischer Helligkeit, den Menschen der Sinn fehlt.

Aber einen persönlichen Zug muß ich doch hervorheben, weil er gar nicht zu dem Bilde stimmt, das man sich von Pfitzner zu machen pflegt. Er ist — ich kann bei diesem Gegenstand einige der mir im allgemeinen nicht sympathischen Superlative nicht verwenden — von allen Menschen, die ich kenne, der witzigste und humorvollste. Sein Sinn für das Humoristische, insbesondere auch ein unübertreffliches Nachahmungstalent, passen durchaus nicht zu dem melancholischen Bild, das man sich von Pfitzner macht, und das er durch die Macht der Umstände in den letzten Jahren allerdings auch häufig darbot. Diese heitere Seiten zeigen seine eigentliche Natur,

die darauf angelegt war, rastlos zu komponieren, von Zeit zu Zeit zu dirigieren oder eine dramatische Aufführung zu leiten, und im übrigen sich in heiterer Geselligkeit mit Freunden zu erholen. Das Kindliche seiner Natur macht ihn ungeeignet zum sogenannten Leben der Erwachsenen; alle wirklich bedeutenden Menschen haben etwas Naives, denn sie alle sind Gotteskinder.

Manche sind der Ansicht, darunter litten unsere Kunstzustände vor allem, daß sie nur die blasierten Reichen als Publikum zulassen und die große empfangliche Masse des Volkes ausschließen. Gerade der Herausgeber der „Gesellschaft“ scheint einen Beweis hierfür erbracht zu haben; seine literarischen Volksausgaben, die in Auflagen von je hunderttausend erscheinen, sind soweit ich sehe nächst dem in Auflagen von je einer Million erscheinenden Kalender des Berliner Zierschugvereins die verbreitetsten deutschen Bücher unserer Tage. Aber es ist doch zweifelhaft, ob die sicherlich vorhandene große Empfänglichkeit der unteren Stände wirkliches Verständnis sei; es kommt diesen allerdings offenbar nicht wie dem feineren Publikum darauf an, daß möglichst rasch und stark gespielt wird; sie scheinen langsam und Leise zu bevorzugen; wenigstens bemerkte ich, daß in einem Volkskonzert der Enthusiasmus, den das Lohengrin-Vorspiel entfesselte, sich bei einem nichtsagenden Wiegenliedchen wiederholte; aber schließlich steht der Geschmack für sentimentale Wirkungen, fürs Hypnotisieren dem wirklichen Kunstverständnis vielleicht nicht näher als der für virtuose Wirkungen, fürs Elektrisieren. Überhaupt

kommen scheint's Leute, denen's mit irgend einer idealen Sache vollkommener Ernst ist, immer mehr dazu, von der jetzigen Generation nichts und nur von der nächsten, von denen die jetzt jung sind, falls nämlich das Schöne in ihnen ausgebildet wird, vielleicht (???) d. Verf.) etwas zu erwarten. Als Kinder waren wir alle, Autoren und Leser, einmal sehr nett; wie sich der Mensch doch verändern kann! Und so scheint es auch mir, daß nicht nur ausübende Künstler, sondern auch ein Publikum für sie erst erzogen werden müßte; denn auch das Aufnehmen von Kunst ist eine Kunst, die Anlagen und Ausbildung, ernstes Streben und Arbeiten erfordert. Das aber ist zweifellos, daß einzelne in den untern Ständen vorhanden sind, denen die Kunst etwas anderes als Zeitvertreib ist, ferner daß es solche einzelne auch in den oberen Ständen gibt, und zwar — denken Sie! — nicht nur in Berlin, sondern sogar in kleinen Fabrikstädten und Dörfern. Es gibt in der That, so unwahrscheinlich es klingt, Kunstfreunde. Dazu muß man nun bedenken: daß die Mehrzahl dieser Einzelnen, theils durch den Wohnort, an den sie gebunden sind, theils durch Geldmangel, in ihrem Leben so wenig eine Beethovensche Symphonie zu hören wie das Meer zu sehen bekommen. Es ist daher zu begrüßen, wenn jetzt gute Orchester reisen und es wäre nur zu wünschen, daß auch gute Schauspielsenssembles reisten und daß beide die kleinen Orte, diese sogar ganz besonders, berücksichtigen. Die jetzigen Kastenverhältnisse sind wohl für die Kunst die ungünstigsten von allen; kein Kastenwesen, zum Beispiel auch nicht das so verabscheute feudale,

dürfte wahrer Kunstpflege so hinderlich sein wie das jetzige, das plutokratische. Es ist ein Mißstand, daß die Leute, die am meisten und am schwersten essen, zur Verdauung den ersten Aufführungen musikalischer und dramatischer Werke beizwohnen und über sie zu Gericht sitzen. Ich glaube jeder andere Stand, sagen wir zum Beispiel die Beamten, wäre hierzu geeigneter als die sogenannte Geldaristokratie.

Das Publikum, das deutsche Volk — dabei denkt man sich oft etwas ganz Unbestimmtes, und wenn man sich etwas Bestimmtes denkt, häufig etwas ganz Einseitiges, nämlich einige ausgesuchte Leute. Auf einer Reise in D-Zügen durch ziemlichke Strecken von Deutschland habe ich mir die zufällig mitfahrenden Reisegefährten angesehen und jeden der ins Coupé kam als Publikum für Kunstwerke gedacht, oder wenigstens zu denken versucht. Ich empfehle diesen Versuch zur Nachahmung; und man wird erkennen, daß die Welt dazu da ist, Geschäfte mit ihr zu machen. Ferner habe ich zugehört, wenn feine Damen von Konzert und Theater erzählten, deren Hauptpublikum sie sind. Ich erkannte, daß die Welt dazu da ist, unsere freien Abende auszufüllen. Irgendwelchen Ernst kennen einzelne von den Damen, die ein Herz oder Kinder haben und dadurch die Not der Welt erfassen; die unbemittelten Frauen sind durch den Druck der Umstände häufig weniger leichtlebig; aber die Mehrzahl der reichen Damen betrachtet Theater und Konzert als eine Konditorei, die man abends besucht. Charakteristisch für die Auffassung dieser Reise ist, daß in der fast einzigen bei ihnen ernstern

Zeit, bei Trauerfällen in der Familie, die Sitte den Besuch jener Kunststätten verbietet, ebenso wie den von Tingeltangels und Eßgesellschaften.

Wie auch ernstere, der Kunst nahestehende, ja selber produzierende Leute sie auffassen, welche Klust sie von dem echten Künstler trennt, der mit jeder Faser seiner Existenz an seinen Werken, und nicht nur an den seinigen, hängt, mögen einige Beispiele aus Bürgers Korrespondenz zeigen.

Am 27. Februar 1780 schreibt Voie an Bürger:

„Vielleicht treibt die Langeweile mich gar, wieder selbst Verse zu machen.“

Am 22. Mai 1781 schreibt Gramberg an Bürger:

„Verse machen mir mehr Wallungen als Prosa. Daher hab ich aus medizinischen Gründen dem Versemachen auf eine Zeitlang entsagt.“

Am 6. August 1781 schreibt Voie an Bürger:

„Was machst Du sonst? Wohl wenig. Du begegnest der Muse, wie gewisse Menschen ihrem Mädchen. Sie bekümmern sich nicht um sie, wenn nicht das Bedürfnis sie treibt.“

Am 15. November 1782 schreibt Minister von Jedlik an Kanzler von Carmer:

„Da ich besonders darauf Bedacht nehme, alle Gelegenheit aus dem Wege zu räumen, daß die Jugend keinen frühen Gang zu der alle Seelenkraft und alle zu Geschäften erforderliche Tätigkeit untergrabenden Poeterei bekomme, so kann ich mit gutem Gewissen den Bürger, so sehr ich ihn auch schätze, in meinem Departement nicht versorgen.“

Wo soll da der Künstler das Publikum finden, das er sucht? Wo die Leute, denen nicht die Nebensachen des Lebens die Hauptsache sind? Die fühlen, daß sie mitten inne stehen zwischen Leben und Tod,

Geburt und Grab, Glück und Unglück, Haß und Liebe, Himmel und Erde; und nicht zwischen dem 1. Juli und dem 1. August, der Schusterrechnung und der Schneiderrechnung, der Breitestraße und der Langesstraße? Denen nicht die Musik zum einen Ohr hineingeht und zum andern hinaus, ohne dazwischen etwas zu finden, das des Verweilens wert wäre?

Aber nicht das Publikum ist der wichtigste Faktor für den produzierenden Künstler; sondern die reproduzierenden Künstler sind es. Es gibt keinen Stand, den ich persönlich so liebe wie den der ausübenden Künstler, der Musiker und Theaterleute; ich glaube, daß kaum in einem anderen Stand so viel wahrer Idealismus, so viel edles Gefühl zu finden ist. Und es wäre ja auch merkwürdig, wenn der heiße Golfstrom der Liebe, den die Musik im kalten Meere des Lebens darstellt, nicht wenigstens zu Zeiten den Musiker erwärmt. Aber es fehlt diesem Stand bei uns häufig an Initiative. Ich will nicht von den Strebern sprechen, bei denen sich das Entzücken über eine zeitgenössische musikalische Komposition nur einstellt, wenn sie von einem berühmten und einflußreichen Mann, oder von einem Vorgesetzten, oder von einem, opulente Diners gebenden Reichen verfertigt ist (viele Liedersängerinnen können sagen: Was Brot ich esse, des Lied ich singe), nein, auch bei denen, die es ernst nehmen mit ihrer Kunst, bedarf es in Deutschland meist irgend eines äußeren Anstoßes, bevor sie sich der Darstellung eines zeitgenössischen deutschen Werkes widmen. Der Musiker begeistert sich, wenn er ein schönes Werk kennen gelernt hat; „dafür will ich ein-

treten, es gibt doch nichts Schöneres, als einer großen Sache zu dienen.“

Am Sommer, Herbst und Winterzeit
 viel Not und Sorg' im Leben
 manch' ehlich Glück daneben
 Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit

es kommen persönliche Beeinflussungen verschiedener Art, und schließlich singt und spielt man, was alle Welt singt und spielt; es sei denn, daß man von einem Komponisten aus Vanity Fair gepreßt wird, der natürlich gegenüber dem unpraktischen Kollegen aus Elysium mannigfache Vorteile besitzt.

Und außerdem fehlt es unter den ausübenden Künstlern an Zusammenwirken zu idealen Zwecken; das Zentrum der musikalischen Verhältnisse ist nicht die Musik, sondern Berlin. Das ganze übrige, das heißt nichtberlinerische Deutschland ist darüber einig, daß die Größe der Berliner wenig in Herz und Hirn als im Mundwerk beruht. Dieses hervorragend ausgebildete Organ verwenden sie unter anderem dazu, auf dem Gebiet des Theaters und der ausübenden Musik jeden Winter einige neue Größen hinauszuschreien, und dadurch dem reklamehaften, immer nach neuen Sensationen begehrenden Zuge des Zeitalters entgegenzukommen; in der Regel halten sich diese neuen Renommees nicht lange. Einen ganz anderen, mehr den solideren Renommees einer früheren Zeit verwandten Ruf hat sich unter den Vertretern der jüngeren Generation ausübender Musiker fast nur Eugen d'Albert erworben und nun bereits durch eine ganze Reihe von Jahren erhalten. Es scheint,

daß in allen musikalischen Kreisen — und diese sollten an Stelle der literarischen wieder die Oberhand im Musikleben erhalten. — Eine Stimme über ihn ist; er wäre daher wohl am meisten geeignet, in der Weise wie das früher Liszt und Bülow getan haben, dirigierend und spielend der Musik eine Stätte zu bereiten, an der sie von den Künstlern und Hörern gefunden werden kann, denen es ernst mit ihr ist. Der Wunsch nach einem neuen Bülow wie er auch von Paul Marsop in den oben angeführten Worten ausgesprochen wird, ist ein tiefstliegender und nicht vereinzelter; man hat den Eindruck, daß die Pultvirtuosen moderner Art den Werken der Klassiker wie denen der Gegenwart gegenüber einen vollkommen andersartigen Standpunkt haben als ihn Liszt und Bülow einnahmen; man traut ihnen nicht zu, daß sie mit Aufgabe aller persönlichen Interessen, wie jene es so oft getan haben, in einer Sache aufgehen können: in den Werken Beethovens oder eines weltunberühmten X Y nur die Werke Beethovens oder X Ys zu sehen vermögen, und nicht einen Gegenstand, an dem man seine Virtuosität zeigen kann. Gewiß haben die beiden genannten Künstler zuweilen geirrt, aber ihr Streben war immer auf das Höchste gerichtet, und das ist es, was man — um es einmal offen zu gestehen — an den meisten der jetzigen Rundreiseführer, ich darf wohl sagen ziemlich allgemein, bezweifelt.

Man sagt: das Große dringt schließlich durch; und in der That, es scheint so zu sein. Aber wie und warum das der Fall ist, ist nicht leicht zu be-

greifen. Überall schwimmt doch der Schmutz oben und ballt sich zusammen. In jeder Zeitung, die man in die Hand nimmt, an allen Konzertprogrammen und Theaterrepertoires kann man's beobachten, wie die Cliques an der Arbeit sind; ein eitler Kaffe lobt den anderen, mitleidig auf die großen Meister der Vorzeit herabsehend. Wo aber gar ein bekannter Namen oder Geld hinter einer Produktion steht, da häufen sich die begeisterten Verehrer der modernen Meister, die sich von den früheren Meistern unter anderem dadurch unterscheiden, daß es ihnen mehr darauf ankommt, etwas zu scheinen als darauf, etwas zu sein. Und doch sollte alles das nichts helfen? Folgende Beobachtung kann vielleicht dazu beitragen, den Zusammenbruch der falschen Renommees zu erklären. Es scheint, daß nur wirkliche Größe wirkliche Verehrung erzeugt. Wenn sich die modernen Cliquesbrüder auch gegenseitig in den Himmel heben, im Grunde glaubt doch jeder nur an sich; die anderen dienen ihm theils zur Staffage, theils braucht er sie der Gegenseitigkeit wegen. Bei sich bietender Gelegenheit wird er gern den Brüdern in Marsyas einen Fußtritt versehen; und so kommt es, daß schließlich die Clique in Streit gerät und der moderne Krieg aller gegen alle, nämlich das Schimpfen aller über alle, losbricht. In zoologischen Gärten bitte ich des Vergleichs wegen zu beobachten, wie eine große Schar Affen friedlich auf einer Stange beisammensitzt; mit einemmal — ohne erheblichen Anlaß, vielleicht ist einer von ungefähr an seinen Nachbarn

gestoßen — springen alle auf und fahren wutentbrannt auf einander los.

Nur die Verehrung von Großem also scheint uneigennützig und dauernd zu sein. Natürlich ist Pfitzner zuweilen Gegenstand von Bachfischschwärzereien gewesen, deren Ewigkeit nach Monaten zählt; aber seine Kunst ist zuweilen auch wirklich erkannt worden; bei jeder Aufführung fand sie einen oder den anderen Erkennen; und mit jener Begeisterung die nur aus Idealem entspringt, werden diese einzelnen, so wenig zahlreich sie im Vergleich mit den Dienern der Tagesgrößen sind, ihn im Laufe der Zeit an die gebührende Stelle setzen; voraussichtlich allerdings erst dann, wenn es zu spät ist.

Wenn alle die Freunde von Pfitzners Schaffen, deren ich bei Darstellung seines Lebens zu gedenken hatte, die in Mainz, in Frankfurt, in Berlin und anderen Orten zusammenwirkten, wäre vielleicht eine gute Aufführung seiner bisherigen Werke in Form eines Musikfestes und manches andere zu ermöglichen; denn eine Zeit ist jetzt,

Wo sich die Guten eng verbinden sollten.

Natürlich müßte ein derartiges Unternehmen nicht einer Person, sondern allem Großen in der Kunst gewidmet sein: der Weg zum Himmel ist (im Gegensatz zu einem anderen Weg) so eng, daß alle die ihn gehen einander nah sind. Für Pfitzner wäre die Direktion und Regie nicht nur der eignen dramatischen Werke, sondern auch der anderen musikdramatischen Meisterwerke die angemessene Tätigkeit; für alle die ihn wirklich kennen, ist es ganz außer Frage,

daß unter den jetzt lebenden Menschen keiner an Verstandnis zum Beispiel der Wagnerschen Werke ihm nahe kommt. Indessen, um Pfitzner an die angemessene Stelle zu setzen, müßte ein Wunder geschehen, wie es in Wagners Leben das Eingreifen König Ludwigs war. Wir wollen jedoch uns nicht in Träume verlieren, nicht zu ernst werden und nicht anfangen zu predigen; denn jeder Prediger ist ein Prediger in der Wüste, weil da wo gepredigt wird, die Leute fortlaufen.

Nur noch eine allgemeine Betrachtung. Der geneigte Leser wird ja gemerkt haben, daß alles, was ich hier sage, nicht einer Person, sondern einer Sache gilt, — der deutschen Kunst. Pfitzner wäre der erste, wenn seine Sache nicht die der deutschen Kunst wäre, seine Werke und sich selbst ins Feuer zu werfen. Die Wünsche, die ich hier ausgesprochen habe, sind mir in der That zu ernst, als daß sie in einer Broschüre ohne Rest auszudrücken wären. Was hier nur angedeutet ist, hat Goethe ganz objektiv, mit derben Umrissen holzschnittartig dargestellt in „Künstlers Erdenwallen“ und „Künstlers Apotheose“. Wir sehen den Künstler bei seiner Arbeit; die Not des Tages, die Unverschämtheit des Pöbels, das ist die Welt, in der er leben muß; in mühsam erbeuteten Stunden schafft er an seinem Werk, dem Bilde der Venus Urania. Und dann sehen wir, wie nach Jahren, lang nach des Künstlers Tod, dieses Bild als köstlicher Besitz von einem Fürsten für große Summen erworben wird; wie es der Galerie als schönste Zierde eingereicht wird;

die Künstler und Kunstfreunde, die zugegen sind, können sich nicht fassen vor Entzücken, am tiefsten aber ist ein Kunstjünger erschüttert, der den Maler der Venus Urania als höchstes Vorbild verehrt. Oben auf einer Wolke erscheint dieser, unser einst so verachteter Künstler, von der Muse geführt; sie zeigt ihm den Triumph seiner Kunst. Er aber, von dieser Apotheose nicht befriedigt, sagt zur Muse:

Was hilft's, o Freundin, mir, zu wissen,
 Daß man mich nun bezahlt und verehrt?
 O, hätt' ich manchmal, nur das Gold besessen,
 Das diesen Rahm jetzt übermäßig schmückt!
 Mit Weib und Kind mich herzlich satt zu essen,
 War ich zufrieden und beglückt.
 Ein Freund, der sich mit mir ergötzte,
 Ein Fürst, der die Talente schätzte,
 Sie haben leider mir gefehlt;
 Im Kloster fand ich dumpfe Gönner.
 So hab' ich, emsig, ohne Kenner
 Und ohne Schüler mich gequält.
 (Hinab auf den Schüler deutend.)
 Und willst du diesen jungen Mann
 Wie er's verdient, dereinst erheben,
 So bitt' ich, ihm bei seinem Leben,
 So lang er selbst noch kau'n und küssen kann,
 Das Nötige zur rechten Zeit zu geben!

So und nicht anders würde Mozart, würde Wagner sprechen, uns an unsere Pflichten gegen die zeitgenössischen Komponisten erinnernd. Ich mußte im Vorhergehenden mehrmals mir merken lassen, daß nach meiner Ansicht manche dieser Komponisten überschätzt werden. Allerdings ist mir ganz klar, daß einige von ihnen, die man jetzt neben oder über Pfitzner

stellt, später neben ihm aussehcn werden wie Reissiger neben Beethoven, andere wie Kogeluch neben Beethoven. Aber es ist weit besser, alle zeitgenössischen Komponisten für Beethovens zu halten, als alle für Kogeluchs. Das Schönste wäre freilich, wenn jedem gleich sein richtiger Platz angewiesen würde, schon deshalb, weil das Schlechte dem Guten den Raum wegnimmt und weil das Lob seinen Wert verliert, wenn es so gemein wird wie die Höflichkeit. Aber es ist kein Unglück, wenn ein eigentlich höflich zu behandelnder Dugendmensch einige Jährchen als Titan von Verwandten und Bekannten bewundert wird, man kann sein Antlitz den Lesern der Familienblätter ruhig vorsehen, da unter ihnen selten Satiriker sind, und man kann dem Titanen und seiner Familie gewiß die Freude gönnen, daß durch sein Titanengeschäft sich ihnen das Leben in jeder Weise freundlicher gestalte; das alles ist kein Unglück. Aber ein großes Unglück kann es sein, wenn das Große unterschätzt wird. Soviel könnte Deutschland doch endlich gelernt haben. Wenn auch nicht besser oder gescheiter, so doch wenigstens erfahrener könnten die Menschen werden. Es ist nur verfluchte Pflicht und Schuldigkeit, daß wir die Dankeschuld, die wir alle gegen die Kunst haben, da abtragen, wo wir sie abtragen können: den Lebenden. Alles Jammern über Schuberts Schicksal hilft nichts; wir können ihm nicht die kleinste Erleichterung verschaffen, sein Leben nicht verlängern, wir können ihm keine Freude machen, indem wir ihm sagen, wie sehr wir ihn lieben. Aber es ist ganz gut so: lasset auch weiterhin den leben-

den Künstler sich abmühen nach einer einzigen elendigen Aufführung eines eigenen Werkes, das er nie gehört hat; laßt auch weiterhin die großen Männer nicht zu dicken Männern werden. Dann braucht ihr dereinstens zu ihrem Denkmal weniger Material. Denn dem nach Brot verlangenden Künstler gebt ihr einen Stein — sein Denkmal.

„Wehe euch; denn ihr bauet der Propheten Gräber, eure Väter aber haben sie getödet.“

Leo Blech an Ludwig Jacobowski.

Prag, 19. 4. 1900.

Sehr geehrter Herr,

Wenn Sie von mir einen geistreichen Essay über Pfitzners Bedeutung für das Musikdrama erwarten, muß ich Sie leider enttäuschen. Die knappe Zeit, die mir mein Beruf in seiner tyrannischen Egoistenmanier noch läßt, und die noch knappere Gewandtheit meiner Feder, müssen mich darauf beschränken, zu erzählen, wie mein Verhältnis zum „armen Heinrich“ entstand und wurde. Das war so:

Als mein lieber Meister Humperdinck sich die Mühe machte, mich in die Geheimnisse der Harmonielehre einzuweihen, zeigte er mir als Beispiel der Anwendung von übermäßigen Terquartsertakkorden der Anfang der Einleitung des „Heinrich“. Ich staunte. Ein Staunen über die rein technische Kühnheit dieser Harmonien. Und nun entstand ein sonderbares Liebesverhältnis, in dem dies Musikdrama die Geliebte war und ich den Liebenden vorstellte. Ich warb mit heißem Bemühen, und wurde immer schnippischer abgewiesen. Auf Deutsch: Irgend etwas in diesem Werk reizte mich immer wieder von neuem

den Klavier-Auszug in die Hand zu nehmen, den ich nach einer halben Stunde (manchmal dauerte es nicht mal so lange) so flug als wie zuvor aus der Hand legte. Das ging fort 2 Jahre so; ich liebte noch immer, vergeblich, angezogen und abgestoßen. Dann sah ich die Aufführung an unserem Theater, und nun wurde meine ausdauernde Liebe belohnt. Und wenn Sie mich nun, als Betehten, fragen „was denken Sie über den armen Heinrich, über Pfitzner“, so sage ich:

Diesem Werk wird immer Unrecht geschehen, wenn man ihm am Klavier vor dem Auszug sitzend beizukommen sucht. Ich kenne kein Werk der jüngeren Zeitgenossen, das so fabelhaft „geschaut“ ist, in dem die Musik so ganz Ausdrucksmittel des Dramas geworden ist. Ich habe nur wenigen Werken in so tiefer Erregung des Mitgeföhls folgen können, und bin nie die Empfindung losgeworden, einer der eigentümlichsten Schöpfungen gegenüber zu stehen. Eigentümlich ist alles, so überzeugend kann nur ein Komponist sprechen, der uns von dem gibt, was ihm im Innersten Eigentum ist. Von äußerer Handlung ist nur das allernotwendigste vorhanden, alles ist in die Seelen verlegt, auf äußere Wirkungen (Chorszenen, dekorativen Ausschmuck) ist ganz verzichtet, das kann wieder nur ein Dondichter, der sich der eindringlichsten Überzeugungskraft seiner Tonsprache rühmen kann. Ganz „eigentümlich“ ist die Figur der Agnes, dies unsäglich rührende heilige Kind, für die Pfitzner eine ganz neue Charakteristik zu gestalten hatte. Und wie hat er dieses Kind

musikalisch ausgestattet; lieb und traurig, rührend und erhebend. Ihre Gesangssprache ist von solcher Kraft der Suggestion, daß ich sie im letzten Akt mit dem Empfinden ihrer Eltern in den Tod gehen sah, mit dem Gefühl ohnmächtigen Sichbeugens vor einer höheren Gewalt, und doch war über ihren vermeintlichen Tod in mir ein Jammer, der mir das Herz zusammenpreßte. Dieser Grad des Mitgefühls zeigte mir am deutlichsten, wie nahe mir ihre Gestalt gerückt war. Noch etwas eigentümliches: ein Musikdrama, dessen Held und Heldin geschlagen 2 $\frac{1}{2}$ Stunden ohne Liebesverhältnis auskommen.

Soll ich das musikalische Ganze etwas zerpflücken? Rein technisch! Eine der sonderbarsten Instrumentationen, die ich kenne. Keineswegs unerhört kompliziert, auch nicht enorm schwierig; aber immer kühn, neu, wohlklingend und eigentümlich; im ersten Akt — ausgenommen die Erzählung Dietrichs — vorwiegend dunkle Lichter, im zweiten Dämmerung, im dritten völlige Nacht, die zum Schlusse dem strahlenden Lichte instrumentaler Farbenpracht weicht. In der Erzählung Dietrichs (I. Akt) sind Stellen von überwältigender Kraft der instrumentalen Wirkung; die lastende Wucht der Alpenackorde, das Besiegtwerden der Alpennebel durch den Glanz südlicher Sonne sind unvergeßliche Momente.

Harmonisch und in der Stimmführung ist alles höchst kühn, ganz eigentümlich und verblüffend. Aber das scheinbar Abstruseste ist voll unerbittlicher Logik und eiserner Konsequenz.

Die Instrumentaleinleitungen sind Eingebungen

von großem Wurf. Gleich die erste malt das wesenslose Nichts eines Fiebertraumes mit zwingender Deutlichkeit. Durchweg gedämpfte Instrumentation, jagende Harmonien, die beharrlich jeder Tonartbestimmung ausweichen, geben ein erschütterndes Bild von „wilden Schmerzen und wüstem Traum“. Und dann das Vorspiel zum dritten Akt. Groß und zwingend. Ehern schreitet's daher und läßt uns alle Schauer eines Daseins mitempfunden, dem das Leben Qual und Last, der Tod einzig begehrenswert erscheint. Die Schilderung dieses Klostermilieus ist in ihrer herben Unerbittlichkeit bezwingend, neu und großartig; alles Formale und Technische scheint in der großen Welt des Ausdrucks aufgegangen zu sein. Alles in allem:

Ich halte den „Armen Heinrich“ für würdig, in die erste Reihe genialer Musikdramen aufgenommen zu werden. Pfitzner ist ein musikdramatisches Genie, der

verließ er unsere Gleise
schritt er doch fest und unbeirrt;

denn eben dieses feste Schreiten auf einer neuen und unbekanntten Bahn scheint mir das Rainszeichen seines Genies. — Rainszeichen? Ich muß wohl so sagen, denn unsern Theatern scheint es doch eins zu sein. Wo blieben unsere großen, reich subventionierten Hoftheater, als es galt, den „Armen Heinrich“ aufzuführen? Wo sind unsere großen Stadttheater Köln, Hamburg, Leipzig? Ja so, die Oper „macht keine Kasse“. Na, dann also ran mit dem „Weißen Röhl“! Armer Pfitzner, wenn er wenigstens ein Italiener

wäre! Aber so — — — Vielleicht könnte er's durchsetzen, daß der „Arme Heinrich“ von der Zensur oder von der Polizei verboten würde — dann würde er doch aufgeführt!

Mit vorzüglicher Hochachtung

Leo Blech

Kapellmeister am königl. deutschen Landestheater.

Serrosé & Jemsen, Wittenberg.
