

und handeln schon ganz anders als ihre Väter. Eine Menge von Gebräuchen, Sitten und Regeln fällt ab, und wir alle, ohne es zu wissen, beurtheilen uns jetzt nur noch nach dem Unsichtbaren. Man darf glauben, daß der Mensch bald den Menschen inniger berühren wird und daß die Luft eine andere sein wird. Haben wir wirklich, wie Claude de Saint-Martin sagt, einen Schritt vorwärts auf dem hellen Wege der Unschuld gethan? Lasset uns schweigend warten; vielleicht werden wir dann bald die Götter murmeln hören.“

Hermann Bahr.

Concerte.

Nun kam auch der zweite Abend Johannes Meschaerts — der 29. Februar. — Die Herrlichkeiten seiner Kunst waren so überwältigend, daß ich gerne — man verzeihe diesen egoistischen Zug meines Enthusiasmus — die Chronik der letzten musikalischen Concertereignisse auf den Kopf stellen und mit dem allerletzten zuerst beginnen will. Was Meschaert vor allen anderen Sängern auszeichnet, ist die natürliche Fähigkeit, seelisch dort einzusetzen, wo der Dichter sein Gedicht zu schaffen, und der Musiker seine Musik zu bilden erst anfängt. Er belauscht und kennt das Gefühl beider, des Dichters und des Musikers, ehe es noch in das letzte, feste Wort, in die letzte, feste Musik tritt, und an dieser Urquelle des Schaffens schöpft er selbst seine eigene Kunst. Alles fängt bei ihm mit demselben Anfang des Gefühls an, der auch Anfang der Gefühle des Dichters und des Musikers gewesen. Und weil er die Kunst der letzteren nicht für eine starre, in Wort oder Ton endlich gerommene Kunst hält, sondern sie immer im flüssigen Zustand des Urgefühls erhält, wo Schmerz, Wonne, Sehnsucht, Zorn noch ganz lebhaftig sozusagen und gegenwärtig wirken, darum wirkt er so unmittelbar, so gewaltig, wie eben keiner der Sänger sonst. Es vermischen sich, hört man Meschaert, alle drei Künste: des Dichters, Componisten und Sängers, so unbemerkt, daß man keine Kunst mehr einzeln unterscheiden und herausgreifen kann, und es ergibt wunderbarerweise die dreifache Kunst nicht wieder eine neue Kunst, sondern die reinste nackte Natur. Eine merkwürdige Chemie der Empfindungen! Daher möchte Meschaerts Kunst geradezu als eine Rechnungsprobe auf Wahrheit und Echtheit des Gefühls im Dichter und Musiker gelten. Was dieser Sänger nicht wahr macht, war in Wort oder Ton nie wahr. Ich wünschte zu einem Vortrag Meschaerts alle jene Poesiebeobachter herbei, denen das Wort den Zugang zu dem eigentlichen Gefühl schon absperret und die nicht fühlen die Welt, die hinter dem Wort liegt, besonders jene, die z. B. Heines Lyrik als eine Mißgeburt der Ironie, bloß als ein Gnadengeschenk seines Geistes und seiner technischen Kunst ansehen. Sie würden, hoffe ich, sich plötzlich in flagranti bei einem wahren Gefühl ertappen und gern Heine rehabilitieren, auch Schumann, den allzuseinfühlig Musikschriftsteller wirklich eines Verrathes an sich und an der künstlerischen Wahrheit zu zeihen wagten, weil er, wie sie sagen, unwahre Heine'sche Lieder in Musik zu setzen versuchte. Meschaert könnte sie alle belehren — bloß durch den Vortrag der „Dichterliebe“ — daß der in Wahrheit erzeugene Schumann wirklich besser als sie Heines Natur kannte. Als er „die alten, bösen Lieder“ sang, da fühlte man ordentlich, wie zwar am Anfang Heine und Schumann gleichsam noch außerhalb des Schmerzes gestanden, wie sie beide, als wäre es nicht eigener Schmerz, ihn bloß beobachteten, sahen, allerdings nicht ohne schmerzliche Theilnahme, — wie erschütternd aber war der Ausgang der Stimmung, da Dichter und Musiker, von der magischen Gewalt des Schmerzes angezogen, sich wie gegen ihren eigenen Willen ganz in ihm verloren! Dieser Triumph Meschaerts wiegt mehr, als aller schöne Gesang anderer Sänger, die ihre Kunst nur glatt üben und vor der Rauheit der Wahrheit sich scheuen, weil sie die Glätte der Kunst verunstaltet. Man liebt Vergleiche. Spricht man von Meschaert, fragen andere „und Gura?“ „und Sistermans?“ Muß nun verglichen werden, so möchte ich meinen, Gura gelangt am besten Episches, wo die Lyrik sozusagen nur im Seitenlicht, oder besser in einem eben durch die Epik gebrochenen, reflectierten Licht erscheint, es zieht ihn zum dramatischen, und am prachtvollsten ist er, wenn er auf die letzte Stimmung einer Ballade, auf die letzte Pointe gleichsam lauert, lange, mit verhaltenem Athem, und endlich plötzlich mit herrlichstem Sturm die Stimmung erobert. Meschaert aber — bis heute hat er allerdings erst eine Ballade gesungen, vielleicht bringen die noch zu erwartenden zwei Abende einige von Löwe — scheint die Gefühle in ihrer Unmittelbarkeit zu lieben und vorzuziehen, also die reine Lyrik, wo man nichts als Anfang und Ende des Gefühls sieht, im Gegensatz zu einer angeführten, indirecten Lyrik, einer Ballade u. s. w. „Und Sistermans?“ Sistermans, der auch heuer zwei Concerte (das zweite, letzte am 22. Februar) mit ungewöhnlichem Erfolg hier gegeben, wirkt in erster Linie durch die sinnliche Macht seiner Stimme und das absolute Können. Was Stimme anbelangt, überragt er sicherlich Meschaert sowohl als Gura — er ist auch viel jünger als die beiden. Ich gestehe aber, daß mir auf die Dauer eines ganzen Abends seine Stimme die Empfänglichkeit geradezu aufzehrt, wie etwa der Klang eines Cello, selbst wenn ein Klengel oder Hugo Becker es streicht. Wie überhaupt jede überstarke Sinnlichkeit zehrt auch die prachtvolle Naturkraft der Sistermann'schen Stimme bald unsere Frische auf. Sein Geist ist

weniger beweglich und mannigfaltig, weniger tief als der Guras oder Meschaerts, und begreift man, daß rein geistige Wirkungen und Anregungen, eine geistige Mannigfaltigkeit unseren eigenen Geist eher verjüngen und erfrischen als ermüden und darum auf die Dauer auch anziehender beschäftigen, so mag man auch begreifen, warum Sistermans geringer ist, als Gura oder Meschaert, die an Stimme ihm äußerlich nachstehen.

Um schließlich noch einen Vergleich zu wagen, will mir Meschaerts Vortrag der „Dichterliebe“ besser scheinen, als selbst der Vortrag der Barbi, den man seinerzeit als unvergleichlich gepriesen. Zahllose Feinheiten im Vortrag, die, so künstlich sie schienen, dennoch aus dem natürlichen Gefühl herauswuchsen, sprachen für Meschaert. Außer der „Dichterliebe“ sang der Künstler fünf Lieder von Brahms, und ein sonst gar nicht gesungenes von Schubert: „Heimweh“.

Wenn ich auf Prof. Röntgen, über den ich in Nr. 72 der „Zeit“ berichtet habe, heute noch einmal zurückkomme, geschieht es weniger zu Ehren des Künstlers, als wegen einiger principeller Fragen, die bei dieser Gelegenheit vielleicht am glücklichsten erörtert werden können. Röntgen hatte die glückliche Idee, sich mit einer Fuge eigener Arbeit am ersten Abend einzuführen. Die Fuge entwarf jede Kritik, und die guten, sowie schlechten Musiker, und die Unmusikalischen ergaben sich willig seiner „Jugenauctorität“. Unter uns gesprochen, nicht viele gibt es, die wissen, ob und warum eine Bach'sche Fuge besser ist, als eine Bruckner'sche, oder eine Brahms'sche besser als eine Röntgen'sche. Aber wenn man als musikalisch gelten will, so gehört es mit dazu, von einer Fuge überhaupt nur im Ton uneingeschränkter Ehrfurcht zu sprechen. Und so kam es, daß Röntgen unbegrenzten Glauben im Publicum fand. Das ist an sich doch etwas lächerliches? Indessen soll darum Röntgens Bedeutung als Musiker nicht geschmälert werden. Er gehört mit zu denjenigen, die die psychische Erforschung eines Componisten als erstes Ziel setzen, also zu den stärksten Künstlern. Ganz ohne Zweifel. Aber die Worte des Lobes, die man einem Künstler heute entgegenbringt, sind durch unrechte Anwendung so uncharakteristisch, so stumpf geworden, daß man eigentlich nicht weiß, ob der hochgelobte Künstler wirklich das höchste Ziel erreicht, oder erst nahe daran ist, es zu erreichen, und wie viel ihm dazu fehlen mag. Die heute Röntgen überschwänglich loben, lobten vor Jahr und Tag ganz so einen Rubinstein, loben bei Gelegenheit nicht anders auch Rosenthal, Sauer, d'Albert, Grünfeld u. s. w. Gibt es denn wirklich, muß man dann fragen, kein objectives Maß am Ziel selbst, kein subjectives am Künstler? Ist die Art, in der Röntgen im ersten Concert die „les adieux“-Sonate Beethovens vortrug, schon darum ganz unzweifelhaft richtig, weil er eine Fuge componierte, oder war etwa die Art Grünfelds eine bessere, da er jene Sonate in seinem Concerte vortrug? Gibt es wirklich keine Entscheidung hier? Warum nicht? Leider werden nur die crassesten Fehler, die den Tadel schier selbst suchen, erkannt, und von den Urtheilenden zur pompösen Entfaltung billiger musikalischer Kenntnisse ausgenützt, alle übrigen Fehler aber, sowie ganz starke Vorzüge liegen im Dunkel der Unwissenheit, und wohlriechende Phrasen durchduften die Atmosphäre der Unwissenheit. Es wird schön geschrieben, schön gesprochen über Röntgen und Genossen, aber ob er richtig gespielt hat, kann, wie es scheint, nicht entschieden werden. Nicht um Röntgen herabzusetzen, sage ich das alles, sondern gerade um ihm Recht zu verschaffen. Er ist ein Künstler, der viel denkt, und viel fühlt. Eigentlich fühlt er mehr, als er denkt, und in diesem Sinne ist er noch heute ein „Wunderkind“, nicht weniger als er es je thatsächlich gewesen. Schon die geringste musikalische Thatsache ist ihm ein Vorwand zu einer allzu ausgiebigen musikalischen Empfindung, und genau wie sich die Atome der Thatsachen im Kunstwerk nacheinander reihen, so reihen sich ihm kindlich übersießend Empfindung an Empfindung, die jenen Atomen entsprechen. Daraus kann man doch zunächst folgern, daß er einen vollständigen Einblick in die Composition hat. So ist es auch. Hätten wir in Wien drei, vier solcher genauer Klavierkünstler, die Physiognomie unseres Musiktreibens wäre bald eine andere. Umso interessanter mag es nun sein, zu constatieren, daß selbst dieser genaue Künstler, der wirklich einer der genauesten ist, noch deutlich zu bezeichnende Schulden an das Kunstwerk hat.

An die Frau Streicher schrieb einmal Beethoven: „Durchiren Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß der Beethoven oft gedichtet, oder wie man sagt componiert“. Beethoven liebte es, sich einen Dichter zu nennen, nicht bloß einen Componisten. Indessen wie wenige halten sich daran? In hübschen Worten, immer, immer in hübschen Worten wird höchstens die äußere Geschichte eines Beethoven'schen Werkes, wo er es componiert, wann, bei welcher Veranlassung — fleißige Biographien trugen ohnehin das Material zusammen, das nun jedermann, nicht bloß berufsmäßigen Musikschriftstellern zur Verfügung steht — wie er aber „gedichtet“, wie er Themen an Themen, Motiv an Motiv nach einer poetisch-musikalischen Idee, fast immer programmatisch reiht, wie seine musikalischen Zeichen nicht bloß Zeichen reiner Musik, sondern zugleich Zeichen einer Gedankenpoesie sind, die für ihn sogar in bestimmten Worten greifbar war, das alles wird übersehen und ruhig den berüchtigten „Aufassungen“ der einzelnen Künstler überlassen. Wenn Beethoven, um ein ganz kleines Beispiel aus der jüngst von Röntgen gespielten, auch sonst allzusehr bekannte Sonate E-Moll