

Luft, die ich einatmen mußte". Versuche, in Bonn und Wiesbaden Fuß zu fassen, mißlangen. Es gelangen jedoch neben Liedern das „Chorlied aus Oedipus auf Kolonos“, op. 31 und die auf Schopenhauerscher Weltanschauung errichtete Manuskriptoper „Judith“, deren drei Akte auch in der Dichtung den Musiker zum Autor hatten.

Im Januar 1903 kehrte er nach Leipzig zurück, wo er in Stille nur seiner Arbeit lebend eine große Zahl Lieder, „Eine Kleist-ouvertüre“, „Traumsommernacht“ (für Frauenchor mit Orchester) op. 14 und „Das ewige Feuer“ (ein Akt) zutage förderte.

Im Herbst 1906 verließ er Leipzig, um als Leiter des Musikvereins nach Erfurt zu gehen. Diese Stellung ermöglichte es ihm, im breitesten Maße auf das Erfurter Musikleben einzuwirken, indem er unermüdlich für die Meister, denen er sich verbunden fühlte, eintrat. Während seines zweiten Aufenthaltes in Leipzig hatte er sich gründlich mit dem Schaffen von Liszt, Hugo Wolf und vor allem von Anton Bruckner auseinandergesetzt, der für ihn etwa das wurde, was die IX. Symphonie Beethovens für Richard Wagner wurde, ein ganz großes Zentralerlebnis, das sich in durchgreifendstem Maße auswirken sollte. Das Erleben Bruckners führte ihn von einer anderen, neuen Seite zu Johann Sebastian Bach und Franz Schubert. Wetz selbst sagt: „Diese drei Meister bilden die Grundlage meines Schaffens, dessen Quellen aus Bezirken strömen, die ich nicht zu nennen vermag, die jedenfalls nichts mit meinem begrenzten eigenen Ich zu tun haben“. Vom Jahre 1911—1913 leitete er als Gastdirigent den Musikverein zu Gotha; von 1913—1915 den Riedel-Verein in Leipzig. 1916 erfolgte die Berufung an die Staatliche Musikschule zu Weimar als Lehrer für Komposition, Musikgeschichte und Dirigieren. Seinen Wohnsitz hat er noch in Erfurt, wo er außer dem Musikverein auch noch die Leitung eines Madrigalchors übernahm, mit dem er vor allem die vorbachischen Meister durcharbeitet. Während seiner Erfurter Jahre hat er den Schatz seiner bisherigen Werke um manches neue vergrößert. Neben Liedern entstand der „Dritte Psalm“ für Bariton, gemischten Chor und Orchester, „Vier geistliche a cappella-Chöre“, deren Texte der hohen Messe entnommen sind, die „Romantischen Variationen über ein eigenes Thema“, op. 42, eine Violinsonate, die Streichquartette in f moll und e moll und die I. Symphonie in c moll, die II. in A dur, die III. in B dur. Zurzeit arbeitet er an einem „Requiem“ für Sopran und Bariton, gemischten Chor und Orchester, das in größtem Ausmaße angelegt ist. An literarischen Arbeiten veröffentlichte er eine Studie über Bruckner, eine Arbeit über Liszt sieht ihrer Veröffentlichung entgegen.

Der Raummangel verbietet eine ausführliche Darstellung der einzelnen Werke; und mit mehr oder weniger poetischen Auslegungen ist, zumal wenn die betreffenden Werke noch unbekannt sind, herzlich wenig getan. Es soll daher an dieser Stelle nur in ganz andeutungsweise Zügen versucht werden zu zeigen, was das Charakteristikum der Kunst von Richard Wetz ist. Er sagt einmal: „Ich weiß nur das Eine: daß die Musik nichts zu schaffen hat mit der Welt der gegenständlichen Erscheinungen, mit begrifflichen Gedanken und äußeren Geschehnissen, daß sie nicht dazu da ist, die privaten Freuden oder Schmerzen des Menschen auszudrücken, sondern daß sie die unmißverständliche Sprache des Weltwillens ist, der aus abertausend Sternenaugen vom Himmel auf die Erde blickt, dessen nie ermüdende Kraft im Frühling den weiten Umkreis der schlummernden Natur mit neuer, hochaufschäumender Werdelust durchflutet, der das Meer donnern und die Nachtigall ihr süßes Lied schluchzen läßt. Dieser Todeslose hat den Musiker erwählt zu sagen, was denn das alles bedeutet: „Einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles!“ Dem ist eigentlich wenig hinzuzusetzen. Weiter oben war schon von der Wahlverwandtschaft Wetzens mit Bach, Schubert und Bruckner die Rede; man vermißt hier nur den

Namen Mozarts, der als letzter von den Romantikern es verstand, auch die Oper zu objektivieren. Wetz entfernt sich, je älter er wird, um so mehr von der Auffassung der Musik als einer subjektiven Ausdrucksmacht. Man denke an Wagner, an Strauß, um zu wissen, was ich meine. Die frühen Werke, vor allem auch die Lieder, haben ihren Grund zur Komposition, um ein Wort von Wetz selbst anzuwenden, darin eine Ausdrucksmöglichkeit zu schaffen für die „privaten Freuden und Schmerzen“. Wenn auch da von Anfang an bei den persönlichsten Dingen die Form fast immer auf das strengste gewahrt bleibt, so ist es doch nicht immer Musik an sich, sondern Musik, die aus rein menschlichen, literarischen oder philosophischen Regionen kommt. Unter den Werken der letzten Jahre — es läßt sich das natürlich nicht abgrenzen — sucht man nach diesen Subjektivismen vergeblich. Es gibt Kritiker, die Wetz mit dem Wort Spätromantiker in Nachbarschaft zu Hans Pfitzner bringen, mit dem er höchstens die künstlerische wie menschliche Ehrlichkeit gemein hat, und ihn als nicht in unsere Zeit passend ablehnen. In unseren Tagen ist man ja wieder so weit, „Musik an sich“ zu machen, also objektive Musik, ja es sieht manchmal fast so aus, als ob die Musik lediglich ein bloßes Formenspiel werden wolle. Doch glaube ich, daß derartige Extreme nicht weiter ins Gewicht fallen. Es gab ja auch vorher Uebertreibung nach der anderen Seite hin. Wetz schrieb aber die Werke, die wir heute meinen, wenn wir von dem Musiker Wetz reden, zu einer Zeit, als noch nicht in allen Gassen eine derartige Aesthetik gepredigt wurde. Daher das Wort Nietzsches am Beginn dieser Zeilen. Ein Symptom dieser Objektivierung ist auch die Tatsache, daß Wetz, wie er einmal im Gespräch äußerte, gar nicht mehr das Bedürfnis habe, Lieder zu schreiben. Die Formen des Streichquartetts, der Symphonie „liegen“ ihm jetzt viel näher. Wenn er noch Messechöre, ein „Requiem“ schreibt, so sind da ja die Worte nicht mehr Worte, sondern eine allgemein feststehende Substanz. Sein Wesen liegt fest verankert in Tonika und Dominante. Ist es nicht am Ende gleich, ob jemand nur Dreiklänge schreibt oder überhaupt keine, wenn dabei nur Musik herauskommt? Und Musik kommt bei Wetz allerdings dabei heraus. Man sehe sich nur die untadelige Reinheit seiner Partituren an: da steht nicht eine Note, die nicht unbedingt innerlich mitgesungen wäre, ja gesungen, daher diese herrliche Polyphonie, der bezaubernde Klang, der niemals als Klang an sich ausgenützt wird, sondern stets zurücktritt hinter dem Melos, das sich unermeßlich ausbreitet.

Wie das Leben, so das Werk. Nach Anekdotenkram, romanhaften Episoden sucht man in dem Lebensgange von Richard Wetz vergeblich. Das Gewissen der Arbeit, mit dem ihm anvertrauten Pfunde recht zu wuchern, ist das Leitmotiv, das sein Leben beherrscht. Auch sein Werk ist von nebensächlichem Beiwerk frei. Es ist alles zu einer endgültigen Form geläutert, diese Form ist der Ausdruck für ein durchaus kosmisches Lebensgefühl. So zeigt sich uns jetzt das Bild des Meisters Wetz. Die Zukunft liegt in Dunkel. Doch glaube ich, wir dürfen getrost sein.

Karl Grötschy:

Bruckner=Not

Ein Beitrag zur Neuherausgabe der Bruckner-Partituren

Vor wenigen Jahren gedachte man des Todestages Bruckners; eben feierte man den 100. Geburtstag. Und bald wird der Meister verlagsfrei. Da wäre vor allem eine neue, wissenschaftliche Ausgabe der Partituren dringendes Bedürfnis. Wer die Werke einst für den Druck besorgte, ist unbekannt geblieben. Zwischen Handschriftlichem und Gedrucktem besteht hinsichtlich der Vortragszeichen keine Übereinstimmung. Rudolf Louis macht in seiner Lebensbeschreibung auch darauf aufmerksam,

daß der allzu gut gemeinte Freundesrat manchen Abstrich an Notenköpfen durchsetzte. Tatsache ist jedenfalls, daß der alte (und der neue) vierhändige Auszug weitere Abstriche an der gedruckten Partitur ohne Aufklärung bewerkstelligt. Die wissenschaftliche Forschung muß in alle diese Geschehnisse und Versäumnisse Klarheit bringen. Heute möchten wir nur in kurzen Worten die Anregung geben, daß sich die Wiedergabe, die doch wohl diesen Gedächtniswinter lebhafter einsetzt, an die Vorschriften oder Winke der Partitur (und der Auszüge) nicht sklavisch gebunden erachte.

Da sind immer wieder Kürzungszeichen angebracht, welche nicht bloß im gegebenen Falle der Bequemlichkeit hochwillkommen sind, sondern grundsätzlich zu weiteren, oft ganz unglaublichen Strichen führen, so daß ganze Abschnitte der dreiteiligen Sonatenform herausfallen. Erst in der Neunten, die geraume Zeit nach Bruckners Tod erschien, verzichtete ein geschärftes Verantwortlichkeitsgefühl bei der Herausgabe auf die unheilstiftenden Vi-de-Zeichen. Aber noch in der Achten müssen sich drei Sätze dieses schämige Mal gefallen lassen. Im ersten Satze wird die Zeit nach Sekunden, nicht Minuten, eingespart. Die Kürzung an dieser Stelle ist zugleich inhaltlich besonders bedenklich. Gefährdet wird dadurch der Eindruck der Wiederholung. Wirklich kann man gelegentlich die Meinung hören oder lesen, die Wiederholung beginne hier mit zweitem Thema. Der Wiedereintritt des Hauptthemas vollzieht sich unter dem Schutz und Schleier einer streng motivischen Umspielung; das Thema erscheint zart, in höherer Tonlage als der ursprünglichen. Nicht ganz wörtlich gleich, aber rhythmisch unverkennbar. Gestrichen ist die Entwicklung jenes umspielenden Gedankens. Wegfällt dabei nicht bloß die vom Formwillen geforderte Überleitung, sondern zugleich eine seelische Begründung jener zarten Wiederaufnahme des Hauptthemas: es drückt die Erleichterung aus, nach dem Stöhnen, nach dem Aufwallen der vorhergehenden acht Takte. Außerdem ist der Trompetenrhythmus dieser Takte eine unentbehrliche Entsprechung der ähnlichen Stelle in der Schlußsteigerung. An diesem Beispiele kann man sehen, wie eine ganze Reihe von Gründen, vor allem der Form, gegen die Beachtung der Kürzungszeichen spricht.

Ähnlich verhält sich die Sache im Adagio. Eine eigenartige Bewandnis hat es mit dem Strich im Finale. Er stößt die zweite Gruppe aus der Wiederholung hinaus. Hört man den Verlauf ununterbrochen — wie man neulich in Stuttgart unter Generalmusikdirektor Karl Leonhardt wundervolle Gelegenheit hatte —, so ist allerdings der Eindruck nicht so fraglos befriedigend, wie im Allegro. Das zweite Thema (Stradal hat es im zehnhändigen Auszuge wiederhergestellt) erlahmt plötzlich bei E dur, und es folgt die Dominant nach c moll; mit dem Gefüge des dritten Themas. Hier wäre der Fall denkbar, daß Teile der Handschrift nicht bis zum Drucke gelangten. Denn abgesehen von anderen Bedenken fällt auf, daß das dritte Thema sofort mit einem zum Schlusse drängenden Orgelpunkte einsetzt. Nehmen wir an, es sei an jener Stelle einiges für den Druck widerrufen worden, so hätte sich dann als natürliche Folge jener weitere Einschnitt angeboten, der 58 Takte herauswirft: denn der erste Eingriff führt leicht, nachdem etwas in Unordnung gebracht ist, zum zweiten. Es wäre der Mühe wert, festzustellen, in welcher Fassung sich die Uraufführung von 1892 bewegte.

Der langen Rede kurzer Sinn ist also, die vielen Kürzungszeichen nicht zu beachten und auch die Scherzoteile ganz zu wiederholen, weil gerade ihre Mittelteile so kostbar sind (Beispiel: die Fünfte!). Entweder macht man Bruckner freiwillig aus eigenem Antrieb und dann behandelt man ihn ehrfürchtig und streicht nicht. Oder dirigiert man ihn der Mode gehorchend: dann erwäge man, daß die Aufführung das Werk zur Kenntnis gibt und nicht schon dem Urteile unterwirft, das im Kürzen

liegt. Noch eine zweite Erwägung fruchtet vielleicht besser: wenn ich Bruckner nicht leiden könnte, dann machte ich mir und andern den Spaß, durch ungekürzte Aufführung seine inneren Schwächen erkenntlich preiszugeben. Bosheit ist stärker als Pflichtermahnung.

Wir betonten eingangs, auch die Vortragszeichen der Partituren seien fragwürdig. Drei Fälle seien kurz erwähnt: die Brucknersche Steigerung, die Kräfte zur Steigung sammelt, verträgt höchst selten beschleunigtes Zeitmaß. Schon Beethoven erkannte, daß zum Crescendo viel mehr die Verlangsamung passe. Als ich kürzlich unter Leonhardt die Steigerung vor dem zweiten Höhepunkte (Es, Ces) des achten Adagios ohne rascheres Zeitmaß hörte, war ich erstaunt über die verstärkte Wirkung. Auch Oskar Lang weist in seinem neuesten Büchlein auf den Charakter der Brucknerschen Steigerung hin. Ebenso dringen Halm und Kurth auf Abschaffung des hetzenden Zeitmaßes.

Ein zweiter typischer Fall sind die vielen überflüssigen Rückungen des Zeitmaßes. Bruckner ist nun einmal nicht nervös. Wer Nervöses will, hört nicht auf ihn. Er hat kein Hin und Her, er weiß, was er will und wohin er will, und gerät nirgends ins Schwanken. In der Durchführung des Finales der Achten ist von es moll bis zu befestigtem G eine dreiteilige Steigerung, mit drei Bläserensätzen, mit zwei Vor- oder Zwischenspielen und einem kurzen Einschiesel. Die Sachlage ist recht einfach. Ein Zweifel in der Auffassung sollte ausgeschlossen erscheinen. Nun sehe man aber die unruhigen Angaben der Partitur. Sie lassen tatsächlich eine natürliche Auffassung der musikalischen Dinge vermissen und zerren den Hörer hin und her, wo sein Blick stracks nach einer Richtung zielen sollte.

Selten ist ein dritter Fall: daß die Partitur ein „Ruhig“ empfiehlt, wo die innere (keineswegs nervöse, sondern wohlgegründete) Erregung nichts weniger als „Ruhe“ verträgt. Das ist der Befund im Wiederholungsteil des Schlußsatzes der Achten. Das erste Thema ist gesteigert worden; ein Beckenschlag bezeichet die erste Höhe. Da klimmt's unheimlich von neuem aus tiefster Tiefe empor. Am Rande des Abgrundes ist Ruhe für den Wanderer wünschenswert, nicht aber für den, der den Abgrund seelisch erlebt. Wir dürfen hoffen, daß in all diese Fragen, die aufs engste mit der Formgebung Bruckners zusammenhängen, das bald erscheinende große Werk von Prof. Dr. Ernst Kurth in Berr neue Aufschlüsse bringen wird.

Dr. Karl Grunsky.

Kurt Striegler: „Hand und Herz“

Oper in zwei Akten

Text frei nach Anzengrubers gleichnamigem Trauerspiele
Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 9. Dezember 1924

Kurt Striegler hat seiner Oper ein wirksames Stück des bekannten Wiener Volkserziehers und meisterlichen Bühnentechnikers zugrunde gelegt. Mit großem Geschick schälte er den Kern der Handlung für sein Musikdrama heraus, ließ unbedeutende Nebenfiguren fallen und hielt sich doch im wesentlichen an die Worte Anzengrubers. Bis auf ein Motiv folgt er genau den vorgezeichneten Spuren. Die Schweizer Bäuerin Kathrein ist als junges Ding an einen Lumpen verheiratet worden, der sie um Haus und Hof brachte und sie dann verließ. Mühsam als Magd baut sich Kathrein ein neues Leben auf, an der Seite eines Mannes, den sie wahrhaft liebt. Da erscheint der Lump wieder auf der Bildfläche und fordert sein Recht. In ihrer Verzweiflung beichtet sie und der Seelsorger rät, Mann und Hof zu verlassen, damit die Zeit das ihre tue. Während sie geht, tötet der zweite Mann den ersten im Affekt und glaubt damit sich und sein Weib befreit zu haben. Da kommt die Kunde, daß Kathrein vom Felsen abgestürzt