

# Franz Liszt und die Programm-Musik

Autor(en): **Schlosser, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **6 (1911-1912)**

Heft 3

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-751213>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## Franz Liszt und die Programm-Musik

Von Heinrich Schloffer



Immer wieder aufs neue zwingt uns bei der Betrachtung der musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert die ganz eigenartig großzügige Erscheinung Franz Liszts in den Bann einer staunenden Bewunderung für die unerhörte Kraft und die erstaunlich vielseitigen Förderungen, die der musikalischen Kunst durch diesen einen Menschen geschenkt wurden.

Liszt hat dem Virtuosen durch eigenes Beispiel neuen Weg gewiesen. War es bis zu seiner Zeit in der Hauptsache die rein mechanische Fertigkeit, die glänzende Technik des Virtuosen gewesen, die diesem höchsten Ruhm und Ehren brachten, so hat Liszt diese höchsten Auszeichnungen einer vertieften Leistung des Virtuosen zuzuwenden gewußt. Nach seiner Auffassung war eine der Kunst allein würdige Lösung jedweder Aufgabe auf diesem Gebiete nur durch die Unterstellung des — als selbstverständlich vorausgesetzten — höchsten technischen Könnens unter das Kunstwerk zu erreichen. Damit hat er den Virtuosen mit der Kunst erst eigentlich in Zusammenhang gebracht und die Bedeutung der Persönlichkeit desselben von einem wesentlich größern und vertieftern Können, von Technik und Musikalität als Gesamtleistung abhängig gemacht. „Über dem Künstler steht die Kunst. Als herrschender Künstler bin ich von Berlin ausgezogen, als Diener der Kunst kehre ich wieder zurück.“ Dies ist das Bekenntnis seiner eigenen Wandlung. Die Ehrfurcht vor der Kunst sichert dem Künstler aber nach seiner Anschauung erst das ihm gebührende Ansehen und eine würdige Stellung seinen Mitmenschen gegenüber. Für die soziale Stellung des Künstlers kämpfte Liszt denn auch in seinen reformatorischen Schriften. Ihn schmerzte es, den Musikstand zum „Bedientenstande“ herabgewürdigt zu sehen. Er verhehlte sich jedoch nicht, daß die Künstler selbst zum Teil diese traurige Tatsache verschuldeten, daher seine eindringliche Mahnung: „Zur Bildung des Künstlers ist vor allem ein Emporwachsen des Menschen nötig. . . Der Musiker kann aber nur noch unter der Bedingung Musiker sein, daß nichts Menschliches ihm fremd bleibe, und die Musik kann von den ebenso dem Gefühl wie dem Ge-

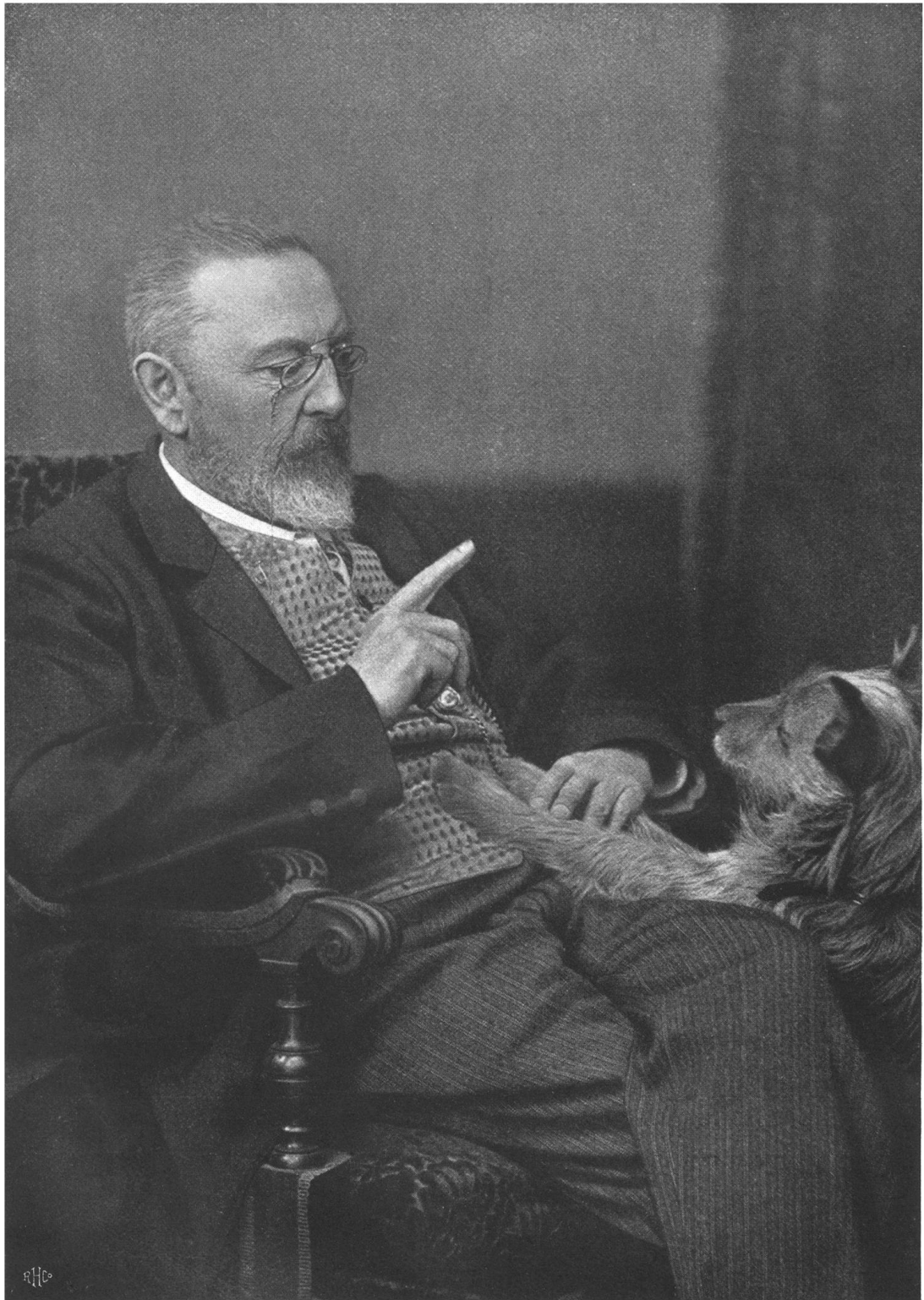
danken angehörenden Feldern nur dann mit Ruhm und Erfolg Besitz ergreifen, wenn die Musiker eine höhere geistige Entwicklungsstufe erreichen, als man bisher für ausreichend erachtet hat, wenn sie nicht mehr an der Scholle Ignoranz kleben, wenn ihnen die Ideale des Wissenschaftlichen, des Denk- und Tatmenschen nicht fremd bleiben, so daß auch diese ihrerseits in ihnen und ihren Werken Ideen begegnen, die neu, kühn, genial, ihr Nachdenken, Forschen und Urteilen anregen.“

Beim geschriebenen Wort ließ es Liszt nicht bewenden; durch die Tat stand er für sein Wort ein. Die ungezählten Förderungen, die aufstrebende Talente durch ihn erfahren haben, sind ja hinlänglich bekannt, ebenso die zahlreichen Unterstützungen, die der Musikerstand durch reiche Zuwendungen Liszts an Pensions- und Orchesterkassen erhielt. Neben diesen, der Allgemeinheit des Musikerstandes gespendeten Wohltaten bewundern wir immer aufs neue wieder die selbstlose Hingebung an seine vertrauten Freunde und ihr Werk, sein entschiedenes, oft recht aufopferungsvolles Eintreten für diejenigen, die er erkannte und deren Bedeutung sein auf die Zukunft gerichteter, weitreichender Blick mit erstaunlicher Sicherheit erfaßte. Gleich in den Anfang seiner Weimarer Dirigententätigkeit fällt seine entschiedene Verwendung für Berlioz, und Wagners Werk zumal, so wie es heute Besitztum der Allgemeinheit geworden ist, ist für alle Zeiten mit dem Namen Liszts, als dem seines unermüdblichsten Vorkämpfers, verbunden.

Die Bekanntschaft mit den für jene Zeit unerhört eigenartigen Werken Berlioz', besonders dessen „Phantastische Sinfonie“, ist auf den Komponisten Liszt von großem Einfluß gewesen. Liszt erkannte die unerreichbare Höhe, zu der Beethoven die sinfonische Form emporgeführt hatte; er war sich dessen aber auch bewußt, daß über die Beethovensche Sinfonie hinaus kein Weg zu noch höhern Zielen auf der Grundlage der von diesem hinterlassenen vollendeten Sinfonieform führe. Seine Erkenntnis, daß der Gehalt jedweden Kunstwerks die Form bestimme, sah er selbst im Werke Beethovens bestätigt. So schrieb er 1852 an Wilhelm von Lenz: „Für uns Musiker ist Beethovens Werk gleich der Wolken- und Feuersäule, die die Israeliten durch die Wüste führte — Wolken- säule, um uns am Tage zu führen, — Feuersäule, um uns die Nacht zu erhellen, auf daß wir Tag und Nacht wandern. Seine Dunkelheit und sein Licht schreiben uns in gleicher Weise den Weg vor, dem wir folgen müssen;

die eine wie das andere gelten uns als fortwährendes Gebot, als unfehlbare Offenbarung. Wenn es mir zükäme, die verschiedenen Gedankenabschnitte des großen Meisters zu klassifizieren, wie sie in seinen Sonaten, seinen Sinfonien, seinen Quartetten kundgetan worden sind, so würde ich mich wahrlich nicht bei der Einteilung der *d r e i S t i l e* aufhalten, die jetzt allgemein genug angenommen wird, und der auch Sie gefolgt sind — sondern ich würde, indem ich einfach die bis hieher aufgeworfenen Fragen konstatiere, frei heraus die große Frage prüfen, die die Achse der musikalischen Kritik und Ästhetik auf dem Punkte bildete, wohin uns Beethoven geführt hat: nämlich, inwieweit ist die traditionelle und vereinbarte Form notwendig bestimmend für den Organismus des Gedankens? Die Lösung dieser Frage, so wie sie sich aus dem Werke Beethovens selbst ergibt, würde mich dahin führen, dieses Werk nicht in drei Stile oder Perioden zu teilen — da die Worte *S t i l* und *P e r i o d e* hier nur ausschmückende und untergeordnete Ausdrücke bilden können, als leere und zweideutige Bezeichnung —, sondern sehr folgerichtig in zwei Kategorien: in die erste, die, in welcher die traditionelle und vereinbarte Form den Gedanken des Meisters fesselt und beherrscht; und die zweite, die, in welcher der Gedanke die Form und den Stil erweitert, zerbricht, von neuem schafft und gestaltet nach Wunsch seiner Bedürfnisse und seiner Eingebungen. Indem wir so vorgehen, gelangen wir zweifelsohne in gerader Linie zu diesen unaufhörlichen Problemen der *A u t o r i t ä t* und der *F r e i h e i t*. Aber warum sollen sie uns einen Schrecken einjagen? In dem Bereich der freien Künste ziehen sie glücklicherweise keine der Gefahren und keinen der Schicksalsschläge nach sich, die ihre Schwingungen in der politischen und sozialen Welt heranzulassen; denn in dem Gebiet des Schönen schafft das Genie allein Autorität, und aus diesem Grunde werden, da der Dualismus verschwindet, die Begriffe Autorität und Freiheit auf ihre ursprüngliche Gleichbedeutung zurückgeführt.“ —

Diese Erkenntnis des autoritativen Rechtes des Komponisten, die überkommene Form zu zerbrechen, sie für das eigene Schaffen sich neu zu gestalten, sie mag eine für Liszt weitere Bestärkung gewesen sein, in seinen sinfonischen Werken nicht auf Beethovens Wegen weiterzuschreiten. Hans Sachsens Wort auf die Frage Junker Stolzing's „Wie fang' ich nach der Regel an?“ — „*T h r g e h t s i e s e l b s t u n d f o l g t i h r d a n n !*“ hat auch in Liszt einen überzeugten Nachemiferer gehabt. Die ausgesprochen poetisierende Natur Liszt's, ein





starker Drang, sich das Wesen von Schöpfungen auf dem Gebiete der Dichtung und der darstellenden Kunst, die ihm besonders teuer waren, in seiner eigenen Sprache, der Musik, zu eigen zu machen, der nicht zu unterschätzende Einfluß der Romantik überhaupt, die solchen Anregungen durch die Schwester-Künste in weitgehender Weise Vorschub leistete und, wie schon angedeutet worden, der nachhaltige Eindruck der „Phantastischen Sinfonie“ Berlioz', in der die Musik in den Dienst der Schilderung realer Geschehnisse gestellt ist, und die die Möglichkeit eines neuen, unabsehbaren Gebietes des musikalischen Ausdrucks eröffnete, ließen Liszt ein Gebiet betreten, das bislang nur versuchsweise und vorübergehend gepflegt worden war, das Gebiet der „P r o g r a m m - M u s i k“. Eine Übersicht über die Leistungen in dieser Richtung, wie sie neuerdings Otto Klauwell in seinem lesenswerten Buche „Geschichte der Programm-Musik“ gegeben hat, läßt uns die Spuren dieser singulären Musikrichtung von Berlioz rückwärts über die Klassiker und die Tonmalereien des Mittelalters bis zu ihrem Ursprung in der Tonsymbolik des Altertums verfolgen.

Liszt's unablässiges, unentwegtes Ringen hat uns das Gebiet der Programm-Musik als eine Möglichkeit der Fortentwicklung des sinfonischen Werkes erschlossen. Sein Verdienst ist die reiche Entfaltung einer neuen musikalischen Ausdrucksweise, die in der Entwicklungsgeschichte der Musik als diejenige unserer Zeit wird festgehalten werden müssen und die in Richard Strauß ihren gewichtigsten Vertreter gefunden hat.

Bei der Bewertung jeglicher programmmusikalischer Produktion ist die Frage der Form das entscheidende Element. Drei Stufen sind dazu erkennen:

1. Das Programm, d. h. das außermusikalische, innere und äußere Geschehen, das zum Gegenstand der musikalischen Darstellung gemacht wird, ist auf die überlieferte Form ohne Einfluß geblieben, es erscheint dieser Form gewissermaßen auf den Leib geschrieben. Beispiele: Beethovens Pastoral-Sinfonie, der Totentanz Saint-Saëns' 2c.

2. Das Programm hat zu einer neuen Form geführt, die logisch-musikalisch aufgebaut ist, zu deren musikalischem Verständnis schließlich das Programm nicht vonnöten ist. Beispiele: Das Vorspiel zu Lohengrin, die Mittelsätze in Berlioz' Harold-Sinfonie 2c.

3. Das programmmusikalische Werk verlangt vom Hörer zu seinem Verständnis die unausgesetzte Rücksichtnahme auf das beigegebene Programm, seine Mu-

fit ist von Moment zu Moment Illustration des Programms, ohne dasselbe unerfaßlich, ein unlösbares Rätsel. Beispiele: Die Bergsinfonie Liszts, Richard Strauß Don Quixote zc.

Die Werke der ersten Stufe sind demnach im entwicklungsgeschichtlichen Sinne noch nicht als programmmusikalische Schöpfungen anzusprechen, denn der programmmusikalische Gehalt ist durch die traditionelle Form gebändigt. Auf der zweiten Stufe dagegen begegnet uns das rein programmmusikalische Werk, in welchem sich der neue Gehalt mit der neuen Form zum einheitlichen Kunstwerk zusammenschließt. Ein solches Werk kann füglich als neues Glied in der Entwicklung der musikalischen Form begrüßt werden. Die Werke der dritten Stufe aber, die sogenannte „konsequente Programm-Musik“, ist nach unserer Ansicht nicht als vollendetes Kunstwerk hinzunehmen, denn in ihr ist die Musik bloß Mittel zum Zweck (das Programm), sie erscheint uns zur schildern- den Dienerin herabgewürdigt, die ohne das Programm gewissermaßen existenzlos wäre. Als annehmbare, eventuell wichtige technische Studien, wird derjenige, der neben dem vollendeten Werk, den Reiz und den Wert einer Studie zu schätzen weiß, die Werke dieser Art nicht von der Hand weisen.

Zwölf sinfonische Dichtungen und zwei Sinfonien belegen Liszts schöpferische Tätigkeit auf dem Gebiete der Programm-Musik. Es mag nicht ohne Interesse sein, in Kürze auf die Bedeutung jedes einzelnen Werkes hinsichtlich der obigen Ausführungen hinzudeuten.

Gleich das erste Werk: *Ce qu'on entend sur la montagne*, auch *Bergsinfonie* genannt, verrät den konsequenten Programm-Musiker. Ein langes Gedicht Victor Hugos, das in der Hauptsache den Gegensatz zwischen dem friedlichen Landleben und der rastlos sich mühenden, ringenden Menschheit schildert, ist als Programm der Komposition vorangestellt. Die unablässig sich erneuende Schilderung dieser beiden gegensätzlichen Stimmungsmomente bedingt bei Liszt ein fortwährendes Hin- und Herüber, beständigen Wechsel der Tonalität und des Tempos, endlose Wiederkehr der Motive, und so weiter, so daß der Hörer schließlich, gutwilligerweise bemüht, die Arbeit des Vergleichs von Programm und Musik bis ins Detail zu berichten, ermüdet und irreführt, seine Bemühungen als erfolglos aufgibt.

*Tasso, Lamento e Trionfo*, ist der Titel einer weiteren sinfonischen Dichtung, die eine Lösung der Aufgabe in einer rein-programmmusikalischen Weise

bringt. „Wir wollten“, sagt Liszt im Vorwort, „diesen Gegensatz (Lamento e Trionfo) schon im Titel dieses Werkes klar aussprechen, und unser Bestreben ging dahin, in Tönen die große Antithese des im Leben verkanteten, im Tode aber von Strahlen der Glorie umgebenen Genius zu schildern, von einer Glorie, welche mit vernichtenden Strahlen in die Herzen der Verfolger trifft. Tasso lebte und litt in Ferrara, er wurde in Rom gerächt, und er lebt noch heute in den Volksgesängen Venedigs. Diese drei Momente sind von seinem unvergänglichen Ruhm untrennbar. Um sie musikalisch wiederzugeben, riefen wir erst seinen großen Schatten herauf, wie er noch heute an Venedigs Lagunen wandelt, dann erschien uns sein Antlitz stolz und schwermütig den Festen Ferraras zuschauend, wo er seine Meisterwerke geschaffen, und wir folgten ihm endlich nach Rom, der ewigen Stadt, die ihm die Ruhmeskrone reichte und so den Märtyrer und Dichter in ihm feierte.“

Noch klarer tritt die Einheit von Programm und Musik in den „Préludes“ zutage. Der Text des Programms, von Lamartine herkommend, lautet in der Übersetzung von Peter Cornelius: „Was anderes ist unser Leben als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekanntem Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Die Liebe ist das leuchtende Frührot jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glücks von dem Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhem Odem die holden Illusionen verweht, mit tödlichem Blitz den Altar zerstört, — und welche im Innersten verwundete Seele sucht nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eigenen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch erträgt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen und, wenn der Drommete Signal ertönt, eilt er, wie immer der Krieg heißen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf den gefährvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewußtsein seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen.“

Der „D r p h e u s“ ist als eine Apotheose des Klanges gedacht und steht eigentlich wie der „P r o m e t h e u s“, der die allerdings sehr freigehaltene Form der Ouvertüre aufweist, in keinem engern Zusammenhange mit dem Wesen der Programm-Musik. Ein echter Vertreter derselben ist dagegen wieder „M a z e p p a“, der die wechselvollen Geschicke des polnischen Hagen schildert. Als mißlungener Versuch in dieser Richtung ergeben sich die „F e s t k l ä n g e“,



während „Héroïde funèbre“ auf der alten Erkenntnis Heraklits: „Alles fließt“ aufgebaut, ein Stimmungsbild von selbständigem musikalischem Werte darstellt. Neben „Hungaria“, einem Werk, das eigentlich der Reihe der ungarischen Rhapsodien Liszts angegliedert werden müßte, und das nur durch seinen Titel lose mit der Tendenz der Programm-Musik verknüpft ist und dem schließlich bloß als klangtechnische Studie zu bewertenden „Hamlet“, interessiert hier Liszts Nachschöpfung des Kaulbachschen Gemäldes „Die Hunnenschlacht“. In Liszts Briefwechsel mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein finden wir die folgenden diesbezüglichen, interessanten Äußerungen des Meisters. Er schrieb am 21. Juli 1855: „Ich habe niemals auf die Malerei eines Begas großen Wert gelegt. Diese ganze Schule, abgesehen von Cornelius und Kaulbach, macht mir den Eindruck, als ob sie ungefähr mit derjenigen auf einer Stufe steht, die in der Musik von Marschner, Lindpaintner u. a. vertreten wird. Was Kaulbach anbelangt, das ist ganz etwas anderes, und ich glaube wohl, daß er wirklich einer ist . . . Sobald ich mit meinem „Dante“ fertig sein werde, will ich sehen, ob ich nicht eines seiner Gemälde werde komponieren können, z. B. „Die Hunnenschlacht“, oder irgend ein anderes neueres, was mir noch mehr zusagen würde; denn ich vermute, daß sein Talent in den letzten Jahren sehr gewachsen ist!“ Am 24. Juli gleichen Jahres schrieb er: „. . . Es wird darin natürlicherweise ein langer Pianissimoeffekt angebracht werden müssen, und zwar zum Schlusse — um den Zuhörer auf den Kampf in den Lüften gerichtet zu lassen, so daß er von diesen im Kampf unersättlichen Schatten gleichsam in Schrecken versetzt und geblendet erscheint! Von seinem Vorhaben, eine ganze Reihe Kaulbachscher Bilder zu komponieren und unter dem Titel: „Das Drama der Geschichte“ zusammenzufassen, ist Liszt abgekommen. Dagegen kommt er in seinem Briefe vom 21. Juli 1865 nochmals auf die „Hunnenschlacht“ zurück: „Durch das schiefe Anhören, welchem in den verflossenen Jahren meine Werke begegneten, bin ich befangen geworden; um meine Freiheit im Schaffen unverkümmert zu bewahren, mußte ich von dem äußerlichen Erfolg gänzlich absehen. Daher mein absolutes Mißtrauen gegen Aufführungen meiner Kompositionen, das mir übrigens nicht als übertriebene Bescheidenheit angerechnet sein dürfte. Ob der „Hunnenschlacht“ war ich besonders unschlüssig; die christliche Deutung des Kaulbachschen Bildes, sowie sie mit dem Chorale hervortritt, schien mir ein Stein des Anstoßes für die löbliche Kritik.

Kaulbach hatte diese Interpretierung zwar angeregt, vermöge der besonderen Beleuchtung des Kreuzes . . . doch sind auf dem Bilde weder Bettelmönche noch Bischöfe zu erblicken . . . und obendrein war zur Zeit der Hunnenschlacht die Orgel nicht erfunden! Dies letzte Schlagargument wurde mir in Weimar triumphierend zugeschleudert von Seiten der unfehlbaren Zensoren. Im Briefe vom 25. Mai 1879 an Walter Bache schildert er Kaulbachs Gemälde folgendermaßen: dasselbe „führt zwei Schlachten vor: die eine auf dem Erdboden, die andere in der Luft, gemäß der Legende, daß die Krieger noch nach ihrem Tode als Gespenster unaufhaltsam fort kämpften. Inmitten des Bildes erscheint das Kreuz und sein geheimnisvolles Licht; daran haftet meine „Sinfonische Dichtung“. Der sich allmählich entwickelnde Choral „Cruz fidelis“ verdeutlicht die Idee des endlich siegenden Christentums in wirksamer Liebe zu Gott und den Menschen.

Als ein nicht restlos gelungenes Werk sind sodann „Die Ideale“ (nach dem Schillerschen Gedichte) zu betrachten. Die groß angelegte „Faust-Sinfonie“ mit ihren drei Sätzen (1. Faust, 2. Gretchen, 3. Mephistopheles und Schlußchor), als Ganzes genommen, ist der echten Programm-Musik mit Berechtigung kaum zuzuwenden. Desgleichen die „Dante-Sinfonie“ mit ihrem ganz zusammenhangslosen, zerstückelten Hauptteil. Beiden Werken eignen wundervolle Einzelheiten und prächtige musikalische Gedanken. Die Einheit von Gehalt und Form, die wir von jedem vollendeten Kunstwerk fordern, lassen sie jedoch vermissen.

Hinlänglich bekannt ist ja der erbitterte Kampf, den die „Sinfonischen Dichtungen“ Liszts bei seinen Zeitgenossen hervorgerufen hatten, und der auf Seiten der Konservativen und ihren Pressevertretern zu maßlosen und zum Teil ganz niedrigen Angriffen auf den unbequemen „Neuerer“ geführt hatte. Dieser Streit wurde dann aufs neue entfacht, als Richard Strauß Liszts Erbe antrat. Liszt selbst hat sein sinfonisches Schaffen in seiner Schrift „Berlioz und seine Harold-Sinfonie“ in geistreicher Weise verteidigt. Freilich findet sich in seinen dortigen Ausführungen eine wesentliche Abschwächung seiner ursprünglich so bestimmten Verheißungen über die Programm-Musik, als der ersehnten, einzig möglichen Fortentwicklung der sinfonischen Form. Die betreffende Stelle lautet: „Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Dozierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glau-

ben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Götterfunken und habe nur Wert als Repräsentantin des Gedankens, als Verstärkung des Wortes. Wenn zwischen einer solchen Verjüngung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung der Programm-Musik gewählt werden mußte, dann wäre unbedingt vorzuziehen eine ihrer reichsten Quellen versiegen zu lassen, als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerve zerschneiden zu wollen.“

In Tat und Wahrheit hat uns aber doch Liszt mit einigen seiner „Sinfonischen Dichtungen“ die neue sinfonische Entwicklungsform geschenkt, und seine übrigen Werke auf diesem Gebiete sind als eminent wichtige technische Studien, zu denen sich bis heute noch so manche gesellten, von großem Wert. Sie bilden das Material, das dem kommenden großen Sinfoniker als Vermächtnis unserer Zeit in die Hand gegeben ist.

## Der einsame Schmied

Von Hans Reinhart



Im hohen Norden lag ein stilles Tal. Wohl niemand hätte von ihm Kunde erfahren, wäre nicht der Ruhm eines kunstreichen Edelschmiedes aus dieser fernen Landschaft in die weite Welt gedrungen.

Der Schmied, ein graubärtiger Greis, lebte abseits des Dorfes am äußersten Ende des Tales, wo sich der glänzende Gletscher herniederdehnte und den blauen Fluß frei ließ, der einer geheimnisvollen und unerreichbaren Grotte hoch oben am Gebirg entsprang. Dort, am Fuße des Gletschers, zur Seite seines Bettes, in dessen Mitte jener blaue Fluß dahinlief, stand des Schmiedes Werkstatt: eine schlichte Hütte aus Baumstämmen und Steinplatten gefertigt. Hier schuf der Schmied sein Werk: Schmuckketten, Ringe und Spangen aus Gold und mit den kostbarsten Edelsteinen besetzt.

Wie kamen wohl solch reine Schätze in den Besitz des armen Schmiedes? Der blaue Fluß dort oben aus der Gletschergrotte war der stumme Spender. In Vollmondnächten trugen seine Fluten die edlen Steine und Kristalle