

Saint-Saëns ist der seltene Ruhm zuteil geworden, bereits zu Lebzeiten als Klassiker zu gelten. Sein Name, lange Zeit verkannt, hat sich die Achtung aller errungen, und dies nicht weniger durch die Würde seines Charakters als durch die Vollkommenheit seiner Kunst. Niemals dachte ein Künstler weniger an das Publikum, niemals war einer gleichgültiger gegenüber der Gunst der Menge wie der Elite. Als Kind schon hatte er eine Art physischen Widerwillen gegen den Erfolg:

„De l'applaudissement
 J'entends encor le bruit qui, chose assez étrange,
 Pour ma pudeur d'enfant était comme une fange
 Dont le flot me venait toucher; je redoutais
 Son contact, et parfois, malin, je l'évitais,
 Affectant la raideur....“¹

Und auch später, als es ihm gelungen war, den Sieg zu erzwingen - nach einer langen und mühseligen Zeit, während der er auf stumpfsinnige Kritik stieß, die ihn dazu verurteilte, „als Buße eine Sinfonie von Beethoven zu hören, was für ihn die gräßlichste der Qualen sein sollte“² -, nach seinem Eintritt in die Akademie,

¹ Diese Verse las Saint-Saëns in dem Konzert, das am 10. Juni 1896 in der Salle Pleyel gegeben wurde, um das fünfzigjährige Jubiläum seines ersten Auftretens zu feiern. 1846 nämlich hatte er in der gleichen Salle Pleyel sein erstes öffentliches Konzert gegeben.

² Camille Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, 1885.

nach *Heinrich VIII.* und der *Sinfonie mit Orgel* zeigte er sich ebenso erhaben über Lobpreisungen wie über Tadel und beurteilte seine Triumphe mit bitterer Melancholie :

„Tu connaîtras les yeux menteurs, l’hypocrisie
Des serrements de mains,
Le masque d’amitié cachant la jalousie,
Les pâles lendemains
De ces jours de triomphe où le troupeau vulgaire
Qui pèse au même poids
L’histrion ridicule et le génie austère
Vous met sur le pavois.“¹

Das Alter ist gekommen, sein Ruf hat sich verbreitet: er hat nicht abgerüstet. Noch in diesen letzten Jahren schrieb er an einen deutschen Journalisten: „Ich bin wenig empfänglich für Kritik und für Lob, nicht aus übersteigertem Selbstgefühl, was eine Dummheit wäre; doch da ich Werke hervorbringe, um eine Funktion meiner Natur zu erfüllen, so wie ein Apfelbaum Äpfel hervorbringt, brauche ich mich um die Meinung, die man über mich äußern mag, nicht zu beunruhigen.“²

Solche Unabhängigkeit ist zu allen Zeiten selten, vor allem in unserer Zeit, in der die Macht der Meinung tyrannisch ist, und vor allem in Frankreich, wo der Künstler geselliger ist als anderswo. Von allen Eigenschaften des Künstlers ist sie die kostbarste: auf ihr beruhen die anderen; sie ist die Gewähr seines Gewissens und seiner innersten Kraft. Darum muß man vor allem sie ins Licht rücken.

1 Saint-Saëns, *Rimes familières*, 1890.

2 Brief vom 9. September 1901 an Levin, Korrespondent des *Berliner Börsen-Courier*.

Saint-Saëns' künstlerische Bedeutung ist zwiefach, je nachdem ob man ihn in Frankreich betrachtet oder im Ausland. In der französischen Musik stellt er etwas Außergewöhnliches dar, etwas, das bis in die jüngste Zeit nahezu einzig war: den großen klassischen Geist, die hohe enzyklopädische Musikkultur, die man deutsche Kultur nennen muß, weil sie sich auf die deutschen Klassiker stützt, das Fundament jeder modernen Kunst. Unsere französische Musik des 19. Jahrhunderts hat viele geistvolle Künstler hervorgebracht, erfindungsreiche Melodiker und wendige Meister der Bühne ; sie ist arm an wirklichen Musikern, an guten und soliden Arbeitern. Abgesehen von zwei oder drei rühmlichen Ausnahmen haben unsere Meister allzusehr den Charakter hochbegabter Amateure, die Musik machen aus Zeitvertreib ; für sie scheint die Musik nicht eine besondere Form des Denkens zu sein, sondern eine Art Zierde der literarischen Kultur. Unsere musikalische Erziehung ist oberflächlich; sie wird durch die Konservatorien innerhalb weniger Jahre vermittelt und ist rein formal. Sie ist in der Nation nicht verbreitet; das Kind atmet nicht die Musik, wie es in gewisser Weise das literarische und das rhetorische Empfinden atmet - fast jedermann in Frankreich besitzt mehr oder weniger Instinkt für den schönen Satz, doch fast niemand, bis auf die Eingeweihten, hat Sinn für die schöne Harmonie. Daher die üblichen Mängel und Lücken in unserer Musik. Sie ist eine Luxuskunst geblieben; sie ist nicht, wie die deutsche Musik, Poesie geworden, getragen von den Gedanken eines ganzen Volkes.

Damit es anders sei, müssen sehr seltene und noch seltener miteinander vereinte Umstände Zusammen treffen, wie jene, die Camille Saint-Saëns geformt haben:

außergewöhnliche Veranlagungen und ein außergewöhnliches musikalisches Milieu, eine leidenschaftlich musizierende Familie, die sich seiner Erziehung widmete. Das Kind, das sich, fünfjährig, an der Orchesterpartitur des *Don Giovanni* bildete¹; der Bub „von zehn Jahren, zart, schwächlich, mit gelblichem Teint, doch zutraulich, naiv, voller Glut und Freude“, der sich in einem öffentlichen Konzert schon mit „Beethoven und Mozart maß“²; der junge Meister, der seine *Erste Sinfonie* mit sechzehn Jahren schrieb; der von der Gelehrsamkeit Bachs und Händels durchdrungene Künstler, der „nach Belieben ein Werk à la Rossini, à la Verdi, à la Schumann, à la Wagner schreiben würde“³ und in der Tat hervorragende Werke in allen Stilen geschrieben hat - im griechischen, im Stil des 16., des 17. und des 18. Jahrhunderts - und in allen Gattungen - Messen, Opern, komische Opern, Kantaten, Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Musik für Orchester, für Orgel, für Klavier, für Gesang, Kammermusik; der gelehrte Herausgeber Glucks und Rameaus und schließlich der Schriftsteller, der nicht nur Künstler zu sein, sondern sich auch über seine Kunst zu äußern wußte: er mutet uns als eine hierzulande sehr seltene Erscheinung an, derengleichen eher in Deutschland als in Frankreich zu finden wäre.

Doch in Deutschland täuscht man sich darin nicht: In diesem Land, in dem der Name Camille Saint-Saëns unser bester musikalischer Titel seit Berlioz bis zum Erscheinen der jungen Schule César Francks war (Franck selbst ist dort noch wenig bekannt), wird Saint-Saëns als Repräsentant des klassischen französischen Geistes be-

1 Saint-Saëns, *Charles Gounod et le Don Juan de Mozart*, 1894.

2 Aus dem bereits zitierten Gedicht.

3 Charles Gounod, *Mémoires d'un Artiste*, 1896.

griffen. Er hat in der Tat einige der hervorragendsten französischen Eigenschaften, und die erste von allen: vollkommene Klarheit. Es ist bemerkenswert, wie wenig dieser hochgebildete Künstler durch sein Wissen behindert wird, wie frei er ist von jeder Pedanterie - dieser Pedanterie, die der wunde Punkt der deutschen Kunst ist, der ihre Größten nicht entgangen sind: ich spreche nicht von Brahms, bei dem sie wuchert, sondern von so bezaubernden Genien wie Schumann und so machtvollen wie Bach -, „jener gewundenen Kunst, in der man sich langweilt wie in einem frömmelnden Salon einer kleinen Provinzstadt: man erstickt, es ist zum Sterben?..“¹. „Saint Saëns ist kein Pedant“, schrieb Gounod, „dazu ist er viel zu sehr Kind geblieben und viel zu sehr Weiser geworden.“ Vor allem ist er immer viel zu sehr Franzose gewesen. Manchmal kommt er mir vor wie ein Schriftsteller unseres 18. Jahrhunderts. Nicht von denen der Enzyklopädie, noch aus dem Lager Rousseaus, sondern aus der Schule Voltaires. Er hat deren klares Denken, den eleganten und konzisen Ausdruck, die Vornehmheit des Geistes, die bewirkt, daß seine Musik „nicht nur niveauevoll, sondern sehr kultiviert, von schöner Rasse und aus edlem Hause“² ist. Er hat auch deren untadeligen, etwas nüchternen gesunden Menschenverstand, „Besonnenheit im Elan, Weisheit in der Phantasie, eine Urteilskraft, die sich immer, selbst in der

1 Saint-Saëns, zitiert von Edmond Hippeau in *Henry VIII et l'Opéra français*, 1883. - An anderer Stelle spricht Saint-Saëns von „jenen gut geschriebenen, doch schwerfälligen, unsympathischen Werken, die in trostloser Weise den engherzigen und pedantischen Geist mancher deutscher Kleinstädte widerspiegeln“. (*Harmonie et Mélodie*.)

2 Gounod, „*Ascanio*“ de Saint Saëns, 1890.

stärksten Erregung, in der Gewalt hat“¹ - jenen gesunden Menschenverstand, jeglicher Undurchsichtigkeit des Denkens, jeglichem Mystizismus feind, der ihn ein so merkwürdiges Buch wie *Problèmes et Mystères* schreiben hieß (sein Titel mag täuschen über den Geist der Vernunft, der in ihm herrscht), in dem er an die Jugend appelliert, „die bedrohte Klarheit der Welt“ gegen die Nebel des Nordens, die skandinavischen Götter, die Gottheiten Indiens, die katholischen Wunder, gegen Lourdes, den Spiritismus, den Esoterismus und den *Amphigurismus*² zu verteidigen. Und vom 18. Jahrhundert hat er vor allem die Liebe zur Freiheit, das Bedürfnis nach ihr. Man könnte meinen, die Freiheit sei seine einzige Leidenschaft. „Ich liebe die Freiheit leidenschaftlich“³, hat er geschrieben. Und er hat es bewiesen durch die absolute Offenheit seiner Äußerungen in Fragen der Kunst. Nicht nur hat er die Integrität seiner Vernunft gegenüber Wagner zu wahren gewußt; er scheut sich auch nicht, auf die Schwächen Mozarts und Glucks, die Irrtümer Webers und Berlioz', die Vorurteile Gounods hinzuweisen - der, obwohl mit der Musik Bachs großgeworden, doch wahrlich erklärt, „die Aufführung der Werke Händels und Bachs“ sei „heute eine Schimäre“, und daß, wer diese Kunst wiedererwecken wolle, jemandem gleiche, „der sich in einer alten, seit Jahrhunderten unbewohnten Ritterburg einrichten möchte“⁴. Mehr noch, er wagt es, sich selbst zu kritisieren, sich zu widersprechen. Sein Hang zur Freiheit läßt ihn in ein und demselben Werk unterschiedliche Wertungen fällen,

1 Ebenda.

2 Saint-Saëns, *Problèmes et Mystères*, 1894.

3 Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*.

4 Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, 1900.

bezogen auf verschiedene Zeitabschnitte. Er will, daß der Geist das Recht hat, sich zu wandeln, wenn nötig, sogar sich zu irren. Die Sklaverei einer aufgezwungenen Wahrheit erscheint ihm schlimmer als ein aufrichtiger, frei begangener Irrtum. Und dasselbe Empfinden manifestiert sich außerhalb seiner Kunst: in der Moral, wo er sich in Versen an einen jungen Freund wendet und ihn ermutigt, der gesunden Natur zu folgen und sich nicht durch übertriebene Sittenstrenge fesseln zu lassen¹; in der Metaphysik schließlich, wo er mit gelassenem Mute Glauben, Evangelium und Religionen richtet und einzig in der Natur die Grundlagen einer Moral und einer Gesellschaft sucht².

Dieser freie und menschliche Geist, durchdrungen vom Gefühl der universellen Solidarität der Wesen, der Beethoven „den größten, den einzigen wahrhaft großen unter den Künstlern“ nennt, „weil er die universelle Brüderlichkeit besungen hat“, dieser umfassende Verstand, der Bücher über Musik, über Theater, über Philosophie, über antike Malerei³ geschrieben hat, wissen-

1 „Ich fühle, daß ein traurig Trugbild deine Seele immer verüstert hat: die Tugend...“ (*Rimes familières.*)

2 Hier sind, fast willkürlich herausgegriffen, einige seiner Urteile: „In dem Maße, wie die Wissenschaft voranschreitet, weicht Gott zurück.“ - „Die Seele ist nur ein Mittel, die Erzeugung des Gedankens zu erklären.“ - „Abschaffung der Arbeit, Schwächung der Charaktere, Teilung der Güter bei Todesstrafe, das ist's, was uns das Evangelium zur Grundlage der Gesellschaft gibt.“ - „Die christlichen Tugenden sind nicht sozial.“ - „Nichts in der Natur ist auf ein Ziel gerichtet: die Natur bietet uns das Schauspiel eines unaufhörlichen *circulus vitiosus*...“ usw. (*Problèmes et Mystères.*)

3 Saint-Saëns, *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine*, 1880, in dem er die Wandmalereien in Pompeji untersucht.

schaftliche Studien¹, Gedichte, ja selbst Lustspiele², der sich in allen Genres versucht hat, ich will nicht sagen mit gleicher Kunst, so doch mit gleichem gesundem Menschenverstand und einer unleugbaren Leichtigkeit, er ist eine seltene Erscheinung unter den modernen Künstlern und vor allem unter den Musikern. Die beiden Grundsätze, die er benannte und denen er folgte - „Sich vor jeder Übertreibung hüten“, „Sich die Unversehrtheit seiner geistigen Gesundheit erhalten“³ - sind gewiß weder die eines Beethoven, noch die eines Wagner; und ich wäre in arger Verlegenheit, wollte ich einen berühmten Musiker in diesem Jahrhundert finden, auf den sie sich anwenden ließen. Sie besagen selbst, ohne daß man sie erläutern muß, was Saint-Saëns auszeichnet, und woran es ihm mangelt. Er wird von keiner Leidenschaft geplagt. Nichts trübt die Klarheit seines Verstandes. „Er hat kein System, er gehört zu keiner Partei“⁴ - und man kann hinzufügen: nicht einmal zu der seinen, denn er scheut sich nicht, sie zu wechseln -, „niemals erhebt er den Anspruch, irgendetwas reformieren zu wollen“, er ist frei, allzu frei vielleicht. Zuweilen scheint es, daß er nicht weiß, was er mit seiner Freiheit beginnen soll. Goethe hätte, glaube ich, gesagt, es fehle ihm etwas „Dämonisches“.

Der individuellste Zug seiner moralischen Physiognomie scheint mir eine melancholische Mattheit zu sein, die ihren Ursprung in einem recht bitteren Gefühl

1 Ein Vortrag über die Phänomene der Luftspiegelung, gehalten im Jahre 1905 in der *Société Astronomique de France*.

2 Saint-Saëns, *La Crampe des Ecrivains*, Komödie in einem Akt, 1892.

3 Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*.

4 Gounod, *Mémoires d'un Artiste*.

vom Nichts hat¹, mit Anfällen ein wenig krankhafter Müdigkeit, denen solche wunderlichen Humors, nervöser Heiterkeit, kapriziösen Geschmacks für die Parodie, für Burleskes, Possenhaftes folgen. Und zugleich treibt eine etwas ruhelose und erregte Laune ihn durch die Welt - er schreibt bretonische und auvergnatische Rhapsodien, persische Lieder, algerische Suiten, portugiesische Barkarolen, dänische, russische oder arabische Capriccios, Erinnerungen an Italien, afrikanische Phantasien und ägyptische Konzerte -, ja, sie läßt ihn sogar die Jahrhunderte durcheilen, denn er schreibt griechische Tragödien, Tanzweisen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Präludien und Fugen aus dem 18. Jahrhundert. Aber in all diesen exotischen und archaischen Musikstücken, Widerschein der Epochen und Landschaften, in denen sein Denken vagabundiert, erkennt man doch immer wieder seine eigene geistvolle und bewegliche Gestalt: ein Franzose auf Reisen, der seiner Phantasie folgt, wenig bekümmert darum, in den Geist der Völker einzudringen, die er kennenlernt, träge den Launen seiner Eindrücke hingegeben, alles an sich ziehend, alles „französisierend“, was er sieht - in der Art Montaignes in Italien, der Verona mit Poitiers und Padua mit Bordeaux vergleicht und, als er in Florenz ist, den Werken Michelangelos weit weniger Beachtung schenkt als „einem Schaf von sehr eigentümlicher Gestalt und einem Tier von der Größe eines sehr großen Hofhundes, doch der Gestalt eines Katers, ganz weiß und schwarz gefleckt, das sie Tiger nennen“.

Vom musikalischen Gesichtspunkt gibt's, so scheint es, manche Analogien zwischen seiner Persönlichkeit und der Mendelssohns: bei beiden die gleiche intellektuelle

¹ Saint-Saëns, *Les Heures Mors. Modestie. (Rimes familières)*.

Mäßigung, dieselbe Ausgewogenheit zwischen den von ihnen verwandten, oft so heterogenen Elementen. Gewiß sind es bei beiden nicht dieselben Elemente, weil die Zeit, das Land, das Milieu nicht dieselben sind; auch gibt es so manchen Unterschied in ihren Charakteren: Mendelssohn ist naiver und religiöser, Saint-Saëns leichtfertiger und sinnlicher. Sie sind dennoch geistig nicht weniger verwandt durch ihre vornehme Gelehrtheit, durch die Reinheit ihres Geschmacks, durch jenen Sinn für das Maß und jenen Genius der Ordnung, der allem, was sie tun, einen neoklassischen Charakter gibt. - Was die unmittelbaren Einflüsse betrifft, die Saint-Saëns erfahren hat, so sind sie so zahlreich, daß es sehr schwer und recht gewagt wäre, jene unter ihnen herausfinden zu wollen, die eindeutig auf sein Denken gewirkt haben. Denn, wenn seine bemerkenswerte Gabe der Assimilation ihn auch manchmal dazu verführt hat im Stil Wagners oder Berlioz', Händels oder Rameaus, Lullys oder Charpentiers zu schreiben, ja selbst eines englischen Virginalisten des 16. Jahrhunderts wie jenes William Byrd, dessen Melodien sich ganz natürlich in die Weisen von *Heinrich VIII.* fügen - so bleibt es doch immer eine freie Nachbildung, ein virtuosenhaftes Vergnügen, dem er niemals erliegt. Er handhabt sein Gedächtnis nach Belieben; niemals behindert es ihn. - Soweit man darüber urteilen darf, leitet sich die Substanz seines musikalischen Denkens von den großen Klassikern des ausgehenden 18. Jahrhunderts her - viel mehr noch von Beethoven, Haydn und Mozart als von Bach, was immer man auch gefunden haben mag. Auch Schumann hat ihn fasziniert, und er ist weder Gounod, noch Bizet, noch Wagner gegenüber gleichgültig geblieben. Doch die dominierenden Einflüsse scheinen

wohl die seines Freundes und Lehrmeisters Berlioz¹ und vor allem die Liszts gewesen zu sein. Bei diesem Namen jedoch sollten wir ein wenig verweilen.

Saint-Saëns mußte Liszt lieben, und er liebte ihn für all das, was er an Freiem, Anti-Traditionellem, Anti-Pedantischem hatte, für die Herausforderung an die deutsche Routine. Er liebte ihn aus Reaktion auf die anmaßende Schule Brahms'². Er begeisterte sich für seine Werke. Liszt fand in ihm einen der ersten und glühendsten Verfechter jener neuen Musik, deren Haupt er selbst war - jener *Programm*musik, die der Triumph Wagners im Keim erstickt zu haben schien und die heute in den Werken Richard Strauss' mit erstaunlichem Glanze gerade aufersteht. „Liszt ist einer der großen Komponisten unserer Epoche“, schreibt Saint-Saëns. „Er hat gewagt, was weder Weber, noch Mendelssohn, noch Schubert, noch Schumann gewagt hatten. Er hat die Sinfonische Dichtung geschaffen. Er ist der Befreier der Instrumentalmusik... Er hat die Herrschaft der freien Musik proklamiert.“³ Das sind nicht etwa vorübergehende Ansichten, die Saint-Saëns in einem Augenblick der Begeisterung ausgesprochen hat. Es sind die Gedanken eines Lebens. Sein ganzes Leben hindurch ist er der Verehrung für Liszt treu geblieben - von 1858, als er „dem Abbé Liszt“ ein *Veni Creator* widmete, bis 1886, als er, einige Monate nach dem Tode des Freundes, die

1 „Von Berlioz wurde meine ganze Generation erzogen, und ich wage zu sagen, daß sie gut erzogen wurde.“ (*Portraits et Souvenirs.*)

2 „Darum habe ich die Musik Liszts geliebt; sie kümmert sich nicht um das Gerede der Leute, sie sagt, was sie sagen will, ohne sich um etwas anderes zu sorgen als darum, es so gut wie möglich zu sagen.“ (Zitiert von Hippeau.)

3 Dieses Zitat ist *Harmonie et Mélodie* und *Portraits et Souvenirs* entnommen.

Sinfonie mit Orgel, sein Hauptwerk, „dem Andenken Franz Liszts“ widmete.¹ „Man hat es nicht unterlassen“, schreibt er, „das, was man meine Schwäche für Liszt nannte, zu verspotten. Würden sich selbst die Gefühle der Liebe und Dankbarkeit, die er in mir geweckt hat², wie ein Prisma zwischen meinem Blick und sein Bild schieben, so würde ich darin nichts wahrhaft Bedauerliches sehen; aber ich schuldete ihm nichts, ich hatte seine persönliche Faszination noch nicht erfahren, ich hatte ihn weder gesehen noch gehört, als ich mich bei der Lektüre in seine ersten sinfonischen Dichtungen verliebte, als sie mir den Weg wiesen, der mich später zum *Totentanz* zum *Spinnrad der Omphale* und anderen Werken derselben Art führen sollte: darum bin ich sicher, daß mein Urteil durch keinerlei fremde Erwägung beeinträchtigt ist, das kann ich voll und ganz verantworten.“³

1 In *Harmonie te Melodie* erzählt Saint-Saëns, wie er im Théâtre-Italien ein Konzert veranstaltete und dirigierte, das einzig aus Werken von Liszt bestand. Doch alle seine Bemühungen, das französische Publikum für Liszt zu gewinnen, scheiterten.

2 Die Bewunderung war gegenseitig: Liszt war es, der 1877 in Weimar die Aufführung von *Samson und Dalila* veranlaßte und sie dirigierte. Saint-Saëns sagt sogar, daß er ohne Liszt sein Werk nicht geschrieben hätte: „Nicht nur hat Liszt *Samson und Dalila* in Weimar aufführen lassen; ohne ihn würde mein Werk auch nicht existieren. Meine ersten Versuche daran waren auf eine solche Feindseligkeit gestoßen, daß ich verzichtet hatte, es zu schreiben: Es blieben nur Bruchstücke unleserlicher Skizzen übrig... Da sprach ich in Weimar eines Tages darüber mit Liszt, der mir, ohne eine Note davon hören zu wollen, aus bloßem Vertrauen sagte: ‚Beenden Sie Ihr Werk; ich werde es hier aufführen lassen.‘ Die Ereignisse des Jahres 1870 verzögerten die Aufführung um einige Jahre.“ (*Revue Musicale*, 8. November 1901.)

3 Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*.

Dieser Einfluß scheint mir einen Teil des Werkes von Saint-Saëns zu erklären. Nicht nur bestätigt er sich in den *Sinfonischen Dichtungen*, die zu seinen besten Kompositionen gehören, sondern er ist nahezu überall zu spüren, in den Orchestersuiten, den Fantasien, den Rhapsodien, deren schildernde und erzählende Tendenz ganz offenkundig ist. Die Musik müsse von sich aus bezaubern, schreibt Saint-Saëns, doch ihre Wirkung werde noch viel größer sein, „wenn zum rein musikalischen Vergnügen die Lust an der Vorstellung kommt, die ohne Zögern einen vorher bestimmten Weg durchläuft und die Musik mit einer Idee verbindet. Alle Fähigkeiten der Seele werden dabei zugleich und für das gleiche Ziel ins Spiel gebracht. Was die Kunst dadurch gewinnt, ist nicht größere Schönheit, es ist ein weiteres Feld, auf dem sie ihre Macht ausüben kann, es ist größere Verschiedenheit der Formen und größere Freiheit“.¹

So zeigt sich, welch großen Anteil Saint-Saëns an der mächtigen Bewegung der deutschen Sinfoniker der Gegenwart hat, die danach strebt, allen anderen Künsten, der Malerei, der Dichtkunst, der Philosophie, dem Roman, dem Drama, dem Leben überhaupt Einlaß zu verschaffen in die reine Musik.

Doch welch Abgrund zwischen ihnen und ihm ! Nicht nur Stilunterschiede trennen sie; es sind zwei Rassen, zwei gegensätzliche Welten. Angesichts des rasenden Stroms eines Richard Strauss, der bunt durcheinander Schlamm, Treibgut und Genie mit sich führt, erhebt sich ironisch und heiter die lateinische Kunst Saint-Saëns'. Seine delikate Schreibweise, seine außerordentliche

¹ Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*.

Mäßigung, seine sinnreiche Grazie, die „in die Seele dringt und sich dort auf kleinen Pfaden fortbewegt“¹, sie machen das Vergnügen einer schönen, klaren und ehrlichen Sprache und eines lauterem Denkens aus ; diese Genauigkeit der Schrift und des Sinnes bezaubert wie eine Tugend. In unserer nervösen und aufgewühlten zeitgenössischen Kunst fällt solche Musik auf durch ihre Stille, ihre ruhigen Harmonien, ihre samtweichen Modulationen, ihre kristallene Reinheit, ihren flüssigen und ebenmäßigen Stil, ja, fast möchte ich sagen, durch eine gewisse attische Haltung. Sogar ihre klassische Kühle tut gut durch eine instinktive Reaktion auf die Übertreibungen, selbst die aufrichtigen Übertreibungen der neuen Kunst. Es gibt Augenblicke, da glaubt man sich zu Mendelssohn, ja zu Spontini und zur Schule Glucks zurückversetzt. Es scheint, als gehe man durch Landschaften, die man früher einmal gesehen hat und die man liebt. Nicht, daß man jemals unmittelbare Ähnlichkeiten wahrnimmt - nirgends vielleicht sind Reminiscenzen seltener als bei diesem Künstler, der alle alten Meister in seinem Gedächtnis bewahrt -, doch im Geiste ähnelt er ihnen. Und da liegt das Geheimnis seiner Persönlichkeit und sein hoher Wert für uns: Er bringt in die Unruhe unserer Kunst ein wenig vom Licht und der Milde von einst, wie Bruchstücke aus einer verschwundenen Welt.

„Ab und zu“ - so hat er in bezug auf den *Don Giovanni* geschrieben - „löst sich von Hellas' geweihter Erde ein Marmorfragment, ein Arm, das Bruchstück eines Torso's, von Jahrhunderten zerschrammt und geschmäh't; es ist nur noch der Schatten jenes Gottes, den der Meißel des Bildhauers einst schuf ; und doch ist sein Zauber er-

¹ Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*.

halten geblieben, leuchtet noch immer sein göttlicher Stil.“¹

Ebenso ist es mit dieser oft ein wenig blassen, ein wenig willentlich verhaltenen Musik, in der man auf einer Seite, in einem Satz, in einigen Harmonien plötzlich den klaren Blick der Vergangenheit aufstrahlen sieht.

¹ Ebenda