

Neue Orchester- und Liedmusik.

„Selbst“ ist das Lieblingswort Maeterlinds. Selbst hat jedenfalls auch Schönbergs symphonische Dichtung nach Maeterlinds Drama „Pelleas und Melisande“ gewirkt, deren Bekanntheit das zweite Orchesterkonzert der Vereinigung schaffender Tonkünstler vermittelt hat. Man lächelte, war auch ein wenig entrüstet und kokettierte mit den Ausgängen. Wie bequem nun die Rolle der Kritik! Sie hätte die Majorität für sich, wenn sie mitlächeln, sich mitentrüsten oder mitflüchten wollte. Aber so leicht dürfen und wollen wir es nun nicht machen, hat es sich doch auch der junge Komponist nicht leicht gemacht. Die Ehrlichkeit, die Ueberzeugungstreue, die aus seinem Werke sprechen, erheben Anspruch auf ernste Würdigung. Von Arnold Schönberg ist zuerst ein Streichsextett (nach einem Dehmelschen Gedichte) in Wien bekannt geworden. Gerichtet bei der ersten Aufführung durch das Quartett Rosé, wurde das Werk gerettet im Tonkünstlerverein und widerspruchslos gewürdigt bei einer Wiederholung durch Rosé. Diesem Sextett lag kein anderes Formprinzip, keine andere musikalische Technik zu Grunde, als jetzt der symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande“. Der Irrtum — denn für einen solchen halten wir das Prinzip hier wie dort — ist jetzt nur für großes Orchester instrumentiert und dauert leider drei Viertelstunden.

Nicht zufällig dürfte Schönberg an Maeterlind geraten sein. Für den belgischen Symbolisten ist Stimmung Selbstzweck. Man erinnert sich an die Traumhandlung von „Pelleas und Melisande“. An die kleine Melisande, die der alternde Prinz Golaud an einem Brunnen im Walde gefunden hat, in den sie weinend ihre Krone fallen ließ. An die düstere Burg Golauds, in deren Kellergewölben der Tod lauert aus geheimnisvollen Abgründen. An den jungen Pelleas, den Stiefbruder Golauds, dem sich die scheue Seele Melisandes triebartig zuwendet. Die beiden weinen im Dunkeln, suchen nachts einen verlorenen Ring in einer sonderbaren Grotte am

Meeresstrand; und Pelleas küßt Melisandes langherabflutendes Goldhaar, das sie nachts am Turmfenster kämmt. Und sie sterben beide; Pelleas vom eifersüchtigen Bruder erschlagen, Melisande hinschwindend, ein „armes kleines Wesen, geheimnisvoll wie wir alle“. Hier ist keine Handlung, hier gibt es nur Stimmungen, Stimmungen rätselvollen Ahnens, melancholischen Sehnsens, dumpfer Angst, auf der Lauer liegender Geheimnisse, Stimmungen schlechweg. Nichts als solche Stimmungen will offenbar auch Schönberg geben in seiner symphonischen Dichtung. Und so hören wir fast eine Stunde hindurch Musik, die ohne greifbare Gliederung und Entwicklung bloß aus merkwürdigen Akkordverbindungen, kurzen Schilderungen, hier und da wie verträumt auftauchenden Melismen besteht. Dieser Stimmungsimpressionismus ist die letzte Lösung der musikalischen Moderne. Sie steht dort, wo vor einigen Jahren die literarische Moderne gestanden ist, und auch ihr ist das Heil aus Frankreich gekommen. Bereits einmal haben wir in diesen Blättern von Claude Debussy gesprochen. Er ist der Fahnenführer der Richtung. Klangfarben und harmonische Werte sind für Debussy die wesentlichsten Faktoren der Musik, Stimmungselemente von selbständiger Bedeutung und Schönheit; Musik ist ihm nur eine „Kombination schöner Klänge“. Was verbirgt sich hinter diesem Debussysmus? Die Entthronung des melodisch gestaltenden Elements zu Gunsten des harmonischen. Nun stürzt die Tonkunst ganz ins Gestaltlose, Dämmernde, Nebelhafte. In einem viel eigentlicheren Sinne als ehemals von einer „unendlichen Melodie“, dieser sehr endlichen, echten und schönen bei Wagner, kann man jetzt von einer „unendlichen Harmonie“ sprechen. Der Musiker reagiert auf Gehörseize wie auf das innere Singen, indem er „Klänge“ bildet. Seine Leier wird zur Aeolsharfe, in der jeder Stimmungswindhauch Akkorde weckt, allerdings auch recht übelklingende. Das ist das Ende der Musik: „alle Sterne fallen hinab“, sagt die todestraurige Melisande.

Claude Debussy war es auch, der vor Schönberg „Pelleas und Melisande“ in Musik gesetzt hat. Allerdings in dramatischer Form, und die merkwürdige Oper hat den Erfolg des Ungewöhnlichen und Seltsamen gefunden in

Paris. Hier verband sich wenigstens das gefungene Wort — wenn Debussys psalmodierende Behandlung der Singstimmen Gesang genannt werden kann — mit den nachwandlerischen, traumhaft phantastischen Klängen des Orchesters, und das szenische Bild trat hinzu. Ausschließlich mit den Kräften des Orchesters will Schönberg die Stimmungen des Dramas einfangen. Das Prinzip erfordert vor allem eine phantastische Harmonik. Schönberg bleibt sie nicht schuldig, sucht und findet manchen neuen Pfad durch das Gestrüpp der Akkordalteration. Maeterlind meint einmal: „Es ist nicht ausgemacht, daß die Krankheiten nicht die verschiedenen und authentischen Gedichte des Fleisches sind.“ So scheint es für unseren jungen Komponisten nicht ausgemacht zu sein, ob die Dissonanzen nicht als die verschiedenen und authentischen Schönheiten der Musik zu gelten haben. Nie arbeitet Schönberg mit dem Gemeinplatz in Colorit oder Phrase; wiederholt tauchen echte Akzente, erlebte Ausdrucksgebarden auf. Aber im ganzen wallt uns ein schwerer, dichter Musiknebel entgegen aus dieser symphonischen Dichtung. Hoffen wir, daß die Begabung des Komponisten zu Licht und Luft zurückfinde.

Weit weniger umstürzlerisch berührt eine neue Orchesterphantasie von Alexander v. Zemlinsky. Zemlinsky ist eine starke Hoffnung des musikalischen Jung-Wien. Uns scheinen seine Anfänge, von Brahms segnet, bedeutender, als die sich jetzt anschließende Entwicklung. Die ersten Lieder, dann ein sehr bemerkenswertes Quartett, möchte man Zemlinskys späteren Harmonisations- und Orchestrationsgourmandisen vorziehen, auch seiner Märchenoper „Es war einmal“, dem ersten, lauter schallenden Erfolg des Komponisten. Ein „Es war einmal“ bringt auch seine neue Arbeit, aber ein symphonisches. Ein Märchen von Andersen, „Die kleine Seejungfrau“, ist hier mit musikalischen Illustrationen versehen. St. Saëns, Dvorzak, Rimsky-Korsakow haben ihre Sagen und Märchen ähnlich erzählt, aber vielleicht teils mit mehr melodischer Substanz, teils mit mehr Esprit. Die Komposition ist in drei nicht eben kontrastierende Teile gegliedert; kein Fingerzeig hinsichtlich des programmatischen Inhaltes orientiert den Hörer. Moderne

Orchesterkomponisten verlangen ein wohlgerüstetes Publikum, das die Märchen der Kinder wie der Erwachsenen im Kopfe haben muß. Der tiefe, brummende Baßton am Anfang, der uns schon auf den Grund des Rheines geführt hat, soll uns jetzt wohl auf den Grund des Meeres versetzen. Hier, in des Meerkönigs Schloß, scheint sich das kleine Seeprinzchen nach der Menschentwelt zu sehnen. Ihr Hauptmotiv ist nicht so tief wie das Meer. Sturm im Orchester. „Was bedeutet die Bewegung?“ Rettet jetzt das Meerfräulein im Seesturme ihren Menschenprinzen oder sind wir bei der Meerhexe, von der sich die Seejungfrau inmitten allerlei Ungemütlichkeiten ein Paar niedlicher Menschenbeine anzaubern läßt, statt des Fischschwanzes? Jedenfalls tanzt sie bei Hof, anmutig schwebend, wie sonst keine Tänzerin der Welt, im zweiten Teile der Orchesterphantasie. Er ist der hübscheste von allen mit seiner zarten, vornehmen Ballettmusik. Im dritten Teile stürzt sich das arme Wassermädchen, verlassen von ihrem ungetreuen Prinzen, wieder in die heimliche Flut, um „Schaum zu werden auf dem Wasser“. Schaum auf dem Wasser — das ist im gewissen Sinne auch die artige Musik Zemlinskys, die weniger durch Empfindung und Erfindung fesselt, als durch den Wohlklang der instrumentalen Schilderung.

Neben der symphonischen Orchestermusik ist das Lied die Domäne unserer jungen Komponisten, und bereits wird auch die Brücke geschlagen, die beide Gattungen verbinden soll im „Liede mit Orchester“. Neue Gesänge mit Klavierbegleitung spendeten freigebig zwei Liederabende der Vereinigung schaffender Tonkünstler. Dem ersten haben wir bereits einen leichten Seufzer nachgeschendet, und keinen Freudenruf entlockt uns nun der zweite. Er führte eine neue Serie, frische fünf Liederkomponisten vor — man lese aber nicht: fünf frische Liederkomponisten. Recht weß, greifenhaft berührt der weltchmerzliche Sammer dieser jungen Musiker schon in der Wahl der Gedichte. Nießsche ist beliebt bei ihnen; aber die dazu gehörige Musik offenbart wenig von den Lehren der gaya scienza. Fast alle diese Lieder haben als gemeinsames Merkmal ein unruhig schwebendes Rezitieren in gequälten Intervallen, ein nervöses Modulieren in der Begleitung. Bezeichnend, daß

ein Lied von Robert Gounod („Schlagende Herzen“) allein schon des fröhlichen Tones und der lebhafteren Rhythmik wegen förmlich befreiend wirkte. Dabei verraten alle diese Komponisten, Oskar Vogl, Erich S. Wolff und nicht zuletzt Carl Weigl, Talent oder zumindest ernste musikalische Bildung; und Robert Gounod hat ja schon vorher manche hübsche, geradgewachsene Musik zu stande gebracht. Singt es wirklich nicht natürlicher, herzlicher aus dem Innern dieser Musiker heraus, komponieren sie bloß im Banne der „Richtung“ so oder weil sie müssen? Das letzte wäre besonders zu bedauern. Noch ein sechster Komponist kam an diesem Abend zu Worte; wir können ihn aber nicht zu den jungen Sezessionsisten rechnen. Er ist vielmehr ein recht alter, einer der frühesten Absonderlinge — und das war vielleicht das Mißgeschick des Künstlers. Adalbert v. Goldschmidt hat — man denke von seiner übrigen Sache, wie man wolle — sehr beachtenswerte, oft durch eine erquickliche Natürlichkeit ausgezeichnete Lieder geschrieben. In seinem „Totenhemdchen“ finden wir ein kleines Grimmsches Prosamärchen in Musik gesetzt, das Märlein vom toten Kinde, das im Grabe nicht schlafen kann in seinem weißen, von den Tränen der Mutter benetzten Totenhemdchen. Der erzählende Ton ist gut getroffen, die rührende Stimmung mit schlichten Mitteln festgehalten. Eignen sich Prosatexte zur musikalischen Behandlung? Eine oft, auch von Gounod, St. Saëns, Ferdinand Hiller, erörterte Frage. In der Oper hatte man zuletzt einen Prosatext in Charpentiers geistvoller „Louise“. Immerhin scheint es zulässiger, einen dichterischen Prosatext der musikalischen Metrik zu unterwerfen, als nach jüngster Sitte gebundene poetische Rede in Musikprosa aufzulösen.

Die Liederkomponisten unserer Tage haben sich nicht zu beklagen. Ein neues Liederfest zieht womöglich einen Entdeckerartikel nach sich, zwei Liederhefte einen selbständigen Liederabend, ein ganzer Liederband die Gründung eines Vereines. Theodor Streicher er hat es sowohl zu seinen Ärtikeln wie zu seinem Liederabend gebracht. Nicht ohne Grund; hier ist eine kräftige Begabung vorhanden, wenn auch gerade keine vielseitige oder originelle. Der Komponist erfreut sich eines Namens von gutem Klang: er ist der Urentel Andreas Streichers. Wenn er in der Geschichte seiner

Familie blättert, treten ihm die Gestalten Schillers und Beethovens entgegen. Der „Theodor Streicher-Abend“ des Ansovereines bot erwünschten Anlaß, einige Dutzend Lieder des Komponisten durchzusehen, darunter gleich dreißig Gesänge aus „Des Knaben Wunderhorn“. Streicher teilt demnach mit Mahler die Vorliebe für diese alte deutsche Volkspoesie, er stößt in daselbe Wunderhorn. Mit bemerkenswerter Einfachheit, dabei gedrungener Kraft, gestaltet Streicher diese Liedertexte; und er scheint ganz besonders angelockt zu sein durch die sprödesten, sprunghaftesten, mit einem grotesken Humor erfüllten, in denen wir kaum mehr mit Heine den Duft der deutschen Linden zu riechen vermögen, vielmehr knorrige Eichen phantastische Abendschatten werfen sehen. Von dem Molluskenhaften des modernen deklamatorischen Liedes ist wenig zu merken bei Streicher. Selten läßt er es an einem kernigen rhythmischen Gerüste fehlen; in Vers und Strophe legt sich mit herben Intervallen, hartknöchig, die melodische Phrase. Alles ist wie in einer verben Holzschmittmanier angefaßt. Neue zwanzig Lieder für eine Singstimme lassen bei Texten von Heine, Hebbel, Dehmel, Nießsche ein zarteres, tiefer differenziertes lyrisches Ausdrucksvermögen, Allzu einseitig in denselben Ausdruckskreis gebannt, scheint Streicher ein eng begrenztes Talent. Jedenfalls aber ein Wiener Komponist, der abseits steht von der Heerstraße; man muß ihn im Auge behalten.

Gustav Mahler streicht in seinen Wunderhorn-Liedern die Fiedel weicher als Streicher, bläst phantastischer auf der Querpfeife, rührt schauriger die Trommel. Uebrigens ist ja gleich ein ganzes Orchester zu hören bei seinen Liedern. Das „Lied mit Orchester“ ist keine neue Gattung; schon Berlioz hat sie gepflegt. Wie sollte sie nicht in unseren Tagen in Schwang kommen, da sich das Orchester in alle Angelegenheiten der Musik mengt? Dem stillen Bezirke der Hausmusik entrückt, überdies auf Seitenpfade gedrängt durch das wachsende Uebergewicht der Begleitung, ist das moderne Lied reif geworden für einen Bund, der seine zarte Seele zu erdrücken droht. Allerdings kann sich, wie so oft, auch hier eine glückliche Praxis stärker erweisen als alles, was uns die Schulästhetik an Bedenken zuräumen hat. Es wird auf den Charakter der dichterischen Texte ankommen, nicht zuletzt auf den rechten

Orchesterst. Wo sich das Lied zur Szene erweitert, die Situation neben die lyrische Empfindung tritt. In diese bloß aus jener hervorsticht, sprechen Wäldergründe für die Herbeziehung des Orchesters. Das ist gleich für die Lyrik Detlev v. Liliencron's zu; und so konnte es Oskar C. Noja immerhin mit dem Orchester wagen bei seinen fünf Gesängen, ganz besonders bei einem Soldatenlied gleich „Mit Trommeln und Pfeifen.“ Ähnliches gilt von einer Reihe von Texten aus „Des Anabens Wunderhorn“, die reich sind an epischen und dramatischen Zügen. Schwieriger liegt der Fall bei Mahlers Liedern nach Rückert'schen Gedichten, deren intime lyrische Stimmung sich mimosenhaft zu verschließen scheint gegen den lauten Chor der Instrumente. Mahler erzwingt hier dem Orchester seinen Platz durch eine überaus feinfühlig, poetische, kräftigere Dichter und Schatten meidende Behandlung. Bettet doch überdies die eigenartige Satztechnik dieser Lieder die Singstimme in ein zartes lustiges Stimmengeslecht in der Begleitung. Man wird fast an die Weise von Robert Franz gemahnt, eines Robert Franz mit modernem orchestralen Denken.

Diese neuen Lieder enthüllen auch einen neuen Mahler. Sein Liedstil hat sich vertieft, der Musiker ist innerlich reicher geworden. Dabei hält Mahler nach wie vor die formale Liedstruktur fest, die „Wahrheit des Ausdrucks“ — diese angeblich neue Formel für das Lied hat, nebenbei bemerkt, schon Schumann ausgesprochen — bricht nirgends die melodische Linie. Mahler ist beionder Melodiker. Deutlich heben sich gleich die neuen zwei „Wunderhorn“-Gesänge in ihrer Vertiefung von den älteren ab. „Lamburg'sell“ wie „Revelse“ sind Soldatenlieder; für den einen Tambour steht der Galgen aufgerichtet, der andere trommelt zur gespenstischen Totenreveille. Mit welcher Kunst weiß Mahler naiven Volkston mit der phantastischen Schilderung der grauenhaften Situation zu verbinden! Innerer, und äußerer Vorgang sind verschmolzen. „Revelse“ wächst förmlich nur aus einem Trommelrhythmus hervor. Das gespenstische Bild huscht mit drängendem Vorwärts vorüber; auf das wiederkehrende „Tralali, tralalei, tralalera“ fällt immer neues, gebrochenes, fahles, schwefelgelbes Licht. Der Zuhörer muß mit zur entsetzlichen Reveille. Dabei ist die Erfindung in ihrem Marschcharakter echt „mahlerisch“; sie

schöpft aus derselben Grammatik, wie der erste Satz der dritten Symphonie.

Eigentlichere intime Stimmungsbild melbet sich in den Rückert-Liedern. Gleich Hugo Wolf sehen wir Mahler sich rückwärts in die Vergangenheit wenden zu einem älteren Lyriker. Vielleicht dürften sich ebenso innere Beziehungen zwischen Mahler und Rückert finden lassen, wie zwischen Wolf und Mörike. Wie bei dem Dichter des „Liebesfrühlings“, der „Defilichen Rosen“ und auch der „Weisheit des Brahmanen“, mag bei Mahler das Spiel des Geistes, die Reflexion neben dem innigen Herzenston stehen. Der letztere überwiegt entschieden in Gesängen, wie „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ und wie die „Kindertotenlieder“. Diese Kindertotenlieder danken schmerzlicher Wirklichkeit im Leben des Dichters ihre Entstehung. Zur Weihnachtszeit des Jahres 1833 starben zwei Kinder Rückert's am Scharlach. Da sang der Dichter seinen Schmerz in Liedern aus, und gleich in — 428 Liedern. Der Formkünstler war erwacht in dem trauernden Vater. Mit glücklicher Hand hat Mahler fünf der schönsten Gedichte ausgewählt aus der überreichen Zahl, und in Töne von tief-schmerzlicher, dabei immer zarter, schlicht-zurückhaltender Empfindung getaucht. Hier wird keine schwarzumrandete Partie mit pathetischen Worten ausgegeben; nur das Herz trägt unsichtbar den Trauerflor. Und fast wie die von ihrem toten Kindlein belehrte Mutter in Goldschmidts „Totenhändchen“, hält der klagende Vater in Mahlers Liedern mit edler Fassung die Tränen zurück. Der Himmel ist nicht trostlos umdüstert; der wärmere Sonnenstrahl der Liebe bricht durch. Einzelheiten wollen wir nicht geben. Nur der poetische Abschluß des letzten Liedes sei noch erwähnt, der eine verzweifelte Stimmung ergreifend mit den veröhnenden Klängen eines Wiegenliedes aus-tönen läßt. Mahler ist ein erfolgreicher Komponist geworden in Wien, ein glücklicher Künstler. Das Wiener Publikum fühlt die schöpferische Potenz in diesem merkwürdigen Manne, aus dessen phantasiervoller Musizierlust sich nun ernstere, eblere Akzente loszuringen beginnen. Getragen von so viel Wärme, kann Mahler alle in ihm schlummernden Kräfte entfalten, sein Schönstes und Bestes geben. Seine neuen Lieder begrüßen wir als eine neuerliche bedeutsame Verheißung.

Julius Korngold.

Telephon 12801.

Alex. Weigls Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

„OBSERVER“

L. österr. behördl. konz. Bureau für Zeitungsberichte u. Personalnachrichten

Wien, I., Concordiaplatz 4.

Vertretungen

in Berlin, Budapest, Chicago, Genf, London, New-York, Paris, Rom, Mailand, Stockholm, Christiania, St. Petersburg.

(Quellenangabe ohne Gewähr.)

Ausschnitt aus: **Neue Freie Presse, Wien**

vom: 3- 2. 1905