

# Zeitsalon.

## Arnold Schönberg.

Vermutlich ist's ein Unrecht, wenn ich die Besprechung des letzten Orchesterkonzerts der „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ im wesentlichen auf den Mann einschränke, dessen Name diesen Zeilen die Uberschrift gibt. Es würde nur billig sein, sich auch mit *Bemlinsky* ausführlicher zu befassen, der mit seiner symphonischen Phantasie „Die Seeräuber“ neuerlich eine Probe seines schönen Talents abgelegt hat. Was an ihr den meisten Eindruck über mag, wird die Kraft der Naturstimmung sein, die für mich den größten Wert dieser Komposition ausmacht. Es steckt sicherlich noch allerhand anderes Gutes und Schönes in ihr, ganz abgesehen von der formalen Technik, die *Bemlinsky* sich schon längst völlig unterjocht hat; aber ich empfinde hier jedenfalls mehr Achtung als Liebe. Man sollte auch die Gesänge mit Orchesterbegleitung von *Posa* nicht mit ein paar Worten der Anerkennung abtun. Gerade weil diese Gesänge so gut gelungen sind, weil man aus ihnen eine Persönlichkeit, wenn auch eine spröde und wohl auch begrenzte, spürt, ließen sich allgemeinere Betrachtungen über die Möglichkeit, über die Aussichten und Beschränkungen dieser neuen Liedform hier anschließen. Doch von all den Gedanken, zu denen der Orchesterabend Anlaß gegeben hat, scheint mir keiner so wichtig als diejenigen, die sich um Arnold Schönberg drehen, keine Frage so dringlich wie diejenigen die sich an Arnold Schönberg knüpfen, von all den Künstlern, die hier ihre Arbeiten vorgeführt haben, niemand so bedeutend wie eben dieser Arnold Schönberg. Und das Glück will, daß mich innere Beziehungen gerade mit ihm verbunden haben und noch verbinden.

Es sind ungefähr zehn Jahre seit dem Tage vergangen, an dem Dilettanten in recht mäßiger Weise ein Streichquartett, genauer gesagt, zwei Sätze eines solchen einem geschätzten Musiker, dessen Name weiter nichts zur Sache tut, vorkührten, damit er entscheide, ob der Komponist, eigentlich ein ärgerer Dilettant als sie, Talent besitze und sich ganz der Musik widmen solle. Der Richter bejahte unbedenklich diese Frage; ihm, einem der bedeutendsten Orgelspieler der Welt, der von strengster

musikalischer Schulung erfüllt ist, verriet schon diese ersten Versuche eine bemerkenswerte musikalische Begabung. Sein Erstaunen wuchs, als es bei der Erörterung einer etwas kühnen Stelle herauskam, der Komponist könne nicht einmal die Harmoniefolgen auf dem Klavier angeben: Arnold Schönberg spielte kein Instrument außer Cello — und dies, na, es kann ihm jetzt nichts mehr schaden, wenn man es herzlich schlecht findet. Er ist in allem und jedem ein selbstgemachter Mann; auch das Cellospielen brachte er sich selbst bei und mit der größten Seelenruhe markierte er auf eine höchst musikalische Art in den schwierigsten Quartetten seinen Part, den er niemals hätte bewältigen können, wenn er ihn regelrecht hätte einüben wollen. Die ganze Musik hat er sich selbst, aus eigener Kraft, erobert. Als vor Jahren die Quartettvereinigung *Fitzner* ein Streichquartett von ihm brachte, das die musikalische Welt wieder auf ihn aufmerksam machte, da wollte manch biederer Musiklehrer nicht daran glauben, daß dieser Schönberg, der nichts, rein gar nichts nach dem Büchel gelernt hatte, sich sein Quartett habe allein setzen können. Die strenge Selbstdisziplin mochte wohl in Erstaunen setzen und die erste Liebe dieses „Nichttheoretikers“, dieses „Dilettanten“, gehörte Johannes *Brahms*, dessen Werke er in sich völlig aufnahm. Schönbergs Freude war es, wenn er einen Dritten mit *Brahms*'ischem Geist vertraut machen durfte, und seinen Stolz bildete es, daß er einen kleinen Arbeiterlängerkor — wenn ich mich recht besinne, den der Metallarbeiter in *Stöckerau* — zu einigen von *Brahms* vertonten Chören schulen konnte. Die ersten Lieder Schönbergs, die den Druck nie gesehen haben und bloß in Freundschaftsbefiß sich befinden, verraten den Einfluß des Meisters. Noch eines ist an ihnen bemerkenswert, wenn man an den späteren Schönberg denkt: sie sind nicht allzu schwer singbar und recht leicht spielbar. Die zarte Rücksichtnahme auf den Freund, der sich der meisten dieser Lieder erfreuen durfte, ist aber in den unveröffentlichten Klavierstücken, die ihm gewidmet sind, wieder geschwunden: sie sind echterer, tieferer Schönberg. Noch sollen ein paar vierhändig gesetzte Klavierstücke erwähnt werden: um des Entsetzens willen, das einige Kühne Harmonien in diesen für Kinder berechneten Kleinigkeiten bei allen, die ihre eingepaukte Harmonielehre nicht vergessen können, erregten.

Doch dies waren Wirbel im verschwiegenen Kreise. Zum offenen Sturm kam es erst bei zwei Liedern, die *Eduard*

*Gärtner* im öffentlichen Konzert sang. Es wurde geöhlt eingeladen und das Publikum machte sich aus dem Komponisten einen richtigen Handnarr. Sieht man sich heute diese Lieder (als *Opus 1* im Dreiklän-Verlag erschienen) an, so kann man aus der Musik die Wut des Publikums schwer begreifen, ebensowenig wie man in Begeisterung geraten wird. Schönberg selbst ist über diese Musik weit, weit hinaus: eines der sichersten Kennzeichen einer Begabung, daß sie jedesmal über das Werk hinausgewachsen ist, das sie soeben erst vollendet hat. Aber das Publikum reizte auch gar nicht die Musik, über die es wohl verständnislos, aber doch ruhig hinweggegangen wäre; der Text, der unglückselige Text war es, der den Groll auslöste. Die Gedichte von *Rebetsow* lassen es in der Tat schwer begreifen, was an ihnen einen Komponisten zur Vertonung reizen mochte. Aber wie die modernen Musiker überhaupt der Liedform auf ganz eigentümliche Weise gegenüberstehen, so insbesondere Schönberg. Er komponiert gar nicht den Text, er will auch nicht die Stimmung des Textes in Tönen wiedergeben, sondern der Text löst im Komponisten selbst eine Stimmung aus, die in Musik verbichtet sein will. Nicht bloß theoretisch kann man dagegen die schwersten Bedenken erheben; in der Praxis kehrt sich die Gefahr immer gegen den Komponisten. Einmal ist der Text zu bedeutend, zu bekannt, zu sehr in des Hörers eigenem Innern verankert, als daß man sich mit dem neuen Werk abfinden könnte, das die Musik einem zufälligen, in ihrem tieferen Zusammenhang uns unerklärlichen Stimmungskreis verdankt; das anderemal läßt der Komponist — und dies ist namentlich bei Schönberg der Fall — einen minderwertigen Text stehen, der ihm gleichsam nur als Motto diene. *Richard Strauß* wird nachgesagt, er habe einmal behauptet, man müsse das Fallengelassen eines Bleistiftes musikalisch verwerten können; aber er wird nicht, außer wenn er sich gerade in Unstimmung befindet, den Bleistift in der Partitur ausdrücklich anmerken.

Noch einmal ließ Schönberg einen Text stehen, der sich gegen das Werk und gegen den Komponisten gebrauchen ließ. Diesmal ein wunderschönes Gedicht: „Verklärte Nacht“ von *Dehmel*. Mit der Hartnäckigkeit des Kunsttheoretikers bestand Schönberg darauf, dieses Gedicht als Programm den Leuten in die Hand zu geben, die gekommen waren, sein Streichsextett zu hören! Natürlich ist das Sextett keine Vertonung

des Gedichtes: nur irgendwo in der Brust des Komponisten begegnen sich die beiden Stimmungen. Beinahe wäre die Auf- führung des Werkes an diesem Programm gescheitert; man fürchtete die Prüderie des Publikums. Und als der Primaeiger Nofé die Partitur zu Gesicht bekam, rief er entsetzt: „Das Zeug kann man ja nicht spielen!“ Er spielte es doch, und zwar wunderschön, und es wird kein Ruhm bleiben, dieses Sertelt durchgeföhrt zu haben. Beim erstenmal gab es Standal im Konzerthaal, höhnische Verachtung in der Kritik. Da soll es nicht unerwähnt bleiben, daß, von einer Ausnahme abgesehen, unser S e u der einzige war, der sofort, nach dem ersten Hören, die Bedeutung des Werkes und seines Komponisten rühmend anerkannte. Schon die allernächste Zeit hat kein Kluges, durch keinerlei Rücksichten getrübtet Urteil bestätigt; das Sertelt ist inzwischen wiederholt mit immer gesteigertem, widerspruchslosem Erfolg aufgeführt worden.

Und nun das letzte große Werk Schönbergs, das an dem erwähnten Orchesterabend als Attentat auf die Bequemlichkeit des Publikums empfunden wurde: die symphonische Dichtung „P e l l e a s u n d M e l i s a n d e“. Wieder ein Werk, über das er hinausgewachsen ist; die handschriftliche Partitur trägt als Schlußdatum den 28. Februar 1903. Vollendet war es wohl noch zwei Jahre früher; es hat nicht den Anschein, als ob es mit seinem Gang in die Doffentlichkeit günstigere Zeiten abgewartet hätte. Ich hätte die Symphonie gern gebriesen, so laut als möglich, selbst mit Posaunen, Schalltrichter nach oben; doch es wird wichtiger sein, sie etwas eingehender zu betrachten, als sie zu loben.

Um es vorweg zu nehmen: die Symphonie strotzt von Musik, von wahrer, nicht gemachter Musik, sie strotzt von Er- findung, sie prangt in allen Farben eines glänzenden Orchesters, und doch verfehlt sie, wenigstens beim ersten Hören, ihre Wirkung. Es steckt so viel in ihr, daß nicht alles zur Geltung kommen kann. Sie will erobert sein, aber sie wird sich vielleicht niemals ganz bewältigen lassen, so daß ein reiner, ungetrübtet Eindruck von ihr ausginge. Schon äußere Gründe erschweren die Auf- nahmsfähigkeit. Die lange Dauer des Werkes, das in einem Zug gespielt werden muß, für alle Hörer; der Titel für die, welche das Maeterlincksche Drama kennen, und die Fülle an neuen harmoni- schen Wendungen für alle, die wütend werden, wenn ihre Schul-

meisterei verfaßt. Diese halbmusikalischen Klavierlehrer strengen sich an, ihr bißchen eingelernte Weisheit an allem, was sie hören, zu erproben; die Anstrengung ermüdet sie, die Nutzlosigkeit empört sie. Sie wollen nicht begreifen, daß ihr Halbwissen sie nur hindert, mit der Seele aufzunehmen, was ihnen nicht in den Kopf will. Sie haben leicht reden, daß nicht jeder Unverständene ein Richard Wagner ist; um so schlimmer, wenn sie selbst für einen Geringeren kein Verständnis aufbringen. Alle Augenblick wird in Schönbergs Partitur irgend eine Tobflinde gegen die heilige Harmonielehre begangen. Wenn der alte B r u c k n e r in seinen Vorlesungen an der Universität auf die Vorbereitung und Auflösung eines Sekundakkords zu sprechen kam, da pflegte er in seiner humorvollen Weise die Hörer eindringlich zu er- mahnen, die Vorschriften der Schulregel genau zu beobachten: „sonst bringt Ihuua der Hofrat nebenan um“ — gemeint war Hanslick; das strenge Gebot sei wohl übertreten worden, von einem „gewissen“ Beethoven und vom jungen Bruckner in der ersten Symphonie, „halt ein tecker Zahn!“ Dieser Schönberg müßte bei jedem Takt einigemal totgeschlagen werden, über- lieferte man ihn der Guillotine der Musiklehrer. Die „Scheuß- lichkeiten“ hört ein empfindungsfähiges Ohr nicht, wenn es nicht gerade Theorie um jeden Preis treibt; in jeder Zeile der Sym- phonie steckt mehr kunstreiche Arbeit, als die Besserwisser nur ahnen können. Schwerer als von den Schulbedenken kann man sich von der Bekanntheit mit dem Drama freimachen; hier scheint einer der Punkte zu liegen, worin sich Schönberg täuscht. Man würde sich fruchtlose Arbeit machen, wollte man in jeder Seite der Partitur eine tönende Ausmalung einer Szene sehen. Das Drama hat das Innere des Musikers zum Klingen gebracht, das ist alles. Eine gewisse Parallelität zwischen Symphonie und Drama läßt sich wohl aufzeigen. Aber die Musik geht ihren eigenen Weg nach eigenem Gesetz, und es ist der Vorzug dieser Symphonie, symphonisch gedacht zu sein. Doch auch ein Nachteil in der Wirkung: wir spüren das gebändigte Dramatische im Symphonischen, wir merken die tochende Leidenschaft im Vulkan, der an eine, wenn auch noch so freie Form gebunden, seine glühende Lava nicht ergießen kann; die stampfende Bewegung merken wir, nicht die innere Befreiung.

Das Englischhorn beginnt die Symphonie mit dem ersten Motiv der Melisande. Schon meldet sich in den anderen

Instrumenten, zuerst in der Bassklarinette, scheinbar noch bedeutungslos, das Liebesschickal, dem Melisande doch unter- liegen muß. Bald bringen die Oboen das zweite für die Gelbin bezeichnende Thema. Und wie ein Mensch nur den Stimmen seines Innern lauscht, die ihn in vielfältiger Weise doch immer nur das eine sagen, spinnst die Musik einen kunstreichen Kanon aus diesem Material. Störend greift das Horn mit dem Motiv des Golaud ein; er läßt sich nicht mehr abweisen, und besonders von den ersten Geigen und dem Englischhorn getragen, beginnt ein langausgehender Gesang, der namentlich von diesem Thema erfüllt ist. Neue Motive, die dann immer wiederkehren wie eines, das man als das Ringmotiv bezeichnen könnte, und das Schickals- motiv treten auf; doch alles ist musikalisch, nicht poetisch gedacht. Das Wort „Symphonische D i c h t u n g“ bedeutet Verdichtung, Einpressen in die musikalische Kunstform, sonst nichts. Nur an Einzelheiten läßt sich der Vergleich mit dem Drama fortföhren. Eine charakteristische Akkordfolge muß besonders erwähnt werden, weil sie gleichsam das Band zwischen den einzelnen Teilen der Symphonie darstellt, den Zwang, unter dem sich alles vollzieht. Pelleas meldet sich mit einem frischen, jugendfrohen Motiv in den Hörnern. Er und Melisande vereinigen ihre Themen zu einem Art Scherzo, dem das immer wieder auftauchende Golaud Motiv und die Erinnerung an Ring und Schickal einen blüsteren Grundcharakter verleihen. Die Musik entfernt sich vom Drama, mit Recht, und gehorcht ihren besonderen Gesetzen; die Themengruppen sind in musikalischer, nicht poetischer Architektur ausgebaut. Deutlich hat sich der Komponist an der Stimmung der Szene erwärmt, wo Golaud, den die Eifersucht — übrigens auch musikalisch angedeutet — ergriffen hat, den Bruder in die finstere Gruft hinabführt. Alle Schrecken sind in der Musik an dieser Stelle ausgebreitet; den schaurigen Eindruck verstärkt ein Glissando der Posaunen; wohl eine technische Erfindung Schön- bergs, der in der Partitur eine besondere Anleitung dem Posaun- nisten gibt. Nach der musikalischen Verarbeitung dieser Szene hebt das Adagio der Symphonie an, das man als ihren zweiten Hauptteil anprechen möchte; ein inniger Gesang von so weit und süß geschwungenem Melodienbogen, daß mancher, der nicht das Ende absehen konnte, auch den Anfang vergißt. Stünde in der ganzen Symphonie sonst nichts als diese Melodie, schon an ihr müßte man die erfindungs-

Telephone 12001

Alex. Weigls Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

„OBSERVER“

I. österr. behördl. konz. Bureau für Zeitungsberichte u. Personalmachrichten

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: Arbeiter Zeitung, Wien

vom: 17. FEBRUAR 1905

reiche Phantasie des Komponisten schätzen lernen. Wohl gibt es noch stammelnde Grotik in diesem Teil der Symphonie, aber viel, viel mehr beseligte Liebe. Der melodische Fluß wird durch einen Sturm zerpeitscht, der durch das ganze Orchester braust; zerrissen, verflöhrt, heftig erscheint das früher so mämlich-beruhigte Thema Golauds und im Kampfe der Themen und Motive gegen ein- ander erschlägt der Bruder den Bruder. Nun folgt eine Stelle, die gefährlichste des ganzen Werkes. Hier kam es dem Komponisten darauf an, unerträgliches Bangen vor dem Unglück, das man noch nicht kennt, aber doch ahnt, die innere Unruhe der Trostlosig- keit zu malen. Der Zusammenklang der Bläser reizte zu Wider- stand, nicht zur Aufmerksamkeit; mit Unrecht, wie man hinzufügen muß, aber nicht ohne Grund. Gerade hier verlangt das Ohr eine Pause, zumindest eine Beruhigung. Die Unvollkommenheit unseres Hörens fällt uns zur Last, seine Nichtbeachtung dem Komponisten, an dem sie sich auch rächt. Wie viele haben noch den schönen letzten Teil der Symphonie in sich aufgenommen, wo gleichsam alle die musikalischen Geschehnisse, um neue Themen vermehrt, an Golaud vorbeiziehen?

Der hat das letzte Wort. Weise, wie er im Laufe der Begebenheiten geworden, schließt er in einem regelrechten D-moll, nicht in einer Art D-moll, in dem die Symphonie beginnt. Offenbar hat der Komponist inzwischen Harmonielehre gelernt und man wird ihn nicht mehr in eine Heilanstalt für gestörte Harmonien schicken wollen. Manch Uebellauniger kann ihn beschimpfen und verhöhnen, aber niemand kann ihn misachten; die Wirkung seiner Symphonie ist selbst auf Widerstrebende nicht immer angenehm, aber stark. Früher als das Publikum wird vielleicht noch das Orchester lernen müssen, in Schönberg den Künstler zu achten, der auf nichts und niemand Rücksicht nimmt, der an das Publikum so wenig denkt, daß er es nicht einmal verblüffen will: bei der Aufföhörung, an der Schönberg auch sein außerordentliche Befähigung als Dirigent erwies, passierten im Orchester Ungehörigkeiten, die den Verüber mehr herabsetzen als das Opfer der Ungezogenheit. Wenn die Symphonie wiederholt wird, was man ebenföhler wünschen als fordern muß, wird hoffentlich jene Stimmung herrschen, die man einer mächtigen Begabung und ihrem ernstest Willen schuldet.

Dr. D. J. Bach.