

Arnold Schönbergs Gurre-Lieder.

(Aufführung in Wien.)

Es war am letzten Sonntag in Wien. Der Philharmonische Chor — man kennt die junge tatkräftige Vereinigung in Prag von ihrer Mitwirkung in Mahlers „Achter“ — und die rührige Universal-Edition hatten eingeladen und gerne sind auswärtige Musikinteressenten, namentlich aus dem Deutschen Reich, der Aufforderung gefolgt, um dabei zu sein, wie Arnold Schönbergs neues Werk aus der Taufe gehoben wurde. Es war nicht viel Klame dafür gemacht worden, weder positive, die von den Schönheiten des Werkes erzählte, und dem ungeheueren Apparat, der nötig wurde, um es zum Erklängen zu bringen, noch die Klame negativer Sorte, die sich seit jeher an Schönbergs Fersen heftete und die Sensationslust schürte. Nur die Eingeweihten wußten, worum es sich handelt, wußten, daß die Gurrelieder vor Jahr und Tag komponiert worden waren, daß sie ihr Autor längst überholt hat, daß er von ihnen nichts mehr wissen wollte, und daß ihm Freunde sein Einverständnis mit der Aufführung förmlich abringen mußten. Es waren Freunde, die sich sagten, Arnold Schönberg ist nun genug geschmäht worden, so viel, daß die, welche ihm fernher stehen, wirklich nicht mehr wissen, ob er ein Echter ist oder ein Charlatan, ein großer, weithin wahrnehmbarer, allgemeiner Erfolg ist nötig, um den Glauben an die Autorität zu festigen, wenn auch nicht an die Autorität des Schönberg von heute. Aber man sollte sehen, wie der, welcher sich heute so unerschrocken dem Hohn und Spott aussetzt, angefangen hat, mit welcher nur den ganz

Großen unserer Zeit verfügbaren Souveränität er über schöpferische Potenz und die Mittel, sich auszudrücken, verfügte, und sollte daraus schließen, daß der Meister, der die Möglichkeit hatte, große Erfolge zu erringen, nicht um herostratischen Ruhmes willen von ihr Abstand nahm. Das wollten die Freunde. Die Hoffnung auf den großen Erfolg hat sich erfüllt. Als die erste Abtheilung der Gurrelieder vorüber war, erscholl einhelliger Jubel und nach der letzten war der Triumph Schönbergs vollzogene Tatsache.

Die Gurrelieder haben das Zeug in sich, ein populäres Werk zu werden. Schon deshalb mußte man die Aufführung durchsehen, selbst wenn sich der Komponist energisch dagegen gestemmt hätte. Die heutige Produktion ist zu arm an Hervorbringungen großartigen Stils, und seit Mahler tot ist, Strauß und Rihner ihr Schöffen ganz der Oper gewidmet haben, ist eigentlich Niemand von Rang da, der für Schöpfungen musikalisch-epischen Charakters Sorge trägt. Was den Gurreliedern die Empfänglichkeit der Allgemeinheit sichert, das ist ihre unverhüllte Ursprünglichkeit, die blühende Melodik dieser Musik, ihr leidenschaftlicher Atem, ihr Zug ins Monumentale, ihr Reichthum an Kontrasten, ihre Differenziertheit in Harmonik und Rhythmus und die machtvolle Steigerung ins Klanglich Dithyrambische. Wer Schönberg kennt, weiß, daß er weit davon entfernt ist, Wirkungen auf die breite Masse zu suchen. Sie ergeben sich aus dem jugendlichen Ueberschwang, der zu dem Werk gedrängt hat. Ist doch das Werk, wie schon im Vorbericht erwähnt wurde, dreizehn Jahre alt. In einem Brief, der in dem Führer zu den Gurreliedern abgedruckt ist, und der zugleich interessante Schlaglichter auf die Misere des Künstlers wirft, der statt sich seinen Werken zu widmen — Operetten instrumentieren muß, äußert sich

Schönberg über die Geschichte seines Werkes: „Im März 1900 (in Wien) habe ich den 1. und 2. Teil und vieles aus dem 3. Teil komponiert. Darauf lange Pause, ausgefüllt mit Operetteninstrumentation. März (also anfangs) 1901 Rest vollendet! Dann Instrumentation im August 1901 begonnen (wieder durch andere Arbeiten verhindert, denn ich bin ja immer am Komponieren verhindert worden). In Berlin Mitte 1902 fortgesetzt. Dann große Unterbrechung wegen Operetteninstrumentationen. 1903 zuletzt daran gearbeitet und fertiggestellt bis zirka Seite 118 (der Partitur, entspricht der Seite 105 des Klavierauszuges). Daraufhin liegen gelassen und ganz aufgegeben! Wieder aufgenommen Juli 1910 (in Wien). Alles instrumentiert bis auf den Schlusschor, den vollendet in Zehlendorf (bei Berlin) 1911. Die ganze Komposition war also, ich glaube, im April oder Mai 1901 vollendet. Bloß der Schlusschor stand nur in einer Skizze da, in der allerdings die wichtigsten Stimmen und die ganze Form bereits vollständig vorhanden waren. Instrumentationsanmerkungen waren in der ursprünglichen Komposition nur ganz wenige notiert. Ich notierte damals Berartiges nicht, weil man sich ja den Klang merkt. Aber auch abgesehen davon: man muß es ja sehen, daß der 1910 und 1911 instrumentierte Teil im Instrumentations-Stil ganz anders ist als der 1. und 2. Teil. Ich hatte nicht die Absicht, das zu verbergen. Im Gegenteil, es ist selbstverständlich, daß ich zehn Jahre später anders instrumentiere. Bei der Fertigstellung der Partitur habe ich nur wenige Stellen überarbeitet. Es handelt sich bloß um Gruppen von 8 bis 20 Takt; insbesondere z. B. in dem Stück: „Maus-Narr“ und im Schlusschor. Alles übrige ist selbst manches, das ich gerne anders gehabt hätte, so geblieben wie es damals war. Ich hätte den Stil nicht mehr getroffen und ein halbwegs geübter Ken-

^{Sub}
ADOLF SCHUSTERMANN
ZEITUNGSNACHRICHTEN - BUREAU
BERLIN SO. 16, RUNGESTR. 22-24.

Zeitung: Bohemia

Adresse: Prag

Datum:

27. FEB. 1908

Verunsicherungen Folge sein mußten.

ner müßte die 4—5 korrigierten Stellen ohne weiteres finden können. Diese Korrekturen haben mir mehr Mühe gemacht, als seinerzeit die ganze Komposition.“

Den glücklichsten Griff hat Schönberg gemacht, als ihm die wundervolle Dichtung Jens Peter Jacobsens in die Hand fiel. Man muß sich eigentlich darüber wundern, daß vor ihm kein anderer Komponist mit diesem Stoff in Berührung kam, denn in ihm ist so viel Musik latent, daß jeder, der in Tönen dichten will, sich daran entzünden muß. Es sind Verse, deren Inhalt von quellender Lyrik geschwellt ist, Bilder von leuchtender Pracht machen die Phantasie schwingend, Worte von ruhrender Einfachheit wecken das tiefste Mitgefühl. Der nordische Mythos umweht die Dichtung. König Waldemar liebt Torellike, die Schöne aus Gurreland. Ferne von einander müssen die Liebenden weilen, denn Helbigs, der Königin, Eiferlucht duldet nicht den Bund. Und dennoch wissen die Liebenden einander zu finden. Eines Tages aber, da König Waldemar wieder nach Gurre geritten kam, ist Tore nicht mehr. Eine Waldtaube kündigt ihren Tod. „Helbigs Falke wars, der Gurreas Taube zerriß.“ Furchtbar ist König Waldemars Klage. Seine Worte sind Krebel an Gott und der Welt. „Herrgott, Deine Engelscharen singen stets nur Deinen Preis. Doch Dir wäre mehr vonnöten Eimer, der zu tadeln weiß. Und wer mag solches wagen? Laß mich, Herr, die Kappe Deines Hofnarren tragen.“ Er sammelt seine Mannen zur wilden Jagd. „Nach Gurrestadt seid ihr entboten, heute ist Ausfahrt der Toten.“ Vernichtend stürmt das Heer über die Erde. Klaus, der Narr von Farum, zeigt die Trage eines zerstörten Gemüts. Die Mannen reiten ins Grab. Der Sommerwind zerstäubt den Spuk. Mit einem Hymnus an die Sonne schließt die Dichtung.

nach Wien begeben.

Die Gurrelieder zerfallen in drei Teile. Der erste bringt die Wechselgefänge der Entfernten, den Ritt Waldemars, die Vereinigung der Liebenden, ihre Trennung und die Klage der Waldtaube mit Loreas Tod. Ein weitausgreifendes Orchestervorspiel von blendendem Kolorit, eine Naturschilderung großartiger Dimension eröffnet ihn. Schon aus dieser Einleitung, welche zugleich das thematische Material des folgenden entwickelt, erkennt man, daß Schönberg in den Gurreliedern noch ganz auf Wagnerscher Basis fußt. Aber seine Thematik hat schon ganz persönlichen Charakter, sie ist himmelweit entfernt von den Cliches der Epigonen, die gleichbedeutend sind mit den Wiederläufern von Broden aus dem „Tristan“ und dem Nibelungenring. Die Tristanstimmung dieses ersten Teils inspirierte den Komponisten, aber sie ließ ihn sich doch von der Tristanstimmung dieses ersten Teils inspirieren. Seine Thematik ist derart, daß sie sich fortzeugend weiter entwickelt, man kann verfolgen, wie ein Motiv aus dem andern entsteht. Auch wie es sich in Teile spaltet, wie durch Umlegung, Verkürzungen und Vergrößerungen neues Material gewonnen wird. Dieses organische, echt symphonische Ausbauen seiner Eingebung, das ist es, was Schönberg zum Unterschied von den Epigonen, die nur das Häufeln und Spucken gelernt haben, unterscheidet. Ueber die Wogen des sich aufwühlenden und glättenden Orchesters spannt sich in weitem Bogen die Melodie der Gesangsstimme, echtem Gefühl entquollend und doch nie und nirgends in Sentimentalität verfallend. Zehn solcher symphonischer Lieder enthält der erste Teil. Der auf dem Podium versammelte Riesenchor verhält sich noch immer still und trotzdem ist die Monotonie gebannt. Auch der zweite Teil ist nur für Solostimme und Orchester. Er ist eigentlich ein Intermezzo stilistisch von dem Vorangegangenen kaum unterschieden. Waldemars Trost gegen Gott und die

Welt findet im Orchester seinen fulminanten Ausdruck.

Alle Elemente werden aber im dritten Teil entfesselt. Die „wilde Jagd“, die Schönberg zu schildern weiß, übertrifft das Graufigste, was je in Tönen zu diesem Vorwurf gesagt wurde. Hier tritt endlich der zwölftstimmige Chor in Aktion, hier rast das Orchester mit dem Aufgebot aller verfügbaren Kräfte. Und welch ein Orchester! Es beschäftigt vier kleine Flöten, vier große Flöten, drei Oboen, zwei Englischhörner, drei Klarinetten in A oder B, zwei Es-Klarinetten, zwei Bass-Klarinetten in B, drei Fagotte, zwei Kontrafagotte, zehn Hörner in F, vier Wagner-Tuben, sechs Trompeten, eine Bass-Trompete, eine Alt-Posaune, vier Tenor- bzw. Bass-Posaunen, eine Kontrabass-Posaune, eine Kontrabass-Tuba und nun das Heer von Schlaginstrumenten. Darunter sind: Sechs Pauken, große Rührtrommel, Becken, Triangel, Glöckenspiel, kleine Trommel, große Trommel, Xylophon, Ratschen, einige große eiserne Ketten, Tamtam. Dann vier Harfen und Celesta, schließlich die Streicher. Die ersten und zweiten Geigen sind je zehnfach, die Bratschen und Celli je achtsach geteilt und eine Kolonne von Kontrabässen vervollständigt das Ensemble. Eine größere Orchesterarmee ist wohl kaum zuvor beschäftigt worden. Dazu kommt, daß Schönberg nur selten eine Gruppe pausieren läßt, meist alles gleichzeitig sich betätigen muß, und doch ist dieses Riesenorchester nicht nur ein Lärmapparat, es ist auch des Ausdrucks der berückendsten Partheit fähig. In der wilden Jagd freilich wird weder Kraft noch Lungenaufwand gespart. Es ist ein *al fresco*, wie es dämonischer nicht gedacht werden kann und wie es in Worten kaum zu schildern ist. Das ganze motivische Material — der Führer weist über hundert Beispiele auf — wird durcheinandergewentelt und es bedarf wohl des eingehendsten Studiums, um den Dingen

den Grund zu kommen. Hier läßt sich nur die Impression schildern. Ganz eigentümlich ist nur das folgende Stück: des Sommerwindes wilde Jagd. Es ist in krassem Gegensatz zu dem Vorangegangenen, ist ein von den zarresten Tönen unspannendes Melodram, in dessen Harmonik sich schon der Schönberg väterlicher Tage meldet. Die Stimme des Sprechers ist ebenso wie jene des Pierrot lunaire in Noten gezeichnet, das Ganze macht einen schnellig aparten Eindruck. In strahlendem C-dur schließt sich das Schlusstück, der Sonnenhymnus, an, in welchem Chor und Orchester allen Glanz und alle Pracht noch einmal zusammennehmen und das Werk mit einer mächtigen Steigerung zu Ende führen.

Franz Schreier, der Komponist des „Fernen Klang“, den wir nun bald auch in Prag kennen lernen werden, leitete die Aufführung mit Hingebung und Umsicht, für die man nur Bewunderung haben kann. Der philharmonische Chor und das Wiener Kontrabassorchester standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. Für die Solopartien setzten Martha Winterlich-Dorda, Frau Marie Freund, die Herren Hans Nachod, Alfred Julius Borotta und Alexander Rosalenciez eine stattliche Summe imponierender Könnens und Begeisterung ein. Drei Stunden nahm die Aufführung in Anspruch, der das Publikum mit ungeminderter Spannung folgte. Die Hervorrufe waren nicht zu zählen. Schönberg dankte mit merklicher Ergriffenheit. Er war sein erster großer Sieg. Und am Tag darauf wurde er in Prag ausgezihet. Wird es ihm ein Lehre sein? Wird er daraus die Konsequenz ziehen wieder so brav und schön zu komponieren wie in frühe Tagen? Wer ihn kennt, weiß, daß es für ihn kein Zurück gibt. Wohl aber ein Vorwärts. Wohin er führen wird, das haben wir mit Aufmerksamkeit zu verfolgen.

F. A.