ADOLF SCHUSTERMANN
ZEITUNGSNACHRICHTEN-BUREAU
BERLIN SO. 16, SPREEPALAST.

Zeitung: **Vossische Zeitung**
Morgenausgabe

Adresse: **Berlin**

Datum: 5. MRZ. 1913

Schönberg und Mascagni.

Zwei Wiener Musiksensationen.

Von **Wilhelm v. Wymetal.**

Gegensätzlichere Ereignisse als die zwei Uraufführungen von Arnold Schönbergs „Gurrelidern" für Soli, Rezitation, vier Chöre und großes Orchester und von Pietro Mascagnis dreiteiliger dramatischer Legende „Isabeau", wie sie die vergangene Woche den Wienern geboten hat, lassen sich auch von der kühnsten musikalischen Phantasie kaum ersinnen. Nicht Gebirge und Abgründe, nein, ganze Welten liegen zwischen diesen zwei Werken, die beide zu dem geheimnisvollen Reich der Töne gehören. Nur weniges haben beide Werke gemeinsam: die modernste kompositorische Technik, die Vorherrschaft des Orchesters über die Menschenstimme und endlich noch das, daß sie über ihre Autoren den letzten Zweifel beseitigen! Seit der Aufführung der „Gurrelieder" muß auch der zweiflerischste Skeptiker wissen, daß Arnold Schönberg eine überragende schöpferische Begabung ist, und umgekehrt sind wir uns seit der deutschen Uraufführung von „Isabeau" in der Wiener Volksoper darüber im klaren, daß von Mascagni nichts mehr zu erwarten ist.

Die Musikkritik hat seit Wagner, Bruckner und Hugo Wolf gegenüber Erscheinungen, wie es Schönberg ist, einen schweren Stand. Auf der einen Seite ist es ganz sicher, daß das produktive Genie auch im Ersinnen und Hören von neuen Klangwirkungen seinen kritischen und unkritischen Zeitgenossen voraus ist. Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt, spricht auch hier der Genius. Die heutige Kritik will ängstlich vermeiden, in den Fehler ihrer Vorgängerin zu verfallen, ein gewaltiges Talent nur deshalb zu verkennen, weil es neue Wege geht! Auf der andern Seite droht aber dann die Gefahr, daß man sich überhaupt, was ja manche Schaffende, wie gerade Schönberg, als wünschenswert verkünden, des kritischen Urteils überall dort enthalten müßte, wo ein produktiver oder pseudoproduktiver Autor auf ungebahnten Pfaden in verworrenste Wildnis schreitet, daß man also auch einem raffinierten technischen Schwindler aufsitzen müßte! Den Weg zwischen dieser Scylla und Charybdis können dem Kritiker nur eine sorgfältigste Beachtung des Entwicklungsweges des Schaffenden und sein Instinkt zeigen. Der Wunderbau von Schönbergs „Gurreliedern" scheint mir nun ein untrüglicher Beweis dafür zu sein, daß auch der neueste atonale Schönberg des „Pierrot Lunaire" kein Betrüger und Gaukler, sondern ein Mann ist, der eine Sprache spricht, die wir noch nicht sprechen und darum auch nicht verstehen können. Als Schönbergs Streichsextett op. 4 „Verklärte Nacht" erschien, da befremdete es auch, und heute erweckt es, wo immer gespielt, die Empfindung des süßesten Wohllautes und wird enthusiastisch aufgenommen; die „Gurrelieder" wurden unmittelbar nach diesem Sextett, in den Jahren 1900 und 1901 geschaffen. Wären sie damals zur Vollendung und Aufführung gelangt, so wäre ihnen wahrscheinlich auch der Widerspruch nicht erspart geblieben, der sich heute in widerspruchslose Begeisterung auflöste. Wer kann wissen, was wir in zehn oder zwanzig Jahren beim Anhören der Schönbergschen Klavierstücke op. 11 oder des „Pierrot Lunaire" oder des Melodrams „Erwartung" empfinden werden? Wenn einer, der etwas wie die „Gurrelieder" schaffen konnte, selbst sagt, er habe mit diesem Werk noch nicht seine kongeniale Form gefunden, sondern erst mit jenen Klavierstücken, die all dem ferne sind, was wir bisher unter Musik verstanden, so muß dieses Bekenntnis zum Nachdenken bewegen. Diese Erklärung hat Schönberg in dem Programm eines Konzertes abgegeben, in welchem schon im Jahre 1910, allerdings nicht mit großem Orchester, sondern bloß unter der Begleitung von zwei Klavieren, der erste Teil der „Gurrelieder" in Wien zur Uraufführung gelangte. Diese Aufführung veranstaltete fast mit den gleichen Solisten, die jetzt ihre Kraft dem Werk liehen, der von mir ins Leben gerufene „Verein für Kunst und Kultur", freilich nicht mehr unter meiner, sondern schon unter der Leitung Paul Stefans, des Mahler-Vorkämpfers und -Biographen. Wir sind stolz darauf, daß wir von allem Anbeginn an Schönberg immer wieder trotz dem Widerspruch des Publikums aufführten, selbst dann, wenn wir selber unsicher wurden! Im Programm des Konzertes von 1910 sagt Schönberg ausdrücklich, er lasse seine „Gurrelieder" nur aufführen, um der Welt zu beweisen, daß er melodisch und harmonisch auch im Königreiche Richard Wagners ein mächtiger Herrscher sei und daß er, wenn er alle Macht dieses Königsreichs von sich werfe, um ein neues Imperium zu begründen, wohl wisse, was er tue . . . Gleichwohl hat sich Schönberg im Juli 1910 entschlossen, die Komposition, die er seinerzeit liegen ließ, weil er des leidigen Brotverdienens wegen als Operettenintrumentierer Frondienste leisten mußte („ich bin ja immer im Komponieren verhindert worden", schreibt er über die Entstehung der „Gurrelieder" voller Bitterkeit), wieder aufzunehmen, und er hat das Werk in Zehlendorf bei Berlin 1911 vollendet. Er muß also doch vor seiner alten, nach seinem eigenem Fühlen veralteten Schöpfung eine gewisse Hochachtung bewahrt haben.

Diese Hochachtung verzehnfacht sich im Zuhörer. Es ist ganz unmöglich, all die Schönheit, Zartheit, Süßigkeit, Innigkeit, Grausigkeit und Größe, all die Meisterschaft in Erfindung, Harmonik, Kontrapunktik und Instrumentierungskunst, die in den „Gurreliedern" leben und weben, in einem kurzen Aufsatz auch nur annäherungsweise zu schildern. Aber das ist auch glücklicherweise gar nicht nötig. In der „Universal-Edition" ist nicht nur für die Musiker eine Studienpartitur (Faksimile-Reproduktion nach der handschriftlichen Originalpartitur) und für die theoretisch weniger geschulten Musikfreunde ein Klavierauszug mit Text von dem Schönberg-Jünger Alban Berg, sondern überdies von demselben Berg ein „Führer" erschienen, der mit liebevollster Begeisterung die grandiose Tektonik des Werkes auf hundert Textseiten nachzeichnet und dabei doch im Vorwort bescheiden gesteht, daß er vieles unterdrückt habe, was noch gesagt hätte werden sollen, und daß er keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebe. Immerhin muß man Berg zubilligen, daß es ihm gelungen ist, das für Schönberg Charakteristische an den „Gurreliedern" prägnant hervorzuheben: die nicht willkürliche, sondern von tiefstem Formgefühl bedingte, notwendige Harmonik, die, ob sie nun in den Grenzen der Tonalität bleibt oder nicht, immer gesetzmäßig ist, den Reichtum der Themen, ihre vielfältige Wendbarkeit und Verwendbarkeit, bei manchen die „Eigentümlichkeit ihrer Töne, je nachdem einmal konsonieren, das andere Mal als freier Vorhalt oder als Wechsel- oder Durchgangsnote dissonieren zu können", die abgekürzten Kadenzen als Beispiele für die in Schönbergs Harmonielehre betonte „Kürzung von Wendungen durch Weglassung des Wegs", die für die Melodik der späteren Werke Schönbergs noch mehr als für die „Gurrelieder" bezeichnenden großen Intervalle, die Orgelpunkte rein harmonischer Natur, wo „der Kontrapunkt nicht im Zusammenklang mit den liegenden Tönen, sondern im Zusammenklang der kontrapunktisch geführten Stimmen liegt und die sich über ihm abspielenden thematischen und harmonischen Ereignisse auch ohne ihn Geltung hätten", die seltsame, unentschieden zwischen zwei Tonarten schwebende Tonalität einzelner „Gurrelieder", die bei Schönberg später, wie z. B. im Orchesterlied „Voll jener Süße" nach Petrarca (op. 8, No. 5) bewußter wird, die unendlichen Klangvariationen, die Schönberg mit seinem Orchester, mit der Mannigfaltigkeit seiner Liedformen und mit der abwechslungsreichen Verwendung der verschiedenen Farben der Menschenstimmen erzielt, und vieles andere. Wer sich an der Hand von Bergs Führer einige Male durch das Werk hindurchgearbeitet und dann noch den überwältigenden Eindruck einer Aufführung miterlebt hat, der gibt dem Jünger rückhaltlos recht, der da behauptet, bei Schönberg entspringe jede Form, und sei es die einfachste und älteste, der Notwendigkeit seiner Kunst und nicht ihrer Fertigkeit, bei ihm komme Kunst wirklich nicht vom Können, sondern vom Müssen, und einem Komponisten, der die Beziehungen aller der großen Familie der Tonalität zugehörigen Akkorde so restlos ausschöpfe wie Schönberg, müsse man eine auch darüber hinausgehende Wahlverwandtschaft neuer, noch nie gehörter Zusammenklänge glauben . . .

Schönberg hat immer, wie Conrad Ansorge, in der Wahl seiner Dichter das tiefste Feingefühl an den Tag gelegt. Richard Dehmel, Gottfried Keller, Petrarca, Nietzsche und „Des Knaben Wunderhorn" haben ihn zu seinen schönsten Liedern inspiriert. Auch des still-versonnenen Dänen Jens Peter Jacobsens „Gurrelieder" sind ein herrlicher Vorwurf. Es sind Gedichte, die aus dem Fragment einer Erzählung stammen, die von fünf Dichtern handelt, welche zur Nachtzeit beisammen sind, auf das Aufblühen einer Kaktusblüte und auf das Wiedererwachen der Liebe im Herzen eines von allen geliebten jungen Mädchens wartend. Einer von den fünf Poeten rezitiert eine Anzahl Balladen, die von der Liebe des Königs Waldemar zu der holden Tove singen. Waldemar reitet, nachdem ein Orchestervorspiel die Stimmung der Liebe vorbereitet hat, zu Schloß Gurre, wo Tove seiner harrt, und besingt den Frieden des Abends, dann singt Tove gleichfalls von der Stille und Süße der Nacht, hernach besingt Waldemar die Sehnsucht seiner Liebe, Tove tut hierauf desgleichen, dann begrüßt Waldemar seine Tove, und seine Tove erwidert ihm:

„Nun sag' ich dir zum ersten Male:
König Volmer, ich liebe dich."

Dann gedenkt Waldemar der toten Vorfahren im Gegensatze zu seiner lebenden Liebe, wiederum erwidert ihm Tove mit tiefen Tristanworten von Tod und Liebe, und Waldemar richtet das letzte Wort in diesem immer von Lied zu Lied schreitenden, nie zum Duett sich einigenden, Zwiegesang an die Geliebte:

„Du wunderliche Tove!
So reich durch dich nun bin ich,
Daß nicht einmal mehr ein Wunsch mir eigen.

Und meine Seele ist still,
Ich sehe in dein Aug' und schweige,
Du wunderliche Tove."

Ein Orchesterzwischenspiel leitet als „eine Art Durchführung s ersten Teiles" zum Schlußlied dieses Teiles über, in welchem ns in rhythmisch lebhafterer und abwechslungsreicherer Form die Waldtaube klagend davon berichtet, daß Waldemars Frau, Königin elwig, des Königs Geliebte Tove ermorden ließ.

Herrschten in diesem umfangreichen ersten Teil des Werkes iebesmelodik und Liebessüßigkeit vor, so folgt Schönberg ganz der Dichtung Jacobsens, wenn er im zweiten und dritten Teile seiner nfonischen Nachdichtung die stimmungserfassende Tonmalerei nd das Charakteristische über die Melodik stellt. Der zweite Teil nthält nur ein Lied des Waldemar, worin der König den Gott, er ihm sein Liebstes geraubt hat, verflucht. Schönberg hat dieses ne Lied wohl deshalb als besonderen Teil hervorgehoben, weil s textlich und musikalisch seinem Charakter nach vom ersten Teil anz verschieden ist, vom dritten Teile des Werkes aber wieder urch eine lange Zeitspanne der Handlung getrennt erscheint. Erst n dritten und letzten Teil wird die sinfonische Dichtung, die isher, wie etwa Mahlers „Lied von der Erde", aus Gesängen nit Orchesterbegleitung bestand, zu einem hinreißend gesteigerten Chorwerk. Man hat sich zu denken, daß viele Jahre seit den Ereignissen des ersten und zweiten Teiles verstrichen sind, und daß Gott den Lästerer Waldemar, der als König „immer brutal" war, nd viele seiner Gesellen zur Strafe der wilden Jagd verdammt at. Diese „wilde Jagd" wird nun von Jacobsen und nach ihm on Schönberg mit grausiger Wucht abkonterfeit. Erst fordert Waldemar die Begleiter zur „Ausfahrt der Toten" auf, dann eschreibt ein Bauer den erschrecklichen Eindruck der nächtlichen Mahr, ann begrüßen Waldemars Mannen den Gurre-Seestrand in einem uerst vierstimmigen, später immer polyphoneren Chor, hierauf ingt Waldemar von Tove, ein grotesker „Klaus-Narr", von der Bitterkeit der wilden Jagd, dann nochmals Waldemar davon, daß hn kein Gott im Jenseits von Tove trennen dürfe, und schließlich aben die Mannen einen gepenstigen zwölfstimmigen Schlußchor on der Rückkehr ins Grab zu singen. Es folgt ein Orchesterwischenspiel von „Des Sommerwindes wilder Jagd" und ein Melodram, worin in mystischer Weise die Schrecken des gruseligen Sterbens und Geisterns durch die ewigen Gesetzmäßigkeiten von Frühling, Sommer, Herbst und Winter in der Natur erklärt und erklärt werden, und ein überwältigender, in freudevollstem C-dur ausklingender Schlußchor jauchzt am Ende:

„Seht die Sonne,
Farbenfroh am Himmelssaum,
Oestlich grüßt ihr Morgentraum!
Lächelnd kommt sie aufgestiegen
Aus den Fluten der Nacht,
Läßt von lichter Stirne fliegen
Strahlenlockenpracht!"

Erlebt man den überwältigenden Eindruck dieser auch kunstvollst gesetzten Chöre des dritten Teiles in Gedanken wieder, so will kaum mehr ein Wort der Zustimmung oder der Einschränkung von den Lippen. Wozu feststellen, daß der Schönberg des ersten Teiles noch — ohne störende Anklänge — in der Welt Wagners lebt, während der des Schlusses schon in einer anderen, neuen Welt waltet! Wozu erst noch den ungeheuren Orchesterapparat (25 Holzbläser, 25 Blechbläser, etwa 20 Schlaginstrumente, unter denen auch „einige große eiserne Ketten" erscheinen, 4 Harfen, die Celesta und ein großes Heer geteilter Streicher) hervorheben? Man stimmt dem Kommentator Berg zu, wenn er sagt, daß Worte nur einen unvollständigen Begriff von der hier bewiesenen Kunst Arnold Schönbergs geben können, und daß, wer einmal das Werk gehört habe, alle Worte darüber vergesse und nur die Seele ahne. Und man dankt aus vollem Herzen dem jungen Philharmonischen Chor, der unter der Leitung seines wagemutigen Führers Franz Schreker und unter Mithilfe des Wiener Kaufmännischen Gesangvereines, des verstärkten Wiener Tonkünstler-Orchesters und der Solisten Winternitz-Dorda (Tove), Freund (Waldtaube), Nachod (Waldemar) Boruttau (Klaus-Narr), Rosalewicz (Bauer) und Gregori (Sprecher) die Riesenschöpfung in einer, wenn auch nicht ganz zulänglichen, so doch vortrefflichen Aufführung geboten hat und auf den sensationellen Erfolg hin in wenigen Wochen ein zweites Mal bieten wird.

In Alban Bergs Führer zu den „Gurreliedern" steht auch, vorahnend, das treffendste Urteil, das man über den Mascagni der „Isabeau" fällen kann. Berg spricht dort von der Harmonik jener mit Schöneberg nicht in einem Atem zu nennenden Komponisten, die sich auf ihr nur ausgeliehenes Formgefühl im entscheidenden Augenblicke, wo die zwar gewußten, aber nicht gefühlten Regeln der Alten anzuwenden sind, nicht verlassen können. Die gewisse „moderne" Harmonik sei mit ihrer „Modernität um jeden Preis" bedingt von der Unfähigkeit, sich in den Grenzen der Tonalität zu bewegen. Um den Mangel an Formgefühl zu verdecken, bringe ein solcher pseudomoderner Komponist neben den simpelsten tonalen Gebilden die gewissen kühnen Wendungen, mache aus seiner Not die zweifelhafte Tugend der schnellen Modulationen, die darin bestünden, das, wozu die Alten und Schönberg zwanzig Akkorde der zwingendsten harmonischen Entwicklung brauchten, auch ohne diese in zwei, drei Akkorden ausdrücken zu wollen. Und Berg nennt derartige Komponisten, die sich aus der Tonalität — die sie verstanden und der sie sich daher nicht unterordnen konnten — in jene „Modernität" flüchten, Betrüger mit neuen Mitteln, wie sie es früher mit den alten waren. Diese allgemeine Charakterisierung paßt wortwörtlich auf den Mascagni der „Isabeau". Während Schönberg einen Weg zur sicheren Höhe verließ, um einen steileren Pfad einzuschlagen, ist Mascagni von seinem eigenen, bescheidenen Seitenweg abgewichen, um auf den Straßen aller neuesten Neuerer halt- und planlos herumzuirren. Man kann dem ausführlichen telegraphischen Bericht, den man unter dem ersten niederschmetternden Eindruck zu Papier gegeben hat, nachträglich, wenn man die empfangenen Eindrücke verarbeitet hat, wenig hinzufügen. Außer Puccini spricht auch der Debussy der Ganztonskala in „Isabeau" ein gewichtiges Wort, ein mißverstandener Wagner ist als Anreger eines dick instrumentierten Sprechgesanges der Dritte im Bunde, und Celesta, Clavichord, sechserlei Glocken und ein Xylophon, das in lächerlicher Weise die Hufschläge von Isabeaus Zelter malt, fehlen nicht. Mascagni mag noch so viele alterierte Dreiklänge und einander bitterfeindselige Tonarten mischen, seine Musik verliert deswegen doch auch nicht zehn Takte lang den Charakter des mühselig Herausgequälten, des Unnatürlichen, des völlig Impotenten. Was sollen uns die von ihm fleißig gelernten technischen Finessen, von denen er zur Zeit der „Cavalleria" keine Ahnung hatte, wenn ihm nicht ein Motiv, nicht ein Motivchen einfällt, worum sich das orchestrale Rankenwerk schlingen könnte? Wenn einmal eine schwache Spur eines Einfalls auftaucht, wie zum Beispiel in dem Duett, mit welchem zwei Gespielinnen die Prinzessin zu ihrem Nacktritt geleiten („O Prinzeßchen, Engel vom Himmel"), so geht der dürftige Gedanke gleich wieder in der trostlosen Oede der allgemeinen Erfindungslosigkeit unter! Ueber die unfreiwillige Komik des Textbuches könnte man allein ein Büchlein schreiben. Schon die Regieanweisungen, die, obwohl durchaus ernst gemeint, die Eigenheit d'Annunzios, bühnenunmögliche Anordnungen zu treffen, bis zur äußersten Parodie treiben, sind ein unversieglicher Quell von Heiterkeit. Die Jungfrau „ist in ihrer Keuschheit gänzlich eingeschlossen", heißt es da. Oder wir lesen, als der König schwankt, ob er seine Tochter zur Heirat zwingen soll oder nicht, plötzlich ganz überrascht, daß „das Gold einer Krone und das Eisen eines Ringes vielleicht nur die entgegengesetzten Enden der langen Kette seien, welche die Seelen, die Geister, den Willen und das ganze Leben fesselt". Man denke sich einen solchen Gallimathias als szenische Weisung in einem Operntextbuch! Und so geht es nicht nur in den Regieanweisungen, sondern auch im Texte selbst die ganze Oper hindurch fort: eine Albernheit und Abgeschmacktheit folgt der anderen, und weder die gewöhnliche dramatische Logik noch die Logik des Märchens oder der Legende ist zu gewahren. Es war betrübend, dem verzweifelten Kampf zuzusehen und zuzuhören, den die Volksoper für dieses totgeborene Machwerk führte. Man zollt der Courage des Direktors Simons, der schon manches italienische Opernwerk für die deutsche Bühne entdeckt hat, gern die verdiente Anerkennung; allein bei „Isabeau" hat er sich einmal gründlich vergriffen. Frau Lefler lieh der Isabeau und ihren schwierigen Intervallen ihren schönen, wenn auch noch unter der Nachwirkung einer Indisposition stehenden Sopran, Herr Ziegler, der ebenfalls mit Widerspenstigkeiten seines allzu stark ausgenutzten Tenors zu kämpfen hatte, war in einem Irrtum befangen, wenn er meinte, für die kleine stimmliche Indisposition durch seine naturnackten Beine entschädigen zu können. Der Maler Lefler hatte für die Oper eine anmutige neue Dekoration geschaffen, eine praktikable Halle mit genug Treppen und Türen. Wie man den Bildern des Programmbuches entnehmen konnte, sollte diese Halle für alle drei Akte verwendet werden, wo dann (nur unter Aenderung des Hintergrundes) die Verwandlungspausen kurz und auch die Betrübnisse der Oper rasch vorbeigewesen wären. Leider war der aus Italien herbeigeeilte Verleger Sonzogno damit nicht einverstanden, und so wurden im letzten Augenblick die Bühnenbilder des zweiten und dritten Aktes vollständig geändert und aus dem vorhandenen Fundus zusammengestellt. Das bewirkte bei den beschränkten Verhältnissen der Volksoper unerträglich lange Zwischenpausen, die das Publikum noch gereizter machten, als es ohnehin schon war. So war die Ablehnung nach dem ersten Akt sanft, nach dem zweiten energisch, und erst nach dem dritten gab es unbestrittenen Beifall, weil da die Unzufriedenen raschestens flohen.