

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

Zeitung: Der Musiksalon

Adresse: Berlin Wilmersdorf

Datum: 13 APRIL 1913

Die „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg.

Von

Dr. Robert Konta.

Der Name Arnold Schönberg bedeutet in der Musik eine ganz bestimmte Richtung. Schönberg ist der Begründer und das Haupt einer Schule. Die Werke, die ihre Marke tragen, finden bei geringen Minoritäten einerseits ungeteilten Beifall, grenzenlose Bewunderung und begeisterte Hingabe, andererseits tiefsten Abscheu, Hohn, Spott und maßlosen Ueberdruß. Die meisten erkennen den Ernst dieser Arbeiten an, vor dem sie sich auch gern beugen, doch ihr Verhältnis zu ihnen drückt sich in einer kalten Achtung, nicht aber in einem liebevollen Verständnis aus. Erst die Uraufführung der Gurrelieder ermöglichte es, die künstlerische Entwicklung Schönbergs genau zu verfolgen. Die Entstehung des ersten Teiles und die Skizzen zu den beiden übrigen Teilen des in größten Maßen angelegten Werkes reichen viele Jahre weit zurück, ungefähr in die Zeit, in welcher Schönberg sein zweites Orchesterwerk, die sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande“ komponierte. Mit ihr lenkte Schönberg die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, und was bis dahin mehr als Gerücht von Mund zu Mund ging, das trat an dem Tage der ersten Aufführung plötzlich als Wahrheit vor alle Welt: daß sich in dem schwungvollen, farbenprächtigen und großzügigen Werke eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit melde, einer, der ganz Neues zu sagen habe, ein willensstarker Bahnbrecher. Es ist nicht bei den Verheißungen geblieben. Schönberg hat der Musik neue Pfade gefunden, aber sie sind ganz unwegsam geworden. Nur er und ein kleines Häuflein, das sich um seine grell violette Fahne schart, kann auf diesen verborgenen Wegen, die manchen wie Schmugglerwege vorkommen, wandeln. Seit seinem Kammermusikwerke für ein Streichquartett und eine Singstimme nahm die Zahl seiner Anhänger ab, seit seinen letzten Klavierstücken wird der Charakter des Wirkens Schönbergs problematisch. Sie sind Rätsel für Schaffende und Erfassende. „Selig in Lust und Leid läßt — die Liebe nur sein.“ Von ihr ist in ihnen keine Spur zu finden,

Schönberg, ein scharfer Geist, mag erkannt haben, was in der Zukunft die dekadente Intelligenz beschäftigen mag; er glaubt das schon heute in Tönen ausdrücken zu können und die Form dafür gefunden zu haben. Diejenigen, die anderer Meinung und wuchtigen Gefühlsregungen unterworfen sind, müssen sich mit aller Gewalt dagegen wehren, daß ihnen nichts als schön aufgezwungen werde, was sie nicht als schön empfinden können. In der Kunst gibt es nur Schön oder Nichtschön. Die Klavierstücke sind nicht schön. Ob sie einmal als schön gelten werden, mag dahingestellt bleiben. Auch der freimütigste Fortschritt darf nicht mit Ueberrumpelung gleichbedeutend sein. Das Unbekannte seiner Harmonien und das Eigenartige seiner Rhythmisierungen muß studiert werden und bedarf zumindest einer geraumen Zeit der Entwicklung, es zu verstehen. Wenn aber, wie es bei Schönberg der Fall ist, ein Werk das unmittelbar vorhergehende stets verneint, dann muß endlich ihr Schöpfer ganz einsam bleiben. Es ist sehr fraglich, ob dieses hastende Neugestalten und Neuerfinden als Weiterbauen aufzufassen ist, oder ob es nicht ein Zusammenschrumpfen des Sichausdrückens, also einen Rückschritt bedeutet. Diese Fragen drängen sich auf, wenn man die „Gurrelieder“ und die letzten Klavierstücke miteinander vergleicht. Auch die Polonie-Ouverture und das Meistersinger-Vorspiel lassen einen Vergleich zu, auch die ersten Klaviersonaten Beethovens und seine Neunte. Gelegenheitsmusik und Offenbarung eines Genies, Anfang und Ende einer weltbewegenden Macht. Zwischen den Gurreliedern aber und dem „Pierrot Lunaire“ oder den letzten Klavierstücken fehlt jedes geistige Bindeglied. Es ist nicht zu begreifen, daß ein Schädel so Verschiedenartiges gebären konnte, ein monumentales, prächtvolles Werk und amorphe, kaum mehr musikalisch zu nennende Dinge wie eben die letzten Klavierstücke. Schönberg hat mit den Gurreliedern bewiesen, daß er ein Komponist ist, der in der Musikgeschichte seinen Platz behaupten wird. Und das Publikum, das hauptsächlich in das Konzert gekommen war, um einen kleinen Skandal aktiv oder passiv mitzumachen, nahm in enthusiastischer Weise für die Komposition Stellung. Nach dem ersten Teile brach ein frenetischer Beifall los, und zum Schlusse dauerten die Ovationen noch eine Weile nach dem Verlöschen der Saallampen an. Schönberg ging als gefeierter Sieger aus dem Kampfe mit dem Publikum, das er so grimmig verachtet, hervor.

Der Komposition liegt eine wunderbare Dichtung von dem leider viel zu früh verstorbenen Jens Peter Jacobsen in der deutschen Uebersetzung von Robert F. Arnold zugrunde. König Waldemar im Wunderlande Gurre liebt Tove. Der Haß der Königin tötet Tove. Eine Waldtaube erzählt das traurige Ende. Volmer flucht Gott und will als der wilde Jäger mit einer johlenden Meute das Himmelreich stürmen. Der anbrechende Tag zerstört die Schreckensbilder der Nacht. Die glücklichsten Eingebungen des Dichters offenbaren sich in seinen Naturschilderungen. Der tiefe nordische Märchenwald, unheimliches Sturmjagen und Sommersonnenfrieden malen den poetischen Liebesszenen einen köstlichen Hintergrund. Schönberg wiederum schildert mit einem Riesenorchester — 140 Mann — diese Natur. Ohne Waldweben, ohne Feuerzauber wären freilich die Gurrelieder nie entstanden. Schönberg steht in jedem Takte der Partitur im Banne Richard Wagners; trotzdem ist Schönberg nichts weniger

als ein Plagiator. Er bekennt nur in den Gurreliedern, daß Wagner auch sein Meister gewesen. Schönberg ist eben nicht ein Begabter und Abhängiger, sondern ein Genie, ein Freier. Das Liebesmotiv Toves ist eines von den seltenen und seltsamen Motiven. Eines, das in Generationen nicht wiederkehrt, auch noch nicht da war, ein geniales Motiv, ein Motiv, das jeder kennt, aber noch keiner ausgesprochen hat, ein Urmotiv. Es überwältigt in seiner rührenden Schichttheit, und schöpft doch nicht restlos die Fülle aller Liebesgedanken aus. Und gerade das, was dem Feinfühligere noch nachzufühlen sich erübrigt, dieser Zwang zur eigenen Dichtarbeit, erhöht den Wert dieses Urmotivs ins Unschätzbare. Mit ihm baut Schönberg sinfonische Gebilde auf; so oft es wiederkehrt, bringt es dem Zuhörer Augenblicke wehevoller Andacht. So singt die Sehnsucht Liebesglühender, so und nicht anders. Und seit Tristan hat keiner mehr so gesungen. Schönberg ließ in Tove eine zweite Isolde entstehen. Zu den schönsten Stellen des Werkes zählen noch die Einleitungstakte — ein tönendes Gemälde zittriger Sommersonnenstäubchen — die kluge Waldtaube, der Beginn der wilden Jagd, ähnlich dem Stierhörntosen in der Götterdämmerung, die burleske Partie des Narren Klaus und der majestätische Schluß. Als Experiment beachtenswert ist das Melodram im dritten Teile: des Sommerwindes wilde Jagd. Schönberg übergibt dieses große Stück der Dichtung einem Sprecher, dem er aber ganz genau die punktierten Notenköpfchen einer Tenorpartie vorschreibt. Herr G r e g o r i sprach im Sinne und nach den genauesten Angaben des Komponisten, aber es war gleichwohl kaum erträglich. Nach allen satten Farbenklängen des Orchesters und der Männerchöre plötzlich eine so lange Kette kreischender Füsteltöne! Hier lauerte tückisch das Ausbrechen eines Skandals, hätte das Melodram auch nur wenige Minuten länger gedauert. Das Befremdende dieses Teiles der Gurrelieder liegt nicht im Musikalischen, sondern im willkürlich Unmusikalischen. Das zu Erprobende hält sich nicht in den engen Grenzen des Versuches, es begehrt gleich aufdringlich als neue Kunstform zu gelten. Es ist aber doch nur ein Versuch, noch dazu ein mißglückter. Neue Kunstformen, also Gebilde, wie etwa die letzten Klavierstücke, sind in der Partitur der Gurrelieder nicht zu finden; sie ist ein unvergängliches Meisterstück reichster Polyphonie und prächtvollster Harmonien.

Die Wiener Uraufführung am 23. Februar 1913 stand im Zeichen einer künstlerischen Sensation. Der Dirigent des Philharmonischen Chores, Prof. Franz Schreker, selbst ein hervorragender Komponist und musikalischer Neuerer, verwendete unendlich viel Sorgfalt auf das Werk, und seinem rastlosen Eifer und seiner unermüdlichen Willensstärke ist einzig und allein das Zustandekommen der Aufführung zu danken. Er unterwies, so gut es eben ging, die auf 140 Mann verstärkten Musiker des Wiener Tonkünstler-Orchesters, studierte monatelang die Chöre ein und hatte am Abend des Konzertes die Genugtuung, daß auch die schwierigsten Stellen — und ihrer sind nicht wenig — vorzüglich gelangen, und daß ein großer Teil der Beifallsstürme ausschließlich ihm galt. Von den Solisten gebührt das meiste Lob den Damen Winternitz-Dorda und Marie Freund, wie auch den Tenören Nacheod und Boruttau und dem Bassisten Nosalewicz. Ob der echte und stürmische Erfolg Schönberg zur Umkehr bestimmen wird, ob sein Genie sich

wieder den großen Formen zuwenden will? Wer weiß das? Das Eine aber halte man nun endlich fest: Schönberg ist ein Erfinder, kein Schwindler.

## Die Instrumentalwerke Mozarts in unserer Zeit.

Ein kleiner Versuch, diesem Meister neben Beethoven gerecht zu werden.

Von

Dagobert Löwenthal.

Von unsern Musik-Heroen ist hauptsächlich Beethoven auf unseren zahlreichen Konzert-Programmen vertreten; nach ihm wohl J. S. Bach. Man hat den Meister des Figaro, des Don Juan und der Zauberflöte gerade nicht ganz vernachlässigt, wie leider den alten Papa Haydn, aber als Instrumental-Komponist wird man dem Genie Mozarts durchaus nicht gerecht. Haben sich die Geiger, durch den Mangel guter Violin-Kompositionen gezwungen, seiner reizvollen jugendlichen Konzerte angenommen, so sind die geistig oft viel bedeutenderen Klavier-Konzerte vernachlässigt worden. Die herrlichen Streich-Quintette, das melodienreiche Divertimento für drei Streich-Instrumente, die Serenaden für Bläser, verschiedene Sonaten für Klavier und Geige, sind beinahe ganz unbekannt. Die so dankbare Symphonie concertante für Violine und Viola ist noch immer eine Seltenheit auf unseren Konzert-Programmen. In den Musik-Zentren Deutschlands versteht die bessere musikalische Gesellschaft die letzten großen Streich-Quartette und Sonaten Beethovens sehr gut von den Quartetten op. 18 und dem Septuor zu unterscheiden. Unter den Meisterwerken Mozarts gibt es aber auch verschiedene Gruppen, die man sachlich musikalisch beurteilen sollte, anstatt nur äußerlich einen Genuß im Wohllaut und in der Melodie zu suchen. (Die für den Erzbischof von Salzburg auf Bestellung komponierten Symphonien, welche dem heutigen Zeitgeschmacke nicht mehr munden, sollen hier nicht besprochen werden.) Versuche man den Charakter der Instrumentalwerke Mozarts gründlich zu erkennen; der aufmerksame Hörer wird dann bald die verschiedenen Stimmungen dieses Meisters bewundern lernen.

Kompositionen, deren Themen sich teilweise oder vollständig dem Charakter von Mozarts Opern nähern, z. B. die bereits erwähnten Violinkonzerte No. 4 D-dur und No. 5 A-dur. In dem ersten Satze des A-dur- und im dritten des D-dur-Konzerts hört und sieht man den Figaro lange vorher, ehe derselbe komponiert wurde. Die 3. Sonate für Klavier und Violine D-dur (Ed. Peters No. 3) hat vollständig den Charakter einer Mozartschen Oper. „Der erste Satz“, flüchtig und brillant, dahinfließend wie die Overture zu Figaro. Im „Andante cantabile“ das Duetto Don Juans und Zerlinens. „Dritter Satz“: ein kleines Orchestervorspiel „Die tanzenden Bauern“, Leporello mit dem Register; „Zwiesgespräch Masettos und Zerlinens“. — In den für Friedrich Wilhelm II. komponierten Streich-Quartetten finden wir den Schluß des Duets „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ und ein Stück von der großen Arie der Gräfin aus Figaro. Die Serenaden und Divertimenti des Meisters haben auch sehr oft Opern-Motive und sind mitunter in freierer Form geschrieben.

Kommen wir zu der zweiten Gruppe, welche die bedeutendsten genialen, im strengen Sonaten-

st  
E  
E  
”  
V  
d

C-dur mit der Fuge (Jupiter-Sinfonie): so drücken wir wirklich in drei verschiedene Werke, nicht bloß in drei Ausdrücke für denselben Inhalt. Ein unruhig bewegtes, zart besaitetes Gemüt ergießt in dieser G-moll-Sinfonie, fast mädchenhaft aufgereggt, seine Schmerzen und Aengstigungen und richtet sich leidenschaftlich hoch auf, mit großem Blick weit ausschauend nach Rettung aus all der Bangnis und Beklemmung. Der Bau ist nicht groß, klein gegliedert, wie fast überall die Mozartsche Konstruktion, die Besetzung (nicht Klarinetten, nicht Trompeten und Pauken) entspricht dem; der Satz, z. B. gleich der Anfang, steht oft dem Quartett näher, aber der Lebensodem des Orchesters hebt die Brust; man begreift selbst an diesem kleiner angelegten Werke wie nahe Beethoven sich diesem jüngsten Vorgänger fühlen mußte. Ähnliches läßt sich von der Es-dur-Sinfonie sagen, dieser edlen Ansprache des ewig liebevollen Jünglings (denn der blieb Mozart bis an sein Lebensende), der im weihvollen Andante dieses orchestral erfundenen Werks die tiefen Adagios Beethovens ankündigt. Der erste Satz der C-Sinfonie, klein und klaviermäßig, hat mehr vom Arrangement als vom Orchester-Original an sich; dafür rollt der letzte gleich einem mächtig stolzen Strom seine schäumenden Wellen vorüber, ein Stahlbad für entkräftete Nachkommen und Freude allen gesunden Naturen.“ — Auch die in der Form kleinere D-dur-Sinfonie (Röch-Verzeichnis 504) — sie hat kein Menuett — ist dem geistigen Inhalte nach viel bedeutender als die Londoner Sinfonien Haydns. Der Figaro ging diesem Werke voran, daher ist die Instrumentation etwas größer und die Klangwirkungen sind bedeutender. Der Anfang des ersten Allegro ist vielleicht ein kleiner bescheidener Vorläufer zu Beethovens herrlicher D-dur-Sinfonie; das liebliche, lyrisch-idyllische Andante  $\frac{6}{8}$  könnte eine Mozartsche Szene am Bach genannt werden. Man vergleiche den immer heiteren Haydn nicht mit seinem Freunde Mozart. Mozart kann sehr melancholisch sein. Von seiner G-moll-Sinfonie ist das bereits vorher gesagt worden; auch das wunderbar tiefe, aber so klagenreiche Streich-Quintett in G-moll bringt erst in seinem letzten Satze eine zuversichtliche Stimmung, welche aber doch immer noch unter Tränen lächelt. Der Mystizismus, der so gern nur Beethoven zugeschrieben wird, findet sich auch schon ein wenig bei Mozart. Das sehr ernste Andante des durch seine Einleitung so berühmten Streich-Quartetts in C-dur zeigt in der rollenden Cello-Figur beinahe eine so dunkle Mystik, wie wir sie z. B. in Beethovens großem Klavier-Trio in B-dur vorfinden. — Als Kontrast hierzu erfreut uns das Volks- und Kinderlied in Mozarts Werken sehr oft. Nicht mit Unrecht hat man Papagenos Lied „Ein Mädchen oder Weibchen“ den Text des Volksliedes „Ueb immer Treu und Redlichkeit“ untergelegt. — Die letzten Sätze des Streich-Quartetts in D-dur und des Divertimento für Violine, Viola und Cello erinnern vollständig an Mozarts „Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün“; auch das Finale des Klarinettenquartetts ist ein mit Variationen versehenes Kinderlied. — Von den musikverständigen Besuchern der Sinfonie-