

MUSIKBLÄTTER
DES **A**NBRUCH

**MONATSSCHRIFT FÜR
MODERNE MUSIK**

GELEITET VON DR. PAUL STEFAN

1928

Mahlers Instrumentationsretuschen
(Erwin Stein)

Kurt Weill — der Opernkomponist
(Heinrich Strobel)

Nadelkurven (Th. Wiesengrund)

Musik und Volkstum (E. Felber)

Schönberg in Wiesbaden und London

Honeggers Antigone

Ballett und Bühne (Algo)

Auf dem Weg zur neuen Musik (Howard)

Glossen / Noten / Bücher / Schallplatten / Nachrichten

10 JAHRGANG **H**EFT **2**

UNIVERSAL EDITION

61
64
66
67
76

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH

RHYTHMUS DER GENERATION

Paul Stefan

Dem Erwachen der Neuen Musik ging, um die Jahrhundertwende ein Chaos, eine Krise voraus. Als dann die ersten Regungen eines neuen Ausdruckswillens Geltung erlangen wollten, wurde ihnen entgegengehalten, daß sie und ihre Urheber gegen die ewigen Gesetze der Musik verstießen, verstoßen mußten: dergleichen sei absurd, undenkbar, unmöglich. Die Kritiker — sie vor allem erhoben solche Vorwürfe — hatten vielleicht nicht immer, aber doch in der Regel den nötigen historischen Blick, die erforderliche Kenntnis der Musikgeschichte: es ist bezeichnend, daß die Jünger der (gleichfalls) neuen Musikwissenschaft, wie das zum Beispiel in Wien der Fall war, mit der neuen Musik Hand in Hand gingen, weil sie von der Möglichkeit, von dem Recht der Musik zu Wandlungen eben durch ihre Disziplin belehrt sein mußten. Die Schüler Guido Adlers etwa, eines Mannes von hohen Verdiensten, deren höchstes vielleicht sein freier Blick ist — ohne daß er darum je Bilderstürmer geworden wäre — ein Webern und Karl Horwitz, die selbst komponierten, Orel, Rudolf Ficker, Erwin Felber, die den Übergängen der Gegenwart als Gelehrte und Kritiker folgten; sie waren sicherlich weit entfernt, alles Neue als Neues gutzuheißen, noch weiter, es eben dieser Neuheit wegen abzulehnen. Andere aber, eben jene am Tag haftenden Lobredner ihrer eigenen Jugendzeit (die oft gar nicht so weit zurücklag), erhoben immer wieder die Klage über den Untergang unserer Musik. Sie fanden Anlehnung an geistreiche Geschichtskonstruktionen, die den Untergang einer ganzen angeblich sterbensmüden Kultur voraus sagten. Von allem Suchen und Streben der jüngsten bedeutungsreichen, vielleicht entscheidenden Jahre blieb ihnen nur das äußere Bild wirren Betriebs zurück, die selbst entworfene Karikatur einer Partei, die gewaltsam, aus verwerflichen Motiven und mit unzureichenden, aber üblen Mitteln, aus bösem Willen sozusagen gewerbsmäßig Umsturz unternahm.

Was sollte denn umgestürzt werden? Die Geltung eben der ewigen Gesetze. Wollte man diesen Klagepropheten ein populäres Argument entgegengehalten — man müßte bloß darauf verweisen, daß die

SCHÖNBERGS „ERWARTUNG“ IN WIESBADEN

Die beglückende Tatsache der am 22. Januar im Wiesbadener Staatstheater erfolgten deutschen Uraufführung von Schönbergs Monodram (der zweiten überhaupt nach dem Prager Einzelfall von 1924) kann nicht darüber hinwegtrösten, daß hier eine Generation um ein Meisterwerk betrogen wurde. Spätere glücklichere Geschlechter werden mit verwundertem Staunen von der „Kulturbarbarei“ einer Epoche zu erzählen haben, die ihren Zeitgenossen keine operettenhafte Belanglosigkeit vorenthielt, aber vierzehn Jahre brauchte, um den Mut zur Aufführung des ersten, 1909 entstandenen Bühnenwerkes eines Arnold Schönberg zu finden. Der Fall ist umso krasser, als es sich hier nicht um irgendein mehr oder minder „modernes“ Opernwerk nachwagnerscher Faktur, sondern um den Schlußstein einer ungeheuren Entwicklung handelt, die mit Wagner einsetzte und die mit dieser „Erwartung“ unweigerlich zu Ende ist. Dieses abschließende Werk birgt bereits den Keim der Zukunft in sich. Es enthält nicht nur alle koloristischen, instrumental- und satztechnischen Neuerungen späterer Opernwerke eines Strawinsky oder Hindemith, die kühnsten Werke aus Schönbergs letzter Zeit finden in ihm einen unmittelbaren Auftakt. Damit ist bereits gesagt, daß „Erwartung“ jener überaus schicksalsvollen „zweiten Periode“ Schönbergs angehört, die mit dem Fis-moll-Quartett anhebt und mit Opus 22 schließt. Daß der Meister dieses Werk als Monodram gestalten mußte, hat seinen tiefen Grund in dem Entwicklungsgedanken des Musikdramas überhaupt. Das romantische Erlösungsmysterium Wagners entwickelte sich in schärfstem Gegensatz zu der antithetischen Gestaltung der Oper des 18. Jahrhunderts zu den dramatischen Monologen des „Tannhäuser“, „Tristan“ und „Parsifal“, deren Höhepunkt jener dualistische, in spätromantischem Sinne „Ich und Nichtich“ vertauschende Monolog des II. Tristanaktes bedeutet. Von hier aus gab es nur noch einen halben Schritt zu dem hybriden Dualismus des „Salome“-Monologs, der in Einzelheiten der dramatischen Situation (wenn auch auf grundverschiedener moralischer Ebene) mancherlei Ähnlichkeit mit Schönberg aufweist und sicherlich als Stilmittel am unmittelbarsten beeinflußt hat. Gegenüber dieser Zentralstellung des Monologs in der Straußschen Oper tritt bereits alles Handlungsmäßige zurück — die übrigen Akteure schrumpfen in fast grotesker Weise zu Statisten herab. Schönberg ist es vorbehalten geblieben, den (oben erwähnten) Entwicklungsgedanken — wie so viele Gedanken des 19. Jahrhunderts — zu Ende zu denken. Er kehrt zum nackten Monolog und damit zur urtümlichsten Bedeutung alles musikdramatischen Geschehens zurück. Diese bei Monteverdi („*Ariadne*“) präformierte, in Straußens „*Salome*“ fast wieder erreichte Urform, die der Klage das Echo gegenüberstellt, hat Schönberg mit großartiger Konsequenz zu gestalten gewußt. Dem zentralgestellten Monolog der suchenden Frau wird der Wald zum Echo ihrer Furcht, und mit ihm der Leichnam des Geliebten, das Haus der andern Frau, das Mondlicht — zu Funktionen dieses dramatischen Echos. Daraus ergibt sich eine Intensität der dramatischen Spannung, die bei der Sparsamkeit und Ökonomie des eigentlichen Geschehens geradezu unglaublich scheint. Eine weitere Intensivierung der Spannung wird dadurch erreicht, daß der Singstimme innerhalb der musikalischen Komplexion fast durchwegs eine zentrale Stellung eingeräumt ist. Dieser Umstand muß als wesentlichstes Fortschrittsmoment gegenüber Wagner und Strauß angesehen werden. Bei diesen Meistern liegt der musikalische Schwerpunkt des Monologs meist im Orchester, die Singstimme — eingebettet in die Masse individualistischer Instrumentalstimmen — hat oft nur die Funktion eines dramatischen Regulativs zu versehen. Demgegenüber wird bei Schönberg die Flamme des Gesanges von dem Hohlspiegel des Orchesters tausendfältig zurückreflektiert, sodaß man paradox sagen könnte: das Orchester sei hier gewissermaßen die Vision der

Bühne. Diese charakteristische Vertauschung des Grundverhältnisses Bühne — Orchester erfordert nun naturgemäß eine Umgestaltung des dramatischen Melos überhaupt. Die Instrumentalmelodie des „*Tristan*“ und der „*Salome*“ mit den perspektivischen Wirkungen ihrer enharmonischen Farben ist hier einer dramatischen Deklamation gewichen, die ihr (gleichsam interpretierendes) Echo in dem mystischen Naturalismus eines oft begleitenden Orchesters findet. Demgemäß ist die Struktur dieses psychologischen Pandämoniums lediglich durch die Kurve des seelischen Geschehens bestimmt. Somit fehlt dem Werk im Sinne seiner Vorgänger das architektonische Grundprinzip. An dessen Stelle ist der Begriff der dramatischen Klangfarbe getreten, die gewissermaßen den Ablauf der „*Handlung*“ gliedert. Von dieser begrifflichen Station aus gelingt es Schönberg die Brücke von dem romantischen enharmonischen Melos seiner Frühzeit zur Zukunft zu schlagen. „*Klangfarbenmelodie*“ ist die Devise des Werkes und diese — Schönbergs ureigene — Begriffskategorie bildet den Übergang zu jenem neuen Melos, das mit der Architektur seines „*12 Tonprinzips*“ die dritte Schaffensperiode darstellt. „*Erwartung*“ konnte als dramatisches Spiel der Klangfarben des strukturellen Regulativs der „*12 Töne*“ entbehren. Vielleicht gerade darum ist das Werk von einer Freiheit und Grenzenlosigkeit des Klanges, die von Schönberg selbst kaum mehr überboten werden dürfte. Darin liegt aber auch die Schwierigkeit der Apperzeption. Die Rudimente der tonalen Kadenz, die noch etwa im Fis-moll-Quartett zu spüren waren, sind geschwunden, das nachwagnersche Melos der Freiheit der Klangfarbenmelodie gewichen. Dementsprechend hat sich der Chemismus des in seiner Besetzung etwa der „*Salome*“ entsprechenden Orchesters durchaus verändert. An Stelle der Wagner-Straußischen Scheinpolyphonie mit ihrer latenten Generalbaß-Fundamentierung sind freie koloristische Komplexe getreten, die den Gesetzen der harmonischen Perspektiven nicht mehr unterworfen werden können. An Stelle der motivischen Arbeit der Wagnerschen Satztechnik ist ein fesselloses Spiel instrumentaler „*Haupt- und Nebenstimmen*“ getreten, deren Klangdimensionen infolge der oft bizarren Lagerung einzelner Instrumente und Instrumentalgruppen in ausschweifender Weise verändert scheinen. Endlich sind die Anforderungen, die an die Singstimme gestellt werden, ungeheuer — vom lyrischen Geflüster bis zum Entsetzensschrei muß sie alle Register spielend beherrschen. Die hieraus resultierenden unerhörten Schwierigkeiten der Wiedergabe hat die Wiesbadener Aufführung in unglaublicher Weise überstanden. Was Bekker und Rosenstock hier in aufreibender, unermüdlicher Probenarbeit geleistet haben, ist höchster Bewunderung wert. Dem von Bekker und Buchholz entworfenen, beklemmend phantastischen Bühnenbild mit seinen traumhaften Lichtwirkungen, stand die wundervolle Disziplin des Orchesters unter Rosenstocks meisterhafter Führung gegenüber. Wie hier die Probleme dieser bis ins kleinste Detail durchgeistigten Partitur gelöst wurden, war ein ungetrübter Genuß. Die Leistung Edith Maerkers entsprach durchaus den ungeheuren Anforderungen der Partie und verhalf im Verein mit den Leitern der Aufführung dem faszinierenden, wie ein Alpdruck einsetzenden und in glühender Ekstase ausklingenden Werk zu einem großen, nachhaltigen Erfolg. Mit dieser Aufführung hat Paul Bekker eine Tat vollbracht, die bereits der Musikgeschichte angehört. In diesem Sinne ist dieser Abend wohl von den meisten Teilnehmern empfunden worden: als ein künstlerisches Ereignis seltenster Prägung.

Hans F. Redlich, Mainz.