

This thesis is copyrighted material, and is used by written permission of the author.
Fair usage laws apply.
© 2005

A VOICE FOR MODERNISM IN ELSA BIENENFELD'S MUSIC REVIEWS

by

Kelsey Draper

Submitted to Brigham Young University in partial fulfillment
of graduation requirements for University Honors

Department of Humanities, Classics, and Comparative Literature

April 2005

Advisor: Robert McFarland

Honors Representative: George Tate

Signature: _____

Signature: _____

TABLE OF CONTENTS

Title Page	i
Table of Contents	ii
List of Figures	iii
Abstract	iv
Chapter 1: The Problem of Modern Music	1
Chapter 2: Modernism in the City and Music	6
Chapter 3: Biographical Sketch of Elsa Bienenfeld	13
Chapter 4: Cultural Journalism and the Newspaper	26
Chapter 5: Bridging the Gap: Examples from Her Reviews	30
Works Cited	42
Appendix 1: A Collection of <i>Neues Wiener Journal</i> Reviews	46

LIST OF FIGURES

Figure 1: Elsa Bienenfeld at her desk	19
Figure 2: Wollzeile 9.....	20
Figure 3: The University of Vienna.....	21
Figure 4: University Records.....	22
Figure 5: Elsa Bienenfeld bust portrait.....	23
Figure 6: Dominikanerbastei 22/4.....	24
Figure 7: Elsa Bienenfeld standing.....	25

ABSTRACT

A VOICE FOR MODERNISM IN ELSA BIENENFELD'S MUSIC REVIEWS

This thesis discusses Elsa Bienenfeld's role as a modern music critic and cultural journalist and shows how she defended modernism by encouraging her Viennese readers to embrace it. The purpose is not to create a mere biographical sketch, but to demonstrate how Bienenfeld shaped and influenced the public's perceptions of the budding modern music movement in Vienna. Chapter 1 introduces the problem of modern music and provides the historical context for Elsa Bienenfeld's life. Chapter 2 introduces modernism as a movement in the city and reviews the development of music out of the classical and romantic periods into modernism. Chapter 3 is a biographical sketch of Elsa Bienenfeld based on details from her university education, documentation of her career, and archival records of her residence and death places. Chapter 4 moves into a discussion of Bienenfeld's own genre of modernism, cultural journalism, and talks about the pervasive influence of the newspaper in turn-of-the-twentieth century Vienna (and Europe). The final chapter is an analysis of newspaper reviews authored by Bienenfeld, focusing on the reviews in which she discussed the premieres or early performances of significant works of modern music.

The Problem of Modern Music

My semester abroad in Vienna in the spring and summer of 2001 coincided with the fiftieth anniversary of Arnold Schönberg's death. In commemoration of his life and works, the Arnold Schönberg Center sponsored a series of lectures and concerts for the public. During that summer, I attended one of these concerts, where four graduate students from the University of Vienna performed one of Schönberg's string quartets as part of their masters thesis work. All I knew about Arnold Schönberg was that his music was atonal, modern, and difficult to listen to. I was pleased, however, with the venue—I was one of only thirty audience members in a small performance room—so I opened my ears and my mind to the music. A composition student seated next to me brought along the score, and I was delighted to follow along during what turned out to be the most musically stimulating performance of my four-month stay in the music capitol of the world. In my captivation, I was not at all disturbed by what I perceived to be lack of melodic structure characteristic of twentieth-century music.

In contrast to my positive first encounter with modern music, most listeners had less than positive reactions at the turn of the twentieth century when Schönberg and other modern musicians emerged. Even today, 100 years after their music originated, listeners typically do not understand the music that just sounds like “noise” to them. Too often the only people initially interested in a new movement such as modernism are those who have created its ideals and understand its tenets. Members of the greater public traditionally react

negatively to change because of their uninformed perspective or their resistance to change. For example, a near riot broke out in Paris in 1913 because the percussive rhythms and violent score of Stravinsky's *Rite of Spring* enraged its first listeners (Hill 30). Today's audiences would hardly call Stravinsky's music violent. I have concluded that progressive music does not need to sit for years after it premieres in order to be well received; it simply requires understanding. A solution to the problem of misconceptions about modern music is to bring an informed and educated perspective to listeners that is sympathetic to their existing prejudices.

Elsa Bienenfeld (1877–1942), a music reviewer living and working in Vienna at the turn of the twentieth century, tried to provide this perspective. On February 12, 1907, while reviewing two of Arnold Schönberg's premiers in Vienna, Bienenfeld addressed the problem of prejudice to new forms and movements: "Es ist zu verschiedenen Zeiten ein bedauerlicher Nebelstand der Musikkritik gewesen, daß an Stelle des Gegensatzes gut und schlecht die Gegenüberstellung von 'klassisch,' 'romantisch' oder 'modern' als Werturteil galt" (8). Bienenfeld understood that the public was quick to judge and form opinions about something with which they may not have been familiar. Her newspaper reviews helped the public understand modern music within a greater cultural context.

Although biographical information about Bienenfeld is sparse, a study of her reviews alone reveals her education, authority as a musician, character, and personal opinions. She stands apart from other critics of her time because of her gender, career, and race. In 1903, she was the first woman to receive a Ph.D. in musicology from the University of Vienna, only five years after women were first permitted to pursue doctorates of philosophy. Unlike many of her Jewish artist contemporaries, Bienenfeld stayed in Austria during WWII until she was killed by the Nazis in 1942.

She had a large audience as a writer, music reviewer, and *feuilletonist*¹ for the *Neues Wiener Journal*, one of Vienna's daily newspapers. She was writing in the age of cultural journalism, a new style of newspaper writing in the early 1900's that could be considered a reflection of modernism within journalistic writing. Cultural journalists focused on the implications of politics and current events on the cultural city experience. In Bienenfeld's case, she did not simply report the musical performances of Vienna in her reviews, but she commented on the changing styles, their effect on the city's concert-goers, and the implications this music had for the direction of compositional movements.

Until recently, scholars and historians writing about modernism in Vienna have paid little if any attention to essays and *feuilletons* written by women in turn-of-the-twentieth century newspapers. According to scholar Margaret Kollman, the newspapers were an important, if not the most important medium of publication for women essayists and *feuilletonists* because there were still so many social restrictions and disadvantages for female writers during this time period (157). Kollman further argues that the little focus on these writers has formed a hole in today's scholarship:

Es fehlen sowohl ein Überblick über Autorinnen, Publikationsorgane, Themen und Texte als auch Untersuchungen zu Textstruktur und Stil der Essays und Feuilletons sowie ihrer Bezüge einerseits zur Gattungstradition und andererseits zum literarisch-kulturellen Kontext der Zeit. Man weiß kaum etwas über die Rolle dieser Autorinnen

¹ *Feuilleton* is a French word meaning "a small form or piece." The *feuilleton* emerged in late 19th-century newspapers as a daily column, usually running along the bottom of the front page. *Feuilletonists* wrote about the city in which they were living and writing, usually focusing on small or seemingly insignificant details and experiences unique to the writer or the city. Many of the *feuilletonists* at the beginning of the 20th century were part of the modernism movement, and their essays have been collected and published separate from the newspapers. A few of Elsa Bienenfeld's reviews were printed as the daily *feuilleton*, although she was never exclusively a *feuilletonist*.

im Literatur- und Kultur-betrieb sowie über die Bedingungen der (Nicht-) Rezeption ihrer Texte. (157)

In 2002, musicologist Karen Painter included segments from Bienenfeld's reviews in a comprehensive study of Gustav Mahler's critics, but other than the sporadic inclusion of her name in music journals and lexicons, no other scholar has ever written about Bienenfeld. Her life and intellectual contributions to modernism have been overlooked.

In the following chapters, I place Elsa Bienenfeld into her historical and cultural context in *fin-de-siècle* Vienna and analyze specific selections from her newspaper reviews of the modernists. In chapter two I introduce modernism as a movement, specifically exploring its development in and relation to the city. I also review the development of music out of the classical and romantic periods into modernism—focusing specifically on Gustav Mahler, a key transitional figure from romantic to modern, and Arnold Schönberg, perhaps the most influential pioneer of modern music in Vienna and the entire Western world. Chapter three is a biographical sketch of Elsa Bienenfeld. Because biographical data on Bienenfeld is limited, I have used details from her university education, documentation of her career, and archival records of her residence and death places in order to build a framework for her life. In chapter four I move into a discussion of Bienenfeld's own genre of modernism, cultural journalism, and talk about the pervasive influence of the newspaper in turn-of-the-twentieth century Vienna (and Europe). The final chapter is my analysis of a collection of newspaper reviews authored by Bienenfeld. I focus on the reviews in which she was discussing the premiere or early performance of significant works of modern music, the majority of which are pieces by Gustav Mahler and Arnold Schönberg. In this section I have tried to preserve Bienenfeld's voice as much as possible in order to show her efforts to explain modernism to her readership.

Perhaps the most significant work of this thesis is the collected primary research. In the attached appendix, I have included eighteen transcriptions of Bienenfeld's reviews as they appeared in the *Neues Wiener Journal*. These reviews represent an entirely new source of primary research on the works of some of the most influential modern musicians of the twentieth century. They will be accessible to scholars and researchers via the Sophie Online Digital Archive: <http://sophie.byu.edu>.

Modernism in the City and Music

In order to understand Elsa Bienenfeld's intellectual relationship to modernism, it is important to understand the weighty influence that the city and contemporary artistic movements of Vienna had upon her work. As the cultural capitol of Austria and much of Europe, Vienna was a hub for new ideas, innovation, and change that occurred at the turn of the twentieth century. Vienna, like other major European cities, underwent massive geographic and architectural changes in the mid- to late-nineteenth century. Carl Schorske noted that any "practical objectives [that] redesigning the city might accomplish were firmly subordinated to the symbolic function of representation" (26). This emphasis of form over function contributed to the rise of artistic modernism. From an economic standpoint, the industrial advances in the nineteenth century brought more and more people into the cities to find work. In addition, economic failure in Eastern European countries brought foreigners by the thousands into Vienna (27). This diversity and amalgamation of cultures provided fertile ground for new ideas and original thought in the arts and politics, making it possible for modernism to be born and to flourish in Vienna.

Although, on the one hand, Vienna was a prime place for the growth of modernism, political leaders in Germany and Austria who wanted to preserve traditional Germanic culture were suspicious of modernism with its critical and non-culture-specific nature. Paret points out that an attack on modernism "could build on the dislike or suspicion of modern art that had a long history in Germany. Perhaps nowhere was modernism in art and design

as widely accepted as in Germany, and nowhere was it as strongly opposed and turned into a political issue” (13). As Hitler and the Nazis took power in Germany in the 1930’s, modern musicians, artists, writers, and intellectuals were either killed or forced to flee to other countries. Political groups that emphasized national customs and traditions were often opposed to modernism’s universality and objectivity. While modernists did not reject tradition entirely, they certainly did not let tradition limit new directions for their ideas.

Modernists caught on to the idea of the city as a spectacle, which they tried to capture in their respective artistic genres. In Bienenfeld’s case, it was through a modern form of journalism—the art of urban observation. The city, as historian Peter Fritzsche illustrates, provided authors with a unique viewpoint: “Along with roads and railways the city also projected angles of perception, and it is these that the modernist tradition in the arts attempted to represent” (33). The modernist were, in a sense, slowing down from typical fast-paced journalism and looking at the way in which city life affected individual’s impressions, attitudes, and perceptions, rather than looking at the city itself with its technology and industry. Along with describing *what* was changing in the city, the subjective journalism of the modernists was suggesting *how* the city should deal with change.

In another sense, Bienenfeld and her modernist contemporaries were trying to represent the effects of the city on its dwellers through personal observation, focusing on the senses. In a study of the development of modernism in Berlin and other major European cities, Fritzsche links modernism with visual processes:

The fragmentary nature of the modern city came to be identified with new ways of seeing. Perspectives that had once been dismissed as marginal, subjective, or hallucinatory gained new credibility. This promiscuous visuality ultimately challenged the whole process of sight and even the idea of certainty and clarity. Throughout the

nineteenth century, artists and writers turned to the city as a new organum to explore the mediations and circumstances of consciousness. (34)

One of the ubiquitous guides to the emerging modern urban environment was the section of the newspaper called the *feuilleton*, which discussed art, music, politics, and the city from a personal viewpoint of one author. The *feuilletonist(in)* was obsessed with the city and its forms, but ultimately relied on personal experience—the experience of the senses—in order to convey the essence of the city to his or her audience. As a music reviewer and *feuilletonistin* in Vienna just after the turn of the twentieth century, Elsa Bienenfeld observed modern music, a genre she had studied and practiced, and reported her perspective to her readership. Modernism was new and unfamiliar to many of her readers, and some reacted negatively to its manifestations in music and art, calling it primitive and strange. In a 1908 review of Arnold Schönberg's 2nd String Quartet, Bienenfeld countered the rejection of modern music based on personal preference: “Daß ein Werk abgelehnt wird, ist zwar eine Präsumtion, aber noch lange kein Beweis für eine gute Qualität” (“Zur Aufführung” 24). Bienenfeld and other music reviewers acted as liaisons to the public—defending modernism and helping their readers see its merit. Much as the *feuilletonist* acted as a guide to certain aspects of urban modernism, Bienenfeld's reviews were “guides” for traditional and new readers to understand modernism in music as it was emerging in Vienna.

Some modern city observers focused on what they saw, but music critics like Bienenfeld focused on the auditory reception of the city. Karen Painter describes the cultural importance of music in turn-of-the-century Vienna: “At this moment in musical history, when orchestral color took on a novel but contested importance, aural impressions from concert listening became essential to the interpretation of a composition” (267). As she related new premiers to her readers, Bienenfeld was not as concerned with audience

response as she was with the music itself. She and other music critics “followed new compositions avidly and refrained from neither technical analysis nor interpretation” (267). They sought to capture and define modernism in music for their readers through their reviews, thus acting as guides to modernism.

Modernism was innovative and encompassed anything new, avant-garde, and in many cases unconventional. These attributes were abundant in the city and made the perfect subject for modern musicians, painters, writers, and thinkers. In an introduction to Schönberg’s works, Daniel Albright calls modernism “a testing of the limits of aesthetic construction” (ix). For musicians, this “testing” had its roots in the nineteenth century, when composers began to question some of the fundamental assumptions about form and theory. Although it is difficult to say when one era ended and another began, modernism in Vienna “stood on the shoulders of the major innovators of nineteenth century culture” (Cross xv).

Musicians in the nineteenth century started testing aesthetic construction during the era of romanticism by pulling away from established forms that had been mastered by accomplished classical era composers like Mozart and Haydn. Schorske explains how “‘the forces of movement’ challenged ‘the forces of order’” during the romantic era (347). For example, although Beethoven’s first and second symphonies still contained styles reminiscent of Mozart, he was approaching romanticism by the time he composed his third symphony. By the end of his life, he was writing in an entirely new era—having challenged the tonal framework of the classical era and broken many of the well-established rules of symphonic composition with a dramatic style that was completely his own. While discussing music’s transition into modernism, Schorske further explained how Arnold Schönberg “accelerated a process that had been under way since Beethoven: the erosion of the old order in music, the diatonic harmonic system” (345).

These changes were not always met without resistance, however. If members of the listening public relied only on past forms as a standard for new music, their comparisons often led to judgment and uninformed opinions. While reviewing a less-popular premier of one of Arnold Schönberg's quartets, Bienenfeld discussed the negative implications of comparing avant-garde musicians with their predecessors.

Es sind noch jedesmal, sobald eine neue Erscheinung auftrat, die Genies vergangener Zeiten als beleidigte Götter aufgerufen worden. Beethoven wurde getadelt, weil er kein Mozart war; über die letzten Werke des "tauben" Komponisten hat man jahrzehntelang nur mitleidig die Achseln gezuckt; Brahms wurde mißachtet, weil er Beethoven "nachahmte," Wagner verlästert, weil er über ihn "hinauswollte." ("Zur Aufführung" 8)

Bienenfeld noted that musicians (or any artists), although reliant on the predecessors for progress up to that point, were always stumbling over expectations of the past as they tried to produce new music. The difficulties that Beethoven, Brahms, and Wagner faced as they developed new styles were not exclusive to their respective time periods.

Later nineteenth-century composers continued to struggle with the restrictions imposed by the classical and even romantic traditions. In the mid-1870's, toward the end of pianist and composer Franz Liszt's life, he felt that musicians had exhausted their possibilities within tonality. He was the "first to realize that the major and minor key tonal system would eventually collapse." He began to compose tonally ambiguous pieces that appealed to few listeners, and "most thought the great virtuoso had gone mad" (Dubal 503). His works, however, set the stage for other late-nineteenth-century experimental musicians like the French composer Claude Debussy and the late-romantic Austrian composer Gustav Mahler, both of whom composed into the twentieth century.

It was not until the 1870's and 80's that composers were born who would be completely immersed in modernism. In Vienna's music world, Arnold Schönberg (1874–1951) was the leader of the Modern music movement and founder of the 12-tone row. Schönberg spent years developing a serialistic tonal system, in which the twelve notes of the equal-tempered scale are arranged into a series using each note of the chromatic scale once. This series then becomes the basis for the melodies, counterpoint, and harmonies of the composition (Griffiths 116). In Schönberg's system, no single note or group of notes predominated, but the music was mathematically driven and focused almost entirely on theory. In contrast to the tonal harmonic foundation of almost all Western music up to that point, Schönberg's system “completely and systematically obliterated traditional harmonic organization” (1). In her reviews, Bienenfeld frequently addressed Schönberg's formation of a new musical tradition. “Er wendet sich von der ‘Musik als Ausdruck’ deren intensiver Vertreter Wagner war, zur ‘Musik als Eindruck’” (“Arnold Schönbergs ‘Gurrelieder’” 21).

Vienna had a grand tradition in music and boasted the finest music schools and instruction in all of Europe. However, the Viennese were tradition-bound, and some saw the changes occurring to be a threat to established classical and romantic forms. Brian Campbell describes how Schönberg was “met with vehement resistance from the musical public, who perceived his [atonal] music as a repudiation, rather than as an extension, of tradition” (31–32). What traditional musicians and music lovers may not have realized was that the setting aside of tonality was no abrupt change, but had its roots in the past composers and their evolving styles. As Bryan Simms points out: “The process was not one of rebellion or rejection but instead the result of a continuing enrichment of harmony that was driven, especially in its later stages, by the ever more vivid expression of extramusical ideas” (10). Schönberg's innovation was a brilliant extension of Debussy and Liszt's earlier attempts.

Like the musicians at the turn of the twentieth century, Bienenfeld's writing had its unique position in the transitional and progressive state of journalism. By using examples and imagery from the past romantic tradition to describe modernism, she tried to dispel the notion that composers had suddenly adopted a style with no foundation in established musical forms. Her background and education reveal her perspective as a writer and show how she was an important voice that helped shape the public's perception of modernism.

Biographical Sketch of Elsa Bienenfeld

Elsa Bienenfeld was born into a Jewish family in Niederösterreich, the state surrounding Vienna, on August 23, 1877. Little is known about her family or childhood, but her older brother, Franz Rudolf Bienenfeld, later became well-known as a pioneer of human rights law (Adunka 44). Elsa passed the Matura, Austria's high school graduation exam, on July 9, 1898, and began her studies at the University of Vienna that same year. At the time of her enrollment, her parents were no longer alive, and she was living with a guardian, Herr Phibus Schmelker, a salesman, at Wollzeile 9 in Vienna's first district (*Philosophie*, University Archives).

On May 22, 1903, Bienenfeld became Dr. Elsa Bienenfeld when she graduated from the University of Vienna with a Ph.D. in musicology (*Promotion*, University Archives). The university began taking its first female doctoral students in the liberal arts in 1897, one year previous to Bienenfeld's enrollment. She moved quickly through her studies and became the first female graduate from the combined schools of philosophy. While working to obtain her Ph.D. at the University of Vienna, she studied the great composers of the past and was taught about the theoretical foundation that had brought music to its current state. Her principle instructors, however, were Arnold Schönberg and Guido Adler, Vienna's most progressive composer and musicologist respectively. Her instructors helped integrate her into the world of modern music, and it was under their tutelage that she learned the language of modernism that she would later convey to her readers in her newspaper music reviews.

But her “modern” education did not deny her a rich understanding of the existing tradition. Her mentors, while progressives themselves, were rooted in the theories and rules of the great composers of the past, and they ensured that their students were equally well versed in existing musical forms.

Additional evidence of her broad musical expertise comes from her doctoral work and other published writings on Brahms and Bruckner in the 1920’s. Her doctoral thesis was titled, “Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts” and focused on Schmeltzl’s folk music of the sixteenth century. In the opening lines of her thesis, she explained the merit of studying the collections of Haus- und Gesellschaftsmusik from the sixteenth century:

Uns sind sie heute aus mehrfachen Gründen wertvoll. Sie geben zunächst eine deutliche Vorstellung davon, wie die weltliche, leichte Musik jener Zeit überhaupt beschaffen war; dann aber haben sich in ihnen die ursprünglichen, prachtvollen Melodien des deutschen Volkslieds erhalten; schließlich zeichnen sie textlich einen klaren Umriß der geistigen und physischen Kultur des Bürger- und Bauernstandes im sechzehnten Jahrhundert. (80)

Her thesis work demonstrated her understanding and acceptance of non-mainstream musical forms. Bienenfeld’s innovative and modern professors along with her personal focus on past musical traditions gave her the authoritative voice necessary to respond to the public’s naïveté concerning the new musical forms.

Schönberg, Bienenfeld’s theory professor, was a young graduate himself and began taking his first private music students, including Bienenfeld, in Vienna in 1897 (Gradenwitz 15). Schönberg’s daughter, Nuria Schönberg-Nono, called her father an extraordinary and passionate teacher. Later in her life, she commented about his ability to instruct his student

composers to create for themselves, while always drawing on the theory and rules of the great masters of the past (7). In his instruction, Schönberg did not bypass traditional harmonic tonality in order to focus on his own theoretical innovations. He emphasized the traditional forms and showed how they are the essential foundation to musical progress and innovation. Nuria saw how her father inspired his students to excel. “Vor allem aber wußte er, wie man einen Schüler dazu bringen konnte, selbst die Geheimnisse der Musik zu entdecken, seine eigene Intelligenz, seine eigene Phantasie zu entwickeln” (7). He taught his students to use what they had been given and to build from there.

As a teacher, Schönberg was completely devoted to his students’ lives and education. Nuria Schönberg-Nono remembered how her father always tried to develop a personal relationship with them, often extending his hours of instruction to talk with them about topics outside of music: “seine Schüler waren wahrscheinlich Schönbergs beste Freunde. Treue war für ihn außerordentlich wichtig in einem Leben, in dem er als ein Jude und als ein Komponist verfolgt wurde” (8). When Schönberg left Paris² for America in 1934, he continued teaching in the States. His expectations for his American students were, however, too high. They lacked the discipline and dedication that had been so characteristic of his European students, many of whom, like Anton Webern and Alban Berg, went on to become great composers themselves. Schönberg often lamented to his family how he missed the rigorous work ethic and talent he found among his students back in Austria and Germany, of whom Bienenfeld was one (8).

Bienenfeld studied musicology under Guido Adler (1855–1941), one of the leading musicologists of the modernist movement in music and the father of *die stilkeritische Musikgeschichteforschung* (Ringer 78). Like Schönberg, Adler instructed his students primarily in

² Because he was Jewish, Schönberg was forced to flee Berlin, where he was working and teaching, for Paris in 1933.

masters of the past but more from a structural than a historical standpoint. Adler also founded the *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* or *DTÖ*, in 1894, a society for modern musicologists like himself (Flotzinger 310).

Bienenfeld's interactions with Schönberg and Adler extended into her professional career. During her university years, she was involved with the *DTÖ* and attended their meetings regularly. In 1904 Bienenfeld was made an official member of Adler's society. The society's goal was "von jeder Kunstepoche ein Bild zu schaffen, indem wir die hervorragendsten Werke derselben kennen lernen und ihre bleibenden Leistungen zu allgemeinerem Verständnis bringen. Universal wie die Kunst in Österreich soll auch die Auswahl der zur Veröffentlichung gelangenden Werke sein" ("Gedenkblatt" 7). As a member of the society, Bienenfeld would have enjoyed continued associations with other modern musicologists and further developed her ability to think and write independently about new musical forms.

On October 15, 1904, shortly after her May graduation, she also began teaching music with Schönberg at a well-known school for girls located in the 1st district between the university and Graben (one of the main streets coming off of St. Stephen's Plaza in the center of the 1st district) at Wallnerstraße 2. The school was led by Frau Doktor Eugenie Schwarzwald, a "headstrong and energetic woman, a pioneer in the field of education" (Wellesz 312, de La Grange 686). Their first students were from the musicology seminary at the University of Vienna, from which Bienenfeld had just graduated (Gradenwitz 16). A pamphlet stating the "mission statement" and goals of the courses read as follows:

Die kompositorische Technik hat in der letztvergangenen und der gegenwärtigen Musikepoche mannigfache Wandlungen und Bereicherungen erfahren: viele alte Grundsätze der traditionellen Musiktheorie sind gefallen, neue an deren Stelle

getreten. Von diesen Veränderungen Kenntnis zu nehmen, aus ihnen die richtigen Schlüsse zu ziehen und die durch sie bedingte Gestaltung der gesamten Musiktheorie darzustellen, wird der Hauptgrundsatz der in diesen Kursen Vortragenden sein.

(Wellesz 312)

The principles of the school emphasized the integration of music at all stages of life and how music should play a central role in the raising of children. Schönberg taught harmony and counterpoint, Alexander von Zemlinsky taught form and instrumentation, and Bienenfeld taught nineteenth-century music history. According to historian Alexander Ringer, the small and select group of students quickly noticed that Bienenfeld's "analytische Denk- und Lehrweise sich in vielem mit der ihres Mentors Guido Adler, des Vaters der stilkritischen Musikgeschichtsforschung, deckte" (78). The influence of her modern-thinking teachers on her own teaching style was pervasive. The school for new music was dissolved the next year because attendance was low, and Schönberg preferred to teach the students privately at his own home.

Bienenfeld left teaching to begin her career in journalism. In 1906, she began working as a music reviewer for the *Neues Wiener Journal*, where she worked well into the twenties. As a Jewish journalist, she had a visible role, "and the distribution of posts at major newspapers reflected the great influence of the Jewish intelligentsia in Vienna and Germany in the early twentieth century" (Painter 268). Little is known about Bienenfeld during the war years leading up to the Nazi takeover of Germany and Austria and into World War II. She published a book in 1925 called *Brahms und Bruckner als Symphoniker* and was occasionally published in Berlin and Munich newspapers (Wunberg 696).

Elsa Bienenfeld was one of millions of Jews who was killed during World War II. She died on May 26, 1942 at Maly Trostinec Konzentrationslager, a Nazi death camp near

Minsk, Russia. Her last known address in Vienna was at Dominikanerbastei 22/4, also in the first district. It was from this home, on May 20, 1942, that she was deported to Maly Trostinec, where all prisoners were shot and killed upon arrival (“Bienenfeld” Namentlicheerfassung). She never married; she had no posterity; and her remaining estate consists only of a few letters and correspondence.

From the limited information available, it is still possible to roughly imagine the course of Bienenfeld’s life. More important than the details of her life, however, were her contributions to the arts. She may not have left physical objects of remembrance, but within the early-twentieth-century microfilms of the *Neues Wiener Journal* are hundreds, possibly thousands of reviews that reflect the music and art that was the passion of her life.

Fig. 1. Elsa Bienenfeld at her desk (photo courtesy of the Austrian National Portrait Archive)

Fig. 2. Wollzeile 9, Bienenfeld's apartment in Vienna before and during her years at the University.

Fig. 3. The University of Vienna. The university moved from its old location in the first district after the new university was constructed just north of the Rathaus on the west side of the Ring near Schottentor.

Fig. 4. University Records, Elsa Bienenfeld's university records include registration information, address and personal information, semesters attended, instructors, classes, and her date of graduation.

Fig. 5. Elsa Bienenfeld bust portrait (photo courtesy of the Austrian National Portrait Archive)

Fig. 6. Dominikanerbastei 22/4, Bienenfeld's last known address in Vienna before her deportation. House 22 is to the left of the yellow building, but it would have appeared similar to this restored corner house prior to the war.

Fig. 7. Elsa Bienenfeld standing (photograph courtesy of the Austrian National Portrait Archive)

Cultural Journalism & the Newspaper

One of the most powerful mediums for communicating the ideas of modernism to the general public at the turn of the twentieth century in Vienna was the newspaper. As the city grew, more readers were turning away from the traditional novel and other literary forms and began reading more newspapers and periodicals (Köhn 9). The increasing publication of journals and periodicals drastically changed the world of literary publication. The author's relationship to the traditional production process became estranged as media production began to dominate the presses' and readers' attention because media production typically focused more on the information than on the writer. Many of the writers who turned to journalism turned as well to the *feuilleton* in order to continue writing creatively and to make some money as well.

Bienenfeld's decision to work for a newspaper gave her reviews the largest possible public audience. With so many people moving into the city, they oriented themselves by the newspapers, which have always focused on the city experience, unlike any other form of literature or media. As Fritzsche explains: "that is why the turn-of-the-century metropolitan newspaper is the most suitable entryway into the nature of urban experience" (19). The newspaper was the medium where multiple forms and ideas were all splashed together into one whole. Just as a reader's attention jumped from headline to advertisement when reading the paper, the city offered a similar experience in its conglomeration of cultural and political life. In the same way that news writers "fashioned ways of looking in addition to fashioning

looks,” Bienenfeld was not only able to introduce Vienna’s newcomers to the city’s great musical culture, but she introduced modern music to traditional listeners in a way that stylistically fit the atmosphere of the city (Fritzsche 19).

Painter discusses at length a new genre of news writing called cultural journalism, which flowered in Central Europe with the emergence of newspapers and periodicals that “devoted major resources to music reviews” (267). Cultural journalism turned away from strict news reporting and focused on reporting the aesthetic and artistic experiences of the city. The modernists, especially the musicians were largely dependent on this medium of reporting to bring their ideas and innovations to a mainstream audience. Literature lovers could reread novels and art lovers could revisit galleries, but music lovers were limited to select live performances.

Music audiences could typically only hear a work once when it premiered, unless the piece was popular enough to be performed again. Hence they relied largely on newspaper reviews for information on new music, just as the musicians were dependent on the medium for the promulgation of their works. Cultural journalism “had a more immediate impact on musical listening than on the reception of the other arts, not least because there was so little access to live performance” (Painter 267). Schönberg’s daughter, Nuria, remembered the times from her childhood when she could only rely on her father’s accounts to “hear” the music his European students had written. “Wir hatten sehr selten Gelegenheit, etwas von ihrer Musik zu hören. Es ist heute, wo man fast alles auf CDs hören kann, schwer zu verstehen, daß man damals moderne Musik nur in Konzerten hören konnte” (Schoenberg-Nono 8). In an age before recording devices, music lovers had only two means of accessing performances: either they attended the concert itself, or they read the reviews in the newspapers.

Elsa Bienenfeld began working as one of two main reviewers for the “Theater und Kunst” section of the *Neues Wiener Journal*, one of the leading cultural newspapers in Vienna (Flotzinger 148). She worked regularly for the paper for the next twenty years writing daily reviews of musical performances in the city, from premiers to classics. Although her exact date of hire is unknown, her first reviews appeared in 1906. At first she wrote two to three reviews per week, but within a few years of working for the paper, she was writing almost daily as a lead columnist.³ The newspaper appealed largely to a female readership, but had citywide circulation and “displayed greater concern for aesthetic matters and generally had higher taste” than other newspapers of its kind (Painter 273). The *Neues Wiener Journal* ran from the late 1800’s until it was shutdown by the Nazis on January 31, 1939 (Seethaler 96).

Bienenfeld’s education and background in music and her talent as a writer and critic would make her career successful. Newspaper editors were sure to hire qualified reviewers because the editors understood the public’s dependency upon the reviewers for access to musical works. Music critics “often had rigorous practical training as well as a doctorate in music history or another field.” They were “among the intellectual and cultural elite in a society that cherished music as the quintessential German (and likewise Austro-German) art form” (Painter 268). Walter Schrenk wrote in 1929 that music criticism “is not a profession in the bourgeois sense but rather depends on an entire orientation of the mind of a very personal nature” (qtd. in Painter 268). He further argued that great critics were born with a certain talent that could not simply be learned. In order to effectively respond to a work, a critic had to “feel and interpret the organic power and future strength in an artwork” (268). For over twenty years, Bienenfeld worked for the *Neues Wiener Journal* as the only steady one of two lead writers for the “Theater und Kunst” column. During this time she reviewed

³ This information is based on my own personal observations while scanning *Neues Wiener Journal* microfilms for reviews authored by Bienenfeld.

hundreds of daily performances at the Staatsoper, Volksoper, and Musikverein as well as countless premiers of modernists' works. Her authoritative voice was read and trusted.

Bienenfeld's voice of authority came from her background as a musicologist. She was not innovating new musical forms, like the modern composers, but her education and background qualified her to intelligently respond to their works, as opposed to those who were primarily educated in old forms. Musicology at the turn of the twentieth century was still largely rooted in the past and "focused on the middle ages and renaissance" (Painter 267). An intellectual like Bienenfeld was significant because of her ideas about the changing forms in music, which were in many cases as instrumental in the formation of public opinion as the music itself.

Bridging the Gap: Examples From Her Reviews⁴

As a cultural journalist, Bienenfeld used multiple approaches when critiquing a performance. Her style depended on whether the piece was a season regular, a special performance, or a premier of Vienna's new music. For repeat performances of well-known pieces, Bienenfeld stayed away from description of the music itself because her audience was already familiar with the works. Her articles were concise (200–500 words) and focused on highlights of that particular performance, such as guest performers or the conductor's musical interpretation of tempo and dynamics. When reviewing premiers of Vienna's new music, however, Bienenfeld's reviews were typically over a full column (1,000–1,500 words) and included in-depth descriptions of the music from start to finish. She typically focused more on audience reception and the composer's intent. In this way her voice became a critical first-reception of any musical premiere for her readers who had not attended the concert itself.

As one of two lead columnists for the "Theater und Kunst" section of the *Neues Wiener Journal*, Bienenfeld wrote on average three to four times per week. She worked an estimated twenty years for the paper, which meant she would have written well over 3,000 reviews during her career. She focused on music in Vienna, but she occasionally reviewed premiers in Munich or Berlin as well. This small sampling of her reviews focuses primarily on some of the most significant works by Arnold Schönberg, one of the leading innovators

⁴ See appendix 1 for full-text versions of all the reviews cited in this chapter.

of modernism in music, and Gustav Mahler, a romantic-modern transitionalist whose last symphonies premiered in Vienna during Bienenfeld's career.

In order for Bienenfeld's readership to understand music's move into modernism, she needed to write in an already familiar style. Just as Mahler was a mediator between Austro-German romanticism and early twentieth century modernism, Bienenfeld fulfilled a similar role as a critic (Franklin 602). The emotion and drama of Mahler's symphonies drew largely on romanticism, yet he was experimenting with dissonance and atonality that segued into modernism. Bienenfeld's writing style was laced with prose and phraseology characteristic of the romantic era; She relied heavily on nature metaphors, grand descriptions, and evocations of the emotions and senses. She used this language to introduce modernism to her largely female readership because they could relate better to romantic imagery than to the more experimental and abstract language of other modern journalists.

Bienenfeld supported "old" Viennese musical forms as well as new but was always open to change. The majority of her work for the *Neues Wiener Journal* consisted of reviewing daily performances of standard or canonized works at the Staatsoper and Volksoper. Where deserved, her reviews were filled with complimentary phrases for the old masters, but it was also in her reviews of such works that she exercised the most judgment, as these works had already been subjected to the judgment of previous critics. She displayed a degree of caution towards contemporary composers who lacked twentieth century innovation, which is one reason why she was so supportive of Schönberg and Mahler.

Because Bienenfeld saw change within a composer's style as a key to originality and artistry, she was critical, for example, of Ermanno Wolf-Ferrari's work.⁵ Early in Bienenfeld's career, on February 13, 1907, she reviewed a concert of winds and chamber

⁵ Wolf-Ferrari, while not opposed to modernism, was an archaic composer for his time—rooted in the styles of Mozart, Wagner, Puccini, and Richard Strauss. **Source?**

music at the Staatsoper, featuring three new pieces by Wolf-Ferrari and Arnold Schönberg, an interesting combination considering the composers' opposing genres. Schönberg was composing based on new methods of harmony and atonalism, while Wolf-Ferrari was a traditionalist whose music echoed themes from the past. Wolf-Ferrari's work itself apparently had not offered the listener anything new, but was largely repetitive of his previous opera works. Referring to his piece she said:

Das Werk selbst, in konventioneller Form befangen, hat weder durch thematischen Ausdruck noch durch dessen bedeutsame Entwicklung wesentlich Neues zu sagen Der Eindruck, den Wolf-Ferrari seinerzeit als Opernkomponist, als eines im Inhalt und in der Technik wenig originellen Autors ("Die neugierigen Frauen") machte, wurde durch dieses Kammermusikwerk aufs neue bestätigt. ("Konzert der Hofoper" 9)

Although she was critical of the Ferrari's piece, Bienenfeld showed her support for new music in all its varieties by bringing her readers' attention to the excellent execution. In her review of Wolf-Ferrari and Schönberg's concert, she focused on multiple aspects of the performance, first classifying these works as chamber music. She then discussed the orchestra's execution of the performance:

Die Ausführung sämtlicher Werke—ohne Dirigenten—was eine der größten Unerkennung würdige und gab neuerdings ein Zeugnis davon, daß jedes von diesen Mitgliedern unseres Hofopernorchesters auf seinem Instrument nicht nur technisch ein Meister, sondern auch als Musiker ein Künstler ist. ("Konzert der Hofoper" 9)

Her focus on the performance drew on the romantic notion that the listener could only feel the power of a piece vicariously through the privileged position of the artist, and only if he had mastered his craft. She accredited the success of the performance mainly to the

musicians' artistry, in addition to their technical mastery of their respective instruments and ability to perform without a director. Thus she encouraged her readers to appreciate musicality, even if the music was new or unfamiliar.

One of the strongest examples of her encouragement of the innovative came after she reviewed the premiers of Schönberg's String Quartet in D-minor and his Chamber Symphony in E-flat in Vienna on February 12, 1907. Bienenfeld prefaced and concluded her critique by explaining her role as a critic to her readers and cautioning them against the "Dogma der kritischen Subjektivität" that often causes one to judge a piece based on personal preference rather than its musical worth ("Streichquartett D-Moll" 8). She blamed this subjectivity mostly on historical prejudice: "Es ist zu verschiedenen Zeiten ein bedauerlicher Nebelstand der Musikkritik gewesen, daß an Stelle des Gegensatzes gut und schlecht die Gegenüberstellung von 'klassisch,' 'romantisch' oder 'modern' als Werturteil galt" (8). Throughout the review she attempted to help her readers move beyond preconceived notions by taking an objective, technical look at Schönberg's piece, "welche unabhängig von jedem persönlichen Eindruck ist" (8).

Although Bienenfeld was blatantly supportive or critical of the musicians she reviewed, objectivity in the musical analysis itself was one of her goals. She acknowledged the unrealistic possibility of hiding one's personal preference and voice, but she also used her education as a tool to analyze new music technically and objectively before giving her own opinion. "Denn eine Norm, wonach sich der Eindruck des Einzelnen richten müsse und woran er sich zu halten habe, kann es bei der Subjektivität und Persönlichkeit der Geschmacksurteile nicht geben" ("Streichquartett D-Moll" 8). Bienenfeld viewed her role as a music critic as one objectively trying to reassess a norm or standard for her readers:

Dasselbe scheint mir Schönberg, in einer anderen Kunst wirkend, durch andere Mittel, erreichen zu wollen. Ob ihm das Publikum die Erreichung dieses Zieles zuerkennen will, das steht in jedes einzelnen Höhers Gefallen. Ausgabe der Kritik kann es nur sein, die theoretischen Grundlagen, die Ziele und die Gefahren der musikalischen Gestaltungen darzulegen. Wollte sie dem Publikum ihre subjektive Unlust oder Lust imputieren oder dem Künstler der Wege vorschreiben, so überschritte sie weit die Grenzen der Macht und des Wissens, deren sie fähig ist. Sachliche Erläuterungen muß jeder vom Kritiker fordern, *seine persönlichen Meinungen dürfen niemandem interessieren.* (9)⁶

As illustrated by this quotation, Bienenfeld was repulsed by critics who imposed personal preferences in their reviews, which may have been an indicator of her understanding of her own power to influence opinions and preferences.

Closed-minded listeners displeased her as much as subjective critics. While discussing a particularly bad reception of one of Arnold Schönberg's pieces, Bienenfeld said, referring to the concert-goers: "ganz eigenartigen Geistes sind aber diejenigen, die ein neues Werk schon zu beurteilen imstande sind, bevor es fertig gespielt wurde" ("Zur Aufführung des Quartetts" 24). Later in the review she expounded more on the limited understanding that many audiences members had because of their pre-formed opinions: "In der Kunst gibt es keinen Stillstand ebensowenig wie es Revolutionen gibt. Diejenigen, die an der Hand konventioneller Redensarten die Meisterwerke der Vergangenheit zu hören gewohnt sind, sind die ersten, die bei der geringsten Änderung Todesgefahren wittern" (24). Her criticism was not of the works of the past themselves, but of the human tendency to cling to the past and view all change as a rejection of things familiar and comfortable.

⁶ Emphasis added.

While Bienenfeld maintained a level of objectivity when looking at the music from a technical standpoint, she made no attempts to hide her excitement for music's new direction. A statement from her review of "Die glückliche Hand" by Schönberg in 1924 reflects her eagerness to help the public appreciate new musical forms. By this time, modernism had expanded from elite intellectual circles and was prevalent all over cultural Vienna. This piece had been composed years earlier, but because of controversy and financial reasons, it was not premiered until October 14, 1924. The time delay afforded Bienenfeld the chance to reflect on the progress of the public in its acceptance of twentieth-century music since she first started writing almost twenty years previous:

Und nun die Musik? Die ist gewiß bedeutend deutlicher geformt als das Gedicht . . .
 Die Instrumente sind sehr sorgfältig solistisch behandelt, mit kleinen und kleinsten Motiven, die oft mit flehendem, zuweilen mit drohendem Ausbruch hervortreten . . .
 Auch die absonderlichen Klangverbindungen klingen nicht mehr neu und überraschend. Die sind schon längst ins Klangbewußtsein unserer Gegenwart gedrungen und beweisen aufs neue, daß die unbedingte, nie veralternde Originalität eines Kunstwerkes davon unabhängig ist. (11)

Her last line is a formula to understanding modern music. She was telling her readers that originality surfaces only when it breaks from already present forms. In other words, modern music was so innovative because it was new. Those who reacted against it were essentially rejecting originality. Bienenfeld embraced this originality and commented that: "Schönberg ist selbst vor fünfzehn Jahren schon reichlich spät gekommen" (11). She conveyed to her readership her absolute confidence in modernism as an innovative form worthy of the highest artistic merit.

Bienenfeld enthusiastically reported successful premiers of modern music to her readership to help them see that the new forms were being accepted. On February 24, 1913, Bienenfeld expressed her joy that the premier of Schönberg's *Gurrelieder* was so well received by the usually stuffy audience at the Konzerthaus Wien: “Die Uraufführung von Schönbergs ‘Gurreliedern’ wurde zu einem nahezu beispiellosen Triumph, der in den Annalen des Konzertsaaes wohl nicht so bald seinesgleichen haben dürfte. Der Saal bot einen merkwürdigen Anblick” (“Philharmonischer Chor” 4). Bienenfeld could not have been happier with the outcome of the performance, and she praised the performers and their delivery of the *Gurrelieder*. Her mention of the hall’s “strange look” expressed the irony that this premier was triumphant in a concert hall that typically was not so open to such innovative forms.

Schönberg’s pieces in particular were not, however, always well received. On December 21, 1908, his *Rosé-Quartett* premiered in Vienna to a heated audience with conflicting parties. Bienenfeld wrote about the piece’s mixed reception and her feelings about some of the audience members’ reactions in a series of reviews after the concert.

Wer als ruhiger Konzertbesucher im letzten Abonnementkonzert Rosés anwesend war, hat zu seinem Erstaunen den Konzertsaal in einen Schauplatz wütendster Parteikämpfe verwandelt gesehen. Während der Aufführung des neuen Schönbergschen Quartetts wurde gelacht, gestampft, gejohlt, geschrien, gezischt; es fiel in peinlicher Weise auf, daß selbst Leute, die ihr Urteil an anderer Stelle auszusprechen haben und die dieses Urteils wegen vor allem in Ruhe hätten hören müssen, sich im Konzertsaal selbst zu Anwälten und Führern der abscheulichen Szenen auswarfen. (“Zur Aufführung des Quartetts” 24)

Although she was disturbed by what she called embarrassing behavior, Bienenfeld explained later in the same review that “Musik sei nicht mit dem Verstand abzumessen und müßte nicht erst analysiert werden, sondern appelliere an das Gefühl” (24). She attributed the extreme emotional responses from first-time listeners to the music’s intensity. But she further explained that “die bübischen Störungen” in the music hall made it almost impossible to hear the music’s construction in the first place (24). She argued that any listener has the right to get up and leave if a performance is disturbing or distasteful, but disruptive behavior was totally unacceptable in her eyes. “Er hat jedoch kein Recht, diese Angelegenheit zum Anlaß für zügellose Temperamentsausbrüche zu benutzen und die Zuhörer zu stören” (“Rosé-Quartett” 8). Despite the disruptions taking place throughout Schönberg’s concert, Bienenfeld praised the instrumentalists and vocalist, Frau *Gutheil-Schoder*, for their composure considering the circumstances. At the piece’s second performance on February 26, 1909, every seat in the concert hall was filled, and Bienenfeld happily reported that the audience reacted positively (“Arnold Schönberg Konzert” 7).

Bienenfeld often used past composers’ names as adjectives to describe a particular aspect of the music she was hearing. In her review of Schönberg’s *Gurrelieder* on February 24, 1913, she talked about the piece’s originality as well as its dependence on “Wagnerischen Technik:” “Ihre Anlage ist von außerordentlicher Großartigkeit und trotz der deutlich spürbaren Abhängigkeit von der Wagnerschen Technik von einer individuellen Gestaltung und Intimität der Stimmungen, die hoch emporragt und in einzelnen Hauptstellen zu gewaltiger, ja erschütternder Wirkung sich verdichtet” (“Philharmonischer Chor” 4). This was one technique she used in order connect new sounds with those already familiar to her readers.

Just as she made comparisons with romantic and transitional musicians, Bienenfeld often used romantic metaphors and allusions with which her readers could relate in order to explain transitions into modern music. In a review of Schönberg's 2nd String Quartet, she relied on romantic metaphors from nature to explain the gap that divided Schönberg from his predecessors.

Die Kluft, die Schönberg von seinem Vorgängern trennt, liegt nicht im Inhalt des Dargestellten — die Trauer, die Reue, die Sehnsucht bleiben immer dieselben Gefühle und immer die Probleme der Kunst —, sondern nur in ihrer Gestaltung, der Möglichkeit ihrer Darstellung. Die Sehnsucht nach Frieden kann in der Poesie so verkörpert werden, daß nur die Anmut der Täler, nur die Lieblichkeit des sanften Abends gebildet wird: Eichendorffs Gedichte oder der Stil Mörikes. (“Streichquartett D-Moll” 9)

By using romantic imagery to describe Schönberg's music, she helped her listeners relate his abstract music to the already familiar images of nature. She also alluded to Eichendorff and Mörike, two romantic poets with whom her readers would have been familiar.

She used the same, if not stronger, metaphorical language of nature in her reviews of Mahler. In describing the premier of Mahler's 7th Symphony on October 4, 1909, she compared the second and fourth movements, entitled “Nachtmusik” with nature. “In die trübe, kalte Morgenstimmung des dämmernden Tages, wenn unterm bleichen Himmel alles fröstelt, führt die erste Nachtmusik” (“Mahlers Siebente” 7). Mahler, while still considered by many to be a romantic composer, was becoming more modern towards the end of his career. Bienenfeld used his transitional nature to her advantage in her writing in order to connect with her readers.

In a later review of the same symphony, Bienenfeld talked further about the nature of transition in relation to human modes of perception. She also used a cultural allusion to Kant to illustrate her idea:

Es gibt auch in der Kunst sehr viele Dinge, die zwischen der Erde liegen und dem Himmel und es kommt sehr darauf an, wohin man sich stellt, um sie in der richtigen Perspektive zu sehen. Einem kleinen Schusterbuben zum Beispiel würde es gewiß sehr komisch vorkommen, wenn jemand ihm den Kant vorlesen wollte, und er würde es sicher höchst lächerlich finden, daß einer sich über die Realität des Dinges an sich den Kopf zerbricht, da die Stiefel doch ganz wirklich dastehen. (“Mahlers Siebente” 10 Nov, 8)

Bienenfeld understood that the varying perspectives of her readers attributed to their varying reactions to Mahler’s symphony. By using this Kantian example of perspectives of reality, she put the responsibility of understanding back on her readership.

She also pointed out that the overall quality of the performance was largely determined by the quality of the performers’ interpretation. In her review of Mahler’s seventh symphony, Bienenfeld made the general argument that any orchestra ought to be proud of a successful premier because of the responsibility the players carried in making the first impression. “Ein neues Werk eines der bedeutendsten Symphoniker der Jetztzeit zum erstenmal zu interpretieren, ist eine ehrenvolle, künstlerische Tat, eine stolze Pflicht dem Publikum und dem Künstler gegenüber und eine kühne Probe der eigenen Kräfte” (“Mahlers Siebente” 4 Oct, 7). And she reinforced the quality of this particular performance by including details to indicate the audience’s reception of his symphony: “Die Aufführung wurde mit größtem Beifall aufgenommen. Nach dem letzten Saß steigerte sich der Applaus

zu einer gewaltigen Ovation für den abwesenden Komponisten” (7). She showed her readers that the performance was well received by mentioning the standing ovation.

After the premier of Mahler’s 8th Symphony in Munich, Bienenfeld was so impressed by his newest work that she elevated him to a near deified status. She said, “Vor dem Ingenium dieses Künstlers müssen wir alle, die wir der Kunst durch Wahl, Beruf, Überzeugung angehören, in Bewunderung uns beugen” (“Die Achte Symphonie” 9).

Although her tribute may seem overdone to readers and listeners today, it was her honest emotional response to an unprecedented masterpiece in music for her time.

On May 19, 1911, Bienenfeld had the unique opportunity to author the daily *feuilleton* as an obituary and tribute to Gustav Mahler, who had died in Munich the day before. In this non-traditional Feuilleton, Bienenfeld used the power of the front page to educate Vienna about a man she possibly considered to be the greatest modern composer. Her language once again demonstrated how her own feelings resonated with this emotionally charged composer as she passionately wrote about his life and his relationship with Vienna. In reference to his first premier in Vienna, she wrote: “Mit einem Schlage hatte der Zauberkünstler das Wiener Publikum erobert. Er besaß das Genie der unmittelbaren persönlichen Wirkung“ (“Gustav Mahler” 1). In reference to his new position as director of the Wiener Philharmoniker, Bienenfeld wrote:

Mit dem Feuereifer, mit der Energie ohnegleichen, die diesen merkwürdigen Mann auszeichnete, stürzte er sich in diese Aufgabe. Nicht vergessen darf werden, daß Mahler in erster Reihe schaffender Künstler war; und es ist für seine phänomenale Arbeitskraft, für sein ungewöhnliches Pflichtgefühl bezeichnend, mit welchem Ernst er diese Tätigkeit zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat. (1)

She saw him as a personality that affected everything within his grasp of influence, and she generously complimented him in this last tribute to his life. As one of his critics, “she remained a faithful supporter of Mahler to the end” (de La Grange 475).

Later in her obituary about Mahler, Bienenfeld used strong, scolding language to show her disappointment that modernism was resisted and rejected. She showed how much he both affected and was affected by the city. In her expressive style, she personified the city and condemned it to a great judgment for the way it had neglected Mahler:

Mahler hat dieses Lebenswerk, welches nach seinem kompositorischen Schaffen ihm um alles teuer war, nicht vollendet. Wie sehr er daran gehangen hatte, zeigte nichts rührender als die Sehnsucht des Sterbenden, nach Wien gebracht zu werden, nichts erschütternder, als die von den Schatten des Todes verdüsterte Freude, als er die Grüße seines Orchesters empfing. Als Mahler von der Hofoper scheid, gab er damit mehr auf als eine Stellung. Sein Verzicht war Kulturtragödie. Wien, das an genialen Begabungen und mutwilligen Versündigungen so reiche Wein, wird auch diese Tatsache einmal in dem großen Rechenschaftsbericht, welchen die Weltgeschichte einfordert, einzugestehen haben. (“Gustav Mahler” 1)

In a way, Bienenfeld’s insistence that Vienna forgot Gustav Mahler was ironically reflected in her own life. Like so many other artists killed in WWII, Bienenfeld and her works have remained obscure and practically undiscovered. Studying what she wrote is valuable not simply because she was forgotten, but also because she was able to write with authority about modernism and new musical forms while still valuing the great musical traditions of the past. Understanding the content of her music reviews and her interactions with the musicians she was critiquing provides a fresh perspective on modernism and the often misunderstood changes occurring in avant-garde music from the early 1900’s.

Works Cited

- Adunka, Evelyn. "Franz Rudolf Bienenfeld: Ein Pionier der Menschenrechtsgesetze." *David* 45 (July 2000): 44–49. 26 September 2004.
<www.david.juden.at/kulturzeitschrift/44-49/menschenrecht-45.htm>.
- Albright, Daniel. "Border Crossings." *Schoenberg and Words: The Modernist Years*. Eds. Charlotte M. Cross and Russell A. Berman. New York: Garland Publishing, 2000. vii–xiv.
- Bienenfeld, Elsa. "Arnold Schönberg: 'Die glückliche Hand.'" *Neues Wiener Journal*. 15 October 1924: 10–11.
- . "Arnold Schönberg Konzert." *Neues Wiener Journal*. 26 February 1909: 7.
- . "Arnold Schönberg: Streichquartett D-moll." *Neues Wiener Journal*. 12 February 1907: 8–9.
- . "Arnold Schönbergs Gurrelieder." *Neues Wiener Journal*. 2 March 1913: 21.
- . "Die Achte Symphonie von Gustav Mahler." *Neues Wiener Journal*. 13 September 1910: 9.
- . "Gustav Mahler und die Wiener Hofoper." *Neues Wiener Journal*. 11 May 1911: 1–2.
- . "Konzert der Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Hofoper." *Neues Wiener Journal*. 13 February 1907: 8.
- . "Mahlers Siebente Symphonie." *Neues Wiener Journal*. 10 November 1909: 8.
- . "Mahlers Siebente Symphonie im Konzertverein." *Neues Wiener Journal*. 4 October 1909: 7.
- . "Philharmonischer Chor." *Neues Wiener Journal*. 24 February 1913: 4.
- . "Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Ed. Max Seiffert. vol. 6

Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904–1905. 80–135.

———. “Zur Aufführung des Quartetts von Arnold Schönberg.” *Neues Wiener Journal*. 25
December 1908: 24.

“Bienenfeld, Elsa.” Namentliche Erfassung der österreichischen Holocaustopfer. 2004.
Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes. 10 October 2004.
<www.doew.at>.

Campbell, Brian G. “Gurrelieder and the Fall of the Gods: Schoenberg’s Struggle with the
Legacy of Wagner.” *Schoenberg and Words: The Modernist Years*. Eds. Charlotte M. Cross
and Russell A. Berman. New York: Garland Publishing, 2000. 31–63.

Cross, Charlotte M. and Russell A. Berman. “Editors’ Introduction.” *Schoenberg and Words:
The Modernist Years*. Eds. Charlotte M. Cross and Russell A. Berman. New York:
Garland Publishing, 2000. xv–xxv.

De La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler*. Vol. 2. New York: Oxford University Press,
1995.

Dubal, David. *The Essential Canon of Classical Music*. New York: North Point Press, 2001.

Flotzinger, Rudolf, ed. “Elsa Bienenfeld.” *Oesterreichisches Musiklexikon* 1. Wien:
Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002. 148.

Franklin, Peter. “Gustav Mahler.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed.
2001.

Fritzsche, Peter. *Reading Berlin 1900*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

“Gedenkblatt den Mitgliedern und Teilnehmern der Haydnzenterfeier, des III. Kongresses
der ‘Internationalen Musikgesellschaft’ und der ‘Internationalen Korpuskonferenz.’”
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Vienna: R. v. Waldheim, 1909.

Gradenwitz, Peter. *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*. Vienna: Paul Zsolnay, 1998. 7–8.

- Griffiths, Paul. "Serialism." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. 2001.
- Hill, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Köhn, Eckhardt. "Einleitung Großstadt und »Kleine Form«." *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form: Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin: Das Arsenal, 1989.
- Kollmann, Monika. "Essayistinnen und Feuilletonistinnen der Wiener Jahrhundertwende." *Zeitungen im Wiener fin de siècle*. Eds. Sigurd Paul Scheichl and Wolfgang Duchkowitsch. Munich: Oldenburg, 1997. 157–68.
- Painter, Karen, ed. *Mahler and His World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- . "The Sensuality of Timbre: Responses to Mahler and Modernity at the *Fin de siècle*." *19th Century Music* 18.3 (Spring 1995): 236–56.
- Paret, Peter. *An Artist Against the Third Reich*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Ringer, Alexander L. *Arnold Schönberg: Das Leben im Werk*. Stuttgart: JB Metzler, 2002.
- Schienenberg-Nono, Nuria. "Mein Vater, ein leidenschaftlicher Lehrer." Foreword. *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*. By Peter Gradenwitz. Vienna: Paul Zsolnay, 1998. 7–8.
- Schorske, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna*. New York: Random House, 1981.
- Seethaler, Josef and Gabriele Melishek. *Demokratie und Identität: Zehn Jahre Republik in der Wiener Presse 1928*. Vienna: Universitätsverlag, 1993.
- Simms, Bryan R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Philosophie Fakultät Nationalien*. Signature 178. 1898–99. University Archive Vienna, Austria.
- Promotion Protokoll*. Ms. 34.2. October 1993. University Archive Vienna, Austria.
- Wellesz, Egon. "Anfänge der 'Neuen Musik' in Wien." *Österreichische Musikzeitschrift*. Ed. Elisabeth Lafite, Vienna: Agens-Werk Geyer, 1970.

Wildauer, Monika, ed. "Beiträge '90 Österreichische Musiker im Exil" *Österreichische Gesellschaft für Musik*. London: Bärenreiter, 1990.

Wunberg, Gotthart, ed. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Reclam: Stuttgart 1994.

Appendix 1: List of collected reviews*:

January 29, 1907	“Konzerte: Wunderkinder”
*February 6, 1907	“Rosé-Quartett” (Arnold Schönberg)
February 6, 1907	“Ein neues Beethoven-Buch”
*February 12, 1907	“Arnold Schönberg: Streichquartett D-moll, Ausführung am 5. Februar. Kammersymphonie E-dur für fünfzehn Soloinstrumente, Ausführung am 8. Februar.”
*February 13, 1907	Arnold Schönberg, “Konzert der Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Hofoper”
February 22, 1907	“Gesangskonzerte” (Sängerin Malborg Svärdröm aus der Schweiz)
November 1, 1908	“Hofoper.” (Schmedes verabschiedet sich, geht nach NYC)
November 4, 1908	“Konzerte.” (Tonkünstler-Orchester in Musikvereinsale)
November 6, 1908	“Hofoper.” (B/Vurrian)
November 7, 1908	“Henri Marteau.”
November 9, 1908	“Philharmonisches Konzert.”
November 13, 1908	“Musik.” (50 Geburtstag von Singerverein)
November 16, 1908	“Das Jubiläum des Singvereines. Das Festkonzert.”
November 17, 1908	“Konzerte.” (Brahms, Liszt, Schubert; Dirigent: Paul Weinfarten)
*December 22, 1908	“Rosé-Quartett” (Arnold Schönberg)
*December 25, 1908	“Zur Aufführung des Quartetts von Arnold Schönberg”
*February 26, 1909	“Arnold Schönbergs Konzert”
*October 4, 1909	“Mahlers Siebente Symphonie im Konzertverein”
*November 6, 1909	“Jacques-Dalcroze und seine Methode”
*November 10, 1909	“Mahlers Siebente Symphonie”
November 11, 1909	“Gesellschaftskonzert. Händels ‘Israel in Aegypten’”
*September 13, 1910	“Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Erstaufführung in München 12. September 1910.”
*May 19, 1911	Feuilleton: “Gustav Mahler and the Vienna Court Opera”
December 10, 1911	“Philharmonischer Chor. Frieden Auf Erden”
*March 14, 1912	“Mahlers achte Symphonie. Zur bevorstehenden Erstaufführung in Wien.”
*March 15, 1912	“Mahlers Achte Symphonie”
*February 24, 1913	“Philharmonischer Chor” Die Uraufführung von Schönbergs “Gurreliedern”
*March 2, 1913	“Arnold Schönbergs Gurrelieder”
March 9, 1913	“Konzerte.” Das letzte Konzert des Tonkünstlerorchesters
*March 16, 1913	“Das Spielwerk und die Prinzessin.” Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker. Uraufführung an der Wiener Hofoper am 15. März 1913.
February 17, 1918	“Janaceks Oper ‘Jenůfa.’ Erste Aufführung an der Wiener Hofoper am 16. Februar 1918.“ Leo Janacek, Czech Komponist
*September 29, 1921	Feuilleton: “Engelbert Humperdinck”
*October 15, 1924	Arnold Schönberg: “Die glückliche Hand.” Drama mit Musik.— Uraufführung an der Volksoper.

* indicates reviews that are typed and archived in the appendix and at <http://sophie.byu.edu>

Neues Wiener Journal, 6. Februar 1907, Seite 13

(Rosé-Quartett.) Im gestrigen Konzert erlebte ein Streichquartett von *Arnold Schönberg*, das jüngste und großartige Werk dieses hochbegabten Komponisten, seine Uraufführung. Die beinahe unmöglich scheinenden Schwierigkeiten der Partitur wurden von den Mitgliedern des Quartetts, *Rosé, Fischer, Rucizka* und *Buxbaum* in geradezu wunderbarer Weise bewältigt. Das Werk fand stürmischen Beifall, der dem Komponisten und seinen Interpreten galt und durch starke Mißfallensäußerungen einer gegnerischen Partei zu einer Demonstration wurde. Wir behalten uns vor, auf das Werk noch ausführlich zurückzukommen.

e. b.

Neues Wiener Journal, 12. Februar 1907, Seite 8

Musik.

(Arnold Schönberg: Streichquartett D-moll, Ausführung am 5. Februar.

Kammersymphonie E-dur für fünfzehn Soloinstrumente, Ausführung am 8. Februar.)

Kurz nacheinander wurden in der letzten Woche zwei neue Werke Arnold Schönbergs aufgeführt, eines Künstlers, den ein Teil der Kritik als einen der Führer der modernen Musiker bezeichnete und schon durch diese Bezeichnung allein voller zu charakterisieren und zu beurteilen glaubte. Es ist zu verschiedenen Zeiten ein bedauerlicher Nebelstand der Musikkritik gewesen, daß an Stelle des Gegensatzes gut und schlecht die Gegenüberstellung von „klassisch“, „romantisch“ oder „modern“ als Werturteil galt. Denn so werden rein formale oder rein zeitliche Gegensätze als Kriterien für die Bedeutung und für das Wohlgefallen an einem Kunstwerke in Anwendung gebracht. Aber eine solche Beurteilung nach anderen als rein künstlerischen — nämlich nach historischen oder philosophischen, nicht aus dem Werk stammenden sondern aus vorher gefaßten Prinzipien — wäre ein unvermeidliches Übel, wenn die Begriffe gut und schlecht in der Kunst nur einen relativen Wert hätten, der auf nicht nachweisbaren musikalischen Tatsachen, sondern nur in der Gemütslage jedes einzelnen Hörers beruhte. Dieses Dogma der kritischen Subjektivität aber, welches, von der Autorität eines Kant gestützt, die geheime Quelle ist, aus dem er unsere Kritik schöpft, scheint mir in völlig anderer *Werke* aufgefaßt zu werden, als es ursprünglich gemeint war. Denn eine Norm, wonach sich der Eindruck des Einzelnen richten müsse und woran er sich zu halten habe, kann es bei der Subjektivität und Persönlichkeit der Geschmacksurteile nicht geben. Wohl aber ist eine kritische Analyse über die technischen Qualitäten eines Werkes notwendig, welche unabhängig von jedem persönlichen Eindruck ist.

Eine solche technische Analyse wird ergeben können, ob der Künstler erstens die Ziele, die er in der Thematik, der *Kontrapunktik*, der Formung offenbart *achte*, auch wirklich erreicht hat, und zweitens ob er ein allgemeines menschliches Gefühl ausdrücken will, das, was ein verflorrenes Jahrhundert eine Idee genannt hätte und die und die den Kunstwerken aller Zeiten und aller Gattungen zugrunde liegt; welche eben bewirkt, daß man die verschiedensten Künstler, von Firdusi bis Goethe, von Michelangelo bis Segantini, von Palestrina bis Beethoven mit dem gleichen Ehrentitel bezeichnet. Denn stets stellt die Kunst ein Unzeitliches, allen Menschen Gemeinsames, nicht allen Bekanntes dar, das, stets durch andere Mittel und andere Formen ausgedrückt, als das Wesentliche besteht. Nicht das Gefühl der Liebe ändert sich, wohl aber die Art, sie darzustellen, die, beeinflusst durch den geschichtlichen oder sozialen Wandel, einem ewig gleichen und erhabenen Inhalt veränderte Formen schafft.

Auch bei der Beurteilung von Schönbergs Werken muß man durch eine Analyse diese Fragen, von denen eine nicht ohne die andere beantwortet werden kann, zu lösen versuchen: woraus die Absicht und der Wert seine Kompositionen möglicherweise begrifflich gemacht werden kann.

Die regelmäßige Form eines Kammermusikstückes ist die viersätzig. Der erste Satz, der dem Werke seinen bestimmenden Charakter gibt, das Adagio, das Scherzo (die beide ihre gegenseitige Stelle auch wechseln können), das Finale sind gewöhnlich von einander geschieden und waren immer in sich abgeschlossen; jedes von ihnen umfaßt einen bestimmten Komplex von Gefühlen, der durch die Verarbeitung der Themen innerhalb der ihnen gegebenen Formen hervorgebracht wird. Der Gegensatz der Sätze und des Gefühlskomplexes, die sie hervorrufen, ergibt ein Grundgefühl, das als der Gesamteindruck,

als die Idee des Tonstückes zurückbleibt. Gänzlich unabhängig von einander können freilich die einzelnen Sätze, wenn sie auch selbständig sind, nie sein; die Verwandtschaft der Tonarten, der notwendige Kontrast von Tempo und Rhythmus verbindet sie und ihre formale Gestaltung gibt ihnen die dem Gesamtwert dienende Bedeutung.

Die einzelnen Sätze sind seit den Zeiten Ph. Em. Bachs und Haydns nach Gesetzen einer musikalischen Archtekonik gebaut, die — nach lange vorhergegangener Entwicklung — für eine musikalische logische Aussprache so geeignet sich erwiesen haben, daß sie im wesentlichen, wenn auch erweitert oder verkürzt und in vielen Fällen modifiziert, bis heute die Grundlage aller Formen der absoluten Musik geblieben sind. Dieses formbildende Prinzip beruht — im allgemeinen — in einer Exposition der Themen, ihrer Durchführung und einer Reprise, welche die Exposition wiederholt und damit den dargestellten Satz abschließt, nicht un-

Seite 9

verändert freilich. Denn die Durchführung hat die Bedeutung und den Gehaltsinhalt der exponierten Melodien nach allen möglichen Richtungen erschöpft und führt sie nunmehr, da ihr Wesen geklärt ist, zu ihrem Ursprung zurück, der in der Wiederholung erhöhte Bedeutung und wesentliche Vertiefung erlangen kann, gleichsam wie der kühne Ausspruch eines Jünglings, wenn er in den Taten des Mannes seinen Sinn für den Lebenden bewährt und erfüllt hat, im Munde des Greifes, der ihn wiederholt, die Würde eines bedeutungsvollen Weisheitsspruches gewinnt.

Es wäre nun möglich, daß die dem ersten Satz zugrunde liegenden Ideen, da sie für das Ganze wesentlich und bestimmend sind, auch das Ganze umspannen, in sich begreifen und endlich zusammenschließen; daß der erste Satz durch seine Reprise nicht sogleich abgeschlossen würde, sondern daß aus der Durchführung ein neuer wichtiger Satz mit einem neuen gegen den ersten kontrastierenden Gefühlsausdruck sich entwickelte, der erst dann mit erhöhter Kraft und Gewalt in das vertiefte Hauptthema, die Reprise zurückleitete. Die Folge davon wäre eine Vereinheitlichung des ersten und zweiten Satzes bei freilich größerer Kompliziertheit. Diese Absicht einer Vereinheitlichung und Zusammenfassung liegt offenbar den Werken Schönbergs zugrunde und bildet das Kriterium ihrer Beurteilung. Im Quartett verknüpft er nicht nur den ersten Satz, und den zweiten in der Weise, wie sie eben angedeutet wurde, sondern er läßt die Reprise, den Höhepunkt des Werkes, noch den dritten Satz, das Adagio, zu einer neuerlichen Einheit umfassen und ihre Themen auch noch im letzten Satz, dem rondoartigen Finale, nachklingen.

Denn diese Vereinheitlichung der Form bedingt auch eine Vereinheitlichung der motivischen Arbeit. Die in den späteren Sätzen wichtigen Themen und Gedanken werden schon früher angedeutet und vorbereitet, die der früheren Sätze sind auch in den anderen noch mitbeteiligt und verstärken, indem sie an den vergangenen Ablauf erinnern, den Eindruck des Gegenwärtigen. Wagner, freilich auf einem völlig anderen Gebiet, dem Musikdrama, hatte, besonderes im „Tristan“ diese aus der leitmotivischen entwickelte Technik der Verwandtschaft und Verschränkung aller Melodien untereinander überzeugend angewendet; der Zweck muß hier wie dort der sein, die Grundstimmung des ganzen Werkes, in der Kammermusik sich ergebend aus der Wirkung des Gegensatzes der Sätze, des Adagios und des Scherzos, des ersten Satzes und des Finales, zu einer dauernden und gleichsam in jedem Momente vorhandenen zu machen.

Jeder wird eingestehen müssen, daß dieses Ziel Schönbergs, wenn es erreicht werden kann, ein großes und bedeutsames ist. Aber man muß befürchten, und die Aufführung hat dieses bestätigt daß die gleichzeitige Verknüpfung so vieler Themen, ihre rücksichtslose

Kontrapunktierung, statt zu einer Vereinheitlichung des Komplizierten zu kaum zu ertragenden Dissonanzen führt. Der sinnliche Klang, der die vorübergehende und augenblickliche Stimmung jedes Gefühlsinhaltes verkörpern soll, muß zwar stets zurück auf das Vergangene und auf das Kommende hin weisen, aber er muß doch auch selbst seine Einheitlichkeit bewahren, nicht nur Mittel, sondern auch Zweck sein: wie die Gegenwart nicht ein bloßes Resultat der Vergangenheit und eine Vorbereitung der Zukunft, sondern auch selbst eine Erfüllung ist. Der Zusammenklang, besser der Auseinanderklang der Stimmen, zumal in der Kammersymphonie, ist an manchen Stellen unbeschreiblich; er bewirkt, daß das Werk, welches sich bemüht, eine reiche Fülle der bedeutenden Themen in einer klaren Architektonik aufzubauen, den Eindruck größter Verworrenheit erzeugt. Man hat es daher den Werken der französischen impressionistischen Musik angleichen zu können gemeint, welche durch die Ablösung musikalischer Momentbilder völlig unplastische Gebilde erzeugt, während hier gerade das entgegengesetzte Ziel mit zu großem Eifer verfolgt wird. Man muß heute noch glauben, daß eine musikalische Methode, welche ein Gefühl erschöpfen will, indem sie ihm alle seine Möglichkeiten, auch seine Ausartungen und alle ihm feindlichen Gefühle als Gegenthemen gegenüberstellt, in ihrer eigenen Fülle nicht ganz und nicht verständlich wird durchgeführt werden können. Die Entwicklung vieler Themen miteinander — die gleichzeitig wogende Flut vieler Gefühle — macht das sinnliche Auffassen in jedem einzelnen Moment und dadurch auch des Grundgefühls an einzelnen Stellen unmöglich, während freilich dort, wo das Ziel erreicht ist und die durcheinander spielenden Gefühle doch das Bild eines einheitlichen, wenn auch vielfach zusammengesetzten Grundgedanken ergeben, auch dieser neuen Form die wunderbare Schönheit entspringt, welche zugleich Quelle und Ziel jeder Kunst ist.

Die Kluft, die Schönberg von seinem Vorgängern trennt, liegt nicht im Inhalt des Dargestellten — die Trauer, die Reue, die Sehnsucht bleiben immer dieselben Gefühle und immer die Probleme der Kunst —, sondern nur in ihrer Gestaltung, der Möglichkeit ihrer Darstellung. Die Sehnsucht nach Frieden kann in der Poesie so verkörpert werden, daß nur die Anmut der Täler, nur die Lieblichkeit des sanften Abends gebildet wird: Eichendorffs Gedichte oder der Stil Mörikes. Andere freilich, ohne daß dadurch der Wert des Werkes erhöht oder verringert würde, sind genötigt, den Kampf darzustellen und die sich bekämpfenden Ekstasen, die dem Frieden vorausgehen und ihn als ihr Ziel haben. Wer Goethe, wer Knut Hansum liebt, wird dies längst erkannt haben. Aber noch ist eine dritte Möglichkeit offen: die Gefühle in Personen darzustellen, die, jede von andern Charakteranlagen, doch alle gleich unglücklich, verschiedene, aber für jeden notwendige Leiden erleben, so daß jeder sich selbst Zweck und Notwendigkeit ist; und nur wer aller Personen zugleich betrachtet, begreift eine Harmonie, die allen diesen leidenschaftlichen Gestalten einen gemeinsamen Mittelpunkt gibt und ein gemeinsames Mitleid erweckt. Dies ist die Art der Darstellung, die Dostojewski, in einem verwirrten Seelenzustande lebend, anwandte, um das eine Wesentliche und Erhabene seiner Ideen aus dem Vielen der Charaktere und dem Augenblicklichen der Situationen darzustellen. Dasselbe scheint mir Schönberg, in einer anderen Kunst wirkend, durch andere Mittel, erreichen zu wollen. Ob ihm das Publikum die Erreichung dieses Zieles zuerkennen will, das steht in jedes einzelnen Höhers Gefallen. Ausgabe der Kritik kann es nur sein, die theoretischen Grundlagen, die Ziele und die Gefahren der musikalischen Gestaltungen darzulegen. Wollte sie dem Publikum ihre subjektive Unlust oder Lust imputieren oder dem Künstler die Wege vorschreiben, so überschritte sie weit die Grenzen der Macht und des Wissens, deren sie fähig ist. Sachliche Erläuterungen muß jeder vom Kritiker fordern, seine persönlichen Meinungen dürfen niemandem interessieren.

Dr. Elsa Bienenfeld.

Neues Wiener Journal, 13. Februar 1907, Seite 9

(Konzert der Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Hofoper.) Die ausgezeichneten Mitglieder dieser Vereinigung und Solisten der Hofoper Arn van Leeuwen, Alex Wunderer, Franz Behrends, Bruno Wesser und Karl Stiegler haben sich mit den Mitgliedern des Hofquartetts verbündet, um, unterstützt durch die Mitwirkung von noch sechs vorzüglichen Bläsern der Hofoper und einem Mitglied des Konzertvereines, drei für Wien neue Werke zur Aufführung zu bringen: je ein Werk des italienisch-deutschen Ermanno Wolf-Ferrari, des Franzosen Vincent d'Indy und des Wieners Arnold Schönberg. Die Werke Wolf-Ferraris und Schönbergs sind mit dem Titel „Kammersymphonie“ bezeichnet; sie erscheinen durch die Anteilnahme fast sämtliche Streich- und Blasinstrumente des Orchesters als symphonische komponierte Gebilde, die aber, weil diese Instrumente solistisch verwendet werden, in das Gebiet der Kammermusik gehören. Wolf-Ferrari verwendet in seiner Symphonie als Gründungsfarbe noch überdies das Klavier, das zwar nicht selbstständig neben Bläsern und Streichern sich zu behaupten vermag, aber als Begleitungsinstrument in dieser Zusammenstellung von nicht ungünstiger Wirkung ist. Das Werk selbst, in konventioneller Form befangen, hat weder durch thematischen Ausdruck noch durch dessen bedeutsame Entwicklung wesentlich Neues zu sagen. An einen ersten Satz (B-dur) von gleichmäßigem Charakter schließt sich ein Adagio (E-dur), in dem — nicht zum Vorteil des klanglichen Ausdruckes — die Rolle des melodieführenden Themas dem Fagott zugewiesen ist; das Scherzo, über ein sentimentales Thema mit leichtfertigen Allüren aufgebaut, leitet ein Finale ein, das die Langweile harmonischer Gemeinplätze auch nicht ein einzigesmal durch individuelle Modulationen zu beleben vermag. Der Eindruck, den Wolf-Ferrari seinerzeit als Opernkomponist, als eines im Inhalt und in der Technik wenig originellen Autors („Die neugierigen Frauen“) machte, wurde durch dieses Kammermusikwerk aufs neue bestätigt. Reizvoller und musikalisch weit interessanter ist ein Divertissement für sieben Blasinstrumente von Vincent d'Indy — einem der vornehmsten und bedeutendsten Vertreter der heutigen französischen Schule. Eine kurze, nicht eben tiefsinnige, aber anmutig bewegte Gefangseinleitung präludiert einem lebhaften und rhythmisch gut pointierten Tanz (3/8=Takt), in dem die Klangfarben der Instrumente in ihrer durchsichtigen und zierlich gearbeiteten Stimmführung die Themen und ihre motivische Durchführung wirkungsvoll beleben. Den Schluß des Konzerts bildete Schönbergs Kammersymphonie, mit einem Sturm von Beifall und Entrüstung aufgenommen. Die Ausführung sämtlicher Werke—ohne Dirigenten—was eine der größten Anerkennung würdigte und gab neuerdings ein Zeugnis davon, daß jedes von diesen Mitgliedern unseres Hofopernorchesters auf seinem Instrument nicht nur technisch ein Meister, sondern auch als Musiker ein Künstler ist. e.b.

Neues Wiener Journal, 22. Dezember 1908, Seite 8

(Rosé-Quartett.) Der gestrige Abend des Rosé-Quartetts bot ein bisher ungesehenes Schauspiel leidenschaftlichen Parteikampfes. Es wurden zwei Novitäten, ein Klavierquartett des russischen Komponisten *Paul Juon* und ein Streichquartett des Wiener *Arnold Schönberg* aufgeführt. Ein großer Teil des Publikums, welcher schon vor dem Konzert gegen das aufzuführende Werk von Schönberg aufrührerische Reden im Foyer hielt, nahm in derart unwürdiger Weise dagegen Stellung, daß besonnene Zuhörer mit Recht vermuten konnten, in der Mitte von Menschen ohne jede Kultur und Erziehung zu sein. Die Aufführung selbst wurde durch höhnische Zurufe gestört. Man muß aufs heftigste ein solches Betragen des Publikums gegen das Werk eines ersten Künstlers zurückweisen. Jeder hat natürlich das Recht, aus dem Saale zu gehen, wenn ihm ein Werk, selbst von ersten Künstlern dargeboten, mißfällt. Er hat jedoch kein Recht, diese Angelegenheit zum Anlaß für zügellose Temperamentsausbrüche zu benutzen und die Zuhörer zu stören. Nach den einzelnen Sätzen und nach dem Schluß des Werkes wurde der Kampf besonders erbittert, da die Anhänger Schönbergs, deren Zahl nicht zu unterschätzen ist, mit aller Entschiedenheit und in temperamentvollster Weise die Angriffe zurückweisen. Bewunderungswürdig war das *Rosé-Quartett* und Frau *Gutheil-Schoder*; die haben mit eiserner Ruhe dem Sturme standgehalten und das Werk so vollendet aufgeführt, als es die gestörte Stimmung zuließ.

Neues Wiener Journal, 25. Dezember 1908, Seite 24

Zur Aufführung des Quartetts von Arnold Schönberg.

Von

Dr. Elsa Bienenfeld.

Über reichliche Aufführung ihrer neuen Werke haben sich die jungen Komponisten, die man zu den „Modernen“ zählt, nicht zu freuen. Die Orchesterkonzerte und Kammermusikvereinigungen führen im besten Falle neue Werke bereits anerkannter Komponisten oder höchstens als Novitäten Epigonenmusik auf, bei der die Mühe des Einstudierens ebenso gering ist wie die Mühe des Hörens. Einzig und allein *Rosé* ist sich der Rechte und Pflichten seiner künstlerischen Stellung bewußt. So wie sein Quartett heute das Erste unter allen ist, so ist es auch eines der sehr wenigen, das Kunst vom Standpunkt der Kunst und nicht dem des Philisters oder gar des Geschäftes betreibt. Er ist der einzige, der Interesse für die künstlerische Arbeit unserer Zeit hat. Er erwirbt sich damit den Dank aller billig denkenden Kunstfreunde, und den um so mehr, als er dabei mit mutigen Sinn einer aus Vorurteilen, Parteilichkeit und Spektakelsucht genährten Opposition entgegentritt.

Rosé hat einen der Begabtesten, *Arnold Schönberg*, vor Jahren in Wien eingeführt; zunächst durch ein Streichsextett, das, bei der ersten Aufführung zurückgewiesen, einige Jahre später im Tonkünstlerverein so beifälliges Aufsehen erregte, daß es in kurzer Folge und vor einem größeren Publikum wiederholt wurde, dann durch ein Streichquartett und die darauf folgelnde Aufführung einer Kammersymphonie. Bei jeder Aufführung wurde der Widerstreit der Aufnahme heftiger, immer überzeugter die Begeisterung auf der einen Seite, die Entrüstung auf der anderen. Zu betonen ist, daß *Arnold Schönberg* weder durch frivole Kunstmittel seichte Effekte erzielen, noch durch sensationslüsterne Willkürlichkeiten der Komposition verblüffen will, daß er weder die Gunst einflußreicher Kreise sucht, im Lanciert zu werden, noch sich durch die Macht des Goldes bestechen läßt, von den Forderungen der künstlerischen Gesinnung abzubiegen, daß seine Arbeit als schaffender Musiker mit unerbittlicher Strenge auf die Erfüllung hoher Ideen gerichtet ist.

Wer als ruhiger Konzertbesucher im letzten Abonnementkonzert Rosés anwesend war, hat zu seinem Erstaunen den Konzertsaal in einen Schauplatz wütendster Parteikämpfe verwandelt gesehen. Während der Aufführung des neuen Schönbergschen Quartetts wurde gelacht, gestampft, gejoht, geschrien, gezischt; es fiel in peinlicher Weise auf, daß selbst Leute, die ihr Urteil an anderer Stelle auszusprechen haben und die dieses Urteils wegen vor allem in Ruhe hätten hören müssen, sich im Konzertsaal selbst zu Anwälten und Führern der abscheulichen Szenen auswarfen. Paris hat vor fünfzig Jahren einen ähnlichen, seinen „Tannhäuser“-Skandal, gehabt. Aber dort waren es die Herren vom Jockeiklub. Daß irgend jemand, und sei er musikalisch noch so geschult, ein Werk an dem ein Künstler monatelang gearbeitet hat, in dem er eigenen, nicht Allerweltsgedanken Ausdruck gibt, das Probleme bietet, an deren Lösung er sein ganzes Können einsetzt, beim erstmaligen Hören und ohne die Partitur zu kennen, so völlig verstehen könnte, um darüber im guten oder schlechten Sinne erschöpfend aburteilen zu können, ist unmöglich. Das wütende Zischen war in diesem Falle ebenso unbegreiflich, wie der stürmische Applaus; ganz eigenartigen Geistes sind aber diejenigen, die ein neues Werk schon zu beurteilen imstande sind, bevor es fertig gespielt wurde. Hundert gegen eins ist zu wetten, daß jene, die am heftigsten bei dieser und ähnlichen Gelegenheiten mit den großen sittlichen Entrüstungen über vergewaltigte Ideale, Form, Norm um sich schlagen, nicht einmal wissen, wie eine Partitur angelegt wird und in die größte Verlegenheit kämen, wenn man sie fragen würde, was eine Sonatenform ist.

Indessen wird man mit Recht einwerfen, Musik sei nicht mit dem Verstand abzumessen und müßte nicht erst analysiert werden, sondern appelliere an das Gefühl. Auffallend erscheint, daß ein Musikstück so intensiv ist, um die Gemüter in dieser Weise zu erhitzen. An völlig bedeutungslosen Werken geht man mit Gleichgültigkeit vorüber. Ich nehme gern an, daß nicht Böswilligkeit und roher Sinn einer großen Koterie sich bei diesem Anlaß Luft machen wollte. Daß ein Werk abgelehnt wird, ist zwar eine Präsuntion, aber noch lange kein Beweis für eine gute Qualität. Immerhin merkwürdig ist aber die lichterloh brennende Aufregung bei einem Werk, das weder politische, noch religiöse, noch moralische Tendenzen verfolgt, das nicht in der reizbaren Atmosphäre des Theaters in Erscheinung tritt, sondern ausschließlich ästhetischer Natur ist, bei einem Stück der Kammermusik, also der intimsten und zartesten aller musikalischen Gebilde.

In der Kunst gibt es keinen Stillstand ebensowenig wie es Revolutionen gibt. Diejenigen, die an der Hand konventioneller Redensarten die Meisterwerke der Vergangenheit zu hören gewohnt sind, sind die ersten, die bei der geringsten Änderung Todesgefahren wittern. Es sind noch jedesmal, sobald eine neue Erscheinung auftrat, die Genies vergangener Zeiten als beleidigte Götter aufgerufen worden. Beethoven wurde getadelt, weil er kein Mozart war; über die letzten Werke des „tauben“ Komponisten hat man jahrzehntelang nur mitleidig die Achseln gezuckt; Brahms wurde mißachtet, weil er Beethoven „nachahmte“, Wagner verlästert, weil er über ihn „hinauswollte“. Aber wenn Beethoven kein Mozart, Brahms und Wagner keine Beethoven waren, so war jeder glücklicherweise er selbst. Es ist ein lächerlicher Einfall, daß man neu hervortretende selbständige Kompositionen stets an bereits anerkannten Tonheroen abmessen will. Die Begabungen sind verschiedenartig und in ihrer Art verschieden stark. Ob einer in ehrlicher künstlerischer Absicht schafft, ob er eine eigene Physiognomie hat, danach richtet sich die Wertung. Die Frucht des Schaffens mag persönlichem Geschmack entsprechen oder nicht: eine unwürdige Methode aber ist es, einen ernststrebenden Künstler, und wäre sein Werk noch so verfehlt, mit Ausdrücken zu belegen, die in der Gerichtssaalreportage gebräuchlich sind; wer in dieser Tonart angeblasen würde, hätte wohl Grund, dem Aeropag zu mißtrauen.

Es war unmöglich, von dem jüngst aufgeführten Streichquartett Arnold Schönbergs irgendeinen Eindruck zu gewinnen, da die bübischen Störungen eine zitternde Erregung im ganzen Saal verbreitet hatten, so daß von einem Deutlichwerden und Ausklingen der Stimmungen nicht die Rede sein konnte; von einem Zusammenhang vollends nicht. Wer die Partitur kennt, konnte sich überzeugen, daß ihre vier Sätze, an deren beiden letzten eine Singstimme beteiligt ist, mit der größten Sauberkeit, der größten Beherrschung der Technik geschrieben, daß die musikalischen Formen hier, wohl nicht in einer schablonenhaften Weise, aber mit strengster Logik durchgebildet sind (der dritte ist zum Beispiel aus knappen Variationen über ein achttaktiges Thema gebaut, die jedesmal zur Grundtonart Es-moll zurückführen), daß die thematische Erfindung kraftvoll und reich ist, daß in ihrer Verarbeitung nichts willkürlich, sondern im Gegenteil mit der größten Konsequenz, mit der äußersten Planmäßigkeit durchgeführt ist. Daß die harmonischen Verbindungen, die im Manuskript geistvoll und originell erscheinen, die reichen polyphonen Verschränkungen, die merkwürdigen, teils düsteren, teils bizarren, teils geheimnisvollen Stimmungen, zum Tönen gebracht, klingen, gut klingen, ist durch diese Aufführung nicht bewiesen worden. Vielleicht beweist eine andere Aufführung mehr. Sie wäre im Interesse des Komponisten zu wünschen, der dabei sich zu überzeugen hätte, ob seine theoretischen Voraussetzungen zutreffen und der Weg, den seine Entwicklung genommen hat, urbar zu machen ist. Sollte es, wie gerüchtweise verlautet, zu einer zweiten Aufführung kommen, so würden wir wünschen, daß nicht nur die Zischorgien, sondern vor allem die provokanten Beifallsbezeugungen

unterbleiben. Die kompromittieren den Komponisten. Denn mit Gewalt werden höchstens Parteifragen entschieden, nicht künstlerische.

Neues Wiener Journal, 26. Februar 1909, Seite 7

(Arnold-Schönberg-Konzert.) Gestern fand im Ehrbar-Saal die Wiederholung des Streichquartetts von *Arnold Schönberg* statt, dessen erste Aufführung durch äußerst rohe Szenen gestört worden war. Das *Rosé-Quartett* und Frau *Gutheil-Schoder*, die Interpreten der Uraufführung, stellten sich mit dem Einsatze des höchsten Könnens in den Dienst der Sache. Vor dem Quartett wurde das durch mehrere Aufführungen bekanntere Streichsextett Schönbergs gespielt. Die Interpretationen beider Werke waren meisterhaft. Der Saal war bis auf das letzte Plätzchen gefüllt; das Publikum bereitete dem Komponisten gegenüber den Schmähungen war, deren Gegenstand sie seinerzeit waren.

Neues Wiener Journal, 4. Oktober 1909, Seite 7

(Mahlers Siebente Symphonie im Konzertverein.) Vor einem Jahre hat in Prag die Uraufführung von Mahlers Siebenter Symphonie stattgefunden, die der Komponist selbst dirigiert hatte und deren Aufführung als ein denkwürdiges Ereignis von allen bezeichnet worden war, die ihr beigewohnt hatten. Nun ist diese Symphonie auch dem Wiener Publikum vorgeführt worden. Die ehrenvolle Aufgabe ist dem Konzertverein zugefallen. Ein neues Werk eines der bedeutendsten Symphoniker der Jetztzeit zum erstenmal zu interpretieren, ist eine ehrenvolle, künstlerische Tat, eine stolze Pflicht dem Publikum und dem Künstler gegenüber und eine kühne Probe der eigenen Kräfte. Der Konzertverein gibt seinem Eifer und Ernst ein schönes Zeugnis. Dort wagt man Taten, denn man hat seine Affären zu besorgen . . . Die Symphonie besteht aus fünf Sätzen; die beiden Ecksätze sind breit angelegt, mächtig getürmt; die drei Mittelsätze, von denen zwei, der zweite und der vierte „Nachtmusik“ genannt wird, versinnlichen merkwürdige, eigenartige Stimmungen. In die trübe, kalte Morgenstimmung des dämmernden Tages, wenn unterm bleichen Himmel alles fröstelt, führt die erste Nachtmusik. Darauf dann ein Scherzo, in dem die Phantastik eines E. Th. Hoffmann tönt und klingt und seltsame Stimmen der Natur vorüberhuschen; daran schließt die zweite Nachtmusik eine süß verträumte „Serenata“, die in köstlicher verspielter Grazie und lächelnd schwärmt. Über Anlage und Ausführung der Symphonie wird noch manches zu sagen sein. Die Aufführung leitete Herr Konzertdirektor Löwe. Für das, was er leistete, sei er bedankt. Die Wiedergabe dieses Werkes, die so sehr des Glanzes und der Delikatesse der Ausführung bedarf, ist ungeheuer schwierig. Die Aufführung wurde mit größtem Beifall aufgenommen. Nach dem letzten Satz steigerte sich der Applaus zu einer gewaltigen Ovation für den abwesenden Komponisten.

E. B.

Neues Wiener Journal, 6. November 1909, Seite 8

(Jacques-Dalcroze und seine Methode.)

Vor einem geladenen Publikum hat Jacques-Dalcroze gestern in Wien zum erstenmal über die Grundzüge seiner Methode gesprochen. Er wird heute, eingeladen durch die Akademie der Tonkunst, darüber einen öffentlichen Vortrag halten.

Seit langer Zeit ist in pädagogischen Kreisen von dieser neuen Methode viel die Rede. Aussätze, Abbildungen in Zeitschriften haben großes Interesse erregt. Emile Jacques-Dalcroze, der in Genf als Lehrer der Theorie am Konservatorium angestellt ist, hat dort einen Kurs nach seiner Methode eingerichtet, der bereits mehrere Jahre lang besteht; an einigen deutschen Konservatorien wurden Kurse nach diesem Muster schon eingerichtet. Jacques-Dalcroze, von französischer Abstammung, ist ein Wiener, hat in Genf seine Gymnasiastenzeit, in Wien die Universitätsjahre verbracht, bei Delibes Theorie studiert. Er hat einige Musik komponiert, worunter zwei Opern und ein Chorwerk, zumeist aber Klavierstücke und Kinderlieder sich befinden. erst jetzt, nachdem seine Methode schon geübt und ausgebaut ist, beginnt er, sie in Buchform zu veröffentlichen. Davon ist der erste Band des ersten Teiles erschienen.*)

Fünf Abteilungen in acht Bänden sind angezeigt. Die erste handelt von der „Rhythmischen Gymnastik“, die zweite von Studium des „Notensystems“ die dritte von den „Tonleitern und Tonarten, der Phrasierung und den Klangschattierungen“, die vierte von den „Intervallen und Akkorden“ und die fünfte von der „Improvisation und Klavierbegleitung“. Die erschienene erste Bandhälfte ist an 300 Seiten stark und enthält nebst allgemeinen Regeln achtzehn Lektionen, von denen jede zehn Übungen umfaßt. Daß die ganze Methode von Jacques-Dalcroze nicht einfach ist und langjährigen Studiums bedarf, ist daraus ersichtlich.

Es handelt sich darum, daß nicht nur das Gehör und jene Organe, die unmittelbar der Klangerzeugung zu dienen haben (Kehlkopf, Finger), sondern die Glieder, der ganze Körper daran gewöhnt werden sollen, auf Musik zu reagieren. Sehr richtig bemerkt Jacques-Dalcroze, daß nur ein geringer Teil der Musiktreibenden von Natur aus eminent musikalisch begabt sei. Seine Methode dient dazu, auch bei den Minderbegabten in erster Linie den Sinn für Rhythmus durch körperliche Bewegung zu wecken und zu festigen. Wer je ein musikalisch nicht sehr begabtes Kind unterrichtet hat, konnte gewiß die Erfahrung machen, daß unsicheres Taktgefühl durch Unterricht im Tanzen gebessert wird. Die Fähigkeit, musikalischen Rhythmus zu empfinden, sagt Jacques-Dalcroze, ist nicht lediglich Verstandessache, sie ist im Wesen körperlich. Der musikalische Rhythmus ist gewissermaßen ein Reflex körperliche Bewegungen. Im regelmäßigen Gang vollzieht sich die natürliche Teilung der Zeit in gleiche Teile, er ist das Muster des Taktes. Wie man einen Taubstummen sprechen lehren kann, indem man ihm die nötigen Lippen- und Zungenbewegungen beibringt, welche für ihn des Zusammenhanges mit einem Gehörseindruck doch entbehren, so ist es möglich, einen rhythmischen Sinn für Rhythmus anzuerziehen, indem man seinen Körper an Bewegungen gewohnt, die das Auge kontrollieren kann. So läßt Dalcroze Marschübungen machen, bei denen der zweite Taktteil durch festeres Auftreten des Fußes betont wird, die kürzeren Noten durch kleinere Schritte, das raschere Tempo durch eiligere Bewegung. Der ganze Körper wird so von dem Gefühle des Rhythmus durchdrungen. Man verstand sogleich, welches Ziel diese Methode verfolgt, als vier junge Mädchen, langjährige Schülerinnen des Kurses, einige Übungen ausführten. Sie bewegen sich zum Beispiel in

*) „Rhythmische Gymnastik.“ Sandor, Fobin & Ko., Neuchatel

einem bestimmten Rhythmus vier Takte lang im Kreise; dann pausieren sie und zählen im Gedächtnis vier Takte weiter. Das Bewegungsgefühl wirkt so stark nach, daß die vier Takte auf die Sekunde genau ausgehalten wurden. Oder sie zeigten, wie die Bewegungen des Körpers den Gefühlsausdruck der Musik aufnehmen und zum Bewußtsein bringen können. Der jähe Gegenstoß der Synkope zwingt die Bewegung zum Anhalten oder Zurückschnellen; das Klefzendo bedingt ein Aufrichten, Größerwerden, das Diminuendo das Zusammensinken. Die Bewegungen die der Körper bei Gemütsregungen vollführt — Ausbreiten, hinaufstrecken der Arme, Zurückbengen, Vorneigen des Kopfes — werden in unmittelbare Beziehung gebracht mit dem Ausdruck der Rhythmus, Tempo und Dynamik einer musikalischen Phrase gibt. Die Theorie ist sehr fein aus dem rein sinnlichen Zusammenhang der Musik mit der plastischen Kunst abgeleitet.

Ungemein geistreich sind die Bewegungen kombiniert. Da es in erster Reihe darauf ankommt, den Körper so geschmeidig zu machen, daß er sogleich auf jeden musikalischen Reiz reagiert, und daß die Gliedmaßen unabhängig und leicht sind, werden mehrere Bewegungen von verschiedenem Rhythmus kombiniert; verblüffend ist eine Übung, in der zu gleicher Zeit der rechte Arm Bewegungen in einem dreiseitigen Rhythmus vollführt, der linke in einem vierseitigen, der Kopf zweiseitig, die Füße fünfseitig sich bewegen. Das ist Erziehung zu angespannter Aufmerksamkeit der Innervation und zur absoluten freien Sicherheit über den Körper und seine Bewegungen. Daß das rhythmische Bewegungsgefühl latent wird, zeigte eine interessante Übung. Die Musik spielte einige Takte vor und pausierte; aus dem Gedächtnis wurden dann die entsprechenden Marschbewegungen gemacht; zu diesen aber spielte die Musik bereits einen Marsch in anderem Rhythmus; und so immer weiter: aus dem Gedächtnis Bewegungen ausgeführt, die haarscharf genau und gegen die momentan erklingende Musik sind. Wie streng das musikalische Gedächtnis durch solche Übungen geschult wird, ist einleuchtend.

Ein wesentlicher und einer der besten Bestandteile dieser Methode sind die Atemübungen, die beim gestrigen Vortrag nicht demonstriert wurden, aber in dem Lehrbuch sehr genau beschrieben sind. Kurzes, langes Aus- und Einatmen, die Brust oder nicht füllende Einatmung, Kombinationen in allen Möglichkeiten werden geübt. Sie sind wertvolle Vorbereitungen für ein späteres Gesangstudium. Besonders wichtig sind die Gedächtnisübungen für das absolute Gehör und die Treffsicherheit der Intervalle. Die Proben, die gestern von den vier jungen Damen gegeben worden sind, von denen eine zu Beginn der Lehrzeit absolut unmusikalisch gewesen sein soll, waren erstaunlich.

Jacques-Dalcroze betont ausdrücklich, daß seine Methode vorzugsweise für den Unterricht im Kindesalter bestimmt sei. Als solche wird sie unstreitig von großer Bedeutung sein. Sie wird das eigentliche Studium der Musik sicher in außerordentlich günstiger Weise vorbereiten, wird vor allem dem Körper eine wirklich harmonische Elastizität und Anmut geben. Aber man darf die Wirkungen dieser Methode auch nicht überschätzen; das moderne Schlagwort von der Körperkultur soll hier nicht die Begriffe verwirren. Daß unmusikalische, wenig musikalische und auch rezeptiv sehr musikalische Kinder sehr gefördert werden können, das Niveau des guten Dilettantismus — der nicht hoch genug einzuschätzen ist — bedeutend gehoben werden kann, scheint mir sehr glaubhaft. Für die Ausbildung der wirklichen, großen, schaffenden Begabungen wird diese Methode gewiß sehr nebensächlich bleiben. Denn da kommt es auf noch etwas anderes an, auf Imponderabilien, die außerhalb der zu kultivierenden Beziehungen zwischen Musik und Bewegung stehen. Man muß sich erinnern: Beethoven konnte nicht im Takt tanzen und Johann Strauß, der Meister des Walzes, hat in seinem Leben keinen Schritt getanzt.

Noch eins: Jacques-Dalcroze prophezeit, daß seine Methode für die Bühnendarstellung Bedeutung gewinnen müsse, daß die Bewegungen der Sänger zusammenfallen sollen mit den Akzenten, dynamischen und rhythmischen Zeichen der Musik. Das ist genau eine von den Vorschriften Richard Wagners. Aber Beyreuth, wo gerade dieses eine Paradigma mit eiserner Starrheit durchgeführt wird, ist das Beispiel, daß eine solche Gebärdensprache formalistisch werden und selbst ihre Wirkung vernichten kann. Auch in der Aktion des Schauspielers spielen Elemente mit, die nicht nur in der Musik liegen. Und es würde sehr verfehlt sein, die Methode von Jacques-Dalcroze, so bestehend ihre Resultate sind, im Verhältnis zur künstlerischen Ausführung der Mimik und der Tanzbewegungen nicht dilettantisch zu nennen. Aus diesem Grunde halte ich auch die letzten Konsequenzen, die Jacques-Dalcroze aus seinem System zieht, für irrig. Daß die jungen Damen fast im Kostüm der Nackttänzerinnen „Musik tanzen“, in jenem Sinn und Stil, wie die Duncan oder die Wiesenthals, sollte außerhalb des Bereiches dieser Methode liegen. Das verschiebt ihren Sinn, ihre Bedeutung und ihren Wert; das sind snobistische Spielereien, die den schönen Ernst einer vortrefflichen pädagogischen Idee desavouieren. Aber die wirkliche gymnastische Methode von Jacques-Dalcroze an den Musikaustalten als obligates Nebenfach einzuführen, würde zweifellos sich sehr empfehlen.

Dr. Elsa Bienenfeld.

Neues Wiener Journal, 13. September 1910, Seite 9

Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Erstaufführung in München 12. September 1910.

Von

Dr. Elsa Bienenfeld.

(Privattelegramm des „Neuen Wiener Journals“.)

München, 12. September.

Nach einer Reihe von Proben, die, von Mahler selbst geleitet, das Herrlichste waren, was man an hingebendem Studium sehen und hören konnte, ist heute die in der ganzen musikalischen Welt mit Spannung erwartete Symphonie Mahlers vor einem internationalen Publikum von über viertausend Hörern aufgeführt worden. In den wundervollen Proben und aus dem von der Universal-Edition schon vor Monaten ausgegebenen vorzüglichen Klavierauszug hatte man Gelegenheit, diese letzte geistvollste und großzügigste Schöpfung Mahlers kennen zu lernen. Sie ist das Werk eines reifen Mannes, der über die dunklen und brausenden Kämpfe den Weg zu einer klaren Höhe gefunden hat. Nichts von den skurrilen, bizarren Stimmungen, die in den früheren Symphonien einen breiten Raum einnahmen, kehrt in diesem Werk wieder.

Vor dem Ingenium dieses Künstlers müssen wir alle, die wir der Kunst durch Wahl, Beruf, Überzeugung angehören, in Bewunderung uns beugen.

Die Achte Symphonie Mahlers besteht aus zwei Sätzen, in denen vom Anfang bis zum Schluß Instrumental und Lokal miteinander vermischt sind. Tonmassen werden darin entfaltet, die in solcher Fülle noch nie ein Tondichter in Bewegung gesetzt hat. Von den „tausend Mitwirkenden“ ist viel schon gesprochen worden. Das Orchester wird aus einer sehr stark besetzten Streichergruppe, Pikkolo, zwei Flöten, zwei Oboen, English Horn, fünf Klarinetten verschiedener Größe, vier Fagotten, Kontrafagott, acht Hörnern, vier Posaunen, Bautuba, Triangel, Trommel, drei Pauken, Becken-Tamtam, Tiefe Glocken, Celesta, Harmonium, Klavier, zwei Harfen, Mandoline gebildet. Die hohen Bläser und die Harfen mehrfach besetzt. Zu diesem Instrumentalkörper treten zwei vierstimmige Chöre, ein Knabenchor und acht Solostimmen, wie Instrumente im Bau der Symphonie verwendet. Die Klänge, die Mahler, der Meister des Kolorits, aus der ungeheuren Farbenpalette mischt, sind von zauberischer Schönheit und Pracht. Durch vielspältige Teilungen macht er Orchester und Chor beweglich und formenreich; der Chorsatz, wiewohl mit dem Orchester eine Einheit bildend, ist ein Wunderwerk an trefflicherem und reichem Ausdruck. Die Anlage des modernen Orchesters, das Individualisieren der Klänge, das Betonen des Charakteristischen, das Aufleuchten und Verschwimmen in Stärke und Farbe sind für die Klangcharaktere der menschlichen Stimme umstilisiert. Sicherlich wird diese Symphonie ein Schulbeispiel werden, wie ein Lokalchor modern „instrumentiert“ werden kann.

An äußerer Gestalt zwar sehr verschieden von ihren Vorgängerinnen (obgleich gerade hierin konsequente Entwicklung des Komponisten Mahler sich nachweisen läßt), ist die Achte Symphonie an innerer Bildung ihnen nahe verwandt. In dem Element, das die Romantiker „das Poetische der Künste“ nannten, wurzelt auch sie. Geheimnisvoll vibrieren unter dem Strom der Musik Vorstellungen, die ins Herz der Dinge führen. Der mittelalterliche Hymnus „*Veni creator spiritus*“ aus der Frühzeit der katholischen Kirche, dem streitbaren Geiste eines Gregor oder Karls des Großen zugeschrieben, bildet ihren ersten Teil, die letzte Szene aus dem „Faust“ des zweiten. Dichtungen, die äußerlich nichts Gemeinsames haben. Mit großartiger Intuition hat Mahler Berührungsflächen erkannt und in

ihnen gefunden, was er für die Stimmungen, die er im Sinn hatte, sichte: das bittende, trotzige, verzweifelte Ringen einer leidenschaftlichen Menschenseele, die bedrängt von den Bitternissen, die Menschen einander zufügen, umklammert von den dunklen Mächten des eigenen Herzens, um Licht und Liebe ringt: (*Accendi lumen sensibus, infunde amorem cordibus!*) — und die Erfüllung des innigen Gebetes, das wunderbare Hinaufschweben zu himmlischen Seligkeiten. Durch die eigentümliche Macht musikalischer Mittel, Entgegengesetztes zu gleicher Zeit fühlen, Vergangenes und Zukünftiges in einem Moment ahnen zu lassen, macht Mahler die Beziehungen der Gedichte ganz lebensvoll.

In formaler Anlage übertrifft diese Symphonie Mahlers alle seine anderen an motivischer Gebundenheit und Prägnanz des Ausdrucks, keine Episode, die nicht entwickelt, sein Thema, das nicht vorbereitet und entwickelt wäre. Ihre Haupttonart ist ein heroisches *Es-dur*. Ihr erster Satz ein *allegro impetuoso*; an seiner Spitze ein Thema über die einfachste harmonische Formel (Tonica, Unterdominante, Dominante *Es-B-A-G*); dieses zusammen mit dem marschartigen, punktierten Rhythmus des „*Accendi lumen*“ ist der Lebensnerv der ganzen Symphonie; fast alle anderen Themen fließen daraus hervor. Die Gegenthemen des ersten Satzes sind ruhige, innige Melodien; alle sind diatonisch, wie denn Mahler in dieser Symphonie offensichtlich zur streng klassizistischen Richtung sich bekennt. In der Durchführung ballen die Themen sich zusammen, zuerst wie brünstig bittend, heischend, fordernd, dann wuchtig, drohend, furchtbar: *hostem repillas, pacem dones*; bis das glänzende Licht des „*veni creator*“ siegreich darüber fällt und mit Pracht auf ein glänzendes Gloria weist; meisterhaft ist das Gedicht so disponiert, daß seine Strophen in den Bau des Symphoniesatzes eingedeutet sind.

Der zweite Teil ist ein mystisches Hinaufschweben. Das Motiv des stufenmäßigen Aufsteigens, an das Goethe gedacht haben soll — dasselbe Motiv, das in der berühmten Stelle des Propheten Jesaias ausgeführt ist, das in der wirklichen Örtlichkeit des Monte Serrato, in den Fresken des Campe Santo zu Pisa wiederkehrt, wo über den Fluten eines heiligen Stromes fromme Einfiedler in terrassenförmig übereinander aufstrebenden Zellen leben und über ihren die lichtumflossenen Gestalten der himmlischen Heerscharen schwebend zu dem höchsten Bild der Gnade aufblicken — liegt der Gliederung dieses Satzes zugrunde. Der Satz beginnt mit einem Instrumentalvorspiel zu dem Bild: Bergschluchten, Wald, Feld, Einöde. Ein eigentümlich schwirrendes, matt schimmerndes Kolorit im Orchester, wie die einsame, schwere Stimmung in stillen Gebirgstälern unter heißer Sonne. Die Violinen ziehen einen langen Flageoletton *pppp* auf dem hohen *Es*, darunter dumpfe, pochende Bässe der Kontrabässe; die Oboe seufzt sehnsüchtige Motive; dann wird ein Singen daraus; leidenschaftlich treiben die Motive nach oben. Als letzter von den Anachoreten fleht der *pater profundus* in einem glühenden Aufschrei, dem einzigen Stück der Symphonie, worin schneidende Dissonanzen, kühn verzerrte Rhythmen, jähe Intervallschritte des hieratischen Zug unterbrechen. Dann hebt ein holdseliges Singen an: Melodien, fromm und klar, wie Madonnenbilder des Cinquecento. Die Motive des ersten Satzes werden aus der Bitte in die Gnade umgedeutet; immer lichter, immer süßer werden die Melodien; Frauenstimmen-, Geigen-, Harfenklänge; fortschreitend auf das Höchste noch ein Höheres, auf ein Weißes noch ein Weißeres. Zu dem Strahlenglanz der *Mater gloriosa* schwingt sich die jubelnde Hymne „Blicket auf“. Die Schlußapotheose nach dem sehr zarten, wie aus fernen Welten herüberklingenden *Chorus mysticus* ist ein brausender Triumph des ersten Themas.

Der zweite Satz ist ein Graduale himmlischer Seligkeit. Es mag wohl zu den schwierigsten Problemen der Kunst gehören, das rein Glückselige darzustellen; am schwierigsten vielleicht für die Musik, die ihre größten Wirkungen nur im Kontrast suchen

kann. Mahler hat, indem er dieses Problem auf eine geist- und prachtvolle Art gelöst hat, mit diesem im riesigen Freskenstil ausgeführten musikalischen Gemälde zugleich eine Faust-Musik von ungeheurer bildlicher Kraft geschaffen. Keine chronologische; denn er hat die letzte Szene ganz aus dem Drama herausgelöst; aber er gab ihr dennoch eine innere Beziehung zur Faust-Idee, indem er einen Satz des passioniertesten Ringens ihr vorausstellte, worin er, wie in einem Brennpunkt, eine der mächtigsten Ideen des Stoffes auffing. So viele Faust-Musiken (als Opern, Symphonien, Melodramen, Oratorien) schon geschrieben wurden, an gigantischem Wurf der Konzeption kommt dieser keine gleich. Selbst die Schumannsche, deren musikalische Erfindung wunderschön und innig ist, steht in Schwung und Größe der Anlage weit zurück. Auch die Deutung der letzten Szene selbst — ganz unabhängig von ihrer Beziehung zum Ganzen — ist noch nie mit so überzeugender Klarheit dargestellt worden. Der letzte Teil des Schumannschen Faust hat, so schrieb einmal ein sehr profunder Kenner der Goethe-Forschung, manchem das Verständnis für die Schlußszene der Dichtung erleichtert, wenn nicht gar eröffnet. Sicherlich wird man der Komposition Mahlers ein noch innigeres Verständnis zu danken haben; seine Auslegung ist eine Exegese geistvollster und natürlichster Art. Jede Bewegung, jede Steigerung wird zum plastischen Bild. Die Betonung, die Rhythmik seiner Deklamation, wunderbar sein empfunden, dringt in die tiefste Bedeutung der Worte und gibt ihre geheimsten Beziehungen.

Die Aufführung war grandios. Der Dirigent Mahler leitete sie. Keiner, wie er, lockt solchen Glanz, solche Wärme, solche Schönheit aus Orchester und Chor. Zauberhaft zogen die Klänge vorüber: die mächtige Exposition des ersten Satzes die ungeheure Kampfsteigerung, der majestätische Schluß. Noch schöner sind die Klänge des zweiten Satzes, worin der strahlende blaue Himmel selbst sich öffnet. Aufsehen erregte Fräulein Foerstel. Mit wahrer Andacht betete sie die inbrünstigen Sopranengesänge, die mit der Höhe der Empfindung die unwahrscheinlichste Höhe der Lage verbinden. Mit ihr zusammen bildete das schönste Sopranduett Frau Winternitz-Dorda (Wien) Frau Erler-Schnaudt (München) und Frau Metzger-Froitzheim (Hamburg) sanden mit innigster Wärme. Herrn Felix Senius kam seine Oratorienpraxis zustatten. Mahr (Wien) und Geiße-Winkh (Wiesbaden) vervollständigten das prächtige Solistenseptett. Wie die Chöre des Singvereines (der die schöneren Stimmen hat), des Leipziger Niedel-Vereines, des Münchener Kinderchores und das Orchester des nicht eben sehr ideal besetzten Münchener Konzertvereines unter Mahlers Leitung sangen und spielten, läßt sich nicht beschreiben. Wer immer als Mitwirkender oder als Zuhörer dieser Aufführung beigewohnt hat, mußte die Empfindung haben, ein großes Ereignis miterlebt zu haben. Einen ergreifenden Eindruck machte der ungeheure Applaus, den fünftausend dankerfüllte Menschen dem Schöpfer dieses Werkes zujubelten.

Was diese Achte Symphonie Mahlers künstlerisch bedeutet, dies zu wägen und zu werten, wird niemand heute wohl unternehmen wollen und dürfen. Sie ist den Werken anzureihen, die vor den Richtstuhl der Unsterblichkeit gehören. Was wir alle aber heute bedingungslos bewundern, ist das Bezaubernde des Geistes, den sie offenbart, der mit dem tiefen Verstande eines tiefsinnigen Denkers die aus dem Herzen quellende, natürliche und kindlich-gläubige Wärme des Empfindens verbindet.

Mahler ist der Weg nicht leicht geworden; in Wien schon gar nicht. Die Münchener haben ihm letzt einen Triumph sondergleichen bereitet; haben die Uraufführung seines Werkes möglich gemacht, indem sie für diesen Zweck einen eigenen Konzertsaal adaptierten, haben die Mitglieder der fremden Chöre mit außerordentlicher Gastfreundschaft aufgenommen. Künstler und Kunstfreunde sind von allen Seiten herbeigeströmt. Es war ein Tag, der allen die ihn erlebt haben, unvergeßlich bleiben wird.

Neues Wiener Journal, 19. Mai 1911, Seite 1

Feuilleton.

Gustav Mahler und die Wiener Hofoper.

Von

Dr. Elsa Bienenfeld.

Zehn Jahre lang war Gustav Mahler Direktor der Wiener Hofoper. „Diese zehn Jahre (1897 bis 1907) werden schon heute als das erkannt, was sie waren, als eine der großen Zeiten der deutschen Oper, für ihre Geschichte von ähnlicher Bedeutung wie Karl Maria v. Webers und Richard Wagners Tätigkeit in Dresden, wie Liszts Wirken in Weimar.“

Mahler war siebenunddreißig Jahre alt, als er von Hamburg aus als Kapellmeister nach Wien berufen wurde, von vornherein ein heimlicher Direktor. Die Wundertaten, die er als Leiter der Budapester und als Erster Kapellmeister der Hamburger Oper berichtet hatte, ließen das musikalische Wien hoch aufmerken. Die Budapester Bühne hatte er aus völlig verwahrlostem Zustand in zwanzig Monaten so weit gebracht, daß Brahms erklärte, eine Aufführung des „Don Giovanni“ wie die in Pest, sei in Wien nicht zu hören; an der Hamburger Oper war kein Geringerer als Bülow ein leidenschaftlicher Verehrer von Mahlers Dirigentengenie gewesen. Die erste Aufführung, die Mahler nach einer einzigen Probe am 11. Mai in Wien geleistet hat, war der „Lohengrin“. Mit einem Schlage hatte der Zauberünstler das Wiener Publikum erobert. Er besaß das Genie der unmittelbaren persönlichen Wirkung.

Schon ein halbes Jahr später war Mahler hier Direktor. Er hatte ein Institut vorgefunden, in welchem die Disziplinlosigkeit herrschte. Ihm ward die Aufgabe zuteil, eine Reform zu schaffen. Mit dem Feuereifer, mit der Energie ohnegleichen, die diesen merkwürdigen Mann auszeichnete, stürzte er sich in diese Aufgabe. Nicht vergessen darf werden, daß Mahler in erster Reihe schaffender Künstler war; und es ist für seine phänomenale Arbeitskraft, für sein ungewöhnliches Pflichtgefühl bezeichnend, mit welchem Ernst er diese Tätigkeit zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat. Den Mahler hat hier in Wien nicht nur das hergestellt, was man Disziplin nennt; er hat das Ensemble der Oper, die Solisten, das Orchester, den Chor – und ebenso das Publikum zu einer Bildung erzogen, die, dem einzelnen nicht immer bewußt, auf die Entwicklung aller einen bestimmenden, über alles Persönliche hinaus nachwirkenden Einfluß genommen hat. Die Idee des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes hat Mahler in Wien verwirklicht.

Seine erste Tat war die unverkürzte Aufführung der Wagnerschen Opern. Die absolute Reinheit des Kunstwerkes wurde oberstes Gesetz. Das Operntheater wurde aus der Sphäre des rein Gesellschaftlichen und der Virtuosenleistungen in das bedingungslos künstlerische Gebiet emporgetragen. Rein äußerlich: die Claque wurde abgeschafft, der Einlaß während der Akte verboten, das Haus verdunkelt, den Sängern das Unterbrechen des Spiels durch Verbeugungen, durch Dakapos untersagt. Künstlerisch erfuhren die Aufführungen, welche er im Anschluß an die Wagnerschen Dramen neu einstudierte, eine Durchgeistigung, eine Beseelung des Ausdrucks, welche bis nun unerhört, ungeahnt war. Mahler war nicht nur Musiker, sondern zugleich der feinste, geistvollste Regisseur, der zum erstenmal auf einer Bühne, die nicht Bayreuth war, den Geist der Tragödie oder Komödie aus der Musik schöpfte. „Mahler kam nie“, sagte einmal Frau Gutheil-Schoder, „mit einer „fertig“ ausgearbeiteten Regie auf die Probe, Wohl hatte er eine wichtige Szene als Mittelpunkt eines ganzen Aktes wie Bilde vor sich, aber er steigerte aus der Stimmung, die er festhalten wollte, das Ganze, die Individualität der Spielenden berücksichtigend. Nicht die

realistische Darstellung war sein Ziel; er führte uns darauf, daß jede Oper ein stilisiertes Kunstwerk ist und alles auf den Stil ankomme, den die Musik und die Dichtung verlangt. Mahler hat einzelne Szenen oft zwanzigmal, oft noch bei den letzten Orchesterproben umgestellt. Daß etwas „stand“, hinderte ihn auch noch der Aufführung nicht, Änderungen vorzunehmen. Dadurch waren die Proben eben so interessant und jede Aufführung führte eine Stufe hinauf, während es sonst gewöhnlich abwärts geht. Nichts konnte ihn mehr ärgern, als wenn man einwendete: „Herr Direktor, gestern haben Sie das so verlangt und heute wünschen Sie es anders.“ Da sagte er dann: „Ich habe mich eben gestern überzeugt, daß es so nicht möglich ist. Sie müssen mit mir gehen!“ Seine suggestive Kraft war unglaublich. Wenn wir einen Akkord anschlug, so wußte man schon, wie das Folgende zu singen und zu spielen war.“

Die Mahlerschen Proben – man muß sie miterlebt haben, um zu wissen, wie dieser Mann zu lehren verstand. Er hatte die merkwürdige Gabe, mit einem Wort das Verworrenste klar zu machen. Für die feinsten Schattierungen in menschlichen und künstlerischen Verhältnissen stand ihm mit voller Sicherheit in jedem Augenblick der bestimmte Ausdruck zu Gebot, in dem er oft mit souveräner Plastik neue und doch unmittelbar verständliche Wortbildungen schuf. Seine durch den kultiviertesten Klangsinn erworbene Kenntnis der Technik der Instrumente und der Gesangstimmen war untrüglich; seine technischen Anweisungen hatten authentische Wert. Wo er Intelligenz und guten Willen spürte, war Mahler hingerissen und hinreißend, eine Stimmung musikalisch und dramatisch in ihren vielfältigsten Beziehungen allen Beteiligten verständlich zu machen, unermüdlich. Einzigartig sein Genie, das Heroische mit gleicher überwältigender Macht zu verdeutlichen wie eine zarte, geistreiche Stimmung. Für ihn gab es nichts Nebensächliches, niemals ein gutmütig-schlampiges *Laissez-aller*, immer jeder Nerv in Zuckung, jeder Muskel angespannt; die schmale Gestalt mit Leidenschaftlichkeit ohnegleichen alle wechselnden Stimmungen der Musik aufsaugend und wieder zurückprojizierend, der verkörperte Wille. Diese Kraft, so stark, so rückhaltslos zu empfinden, sich selbst so bedingungslos bis auf den letzten Grund auszuschöpfen, ist das Wundersamste in der Erscheinung Mahlers gewesen.

Mahler hat in der ersten Zeit seines Wirkens an der Hofoper zum Teil von Grund aus neu einstudiert, zum Teil überhaupt zum erstenmal aufgeführt: *) „Figaros Hochzeit“

* Diese Daten sind der vortrefflichen, mit warmem Herzen geschriebenen Monographie Paul Stephans: „Gustav Mahler“ entnommen.

Und „*Così fan tutte*“, „die lustigen Weiber“, „Hoffmanns Erzählungen“, den „Apotheker“ von Haydn, „Die Opernprobe“ von Lorzing; dann den „Bärenhäuter“, Rubinsteins „Dämon“, Tschaikowskys „Tolant“, und „Pique Dame“, Smetanas „Dalibor“, Bizets „Djamileh“, Zemlinskys „Es war einmal“, „Die Feuersnot“, Reiters „Bundschuh“, Thuilles „Lobetanz“, Forsters „Dot man“, „Der Maskenball“, „Ernani“, „Aida“, „Die Hugonotten“, Mozarts „Zaide“, „Fidelio“, „Rienzi“.

Aber dies alles waren erst Vorbereitungen zu jener wundervollen, genialen Reform des Bühnenstils, die Mahler an der Wiener Hofoper eronnen und durchgeführt hat und welche die grundlegenden Anfänge des neuen modernen Theaters geworden sind. Er hat zu dem schönsten Opernorchester und dem edelsten dramatischen Spiel die interessantesten Bühne der Welt hinzugefügt. Daß das dekorative Element im Rahmen des Gesamtkunstwerkes seine nebensächliche Rolle spielt, hatte Mahler längst erkannt. Es handelte sich darum, eine Form zu finden, in welcher Malerei und Plastik nicht nur als

starres Papier, sondern als lebensvolle Elemente an der Bühnenwirkung Anteil haben konnten. Mahlers Intuition erfaßte als das Wesentliche, daß es auf der Bühne nicht auf die realistische Nachahmung, sondern auf die phantasievolle Andeutung ankommt; daß nicht die bunten Flachbilder der Kulisse, sondern die auf der ganzen Szene verteilten Gegenstände und Personen im Wechsel der Beleuchtungen und Stellungen eine im Drama fortschreitende Handlung, eine in der Musik auf und nieder wogende Stimmung sinnfällig erklären und ergänzen müssen. Die Umgestaltungen und Möglichkeiten des modernen Theaters, welche durch Gordon Craig, Appia, Theodor Lessing angebahnt worden waren und heute durch die Versuche des Münchener Künstlertheaters und Max Reinhardts allseits eine überzeugende Bestätigung finden, sind praktisch von der Wiener Hofoper, sind von Gustav Mahler ausgegangen. Mahler hat den bildenden Künstler zu finden gemußt, der seine Idee einer grandiosen Stiftsierung durch die architektonische Ausgestaltung des Rahmbildes und die als Farbe im großen wirkenden Verhältnisse des gestaltenden Lichtes bühnenmäßig und mit künstlerischem Sinn ausführte. Was die Epoche Mahler Roller (in welcher Mahler für den Einschlag der Phantasie sorgte) bedeutet hat, dessen war man sich in Wien, wo die wirklich bedeutenden Ereignisse sich immer halb inkognito und gegen laute Unkenrufe vollziehen, kaum wirklich bewußt; man hätte sonst Mahler, den genialsten und wirklich schöpferischen Neugestalter der Bühne, der ein neues wundervolles Sein ans der alten Kunstgattung des Theaters schuf, kaum vorzeitig ziehen lassen.

Der „Tristan“ war die erste Aufführung, welche nach den Prinzipien der neuen Inszenierung von Mahler veranstaltet worden war. Die Wirkung war eine unbeschreibliche. Die traumhaft schöne Vereinheitlichung von Ton und Farbe, von Bild und Aktion schuf eine Wiedergabe, die jedem Hörer bis ins innerste Herz drang. Mahlers Plan war eine vollständige Ausarbeitung des ganzen Opernrepertoires, worin jedes Werk, seinem eigentümlichen Stil entsprechend, in dieser neuen Form dargestellt werden sollte. Es folgten die Aufführungen des „Fidelio“, der „Walküre“, des „Figaro“, des „Don Giovanni“, die unvergeßlich bleiben. „Als Vorzeichen,“ sagte Hermann Bahr, „wessen die Menschheit fähig wäre.“ Und neben Glucks „Iphigenie“ (der erste Versuch der Reliefbühne), die „Eurhanthe“, „Rheingold“, „Lohengrin“, „Der Widerspenstigen Zähmung“, Wolfs „Corregidor“, Charpentiers „Lolise“ nochmals: „Die Zauberflöte“, „Cosi fan tutte“, „Die Entführung aus dem Serail“ (die Hauptopern Mozarts zu einem Inklus zusammengefaßt), Verdis „Falstaff“, Psizners „Rose vom Liebesgarte“; dazwischen Puccinis „Boheme“, Redbals Ballett „Der faule Hans“, „Der Waffenschmied“, „Lakmie“, Blechs „Das war ich“, Goldmarks „Wintermärchen“ d’Alberts „Abreise“ und „Flauto solo“, Wolf-Ferraris „Die neugierigen Frauen“, „Samson und Dalila“, „Othello“ überall das Verhältnis zwischen Drama, Musik und Bühnenbild mit einem Kunstverstand austariert, Klang, Bewegung, Farbe zu Akkorden verbunden, die aus der Opernbühne der Wiener Hofoper ein unvergleichbares Zauberreich der Schönheit und des Geistes gemacht haben. Mahler hatte einen Weber-Zyklus geplant, Cornelius, Marschner sollten dazukommen. Und dies alles war ihm erst ein Anfang. „Es waren alles nur Versuche,“ sagte Mahler damals einem jungen Künstler, bewundernden Worten mehrend, „das Eigentliche wäre erst gekommen.“ Wer denkt dabei nicht an Beethovens erschütternde Worte auf dem Totenbett, „daß es ihm sei, als ob er erst einige Noten geschrieben habe“.

Mahler hat dieses Lebenswerk, welches nach seinem kompositorischen Schaffen ihm um alles teuer war, nicht vollendet. Wie sehr er daran gegangen hatte, zeigte nichts rührender als die Sehnsucht des Sterbenden, nach Wien gebracht zu werden, nichts erschütternder, als die von den Schatten des Todes verdüsterte Freude, als er die Grüße seines Orchesters empfing. Als Mahler von der Hofoper scheid, gab er damit mehr auf als eine Stellung. Sein

Verzicht war Kulturtragödie. Wien, das an genialen Begabungen und mutwilligen Versündigungen so reiche Wein, wird auch diese Tatsache einmal in dem großen Rechenschaftsbericht, welchen die Weltgeschichte einfordert, einzugestehen haben. Jetzt fühlen wir alle den rasenden Schmerz des Verlassenseins. Gewiß wird der Weg weiter beschritten werden, den Mahler mit solcher Klarheit des Willens, mit solcher Kraft des Könnens der Bühnenkunst gezeigt hat; denn die Glut seiner Begeisterung hatte die himmlische Macht, in Tausenden den Funken zu entzünden. Unersetzlich verloren ist aber, was sich hinter und über Mahlers Wirken barg: sein wunderbar großes Menschentum. Phantasie und Charakter, diese beiden seltenen Kostbarkeiten, waren hier vereinigt. Das Bewußtsein allein, daß ein Mensch wie dieser auf der Welt sei, war Zuversicht, Glaube, Erfüllung.

In der verzweifelten Angst, daß die Krankheit Mahlers durch den Tod geendigt werden könnte, in der leidenschaftlichen Hoffnung, daß er genesen möge, sind diese Zeilen geschrieben. Nur Tatsachen Konnt' ich aufzählen. Sie sind nur ein kleiner und beinahe unwesentlicher Teil dessen, was Mahler, der größte Genius unserer Tage, uns wirklich gegeben hat. Daran jetzt, in diesem furchtbaren Bangen, auch nur zu denken, fehlt mir die Kraft.

Neues Wiener Journal, 14. März 1912, Seite 9

Mahlers achte Symphonie. **Zur bevorstehenden Erstaufführung in Wien.**

von

Dr. Elsa Bienenfeld.

Mahler hat auch seine achte Symphonie in zwei Monaten komponiert. Sie entstand 1906, in dem Sommer, der dem letzte Winter der Wiener Direktionszeit voranging. Wenn er zehn Monate des Jahres der aufreibenden dreifachen Arbeit als Direktor, Dirigent und Regisseur eines großen Theaters gewidmet hatte, ging er in der kurzen Pause, die jeder andere zur Erholung benötigt und benutzt hätte, daran, sein eigentliches Lebenswerk aufzubauen, und bezeichnend ist, wie in dieser Zeit erst recht sein ganzes Wollen und Wesen in einer unerhörten Intensität aufflammte. „Ich kann nichts als arbeiten,“ schrieb er an Bruno Walter zwei Jahre nach Vollendung der Achten, in jener trüben Zeit, da das herzleiden, dem er erliegen sollte, ihn körperlich und seelisch niederzwang; „ich kann nichts als arbeiten; alles andere habe ich verlernt. Mir ist wie einem Morphinisten oder Potator, dem man mit einem Schläge sein Laster verbietet.“ Aber vorher, in demselben Brief*), ist eine Stelle, die ganz wunderbar die prachtvolle Glückseligkeit beschreibt, die in solchen Wochen und Monaten des eigenen Schaffens ihn erfüllte: „Ich hatte mich seit vielen Jahren an stete und kräftige Bewegung gewöhnt, auf Bergen und in Wäldern herumzuschweifen und in einer Art kecken Raubes meine Entwürfe davonzutragen. An den Schreibtisch trat ich nur, wie ein Bauer in die Scheune: um meine Skizzen in Form zu bringen.“ Zu einer solchen beglückten Zeit des heißen Arbeitens ist die Achte Symphonie entstanden; in der beglücktesten vielleicht, von der Mahler je erfüllt war. Keine von jenen verzweiflungsvollen, dämonischen Stimmungen, die fast in einer jeden der vorhergegangenen Symphonien mit enthalten ist, auch nicht die schmerzvolle Resignation des späteren Liedes von der Erde hat in diesem Werk in ihm um Ausdruck gerungen. Ein Hinaufstreben nach höheren Seligkeiten, nach einem lichten, strahlenden, ruhevollen Sein muß sein ganzes Wesen bewegt haben, daß in so ungebrochenem Schwung überirdischer Ekstase eine durch innere Einheit ganz verbundene Schöpfung entstehen konnte. „Als ob er es mir diktiert worden wäre“, sagte er einmal zu Arnold Schönberg, um die Schnelligkeit und halbe Unbewußtheit, mit der er seine achte Symphonie schuf, zu kennzeichnen. So Bitteres Mahler in seinem Leben erdulden mußte, um die Schöpferseligkeit jener Stunden, in denen er die Idee dieses Werkes konzipierte, darf die ganze Menschheit ihn beneiden.

Diese achte Symphonie besteht aus zwei Teilen und ist aus Doppelchor, Orchester und Sologesangstimmen gebildet. „Daß ich sie Symphonie nenne,“ sagte Mahler nach Vollendung der „zweiten“ in einem von einer Freundin aufgezeichneten Gespräch, „ist ganz eigentlich; denn in nichts hält sie sich an die herkömmliche Form derselben. Aber mir heißt eben Symphonie: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik mir eine Welt aufbauen. Der immer neue und wachsende Inhalt bestimmt seine Form von selbst. In diesem Sinne muß ich stets wieder lernen, mir meine Ausdrucksmittel neu zu erschaffen.“ Jede von den Symphonien Mahlers ist in bezug auf Zahl, Form, Klangmittel der Sätze anders und individuell: Instrumentalsätze in ungeheurer oder knapper Anlage und Orchestrierung, Chorstücke, Lieder erscheinen darin. Ein Pantheismus von Formen und Ideen, in

*) Eine Reihe von Briefen Gustav Mahlers und Bruchstücke eines Tagebuches über ihn sind in dem eben erschienenen Heft des „Merker“ veröffentlicht

Tonbildern gezeigt, die in sich abgeschlossen, selbständig jedes, aber durch das ideale Band des gemeinsamen Gedankens als Teile eines Ganzen aneinander geknüpft. Das Inbeziehungsein der Teile untereinander und zum Problem gibt allen Symphonien Mahlers ihren eigentümlichen Charakter.

In der achten Symphonie ist dieses selbständige Nebeneinander nicht bloß durch den außerhalb der Musik liegenden Gedanken vereinigt; bis zur letzten Möglichkeit gesteigert, vereinfacht ist hier das, was so in Musik aufgelöst, daß die ganze Form mit ihren in riesenhaften Verhältnissen aufgebauten Teilen, ihrer inneren, visionären Symmetrie der Thematik, der geheimnisvollen Mystik korrespondierender Stimmungen ein Urganzes ist, worin alles, Wort, Klang, Form, Stimmung, aus einem einzigen, allumfassenden, inbrünstigen Gefühl von Ersehnung und Erfüllung gezeugt zu sein scheint.

Dieses Grundelement der Komposition der achten Symphonie zeigt vor allem und zunächst die Wahl der Dichtungen, die je disparat sind, wie die weit auseinander liegenden Jahrhunderte, in denen sie gedichtet worden sind und so durch den Komponisten in Beziehung gesetzt, daß sie, wie Frage und Antwort verbunden, einen Blick von ungemessener Perspektive eröffnen. Daß der Komponist diese Dichtungen fand und so verband, zeigt, wohin er strebte. Den lateinischen Hymnus „*Veni creator spiritus*“ von Hrabanus Maurus, nach anderen Überlieferungen von Karl dem Größen gedichtet, nahm er als den ersten Teil, die Schlußszene des zweiten Faustteiles als den zweiten der Symphonie. Der eine: Die Anrufung des schöpferischen Geistes, die Bitte um inneren und äußeren Frieden, erschütternd, sehnsuchtsbang aus leidenschaftlicher Menschenbrust — *incende lumen sensibus, infunde amorem cordibus*; der andere: Ein beseligender Traum der überirdischen Befreiung, jenes vielgedeutete mystische Hinaufschweben des Goetheschen Faust aus den Naturstimmungen der Anachoretenszenen durch die immer heller beleuchteten Regionen der Engel als Büberinnen, in ein strahlendes Licht, das wie im Gleichnis jene Welt ahnen läßt, in der das angstvolle menschliche Streben und Leben in ein beseligtes Sein sich auflöst. Mahler hat jedem dieser beiden Gedichte eine Deutung von erschöpfender und hinreißendster Bildhaftigkeit gegeben; und aus beiden durch die unaussprechlich geheimnisvolle Kraft der Musik ein noch Höheres geschaffen — — —

Man hat über die Mittel und die Technik, in welcher diese Symphonie komponiert ist, viel diskutiert. Einmal, ob es notwendig sei, eine solche Masse und Fülle von Klängen aufzuwenden, dann aber auch, ob die (handwerksmäßige) Technik dieser Musik nicht unmodern und ausdrucksarm sei. Mahler hat mit dem Orchester die Singstimmen als Träger der Worte, zugleich als feinste koloristische Elemente verwendet. Der Klang der menschlichen Stimmgattung als Chor, geteilt, solistisch, gehört mit zur Instrumentation dieses Werkes, und erzeugt Farbentönungen von größter Pracht. Das Zarte, Schwebende der Klänge ist in vielen Stellen (des zweiten Teiles) unbeschreiblich. Aber der allgemeine Charakter ist hier nicht der des Kammerstils, sondern der des „großen“ Stils, das Alfresco der Dimensionen und der Wirkung. Darin ist die Fülle des Klanges in entscheidenden Momenten ein Wesentliches; die suggestive Gewalt der Waffenpsychologie beruht darauf. In welcher Zeit und Art der Kunst wurden von Komponisten, Malern, Dichtern Werke solchen Stils nicht mit allen jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln geschaffen? In dem inneren Bau der beiden Sätze hat Mahler das Prinzip der Zweiteiligkeit (auf Grund der klassischen Formen) zu einer großartigen Primitivität zurück und hinaufgeführt. Nichts Zufälliges stört die Linie. Den kolossalen ersten Satz beantwortet der zweite, der in einer riesigen, rondoartigen Form Adagio, Scherzo und Finale vereinigt. An motivischer Gebundenheit übertrifft diese Symphonie alle anderen Mahlers. Keine Exposition, die nicht entwickelt keine Episode, die nur Beiwerk sein Thema, das nicht vorbereitet und durchgeführt wäre. Im

ersten Satz, ja im ersten Anruf sind in den Haupt- und Nebenstimmen schon die motivischen Reime enthalten, aus denen die ganze Komposition gewachsen ist. Die erste heroische *Es-dur* Gruppe und alle Gegenthemen des Satzes, das düstere *infirma nostri corporis*, werden im zweiten Teil wieder angestimmt, umgedeutet, verklärt. Dabei ein organisches, voll blühendes Herauswachsen aller Gruppen und eine geniale Eindeutung des Wortes und der Strophen der Gedichte in die symphonische Form. In der Durchführung ballen die Themen sich zusammen, zuerst wie brünstig bittend, heischend, fordernd, dann wuchtig, drohend, furchtbar: *Hostem repellas, pacem dona*; bis das glänzende Licht des *veni creator* siegreich darüber fällt und schließlich eine gigantische Fuge mit dem Ruf: *accende lumen infunde amorem* auch den Höhepunkt und das Herz der Dichtung offenbart. Der zweite Satz ist nach dem Bild eines stufenweisen Aufsteigens gebaut, mit einem Orchestervorspiel in eigentümlich schwirrendem, matt schimmerndem Kolorit, gleich einer einsamen, schweren Stimmung in Gebirgstälern unter heißer Sonne, (Waldung, die schwankt heran) bis ein Singen daraus wird und die Motive leidenschaftlich nach oben treiben. Als letzter von den Anachoreten sieht der *pater profundus* in einem glühenden Aufschrei, dem einzigen Stück der Symphonie, worin schneidende Dissonanzen, kühn verzerrte Rhythmen, jähe Intervallschritte den hieratischen Zug unterbrechen. Dann hebt ein holdseliges Singen an: Melodien, fromm und klar, wie Madonnenbilder des Ginquecento. Die Motive des ersten Satzes werden aus der Bitte in die Gnade umgedeutet; immer lichter, immer süßer. Frauenstimmen, Geigen-, Harfenklänge. Auf ein Höchstes noch ein Höheres, auf ein Weißes noch ein Weißeres. Zu dem Strahlenkranz der *Mater gloriosa* schwingt sich die jubelnde Hymne „Blicket Auf“. Die Schlußapotheose nach dem sehr zarten, wie aus fernen Welten herüberklingenden *Chorus mysticus* ist ein brausender Triumph des ersten Themas.

Die kunstreiche Polyphonie dieses Werkes — welche nicht nur Sache der Technik und des Verstandes, sondern viel mehr noch die eines genialen Gefühls ist — ist oft als das leichte Ergebnis der einfachen, diatonischen Thematik und Harmonik erklärt worden, die Mahler besaß und die in dieser Symphonie besonders auffallend ist. Eben diese Themenerfindung und diese Harmonisierung haben Mahler immer den Vorwurf eingetragen, seine Erfindung sei banal, seine Technik unschöpferisch. Sie ist es nicht, schon aus dem Grunde nicht, weil jeder seiner Sätze, jedes seiner Themen eine persönliche Gestalt hat, unverkennbar „mahlerisch“ ist. Von einer ungeheuren lebendigen Kraft ist alles, was er schrieb, und auch in dieser herrlichen Symphonie klingt jeder Akkord, den er hinsetzt, jedes Wort, das er akzentuiert, eigentümlich, stark und bildhaft. Nicht das Experiment allein, das Unerwartete eines neuen Weges oder das Glänzende des Stils beweist das Genie eines schaffenden Künstlers. Aber die Wahrhaftigkeit des Wollens, die Größe des Denkens, die Wärme der Menschlichkeit. Wie will man von Technik, Thematik, vom Kontrapunkt sprechen, wo der Genius selbst sich offenbart!

Neues Wiener Journal, 15. März 1912, Seite 10

Mahlers Achte Symphonie.

Gestern ist die lange angekündigte große Chorsymphonie Gustav Mahlers zum erstenmal in Wien ausgeführt worden. Ich will nicht nochmals über das Essentielle des Werkes sprechen — nicht etwa in der Meinung, darüber schon Erschöpfendes gesagt zu haben, sondern in dem Bewußtsein, daß Werke solcher Art nicht durch rasche Tagesurteile „erledigt“ werden können — und nur über den Eindruck und die Art der Ausführung berichten. Schon das große Aufgebot an Massen ist von gewaltiger Wirkung. Man fühlt sich mitbeteiligt an einer allgemeinen großen Begeisterung und im Banne eines mit fortreibenden, gemeinsamen Gefühls. Es ist Massensuggestion von der Art, wie sie überall wirkt, wo Menschenmassen, von einer gleichen Idee erfaßt, instinktiv sich gegenseitig anfeuern. Der prachtvolle Klang der Symphonie, der im Laufe der Ausführung in hundertfach veränderter Gestalt den Hörer umfängt, ist beispiellos. Die Größe der Konzeption tritt überwältigend hervor. Ob die Themen, welche mit ungemeiner Plastik die Stimmungen verdeutlichen, aber von einer ebensolchen, oft empfindlichen tonalen Primitivität sind, die Kraft besitzen werden, den gigantischen psychologischen Inhalt in weite Zukunft zu tragen — wer würde daß heute entscheiden wollen?! Einzigartig aber sieht diese Symphonie inmitten der gegenwärtigen Musikproduktion als ein großartiges Monument eines titanenhaft ringenden Geistes.

Bruno Walter, Mahlers echter Schüler und treuester Freund, hat die Ausführung studiert und geleitet, wie es nur innigste Dankbarkeit, größte Hingabe, festeste Überzeugung vermag. Die Münchener Aufführung unter Mahlers Leitung war mir, in meinem an bedeutenden Kunsteindrücken wahrhaftig nicht armem Leben, ein erschütterndes Erlebnis, die gestrige Aufführung war der Münchener gewiß nicht gleich, aber sie stand ihr nahe. Ja, das Materielle der Klänge war in dem akustischeren Wiener Musikvereinsaal schöner und runder als in der Münchener Tonhalle. Die außerordentliche Präzision, mit der Walter Rhythmik und Dynamik herausarbeitete, ist das Erbteil, das er von dem Dirigenten Mahler empfing. Unter seiner unermüdlichen, befeuernden Leitung leisten die Chöre der Singakademie, des philharmonischen Chors und der ausgezeichnete Männerchor der Eisenbahnbeamten das Bewunderungswürdigste. Auf einer Höhe sondergleichen stehen die Solisten: Fräulein Förstel, deren lichter Sopran einen wahrhaft himmlischen Klang über die Klangmassen wirft, Frau Cahier, die mit dem reinen, vollen, edlen Glockenton ihrer Stimme so wunderschön ernst dazustimmt, Frau Winternitz-Dorda, Fräulein Kittel, das Frauenquartett herzlich ergänzend, Herr Maikl, der mit dem gefühltesten reinsten Ausdruck den inbrünstigen Hymnus des Doktor Marianus singt, Herr Steiner, Herr Mahr als prachtvolle Fundierung. Die Mitglieder des Konzertvereinsorchesters Wien ihre schwierige Aufgabe so ausgezeichnet, als ob sie Philharmoniker wären, die hier die Ehrenpflicht zu erfüllen gehabt hätten. Ihr Konzertmeister Herr Grohmann spielt die Violinsoli bezaubernd. Langer Beifall der Hörer und der durch ihn zu hohen Leistungen geführten Mitwirkenden lohnte Bruno Walter, den Dirigenten und *spiritus rector* der Aufführung.

E.B.

Neues Wiener Journal, 24. Februar 1913, Seite 4

(Philharmonischer Chor.) Die Uraufführung von Schönbergs „Gurrreliedern“ wurde zu einem nahezu beispiellosen Triumph, der in den Annalen des Konzertsales wohl nicht so bald seinesgleichen haben dürfte. Der Saal bot einen merkwürdigen Anblick. Auf dem Podium die enorme Masse der Mitwirkenden — das Orchester bestand aus 140 Spielern, hinter welchen starke Chorgruppen ausgestellt waren — im Zuschauerraum ein Publikum in einer Zusammensetzung, wie man sie etwa bei sensationellen Opernpremierens finden mag; darunter eine große Zahl von Komponisten und Dirigenten aus Deutschland, die schon zu der Generalprobe gekommen waren. Die Ausführung begann um 8 Uhr und währte bis 11 Uhr. Die Komposition besteht aus drei Teilen, von denen die beiden letzten zu einer Gruppe vereinigt sind. Ihre Anlage ist von außerordentlicher Großartigkeit und trotz der deutlich spürbaren Abhängigkeit von der Wagnerschen Technik von einer individuellen Gestaltung und Intimität der Stimmungen, die hoch emporgragt und in einzelnen Hauptstellen zu gewaltiger, ja erschütternder Wirkung sich verdichtet. Daß eine starke künstlerische Persönlichkeit von höchstem Willen durch diese Musik spricht, spürte man, und wohl jeder Hörer hatte die Empfindung, eine bedeutungsvolle Stunde miterlebt zu haben. Der ungemeinen Energie Franz Schreckers, des Dirigenten des philharmonischen Chores, der die materiellen und künstlerischen enormen Schwierigkeiten einer solchen Uraufführung als *spiritus rector* einer großen anhänglichen Gemeinde zu überwinden mußte, war die Vorführung dieser Komposition in Wien zu danken. An die Leistungsfähigkeit des Orchesters waren exorbitante Anforderungen zu stellen, die von den Spielern des Tonkünstlerorchesters im wesentlichen erfüllt wurden. Daß feinere Schattierungen nicht ganz klar herausgearbeitet schienen, ist begreiflich bei einer Ausführung wie dieser, bei welcher es sich vor allem darauf konzentrieren mußte, die großen Zusammenhänge deutlich zu machen. Unter den Solisten glänzte die musikalisch stark begabte Frau Winternitz-Dorda weit hervor, welche die Liebeslieder der Liebe mit rührendstem und schönstem Ausdruck sang; neben ihr interpretierte Herr Rachod die Lieder des Waldemar, eine starke Indisposition durch äußerste Kraftanspannung bekämpfend; Frau Freund sang mit ernster Auffassung die Strophen der todesverkündigenden Waldtaube, Herr Kosalewicz das Lied des Bauern, und mit schärfster Charakterisierungskunst Herr Borottau die grotesken Verse des Klaus Narr. Herr Gregori sprach das schwierige Melodram, welche die Komposition dem Ende zuführt, mit fein abwägender Kunst. Die Männerchöre (in drei vierstimmigen Gruppen) und der Schlußchor klangen prachtvoll. Nach der ersten Abteilung wurde Schönberg stürmisch, nach dem Schluß unzähligemal hervorgejubelt. Er dankte mit sichtlicher tiefer Ergriffenheit.

E.B.

Neues Wiener Journal, 2. März 1913, Seite 21

Konzerte.

Arnold Schönbergs „Gurrelieder“.

Nun sind endlich die „Gurrelieder“ aufgeführt worden. Die haben dem viel angefeindeten Komponisten den ersten Triumph seines Lebens gebracht. Man kennt Schönbergs Werdegang. Er war verhältnismäßig spät zum Komponieren gekommen und war Autodidakt, bis er in Zemlinsky einen Freund und Wegweiser fand. Daß er alle Kenntnisse des Handwerkes und eine Beherrschung der Nach-Wagnerschen und Nach-Brahmschen Technik erwarb, die neben der von Richard Strauß besteht und unter den übrigen heute lebenden Komponisten nicht ihres Gleichen hat, wußte seit langem, wer sein Schaffen genau verfolgte. Den Übrigen ist dies nach der Uraufführung der Gurrelieder klar geworden. Dieses umfangreichste seiner Werke hat Schönberg vor zwölf Jahren komponiert, nachdem er erst einige Lieder und ein Streichsextett „Verklärte Nacht“ geschaffen hatte, die heute ebenfalls allseits anerkannt sind, aber ihm ehemals den Ruf eines tollen Revolutionärs eingetragen haben. Mit künstlerischen Verdächtigungen aller Art ist ihm seither das Leben bis in die jüngste Zeit verbittert worden. Die heftigen Angriffe, denen er ausgesetzt gewesen war, raubten ihm damals die Hoffnung, die komplizierten Gurrelieder, die eines außerordentlichen Apparats bedurften, je zur Aufführung zu bringen. Er ließ sie unvollendet Dichtung „Perreas und Melisande“ und einer Kammersymphonie, sah man ihn den Weg verlassen, der ihn auf einen Gipfel geführt hatte, und in dunkle Wirrnisse musikalischen Neulandes eindringen. Unmittelbar nach den Gurreliedern vollzog sich die Abkehr und die Absage an die „Musik der Alten“. Heute steht Schönberg seinen eigenen Kompositionen aus früheren Zeit fremd gegenüber. Sie erscheinen ihm nur als vorbereitende Werke der in seinem Schaffen notwendigen Entwicklung. Es bedurfte langer Überredung von seiten seiner Freunde, um ihn dazu zu bringen, die Gurrelieder, deren letzter Teil noch uninstrumentiert war, zu vollenden und deren Aufführung zu gestatten.

Von der Dichtung, die dieser Musik zugrunde liegt, habe ich schon einmal flüchtig gesprochen. Sie besteht aus einem Zyklus von rhapsodischen Gedichten des Dänen Jens Peter Jacobsen; der zuerst Botaniker und der erste Propagator der Darwinschen Theorie in Dänemark war, bevor er der erste moderne Schriftsteller wurde, von dem die dänische Literatur ihre Richtung empfing. Auch er schildert, gleich den Impressionisten, deren literarischer Hauptführer er wurde, eine Stimmung gegenständlich, indem er alle Einzelheiten betrachtet und wie kontrastierende Farbenflecke nebeneinander stellt. Aber indem er mit wunderbarer Anschaulichkeit die positiven Ereignisse der Naturvorgänge und menschlichen Erlebnisse beschreibt, weist er die Geschehnisse des triebhaften Sinnes auf, die mit den Erscheinungen der Natur in unergründet rätselhafter Verbindung stehen. Ja, dieses Traumleben der Natur, der große Pan, wird zum alleinigen, berausenden Inhalt aller Dichtungen Jacobsens. In den Gurreliedern ist es die Liebes des König Waldemars und der kleinen Tove, der Tod der Tove, die Totenklage des Königs, die gleichsam eine phantastische, pandämonische Phantasie bilden, welche aus den beglückenden Stimmungen des Abends durch die Schrecknisse der Nacht (auch die des Geistes) zum strahlenden Morgen führt, der über alle Vergänglichkeit das ewige Leben der Natur verkündet. Seltsame Bilder von träumerischer Schönheit, zuckende, vibrierende Stimmungen jagen vorüber.

Diese Gedichte hat Schönberg als Orchesterlieder komponiert, von denen jedes einzelne in sich abgeschlossen ist, und die miteinander durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu einer großen dreiteiligen Form (mit verkürztem Mittelteil) vereinigt sind. Fast

möchte man die geformte, substantielle Musik gerade für diese Art der dichterischen Impression wirklich schon als stilfremd empfinden. Aber der glühende Strom der Empfindung, der durch die Musik braust, fegt alle Theorien und alle Stilfragen hinweg. Da sind im ersten Teil Liebeslieder, deren schüchterne, zarte Heimlichkeit aus Herz rührt. Wenn die leisen Einleitungs Akkorde zu klingen beginnen, sind wir in ein neues, seltsames Land, zu neuen Menschen geleitet. Die Melodien, die in diesen Liedern aufblühen, sind von zauberischer Schönheit. Das Lied des Waldemar in *D-dur*, so tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht“, das Lied der Tove „Nun sag’ ich dir zum erstenmal: Komm, Volkner, ich liebe dich“ mit der in die Septime hinaufschwebenden Melodie tragen die Kennzeichen genialer Popularität an sich. Wiewohl jedes Lied in seiner eigenen Thematik komponiert ist, sind die einzelnen Themen mit Intuition aus einander entwickelt. Jene Kunst, welche die Wagners war, hatte Schönberg sich ganz zu eignen gemacht. Auch die Harmonik geht von der Wagners aus, ihre Art der Durcharbeitung von Brahms. Aber sie ist persönlich weitergebildet. Ihr Farbenreichtum ist berauschend und eröffnet dem Höher immer neue, interessante Bilder. Die Mittel des Kontrastes und der Steigerung, die Schönberg in seinen neuesten Werken leugnet, sind hier mit exzessiver Kraft und Kunst verwendet. Der Schluß des ersten Teiles, der den Tod der Tove schildert, erhebt sich zu einer großartigen musikalischen Dramatik, der nicht so bald etwas Ähnliches an die Seite gestellt werden kann.

Nach einem kurzen Mittelteil, welcher die realen Begebnisse der Ballade mit den mystischen Umdeutungen der Natursymbolik des dritten Teiles in Beziehung setzt, beginnt die wilde Jagd der Toten. Die furchtbaren Kräfte des Orchesters sind hier entfesselt. Der Ausdruck, die Malerei der Musik erweitert ihre Grenzen bis ins Schauerliche. Rasende Harmonien prasseln nieder, in keuchenden Engführungen jagen die Themen einander nach, grell zischen und donnern die Instrumente dazwischen: bis hinauf zu einem Choreinsatz rast das Getümmel, Männerstimmen rufen und in einem mächtigen Chorlied entlädt sich ein schauerlich schönes Gewitter. Als ein groteskes Scherzo folgt die Ballade des Klaus Narr darauf, deutlich noch die Spuren Hugo Wolfs zeigend. Der Schlußteil, der dieser Episode folgt, ist aber wieder ganz Schönbergs Eigen. Der weist sogar deutlich in eine spätere Zukunft. Eine Sprechstimme trägt in starker melodischer Betonung die Verse vor. Darunter strömt das Orchester in fließenden Tonfiguren hin, in denen pointillistische Klangfarben ausglitzern und einen wahrhaft schimmernden Glanz darüber breiten. Diese Art der Komposition, die in Klavierstücken hart und unbegreiflich klingt, erscheint im Orchester mit einem Male verständlich. Allerdings in einem so meisterlich behandelten Orchester, wie das Schönbergs ist. Jeder Ton scheint darin zu leben, jeder Instrumentalklang hat fast physische Körperlichkeit. Mahlers Orchestergenialität mag hier ein Vorbild gewesen sein. Der Schluß der Gurrelieder ist ein leuchtender, freudiger Sonnenaufgang.

Die überwältigende Wirkung, welche die Gurrelieder allsogleich auf alle Hörer ausübten, mag zum Teil wohl auf ihrer Eigenschaft beruhen, die Schönberg selbst heute am intensivsten empfindet: daß in ihnen seine Individualität noch nicht von den unmittelbaren Vorgängern sich freigemacht hat. Diese Ähnlichkeit der Form, die wir erfassen können, ohne alle überlieferten Begriffe umwerken zu müssen, gestattet uns am ehesten, der künstlerischen Idee, die aus dem Werk spricht, uns hinzugeben. Schönberg hat eine Form der musikalischen Mitteilung hier auf eine Höhe gebracht, die wenige neben ihm erreicht haben. Er für seine Person hat die Unmöglichkeit eingesehen, die Ideen, die ihn bewegen, noch weiterhin in ähnlicher Weise in Form zu bringen. Er wendet sich von der „Musik als Ausdruck“ deren intensiver Vertreter Wagner war, zur „Musik als Eindruck“. Er negiert, daß unter allen Umständen hinter der Musik geformte Gefühle stehen und zu suchen sein müssen und stellt wiederum das Postulat des „reinen Schauens“ in der Kunst auf. In allen

Kunstgattungen lobt gegenwärtig eine ähnliche Revolution. Ein Sammelwerk ist kürzlich erschienen, in welchem diese neue Bewegung, die in gleicher Weise in Frankreich, Deutschland, Rußland um sich greift, durch theoretische Aufsätze, Bilder, Gedichte, Kompositionen dargestellt ist. Dieses Buch, das unter dem merkwürdigen Titel „Der blaue Reiter“ erschien und von Kandinsky herausgegeben worden ist, gibt Aufschluß über die wichtigsten Probleme, um die es sich bei diesen künstlerischen Neugestaltungen handelt. Auch Schönberg präzisiert darin seinen gegenwärtigen Standpunkt. Wer sich für seine neue, uns allen derzeit leider noch unverständliche Musik interessiert, wird vielleicht aus diesem Buche Aufklärung schöpfen.

Von allen solchen, der Gegenwart noch fremden, in die Zukunft langenden Problemen sind die Gurrelieder frei. Aber sie sind ein Meisterwerk unserer heutigen Kunstformen, eines der schönsten, das wir besitzen.

Neues Wiener Journal, 16. März 1913, Seite 14–15

„Das Spielwerk und die Prinzessin.“

Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Franz Schreker.

Uraufführung an der Wiener Hofoper am 15. März 1913.

Von

Dr. Elsa Bienenfeld.

Sieht man die neue Oper Schrekers zum erstenmal im Szenenbild an sich vorüberziehen, so empfängt man den Eindruck einer ungeheuerlichen, ja beispiellosen Verworrenheit. Selbst wer Dichtung und Musik kannte und wußte, daß an Stelle einer dramatischen Handlung ein symbolisches Gedicht zu erwarten war, bestehend aus mystischen Beziehungen, worin die Menschen nicht Menschen, sondern transzendente Metaphern sind, die Begebenheiten nicht wirkliche Ereignisse, sondern Allegorien, der Inhalt nicht ein Märchen mit greifbarer Anekdote ist, mußte betroffen darüber sein, wie alle Voraussetzungen und jeder Kommentar mit einemmal versagten und man hilflos szenischen Erscheinungen gegenüber saß, von denen seine einzige dazu diene konnte, zweifellos bedeutende Intentionen auch nur annähernd deutlich zu machen. Man sah ein merkwürdiges Bühnenbild in prachtvollen wechselnden Beleuchtungen, menschliche Figuren in seltsamen Aufzügen, sah Totengräber an der Arbeit, einen Sonnenaufgang, eine märchenhafte Liebesszene, hörte gleichförmige Zwiegespräche mit dubios zerteilten Rollen, welche, werdende Klänge des Orchesters, unendlich zerfließende Rezitative des Gesanges, eine heulende, schreiende Menschenmenge, zum Schluß inmitten einer Feuersbrunst einen Toten, die Fiedel im Arm, der eine Melodie spielte, die noch fortklang, übertönt von schwerem Kirchturm-glockengeläute, als der Vorhang zum zweiten und letztenmal sich senkte, der unbegreifliche Vorgänge gleichsam mitten durch abschnitt. Aus dem Klavierauszug und mit Hilfe persönlicher Erläuterungen des Autors habe ich schon lange vorher Sinn, Weg Ziel der neuen Oper zu verstehen gesucht; und es gab Momente, in denen hinter den rätselhaften dramatischen und musikalischen Vorgängen wie blitzartige Vision ein tiefer und starker Zusammenhang mir aufzuleuchten schien. Es steckt gewiß eine bedeutende Idee, ein intensives Wollen in dem Werk; aber sicher ist, daß von der Bühne aus die phantastische Intention zu gespenstiger Körperlosigkeit und zu furchtbarer Zusammenhanglosigkeit auseinanderfloß. Die Oper führt ganz weg von aller Realität ins reinste, absoluteste Symbol. Die Personen „sind“ nicht, sie „bedeuten“. Da ist ein alter Mann, der Meister oder „Gott“ oder die „Natur“, er baut in ein Spielwerk die „Sehnsucht nach dem Göttlichen“, sein Geselle „den Trieb der Sinnlichkeit“; eine Prinzessin ist die „Schönheit“ oder die „Liebe“; sie hat den Sohn des Meisters verführt; der zog in die Welt und verdarb; das Spielwerk klingt nicht mehr; daran krankt die Prinzessin; die wird sich dem Gesellen, das ist dem bösen Naturprinzip, schenken, so er das Spielwerk ganz vernichtet. Dazwischen steht die Frau des Meisters: Personifikation der gesunden derben Weibsnatur. Ein fahrender Bursch zieht des Weges, „der Dichter“, „der gute Mensch“. Er spielt auf seiner Flöte und das Spielwerk beginnt wieder zu klingen. Er gewinnt die Prinzessin, die „Schönheit“. Gegen die Feste der Schönheit murrte das Volk. Eben als aus dem Schlosse ein langer Zug geschmückter Pagen, Fackeln in den Händen, strömt, wird der tote Sohn des Meisters in dessen Hütte getragen. Ein furchtbarer Aufstand des Volkes folgt; die rohe Wut kehrt sich gegen die Prinzessin. Der Dichter schützt die, spielt abermals auf seiner Flöte, und alles Volk beginnt zu tanzen. Einige ganz verbohrt Schönheitsanarchisten stecken die Hütte

in Brand; da sieht man den Toten ebenfalls einen Tanz aufspielen. Das Stück mit den leider prophetisch gewordenen Worten: „O Herr, wir wissen nicht aus noch ein.“

Worin die Fehler, ha die gänzlich abstrusen Unmöglichkeiten dieses Textbuches bestehen, ist so klar, daß man nicht annehmen könnte, ein bewußt denkender Künstler müßte sie nicht auch erkannt haben. Sie beruhen ein erster Linie darauf, daß einerseits die Handlung als solche unklar und schemenhaft ist, andererseits daß das gewiß sehr schöne Künstler-Schönheit-Liebesymbol bis zur Sinnlosigkeit verborgen durchgeführt ist. Wenn wir im Theater sind, verlangen wir unmittelbar deutliche Erlebnisse, und steht hinter diesen ein Symbol, so empfinden wir dessen Existenz im kommt gleichsam nur unbewußt mit, bis es in der Erinnerung als stets größere und freiere Form in unser Bewußtsein tritt. Schreker wollte jedenfalls den Versuch wagen, die Rolle der Verdeutlichung seines Symbols der Musik allein zuzuerteilen. Vielleicht hätte, wenn diese Absicht geglückt wäre, das Märchen trotz der Verworrenheit des Textes eine höhere Logik erlangt, indem die Bühnenbilder etwa nur wie farbige Illustrationen zu einer ausdrucks- und stimmungsstarken Musik zu dienen gehabt hätten, An der dünnen und in den Hauptmomenten versagenden Musik scheiterte dieser Plan. Gleichwohl spürt man vom ersten bis zum letzten Ton eine konsequente, bewußte Linienführung, eine planvolle Steigerung. Ich glaube, daß Schreker sehr wohl wüßte, was er wollte; er konnte nur nicht, wie er wollte. Es gibt wohl kaum einen anderen Musiker, der sich so sehr der modernen Ideen bewußt wäre, wie Schreker. Aber seine Kunst kommt von Wissen, nicht von Müßen, und der Hörer wird den Eindruck nicht los, daß hier die Reinkultur der in Retorten destillierten Pseudomoderne mit kalter Hand ausgezogen ist. Zu seinem einzigen Augenblick ist die Musik so stark, so persönlich, daß sie mit einem Schlage alle Symbolik über den Haufen werfen und aus dem Menschlichen zum Menschlichen sprechen würde. Es sind immer Aufsätze, und wie der Text eine unendliche Exposition ist, ein Aufwickeln unverständlicher Vorgeschichten, so ist die Musik immer nur Vorbereitung, Spannung, zähes, sich windendes Fortgleiten, ein weiches, manchmal wohliges, auf die Dauer im unerträgliches arhythmischen Hinziehen. Was bedeutet hierbei alle Kunst des Klangraffinements, der delikaten motivischen Arbeit? Was vermögen einzelne phantastische Orchesterfarben, an denen das Ohr ebenso vorüberhört wie an üppigen Worten des Textes? Man sage nur nicht, daß diese Art der Komposition die der modernen Richtung sei; die ist es ebensowenig, wie in der dramatischen Dichtung je der unplastische Mollusk die Form bestimmen könnte.

Nun ja, Schreker hat sich in Anlage und Form dieser Oper gründlich verhaut. Er selbst, der ein phantasievoller Kopf ist und scharfen Kunstverstand besitzt, wird sich dessen bald am klarsten bewußt werden. Er hat eine Oper, „Der ferne Klang“, bereits der Bühne gegeben (in Frankfurt kürzlich zum erstenmal aufgeführt), die von der gesamten deutschen Kritik als eines der

Seite 15

bedeutendsten Theaterwerke nach Wagner und Bizet bezeichnet wurde. Er wird nach dem „Spielwerk und der Prinzessin: noch Anderes und Besseres dem Theater zu geben haben.

Des musikalischen Teiles der Aufführung hatte sich Hofkapellmeister Reichenberger mit größter Hingabe angenommen. Er hat das Möglichste aus der Partitur geholt und wahrhaft außerordentliche Arbeit geleistet. Der szenische Teil war trotz der sehr schönen Dekoration nicht durchaus glücklich gelöst. Die Gruppierung der Schlußszenen ließ manche Bedenken offen. Herr Miller, Herr Hofbauer führten ihre Partien durch, so gut es möglich war. Frau Jeritza und Frau Ranzenberg bestanden einen aussichtslosen Kampf mit der poetischen Deutung ihrer Rollen. In kleineren Nebenpartien taten sich die Herren Bettetto,

Madin, Haydter und Maikl hervor. Der Chor mühte sich mit besten Kräften. Die zahlreichen Freunde Schrekers, der sich als Dirigent des philharmonischen Chores in Wien mit Recht Hochachtung und Sympathie erworben hat, nahmen beide Akte mit lebhaftem Applaus auf, der anfänglich vom übrigen Publikum mit ruhiger Befremdung zugelassen, endlich mit heftiger Opposition zurückgewiesen wurde.

Neues Wiener Journal, 29. September 1921, Seite 1

Feuilleton. Engelbert Humperdinck.

Von
Dr. Elsa Bienenfeld.

Berlin 28 September. (Privattelegramm des „Neuen Wiener Journals“) Humperdinck ist gestern an den Folgen eines Schlaganfalls gestorben. Er hatte sich in Laufe des Sommers in Bayern aufgehalten, ist dann nach Reustrelitz gekommen, um seiner im dortigen Landestheater als Oberregisseur tätigen Sohn zu besuchen. Am letzten Sonntag erlitt er der greife Komponist, der bereits im Jahre 1912 anlässlich einer Reise nach England von einem schweren Schlaganfall betroffen wurde, einen neuen Anfall. Er blieb aber bis zu seiner Lieberführung in das Karolinenstift trotz vollständiger Lähmung noch eine Lungenentzündung hinzu, die gestern Nachmittag um 5 Uhr das Leben des Komponisten beendete.

Zwei Ereignisse haben Humperdincks Namen berühmt gemacht und durch die Welt getragen: die Märchenoper „Hänsel und Gretel“ und seine Wirksamkeit als Lehrer Siegfried Wagners.

Engelbert Humperdinck war Rheinländer geboren, einem Städtchen in der Nähe Bonn, der Mutterstadt Beethovens. In Köln am Konservatorium begann er seine Studien, in der Münchener Musikschule beendete er sie. Seine erste Jugend- sein Geburtsjahr war 1854- erlebte die Stürme und Leidenschaften der Siege Richard Wagners und die Kämpfe um ihn. Zweiundzwanzig Jahre alt, erhielt er noch in Köln einen Mozart-Preis, im Jahre 1881 wurde er als Opernkompositionsschüler Meyerbeer-Stipendiat und 1885 als Lehrer der Komposition an das Konservatorium in Barcelona berufen, wo er zwei Jahre lang blieb. Mit Zeit Chorballaden trat er vor die Öffentlichkeit: er komponierte „Das Glück von Ebenhall“, und „Die Wohlfahrt noch Revelär“. Nach einigen wenigen unfluten, furchenden Jahren geriet sein Lebensschiff in eine ruhige, sichere tagende Strömung. 1890 wurde er als Professor am Höchsten Konservatorium in Frankfurt am Main angestellt. Hier gelang ihm der große *Wurf* seines Lebens. „Hänsel und Gretel“ entstand. Der Erfolg trug ihn hoch über die gewöhnlichen Wege- einer Lehrerlaufbahn. Er konnte sich vom Schulunterricht zurückziehen, die eine Oper hatte ihn schnell nicht nur zum künstlerisch hochgeachteten, sondern auch zum wohlhabenden Mann gemacht. Er baute sich eine Villa in Bappard, um seiner Rufe zu leben; freilich gelang es ihm nie wieder, ein Werk zu schaffen, welches an eigentümlicher Frische dieses sein Erstlingsmeisterstück erreichen, geschweige denn es übertreffen konnte. Humperdinck erhielt die ehrenvolle Auszeichnung, der erste Vorsteher der akademischen Meisterschule in Berlin zu werden und wurde als solcher Mitglied des Senats der königlichen Akademie der Künste. Die gewichtigste Ehrung aber wurde ihm zu tief, als vom Hause Mannfried auf die musikalische Ausbildung Siegfried Wagners ihm anvertraut wurde. Es schien die verantwortungsreichste Stellung zu sein, welche die musikalische Welt damals zu vergeben hatte. Humperdinck hat sie mit Gewissenhaftigkeit verwaltet. Er widmete sich der Aufgabe, ein Erzieher zu sein, mit voller Hingabe, und es mag gewiß seinen Einfluß zuzuschreiben sein, wenn die Märchenoper die schöne, wenn auch leider unerfüllte Sehnsucht von Richard Wagners Sohn wurde.

„Hänsel und Gretel“ ist am 23 Dezember 1893 in Weimar zum erstenmal aufgeführt worden. Was noch seinem komponierenden Wagnerianer beschieden gewesen war, belebte

Humperdinck: einem wirklich ganz großen und durchschlagenden Erfolg, der nicht auf das Vaterland des Komponisten beschränkt blieb, sondern sich über das ganze musikalische Europa und noch weiterhin ausbreitete. Als es zuerst bekannt wurde, entzückte das Märchenspiel durch die ungewöhnliche und in Verhältnis zu den *Varitenopern* der neunziger Jahre reizvolle Fabel und durch die musikalisch überaus sauberer und gründliche Durcharbeitung. Freilich hat gerade der musikalische Teil dieser gefälligen Oper schon damals ziemlich scharfe Opponenten gefunden; einer der schärfsten war Hugo Wolf, dessen klares, kritisches Urteil damals nahezu unbegreiflich scheinend, sich im Laufe der Zeit als berechtigt erwiesen hat. Aber gewiß konnte nur eine posievoller, weder nach großen noch nach krassen Effekten jagender Musiker auf die Idee verfallen, ein einfaches, liebliches deutsches Märchen auf die Bühne zu stellen. Das Libretto, von Humperdincks Schwester Frau Adelheid-Wette gedichtet, war ursprünglich gar nicht für die Bühne und gar nicht für Erwachsene bestimmt gewesen. Der Einfall, daraus eine Oper zu machen, erschien originell. Die Riesenstosse der deutschen Sage, die Riesendimensionen der Wagnerschen Dramatik haben die nach wagnerische Opernproduktion bedeutungslos beherrscht. Von den *zahl von* Komponisten und Werken, welche in „seiner“ Sprache zu reden, in „seinem“ Sinn als Höchste zu rühren vermeinten, sind kaum die Ramen übrig geblieben. Humperdincks Auftreten fiel in eine Zeit, in welcher man des wagnerischen, talentosen Epigonentams schon höchst überdrüssig was und auch schon die blutigen Hauswurststücke der italienischen Beristen ihre jäh überrumpelnde Suggestionskraft einzubüßen begann. Wie in holdes Wunder erschienen damals die Kinder des Märchens, die in ihrer Herzenseinsatz singend und springend im Operntheater ein fröhliches Spiel an die Stelle der großen und Schwer lassenden Gefühlemußte man Humperdinck zu danken. Auch er war Wagnerianer: aber einerseits in begrenzterem, andererseits in höherem Sinne. Er mußte dem Streben nach deutscher Volkstümlichkeit eine andere, eine persönliche und feine Deutung zu geben. Dort fürchte er von Wager abzuwiegen, wo dieser von der schönen und innigen Kraft des deutschen Volkslied sprach, und dieses deutsche Volkslied blickt aus Humperdincks Hauptoper wirklich mit trenderzeigen, klaren Augen. Freilich erscheint gerade das, was anfangs so bestechend war: die Einbettung einfacher Volkslieder in das kunstreich *Glewebe*, einer der Wagnerischen Harmonik, Polyphonie und Instrumentierung nachgebildeten Partiture- gerade dies, erscheint jetzt als unselbständig stellos und ist längst veraltet.

Nach „Hänsel und Gretel“ hat Humperdinck nichts mehr geschrieben, was auch nur an äußerem Erfolg diesem Märchenspiel gleichkam. Eine Weiterentwicklung seines Talents ist ausgeblieben. 1898 versuchte er in den „Königskindern“ eine neuartige Methode der Komposition. Den Wagnerischen Sprechgesang wollte er bis in seine letzten Konsequenzen in Deklamation auflösen. Die Verse sollten nur melodramatisch über einer reichen polyphonen Orchesterbegleitung gesprochen werden. Im selben Jahre bestätigte eine für das Musikfest in Leeds komponierte „Maurische Symphonie“ sein pittoreskes Talent. Dann griff er abermals auf seine Märchenspiele zurück. „Die sieben Geislein“, „Dornröschen“ wurden 1902 in Frankfurt aufgeführt. Für die Kleinen und Kleinsten zu schreiben, wurde ihm eine liebe Aufgabe. Er komponierte eine Reihe von Liedern, die im heften sinne idyllisch sind. Sein „Deutsches Kinderliederbuch“, worin köstliche Liedchen („Im Freien“, „Rosenringel“, Stern von Bethlehem“) die Poesie der Kinderseele erlauschen, ist eine vorbildliche Anleitung zur „Kunst im Leben des Kindes“. Auf dem Gebiet der komischen Oper versuchte sich Humperdinck, und zwar merkwürdigerweise mit einem Stoff von – A. Dumas. „Les Femmes de Saint-Cyr“, diese bekannte Klosterintrige, worin zwei junge Kavaliere durch Hunger und Kerker von der sittenstrengen Frau von Maintenon gezwungen werden, die schönen Stiftsdamen, mit denen sie poussierten, als Lustspieloper, in deren Partitur den

Hörer ab und zu interessante Einzelheiten fesseln konnten. Zuletzt hat Humperdinck die Musik zu Maeterlincks „Der blaue Vogel“ und „Mirakel“ von Vollmöller und Reinhardt geschrieben.

Humperdinck genoß mit Recht den Ruf, einer der feinsten Kenner des Wagnerschen musikdramatischen Stils, einer der besten und treuesten Sachwalter zu sein. Seine redliche Musikalität von aufrechter Gesinnung in Wahrheit ein deutscher Eckehardt war, sinkt mit ihm ins Grab. Humperdinck, schon lange fräukelnd, hat ein Alter von 77 Jahren erreicht.

Neues Wiener Journal, 15. Oktober 1924, Seite 11

Operntheater.

Die neueinstudierte „Fledermaus“.

Gustav Mahler war es, der die „Fledermaus“ auf die Opernbühne verpflanzte. Er zerbrach die herkömmliche Meinung, die so streng zwischen Oper und Operette unterscheidet, zugunsten der „Fledermaus“ und stellte ihr den Heimatschein für jene Stätte aus, in der sie den Opern Mozarts eng benachbart ist.

Das anmutige Stück bestätigt die innere Verwandtschaft immer aufs neue. Als eine Meisterschöpfung, die in ihrer edlen Form und reinen Schönheit wirklich unweit der Mozart-Höhe steht. Wie im „Figaro“ schimmert durch die sprühende Laune der „Fledermaus“ die Träne und hinter dem lachenden Jauchzen spürt man den Flügelschlag einer Ewigkeitskunst. Das Finale des zweiten Aktes — welche Meisterleistung! — Melodien mit der verschwenderischen Hand des inspirierten Künstlers ausgestreut, und dennoch mit der ordnenden Hand des formbewußten Künstlers aneinandergefügt und gesteigert. Jedesmal mischt sich in den Genuß der Musik ein Gefühl der Nahrung und Beglückung. Es ist der Zauber der höchsten Ordnung als Abbild einer schönen Welt.

Die Direktion der Staatsoper hat die „Fledermaus“ neu einstudieren und zum Teil neu ausstatten lassen. Ein glücklicher Gedanke, der auch aufs glücklichste verwirklicht wurde. Die Aufführung ist von einer Lebendigkeit, die ganz ungewöhnlich ist und das schöne Stück in erhöhter Schönheit wiedergibt. Rosalinde ist Fräulein Schwarz, die, wie ihr Partner Tauber (Eisenstein), ehemals bei der Operettenbühne gewesen ist und es dort gelernt hat, beweglich und ungebunden zu spielen. Besonders rühmend ihre Genauigkeit in der Phrasierung und im Rhythmus, die jedem Sechzehntel sein Recht gibt. Auch Herr Destvig sehr lebendig und besonders im ersten Akt mit vielen eleganten Spieleinfällen. Vorzüglich Frau Schumann, die reizendste Adele, die man sich nur wünschen mag und die richtige Sängerin für die sprudelnde Koloratur des *G-Dur*-Couplets. Mit dem Gefängnisdirektor setzte sich Herr Duhan auseinander, anfänglich etwas befangen, doch auch er von der guten Laune bald mitgerissen und sie mitsteigernd. Nur der Prinz Orlofky erhielt durch Frau Olfzewska einen fast lehrhaften Zug. Man kann die Partie sicher kaum geschmackvoller singen, doch ganz gewiß ein bißchen amüsanter spielen. Aber wieder famos Herr Norbert als Frosch, voll Einfall und Witz. Für die Negte sorgte Herr Nunge, die Aufführung wahrte in jeder Hinsicht feinsten Geschmack und war wienerisch in allerbestem Sinne. Am Pult saß Hugo Reichenberger, erhielt dem Straußischen Rhythmus den Zauber und half mit treuester Hingabe mit, das Feuer der Aufführung neu zu entfachen. Besonders reizend die Balletteinlage „Geschichten aus dem Wiener Wald“. von dem philharmonischen Orchester so berückend schön gespielt, wie man's wohl in der ganzen Welt nicht nachspielen kann, und von acht der schönsten Solistinnen des Balletts betörend schön getanzt.

Neues Wiener Journal, 15. Oktober 1924, Seiten 10–11

Arnold Schönberg: „Die glückliche Hand“.

Drama mit Musik. — Uraufführung an der Volksoper.

Von

Elsa Bienenfeld.

Vor fünfzehn Jahren hat Arnold Schönberg zwei Bühnenstücke vollendet. Das eine hieß „Erwartung“, daß andere „Die glückliche Hand“. Beide Stücke galten als unaufführbar oder vielmehr als nicht aufführungswürdig. Vor einem halben Jahre wurde in Prag anlässlich eines internationalen Musikfestes daß erste der beiden Stücke in Szene gesetzt; nunmehr in Wien das zweite. Die Volksoper unter der neuen Leitung Fritz Stiedrys hat sich der äußerst schwierigen Aufgabe angenommen. Dr. D. F. Bach, der Organisator des Musik- und Theaterfestes, mit Arnold Schönberg seit vielen Jahren befreundet, verstand es die finanziellen Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, die sich der Aufführung eines so ungewöhnlichen, völlig aus dem Rahmen eines Opernrepertoires fallenden Bühnenstückes entgegenstellen. Die Aufführung selbst, durch zahlreiche Proben, ja sogar durch den Umbau des Orchesterraumes der Volksoper äußerst sorgfältig vorbereitet, muß auch dem Achtung abgewinnen, der dem Stück selbst seinen Geschmack abgewinnen kann. Die Szene, für die der Oberregisseur der Staatsoper Josef Turnau sorgte, ist in Dekoration und Lichtbehandlung äußerst vornehm. Herr Jerger, der Charakterbaritonist der Staatsoper, stellt die Hauptfigur dar, und das Orchester, bedeutend vermehrt, spielt unter der Führung Stiedrys, als wäre jeder einzelne ein philharmonischer Konzertmeister. Die Stimmen für die Geigen, Flöten, Hörner, Klarinetten enthalten wahre Solokunststücke und erfordern Virtuosen. Das ganze Stück dauert genau zweiundzwanzig Minuten.

* * *

Es ist eine Parabel und „die glückliche Hand“ ihr Symbol. Der Besitzer der glücklichen Hand ist ein Mann; der Mann, wie es in dem Inhaltverzeichnis heißt, der produktive Mann, wie man zu ergänzen hat, also der Künstler. Wenn der Vorhang sich zum erstenmal hebt, sieht man zwölf grünlich beleuchtete Köpfe

seite 11

aus Löchern einer Wand schauen. Die Köpfe murmeln die Lieenza aber wie die Dichter des 17. Jahrhunderts sagten, die Moralität des Stückes. Ein Mann liegt auf dem Boden, von einem Fabeltier umkrallt „Immer wieder glaubst du“, flüstern die Köpfe ihm zu, „dem Traum Hängt deine Sehnsucht aus Unerfüllbare. Immer wieder überläßt du dich den Lockungen deiner Sinne! Irdisches Glück! Du, der das unirdische Glück in dir hast! Du Armer!

Die Köpfe ziehen sich zurück und auch das Fabeltier verschwindet. Der Mann erhebt sich. Schönberg schildert ihn bis auf das Loch im Strumpf. (Die rechte Bemerkungen nehmen den breitesten Raum im Textbuch ein.) Der Mann gibt sich einen kraftvollen Ruck und sagt: O ja.

Nach diesem bedeutsamen Wort verändert sich die Szene. Die Sonne geht auf. Mit tapeztererhafter Genauigkeit lautet die Regiebemerkung: eine zart lichtblaue, himmelartige Leinwand, unten links, ganz nahe dem lichtbraunen Erdboden ein anderthalb Meter durchmessender kreisförmiger Ausschnitt, durch den grelles gelbes Sonnenlicht sich über die Bühne verbreitet. Das Weib tritt auf, eine stumme Figur. Der Mann drückt sein Sehnen nach ihr aus. „Wie schön bist du, du Gute.“ Das Weib bietet dem Mann einen Becher, wie Eva

dem Adam den Apfel bot. Der Mann trinkt, ist entzückt, entrückt und fröhlich. Indessen erscheint im Hintergrund ein Herr, die zweite stumme Figur; streckt dem Weib die Hand entgegen und zieht sie in die rechte Seitenkulisse. Der Mann sagt: „Oh“ — — —“

Das Weib erscheint nach einigen Augenblicken, aus der linken Seitenwand heraustretend, und kniet vor dem Mann nieder. Der Mann blickt zu ihr auf, erhebt sich „mit kolossaler Kraft“ und bleibt auf den Zehenspitzen riesengroß stehen.

Neuerliche Verwandlung. Felsenlandschaft mit Grotten. Arbeiter hämmern. Der Mann geht auf den Ambos zu, holt „zu einem gewaltigen Schlag mit leichtem Schwung“ aus, spaltet den Ambos und sagt schlicht: „So schafft man Schmuck.“

Es soll nun ein Crescendo des Lichtes und des Sturmes dargestellt werden, als ginge beides vom Manne aus. Wenn das gelbe Licht erscheint, muß der Kopf des Mannes so ausstehen, als ob er platzen würde. Die Volksoper, solchen Regieansprüchen nicht gewachsen, beschränkt sich auf eine flüchtigere Behandlung. Das Weib erscheint mit zerfetztem Kleid. Hinter ihr der Herr, das leihende Stück des Kleides in der Hand, der Mann fällt auf die Knie, auf die Hände; und konjungiert: Du bist mein, du warst mein, sie war mein.

Trotz des fehlenden Kleidersetzens rutscht der Mann immer noch zu dem Weibe hin. Das Weib wirft nun auf ihn einen Stein, der aussieht wie das Fabeltier des ersten Aktes. Wieder verbeißt sich dieses Fabeltier in den Nacken des Mannes. Wieder ertönt das höhnische Lachen der zwölf grünen Gesichter und sie sagen streng: Mußtest du's wieder erleben, was du so oft erlebt? Mußtest du? Kannst du nicht verzichten? Suchst noch immer zu packen, was dir nur entschlüpfen kann, wenn du's hältst. Was aber in dir ist und um dich, wo du auch seiest. Fühlst du dich nicht? Hörst du dich nicht? Fassest nur, was du greifst! Fühlst du nur, was du berührst, deine Wunden erst an deinen Fleisch, deine Schmerzen erst an deinem Körper? Und suchst dennoch! Und quälst dich! Und bist ruhelos! Du Armer!

* * *

Das alles ist natürlich Symbol des Ewig-Weiblichen, das den Mann herabzieht, oder wenn man will. Symbol für den Gegensatz von Traum und Wirklichkeit, Philisterium und Genie. Wie jedes Symbol kann es bedeutsam wirken oder platt, je nach der Einkleidung, die ihm der Dichter (Musiker, Maler, Bildhauer) verleiht. Wir wollen die alte, uralte Erkenntnis vom Wesentlichsten der Form und Kunstwerk bei dieser Gelegenheit nicht wieder berühren. Schönberg hat vor vielen Jahren, als er noch ein ebensolcher Maler war wie Dichter und Musiker, das Porträt eines Kritikers gemalt einen pagenhaften Kopf mit zwei riesigen Eselsohren. Also auch ein Symbol. Man konnte das gerne anerkennen, ohne die unfertigen Farbenflecken für ein Porträt oder gar für ein Kunstwerk zu halten. In ähnlicher Weise unfertig ist das Gedicht der glücklichen Hand. Es ist ein Symbol das nicht zur Gestalt ausgebildet, das wenn man so sagen darf, nicht ausgetragen ist. Möglich, daß diesem Embryo einer Dichtung bedeutende Züge angeboren sind. Diese befinden sich aber in einem Entwicklungszustand in dem sie noch nicht differenziert sind und noch seinen selbständigen Atem haben. Und was für ein Symbol ist es den eigentlich? Dieses Symbol von der glücklichen Hand, die unglücklich wird, sobald die sich nach dem Weibe ausstreckt? Es ist weder neu, noch eigentümlich in der Literatur der Gegenwart, denn es wird seit Sirindberg und Weininger unablässig von jener Künstlergruppe abgesponnen, die sich sogar als modern gebärdet. Schönberg ist selbst vor fünfzehn Jahren schon reichlich spät gekommen.

Und nun die Musik? Die ist gewiß bedeutend deutlicher geformt als das Gedicht. Von der neuesten gepredigten Klangaskese ist in der glücklichen Hand noch nichts zu merken. Die Instrumente sind sehr sorgfältig solistisch behandelt, mit kleinen und kleinsten Motiven, die oft mit flehendem, zuweilen mit drohendem Ausbruch hervortreten. Selbst

Tonmalerei verschmäht Schönberg nicht und er versteht sich darauf als ein Meister der Satzkunst. Die Stelle mit dem Schmuck ist der entsprechenden Stelle in der „Elektra“ nicht unebenbürtig. Der Gesang ist auf Deklamation bis zur äußersten Deutlichkeit des Wortes gestellt. Töne von solcher Junigkeit durchleuchten manchmal den Wortbegriff, daß dieses eine neue, noch unabgegriffene Bedeutsamkeit erhält. Die Form des Stückes ist die einer Rahmenhandlung, oder wenn man es musikalisch ausdrücken will, die einer dreiteiligen Form. Ein sechsstimmiger Chor am Anfang und am Schluß, kunstreich geteilt, in reinsten Kontrapunktik ausgeführt, umschließt die eigentliche Handlung, die sich musikalisch zu einem echten und auch wirksamen Höhepunkt hinaufsteigert. Doch seltsam! Auch die absonderlichen Klangverbindungen klingen nicht mehr neu und überraschend. Sie sind schon längst ins Klangbewußtsein unserer Gegenwart gedungen und beweisen aufs neue, daß die unbedingte, nie veralternde Originalität eines Kunstwerkes davon unabhängig ist.

An der Aufführung beteiligte sich auch das reizende Fräulein Pfundmeyer, die das Weib mimte und Herr Hunstiger, der sich trotz seiner wort- und bewegungslosen Mitwirkung in die Ehren des Abends teilte und mit den anderen Darstellern zusammen eifrig vor dem Vorhang erschien. Die Aufnahme war sehr geteilt; man hörte deutliche Beifallslücken. Schönberg ließ lange auf sich warten, doch selbst der durch die Verzögerung etwas mühsam in _____ Länge gezogene Beifallsturm konnte die stummen Ablehner nicht zu einer Äußerung bewegen.

* * *

Die Volksoper hatte jedenfalls einen großen Abend. Es ist zu wünschen, daß ihr von der Stadt Wien nicht nur anläßlich eines vorübergehenden Musiksatzes sondern grundsätzlich endlich die Geldmittel geboten würden, künstlerische Pläne auszuführen.