

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 Gehaltsausdruck 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.