

Wiener Konzert-Novitäten

im November und Dezember 1904.

(Schluß)

Die drei, mit viel Spannung erwarteten, schließlich auch erfolgreichen Novitäten der letzten vier Wochen waren die „Symphonia domestica“ und „Don Quixote“ von Rich. Strauß; jene bei dem „Schaffenden“ von Mahler, dieser in den beiden statutarischen Mitgliederkonzerten des Wiener Konzertvereines von Löwe dirigiert; endlich die III. Symphonie von Gustav Mahler im außerordentlichen Gesellschaftskonzert unter des Komponisten persönlicher Leitung.

Mit der Geschichte des sunreichen Junkers Don Quixote von der Mancha hat Miguel Cervantes da Saavedra nicht nur der mittelalterlichen Ritterromantik ein Ende in Lächerlichkeit bereitet, er hat damit ein Weltbild entrollt von einer Fülle des Lebens, einer Wahhaftigkeit der Anschauung, einer Tiefe des Blickes, wie es eben nur ein Größter kann. Der „Don Quixote“ ist die Tragikomödie des verkehrten Idealismus, des überspannten Phantaste-Menschentums; und diese Tragikomödie die wirkt doppelt ergreifend dadurch, daß sie der Dichter in das Gewand überwältigenden, befreienden Humors kleidet. Durch die Uebersetzung des Stoffes in die Sprache der Musik verflüchtigt sich der tiefe Sinn und zurück bleibt

mir — das kind'sche Spiel. Diese Erfahrung konnten wir an der symphonischen Dichtung von Rich. Strauß mit überzeugender Deutlichkeit wahrnehmen. Auf die Gefahr hin, als vernagelter und verbissener Beckmesser gebrandmarkt und am Triumphwagen des Strauß'schen Ruhmes durch die Jahrhunderte geschleift zu werden, behaupte ich, daß die technische Kunst des Komponisten am „Don Quixote“ gescheitert ist, scheitern mußte, weil dieselbe von armseligen Außerlichkeiten kleben bleibt. Die Strauß'sche Orchesterphantasie führt den Untertitel „Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“; das ist nun wieder eines jener Aushängschilder, die mehr versprechen, als die Innenräume enthalten. Einem Thema, das Strauß ritterlich findet, werden Töne abgezuckt, eingestickt, angehängt es wird melismatisch ausgeziert, von Dur nach Moll versetzt, von allen Instrumentalfarben beleuchtet und das nennt man dann „Variationen“ und die Gläubiger deklamieren von individuellster Gestaltung, höchster Kunst der Umformung. „Don Quixote“ wird vornehmlich durch das Solo-Violoncell, „Sancho Panza“ hauptsächlich durch die Viola personifiziert. — Berlioz hat seinen Ritter „Harold“ gleichfalls durch die Solo-Viola dargestellt. Also der Charakter des gutnütigen, täppischen, gefräßigen und gewinnfüchtigen Sancho Panza läßt sich durch das selbe Instrument ausdrücken, wie derjenige des blasierten, welt- und lebensfatten Gilden Harald. Ist das nicht die feierliche Insolvenz-Erklärung der Programm-Musik? Natürlich

liegt hier der Mißgriff auf Seiten Rich. Strauß'. In den sogenannten Variationen schildert nun der Komponist mit großer, nicht immer schöner Naturtreue die bekanntesten der Abenteuer Don Quixotes: den Kampf mit der Windmühle, den Sieg über die Hammelherde u. s. f.

Das „Wäh“ der Schafe ist mit täuschender Mehllichkeit nachgeahmt; aber welchen Naturlaut vermöchte Strauß nicht nachzuahmen? Doch, wer wird darin auch nur eine Nebenaufgabe der Musik erkennen wollen? Um den eingebildeten Unstrotz Don Quixotes auf hölzernem Ross sinnfällig zu machen, setzt Strauß eine Windmaschine in Bewegung. Die Windmaschine ist demnach konzertfähig geworden. Wann wird Strauß das Pfeifen, das doch über Töne von abmeßbarer Höhe gebietet, adeln? Man mag die Don Quixote-Musik kurzweilig und spaßhaft finden, meinetwegen; wer sie künstlerisch-edel, musikalisch-schön nennt, dem weide ich seinen Geschmack nicht! Wirklich schön darin ist die breit ausatmende Fis-dur-Episode, in der Don Quixote dem Sancho Panza den Himmel des jahrenden Mittelalters in den lockendsten Farben anmalte, ebenso die Schluspartie, Don Quixotes Tod, wo der Ritter seinen Verstand plötzlich wiedergewinnt und zur klaren Erkenntnis gelangt, daß er ein Durchschnittsmensch von normalen Gaben gewesen und daß die Wahngelüste, denen er nachgejagt, Ausgebirnen einer krankhaften Phantasie waren. Hier bedient sich Strauß schlichter, natürlicher Mittel. Wann aber wird er zur Einsicht kommen, daß es jammer-

schade, ja frevelhaft ist, sein eminentes Können in nichtigen musikalischen Spielereien zu verschwenden?

Richard Strauß ist der geistreichste Musiker Deutschlands. Er besitzt zwar nicht eigentlich Humor, aber blendenden Witz und feine Ironie; er ist trotz der Heldenposen der geborene Satiriker — und wenn er sich statt der Musik der Literatur in die Arme geworfen hätte, er wäre vielleicht ein deutscher Lawrence-Storn geworden und wer weiß, ob er uns nicht demnächst den „Tristram Shandy“ symphonisch vertondichtete. Der Strauß'sche Sarkasmus sieht häufig auf der Schwende der Selbstironie. Wenn er seinem Uebermut die Zügel schießen läßt, wenn aus seinen Partituren bald dort ein heimliches Gefäch, bald da ein helles Gelächter an unser Ohr schlägt: dann scheint es mir gar nicht so ausgemacht, ob diese Spottlust wirklich ausschließlich „des Helden Widerachern“ gilt, oder am Ende gar des Heldenanbetern und dem Helden selbst? Strauß weiß sehr genau, daß man der Bildung und dem Urteile unserer sogenannten Kunstkreise einiges zuzunuten darf; weiß, daß sich seit der ungeheuren Wagner-Blamage des Publikums und der Presse eine heillose Angst bemächtigt hat, und daß man in der beständigen Furcht, einen zweiten Wagner zu übersehen, jeden alsogleich für ernst und voll nimmt, der sich anders gebärdet als die andern. Den „Don Quixote“ schrieb Rich. Strauß vor etwa sieben Jahren, dann folgte das „Heldenleben“, daß uns die Philharmoniker, zu denen sich die Wellen der

Zeitbewegung ziemlich langsam fortpflanzen, in den letzten Wochen, auf Wottils Initiative hin in neuerliche Erinnerung brachten. Die Wiener Premiere dieses Werkes fand schon im Jänner 1901 unter Rich. Strauß' eigener Leitung statt. Das jüngste Kind der Strauß'schen Instrumental-Laune ist die „Symphonia domestica“. Diesem Kinde zu Liebe gewährt Strauß den Kämpfen der Geschichte, Sage und Dichtung einen kurzen Waffenstillstand; der Held hat seiner Wahlstatt den Rücken gekehrt — den Harnisch abgeschlankt und den bürgerlichen Hausrock angetan, um Friedenswerke zu schaffen.

Die „Symphonia domestica“ ist eine Haus- und Familien-Symphonie und die Widmung „Meiner lieben Frau und unserm lieben Jungen“ legt den Schluß nahe, daß sie aus ganz persönlichen Stimmungen, Eindrücken und Erlebnissen empfangen und geboren wurde. Darum wirkt sie auch viel unmittelbarer als die symphonischen Dichtungen, in denen Strauß doch aus zweiter Hand schöpft, einen bereits vorhandenen dichterischen Charakter musikalisch einschmelzen und umgießen muß. Auch äußerlich nähert sich die „Symphonia domestica“ der Form der Symphonie, obwohl ihre einzelnen Sätze ineinander greifen und es gereicht ihr zum nicht geringen Vorteil, daß sie auch ohne ausgeführtem Programm verstanden und genossen werden kann. Exzentricitäten abgesehen, die Strauß nun einmal nimmer loslassen darf man an der „Symphonia domestica“ seine volle Freude haben und

am sich mit ihr vortrefflich unterhalten. Strauß porträtiert den Mann, die Frau, das Kind in prägnanten Themen und Themen-Gruppen und setzt die drei in die intimsten Wechselbeziehungen und wieder in schärfsten Gegensatz zu einander. Ein bißchen bunt geht es zeitweilig in dieser Familie drunter und drüber und auch ein bißchen laut her; bei der Meinungsdivergenz der Ehegatten, die in einer Doppelfuge heftig zum Ausbruch gelangt, könnte ein friedliebender Junggeselle Angst kriegen — und seine Heiratslust einbüßen; allein schließlich endet alles in Wohlfallen, Versöhnung, Liebe und Wärme. Was Strauß sonst etwa noch seiner Partitur an intimen Familien- und Ehegeheimnissen anvertraut hat, das auszuforschen und weiterzuplaudern, überlasse ich den Götterkern der Strauß'schen Kunst; ich begnüge mich damit, festzustellen, daß die „Symphonie domestica“ auch wahrhafte Gefühlstöne einschlägt und weit mehr des Lieben, Zarten und Innigen enthält, als manch' andere der symphonischen Dichtungen.

Als modern schaffender Tonkünstler steht heute neben Richard Strauß, Gustav Mahler im Vordergrund des Interesses.

Bei einem außerordentlichen Gesellschaftskonzert und der öffentlichen Generalprobe dazu der vollbesetzte Musikvereins-Saal, das ist ein Ausnahmiszustand, den Gustav Mahler mit der Anführung seiner III. Symphonie in D-moll tatsächlich geschaffen hat.

Dieses Faktum wird für lange Zeit in stiller Einsamkeit in den Annalen der Gesellschaftskonzerte thronen. Gustav Mahler ist eben ein musikalischer Charakterkopf von solch' individueller Schärfe der Prägung, wie diese Stadt zur Zeit keinen zweiten beherbergt.

Es geht ein magnetischer Zauber von ihm aus; man kann sich demselben willenlos hingeben und Mahler unbedingt lobhändeln, man kann sich demselben entziehen und den eigenartigen Mann bitter beschelden, nur eines kann man nicht: — über ihn hinweg zur Tagesordnung schreiten. Unter den vier Symphonien Mahlers, die wir hier bisher gehört haben, (die Uraufführung der fünften fand vor einigen Wochen in Köln statt), ist die III. nach Anlage und Umfang die hervorragendste. Sie füllt ein ganzes Abendkonzert, verwendet selbstverständlich das große moderne Orchester mit zirka 30 Blasinstrumenten und dem entsprechend großer Anzahl von Streichern und bemüht außerdem noch einen Solo-Mt, Knaben- und Frauen-Chor. Die Symphonie besteht aus zwei Teilen, diese gliedern sich in sechs Sätze; doch ist dieser äußerliche Umstand ganz irrelevant, sie könnte gerade so gut vier Teile mit 12 Sätzen haben; denn sie ist, wie sie ist, nicht aus organischer Wesensnotwendigkeit, sondern durch einen kapriziösen Willensakt ihres Schöpfers.

Wie Eingeweihte versichern, hatte Mahler den einzelnen Sätzen seiner Symphonie programmatische Ueber-

schriften gegeben, dieselben aber nachträglich wieder gestrichen, damit der Hörer seinem Werke unbeeinflusst entgegenetrete. Ob dies wirklich das Klügste war, weiß ich nun allerdings nicht, bräuhete aber insfolgedessen von dem Programm keine Notiz zu nehmen und will mir so viel davon verraten daß die Symphonie das Verhältnis des Menschen zur Natur in einzelnen Bildern darstellen soll. Also, wie Mahler die Natur erlebt. Was aber will dann der unfählich triviale Militärmarsch im I. Satz, der den Frieden der Natur so unangenehm stört? Doch, ich muß mich korrigieren — vom Frieden ist in diesem I. Satz überhaupt keine Rede. Die Themen, mehr gesucht als gefunden, haben zwar sämtlich einen bestimmten Charakter; jedoch sie werden wild durcheinander gewirbelt, übereinander geschülpt, balgen sich, treten und stoßen einander mit ausgehuchter Bosheit verzogener Kinder. Mit grausamer Wollust läßt der Komponist ein grelles Cis mit aller Intensität bald in den D-moll, bald in den B-dur Akkord schmettern, daß jedem des Schulzwangsmüden Konservatoristen das Herz im Leibe lacht, denn so eine unaufgelöste Dissonanz verkündet laut und vernehmlich: Der mich gedacht, das ist ein freier Mann. Alles auf Erden hat ein Ende, so auch dieser I. Satz — mit ihm zugleich die erste Abtheilung des Werkes.

Der zweite Teil beginnt mit einem Tempo di Menuetto, A-dur; hier zeigt sich Mahler wieder von einer ganz andern Seite. Welch' liebliches Wiegen und Schaukeln!

Holbe Motive tauchen auf und der Tondichter gibt ihnen sogar Gelegenheit, sich voll auszusprechen. Leider ist alles nur zu bald vorüber. Einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen darf man in dieser Symphonie nicht suchen und so kann es dem nicht Wunder nehmen, daß man mit dem III. Satz wieder nichts Rechtes anzufangen weiß.

Einen ganz besonderen Effekt Mahlers muß ich aber doch registrieren: ein Flügelhorn schmachtet aus der Ferne eine Melodie, bei der alle sentimentalen Gemüter in Wehmut und in Lust zerfließen; ich aber dachte mir, „diese Weise könnte auch von Koschat sein.“ — Wie eine verschlagene Fischerbarke auf dem zur Regungslosigkeit erstarrten Orchester-Ozean schwimmt im IV. Satz der Solo-Mt umher und klagt in zahllosen, unmotivierten Textwiederholungen: „O Mensch, o Mensch, gib Acht, gib Acht! was spricht die tiefe Mernacht?“ Und nun muß ich die Adepten Mahler'scher Kunst, es gibt bereits solche, ernstlich um eine Belehrung bitten. Was soll hart neben dem Nietzsche'schen Tiefsein die kindliche Naivetät des V. Satzes mit dem „him ham, him ham, es sungen drei Engel einen süßen Gesang“ zc. Nietzsche und des Knaben Wunderhorn!

Diese disparaten Vorstellungen durch eine logische Brücke zu verbinden, dazu gebriecht es meinem Geiste an der nötigen Elastizität; oder handelt es sich, wie so oft

in der III. Symphonie um das billige Mittel einer Kontrastwirkung? Dort die einzelne Altstimme, in getragener Bewegung, hier der rhythmisch belebte Knaben- und Frauenchor; dort rezitierender Stil, hier rhythmische Leichtfüßigkeit. Charakteristisch für Mahler ist seine unwiderstehliche Zuneigung, die er stets für des „Knaben Wunderhorn“ an den Tag legt; ein Liebesbünd, dem die lebensfähigsten seiner Musenfunder entsprossen sind.

Nach dem vokalen Intermezzo des IV. und V. Satzes wendet sich Mahler, aus mir nicht näher bekannten Gründen im letzten Satz, Adagio D-dur, wieder der absoluten Instrumentalmusik zu. Doch haben wir alle Ursache mit dieser Entschließung zufrieden zu sein, denn rund heraus, dieses Adagio ist der edelste, schlackenfreiste Satz des widerspruchsvollen Werkes. Nachdem uns der Komponist im Inferno einer überhitzten Flagellanten-Phantasie hinlänglich gepeinigt, durch das Purgatorio jäher Gedankensprünge gepeitscht, führt er uns nun endlich in ein Paradies voll Seligkeit und Frieden, Licht und Liebe. Wie weiße Schleier wogen und wallen die Crescendi und Diminuendi innigsten Gefühlsergusses auf und wieder und der wohligh süße Streicherklang tönt wie Sphärenmusik an unser Ohr. „Was mir die Liebe erzählt“ war einst die Ueberschrift dieses Satzes, es ist aber keine irdische, es ist eine himmlische Liebe, die da webt und waltet!

Nur noch einmal hat Mahler so wundervoll verklärte Töne gefunden, im „Mlcht“ der II. Symphonie. So schließt denn das Werk, das so viel des Bizarren, Barocken mitunter sogar des Banalen enthält, in harmonischen Einklang von Natur und Individuum, Ideal und Leben.

Die Aufführung der III. Symphonie durch die Philharmoniker war einfach unüberbietbar. Die Aufnahme seitens des Publikums eine so begeisterte, daß sich die Gesellschaft der Musikfreunde veranlaßt sah, das Konzert zu wiederholen.

Gustav Mahler und Richard Strauß sind Augenblicks die kräftigst gewachsenen, höchstemporstrebenden Bäume des deutschen Tondichterswaldes. Diese Tatsache mag subjektiv angenehm oder unangenehm empfunden werden, für die objektive Beurteilung steht sie unverrückbar fest. Beide stehen gegenwärtig in der Vollblüte des Lebens und Schaffens und sie werden noch manche Früchte, süße wie bittere, uns zu verkosten geben. Beide haben das Erbe ihrer unmittelbaren Vorgänger angetreten, Mahler das der Symphonie, Strauß dasjenige der symphonischen Dichtung. Mahler zieht es vor, sich als absoluter Musiker zu geben, aber er kann doch nicht umhin, in seinen Symphonien, die erste ausgenommen, zu Solo oder Chor zu greifen; Strauß verschmäht in seinen instrumentalen Kompositionen den vokalen Einschlag, jedoch er versieht seine Tongemälde mit reizvollen Ueberschriften, welche die Einbildungskraft des

Hörers nach bestimmten Richtungen hin anregen, oder er gibt ihnen gar nicht selten ein detailliertes Programm mit auf den Weg. Mahler ist tiefer, Strauß reicher; Mahler gefühlswärmer, Strauß geistprühender; Mahler schwerblütiger, ernster, grüblerischer; Strauß leichtbeschwingter, heiterer, sorgloser. Beide werden ja nach dem Parteistandpunkt viel zu hoch — oder viel zu gering eingeschätzt; beide besitzen eine fabelhafte Orchester-Technik, eine nimmermüde Phantasie, eine verblüffende Gestaltungskeft. Beide fehlt Ursprünglichkeit und Naivität (spezifisch musikalischen Erfindung und das Apollinische der Formenmaße. Beide erscheinen dem unbefangenen Blick als vollendete Typen einer defadenten Uebergangszeit — und beide haben diese ihre Zeit ganz begriffen; sie geben ihr, was sie braucht, entrichten ihr willig den Tribut den sie heischt: phantastische Tongebilde, aufreizende Nerven-Emotionen, sinnlich, übersinnliches Klangraffinement. Darum haben sie sich auch ohne nebenswerte Opposition, ohne leidenschaftliche Kämpfe, ohne Existenz — bedrohende — Krisen durchgesetzt; denn ihre Kunstprinzipien und Kunstideale sind, wenigstens heute noch, die Kunstprinzipien und Kunstideale der „Viel-zu-vielen“.

Wie sagt doch Emanuel Geibel:
„Was die Epoche besitzt, das verkündigen hundert Talente;
Aber der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt.“
Anton Krtsmány.

Forkunalle

TELEPHON 12001.

Alex. Weigls Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

„OBSERVER“

I. österr. behördl. konz. Bureau für Zeitungsberichte u. Personalm Nachrichten

Wien, I., Concordiaplatz 4

Vertretungen

in Berlin, Budapest, Chicago, Genf, London, New-York,
Paris, Rom, Mailand, Stockholm, Christiania, St. Petersburg.

(Quellenangabe ohne Gewähr.)

Ausschnitt aus: *Wochenschrift für Kunst und*

vom: 21. 1. 05. *Musik, Wien.*

4