



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Schrenk: Der Musik-Chronist

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Der Musik-Chronist

Von Schrenk

Das wichtigste Ereignis der Zeitspanne, die dieser Bericht umfaßt, war die Erstausführung des „lyrisch-phantastischen“ Spieles „Die Vögel“ von dem Münchener Komponisten Walter Braunfels in der Staatsoper. Das Textbuch ist von Braunfels selbst nach der gleichnamigen Komödie des attischen Dichters Aristophanes verfaßt worden, und jeder, der das politisch-satirische, von beißendem Spott erfüllte griechische Original kennt, wird sich verwundert fragen, wie man sich von diesem spröden Stoffe zu einem Opernwerke anregen lassen kann. Und tatsächlich hat Braunfels den Aristophanes auch nur sehr frei benützt. Eigentlich hält er sich nur im ersten Akt enger an seine Vorlage; auch bei ihm ziehen die beiden biederen athenischen Bürger Hoffegut und Katefreund aus ihrer Vaterstadt, um das Reich der Vögel zu suchen, auch bei ihm rät der eine den Gefiederten, eine Wolkenstadt zu bauen, um den Göttern den Opferdunst der Menschen abzuschneiden und sie damit zu Untertanen der nunmehr zur Welt Herrschaft gelangten Vögel zu machen. Dann aber verändert er die Vorgänge erheblich. Während bei Aristophanes der Plan gelingt und Promeiheus die Kunde von der Not der Götter überbringt, spielt er in der Oper die Rolle eines Warners vor dem Zorn der Götter. Und als seine mahnenden Worte nicht beachtet werden, zerstört Zeus mit einem Blitzstrahl das Wolkenkuckucksheim der Vögel, diese aber beugen sich vor der im Ungewitter sich offenbarenden göttlichen Macht.

Braunfels ist aber nicht nur im äußerlichen Geschehen von seinem Vorbild abgewichen, sondern er hat dem Ganzen auch eine psychologisch und ethisch tiefer fundierte Grundlage gegeben. Während bei Aristophanes die beiden Bürger Athen aus Unzufriedenheit mit den dort bestehenden unerquicklichen Zuständen verlassen, suchen sie bei Braunfels aus ganz anderen Motiven das Reich der Vögel auf; Katefreund, weil er es nicht mit ansehen konnte, „wie auf Erden die holde Kunst entartet“, und Hoffegut, weil er, durch die Liebe enttäuscht, „im Reich der listefrohen Sänger ein zartes Liebchen zu finden hofft, wärmer und treuer als die trüben Erdenkinder sind“. Das findet er nun zwar nicht, aber er wird durch ein ganz ins Metaphysische einmündendes Liebes-

gespräch mit der Nachtigall im Innersten gewandelt; als ein anderer, mit brennender Sehnsucht, geht er zu den Menschen zurück, die ihn nicht verstehen. Die Nachtigall verstand er eine Stunde, selig und süß sang sie von dem, was er unbewußt immer in sich getragen . . .

Man sieht: Braunfels hat sein „lyrisch-phantastisches“ Spiel aus dem Gebiet des Tendenzvollen und zeitpolitisch Bedingten in die Sphäre des Idealen und vollkommen Zeitlosen gezogen und schuf so ein Werk, das in seiner besonderen und tieferen Bedeutung eigentlich nur für die wenigen fein und künstlerisch Empfindenden da ist. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß es irgendwie einer artistischen Grundeinstellung entsprungen wäre, vielmehr enthält es so viel des Raiven, Reinen, Allgemein-Menschlichen, daß auch der große Kreis des Publikums an ihm seine Freude haben mußte. Durch diese Reinheit und durch seine Hinneigung zum Idealen und Über Sinnlichen steht es in der einstweilen noch kleinen Reihe derjenigen Opernwerke, die sich in bewußten Gegensatz zum Naturalismus in der Musik stellen, also in der Linie „Kriadne auf Naxos“, „Frau ohne Schatten“, „Rose vom Liebesgarten“ und „Palestrina“.

Für den Musiker bietet der Text außerordentliche Möglichkeiten, ja man kann sagen, daß er die Musik schon in sich trägt. Braunfels ist es gelungen, ihn vollkommen in Tönen aufzulösen, und er hat es verstanden, den mythisch-romantischen Grundcharakter des Ganzen in reicher Variation durch beide Akte hindurch festzuhalten. Man merkt das vor allem an der das ganze Werk beherrschenden Stellung, die er der Nachtigall gegeben hat, die schon im Vorspiel mit ihrem romantischen Sehnsuchtsgesang den Grundakkord des Spieles angibt. Wie herrlich erwächst dann daraus das übersinnliche, in zauberhaft-romantischen Klängen schwingende Liebesgespräch zwischen dem Menschen und der Nachtigall. Solch eine Musik ist in ihrer reinen, allem Erdgebundenen fernen Art seit dem Tristan nicht mehr dagewesen. Zwar kann man nicht sagen, daß in ihr ein starker dramatischer Kern lebe, aber sie steht, ganz abgesehen von dem glänzenden Können, mit dem sie gemacht ist, so voll köstlicher,

nieser und durchaus selbständiger Einfälle, daß in dieser Hinsicht sich nur sehr wenige nachwagnerische Werke mit ihr messen können. Wie blüht sie z. B. auf bei manchen Ensemblestellen des ersten Aktes, wie kraftvoll und groß ist sie in der Szene des Prometheus und wie wunderbar poetisch atmet sie im Nachtigallenruf des Nachspiels aus! Was man zudem immer wieder bewundert, das ist die architektonische Kraft Brauntels', wie sie sich in der Gestaltung der einzelnen Szenen und in ihrer gegenseitigen Ausbalanzierung offenbart. Gibt es schon im ersten Akt bei dem großen Chor- und Solisten-Ensemble der durch den Lockruf der Nachtigall und des Wiedehopfes herbeigeholten Vogelscharen eine prächtige Steigerung, so ist der Aufbau des ganzen zweiten Aktes mit seinen Vogelstänzen, dem Austritt des Prometheus, dem auch musikalisch prachtvoll ausgemalten Gewitter und dem feierlichen Hymnus der Zeus huldigenden Vögel einfach meisterhaft zu nennen.

Die Aufführung der Staatsoper war sehr sorgfältig. Das Hauptverdienst daran hatte der Kapellmeister Fritz Stiedry, der sich mit hörbarer Liebe des Werkes angenommen hatte. Unter den Solisten ragte neben der Nachtigall Johanna Klempers vor allem der stimmlich und schauspielerisch gleich großartige Prometheus Friedrich Schorrs hervor. Recht gut gelungen waren die verschiedenen Vogelmasken und Emil Pirchans szenische Ausstattung konnte sich sehen lassen.

Das eine aber ist sicher: Dieses aus dem Verlangen nach den unwirklichen Bezirken der Phantasie und den reinen Beglückungen der Kunst geborene Werk wird immer als eine der edelsten Leistungen zeitgenössischer Musik bestehen bleiben, und die Art, wie man es aufnimmt, wird ein Gradmesser sein, nicht für seinen Wert, sondern für die Reife des Publikums.

\* \* \*

Was sich im Konzertleben zutrug, war nicht sonderlich interessant. Solange sich unsere Dirigenten und Solisten nicht auf ihre Pflicht besinnen, gerade dem Neuen und Unbekannten Geltung zu verschaffen, muß

man immer wieder feststellen, daß wenigstens neunzig Prozent der veranstalteten Konzerte gänzlich überflüssig sind. Hat es z. B. einen Sinn, zum tausendsten Male zu erzählen, daß Nikisch die Werke von Beethoven, Brahms, Smetana oder Bruckner wieder einmal besonders schön aufgeführt hat? Wir wissen alle, daß er ein bewundernswerter Dirigent ist, wir wissen, daß er alle diese bekannten Sachen in- und auswendig kann, aber ich möchte von ihm auch einmal etwas anderes hören. Gerade er, mit der Größe und Wucht seines Namens, könnte sicher den um neue Wege und Ziele ringenden jungen Komponisten ein Helfer und Führer sein.

Da nimmt sich der „Anbruch“ schon viel häufiger, seltener gespielter Werke an. So widmete er sein drittes Orchesterkonzert einer Jugendarbeit Gustav Mahlers, dem „Lagenden Lied“. Dieses in Form einer großen Chorbildung angelegte Werk erfordert, wie fast alle Schöpfungen Mahlers, starke äußere Mittel: neben einem großen Orchester verlangt es gemischten Chor, Sopran-, Alt- und Tenor-Solo. In der Musik steckt schon der ganze echte Mahler; seine starke, ja manchmal fast allzu starke Neigung zu volkstümlicher Melodik, zu scharf pointierten Marschrhythmen und nicht zuletzt seine Kraft zur Gestaltung, die auch in diesem Jugendwerk schon tiefe Eindrücke schafft. Bewundernswert vor allem die plastische und lebendige Sprache des Orchesters, dem allerdings wohl die Hand des gereiften Meisters erst die letzte Formung gegeben hat.

Von bemerkenswerten Solistenkonzerten ist nicht viel zu erwähnen. Das Wichtigste waren die beiden Abende mit dem Philharmonischen Orchester, die Ferruccio Busoni gab. Er spielte sechs Klavierkonzerte von Mozart in so durchaus neuer und eigenwillig-geistvoller Weise, wie man es hier noch nicht gehört hatte. Nur er kann sich derartige Freiheiten in Phrasierung und Dynamik erlauben, denn die nachschöpferische Gewalt seines Spiels ist so groß, daß er spontan zu überzeugen vermag. Unbestreitbar ist er der größte Klavierspieler unserer Zeit.