



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

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

Die Musik-Chronik

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

## Der Musik-Chronist

Der Berliner Musikbetrieb hat sich allgemach ins Wammuthafte ausgewachsen. Durchschnittlich finden vierzig bis fünfzig Konzerte in der Woche statt, zu denen dann noch die Veranstaltungen des Opernhauses treten. Unablässig wächst die Zahl derer, die das unabweisbare Bedürfnis fühlen, das Berliner Publikum und die Kritik mit ihren mehr oder weniger künstlerischen Leistungen zu beglücken, und man fragt sich nur, woher all' die Musikbesessenen das nötige Kleingeld zur Abhaltung ihrer öffentlichen Übungen nehmen. Denn das Konzertieren ist heute eine teure Sache. Zudem werden die meisten Konzerte ja nur zwecks Erlangung von Kritiken gegeben, und es ist einleuchtend, daß die Aussicht auf öffentliche Erwähnung in dem Maße abnimmt, als die Zahl der Veranstaltungen wächst. Der arme Referent aber, auf den allabendlich ein Sturzregen von Klavier- und Viederabenden, von Orchester- und Kammermusik herniedergeht, weiß manchmal nicht aus noch ein; überall kann er ja nicht herumkommen, und es bleibt ihm eben nichts anderes übrig, als eine möglichst gerechte Auswahl zu treffen. In diesen hier zum erstenmal versuchten Überichten, die jeden Monat erscheinen sollen, handelt es sich natürlich um Heraushebung der großen Sinnen und um Aufzeichnung solcher musikalischen Ereignisse, die aus diesem oder jenem Grunde für die Entwicklung der Musik oder für die Charakterisierung des Musiklebens bedeutsam sind. Denn der größte Teil der Konzertierenden verschwindet meistens wieder so unbeachtet, wie er gekommen war, und nur die ganz Wenigen, die wirklich Berufenen und Ausgewählten, erringen sich den Plak an der Sonne.

\* \* \*

Eine wichtige Stelle im Berliner Musikleben nehmen die großen Orchester-Abonnementskonzerte ein, unter denen die von Arthur Nikisch geleiteten „Philharmonischen Konzerte“ die vornehmsten sind. Bis jetzt hat nur das

erste stattgefunden, in dem der aus Amerika noch rechtzeitig zurückgekehrte Nikisch mit größtem Jubel empfangen wurde. Das Programm brachte außer der Romantischen Sinfonie von Brückner nur noch Beethoven; man weiß, wie Nikisch so etwas macht und kann sich deshalb mit der Feststellung begnügen, daß seine Meisterschaft unverändert geblieben ist. Zu den Berufenen gehört auch Wilhelm Fürtwängler, der in jungen Jahren an die Spitze der Konzerte unserer Staatsoperkapelle gelangt ist. Er ist ein Musiker von höchsten Graden, ebenso ein Meister des Technischen als eine Persönlichkeit, die mit ihrer Kraft zu vollkommener Durchdringung jedes Kunstwertes zu Leistungen von höchster Vollkommenheit gelangt. Grenzenlos ist seine Fähigkeit zur Begeisterung, die sich gleichermaßen auf Orchester und Hörer überträgt. Diese suggestive Wirkung des Persönlichen ist ja letzten Endes das Wichtigste beim Dirigenten, und Fürtwängler besitzt sie in einem solchen Maße, daß man gefühlsmäßig eigentlich immer mit ihm mitgeht, wenn der Verstand vielleicht auch dann und wann einmal Einspruch erhebt. Konnte man so zum Beispiel bei dem ersten Satz der im Sinfonie-Konzert der Staatsoper aufgeführten „Eroica“ zuweilen anderer Meinung sein, so mußte man doch unter dem spontanen Eindruck sagen, — daß sie von prachtvoller Einheitlichkeit war. Noch zweimal stand Fürtwängler in diesen Tagen vor dem Orchester, und zwar in der Philharmonie, wo er Schumanns vierte und Mahlers erste Sinfonie dirigierte. Beide Aufführungen gehörten zum Schönsten, was er uns bisher gebracht hat; unvergesslich vor allem das Schumannsche Werk. Mahlers, der ja jetzt große Mode ist, wurde mehrfach mit unterschiedlichem Gelingen dirigiert. Ich greife nur die Bußtagaufführung seiner „Neunten Sinfonie“ heraus, die von dem um die neue Musik hochverdienten „Anbruch“ unter Klaus Pringsheims Leitung veranstaltet wurde. Man hört dieses letzte Werk, das Mahler zu

beendigen vergönnt war, ziemlich selten, was neben seiner großen technischen Schwierigkeit vor allem darin seinen Grund hat, daß es sowohl in formaler wie in thematisch-klanglicher Hinsicht vollkommen neue Wege geht. Sie gehört zu den seltsamsten Werken der Orchesterliteratur. Inhaltlich hängt sie eng mit dem zeitlich unmittelbar vorausgehenden „Lied von der Erde“ zusammen, das einen Abschied vom Leben bedeutet; sie ist, wie Paul Bekker in seinem Mahler-Buch sagt, ein Gesang von der „Herrlichkeit des Todes“. Voll von unheimlichen, phantastischen Visionen, ist sie erfüllt von trostloser Resignation, ganz irrational, rücksichtslos in der bis an die äußerste Grenze der Wahrnehmbarkeit gehenden Darstellung der Idee. Rücksichtslos auch in Klanglichen. Die Individualisierung der Stimmen und die polyphone Schreibweise, führen zu außerordentlichen Härten der Stimmführung, die sicher manchem Hörer Pein bereiten. Doch die Akzente im Klang entspricht durchaus der Grundstimmung des Werkes. Es dokumentiert den Spätstil Mahlers in reinsten Form und birgt in sich eine solche Fülle neuer Möglichkeiten für die Instrumentalmusik, daß noch Generationen an seiner Auswertung arbeiten müssen.

Hier ist vielleicht der Platz, etwas über die neue Musik zu sagen, von der man in der musikalischen Welt die unklarsten Ansichten hat. Die einen, und das sind die Unentwagten, schreien schon Vittoria über jedes Stück, das abscheulich klingt, die anderen, die Bedächtigen, erwarten das Heil von einer Renaissance im Geiste Mozarts. Beide Ansichten beweisen, daß ihre Vertreter von dem Wesentlichen nur eine geringe Ahnung haben. Prinzipiell ist zu sagen, daß die klangliche Erscheinungsform eines Werkes immer nur sekundäre Bedeutung haben kann gegenüber der Frage, ob dem Komponisten überhaupt etwas eingefallen ist. Das Entscheidende ist letzten Endes aber nur die Wahrhaftigkeit des Einfalls. Diese aber ist abhängig von der Gesinnung, von der geistigen Situation, aus der heraus ein Werk entstand. Und hier liegt meiner Meinung nach der Kernpunkt aller Beurteilung: die Frage nach dem Ethos

einer Musik muß zu allererst gestellt werden, sie muß den unverrückbaren Ausgangspunkt aller Untersuchungen bilden. Gelangt man bei ihrer Beantwortung aber zu einem positiven Ergebnis, so fällt alles andere, das Klangliche, das Technische, das Formale nicht so sehr ins Gewicht. Denn dieses ist erlernbar, jenes aber, das Eigentliche, Substanzielle muß da sein, ihm hat sich das Handwerkliche in jedem Falle zu beugen. So wurde letzteres von der zu unserem hoffnungsvollsten jungen Geignachwuchs gehörenden Alma Nod die eine Sonate für Violine allein von Eduard Erdmann gespielt. Es wäre leicht, über dieses fast durchweg ohrenpeinigende Werk zu lachen und es kurzerhand als Nicht-Musik abzutun. Und doch muß man Respekt haben vor diesem fanatischen Ernst des Musizierens, vor diesem verbissenen Eifer, mit dem Erdmann um Ausdruck und Gestaltung ringt. Gewißlich hat er in dieser Sonate durchaus nicht für alle Probleme, deren Lösung er unternahm, die letzte Prägung gefunden; aber er ging seinen Weg mit großer Selbständigkeit und mit einer Geradheit und Ehrlichkeit, die zu achten man verpflichtet ist. Er weiß, was er will, und er schreibt, wie er schreiben muß; solche Leute sind mir immer noch lieber als die Routiniers, die heute im Stile von Brahms und morgen à la Richard Strauß komponieren.

Ubrigens: Richard Strauß. Auch er stand (kurz vor seiner Abreise nach Amerika) am Dirigentenpult der Philharmoniker. Er führte unter anderem eine Londichtung „Also sprach Zarathustra“ auf und brachte sie zu gewaltiger Wirkung. Je mehr man Distanz zu diesem Werk gewinnt, desto mehr fühlt man, wie sich hier der Sinfoniker Strauß am freiesten und persönlichsten ausspricht. In eminent gezeigter Weise werden die in einer Art Variationenform aufeinander folgenden Teile durch die jede Einzelheit beherrschende und durchdringende Thematik zusammengeschlossen und zu einem Wunderbau vereinigt, wie er nur erlauchtester Meisterschaft gelingen konnte. Eine schöpferische Kraft ohnegleichen hat in diesem Werk Symbolisches und Musikalisches zu einer

Synthese gezwungen, die in ihrer Größe von erhabener Einmaligkeit ist. Der Zarathustra zeigt Strauß auf der Höhe seiner Schöpferkraft; daß diese leider im Nachlassen ist, bewies die von Gustav Brecher dirigierte Uraufführung seiner drei Hymnen nach Hölderlin für eine Sopranstimme, von Barbara Knop gefungen. Wer wollte behaupten, daß Hölderlins herrliche Worte durch Strauß eine auch nur einigermaßen gleichwertige musikalische Auslegung erfahren hätten! Ich habe das Gefühl, daß diese Musik nicht mit dem Herzen, sondern nur mit der „kalten Hand“, mit der stupenden Routine eines Komponisten gemacht ist, der eben alles kann. Und was ist dabei herausgekommen? Eine glänzende Fassade, hinter der nichts anderes steht als Armlichkeit des Gedankens und der Empfindung. Wie bitter, dieses Strauß sagen zu müssen, dem unsere Musik so viel verdankt! Nun — auch ein Großer kann nicht immer auf den Höhen schöpferischer Kraft stehen.

Sobiel von Konzerten; der mir zugemessene Platz zwingt mich, Fritz Keiner und Werner Wolff, die Brucknersche Sinfonien ausführten, sowie Bruno Walter und Siegfried Ochs, dessen junger Hochschulchor die unsäglichen Schwierigkeiten von Bachs H-moll-Messe erstaunlich bewältigte, nur mit dieser Erwähnung zu streifen und nunmehr einiges von der Oper zu erzählen.

In beiden Operntheatern, sowohl in der Staatsoper wie im Deutschen Opernhaus kehrten illustre Gäste ein, unter denen der weltberühmte italienische Bariton Mattio Battistini das größte Interesse auf sich zog. Wenn man seine Stimme hört, deren Wohlklang mit keinem Worte zu beschreiben ist, so weiß man plötzlich mit vollkommener Gewißheit, was singen heißt. Dann wird es einem klar, daß all die Mittelchen und Methoden, mit denen Leute, die „auch“ etwas vom Gesang verstehen, zu dem ersehnten Ziele zu kommen hoffen, in ein Nichts zerfließen vor dem geborenen Sänger, wie es Battistini ist. Mühelos und frei strömt ihm der Ton aus der Kehle, nirgends ein Drücken, nirgends ein Pressen, voll und sonor wie ein Glockenklang schwingt diese Stimme im

Raume, getragen von einem Atem, dessen Führung mustergültig ist. Es gibt eben nur diese eine Art des Singens, und wer Battistini einmal gehört hat, weiß, was gemeint ist: er hat das, was die Italiener das „Singen auf dem Atem“ nennen, dieses aber wie auch alles andere Technische, in einem solch unerhörten Maße der Vollendung, daß selbst die Kunst Carusos davor zurücktreten mußte. Was ihn aber erst zu dem großen und einzigen Künstler macht, das ist seine Kunst des Vortrags und der Gestaltung. Man fühlt es: hinter diesem fabelhaften technischen Können steht ein Geist, eine reiche und tiefe Menschlichkeit, die mit unendlicher Hingebung und Schlichtheit einzig und allein dem Kunstwerke dient. Das merkte man vor allem bei seiner Gestaltung der Rolle des Scarpia in Puccinis „Tosca“. Es gab an diesem Abend Augenblicke, in denen man beinahe fassungslos wurde vor der Gewalt dieses Spiels und der Schönheit dieses Singens. Dieselbe Rolle sang auch Michael Bohnen im Deutschen Opernhaus. Unmöglich, mit Worten eine Vorstellung zu geben von dem schauspielerischen Nuancenreichtum, mit dem Bohnen diese Rolle erfüllt. Dabei ist er einer der wenigen Künstler, die ganz aus dem Geiste der Partitur, also wahrhaft musikedramatisch gestalten. Keine Bewegung, die nicht aus der Musik geboren wäre, kein Schritt, der nicht im innigsten Kontakt mit dem Orchester geschähe. Alles ist bis ins kleinste mit schärfstem Intellekt durchdacht, und eine Fülle eminent geistreicher Einzelzüge ist mit überlegenem Verstand zu einer Leistung von imposanter Geschlossenheit geordnet.

Zum Schluß noch ein paar Worte über die letzte Neueinstudierung der Staatsoper, über Hans Figners zweiaktige Spieloper „Das Christelflein“. In diese Oper werden zwei Akte, die eigentlich gar nichts miteinander zu tun haben, auf ziemlich künstliche Weise zusammengekoppelt, so daß der Hörer, der unvorbereitet den Vorgängen folgt, am Schlusse das Gefühl hat, irgendwie unbefriedigt entlassen zu sein. Die psychologische Verknüpfung dieser beiden Akte ist gar zu gering, und die phan-

tastische Frauenwelt des Waldes und die bürgerlich-reale des Krankenzimmers stehen in keiner rechten Verbindung mit einander. In musikalischer Hinsicht aber ist das Werk außerordentlich schön. Diese Partitur ist ein kostbarer Spätling musikalischer Romantik. Der skurrile, seltsame Geist deutscher Märchenpoesie fließt in den Elfenliedern und in der Musik zu den Tauernballetten

des ersten Aktes, und eine reine und naive Gläubigkeit spricht aus den Engel- und Kinderchören. Das Schönste an Pfitzners Musik: sie hat die Kraft, den Hörer in die Märchenstimmung des Stückes ganz einzuspinnen und daran auch festzuhalten. Wegen der Musik müsse man dieses Werk lieben, denn sie ist von den Quellen echten und reinen Künstlertums gespeist. Schrenk



## Die Menschen hungern und dürsten

Von Bogislav von Selchow

Die Menschen hungern und dürsten  
Alle gleich,  
Ob Bettler oder Fürsten,  
Ob arm, ob reich,

Die einen nach goldenen Schätzen,  
Nach Ruhm und Macht,  
Die andern nach buntem Ergötzen,  
Nach Prunk und Pracht,

Die dritten nach Sturmesbeben,  
Nach stolzer Tat,  
Die vierten, daß das Leben  
Ihnen naht.

War auch der Wunsch verschieden  
Bei Klein und Groß,  
War keiner doch zufrieden  
Mit seinem Los.

Ich sah von hohem Firste  
Viel Menschenleid;  
Nun hungre ich und dürste  
Nach Einsamkeit.