Gisella Selden-Goth

Zukunft der Zukunftsmusik

Essais 1923-1937

consassis.de

Herausgegeben von Robert Schmitt Scheubel

Erstausgabe
© consassis.de, Berlin 2011
Alle Rechte vorbehalten
Umschlagsgestaltung von Palaio Fabri-Melea,
nach einem Aquarell von Peter Schmiedel © 2011
Satz: Satz by Satz bei Parechese
Gesamtherstellung: SDL-Druck, Berlin
ISBN 978-3-937416-41-0

Zukunftsmusik

Mahlers »Achte« in Berlin 7
Kammermusik von heute 9
Zukunft der Zukunftsmusik 14
Bela Bartok 17
Moderne tschechische Musik in Berlin 20
Wieder einmal: Das Judentum in der Musik 21
Moderne Musikgesellschaften in Berlin 25
Berliner Opernnovitäten 28
Opernpremiere in Berlinograd 31
Ausblick auf eine tote Saison 36
Berliner Tanzabende 40
Das Land ohne Musik 44
Radiotaumel 48
Geschichten über Bellini 52
Dirigerà l'autore … 56
Heimkehr zum Saisonbeginn 59
Tanzexperimente in der Staatsoper 63
Salzburgs neues Festspielhaus 65
Epilog zu Salzburg 68
Das tönende Musikbuch 71
Oper in Pisa 75
Besuch beim toten Sänger 78
Verdi-Feier in Busetto 81
Theater am Vittoriale 84
Ehret Schubert! 86
Unkritisches zum Sienaer modernen Musikfest 89
Warum gibt es keine schöne Noten? 92
Bittere Freude in Salzburg 95
Internationales Musikfest in Venedig 96
Ouvertüre in Salzburg 99
Das Staatsoberhaupt im Kaffeehaus . . .. .100
Toscaninis Meistersinger. Salzburger Festspiele . .. . .. .101

»Der Corregidor« – Salzburger Festspiele 103
Neuer Dirigent und neue Musik – Salzburger Festspiele . .. .105
Das neue Palästina-Orchester 107

Sein im Leeren

Grimmaische Straße in Leipzig 109
Die Messe des Elends 111
Berliner Straße 113
Vom Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz .. . .. .114
Der Schriftsteller und die Ölsardine . . .. .117
Dahin, dahin 119
Mrs. Coolidge und die Library of Congress 122
Nachwort 126
Quellen 126

Zukunftsmusik

Mahlers »Achte« in Berlin

Immerhin ein Trost: Zur Aufführung von Mahlers hier seit zwölf Jahren nicht gehörter VIII. Symphonie drängten sich beinahe ebenso viele Menschen ins Große Schauspielhaus, wie eine Woche vorher zur Premiere der Oskar Strausschen »Törichten Jungfrau«. Also nicht nur die Zotenoperette vermag den Riesenraum zu füllen, dessen Dimensionen jeden Kitsch noch tausendfach vergröbern, der aber als Rahmen für die Darstellung eines gewaltigen symphonischen Werkes seine – vielleicht einzige – Existenzberechtigung erweist. Schon im vorigen Jahr, als mit einer Aufführung von Mahlers »Neunter« der erste Versuch gewagt wurde, den vielbefehdeten Poelzigschen Bau als Pflegestätte für Orchestermusik großen Stils zu verwerten, zeigt er überraschende akustische Vorzüge und man geriet damals unter der berüchtigten Stalaktitenkuppel in eine künstlerische Stimmung, wie kaum bei einer früheren wie immer gearteten Veranstaltung am gleichen Ort. Diesmal war der Eindruck noch stärker und auch das imposante Bild der ausführenden Massen, die Bühne, Vorbühne, Arena, nebst zwei mächtigen Segmenten des Kopf an Kopf gedrängt vollen Rundes füllten, wirkte gleich einer Illustration des viel mißbrauchten Wortes »Volkskunst« mit besonderer Eindringlichkeit.

Vor zwölf Jahren, unmittelbar nach Mahlers Tod, hat Berlin die VIII. Symphonie unter Mengelbergs Leitung zum ersten Male gehört. Krieg und Nachkrieg haben eine Wiederholung verhindert und alle Versuche der letzten Jahre scheiterten an der Finanzierung des ungeheuer komplizierten Chor- und Orchesterapparates. Zu einer Zeit, die mit einzelnen Mahlerschen Werken geradezu Raubbau zu treiben begann, ist seine in den Mitteln anspruchsvollste, doch in vieler Hinsicht vielleicht geistig bedeutendste Schöpfung der ganzen jüngeren Generation unbekannt geblieben. Kein Wunder, daß sie zu diesem musikalischen Ereignis in Scharen herbeiströmte, in Erwartung eines künstlerischen Erlebnisses, das der sonst so traurigen Ber-

liner Konzertsaison seinen Stempel aufdrücken, sie unvergeßlich machen sollte. Es wäre eine hohe und schöne Aufgabe gewesen, diese Erwartung voll zu befriedigen, alle Kräfte anzuspannen, um die machtvolle Hymne der Liebe darzustellen, im Sinne des schöpferischen Geistes, der hier aus einem sehnsüchtigen Künstlerherzen mit tausend Stimmen angerufen wird. Aber das ungenannte Komitee, das den Garantiefonds für das riskante Unternehmen in dankenswerter Weise aufbrachte, hat sie nicht gelöst. Die Symphonie, geistig eher leichter zu fassen und zu bewältigen, als ihre Geschwister, erfordert Glanz und Vollendung der Wiedergabe, unfehlbare Sicherheit des tausendköpfigen Chores und Solisten ersten Ranges, die die herrlichen Gesänge der Faustszenen mit aller Leidenschaft großer Stimmen und Temperamente zu beseelen fähig sind. Vor allem erfordern sie einen Dirigenten, der unfehlbar in der technischen Beherrschung der Materie, vertraut mit Mahlers Gesamtwerk bis in seine letzten Einzelheiten, als große Persönlichkeit, die mitwirkende Masse zu bändigen und mitzureißen vermag. Der junge Referendar, der – dem Erwachen einer ausgesprochenen Dirigentenbegabung folgend – erst vor zwei Jahren zum ersten Male nach dem Taktstock griff, besitzt vorläufig das Format nicht, um sich auf dem exponierten Platz, den ihm der Ruf jenes Komitees diesmal zuwies, zu behaupten. Dr. Heinz Unger ist ein glühender Verehrer Mahlers, und sicherlich ist die Leitung dieser Symphonie, die er in- und auswendig zu kennen scheint, die Erfüllung seines Lebenswunsches gewesen. Vieles gelang ihm überraschend gut und man wird ihn nach solcher Leistung, deren Bewältigung über den Rahmen einer bloßen Talentprobe weit hinausgeht, im Auge behalten müssen. Aber Bescheidenheit ziert auch den Musiker, und es konnte einigermaßen verstimmen, daß die kaum so bald wiederkehrende festliche Gelegenheit nicht wahrgenommen wurde, um das Vermächtnis Mahlers aus der Hand eines der wenigen reifen Künstler zu empfangen, die noch als Träger der mündlichen Mahler-Tradition, als des Meisters direkter Schüler, Freunde und Erben unter uns leben. Man dachte an Bruno Walter und Zemlinsky: die sich wohl auch gegen die Zuziehung eines so unzulänglichen Solistenensembles, wie es hier auf dem Podium versammelt war, energisch gewehrt hätten. Nichtsdestoweniger war der Publikumserfolg der Veranstaltung ein außerordentlicher, und es wäre zu hoffen, daß auch das finanzielle Ergebnis der noch geplanten Wiederholungen die seltene, idealistische Opferwilligkeit, die sie ermöglichte, als lohnend und nachahmenswert erscheinen lassen wird. Über die Stellung der »Achten« in Mahlers künstlerischem Schaffen können die Akten noch nicht geschlossen werden. Eine kritiklose Bewunderung, wie sie

manche Biographen aufbringen, ist solchen Schöpfungen gegenüber nicht am Platze; das zweistündige Musizieren im unaufhörlichen Viervierteltakt, die zahllosen Kadenzen in Es-Dur, manches zu dick aufgetragene Detail im ersten Teil, manches allzu süßliche im zweiten, die diatonische Konstruktion sämtlicher Themen, müssen als Schwächen empfunden werden. Unvergleichlich ist aber die Wucht und Einprägsamkeit dieser Themen, ihre Straffung und Ballung im atemraubenden Fugenbau, die Intensität als Empfindung, mit der sie flehen und fordern, anbeten und jubeln; unvergleichlich die Originalität dieser einmaligen chorsymphonischen Form und die überwältigende Pracht des Chorklanges, dem in der gesamten Literatur nichts ähnliches an die Seite gestellt werden kann. Der Mensch Mahler, dessen Leben ein einziges Ringen mit dem »Creator spiritus« war, singt ihn in der alten, lateinischen Hymne sein Danklied, weil es sich von ihm gesegnet fühlt. Und löst die Erschütterung der Seele, die an sich das Wunder der schöpferischen Transsubstantiation erfahren, in dem Lied von der himmelwärts strebenden, in immer lichterem Glanze erstrahlenden ewigen Liebe; einem Lied, dem es bisher allein gelingt, in Tönen auszusprechen, was in den Worten der letzten Faustszenen noch unausgesprochen geblieben ist.

Von der tieferschütternden Glorie des »Chorus mysticus« scheidet man mit dem wehen Gedanken: Damals, vor fast dreizehn Jahren, am dreizehnten September Neunzehnhundertzehn, hätte man vom Ende der Welt zu Fuß nach München pilgern müssen, um mitzuerleben, wie Mahlers Rechte den Klang vom Gleichnis alles Vergänglichen zum ersten und letzten Male aufleuchten ließ. Der ihn zur Sphäre hinanzog, in der er selbst bald darauf für immer verschwinden sollte.

Kammermusik von heute

Bei der jüngsten deutschen Komponistengeneration läßt sich ein deutliches Abschwenken von der Orchester- zur Kammermusik beobachten. Großes Orchester ist nicht mehr modern; man hat sich übergehört, übergeschaffen an der süßen Glut stark besetzter Streicherchöre, an flirrenden, komplizierten Künsten der Holzbläserensembles, dem ganzen satten, fülligen, blechgefütterten Klang, dessen scheinbar unerschöpflich reiche Kombinationsmöglichkeiten abgenützt erscheinen, der den Forderungen der neuen Kunst nach Ökonomie der Mittel nicht mehr entspricht. Einer Nuance jener Verachtung, die den modernen Maler vor einem großen »Schinken« Makarts oder Pilotys beschleicht, färbt das Gefühl, mit dem die jungen Schaffenden

der Musik heute etwa Straußens symphonischen Dichtungen gegenüberstehen. Sie wollen nicht mehr koloristisch, sondern nur noch durch die Kraft und den Ausdruck des Gedankens wirken; nicht acht Geigen bemühen, wo sein Wesentliches auch durch eine einzige auszusprechen ist. Jede Phrase, jeder Ton, den ihre Feder niederschreibt, soll getränkt sein mit der Essenz inneren Erlebens, dessen Wahrhaftigkeit die schmückende, bestechende Hülle überflüssig macht. Und so streben sie den kammermusikalischen Formen zu, deren Wesen einem asketisch angehauchten Bedürfnis nach Sammlung und Prägnanz in der Invention entgegenzukommen scheint, die, lange vernachlässigt, nun mit solch neuem Geist erfüllt, eine Wiedergeburt erleben sollen. Zu deren Pflege auch, vielleicht nur im Unterbewußtsein des Komponierenden, der Zwang einer Zeit treibt, die, wenigstens in Deutschland, die Aufführungsmöglichkeit von Novitäten, die großen Apparat erfordern, schon stark eingeschränkt hat und noch immer mehr einschränken wird.

Diese praktischen Erwägungen sind in ihrem Einfluß nicht zu unterschätzen; ökonomisch und gesellschaftliche Umwälzungen haben seit jeher die Macht besessen, die Wege der Kunst umzubiegen und ihr neue Richtungen zu weisen. Auch der in tiefsten Menschlichkeiten wurzelnde, sich auf allen Gebieten dauernd geltend machende Trieb nach Abwechslung, das Bedürfnis des Künstlers, sich von allzu stark beackerten Flächen instinktiv abzuwenden, um dafür brachliegende, wieder einmal auf ihre Ergiebigkeit zu prüfen, ist ein ästhetisch in Rechnung zu ziehender Faktor in der Geschichte künstlerischer Stilentwicklungen und nicht mit dem ominösen Wort »Mode« abzutun. Es ist also sehr interessant, solch eine Stilwandlung als kritischer Zeitgenosse aus der Nähe zu verfolgen und zu hoffen, die Fragen: – Sind jene brachliegenden Acker in der Tat ausgeruht und geeignet, frische Keime zum Sprossen zu bringen? Und sind es schon die richtigen Arbeiter, die sie auf ihnen pflügen, säen und ernten werden? – dereinst auf Grund eigener Wahrnehmungen beantworten zu können.

Im Augenblick pflügen und säen mit großem Eifer die jungen Musiker Ernst Krenek und Paul Hindemith, zusammen noch keine fünfzig Jahre alt, auf dem neuen Boden; was sie vorläufig ernten, ist Aufmerksamkeit und Erfolg, ja sogar die Begeisterung eines international-musikalischen Kreises, der der neuen Bewegung in den letzten Sommern zu Salzburg und Donaueschingen ganze Feste bereitet hat. Kreneks und Hindemiths Werke haben bei Gelegenheit dieser künstlerisch und gesellschaftlich recht bedeutsamen Musikrevuen vor allen anderen Beachtung gefunden; sie haben die deutschen Namen nach England getragen, von wo aus die kürzlich gegründete