

ersten Mal aus), aber dort ist man seitdem schon gescheidter geworden. Damals hat es dort auch geheissen: „Der Mensch hat doch keine grünen Tupfen im Gesicht“ und: „In der Nähe weiß man ja gar nicht, was es ist!“ Ein neues Argument haben die Wiener nicht gefunden. Hören wir also Signac an: „Man habe keine Pünktchen auf dem Gesicht, sagt man! Gut! Aber hat man etwa schwarze, graue, braune Schraffierungen oder Kommata? Ribots Schwarz, Whiffers Grau, Carrières Braun, die Schraffierungen Delacroix, das Komma Monets sind, genau wie die prismatisch zerlegten Farbenflecken der Neo-Impressionisten, Kunstmittel, deren sich diese Maler bedienen, um eben ihre besondere Art, die Natur zu sehen, auszudrücken — alles analoge Verfahren, die man zulassen muß, da der betreffende Künstler darin nun einmal das beste Mittel findet, dem, was ihm vorschwebt, Gestalt zu geben... Was die Neo-Impressionisten wollen und was ihre Methode ihnen sichert, ist: höchste Steigerung von Licht, Farbe und Harmonie. Dadurch eignet sich ihre Technik ganz besonders für decorative Malerei. Selbst ihre kleinsten Arbeiten sind deshalb keine Staffeleibilder, sondern eine Art decorativer Kunst, der Kleinheit der modernen Wohnräume angepaßt. In der durch die Größe eines Bildes bedingten Entfernung verschwinden — falls in gutem Verhältnis gegeben — die einzelnen Flecken und verfließen zu farbigen Lichtern von unvergleichlichem Glanz... Wenn der einzelne Farbfleck stört, so liegt das nur daran, daß man nicht den notwendigen Abstand berücksichtigt. Rembrandt sagt: „Die Malerei darf nicht beschmüffelt werden.“ Wer eine Symphonie hören will, setzt sich nicht unter die Instrumente, sondern an einen Punkt, wo alle Töne sich mischen können. Um sich an einem prismatisch zerlegten Gemälde freuen zu können, muß man sich die Mühe nehmen, den Punkt ausfindig zu machen, an dem die Mischung der verschiedenen Farbelemente im Auge des Beschauers die vom Maler gewollten Töne ergibt.“

Ist das wirklich so „verrückt“, wie die Leute behaupten? Jemand hat mir neulich gesagt: „Aber man kann doch nicht eines Tages eine neue Malerei erfinden!“ Ist es wirklich so neu? Signac citiert Delacroix, den heute sogar die Professoren schon gelten lassen, und Kuskin, der gewiß kein verwegenere „Moderner“ gewesen ist. „Der Feind jeder Malerei ist das Grau“, hat Delacroix geschrieben und: „Alle erdigen Farben sind zu vermeiden.“ „Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les associe. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur.“ Ist das nicht in ein paar Worten schon die ganze Theorie der neuen Impressionisten? „Tâchez de voir au Musée les grandes gouaches de Corrége. Je crois qu'elles sont faites à très petites touches.“ Sind das nicht schon die berühmten „Punkte“ der Pointillisten? Und Kuskin schreibt geradezu: „Wenn eine Farbe durch Zusätze einer anderen verstärkt werden soll, thut man gut (in vielen Fällen wenigstens), die eine auf die andere zu setzen, und zwar in kräftigen kleinen Strichen, fein wie Häcksel. Das ist vortheilhafter, als wenn man einen einzigen einheitlichen Ton ausbreitet, und zwar aus zwei Gründen: einmal, weil das gleichzeitige Spiel der zwei Farben reizvoll für das Auge ist, und zweitens, weil die formale Ausdrucksfähigkeit durch eine kluge Anwendung und Vertheilung der tieferen Striche sehr gesteigert werden kann.“ Und weiter: „Die schönste Farbe wird durch ‚Stippling‘ erreicht.“ Schlagen wir nach, was Stippling heißt, so finden wir: Stipple, tüpfeln, punktieren, in gepunkteter Art oder Manier stechen. Und weiter: „Man muß die Natur wie ein Mosaikbild aus verschiedenen Farben betrachten und diese Strich für Strich, jede in ihrer ganzen Einfachheit nachbilden... Man soll also eine Art Fresco machen? Ja, noch besser aber Mosaiken!“ Hört man nicht jetzt alle Tage im grünen Saal die Leute sagen: „Das ist keine Malerei mehr, das ist Mosaik“? Sie mögen sich also beruhigen: Es gilt hier nicht die Laune ein paar verwegenere junger Leute, die verblüffen wollen, sondern hier wird um das Letzte der ganzen Entwicklung seit Velasquez gerungen, dieser ungeheueren Entwicklung zur Luft, zum Licht, zur Sonne!

Hermann Bahr.

Quartett und Orchester.

Das fünfte philharmonische Concert begann mit dem oft unternommenen, aber glücklicherweise nicht eingebürgerten Versuch, ein Beethoven'sches Streichquartett (op. 95, Nr. 11) vom ganzen Streichorchester spielen zu lassen. Gegen ein derartiges Beginnen ist oft genug geschrieben worden. Warum? Gibt es eine ästhetische Regel, die das verbietet? Und wenn es eine solche gibt, worauf gründet sie ihre Berechtigung? Eine solche muß es doch geben, denn die Aesthetik in abstracto wird heute niemand mehr vertheidigen wollen. In der That stützt sich das Bedenken gegen die orchestrale Aufführung eines Quartetts auf den bestehenden Unterschied zwischen der inneren Structur eines Kammermusik- und eines Orchesterwerkes. Dieser Unterschied besteht nicht in der größeren Intimität des ersteren und nicht in der Zahl der Mitwirkenden, sondern darin, daß jede Orchestercomposition sogenannte Füllstimmen

besitzt, das heißt Stimmen, die keine selbständige melodische oder contrapunktliche Bedeutung haben, sondern lediglich dazu dienen, den Intervallabstand der einzelnen Stimmen in der ihnen entsprechenden Harmonie auszufüllen. In einem gut gesetzten Quartett oder Quintett, überhaupt in einem Kammermusikwerke, existieren solche Füllstimmen nicht, sondern die Harmonie bildet sich gewissermaßen von selbst durch die vier oder fünf selbständigen, contrapunktisch gegeneinander gesetzten Stimmen.

Man kann nun weiter fragen: warum gibt es in der einen Art von Composition bloße Füllstimmen und in der anderen nicht? Ist das bloß eine abstracte Regel? Kann man nicht auch in einem Quartett drei Stimmen bloß als Füllstimmen benützen, und in einem Orchester dreißig oder vierzig selbständige Stimmen auftreten lassen? Das eine ist aus einem praktischen Grunde nicht angezeigt, das andere ebenfalls aus einem praktischen Grunde unmöglich. In einem Quartett wünscht man deshalb nicht drei bloße Begleitstimmen gegen eine Melodiestimme, weil das Verhältnis 3:1 die Melodie decken würde und die musikalische Arbeit zu armelig erscheinen läßt; in einem Orchester kann die Selbständigkeit der Stimmen deshalb nicht in derselben Weise vermehrt werden, wie die Anzahl der Spielenden, weil man nach der Accordenlehre entweder in bloße Verdopplungen der früheren Stimmen oder in heillose Dissonanzen hineinkäme. Der Unterschied zwischen Kammermusik und Orchestermusik besteht somit im musikalischen Satze, es ist ein Unterschied der inneren Structur, die aus der Natur der Compositionen nothwendigerweise hervorgeht.

Was wir ferner in jeder Composition verlangen, ist das Gleichgewicht zwischen Harmonie und Melodie. Ein gutes Quartett hat vier selbständig geführte Melodien, die durch die wechselseitige Gegenführung die vierstimmige Harmonie bilden. Verstärke ich nun die einzelnen Stimmen, so bleiben trotzdem die vier Töne der Harmonie dieselben, und dieselbe Harmonie klingt als solche leer, weil ihre harmonische Macht der dynamischen Stärke der einzelnen Stimmen gegenüber zu schwach ist. Diesen Eindruck der Leere und Armeligkeit machte auch die neuerliche Aufführung. Um ihn zu vermeiden muß derjenige, der zum Beispiel ein Clavierstück orchestriert, nicht bloß alle die Töne vom Orchester spielen lassen, die früher das Clavier spielte, sondern er muß Füllstimmen hinzusetzen, er muß den Abstand der Stimmen harmonisch ausfüllen, eventuell die Harmonie in der oberen und unteren Octave verdoppeln. Umgekehrt muß derjenige, welcher eine Partitur für Clavier setzt, Füllstimmen weglassen, sonst klingt das Clavier zu voll und gibt von der Originalcomposition einen unrichtigen Eindruck. Mit einem Wort: bei der Verwandlung eines Musikstückes der einen Art in ein solches der anderen, handelt es sich nicht um bloße Multiplication, sondern um Umarbeitung. Gerade diese Umarbeitung verträgt aber nicht jede Composition, und darum lasse man sie ebenso, wie sie der Componist, der doch auch kein Dilettant war, geschrieben hat, sonst riskiert man eine Verunstaltung des Originals. Und das schien mir das Ergebnis der letzten Aufführung gewesen zu sein. Allerdings verfehlen die Componisten selbst manchmal die eigenthümliche Structur der Kammermusik. Ein Quartett von Rossini, das von Verdi, merkwürdigerweise auch manche Quartette Spohrs sind eigentlich bloß Compositionen für eine erste Geige mit Begleitung von drei anderen Instrumenten. Sie haben auch ein ihrem Werte entsprechendes Schicksal erfahren. Andererseits gibt es Compositionen, die auch im Orchester nicht viel anders zu machen sind, als im Quartett z. B. eine Fuge. Eine Fuge kann immer nur vierstimmig sein, nur einige Durchgangsaccorde könnten mehrstimmig ausfallen. Da ist auch mit harmonischer Ausfüllung nicht viel zu erreichen, weil sie sonst den Bau der Fuge deckt. Eine Quartett-Fuge kann man daher noch am ehesten vom Orchester spielen lassen, ein ganzes Quartett nimmermehr.

War die orchestrale Aufführung des Beethoven'schen Quartetts ein Mißgriff, so war die Begründung derselben, wie sie Mahler kurz vorher als seine Ansicht veröffentlichte, geradezu ein Schnitzer. Er sagte da, daß wir bei einer Orchestercomposition, die heute von einem größeren Orchester gespielt wird als früher, dasselbe thun, wie beim Streichquartett, das wir vom ganzen Streichorchester spielen lassen. Mit nichten, denn das Orchesterstück ist von vornherein nicht für eine bestimmte Anzahl von Musikern componiert, seine Structur verträgt eine Vermehrung der einzelnen Spieler. Die Kammermusik dagegen ist von vornherein für eine bestimmte Anzahl von Spielern gebaut. Sollte Mahler, der praktische Musiker, Dirigent und Componist, diesen Unterschied der inneren Structur wirklich nicht bemerkt haben? Es ist ja möglich, daß ihm bei seiner theoretischen Erwägung derartige Gründe momentan nicht gegenwärtig waren, aber bei der Aufführung wird er, hoffe ich, gemerkt haben, daß gerade wegen der Stärke der einzelnen Stimmen, der harmonische Effect im Verhältnis zur Einzeldynamik der Stimme zu gering ist. Er wird, wie ich hoffe, als praktischer Musiker am besten wissen, daß die Anwendung mehrerer Spieler auch einen anderen Satz verlangt, wenn die Composition gut klingen soll. Wenn aber Mahler schließlich meint, mit der Aufführung des F-moll-Quartetts durch ein Streichorchester beginne eine „ganz