Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1916

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0037|LOG_0006

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 2

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt: Eine Gefahr für die deutsche Musik. — Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten? — Max Schillings' „Mona Lisa". — Dem Andenken eines gefallenen Musikers. (Dem Tondichter Siegwart Eulenburg.) — Heinrich K. Schmid, biographische Skizze. — Joh. Seb. Bachs Umarbeitungen. (Fortsetzung.) — Ludwig und Johann van Beethovens Beziehungen zu Linz. — Joh. Brahms in Ziegelhausen. — Die erste Tannhäuser-Aufführung in München. — Kritische Rundschau: Karlsbad i. B., Sondershausen. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Roman-Beilage: Schicksal. (Fortsetzung.) — Besprechungen: Neue Kriegslieder. Neue Bücher. Für Violine u. Klavier. — Neue Musikalien. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Eine Gefahr für die deutsche Musik.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

Wer auch nur ein wenig in der Geschichte der Musik bewandert ist, weiß, wie viele deutsche Meister mit der schweren Not des Lebens haben ringen müssen, ohne die Früchte allgemeiner Anerkennung noch selbst pflücken und sorgenfrei ihre Bahn vollenden zu können. Die Stellung des Musikers im sozialen Ganzen des Lebens ist allmählich eine andere und zweifellos eine bessere geworden. Man kann sagen, seit Beethovens Tagen. Die Entwickelung Deutschlands zum Industriestaate und der damit wachsende Nationalwohlstand brachten auch der Tonkunst einen bemerkenswerten äußeren Aufschwung. Und zum Teil auch einen inneren. Vor allem und unbestreitbar in dem, was ihre Pflege durch große Chorvereine, Orchesterverbände und die ausübenden Solisten anbetrifft. Die Musikfeste wurden nach und nach geradezu überflüssig, da man in den meisten großen Städten neue und ältere Werke in mustergültiger Wiedergabe hören konnte. Die Musik, noch im 18. Jahrhundert in wesentlichen Teilen an die Fürstenhöfe gebunden, ward in der Gegenwart ein bedeutsamer Faktor im Leben aller Gesellschaftsschichten. Damit steigerten sich, je mehr der Wert des Geldes sank, die Ansprüche sowohl der ausübenden wie der schaffenden Künstler an die materiellen Gegenleistungen von Verlegern und Publikum. Dagegen wäre an sich nicht viel zu sagen, hätte sich nicht e i n e Erscheinung breiter und breiter in den Vordergrund gedrängt: eine gewisse künstlerische Ringbildung. Sie trat nicht wie die wirtschaftlichen Trusts deutlich erkennbar zutage, sie wirkte im stillen und wirkt heute noch. Und zwar nachhaltig. Wer ihr nicht angehört, kommt mit seinem Schaffen, mag es noch so ernst, gehaltvoll und ehrlich sein, nicht zur öffentlichen Geltung. Wir haben Kunstdiktatoren, die alles ihnen und ihrer eigenen Richtung nicht Genehme und Erwünschte vom Forum des öffentlichen Urteils fernzuhalten wissen. In den großen Konzertverbänden wie in der Presse.

Vor dem Kriege mußten die auf dem Kunstmarkte noch unbekannten deutschen Tondichter vor jedem, von irgend einer sozial oder wirtschaftlich hochstehenden Macht geförderten Fremdling, der mit geheimnisvollem oder seltsamem menschlichem und künstlerischem Gebaren auftrat, zurückstehen. Jetzt wäre die Zeit gekommen, die deutsche Kunst in den deutschen Künstlern insgesamt mit dem größesten Nachdrucke zu stützen und zu fördern.

Nach sozialer Teilnahme der Allgemeinheit, nach Förderung ihrer Kunst rufen heute die Künstler allerorten mit vollem Rechte. Wurde der einstige Kampf zwischen Akademikertum und freier Künstlerschaft wenigstens im e t h i s c h e n Sinne zugunsten dieser entschieden, so herrscht jetzt der Gegensatz zwischen einer materiell kraftvoll gestützten Künstlergenossenschaft und einem hart mit dem Leben ringenden Außenseitertume. Die schaffenden Künstler übersehen leicht, daß die harte Gegenwart manchen Verein, manches Konzertunternehmen zur größesten Sparsamkeit zwingt und aus Gründen der Selbsterhaltung die Pflicht auferlegt, ältere statt neuerer Werke aufzuführen. Aber nach d e m greift man d o c h, was, durch amerikanische Reklame allerbedenklichsten Stiles eingeführt, zur Aufnahme gelangte, und (selbstverständlich) die durch die planmäßig bearbeitete Presse suggerierte Begeisterung weckte — das Publikum verlangt und bekommt alljährlich seine Sensationen. Daß Dutzenden und mehr bedeutenden Tondichtern dadurch von vorneherein die Möglichkeit abgeschnitten ist, zur Geltung zu kommen, wen kümmert das außer den Betroffenen selber und den einen oder anderen, vom modernen Kunstindustrialismus nicht ergriffenen und betäubten Kopf?

Die Dinge liegen so: wenn ein auf der ganzen Welt angestaunter Tondichter für eine neue Symphonie ein Vermögen als Honorar bekommt, so ist der Verleger gezwungen, für das Aufführungsrecht Tausende zu verlangen, um auf seine Kosten zu kommen. Die Wiedergabe des Werkes ist Pflicht der Konzertvorstände gegenüber der sensationshungrigen Menge. Damit ist aber, wie gesagt, die Hoffnung für andere Tonkünstler, zu Worte zu kommen, und hätten sie das Beste und Höchste ersonnen, in nebelhafte Fernen gerückt. Das Ganze nennt man Kunstpflege, Unterstützung der lebenden Kunst. Hier steckt des Pudels Kern. Die Dinge liegen also etwas anders und tiefer, als sie Herr v. Baußnern in seinem im vorigen Hefte dieser Zeitschrift erwähnten Aufrufe dargelegt hat.

Die Schriftleitung der „N. M.-Z." möchte die ganze Frage zur öffentlichen Erörterung stellen und bittet ihre Leser, die w e s e n t l i c h e Bemerkungen zu machen haben, um ihre Meinungsäußerung. Daß wir damit in ein Wespennest stechen, schadet durchaus nicht. Die Angelegenheit ist, vom sozialen Standpunkte aus betrachtet, so wichtig, daß sie gebieterisch eine Behandlung erheischt.

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

Ein Beitrag zur Psychologie des Notenlesens nebst Vorschlägen zur Verbesserung der Oktavenbenennung, der Hilfslinien, des Oktavzeichens und der Versetzungszeichen.

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

I.

Trotz der großen Bedeutung, die dem Notenlesen zukommt, werden systematische Uebungen darin meistens vernachlässigt. Die natürliche Folge hiervon ist ein so ungewöhnlich kleiner Prozentsatz von guten Blattlesern, daß gewandtes Blattlesen bezw. Blattspielen meist nur als Talentsache gilt, trotzdem auch hier im wesentlichen Uebung und Methode und nicht bloß Talent den Meister machen. Die Methode spielt sogar eine sehr große Rolle, denn es ist absolut nicht einerlei, w i e man liest, bezw. wie man lesen lernt.

Als Begründung für die stiefmütterliche Behandlung des Blattlesens wird erstens die alte Behauptung angeführt, Blattlesen bezw. Blattspielen wirke schädigend auf die Pünktlichkeit des Lesens bezw. des Spiels und des Vortrags, zweitens die Verständnislosigkeit der Eltern, die Zahl und Zeit der Unterrichtsstunden ihrer Kinder durch Nachgiebigkeit der Lehrer selbst im Elementarunterricht auf ein Maß herabzudrücken gewöhnt oder bemüht sind (bis zu einer halben Wochenstunde), daß kaum für die allernötigsten Erklärungen Zeit genug übrig bleibt, von Zeit zu Uebungen im Blattlesen ganz zu schweigen. Der erste Grund hat insofern eine gewisse Berechtigung, als naturgemäß beim Blattspielen die volle Aufmerksamkeit zum Nachteil für die Pünktlichkeit des Spiels größtenteils auf das Lesen gerichtet ist. Ist das aber ein Grund, die Ausbildung dieser Fertigkeit hintanzusetzen? Ist nicht vielmehr der Nutzen des gewandten Blattspiels so überwiegend, daß für dessen Pflege wohl mit gutem Recht die Hälfte der Unterrichtszeit gefordert werden muß?! Zudem ist eine der Vorbedingungen für das Blattspiel das Blattlesen. Dieses wird aber noch weniger geübt als das Blattspiel (meistens überhaupt nicht), trotzdem obiger Einwand mancher allzu Aengstlichen hierbei sicher hinfällig ist.

Die schlechten Ergebnisse im Lesen können außer Mangel an Uebung noch mancherlei zum Teil merkwürdige Ursachen haben: Unzweckmäßiges Erlernen des Notensystems, Gewohnheit, viel von den Noten weg auf die Tasten zu sehen, häufiges Auswendigspielen besonders in den ersten Lernjahren, zu wenig Abwechslung im Notenmaterial (zu langes Hängenbleiben an gleichen Stücken), vorhergehende Ausbildung bezw. gewohnheitsmäßige überwiegende Benützung des Gehörs; wer z. B. jahrelang nur nach dem Gehör gespielt und dann erst mit dem Spiel nach Noten begonnen hat, wird letzteres schwerer lernen, als ein des Spielens gänzlich Unkundiger. Der Mensch bedient sich bewußt oder unbewußt seiner stärksten, ausgebildetsten und darum am wenigsten Mühe machenden Hilfsmittel und erst, wenn diese versagen, greift er zu anderen. In unserem Falle verläßt sich der Gehörspieler also mehr auf das Ohr als auf das Auge und läßt selbst beim Blattspiel mehr das Ohr als das Auge arbeiten, indem er zu erraten und nach dem Gehör zu spielen sucht, was das Auge nicht so schnell zu übersehen vermag. Dies ist natürlich nur bei Musikstücken herkömmlicher Art ohne starke und unerwartete Modulationen möglich, aber gerade um solche Stücke handelt es sich in den ersten Lernjahren. Die Tätigkeit des Auges ist bei einem solchen Gehörspieler zu oft ausgeschaltet, als daß er sich an ein ruhiges gleichmäßiges Lesen gewöhnen könnte. Er wird daher wohl sehr leicht auswendig lernen aber schwer lesen und ewig ein Stümper im Blattspiel bleiben, falls er nicht durch geeignete Mittel die Fähigkeit zu lesen auf dieselbe Stufe bringt wie sein Gehör. (Die Rolle des Gehörs beim Lesen wird später eingehender behandelt.)

Dieses Beispiel bildet einen Beweis für die interessante von der Musikpädagogik meines Wissens noch gar nicht beachtete Tatsache, daß ein Organ (in diesem Falle das Ohr) ein Hindernis oder eine Hemmung für die funktionelle Ausbildung eines anderen Organs (des Auges) sein kann. Denkende Pädagogen werden daraus den Schluß ziehen, daß die Uebungen nur dann zweckmäßig sind, wenn dabei die Funktion des störenden Organes zeitweise ganz ausgeschlossen wird. Dies ist so lange nötig, bis das zurückgebliebene Organ mit gleicher Leichtigkeit funktioniert wie das störende. Erst dann bedeutet das Zusammenwirken beider Organe eine gegenseitige Ergänzung und äußerst wertvolle Unterstützung.

Das praktische Ergebnis für das Lesen besteht in der Forderung, zunächst die Funktion des Auges allein einer systematischen Ausbildung zu unterwerfen. Zu diesem Zweck muß das Gehör bei allen Leseübungen zunächst ganz ausgeschlossen werden, denn das Auge kann die Fähigkeit des raschen Uebersehens nur dann erlangen, wenn es durch keinen anderen Sinn unterstützt wird. Beim Spielen hilft aber das Gehör ganz erheblich mit und zwar um so mehr, je zuverlässiger es sich erwiesen hat und je überlegener es dem Auge gegenüber ist. Das S p i e l e n nach Noten ist also in all den Fällen zu unterlassen, bezw. aufzuschieben, wo nur Lesefertigkeit bezweckt wird, insbesondere also, wo die Gleichmäßigkeit des Lesens durch das Spielen gestört erscheint; um so eifriger sind reine Leseübungen vorzunehmen. Man mag sich hierzu stellen wie man will, soviel wird jedermann zugeben müssen, daß Leseübungen so wichtig sind wie Spielübungen und daß beides notwendig auch getrennt [1] (wenn auch nebeneinander) behandelt werden muß. Mit anderen Worten, die Lesefertigkeit soll nicht nur durch Spielübungen, sondern auch durch reine Leseübungen (Beschreibung später) erworben werden.

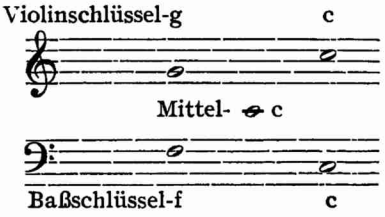
Der erste Schritt zur Entwicklung der Lesefertigkeit besteht in der Ausbildung der Fähigkeit, die Bedeutung des Notenbildes möglichst schnell zu erfassen. Hierfür gibt es mancherlei Hilfsmittel. Eines der wichtigsten ist die Entwicklung der Notenkenntnis aus dem Elfliniensystem, dessen Einführung zu den Verdiensten Hugo Riemanns gehört. Als Riemann unter Hinweis auf das Elfliniensystem gleichzeitiges Erlernen von Violin- und Baßschlüssel forderte, war das eine pädagogische Tat und man sollte es nicht für möglich halten, daß die Mehrheit der Lehrer sie nicht kennt oder nicht anerkennt und anfangs monatelang nur im Violinschlüssel spielen läßt. Bei der oft sehr reichlich spät nachhinkenden Lehre vom Baß-Schlüssel wird zudem nicht selten einer der schlimmsten pädagogischen Mißgriffe durch den Hinweis gemacht, „die Noten des Baßschlüssels heißen wie die höhere Terz derselben Noten im Violinschlüssel". Ewiges Ableiten vom Violinschlüssel statt direktes Ablesen des Baßschlüssels, häufige Verwechslungen von beiden Schlüsseln, fehlende Ortskunde auf der Klaviatur bezüglich der Oktavenfrage sind die Ergebnisse einer solchen Methode.

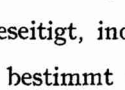
Riemann erklärt das Notensystem für Klavier- und Orgelmusik etwa folgendermaßen:

„Zur Notierung der Klaviermusik braucht man elf Linien, weil aber niemand elf Linien ohne häufige Verwechslung übersehen kann, wird die mittelste (elfte) Linie nur als sogen. Hilfslinie (kurzer Strich durch den Notenkopf) und nur dann gezogen, wenn der auf ihr notierte Ton Mittel-*c* (eingestrichenes *c* in der Mitte des Klaviers) gerade vorkommt. Auf diese Weise erhält man 5 Linien über Mittel-*c* mit dem Violinschlüssel auf der 2. Linie von unten und 5 Linien unter Mittel-*c* mit dem Baßschlüssel auf der 2. Linie von oben. Als weitere Stützpunkte für die Noten-

[1] Siehe hierzu des Verfassers Aufsatz „Gedanken eines Musiklehrers" in Heft 21 des Jahrgangs 1913 der „N. M.-Z.".

kenntnis dienen das nächst höhere *c* über der Mittellinie des Violinsystems und das nächst tiefere *c* unter der Mittellinie des Baßsystems.

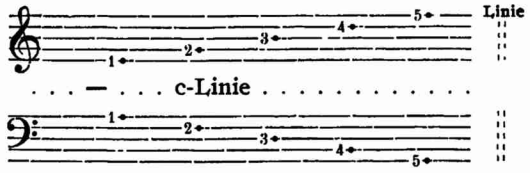


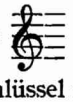
Durch die Kenntnis dieses Notengerüsts ist die Gefahr der Verwechslung z. B. des mit dem gleich gelegenen  beseitigt, indem stets die Lage im Verhältnis zum Mittel-*c* bestimmt vorgestellt wird und indem die Noten des Baßschlüssels nur Spiegelbilder der Noten des Violinschlüssels sind, symmetrisch gelegen in ihrem Abstand zu Mittel-*c*."

Die Methode Riemanns ist leider noch viel zu wenig bekannt. Der Grund hierfür mag wohl darin zu suchen sein, daß Riemann sich mit Andeutungen begnügt hat, nicht ausführlich und eindringlich genug, um die allzu bequeme Mehrheit der Pädagogen von der enormen Wichtigkeit zu überzeugen.

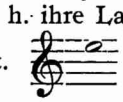
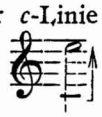
Ich glaube daher mit der Veröffentlichung folgenden Systems, das sich in der Unterrichtspraxis seit einer Reihe von Jahren vorzüglich bewährt hat, ein wesentliches Hilfsmittel für das richtige Erfassen des Notensystems und damit für das Lesen überhaupt zu bieten:

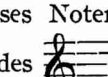
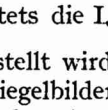
In der Mitte zwischen Violin- und Baßschlüsselsystem liegt die *c*-Linie. Obwohl sie nur bei Bedarf als kurzer Strich vorkommt, ist sie doch die wichtigste aller Linien, denn von ihr aus muß die ganze Notenkenntnis erfaßt werden. Das *c* der *c*-Linie liegt auch am Klavier in der Mitte der Tasten. Ueber der *c*-Linie stehen die 5 Linien für die hohen Töne (am Klavier von der Mitte nach rechts), unter der *c*-Linie die 5 Linien für die tiefen Töne (am Klavier von der Mitte nach links). Außer der *c*-Linie erhält jede Linie eine Nummer. Nummer 1 beginnt bei der Linie, die zunächst über oder unter der *c*-Linie steht.

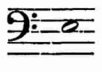


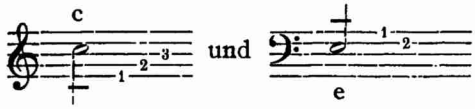
Im Schlüssel für die hohen Töne  werden also die Linien aufwärts gezählt. Im Schlüssel für die tiefen Töne werden also die Linien abwärts gezählt.

Gleiche Liniennummern sind gleich weit von der *c*-Linie entfernt. Sie stehen sich also symmetrisch gegenüber, nicht mehr parallel wie früher!

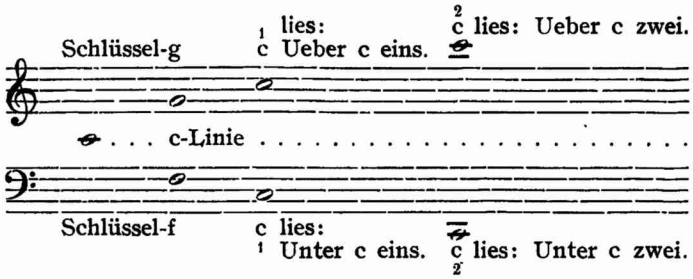
Im , also im System über der *c*-Linie, stehen die Noten „auf" und „über" der Linie. Im , also im System unter der *c*-Linie, stehen die Noten „auf" und „unter" der Linie. „Auf" der Linie ist: Linie mitten durch den Notenkopf. Die Bezeichnung „über" der Linie beim und „unter" der Linie beim ist einfacher und besonders für die Uebersichtlichkeit der Noten in den Hilfslinien, wie wir später sehen werden, zweckdienlicher, als die gebräuchliche Bezeichnung „zwischen" der z. B. 3. und 4. Linie. Die neue Liniennumerierung und Bezeichnung weist auf die Hauptsache hin, nämlich daß bei jeder einzelnen Linie bezw. Note ihr Verhältnis, d. h. ihre Lage zur *c*-Linie zu betrachten und vorzustellen ist.  z. B. steht also gewissermaßen nicht unter der obersten Linie, sondern über der 4. Linie von der *c*-Linie aus. Mit dieser Note hat sofort ihre Lage zur *c*-Linie mit dem Schlüsselzeichen vorzuschweben, also: 

Umgekehrt steht z. B.  nicht über der 2. Linie von unten (wie früher), sondern unter der 3. Linie von der *c*-Linie aus, die stets mit dem Schlüsselzeichen vorzuschweben hat, also:  Der größte Fehler der alten Lernweise — die parallele Numerierung beider Liniensysteme von unten nach oben — fordert den Vergleich gleicher Notenbilder heraus, die aber in jedem Schlüssel verschiedene Bedeutung haben.

Im Gegensatz hierzu rufen bei meiner Liniennumerierung z. B. und  nicht mehr gleiche Bildeindrücke hervor, auf deren Konto die bekannten Verwechslungen zu setzen sind, sondern das *c* erscheint als Note über der 3. Linie von der *c*-Linie aus und das *e* als Note unter der 2. Linie von der *c*-Linie aus, also:



Das Fundament für die Notenkenntnis



besteht aus 3 Paaren von Noten, die von der *c*-Linie nach oben und unten gleich weit entfernt liegen, nämlich:

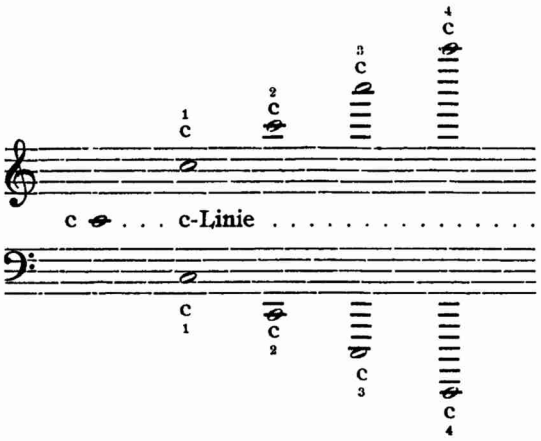
1. Schlüssel-*g* auf der 2. Linie nach oben, wo der Platz des *g*- oder Violinschlüssels ist, und Schlüssel-*f* auf der 2. Linie nach unten, wo der Platz des *f*- oder Baßschlüssels ist.
2. *c* über der 3. Linie eine Oktave über Mittel-*c* und *c* unter der 3. Linie eine Oktave unter Mittel-*c*.
3. *c* auf der 2. Hilfslinie über dem Violinsystem und *c* auf der 2. Hilfslinie unter dem Baßsystem.

Was liegt näher, als dem *c*, das eine Oktave über Mittel-*c* steht, den Namen Ueber-*c* eins $\binom{1}{c}$ zu geben und dem gegenüberliegenden, eine Oktave unter Mittel-*c* stehenden *c* den Namen Unter-*c* eins $\binom{c}{1}$ und damit überhaupt

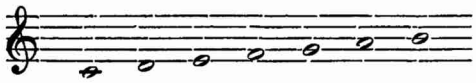
eine neue sinngemäße Oktavbezeichnung

zu fordern, die ihr Verhältnis ebenfalls klar und deutlich zur *c*-Linie ausdrückt. Die Namen Ueber-$\overset{1}{c}$, $\overset{2}{c}$, $\overset{3}{c}$ und Unter-*c*, *c*, *c* etc. haben wirklich einen Sinn und man weiß sofort, daß z. B. $\overset{3}{c}$ oder $_{3}c$ die Bezeichnung für das um 3 Oktaven über bezw. unter Mittel-*c* stehende *c* ist. Ganz im Gegensatz zu den absolut nichtssagenden und

daher schwer zu behaltenden alten Bezeichnungen „große kleine, eingestrichene Oktave“ etc., die man ohne Bedenken der Geschichte überlassen könnte. Im Gegensatz zu früher bieten die Namen selbst durch ihre Verhältnisangabe zu Mittel-*c* einen sicheren Anhaltspunkt und auch eine sehr wesentliche Stütze für die Orientierung auf der Klaviatur, denn z. B. $\overset{2}{c}$, also 2 Oktaven über Mittel-*c* bezw. von der Klaviermitte nach rechts kann man sich sehr leicht vorstellen.

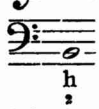


Dabei stehen sich nicht nur gleiche Notenbilder der verschiedenen *c* in ihrer Lage zur *c*-Linie symmetrisch gegenüber, sondern deren Spiegelbilder haben auch gleiche Zahlenbeinamen. Als Normaloktave gilt die gebräuchlichste Oktave



deren 7 Namen keinen Zahlenbeinamen haben. Z. B. $\overset{1}{a}$

bedeutet demnach 1 Oktave über Normal-*a*, also

und $\underset{2}{h}$ entspricht 2 Oktaven unter Normal-*h*, also 

(Fortsetzung folgt.)

Max Schillings' „Mona Lisa“.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

Die Uraufführung von Schillings' neuem Opernwerke liegt hinter uns. Am 26. September ging es vor einem aufs höchste gespannten Publikum auf der Stuttgarter Hofbühne in Szene. Tondichter und Darsteller durften mit der Verfasserin des Textes für stürmischen Beifall danken. Das Stuttgarter Hoftheater erlebte einen Ehrentag: Mit dem als Gast tätigen, wahrhaft genialen *John Forsell* (Francesco) teilten sich Frau *Iracema-Brügelmann* als Mona Lisa, der jugendliche *Aagaard Oestvig* (Giovanni) in die Ehren des Abends und auch die übrigen Darsteller leisteten höchst Anerkennenswertes. Das von *Schillings* selbst geführte Orchester hatte seine große Kraft für das Werk eingesetzt und die von *Pankok* und *Plappert* geschaffene Ausstattung bot den prunkenden Rahmen, in dem die Spielleitung *Gerhäusers* glanzvoll belebte Bühnenbilder schuf.

Daß eine solche Vorstellung in den Zeiten des furchtbarsten Krieges, den die Welt noch gesehen, möglich war, darf mit Freude und Stolz erfüllen. Aber in den Becher der Freude fällt doch ein dicker und bitterer Tropfen, wenn man als frei und unbefangen urteilender Mensch an die ästhetische Abschätzung der Oper selbst herantritt. Was ist's im Grunde genommen, das wir in der Dichtung erlebt haben? Ein an der Siedehitze veristischer Italianistik in ungeschickter Weise, wenn auch in ganz guten Versen geformtes Kinostück. Wenden wir auf die Operndichtung die allgemeinen Anforderungen an das gesprochene Drama an, so erleiden wir mit Bezug auf *Beatrice Dovskys* Opernbuch „Mona Lisa“ elend Schiffbruch. Sie schuf ein Werk voll von brutaler Wirklichkeitsnachahmung aus der Renaissancezeit, aber weder ein Drama, in dem ein psychologisches Problem sicher erfaßt und durchgeführt worden wäre, noch auch ein Stück, das ein echtes Kulturbild aus den Tagen des Cinquecento bietet. Die Dichterin deutet — o wundersame Technik und tiefster Nebensinn! — in einem Vorspiele allerlei Motive der eigentlichen Oper an und spinnt sie in einem Nachspiele weiter: Schon früher gab es ein Rätselhaftes, die Frau, und ein Rätselhaftes, die Frau, gibt es noch heute! Und was ist der ganzen Geschichte Summe? Daß Mona Lisas Gesicht auf Leonardos herrlichem Bilde im Louvre (um dessen Diebstahl vor einiger Zeit die ganze Welt in Aufregung geriet) ein fragwürdiges Lächeln zeigt, das sich dichterisch-psychologisch so erklären läßt: Mona Lisa war einem älteren Gatten, Francesco, einem reichen Juwelenhändler, vermählt. In dessen Hause erscheint Giovanni, ein Abgesandter des Papstes, um eine kostbare Perle, die mit anderen Schätzen in einem kunstvollen Schranke bewahrt wird, nach Rom zu holen. Giovanni hat Mona Lisa einst geliebt und ist wieder geliebt worden. Nun sieht er sie, die Unverstandene, nie mehr lächelnde, eiskalte Frau, die er — ohne Erfolg — zur Flucht zu überreden sucht. Aber sie hält sich fürs Glück nicht geboren. Da naht Francesco, Giovanni verbirgt sich, Mona Lisas Gemahl wittert üble Dinge, verschließt die Ausgänge, Giovanni eilt von Versteck zu Versteck, einen Weg ins Freie zu suchen, wobei er aber seltsamerweise noch Zeit findet, Mona Lisa zu küssen. Jetzt tritt Francesco ein, sieht, selber unbemerkt, die Liebenden, tritt zurück (täte er das nicht, so ginge die ganze Geschichte in anderer Weise weiter), Francesco verwechselt auf seiner Flucht Nische mit Nische und landet schließlich in dem offen stehenden Perlenschranke. Mona Lisa aber lächelt in der seligen Erinnerung des Kusses und singt die in höchster dichterischer Fülle des Empfindens quellenden Worte „aber schön war es doch“. Francesco ahnt das Versteck und schlägt den schweren Schrein, zu dem es nur einen einzigen Schlüssel gibt, zu. Giovanni ist dem sicheren Tode preisgegeben. Als Francesco die folternde Angst Mona Lisas um den Geliebten auf die Spitze getrieben, schleudert er den Schlüssel in den am Hause vorbeiströmenden Arno. Aber just in der Flugbahn des Schlüssels liegt, wie das so geschehen kann, Dianoras, Francescos Tochter aus erster Ehe, Boot, das ihn natürlicherweise auffängt. Selbstredend wird der Schlüssel auch gefunden und Mona Lisa gebracht. Francesco kommt herzu, als seine Gattin die äußere Türe des Schreines geöffnet hat; er glaubt, Mona Lisa habe Giovanni vielleicht zur Flucht verholfen, seine Wut steigert sich ins Unermeßliche, er öffnet den Schrein ganz und Mona Lisa stößt ihn hinein. Sie schleudert ihm die Anklage nach, den Dämon in ihr geweckt zu haben und faßt den jähen Entschluß, zu Savanarola zu gehen, sinkt aber vernichtet zu Boden.

Dies die Geschehnisse, deren Mängel schon aus der skizzierten Inhaltsangabe zum Teil deutlich hervorgehen. Sicherlich hat Beatrice Dovsky ein bestimmtes Problem vorgeschwebt, aber sie hat es nicht scharf erfaßt noch gelöst: Wie wurde Mona Lisa, die rätselhaft Lächelnde, zur Mörderin des Gatten? Die Heldin des Werkes zeigt in ihrer ganzen Art nichts als haltloses Schwanken: sie geht als klagende Träumerin durchs Leben; Giovanni wagt sie nicht zu folgen; um den Geliebten zu rächen, wird diese Frau plötzlich zur Mörderin; das Verbrechen zu sühnen, will sie sich bei Savanarola retten. Das alles ließe sich vereinigen, sähen wir ihr auf den Grund von Seele und Geist Sie ist keine Dirne wie Ginevra, die Venus von Florenz, die sich in Francescos Hause (übrigens der Zeit ganz entsprechend) sehen läßt, sie ist gar nichts, ein Schemen, der allerhand Worte macht, ein Rohr, das jeder Windhauch bewegt. Das ganze Problem würde dann sich haben vertiefen und dramatisch haben ausschöpfen lassen, wenn für eine wirkliche und nicht so einseitige Zeitstimmung durch die Dichterin gesorgt worden wäre, wenn Mona Lisas Charakter als ein sittlicher Faktor in der widerlichen Umwelt empfunden würde und Spieler und Gegenspieler als in ihrer Wesenheit scharf bestimmte Menschen gegeneinander geführt worden wären. Aber das ist nicht der Fall. Auch Francesco läßt, so geschäftig er hin und her eilt, so viel er klagt und redet, als Charakter uns gänzlich gleichgültig Und Giovanni? Nun, der schwärmt, verbeugt sich, schlüpft von Versteck zu Versteck, küßt und wird eingeschlossen und getötet. Alle übrigen Personen stellen eine widerwärtige, verlotterte Gesellschaft dar. Die Exposition der Dichtung schleppt sich durch den ganzen ersten Akt hindurch und leidet an einem für die Handlung gänzlich überflüssigen und großen Ballaste.

Schillings' Musik verleugnet ihren Urheber kaum an einer einzigen Stelle. Daß sie aus Wagnerscher Technik hervorgegangen ist, erkennt man immer wieder. Und doch ist eine grundsätzliche Abkehr von dieser zu bemerken in der Durchdringung des Ganzen mit hier und da wiederkehrenden kleinen und geschlossenen Formen. Damit verbindet sich eine gewisse Hinwendung zu Richard Strauß, ohne daß der Hörer freilich durchaus an dessen überragende Instrumentationskunst und glänzende Vielseitigkeit erinnert würde. Zuweilen

huscht eine kleine Erinnerung an d'Alberts Tiefland durch die Partitur. Auch Puccini gibt gelegentlich seinen Segen zu Schillings' Musik, aber die nicht selten so blendende Melodik des Italieners erreicht sie nicht. Als Harmoniker weiß der Stuttgarter Tondichter unsere Teilnahme stets zu fesseln. Ohne jemals bloß klangspekulativ zu werden, verwendet er doch vorwiegend moderne harmonische Mittel. Daß er — wie in seiner Themenbildung — zuweilen gewissen Manieren erlegen ist und stereotype Schritte und Klänge verwendet, läßt sich ebenso wenig leugnen, wie das andere, daß er in seiner Instrumentationsweise, so Reizvolles, Packendes, selbst Erschütterndes und auch Neues sie oft bietet (was bei dem Riesenapparate: Streichquintett, drei Flöten, zwei Oboen, englisches Horn, Heckelphon, zwei Klarinetten, Baßklarinette, drei Fagotte, sechs Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, allerlei Schlagzeug, zwei Harfen, Celesta, Mandoline und Bühnenmusik ja nicht eben erstaunlich ist), zuweilen keine ganz glückliche Hand bewiesen hat und gar manches an den Vorgängen auf der Bühne durch sein Orchester klanglich zudeckt oder doch nicht genügend offen läßt. Die Partitur kennt neben breiten symphonischen Partien einfache Kanzonen und Madrigale; von diesen ist das in seiner schlichten Schönheit reizvolle Rosmarinlied in eine verhältnismäßig einfache und duftige Orchestergewandung gekleidet worden, während der C dur-Gesang des ersten Aktes zum Beispiel, das Lied auf die Jugend, in seiner übrigens etwas operettenhaften Melodik durch die Instrumentierung leidet. Mit wenigen Mitteln viel zu erreichen, ist Schillings eben doch wohl nicht möglich. Und so erscheint die Instrumentation auch anderer, so der dramatisch bewegten Stellen, allzu massig; sie schlägt den Sängern die Möglichkeit, durchzudringen oder sich auch nur gegenüber dem Orchester zu behaupten, öfter nahezu tot. Was mutet Schillings nicht allein der Gruppe der Holzbläser zu!

Worauf er hinauswollte, erkennt man leicht: die psychischen Stimmungen seiner Geschöpfe haben es ihm angetan. Deshalb läßt er seine Musik nur ganz selten malend wirken. Wie würde Richard Strauß das Geschmeide haben strahlen und blitzen lassen! Hier liegt nun der tiefere Grund, weshalb es so viele tote Punkte besonders in der ersten Hälfte des Werkes gibt: da sind Beschreibungen, wie die des Palastes, der Perlen und des Schrankes und seiner Geheimnisse. Sowie sich irgendeine Gelegenheit zu psychischer Ausbeutung der Worte durch die Musik bietet, greift Schillings zu: dann sagen seine Töne uns etwas und zwingen uns auch wohl zu innerem Mitleben. Wo aber die Worte nur einfach schildern, da fällt Schillings nicht gar viel ein. Und noch an anderen Stellen versagt diese Musik: ihr fehlt der Ausdruck für lodernde Sinnlichkeit und sprühende Lebensfreude. Schillings hat in seiner Musik keinen Humor; sie ist allzusehr Resultat von Berechnung und scharfem Verstande. Was ihr in der Hauptsache fehlt, ist herzwarmes Blut. Und auch rhythmische Schärfe und Beweglichkeit geht ihr ab. Die Partitur ist voll von Zügen, die das dartun. Man prüfe den Karneval: ist da auch nur das Geringste eines rasend tollen und buntbewegten Treibens, ein stetes Durcheinandergleiten und Rauschen zu vernehmen? Die Musik hat hier etwas geradezu Eckiges, öfter sogar Klobiges. Keine Spur von überschäumender Lebenskraft. Oder der Venuschor („Schlagt die Cymbeln"): ja, wo schwirrt und zittert denn da sinnlicher Taumel? Die Venusmusik und das Marienlied vereinigen sich: man soll Symbole zweier sich fremder Welten in dieser Vermischung erkennen, aber fürs Ohr gehen beide Gesänge ganz einträchtiglich zusammen. Wie die Gegensätze hier keineswegs in schärfster Ausarbeitung gegeneinander erscheinen, so bedeutet dies Sichbekämpfen zweier Welten für das gesamte dramatische Geflecht des Werkes nichts. Ich sprach schon oben davon.

Auf der anderen Seite ist Schillings der Ausdruck des Düsteren, Lastenden, Asketischen, aber auch der dämonischer Wildheit und blutiger Grausamkeit vortrefflich gelungen. Hier liegt das Neue in dem Werke. Zum Glücke für die Oper, die in ihren Höhepunkten durchweg alles dieses erheischt. Und zwar entwickeln sich die Vorgänge hier überall in einer atemraubenden und willenlos machenden Energie der Tonsprache. So sind Stimmungskomplexe entstanden, die, gleichviel wie man die Musik ästhetisch bewerten möge, in der Kraft und Bestimmtheit ihres Ausdruckes zur Bewunderung zwingen.

Hält man gegen diese andere Stellen, in denen des Tondichters Stil zu bloßer Theatralik wird, oder sich in weichlichen Trivialitäten (die mehrfach wiederkehrende schmachtende Solovioline spielt Schillings zum Beispiel üble Streiche) ergeht, so muß man sagen, daß die neue Oper Heterogenstes von höchst ungleichem künstlerischem Werte enthält und sich als stilistisch nicht einheitlich und in dieser mangelnden Einheitlichkeit als stark anfechtbar zeigt.

Mag das Werk sich als wertvoll fürs Theater erweisen, mit dem höchsten Maßstabe gemessen, erscheint es nicht als ein Erzeugnis vollendeter Kunst. Das, was das Textbuch verlangte, wird durch Schillings' Musik ja im großen und ganzen erfüllt, allein das hat doch nur eine stark relative Bedeutung, weil es im wesentlichen aus dem Begehren nach Sensation aufgesproßt ist. Was wir heutigen Menschen brauchen, für die Gegenwart und die dunkle Zukunft, ist eine reinere Kunst, eine Kunst, die uns erhebt und befreit, die uns große ästhetische und sittliche Werte gibt, nicht aber eine Kunst, die uns eine Unsumme von Problematischem und damit Steine statt des Brotes darbietet. Gehen wir auf dem Wege des Grobschlächtigen, Ausgeklügelten und Massigen noch weiter, kommen die ersten Namen des lebenden Tonkünstlergeschlechtes dem Geschmacke des immer noch, wie es scheint, allmächtigen Kunst-Snobismus mit seinem wahnwitzigen Verlangen nach immer neuem und immer wilderem Nervenreize noch mehr entgegen, gelingt es nicht, diesen unheilvollen Strom einzudämmen, so wird der Kunst in Deutschland schwerster Schaden erwachsen. Die Dichtung Beatrice Dovskys baut sich nur auf zerstörenden Elementen und Motiven auf. Was soll das der Kunst, was soll das uns? Hat Schillings manches davon durch seinen großen künstlerischen Intellekt zu mildern vermocht und in eine höhere Sphäre gerückt, so war es ihm an anderen Stellen doch darum zu tun, die Wirkung der Dichtung zu übertrumpfen und die Andeutungen des Wortes nach der Möglichkeit seiner künstlerischen Machtmittel auszunutzen. Das war sein Recht als Musiker und seine Pflicht. Allein damit steigerte sich eben die Uebelwirkung der Dichtung ins Krasse, aufs höchste Folternde, und die Nerven Peitschende. Das erscheint im Grunde genommen als letzter Endzweck dieser Oper. Wer aber wollte diesen Endzweck einen künstlerischen nennen?

Dem Andenken eines gefallenen Musikers.

(Dem Tondichter Siegwart Eulenburg.)

Als du hinüber kamst in jene Welt,
In die dein schöner, großer Tod dich führte,
Hielt dich dein reines Herz noch fest bei uns,
Es konnte die Erde noch nicht lassen,
Die ihm Nahrung gab für seine Sehnsucht,
Und es schlug wild den Takt des Uebergangs.

Gott nahm es an sich.
In Gottes Hand kam es zur Ruh,
Sein Schlagen wurde leiser,
Es setzte aus und wurde Traum.

Da kam das Wunder deiner Seligkeit.
Mit ahnungsvoller Spannung horcht dein Ich hinaus:
Die fernen, fernen Weiten sind angefüllt mit Stimmen, Har-
Das einende Gesetz befiehlt den Ton, [monien,
Ein jedes Brausen formt sich zum Akkord
Und baut sich auf zur Riesensymphonie.
Du hörst die Erde gehen,
Du hörst geblendet die Musik der Sonne
Und atmest selig allen Klang der Sterne.

Verzückt lauschst du dem Wunder,
Fühlst wie langsam deine Sehnsucht
Von dir geht.

Und wie sie schwindet, hörst du eine Stimme,
Die aus dem großen Klingen sich dir neigt,
Die dir bekannt, weil sie in dir geklungen
Seit deiner Kindheit Tagen, als dir dein Wille wuchs,
Der dir die Tat zum Klang, den Klang zur Tat geformt.

Heroisch kraftvoll wächst sie zu dir hin,
Und ihr Erkennen füllt Jubel überjubelnd deine Seele,
Die sich mit ihr vereint
Dein Ich, dein Du erlöst.
Nun selber Klanggott schwingst du fort
Im ewigen Reich der Sphärenharmonien.

Friedrich Walther Porges.

Heinrich K. Schmid.

Der ehrenvollen Aufgabe, die Leser der „N. M.-Z." mit dem künstlerischen Werdegange *H. K. Schmids* bekannt zu machen, darf ich nur in gedrängtester Kürze entsprechen — so lautet der ausdrückliche Wunsch unseres allzubescheidenen Künstlers. Und doch wäre gerade hier breite Ausführlichkeit und kräftiger Hinweis auf das bisher Gebotene am Platze, handelt es sich doch um kein „Dutzendtalent", sondern um eine eigenartige ausgeprägte Erscheinung, um einen seltenen Könner, der nur eines nicht kann, was leider heutzutage so notwendig zu sein scheint wie die Leistung selbst — Reklame zu machen. Nur aus diesem Grunde darf es zu erklären sein, daß H. K. Schmid manchem Leser dieser Zeilen ein homo novus sein wird.

Am 11. September 1874 zu Landau a. Isar als Lehrerssohn geboren, hatte er von Jugend auf Gelegenheit zu praktischer Betätigung der Musik in Haus und Kirche. Wie gerade die vielfältigen Anforderungen des katholischen Kirchenchordienstes — in Orgelspiel wie Gesang — bildend wirken, kann nur der ermessen, welcher diese Dinge aus eigener Erfahrung kennt. Ich wenigstens halte es für mehr als einen Zufall, daß so viele bedeutende Musiker im ländlichen Schulhause herangewachsen sind. Freilich handelt es sich hier um mehr als die rein musikalische Anregung, es ist vielmehr die Entwickelung des Kindes in der Ländlichkeit, die Beobachtung der Natur von früher Jugend an, welche für den künstlerischen Werdegang von Wichtigkeit ist. Wie hätte ohne solche Einflüsse — um nur eines herauszugreifen — ein Werk wie unseres Künstlers „Waldgang" entstehen können?

Heinrich Kaspar Schmid.
Photograph Lützel in München.

Eine frühzeitige Bekanntschaft mit dem Regensburger Domkapellmeister und Kirchenkomponisten Ignatius Mitterer führte zum Eintritte in das Regensburger Seminar, dessen Zöglinge neben ihren humanistischen Studien besondere Förderung in der Musik genießen. An der Münchener Akademie der Tonkunst, wo sein Talent gebührend geschätzt und ausgezeichnet wurde (silberne und goldene Medaille, Giehrl-Stipendium, Dr. Königswarterscher Ehrenpreis) genoß der junge Musiker durch Thuille, Becht, Bußmeyer und Kellermann eine sorgfältige Ausbildung im Klavier- und Orgelspiele, sowie in der Komposition. Seit einer Reihe von Jahren wirkt H. Schmid als Lehrer an dieser Anstalt und als Dirigent mehrerer Chorvereine und wenn ihm diese Beschäftigungen oft recht wenig Zeit zu eigenem Schaffen übrig lassen, so sprossen doch die Blumen seiner Kunst so üppig empor, als könnte ihnen der Autor seine volle, ungeteilte Kraft widmen. Ich spreche natürlich nicht von der Quantität, denn Schmid ist kein Vielschreiber, der es auf hohe Opuszahlen abgesehen hat, sondern mit sorgfältigster Strenge prüft er ein jegliches Werk vor seiner Drucklegung. Wie manches Wertvolle liegt da im Verborgenen, weil es dem überstrengen Blicke des Schöpfers nicht standhalten konnte — ich erwähne hier nur A. de Noras „Oktoberrosen", eine Schöpfung, die wohl jeder andere mit Stolz der Oeffentlichkeit übergeben würde! Von den Klavierkompositionen möchte ich vor allem den bereits erwähnten „Waldgang" op. 16 nennen, ein unvergleichlich stimmungsvolles Werk, tief erschaut und in jeder Note prachtvoll empfunden. Der deutsche Wald tut sich hier auf mit all seinen Wundern, mit seinem wohligen Zauber. Für Klavier schrieb Schmid ferner Variationen op. 5 über ein Thema aus der Oper „Lobetanz" von Ludw. Thuille, dessen Andenken sie auch gewidmet sind. Die meisterhafte Beherrschung der Formen und die kontrapunktische Gewandtheit, die sich in diesem Opus äußert, — welches übrigens vielerorts schon durch öffentlichen Vortrag bekannt ist — legt die Frage nahe, warum uns der Komponist bis jetzt so wenig auf dem Gebiete reiner Instrumentalmusik beschieden hat? (Außer dem Genannten und einigen Orchesterentwürfen aus der Studienzeit nur Klavierstücke kleineren Stiles.) Möglich, daß ihm auch auf diesem Felde noch eine reiche Schaffensperiode bevorsteht, bis jetzt scheint ihn die Vertonung des Wortes am meisten angeregt zu haben und bei der starken Empfänglichkeit, mit der Schmid auf künstlerische Eindrücke jeden Gebietes antwortet, ist es zu begreifen, daß die deutsche Lyrik ihren besonderen Reiz auf den feinsinnigen Künstler ausüben mußte. Wohl bei 100 Dichtungen älterer und neuerer Zeit sind unter seiner Feder zu tönendem Leben erwacht, zumeist als Sologesänge, teils auch als Chorlieder. Was er uns damit alles gegeben hat, das kann in diesen Zeilen kaum angedeutet werden, denn keine dieser Perlen deutscher Kunst gleicht der anderen, jede ist vom Inhalte der Dichtung in die ihr zukommende Form gebracht, mit der ihr entsprechenden Gewandung umrahmt. Ein begeisterter Verehrer alles Schönen, hat er sich an den besten Mustern herangebildet (Hugo Wolf!), besonders ist er auch mit den Ausdrucksmitteln modernster Harmonik völlig vertraut — er müßte ja nicht ein Schüler Ludwig Thuilles, dieses feinsinnigen Harmonikers sein. Dabei sind ihm aber diese Mittel niemals Selbstzweck, vielmehr steht er dem verwickelten Apparate moderner Harmonik mit einer wohltuenden Sparsamkeit — ich möchte sagen Keuschheit — gegenüber; sein Schaffen ist durch jene Kultur geregelt, die dem zu eigen sein muß, dem sich die Segnungen moderner Kunstmittel nicht „in einen Fluch, in ein verweichlichendes, entsittlichendes Luxusmittel verwandeln sollen", wie Phil. Spitta einmal treffend gesagt hat. — Einen Höhepunkt haben Schmids Liederschöpfungen vielleicht in seinem jüngsten Werke, dem neutürkischen Liederbuche des Assim Agha, nachgedichtet von B. Schulze-Smidt, erreicht, von dem bis jetzt 15 Lieder vollendet sind — diese prächtigen Gebilde sprechen für sich selbst. Aber eine andere Seite seiner Kunst, wo er meines Bedünkens nicht minder glücklich ist, möchte ich noch berühren: die ihn sich dem Gebiete der Hausmusik nähern läßt. Wie ergreifend und entzückend sind z. B. die Lieder op. 20 in ihrer Schlichtheit oder die 23 köstlichen Kinderlieder op. 15, die in keiner Schule, in keinem Hause, wo sich Kinder zu frohem Singen vereinen, unbekannt sein dürften. Von den Chören weise ich nur auf das Opus 23 hin, worin mit das Herrlichste, was in diesem Zweige je geschaffen wurde, erreicht ist und das in seinen Schönheiten erstrangige Chorvereinigungen (nur solche können sich daran wagen!) zu würdiger Ausführung reizen müßte.

Mit der Veröffentlichung der meisten dieser Werke hat sich der Münchener Wunderhornverlag, der schon so vielen aufstrebenden Talenten in selbstloser Weise die Wege bahnte, ein großes Verdienst erworben. In diesem Falle wie in anderen dürfte er sein warmes Eintreten wohl nicht zu bereuen haben, denn es wird hoffentlich bald keine ernst zu nehmende Konzertgesangskraft an den Schöpfungen Schmidscher Lyrik mehr vorbeigehen können.

Von Herzen wünschen wohl alle, die ihn kennen, dem prächtigen Künstler, der voriges Jahr freiwillig und mit Begeisterung ins Feld gezogen ist, um seine dort nicht minder schätzenswerte Kraft (er ist bereits zum Hauptmann befördert und mit hohen Auszeichnungen bedacht worden) dem Vaterlande zu widmen, daß ihn die Verhältnisse bald wieder seinem friedlichen Berufe zurückgeben mögen, wo wir wohl noch vieles Schöne von ihm zu erwarten haben. Gegenüber der in den letzten Jahrzehnten aufgetretenen krankhaften Modernität, die mit ihrer Sensationslüsternheit, ihrer dekadenten Weichlichkeit den gesunden Sinn des deutschen Volkes zu vergiften drohte, ist uns in H. K. Schmid eine wohltuende Erscheinung männlicher Würde und kerniger Kraft erstanden, eine künstlerische Persönlichkeit, wie sie unserer Zeit not tut: ein Meister, echt und deutsch.

F. B. S.

Joh. Seb. Bachs Umarbeitungen.

Von Dr. KARL GRUNSKY (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Orgelwerke, Toccaten.

No. 1 *in C dur.* (Jahrg. 15, S. 253. Vorw. S. XXXIV. Peters III, Vorw. S. III.) Griepenkerl vermutet im Vorwort der Peters-Ausgabe, daß eine gewisse Handschrift „eine frühere und unvollkommene Bearbeitung" enthalte. Doch ist kein Nachweis mitgeteilt. Gegen Schluß des Adagios hält Rust (in der Bach-Ausgabe) die zwei Takte vor dem Grave als unveränderte Wiederholung der vorhergegangenen für unecht.

No. 3 in E dur. (Jahrg. 15, S. 276. Vorw. S. XXXV.) Bei Peters II, No. 7, gibt Griepenkerl das Stück in C dur und verteidigt diese Tonart als die von Bach gewollte; die ersten zwei Teile der vierteiligen „Toccata" stehen im Vorwort in E dur, als Varianten. Rust dagegen verteidigt die Echtheit der E dur-Tonart im Vorwort zum 15. Jahrgang. Manche Handschriften enthalten nur die beiden ersten Teile, manche nur die beiden letzten. Ob man aus diesem Sachverhalt Schlüsse auf die Zusammensetzung und Entstehung des Ganzen ziehen darf, muß dahingestellt bleiben.

Passacaglia. (Jahrg. 15, S. 289. Vorw. S. XXXVI. Peters I, Vorw. S. IV.) Im Vorwort verrät Rust, wie aus der Handschriftenkunde manchmal „das anfänglich Unvollkommenere", und „die bessernde Autorhand" hervorgehe. Leider teilt er die Nachweise nicht mit.

Griepenkerl möchte vermuten, das Werk reiche bis in die Köthener Zeit zurück, wogegen die hohe „Vortrefflichkeit" desselben spreche. Seit wir von Bachs innerer Frühreife genauer unterrichtet sind, läßt sich ein solcher Einwand nicht mehr aufrecht erhalten. Eine andere Frage ist, wann der Entwurf und wann die Ueberarbeitung der Passacaglia anzusetzen sind. Griepenkerl erinnert an die Goldberg-Variationen.

No. 1 in c moll. (Jahrg. 38, S. 3. Peters 4, No. 5.) Die Handschriften zeigen mannigfache Abweichungen. Einige geben die Tonart d moll statt c moll.

No. 21. Allabreve, D dur. (Jahrg. 38, S. 131 und S. 215. Vorw. S. XIV. Peters 8, No. 6 und Peters 9, No. 5.) Das Gegenmotiv dieses von E. Naumann als „meisterhaft" bezeichneten Stückes findet sich auch einzeln für sich zur Fuge verarbeitet. Roitzsch hält die Fuge für echt (im 9. Peters-Band); E. Naumann macht dagegen Fragezeichen. „Entweder ist Bach in dem Gegenmotiv des Allabreve auf den Hauptgedanken einer noch unfertigen Jugendarbeit zurückgekommen oder eine andere, ungeübte Hand hat das Motiv aus dem Allabreve zu einem Versuch in der Fugenform benützt" (Vorw. S. XIV).

Anh. II, No. 3: Fuge in g moll. (Jahrg. 38, S. 217. Peters 8, No. 12. Vergl. Jahrg. 28.) Ist eine Orgelübertragung der Schlußfuge „Und er wird Israel erlösen" aus der Kantate 131: Aus der Tiefe rufe ich. Besprochen bei den Kantaten.

Anh. II, No. 5: Aria in F dur. (Jahrg. 38, S. 222. Peters 9, No. 8. Vergl. Jahrg. 15.) Roitzsch zweifelt nicht an der Echtheit; E. Naumann gibt zu, daß das Stück von Bach sein könne. Es sei „möglicherweise ein beiseite gelegtes Stück zu den Orgelsonaten". Irgendwie bedeutend ist es jedenfalls nicht. Man vergleiche etwa den F dur-Satz der 3. Sonate, in d moll.

Orgelbüchlein.

Vorbemerkungen.

1. Die Choralvorspiele legen den Gedanken nahe, jene Stücke, die gleichen Text haben, als Bearbeitungen desselben dichterischen Stoffes anzusprechen; auch für die Musik bleibt ja ein gleicher Grundstoff, die Melodie des Chorals, bestehen, so daß in einem weiteren Sinn alle Choralvorspiele Bearbeitungen desselben Themas wären. Doch haben wir auf Ausführung dieses Gedankens verzichtet, um gewisse Grenzen der Untersuchung nicht zu überschreiten. Man findet bei Peters, in der Ausgabe der Orgelwerke, und bei Breitkopf, in der Ausgabe der Choräle, durch den Grundsatz alphabetischer Reihenfolge, leicht alles beieinander, was Bach über dieselbe Textvorlage geschaffen, über dieselbe Melodie aufgebaut hat: oft eine stattliche Reihe verschiedener Schöpfungen und Gestaltungen!

2. Die Beweise für die Entstehung des Orgelbüchleins in Köthen stützen sich auf die Fassung der Melodien und den Umfang des Pedals der Köthener Orgel. Nur No. 35 und 35 a stammen v o r Köthen. Nun hat Bach in seinem Handexemplar Verbesserungen nachgetragen, und da die Stücke nie gedruckt wurden, blieb ihre Gestaltung bis zu Bachs Tod in stetigem Fluß. Die Herstellung eines maßgebenden Textes bereitete große Mühe; darüber scheint Rust einigermaßen versäumt zu haben, das Interesse zu wahren, das wir nicht bloß an der Kenntnis eines einzigen starren Wortlautes, sondern gerade auch an dem inneren Werdegang der Choralvorspiele bekunden müssen.

No. 9. Vom Himmel kam der Engel Schar. (Jahrg. 25², S. 10. Peters 5, No. 50.) Könnte einem Kantatensatz entnommen sein. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 19. Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf. (Jahrg. 25², S. 26. Peters 5, No. 24.) Könnte einem Kantatensatz entnommen sein. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 22. Christus, der uns selig macht. (Jahrg. 25², S. 30 und S. 149. Peters 5, No. 8; Vorrede S. III.) Die ältere Fassung, welche in der Bach-Ausgabe (im Anhang) und bei Peters (im Vorwort) vollständig mitgeteilt ist, unterscheidet sich in der Melodie der beiden Eckstimmen, die den Kanon bilden, und noch viel auffälliger in den Mittelstimmen, in denen Achtel statt der Sechzehntel bevorzugt sind.

Das Choralvorspiel beschreibt, dem Gesangtext entsprechend (dessen 8. Strophe vielleicht den Gedanken des Kanons eingab) die Leidensgeschichte in tief ergreifenden Tönen. Es ist der Mühe wert, sich die beiden Fassungen des Kunstwerks genau einzuprägen. Bei der inneren Bedeutung des Ausgesprochenen kommen wir um eine Wertung nicht herum: wenn wir eine Ansicht äußern dürfen, so ist es die, daß der älteren Gestalt mindestens gleiches Recht, wo nicht ein Vorrecht zukommt, sofern sie die Kraft männlichen Duldens durch strengere Gemessenheit der musikalischen Bewegung noch würdiger wiedergibt.

Suchen wir, um unsere Eindrücke zu bestätigen, nach der Bewertung der Handschriften, so lassen uns die Herausgeber im Stich. Rust gibt nur die Auskunft: „Aeltere Lesart", und Griepenkerl „Variante, aus der Sammlung von Gleichauf-Schelble". Und doch wäre gerade hier eine genaue Rechenschaft über das gegenseitige Verhältnis der Quellen sehr wichtig.

Die letzten sechs Takte liest Rust in der Bach-Ausgabe ganz anders als Griepenkerl bei Peters. Es handelt sich hier um Lösung der vom Alter verblichenen Tabulaturen des Autographs, also wohl nicht um eine abweichende Bearbeitung Bachs.

No. 24. O Mensch, bewein' dein Sünde groß. (Jahrg. 25², S. 33; Vorw. S. XII. Peters 5, No. 45.) Rust teilt im Vorwort mit, daß die Melodie in erster Niederschrift sehr einfach gehalten war, während „die Arabesken derselben ihre spätere Entstehung durch kleinere Noten und blassere Tinte bekunden." Es wäre interessant, zu erfahren, wie die Melodie ursprünglich ausgesehen hat.

Die Bach-Ausgabe liest im sechstletzten Takte d statt des im 4. Sechzehntel der zweiten Stimme.

Der Passionschoral ist hier so einzigartig-wunderbar behandelt, daß jede Note des Interesses wert ist. Dieses Stück kann der Trost eines Lebens werden. Seine Schönheit und Tiefe gemahnt an Goethes Faust-Schluß; ich meine die Stelle: „Bei der Liebe, die den Füßen deines gottverklärten Sohnes" (Lucae VII, 36) — ohne dieser Empfindung je den Anspruch einer Ausdeutung geben zu wollen.

No. 33. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist. (Jahrg. 25², S. 47, 142, 150. Peters 7, No. 35, Anhang S. 86.) Eine ältere, wenig abweichende Lesart steht im Anhang des 25. Jahrgangs. Die Ausgabe Peters bringt das Stück im 5. Band nicht, teilt aber dann im 7. Band die beiden Fassungen mit: A entspricht der Variante im Anhang des 25. Jahrgangs, B gibt den Wortlaut des Textes S. 47 des 25. Jahrgangs.

Wichtiger ist die dritte Fassung, in der die 8 Takte zu 26 erweitert werden. Eine Vergrößerung, die gleichsam eine zweite Strophe hereinzieht; das zweitemal steht die Melodie im Baß und hat Zwischenspiele. Diese dritte Form findet man als No. 17 unter den „18 Chorälen von verschiedener Art". (Jahrgang 25, S. 142, Peters 7, No. 35.) Zwischen den ersten Bearbeitungen und der letzten Gestalt liegt ein beträchtlicher Zeitraum, da man die Schlußredaktion jener 18 Choräle in die letzte Zeit Bachs setzt.

No. 35. Liebster Jesu, wir sind hier. (Jahrg. 25², S. 49, 50. Peters V, Vorw. S. IV und Text No. 37.) Von dem kanonischen Choralvorspiel sind zwei nahverwandte Bearbeitungen überliefert, die zweite mit der Bemerkung: „distinctius." Peters gibt letztere im Text No. 37.

No. 40. Ich ruf zu dir. (Jahrg. 25², S. 55; Vorw. S. VII. Peters 5, No. 30.) Dieses herrliche Stück fällt durch seine Dreistimmigkeit auf. Das Orgelbüchlein enthält kein anderes dreistimmiges Choralvorspiel. Rust vermutet, daß es aus einem verlorenen Kantatensatz hervorgegangen sei, also in die Reihe der sogenannten Schüblerschen Choräle gehöre. Diese Vermutung wird dadurch bekräftigt, daß ältere Handschriften die Mittelstimme vom 6. Viertel an eine Oktave tiefer in der Violoncellage geben: „solche Ueberlieferungen bezeugen, daß die Schüblerschen Choräle nicht nach dem Bachschen Orgel-Arrangement, sondern direkt nach der Partitur der betreffenden Kantate gefertigt wurden, für die Bach den Tonsatz ursprünglich komponierte."

Rust meint, es werden sich noch mehr Stücke von der Art der Schüblerschen Choräle herausstellen. Wir zählen sie im folgenden Abschnitt auf.

No. 42. Wenn wir in höchsten Nöten. (Jahrg. 25², S. 57 und S. 145. Vorw. S. VI. Peters 5, No. 51 und 7, No. 58.)

Dieses Choralvorspiel ist berühmt geworden dadurch, daß es Bach auf dem Sterbebette wieder aufgenommen und seinem Schwiegersohn Altnikol in neuer Durchgestaltung diktiert hat. Diese zweite Fassung wurde aus Verehrung in der Kunst der Fuge beigegeben, die bald nach Bachs Tod erschien. Als letzte Nummer ließ sich das Werk der (nur handschriftlich hinterlassenen) Sammlung der „18 Choräle von verschiedener Art" angliedern.

Zwischen erster und zweiter Fassung liegen etwa drei Jahrzehnte! Man sieht es der späteren Gestalt nicht auf den ersten Blick an, daß der Kern derselbe geblieben ist. Und doch verhält es sich so. Im 8. Takt beginnt das, was dem Orgelbüchlein entspricht. Zwischenspiele gliedern den Eintritt der Choralzeilen. Die Melodie ist aus ihrer (an sich sehr ausdrucksreichen) Umführung gelöst und wieder ganz einfach geworden, während Vor- und Nachspiel, Zwischenspiele und die Begleitstimmen der Melodie selber in den Bereich feinster kontrapunktischer Kunst emporgehoben sind.

Orgelwerke:

Die 6 Schüblerschen Choräle.

Man nennt sie kurz so, weil sie im Verlag von Schübler in Zella erschienen (Jahrg. 25^2, Vorw. S. VI, VII), zwischen 1747—49. Alle 6 Choralvorspiele sind Kantaten entnommen; ein ähnliches Verhältnis wird als sicher vermutet bei No. 40 des Orgelbüchleins: Ich ruf zu dir; ferner bei No. 8 und 10 der 18 großen Choralvorspiele: Von Gott will ich nicht lassen und Nun komm der Heiden Heiland (Trio); endlich bei: Christ lag in Todesbanden, No. 6 der Kirnbergerschen Sammlung, Jahrg. 40, S. 10; Jesu, meine Freude, No. 23 der Kirnbergerschen Sammlung, Jahrg. 40, S. 38. No. 22 der übrigen Choralvorspiele, Jahrg. 40, S. 84: Nun freut euch, liebe Christen.

Es wären also 6 Schüblersche Choräle mehr als die eigentlichen, die weiter unten erwähnt sind. Außerdem kämen etwa in Betracht:

No. 9 und 19 des Orgelbüchleins: Vom Himmel kam der Engel Schar; Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf.

Ferner: No. 21 bei Kirnberger, das Bicinium: Allein Gott in der Höh' sei Ehr. Jahrg. 40, S. 34.

No. 4 der übrigen Choralvorspiele, dreistimmig manualiter: Allein Gott in der Höh'. Jahrg. 40, S. 47.

Ferner: No. 8 aus dem 3. Teil der Klavierübung: Allein Gott in der Höh', dreistimmig. C. f. im Alt. Peters 6, No. 5, Jahrg. 3, aus dem 3. Teil der Klavierübung, No. 8.

No. 17 aus dem 3. Teil der Klavierübung: Christ unser Herr zum Jordan kam; vierstimmig. C. f. im Pedal (Tenorlage.) Peters 6, No. 17.

No. 21 aus dem 3. Teil der Klavierübung: Jesus Christus, unser Heiland, der von uns; dreistimmig. C. f. im Pedal (Tenorlage.) Peters 6, No. 30.

Kirnberger No. 5: Wo soll ich fliehen hin. Der C. f. ist zwar im Pedal in Baßlage; sonst erinnert Dreistimmigkeit und alles an die Schüblerschen Choräle, namentlich an den zweiten. Peters 9, S. 48. Jahrg. 40, S. 6.

Ferner: Erbarm dich mein; nicht bei Peters. No. 9 der übrigen. Jahrg. 40, S. 60.

Ferner: Kirnberger No. 20: Wir Christenleut'. Peters 9, S. 52. Jahrg. 40, S. 32.

?? Uebrige No. 27: Wie schön leuchtet der Morgenstern. Nicht bei Peters. Jahrgang 40, S. 99.

?? No. 11 der 18 großen Choräle: Nun komm, der Heiden Heiland. Sehr fraglich, ob von Schüblerscher Art. Jahrg. 25^2, S. 118 und 178. Peters 7, No. 47.

?? No. 24 der übrigen Choralvorspiele: Valet will ich dir geben. C. f. im Baß (Baßlage), vierstimmig. Jahrg. 40, S. 90. Peters 7, No. 51.

Zusammen 19 Möglichkeiten außer den 6 sogen. Schüblerschen Chorälen.

No. 1. Wachet auf. (Jahrg. 25^2, S. 63. Peters 7, No. 57; = Jahrg. 28.) Aus Kantate 140: Wachet auf, Vers 2, Tenorsatz: „Zion hört die Wächter singen." Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 2. Wo soll ich fliehen hin? (Jahrg. 25^2, S. 66. Peters 7, No. 63.) Die Kantate, der das Choralvorspiel entnommen ist, muß verloren sein.

No. 3. Wer nur den lieben Gott. (Jahrg. 25^2, S. 68. Peters 7, No. 59; = Jahrg. 22.) Aus Kantate 93: Wer nur den lieben Gott, Vers 4, Duett mit Choral: „Er kennt die rechten Freudenstunden." Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 4. Meine Seele erhebt den Herrn. (Jahrg. 25^2, S. 70. Peters 7, No. 42; = Jahrg. 1.) Aus Kantate 10: Meine Seele erhebt den Herrn, Duett zwischen Alt und Tenor: „Er denket der Barmherzigkeit." Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 5. Ach bleib bei uns. (Jahrg. 25^2, S. 71. Peters 6, No. 2; = Jahrg. 1.) Aus Kantate 6: Bleib bei uns, Choral für Sopran: „Ach, bleib bei uns". Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 6. Kommst du nun, Jesu. (Jahrg. 25^2, S. 74. Peters 7, No. 38; = Jahrg. 28.) Aus Kantate 137: Lobe den Herren, Vers 2, Choral-Arie für Alt: „Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret". Besprochen in der Kantatenreihe.

(Fortsetzung folgt.)

Ludwig und Johann van Beethovens Beziehungen zu Linz.

Von FRANZ GRÄFLINGER (Linz).

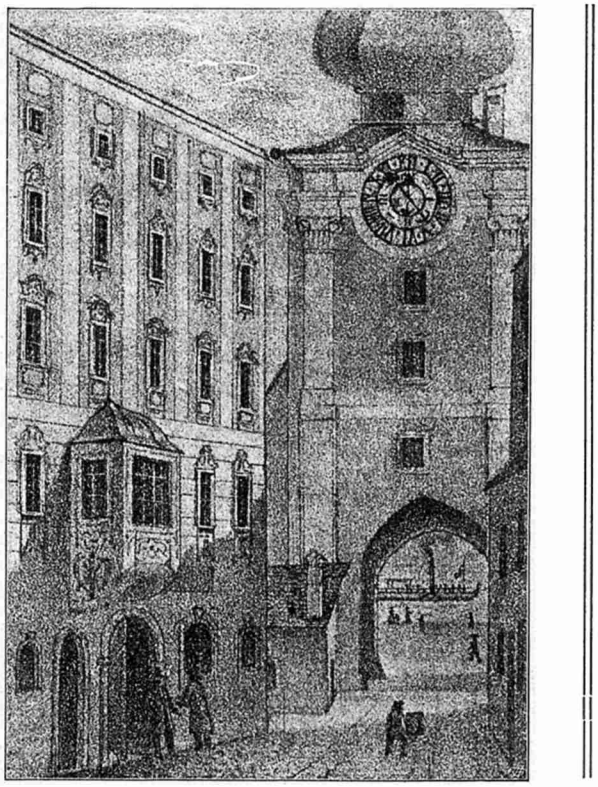
In dem von Bergen umsäumten Oberösterreich hat mancher Musiker das Licht der Welt erblickt. So Bruckner, Kienzl, Joseph Reiter, Habert. Die Schönheit und Erhabenheit der Natur hat auch viele Tonkünstler angezogen, so daß sie dort dauernd oder vorübergehend ihren Wohnsitz aufschlugen (Brahms, Goldmark). Die Lambacher und die Mondseer Liederhandschriften sind sprechende Beweise, daß schon im Mittelalter Pflegestätten der edlen Musica in Oberösterreich bestanden. In den zahlreichen Klöstern wurde der Musik stets ein gastliches Heim geschaffen, Gesang und Instrumentenspiel geübt. Ein Oberösterreicher, *Leonhard Paminger*, als Sohn eines Ratsherrn zu Aschach an der Donau 1495 geboren, wurde als Tonsetzer berühmt. Im 17. Jahrhundert verschaffte sich ein Oberösterreicher als Schöpfer der deutschen Variationensuite Eingang in die Musikgeschichte. Es ist dies *Paul Peurl*, Organist zu Steyr. In *Linz*, der Hauptstadt des Landes, pulsierte das Musikleben schon nachweislich im 17. und 18. Jahrhundert. Instruktionen und Eingaben der Turnermeister erbringen hierfür Beweise. Wie in anderen Städten bildeten sich auch in Linz „außer dem Adel eigene Kapellen aus allen Ständen". 1785 begründete sich eine Gesellschaft von Musikfreunden, die Konzerte und Opernaufführungen veranstalten. 1783 hielt sich Mozart, der als Jungvermählter mit seiner Gattin Konstanze dem Vater Leopold in Salzburg einen Besuch abstattete, auf der Rückreise nach Wien einige Zeit in den Mauern der Stadt Linz auf. Er wohnte im Hause des Grafen Thun als Gast. 1904 gelang es mir, das Haus zu finden, in dem Mozart seine „Linzer Symphonie" komponierte. Es ist ein Eckhaus (Altstadt 17, Klosterstraße 20). Bei einer Zimmerarbeit darin fand sich das übertünchte Bild Mozarts und darunter die Worte: „In diesem Zimmer hat Mozart die Linzer Symphonie geschrieben 1783." Im Jahre 1905 wurde das von Girlanden umrankte Bild aufgefrischt und seit 1907 schmückt das Haus eine Gedenktafel. 1785 wohnte Mozart ebenfalls beim Grafen Thun.

Linz spielt nun auch im Leben Beethovens eine Rolle, leider keine erfreuliche[1]. Am 5. Oktober 1812 traf *Beethoven* von Wien aus zum Besuche seines Bruders *Johann* in Linz ein. Dieser war im Sommer 1795 nach Wien gekommen und in die Apotheke „Zum heiligen Geiste" am Kärntnertore als Gehilfe eingetreten. Er war ein großer, schwarzer, schöner Mann und vollkommen Dandy, und unterschied sich sehr von seinem Bruder *Karl*, der als klein, rothaarig und häßlich geschildert wird. Schon 1796 schrieb Ludwig aus Prag, Johann „vor der ganzen Zunft der schlechten Weiber" warnend. 1808 wollte sich Johann in Graz durch Kauf einer Apotheke selbständig machen. Da Ludwig Johann Geld schuldete, mußte dieser an Ludwig herantreten.

Max Unger behandelt in seinen „Neuen Beethoven-Studien" („N. M.-Z." 1911) des Meisters Beziehungen zu M. Clementi. Sie gewähren aber auch nähere Einblicke in die geschäftlichen Beziehungen Beethovens: sie lassen die Jahre 1807 und 1808 bis ins Jahr 1809 hinein für ihn in einem Lichte erscheinen, in dem noch keiner unserer Beethoven-Biographen und -Kenner sie betrachtet hat, und sind zugleich geeignet, einen Vorwurf, den man Beethoven wegen einiger gegen seinen Bruder Johann gerichteten Worte gemacht hat, wenn auch vielleicht nicht ganz zu entkräften, so doch bedeutend abzuschwächen. Es handelt sich hier um den Brief Beethovens an Gleichenstein: „Meinem Bruder kannst Du sagen, daß ich ihm gewiß nicht mehr schreiben werde. — Die Ursache, warum, weiß ich schon, sie ist diese, weil er mir Geld geliehen hat und sonst Einiges ausgelegt, so ist er, ich kenne meine Brüder, jetzt schon besorgt, da ich's noch nicht wiedergeben kann, und wahrscheinlich der andere, den der Rachegeist gegen mich beseelt, auch an ihm — das Beste aber ist, daß ich die ganzen 1500 Gulden aufnehme (vom Industriekomptoir) und damit ihn bezahle, dann ist die Geschichte am Ende — der Himmel bewahre mich, Wohlthaten von meinen Brüdern empfangen zu müssen . . ."

Thayer knüpft hieran die Bemerkung, daß von allen bekannten Briefen Beethovens ihn wohl keiner mit so großem Bedauern erfülle, wie dieser, der gerade zu der Zeit geschrieben wurde, in welcher die Kontrakte mit Clementi, dem Kunst- und Industriekomptoir und Simrock ihm reichlich Hilfsquellen eröffnet hatten, die ohne Zweifel durch ein anständiges Honorar aus den Einkünften der Liebhaberkonzerte vermehrt worden waren. Er fährt fort: Freilich war der Brief

[1] Außer dem bei *Thayer-Riemann* enthaltenen Quellenmateriale benützte ich verschiedene kleinere Aufsätze, deren Verfasser jeweils genannt werden. Das Neumaterial, das sich zum Teile auf Johann van Beethoven bezieht, fand ich in Linzer und Urfahrer Archiven und Grundbüchern.



Aus dem alten Linz.

nur für Gleichensteins Augen bestimmt; aber es ist traurig, zu sehen, wie der große Meister selbst in einem Augenblicke von Aerger und übler Laune und in der Verborgenheit vertraulicher Freundschaft seine eigene Würde in einem so hohen Grade vergessen und in so ungerechter Weise über seinen Bruder Johann schreiben konnte, dessen Forderung gerecht war und dessen künftige Laufbahn gerade damals von der Bezahlung derselben abhing.

Die Sache war kurz folgende: Eleonore Orelly, „erbliche Universalerbin" ihrer Schwester Theresia Tiller, suchte im Herbste 1807 einen Käufer für das Haus und die „registrierte Apotheke", welche zu Linz an der Donau gerade zwischen dem Marktplatz[1] und der Brücke lag und dort bis 1872 noch existierte. Das Haus No. 217 (alt), in dem Beethoven seiner Zeit (1812) geweilt hat, wurde infolge der durch die neue Brücke notwendig gewordene Platzregulierung von der Stadtgemeinde angekauft und im Juni 1872 niedergelegt; von dem Hause Franz-Joseph-Platz 1 blieb nur eine vertikale Fensterreihe für den Neubau (heute Franz-Joseph-Platz 2) übrig. Orelly war geneigt, die Apotheke mit solchen Zahlungsfristen zu veräußern, die es sogar für Johann van Beethoven, trotz seiner geringen Mittel, möglich machten, sie als Eigentum zu erwerben. „Ich kenne meine Brüder," schreibt Beethoven. Seine Brüder haben ihn auch gekannt; und Johann war jedenfalls mit Ludwigs Verhältnissen, besonders seit Karl nicht mehr dessen Geschäfte besorgte (vergl. den „Rachegeist" im obigen Briefe, der bestimmt auf den erfolgten Bruch hinweist), hinlänglich vertraut, um zu wissen, daß bei Ludwigs vielfachen Beziehungen zu Verlegern — trotz des noch nicht eingegangenen Honorars von Clementi — die Aufbringung der ihm schuldigen Summe sehr wohl zu ermöglichen war. Seine Forderung war zu gerecht, um angefochten werden zu können, und augenscheinlich entnahm Gleichenstein das Geld aus dem Kunst- und Industriekomptoir und bezahlte die Schuld; denn am 13. März 1808 wurde der Kaufkontrakt in Wien in folgender Weise unterzeichnet:

Johann v. Beethoven. Eleonore Orelly.
Anton Riess als Zeuge. Josef Steinbach Dr. beider Rechte als Zeuge.

Durch diesen Kontrakt wurde das Haus und die Apotheke mit allem Zubehör für 25 000 Gulden verkauft, welche Summe sich in folgender Weise zusammensetzte:

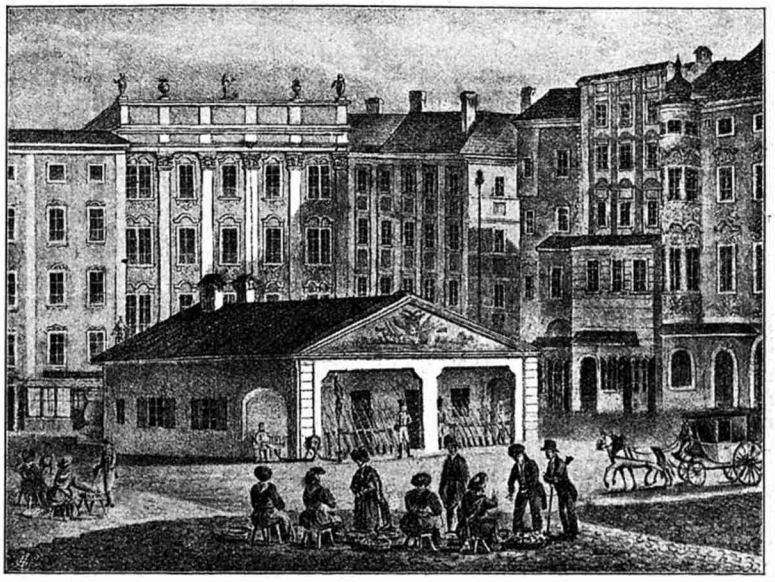
Verpflichtungen, hier in Wien, von Johann v. B. übernommen	12 600 fl.
Baares Geld in Terminen zu zahlen . .	10 400 fl.
Fünf Prozent Zinsen, an A. Orelly während ihres Lebens zu zahlen	2 000 fl.
	25 000 fl.

[1] Soll heißen „Hauptplatz", da der Marktplatz in einem anderen Stadtviertel liegt.

Ferner machte Johann in dem Vertrage aus, daß er am 20. März oder früher nach Linz kommen und von seinem Eigentume förmlich Besitz ergreifen werde, also eine Woche nach Unterzeichnung des Kontraktes. „Wer das Dokument zu lesen wünscht," heißt es bei Thayer, „braucht nur in Linz über die Brücke zu gehen, er wird es in dem Verzeichnisse zu Urfahr finden." (Im Archive der Stadt Urfahr ist das Dokument nicht vorhanden.) Nach einer Versicherung G. v. Breunings hatte sein Vater Stephan v. Breuning für Johann van Beethoven in diesem Geschäfte „gut gestanden". In den Akten zu Linz kommt jedenfalls keine darauf bezügliche Notiz vor.

In den alten Steuerbüchern von Linz fand ich im dritten Viertel No. 126 (Bezeichnung aus dem Jahre 1804, also vier Jahre, bevor Johann van Beethoven die Apotheke kaufte) eingetragen: Frau Theresia Beckin, bürgerl. Apothekerin, Witwe Tillerin 1804, darunter H. van Bethofen. Auf dem früheren Hause Franz-Josef-Platz No. 1 war das Apothekergewerbe radiziert, dieses wurde dann übertragen auf das jetzige Haus No. 2. Nachträglich (1898) wurde auf das radizierte Gewerbe verzichtet und dafür eine Umwandlung in eine Personalkonzession bewilligt.

Die Ausgaben, die diese Verhandlungen, die Reise nach Linz und die Besitzergreifung verursachten, ließen dem bedürftigen Käufer nur eben hinreichendes Geld, um seine erste Zahlung zu leisten und den Betrag zu bestätigen. Unser Gewährsmann versichert, daß, seiner bestimmten Erinnerung nach, diese Summe nicht mehr wie 300 Gulden betrug. Der Verdienst aus seinem Geschäfte und die Zinsen von seinem Hause waren so gering, daß Johann sich kaum Rat wußte, wie er seinen nächsten Verpflichtungen nachkommen sollte. Er verkaufte die eisernen Gitter vor seinen Fenstern, doch reichte der Erlös nicht hin, um ihm durchzuhelfen. In eigentümlicher Weise half ihm ein glücklicher Zufall aus der Verlegenheit. Die Krüge und Töpfe auf seinen Gestellen waren von reinem und massivem englischem Zinne, einem Metalle, das durch die von Napoleon gegen England geschleuderten Dekrete über Aufhebung des Handelsverkehres gerade damals bedeutend im Preise gestiegen war. Der kluge Apotheker verkaufte nun das Zinn, versah seinen Laden mit irdenen Waren und leistete seine Zahlungen aus dem Erlöse dieses Geschäftes. Der Rückzug der österreichischen Heere im April 1809 öffnete den französischen Armeen den Weg nach Linz, und brachte dem Apotheker Beethoven Gelegenheit, umfangreiche Kontrakte über Lieferung von Arzneien an das feindliche Kommissariat abzuschließen, die ihm nicht allein über seine augenblicklichen Verlegenheiten hinweghalfen, sondern auch den Grund zu seinem späteren bescheidenen Glücke legten. Die im vorstehenden gegebene gedrängte Mitteilung der Tatsachen wird wohl den verbreiteten Irrtum berichtigen, daß um 1802—1803 Beethoven seinen Bruder in Linz als Apotheker einrichtete, indem er ihm das nötige Kapital vorstreckte; daß er durch seinen persönlichen Einfluß für Johann vorteilhafte Kontrakte mit dem österreichischen Kommissariate für Arzneiwesen erwirkte, welche die Grundlage zu Johanns späterem Wohlstande gebildet hätten. Wenn Ludwig von seinem Bruder Geld erhielt, so handelte es sich dabei lediglich um den Anteil an dem Gewinne aus dem Kapitale, das er selbst hergeliehen hatte. Erscheint hiernach Johanns dringende Aufforderung zur Zahlung im Jahre 1807 als undankbare Handlung? Durchaus nicht. Man überlege nur einen Augenblick: Woher sollte wohl der so wenig kaufmännisch veranlagte Ludwig van Beet-



Linz a. D., Hauptplatz gegen Wassertor, wo die Apotheke von Beethovens Bruder stand.

hoven die Geldmittel haben, um seinen Bruder als Eigentümer einer Apotheke in Linz einzusetzen? Doch auch zugegeben, er habe sie gehabt oder sei imstande gewesen, sie zu beschaffen; was für eine Art von Kontrakt müßte das gewesen sein, welcher den Kontrahenten, der mit nichts anfing, in einer entfernten Provinzstadt von etwas über 17 000 Einwohnern und in weniger als fünf Jahren in den Stand setzte, seine Schulden zu bezahlen, wohlhabend zu werden und aus dem Ueberschusse des Gewinnes seinem Bruder Darlehen zu geben?

Am 28. März 1809 schrieb Beethoven einen Brief an seinen Bruder Johann, „abzugeben in der Apotheke zur goldenen Krone" in Linz, und schloß ihn in ein Kuvert, auf dessen innere Seite er schrieb: „Lieber Bruder — der Brief liegt schon lange bereit für dich — Gott gebe nur dem anderen Herrn Bruder einmal statt seiner Gefühllosigkeit — Gefühl — ich leide unendlich durch ihn, mit meinem schlechten Gehör brauche ich doch immer jemanden, und wem soll ich mich anvertrauen?" Der Bruch zwischen Beethoven und seinem Bruder Karl war nunmehr in geschäftlichen Angelegenheiten vollständig.

Unger erbringt an der Hand von Briefen den Beweis, daß sich Beethoven zu jener Zeit in keiner glänzenden pekuniären Lage befand und kommt zu dem Endurteile: „Zieht man alle diese Bestätigungen pekuniären Mangels in den in Frage stehenden Jahren in Betracht und gedenkt man noch der besonderen Ausgaben, die eine Krankheit von längerer Dauer für den Arzt und seine Kur in Baden bedingten, so sind alle diese Umstände wohl geeignet, jenes harte Urteil über seine Brüder, das sicher stark unter einem davon ausgehenden seelischen Druck stand, bedeutend herabzumildern."

Der Majorauditor *Hajdecki*, der 1907 kostbares Neumaterial für die Beethoven-Forschung fand, konnte mit Erfolg den Nachweis liefern, gewissermaßen eine Rettung Beethovens gegenüber der zu ungunsten durch Thayer angestrebten Rehabilitierung seiner Brüder anzubahnen. Ueber den Charakter der beiden Brüder Karl und Johann und deren verhängnisvolle Einwirkung auf den Meister sind wir durch einen, mit Beethoven noch persönlich bekannt gewesenen Zeugen: Doktor *G. Breuning* unterrichtet. Er hat in seinem Buche „Aus dem Schwarzspanierhause" naturgetreue Porträts dieser Leute, die er noch leibhaftig schauen konnte und von deren Ruf er selbst zu hören bekam, überliefert. Bruder Johann, sowie der ältere Karl sind beide schlecht angeschrieben bei der Polizeibehörde. Hajdeckis Fund brachte neue interessante Illustrationen zur Beurteilung Johanns. Wir erfahren daraus: Im August 1807, also ein Jahr, bevor er Apotheker in Linz wurde, wird die gerichtlich von ihrem Gatten geschiedene Maria Anna von Habor bei der Behörde vorstellig, sie vor den Angriffen und Beleidigungen ihres geschiedenen Gatten Lorenz von Habor zu schützen. Die Polizei übernimmt nun, wie sie „in dergleichen Fällen" von jeher zu tun sich verpflichtet hält, das ‚officium boni viri', und da zeigt es sich, daß hinter der Ehescheidungsaffäre Johann van Beethoven als der böse Geist auftaucht; denn die Behörde findet zwar, ihr den Schutz gegen die „Verfolgung von Seiten des Beklagten angedeihen zu lassen", sie aber zugleich auch ernstlich und ausdrücklich zu verhalten, „um ihren Gatten eine weitere Veranlassung zu ferneren Invektiven zu benehmen, allen weiteren Umgang mit dem Johann van Beethoven aufzugeben". Hajdecki schließt folgerichtig: „Es ist demnach bei aller milden Auffassung von Liebeshändeln klar, daß Johann van Beethoven, hier der Stifter des ehelichen Unfriedens gewesen ist. Das energische Eingreifen seines sittenstrengen Bruders, als Johann einige Jahre später in Linz in eine ähnliche Eheaffäre verwickelt war, erscheint daher wohl begreiflich, ja von den edelsten Absichten diktiert, so daß Thayers Anwurf von einer „Anmaßung von Autorität" wohl schlecht angebracht ist. Der Beethoven-Biograph Schindler sagt Johann van Beethoven in schonender Weise nach, daß er eine „ostensible Sucht nach Bereicherung" zur Schau trug.

Die so schnelle Bereicherung Johann van Beethovens aus einem auf Kredit gekauften und mit einem großen Schuldenstande belasteten Unternehmen, die es ihm ermöglichte, binnen wenigen Jahren „Gutsbesitzer" zu werden, wurde (bis zur Auffindung des neuen Materiales von Hajdecki) nur einem außerordentlich glücklichen Zufalle und den durch die Kriegsereignisse des Jahres 1809 hervorgerufenen Konjunkturen zugeschrieben. Die Quelle dieser raschen Bereicherung wird durch nachstehendes amtliches Dokument ganz anders erhärtet. Dem Kaiser Franz wurden aus sämtlichen Kronländern und größeren Städten seitens der Landeschefs oder der Polizeibehörden allmonatlich Berichte über die „Volksstimmung" vorgelegt. In einem solchen „Stimmungsberichte" für den Monat April 1814 ddo. Linz 21. Mai 1814 heißt es nun: „. . . Ueber den Zustand der hiesigen Militärspitäler muß ich jetzt wieder bemerken, daß die Pflege der Kranken viel zu wünschen übrig läßt; die dabei angestellten Individuen scheinen sich sehr behaglich zu fühlen . . . Auch hört man, daß die Medikamenten, welche der bürgerliche Apotheker van Beethoven liefert, nicht immer die behörige Qualität haben sollen." Auf Grund dieses Berichtes erhielt der Landeschef am 12. Juni 1814 den Auftrag, „bezüglich des Apothekers nach spezifischen Daten unter der Hand nachzuforschen".

Ich habe nun im Linzer Archiv der politischen Verwaltungsbehörde damaliger Zeit Nachforschungen gepflogen. Einschlägige Akte wurden 1866 skartiert. Aus den Protokollen lassen sich aber verschiedene Eingaben Johann van Beethovens nachweisen. So heißt es unter anderen:

1812: van Beethofen Johann und Fridl. Bormann bitten den Karl Knab nicht von Linz abreisen zu lassen, bevor er nicht ihre von ihm habenden Forderungen bedecket hat.

Im Jahre 1813 läuft nichts.

1814 v. Bethofen, Apotheker allhier, um Aushilfe eines Provisors, wegen Erkrankung desselben.

Bethofen, Apotheker wegen eines aus Versehen abgereichten Medikamentes.

1815 v. Beethoven Joh., Apotheker um Liquidierung von Medikamentenkosten für hiesige arme in der Epidemie krank gewesene Personen.

Wenden wir uns nun wieder Ludwig van Beethoven zu. Seine Gesundheit muß sich nach dem 16. September (1812) sehr rasch gebessert haben; denn Kapellmeister Glöggls Linzer Musikzeitung zeigt seine Ankunft in dieser Stadt mit folgenden Worten an: 5. Oktober: Nun haben wir auch das schon längst gewünschte Vergnügen, den Orpheus und größten musikalischen Dichter unserer Zeit Herrn L. v. Beethoven hier seit einigen Tagen in unserer Hauptstadt zu besitzen; und wenn uns Apollo günstig ist, so werden wir auch Gelegenheit haben, dessen Kunst zu bewundern und in diesen Blättern unseren Lesern das Weitere mitzuteilen.

Beethoven war also vermutlich[1] direkt über Prag und Budweis nach Linz gereist, um einige Wochen bei seinem Bruder Johann zuzubringen. Dieser räumte ihm ein großes Zimmer ein, welches ihm eine anmutige Aussicht auf die Donau mit ihrem belebten Landungsplatze und auf die anmutige Umgebung gewährte.

Der Sohn Xaver Glöggls[2], der spätere Wiener Musikverleger Franz Glöggl, damals noch fünfzehnjährig und im Hause seines Vaters lebend, schrieb kurz vor seinem im Jahre 1872 erfolgten Tode seine Erinnerungen an Beethoven. Er schreibt: „Beethoven war mit meinem Vater, Domkapellmeister in Linz, in intimer Freundschaft, und als er im Jahre 1812 da war, war er täglich in unserem Hause und speiste mehrmals dort. Mein Vater sprach Beethoven, ihm ein Aequal für 6 Posaunen (wie das Autograph zeigt, ist diese Zahl 6 ein Gedächtnisfehler; es muß heißen 4 Posaunen) zu schreiben, da er in seiner Sammlung alter Instrumente noch eine Sopran- und Quart-Posaune besaß, da gewöhnlich nur Alt-, Tenor- und Baßposaunen gebraucht wurden. Beethoven wünschte aber ein Aequal, wie es in Linz bei den Leichen geblasen wurde, zu hören; so geschah es, daß mein Vater an einem Nachmittage 3 Posaunisten bestellte, da Beethoven ohnedies bei uns speiste, und ein solches Aequal blasen ließ, nach welchem sich Beethoven niedersetzte und eines für 6 Posaunen schrieb, welches mein Vater von seinen Posaunisten auch ausführen ließ.

Beim Leichenbegängnisse Beethovens wurde diese Komposition aufgeführt. Das ‚Miserere' und dessen Fortsetzung ‚Amplius lava me' hatte Seyfried mit Worten versehen und durch Männerchor erweitert. (Schluß folgt.)

Joh. Brahms in Ziegelhausen.

Von KARL EBERTS (Heidelberg).

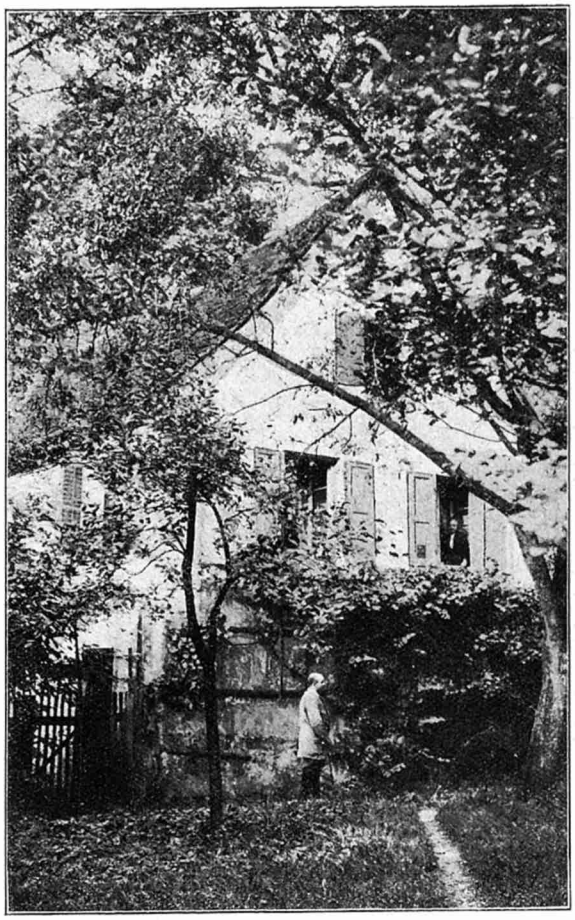
Des Meisters Aufenthalt in Ziegelhausen während der Sommermonate des Jahres 1875, also vor genau vier Jahrzehnten, pflegt im allgemeinen nur episodische Bedeutung beigemessen zu werden. Gewiß, das Wäschedorf am Neckar, der jetzige „Luftkurort" Ziegelhausen, war kein Kehrreim in der Strophenreihe von Brahmsens Lieblingsplätzen, und nur kurz ist hier und da zu

[1] Ein nicht datiertes Billett Beethovens an Gleichenstein gehört wohl in die Zeit dieses plötzlichen Entschlusses: „Wie kann man am geschwindesten und wohlfeilsten nach Linz kommen? — Ich bitte mir diese Frage zu erschöpfen — hast Du denn gar keine Aussicht, eine andere Wohnung zu bekommen? Samstag oder Sonnabend (!) werde ich Dich vielleicht nach Hernals einladen — gehab Dich wohl und liebe mich. Beethoven." — Ist die Annahme richtig, so kehrte Beethoven doch erst nach Wien zurück, ehe er nach Linz reiste.

[2] Beilage der „Linzer Tages-Post" vom 21. Febr. 1909: „Der letzte Turnermeister in Linz: F. X. Glöggl" von Fr. Gräflinger.

lesen, daß auf seine zweite Wiener Tätigkeit ein Sommer „in der Nähe von Heidelberg“ gefolgt ist.

Ganz selten haben auch Einzelpublikationen auf diese musikalischen Beziehungen Ziegelhausens hingewiesen. Der Straßburger Schriftleiter Schede und der frühere Heidelberger Universitätslehrer Koch benützten sie indes bereits vor Jahren als Feuilletonstoff, und auf den Ausführungen des letzteren ruht im wesentlichen das, was Kalbeck über den Sommer 1875 mitzuteilen weiß. Auch W. A. Thomas-San-Galli spricht sich in seiner 1912 erschienenen Brahms-Biographie sehr umfassend über Ziegelhausen aus, doch ist auffallend, daß sich unter dem überaus reichen Bildschmuck weder dieses, noch des gleichzeitig bei Schuster & Löffler erschienenen Brahms-Werkes eine Aufnahme vom Brahms-Hause am Neckar befindet, obgleich der Meister sich gerade über die Ziegelhäuser Tage stets nur in freudigster Begeisterung vernehmen ließ. Im übrigen glaube ich aus guten Gründen annehmen zu dürfen, daß die Ansicht des Hauses, die in Begleitung dieser Zeilen in der „N. M.-Z.“ erscheint, das erste veröffentlichte Bild des nunmehrigen Jubilars darstellt.



Das Brahms-Haus in Ziegelhausen am Neckar
(mit Frl. Hanno am Fenster).

Wer über die neue Brücke von dem Heidelberger Stadtteil Schlierbach kommend in Ziegelhausen seinen Einzug hält, wird das Haus nur mit einiger Mühe zwischen dem Postamte und der katholischen Kirche im Hintergrund eines Gartens liegend auffinden. Einstmals bildete es den Mittelpunkt und das Herrenhaus eines großen Ziegeleikomplexes, später bewohnte es der Porträtmaler *Hanno*, bei dem sich Brahms einmietete. In dem großen, fünffenstrigen Frontzimmer fand der von der Heidelberger Pianofortefabrik Gebr. Trau gelieferte Flügel neben den sonstigen, zum Teil noch heute vorhandenen Mobiliarstücken seine Aufstellung; ein kleines Vorzimmer, gleichfalls mit Porträtskizzen aus dem Atelier des Hausherrn geschmückt, diente zum Empfang offizieller Besuche, und mit ihrem nach drei Himmelsrichtungen ungehemmten Blick über den (jetzt leider parzellierten und größtenteils auch bebauten) Garten hinweg in das unermeßliche Grün der Odenwaldbergkette bildete die Wohnung eine „Komponierhöhle“, wie sie so recht für die Neigung des damals 42jährigen Brahms geschaffen schien. „Ich wohne und lebe allerliebst, letzteres nur gar zu sehr,“ heißt es in einem seiner Briefe, und immer wieder geht vom Neckar aus an die Freunde und Bekannten die Einladung hinaus, ja nach Ziegelhausen zu kommen und diesen Fleck Erde kennen zu lernen.

Brahms selbst kannte Heidelberg ja von früheren Jahren. Nach Robert Schumanns Beerdigung hatte es als Treffpunkt mit Joachim gedient, Vater Brahms mußte vor einer Schweizer Reise in der Requiemzeit das Heidelberger Schloß besichtigen, und von Baden-Baden und Karlsruhe aus bildete die Musenstadt am Neckar, allwo sich später einmal ein Konzert des Meisters unter für die Veranstalter nicht sehr ehrenvollen Umständen zerschlagen haben soll, oft die Gelegenheit zu kürzeren Abstechern. Im Jahre 1875 war es *Anselm Feuerbach*, der Brahms veranlaßte, an den Neckar zu übersiedeln. Die beiden Freunde hatten sich in München getroffen, und alsbald meldete Feuerbach seiner in Heidelberg lebenden Mutter; „Brahms kommt.“ Natürlich ließ sich Brahms nicht in der Stadt festhalten. Die ländliche Stille an der wohlig-weichen Biegung des Neckars bei Ziegelhausen lockte ihn, und wenngleich hier die Geburtsstätte zweier der letzten Quartette (op. 60, c moll, op. 67, B dur), einer Anzahl Duette (op. 66) und Lieder („Abendregen“) gesucht werden muß, wenngleich hier in den Vormittagsstunden, in denen der Meister beim Genusse kleinerer Schlücke von starkem Kaffee emsig arbeitete, wohl noch weitere Skizzen zur ersten Symphonie entstanden sein mögen, jedenfalls übten die ungebundenen, heiteren, an Anregungen aus der Natur und aus Freundeskreisen so reichen Sommertage in Ziegelhausen ihren erquickendsten Einfluß auch auf den Menschen Brahms aus, der manche unerfreuliche Erinnerungen an Wien und an den Gegenspieler Herbeck überwinden mußte. Was ich in den Häusern Hanno und Völker, wo Brahms ein regelmäßiger Gast war, über den Meister und sein Wesen in liebenswürdiger Weise mitgeteilt bekam, sind denn auch vorzugsweise Ergänzungen zu dem in seiner aufrechtesten Ehrlichkeit und in seiner rührend schlichten Größe bekannten Kapitel von Brahms dem Menschen und Freunde.

Hier hört man von dem Interesse, das der Musiker der klavierspielenden Tochter entgegenbringt, nicht ohne auch eindringlich auf die für Frauen nicht minder wichtige Betätigung des Strumpfstrickens hinzuweisen. Neben manchen rührenden Zügen, die wie das wiederholt aus dem Anblick von hauswirtschaftlichen Vorgängen heraus erwachende Gedenken an die Mutter im Völkerschen, jetzt Eggenolfschen Hause in treuer Erinnerung festgehalten werden, treten Episoden von zwingender Heiterkeit. Ursprünglich wollte Brahms in der Pension Völker absteigen. Er besah sich die Zimmer zur großen Freude der Besitzerin, die es sich nicht nehmen ließ, darauf hinzuweisen, eine wie große Ehre es sich die gleichfalls im Hause wohnende Frau Geheimrat X. oder die Frau Sanitätsrat Y. daraus machen würde, mit dem Meister verkehren zu dürfen. Ein gedehntes „So“ war die Antwort des Besuchers, der nun schleunigst den Neckar zwischen sich und die verschiedenen Rätlichkeiten zu bringen für nicht minder rätlich hielt.

Bei Völker war es auch, wo begeisterte Heidelberger Studenten die Reste einer von Brahms angesetzten Bowle austranken und sich mit einem Gedicht revanchierten, bei dem sich „Musensöhne“ auf „Meister der Töne“ und sonstige eherne Notwendigkeiten zur großen Erheiterung des Komponisten auf das glätteste gereimt haben sollen. Weniger Freude hätten nach der Rückkehr die übrigen Teilnehmer der Bowle empfunden, die inzwischen buchstäblich zur Tinte geworden war.

Im Hannoschen Hause weiß man noch von den zahlreichen in- und ausländischen Fremden zu berichten, die sich Brahms „ansehen“ wollten und die meist mit einer langsamen und tiefen Verbeugung recht schnell abgetan waren, aber auch von dem Meister willkommenen Besuchern, zu denen die Familie Feuerbach, Herr und Frau Dessof, die Brüder Steinbach, der Verleger N. Simrock, der nach dem alten Fremdenbuch im Hotel Adler abgestiegen war, und der Mannheimer Hofkapellmeister Franck gehörten, der Brahms in Mannheim mit Götzens „Widerspenstiger“ und — mit zwei „allerliebsten“ Sängerinnen des Hoftheaters bekannt machte, in denen man wohl die Patinnen der Ziegelhäuser Duette zu vermuten hat. Diese „Klänge“ dürften bei gemeinsamen Kahnfahrten auf den „mit sanfter Stimme sprechenden und freundlich blickenden Wellen“ des Neckars die erste öffentliche Aufführung vor einer ahnungslosen Zuhörerschaft erlebt haben. Der liebste Besuch erschien Mitte Juli bei Brahms in Ziegelhausen. Es war Klara Schumann, die, wie auch Bertold Litzmann berichtet, auf einer Reise von Kiel nach Klosters im Hannoschen Hause, wo Brahms „ganz im Grünen eingeschlossen, still und sehr ländlich“ wohne, einkehrte. „Mit herzlichem Behagen,“ schreibt sie dann von Klosters, „denke ich an unseren schönen gemeinsamen Nachmittag. Deine Musik hat meine Seele wahrhaft erfrischt. Ueber das Quartett habe ich noch viel gedacht . . .“ Man wird sich hiernach schon vorstellen können, wie willkommen an diesem Tage der in der Nähe Ziegelhausens wohnende Freiherr v. B. gewesen sein mag, der just während des gemeinsamen Musizierens Herrn Brahms seine Aufwartung machte.

Natürlich ist Brahms auch in Ziegelhausen seiner Lieblingsbeschäftigung, in Feld und Wald herumzustreifen, treu geblieben. Das idyllische Bärenbachtal mit seinen geschmeidigen Wiesen und der höher gelegene Tanzplatz waren die Lieblingsziele des Meisters, der manchmal zu seiner Ablenkung auch Dorfjugend mitnahm und sich mit kleinen Geschenken rasch so populär gemacht hatte, daß er sich eines Tages scherzhaft „reif für den Ziegelhäuser Gemeinderat“ nennen konnte. Ein Bild vom Brahms jener Tage, das ihn, rechts gescheitelt,

mit lang herabhängendem Haare, der geradezu herb gereiften Mundbildung und bartlos, nur mit den Ansätzen eines Schnurrbartes zeigt, hat soeben bei einigen älteren Einwohnern der Gemeinde — freilich ausschließlich Frauen —, denen ich es zeigte, ein freudiges Aufleuchten alter Erinnerungen hervorgerufen. „Ja, das ist der Herr Brahms," lachen sie, und die Köchin im Adler, die nach langen Irrfahrten seit einem Monat in diesem, jedem alten Heidelberger Studenten wohlbekannten Gasthofe, dem Tummelplatz ihrer Mädchenjahre, jetzt unter dem aktuellen Namen die „dicke Berta" das Kriegsmehl verarbeitet, nützt gerne die Gelegenheit, von den großen Sechseierpfannenkuchen zu erzählen, für die sich Herr Brahms dann auf ihr besonderes Bitten oft mit einem Walzer bedankt hätte. „Und wenn er spielte," sagt die Berta, „het mer kei' Händ' g'sehe . . ."

In Ziegelhausen selbst ist das Brahms-Haus als solches wenig bekannt. Doch ist es mir gelungen, beim Bürgermeister des Ortes, Herrn Runz, sowie bei dem Vorstande des Verschönerungsvereines, Herrn Hauptlehrer Bähr, einem alten Musikfreunde und selbst ausübendem Musiker, Interesse zu erwecken für die Anbringung einer einfachen Gedenktafel. Der Plan, dem nach Beendigung des Krieges näher getreten werden soll, könnte inzwischen durch werktätige Mitarbeit in den Reihen der Brahms-Freunde nur gefördert werden.

Die erste Tannhäuser-Aufführung in München.

Vor sechzig Jahren, am 12. August 1855, also fast zehn Jahre vor der Berufung Richard Wagners durch die königliche Gunst Ludwigs II., feierte der „Tannhäuser" des Meisters der deutschen „Zukunftsmusik" seinen Einzug ins Münchener Hoftheater. Die Ouvertüre war bereits am 1. November 1852 unter des Hofkapellmeisters Lachner Leitung im Allerheiligenkonzerte der Musikalischen Akademie gespielt, aber mit ablehnendem Schweigen und Zischen aufgenommen worden. Der prächtige Erfolg von Aufführungen der Oper Wagners an anderen Orten, insbesondere in Wiesbaden am 13. Nov. 1852, veranlaßte nichtsdestoweniger *Dingelstedt*, den umsichtigen Leiter des Münchener Hoftheaters, den Hoftheaterinspektor Schmitt nach Zürich zu dem gefeierten Tonkünstler zu schicken, um Unterhandlungen mit ihm über die Aufführung an der Hofbühne einzuleiten. Aber sogleich setzte in den konservativen Kreisen der bayerischen Hauptstadt ein kräftiger Widerstand dagegen ein; man dürfe, so hieß es, dem Dresdener Revolutionär und Barrikadenmann nicht die Pforten eines königlichen Kunstinstituts öffnen, schon nicht in Anbetracht der Verwandtschaft zwischen dem sächsischen und bayerischen Königshause. Doch besiegte Dingelstedt alle Bedenken bei dem kunstliebenden Könige Max II. unter dem Hinweise, daß die Musik Wagners selbst in Dresden bereits zu hohen Ehren gekommen sei, und die Familie des Herzogs Max in Bayern trat ebenfalls für deren Geltung ein. Jeder weitere Zweifel wurde durch die bezeichnende Aeußerung des Königs abgeschnitten: „Wir wollen nicht sächsischer sein, als der König von Sachsen."

Wagner sandte nunmehr die Partitur nach München und zugleich als Erläuterung seine Broschüre über die Aufführung der Oper zwecks Verteilung an die bedeutsamsten Darsteller und den Spielleiter. Leider wurden diese nicht abgegeben, sondern im Archive hinterlegt, wo sie 1864 nach Wagners Ankunft zu bleibendem Aufenthalte in München unberührt vorgefunden wurden. Wagner, damals in Geldnöten, verlangte als Honorar für die Aufführung 100 Louisdor, woran vorläufig der ganze Plan scheiterte. Erst als er sich allgemach mit 50 Louisdor begnügte, ging Lachner ernstlich ans Werk und veranstaltete im Juli und August 1854 eine stattliche Reihe von Proben, elf an der Zahl. Am 6. August fand die Hauptprobe, am 11. noch eine Ergänzungsprobe statt. Die Musiker seufzten unter den Schwierigkeiten der an sie gestellten Aufgaben, und der „Punsch", das bekannte Münchener Witzblatt, ergötzte seine Leser durch allerlei Karikaturen und Spottverse; so war darin in Anlehnung an das bekannte Weihnachtslied zu lesen:

„O Tannhäuser, o Tannhäuser,
Wie schwer sind deine Noten!
Du hast nicht nur Sechzehntel und
Zweiunddreißigstel in einem Takt,
Nein, auch Vierundsechz'gerl, daß es kracht,
O Tannhäuser, o Tannhäuser,
Der Neuzeit schönste Blume!"

Trotz alledem war die Erwartung der Oeffentlichkeit aufs äußerste gespannt, und schon vor der Aufführung waren alle Plätze, wiewohl die Eintrittspreise gesteigert waren, vergriffen. Pfiffige Zwischenhändler brachten die Preise mancher Plätze bis zur vierfachen Höhe des ursprünglichen Ansatzes. Nach dem Schlusse der Aufführung brauste nicht endenwollender Beifall durch das Haus. Lachner, Kindermann und der Kostümmeister Seitz wurden wiederholt vorgerufen. Lachner berichtete über den zündenden Erfolg an Wagner nach Zürich, der in seinem Dankschreiben an den Hofkapellmeister hinwiederum mit gutem Verständnisse der aufopfernden Mühe der Schauspieler und des Orchesterpersonales anerkennend gedachte. Er schrieb unter anderem: „Die guten Nachrichten, die Sie mir über das eifrige und erfolgreiche Streben der unter Ihrer Leitung stehenden künstlerischen Kräfte geben, veranlaßt mich, Sie dringend zu ersuchen, den geehrten Sängern sowie dem berühmten Orchester meinen aufrichtigsten Dank auszurichten. Niemand weiß besser als ich, daß nur die ungewöhnlichsten Anstrengungen von Ihrer Seite einen wirklichen Erfolg meines Werkes herbeiführen können." Längere Zeit danach war die Wagnersche Musik dennoch von der Hofbühne ausgeschlossen, da Dingelstedt den Boden infolge des Bacherl-Skandals anläßlich der Aufführung des Halmschen „Fechter von Ravenna" unter den Füßen verlor, bis sich sein Nachfolger, Freih. v. Frays, 1857 infolge Drängens der Familie des Herzogs Max entschließen mußte, den „Lohengrin" auf den Spielplan zu setzen.

Dr. K. Fuchs.

Kritische Rundschau

Karlsbad i. B. Dem Musikleben in der eben zu Ende gehenden Sommerkurzeit Karlsbads hat der Krieg keinen nennenswerten Abbruch getan. Die Symphoniekonzerte liefen im regelmäßigen, ununterbrochenen Gange wie in normaler Zeit weiter und der Besuch dieser Konzerte ließ keinen Wunsch offen. Das Orchester (sonst 64 Musiker) war wohl durch Einrückungen zum Heeresdienste an Mitgliedern etwas vermindert, doch die Ersatzmusiker füllten die Lücken einwandfrei aus. Hervorzuheben aus den Programmen wäre die gediegene, stilreine Wiedergabe der Beethovenschen Symphonien von No. I—VII. Zur *Uraufführung* kam „Ein Volkstriumphstück" für Orchester von Adolf Walnöfer, ein thematisch fleißig gearbeitetes, kurz gefaßtes Werk, das aber nicht die rechte Wirkung erzielen konnte, da ein auf patriotische Textworte gesetzter Chor am Schlusse des Werkes weggestrichen wurde und der Arbeit damit der Effekt genommen war. An Novitäten brachte das Orchester noch die Ouvertüre „Aus ernster Zeit" von Weingartner, eine ganz hübsche „Serenade" von Emil Seling und einige recht beachtenswerte Kompositionen von W. E. Roesch, von denen die „Herbst-Ouvertüre" und die „Serenade" für Orchester ganz besonderen Beifall fand. Die Konzerte fanden unter der Leitung des Musikdirektors *Robert Manzer* statt. *M. Kaufmann.*

Sondershausen. Welch eine lange Generalpause in unserer Orchestermusik! Im vorigen Jahre brachen die Loh-Konzerte jäh ab, nachdem das letzte noch eine bemerkenswerte Neuheit gebracht: die symphonische Dichtung „Judith" (nach Hebbel) von *Fritz Theil*. Möchte der junge Tonschöpfer glücklich aus dem Kriege heimkehren, sein Kompositionstalent dürfte uns noch manch schönes Werk bescheren. Die Reste der Hofkapelle, deren jüngere Mitglieder nach und nach in den Krieg abberufen wurden, vereinigten sich mit Aushilfsmusikern noch einmal im Konzerte, um Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag und die Festouvertüre von Otto Nikolai über „Ein' feste Burg" zum Vortrag zu bringen. Dann sorgte eine längere Reihe von Kammermusikabenden, deren Erlös durchweg der Linderung der Kriegsnot gewidmet wurde, für die in dieser ernsten Zeit notwendige seelische Erquickung durch Kunst und Schönheit. Das Streichquartett *Corbach* hat durch den zu frühen Tod des hervorragenden Cellisten *Georg Wörl* beklagenswerten Verlust erlitten. Seit dem Frühling hat Kammervirtuos *A. Schilling* seine Stelle eingenommen. Daß ausschließlich deutsche Klassiker und Romantiker die Vortragsfolge der Konzerte beherrschen, versteht sich jetzt von selbst; nur der — allerdings „verbündete" — Böhme Dvořák und der Altitaliener Tartini waren je einmal zugelassen. Mit des Geigenkomponisten „Teufelstriller-Sonate" bot Konzertmeister *Ferdinand Plümer* ein Meisterstück virtuosen Vortrages. Die hiesigen Künstler *Corbach, Albert Fischer*, Frau *Ena Ludwig-Howorka* brachten glänzende Sololeistungen im Geigenspiel, Gesang und auf dem Klavier. Hier wurden auch Neuheiten vorgeführt. Frau Ludwig-Howorka, eine tüchtige Pianistin, spielte dreizehn Ländler ihres Gatten, des tonschöpferisch begabten ersten Klavierlehrers am hiesigen Konservatorium *Franz Ludwig*.

Der Stimmtitane Prof. A. Fischer sang u. a. eine neue Ballade von Hugo Kaun: „Der Triumph des Lebens“ und die „Süße, blaue Musik“, zweier Lieder von Paul Scheinpflug. Von auswärtigen Künstlern hörten wir den Virtuosen auf der Viola d'amour *Conrad Berner* und seine Frau *Liselotte*, die zur gewandt gespielten Laute manch neckisches und ernstes Liedchen gar anmutig singt. Die schneidige Liszt-Spielerin *Celeste Chop-Groenevelt* führte des Meisters A dur-Konzert aus. *Annie Kindling*, eine rassige Altistin (für die Dortmunder Oper verpflichtet), errang mit Liedern viel Beifall.

Marie Boltz.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Karl Klindworth*, der hervorragende Pädagoge, Schüler Liszts und Freund Wagners, ist am 25. September 85 Jahre alt geworden. Als Tondichter ist der treffliche Mann nur selten in die Oeffentlichkeit getreten, Bedeutendes aber hat Klindworth mit seinem Klavierauszuge des Ringes und Gesamtausgaben der Klavierwerke von Beethoven, Chopin u. a. geleistet.

— Der Bückeburger Hofkapellmeister *Rich. Sahla* wurde am 17. Sept. 60 Jahre alt. Schüler von Ferd. David in Leipzig, errang er sich den Namen eines bedeutenden Geigenspielers. Seit 1888 ist Sahla in Bückeburg mit vielem Erfolge tätig.

— Emanuel Geibels Freund, Kapellmeister *Wilhelm Heinefetter*, ein Mainzer, feierte in Berlin am 27. September seinen 80. Geburtstag.

— Dr. *Georg Göhler* siedelt nach Lübeck über, wo er die Leitung der Orchesterkonzerte übernommen hat, wird aber nach wie vor den Hamburger Lehrer-Gesangverein dirigieren.

— *Hermann Stange*, ein Schüler Franz Fischers in München, bisher Kapellmeister des Charlottenburger Opernhauses, ist für das Deutsche Theater in Prag verpflichtet worden.

— Kapellmeister *Pollak* von der Oper in Frankfurt a. M. hat den Antrag erhalten, in Chicago als Gast mehrere deutsche Opern zu dirigieren. Während der Zeit seiner Abwesenheit werden im Frankfurter Opernhause Gastspiele berühmter Dirigenten stattfinden.

— Die Kammersängerin *Anna Bahr-Mildenburg* hat ihren Vertrag mit der Wiener Hofoper gekündigt und scheidet am 1. Februar 1916 aus dem Verbande dieser Bühne aus.

— Zum künstlerischen Leiter der Großen *Warschauer* Oper wurde *Peter Maszynski*, Direktor des Warschauer Musikvereins „Lutnia“, gewählt.

— Auch *Alfred Kase* hat seine Kunst in den Dienst der Kriegsfürsorge gestellt.

— *Edgar Istel* hat eine Musik zu Goethes „Satyros“ geschrieben. Sie wird in Leipzig beim 150. Gedenktag an des Großen Einzug in die Lindenstadt aufgeführt werden.

— *Erik Meyer-Helmund* hat eine dreiaktige komische Spieloper „Die schöne Frau Marlies“ (Text von Bruno Decker) geschaffen. Das Hoftheater in Altenburg wird die Neuheit zuerst aufführen.

— Zu E. Matrays Pantomime „Das Märchen“ hat *Sandor Laszlo* eine Musik geschrieben. Die Uraufführung wird in Berlin stattfinden.

— *Johs. Doebbers* Oper „Die Franzosenzeit“ wurde von Direktor Sachse für das Stadttheater in Halle angenommen.

— *Siegfried Wagner* hat ein Musikdrama „Der Friedensengel“ vollendet.

— *Siegfried Wagners* Oper „Der Bärenhäuter“ hatte in Dresden großen Erfolg. Das erscheint beinahe selbstverständlich. Auch wird gemeldet, daß des Meisters Sohn sich vom ersten Range aus beim p. p. Publikum bedankt habe. Ja, wo sollte Siegfried Wagner denn sonst hingehören?

— *Paul Juon* hat ein Klaviertrio und andere Arbeiten beendet, die bei Zimmermann in Leipzig erscheinen werden.

— Die im Januar im Gewandhause in Leipzig zur Uraufführung gebrachte Symphonie von *Paul Büttner* wird durch die Königl. Kapelle in Dresden zur Aufführung gelangen und erscheint im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

— „Kampf und Friede“, ein neues Werk für gemischten Chor, Singstimme, Orchester und Orgel von *Taunmann*, wird bei Zimmermann in Leipzig erscheinen.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— *Georg Muschner*, der frühere Herausgeber der „Lese“, ist als Leutnant am 17. Sept. in Rußland gefallen. Der feinsinnige Mann, der auf künstlerischem Gebiete mit rastlosem Eifer für alle Kulturprobleme wirkte, uns wertvolle Bücher über Flaischlen, Hartleben, Karl Hauptmann geschrieben und in der „Lese“ auch der Musik und ihrer Pflege stets mit Verständnis und Liebe gedacht hat, wird unvergessen bleiben. Muschner wurde 1875 in Reichenbach geboren.

— Der verstorbene Fabrikant *Paul Winckelsesser* hat dem *Berliner Philharmonischen Orchester* testamentarisch 40 000 M. vermacht, um ihm seinen Dank für die zahlreichen musikalischen Genüsse auszusprechen, die ihm bei Lebzeiten geboten worden sind. Ehre dem Andenken des wackeren Mannes!

— *Zvonimir Werin*, erster Operettentenor des Residenztheaters in Dresden, ist, 28 Jahre alt, gestorben.

— In Prag starb der frühere Direktor des tschechischen Nationaltheaters, *F. Schubert*, im Alter von 65 Jahren.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Leo Falls* Operette „Die Kaiserin“ kam Anfang Oktober im Metropoltheater in Berlin zur Uraufführung.

— Das *Essener Stadttheater* hat am 15. Oktober die Oper „Notre Dame“ von *Franz Schmidt* zum ersten Male in Deutschland aufgeführt.

— Das *Rosé-Quartett* wird in Köln *J. Weismanns* „Phantastischen Reigen“ op. 50 zur Uraufführung bringen.

— Im dritten Kölner Gürzenich-Konzert werden drei *Frühlingsbilder* für großes Orchester von *Ewald Straesser* ihre Uraufführung unter Abendroth erfahren.

— Von dem Züricher Komponisten *Peter Faßbaender* wird demnächst ein „Gesang zum Gedächtnis der Leipziger Schlacht“ in der Halle des Völkerschlachtdenkmals zur Aufführung gelangen.

— Im *Nürnberger Stadttheater* wurde am 23. September die 1914 zuerst in Graz gegebene Oper „*Litumlei*“ von *Sepp Rosegger*, Peter Roseggers Sohn, zum ersten Male im Deutschen Reiche aufgeführt. Der Berichterstatter der „Frankf. Ztg.“ rühmt die Vornehmheit wie die humoristische Kraft der Partitur.

— In *Darmstadt* steht die erste Aufführung von der durch *Oskar Bie* angefertigten Bearbeitung von *Mozarts* Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe“ bevor.

— Das Theater San Carlo in Neapel wird die preisgekrönte Oper in zwei Akten „Undine“ von *Giovanni Bucceri* aus Catania zur ersten Aufführung bringen. Zu den Opern, die vom Preisgerichte mit „Anerkennung“ bedacht wurden, gehört, wie die „Schw. M.-Z.“ meldet, auch eine „Macht der Finsternis“ von *Giovanni Battista Pinna*.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der Verlag Schuster & Loeffler in Berlin teilt in Heft 24 der „*Musik*“ mit, daß er sich, weil die Redaktionsräume verwaist seien und auch ein nicht unbeträchtlicher Teil der Mitarbeiter im Felde stehe, genötigt sehe, das Erscheinen der Zeitschrift vorläufig einzustellen.

— In Sachen der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* gegen 51 *Musikalienverleger und Komponisten* verwarf das Reichsgericht am 18. September kostenpflichtig die Revision der G. D. T. gegen das Kammergerichtsurteil und entschied die *Nichtigkeit sämtlicher Verträge*, die die Tonsetzer und Verleger mit der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in Berlin geschlossen haben.

— Das *Straßburger Stadttheater* wird wieder einmal den Versuch machen, Schumanns „Genovefa“ zum Leben zu erwecken. Auch ist die Aufführung von Max Bruchs Loreley beschlossene Sache. Früher hieß es: exempla docent . . .

— Vom *Mannheimer Hoftheater* sind insgesamt 105 Mitglieder zum Heeresdienste eingezogen. Trotzdem wird der Betrieb aufrecht erhalten. — Das *Theater* in *Freiburg i. Br.* wird im Winter geschlossen bleiben. Im *Elberfelder* Stadttheater wurde der Betrieb im vollen Umfange aufgenommen.

— Der *Steiermärkische Musikverein* hat seinen hundertsten Geburtstag gefeiert. Glück auf zu weiterem gedeihlichen Bestehen!

— Das *Neunte Deutsche Sängerbundfest*, das 1917 in *Hannover* stattfinden sollte, wurde wegen des Krieges in ein späteres Jahr verlegt.

— Das kürzlich ins Leben gerufene *Philharmonische Orchester* in Dresden wird volkstümliche und Symphoniekonzerte veranstalten. Als Leiter des Orchesters sind die Kapellmeister *Edwin Lindner* und *Florenz Werner* aus Stuttgart verpflichtet worden. Das Unternehmen soll vor allem zu sehr wohlfeilen Preisen gute volkstümliche Musik bieten.

— Da das *Winderstein-Orchester* seine Tätigkeit eingestellt hat und die Leipziger Gewandhaus-Künstler außerhalb ihres Heimes unabkömmlich sind, werden dem Leipziger Musikleben im bevorstehenden Winter bedeutende Schwierigkeiten erwachsen.

— Die Konzertabteilungen des Amtlichen Bayerischen Reisebureaus und der Königl. Hof-Musikalienhandlung Otto Halbreiter in München haben sich unter dem Namen „*Vereinigte Konzertbureaus*“ zusammengeschlossen. Die Leitung wurde Herrn Dr. Paul Schiff übertragen.

— In der „Frankf. Ztg.“ lesen wir: Vor einiger Zeit erwarb *H. v. Preen* von einem Bauern im Innviertel ein altes *handschriftliches Liederbuch*. Diese Liedersammlung stammt aus den Jahren 1796 bis 1814 und erweist sich als ein wahrer Schatz heimatlicher Volkskunde. In zwei Teile gesondert, enthält sie gegen 700 Lieder. Diese stammen zumeist aus dem Innviertel und aus Bayern. Der weltliche Teil behandelt bäuerliche Angelegenheiten in urwüchsiger und humoristischer Art und Form. Der geistliche Teil der Handschriftensammlung, von einem geistig regsamen Bauern mühsam aufgezeichnet, enthält über 200 *längst verschollen gewesene Marienlieder, Wallfahrtslieder, Christus-Verherrlichungen und Weihnachtskrippengesänge*. Auch 22 *Kriegslieder* aus der *Napoleons-Zeit* finden sich hier aufgezeichnet.

— In *Nürnberg* wurde kürzlich Massenets „Gaukler unserer lieben Frau“ aufgeführt, ein abgabepflichtiges Werk. Ja, müssen wir den Franzosen schon wieder nachlaufen? Diese Gedankenlosigkeit grenzt an Skandal.

— Am Seminar der *Musikgruppe Berlin*, E. V., fand am 22.—24. September die *Abschlußprüfung für Klavierlehrerinnen* statt. Drei Prüflinge erhielten das Diplom des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen mit dem Zeugnis „gut“ bezw. „sehr gut“. Sechs weitere unterzogen sich vorerst der Teilprüfung in den methodischen und musikwissenschaftlichen Fächern mit gutem Erfolge.

— **Die *evangelischen Geistlichen Stuttgarts* haben in der Presse einen Aufruf erlassen, der sich gegen Bühnenwerke wendet, welche als unsittlich oder sensationell anzusprechen sind und deshalb nicht zum Ernste der Zeit passen. Der Ausgangspunkt ist ohne jeden Zweifel der Streit um *M. von Schillings'* Oper „Mona Lisa“, deren dichterische Grundlage (in mehr oder weniger bestimmter Weise) von der gesamten Kritik angefochten worden ist. Das Stuttgarter Hoftheater wird auch nur in bezug auf dieses Werk von dem Aufrufe betroffen, da sein Spielplan, von kleinen Einzelheiten abgesehen (Mignon!), durchaus nach rein künstlerischen Erwägungen aufgestellt wird. Die Geistlichen haben nicht etwa in ihrer amtlichen Eigenschaft Stellung genommen, sie haben auch Kirche und Religion vernünftigerweise aus dem Spiele gelassen und haben die Hofbühne und die Oper keineswegs zu boykottieren versucht. Sie haben einfach ihren Bedenken Ausdruck geben wollen. Man kann darüber streiten, ob die gewählte Form die richtige war und ob nicht durch dies Eingreifen der Geistlichen *B. Dovskys* und *Schillings'* Werk eine Bedeutung bekommt, die ihm nicht gebührt. Grundsätzlich muß es selbstverständlich auch jetzt und in Zukunft heißen, daß jede unterbindende behördliche Einmischung in Fragen von Kunst und Wissenschaft zu unterbleiben habe.** *W. Nagel.*

— Die *Musiklehrenden* haben, wie bekannt, in ganz besonderem Maße die wirtschaftlichen Bedrängnisse der *Kriegszeit* zu spüren bekommen. Zahlreiche Musiklehrer und Musiklehrerinnen standen infolge der mangelhaften Organisation dieser Berufsschicht und ihres Kampfes gegen den Wettbewerb ungenügend vorgebildeter Kräfte mit Kriegsausbruch fast mittellos da. Um so anerkennungswerter ist der Geist des opferwilligen Gemeinsinnes, der die Kriegsmaßnahmen des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen und seiner 44 Ortsgruppen geleitet und zu beachtlichen Erfolgen geführt hat. Wie dem eben erschienenen Berichte über die Berliner Kriegstagung des Verbandes zu entnehmen ist, hatten allein die sechs Gruppen Hamburg, Berlin, Siegen, Kassel, Dresden und Stettin bis Mitte März d. J. zusammen rund 18 500 M. an Barunterstützungen für Berufsgenossinnen ihres Bereiches aufgewendet, ungerechnet die in vielen Fällen gewährten Freiwohnungen, Freitische, Lebensmittel und bezahlte Kriegsarbeit. Daneben war noch die Abführung erheblicher Summen an die allgemeine Kriegshilfe möglich. Besonders dringend war natürlich die Notlage in den vom Feinde besetzten und zum Teil verwüsteten Orten Ostpreußens. Zugunsten der dortigen Kolleginnen hatte der Verband bis Pfingsten 2000 M. nach Tilsit, 1700 M. nach Lyck, 1200 M. nach Insterburg und 600 M. durch Vermittelung der selbst sehr rührigen Königsberger Gruppe an einzelne Mitglieder in der Provinz überweisen können. In gleicher Art wird fortgearbeitet, zurzeit ist man u. a. bemüht, den schwer betroffenen Ostpreußinnen Ersatz für ihre verloren gegangenen Notenbestände zu beschaffen. Bedenkt man, daß der Verband erst 2400 Mitglieder zählt, wie ja der Gedanke des Zusammenschlusses gerade in den Kreisen der Musiklehrer noch wenig Wurzeln geschlagen hat, so wird man die hier geleistete Hilfsarbeit neben den mit großen Mitteln geführten öffentlichen Hilfswerken nicht unterschätzen.

— Es ist wohl wenig bekannt, lesen wir in der „Frankf. Ztg.“, daß die *Sultanshymne*, die seit Beginn des Krieges in Wien bei feierlichen Gelegenheiten zugleich mit der österreichischen und der deutschen Volkshymne gespielt und gesungen wird, von einem Wiener Cellisten, dem Prof. *Joseph Sulzer* komponiert worden ist. In dieser Hymne hat der Komponist einen sehr volkstümlich gehaltenen Festgesang geschaffen, der das orientalische „Kolorit“ mit künstlerischer Mäßigung festhält. Vor nicht langer Zeit war Sulzer eingeladen worden, seine Hymne in Konstantinopel vor dem Sultane selbst zur Aufführung zu bringen, und die packende, melodiöse Weise hat den größten Beifall Mohammeds V. gefunden. Das Interesse des Großherrn an der ihm gewidmeten Hymne dürfte eine Folge haben, an die der Komponist am wenigsten gedacht haben mag, denn, wie die Wiener Blätter berichten, steht auf eine Weisung des Sultanes hin die Anerkennung dieser Hymne als offizielle türkische Hymne unmittelbar bevor.

— *Rudolf Hofmann*, der Verleger des „Kladderadatsch“, schreibt dem „Berl. Tagebl.“: „In jüngster Zeit wurde in der deutschen Presse wiederholt die Frage erörtert, ob man die Werke Jacques Offenbachs, des Schöpfers der französischen Operette, in jetziger Zeit in Deutschland aufführen dürfe und solle. Die Meinungen hierüber waren geteilt. Da dürfte es nicht ohne Interesse sein, an einen Brief zu erinnern, den Offenbach im August 1870, als die deutschen Truppen bereits siegreich auf Paris marschierten, an meinen Vater, den damaligen Verleger und Herausgeber des ‚Kladderadatsch‘, Albert Hofmann, gerichtet hat, und dessen Inhalt zeigt, wie energisch der Franzose Offenbach sich gegen die Unterstellung wahrt, etwas Unfreundliches gegen sein altes Vaterland unternommen zu haben. Der in deutscher Sprache geschriebene Brief lautet in genauer Wiedergabe mit all seinen grammatikalischen Schnitzern:

Villa Orphée (Etretat), le 10 août 70.

Lieber Freund!

Es ist eine Lüge, daß ich ein Lied gegen Deutschland geschrieben habe. Paris verdanke ich meinen Ruf, ich bin Bürger Frankreichs (seit dem 14. Jahre lebe ich in Paris), bin Ritter der Ehrenlegion, und obschon alle dieses, würde ich es für eine Infamie halten, gegen meinem ersten Vaterland, gegen dem Land, wo ich geboren, gegen dem Land, wo ich viele nahe Verwandten und sehr gute Freunden habe, auch nur eine Note zu schreiben.

Ich danke Ihnen, mir die Gelegenheit gegeben zu haben, Ihnen dieses zu erklären und an alle meinen guten Freunden sagen Sie, was ich von dieser niederträchtigen Lüge denke.

Meinen besten Gruß

Ihr

Jacques Offenbach.

Dem Brief lag ein Zettelchen folgenden Inhalts bei:

Note confidentielle.

Ich bitte diesen Brief la plus grande publication zu geben — s'il y avait des fautes — corrigez les — seit 35 Jahren, daß ich in Frankreich lebe, kann ich ein bischen das Deutsche verlernt haben.

Ob dieser Brief die gewünschte weiteste Verbreitung damals gefunden hat, vermag ich nicht mehr zu sagen; jedenfalls zeigt er, daß seines Verfassers Gesinnung sich gar wohltuend für uns abhebt von der Haltung der Herren Sir Ernest Cassel, Sir Felix Semon und wie sie alle heißen mögen, die in England und Frankreich heute lebenden deutschen naturalisierten Engländer und Franzosen . . .“

— Lübeck hat sich gerüstet, den 100. Geburtstag *Emanuel Geibels* würdig zu begehen. Die Lübecker Sängerschaft hat sich mit den vereinigten Männergesangvereinen in Hamburg und Altona zu gemeinsamem Wirken zusammengeschlossen. Das Programm sieht vor: Gedenkfeier am Grabe des Dichters, Festakt am Denkmale und Konzert im Stadttheater mit Max Grube und Dr. J. Benda (Lübeck) als Vortragende. 600 Sänger und das Orchester des Vereines der Musikfreunde unter der Leitung des Bundeschormeisters John Julia Scheffler sollen mitwirken.

* * *

Musikbeilage zu Heft 2. Von den uns zum ersten Abdrucke überlassenen Violin-Klavierstücken veröffentlichen wir heute als erstes den Anfangssatz einer Sonatine in G dur von *Hans Schmidt*. Der Komponist, Domkantor in Halle a. S., ist unseren Lesern kein Fremder mehr. Wie an seinen früheren Arbeiten werden unsere Violinspieler an dieser freundlichen, ungesuchten und wohlgeformten Sonatine Freude haben. — Die zweite Beilage „Gebet“ ist eine Schöpfung des Lehrers am Großherzogl. Konservatorium in Karlsruhe, *Hans Vogel*. Unsere Leser kennen das wundersam tiefe Gedicht Mörikes in den Tönen eines Großmeisters des deutschen Liedes. Vogel ist es geglückt, eine neue, innig-schlichte Weise zu den Worten zu finden, die, aus ganz anderen Voraussetzungen wie Wolfs Lied geschaffen, durch ihren innerlich wahren, ergebungsvoll weichen Ton überzeugend wirkt.

Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung

Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Drittes Kapitel.

Gerda muß Schulunterricht bekommen, sie ist jetzt sechs Jahre alt." Anna Lessing schenkt gerade ihrem Gatten den Frühstückskaffee ein, als sie diese Bemerkung macht. Das freundliche Zimmer liegt ganz lichtgebadet in dem goldenen Herbstmorgen und auch die Gesichter des Ehepaares haben etwas von all dem Glanz abbekommen.

„Ob man sie in die Schule schickt?" Franz Lessing sieht nachdenklich in die bunte Laubpracht hinaus.

„Ich glaube nicht; Elisabeth hat eigentlich immer nur von Privatstunden gesprochen," ist Annas Antwort.

„Schön, das ist mir offen gestanden viel lieber, dann haben wir nicht gleich alle Kinderkrankheiten in unserem Hause, was ich mir nämlich gar nicht besonders reizvoll vorstelle," damit zündet Franz Lessing seine Frühzigarre an, faltet die Zeitung auseinander und vertieft sich in die Lektüre des Kurszettels — für ihn ist die Frage erledigt.

Anna seufzt leise, so gern hätte sie diesen wichtigen Punkt etwas eingehender mit ihm besprochen, aber sie mag ihn nicht quälen, er ist nicht gewöhnt, über Kinder nachzudenken und es sind nicht einmal seine eigenen. Sie muß wohl die Wünsche ihrer Geschwister berücksichtigen und es bei den Privatstunden bewenden lassen. Mechanisch schiebt sie das Geschirr zusammen, so daß es leise klirrt. Jetzt erhebt sich auch Franz, um ins Geschäft zu gehen, und sie wendet sich nach dem Kinderzimmer.

„Also, nun gibt es Schulsorgen!" ruft er ihr nach.

Anna lächelt. Durch diese neuen Sorgen ist sie eine glückliche Frau geworden.

„Du bekommst heute nachmittag Schule, Gerdakind."

Erstaunt und zweifelnd blickt Gerda ihre Pflegemutter an. Dann huscht ein Freudenstrahl über ihr ernstes Gesichtchen.

„Ganz wirklich?" fragt sie.

„Ganz wirklich!"

„Muß ich dann doch noch Klavierstunden haben?" fragt sie weiter.

Jetzt ist Anna verwundert. „Spielst du denn deine hübschen Stückchen nicht gern?"

„Gar nicht," ist die überzeugte Antwort. „Das ist doch so langweilig, immer dasselbe Lied zu spielen, bis man die Hand dabei gut hält. Ich erzähle mir nur gern Geschichten auf dem Klavier, und das darf ich nicht mehr, weil man dann alles verlernt, sagt Herr Schmidt."

„Wenn du erst sehr schön spielen kannst, wirst du dich noch über deine Klavierstunden freuen," tröstet Anna. Innerlich ist sie tief betroffen. Offenbar scheint Gerda der Musikunterricht nicht zuzusagen und dennoch ist nie eine Klage über ihre Lippen gekommen. Sie hat sich anstandslos gefügt, gutwillig ihre Lieblingsbeschäftigung, das Phantasieren, aufgegeben und dafür keinen Ersatz in der Klavierstunde gefunden . . .

Gerda ist freudig bewegt bei dem Gedanken, Schulstunden zu bekommen. Mit einer sehr wichtigen Miene teilt sie Marie das große Ereignis mit, diese ist aber keineswegs davon überwältigt. Gerdas Gesicht wird lang, sie hat eine ganz andere Wirkung bei Mariechen erwartet.

„Möchtest du denn nicht auch Schule haben?" fragt sie ängstlich.

„Nein," ist die prompte Antwort. Marie ist mit vier Jahren bereits eine Philosophin. „Ich spiele viel lieber."

Trotz dieser kleinen Enttäuschung sind Gerdas Erwartungen immer noch hoch gespannt, sie kann vor Aufregung kaum zu Mittag essen.

„Wann gehen wir fort?" erkundigt sie sich bei ihrer Pflegemutter.

„Die Schule ist hier bei uns."

„Ach!" — wieder eine Ueberraschung. Die Schule hatte sie sich immer auswärts vorgestellt, man mußte mit einer Mappe auf dem Rücken hingehen, das war ja gerade schön, jeden Tag mit den Büchern abzuziehen und dem Frühstückstäschchen, so hatte sie sich das wenigstens immer vorgestellt. Das gab's also nicht. — Mehr fragt sie nicht, weil sie vorläufig über diesen Vorfall nachdenken muß, aber essen kann sie nicht mehr. Nach Tisch geht sie ruhelos auf und ab, unfähig, etwas vorzunehmen. Gott sei Dank! jetzt schlägt es endlich drei. Es klingelt auch gleichzeitig und jetzt kommt die Tante, um sie zu holen.

„Komm, mein Liebling!"

Mit klopfendem Herzen folgt sie ihr ins Bibliothekzimmer, dort sitzt ein großer, freundlicher Herr mit einem Vollbart und streckt ihr die Hand entgegen.

„Siehst du, das ist Herr Krause, der dir Unterricht geben wird, sag' ihm mal guten Tag."

Gerda reicht bewußtlos ihr Händchen. Sie scheint bestürzt — ganz blaß ist sie geworden und auf jedem Bäckchen kugelt eine dicke Träne herunter.

„Was ist denn, mein Herzenskind?" Anna zieht sie überrascht an sich. Tapfer schluckt sie die hervorquellenden Tränen herunter und würgt stockend heraus:

„Wo sind denn die anderen Kinder?"

„Wir zwei beiden haben ganz allein Schule, pass' mal auf, wie schön das wird," sagt Herr Krause gütig.

Auf Gerdas Herz legt sich ein Bleigewicht, ganz stumpf und schwer macht sie die Enttäuschung, und wieder ist auf ihrem Gesichtchen derselbe Ausdruck wie damals, als sie die Himmelsleiter umsonst baute und ihr Herr Schmidt das Phantasieren verbot. Aber sie sagt nichts mehr. Ganz artig setzt sie sich hin und nimmt gehorsam die Fibel zur Hand. Es wird ihr leicht, sie merkt sich spielend die Buchstaben.

„Die wird einmal berühmt," sagt Herr Krause zu Anna . . .

Jeden Abend betet Anna Lessing mit den Kindern und Gerda pflegt diesen Augenblick zu benützen, um über das, was sie gerade beschäftigt, Auskunft zu bekommen.

„Du, Tantchen," — das Wort „Mutter" will noch nicht über ihre Lippen —, „Tantchen, zu was lebt man eigentlich?" Das fragt sie am Abend nach der ersten Schulstunde.

„Der liebe Gott hat jedem Menschen eine besondere Aufgabe gestellt und wir müssen uns alle bemühen, gut und tüchtig zu sein, um unsere Pflichten zu erfüllen, die darin bestehen, Gott und unseren Nächsten Freude zu machen," ist die Antwort.

Eine Pause. — Gerda denkt augenscheinlich nach — dann: „Aber schön ist das Leben doch nicht, Tantchen?"

Anna zuckt zusammen. „O, doch, wunderschön, findest du das denn nicht, meine Gerda?"

„Nein!" In den graubraunen Augen ist ein resignierter Zug. „Was wirklich wahr ist, ist nie schön, nur das, was ich mir heimlich wünsche und selber erzähle, das ist wunderbar." Sie sieht ganz verklärt aus. „Und wenn es dann wirklich wahr wird, dann ist gar nichts mehr." Wieder die Bitterkeit um Augen und Mund.

„Meine liebe, kleine Gerda, es gibt im Leben viel Gutes. Darüber müssen wir uns freuen und das Traurige müssen wir ertragen lernen. Gute Nacht, mein Herzchen!" Zärtlich küßt sie das Kind und verläßt geräuschlos das Zimmer. Gerda sieht ihr nach, und als sich die Türe geschlossen hat, richtet sie sich auf und betet: „Lieber Gott, nimm mich bald zu dir, dann find' ich auch mein Muttchen wieder. Ich mag das Leben nicht, es ist nicht schön. Laß mich so lange da, bis ich den Weihnachtsbaum gesehen habe und alle meine Geschenke, und dann hol' mich, bitte!" Mit diesem Wunsche schläft Gerda an ihrem ersten Schultage ein.

Viertes Kapitel.

Eine gute Schülerin wird Gerda nicht, trotzdem sie eine rasche Auffassungsgabe und ein gutes Gedächtnis besitzt. Sie ist nicht eben faul, hat aber gar keinen Ehrgeiz und keine Genossen, um denselben anzuspornen. So macht sie ihre Aufgaben schnell und flüchtig und hört während der Unterrichtsstunden nur mit halbem Ohre zu, um ungestört ihren Träumereien nachhängen zu können. —

Ihre neuen Pflichten sind für sie ein notwendiges Uebel, sie nimmt sie hin, wie sie auch den Klavierunterricht hingenommen hat; nur etwas macht ihr beim Schulunterricht eine wirkliche Freude: das ist das Lesenlernen. Sie kann nicht schnell genug Buchstabe für Buchstabe behalten, eifrig eignet sie sich das Alphabet an und liest bald alles, was ihr in die Hände fällt. Jetzt hat sie eine andere Welt, in die sie sich mit Begeisterung versenkt. Sowie sie eine freie Minute findet, vertieft sie sich in Märchenbücher und vergißt darüber alles. Ihre rege Phantasie erhält dadurch neue Nahrung und an Sonn- und Feiertagen kann sie stundenlang sitzen und sich in bunte Träume einspinnen. Sie fährt mit dem schönen Aennchen im Nachen den grünen Rhein herauf und sieht, wie seine Tränen köstliche Perlen werden, und dann kommt der Fischkönig in seinem goldenen Kahn gefahren und streckt verlangend seine Arme nach Aennchen aus und Aennchen steigt glückselig zu ihm hinein und sie fahren weit, weit dahin, dahin wo sie kein Auge mehr erreichen kann, und Gerda will auch mit, denn sie hat Sehnsucht nach dem schönen

Fischkönig mit den traurigen Augen. Aber die sind ohne sie gefahren, und plötzlich sieht sie, daß sie nicht am Rheinufer sitzt, sondern auf dem Fußboden im Kinderzimmer und Gerda vergießt auch Tränen, aber ihre Tränen werden nicht zu Perlen . . .

Und dann leidet sie wieder die unerhörtesten Qualen mit der kleinen Seejungfer, die sich in ein Menschenkind verwandelt hat, weil sie einen Königssohn liebt. Sie muß ihren schillernden Fischschwanz gegen zwei Beine eintauschen. O! wie das beim Gehen schmerzt, jeder Schritt ist wie ein blutiger Messerstich. Gerda schreit auf, sie kann es gar nicht mehr aushalten. Warum tut das die kleine Seejungfer wohl? Nur aus Liebe muß sie so entsetzlich leiden. Gerda schaudert. Lieber einen Fischschwanz haben und ruhig im kühlen Wasser schwimmen, dann hat sie aber wieder den Prinzen nicht, der so schön und gut ist und ein so herrliches Reich hat. Das ist auch schade! Sie weiß weder aus noch ein. So hat Gerda viele Aengste, sie fürchtet sich mit dem Zwerg Nase, leidet mit dem Kalif Storch, bis er wieder Menschengestalt erhält.

Schließlich sieht ihre Pflegemutter, daß diese Liebhaberei nachteilig auf ihre Einbildungskraft wirkt und untersagt ihr diese Lektüre in der Woche. —

Ein anderer Schmerz ist ihre Ungeschicklichkeit. Sehr bitter empfindet Gerda die. Denn sie ist grenzenlos ungeschickt, weshalb es auch mit dem Schreiben viel langsamer geht als mit dem Lesen und ihre Handschrift noch sehr lange steif und ungelenk bleibt. Obwohl sie schon früh die Tasten gefingert hat, vermag sie sonst gar nichts mit den Händen anzufangen, lernt sich sehr spät allein ankleiden und kann ihren Puppenkindern nichts nähen. Sie wird sich dieser Schwäche erst bewußt, als ihre Schwestern etwas größer werden und jene weiblichen Eigenschaften spielend verwerten.

„Gerda ist zu dumm, sie kann rein gar nichts," erklärt Marie eines Tages und Else lacht.

Gerda errötet heiß, kann sich aber nicht wehren, sie weiß, daß es wahr ist. Dieses Gefühl lähmt sie. Hilflos steht sie da und versucht die aufsteigenden Tränen zurückzudämmen.

„Sieh mal und jetzt ist sie noch dazu böse. Wir wollen sie zufrieden lassen, sie nimmt immer alles übel, komm Else," meint Mariechen.

„Ich bin gar nicht böse, nur traurig. Ich kann doch nichts dafür, daß ich nichts kann," versucht Gerda zu stammeln. Aber die anderen sind schon fortgerannt und so läßt sie ihren Tränen freien Lauf. Sie weiß wohl, wie unbrauchbar sie ist, aber was soll sie anfangen? Sowie sie etwas versucht, lachen alle und dann schämt sie sich so schrecklich, daß sie es lieber liegen läßt. Das Herz tut ihr so weh, wenn sie verspottet wird — überhaupt, wieso machen die anderen Kinder so viel von selbst, was sie scheinbar gar nie erlernen kann? Für sie wird alles zur unüberwindlichen Schwierigkeit. Ist sie wirklich dumm? So brütet Gerda mit schmerzhafter Intensität . . .

* * *

Und die Zeit verstreicht und eines Tages findet Gerda etwas Neues, das sie turmhoch über alle Tagessorgen hinaushebt: sie hat irgendwo eine Bibel für die Jugend ausfindig gemacht und verschlingt mit einem wahren Feuereifer das Neue Testament, das ihr bis jetzt unbekannt gewesen ist. Und wenn sie auch den wahren Sinn noch nicht herauszulesen versteht, so ist sie dennoch ergriffen. Die farbenreiche Sprache des Buches und vor allem die übermenschliche Güte Christi gehen ihr zu Herzen. Dieselbe Liebe, die sie bisher für Goethes Jugendbildnis empfunden hat, bringt ihr fanatisches kleines Gemüt dem Nazarener entgegen und entwickelt sich zu einer grenzenlosen Leidenschaft. Der Dulder mit der Dornenkrone wird ihr Gott. Täglich kann sie seine Leidensgeschichte lesen, täglich erschauert sie von neuem über die entmenschte Grausamkeit derer, die den Sohn Gottes gekreuzigt hatten. Sie beginnt die Juden zu hassen, versteht gar nicht, daß es überhaupt noch ungetaufte Menschen gibt, die ihr Seelenheil so leichtsinnig auf das Spiel setzen und daß sie zu den Ungetauften gehören muß.

In dem Glauben bleibt sie ungefähr ein Jahr. Diese Religionsschwärmerei entfacht wieder einmal ihre musikalische Phantasie. Herrn Schmidts Verbot zum Trotz wird sie wieder öfters am Flügel gefunden.

An einem Karfreitag, Ostern fällt dieses Jahr früh und Berlin liegt noch im Schnee, überrascht ihre Pflegemutter Gerda, wie sie mit verklärten Augen am Klavier sitzt. Eben schließt sie mit einem grellen Akkord. Schmerzlich und schneidend hallt die ungelöste Harmonie im Ohre nach. Das blendende Schneelicht überflutet das Musikzimmer und läßt das schmale begeisterte Kindergesicht schier überirdisch erscheinen. Anna will den Bann brechen.

„Gerda, was ist das?"

„Und der Vorhang des Tempels riß!" schleudert ihr das Kind entgegen und schlägt noch einmal zur Bekräftigung den Akkord an — eine Luftpause — dann beginnt es im Baß zu grollen, dumpf — schauerlich leise und immer lauter werdend bis zum Getöse — ein schriller Mißklang. Gerda nimmt die Hände herunter, ihre Augen funkeln zornig:

„Das war die Sonnenfinsternis nach der Kreuzigung," sagt sie „und jetzt" — Anna will sie unterbrechen, aber ihre Hände greifen wieder in die Tasten — ein schimmerndes Durthema entwickelt sich mild und trostreich.

„Das ist die Auferstehung," erklärt Gerda, „jetzt geht der Heiland über die Erde und wo er schreitet, sprießen unter seinen Füßen weiße Lilien."

Anna wird es ganz wunderlich zumute. Das Kind mag es ihr angesehen haben, denn plötzlich springt es, wie von Scham gepackt, auf und flüchtet blutübergossen. —

„Das geht mit Gerda nicht so weiter," sagt Anna am Abend zu Franz. „Sie ist geradezu fanatisch mit dem Christentum. Ich werde ihr von jetzt ab selber Religionsunterricht geben."

„Ich hoffe nur, daß die Erziehung der anderen beiden dir weniger Mühe machen wird. Du bist überhaupt nicht mehr zu brauchen, so viel Kopfzerbrechen verursacht dir das Mädchen," bemerkt Franz trocken.

Anna lächelt wieder. Sie lächelt viel öfter, seit sie die Kinder hat. —

Von nun an unterweist sie Gerda in der Religion und bemüht sich, möglichst maßvoll vorzugehen. Eine ganze Weile kann auch Gerda die Lichtgestalt Jesu nicht vergessen, dann scheint sich ein neuer Ideenkomplex ihrem Denken aufzutun. Sie wird gleichsam über Nacht eine überzeugte Jüdin und verlangt inständigst danach, in die Synagoge geführt zu werden.

Anna kann sich diesen absoluten Umschlag gar nicht erklären.

„Jetzt ist sie ganz bigott," klagt sie, „wie kann ich bloß diesen Feuerkopf bändigen."

Aber Gerda soll bald von ihrem religiösen Hang kuriert werden. Ein sehr begabter Prediger hat ihr Interesse gefesselt und wird bald der Gegenstand ihrer religiösen Schwärmerei; als sie hört, daß er die Jugend unterrichtet, läßt sie mit ihren Bitten nicht nach, bis auch sie bei ihm Stunden nehmen darf. Mit angehaltenem Atem sitzt sie allwöchentlich da und harrt des Wunders, das ihre hungernde und dürstende Seele stärken und letzen soll. Aber sie harrt vergebens. Sie hat Brot und Wasser erwartet und erhält statt dessen Dogmen.

Von da an vermag die Religion ihr nichts mehr zu bieten. Gerda ist um eine Erfahrung reicher, um eine Hoffnung ärmer geworden.

Fünftes Kapitel.

Und jetzt tritt zum ersten Male eine Knabengestalt in Gerdas Leben und beschäftigt sie. Die Kinder werden im Juli nach Kreuznach geschickt, um Solbäder zu nehmen. Sie sind selig. Stundenlang tummeln sie sich mit Altersgenossen im großen Hotelgarten herum. Besonders haben sie sich mit einer Berliner Familie angefreundet, die aus einem Mädchen und zwei Knaben besteht.

Der älteste Junge hat es Gerda angetan. Dieser Wolfgang fasziniert sie, ohne sich mit ihr abzugeben. Er scheint überhaupt ein Sonderling zu sein, hält sich immer abseits von den anderen Kindern und pflückt still für sich Blumen, aus denen er dann geschmackvolle Sträußchen bindet. Gerdas Interesse ist wach geworden. Eine Zeitlang sieht sie sich dieses seltsame Gebaren ruhig an, dann folgt sie ihm unauffällig und pflückt ebenfalls Blumen. Erst betrachtet er sie erstaunt, läßt sie aber schweigend gewähren. Dann scheint er offenbar zu begreifen, daß die Blumen für ihn gemeint sind und hat sie eine gewisse Anzahl gepflückt, nimmt er sie mit einer ruhigen Selbstverständlichkeit entgegen. So bildet sich eine Art Freundschaft zwischen ihnen. Gerda sondert sich ganz von ihren Schwestern und Spielgenossen ab und begleitet ihn auf allen Wegen, um gemeinsam Blumen zu pflücken und zu binden. Die beiden plaudern nicht einmal. Wolfgang lohnt ihre Hilfsleistungen mit einem schwermütigen Aufschlag seiner sammetfarbenen Augen. Dieses schweigende Zusammensein gewinnt für Gerda einen eigenartigen Reiz, stundenlang beschäftigen sich ihre Gedanken mit dem stillen Freunde. Ihre Phantasie macht sich wieder geltend und umspinnt ihn bereits mit den wundersamsten Märchenbildern. Sie kann sich gar nicht vorstellen, daß ein richtiger Schuljunge, statt herumzutollen, Blumen pflückt und bindet. Und weil er so wenig spricht, hält sie ihn für einen verwunschenen Königssohn, der, um sich von einem bösen Zauber zu befreien, schweigend eine bestimmte Anzahl Blumen pflücken muß. Diese Annahme findet sie so schön und poetisch, daß sie zunächst gar nicht wagt, sich eine Gewißheit darüber zu verschaffen. Sie mag den heiligen Bann nicht lösen. Sie fürchtet, daß ihr die Frage verhängnisvoll werden kann — und das wird sie auch. — (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 9. Okt. Ausgabe dieses Heftes am 21. Oktober, des nächsten Heftes am 4. November.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)