Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1916

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0037|LOG_0027

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 23

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

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt: Grenze und Trugschluß. — Schicksale eines Archivs. — Vom Pfarrer von V. und einem vergessenen Instrument. — Gustav Freytag und die Musik. (Zu seinem 100. Geburtstage.) — Am Klavier. — „Operette." — Zum Gedächtnis Hugo Brücklers. — XVII. Tagung des Vereins schweizer. Tonkünstler in Freiburg. — Leipziger Musikbrief. — Kritische Rundschau: Bochum. — Gebet. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Roman-Beilage: Schicksal. (Fortsetzung.) — Besprechungen: Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Choriteratur. Neue Bücher. Neue Musikalien. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Grenze und Trugschluß.

Von HANS FISCHER (Solln-München).

Das Bestreben, die allgemeinen Kunstgrenzen nach Möglichkeit oder auch Unmöglichkeit zu erweitern, ist ein Charakteristikum unserer Zeit geworden. Welchem Kunstgebiet wir uns auch zuwenden mögen, überall stoßen wir auf die deutlichst ausgeprägte Tendenz, Regeln wahllos über den Haufen zu werfen und mit diesen Mitteln um jeden Preis etwas ausdrücken zu wollen, was sich nur durch jene ausdrücken läßt. Stil und Stilgerechtigkeit sind Begriffe geworden, die von einem recht großen Bruchteil der gebildeten Kreise mit verblüffendem Haß bekämpft werden. Das Natürliche ist für die „Gegenwartskunst" etwas höchst Fatales und was von der erheblichen Majorität künstlerisch genannt wird, dürfen wir getrost mit dem Prädikat „künstlich" versehen. Je reichlicher der „künstliche" Wert auftritt, desto mehr gibt er zu denken. Dabei wird mit merkwürdigem Aufwand von Logik und scharfsinnigem Intellekt eine Vielheit kompliziertester und entlegenster neuer Systeme aufgebaut und ganz nebenher die geringfügige Tatsache übersehen, daß es für uns Menschen, also auch für unsere Kunst unverrückbare Grenzen gibt. Kunstformen sind natürlich wandelbar, wie in gewissem Grade Kunstanschauungen, aber es besteht eine tiefe Grundgesetzlichkeit in der Kunst, die von Anschauungen und Zeitabschnitten unabhängig ist. Große Kunstwerke sind immer im eigentlichen Sinne modern; Beethovens neunte Symphonie, Goethes Faust und Michelangelos Sistina sind Dinge, die nicht veralten können. Gäbe es aber wirklich einmal eine Zeit, die dergleichen ernsthaft für wertlos erklären würde, so müßte das eine in mehr als einer Hinsicht bedenkliche Epoche sein. Was jenes Grundgesetz der Zeitlosigkeit in der Kunst — nicht Kunstform — ausmacht, ist das Geniale oder das Göttliche, welches an sich von Raum und Zeit nicht regiert wird, noch auch dort seinen ursprünglichen Sitz hat. Aber dieses Geniale an sich wäre für uns Menschen unverständlich, wenn nicht wertlos. Es bedarf nicht nur einer menschlichen Stätte, sondern auch eines menschlichen Vermittlers, soll es uns Werte zum Bewußtsein und zur Wirksamkeit bringen. Ein Bild sei erlaubt: Der Genius ist innerhalb des dreidimensionalen Raumes und der Zeit als Mensch lebendig geworden. Dieser Mensch verfügt gemäß seiner inneren Abkunft über eine geniale, z. B. künstlerische Begabung. Die Kunstwerke, welche durch ihn entstehen, offenbaren unverkennbar den göttlichen Gedanken, aber auch ein Menschliches im allerhöchsten Sinn. Hier tritt uns der ruhige und vollendete Ausgleich zwischen genialer Idee und menschlicher Form, zwischen der Eingebung und dem Lebendig-machen entgegen und dieser Ausgleich ist es gerade, der das geniale Kunstwerk kennzeichnet, darüber kommt man mit den bestausgedachten Systemen und Maximen nicht hinweg. Unbedingte Konsequenz ist ein Leitsatz von mehr gedachter, als praktischer Bedeutung; er gehört der maschinellen, nicht aber der lebendigen Wirksamkeit an. Sobald Leben und Lebendigkeit in Frage kommen, wird anstatt dessen der Kompromiß oder Ausgleich als Notwendigkeit in den Vordergrund gerückt. Der Künstler kann weder absolut und nur genial arbeiten, weil er mit irdischem Material ein Werk schaffen muß, das von menschlichen Sinnen aufgenommen werden kann; noch wird er mit Menschlichem allein ein Kunstwerk hervorbringen, weil Kunst und Menschlichkeit sich nur teilweis decken.

Auf Energie-Ausgleich beruht das kosmische Geschehen und alles buchstäbliche Geschehen überhaupt. Beherrscht dieses Prinzip die Welt der Quantität oder Masse, welcher Maxime untersteht dann die Welt des Nichtquantitativen, also des Geistigen und Seelischen, des Gefühlsmäßigen? Selbst wenn wir nicht durch die Erfahrung hätten erkennen müssen, daß auch dort keine willkürliche Konsequenz, sondern nur Ausgleichsnotwendigkeit besteht, wäre eigentlich der Gedanke nahegelegen, auf dem Gebiet des Geistes eine Parallelerscheinung zum Prinzip des Energie-Ausgleichs auf demjenigen der Materie zu suchen. Eigentümlicherweise ist jene Erkenntnis aus der Erfahrung gegenwärtig stark in Mißkredit, wenn nicht gar in Vergessenheit geraten und man wendet sich wieder — auch in der Kunst — mehr dem toten Lehrsatz der Konsequenz zu. Die Wissenschaft nennt sich exakt und gründet darauf die Berechtigung zu ihrem Namen. Exaktheit bedingt Konsequenz und in der Tat geht sie auch, soweit das möglich ist, konsequent vor. Mathematik gilt in dieser Beziehung für das Ideal der Wissenschaften. Aber sogar hier treffen wir auf seltsame Unstimmigkeiten. Die Formel π ist ein unendlicher Dezimalbruch und was kann z. B. ohne diese Formel in der kosmischen Welt berechnet werden? Schon dieser unendliche Bruch bedingt einen wenn auch noch so geringen Rest, der die Bezeichnungen „Konsequenz" und vor

allem „Exaktheit" hinfällig macht. Daß die Berechnungen trotzdem, manchmal sogar praktisch ganz genau stimmen, beweist nur, daß wirkliche Richtigkeit auch ohne restlose Exaktheit entstehen kann. — In der Medizin ist ein unbedingt konsequentes Vorgehen noch weit weniger möglich, vielmehr tritt hier der Ausgleich als herrschendes Prinzip völlig klar zutage. Ein Diagnostiker ohne Intuition ist undenkbar. Was stellt aber Intuition anderes dar, als den Ausgleich zwischen Wissen und Ahnen, zwischen Intellekt und innerem Gefühl? Wir sagen von einem großen Arzt, er verstünde seine Wissenschaft künstlerisch zu handhaben. Angesichts dieser Tatsachen wagt man immer noch, Wissenschaft gelegentlich als etwas absolut Exaktes hinzustellen und nicht nur das: man will nun nach den nämlichen Grundsätzen auch der Kunst zu Leibe rücken.

Jener Rest in der Formel π ist von typischer Bedeutung. Es gibt keine einzige wirkliche Konstellation auf dem Gebiet des Lebendigen — und was stünde schließlich in keinerlei Beziehung dazu —, wo nicht durch unbedingt konsequentes d. h. im wissenschaftlichen Sinn konsequentes Vorgehen das Resultat in Frage gesetzt wird, weil ein geheimnisvoller Rest übrig bleibt, der den Abschluß entscheidend hindert. Die mathematisch reine Stimmung nach der genau berechneten Schwingungszahl wirkt im Zusammenklang für das menschliche Ohr nur innerhalb der engsten Grenzen rein. Das Oktaven-Intervall bleibt z. B. nach oben und unten nicht dasselbe, sondern es kommt zunächst ein verschwindend kleiner Bruchteil hinzu, der sich ganz allmählich je nach dem Abstand vom Ausgangston vergrößert, so daß schließlich oben zum Cis wird, was unten C ist. Daß hierdurch der Tonkreis zu einer Spirale entartet, gibt zu denken, könnte aber praktisch ohne Bedeutung sein, wenn sich eben das Gehör nicht ganz entschieden ablehnend dagegen verhalten würde. — Warum aber verhält es sich so? Der äußere Grund ist scheinbar sehr einfach und einleuchtend: Nur das Quinten-Intervall bleibt nach oben und unten genau das nämliche, folglich klingen die Quinten rein. Sobald es sich indessen um Modulierung nach entfernteren Tonarten handelt, empfindet das Ohr den jeweils hinzukommenden und nicht immer gleichen Bruchteil als störend, weil es die wenigen Schwebungen, um welche sich die verschiedenen Intervalle vergrößern, nicht in organischen Zusammenhang miteinander bringen kann. Weshalb das aber nicht möglich ist, ist eine andere Frage. Das menschliche Gehör ist ein Bestandteil des lebendigen Organismus und unterliegt als solcher seiner Gesetzlichkeit. Diese Gesetzlichkeit des lebendigen Organismus beruht aber auf Kompromiß oder Ausgleich, nicht auf Konsequenz und Exaktheit. Den Beweis dafür findet man — von Fähigkeiten des Gehirns und Verwandtem ganz zu schweigen — in den einfachen anatomischen Fähigkeiten des menschlichen Körpers. Der Arm, der eine Winde in Tätigkeit setzt, hat praktisch die nämliche Funktion, wie der Kolben einer — nehmen wir an — gleichstarken Maschine, der auf eben diese Weise dieselbe Leistung hervorzubringen hat. Aber die Maschine arbeitet mechanisch, d. h. mit immer genau gleichbleibender, absolut exakter und starrer Bewegung, während im Arm durch den ganzen elastischen Bau bedingt, Knochen, Gelenk und Muskulatur nicht immer genau die nämliche Bewegung zu machen haben, um dieselbe Arbeit zu leisten; folglich ist die Bewegung auch nicht in dem Sinne exakt, wie bei der Maschine. Im lebendigen Organismus steht alles in unendlich variabler Wechselwirkung, woraus sich nicht nur die Möglichkeit, sondern ganz einfach die Gesetzlichkeit des Ausgleichs als leitendes Prinzip ergibt. Bei der Maschine ist die Wechselwirkung nicht veränderlich: Die treibende Kraft hat diese, die Kolbenstange jene Funktion zu erfüllen und das geschieht nach der einmal vorhandenen Einrichtung immer auf die nämliche Weise. Hier herrschen Konsequenz und Exaktheit. — Um nun zum Ausgangspunkt zurückzukehren:

Weil das Gehör als Teil des lebendigen Organismus der Gesetzlichkeit des Ausgleichs unterliegt, kann es sich dem Prinzip der Exaktheit und Konsequenz nicht unterordnen und kann daher die mathematisch reine Stimmung praktisch nicht als rein empfinden. — Hier wird das konsequente Vorgehen durch Auftreten des bewußten, nicht lösbaren Restes entscheidend in Frage gestellt.

Man sollte denken, daß wir uns an dieser Erfahrung hätten genug sein lassen. Aber wie man sich ehemals vor Erfindung der gleichschwebenden Temperatur nach einer Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten gesehnt, so sehnt man sich heute nach einer Vermehrung der unmusikalischen. Und da man schon einmal Logik und Intellekt in Sachen der Tonkunst reichlich zu Rate gezogen hatte, fuhr man mit dieser Gepflogenheit fort, ohne dabei zu bemerken, wie sehr seitab man sich vom eigentlichen Kernpunkt der Sache befindet. Natürlich sind die kakophonen Kombinationen innerhalb der gleichschwebenden Temperatur keine unbegrenzten und außerdem machte sich der Umstand unangenehm fühlbar, daß Kakophonien und Disharmonien, trotz der allerverschiedensten Technik, einander in der Wirkung relativ recht ähnlich waren. — Anstatt nun aber den Fehler bei sich zu suchen, sucht man ihn im System. Man beginnt die harmonischen Möglichkeiten allmählich für erschöpft zu halten und sucht nach neuen Ausdruckswegen. Und damit ist man abermals im Irrtum über sich. Nur die disharmonischen Möglichkeiten beginnen sich gegenwärtig der Erschöpfung zu nähern, ihrer Gleichförmigkeit wegen, nicht buchstäblich, denn Kombinationen schlecht klingender Art gibt es so viele, daß sie in dieser zwar sehr tätigen, aber doch kurzen Zeit kaum alle werden verwendet worden sein. Aber die harmonischen sind keineswegs erschöpft, denn sie sind ungleich vielartiger. Freilich bedarf man hier einer lebendigen Schaffenskraft, weil man aber gemäß der intellektuellen Vorliebe das Prinzip der Konsequenz zu betätigen wünscht, sucht man unbewußt und ganz instinktiv nach einer Erweiterung nicht der harmonischen, sondern der disharmonischen und kakophonen Möglichkeiten. Am liebsten würde man die Grenze des tiefsten bezw. höchsten, noch als Klang empfundenen Tones verschieben. Das geht jedoch nicht an, weil sich das Ohr nicht willkürlich verändern läßt, ebensowenig wie das Auge zum Erkennen der ultraroten, respektive ultravioletten Strahlen erzogen werden kann. Nun versucht man es mit der Teilung der Töne in Viertelstöne. Das würde allerdings nur den disharmonischen Kombinationen zugute kommen, denn eine solche Teilung nähert sich der Wirkung mathematisch reiner Stimmung, die dem natürlich und harmonisch empfindenden Ohr bekanntlich widerspricht. Dagegen führt man an, daß ehemals in der Tonkunst auch die Halbtöne verpönt gewesen seien und sich hernach das Gehör doch an diese gewöhnt habe. Es kann sich indessen hierbei nur um Dogma oder Gewohnheit gehandelt haben, denn Halbtöne sind keine allzufeine Differenzierung. Nun versucht man aber auf diesem Wege konsequent fortzufahren, ohne zu bedenken, daß diese Handlungsweise schließlich unbedingt eine Grenze erreichen muß, die sich innerhalb unserer menschlichen Gesetzlichkeit nun und nimmer überschreiten lassen wird. — Und diese Grenze ist aller Wahrscheinlichkeit nach schon über den Viertelston gezogen. Eines ist jedenfalls vollkommen sicher, daß sich das Gehör nicht in der konsequenten und logischen Weise weiterentwickelt, welche den musikalischen Tendenzen der Gegenwart entsprechend wäre. Aber das bemerkt man nicht einmal, sondern arbeitet in der einmal eingeschlagenen Richtung ruhig weiter. Daß durch alle derartigen Versuche nur das Material der Musik eine Erweiterung

erfährt und obendrein nur eine scheinbare, wird gerade von konsequenten Logikern unserer Zeit leicht übersehen, wie es denn auch unbekannt geblieben zu sein scheint, daß damit eigentlich kein Fortschritt, sondern eher ein Rückschritt nach der primitiveren Stufe geschieht. Es wird nicht gestaltet, sondern entstaltet. Das wahre schöpferische Element in der Tonkunst ist jetzt im Abnehmen begriffen, und dem soll durch eine Vermehrung des Materials abgeholfen werden. — Begleitet wird dieser mißliche Umstand durch die allgemeine Zeittendenz des Revolutionierens aller Begriffe und Gesetze der Kunst. Nicht, als sollte hier dem konservativen Bestehenlassen der Kunstregeln, auch vielleicht überlebter, das Wort geredet werden. Aber die Grundgesetzlichkeit ist ganz ungeheuerlich mißverstanden worden und daher kommt es, daß man heute allen Ernstes und mit immer hartnäckigerer Zähigkeit versucht, die Tonkunst — und nicht nur sie allein — unter die Herrschaft der Konsequenz zu bringen. Das ist der große Trugschluß. Ob dies nun Folgeerscheinung der mangelhaften Lebendigkeit überhaupt oder einer willkürlicheren Ursache ist, sei dahingestellt.

Schicksale eines Archivs.

Der unter dem Vorsitze des Leipziger Gelehrten Geheimrat Prof. Dr. Ostwald im Jahre 1911 gegründete Verein zur Organisation der geistigen Arbeit „Die Brücke“ hatte von dem Musikschriftsteller *Otto Keller* dessen umfangreiches *Musikarchiv* erworben. Es bildete den Grundstock der Vereinssammlungen und nach seinem Muster sollte das Brückenarchiv nach und nach auf allen Gebieten der Künste und Wissenschaften ausgestaltet werden. Nachdem durch Unstimmigkeiten im Hauptausschuß der Brücke und den Rücktritt des Prof. Ostwald vom Vorstande das groß angelegte Unternehmen im Frühjahr 1914 in Finanzschwierigkeiten geraten war, die noch heute nicht überwunden sind, fiel das Musikarchiv an seinen früheren Besitzer zurück.

Otto Keller war nämlich so vorsichtig gewesen, in seinen Verkaufsvertrag mit der Brücke die Bestimmung aufnehmen zu lassen, daß das Archiv wieder sein alleiniges Eigentum werde, sobald eine der 40 Monatsraten, die von der Brücke an ihn für Ueberlassung und Fortführung des Archivs zu zahlen waren (in Summa 10 000 M.), nicht bezahlt würde. Nach Entrichtung der 32. Rate trat dieser Fall ein. Keller widmete sich seitdem ganz dem weiteren Ausbau der inzwischen um viele wertvolle Ergänzungen vergrößerten Sammlung. Bei seiner Uebersiedelung von Wien nach *München* im Jahre 1907 hatte sie aus 250 000 einzeln auf Kartonblätter geklebten und alphabetisch geordneten Zeitungsausschnitten über Komponisten, Musiker, Gesangskünstler, Theater- und Konzertaufführungen bestanden. Durch die Einverleibung einer ebenso angeordneten Ausschnittsammlung, die Otto Kellers Bruder *Viktor* über *Theater* angelegt hatte, wurde das Archiv auf das gesamte Gebiet „Theater und Musik“ erweitert, und dann noch mit den bedeutenden Sammlungen *Karl Steiningers* (Dresden) und des *Freih. v. Mitis* (Wien) verschmolzen. Dadurch war das *Musik- und Theaterarchiv* auf rund zwei Millionen Nummern angewachsen. Es besteht nicht allein aus Zeitungs- und Fachzeitschriften-Ausschnitten, sondern ist auch reich an Bildnissen, Karikaturen und Ansichten aller Art. Ein merkwürdiger Zufall hatte es gefügt, daß die ganz unabhängig voneinander entstandenen Sammlungen sich gegenseitig ergänzten. Die Sammlung Mitis ging von 1774 bis ungefähr 1880, Viktor und Otto Keller sammelten von 1876 an und die Sammlung Steiningers, die ebenso wie die Viktor Kellersche das Theater umfaßt, beginnt mit demselben Jahre, in dem Viktor Keller die Sammlerarbeit abgebrochen hatte.

Trotzdem war es nicht leicht, die Sammlungen Viktor Kellers, Steiningers und Mitis der Otto Kellerschen einzugliedern, namentlich nachdem die Hilfskräfte, über die Otto Keller als Archivar der Brücke verfügt hatte, ihm nicht mehr zur Verfügung standen und er jetzt bei der Weiterführung der Arbeit ganz auf seine eigene Kraft allein angewiesen war. Die hinzugekommenen Sammlungen waren nämlich zum Teil nach ganz anderen Systemen, als die seinige, geordnet. Sein Bruder hatte das Material nach den verschiedenen Theatern Wiens und das rein biographische Material wieder in getrennten Abteilungen gruppiert. Steininger dagegen hatte die Besprechungen der einzelnen dramatischen Werke nach den Anfangsbuchstaben des Werkes geordnet, so daß man Grillparzers „Ahnfrau“ unter A, Schillers „Jungfrau von Orleans“ unter J zu suchen hatte. Das Archiv des Freiherrn v. Mitis war zum größten Teile völlig ungeordnet, ebenso etwa eine Million Nummern des Steiningerschen Materiales. Das von der Brücke eingeführte Weltformat ist von Keller beibehalten worden. Die Anordnung ist nun so, daß das gesamte Material über einen Meister, in Unterabteilungen gruppiert, beisammen liegt. Musik und Theater sind nicht getrennt, weil sie in inniger Beziehung zueinander stehen und leicht von einem Gebiet auf das andere verwiesen werden kann. Welche Ausdehnung einzelne Abteilungen des Archivs angenommen haben, beweist das Fach *Richard Wagner*. Es umfaßt rund 35 000 Ausschnitte und nahezu 1000 Unterabteilungen. Keller war darauf bedacht, das Gleichartige und Wesensverwandte möglichst beisammen zu halten, rein biographisches vom ästhetischen Material zu trennen und die Aufführungsberichte nach den Städten zu ordnen. Dadurch ist es an der Hand des Archivs möglich, jede der vielen Fragen, die schon über Richard Wagner erörtert wurden, aufs schnellste zu beantworten. Wo es anging, sind Uraufführungsdaten, die für biographische Zwecke besonderen Wert haben, ermittelt und auf dem Umschlage der jeweiligen Mappe vermerkt, um langes Suchen zu ersparen.

Welche Erleichterung ein so geordnetes und reichhaltiges Archiv von Quellenmaterial dem Schriftsteller, Journalisten, Literatur- und Musikforscher bieten kann, ist demjenigen, der jemals genötigt war, sich die erforderlichen Daten für eine mehr oder minder umfangreiche Arbeit aus öffentlichen Bibliotheken und durch Umfragen bei weit auseinanderliegenden Stellen zu beschaffen, sofort einleuchtend. Ein paar Beispiele aus Otto Kellers Praxis geben darüber ein treffendes Bild: Geheimrat Koch in Breslau war mit einer Arbeit über Richard Wagner beschäftigt und fahndete nach einem Artikel von Gustav Schönaich über Richard Wagner in Wien während der Jahre 1861—64, der im Wiener Tagblatt vom Jahre 1892 erschienen war. Das Wiener Tagblatt ist inzwischen eingegangen, Pflichtexemplare befinden sich nur an den drei öffentlichen Bibliotheken in Wien und werden zwar an Leser im Zeitungssaal ausgeliehen, nicht aber versendet. Nun wußte Geheimrat Koch nicht, wie er zu diesem Artikel kommen sollte. Er schrieb in seiner Ratlosigkeit an einen Wiener Freund, der aber zufällig gerade in *München* auf Besuch weilte und mit Keller zusammentraf. Kellers Archiv lieferte in wenigen Minuten den betreffenden Aufsatz, der sofort seinem Fache entnommen wurde und am nächsten Tage schon bei Geheimrat Koch in Breslau anlangte. Ein anderer Fall: Ein Student der Münchener Universität schrieb an einer Biographie Eduard v. Bauernfelds, die zu seiner Doktordissertation bestimmt war. Die Buchliteratur über Bauernfeld ist noch sehr klein; man ist bei diesem Meister zum größten Teile auf Zeitungsliteratur angewiesen. Diese ist aber zumeist in Wiener Blättern erschienen und von solchen ist in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek nur die Neue Freie Presse zu haben, doch ist es zweifelhaft, ob dort alle fünfzig Jahrgänge vorrätig sind. Die für eine Bauernfeld-Biographie vorzugsweise in Betracht kommenden Feuilletons, Auszüge aus seinen Tagebüchern und Mitteilungen sind vorzugsweise im Neuen Wiener Tageblatt erschienen. Welch eine unendliche Mühe wäre es gewesen, wenn der Doktorand fünfzig Jahrgänge Neue Freie Presse, nicht viel weniger Bände des Neuen Wiener Tageblatts und noch anderer Zeitungen hätte durchblättern müssen, um sein Material über Bauernfeld zusammenzutragen, diese Vorarbeiten hätten ihn Monate gekostet. Keller bestellte den jungen Mann für den nächsten Morgen in seine Wohnung, wo das Musik- und Theaterarchiv dank der praktischen Anordnung nach dem Brückesystem ein mäßig großes Zimmer ausfüllt, und übergab ihm 278 Feuilletons aus Wiener Zeitungen, chronologisch geordnet, die sich mit Bauernfeld und seinen Werken beschäftigten.

Geheimrat Ostwald hat den Ausspruch getan: „Vergeude keine Energie, verwerte sie.“ Was einer einmal gesucht und gefunden hat, soll auch den anderen zu gut kommen. Das ist der Zweck, für den Otto Keller in vierzigjähriger Arbeit sich abgemüht hat, um Tausenden von geistigen Arbeitern Zeit zu sparen.

Aus Schriftstellerkreisen ist schon oftmals auf die Notwendigkeit hingewiesen worden, die in der Tagespresse und in den Fachzeitungen enthaltenen ungeheuren Werte geistigen Materials zu sichten und systematisch zu ordnen, aber Versuche in dieser Richtung, die in größerem Stile gemacht worden sind, blieben bis jetzt leider immer in den Anfängen stecken. In einem Aufsatze der Allgemeinen Musikzeitung in Berlin vom 23. Oktober 1908 „Ein Wort zur Besserung musikwissenschaftlicher Arbeiten“ fordert *Richard Sternfeld*, daß ein Schriftsteller, bevor er eine Arbeit beginnt, sich über das bereits vorhandene Material in Kenntnis setzt, damit er nicht dasselbe sagt, das schon einmal gesagt ist, damit er nicht eine Ansicht, die schon einmal geäußert wurde, als die seine ausgibt und endlich damit er an bereits Gefundenem

anknüpft und es weiter ausbaut. Auf dem Gebiete der Musik bestanden bis zum Ausbruche des Krieges zwei Literaturzusammenstellungen der letzten Jahrzehnte. Die Internationale Musikgesellschaft und „Die Musik" in Berlin boten diese Uebersichten über die in Tages- und Fachblättern erschienene Literatur. Beide Unternehmungen aber hat der Krieg zerstört: die Internationale Gesellschaft hat sich aufgelöst und die Berliner Zeitschrift hat aufgehört, zu erscheinen. Ein Register der in der Buchliteratur und in der Tagespresse zerstreuten Aufsätze nützt allein dem wissenschaftlichen Arbeiter auch noch nicht viel. Die Buchliteratur ist freilich ohne viel Mühe in größeren Bibliotheken zu finden, aber die Erlangung eines notwendigen Zeitungsartikels, auch wenn man Namen und Gattung des betreffenden Blattes kennt, ist oft mit großen Schwierigkeiten verbunden.

Im Jahre 1911 wurde in *Leipzig* ein *Verein „Zeitungsarchiv"* begründet, ein Unternehmen, das der bekannte Berliner Gelehrte Dr. *Franz Oppenheimer* mit folgenden Worten begrüßte: „Um welche Qualitätswerte es sich hier handelt, davon haben die wenigsten Menschen eine Vorstellung, denen immer noch das bekannte Kanzlerwort von den entgleisten Existenzen im Kopfe spukt. Die Wahrheit ist dagegen, daß an den großen deutschen Zeitungen als Redakteure und Mitarbeiter die besten Sachkenner auf jedem einzelnen Gebiete tätig sind, und es ist in der Tat ein Jammer, daß so viel konzentrierte Hochleistung tagtäglich an uns vorbeirinnt, wie das Wasser im Flusse, um — das Bild ist banal — im Meer der Vergessenheit zu versinken." Eine kleine Vorstatistik des Arbeitsausschusses gab an, daß im Januar 1911 in den sechzig größten deutschen Tageszeitungen nicht weniger als 8454 Arbeiten der Registrierung wert erschienen. Der Verein Zeitungsarchiv verfolgte nur den Plan, zu registrieren, ohne die Artikel aufzubewahren. Dem geistigen Arbeiter wäre damit auch das Jagen nach dem Materiale selbst nicht erspart geblieben, aber das Unternehmen ist schließlich überhaupt nicht ins Leben getreten, sondern Projekt geblieben. Auch die Brücke wollte den Gedanken durchführen, zersplitterte aber dann die geistigen und finanziellen Kräfte auf andere weniger wichtige Dinge. Um so dankenswerter ist Otto Kellers Entschluß, das Archiv zu erhalten und weiter fortzuführen. Sein segensreicher Zweck würde freilich nur dann in vollem Maße zur Geltung kommen und der Bestand des Archivs für die fernere Zukunft gesichert bleiben, wenn es über kurz oder lang in den Besitz einer großen öffentlichen Anstalt überginge. Denn mit dem Fortschreiten der Zeit wird die Arbeit des Weiterführens und des Ausbaues, sowie der Ausleihbetrieb die Kräfte, auch die finanziellen, eines Einzelnen übersteigen. Wie ich höre, geht Otto Keller mit dem Plane um, nach *Berlin* zu übersiedeln, das der Benützung des Archivs größeren Spielraum bietet als München. Da der an dem Archiv noch mitarbeitende und als Mitbesitzer daran beteiligte Dresdener Sammler *Karl Steininger* seit Kriegsbeginn im Felde steht, wird ein Beschluß über das weitere Schicksal des Archivs wohl bis nach dem Friedensschluß hinausgeschoben werden. Seiner Benützung steht damit aber nichts im Wege, da die einzelnen Teile gegen Ersatz der Kosten auch nach auswärts leihweise abgegeben werden. **Hans B. Grube (München).**

Vom Pfarrer von V. und einem vergessenen Instrument.

Von Prof. Dr. FRITZ VOLBACH, z. Z. Leutnant d. Landw.

Längere Zeit lagen wir in einem Dörfchen in der Nähe von Longuyon im Quartier. Außer seiner prächtigen Lage in einem lieblichen, von Wäldern umrahmten Flußtale bot der Ort nichts Bemerkenswertes. Am oberen Ende liegt die alte, kleine Kirche. Sie reicht wohl noch in die Zeit herein, in der diese ganze Gegend dem trierschen Bischofsstuhle untertan war; in ihren ältesten Teilen bis gegen 1200. Künstlerisch ist sie wertlos. Rechts von ihr, nur durch den schmalen, jetzt unbenützt daliegenden Friedhof getrennt, befindet sich das geräumige, hübsche Pfarrhaus, hinter ihm der große, einst sichtlich sorgfältig gepflegte, in zwei Terrassen aufsteigende Pfarrgarten. Jetzt war er verwildert und das Unkraut wucherte überall. Aber zwischen all dem Grün leuchteten prächtige, dunkelrote Rosen. In dem leeren Hause hatten sich unsere Schuster und Schneider niedergelassen und dort ihre Werkstätten aufgeschlagen.

Als ich eines Tages dort eintrat, war ich erstaunt über das Bild der Verwüstung, das sich mir überall bot: die Möbel fast alle verschwunden, die Wände kahl und schmutzig, die Fenster meist zerschlagen oder gar ganz herausgerissen. In einem Zimmer war der Fußboden bedeckt mit Büchern, alten Papieren, Stoffetzen, alles wirr durcheinander. In die Decke oben hatte man ein großes Loch geschlagen und durch die Oeffnung offenbar alle diese Dinge, vorab die Bücher vom Speicher aus herunter geworfen. Ich hob einige auf und blätterte darin. Alles religiöse Schriften, meist populärer Art; nichts Bedeutendes. Doch dort, ein hübscher, alter Lederband! — In der Tat, eine prächtige Originalausgabe Boßnetscher Schriften. Während ich darin blättere, raschelt's in der Ecke und eine große Ratte springt quer über den Bücherhaufen und verschwindet neben dem Kamin, dessen Oeffnung durch ein Bild des heiligen Nikolaus zugestellt ist. O, diese Ratten! Kaum ein Haus, das nicht von ihnen heimgesucht ist. In Kellern und Scheunen, in Ställen und Speichern wimmelt es von diesen eklen Tieren und selbst in die Wohnräume dringen sie ein. — Ich werfe das Buch hin und verlasse schnell das Zimmer. Der nächste Raum war leer und barg weder Tisch noch Stuhl; dafür aber standen dort zwei Harmoniums, leider beide vollständig zerstört. Wer aber beschreibt meine Ueberraschung, als ich im nächsten Zimmer ebenfalls zwei solcher Instrumente fand, wieder in gleichem Zustande. Wozu hatte der Pfarrer gleich vier Harmoniums gebraucht? — Dann aber kam das Gefühl der Entrüstung über mich über die Zerstörung. Das war doch sonst nicht die Art unserer Soldaten, so zu hausen und vor allem sich an den Instrumenten der edlen Frau Musika zu vergreifen!

Ich mußte an einen anderen Abend denken, lange Monate vorher. Nach längerem Marsche hatten wir in einem kleinen Dorfe Quartiere bezogen. Am Abend, es war bereits dunkel, führt mich mein Weg, beim Revidieren der Wachen, an der Schule vorbei. Da vernehme ich aus dem Hause heraus, von Harmoniumakkorden begleitet, Männergesang. Unbemerkt trete ich in den, nur von einer trüben Kerze beleuchteten Saal ein. Ringsherum lagern unsere Soldaten auf dem Stroh, in der Mitte aber steht das Harmonium und vor ihm ein bärtiger Krieger, sein Kopf scharf beleuchtet von dem einzigen Licht, das neben ihm auf dem Instrument stand. Gerade stimmt er den schönen, alten Choral an: Vom Himmel hoch, da komm ich her — es ist ja bald Weihnachten — und die Stimmen der Leute fallen mit ein; nicht rauschend und laut, fast weich und elegisch wie Heimweh, Heimweh nach dem Vaterlande, der Familie, der trauten Stube mit dem Weihnachtsbaum. — Nein, diese Männer sind unfähig zu solcher Zerstörung, das stand außer Frage. Wer aber war der Täter gewesen? — Ich erhielt auch bald durch einen Einwohner die Antwort nicht nur auf diese Frage, sondern ich erfuhr auch, warum der Pfarrer so viele Instrumente besaß. Unsere Soldaten waren unschuldig an jeglicher Zerstörung. Die Sache aber verhielt sich so. Der Pfarrer war ein leidenschaftlicher Musikfreund. Sein Interesse galt aber nicht nur der Kunst selbst, sondern ebenso den Instrumenten und ihrem Bau. In seiner freien Zeit verfertigte er selbst Harmoniums. Nicht von Grund auf; er verfuhr vielmehr so, daß er alte, zerbrochene Instrumente aufkaufte und aus den gut erhaltenen Teilen ein neues Instrument zusammensetzte. Die vier Harmoniums des Pfarrhauses gehörten zu den ersteren, aus ihnen sollte noch ein neues Instrument erstehen. Aber da war der Krieg gekommen und so blieben sie in ihrem zerbrochenen Zustande. Das Rätsel war gelöst. — Der Pfarrer aber war Soldat geworden und ins Feld gezogen.

Von seiner Geschicklichkeit aber sollte ich bald eine Probe erhalten, als ich einige Tage nachher, an einem Sonntag mittag in die Kirche trat, angelockt durch hübschen Gesang wohlklingender Frauenstimmen. Um den lichterglänzenden, blumengeschmückten Altar „Unserer lieben Frau von Lourdes" knieten Frauen und Mädchen, andere umstanden ein Harmonium, an dem eine junge, hübsche Frau saß und den Gesang der anderen schlicht und geschmackvoll begleitete; das Ganze ein Bild holden Liebreizes.

So hielten sie allsonntäglich nun ihren Gottesdienst, allein, nachdem der Krieg ihnen den Pfarrer genommen. Das Harmonium aber war aus des Pfarrers Hand hervorgegangen und sowohl in Ton als technischer Arbeit vortrefflich geraten. Nach Beendigung des Gottesdienstes erzählte mir die Organistin, daß viele Dorfkirchen der Umgebung ihrem Pfarrer ein Harmonium verdankten — Orgeln trifft man in französischen Dorfkirchen nirgends. Ich frug nach dem Pfarrer selbst. Sie schilderte ihn mir als stillen, blassen Mann von etwa 36 Jahren, brustleidend und kränklich, aber stets freundlich und hilfsbereit. Seine Freude und Erholung bildeten technische Arbeiten, nicht nur an Harmoniums, auch auf Uhren verstand er sich vortrefflich. Das trieb er, fügte meine Begleiterin bei, nur „zu seinem Vergnügen", nicht um Geld damit zu verdienen.

Während wir so plauderten, führte sie mich in die Sakristei und schob einen Vorhang beiseite. „Sehen Sie, das hat er auch wiederhergestellt." Ich stand vor einem Instrumente, das mir bisher ganz unbekannt geblieben, und von dem ich

glaubte, daß es seit Jahrhunderten verschwunden sei. „Unser *Monochord*“, sagte sie, auf das seltsame Instrument hinweisend. Ich zog es hervor und betrachtete es näher. Ein bankartiges Gestell, das statt des Sitzes aber eine auf die Kante gestellte Leiste trägt, die rechts und links über das Gestell herausragt und geschmackvoll nach unten gebogen ist. In diese Leiste hineingebaut, sie unterbrechend, ist der Schallkörper des Instrumentes, eine in ihren Abmessungen vollständig nachgebildete *Viola*, ganz oval, ohne jede Zargenbuchtung. Die Leiste selbst erscheint gleichsam als der Hals des Instrumentes. Auch die Schallöcher haben noch die alte bohnenförmige Gestalt. Dieselbe Form, wie sie z. B. das Instrument des berühmten Geigers am Musikhause zu Reims aus dem XIII. Jahrhundert, oder der musizierende Engel im Kölner Dom. aus derselben Zeit, zeigen. Auf diesem Schallkörper, der die rechte Seite bis fast zur Mitte des Gestells einnimmt — er ist 60 cm lang —, zwischen den beiden Schallöffnungen steht der Steg und über diesen läuft die eine Saite, die dem Instrumente den Namen gegeben hat. Sie läuft über den Violenkasten weg und ist oberhalb desselben mit einem Messingwirbel im Gestell selbst befestigt. Auf der entgegengesetzten Seite, nach links, endigt die Saite in einem länglichen, schmalen Gehäuse, das vorne sichtbar eine kleine Klaviatur von zwei Oktaven Umfang — vom großen bis zum eingestrichenen *G* — trägt. Durch Niederdrücken der Taste legt sich, mittels einer sehr einfachen Uebertragung, ein kleiner Hebel gegen die Saite und drückt sie fest gegen die Unterlage, sie so dem gewünschten Tone gemäß verkürzend. In Schwingung versetzt wird die Saite durch einen Bogen, der etwa die Mitte hält zwischen Violoncello- und Baßbogen.

Meine Führerin nannte das Instrument ein Baßmonochord. Es gibt aber auch ein kleineres Instrument für die hohe Lage. Außerdem Instrumente mit zwei Saiten, sogen. Bichorde. Die zweite Saite ist eine Oktave höher gestimmt als die andere; ähnlich also wie bei den alten Kielflügeln und Clavichords zur Zeit J. S. Bachs. Auch bei diesen konnte man die Töne der Grundoktave in der höheren Oktave verdoppeln, genau entsprechend einem Vierfußregister der Orgel. — Ein solches Bichord war auch hier vorhanden gewesen. Es war das Lieblingsinstrument des Pfarrers, der es mit Vorliebe zum Harmonium gespielt. Leider aber ist das Instrument spurlos verschwunden.

Der Klang des Instrumentes entspricht dem der alten Viola da Gamba: dieselbe Zartheit und elegische Weichheit. — Hergestellt wurden diese Instrumente, wie eine Marke zeigt, in einem Orte namens Pierre bei Toul und werden es wohl heute noch.

Mit stiller Verwunderung betrachtete ich das Instrument, ist es doch in der Tat der Nachkomme nicht nur eines, sondern zweier uralter Ahnen, deren Eigenart es in sich gleichsam vereinigt. Einmal geht es zurück auf das alte Monochord, das nicht nur zu akustischen Messungen, sondern auch zu wirklichem Spiele diente. Schon im Altertume war es bekannt und bereits im frühen Mittelalter wird es genannt. Von ihm hat unser Instrument mit dem Namen die Grundeigenschaft, die eine Saite übernommen.

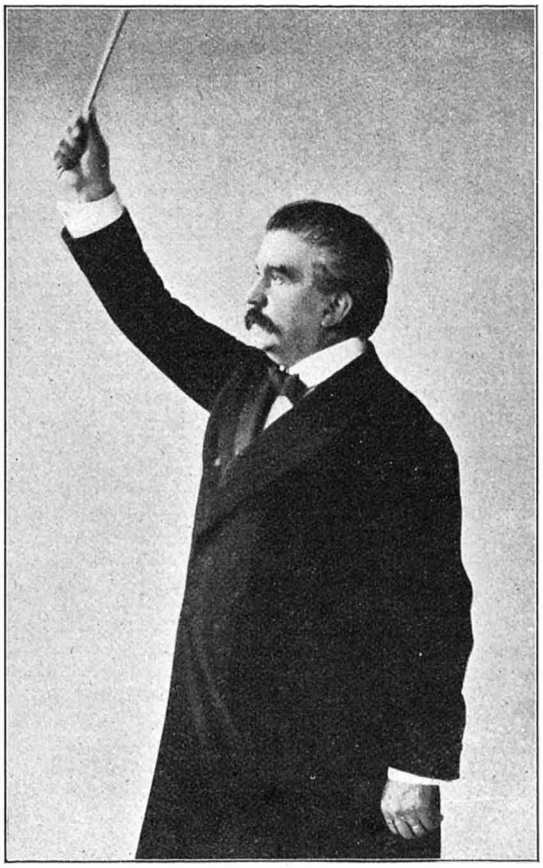
Näher noch steht unser Monochord einem anderen Instrumente, das wir bereits im 12. Jahrhundert abgebildet finden, die alte Drehleier. Sie hat sich bis in unsere Zeit rein erhalten und in meiner Jugend habe ich sie noch oft als Savoyardeninstrument gehört und gesehen. Die älteste, mir bekannte Abbildung, befindet sich auf einem Kapitell der Abtei Bocherville in Frankreich. Auch bei diesem Instrument läuft eine Saite über den violenartig gebauten Körper, und genau wie bei unserem Monochord befindet sich am Halse des Instrumentes eine kleine Tastatur, nur weit primitiver und kleiner gestaltet. Aber die Art der Tongebung ist eine andere. Statt des Bogens befindet sich unter der Saite zwischen den Schallöffnungen hier eine runde Scheibe, deren Rand mit Kolophonium bestrichen wird. Durch eine Kurbel am obersten Ende des Instrumentes in drehende Bewegung versetzt, streift sie die durch die Taste nach Belieben verkürzte Saite. Würde unser Monochord diese Einrichtung zeigen, so dürften wir es geradezu als Drehleier ansprechen. Aber gerade in dem Verzicht liegt hier der Fortschritt.

Der durch die rotierende Scheibe erzeugte Ton ist unwandelbar, stets von gleichem Klange und gleicher Stärke, leblos und starr. Anders der durch den Bogen ergänzte. Im Bogen steckt gleichsam die Seele des Spielers. Jede feinste Regung, jede Schwingung der Seele kommt durch ihn zum Ausdruck.

Auch die Drehleier hatte häufig noch eine zweite und sogar dritte Saite. Ihr Ton aber stand fest und ließ sich durch die Tasten nicht beeinflussen. Sie wirkten als Dudelsackquinte, immerfort mitklingend. Auf meine Frage nach der Verbreitung des Instrumentes erfuhr ich, daß es in Frankreich häufig in der Kirche anzutreffen sei; ich selbst habe es sonst nirgends gefunden. Eine Neuerfindung kann es nicht sein, dafür spricht die Beibehaltung der alten Violenform. Sicher handelt es sich bei unserem Monochord um die Fortführung einer uralten Tradition.

Was aber ist aus Ihrem Herrn Pfarrer, dem großen Musikfreund geworden? frug ich meine Begleiterin.

Dem rauhen Soldatenleben war sein schwacher Körper nicht gewachsen; schon nach wenigen Tagen kehrte er in sein Pfarrdorf zurück. Dann kamen schreckliche Tage für die Gegend, die furchtbare Schlacht wälzte sich von Longwy her über sie hinweg, alles zerstampfend und zerstörend. Da hielt es ihn nicht länger im Hause. Während die Kanonen donnerten und die Gewehre ratterten und knatterten, die Kugeln hin und her fuhren, da eilte er hinaus, um denen zu helfen, die dort auf der Walstatt mit ihrem Blute die grüne Heide färbten, ihnen beizustehen in ihrer letzten Not. Und wie er dahinzieht die Straße, da singt es durch die Luft und eine Granate schmettert ihn zu Boden. — Wo er gefallen, dort hat man ihm sein Grab bereitet, dicht neben der Straße. Unsere Soldaten haben auch ihm ein eichenes Kreuz aufs Grab gesetzt und es mit dem Ehrenkranze geschmückt.



Fritz Steinbach †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-W. (Text siehe S. 368.)

Gustav Freytag und die Musik.

(Zu seinem 100. Geburtstage.)

Von FRANZ DUBITZKY (Berlin-Friedenau).

Am 13. Juli 1916 waren hundert Jahre verflossen, seit einer der deutschesten Dichter, *Gustav Freytag*, der Verfasser der „Ahnen“ und der „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“, der Welt geschenkt wurde. Kreuzburg in Schlesien war sein Geburtsort, Wiesbaden wurde seine Todesstadt († 30. April 1895).

Nicht unzeitgemäß dünken uns des Dichters Zeilen vom 7. Juli 1853, wo es heißt: „Unterdes hat sich der deutsche Himmel umwölkt. . . . Sollte aber die allgemeine Entrüstung, welche sich auch in den Kabinetten gegen Rußlands Kriegseifer geltend macht, nicht etwas dazu beitragen, die Majestät von Preußen — von Rußland und was daran hängt, zu emanzipieren? — Wir hoffen so gern.“ Und ähnlich, als wenn sie

unserem Jahre 1916 entstammten, muten uns in Freytags 1843 niedergeschriebenem Gedicht „Unser Land“ die nachstehenden Verse an:

Der Dampfer braust durch die grüne Flut,
Drei Männer stehen am Bord;
Der erste schwingt den geteerten Hut
Und rufet hinein in den Nord:
„Hussaha, hussaha Albion,
Mein Vaterland, das blaue!
Dein Gold umrollet der Erde Rund,
Deine Flagge beherrschet den Meeresgrund,
Du königliche Fraue.“

Der Zweite kräuselt den Bart und schaut
Mit glänzendem Aug' in den Süd:
„Ich grüße dich, Frankreich, schöne Braut,
Im Lichte der Freiheit erglüht!“
usw.

Der Dritte, der Deutsche, meldet über sein Land:

Du bist keine Königin Albion,
Nicht Frankreich, das schöne Weib,
Du sitzest nicht stolz auf goldenem Thron,
Kein Purpur umhüllt dir den Leib.
Heilige, Heilige bist du uns,
Hältst uns die Himmelswache;
Dein Purpur ist unsrer Adern Saft,
Dein Reich ist des Geistes unendliche Kraft,
Dein Gold ist unsre Sprache.
. . . . . .
Schwerter und Waffen, hie deutsches Land!

„Es gehört zu der individuellsten Erscheinung an Gustav Freytag, daß er, der weit mehr als andere dichterische Zeitgenossen seine Muse von dem politischen Lied entfernt zu halten wußte, durch sein publizistisch wohlgeschultes Wirken politisch eingreifender war, als die meisten Freiheitssänger des jungen Deutschlands“, sagt der hohe Freund des Dichters, Ernst II., Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha, der Komponist von Liedern, Kantaten und der Opern „Zaire“, „Toni“, „Santa Chiara“, „Diana von Solange“ usw., in seinem Buche „Aus meinem Leben und aus meiner Zeit“. Ueber das Ausbleiben der Lieder äußerte sich Gustav Freytag selbst in seinen „Erinnerungen aus meinem Leben“: „Für Deutschland war die Zeit gekommen, wo die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden überall in der Lyrik austönte. Was ich über die Persönlichkeit einiger Dichter erfuhr, trug nicht dazu bei, mich für diese Richtung der lyrischen Poesie zu erwärmen, welche von dem Schaffenden eine ungewöhnliche Größe des Urteils oder die Wucht heißer Leidenschaft fordern muß, wenn sie nicht unwahr und phrasenhaft werden soll.“ Weiter gestand Freytag ebendaselbst: „... ich war kein lyrischer Dichter. Wenn mich etwas wirklich bewegte, so tönten in mir, der Stimmung entsprechend, stundenlang Worte und Noten irgendeines alten Volksliedes, und ich hatte nur selten das Herzensbedürfnis, dafür eigenen Ausdruck zu finden. Einen Anfall von lyrischem Eifer hatte ich schon nach meiner Heimkehr von Berlin gehabt, als die Entlassung der sieben Göttinger Professoren die Deutschen aufregte, aus dieser Zeit stammt das gedruckte Gedicht ‚Die Wellen‘ und ein längeres ‚Die Krone‘. Aber aus früher und aus späterer Zeit ist kaum etwas Singbares geblieben.“

Ueber die „frühere“ Zeit unseres Dichters geben uns die „Erinnerungen“ noch folgende Kunde: „Ich war Mitglied des Künstlervereins geworden, einer harmlosen Genossenschaft von Dichtern, Musikern und bildenden Künstlern der Stadt (Breslau), welche keine Gelegenheit versäumte, bei Jahresfesten und Zweckessen durch Lyrik gefällig zu werden. Die schnell zusammengeschriebenen Verse wurden dann ebensoschnell von den Musikern komponiert und von einer guten Liedertafel, welche Mosewius leitete, gesungen.“ Ueber Johann Theodor Mosewius sei nebenher bemerkt, daß der 1788 in Königsberg Geborene vom Jus zur Musik überging, Opernsänger und 1825 hochverdienter Gründer der Breslauer Singakademie wurde, allwo er die Tonheroen Bach, Händel, Mozart und Beethoven durch zahlreiche meisterliche Aufführungen ehrte und dem allgemeinen Verständnis näher brachte. Er starb 1858; Kantaten und andere Gesänge entflossen seiner Notenfeder. Doch zurück zum jungen Freytag und seinen Gelegenheitsliedern! Er berichtete weiter: „Die Verse waren meist des Aufhebens nicht wert, doch wenn mich die Erinnerung nicht trügt, befanden sich unter den verklungenen Kompositionen anmutige Melodien, die wohl mehr Berechtigung hatten, als manche raffinierte Komposition des modernen Männergesanges.“ (Daß der Dichter sein eigenes Produkt tadelt, hingegen den Herrn Musikus, den Vertoner lobt, ist gewiß etwas Seltenes, Offen-Ehrliches; denn meist denkt der „brave Mann“ zuerst an sich, erhebt sich und tadelt den andern.)

Wir vernahmen eben, wie sich Freytag gegen den „modernen, raffinierten“ Männergesang wandte. Daß der Dichter auch dem „modernen“ Wagner keine allzu große Liebe entgegenbrachte, ist danach nicht überraschend. In den „Erinnerungen aus meinem Leben“ finden wir als Zeugen für sein „Abseitsbleiben“ die Stelle: „Auch Richard Wagner wurde mir in größerer Gesellschaft bekannt, ohne daß ich ihm näher trat. Dieser erzählte bei einem Begegnen im Herbst 1848, daß ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftige, die in der germanischen Götterwelt spielen solle.... Was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten.... Die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille ‚Leitmotiv‘ seines Schaffens erschienen.“ Wie weit war doch Freytag von dem Erfassen des Kunstwerkes des Bayreuther Meisters entfernt, wenn er einzig das Aeußere, die — Dekorationen in Wagners Musikdramen auf sich wirken ließ! Uebrigens hatte Freytag — der Kuriosität wegen sei's vermeldet! — mit Wagner gemein den — Steckbrief. Auch unser Dichter galt seinerzeit als ein verdächtiges Individuum. „Der Dr. Gustav Freytag, der sich dem Vernehmen nach in Gotha aufhält, war der Verfasser einiger (durch Gerichtsurteil vernichteter) Aufsätze. Da es sehr wünschenswert ist, denselben zur Bestrafung zu ziehen, so werden sämtliche Polizeiverwaltungen aufgefordert, den Dr. G. Fr., sobald derselbe sich im preußischen Staate betreffen läßt, sofort zu verhaften“ — so verlangte es der Steckbrief vom Jahre 1854.

Wenden wir uns von diesem Moll- und Grollton der Obrigkeit zu friedlicherem Dur, werfen wir einen kurzen Blick in die Knabenjahre des Dichters, in jene Zeit, da er mit Frau Musika erstmalig bekannt wurde! Hören wir ihn selbst! Er erzählt: „Auch von der Muse der Tonkunst wurde ich als Opfer bekränzt. Der Vater spielte ein wenig die Violine und blies besser die Flöte, und wenn gegen Abend aus seiner Stube die weichen Töne in unser Ohr drangen, zogen wir, Mutter und Kinder, uns leise in seine Nähe und hörten andächtig zu. Auch die Mutter lehrte sich selbst in ihrer unternehmenden Weise die Griffe und leichtere Stücke auf der Gitarre. Außerdem aber war als hochgeschätzter Hausbesitz eine große Konzertgeige vorhanden.... Sobald die kleinen Finger die Saiten zu drücken vermochten, wurde mir eine Uebungsgeige gekauft und ein alter Stadtmusikus als Lehrer geworben. In seiner Zucht geigte ich einige Jahre unter vielen Fingerknipsen ohne große Freude.“ Dann kam ein anderer Lehrer ins Haus. „Die Sache ließ sich gut an“, berichtet Freytag. „Mein Herr Zoche (er wirkte als Theaterkapellmeister) war ein fester Musiker von der alten Schule, der alle erdenklichen Instrumente von der Harfe bis zum Serpent zu behandeln vermochte.... wir wurden bald gute Freunde; er legte mir sogleich die große Geige unter das Kinn — später stellte sich sogar eine Bratsche ein — und ich geigte unter ihm wieder einige Jahre tapfer darauf los, gewann auch ziemliche Fertigkeit, aber mein Gehör blieb unsicher, und ich habe für mein späteres Leben wenig anderes von dieser Beschäftigung bewahrt, als die Erinnerung an meinen gutherzigen Lehrer.“ Im Anschluß an diesen Geigenbericht mag darauf hingewiesen werden, daß sich unter den Gedichten Gustav Freytags eins mit der Ueberschrift „Der kleine Geiger“ befindet. Hier der erste Vers:

„Junge, du wirst ein Taugenichts!
Im Winkel steckst du allein,
Du träumst nur, reden kannst du nichts,
Duckmäuser, wir schämen uns dein.“
Da nahm der Kleine
Die Geige zur Hand:
Brumbrum titeri kratz!
Und seht, es flogen im Abendwind
Unzählbar die Vögel heran,
Umschwärmten fröhlich das stille Kind
Und schrien die Gevatterschaft an:
Er gehört nicht euch,
Er gehört zu uns,
Der Kleine mit der Geige.

Der Dichter sprach es selbst aus, daß er wenig Singbares den Tondichtern geboten habe. Trotzdem meine ich, daß sich unter seinen Gedichten manches befindet, das unverdientermaßen von den Komponisten übergangen wurde und als Chorwerk oder Ballade zur Vertonung wohlgeeignet wäre. Ich lenke in diesem Sinne den Blick der Tonsetzer auf Freytags „Die Wellen“, „Die Granitschale“, „Unser Land“, „Der Nachtjäger“, „Das Schmugglermädchen“. Mehr als die Liederkomponisten interessierten sich die Opernkomponisten für unsern Dichter. Sein 1872 erschienener Roman „Ingo“ (1. Band der „Ahnen“) veranlaßte die Opern „Ingo“ von Friedr. v. Wickede (1834—1904), Georg Rauchenecker (Uraufführung 1893 in Elberfeld) desgleichen von Philipp Rüfer (Berlin 1896) und eine vierte Oper „Ingo“ von Bernhard Scholz (1898 in Frankfurt a. M.). Freytags 1859 beendetes Trauerspiel „Die Fabier“ regte August Langert zu einer gleich-

namigen Oper an, die das Bühnenlicht 1866 in Koburg erblickte. Freytag hatte selbst einmal (1843) Opernpläne, indem er Librettist wurde: „Ich begann eine Oper ‚Russen und Tscherkessen', worin sich die Liebenden zuletzt selbst in die Luft sprengen."

Von dem „Musiksinn" Gustav Freytags möge schließlich noch des Dichters musikalischer Vergleich hinsichtlich seines umfangreichen Hauptwerkes zeugen; er schrieb: „Den Verfasser der ‚Ahnen' wird freuen, wenn der Leser das Werk wie eine Symphonie betrachtet, in deren acht Teilen ein melodischer Satz so gewandelt, fortgeführt und mit anderen verflochten ist, daß sämtliche Teile zusammen ein Ganzes bilden."

Am Klavier.

Von WILHELM BIELER.

Bemerkung aus dem Busch.

Schön ist es in jedem Fall,
Braucht man rechts Klavierpedal!
In noch ungleich schönrem Falle
Spielt man mit dem Linkspedale!
Doch im schönsten aller Fälle
Ist mit beiden man zur Stelle.
Weiter kann die Kunst nicht gehn,
Da nur ihrer zwei bestehn.
Uebrigens hat man mit Fug
Schon an einem oft genug!

Tempo rubato.

Ich sah einen Mann im Frühmorgenlicht,
Der just aus der Schenke gekommen;
Er hat zu jedem Schritt und Tritt
Vergeblichen Anlauf genommen.

Die breite Straße erschien ihm so eng,
Das Schwerpunktbehalten so sauer,
Bald stürzte er gen den Laternenpfahl
Und bald gen die hilfreiche Mauer.

„Der frühzeit'ge Pilgram, so sprach ich bei mir,
Scheint sittenstreng minder als Cato;
Doch, seien wir mild! Gibt's nicht auf dem Klavier
Dasselbe — als Tempo rubato?"

Zu leichte Aufgabe.

Du willst dich der leichten Etüde schämen?
Wer hindert dich denn, sie als schwer zu nehmen?

„Operette."

Von HANS TESSMER (Berlin).

Es scheint, als wolle ich hier Altgesagtes wiederholen. Jawohl, bis zu einem gewissen Grade; wir müssen einmal Rückschau halten, um Boden zu gewinnen, den uns unsere heutige Zeit nicht gibt. Wir müssen uns Altes vergegenwärtigen und daraus den Grund finden für das Neue. Unsere Zeit (— ich spreche hier gar nicht etwa vom Kriege —) hat keinen Boden in dieser Hinsicht (wie ja in mancher anderen auch nicht).

Wir verstanden und verstehen unter „Operette" den Sprößling jenes deutschen Singspiels, als dessen Vater uns *Joh. Adam Hiller* bekannt ist. Pate standen dabei ferner die italienische Opera buffa und die französische komische Oper. Die Einflüsse waren also verschiedenartig. Deutsche Sinnigkeit verband sich mit romanischer Grazie, speziell französischem „Esprit", aber auch mit romanischer Dramatik. Und es gab bald zwei Operettenlager: in Paris und in Wien. Gab der französische Geist seiner Operette ein verhältnismäßig festes dramatisches Gefüge, so legte die deutsche Operette ihr Hauptgewicht auf die Anwendung der Tanzrhythmen. In Paris lebte Offenbach. Wird ihn heute noch ein ernster deutscher Musiker schmähen wollen? Wird er sich nicht der Worte R. Wagners erinnern, die nicht vor ehrlichem Lobe zurückschrecken?! Offenbach war ein Meister, vielleicht sogar ein großer. Seine Melodiefülle in ihrer eigenartigen Mischung von romanischem Elan mit deutschem Gefühl ist in einem gewissen Sinne unerreicht. Seine technischen Qualitäten bestreitet wohl niemand mehr. Und die „Sujets"? Ja, die sind voller Parodie und Sarkasmus, voll eines Witzes, den wir schon cynisch nennen. Vergessen wir aber nie, daß über diesem Cynismus ein Meister stand, der ihn adelte; das ist die Kunst des Genies. — Ist die Operette des Jaques Offenbach kein — Kunstwerk? Ist die „schöne Helena" kein Kunstwerk voll eigenartiger Schönheit, die hier im Parodistischen wahre Triumphe feiert? — Ich glaube, Carl Reinecke schrieb einmal irgendwo: „In Offenbachs Werken steckt kulturhistorisches Material". Das kann man wohl nur von einem großen Künstler sagen, der ganz individuell in seiner Zeit aufging und ihr Werke schenkte, die weit über sie hinausreichten. Ist J. Offenbach nun nicht solch ein Künstler gewesen? — Seien wir doch nur nicht zu zaghaft und kleinmütig.

Und dann: Wien. Soll ich wirklich von Suppé sprechen, von seiner köstlichen „Fatinitza" und dem hochgediegenen „Boccaccio"? Soll ich erzählen von Millöckers „Bettelstudent" oder gar von Joh. Strauß, den ein Brahms, ein Bülow zu ihren Freunden zählten? Denken wir einmal an die „Fledermaus", an den zweiten Akt des „Zigeunerbarons"; so etwas schreibt nur ein musikalischer Vollblutgeist, ein Künstler, der neben der spielend und feinsinnig beherrschten Form über eine Fülle der Ideen verfügt, die an Schubert und Mozart erinnert. Aber das ist hier vielleicht nicht mehr notwendig zu erwähnen. Nötig ist es aber, mit Entschiedenheit sich gegen die immer noch weitverbreitete Meinung zu wenden daß die Operette kein Kunstwerk sei und daß man deshalb an sie nicht die Ansprüche eines solchen stellen dürfe. Gerade jene Meister lehren uns, welch hohe Ansprüche wir an sie stellen müssen.

Man wird hier nun immer wieder einwenden: Ja, aber die „Sujets"?! — Gewiß, der Text etwa zum „Zigeunerbaron" ist gewiß alles andere als sonderlich geistreich oder poetisch; und wenn wir die einschlägige Literatur ernsthaft durchgehen, so werden wir sicherlich nicht auf viel Höheres treffen. Nur das Eine — um einmal vorzugreifen — muß hier doch gleich gesagt werden: daß diese „Fledermaus" in ihrer reizenden Naivität und die „schöne Helena" mit ihren parodistischen Scherzen doch noch himmelhoch über dem Kitsch stehen, den unsere heutigen Operettenkomponisten durchschnittlich vertonen. Man stellt ja wohl an einen Operettentext keine sehr hohen Ansprüche in bezug auf das Dramatische, Poetische und Stilistische; aber den einen Anspruch muß man an ihn — weil er ja einem Kunstwerke dient — stellen, daß die Idee einigermaßen vernünftig (— nicht kinomäßig übertrieben, nicht gewollt „naiv" langweilig —) und im Kern anständig sei. Dem Scherz und Uebermut, auch der Situationskomik bis zur Possenwirkung gebührt hier gewiß ein breiter Raum, aber die Posse darf nur dienen, nicht Selbstzweck werden; und die Zote — — — ja, *Tolstoi* würde vielleicht streng und konsequent fordern und sagen: die Zote darf hier nie und nimmer Platz finden, wenn ich sie irgendwo entdecke, verlasse ich das Theater.

Man glaube nur: wir brauchen heute vor allem auch Musiker von dieser Tolstoischen Konsequenz, um unsere Operettenbühne vom Kitsch, von der Massenausdünstung sentimentaler Duseleien und von dem „Unterrockfeuer" eines im wahren Sinne „verführten" Geschmackes zu reinigen.

* * *

Ueber den Geschmack läßt sich streiten; aber die Erfahrung ist ein guter Führer und Lehrmeister. Und was lehrt uns nun diese Erfahrung? Daß jene oben genannten Meisterwerke, und noch viele andere dazu, auch heute noch „volle Häuser" erzielen, einige von ihnen sogar hoftheaterfähig wurden, daß sie Vorbild und Ziel aller späteren Mache waren (— aus ihnen wurde und wird immer noch am meisten „gestohlen" —), daß sie unvermindert — dem Geschmack des Publikums zusagen und Beifall finden in Hülle und Fülle! Diese Erfahrung scheint mir denn doch recht deutlich zu sprechen. Der Geschmack richtet sich kaum je nach der Form; die ist geboren aus Gesetzen, die wiederum der Erfahrung ihre Richtlinien verdanken. Aber der Inhalt des Kunstwerkes bestimmt den Geschmack; sowohl im Stoffe selbst, wie in der Verarbeitung desselben. Kehren wir nun einmal zu unseren Meistern zurück; an ihnen findet dasselbe Publikum denselben Geschmack, den es — scheinbar — auch der „modernen" verwahrlosten, jedes Stiles und jeder ursprünglichen Echtheit baren Operette entgegenbringt. Diese Erfahrung dünkt mich am wichtigsten. Sie führt uns leicht zu der geschichtlichen Tatsache, daß aus der Operette, dem deutschen Singspiel das deutsche Lied hervorging, und zwar jenes volkstümlich-einfache, oft leicht empfundene oder auch sentimentale Lied, das sich leicht dem Gedächtnis einprägt und vom Publikum möglichst schon während der Aufführung mitgesungen oder doch mitgesummt wird. Dieser Stil, der eine leichte Auffassung ermöglicht, muß natürlich dem Kunstwerk zu seiner Verbreitung sehr dienlich sein. Wenn er aber die Leichtigkeit zur Seichtheit erniedrigt, so ist er verderblich — für den Geschmack, über den sich zwar streiten läßt, der aber stets auch bildungs- und entwicklungsfähig ist.

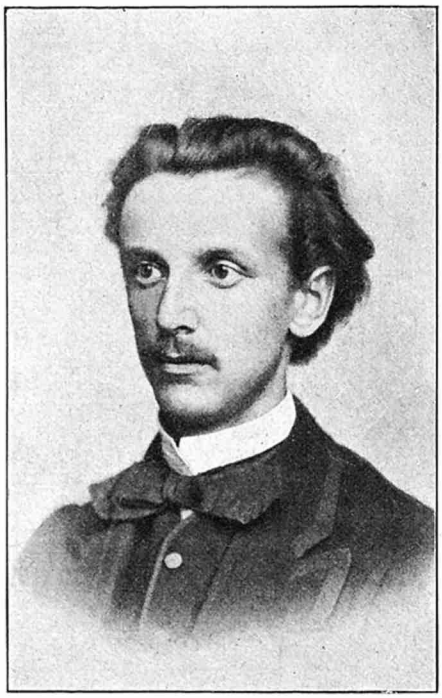
Man könnte fast dieses Letztere vom modernen Operettengeschmack kaum noch behaupten, erlebte man nicht immer wieder den Sieg der „Fledermaus", des „Bettelstudenten", erfolgreiche Wiederaufnahmen des „Vogelhändlers", des „Opernballs" u. a. Vergegenwärtigen wir uns doch einmal demgegenüber die immer breitere Produktion auf dem Gebiete der mehr

und mehr zur Posse erniedrigten modernen Operette. Die Handlung ist bei all diesen Stücken, von wenigen Ausnahmen abgesehen, stets dieselbe, nur der Ort der Handlung wechselt häufig. Einen Stil hat das Werk gewöhnlich nicht, die Couplets sind meistens recht ordinär und geistlos, jedenfalls von dem echten Witz etwa der Offenbachschen Operette weit entfernt, die Tänze richten sich ganz nach der augenblicklichen Mode und verbieten schon deshalb eine eigentliche Kritik des Ganzen als eines Kunstwerkes. Und die Musik an sich? Mein Gott, gewiß, Leo Fall und Franz Lehar, auch Oskar Straus hatten früher oft sehr nette und auch feine Einfälle, sie schreiben gut klingende Partituren, und ihre früheren Werke finden deshalb auch heute noch freundlichen Beifall, wenn man sie wieder einmal auffrischt. Hingegen jene opera, die sie und ihre neueren Genossen (— ich erwähne nur im Vorbeigehen Herrn Gilbert-Winterfeld, der augenblicklich seit einiger Zeit allein in Berlin mit 3—4 Werken drei Bühnen (allabendlich) „beherrscht"; Walter Kollo, der sich ihm würdig mit zwei Bühnen anschließt —) auf Bestellung als Tagesware lieferten und liefern, dienen einzig und allein dem blühenden Kitsch in seiner unangenehmsten, jeden gebildeten Geschmack zersetzenden Form. Und dabei ist die Sache auch noch so bequem! Man schreibt in dem neuen Stück ungefähr dasselbe, was man zwanzigmal in früheren verbrochen hat, man schiebt der Sache eine „neue" „Handlung" unter, einen Namen hat man ja Gott sei Dank, — also kann der Erfolg nicht ausbleiben. Und er bleibt auch nicht aus; aber er ist rein materieller Natur.

Damit sind wir so ungefähr bei der ungesundesten Seite des modernen Operettenbetriebes angelangt. Und dabei, wenn man einmal näher hinsieht, ist der Erfolg gar nicht so groß und andauernd, wenn nicht eine interessante Darstellerin, ein Urkomiker, ein berühmter Gast usf. dem Stücke immer erneute Anziehungskraft verleihen. Ja, nun: gehe ich denn dieses einen Schauspielers oder Coupletsängers wegen in die Operette oder um des Stückes willen? —

Man könnte diese Betrachtungen noch lange fortsetzen, ohne zu einem Ende zu kommen. Das Ziel kann hier nur sein, von einem etwas erhöhten Platze aus einmal die maßgebenden Kreise (— und das sind doch in erster Linie die Komponisten selbst, dann die Theaterdirektoren und die ausführenden Kräfte —) auf das hinzulenken, was dem gesunden Gedeihen und Fortschritt auf diesem Gebiete als Grundlage zu dienen hätte: 1. die genaue Auswahl aus dem, was produziert wird, nicht die Bestellung von Arbeiten bei Komponisten, die vielleicht besser tun, ihre vorhandenen und früher bewährten Talente auch einmal ruhen und reifen zu lassen. 2. Immer erneut die Meisterwerke des Operettenstiles zu pflegen, damit der Geschmack auch der Ausführenden nicht auf jenes Niveau herabsinkt, das sich bei den 50-, 100-, ja 300fachen Aufführungen eines Possenkitsches notwendig ergeben muß. 3. Strenge und ausdauernde Pflege des Ensembles im früheren Sinne und damit verbundene Abschaffung des beengenden Hervortretens eines einzelnen „Sternes", der auf die Dauer dem Ensemble schaden muß und somit auch nur eine Verschlechterung des Geschmackes seitens der Ausführenden mit sich bringt.

Das wären etwa vielleicht die nächsten Wege zur Besserung dieser Verhältnisse; und ihnen hätten sich dann natürlich noch manche andere im Laufe der Zeit anzureihen.



Hugo Brückler

Zum Gedächtnis Hugo Brücklers.

Von PAUL RUBARDT (Leipzig).

Fragt man heute einen Musiker oder Musikfreund nach Hugo Brückler, so wird man in den meisten Fällen auf völlige Unkenntnis des Namens stoßen; allenfalls schwebt einigen wenigen die Ueberschrift „Trompeterlieder" vor, ohne daß sich damit nähere Kenntnis des Inhaltes verbände. Nun ist aber Brückler keineswegs der Mann, der solche Mißachtung verdient hätte, haben sich doch in früheren Zeiten Männer wie Adolf Jensen und Eugen Gura, später Adolf Wallnöfer und Eugen Hildach aufs lebhafteste mit seiner Kunst beschäftigt und seine Werke zu verbreiten gesucht. Daß diese allmählich der Vergessenheit anheimfielen, liegt einerseits an der allgemeinen Verflachung der musikalischen Bildung durch Ueberfluten des Musikalienmarktes mit seichter Ware, bei der selbst Größere als Brückler Mühe hatten und haben, sich durchzusetzen, — andererseits aber daran, weil die Werke unseres Komponisten sich nur dem ganz erschließen, der sich eingehend mit ihnen beschäftigt. Und wer hätte wohl heute Zeit, sich mit einem Unbekannten zu beschäftigen?

Hugo Brückler war keiner der ganz Großen. Aber getrost können wir ihn einem Robert Franz und Adolf Jensen zur Seite stellen, und er hätte ebensoviel Recht, gesungen zu werden, wie diese. Vielleicht wäre er auch bekannter geworden, wenn das mit großer Liebe zur Sache verfaßte Büchlein, das Robert Musiol[1] über ihn schrieb, in weitere Kreise gedrungen wäre. Außer von Musiol ist mir keine größere Notiz über Hugo Brückler bekannt geworden. Die einzigen näheren Angaben, die auch die Musiolschen, wo nötig, ergänzen, fand ich in dem englischen Musiklexikon von Grove (von W. Barklay Squire im Nachtragsband). Unsere deutschen Lexika erwähnen nur einige Daten, ohne näher auf die Werke einzugehen.

Für die Leser, die Brückler überhaupt nicht kennen, füge ich eine kleine Lebensskizze ein, die sich im wesentlichen nach Musiol richtet. — Am 18. Febr. 1845 wurde *Guido Hugo Brückler* als Sohn eines Beamten in Dresden geboren. Durch den Umstand, daß er Mitglied des Hofkapellchores wurde, kam er frühzeitig mit der Musik in Berührung, und bald erwachte der Wunsch in ihm, sich ganz der Kunst zu weihen. Bei diesem Vorhaben stieß er auf heftigen Widerstand seines Vaters, der gern einen Beamten aus ihm gemacht hätte. Nach langen Kämpfen und mit Hilfe seiner Mutter gelang es Hugo doch, seinen Plan durchzusetzen. Infolge seiner Begabung erhielt er eine Freistelle an einer Dresdner Musikschule, aus der später das staatliche Konservatorium hervorging. Von trefflichen Lehrern (u. a. von Karl Krebs und Julius Rietz) unterrichtet, eignete sich der junge Mann große Kenntnisse an, die er nach Verlassen der Schule durch eifriges Studium vervollkommnete. Um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können, ließ er sich dann in seiner Vaterstadt als Musiklehrer nieder. Das rege geistige Leben in Dresden brachte ihn mit vielen berühmten Künstlern in Berührung, so mit Fr. Liszt und Friedr. Wieck. Besonders diesem letzteren verdankte er viele Anregungen. Das größte Ereignis seines Lebens war die Bekanntschaft mit R. Wagner, den Brückler gelegentlich der ersten Münchener „Tristan"-Aufführung 1865 persönlich kennen lernte. Wie Wagners Genius auf den jungen Künstler eingewirkt hat, wird noch zu erörtern sein.

Im Frühjahr 1871 erkrankte Brückler an der Schwindsucht, und am 4. Oktober desselben Jahres machte der Tod seinem hoffnungsreichen Leben ein frühzeitiges Ende.

Brücklers Werke bestehen nur aus Vokalkompositionen und liegen größtenteils gedruckt vor. Bei seinen Lebzeiten und mit Opuszahlen versehen erschienen nur op. 1 Lieder Jung Werners am Rhein (für Bariton), C. F. Kahnt, Leipzig, op. 2, I Werners Lieder aus Welschland; II Margaretas Gesänge. Nach seinem Tod gab Adolf Jensen aus dem Nachlaß „Sieben Gesänge" heraus, denen in neuerer Zeit Reinhold Becker mit „Acht Gesänge" und der Ballade „Der Vogt von Tenneberg" folgte. Außerdem erschienen noch die Männerchöre „Nordmännerlied" und „Marsch der Bürgergarde". Op. 2 und der gesamte gedruckte Nachlaß bei L. Hoffarth, Dresden. Ungedruckt geblieben sind vier Lieder: „Sommernacht" (Rob. Reinick), „Des Himmels Augen" (Joh. G. Seidl), „Mir träumte von einem Königskind" (Heine) und „Lied" von Heinrich dem Schreiber[2].

[1] *Robert Musiol:* Hugo Brückler, ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen deutschen Liedes. 1896. Hoffarth, Dresden.

[2] Außerdem erschienen sämtliche Lieder, außer den letzten acht Gesängen und den Männerchören, in den Verlagen von Peters, Breitkopf & Härtel, Steingräber usw. Besonders hervorzuheben ist die Ausgabe von Dr. L. Benda bei Litolff.

Sehr schwierig ist es Brücklers Kunst irgendwie zu klassifizieren. Am auffälligsten macht sich der Einfluß Wagners geltend; doch finden sich auch Schumann-Jensensche Züge. Daneben ist aber so viel speziell „Brücklersches" vorhanden, daß man den Komponisten mit vollem Recht originell, aus sich selbst schöpfend bezeichnen kann. Wagners Einfluß, dem sich kein Komponist der letzten Jahrzehnte entziehen konnte, ist an der meisterhaften musikalischen Deklamation, der Verschmelzung von Wort und Ton, an der Steigerungsfähigkeit bei dramatisch belebten Stellen (siehe besonders „Trompeterlieder"!) und an gewissen reizvollen harmonischen Satzfeinheiten zu erkennen. Daß dabei, wie z. B. in op. 2, 4 „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" der Takt 12 (Modulation nach As dur) und später die Takte 32, 33 (siehe die drängenden Triolen) an Tristan erinnern, mag hingehen in Anbetracht der Tatsache, daß in sämtlichen übrigen Werken des Komponisten auch nicht eine Reminiszenz nachgewiesen werden kann. Dies Lied op. 2, 4 ist auch insofern noch interessant, als es die berüchtigte Stelle „Behüt dich Gott" bringt, die ja durch Neßler gehörig in Sentimentalität getaucht ist. Betrachtet man dagegen, wie Brückler diese Stelle (und zwar dreimal verschieden!) vertont, wie herb und wehmütig, ohne nur im geringsten süßlich zu werden, so wird man gleich einen Beweis des Könnens und — vor allem — des Geschmacks dieses Komponisten haben.

Schumanns resp. Jensens Einfluß sehe ich darin, wie es Brückler ebenso wie Schumann gelingt, schon gleich durch die ersten Takte eine gewisse Stimmung festzuhalten. Man betrachte nur einmal z. B. aus den Trompeterliedern op. 1, No. 3, op. 2, No. 5, dann besonders op. 1 No. 4 (bei Angabe der Opuszahlen folge ich der Litolffschen Ausgabe) und von den übrigen Liedern das „Gebet" oder „Auf dem See" und das entzückende „Verrat" daraufhin und man wird die Behauptung bestätigt finden. Nicht zu unterschätzen ist, daß Brückler gleich Robert Schumann deutsche Vortragsbezeichnungen liebt und daß damit seine Lieder ein ganz besonderes Gepräge erhalten. Nur dem Deutschen werden sie sich ganz erschließen.

Wodurch unser Komponist sich unfehlbar die Zuneigung, Liebe und Begeisterung aller gebildeter Musiker erwerben wird, ist die prächtige Feinarbeit des Klaviersatzes. Ausgenommen vielleicht in dem Lied „Morgengruß", wo die Begleitung einfach harmonisch stützend ist, kann man in allen übrigen Liedern kontrapunktierende Motive und Imitationen wahrnehmen, die die Singstimme sich plastischer abheben und hervortreten lassen. In dieser Hinsicht besonders schön sind die Takte 27—31 des Liedes „Es war ein alter König". Man betrachte auch die musikalische Auslegung des „alten" Königs und des „jungen" Pagen. Ebenso lassen sich in den Trompeterliedern Takt für Takt die schönsten Feinheiten nachweisen. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß der Klaviersatz auf Kosten der Singstimme zu überladen sei und diese etwa erdrücke. Im Gegenteil, das ist gerade das Rühmenswerteste an Brücklers Kompositionen, daß trotz der Selbständigkeit der beiden zusammenwirkenden Faktoren nirgends eine Gezwungenheit, etwas Gequältes entsteht. Alles fließt so frei dahin, als müsse es so sein. — Leider ist der Raum zu eng, sonst wäre es wirklich ein Vergnügen, auf jedes Lied besonders einzugehen.

Auch die beiden Chorwerke stehen auf achtunggebietender Höhe. Das „Nordmännerlied", für Doppelmännerchor, ist in düsteren schwermütigen Farben gehalten. Hierzu bildet die fugato-Stelle vom 104. Takte an einen wirkungsvollen Gegensatz. Gerade in jetziger Zeit würde dieser Chor eine schöne Aufgabe für größere Vereine sein.

Der andere Chor, ebenfalls für Männerstimmen, ist eine Gelegenheitsarbeit, gelegentlich eines Dresdener Künstlerfestes entstanden. Mit behäbigem Humor wird der Aufmarsch einer Bürgergarde von Anno Dazumal dargestellt. Durch die Begleitung von Pikkoloflöte und kleiner Trommel erhält die Arbeit noch besonderen Reiz und möge allen Vereinen, die einen guten, humoristischen Männerchor suchen, angelegentlichst empfohlen sein.

Die Erwähnung des letztgenannten Werkes gibt mir Gelegenheit auf eine besondere Befähigung Brücklers hinzuweisen, nämlich den Humor musikalisch zu illustrieren. Man sehe sich außer dem „Marsch der Bürgergarde" etwa die Lieder op. 2 No. 9 (musikalische Verspottung altfränkischen Zopfwesens), ferner die Vertonung des Scheffelschen „Dem aufgehenden Mond" oder die famose Ballade „Der Vogt von Tenneberg" daraufhin an und man wird mir recht geben. Eine Perle feinmusikalischen Humors ist das schon genannte Lied „Verrat" von Alex. Kauffmann. Von einer glockenklaren Stimme (am besten Sopran) neckisch vorgetragen, durch delikateste Begleitung unterstützt, ist es von durchschlagender Wirkung.

Des Raumes wegen ist es nicht möglich, noch andere Lieder zu besprechen. Irgendwelche besonders hervorzuheben, wäre auch eine Benachteiligung der nichtgenannten. Sie sind eben alle von gleichem Wert, jedes in seiner Art schön. Es kann nicht geleugnet werden, daß in den vorhandenen Werken Brücklers trotz aller Schönheit noch eine Unschlüssigkeit, ein Tasten nach dem ihm ureigensten Gebiet zu spüren ist. Bei längerem Leben hätten wir infolge seiner Vielseitigkeit und Begabung, jeder psychischen Regung musikalisch nachgehen zu können, gewiß ein großes epochemachendes Werk von ihm empfangen. Doch — freuen wir uns des Vorhandenen und fest möchte ich behaupten, daß alle, die sich, etwa angeregt durch meinen bescheidenen Hinweis, näher mit Hugo Brückler beschäftigen, für ihn begeistert sein werden.

XVII. Tagung des Vereins schweizer. Tonkünstler in Freiburg.

Ohne eine herkömmliche Einleitung mit selbstgefällig brodelnden Blasen zusammenzubrauen, sei in Kürze gesagt, daß auch dies Jahr am 15. und 16. Juli zwei Kammermusikkonzerte stattfanden, in denen Werke von 14 Schweizer Komponisten uraufgeführt wurden. Ich durchgehe sie in zwangloser Folge. — Da war *K. H. David* (Köln-Bern) mit einer Violinsonate vertreten, die Fritz Hirt (Basel) und Willy Rehberg (Frankfurt) spielten. Sie ist das Werk ästhetischer Bemühungen, von einer herzhaften Frische und Leichtigkeit, zwar manchmal ein wenig biedersinnig, unkompliziert, weshalb sie vielleicht dem, der das restlose Auswirken des seelischen Gehaltes musikalischer Kultur vorzieht, weniger behagen wird; zudem ist David Eklektiker. Das Problem der Formgebung bedeutet ihm eine Wesenheit, und doch hat man oft das Gefühl, der Gedanke sei da noch nicht zu Ende gedacht, wo die musikalische Struktur einbiegt. — Als eine Kraftnatur gibt sich *Walter Schultheß* (Zürich) mit seiner Sonate für Violine und Klavier, und er gibt sich allzu verschwenderisch, so daß man vor lauter Pathos nicht pathetisch zu werden vermag. Je nun, das ist ein Privileg junger Temperamente und vielverheißend. Seine Themen haben Profil, seine Harmonik Farbe — aber auch Verworrenheit —, sein formaler Aufbau Logik. W. de Boer (Zürich) und P. O. Moeckel (Zürich) spielten hinreißend. — Die Musik *Fritz Bachs* (Nyon) ist mir wesensfremd, so daß ich fürchte, daneben zu tappen, wenn ich mich über sein Klavierquartett äußern wollte; rein technisch gesprochen ist es ein reifes Werk. — Mit einem Streichquartett von außergewöhnlichen Qualitäten erfreute *Otto Kreis* (Olten). Eigenwuchs und Tiefe geben ihm eine markige Sonderart, die sich jedoch hin und wieder eines elegischen Seitenblickes auf das Schulgemäße nicht zu enthalten vermag. Warum auch; eine Künstlerschaft ohne irgendwelche konservative Instinkte gibt es kaum. Und doch ward einem ein bißchen unbehaglich beim Scherzo, allein die andern Sätze, besonders das schöne Andante doloroso, entgalten alles. — Mit Klaviervariationen warteten *E. R. Blanchet* (Lausanne) und *Jacques Ehrhart* (Bern) auf. Jener veränderte ein Thema aus dem Sommernachtstraum, hoffentlich nur zu eigenem Gebrauch, und spielte selbst vorzüglich, dieser erwies sich mit seinem umfangreichen Variationenwerk als ein Umdeuter von Geist und Gediegenheit, dem Walter Frey (Baden) mit seinem pianistischen Können zu Erfolg verhalf.

Die sechs Vokalkomponisten, welche eine Lese von Liedern am Klavier boten, könnte man füglich in drei Gruppen teilen: eine, deren lyrisches Erlebnis sich im Dichter sublimiert und sich ihm andächtig hingibt, eine andere, die im eigenen Ich aufgeht, der das Gedicht nur ein Weg zu sich selbst ist, und eine dritte endlich, welche die Schicksallosigkeit jener mit der wehmütigen Arroganz dieser verschwistert, die Zwischenmenschen sozusagen, die musikalischen Brief-Stilisten. — *Fritz Niggli* (Zürich) pflegt mit auserwähltem Feingefühl das mundartlich-volkstümliche Lied; *Alfred Flury* (Zürich) sang schlechtweg unübertrefflich. — *Joseph Lauber* (Genf) bot Koloraturgesänge; mögen sie unter den Puderquasten Madame Czymanowskas, die sie mimte, verstauben; schwerlich wird ihnen jemand nachtrauern. — *E. Jacques-Dalcroze* (Genf) gemahnt teilweise an die leisen, versonnenen Zwielichtstimmungen Schnitzlers. Weil er damit der zehnten Muse abhold wird und tiefer in sich geht, will man ihn nicht mehr gelten lassen. — *Werner Wehrli* (Aarau) und *Hans Lavater* (Zürich) haben wohl lyrische Einfälle, verstehen sie jedoch nicht zu redigieren. Daß ich die beiden hier in einem Atem nenne, ist eine Willkür der Kürze, denn Wehrli ist geistreich, Lavater nur unerträglich süß und harmlos. Die Züricher Altistin Frau Minna Weidele sang so schön wie immer. — *Ernst Kunz* (Lenzburg) war mit drei Gesängen vertreten, welche Frau Wirz-Wyß (Bern) und P. O. Moeckel dem Komponisten zu Dank interpretierten.

Ernst Kunz.

Leipziger Musikbrief.

Das letzte Viertel des Leipziger Konzertwinters stellte in Konzert und Oper noch einige leipzigerische und unleipzigerische schöpferische Porträts und Profile aus. Das Geschwisterpaar Eva und Hans Lissmann — unser lyrischer Operntenor — trat in seinem zweiten Lieder- und Duettenabend für den derzeitigen Führer des Hamburger Lehrergesangvereins und der Konzerte des Lübecker Vereins der Musikfreunde, den in Leipzig als ausgezeichneten ehemaligen Leiter des Riedel-Vereins und der Musikalischen Gesellschaft unvergessenen *Georg Göhler* ein. Göhler ist kein unmittelbares, kein naives oder musikalisch-seelisch stärker persönlich gefärbtes schöpferisches Talent. Seinen Sesenheimer Liedern fehlt wohl die naive Sinnlichkeit des jungen Goethe, so scharf sie geistig erfaßt, so eingänglich und anmutig sie melodisch erfunden sind. Sie schlagen etwa den Ton jener Zeit so an, wie als „volkstümliches" Gegenbild Mahlers musikalische Wunderhornlieder. Man darf ebensowenig die schneidige, leidenschaftlich im Für und Wider erregte Kämpfernatur des Musikschriftstellers Göhler in seinen lyrischen Gaben suchen. Im Gegenteil: gerade im Anmutig-Neckischen, Heiteren oder Schwärmerisch-Versonnenen gibt er das Schönste und Eigenste. Am wenigsten natürlich wird man bei ihm Richard Straußisch angehaucht. Eher einmal Wagnerisch, Jensenisch (in einigen der teilweise prächtigen und geistreichen Indischen Liedchen), Schumannisch oder Schubertisch. Die Duette nach Hermann Löns, voran die entzückende, die Naturlaute des verliebten Pärchens musikalisch fein stilisierende Waldidylle des „Tauber", zeigen scharfe Erfassung und Durchführung des eigentlichen Duettprinzips: des nicht in Terzen oder Sexten Mit-, sondern wechselweisen Ineinander-Singens der beiden Stimmen, wie es die alten Kammerduette Händels oder Steffanis in klassischer Vollendung erreichten. Wie denn überhaupt wohl ein kultivierter Geschmack, ein scharfer geistiger und feiner Kunstverstand, eine unbedingte, aller billigen Scheinoriginalität, ein ausgezeichnetes und durch echt pianistischen Klangsinn gehobenes Können die Kraft gestaltungsmächtigen melodischen Erfindens und ungehemmten Empfindens im ganzen bei Göhler auch als Komponisten überwiegen dürfte. Man feierte ihn, der zugleich ein ausgezeichneter und sorgfältiger Begleiter ist, aufs herzlichste. Der erste Lieder- und Duettenabend des Geschwisterpaares erwies auch *Hans Lissmann* als sehr beachtenswertes und geschmackvolles Liedtalent (Mörikes Gesang zu Zweien in der Nacht, Lateinisches Wiegenliedlein u. a.), das auch auf dem schwierigen Gebiet des vierstimmigen Frauenchores a cappella in dem von Schülerinnen Emmy Weinschenks zur Erstaufführung in Leipzig gebrachten „An die Madonna" sogar schon einen rechten Treffer machte: ein prächtiges, sangliches und klangvolles Stück altmeisterlich imitierender, mit Kirchenschlüssen fein archaisierender „musikalischer Renaissance", so wie etwa auch ein anderer moderner Künstler, Peter Cornelius, sie schöpferisch verstand. — Am gleichen Abend des Tages, der Leipzig Max Reger entriß, wurde ihm mit einem *Heinz-Tiessen*-Abend ein Stück norddeutsch-ostpreußischer Heimatkunst geschenkt. Was Laurischkus Litauen, sind Berneker, Kämpf, Besch und neuerdings Tiessen Ostpreußen geworden. Einzig die Naturtrilogie für Klavier, op. 18, drei Stimmungsbilder von der Kurischen Nehrung, jener grandiosen Einsamkeitswelt von blauem Meer und weißen Dünen, die uns von Modernen in der Dichtung Walter Heymann, in der Malerei Culm wohl zuerst erschlossen, betonte sie auf dem Programm auch äußerlich. Innerlich war alles — eine Reihe in Anlage und Technik des Satzes auf Hugo Wolf gegründeter Lieder auf feingewählte moderne Dichtungen, fünf Klavierstücke, op. 20 (Ur- und Erstaufführungen) — „Heimatkunst": grüblerisch versonnene, graue, schwerblütige moderne Gedankenkunst von üppigen dunklen Klangfarben, nordisch in ihrer Vorliebe für schwere Balladen- und Elegienstimmungen, ihrem tief in sich gekehrten Naturgefühl, ihrem Mangel an Liebenswürdigkeit, Grazie und Humor. Sie schwört auf des Dänen Karl Nielsens Wort: „Musik soll schneidend scharf wie ein Schwert sein". Stil und Ziel scheint mir die erstrebte Verschmelzung von deutsch-herber, rücksichtslos kühner Stimmenführung in Richard Strauß' und Paul Scheinpflugs Art mit der noch kühneren, weder vor Sekundenpackungen, noch vor einer auf übermäßiger oder ganztöniger Skala gegründeten Tonalität zurückschreckenden Dissonanzbehandlung der modernsten französischen Impressionisten um Ravel und Debussy. Tiessens Aufruhr in Natur und Menschenherz „Nacht am Meere" (Naturtrilogie) könnte in Ravels „Ondines" stehen. Straußisch und Scheinpflugisch ist auch der Freskencharakter seiner Musik: schwer, wuchtig, nach außen drängend, massiv-robust, viel große Geste und wenig Durcharbeitung. Das Beste steht im Lied monumentalen Stils und Charakters (Deutsches Lied, Aus dem Stundenbuche), das Schwächste in den überlangen und zerfließenden Klavierstimmungen und Klangstudien. Das Verdienst des Abends gebührte der für alles Moderne tätig interessierten, tüchtigen Altistin *Maria Schultz-Birch*, die an Else Grams und dem jungen, kräftig aber eminent musikalisch zupackenden Eduard Erdmann vortreffliche und — abermals charakteristisch für den Stammescharakter von Tiessens Kunst — von Hamburg bis Riga „nordisch" gerichtete Helfer am Flügel fand. Leipzig nahm den, seine Lieder begleitenden Berliner Symphoniker mit vollstem Respekt auf. — Ein Mendelssohn-Abend in der Lindenauer Nathanaelkirche (Kantor *A. Schellig*) führte Felix und seinen Großneffen, den Darmstädter Kirchenmusikdirektor *Arnold Mendelssohn*, in hübscher Auswahl geistlicher Chormusik a cappella und mit Orchester zusammen. Der Darmstädter Meister knüpfte in seinem Hymnus für Sopran (So hoch der Himmel) auch in der herrlich breiten melodischen Linie unmittelbar an Felix an, während er in der kleinen Kantate „Das Leiden des Herrn" die Grundwurzeln seines ehrlichen und gesunden Schaffens deutlicher bloßlegt: altdeutsches Chorlied, Bach, Brahms. — Der Rest des Konzertwinters gehörte, von allen üblichen chorischen Wohltätigkeitsveranstaltungen einmal völlig abgesehen, dem Solistischen: einem glänzenden Klavierabend *Ignaz Friedmans*, dessen Programm mit Recht wieder daran erinnerte, daß dieser prachtvolle und geistreiche österreichisch-polnische Virtuose denn doch weit mehr ist, als unser wohl größter Chopin-Spezialist seit Pachmanns Abgang vom Podium, und einer glänzenden Stimmentdeckung (Margarete Schmutzler, Sopran) in bescheidenem Rahmen. Ihr diesjähriges Ende fanden auch die *Volkstümlichen Kammermusiken*, die der auch als Solist vortreffliche junge Konzertmeister des hoffentlich nur während des Krieges mangels aller städtischen und privaten Unterstützung aufgelösten Philharmonischen Orchesters (Prof. Hans *Winderstein*) in Fortsetzung der Volkstümlichen Symphoniekonzerte desselben vor vieltausendköpfigem einfachen Publikum in der mächtigen Albert-Halle nach Programm, Erläuterung (Dr. *Alfred Heuß*, der scharfsinnige und charaktervolle Musikreferent der „Leipziger Zeitung") und Ausführung mustergültig veranstaltet. — Unser Leipziger Musenkrieg könnte im Hinblick auf die in den Jahren vor dem Kriege mit gänzlich unleipzigerischer Leidenschaft geführten Erörterungen über das Leipzig finanziell seit Jahren allerdings schwer belastende Regime Max Martersteig noch eine regelrechte Schlacht werden. Wir lehnen sie schon in Rücksicht auf den in seinem literarisch-dramaturgischen Beruf feinen und bedeutenden leitenden Geist, der nun eben einmal nicht immer ein praktisches Organisations- und Spargenie „vom Theater" sein kann, ab. Wir sagen nur, daß Leipzig in Prof. *Otto Lohse* nunmehr einen hervorragenden, dem Wuchtigen und Großzügigen zuneigenden O p e r n direktor von glänzenden musikalischen Eigenschaften besitzt, und daß diese Opernspielzeit — abgesehen von der Erstaufführung von *Baußnerns* alter, heiterer wagnerisierender Reckenoper „Herbort und Hilde" in neuer Fassung, den vorzüglichen Neueinstudierungen des „Boccaccio" mit Opernkräften, der Weber-Mahlerschen „Drei Pintos", der nach 35 Jahren glänzend aufgefrischten und aufgemalten Goldmarkschen „Königin von Saba", des kammermusikalisch entzückenden Hugo Wolfschen „Corregidor", des namentlich rhythmisch noch immer erfreuenden chevaleresken „Johann von Paris" (Boieldieu), den ständigen Gastspielen des hervorragenden Heldenbariton Walter Soomer — für eine große Opernbühne von der Vergangenheit und den Mitteln und Kräften wie die Leipziger denn doch wohl gar zu still verlief. Uraufführungen stellten einzig zwei Pantomimen: Zuerst *Hanns Ludwig Kormans „Odaliske"*. Sie ist so etwa eine Mischung von brutalem Verismus und exotischer Sinnendramatik. Der sinnlich lüsterne Tyrann: ihr Gebieter. Der verliebte Neger: ihr Diener. Der Herr sendet ihr durch den Neger zur Strafe für ihre, bis zum Peitschenschlag gegen ihn gesteigerte Sprödigkeit und Abwehr gegen seine Lüste die bekannte rote Schnur, die im Orient den Tod bedeutet. Der Neger bringt ihr Liebe statt Tod, läßt ihr den Weg zur Flucht offen und erdrosselt sich auf alle Fälle. Der Herr sticht sie nach dieser Entdeckung mit dem Dolch nieder. Rührendes Schlußtableau: letzter Tanz, Blumengrab des stillen treuen, schwarzen Geliebten, zwei Tote. Das alles ist recht unorientalisch und schaut eher nach Dohnányis „Schleier der Pierrette" oder dem ungarischen Mimodrama „Die Hand" hinüber. Die orientalische Lokalfarbe dieser Pantomime bringt einzig die Musik hinzu. Sie ist in der etwa seit Puccini üblichen modernsten exotischen Illustrationsmanier sehr geschickt gefaßt, klingt gut, auch ein wenig tragisch, greift aber thematisch nirgends und haftet auch nirgends tiefer im Herzen, geschweige, läßt uns mit der unglücklichen jungen Tänzerin „mitleidend" fühlen. Also eine versprechende Talentprobe des jungen angehenden Komponisten — eines Sohnes des Leipziger Sanitätsrates Dr. Korman, der sich außer kurzer Lehrzeit bei Stephan Krehl vorwiegend autodidaktisch und bei weitem noch nicht fertig gebildet hat —,

die bei guter Aufführung — Frl. Engert in der Hauptrolle — lediglich dieser buntschillernden Musik und nicht der abstoßend brutalen, erstaunlich schlecht in unsere sittlich aufgewühlte und geläuterte Zeit passenden Handlung wegen Beifall fand. — Dann: *Emma Grondonas „Der Blumen Rache"*. Die ausgezeichnete Ballettmeisterin der Leipziger Oper hat Freiligraths bekanntes Gedicht zu Schuberts Rosamunden-Musik als kleines Tanzspiel dramatisiert. Nicht überall stimmen Musik und Szene so ganz und gar innerlich überein. Allein das Wesentliche — die eigentümliche seelische und nächtliche Schwüle dieser Traumdichtung von der Strafe der kleinen fühllosen Blumenfrevlerin durch tödlich entnervende Küsse der Blumengeister — ist in der leisen inneren tragischen Note von Schuberts wunderbarer Rosamunden-Musik menschlich sehr fein erkannt und mit bedeutender künstlerischer und szenischer Phantasie in wunderhübsche und ernst gestimmte, auch in der Kostümierung und Zimmer-Ausstattung das ausklingende Empire des Schubert-Zeitalters zart betonende Bühnenbilder umgesetzt. Die durch Schuberts Alfonso und Estrella-Ouvertüre eingeleitete, sehr sorgfältige Uraufführung mit Gertrud Engert und Ella Henrici in den Hauptrollen und Kapellmeister Conrad am Dirigentenpult fand den lebhaftesten Beifall.

Dr. Walter Niemann.

Kritische Rundschau

Bochum. Der letzte Konzertwinter hat trotz der Kriegswirren vieles Wertvolle gebracht. Der Musikverein veranstaltete unter Königl. Musikdirektor *Arno Schützes* Leitung sechs Konzerte. Im ersten hörten wir Schuberts h moll-Symphonie, die Ballett-Suite von Gluck-Mottl und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre. Mitwirkender war *Alfred Hoehn*, der die Hörer durch die schlackenfreie Wiedergabe von Brahms' d moll-Konzert und etliche Klavierkompositionen von Rameau, Scarlatti und Chopin fesselte. Während der zweiten Veranstaltung trat das Rheinische Trio — *W. König* (Klavier), *J. Klein* (Violine) und *K. Klein* (Cello) — vor die Oeffentlichkeit und spendete u. a. Pfitzners F dur-Trio unter großzügiger Behandlung seines schwierigen Inhalts. Mit einem Rokoko-Konzert und -Opernabend erfreuten *Sophie Heymann-Engel*, *Anton Sistermanns* und *Max Mensing*. Bachs Kaffee-Kantate, Pergolesis „Magd als Herrin" und Bruchstücke aus verschollenen Opern von Mozart, Paër und Standfuß verfehlten ihre Wirkung nicht. Das vierte Konzert war als eine Gedächtnisfeier für die gefallenen Söhne unserer Stadt gedacht. Eine angenehme Abwechslung bescherte die Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente von der Königl. Kapelle in Hannover — *Helmert* (Oboe), *Gabler* (Klarinette), *Mechler* (Fagott) und *Klöpfel* (Waldhorn) — durch die gediegene Darbietung von Mozarts Es dur-Quartett, Beethovens Es dur-Quintett und Pauers vierter Satz aus dem Quintett op. 44. Musikdirektor Schütze hatte die Klavierpartie übernommen. Den Schlußstein in der Reihe der Musikvereins-Veranstaltungen bildete die Aufführung der „Schöpfung" von Haydn, welche Musikdirektor Schütze mit Orchester und Chor unter Heranziehung der Solisten Frau *Bellwidt*, sowie der Herren *Meader* und *Nieratzki* eindrucksvoll zu geben wußte. Daß unserer Industriestadt im vergangenen Winter auch einmal Solistenabende beschieden waren, wurde freudig begrüßt. Frau *Boehm van Endert* sang sich in die Herzen der Erschienenen und Frau *Klein-Tholfuß* unterstützte sie durch feinsinnige Klavierbegleitung. *Palma von Paßthory* spielte am gleichen Abend manche Meisterkomposition auf der Violine. Im allgemeinen überwog ihr feuriges Temperament, jedoch klang aus den Gaben auch seelisch-zartes Empfinden. Mit Bruchstücken aus Wagners Werken führten sich *Heinrich Heusel* (Gesang) und Hofrat *Dillmann* (Klavier) trefflich ein. Mochte man im Grunde auch dieser Art der Wagner-Darbietung fremd gegenüberstehen, das Große, Künstlerisch-Erarbeitete des Vortrags verdiente höchste Anerkennung. Endlich sei des Lautensängers Robert Kothe und der Quartettvereinigung für Kirchengesang aus Leipzig gedacht. Auch ihnen fehlte es nicht an Zuspruch. Von den Kirchenchören wurde manch beachtenswerte Tonschöpfung geboten. So wagte der Melanchthon-Kirchenchor die Aufführung von Zieraus Oratorium „Christus der Tröster" unter Lehrer Wawrowskys Leitung. Der Christuskirchenchor (Lehrer Thielmann) bot u. a. des Thomaskantors Schreck „Für uns", sowie Soli für Violine (Herr Mailand) und Gesang (Frau Ahnert). Beim Pauluskirchenchor, der auch zwei Kompositionen seines rührigen Leiters B. Schmiedeknecht brachte, wirkte Seminar-Musiklehrer Schneck als tüchtiger Orgelmeister mit. Daß Konservatoriumslehrer Hoelling einmal die Veranstaltung eines Orgelkonzertes versucht, wurde gebührend gewürdigt. Während eines Konzertes, das der Frauenchor des Schütze-Hüttner-Konservatoriums in der Lutherkirche gab, hörten wir u. a. Brahms' 13. Psalm in sorgfältiger Prägung, sowie Gerard Bunks Orgelvariationen über das altniederländische Volkslied „Herr sieh die Not" (vom Komponisten selbst gespielt). An Männerchor-Konzerten fehlte es nicht minder. Hervorgehoben sei nur der Opernchorabend des Männergesangvereins „Schlägel und Eisen" (Musikdirektor Hoffmann) und der Konzertabend der „Sängervereinigung" (Musikdirektor Geyr aus Essen). In letzterem durften wir *Otto Rebberts* reife Klavierkunst bewundern. Im Stadttheater übte die Oper die größte Zugkraft aus. Die Essener Bühne bescherte uns außer d'Alberts Tiefland Mozarts Hochzeit des Figaro, Webers Freischütz, den Troubadour von Verdi, die Meistersinger mit Feinhals als Hans Sachs und nochmals den — Figaro — mit Forsell als Grafen. Das Schauspiel pflegten die Düsseldorfer, deren große Kunst viel Freude bereitete.

Max Voigt.

Gebet.

Stoß mich nicht aus dem Reich, in dem du bist.
Laß meiner Sehnsucht Stammeln dir genügen,
Und wenn die Menschen sich und dich belügen,
Glaub mir, o Gott, daß mein Herz ehrlich ist.

Daß es die hehre Stunde nicht vergißt,
In der du's schufst, daß es sich deinem Fügen
In Liebe formt, vertrauend deinen Zügen,
In denen ihm dein Wille dunkel ist.

Mein Tönen ist in Andacht dir geweiht,
Und ein Gebet ist meines Herzens Schlagen,
Das seinen heil'gen Rhythmus von dir leiht.

Laß mich zu denen, die in Seligkeit
Von deiner Liebe, deinem Geist getragen
Mithalten deinen Mantel: Ewigkeit. *Fr. W. Porges.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Kapellmeister *Friedrich Taussig* ist als Leiter der Vereinigten Oratorienvereine in Lodz für 1917 verpflichtet worden.

— Als Konzertmeister für die Dresdener Hofoper wurde *Erhard Heyde*, bisher am Dresdener Philharmonischen Orchester tätig, verpflichtet.

— *Willy van Hoogstraten*, der Gatte Elly Neys, wird vom September d. J. ab in Krefeld als städtischer Kapellmeister tätig sein.

— *Alfred Kase* erhielt vom König von Sachsen das Ehrenkreuz für Kriegsverdienste.

— Dem Direktor und Gesangspädagogen des Halleschen Konservatoriums *Bruno Heydrich* wurde die Sachsen-Koburg-Gothaische Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Musikdirektor *Andreas Hofmeyer* in Eutin erhielt vom Großherzog von Oldenburg den Professortitel und das Friedrich-August-Kreuz 2. Klasse.

— *Robert Philipp* feierte das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zur Königl. Hofoper in Berlin.

— *Klara Keller-Weber* hat nach erfolgreicher langer künstlerischer Tätigkeit von der Bühne Abschied genommen. Das Frankfurter Publikum erwies der trefflichen Sängerin große Ehren.

— Wie gemeldet wird, hat *E. d'Albert* mit Sophis Michaelis einen Vertrag für die Vertonung des Dramas „Revolutionshochzeit" geschlossen.

— *Margarete Hartmann*, Schülerin von Marie Thoma-Löschke in Dresden, wurde für die Dresdener Hofoper verpflichtet.

— *Willy Burmester* ist mit der Vertonung einer komischen Oper beschäftigt. Da kann man gespannt sein!

— Der Dresdener Tonsetzer *O. Hollstein* hat eine einaktige romantische Oper „Die Hexe Lurley" komponiert. Der Text stammt von *Heinz Eberl*.

— *Max Bruch* hat zum 700jährigen Bestehen des Dresdener Kreuzchores eine Komposition: „Im Himmelreich" geschrieben.

— *P. N. von Klenau* hat eine neue Oper geschrieben, die das Mannheimer Hof- und Nationaltheater zur Uraufführung

bringen wird. Den Titel teilt die betr. Zeitungsnotiz noch nicht mit. Weshalb nicht? So berühmt ist Herr von Klenau doch noch nicht, daß mit seinen Opern wie mit denen von R. Strauß gewirtschaftet werden darf: alle Augenblicke in großartiger Steigerung Mitteilungen an die Presse, die erst Andeutungen und dann immer mehr Einzelheiten bringen, bis endlich der auserlesene hofrätliche Freund des Meisters in München urbi et orbi den Inhalt des neuen Werkes verkünden darf . . . Nein, so berühmt ist der Verfasser der „Sulamith" noch nicht, und so wird es sich wohl nur um ein Versehen der betreffenden Nachrichten-Agentur handeln.

— *Fritz Lubrich jr.* vollendete sein op. 61, Sonate e moll für Cello und Klavier.

— Die Symphonie von *Karl Nielsen* „Das Unauslöschliche", die im Musikverein zu Kopenhagen im letzten Winter Erfolg hatte, ist kürzlich in den „Tivolikonzerten" wiederholt worden und hat dabei abermals ihren Wert bewiesen.

— Der chinesische Gelehrte *Hsiao Jiu-mei* hat in Leipzig die philosophische Doktorprüfung bestanden. Dr. Hsiao ist in Kanton geboren, hat u. a. längere Zeit in Tokio studiert und seit einigen Jahren in Leipzig dem Studium der Musikgeschichte obgelegen. Seine Dissertation behandelt das Thema: „Geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert".

— Kirchenmusikdirektor Prof. *Biehle* in Bautzen hat sich auf Wunsch der Abteilung für Architektur an der Technischen Hochschule Berlin als Privatdozent für das von ihm neugeschaffene Lehrgebiet *Der Kirchenbau und seine Raumgestaltung* vom Standpunkte der Akustik unter Berücksichtigung des Glockenwesens, des Orgelbaues und der Grenzgebiete der Architektur, Liturgik und Musik niedergelassen. Die Antrittsrede behandelte die Theorie der Raumakustik. Ein Anschluß der Vorlesung an die theologische Fakultät der Universität und an die Königl. Akademie für Kirchenmusik, wie die N. Z. f. M. meldet, ist in Aussicht genommen.

— *Willibald Challier*, der bekannte Berliner Musikverleger, wurde am 29. Juli 75 Jahre alt. Challier war Begutachter bei Beratung des neuen Urheberrechts und bei der Durchsicht der Berner Konvention. Er ist auch Mitglied der Königl. Preuß. Musikalischen Sachverständigenkammer.

San.-Rat Dr. H. Wette und Frau, Adelheid, geb. Humperdinck (†). Aufgenommen von Frau M. Bolz.

— Am 2. September vollendete Prof. Dr. *Viktor v. Woikowsky-Biedau* in Berlin sein 50. Lebensjahr. 1886 zu Nieder-Arnsdorf Kr. Schweidnitz geboren, Sohn eines Majoratsbesitzers, besuchte er die Gymnasien in Schweidnitz und Jauer und studierte in Leipzig, Freiburg, Berlin und Breslau erst Geschichte, dann Nationalökonomie und arbeitete ein Jahr am historischen Archiv der Stadt Köln. Sodann wandte er sich der Musik zu, nahm bei Wilhelm Berger Kompositionsunterricht und veröffentlichte 1883 seine ersten Kompositionen. Außer etwa 100 Liedern schrieb er eine Anzahl von Opern, u. a.: „Helga" (Uraufführung *Wiesbaden* 1904), „Das Nothemd" (Uraufführung *Dessau* 1913), Melodramen und Orchesterstücke.

— Im „Merker" (15. August d. J.) betont *L. Karpath* gegenüber der lauten Anpreisung der „Entdeckung" der „Zaide" *Mozarts* durch *Anton Rudolph*, dessen Neubearbeitung des Werkes im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinen soll, daß am 4. Oktober 1902 eine Wiederbelebung der Jugendoper Mozarts nach der im Verlage von J. Weinberger in Wien erschienenen Bearbeitung Dr. *Robert Hirschfelds* gegeben worden ist.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In München ist *Fritz Steinbach* plötzlich verschieden. Wir haben in ihm einen der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart verloren. Steinbach wurde am 17. Juni 1855 im badischen Städtchen Grünsfeld geboren, wo sein Vater als Lehrer und Organist lebte. Der begabte Junge bezog 1875 das Konservatorium in Leipzig, studierte später noch bei Vincenz Lachner in Karlsruhe und bei dem als Beethoven-Forscher berühmten Nottebohm in Wien, erhielt ein Stipendium der Mozart-Stiftung und wurde 1880 als Kapellmeister nach Mainz berufen. Hier war dem Künstler sein älterer Bruder Emil noch ein starker Förderer. Vorübergehend war Fritz Steinbach als Lehrer des Kontrapunktes am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M. tätig, dann führte ihn die Berufung als Hofkapellmeister nach Meiningen an die Stelle, die durch die großartige Tätigkeit Bülows höchste Anforderungen an die geistige Kraft des Nachfolgers stellte. Was Steinbach an der Spitze der „Meininger" als Dirigent, insbesondere der Brahmsschen Werke geleistet hat, lebt noch im dankbaren Gedenken der Gegenwart. Sechs Jahre blieb Meiningen Steinbachs Wohnsitz, dann siedelte er (1902) als Nachfolger Franz Wüllners nach Köln über. Als städtischer Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums hat er das Musikleben der altberühmten Stadt nachhaltig zu heben verstanden. Schonung seiner selbst kannte Steinbach nicht. So nahm sein Herzleiden eine derartig schwere Wendung, daß der tatenfrohe Künstler schweren Sinnes 1914 seinen Abschied nehmen mußte. Zur Wiederherstellung seiner Gesundheit reiste er nach Italien und in die Schweiz, der Gang der politischen Ereignisse aber ließ ihn seinen Wohnsitz nach München verlegen. Hier ist er nun am 13. August seinem Leiden jäh erlegen. Als Komponist hat Steinbach wohl nicht mehr als vorübergehende Erfolge errungen, immerhin verdienen seine Sonate für Violoncello, sein Septett op. 7 und mehrere Lieder mit Anerkennung genannt zu werden. Ganz hervorragend waren jedoch seine Verdienste als Orchesterleiter. Größe und Feinheit des Ausdruckes waren das Ziel, dem er nachstrebte und das sein nimmer rastender Geist erreichte. Niemals verlor er sich im Nebensächlichen, nie wurden seinem Einleben in die Meisterwerke Laune oder Nervosität gefährlich. Den einheitlichen Aufbau eines Kunstwerkes in schöner Gliederung zu zeigen, die inneren Verhältnisse in vollendeter Plastik zu entwickeln, der Kunst zu dienen, ohne die eigene Person jemals aufdringlich in den Vordergrund zu schieben: so faßte Steinbach seine Pflicht als Orchesterleiter auf. Weil ihm gewisse äußerliche Wirkungsmittel des modernen Pultvirtuosen abgingen, wurde zuweilen der sogenannte „geniale Zug" in Steinbach vermißt. Mit Unrecht. Er war in das innerste Wesen seiner Meister dank seiner großen natürlichen Anlage und eifrigen Studien tief eingedrungen und beherrschte die Technik der Orchesterleitung mit größestem Geschicke. Seine ganze Persönlichkeit war auf Energie und künstlerische Strenge gegründet. Was Steinbach insbesondere für die Verbreitung und das Verständnis von Johannes Brahms' Werken geleistet hat, wird im Gedächtnisse der Deutschen weiterleben. Sein künstlerisches Vorbild H. v. Bülow hat er wenigstens als Orchesterdirigent erreicht. Und so wird Steinbachs Name als der eines treuen deutschen Meisters von der Geschichte bewahrt werden.

W. Nagel.

— In Eberstadt bei Darmstadt starb im Alter von 57 Jahren Frau Sanitätsrat *Adelheid Wette*, die Verfasserin des Textes der Märchenoper „Hänsel und Gretel", zu der ihr Bruder *Engelbert Humperdinck* die Musik geschrieben hat. Obenstehendes Bild stellt die feinsinnige Dichterin mit ihrem Manne, dem Dichter und Sanitätsrat Dr. Hermann Wette, dar.

— In Elberfeld starb der Komponist *Kurt Herold* in seinem 50. Lebensjahre.

— Am 12. Juli 1916 starb den Heldentod fürs Vaterland im Kampfe gegen Italien der Kadett im Tiroler Kaiserjägerregiment *Erwin Bock*, ein Sohn des Kantors Gustav Bock in Bielitz, Oesterreich.-Schlesien. Er war Student der Rechte an der Wiener Universität, beschäftigte sich aber in seinen Mußestunden viel mit der innigst geliebten Musik und komponierte u. a. eine große Anzahl Lieder und einige sehr gelungene Werke für Kammermusik (Streichtrio, Klaviertrio usw.), in denen er mit einer äußerst gewandten Beherrschung der musikalischen Formen edle Gedanken verband, die in ihrer klassischen Prägung den an Beethoven und Schubert herangebildeten, zu den schönsten Hoffnungen berechtigten Musiker verraten.

Prof. F. L.

— In *Aachen* starb im Alter von 54 Jahren der Orgelbaumeister *Eduard Stahlhuth*. Die immerhin beachtenswerte von seinem Vater gegründete Orgelbauanstalt stieg unter ihm zu einer Kunstwerkstatt von internationaler Bedeutung. Große neuzeitliche Orgelwerke in Frankreich, England, Belgien, Holland und vor allem in Deutschland verkünden tagtäglich seinen Ruhm. Auch die von Kaiser Wilhelm II. so bevorzugte Kirche der Abtei von Maria Laach besitzt eine seiner prächtigen Orgeln. Hinter dem Orgelbaumeister trat der

Orgelmeisterer allzubescheiden zurück. Es lag nicht in seiner Natur, mit dem ihm verliehenen Talente zu prunken. Nur, wenn es galt, ein neugeschaffenes Werk zum Klingen zu bringen, entfaltete sich der tiefernste Bach-Jünger. Dann floß Leben in die Tasten, da offenbarte sich eine feinfühlige, hoch über allem Technischen stehende Künstlerseele. Dem Aachener Musikleben, das ihm auch eine grandiose Konzertorgel verdankt, widmete er sein ganzes Kunstschaffen; die großen Passionsmusiken und Oratorien in den Winterkonzerten sowie auf den niederrheinischen Musikfesten, sahen ihn stets am Spieltisch der Orgel; außerdem gehörte er viele Jahre hindurch dem Städtischen Musikkomitee an. Vor Jahresfrist starb sein einziger Sohn und Nachfolger den Heldentod. So steht nun die in vollster Blüte prangende Anstalt verwaist und ohne Hüter. *J. M. P. Steinhauer.*

— In Zerbst ist *Franz Preitz* im 60. Lebensjahre gestorben. Am Leipziger Konservatorium gebildet, wurde Preitz 1879 Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin und lebte seit 1885 in Zerbst als Gymnasial-Gesanglehrer und Kantor an der Hof- und Stiftskirche sowie als Dirigent des Kirchenchores der Stadtkirche. 1892 wurde er Herzogl. Chordirektor, später Dirigent des Oratorienvereins und 1897 Herzogl. Musikdirektor. Preitz hat mancherlei komponiert und auch über Zerbster Kapellmeister und Organisten geschrieben („Das literarische Anhalt").

— *Joseph Liebeskind*, geb. am 22. April 1866 in Leipzig, ist daselbst am 10. August gestorben. Er ist als Komponist nicht gerade häufig an die Oeffentlichkeit getreten (Symphonie, Kammerwerke, Chöre, Lieder), gab ältere Werke heraus und besaß eine wertvolle Bibliothek.

— In St. Paul in Kärnten starb der Opern- und Liedersänger *August Krämer* im Alter von 68 Jahren.

— Einen großen Verlust hat die dänische Musikliteratur durch das Ableben von *Kurt Thranes* erlitten. Er veröffentlichte „Dänische Komponisten" und Arbeiten über „Rossini und die Oper", „Geschichte des Cäcilienvereins" und „Geschichte der Königl. Kapelle".

— In Amerika ist *Klara Louise Kellogg-Strakosch* gestorben. Sie war die erste Margarete in Gounods Faust.

— *Edward J. de Coppet*, ein gebürtiger Schweizer, ist in New York verschieden. Als eifriger Kunstmäzen und Begünstiger ultra moderner Musik hielt er sich das bekannte Flonzaley-Quartett gleichsam als Hauskapelle, die er abwechselnd in Europa und Amerika spielen ließ.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im *Würzburger Stadttheater* wird Ende Oktober die Oper „Die Brautnacht" von *Ph. Rypinski* (Dichtung von W. Stuhlfeld) in Szene gehen.

— Das Stadttheater in *Nürnberg* wird *Martin Spörrs* Oper „Der Abt von Fiecht" zur Uraufführung bringen.

— Neue Operetten: *Walter W. Goetzes* „Frau Gertruds Scheidereise" (Berlin); *J. Gilbert* „Zwei auf der Walze" (Berlin); *J. Gilbert* „Die Rose seiner Majestät" (Berlin); *W. Kollo* „Alma, wo wohnst du?"

— *F. Weingartners* „Dame Kobold" wird in ihrer neuen Gestalt zuerst im *Leipziger Stadttheater* erscheinen.

— *Botho Sigwarts* Oper „Die Lieder des Euripides", die 1915 in Stuttgart zur Uraufführung gelangte, wurde auch vom Hoftheater in *Weimar* angenommen.

— In der *Kopenhagener* Oper steht die Uraufführung einer Oper des Königl. Konzertmeisters *Axel Gade*, eines Sohnes von Niels W. Gade, bevor. Der Titel ist noch nicht mitgeteilt worden.

— „Elga", ein Nachtstück in sieben Szenen (nach Gerhart Hauptmann, bearbeitet von Martha von Zobeltitz), Musik von *Erwin Lendvai*, wird im Laufe der nächsten Spielzeit im *Mannheimer Hoftheater* zur Uraufführung gelangen. Das Werk ist auch von der Königl. Oper in Dresden erworben worden.

— In einem Wohltätigkeitskonzert des Musikvereines in *Münster* (Westf.) kamen Kompositionen des Dirigenten, Univ.-Musikdir. Dr. *Nießen*, zur Aufführung und fanden außerordentlich beifällige Aufnahme. Hervorgehoben seien ein Streichquartett in g moll und eine Klaviersonate in h moll. Auch Nießens Lieder wurden viel beachtet.

— Eine kürzlich vollendete Trauerkantate „Der Tod ist groß" für Chor und Orgel von *James Simon* (Dichtung von Rainer Maria Rilke) wird am 8. Oktober in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in *Berlin* zur Uraufführung gelangen.

— Al. Dumas' „Die Fräulein von St. Cyr" hat Dr. *R. Bruck* in Berlin zu einem „Spiel mit Musik" bearbeitet, ohne freilich den Namen des französischen Dichters zu nennen — eine wahrhaft herzerquickende Schamhaftigkeit. Die Musik hat *Robert Winterberg* geschrieben. Sie besteht aus 20 schmachtlappigen Operettennummern. Daß die Königl. Bühne in Berlin auf dies langweilige Machwerk hereinfiel, ist bedauerlich. Dumas' Lustspiel hat übrigens schon früher den Stoff zu einer Oper geliefert, Humperdincks „Heirat wider Willen".

— Ein neues Chorwerk von *Fel. Woyrsch* „Da unser Herr Jesus auf Erden ging" soll am 29. Januar 1917 in Hamburg zur Uraufführung kommen.

— In der nächsten Spielzeit sollen in *Prag* folgende Opern ihre Ur- bezw. Erstaufführung erleben: „Florentinische Tragödie" von *A. Zemlinsky*, „Sulamith" von *P. v. Klenau*, „Menia" von *Chiari*, „Dr. Dandolo" von *Rud. Siegel*, „Jucunde" von *R. Konta*, „Der ferne Klang" von *Schreker*, „Kain und Abel" von *Weingartner*, „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" von Korngold.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft bereitet Dr. *Erich H. Müller* in Dresden eine Sammlung der *Briefe Glucks* vor. Besitzer von Autographen werden gebeten, diese leihweise an die Geschäftsstelle der Gluck-Gesellschaft in Leipzig, Nürnberger Straße 36 (Breitkopf & Härtel), zu senden.

— Letzthin war von einem vermeintlichen musikgeschichtlichen Funde in Rostock die Rede. Die angeblich unbekannte Choralkomposition von *Martin Gramelovius* aus dem Jahre 1619 wird jedoch bereits in Eitners Quellenlexikon erwähnt.

— Erich H. Müller, Dresden, hat in Naumburger Privatbesitz verschollene *Wagner-Briefe* an *Otto Claudius* entdeckt, von denen bisher nur kurze Bruchstücke bekannt waren. Die Briefe werden, wie es heißt, in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht werden.

— Von der *Mannheimer „Hochschule für Musik"* liegt der Bericht über das 17. Unterrichtsjahr vor. Die Schülerzahl ist gestiegen. Neben den Schulnachrichten findet sich ein Abiturientinnen-Aufsatz von M. Kleinschmitt: „Der erzieherische Wert des Musikunterrichtes", eine an sich ganz gute Arbeit. Immerhin sollte man sich — prinzipiell — hüten, derartige Fragen vor der Oeffentlichkeit durch Anfänger behandeln zu lassen.

— Seinen 22. Jahresbericht versandte das durch die Stadt unterstützte *Konservatorium* in *Heidelberg*.

— Unter den Solisten der Konzerte, die Prof. Dr. Volbach mit dem neu gebildeten Orchester im Westen geben wird, erscheint an erster Stelle *E. d'Albert*. D'Albert ist in Glasgow geboren, hat französisches Blut in den Adern, lebte in Deutschland, bis der Krieg ausbrach, siedelte, um nicht interniert zu werden, nach Zürich über, wo er das Bürgerrecht erwarb, und gibt seit der Zeit in Deutschland Konzert über Konzert. D'Alberts Kunst in Ehren, aber es läge doch nahe, der rein deutschen Künstler heute zuerst zu gedenken.

— *Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland* hielt kürzlich in *Eisenach* eine Kriegstagung ab, zu der zahlreiche Vertreter aus allen Landesteilen Deutschlands erschienen waren. Der Hauptgegenstand war eine Besprechung darüber, wie das große *Reformationsjubiläum* des Jahres 1917 in würdiger Weise kirchlich begangen werden solle. Es wurde ausgeführt, daß diese Feier nicht auf einige Tage beschränkt sein dürfe, sondern daß sie sich durch alle Gottesdienste, durch alle musikalischen und alle Vereinsveranstaltungen des ganzen Jahres hinziehen müsse, daß in erster Linie Luthers und aller Reformatoren Lieder in ihrer urwüchsigen Kraft wieder in der Gemeinde lebendig werden sollen, daß die Darbietungen der Chöre Beziehungen haben müssen auf die Reformationszeit und die Hauptgedanken der Reformation. Dadurch, daß wir die evangelischen Gemeinden zum Singen des Schatzes evangelischer Lieder erziehen, wollen wir zum Ausdruck bringen, welch reichen Segen wir in dem reformatorischen Erbe besitzen.

— An der ältesten hessischen Musikschule, der *„Ph. Schmittschen Akademie der Tonkunst"* in *Darmstadt*, wird am 1. Okt. eine Freistelle für Bratsche vergeben. Mit ihr ist ein Stipendium der Generaldirektion des Großherzogl. Hoftheaters von 300 M. verbunden.

— *Dresden* wird ein neues Konzerthaus mit etwa 800 Plätzen erhalten, womit der stark fühlbare Mangel an geeigneten Sälen in der sächsischen Hauptstadt jedoch noch nicht behoben ist.

— Im Wiener Gemeinderate sind kräftige Worte gegen die moderne Operette geredet worden. Nicht bloß in Wien widert den gebildeten Geschmack die platte Gemeinheit der Operette der Gegenwart an.

— *Der Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur* hat mit Erfolg einen Aufruf zum Beitritt versendet. Er legt darin ausführlich dar, daß das Theater eine Angelegenheit des ganzen Volkes ist, daß elender Schund und ödes Zoten- und Possenwesen das Gute und Edle überwuchern. Am Schlusse heißt es: „Die nächste Winterspielzeit soll, wenn nicht Einwirkungen des Krieges hindernd dazwischentreten, in möglichst vielen deutschen Städten Ortsausschüsse an der Arbeit sehen, die im Sinne unseres Verbandes die Beteiligung ihrer Mitbürger am Theaterleben organisieren, sei es durch Veranstaltung eigener Theaterabende an den örtlichen Bühnen, sei es durch feste Abschlüsse auf bestimmte Wochentage, also Schaffung von eigenen Abonnements für die Anhänger der Theaterkultur-

bewegung, sei es in kleineren Städten ohne eigenes Theater durch Veranlassung guter Gesamtgastspiele, sei es durch die Finanzierung von Uraufführungen wertvoller Neuschöpfungen. Gerade der letzteren Aufgabe soll in den größeren Städten eine besondere Sorgfalt gewidmet werden. Das Schwergewicht unserer Bewegung muß in der Tätigkeit der Ortsausschüsse liegen. Der Gesamtverband wird die Einheit des Zieles und die Werbekraft der Bewegung wahren, den Tätigkeitsdrang und den rechten Kulturwillen fördern und auf Wunsch Anregungen und Arbeitspläne vermitteln. Der Erfolg kann unserer Bewegung nicht versagt bleiben, wenn unser Aufruf in allen Teilen Deutschlands recht viele Männer und Frauen aus allen Ständen für die Arbeit gewinnt, die wir aus Liebe zum deutschen Volke und im Vertrauen in seine große Zukunft unternommen haben." Jeder ernstliche Versuch, die zum Himmel schreienden Verhältnisse der deutschen Bühne zu heben, ist lebhaft zu begrüßen. Es gilt, die Macht des Theaterschlendrians, der widerwärtigen Geschäftsmache, des „Stern"unwesens, der Kliquenwirtschaft zu brechen, der Verlotterung des Spielplanes endlich einen Riegel vorzuschieben und damit den Anforderungen der Gebildeten an den Bühnenbetrieb Geltung zu verschaffen.

— *„Das Lied von der Erde."* In einer früheren Nummer der „N. M.-Z." wurde über die letzte Münchener Aufführung von Gustav Mahlers „Lied von der Erde" berichtet und die vielfach aufgeworfene Frage, ob Mahler wirklich zu den wahrhaft produktiven Musikern zu zählen sei, in sehr glücklicher und überzeugender Weise bejahend gelöst. — Jene Aufführung begegnete einer ganz besonderen Wärme und Dankbarkeit des Publikums, und wir hatten beim Verlassen des Saales die starke Empfindung eines gehabten Erlebnisses, welches uns in eigentümlich beruhigender Art über Zeit und Raum erhob und doch zugleich diese Ewigkeitsgefühle mit der Unmittelbarkeit unserer engeren Gegenwart tröstend verband. Nicht nach Gustav Mahlers Gestaltungskraft wollen wir hier mehr fragen, sondern danach, wie es kam, daß wir das Erleben des Werkes gleichwie die Erfüllung eines lange verborgen gebliebenen Bedürfnisses empfanden, als etwas Zeitloses, was dennoch vielleicht nur in dieser Zeit gerade so zu Herzen klingen konnte. — Natürlich: die meisterliche Wiedergabe tat das ihrige. Aber das allein hätte nicht genügt. „Das Lied von der Erde" ist ein echtes, tiefes und warmes, d e u t s c h e s Lied. Der chinesische Ursprung der Textgedichte kann nur dem oberflächlichen Betrachter widersprechend scheinen. Es ist deutsch, weil es das Leid der Erde so zwingend besingt, ohne zu verbittern, weil es den Menschen in faustisch irrendem Erlösungsverlangen zeigt, aber in jenem milden, gedämpften Lichte, wie es doch nur deutsches Künstlerschaffen über alles Schmerzliche und Leidvolle ausgießen kann. Und wie innig mußte uns ein solches Lied erklingen in dieser Zeit zumal?! — Mahlers Genius hat in seinem „Lied" die beiden Grundfesten deutscher Gefühlsphären in wunderbarer Vereinigung zur Aeußerung gebracht. Nämlich das „reinmenschliche", mild-leidenschaftliche Leiderleben, und den Zug nach oben, nach höheren Welten der Ueberwindung. Mahler war ein erschütternder Tristan-Dirigent — und er war der Sänger manchen innigen, volkstümlichen Liedes. Transzendentales und naiv-völkisches Fühlen berühren sich in ihm recht eigenartig. Deshalb wirkte sein eigenstes Eigen, das „Lied von der Erde" gerade in gegenwärtiger deutscher Zeit so stark auf deutsche Gemüter, weil das Große, Düstere daran durch jenes Kunsterlebnis eine Erhebung in weltentrückte Fernen erfuhr, ohne uns unerreichbar zu werden. Es war, als legte sich eine milde Hand auf alles Zerstreute, Verzagende. M i l d e ist das Wesen Mahlerschen Leidens in seinen größten Augenblicken. Der Meister deutet mit einer Hand abwärts auf Schmerz und irrtümliches Suchen nach Betäubung, mit der anderen aufwärts auf das Erhabene, Jenseitige. Er läßt uns nicht in der Tiefe verbleiben und fordert nicht den übermenschlichen Aufschwung in jene Fernen. Sondern in der Mitte hält er inne und läßt uns nachsinnen, heilen. In unverzweifelter, warmer Resignation läßt er uns am Ende rasten, jedem den weiteren Weg zur Wahl stellend. Nicht tatsächliche Erlösung bietet er uns an, nicht endliche Entrückung. Er deutet nur ahnend auf das „Wohin" und verweilt dann in einer geruhsamen, dem Erschöpften noch erreichbaren Sphäre, in der wohl das Goethe-Wort zu hören sein mag: „Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen . . .". — Unsere Zeit, soweit sie eine Leidenszeit ist, entspricht so ganz dieser Stimmung. Sie erschöpft zu sehr, um Kraft zu augenblicklicher Erhebung ins Grenzenlose zu lassen; sie fordert Beharren in Ahnungsstimmung und in Aussöhnung in sich selbst und mit der Außenwelt. So klingt das „Lied von der Erde" aus, das ist der Zauber, der es uns so gegenwärtig machte. *Walter Abendrot (München).*

— Von einer häßlichen Angelegenheit berichtet die „Z. f. I.": *„Die unechte Stradivarius-Geige. — Anfechtung des Kaufvertrages wegen arglistiger Täuschung.* Unter dieser Ueberschrift veröffentlichten wir in No. 25 unserer Zeitschrift das in dem Prozesse des Geigenbauers Keßler-Charlottenburg gegen Prof. Burmester-Berlin ergangene Urteil des Reichsgerichts und knüpften daran eine kurze redaktionelle Bemerkung. Hierzu geht uns von Herrn Justizrat Dr. Salomon in Berlin im Auftrage des Herrn Prof. Burmester nachstehende Berichtigung zu:

Sehr geehrter Herr Redakteur!

In No. 25 der ‚Zeitschrift für Instrumentenbau' vom 1. Juni 1916 findet sich anläßlich einer mitgeteilten Reichsgerichtsentscheidung über einen Rechtsstreit des Geigenbauers Keßler gegen den Geh. Hofrat Prof. Burmester folgende Redaktionsnotiz:

‚Es berührt wahrlich eigenartig, wenn ein Künstler von dem Rufe und der Stellung eines Hofrats Burmester sich fortwährend mit dem Geigenhandel befaßt. Das sollten doch die Herren Künstler den berufsmäßigen Vertretern dieses Geschäftszweiges, den Fachleuten überlassen.'

Die Angaben dieser Notiz sind unrichtig. Herr Prof. Burmester hat sich noch niemals mit dem Geigenhandel befaßt. Auch im vorliegenden Falle hätte er die Geige weder von Rauer gekauft, noch an Keßler verkauft, wenn nicht letzterer selbst ihn zu dem Ankauf der Geige veranlaßt hätte.

Namens und im Auftrage des Herrn Prof. Burmester ersuche ich ergebenst gemäß § 11 des Preßgesetzes um Aufnahme vorstehender Berichtigung.

Hochachtungsvoll
Dr. Salomon, Justizrat.

Zu dieser Richtigstellung schreibt uns der Geigenbauer Herr Ernst Keßler in Charlottenburg:

Die in dem Briefe des Justizrats Dr. Salomon aufgestellte Behauptung, ich hätte Prof. Burmester zum Ankaufe der Geige veranlaßt, ist tatsächlich unrichtig. Der Hergang, für dessen Richtigkeit ich einstehen kann, war vielmehr folgender:

Herr B. erschien in den ersten Monaten des Jahres 1913 bei mir, erklärte mir unter Vorzeigung der streitigen Geige, die Geige sei eine Stradivarius, sie gehöre einem Freunde, der sich von dieser Geige trennen wolle. Zu der Geige gehörten sechs Atteste, die ihre Echtheit bezeugten, auch sei eine diese Geige betreffende Broschüre vorhanden. Zunächst verlangte B. 23 000 M., und als ich zögerte, auf dieses Angebot einzugehen, telephonierte er mir aus München, sein Freund ermäßige diesen Preis auf 17 000 M.

Die Angaben von dem Freunde, als dem Besitzer der Geige, waren fälschliche. Der ‚Freund' war der Geigenbauer Rauer, von dem B. die Geige für 10 500 M. kaufte, um sie nachher an mich für den Preis von 17 000 M. weiter zu verkaufen.

Nach meinem Dafürhalten dürfte schon diese Tatsache genügen, um zu zeigen, daß sich Herr B. mit dem Geigenhandel befaßt. B. hatte die Geige von dem Geigenbauer Rauer in Wien auf 14 Tage in Kommission gehabt, hatte somit niemals die Absicht, diese Geige für sich zu erwerben, sondern hat mit dieser Geige gehandelt, und zwar, wie das Resultat zeigt, mit einem erklecklichen Geschäftsgewinn.

Ernst Keßler, Charlottenburg.

Wir können es nach der obigen Darstellung den Herren Fachgenossen überlassen, sich selbst ein Urteil darüber zu bilden, ob Herr Prof. Burmester im Falle Keßler sich mit dem Geigenhandel befaßt hat oder nicht. Die Redaktion."

Stimmen die Angaben Keßlers, so ist der Hessen-Darmstädtische Geheime Hofrat damit völlig gerichtet. Der Geigenhandel wird hoffentlich in Zukunft nicht ganz auf die Höhe des Viehhandels geraten — auf dem Wege dazu ist man ja wohl schon eine geraume Zeit lang.

* * *

Als **Kunstbeilage** zu diesem Hefte überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Joachim Raff*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 53 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preise entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.

Die

Einbanddecken u. Sammelmappen

zum Jahrgang 1916 der

„Neuen Musik-Zeitung" sind soeben erschienen und zu nachstehenden Preisen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen:

Einbanddecke 1916 . . . . . M. 1.25
Sammelmappe 1916 . . . . . „ —.80
Decke u. Mappe zusammen bezogen „ 1.75

Bei direkter Zusendung 30 Pf. mehr für Porto vom

Verlag Carl Grüninger in Stuttgart.

Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung

Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Das sagt Walter nur jetzt, um mich wiederzugewinnen!" „Das glaube ich nicht; ich bin sogar davon überzeugt, daß er Wort hält." — „Möglich, daß er mir äußerlich nachgibt, es würden aber immer Streitigkeiten entstehen. Du weißt ja gar nicht, wie eifersüchtig er ist, sein einziges Trachten geht darauf hinaus, mich ganz und gar für sich zu haben, er ist auf alles neidisch, sogar oder vielmehr ganz besonders auf meine Kunst. Hast du denn das nicht gemerkt?"

„Darauf kannst du nur stolz sein, das bezeugt seine wahre Liebe."

„Ich weiß nicht, ich habe Eifersucht immer für ein kleinliches Gefühl gehalten."

„Mein Kind, es ist ganz natürlich, daß man alles fordert, wenn man liebt."

„Nun, gleichviel, dafür habe ich wahrscheinlich nicht das nötige Verständnis, aber außerdem ist er geradezu sinnlos herrschsüchtig. Fragte er mich je um Rat? Alles hat er bestimmt und angeordnet: die Hochzeitsreise, die Wohnungsfrage, kurz, alles, was man sonst gemeinsam überlegt."

„Du bist noch sehr jung."

„Wenn ich nicht zu jung bin, einen Hausstand zu gründen, dann bin ich auch alt genug, meinen Geschmack und meine Ansichten geltend zu machen. Ueberhaupt —" Gerda blickte feindselig vor sich hin — „seine Art mich beherrschen zu wollen, ist mir unleidlich geworden."

„Aber, Kind, er hat doch nie erzieherisch auf dich wirken wollen!"

„Nein, das nicht, wahrscheinlich wäre es in der Ehe auch gekommen. Jeder Atemzug soll ihm gehören. Das kann ich nicht vertragen. Ich habe wahrscheinlich einen weiteren Horizont und weniger Herz. Ich liebe meine Kunst über alles; ich habe sie immer mehr als ihn geliebt, selbst als ich mich verlobte; auch würde ich meine Freunde nicht seinethalben aufgeben wollen."

„Das wäre gar nicht nötig gewesen."

„Ganz sicher wäre es so gekommen. Vielleicht nicht sofort, aber nach und nach. Ich brauche meine Freunde, ebenso wie ich nicht ohne künstlerische Anregung leben kann; ich würde in einer solchen engen, Atmosphäre geradezu ersticken."

„Du kannst ein Heim, das dir ein so bedeutender Künstler wie Meinhold bieten will, keine enge Atmosphäre nennen. Hast du dich mit Edith Anders beraten?"

„Edith ist in Madrid, abgesehen davon will ich sie gar nicht in diese Angelegenheit mit hineinziehen, ich weiß nicht, was sie mir raten würde, aber ihr sollt nachher nicht sagen können, wenn sie meiner Ansicht wäre, was ich übrigens nicht einmal glaube: ‚Natürlich, diese Virtuosin hat sie auf solche Gedanken gebracht!' Ich höre den Onkel schon. Edith soll keine Verantwortung für mich tragen; das übernehme ich allein!"

„Liebe Tante," — ihre Stimme wurde jetzt weich, „ich habe mich nie glücklich gefühlt!" Anna machte eine Bewegung, Gerda faßte liebevoll ihre Hand und fuhr fort: „Ich weiß wohl, daß du dir immer die größte Mühe für uns gegeben hast; es liegt ja auch gewiß an mir, an meiner unglücklichen Veranlagung; halbwegs zufrieden bin ich eben nur, wenn ich arbeite und strebe. Alles Freudige, das ich bis jetzt erlebte, habe ich einzig und allein mir zu verdanken! Ich wäre sicher nicht auf die Welt gekommen, wenn man mich vorher danach gefragt hätte. Da ich nun aber hier bin, möchte ich mir die größtmögliche Glückssumme verschaffen, und ich glaube nicht, daß es mir beschieden ist, sie von anderen Menschen zu empfangen."

„Not enjoyment and not sorrow
Is our destined end or way,
But to act that each to-morrow
Finds us farther than to-day,"

sagte Anna leise.

„Ich weiß wohl, — ich bevorzuge aber in diesem Gedicht die Zeile:

„Lives of great men all remind us,
We must make our lives sublime"

lächelte Gerda.

Da war nichts zu machen! Anna wiederholte Meinhold ihre Unterhaltung: „Und trotzdem würde ich sie sicher beeinflussen können, sobald wir verheiratet wären," beharrte er. Jetzt lächelte Anna trotz ihres Kummers.

Und Gerda blieb standhaft bei ihrer Behauptung, daß sie jetzt unfähig wäre zu heiraten; sie schickte ihm den Ring zurück. „Die Perle drückte mich doch zu sehr," meinte sie lächelnd. —

Ihre Entlobung rief vierzehn Tage lang das größte Erstaunen hervor, dann beruhigten sich die Leute wieder. Nur die Balzer schien nicht überrascht: „Sie sah nicht aus wie eine glückliche Braut!" meinte die erfahrene Frau. — Else zeigte sich untröstlich über den Verlust des Hochzeitsessens und die unnütze Anschaffung des Brautjungfernkleides; sie gab sich erst zufrieden, als sie beschlossen hatte, letzteres zu den Tanzstunden zu tragen. — Diese Sparsamkeit belustigte ihren Pflegevater: „Du bist heiratsfähig!" lachte er. Es war das einzige Mal in diesen Tagen, daß er Humor aufwies, er kam über Gerdas Lebensauffassung nicht hinweg, auch darüber nicht, daß er sich über Kinder ärgern mußte, die ihm nicht einmal gehörten.

Stundenlang mußte Anna anhören, daß wohlhabende Mädchen sich keineswegs nur ihren Talenten widmen sollten. „Durch jedwede künstlerische Tätigkeit, bei welcher Nerven und Geist fortwährend angeregt werden, bilden sie sich ein, wirklich zu leben, während sie nur ein Pseudodasein führen! Die Kunstaspirantin vergeudet meist Jugend und Gesundheit unnötig, während das normale Mädchen, das sich im Haushalt beschäftigt, die berechtigte Sehnsucht empfindet, Körper und Sinne auf natürliche Weise zu verausgaben. Langeweile ist zuträglich, man soll seinen Töchtern keine übermäßige Zerstreuung bieten!" vervollständigte Lessing seinen Frauenkatechismus.

In Annas Jugend war das alles viel einfacher gewesen; man tat zu Hause bei den Eltern seine Pflicht, und erfüllte sie dann im eignen Haushalt weiter. — Gerda in ihrer Verblendung zerstörte mutwillig ihr Lebensglück, das stand bei Lessings fest. Franz war so erbittert, daß er sie nicht eine Minute länger im Hause behalten wollte. So mußte Anna blutenden Herzens die erforderlichen Schritte tun. Frau v. H. wurde verständigt, an Professor G. schrieb Gerda selbst, und in verhältnismäßig kurzer Zeit siedelte sie nach Leipzig über. Sie winkte ruhig und heiter, als sich der Zug in Bewegung setzte, Anna lächelte tapfer, solange Gerda in Sicht war, dann aber kamen die Tränen, und bitterlich weinend bestieg sie mit den beiden jüngeren Mädchen das Auto. —

Zum ersten Male hatte sich Meinhold restlos an ein Weib verloren, noch dazu ohne es besessen zu haben — diese Blöße konnte er sich lange nicht verzeihen. —

Einundzwanzigstes Kapitel.

Gerda setzte in Leipzig genau dort ein, wo sie vor den Weihnachtsferien abgebrochen hatte — ihre Pensionsgefährtinnen staunten. Anna Lessing hatte Frau von Hilgers in einem ausführlichen Brief über alles in Kenntnis gesetzt, so waren alle eingeweiht und kamen ihr mit einer Schonung entgegen, die überflüssig war, denn Gerda schien unverändert, sie berührte die jüngste Vergangenheit mit keinem Wort und vertiefte sich wieder ganz in ihre Musik.

„Ich möchte wissen, ob sie kein Herz hat oder ob sie nur Komödie spielt?" fragte Ellen Rhodius Frau von Hilgers.

„Das ist schwer zu sagen, liebes Kind," meinte diese, „ich halte eigentlich Gerda weder für herzlos, noch für eine Komödiantin. Wir wissen gar nicht, was da alles mitgespielt haben mag, jedenfalls habe ich den Eindruck, daß sie von einer Last befreit ist!"

So war es auch. Gerda fühlte sich erleichtert wie noch selten in ihrem Leben; sie hatte jetzt die ganze Welt vor sich.

Es kam ihr nicht in den Sinn, daß sie ihren Verlobten und ihre Pflegemutter tief geschmerzt hatte. Die Berliner Erlebnisse waren für sie ausgelöscht. Welche Wonne, wieder stille, arbeitsreiche Tage vor sich zu sehen, in aller Andacht und Hingebung üben zu können und nur Menschen zu begegnen, die auch ihre Arbeit hatten und ihre Zeit nicht müßig verbrachten. — Sie war entschieden eine Egoistin: ihre künstlerischen Anlagen und manches andere, was in ihrem Inneren kämpfte, hatten sie dazu gemacht. Das frauliche Helfen, Stützen, jeden Augenblick eingreifen, war ihr ganz fremd. Ausschließlich und ungestört wollte sie sich ihrer Arbeit hingeben: keine Pflichten haben, sondern eine einzige Pflicht, und ihre Zeit nicht wie ein Mosaik in tausend Stücke reißen lassen.

Dazu war der Frühling über das Land gekommen: helle, perlmutterfarbene Tage, die immer länger und grüner und blauer wurden — für Gerda eine Auferstehung!

„Wo reisen Sie diesen Sommer hin, Fräulein Weigert?“ Frau Stechow stellte diese Frage. Sie saßen an einem Sonntag Nachmittag in der hübschen Laube in Stechows Garten — Gerda verbrachte meistens den Sonntag Mittag bei ihnen — sie fühlte sich heimisch bei den freundlichen Menschen. Gedankenvoll zerzupfte sie ein Geißblatt: „Das habe ich mir noch gar nicht überlegt, Reisepläne sind für mich niemals in Frage gekommen.“

„Sie haben die Ferien immer auf dem Gut verbracht...“ Frau Stechow sah Gerda teilnahmsvoll an, diese nickte und sagte dann: „Etwas würde mich sehr locken, ich fürchte nur, daß ich es den Meinen nicht antun kann, ich habe mich bereits unbeliebt genug gemacht.“

„Und das wäre?“ Stechows warteten gespannt auf ihre Antwort.

„Professor G. unternimmt eine Reise durch die Vogesen und eine Anzahl seiner Schüler schließt sich an, weil er beabsichtigt, zweimal die Woche einen gemeinsamen Klavierkursus abzuhalten; zwischendurch machen sie Fußtouren und üben auch — dieser Plan sagt mir zu! Ich werde ihn mir aber lieber gleich aus dem Kopf schlagen, denn wenn meine Angehörigen erfahren, daß ich Gelüste verspüre, mit zu den Wandervögeln zu gehen, entmündigen sie mich, sobald ich volljährig werde.“

Alles lachte, und Frau Stechow sagte: „Ich kann Ihren Verwandten nicht gar so unrecht geben, Fräulein Weigert. Die Gesellschaft im Konservatorium ist sehr gemischt, und ich würde meiner Tochter nie gestatten, sich solchen Musikschülern anzuschließen, die im Gefolge ihres Meisters allen möglichen Unfug aushecken — denn so ist es doch!“

Jetzt lachte Gerda: „Ich will aber doch nur mit, um meine Studien fortzusetzen!“

„Du tätest viel besser, dich auszuruhen — ich übe in den Ferien so gut wie gar nicht. Man ist nachher um so frischer,“ meinte Hilde.

„Du bist ein Genie, das ist etwas ganz anderes, aber jemand wie ich darf nicht müßig bleiben.“

„Aber Gerda, du mußt wirklich nicht so übertreiben, ich bin kein Genie, und wenn du im nächsten Winter erst auftrittst, dann wirst du sehen, daß sich deine Rezensionen nicht wesentlich von den meinen unterscheiden.“

„Wenn ich erst so weit wäre, weiter will ich vorläufig nichts,“ sagte Gerda etwas beklommen.

„Und wenn du erst ein Konzert gegeben hast, dann träumst du nichts weiter als Engagements — dann zitterst du vor der Presse, vor dem Publikum: kurz, unser Leben besteht aus Bangen und Wünschen! Wir Virtuosen sind Wunschmenschen,“ rief Hilde übermütig.

„Als ob es die anderen Leute nicht wären; übrigens fürchtest du dich nie.“

„Weil ich es für ungesund halte, aber ich bin durchaus nicht gegen gute Kritiken.“

„Jetzt sind wir glücklich wieder bei den Konzerten und ich wollte von der Sommerreise sprechen,“ warf Frau Stechow ein. „Wie wäre es, liebes Fräulein Weigert, wenn Sie sich uns anschlössen? Wir reisen in die Schweiz, ich glaube, daß Ihnen die Gebirgsluft gut tun würde; Braunwald ist ein sehr hübsch gelegener Ort in den Glarner Alpen. Wir gedenken die ganzen Ferien dort zu verbringen. Gefällt Ihnen der Vorschlag, so könnten Sie die Erlaubnis Ihrer Angehörigen einholen.“

Dankbar streckte ihr Gerda die Hände entgegen. „Wie gut Sie sind,“ sagte sie gerührt, „nichts wird mir größere Freude machen.“

Noch am selben Abend schrieb sie an ihre Pflegemutter, die ihr um so williger die Erlaubnis gab, als sie wußte, daß es ausgeschlossen war, Gerda diesen Sommer auf dem Gute zu haben. Lessing wollte nach wie vor nichts davon hören: „Ich will sie nicht mehr sehen, sie soll schauen, wie sie allein fertig wird,“ sagte er, und Anna mußte sich fügen.

Jetzt standen die großen Ferien bald vor der Tür und Gerda freute sich auf die bevorstehende Reise.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Eine seltsame Macht übt die Mark auf ihre Kinder aus und verstrickt sie darin; in frühester Jugend zeichnet sie die Flächen der Ebene in ihre Herzen ein, und gewöhnt sie zu schauen, soweit das Auge reicht, können sie es anderwärts nicht, so fühlen sie sich bedrückt und unfrei; in der märkischen Heimat liegt ein keusches, verhaltenes Wunder, rätselvoll rauscht es in den kargen, ernsten Kiefern, knistert leise im Sande, lächelt in den grüngrauen Augen der sinnenden Havelseen. Und die weite Heide schweigt dazu, und wirft sehnend farbige Flächen wie lange Seufzer, bis in den Himmel reichen die Seufzer und der Himmel ist viel heller und durchsichtiger als anderswo, bedeutsamer sind auch die Sonnenauf- und Untergänge, denn die Sonne hat viel mehr Raum in der Mark, ihren Gang auszudehnen, und sie buhlt um dieselbe und um ihr Wunder wie um eine unaufgeblühte Jungfrau, aber diese verschließt sich ewig in ihrer eignen jungen Herbheit! —

So ist die Mark und so lebt sie im Sinne ihrer Kinder, so lebte sie besonders in Gerda, die nie weit über ihre Grenzen hinausgedrungen war, der sie bis jetzt grenzenlos gedünkt hatte. Als sie nun mit Stechows der Schweiz entgegenreiste und sich die ersten Berge vor ihr auftürmten, fühlte sie sich bedrückt.

„Mir ist, als ersticke ich, wenn ich den Horizont nicht sehe,“ meinte sie.

Die Großzügigkeit der Gegend bewegte aber doch nach und nach Gerdas eindrucksfähiges Künstlerherz, wenngleich es länger währte, bis sie die richtige Fühlung mit der dortigen Landschaft bekam. Sie war von Jugend auf so mit der Natur verwachsen, und zwar mit der Natur ihrer Heimat, daß es ihr besonders schwer wurde, sich in eine andere hineinzufinden.

„Weist du, es ist hier alles zu reich, zu überwältigend, es erdrückt mich förmlich,“ sagte sie zu Hilde, „ich bekomme so viel, daß ich gar nichts hineinlegen kann, es sind zu gewaltige Werte — in unserer Gegend liegt alles so tief drin, märchentief, das befruchtet mich innerlich unvergleichlich mehr.“

Mählich kam es doch über sie, nicht wie eine plötzliche Offenbarung, aber nach und nach und sie lebte sich in die Schweiz ein und war berauscht von den blumigen Wiesen am Fuß der Berge. Das hatte sie sich niemals träumen lassen, die Feldblumen schienen hier in ihrer wahren Heimat zu sein: Margueriten, Vergißmeinnicht, Butterblumen und Arnika, das blühte alles durcheinander in den leuchtendsten Farben, ein würziger Kräuterduft stieg auf und die prächtigsten Schmetterlinge trieben dort ihr Wesen, im Tal rauschte die Linth und die Quellen antworteten murmelnd. Gerda fühlte sich in ein Märchenland versetzt, sie war von einem reinen, tiefen Gefühl beseelt, stiller als dasjenige, das die Musik bei ihr auslöste und doch nicht Glück zu nennen, es war zeitweiliger Frieden und eine große Aufnahmefreudigkeit.

Durch die gemeinsame Reise schlossen sich die Mädchen noch enger aneinander an. — In den ersten Tagen hatten sie keine Bekannten, dann kam ein junges Ehepaar aus Leipzig an, mit denen Stechows bekannt waren und das sich öfters an den Ausflügen beteiligte.

Die junge Frau erweckte bald bei den Mädchen, namentlich bei Gerda großes Interesse; sie war schön und von einem bestrickenden Liebreiz, den sie vielleicht aus ihrer nordischen Heimat mitgebracht hatte und der sie unbeschreiblich anziehend machte. Lag der Zauber in ihrem wundersamen Lächeln, in der weichen, melodischen Art, Deutsch zu sprechen, man wußte es nicht, aber er war da . . .

Auch ihr Mann war ein guter Gesellschafter; so verlebten Gerda und Stechows wunderhübsche Ferientage! —

„Ich möchte wohl wissen, wer der bildhübsche Junge ist, der da drüben allein an dem Tischchen sitzt?“ Sie speisten gerade zu Mittag und Hilde hatte diese Frage gestellt. „Er ist ein Neuling, gestern habe ich ihn noch nicht gesehen!“

Gerda folgte den Blicken ihrer Freundin und sah . . . Ralph .. ihr Herzschlag setzte eine Sekunde aus, dann raffte sie sich zusammen: „Hilde, das ist ja Ralph Eschenbach, der in Leipzig studierte, als ich hinkam.“

„Richtig!“ Hilde hatte sich nie sonderlich für ihn interessiert. „Jedenfalls hat es ihm Karin Fellner angetan, er läßt sie gar nicht mehr aus den Augen!“

Herr Stechow lachte: „Das spricht wenigstens dafür, daß er Geschmack hat.“

Gerda, die ganz bewußtlos vor Schreck und Freude war, zuckte jetzt bei dieser Bemerkung zusammen und ein jähes Neidgefühl gegen die schöne Nordländerin, die alle Menschen für sich einnahm, stieg in ihr auf.

In diesem Augenblick erwachte wieder ihr Kinderwunsch: „Ach, wäre ich doch das schönste Mädchen der Welt!“ Und Ralph hatte sie noch immer nicht gesehen, denn er blickte unverwandt nach Karin, um seine Lippen lag jetzt ein resignierter Zug, den sie gar nicht an ihm kannte, seine Gesichtsfarbe war heute sonderbar zart mädchenhaft. — Gerda sprach kein Wort mehr, sie bemühte sich unausgesetzt seine Blicke aufzufangen, umsonst — er schien mit Blindheit geschlagen, stand langsam auf und entfernte sich.

Stechows erhoben sich auch bald, Gerda fühlte sich so schwach, daß sie kaum folgen konnte, sie zitterte am ganzen Körper.

„Haben Sie den entzückenden jungen Mann gesehen?“ rief Hilde, als Fellners ebenfalls zum Kaffee erschienen, Karin bejahte lächelnd und Dr. Fellner meinte nicht sehr erfreut:

„Dieser unverschämte Bursche verfolgt meine Frau mit den Blicken!“ (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 26. Aug. Ausgabe dieses Heftes am 7. Sept. des nächsten Heftes am 21. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.