Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1917

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0038|LOG_0009

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 5

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt: Ueber das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik in den Dramen R. Wagners. — Rudolf Kreutzer. Zum 16. November 1916. — Von Bach bis Brahms. Ungedruckte Briefe und Schriftstücke deutscher Meister. (Schluß.) — Joseph Rheinberger. (Schluß.) — Zur Beseitigung italien. Fachausdrücke und Einführung deutscher Vortragsbezeichnungen in der Tonkunst. — Othmar Schöck: „Erwin und Elmire". Singspiel von Goethe. — Edgar Istel: „Des Tribunals Gebot". Komisch-romantisches Bühnenspiel. — Otto Taubmann: „Porzia". Oper in drei Akten. — Clemens v. Franckenstein: „Die Biene". Pantomime von Grete Wiesenthal. — Musik-Briefe: Berlin, Leipzig, Baden-Baden. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Roman-Beilage: Schicksal. (Fortsetzung.) — Besprechungen: Neue Bücher. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Ueber das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik in den Dramen R. Wagners.

Von OTTO SCHMITT (Neu-Ulm).

Die größte Schwierigkeit für das Verständnis des musikalischen Dramas liegt in dem Verhältnis zwischen Wort und Ton, wie es darin besteht. Es gilt hier, zwei einander entgegengesetzte Ansichten, die darüber verbreitet sind, als irrig zu bekämpfen.

Die eine findet man vornehmlich unter den eigentlichen Musikern, den Kapellmeistern und Instrumentalisten. Diese stellen sich mit Vorliebe auf den Standpunkt der Partitur, und sehen in der „Gesangspartie" nicht viel mehr, als eine, wenn auch meist die wichtigste, Stimme der Partitur. Es ist klar, daß bei dieser Anschauung, die den Schwerpunkt des Werkes im Grunde genommen durchaus ins Orchester verlegt, die Bedeutung nicht nur der Dichtung („Text" genannt), sondern vor allem auch der szenischen Vorgänge stark unterschätzt wird. Aus dieser Auffassung ergibt sich als praktische Folgerung, daß der Dirigent im Mittelpunkt der Aufführung steht. Schon aus den Schriften Wagners können wir aber diese Ansicht als irrtümlich nachweisen! In der Schrift über die Aufführung des „Tannhäuser" sagt er z. B. ausdrücklich, daß der Sänger, der die Intentionen des Autors ganz in sich aufgenommen hat, nun auch aus seiner Auffassung heraus ganz von selbst das richtige Zeitmaß findet, das nun der Dirigent dem Orchester zu vermitteln hat, um Uebereinstimmung zu erzielen! Ganz ähnlich, wie der Begleiter des Liedersängers sich ja auch nach dessen Tempo zu richten hat.

Die andere falsche Ansicht geht dahin, daß die Dichtung der Kern des ganzen Werkes sei. Damit ist deren Bedeutung nun aber doch stark überschätzt, so hoch man ihren Wert an sich auch veranschlagen darf.

In Wirklichkeit ist weder die Dichtung noch die Musik der herrschende Faktor, sondern beide dienen dem Drama, das über beiden steht. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet also immer der dramatische Vorgang, der sich gerade vollzieht. Dieser kann sich nun, je nachdem, mehr durch das Wort oder mehr durch die Musik ausdrücken. Infolgedessen wechselt das Verhältnis zwischen beiden ständig. Auch die eigentliche Oper hat ja Stellen, Rezitativ genannt, in denen das Wort stark hervortritt, während sonst immer die Musik Alleinherrscherin ist.

Es lassen sich in den Werken Wagners sehr viele Stellen anführen, in denen ganz überwiegend das Wort dem Drama dient: in denen das Drama vorwiegend zur Vernunft des Hörers spricht. Eins der wichtigsten Beispiele ist die große Erzählung Wotans im zweiten Aufzug der „Walküre". Je mehr sich aber das Drama an das Gefühl des Hörers wendet, um so mehr wird der Ton, die Musik, vorherrschendes Ausdrucksmittel. Dementsprechend hält sich das Orchester bei jenen erstgenannten Stellen ganz zurück, um sich immer mehr zu entfalten, je mehr die Vorgänge zum Gefühl des Hörers sprechen.

Erwähnt muß noch werden, daß das Drama außer Wort und Ton noch ein drittes, höchst wichtiges Ausdrucksmittel hat, nämlich die Gebärde des Darstellers, durch die in Verbindung mit den andern Ausdrucksmitteln der dramatische Zweck erreicht wird. — Als Beispiel sei angeführt die Stelle im „Rheingold", wo gegen Schluß Wotan singt „So grüß' ich die Burg, sicher vor Furcht und Graun", indem er dabei ein Schwert in die Höhe schwingt, während im Orchester zum ersten Mal ein Motiv erklingt, das man mit Recht „Schwertmotiv "genannt hat. Hier wird durch Dichtung, Gebärde und Musik gemeinsam ein Vorgang in der Seele Wotans enthüllt, nämlich der Entschluß, der Macht des Goldes die Kraft des Schwertes entgegenzustellen. Es ist dies ein äußerst wichtiger Augenblick für den Gang der weiteren Handlung; von hier aus nimmt einerseits die Existenz Siegmunds und Siegfrieds, andererseits die der Brünnhilde ihren Ausgang. Denn auch letztere soll ja mit den andern Walküren dafür sorgen, daß Walhall Helden bekommt zum Kampf gegen die Mächte, die ihm Verderben bereiten wollen. Diesen ganzen großen Zusammenhang legt dann später im zweiten Aufzug der „Walküre" die schon erwähnte große Erzählung Wotans dar.

An diesem Beispiel im „Rheingold" wird auch ohne weiteres klar, daß weder die Dichtung der Musik, noch umgekehrt die Musik der Dichtung dient, sondern beide dem dramatischen Zweck. Dieser erfordert, daß ein großer Gedanke, der plötzlich in der Seele Wotans auftaucht, zum Ausdruck kommt. Wotan hatte Alberich den goldenen Zauberring, das Symbol der Macht, entrissen. Die Riesen verlangten ihn zur Auslösung der Freia. Wotans Weigerung führt das Erscheinen der Erda herbei, die Wotan vor dem Ring warnt. Dadurch wird Wotan veranlaßt, ihn den Riesen zu geben, wohl wissend, daß nun den Göttern von den Besitzern des Ringes der Vernichtungskrieg droht. Lange steht er sinnend, bis ihm jener große Gedanke kommt. Dieser mußte also zum Ausdruck gebracht werden; das war die dramatische Aufgabe. Keines der drei Ausdrucksmittel vermag das aber

allein! Die Musik läßt uns durch ihr heroisches Thema einen Blick in die Seele Wotans tun, sie teilt uns unmittelbar mit, daß ein mannhafter Entschluß in Wotans Seele zur Reife gelangt ist; aber sie vermag diesen Entschluß nicht genauer zu präzisieren. Das geschieht dann durch Wort und Gebärde, die ihrerseits nicht imstande gewesen wären, die ganze Kraft und Tiefe des Gefühls in Wotans Brust zum Ausdruck zu bringen.

Ein Beispiel eines dramatischen Vorganges, den ganz vorwiegend die Musik zum Ausdruck bringt, bietet der zweite Aufzug von „Tristan und Isolde". Hier ist die dramatische Aufgabe, die überströmende Seligkeit des zum ersten und letzten Male vereinten Liebespaares zum Ausdruck zu bringen. Das ist natürlich weder durch Worte noch durch Gebärden möglich, sondern das vermag einzig die Musik. Sie teilt dem Hörer ganz unmittelbar dies Gefühl höchster Seligkeit mit, das die Seelen von Tristan und Isolde erfüllt.

Der Erfüllung dieser Aufgabe dient nicht nur das Orchester, sondern auch der Gesang. Auch in ihm gewinnt hier der Ton eine dem Worte weit überlegene Bedeutung. Gerade dieser gemeinsame Zwiegesang offenbart unmittelbar die Verschmelzung der Seelen des Liebespaares. So ist in diesem Falle die Anwendung des Duettes, im Sinne der Oper, nicht nur gerechtfertigt, sondern einfach dramatische Notwendigkeit, die ja im musikalischen Drama über die gewählte Kunstform entscheidet. Der verstandesmäßige Wortssinn wird hier stellenweise fast bedeutungslos, und daher erklären sich Wortbildungen, die allerdings im gesprochenen Drama unmöglich wären, wie z. B. das bekannte: „Niewiedererwachens wahnlos hold bewußter Wunsch", das früher eine verständnislose Kritik Wagner so oft zum Vorwurf gemacht hat. In Wirklichkeit deuten diese Worte sehr treffend den Seelenzustand (nämlich die Todessehnsucht) der Liebenden an, den natürlich einzig die Musik unmittelbar ausspricht.

Der Stil des musikalischen Dramas ist also auch in diesem Falle vollkommen rein gewahrt!

Sehr interessant ist ein Vergleich mit dem Stile der Schöpfungen aus der ersten Lebenshälfte Wagners, vor allem des „Fliegenden Holländer", des „Tannhäuser" und des „Lohengrin", weil diese Werke ihrer innersten Natur nach auch durchaus musikalische Dramen sind (wie übrigens auch Mozarts „Don Juan", Beethovens „Fidelio", Webers „Freischütz" u. a.), in der Form aber noch teilweise der alten italienischen Opernform angehören, wodurch dann oft die Verwirklichung der dramatischen Absicht sehr erschwert ist. So besonders in den Ensemblesätzen. Ein Beispiel! Der Sängerkrieg im zweiten Aufzug des „Tannhäuser" ist schon im wesentlichen durchaus im Stile des musikalischen Dramas geschaffen, so daß die dramatische Absicht durchaus adäquat verwirklicht wird. Nachher aber setzen die großen Ensemblesätze ein. Es kommt der dramatisch äußerst wichtige und entscheidende Augenblick, wo Tannhäuser, durch das Eingreifen der von ihm so schwer gekränkten Elisabeth vom Tode errettet, sich seiner vollen Schuld bewußt wird, und seine Stimmung aus der Ekstase in tiefste Zerknirschung umschlägt. Es ist die Stelle, wo er singt: „Zum Heil den Sündigen zu führen, die Gottgesandte nahte mir, doch ach, sie frevelnd zu berühren, hob ich den Lästerblick zu ihr", und wo er dann das himmlische Erbarmen erfleht. Es ist also durchaus notwendig, daß hier die Worte von Tannhäusers Gesang verstanden werden. Die Form des Ensembles, d. h. das Mitsingen der übrigen Solisten und des Chors, verhindert das aber. Durch den Eindruck der Aufführung sah sich Wagner dann später veranlaßt, die übrigen Stimmen zu streichen, so daß Tannhäuser allein singt.

Als Gegenbeispiel nenne ich den Schluß des ersten Aufzugs der „Meistersinger". Hier haben wir auch der äußeren Form nach das Ensemble. Aber in dieser Form wird die dramatische Absicht durchaus verwirklicht! Walther v. Stolzing wollte in die Zunft der Meistersinger aufgenommen werden. Sein Probegesang („Fanget an, so rief der Lenz in den Wald") ist vom Merker durchaus fehlerhaft befunden worden; er tritt mit der Tafel aus dem Gemerk, um den Meistern diese Fehler darzulegen. Walther aber, der sich bewußt ist „voll Lieb' und Glut" gesungen zu haben, und mit seinem Gesang noch nicht zu Ende gekommen ist, sieht sich nun schmählich verkannt, und im Gesang gestört. So singt er einfach sein Lied für sich zu Ende, und verzichtet darauf, daß ihm die „Meister", die er verachtet, zuhören. Diese ihrerseits erörtern lebhaft den ungewohnten Fall. Hier erfordert der dramatische Zweck nicht, daß der Text von *Walthers* Lied vom Publikum genau verstanden wird, noch weniger die einzelnen Bemerkungen der Meister. Das Resultat ihrer Beratung: „Versungen und vertan", wird ja dann zum Schluß durchaus deutlich zum Ausdruck gebracht, ebenso wie Walthers stolzes Schlußwort: „Ade, ihr Meister hinied'". — Außerdem kommt in Betracht, daß nach Lage der Sache Walther sehr laut singt, während die Meister sich nur halblaut äußern. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, auch den Text von Walthers Gesang im wesentlichen zu verstehen. Das ist aber bei jener Szene im „Tannhäuser" anders, wo die Situation laute Kundgebungen der Ritter und Sänger erfordert. —

Die große Prügelszene am Schluß des zweiten Aufzuges der „Meistersinger" ist auch ganz auf Ausdruck der Situation durch den Ton berechnet, in Verbindung mit der Gebärde. Das ist auch eine Stelle, wo der Wortsinn im einzelnen ganz nebensächlich wird. Durch Beckmessers Ständchen wird der ganze Stadtteil in Aufruhr gebracht, und durch Mißverständnisse entsteht eine große Keilerei. Das einzelne Wort soll also dem dramatischen Zweck gemäß gar nicht einmal richtig verstanden werden!

Anders ist es gegen Schluß des zweiten Aufzuges von „Lohengrin", wo die Form des Ensembles (von Solisten und Chor) den dramatischen Zweck nicht recht erfüllt. Es ist die höchst wichtige Stelle, wo in Elsas Seele infolge der Einflüsterungen Friedrichs der Zweifel an Lohengrin zu keimen beginnt. Elsa steht von innerem Kampf zerrissen da, und es tritt nun das erwähnte Ensemble ein: „In wildem Brüten muß ich sie gewahren". Hier verhindert diese musikalische Form, daß der Zuhörer versteht, welche Gefühle dieser Anblick einerseits in Lohengrin hervorruft, der sein Glück schwer bedroht sieht und den Schutz des Himmels auf Elsa herabfleht, andererseits bei Friedrich und Ortrud, die mit Recht das Gelingen ihrer Intrige auf Grund von Elsas Verhalten voraussagen. Es wäre für den Zuhörer sehr wichtig, diese Wirkung von Elsas Verhalten auf die andern Personen zu erkennen; die alte Opernform, auf rein musikalische Wirkung berechnet, verhindert es!

Ebenso finden wir im Duett zwischen Senta und dem Fliegenden Holländer Stellen, in denen der Wortsinn, anders wie in jenen Zwiegesängen im „Tristan", durchaus wichtig ist. Durch das gleichzeitige Singen wird aber die Erfüllung des dramatischen Zweckes sogar doppelt verhindert: der Zuhörer versteht erstens selbst nicht die Worte des Gesanges, und sieht außerdem, daß sich auf diese Weise die beiden doch unmöglich gegenseitig verstehen können. Mit Recht sagt daher Wagner selbst, daß im „Fliegenden Holländer" die Situation oft noch unklar und verschwommen bleibt. Auch die Verwendung des Chors hat hier wiederholt nur rein musikalische Gründe, keine dramatischen, wie z. B. der Chor der Spinnerinnen. Wie anders im dritten Akt der „Meistersinger", wo das Urteil des Volkes, im Chor ausgesprochen, Beckmesser die verdiente Strafe und Walther den verdienten Lohn erteilt!

Es kommen auch einzelne Stellen im musikalischen Drama vor, wo dem Orchester dem Sänger gegenüber die wichtigere Rolle zugewiesen ist. Ein Beispiel ist die Stelle im zweiten Aufzug des „Tristan", wo das Liebespaar sich, innig aneinander gelehnt, schweigend seinen Gefühlen überläßt, die nun nur noch das Orchester ausspricht. Da hinein erklingt der Warnungsruf der unsichtbaren Brangäne: „Einsam wachend in der Nacht . . ." Der

dramatische Zweck dieses Gesanges ist einzig, dem weltentrückten Liebespaar das Vorhandensein der Welt wieder zum Bewußtsein zu bringen. Diesen Zweck erfüllt der bloße Klang der Stimme. Weder für die Liebenden, noch für das Publikum kommt etwas auf den Wortsinn des Gesungenen an. Deshalb schadet es nichts, daß der Standort der Sängerin sowohl, wie das starke Orchester das Verstehen der Worte fast unmöglich macht. Hier tritt der seltene Fall ein, daß das Orchester dem Sänger gegenüber durchaus dominiert, oder — praktisch gesprochen — wo der Dirigent der Herr der Situation ist, der das Zeitmaß bestimmt, in das sich der Gesang einzufügen hat.

In anderen Fällen, wo eine dem Publikum nicht sichtbare Person zu singen hat, der Wortsinn des Gesungenen aber dramatische Bedeutung hat, läßt Wagner das Orchester ganz oder fast ganz schweigen. So im Beginn des „Tristan", wo der junge Seemann sehnsüchtig von der „wilden minnigen Maid", dem „irischen Kind" singt, wodurch Isolde veranlaßt wird, aus ihrem Brüten aufzufahren mit den Worten „Wer wagt mich zu höhnen?" Hier erfordert also der dramatische Zweck durchaus, daß Isolde sowohl wie auch das Publikum die Worte des Gesanges verstehen. Das Orchester schweigt daher ganz. Aehnlich ist es bei dem Gesang des „Waldvögleins" im zweiten Aufzug des „Siegfried". Nur kommt es hier nicht nur auf den Wortsinn an, der dramatisch für Siegfried sehr wichtig ist, sondern hier ist auch eine Gesangs-Melodie nötig, die dem Vogelgesang abgelauscht ist, da sowohl Siegfried wie auch vor allem der Zuhörer unmittelbar wissen müssen, daß es ein Vöglein ist, das singt. (Schluß folgt.)

Rudolf Kreutzer.

Rudolf Kreutzer.

Zum 16. November 1916. Von BERTA WITT (Altona).

Beethovens schöne A dur-Sonate „per il Pianoforte ed un Violino obligato" op. 47, deren Titel bei ihrem — wahrscheinlich — zweiten Erscheinen durch Beethoven der Widmungszusatz „Composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer" hinzugefügt wurde, hat durch diesen Zusatz ihren bleibenden Namen erhalten, der ihr ihren Stempel — man könnte fast sagen ihren gewissen Nimbus — aufprägt. Sie segelt sozusagen unter dieser Flagge, ohne daß doch diesem Namen noch eigentlich etwas Persönliches anhaftet. Und dieser Name hat ja auch im Grunde genommen gar nichts mehr mit ihr gemein, hat es gewissermaßen — wenigstens insofern, daß sie ein Spiegelbild dessen wäre, dessen Namen sie trägt — nie gehabt. Man hat sie vielmehr ein Spiegelbild von Beethovens Charakter selbst genannt und Marx sagt in seiner Beethoven-Biographie, die ganze Sonate zeige Beethoven so, „wie er sich oft in jüngeren Jahren geträumt haben mag, die große, stets beabsichtigte Künstlerfahrt mit einem herzlieben Kunstgenossen als Waffengefährten vereint zu vollführen." Marx setzt hinzu, Beethoven könne in Kreutzer diesen Kunstgenossen und Gefährten erblickt und ihm deswegen die Sonate zugeeignet haben. Darüber läßt sich heute natürlich kein Urteil mehr gewinnen. Tatsächlich war die Sonate ja auch bereits entstanden, aufgeführt und veröffentlicht, ehe sie Beethoven dem Freunde widmete, den er also vorher kaum gekannt und dessen Können ihn auch erst jetzt beeinflußt und begeistert haben konnte. Daß er durch Kreutzer hingerissen war, ergibt sich daraus, daß er die ursprünglich für den englischen Violinisten Bridgetower geschriebene Sonate nun Kreutzer widmete, weil er ihm wohl der Würdigste und vielleicht tatsächlich auch der mit ihrem Charakter Uebereinstimmendste schien, dem er sie widmen konnte.

Wenn diesem Namen mit Bezug auf die Sonate nun alles Persönliche genommen ist, so beweist das in diesem Falle den turmhoch über den Namen emporragenden Wert der Musik. Der Name ist heute ein Bestandteil des Werkes geworden, mit dem dasselbe, könnte man sagen, selber etwas velrieren müßte, und es ist zweifellos Tatsache, daß für die mesiten Anhänger der Kreutzer-Sonate der Geiger Rudolf Kreutzer selber in gar keinem Zusammenhang mit ihr mehr steht. Und das ist bedingungsweise ja auch verständlich.

Wenn wir nun heute den 150. Geburtstag dieses Mannes, für dessen Bedeutung natürlich nicht Beethovens Dedikation maßgebend gewesen sein kann, der aber auch ebensowenig als Geiger einer von den ganz Großen war, deren Namen Marksteine in der Geschichte ihrer Kunst sind, wie in seiner schöpferischen Muse, wenn sie ihm auch nicht weniger als allein 36 Opern eingab, glücklich genug, über seine Zeit hinaus zu schaffen, so wenden wir uns in erster Linie an diejenigen, die Kreutzers eigenartige Bedeutung in seinen „40 Etüden und Kapricen" begriffen haben. Dieses sozusagen zum täglichen Brot des Violinisten gewordene Studienwerk, das in seiner alles überdauernden Unentbehrlichkeit, in der kein anderes ähnliches Werk es zu verdrängen vermochte, auch heute noch seinesgleichen nicht hat und das für den Geiger bei den nötigen Voraussetzungen einer der sichersten und wertvollsten Führer auf dem Wege zum Parnaß genannt zu werden verdient, muß auch heute noch Kreutzer einen ersten Platz unter seinesgleichen zuweisen, der ihm so leicht nicht streitig gemacht werden kann. Und ist es auch in seinen übrigen Werken für sein Instrument nur die pädagogische Note, die seinem Schaffen bleibenden Wert verliehen, wie es in den Violinkonzerten der Fall ist, die übrigens, als Studienmaterial genommen, hinter den 40 Etüden sehr zurückstehen, während sie als Konzert des großen Zuges — der Erfindungsgabe — entbehren, der sie der Oeffentlichkeit erhalten müßte, so trifft ja weder Viotti noch Spohr, ja nicht einmal Mozart ein besseres Los, mit ihren Konzerten heute noch wo anders als nur in der Schulstube der Konservatorien heimisch zu sein. In diesem Schicksal ist allerdings Kreutzers Bedeutung erschöpft, wenn auch in so glänzender Weise, daß er in pädagogischem Sinne eine Stellung einnimmt, mit der nicht einmal Viotti rivalisieren kann.

Als Virtuose folgte Kreutzer den Spuren seines großen italienischen Vorgängers Viotti, ohne indessen ihn zu erreichen. Aus der Schule Anton Stamitz', des Bruders des großen Stamitz, der die sogenannte Mannheimer Schule begründete, hervorgegangen, unter dessen Leitung sich seine Fähigkeiten glänzend entwickelten, vermochte er sich zu den höchsten Stellungen emporzuringen, die in Paris einem Geiger zugänglich waren. Vom Professor des Konservatoriums und Sologeiger bei der Großen Oper brachte er es zum Soloviolinisten Napoleons und schließlich zum musikalischen Oberleiter der Großen Oper, ohne sich dabei doch die Gelegenheit zu großen Reisen entgehen zu lassen. Wir wissen, daß er bei einer solchen im Jahre 1804 mit Beethoven zusammentraf; auch bei Beethovens Tod befand er sich wieder in Wien und er war einer von den acht Kapellmeistern, die bei der Bestattung des Meisters die Enden des Bahrtuches hielten, wie Marx berichtet. Kreutzer, den wir als Deutsch-Franzosen ansprechen müssen und der am 16. November 1766 zu Versailles geboren worden war, starb am 6. Januar 1831 in Genf. Es ist unnötig, hinzuzufügen, daß seine 40 Etüden, die man als sein Lebenswerk bezeichnen kann, infolge ihrer großen Bedeutung, die sie erlangt haben, ihm noch auf Jahrzehnte hinaus Unsterblichkeit sichern werden.

Von Bach bis Brahms.

Ungedruckte Briefe und Schriftstücke deutscher Meister, mitgeteilt und erläutert von Dr. MAX UNGER (Leipzig).

IX.

Robert Schumann an Friedrich Kistner.

Eins der schönsten Stücke, die die Sammlung Josef Liebeskinds enthält, ist ein Brief Robert Schumanns. Er stammt vom 31. Dezember 1838, also aus der Zeit von Schumanns Wiener Aufenthalt, der vom Oktober 1838 bis zum April 1839 währte. Der Zweck der Reise bestand darin, den Verlag und die Schriftleitung der von Schumann herausgegebenen Neuen Zeitschrift für Musik von Leipzig nach Wien zu verlegen, doch scheiterte dieser Plan an Scherereien mit der Wiener Zensurbehörde und mit den Verlegern. Der Empfänger des Briefes ist wieder Friedrich Kistner. (Siehe das Schreiben von Kreutzer.) Von Haus aus musikalisch wohlbegabt, war er auch Mitglied der Leipziger Gewandhausdirektion; in dieser Eigenschaft war er jedenfalls an Schumann herangetreten, ihn bei der Verpflichtung einer Sängerin zu unterstützen.

Das Schreiben lautet:

[Außen:]

Sr. Wohlgebornen
Herrn Musikhändler Friedrich Kistner
in
Leipzig.
Grimmaische Gasse

*

„Wien, den 31sten December 38.
Schön Laternengasse

Verehrtester Herr [Kistner!][1]

Es war mir nicht möglich, Ihr freundschaftliches Schreiben eher zu beantworten, als heute, da ich bis erst vor wenigen Tagen nichts über die genannte Sängerin erfahren konnte. Endlich glückte es vorigen Sonntag, wo man im Burgtheater Jephta von Händel gab und die Wittmann die Rolle der Iphis übernommen hatte. Das Theater ist den Singstimmen sehr ungünstig, auch die Parthie der Iphis keine, wo sich eine Sängerin vielseitig zeigen könnte, freilich aber gerade wegen ihrer Einfachheit und tiefen Innerlichkeit, wie jede Händelsche Musik, zur Probe einer guten Schule mehr als jede andere geeignet. Alles zusammengenommen, und den Umstand abgerechnet, daß die Wittmann noch nicht oft öffentlich gesungen hat und befangen war, — so zeigte sie unverkennbar schöne Anlagen, gut gebildete Stimme (hohen Sopran), ziemlich gute Aussprache. Nach der Novello und Shaw kann sie Ihnen aber unmöglich genügen, da noch Alles erst in der Entwiklung begriffen ist .....[2] einem Jahre wieder nach .....[2] sind da; wird sie gut fortgebildet, so bekommen Sie dann eine treffliche Concertsängerin. Auch will ich mich bemühen, ihr näher zu kommen, um Ihnen davon das Bestimmteste berichten zu können. Ich habe der Anempfehlung der Sache, als einer geheim zu haltenden, nicht entgegen zu handeln geglaubt, wenn ich auch Hauser'n von Ihrem Wunsch unterrichtete. Hauser gibt hier Unterricht und hat mehr Gelegenheit, Stimmen kennen zu lernen als ich. Findet sich etwas schon für den nächsten Winter, so melden wir es Ihnen schleunigst. Schreiben Sie mir mir [so!] den letzten Termin, bis wann Sie Sich entscheiden müssen.

Nach Leipzig sehne ich mich oft zurück; doch hat natürlich eine größere Stadt viel Anziehendes in jedem Betracht und so kann es wohl kommen, daß ich auch noch länger hier bleibe. Für meine Stellung würde es von Nutzen sein, wenn ich den Wienern oft Neues von meinen Arbeiten zeigen könnte. Die Sonate (bei Ihnen erschienen) hab ich öfters hier spielen gehört. Sie würden sicherlich nur gewinnen, wenn Sie ihr einen neuen Titel mit meinen ordentlichen Namen anfertigen lassen wollten. Schon früher bat ich Sie darum und wiederhole jetzt meine Bitte. Schicken Sie mir dann gefälligst 5 Exemplare zu meinem billigen Preis; je eher, je größer mein Dank. Den Titel könnten Sie machen, wie ich ihn auf beiliegendem Blättchen angegeben.

Die Sonate von Heller kann ich Ihnen als ein interessantes Werk anempfehlen. Er macht in Paris immer mehr Aufsehen. Lassen Sie [ihn][3] nicht von Sich; es wird Sie nicht gereuen. Das Manuscript der Sonate ist in meinen Händen, gibt etwa 5—6 Drukbogen. Wünschen Sie es so schreiben Sie mir auf welche Weise ich sie Ihnen schicken soll. Mit sechs Louis'dor Honorar würde sich H. begnügen; er braucht es und wird es Ihnen sicherlich doppelt einbringen. Geben Sie mir auch hierauf bald freundschaftliche Antwort. Auch Bennett's Bild, das Sie mir zu schicken so gütig sein wollen, vergessen Sie nicht. Reden Sie ihm zu, daß er nach Wien kömmt. Die Wiener müssen Alles erst vom Componisten spielen s e h e n, eher kaufen sie nicht.

Meine besten Glückwünsche zum neuen Jahre und Bitte um baldige Antwort[1] von

Ihrem ergebenen

R. Schumann."

Die am Anfange erwähnte Sängerin Wittmann trat tatsächlich noch nicht so bald im Gewandhaus auf: Erst im Jahre 1846 sang sie hier einmal. Es ist möglich, daß sie mit dem Cellisten Wittmann, einem Gewandhausmitgliede verwandt war, und daß Kistner sich aus diesem Grunde um sie bekümmerte. Das Konzert, worin Schumann sie gehört hatte, fand am 23. Dezember statt. Nur ein kleiner Vermerk der Neuen Zeitschrift für Musik nimmt auf diese Jephta-Aufführung Bezug. Schumann spricht sich darin kurz gegen die Bearbeitung des Werkes von J. v. Mosel aus.

Ueber die übrigen erwähnten Personen auch nur ein paar Worte: Der bekannte Opernsänger Franz Hauser (siehe oben S. 37 den Brief Webers an Hauser) hatte sich 1837 vom Theaterleben zurückgezogen und lebte bis 1846 als Gesanglehrer in Wien. Von den ferner genannten Sängerinnen Clara Novello und Frau Alfred Shaw war die erste die bei weitem namhaftere. Sie war die Tochter des sehr angesehenen Organisten und Musikverlegers (Begründers des Londoner Hauses Novello, Ewer & Co.) Vincent Novello. Frau Shaw, der Ignaz Moscheles eine schöne Altstimme nachrühmt, hatte im Oktober 1838 das erstemal im Gewandhaus gesungen und wurde im folgenden Jahre von neuem verpflichtet.

Die Sonate, worauf sich Schumann in der Mitte des Schreibens bezieht, war die in fis moll stehende erste op. 11, die 1836 mit dem Zusatze „Klara zugeeignet von Florestan und Eusebius" erschienen war. Die erste Sonate des jungen Stephen Heller, für deren Drucklegung Schumann ein gutes Wort einlegt, erschien in der Tat im Jahre 1839 bei Kistner. Schumanns liebevolle Besprechung kann jeder in seinen Schriften nachlesen; nur ein paar Zeilen davon, die über ihren Tondichter und Werdegang Aufschluß gewähren, seien hier wiedergegeben: „Man wird fragen, wer, wo ist er? — worauf die kurze Antwort: er ist ein geborner Ungar [geb. 1814], reiste schon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief sich später leider nach Paris. Die Sonate kenn' ich schon seit einigen Jahren im Manuskript. Der Komponist schickte sie mir in vierteljährlichen Absätzen zu, nicht der Spannung wegen, sondern weil er, wie er sich ausdrückte, langsam brüte, und mit viel Zeitverlust, und was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer??"

Bennett ist natürlich der Klavierspieler und Tonsetzer Sterndale Bennett (1816—75), für den Schumann und Mendelssohn kräftig eintraten.

* * *

X.

Richard Wagner an Emilie Heim.

„16. Rue Newton Champs Elysées.
Paris 9 Nov. 59.

Liebste Frau Heim!

Mitten in einer schlaflosen Nacht fällt mir ein, daß es recht vernünftig wäre, Ihnen für Ihre letzte freundliche Besorgung noch meinen schönsten Dank zu sagen. Möge dieß herrliche Papier[3] von Herzen zu Ihnen sprechen!

Ich habe den braven Ignatz so unverschämt fortwährend in Beschlag genommen, daß ich ihm wirklich eine grenzenlose Dankbarkeit schuldig bin.

Wo also da anfangen? — Etwa ihn zur Tristanaufführung nach Karlsruhe einladen? Nun, das wäre so ein boshaftes Stückchen, wie seine Bezauberung durch P. K. H. [?] eigentlich verdiente. Ich glaubte übrigens Sie wüssten bereits, dass dieses Unternehmen aufgegeben ist. Flauheit und Schlaffheit begegnete mir da, wo ich zu entgegenkommenden Opfern berechtigt zu sein glaubte. Keine Sängerin, als die stimmlose Garrihus, die — sehr vernünftig — sich der Hauptpartie nicht gewachsen fühlte, was denn für meine Karlsruher Freunde genügend war, die ganze Sache aufzugeben. Und der prächtige Großherzog mitsammt der hinreissenden Großherzogin — A l l e s verweht — stumm — Für jetzt also lange Stille und Aussichtslosigkeit nach dieser Seite hin. Tristan — weiss Gott wann u. wo? —

Das war Eines vom Schlaflosen. —

Theresien's Gewissenhaftigkeit rührt mich sehr. Nun der 11e wird ja nun auch erscheinen, der ihr Freiheit und Papiere bringt. Seien Sie doch so gut, liebste Freundin, ihr die

---

[1] Der eingeklammerte Name ist in der Handschrift herausgeschnitten, wobei ersichtlich noch ein kleines Stück der Adresse unter der Straßenbezeichnung, sowie der zweiten Seite des Briefes vernichtet worden ist.

[2] Etwa zwei halbe Zeilen ausgeschnitten (siehe oben).

[3] Mit dem Siegel herausgeschnitten.

[1] Die Stelle: „und Bitte um baldige Antwort" scheint später eingefügt zu sein.

[3] Es ist rosafarben.

M a t r a t z e mitzugeben; ich kann sie hier sehr gut brauchen. Sie soll sie als Gepäck mitnehmen: die Ueberfahrt — versteht sich — wird bezahlt. Also Therese und Matratze! — Die Taburets lassen wir nur meinen Züricher Freunden? —

Ich bin hier immer noch so mit Arbeiten im Hause geplagt, daß ich vor Aerger und Unruhe noch wenig zu mir gekommen bin. Dass diess meine l e t z t e Einrichtung ist, ist gewiß. — Wie's sonst werden wird — Dieu le sait! Am Ende geht Alles, wenn's eben geht. Und gehen muß es noch eine Zeit lang.

Nun segne Sie Gott der Allmächtige und Allweise; und nehme Sie in seinen grundgütigen Schutz, lasse Sie aber noch recht lange aus seinem Schoosse ferne! An Heim 1000 bis 2000 Grüße! Schönsten und herzlichsten Dank! — Wenn was los ist, schreib ich Ihnen wieder!

Adieu, liebe gute Freundin! Denken Sie immer recht hübsch von

Ihrem

Richard Wagner

An Frau Clementine
mille choses!"

Dieser schöne Wagner-Brief, gleichfalls aus Leipziger Besitz, ist an Frau Emilie Heim, die Gattin des Züricher Musikdirektors Ignaz Heim, gerichtet. Der Meister nannte sie wegen ihres lichten Blondhaares seine „Sieglinde". Seine Beziehungen zu Heim und seiner Frau möge man in dem, „Richard Wagner und Emilie Heim" betitelten, fünften Kapitel des Werkchen „Richard Wagner in Zürich" (Leipzig 1900, Bd. I, S. 40 ff.) von Hans Bélart nachlesen.

Sonst kann und soll hier nichts weiter zu dem Briefe mitgeteilt werden. Die beiden darin mit den Vornamen Therese und Clementine angeführten Damen, über die ich bei Bélart keinen Aufschluß finde, den Lesern vorzustellen, ist mir leider nicht möglich. Sie werden aber wohl zum Züricher Freundeskreise Wagners und der Heims gehören. Um Töchter der Heims kann es sich nicht handeln, da deren Ehe kinderlos geblieben war. Und wi die Uraufführung des Tristan nicht in Karlsruhe, sondern erst 1865 in München zustande kam — nun, das braucht dem Wagner-Freund nicht erst des langen und breiten auseinandergesetzt zu werden. Das Wichtigste an dem Briefe ist jedenfalls seine innere Wirkung, und die läßt sich nur fühlen, nicht mit Worten erklären.

* * *

XI.

Brahms an J. V. Widmann.

Brahms in Sonnenstimmung — das ist der Eindruck, den man aus einem an Freund Widmann in Bern gerichteten Briefe erhält, dessen Besitzer jetzt auch Josef Liebeskind in Leipzig ist. Eigentlich brauchte der Empfänger hier nicht erst vorgestellt werden: Bekanntlich ist er einer der bedeutendsten Deutsch-Schweizer Dichter der Gegenwart. J. V. Widmann, 1842 in Nennowitz in Mähren geboren, war erst Theologe, ging aber zur Schriftstellerei über und wurde 1880 Schriftleiter des „Bund" in Bern, wo er auch 1909 verstarb. Die Brahms-Freunde verdanken ihm: „Johannes Brahms in Erinnerungen" (Berlin 1898) und „Sizilien und andere Gegenden, Reisen mit Johannes Brahms" (3. Aufl., Frauenfeld 1912). Diese Reisen fallen ins Jahr 1893. Unser Brief ist aber zwei Jahre früher geschrieben, was allein der Stempel des Aufgabeortes verrät: „Wieden 26. 10. 91."

Er lautet:

[Außen:]
Herrn
J. V. Widmann
Redaktion des Bund
B e r n
(Schweiz.)

*

„Lieber Freund.

Das war eine köstliche Stunde, als ich mich gestern Abend Ihrer überaus reizenden Romanzen erfreute.

Sie können sich Ihres Werkes freuen. Das werden Ihnen Gescheidtere sagen, Sie sich selbst höchst vergnügt, und das lassen Sie mich im Chor mitsingen.

Vom ersten Ton des lustigen übermüthigen Vorspiels an war ich in der behaglichsten Stimmung u. wie beglückend wurde diese erfüllt u. vertieft, als die breiteren Verse der Romanzen mit ihrem schönen, vollen Herzenston in ernster Heiterkeit einzogen!

Ich mußte oft denken, so, und noch wärmer, noch schöner war ihm zu Muth als er in bester Stunde daran bosselte. Nun, wenn Sie Ihr Schauspiel in solcher Götterlaune schreiben, da darf unser Einer sich freuen!

Ich hätte noch für manches Andre zu danken, mag mich aber den Augenblick nicht danach umsehen.

Alles was von Ihnen kommt, wird dankbarst genossen, nicht nur von mir, auch von Hanslick, Billroth u. andern.

Daß ich im Nov. nach Meiningen gehe u. alles Mögliche wissen Sie wohl u. so denn für heute nur nochmals herzlichsten Dank für die große Freude.

Mit besten Grüßen an die lieben Ihrigen

ganz

Ihr

J. Br."

Von welcher Dichtung hier die Rede ist, konnte mit ziemlicher Gewißheit festgestellt werden. Es wird sich um Widmanns Versnovelle „*Der Zelter*", die 1890 entstanden ist, handeln. Zwar soll sie, wie die literarischen Nachschlagewerke angeben, erst im Jahre 1892 erschienen sein. Da aber die Verleger bekanntlich die gegen Ende des Jahres erscheinenden Druckwerke mit der Zahl des künftigen Jahres zu veröffentlichen belieben, wird man annehmen dürfen, daß „Der Zelter" im Herbste 1891 eben aus der Druckerei gegangen war. Wer die Widmannsche Dichtung zur Hand nimmt, wird auch zugeben müssen, daß die wenigen Andeutungen des Tondichters darauf passen: Sie hat ein „lustiges übermütiges Vorspiel" — das übrigens auch in der Dichtung gleich „Vorspiel" genannt ist — und drei umfangreichere Romanzen („Jugend", „Die Greise" und „Der Hochzeitsritt"), deren „breitere Verse mit schönem, vollem Herzenston in ernster Heiterkeit" vorüberfließen. Dieses Urteil ist eigentlich so erschöpfend — höchstens könnte man zum Lobpreise des Dichters noch auf seinen prächtigen Gedankenausdruck hinweisen —, daß man gar nichts anders annehmen kann, als daß es sich um den Zelter handelt. Die Dichtung ist zuerst bei A. G. Liebeskind in Leipzig, dem Onkel des jetzigen Besitzers des Briefes, und 1897 zusammen mit der Versnovelle „Die Königsbraut" und der dramatischen Plauderei „Der greise Paris" (unter dem die drei Dichtungen umfassenden Gesamttitel „Jung und Alt") in neuer Auflage erschienen und so in den Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart übergegangen.

Zur Erklärung des Inhaltes des Briefes braucht hier nur noch hinzugefügt zu werden, daß mit dem Schauspiel, worauf Brahms in der Mitte hindeutet, wohl „Jenseits von Gut und Böse" (Leipzig 1893) gemeint ist und daß Widmann, wie sein „Johannes Brahms in Erinnerungen" ausweist, mit dem Meister Ende 1891 in Meiningen zusammentraf.

* * *

Mit den schönen Eindrücken eines gemütvollen und lustigen Brahms-Briefes schließen wir die Mappe alter vergilbter Schriftstücke aus der Zeit der höchsten Blüte der deutschen Musik.

Joseph Rheinberger.

II.

Die Tätigkeit beim Theater hatte Rheinbergers Glauben zerstört, zur Sendung eines dramatischen Komponisten berufen zu sein. Immerhin sind seine Theaterarbeiten nicht ohne Eigentümlichkeit. Er schrieb neben Singspielen und Märchen, Schauspielmusiken usw. 1860 „Die sieben Raben". Das Werk stellt sich dar als ein Versuch, das „ästhetisch Annehmbare" in Wagners Musikdrama zu verwenden, d. h. als Versuch, den Weg nochmals zu gehen, den Wagner im Lohengrin bereits zurückgelegt hatte. Auch Weber und Meyerbeer sind für Rheinberger bis zu einem gewissen Grade bestimmend gewesen. Neben guter steht triviale Musik. Einen glücklichen Griff tat Rheinberger mit Max Stahls „Des Türmers Töchterlein". Die Oper wurde 1873 aufgeführt. Die „Meistersinger" sind nicht ohne Einwirkung auf sie geblieben. Nur fehlt Rheinbergers Orchester der berückende Duft der Wagnerschen Instrumentationskunst. Doch „bei aller Frugalität im Aeußeren verrät der selbstsichere Gang der Motiventwicklung, die Gliederung des inneren Aufbaues modernen Geist". Wagneroide Szenenformen stehen neben geschlossenen Nummern und anderen Hilfsmitteln der alten Oper. Weitere Arbeiten hat Rheinberger für die Bühne nicht geschrieben, doch zeigen seine Oratorien und Kantaten, wie es ihn immer wieder mit Gewalt zum dramatischen Ausdrucke zurückzog.

Der Weg zur Erkenntnis, nicht fürs Theater geboren zu sein, führte ihn durch das Gebiet der Programm-Musik. Rheinberger brachte Liebe zum Kolorismus aus seinen Schauspielmusiken mit. Aber er verband damit nicht den besonderen modernen Sinn und wollte nichts von einer Tondichtung wissen, die Ausdruck und Ziel von der Poesie nähme. So schreibt er einmal: „Musik steht über den Worten, sie beginnt, wo dies nicht mehr ausreicht." Er verwarf also die „poetische Hörigkeit" des Musikers und verspottete die philosophische Musik ebensosehr, wie er die Formauflösung, die Superlative des modernen Orchesters als destruktive Tendenzen verabscheute. Rheinbergers Dichten in Tönen war

im Grunde genommen immer absolute Musik. Er vermochte das formale Musikgefühl nicht zu überwinden. Fand er scharfe Worte gegen die Ueberspanntheit der poetisierenden Musik, so war die Ursache keineswegs Armut des eigenen koloristischen Gefühles. Diese lag vielmehr in seinem Zorne gegen die sich so oft übermäßig blähende Unkunst. „Nur maßlose Uebertreibung, Unwissenheit kann Rheinberger zum unvermögenden Zeloten stempeln." Mit Recht nennt Kroyer ihn in gar mancher Schöpfung einen originellen, reichbegabten und fast kühnen Schilderer, der als Landschafter und Porträtist in Farbe, Harmonik, Stimmung, Steigerung und Formgebung sehr viel Eigenes zu sagen wußte. Am bekanntesten wurde sein symphonisches Tongemälde „Wallenstein", das am lehrreichsten die Art von Rheinbergers Programmkunst zeigt. Auch hier bestimmt Kroyer sehr überzeugend die Grenze von seines Helden Können. Andere Werke schlossen sich an. Nicht immer waren sie in glücklicher Weise empfangen. Shakespeare z. B. durch Mozartsche Klänge charakterisieren zu wollen, wie das in der Ouvertüre zur „Zähmung der Widerspenstigen" geschah, war ganz verfehlt. Bedeutender ist die Ouvertüre zu „Demetrius", mit der Rheinberger exotische Wirkungen erreichte. Brahms fand Rheinberger mit Schubert verwandt und meinte damit das vollblütige Musizieren des Meisters, für das die Ouvertüre ein Beispiel ist.

Stimmungsbilder, poetisierende Tänze und Märsche trifft man in Rheinbergers Klavier- und Orgelmusik häufig an. Vieles davon ist heute vergessen. Unverdient, denn es gehört zum Besten der Nach-Schumannschen Klaviermusik. So der Trauermarsch, die Elegie und anderes namentlich aus den späteren Werken. Mit Recht findet Kroyer hie und da eine Vorahnung des kecken Schwunges R. Straußischer Melodik und erkennt die Wege, die Rheinberger von Brahms trennten. Das Tiefste hat er in den Charakterstücken in kanonischer Form (Werk 180) gegeben, Geist, Gemüt und reifstes Formgefühl verbinden sich hier zu schöner Einheit. Rheinbergers Klaviermusik ist am eigenartigsten in den kleinen Formen; mit der Schumanns und Jensens hat sie nur wenig gemein und an die Lachners erinnert sie nur in Aeußerlichkeiten. Ihr Stammbaum geht direkt auf Bach, Beethoven und Schubert zurück. Rheinberger liebt die feste Formung. Detail und Satzmanieren treten zurück; alles Ornamentale, die Zwischenglieder usw. bildet er strenge nach der Logik des harmonischen Aufbaues. Füllsel vermeidet er, doch ist er Gemeinplätzen nicht entgangen. Sein Humor ist nicht immer leichtblütig. Als Melodiker zeigt er durchaus Ursprünglichkeit des Empfindens.

In seiner Kammermusik blieb Rheinberger den Grundsätzen der klassischen Sonate treu, ohne sich jedoch sklavisch an sie zu binden. Er war Meister des polyphonen Satzes, aber auch Meister des Planes. Darin überragt er Schubert, Mendelssohn und Schumann. Sein erstes Vorbild, Mozart, weicht später Beethoven: ihm verdankt er die energische Bündigkeit der Entwickelung und die feinen Würzen der thematischen Spannung. Der Ueberschwang der langsamen Sätze Rheinbergers geht gleichfalls auf Beethoven zurück und auch direkte Reminiszenzen fehlen keineswegs.

Nicht alles in seinen Werken hat den gleichen Wert. Zuweilen überwiegt die Form über den Inhalt, aber überall zeigt sich doch gesunde Kraft. Was der „Fugensepperl", wie ihn seine Schüler gerne nannten, auf dem Gebiete des Kanons und der Fuge leistete, ist erstaunlich: hier schuf er ohne alle Frage selbständige und bedeutsame Weiterbildungen Bachscher Kunst. Schon sein 39. Werk verrät eine große Freiheit der Anschauung; seine gesunde Natur hat ihn hier instinktiv Neues an harmonischen Wendungen modernster Art finden lassen, was die Neuromantiker mühsam ergrübeln mußten.

Ein weiterer Abschnitt von Kroyers Buch behandelt Rheinbergers Kirchen-, die Chormusik und anderes. 1877 war er als Hofkapellmeister und Dirigent der Kgl. Vokalkapelle an die Stelle Franz Wüllners getreten. Eine Berufung nach Frankfurt als Leiter des Hochschen Konservatoriums hatte er abgelehnt: sein Leben nach der Pfeife von Goldmenschen einzustellen, erschien ihm vom künstlerischen wie vom sozialen Standpunkte aus in gleicher Weise unangenehm. Damals legte er die Leitung des Oratorien-Vereines nieder, um sich ganz seinen Aufgaben als Kirchenkomponist widmen zu können. Er gewann damit einen sehr großen Einfluß auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse Münchens und damit Süddeutschlands überhaupt. 1894 trat er von der Leitung der Kgl. Vokalkapelle wieder zurück. Im Druck erschienen von ihm 14 Messen neben anderer Kirchenmusik. Kroyer legt Rheinbergers Stellung zur historisierenden Renaissance dar und betont, was der Meister der Klassik verdankte: die großen Vorzüge der Deutlichkeit und Kirchlichkeit der Mehrzahl seiner Messen. Ueberlegen war ihm nur Michael Haller. Von Rheinbergers Oratorien ist „Christophorus" am bekanntesten geworden. Mit der kaum weniger bedeutenden Kantate „Der Stern von Bethlehem" betrat er zum letzten Male das oratorische Gebiet. Das Werk hat einen ganz persönlichen Gehalt. „Wen einmal ein Bedauern ankommen sollte, daß dies Talent für immer der neuromantischen Kunst verloren ging, der mag von dieser unverbrauchten, aufrechten, diatonisch gesunden Musik sich eines andern belehren lassen." Weiterhin hat Rheinberger epische und lyrische Vokalmusik hinterlassen. Bekannt wurde sein „Tal des Espingo" (Heyse), das einer Aufführung von R. Wagners „Liebesmahl" sein Dasein verdankt.

Ueber des alternden Rheinbergers Leben lagerten sich schwere Schatten. Er hatte mehr und mehr über Reizbarkeit, die Folge von Arbeitsüberfülle, zu klagen. Dazu kamen akute Leiden und Fannys geschwächte Gesundheit. 1871 verlor der Meister den Gebrauch einer Hand. Mit dem Klavierspielen, aber nicht mit der Arbeit, war es vorbei. Er zwang sich unter den größesten Schmerzen zum Schaffen. „Dem Meister wurde der Kontrapunkt das wunderbare Mittel, sich über den Zwang des Körperlichen zu erheben: ein Symbol seines Lebens." Am 31. Dezember 1892 starb Fanny. Der Trauermarsch (Werk 183), Klavierstücke aus Opus 180, der Chor „Cita mors ruit" gewähren Einblicke in Rheinbergers schmerzzerrissenes Innere. 1901 trat er von seinem Lehramte zurück und am 25. November des gleichen Jahres schloß er die Augen für immer. Sein Musiknachlaß kam an die Hof- und Staatsbibliothek in München. Große Legate gingen der Wohlfahrtspflege zu.

Rheinberger gehört zu denen, die einer in sein Herz schließen darf, ohne Enttäuschungen befürchten zu müssen. In seinem Werke spiegelt sich die reine Gesinnung, die Bescheidenheit und Züchtigkeit eines gefesteten Charakters. Sein Leben verlief äußerlich einfach, im Innern aber trug Rheinberger eine reiche Welt. Er war eine seelisch durchaus gesunde Natur, das Häßliche hinterließ keine Spur in ihm. Mit rührender Sorge folgte er dem Entwicklungsgange seiner Schüler. Er besaß einen treffenden und gesunden Mutterwitz. Mozart war ihm der Inbegriff höchsten Musikertums, der Angelpunkt seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses. Aus seinen Werken schöpfte er die Grundzüge seiner positiven Kritik. Seine kunstgeschichtliche Stellung rückt Rheinberger in die unmittelbare Nähe der stärksten Talente des vergangenen Jahrhunderts. Als Süddeutscher vertritt er die „formfreudige, kraftgerüstete und vielgestaltige Schönheit der im Geist der Wiener Klassiker schaffenden Kunst". Mendelssohn und Schumann waren ihm weniger verwandt als Beethoven und Schubert. Aber Mozart war sein Vorbild, doch auch die Romantiker hinterließen ihm Eindrücke.

Ich habe in den vorstehenden Zeilen die Richtlinien von Kroyers Schrift kurz festzulegen versucht: sie sollen dem Leser einen ungefähren Begriff von dem geben, was er in dem Buche zu finden erwarten darf. Man wird vielleicht da und dort mit Kroyers ästhetischer Bewertung des Schaffens seines Helden nicht einverstanden sein; das darf jedoch niemanden abhalten, die peinlich genaue und gewissenhafte Arbeit Kroyers hoch anzuerkennen. Und wer im angedeuteten Sinne zu tadeln geneigt sein sollte, der prüfe die sorgfältige Begründung, die Kroyer seinem Urteile in jedem Falle gibt. Rheinbergers Eigenart in seiner Umwelt zu schildern und an dieser zu messen, war des Verfassers Aufgabe. Sie hat er vortrefflich gelöst. Das Geschlecht der heutigen praktischen Musiker ist nicht zum Richter über Rheinberger berufen. Ihm fehlt nahezu jede Möglichkeit objektiver Bewertung des Mannes. Bedenkt man, welche Bedeutung die eigene Zeit Rheinberger als Lehrer beilegte, und erwägt man ferner, daß seine Schöpfungen, mögen sie der Gegenwart auch nur noch in einzelnen ihrer Erscheinungen etwas sein, ernsthafte Kunstwerke eines keineswegs nur als Eklektiker anzusprechenden Musikers sind, so wird man Kroyer für seine sorgfältige, jede Oberflächlichkeit meidende Arbeit Dank wissen und die Hoffnung aussprechen dürfen, sie werde viele Leser finden und vielleicht Veranlassung geben, das eine oder andere Werk Rheinbergers wieder auszugraben und der Gegenwart nutzbar zu machen.

W. Nagel.

Zur Beseitigung italien. Fachausdrücke

und Einführung deutscher Vortragsbezeichnungen in der Tonkunst.

Von Dr. VINZENZ REIFNER (Prag).

Die Bestrebungen, in deutschen Tonschöpfungen aller Art die italienischen Ueberschriften und Vortragsbezeichnungen durch deutsche zu ersetzen, haben bisher vor den allgemein üblichen kurzen italienischen Weisungen für die näheren Einzelheiten des Vortrages halt gemacht. *f, p, ff* und *pp, mf* und *mp, sf, rit.* usw. erfreuen sich nach wie vor der Gunst der deutschen Oeffentlichkeit und selbst ausgesprochene Kriegs- und Soldaten-

lieder wollen „forte“ oder „fortissimo“, „stringendo“, „ritardando“ usw. gesungen werden. Ohne Zweifel war für ihre Beibehaltung die Macht der Gewohnheit, die Vertrautheit der gesamten musikalischen Welt mit diesen Zeichen und ihre leichte Verwendbarkeit ausschlaggebend.

Ganz denselben Gründen zum Trotz haben sich aber bisher schon die verschiedenen, oft viel ausdrucksvolleren und reicheren deutschen Vorschriften wie: breit, langsam, weihevoll, schwer, stürmisch, gegen die italienischen: andante u. dergl. durchgesetzt. Und vermochte es die Musikwelt, sich mit diesen nunmehr bereits ziemlich eingebürgerten, so ungemein verschiedenartigen und zahlreichen deutschen Zeitmaß- und Vortragsweisungen vertraut zu machen, so ist nicht recht einzusehen, weshalb sie sich an die bei weitem müheloser zu merkenden deutschen Ersätze für *f* und *p* nicht gleichfalls sollte gewöhnen können. Jedenfalls haben die Nützlichkeitsgründe, welche bisher noch für die Beibehaltung des „status quo ante“ sprechen mochten, im Verlaufe des Weltkrieges eine sehr ausgiebige Umwertung und Einbuße an Wirksamkeit erfahren. War schon seit je ein Großteil der deutschen Tonschöpfungen, die deutschen Gesangswerke, ohnehin zunächst ausschließlich auf das eigene Volk angewiesen, äußerstenfalls deutschsprechenden Angehörigen anderer Völker zugänglich — wobei die letzteren, soweit sie uns befreundet sind, sich auch weiterhin die, wie schon angedeutet, geringe Mühe gewiß nicht verdrießen lassen werden, einige deutsche Zeichen merken zu müssen —, so haben wir von unseren gegenwärtigen Feinden, wie leider unverkennbar ist, auf absehbare Zeit hinaus keinerlei künstlerische Förderung zu erwarten. Sie nehmen von uns sicherlich ausschließlich das hinüber, was sie aus irgendwelchen Gründen für sich brauchen, und werden der deutschen Zeichen wegen weder weniger, noch der italienischen Zeichen wegen mehr in Anspruch nehmen. Ein Stehenbleiben auf halbem Wege ist also gegenwärtig gewiß weniger geboten als je.

Bei neuen deutschen Werken zum mindesten spricht gegen die rein deutsche Bezeichnungsweise so gut wie nichts mehr. Bei bereits veröffentlichten Werken aber kann auf die allmähliche Einführung der deutschen Zeichen in zweckentsprechender Weise hingewirkt werden und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die deutsche Oeffentlichkeit, insbesondere bei werktätiger Unterstützung durch die Schulen, die Sprachvereine usw., die neuen deutschen Zeichen vor den italienischen bevorzugen und binnen kurzem für selbstverständlich halten würde.

Der Verfasser dieser Zeilen hat in einer größeren Anzahl eben erscheinender volkstümlicher Lieder die rein deutsche Bezeichnungsweise bereits eingeführt. Mit wenigen Ausnahmen, die sich von selbst erklären, wurden als das einfachste die Abkürzungen (Anfangsbuchstaben) der entsprechenden deutschen Worte gewählt. Sie seien hier zur Erörterung, sowie zum Zwecke der Erzielung von Verbesserungsvorschlägen angeführt:

f	= **s** (stark)	*fp*	= **sl**
p	= **l** (leise)	*ffp*	= **ssl**
ff	= **ss**	*fpp*	= **sll**
pp	= **ll**	*sf*	= **bt** (betont)
mf	= **ms** (mäßig stark)	*sff*	= **sbt** (stark betont)
mp	= **ml**	*rit.*	= **lgs. w.** (langsamer werdend)

molto rit.	= **viel lgs. w.**
string.	= **schn. w.** (schneller werdend)
molto string.	= **viel schn. w.**
cresc.	= **st. w.** (stärker werdend)
decresc.	= **schw. w.** (schwächer werdend)
ten.	= **geh.** (gehalten)
stacc.	= **gest.** (gestoßen)
pizz.	= **gez.** (gezupft)
leg.	= **geb.** (gebunden).

Zu bemerken ist, daß für obige Anregung keineswegs irgendwelche Gedankengänge des Hasses oder der Geringschätzung anderer Völker bestimmend waren. Vertragen sich doch die Bestrebungen, der Umgehung der eigenen Sprache in deutschen Werken ein Ende zu bereiten, durchaus mit der unvoreingenommenen Einschätzung und Anerkennung fremder Leistungen. Auf einem so festen Boden, wie dem unserer hochentwickelten Tonkunst, braucht uns der sonstwo vorhandene Fanatismus (eine Eigenschaft, die uns ebenso fehlt, wie das rechte deutsche Wort dafür) nicht übermäßig zu kümmern. Rein sachliche Erwägungen und die Empfindung eines ruhigen, niemanden beleidigenden Selbstbewußtseins, dem es schlecht anstehen würde, bei fremden Völkern unnötige Sprachanleihen zu machen, mögen allein den Ausschlag geben. Dabei kann man es uns gewiß nicht übelnehmen, wenn wir nach den vielen Beweisen des Hasses und der Ueberhebung, welche wir erfahren mußten, es vorziehen, unseren Gegnern nicht länger die hohnvolle Einbildung zu lassen, als ob wir für die Ausführung unserer eigenen Tonwerke mit unserer Sprache nicht das Auslangen finden könnten und durchaus auf fremde Aushilfe angewiesen wären. Wir werden jedenfalls in aller Zukunft neben der eigenen auch die fremde Bezeichnungsweise zu beherrschen wissen und uns weder durch die eine noch durch die andere hindern lassen, auch fremde Werke nach Verdienst zu schätzen. Genau wie es jenen freisteht, sobald sie sich zu ähnlicher Unvoreingenommenheit durchgerungen haben werden, wie sie im Bereiche deutschen Wesens seit jeher üblich war.

Othmar Schöck: „Erwin und Elmire“.

Singspiel von Goethe.

Uraufführung am Züricher Stadttheater.

Goethes Singspiel ist wenig mehr, als die leichte Aufreihung von Gedichten an das Fädchen einer kleinen Begebenheit. Den Dialog der ersten Fassung — und diese hat Schöck vertont — fand Goethe selber später „äußerst platt“. An dem Werkchen aber hing er mit dem Eigensinn, der uns mit einer persönlich lieben Erinnerung verknüpft. Die hieß für Goethe: Lili Schönemann. Von „Handlung“ ist nicht die Rede. Die eingestreuten Gedichte können daher auch nicht als Ruhepunkte im Sinn der älteren Oper gelten; noch weniger stellen sie ein Zusammenraffen innerer Gegensätze dar, aus dem sich ein Musik-Ganzes von dramatischer Bewegtheit könnte schmieden lassen. Die der Musik zugedachten Stellen sind lyrische Gedichte von tiefer Empfindung. Ob Schöck wohl überhaupt an die Bühne dachte, als diese Lieder ihn in Bann schlugen? Jedenfalls übersah er um ihretwillen den dramatisch durchaus spröden Stoff. Das Lied — nicht das, was mühsam Worte untermalt! —, das Lied, das aus dem Uebermaß des Fühlens quillt, strömt eigenstes Erleben lindernd aus. Ist das noch Goethes empfindsamer Jüngling, der um eines kaltsinnig sich gebärdenden Mägdleins willen die Welt verschmäht und in rosenumhangener Einsamkeit beschaulich klagt? Schöcks Erwin ist vom Stamm des Tristan. (Nicht im Sinn von Anlehnung!) Er trägt den Leidenszug, liebt schmerzhaft, qualvoll. Dies Vertiefen ist an sich nicht tadelnswert. Schöck verschmäht das billige Reizmittel der Anempfindler, in Puder und Perücke Menuettschrittchen zu affektieren. Das Kleid wechselt, Verwandtes aber klingt durch die Seelen aller Zeiten. An das Innerliche knüpft Schöck vertiefend an und ist im Recht — hätte nur nicht Goethe schon seine gefühltesten Verse Puppen in den Mund gelegt! Schöck verdichtet die Stimmung vollends zu lyrischem Erguß! Alles ist Innenleben; jede Handbewegung des Sängers stört, verletzt als äußerliche Zutat. Wir sitzen im Theater und finden das „Theater“ unausstehlich! Ein Singspiel, das man hören möchte, ohne das „Spiel“ zu sehen. Hier klafft die Wunde des von zwei Poeten so innig gefühlten und so meisterlich gefehlten Werkchens. Trotzdem geht es nicht an, nun rundweg Schöcks Begabung für die Bühne zu verneinen. Vermuten darf man zwar, daß seine Natur ihn vorzugsweise zu Stoffen führt, die, restlos aufgesogen, schließlich die Empfindungszüge des Komponisten widerspiegeln. Daß er aber Menschen fremder Wesensart aus sich heraus auf eigene Beine stellen kann, zeigt die musikalisch scharfumrissene Figur des Bernardo. Durch ihn bekommt der erste Akt Leben und Farbe; seine Gesänge sind — auch vom Standpunkt der Bühne aus — Kabinettstückchen schlechtweg. Wer so, ohne Leitmotiveleien, einen geschlossenen Charakter zeichnen kann, soll wohl die Bühne im Auge behalten! Trefflich, in diesem Sinne, ist auch das Vorspiel. Ein Charakterstück: die launische Elmire. Wie reizend der Uebergang zur Szene und dem Trübsinn der niedergeschlagen Liebenden, deren Aug ja schon in Tränen schwimmt, wenn der Vorhang sich hebt. Viel des Allerschönsten blüht außerdem in der Partitur. Es wird ohne Bühnenaufführung weiterleben, da es für sich weit besser noch bestehen kann. Nicht glücklich ist ein orchestrales Intermezzo. Es wirkt zerpflückt, mutet an wie spätere Zutat. Einem breiten Schlußterzett fehlt die sonst so schlagkräftige Schöcksche Gedrungenheit des Ausdrucks. Unbewußte Konzession vielleicht an Opernstil?

Wohl hätte Schöck ausgesprochenen Bühnensinn erst noch zu beweisen; vor allen Dingen hätte er zu finden, was für seine Wesensart „dramatisch“ ist. Sein Bernardo könnte ihm den Weg erleichtern, der nicht in die Sackgasse des Musikdramas, sondern eher zu dramatischer Musik in Mozarts Geiste führt. Daß Schöck ein Nachahmer würde, ist nicht zu befürchten.

Dem Leiter unserer Bühne, Dr. *A. Reucker*, kommt das Verdienst zu, daß er junge Künstler zum Worte kommen

läßt und ihnen Gelegenheit gibt, ihre Werke zu sehen und zu prüfen. Ganz fertig war die Aufführung von Erwin und Elmire nicht. Gutes leisteten die Damen *Sauermann* und *Smeikal*, die Herren *Richter* und *Jerger*. Das Orchester unter Kapellmeister *Denzler* spielte ausnahmsweise nicht mit der gewohnten Feinheit. Das Publikum feierte den jungen Tonsetzer in außergewöhnlichem Maße. Es erkennt das Gesunde und Ursprüngliche, das an Niemandes Rockschößen hängt, es hungert nach etwas, das ihm die breiten Bettelsuppen ewig nachäffender Musikdramen und verarmter Operetten nicht zu geben vermögen: Nach Natur, nach wahrer Empfindung und nach Humor. **Anna Roner.**

Edgar Istel: „Des Tribunals Gebot".

Komisch-romantisches Bühnenspiel.

Uraufführung im Mainzer Stadttheater am 16. Nov.

Aus dem Pult, nicht aus der „Werkstatt" des Komponisten *Edgar Istel* ist „Des Tribunals Gebot" auf die Bühne seiner Vaterstadt gekommen. Istel, der vor zehn Jahren seinen „Fahrenden Schüler" ohne rechten Erfolg im Karlsruher Hoftheater an- und herausbrachte, hat dieses, sein zweites Bühnenwerk, von dem noch Rudolf Louis den (im Selbstverlage des Komponisten erschienenen) Klavierauszug verfertigte, also einer längeren Reifefrist unterworfen, und wer Gelegenheit zu einem Einblick in den (von Westerheld u. Cie. vertriebenen) Klavierauszug hatte, konnte beobachten, daß sich der Zweiakter innerhalb dieser Frist etwas mehr konzentriert hat, zumal zwei Gesangspartien überhaupt weggefallen sind. In rein musikalischer Hinsicht erscheint das Werk nachdrücklich überarbeitet worden zu sein.

Zum besseren Verständnis ist eine kurze Inhaltsangabe notwendig mit dem Bemerken, daß Edgar Istel bei „Des Tribunals Gebot" sein eigener Textdichter gewesen ist. Die geschmackvolle Gesamtanlage des nach einem Lustspiel F. Halms bearbeiteten Textbuches muß vorweg anerkannt werden, und sowohl in der Struktur, wie in rein sprachlicher Hinsicht zeigt der Textdichter Istel allein schon mehr Erfindung wie sein Kompagnon, der Komponist. Es dreht sich in den zwei Akten um ein Gebot des hohen Tribunals der Republik Venedig (Mitte des 17. Jahrhunderts), das in einer feierlichen Nachtsitzung am Markusfest ergeht (Vorspiel) einerseits und sich mit der reichen Witwe Stella beschäftigt, die — im Interesse des Goldbestandes der Republik — keinesfalls einem der beiden ausländischen Freier ihre Hand reichen darf, vielmehr ihren Vetter Camill, einen edlen Venezianer, heiraten soll, anderseits mit dem Hafenkapitän Pasquale, der sich und sein Staatsamt durch die übertriebenen Zärtlichkeiten lächerlich macht, mit denen er seine junge Gattin Marta, eine Milchschwester Stellas, selbst in der breiten Oeffentlichkeit zu bedenken pflegt. Das Tribunal wünscht, Pasquale solle sich zurückhaltender benehmen. Der betrunkene Tribunalssekretär Antonio Tenori verwechselt nun aber die Weisungen des Tribunals, er verbietet dem Camill, Stella zu lieben, wodurch sich dieser erst seiner Liebe zu Stella bewußt wird, und gebietet Pasquale die größte Zärtlichkeit seiner Frau gegenüber, ein Gebot, das für den guten Pasquale zu einer Quelle des Argwohns wird. Marta spürt auch das veränderte Benehmen ihres Gatten, sie wird ihrerseits eifersüchtig, und so entwickeln sich im ersten und zweiten Akt Heimlichkeiten und Irrtümer aller Arten, bis in der Schlußszene, die abermals beim hohen Tribunal spielt, Klarheit geschaffen wird und die beiden Paare die richtige Sortierung erfahren.

Das Buch ist also zweifellos recht launig, die Gegenüberstellung eines seriösen und eines Buffo-Liebespaares nähert es der alten Opernform und durch den Schauplatz Venedig ist dem Tondichter immerhin Anlaß gegeben, auch einmal „romantisch" zu kommen.

Edgar Istel, der mit der Mainzer Uraufführung des Stückes einen äußerst freundlichen und, selbst wenn man besonders spontane Aeußerungen des Lokalpatriotismus in Abrechnung bringt, immerhin noch einen warmen Publikumserfolg erzielte, hat das venezianische Kolorit freilich lediglich in einer (trivialen) Barkarole, die späterhin auch einmal hinter der Szene gesungen wird — ein Chor ist im allgemeinen für die Wiedergabe nicht nötig — und in einem recht belanglosen und darum langweilig wirkenden venezianischen Tanz berücksichtigt, und auch im übrigen wenig Sinn für Farbe gezeigt. Seine Melodien, so sangbar und gut in der Diktion sie geschrieben sind, entbehren fast durchaus jeglicher inneren Wärme, die Gelegenheit zum Ausbau eines Quartetts der Solostimmen zieht vorüber, ohne daß Empfinden oder Kunst der Stimmführung überzeugend dargetan worden wäre, und auch im Orchester gibt es nirgendwo einen guten Klang, nirgends einen Ruhepunkt für das Ohr, oft stellt sich gerade noch zur rechten Zeit ein Tremolo ein, auf dem die Singstimmen dann exekutiert werden. Wenn die Oper nachinstrumentiert und von den verschiedenen Längen und einzelnen musikalisch absolut nichtssagenden Stellen befreit wäre, dann würde sich der Publikumserfolg wohl noch verdichten. Er ist ihr im übrigen jetzt schon zu gönnen, weil „des Tribunals Gebot" eine fleißige Arbeit darstellt, die weit mehr Kultur als tonschöpferische Begabung verrät und sich, wenn auch nicht von Anlehnungen an gute Vorbilder, so doch von Geschmacklosigkeiten durchaus freihält.

Denn die Vorliebe des Publikums pflegt zumeist mit gröberen Mitteln erreicht zu werden als sie Istel verwendet. Er wollte volkstümlich schreiben, in Wirklichkeit konstruierte er volkstümlich. Was er dadurch auf jeden Fall erzielte, war, daß seine Absichten vom Publikum verstanden wurden. Istels Fundus an Erfindung ist nicht so reichhaltig, als daß nicht jeder alsbald darin Bescheid wüßte, und wenn das Motiv vom Gebot des Tribunals in den ersten zehn Minuten schon zum soundsovielten Male, während der Sänger auf die letzte Silbe von „Tribunal" die Note ein und einen halben Takt aushält, herumgereicht wird, dann findet es ebenso rasch seine Abnehmer, wie die übrigen leichteingängigen Leitmotive, aus deren Reihe das Camill-Motiv ganz glücklich und ritterlich erfunden ist. Durch die Weglassung der beiden ausländischen Freier Stellas ist im übrigen die musikalische Charakterisierung der einzelnen Hauptpersonen deutlicher voneinander abgehoben, das ganze Werk, das im zweiten Satz vom streng Verstandesmäßigen immerhin etwas mehr nach der Seite des Lyrischen neigt, ist mit einem behäbigen Trinklied, einer Sarabande (Original), einem kurzen, später zum Zwischenspiel ausgebauten Fugato ausstaffiert, und in einer ganzen Reihe von Szenen bildet, was für die Stellungnahme des Publikums mit am meisten ausschlaggebend gewesen sein mag, ein volkstümliches Liebeslied die durchsichtige thematische Grundlage. Beim offenbar nachkomponierten Vereinigungs- und Schlußgesang überrascht urplötzlich ein gewaltiges Temperamentsaufgebot, aber edel ist die Frucht nicht, die es zeitigt.

Diese ganze Uraufführung in Mainz war ein Abend „des guten Willens". Darum verdient auch die Mainzer Bühne, namentlich Herr Direktor *Islaub*, der für eine gediegene und farbenschöne Inszenierung gesorgt hatte, ein besonderes Wort der Anerkennung. **Karl Eberts (Heidelberg).**

Otto Taubmann: „Porzia".

Oper in drei Akten. Text nach Shakespeares „Kaufmann von Venedig" von R. WILDE.

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 14. Nov.

Der „Kaufmann von Venedig" in Schlegels Uebersetzung als Operntext! Ein Zeichen unserer an literarisch wertvollen Libretti so anspruchsvollen Zeit. Es genügt nicht mehr, die wirksame Handlung eines Shakespeareschen Meisterwerkes bescheidentlich in Opernverse zu kleiden und bei genügender musikalischer Erfindung Werke wie *Verdis* „Othello", „Falstaff", *Nicolais* „Lustige Weiber", *Götz'* „Der Widerspenstigen Zähmung" zu schreiben. R. Wilde übernahm die fünffüßigen Jamben wörtlich, d. h. indem er „überflüssige" Längen, wie die dreifache Wiederholung der Kästchenwahl und einzelne Rollen wegließ, dafür aber ergötzliche Maskenszenen, Chorsätze und Tanzgelegenheiten aus eigener poetischer Feder kühn und mit unleugbarem Geschick dem Original hinzufügte. Der also „frisierte" Shakespeare bildet ein würdiges Beispiel in einer noch zu schreibenden Geschichte des neuesten Musikdramas. *Otto Taubmann*, Kritiker in Berlin, schrieb die Musik. Wir machten die Bekanntschaft des Komponisten bereits vor einigen Jahren gelegentlich der Aufführung seiner „Deutschen Messe", eines kontrapunktisch meisterhaft gearbeiteten Werkes, das seitens der Presse mit großem Eifer im voraus gepriesen wurde, bei seiner Aufführung im „Rühlschen Gesangverein" jedoch infolge seiner kühlen Reflexion und seiner Armut an melodischer Erfindung nur einen Achtungserfolg erzielte. Dieselbe Gewandtheit in satztechnischer Beziehung bemerkten wir auch an der neuen Oper. Da fehlt es nicht an prägnanten Leitmotiven im Stile der Strauß-Schillingsschen Schule, auch nicht an polyphoner Durchführung dieser kurzen, charakteristischen Gebilde. Ihre Wahl ist größtenteils zweckent-

sprechend, wenn auch z. B. die Charakterisierung des Abscheu erregenden Juden Shylock mit dem althebräischen „Col Nidrei"-Gesange uns geschmacklos erscheinen muß. (Vergl. die Bemerkung Schumanns über den Luther-Choral in den „Hugenotten".) Der Leser der Partitur dürfte wohl viel Fesselndes entdecken. Anders der Hörer. Was gesprochen durch das schnellere Abwickeln der Handlung wirksam ist, muß gesungen oft ermüdend in die Breite gezogen werden. Die Urteilszene vor dem Dogen, die Exposition und die Entspannung der Handlung waren rechtschaffen langweilig. Die Liebesszene zwischen Lorenzo und Jessica, die — merkwürdig genug — den Abschluß des Werkes bildet, bewegt sich in harmonisch wohltuenden, aber längst abgegriffenen Lyrismen. *Taubmann* ist Epigone der Wagner-Epigonen. Das Mosaik der Leitmotive läßt einen melodischen, großlinigen Schwung nirgends aufkommen. Wann endlich wird dieser vernunftmäßig berechnende Stil sein Ende erreicht haben? Wir sind versucht, frei nach Goethe zu sagen: „Denn eben wo Erfindung fehlt, da stellt ein Leitmotiv zur rechten Zeit sich ein." — Die Instrumentation zeichnet sich günstig durch ihre, die Singstimme nie deckende Diskretion aus, entbehrt aber größtenteils der satten Fülle und bewegt sich in durchaus herkömmlichen Bahnen. Gestopfte Hörner, ständige hohe Bläsertriolen zur Begleitung, rufen Ermüdung hervor. Die Singstimmen, in dem heutzutage üblichen unfruchtbaren Sprechgesang gesetzt, dessen letztes Stündlein bald geschlagen haben möge, bieten dem Ohre keinen ästhetischen Genuß. Die humoristischen Teile der Handlung, die Shakespeares Werke den Namen eines Lustspiels geben konnten, sind größtenteils gestrichen; wo nicht, wie die kleine Szene mit Lanzelot, wirkt die Humorlosigkeit der Musik bleiern schwerfällig.

Um die Aufführung dieses musikalischen „Kaufmann von Venedig" machte sich unsere Bühne viel verlorene Liebesmüh. Die Leitung des Orchesters hatte Herr Kapellmeister *Selberg* inne, der es verstand, die besser klingenden Teile des Werkes zur Geltung zu bringen, gegen die Wirkungslosigkeit des Ganzen jedoch vergebens ankämpfte. Herr *Fanger* als Shylock, Frau *Lauer-Kottlar* als geistvolle Vertreterin der Titelrolle, die Herren *Breitenfeld* (Bassanio), *Brinkmann* (Antonio), *Gesser* (Lorenzo), sowie Fräulein *Cornelius* (Jessica) wendeten ihre ganze Kunst auf, um dem Werke eine glänzende Aufführung zu bereiten. Die Zuhörer blieben kühl, gestatteten jedoch dem Komponisten und dem Textdichter, sich vor dem Vorhange zu zeigen, was der Liebenswürdigkeit unseres Publikums ein gutes Zeugnis ausstellt.

A. W.

Clemens v. Franckenstein: „Die Biene".

Pantomime von GRETE WIESENTHAL.

Uraufführung am Hoftheater in Darmstadt am 19. Nov.

Eine chinesische Geschichte mit vielen wechselnden Bildern. Ein Gelehrter wird von der ihm in Gestalt einer schönen Frau erscheinenden Bienenkönigin mit ihrer Liebe verfolgt und steigt zu ihr in den hohlen Baum, der sie und den Schwarm ihrer Genossen beherbergt. Er vergißt Weib und Kinder, findet aber im Herbste den Aufenthalt unter der Erde doch um so weniger gemütlich, als die Bienen (das ist so ein Gesetz der Bienen und ihres Lebens) erstarren. Er verläßt also die liebestrunkene Königin, kehrt auf die Oberwelt zurück, findet aber seine Elisabeth, ich wollte sagen seine Frau nicht mehr am Leben: die Arme hat sich ohne Rücksichtnahme auf ihre Kinder umgebracht. Vielleicht ist das chinesisch, schön ist es auf keinen Fall. Da wird der Gelehrte natürlich ergrimmt. Er sucht die Schuld an der traurigen Geschichte aber nicht bei sich, sondern bei den Bienen, zündet den sie bergenden Baum an und würde nun von den aus ihrer Starrheit Erweckten unfehlbar getötet werden, wenn sich nicht ein mitleidiger Deus ex machina seiner erbarmte und die verstorbene Gattin zu neuem Leben erweckte. Aber die Uebeltäterin, die Königin, muß ihr Leben lassen. Zum Glück bewirkt Grete Wiesenthal einen Tod in Schönheit, durch den Duft einer wundervollen Blume. Nehmen wir das Märchen wie es ist und erkennen wir an, daß die Buntheit seiner Bilder gar wohl den Rahmen einer phantastischen Pantomime abzugeben vermag.

Clemens v. Franckenstein, der Münchener Intendant-Komponist, hat mit seiner Musik zu der Pantomime kein Meisterstück geliefert. Was ein schaffender Musiker erlernen kann, hat er gelernt, darüber kann kein Zweifel bestehen. Aber ihm geht die Gabe ursprünglicher Empfindung ebenso ab wie die Fähigkeit, scharf umrissene Motive zu ersinnen, aus denen sich ein stilistisch festgefügtes Ganzes aufbauen lassen könnte. Er bildet hier Motive von starker Naivität der Prägung, um im nächsten Augenblicke solche von einer gewissen Grobschlächtigkeit anzuwenden, etwas, das er mit Hilfe von allerlei Modernismen und nicht immer geschickter Instrumentation zu erreichen bestrebt ist; er ergeht sich bald in exotischen Klängen und Gängen, verwendet Quint- und Septakkordparallelen und schwelgt gleich darauf in einer verwaschenen Lyrik, die mit Modernität auch nicht das geringste zu tun hat; er bringt jetzt schulmäßige und dabei sehr fadenscheinige kontrapunktische Bildungen an, um bei einer anderen Gelegenheit sich einer übrigens sehr einfachen Leitmotivtechnik zu bedienen. Kurz und gut, die Arbeit hat keinerlei stilistische Einheit, ist das Resultat gewisser einseitiger Denkvorgänge, aber keineswegs aus tiefer Empfindung, wägendem Kunstverstand und Gestaltungskraft gezeugt, ist Kapellmeistermache, die ihr Heil in erster Linie in absonderlichen Klangwirkungen sieht, von jeder organischen Geschlossenheit aber ebenso weit entfernt ist wie von Schönheit und charakteristischer Kraft des Ausdruckes, die über ein bescheidenes Mittelmaß hinausginge. Das heißt letzten Endes, wir sehen auch hier wieder jenen, in seinen Mitteln überaus beschränkten Intellektualismus am Werke, dessen Vorherrschaft auf der Bühne der Gegenwart wir nun hoffentlich die längste Zeit ertragen haben.

Die Aufführung unter Mitwirkung von *Grete Wiesenthal* als Bienenkönigin war vortrefflich. Nach Entwürfen *Sven Gades* hatte Prof. *Kempin* Bühnenbilder von hoher künstlerischer Vollendung geschaffen. Die Aufnahme der Pantomime, die der Komponist selbst leitete, war eine gute.

W. Nagel.

· MUSIK-BRIEFE ·

Berlin. Es ist immer wieder das gleiche Gefühl der unerklärlichen Beklemmung, das uns zu Beginn eines neuen Musikwinters beschleicht: werden wir in der Lage sein, auch nur einem Teile der allabendlich auftretenden Künstlerpersönlichkeiten gerecht zu werden? Wird nicht auch über uns die Tyrannin Laune und Stimmung hie und da gebieten und uns manchen Abend weniger gut disponiert sehen? Immer wieder drängt sich mir der Vergleich mit den Kritikern anderer Kunstsparten auf; ich blicke mich vergeblich nach einem Analogon zu dem armen geplagten Musikreferenten der Großstadt um! Oder hat jemand schon von einer Schauspielpremieren-Rundreise oder gar schon von einer Kunstausstellungs-„Razzia" der Kritiker gehört? Ich werfe diese Fragen hier nicht etwa auf, um mich selbst zu rechtfertigen; ich erkläre sogleich freimütig, lange nicht „alles" gehört zu haben, und „wage" es dennoch, über das Musikleben in der Reichshauptstadt zusammenfassend zu berichten, kann ich doch wenigstens mit gutem Gewissen behaupten, jedesmal mit ganzer Seele und nicht bloß mit — halbem Ohr hingehört zu haben, wenn ich im Konzert gewesen bin. Grade die „Neue Musik-Zeitung", die mit so schönem Freimut den Kampf für allen Fortschritt, für alles im besten Sinne Zeitgenössische auf ihr Panier geschrieben hat, grade diese Zeitschrift sollte unermüdlich sich dafür einsetzen, daß es endlich einmal anders werde mit der musikkritischen allabendlichen Eilgaloppade durch die Konzertsäle! Nun gar seit Kriegsausbruch! Seit nun so und so viele Kritiker eingezogen sind und infolgedessen auf einem einzigen Kritiker oft die ganze Arbeitslast ruht! . . . Es würde zu weit führen, wollte ich dieses Thema hier erschöpfend behandeln; aber anschneiden mußte ich es wieder einmal und werde hoffentlich den Anstoß zu einer recht an- und selbst aufgeregten Diskussion über das hochwichtige Thema „Alle oder nur die wichtigsten Konzerte" und dann natürlich auch über das Thema: „Was nenne ich ‚wichtigste' Konzerte?" gegeben haben! Besonders heikel wird die Aufgabe für den Kritiker oft dadurch, daß Anfänger beiderlei Geschlechtes sich das Wohlwollen bezw. nur das Erscheinen der Kritik dadurch im voraus zu sichern glauben, wenn sie neue Tonwerke auf ihr Programm setzen, in der nur teilweise richtigen Voraussetzung, dadurch den vielbeschäftigten Kritikern mehr Anreiz zum Besuche ihres Abends gegeben zu haben. Immerhin ist es in Berlin doch einigen Sängerinnen geglückt, sowohl sich selbst wie den neuen Tondichtungen zu Ansehen verholfen zu haben. Ich möchte mit dem Vortragsabend der Berliner Sezession beginnen, weil dieses Konzert in den allerersten Teil des Musikwinters fiel. Da wurden von der, namentlich im Vortrag trefflichen *Johanna Behrend* neue Lieder von *Artur Willner* gesungen, recht kühne Kompositionen, die klanglich oft die Grenze des Möglichen hart streifen; der Komponist selbst trug dann mit dem stets für Neues empfänglichen,

ausgezeichneten Violinisten Karl Flesch eine eigene Violinsonate vor, die ein ziemlich starkes Talent, aber noch keine Abklärung bekundete. Die bekannte Gesangspädagogin *Willi Kewitsch* versuchte, für Gesänge von *Hermann Drechsler* Interesse zu erwecken. Interpretiert eine Meisterin wie *Elena Gerhardt*, von *Artur Nikisch* begleitet, neue oder doch unbekannte Lieder, so fließt der volle Strom des Miterlebens aus der Seele der Künstler so unmittelbar in die Brust des Hörers, daß ein Erfolg von vornherein sicher ist. *Paul Gräner*, der glückliche Musikdramatiker, ist auch als Liedertondichter ein fein und zart empfindender Musikmensch (? Die Schriftl.). Wehmütige Freude weckten die von innigster Volksliedfrische durchwehten Gesänge des allzu früh dahingewelkten *Erich J. Wolff*. Frau *Fischer-Maretzki* muß für ihren Freimut gedankt werden, mit dem sie für den genialen, aber im Trunk verkommenen Russen Mussorgski und seinen ganz wundervollen Totentanz eintrat. Die geniale Künstlerin führte auch nachgelassene Lieder von Fr. Gernsheim aus der Handschrift auf, Lieder auf Texte von Ricarda Huch, die der spezifischen Note Gernsheims nicht grade sehr gut lagen. Den Schluß machten dann Gesänge Max Regers, dem in diesem Winter eine wahre Hochflut von Gedenkpietät entgegenströmt, über die der Sarkastische sich wohl mit ein paar derben Witzworten Luft gemacht hätte! Vor allem ist hier jene gewisse Wahllosigkeit zu beklagen, die nun alles aufführt, wenn es nur den Stempel „Uraufführung" trägt; ich komme darauf noch zurück, möchte jetzt aber noch des österreichischen Komponistenabends gedenken, wie sie der neuerdings in Berlin stark hervortretende Wiener Musiker und Schriftsteller Dr. *Felix Günther* im Lessingmuseum veranstaltet; in Verbindung mit der rührigen Wiener Universal-Edition (die unter der zielsicheren Leitung des Herrn *Hertzka* in Oesterreich der Moderne den Weg ebnen hilft) führt Dr. Günther da unbekannte österreichische Tonwerke auf; ich hörte (von der etwas übertemperamentvollen *Meta Zlotnicka* vorgetragen) ansprechende, wenn auch nicht übermäßig persönliche Lieder von *Franz Mittler*, sowie ein, das Nationale nur als Untergrund behandelndes, äußerst frei und selbständig gestaltetes Klaviertrio von *Vitezlav Novák*. Seltsam archaistisch muten manche der Lieder des kürzlich so erfolgreich auf der Bühne hervorgetretenen holländischen Komponisten *Jan Brandts-Buys* an, die eine junge Künstlerin von unbestreitbarer Begabung und guter Erziehung, *Johanna Sello*, vortrug; der feinsinnige Lyriker *Eduard Behm*, der sich mit rührender Bescheidenheit in Berlin mehrmals wöchentlich als Begleiter betätigt, kam in diesem Konzert endlich wieder einmal als Schaffender mit sehr zart empfundenen, nur etwas breit deklamierten eigenen Liedern zu Worte. Für *Conrad Ansorges* Lyrik legte eine äußerst begabte Sängerin, *Helene Charlotte Schütz*, mit Erfolg eine Lanze ein. Seit den Zeiten, da in Wien ein eigener Ansorge-Verein für diesen nicht nur als Pianist sehr bedeutenden Liszt-Schüler wirkte, ist noch immer kein rechter durchgreifender Erfolg dieses Komponisten zu verzeichnen. Und doch zeugten diese Lieder wieder von der starken, durch Lisztsche Einflüsse hindurchgegangenen Persönlichkeit Ansorges! . . . Noch manche „neue" Töne hörte ich erklingen, so ein jugendlich übermütiges „Tonspiel" von *Kurt Schubert*, das der energische Dirigent *Hermann Henze* mit den Philharmonikern zum Erfolge führte, sowie ein noch gärendes Klavierquintett des gleichen Tonsetzers in einem Konzert *Hjalmar v. Damecks*, ferner namentlich ein von gutem Sinn für Klanghumor zeugendes burleskes Werk „Die Bremer Stadtmusikanten" von *Vinzenz Reifner*, sowie eine deutliche Wagner-Einflüsse verratende Tondichtung „Johannisnacht" von *Aug. Reuß*, beide von dem Münchener Dirigenten *Ludwig Rüth* tüchtig herausgebracht; aber das meiste von diesen Dingen, höchstens vielleicht noch die auf der Ganztonleiter aufgebauten, sehr aparten chinesischen Lieder *Woldemar Wendlands* ausgenommen, die *Adelheide Pickert* mit der ganzen Fülle ihres hellen Sopranes ausstattete — ist heute schon mehr oder weniger in mir verblaßt, im Gegensatz zu den neuen Werken, die uns die unlängst dahingeschiedenen Meister *Max Reger* und *Fr. Gernsheim* hinterlassen haben. Ein Werk ist mir als besonders rührend und groß haften geblieben: Gernsheims „Te Deum". Lag es an der herrlichen Aufführung durch die Singakademie unter Georg Schumann? Oder weht nicht doch wohl letzten Endes in dieser, so schlicht und echt an die Romantiker anknüpfenden und doch selbständigen Musik der große Zug echter Inspiration? Das Konzert, in welchem dieses schöne und edle künstlerische Testament eines sein Schöpferleben glücklich beendenden Vollblutmusikers erklang, enthielt als Hauptstück Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth", ein Werk, das ich, seiner ganzen Anlage nach, immer nur von der Bühne herab rein und auch so dekorativ genießen kann, wie es von Liszt, schon in dem Herausarbeiten des mystisch-liturgischen Elementes, angelegt ist. Schumann zeigte sich hier wieder als der schönheitstrunkene, poesievolle Chorleiter, der, bei aller Bach-Pietät, im Grunde seines Herzens doch ein durchaus modern fühlender Musiker ist. Das betätigt er jetzt auch öfters dadurch, daß er als Pianist sich Kammermusikvereinigungen gesellt oder auch einen eigenen Kompositionsabend veranstaltet und sich da namentlich als ein Fugenkomponist von höchster Reife und schwungvoller Phantasie bewährt. — Einen sehr großen Raum nehmen die *Kammermusikabende* im Berliner Musikleben in diesem Winter mehr noch als sonst ein. Das ist ein treffliches Zeichen für das Erstarken des inneren Musikgeistes in dieser v o r dem Kriege so „unrastigen" Stadt. Nicht nur die bewährten Vereinigungen der Herren *Flesch*, *Schnabel* und *Becker*, die uns bisher zwei Abende voll echter Genüsse (darunter einen fesselnden Dvořák-Abend) bescherten, sowie das an die Joachimgenossen erinnernde *Klingler*-Quartett, sondern auch einige neue Quartette sind entstanden, unter denen ich dem *Fiedemann*-Quartett, dem an einem Abend *Richard Strauß* seine Mitwirkung lieh, unbedingt die Palme reiche. Durchaus reif und gefestigt ist auch bereits das Zusammenspiel der Damen *Ella Jonas-Stockhausen*, *Edyth v. Voigtländer* und *Lotte Hegyesi*, die ein Klaviertrio gebildet haben. Ein wenig ungleich verlief der Abend, an dem der Geiger *Ossip Schnirlin* das Andenken Max Regers durch ein Sonderkonzert ehren wollte und ein Klarinettenquartett, op. 146, den kammermusikalischen Schwanengesang des fruchtbaren Künstlers, aufführte, das einen seltsam mürrischen, nicht recht fließenden Charakter, zumal in seinen Ecksätzen, trägt (? Die Schriftl.); eine gewisse Hypertrophie im Modulatorischen ist diesem Werke, wie ja nicht wenigen Regerschen Schöpfungen, eigen, der nicht immer Herr seiner Inspiration war. Die „Großen" Konzerte *Nikischs*, *Weingartners* und *Strauß'* zeigten das gewohnte Gesicht; zu erwähnen ist, daß auch hier Nikisch das Andenken Gernsheims durch die Aufführung von dessen formvollendeter, aber ein wenig redseliger Tondichtung „Zu einem Drama" ehrte. Felix Weingartner, wieder stürmisch begrüßt, rief durch die Prachtaufführung der in seliger Reinheit erstrahlenden Eroica von Beethoven in uns die Erinnerung an die schönen Beethoven-Zyklen wach, die er überall und — in Paris in den „Festivals Weingartner" veranstaltete. Er führte in Berlin die Brüder *Feuermann* ein, die das tiefgründige Brahmssche a moll-Konzert für Violine und Cello den sehr brahmsverwöhnten Berlinern nicht durchaus zu Dank spielten; der (jüngere) Cellist übertrifft den geigenden Bruder in der Tat bereits ziemlich auffällig in der rein musikalischen Ausdeutung des Stoffes. Ein wie vorurteilsfreier Künstler Richard Strauß als Dirigent in seinen Symphoniekonzerten ist, bewies er durch die Aufführung von Karl Goldmarks schon etwas verblaßter Symphonie „Ländliche Hochzeit". Eigene Abende mit Orchester und Kammermusik veranstaltete, wie alljährlich, wieder der Stuttgarter Generalissimus *Max v. Schillings;* er war Gegenstand großer, herzlicher Ehrungen, ebenso auch Prof. *Panzner* (Düsseldorf), der mit dem Philharmonischen Orchester u. a. Beethovens „Fünfte" mit eigenster Durchdringung dieser unsterblichen Musik vorführte; *Artur Schnabel*, der Nimmermüde, verschönte diesen Abend durch den, hie und da etwas in Schubertische Zartheit umschlagenden, aber musikalisch vollendeten Vortrag zweier Klavierkonzerte des Bonner Meisters. *S. Ochs* hat das Winterprogramm seines Philharmonischen Chores mit einer vollendeten Aufführung der Missa solemnis eingeleitet. Schade, daß er den Lebenden gegenwärtig so selten zum Rechte verhilft! Schade auch, daß die Berliner Opernhäuser unter diesen lebenden Komponisten immer wieder, wie nach wie vor, die „Kassennamen" bevorzugen. Daß Eugen d'Alberts „Tote Augen", meines Erachtens das schwächste Bühnenwerk, das der Feder dieses so routinierten Theaterschreibers entflossen ist, am Deutschen Opernhause bei ausgezeichneter Aufführung einen Bombenerfolg erzielten, versteht sich von selbst! Der Kritiker kann in solchen Fällen nichts Besseres tun, als achselzuckend schweigen! . . . *Straußens* ganz in Musik schwelgende, umgearbeitete „Ariadne auf Naxos" hat am Kgl. Opernhause einen seltsamen Erfolg erzielt; es war ein halber Erfolg der Darstellung und ein halber des Werkes; das Publikum stand dieser nicht einheitlich gelungenen Verquickung eines Vorspieles „Theater auf dem Theater" mit einem aus Gluckischem Geiste erblühten, in modernster Symbolik verankerten Musikdrama — ziemlich ratlos gegenüber. Mir selbst ergeht es bei Strauß mehr und mehr so, daß ich einfach nur seine Musik, diese aus ursprünglichster Inspiration erstandenen Tonfluten, in mich hineinströmen lasse. Nicht daß ich als „unverbesserlicher Straußianer" (der ich durchaus n i c h t bin!) etwa Strauß gar mit Mozart auf eine Stufe stelle, wie das manche Kollegen im Uebereifer schon tun möchten; aber diese Ariadne-Partitur ist so mit Melodie- und Klangschönheit durchtränkt, daß nur ein verhärteter — Anti-Straußianer diese Schönheiten nicht fühlen kann! Warum sollten wir Musikalischen uns in diesen grausigen Zeiten nicht solche unschuldigen Privatgenüsse leisten können?

Artur Neißer.

*

Leipzig. *Ewald Sträßers* zweite Symphonie (d moll), die der noch teilweise in Sturm und Drang steckenden ersten, vor fünf Jahren in Hans Windersteins Philharmonischen Konzerten nach Leipzig eingeführten G dur - Symphonie im Gewandhause folgte, wurde nach glänzender Aufführung unter Artur Nikisch von dessen konservativ erzogenem Publikum recht warm aufgenommen. Führer der niederrheinischen, an Brahms geschulten Kölner „Neumelodiker" und — es klingt bitter genug — selbst schon zur Zeit Max Regers der einzige einigermaßen erfolgreiche deutsche Symphoniker, nimmt Sträßer auch in der Zweiten durch hervorragendes technisch-kontrapunktisches Können, geistige Zucht, gesundes Musikertum, kernige, ja gelegentlich fast elementare Rhythmik und sinnfällige Harmonik, weniger freilich durch durchgreifende und plastische Thematik unmittelbar für sich ein, wenngleich tiefere Spuren und dauerndere Erfolge immerhin auch seiner zweiten Symphonie noch versagt bleiben mögen. Die *Hegar*-Feier, die der ausgezeichnete Leipziger Lehrergesangverein (Prof. Hans Sitt) zum 75. Geburtstag des mit Hans Huber führenden deutschschweizerischen Meisters veranstaltete, verdient insofern besondere Beachtung, als sie neben Hegars wohl bleibendem Lebenswerk, den großen tonmalerisch illustrierenden und charakteristischen Männerchorballaden, auch den in Deutschland so gut wie unbekannt gebliebenen Hegar des Liedes und der Instrumentalmusik (Violinkonzert op. 3, gespielt von Hofkonzertmeister Reitz-Weimar, einem Schweizer und ehemaligem Schüler Sitts) zu Worte kommen ließ. Kaum zu seinem Vorteil. Ueber dem lang und mit weiten Intervallsprüngen ohne konzentrierte Melodieerfindung gesponnenen „unendlichen" Melodiefaden zerrinnt ihm die Liedform. Auch das Violinkonzert läßt in der Form einen klaren und sicheren inneren Aufbau vermissen, aber es ist, aus der Natur des Instruments herausgewachsen, geigerisch dankbar, jugendfrisch und liebenswürdig in der von Beethoven und Schumann zu Spohr und in die deutsche und französische Frühromantik zurückschauenden Melodik und warm in der durchweg sonnigen Empfindung. Das erste Konzert des *Dresdener Philharmonischen Orchesters* (*Edwin Lindner*) imponierte durch den, scharfen Widerspruch herausfordernden Mut, bewußt gesuchte Konkurrenz mit dem Gewandhause und Nikisch als unerreichtem Tschaikowsky- und Brahms-Dirigenten durch ein denkbar undeutsches Programm (Tschaikowsky, Verdi, Offenbach) zu verschlimmern, enttäuschte aber stark, weniger durch die Qualität des Orchesters als durch die Persönlichkeit des Leiters, einer organisatorisch glänzend bewährten, doch künstlerisch derben, unpoetischen und auf einseitig starre Taktstrichmarkierung gestellten Willensnatur. *Händels „Debora"* als vaterländische Massenaufführung (Leipziger *Riedel-Verein*, Chemnitzer Lehrergesangverein und dessen Frauenchor) steigerte Prof. *Franz Mayerhoff*-Chemnitz mit der schlichten Ruhe des berufenen, vielleicht weniger auf fortreißenden großen Zug als auf wundervolle polyphonische Klarheit, wärmste Hingabe und technische Sorgfalt dringenden Chorführers von erstem Rang in den großen Priester- und Kampfchören zur erhabenen Monumentalität musikalischer Holzschnitte (Solisten: Else Siegel, Martha Oppermann, Kammersänger Emil Pinks, Opernsänger Hans Müller). Der von seiner Dirigentin mit männlicher Energie geführte *Adelheid Bauermeistersche Frauenchor* spendete einige drastische Beethovensche Kanons, die das Unmittelbare genialer Künstlerlaune mit dem Vorteil glänzender Chorübungsstücke verbinden (obwohl derartiger reiner Vokalsatz nicht Beethovens eigenstes Feld war) und Draesekes Osterszene aus Goethes „Faust" (herrlich von Kammersänger Alfred Kase gesungen): tief erlebte, aber rein geistige und spröde Gedankenkunst. *Hermann Zilchers* madrigalisches *„Deutsches Liederspiel"* hob das neugegründete, vortreffliche Leipziger Vokalquartett Rosenthal aus der Taufe. Zilcher gibt frische und natürliche, im Besten und Wesentlichsten bei aller modernen, Neu-Münchener Fassung auf Brahms und Schumann gegründete Gesangsmusik, schlagend im Humoristischen (Quartettfuge des fröhlich zechenden Musikus!), tiefinnerlich und bis zur Größe packend im Tragischen (Frommer Soldaten seligster Tod — Es ist ein Schnitter), von lebendigstem Naturgefühl und blühendstem Quartettklang. Die ermüdende Reihe von Liederabenden, in die sich das außer-gewandhäuslerische Leipziger Musikleben in diesem Winter auflösen zu wollen scheint, brachte eine Reihe Ur- und Erstaufführungen neuer Lieder: frostige und blutleere moderne Reflexionen des Berlinischen Komponisten von „Don Juans Abenteuer", *Paul Gräner* (Elena Gerhardt), talentvolle Regerische Stimmungslieder *Hermann Ungers* (Anna-Marie Lenzberg), Brahmsische des jungen Straube-Orgelschülers *Willy Mehrmann* (Rosel König), geistig scharf durchdachte und musikalisch ehrlich, sanglich, einfach und warm gefaßte *Andreäs* (Tilla Schmidt-Ziegler), eines jüngeren (pseudonymen) Alemannen, dessen kernhafte Soldatenlieder Breitkopfs im vorigen Jahre herausbrachten. Unter den wenigen Pianisten — im Gewandhause der geschmackvolle, doch mehr nüchtern-glatte als persönliche Berliner *Paul Goldschmidt* und der hinreißend-poesie- und schwungvoll romantisch nachdichtende Leipziger Lisztinterpret Prof. *Josef Pembaur* jun. (Liszts A dur-Konzert) — hatte einzig wieder die technisch eminente österreichische Temperamentvirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer (Witwe des Dresdener Hofkonzertmeisters Rappoldi und ehemalige Schülerin Liszts, Bülows, Henselts) im „Verein Leipziger Musiklehrerinnen". eine Gruppe Zeitgenossen auf dem Programm gebildet: zwei jüngere Oesterreicher, *Ernst Toch* mit einem famosen Brahmsischen Scherzo und dankbaren „Schmetterlingen", *Fritz Leeder* mit hübschen, Schubertisch beschaulichen Tanzskizzen im Ländlerstil, *Walter Niemann* mit den durch Camoëns' altportugiesische Lusiaden angeregten, epischheroisch gestimmten Variationen über ein eigenes Thema, op. 25, und zwei Nocturnen (Alhambra, op. 28, Singende Fontäne, op. 30). Karl Reineckes ehemaliger Meisterschüler und Klavierprofessor am Kgl. Konservatorium *Fritz v. Bose*, der mit dem sanft beseelten und ungemein zarten hohen Sopran *Marie Schlesingers* konzertierte und einen ganz seltenen Schubert (Fantasie-Sonate op. 78) mitbrachte, erinnerte mit drei neuen Charakterstücken, einem famosen, in der Dissonanzbehandlung modernen und mehr nach „Osten" weisenden „Glockenstück" (Präludium auf Untertasten), einer durch imitatorische Feinheiten der Stimmführung bestechenden „Abendstimmung" und einem prächtigen, rhythmisch lebendigen Scherzo-Jagdstück etwa in Hellers Art an seine gesunde und sicher auf klassisch-romantischem Grunde entwickelte Klaviermusik. Ein *Rokoko-Abend* von *Lieselott* und *Conrad Berner* war durch Farbe (altes Kostüm) und Klang (Viola d'amour, Violine, Laute und ihre Verbindungen untereinander und mit Gesang) auf den Charakter liebenswürdiger Unterhaltung durch „Salonkunst des 18. Jahrhunderts" gestimmt. Das historische Gewissen, das sich bei dem mehr nach klanglich-musikalischen als nach geistig-charakteristischen Gesichtspunkten geschehenen unvermeidlichen Stilgemisch in Lautenbearbeitungen von Klavierliedern mit kontrapunktierender Viola d'amour oder tonmalerische Lichter aufsetzender Violine kräftig regte, erblickt darin lediglich einen musikalisch übrigens sehr hübsch und liebenswürdig gelungenen Versuch, das alte empfindliche Cembalo durch leichter „fahrbare" Hausinstrumente jener Zeiten zu ersetzen und den Reichtum des älteren deutschen Liedes durch öffentlichen Vortrag unserer Hausmusik zurückzugewinnen. *Bruno Tuerschmann*, der Sohn des alten berühmten Dresdener Rezitators und Mitteldeutschlands bester Rezitator, sprach zu tiefem Eindruck Tennysons „Enoch Arden", zu geringem Uhlands „Schloß am Meere" zu Rich. Strauß' melodramatischer Musik, die in der letztgenannten kurzen, völlig undramatischen Ballade lediglich ein modernes melodramatisches Stimmungsbild zu Lisztschen Harfenklängen bereits im „Meere" Straußisch impressionistischer Farben und Lichter sich spiegeln läßt. Dem Organisten an St. Matthäi und seinem jahrzehntelangen Gesanglehrer Kgl. Musikdirektor Prof. *Moritz Vogel* bereitete das Kgl. Lehrerinnenseminar eine kleine nachträgliche 70. Geburtstagsfeier, die den bescheidenen hochverdienten Meister musikalischer Jugendlehre im „freien", nicht „instruktivem" Schaffen als formvollen Nachromantiker und treuen Jünger des volkstümlich-schlichten Schumann in freundlicher bürgerlicher Hausmusik (Klaviersachen, Duette, Lieder, Frauenterzette) zeigte. Die bedeutenden Toten dieses Jahres — Reger, Gernsheim — fanden angemessene Würdigung, wobei freilich befremden mußte, daß das Große Konzert für einen so eng mit Leipzig verwachsenen Meister wie Reger mit der Orgelfantasie über „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" *(Karl Straube)*, Liedern *(Elisabeth Ohlhoff)* und Mozar-Variationen nur einen halben Abend übrig hatte und seine eigentliche Würdigung den Kammermusik-Genossenschaften (Gewandhaus-, Klingler-Quartett), den Thomanern und den Organisten überließ.

Eine ganze Leipziger Musikwoche gehörte *Eugen d'Albert*. Der einst größte Pianist hatte im Großen Konzert und in der Kammermusik des Gewandhauses trotz seiner naturalistisch-brüchigen Technik in Brahms' d moll-Konzert und Liszts h moll-Sonate einzelne große Momente und, kraft seines berühmten Namens, großen äußeren Erfolg, wenngleich für den, der sich dadurch weder einschüchtern noch hypnotisieren läßt, die Akten über den heute nur noch die kolossalische pianistische Ruine darstellenden d'Albert von einst längst und mit bitterem Nachgeschmack vergeblich gehäufter gewaltsamer Suggestionsversuche geschlossen sind. Ebenso der gefeierte Dirigent des „Tiefland", seiner besten und einzig bleibenden Oper, im Stadttheater. Nicht minder der Komponist der „Toten Augen", die Operndirektor *Otto Lohse* mit *Gertrud Bartsch* und *Alfred Kase* in den Hauptrollen des äußerlich so ungleichen römischen Gesandtenpaares zu wunderschönem Bühnenbild ganz hervorragend herausbrachten. Musikalisch lediglich ein viel schwächerer Abguß der mit leuchtenden, dicken und sinnlichen Klangfarben aufgetrage-

nen „Tiefland"-Musik, besitzt das Werk bei viel geringerer Erfindung und künstlerischer Arbeit, bei allem Unmöglichen und Skrupellosen in der Charakterzeichnung der Blinden in dem Einzug und Wunder Jesus' in Jerusalem jene starken kinodramatischen Momente, deren der Filmdichter Hanns Heinz Ewers sich natürlich von vornherein versah. Doch auch hier, in der Sonnenaufgangs-Pastorale des Vorspiels, in der scheußlichen Würgeszene (Galba) bleibt die Aehnlichkeit mit dem „Tiefland" unmöglich zu verkennen.

„Das goldene Netz" hat ein Liebling der Leipziger Operette, der österreichische Tenor und mit ihm wenig glücklich in Nachfolge Offenbachscher „Antiken" debütierende Operettentextdichter *Walter Grave*, über die Leipziger ausgeworfen. *Karl Engel* für den Text und der namentlich durch feine Salonstücke im Kubelik-Repertoire bekannte Wiener *Franz Drdla* für die Musik haben ihm dabei geholfen, und das Ganze erlebte die typische Leipziger Sonnabend-Operetten-Uraufführung. Es ist ein an sich dankbar begrüßenswerter Versuch, textlich und musikalisch aus dem schmutzigen Sumpf der Neu-Wiener oder Berliner Walzer-, Variete- und Zirkus-Operette herauszukommen. Drdlas Musik ist rhythmisch pikant, melodisch süß und sangbar, harmonisch nicht ohne aparte Reize, in Instrumentation und Stimmführung freilich auch die unverkennbare Gabe eines Geigers.

Was Leipzig noch sonst an ausgezeichneten auswärtigen reisenden Sängerinnen, Sängern, Pianisten und Geigern besuchte, bedarf, weil für alle größeren deutschen Musikstädte gleich, keiner Mitteilung. Es sei aber an dieser Stelle noch einmal nachdrücklich betont, daß der musikalische Chronist ihrer im allgemeinen nicht und im besonderen nur dann Erwähnung tut, wenn ihr Programm, ihr Bestreben, „den Lebenden ihr Recht" werden zu lassen, dies fordert. Vor der Sündflut eitlen persönlichen Inszenierens, törichten Zurschaustellens des mehr oder weniger großen eigenen Dilettantismus — mit Namen: Musikalische Wohltätigkeit — verhüllt er für immer schaudernd sein Haupt.

Dr. Walter Niemann.

*

Baden-Baden. Ein musikalischer Sommer, nicht zu reich gesegnet an allerhand Konzertbegebenheiten, liegt hinter uns. Denn die städtische Kurverwaltung mußte von ihrer ursprünglichen Absicht, sämtliche Beethoven-Symphonien im Lauf der Monate zu bieten, absehen und sich auf gemischtere Vortragsfolgen einlassen, da das Publikum nicht recht mitgehen wollte und die Konzertveranstalter hier stärker als sonstwo von solchen Geschmacks- und Fremdenrücksichten abhängig sind. Trotzdem kann man gerade der vom städtischen Orchester unter Kapellmeister *Paul Heins* Leitung geleisteten Arbeit eine gewisse Anerkennung nicht absprechen, wenn auch infolge des bekannten Streites mit den Verlegern die Auswahl der Werke auf ein Mindestmaß alter Musik beschränkt blieb. Es ergibt sich daraus, auch im Zusammenhang mit der durch den Krieg notwendig gewordenen Einstellung von minderwertigen Kräften, leider eine Unterschätzung der tatsächlichen Leistungen, die mit der von früheren Zeiten her gewohnten Musikpflege nicht im Einklang stehen und nach der Teilnahmslosigkeit des Publikums zu urteilen leider auch beweisen, daß ein Badeort wohl ein gesuchter gesellschaftlicher Nährboden sein kann, dem Musiker aber keine anregenden Schaffensbedingungen und gesunde künstlerische Verhältnisse zu bieten braucht. Wo so die kräftigen Reibungsflächen fehlen, gehört immerhin ein starker Persönlichkeitswille dazu, in bescheidenem Umfange wenigstens sich zu betätigen. Und daran haben es die Kurverwaltung und der Orchesterleiter nicht fehlen lassen. Abermals kam *Eugen d'Albert* zu uns und spielte mit starkem Erfolg sein Klavierkonzert E dur No. 2. Interessanter war, nachdem d'Albert noch die Wandererfantasie nach der Seite reinsten Artistentums hin gespendet hatte, die Bekanntschaft mit eigenen Orchesterstücken unter seiner Leitung, von denen namentlich die Ouvertüre zum „Improvisator" kräftigen Beifall zu verzeichnen hatte. Auch einer, der die Wechselwirkung zwischen Musiker und Gesellschaft in seiner Art ausbeutet, ist *Wilhelm Backhaus*. In Beethovens Klavierkonzert Es dur gelang es ihm zwar nicht, schlechthin Neues zu entwerfen, dafür zeugten aber die beiden Schubert-Impromptus von Eleganz und selbstbewußter Grazie. Mit der Wahrnehmung, daß die gegebene musikalische Form allerlei Freiheiten zuläßt — auch ungewöhnlicher Art, folgte man an einem andern Abend dem Mendelssohn-Konzert, das Professor *Felix Berber-Credner* vortrug, zeitweise mit sehr schönem Ton und großer Technik, aber durchaus verhetzt, nervös und kaum mehr lebensfähig in solch gewaltsamer Veränderung, der sich übrigens das Orchester recht geschickt anzupassen verstand. Keinem Widerspruch begegnete sodann seine Interpretation einer Solosonate von Max Reger. Er schien ganz darauf bedacht, alle Schönheiten herauszuholen und hatte dementsprechend auch Erfolg, was für den Komponisten wie für seinen Ausführenden gleichermaßen ehrend ist. Reger, auch der tote Meister, hat im Konzertsaal noch immer einen schweren Stand. Das zeigte wieder eine Gedächtnisfeier, die allerdings nur eine nicht ganz glückliche Auslese der Lieder aufwies, also keineswegs der Totalität seiner Bedeutung gerecht wurde. Trotzdem schien der Abend, mit dem Generalmusikdirektor *Wolfrum* (Heidelberg) wie so oft Pionierdienste leisten wollte, ausschließlich an die Persönlichkeit der Sängerin (*Eva Lißmann*, Berlin) gebunden, die das Lebensfähige des Regerschen Liedstiles klangschön und hochgeistig herausstellte. Mehr Anziehungskraft auf das liebe Publikum übte ein Wagner-Konzert von *Ottilie Metzger* und dem Bariton *Lattermann* aus. Das Gesangselement war auch in anderen Konzerten vorherrschend. So kam *Mientje Lauprecht van Lammen* (Frankfurt), ihre sonst im Oratorium mitschaffende Kraft auch in Liedervorträgen zu erproben, von denen ihr besonders Wolf- und Pfitzner-Sachen gelangen. Mit Strauß-Liedern ersang sich *Sigrid Hoffmann-Onegin* starken Beifall, nachdem sie sich mit der Cosi fan tutte-Arie: „O verzeih' Geliebter" sehr vorteilhaft eingeführt und namentlich mit Onegins hier noch unbekanntem „Asraël" auf eine neuschöpferisch Bemerkenswertes gestaltende Kraft hingewiesen hatte. Nicht auf der alten Höhe konnten sich Liedvorträge von *Emma Bellwidt* (Frankfurt) halten. An ihrer Stimme sind Wandlungen der Zeit festzustellen. Etwas selten Gehörtes bot sie allerdings mit „O hätt' ich Jubals Harfe" aus dem Josua, wozu *Straube* (Berlin) die Orgel spielte. Der hervorragende Organist stellte mit der ihm eigenen — vollkommenen — Tradition die schöpferischen Elemente unserer elektrischen Konzertorgel in neue Beleuchtung und ließ die unmittelbare Machtfülle so großgedachter Kompositionen wie Liszts Fantasie und Fuge „Ad nos ad salutarem Undam" ungehindert ausströmen. Zum zweiten Mal konzertierte auf der gleichen Orgel *Arno Landmann* (Mannheim) mit der ihm persönlich gegebenen virtuosen Gestaltungskraft, die die früher gehörten Vorträge von *Walter Scharwenka* (Berlin) etwas in den Schatten stellte. Besonderen Anklang fand der Münchener Tenorist *C. Ludwig Lauenstein*, dessen stimmliche Mittel durch die Ungunst des Kriegerhandwerks keineswegs gelitten haben, ihn im Gegenteil heute schon zu einem unserer besten Konzertsänger befähigen. Das erstemal — mit Kapellmeister *H. Raucheisen* (München) am Flügel — brachte er Lieder von Schubert bis Strauß zum Vortrag, das andere Mal meist neue Sachen von dem begabten rheinischen Komponisten Konrad Ramroth, wirksame Stücke von Bittner und neue Gesänge Weingartners. — Außergewöhnliches bot das *Elly-Ney-Trio* mit einem Kammermusikabend, der über der im Zusammenspiel schlechthin bewundernswert gestalteten Materie die Umwelt vergessen ließ. Geistig weitaus dominierend *Elly Ney* selbst, die zwischen einem Beethoven- und Brahms-Trio die Appassionata wuchtig aufleben ließ, aber auch *Willy van Hoogstraten* (Violine) und *Fritz Reitz* (Cello) vor eminenten Vorzügen. — Eigenartig, ja einzigartig war zu guter Letzt ein bulgarischer Abend, der nach einem über die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse orientierenden Vortrag dem Dirigenten der Sofioter Oper Gelegenheit bot, uns mit der Nationalmusik seiner Heimat bekanntzumachen. Da Herr *Stefan Stefanoff* der einzige moderne Tonsetzer Bulgariens ist, konnte er nur eigene Kompositionen zum Vortrag bringen, die ihren nationalen Charakter nicht verleugnen, aber auch zeigen, daß die Jungbulgaren in der deutschen Schule sich tüchtig umgesehen haben. Für Stefanoff ist Strauß das große Vorbild, dem er in Symphonien, Verarbeitungen bulgarischer Volkslieder und Volkstänze nachstrebt. Seine Fähigkeiten als Dirigent sind bedeutend, nicht nur für die Wiedergabe der eigenen Werke, sondern auch für fremde — deutsche — Musik. Er spielte zu Anfang des Konzertes die Oberonouvertüre; übrigens ist Weber der einzige Deutsche, der bis zur Sofioter Bühne vorgedrungen ist mit seinem Freischütz! *Hans Schorn.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Heinrich Teweles*, der rühmlichst bekannte Direktor des Königl. Deutschen Landestheaters und des Neuen Deutschen Theaters in Prag, feierte seinen 60. Geburtstag. Als Nachfolger Angelo Neumanns läßt auch er der Oper besondere Pflege angedeihen. Ein großes Verdienst ist es, daß er *Alexander v. Zemlinsky*, einem der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart, die Leitung der Oper und der Philharmonischen Konzerte anvertraut hat. *E. St.*

— Am 23. November vollendete der Flötist *Wilhelm Barge* in Hannover sein 80. Lebensjahr. 1836 zu Wulfsahl geboren,

trat er 1854 als Flötist in das damalige Leibregiment in Hannover ein und war später 1861—67 als erster Flötist in der Hofkapelle in Detmold tätig. 1867 wurde er für das Gewandhausorchester in Leipzig verpflichtet und 1895 pensioniert. Seinen Beruf als Lehrer am Königl. Konservatorium, dem er seit 1882 angehörte, übte er jedoch noch lange aus; dann zog er nach Hannover. Barge veröffentlichte eine Flötenschule, sowie eine große Anzahl Bearbeitungen klassischer und moderner Stücke für Flöte und Pianoforte. *H. M.*

— Der Tanz beginnt, die Getreuesten, Erlesensten sind berufen worden. Diesmal in Wien. Weil es sich gerade so machte. Wäre die Zeit nicht so weit vorgeschritten gewesen, würde wohl Hofrat Dr. Dillmann nach Garmisch-Partenkirchen berufen worden sein. Oder freiwillig gereist sein. Denn was tut ein Schriftsteller nicht, wenn er ein Feuilleton über ein neues Werk von *R. Strauß* schreiben kann! Es kommt freilich darauf an, was es für ein Schriftsteller ist. Ich täte es nicht. Also kurz und gut: Die ersten Nachrichten über „Die Frau ohne Schatten" sind heraus! Welt erschauere in Ehrfurcht! Ein orientalisches Märchen. Fehlendes Kinderglück einer Prinzessinnen-Ehe. Ein roter Falke als Prophet. Eine listige Amme, die eine junge Frau aus dem Volke zum Verzichte auf das „ursprünglichste weibliche" Talent — zugunsten der Prinzessin bewegt. Die Prinzessin ist erst einverstanden, dann aber nicht mehr. Nur wenn sie ein Kind hat, kann eine auf ihrem Vater lastende Blutschuld gesühnt werden, sagt der rote Falke. Und — nun kommt das sittliche Motiv: um d e n Preis will die Prinzessin von dem ganzen Handel nichts wissen. So viel Edelmut rührt das Schicksal: Glanz umleuchtet die Prinzessin, die jetzt plötzlich einen Schatten wirft. Den Schluß macht ein mystischer Chor ungeborener Kinder. Namentlich die damit gestellte Aufgabe muß Strauß gereizt haben.

— *Walter Courvoisier* (München hat ein vieraktiges Musikdrama „Lanzelot und Elaine" vollendet.

— *Engelbert Humperdinck* arbeitet an einer dreiaktigen Oper „Gaudeamus igitur".

— „Der Leiblakai" betitelt sich eine neue Operette von *Walter Schütt.*

— *Fritz Müller von der Oker* hat eine Oper „Die Nilbraut" beendet. Dichtung von *H. Sönst.* Die Handlung spielt zur Zeit der Pharaonen. Twea, die Nilbraut, soll nach dem Spruche der Priester als Opfer für die Gottheit in den Nil gestoßen werden, wird aber im letzten Augenblick, da der Nil zu steigen beginnt, dem Leben erhalten. So ist's recht: nur nichts Deutsches!

— *Oskar Nedbal* hat seine neueste Operette „Die schöne Saskia" betitelt.

— *Strauß'* „Rosenkavalier" wurde in Kopenhagen bei dreifach erhöhten Preisen (selbstverständlich!) mit mäßigem Erfolge zum ersten Male gegeben. Wie die Vossische Zeitung berichtet, schreibt Ch. Kjerulf in „Politiken": „Zum erstenmal sahen wir hierzulande einen Richard Strauß auf der Bühne und zum erstenmal ist es sicher vielen klargeworden, daß er ein Genie ist." Alle aber sind eines Lobes über „die einzig dastehende, geniale Instrumentationskunst" von Richard Strauß und feiern ihn darin als den Bahnbrecher, als das Genie.

— *Robert Kahn* hat sein 63. Werk „Gesänge aus ernster Zeit" beendet (Friedrich Hofmeister, Leipzig). Der Reinertrag soll für die Kriegsbeschädigten verwendet werden.

— *Werner Wolff* wurde als erster Kapellmeister der Hamburger Volksoper verpflichtet.

— *Marie Götz* hat die Mecklenburg-Strelitzsche Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Der Kammersängerin *Elisabeth van Endert* und dem Pianisten Professor *Mayer-Mahr* wurde vom Fürsten von Lippe-Detmold die goldene Kriegsehrenmedaille am weißen Bande verliehen.

— *Heinr. Platzbecker, Dresden,* erhielt vom König von Sachsen das *Kriegsverdienstkreuz.* Von den Kriegsliedern des Komponisten, unseres langjährigen Mitarbeiters, haben besonders „Wenn die Landwehr kommt", „Mädchenlied 1914", „Slap min Kind", und „Deutschland-Oestreich, Hand in Hand" weite Verbreitung gefunden.

— *Lilly Hollatz-Berner* ist als Lehrerin der Ausbildungsklassen für Klavier ans Städtische Konservatorium zu Duisburg berufen worden.

— *Marianne Alfermann* von der Königl. Oper wurde der Frankfurter Oper auf fünf Jahre von Herbst 1917 ab verpflichtet.

— *Ernst Wendel* (Bremen) hat die Kriegsdekoration vom Roten Halbmond und das österr. Ehrenzeichen erhalten.

— *E. d'Alberts* „Tote Augen" sind nun auch im Deutschen Opernhause in *Charlottenburg* gegeben worden. Der Text hat einige — nötige — Aenderungen erfahren, wodurch das Ganze entschieden gewonnen hat. Die Oper ist an vielen Bühnen angenommen worden (Verlag Bote & Bock, Berlin).

— *O. Neitzels* „Richter von Kaschau" hat im Krefelder Stadttheater Eindruck gemacht.

— *Eva Bernstein,* eine junge Geigerin aus München, hatte im zweiten Symphoniekonzerte in Mainz großen Erfolg. Von *Ewald Sträßer* (Köln) kamen gleichzeitig wertvolle „Frühlingsbilder" zur Aufführung.

— Die Dr.-Straßmann-Aktiengesellschaft, Chemische und Nährmittelfabrik (Berlin), hat aus ihren weiblichen Angestellten den *„Straßmannschen Frauenchor"* gegründet; Leiter des bereits über 100 Mitglieder zählenden Chores ist *A. N. Harzen-Müller.*

— Dr. *Ernst Lech* in Leipzig tritt für die Begründung einer *Akademie für Theaterwissenschaft* ein, deren Arbeitsgebiet Geschichte und Aesthetik des Theaters sowie die wissenschaftliche und praktische Schulung von Theaterfachleuten wäre.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— *Franz Monhaupt,* Komponist der Volksoper „Der Graf von Gleichen", der Oper „Schwedennot", eines Klavierquintettes, einer Orchestersuite, vieler Chöre, Lieder, Klavierstücke usw. ist 63 Jahre alt in *Leipa* gestorben. Er stammte aus Jäckelstal-Friedland, wo er am 29. August 1854 geboren wurde. Auch als Gesangspädagoge hatte Monhaupt einen Namen.

— In Cincinnati starb 51 Jahre alt *Johannes Miersch.* Schüler Rappoldis in Dresden sowie Abels und Rheinbergers in München wirkte Miersch als vielbewunderter Geiger in allen möglichen Ländern.

— Aus *Seoul* wird der Tod *Franz Eckerts* gemeldet. Der Kapellmeister der japanischen Flotte und Lehrer der Kaiserl. Hofkapelle ist etwa 1875 nach Japan gekommen und hat durch Fleiß und Intelligenz der europäischen Musik bald Eingang verschafft. 1879 komponierte Eckert die japanische „Kimigayo"-Hymne, das heutige Nationallied Japans, das die Weise des Amerikaners Fenton ersetzte.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Die Dresdener Hofoper wird *Wolf-Ferraris* prächtige Oper „Susannens Geheimnis" wieder in den Spielplan aufnehmen. Daß sich die deutsche Bühne wieder dieses ehrliches Freundes Deutschlands erinnert, ist erfreulich.

— *Friedrich Weigmanns* Oper „Der Klarinettenmacher", die vor dem Kriege schon in Hamburg und Bamberg gegeben wurde, weckte in Elberfeld unter des Komponisten Leitung starken Beifall. Kruses Dichtung ist gut, Weigmanns Musik wird sympathische Schlichtheit nachgerühmt.

— Im *Böhmischen Nationaltheater* in Prag wird die Oper „Karlstein" von *Vitezslav Novák* zur Uraufführung vorbereitet.

— *Eduard Zuckmayers* Musikmärchen „König Drosselbart" (Dichtung von L. und R. Bamberger) wurde vom Hamburger Stadttheater erworben.

— In Würzburg steht die Erstaufführung von *Ph. Rypinskis* Oper „Die Brautnacht" (Dichtung von W. Stuhlfeld) bevor.

— *Ludomir Rozyckis* Oper „Eros und Psyche" wird in Breslau zur Uraufführung kommen.

— In *Dresden* ist *Tschaikowskys* „Eugen Onégin" wieder aufgeführt worden. Das schöne Werk fand gute Aufnahme.

— In Dresden kam die Operette „Die schöne Exzellenz" von *B. Sternberg* zur Uraufführung.

— *Heinz Lewins* Operette „Morgen wieder lustik" wurde im Schumann-Theater in Frankfurt a. M. gegeben. Der hübsche Stoff hätte sich zu einer komischen Oper verwerten lassen.

— *Lehárs* Operette „Der Sterngucker" hatte im Zentraltheater in *Dresden* bei ihrer deutschen Erstaufführung rauschenden Erfolg. Die Partitur ist um vieles schwächer als die der Werke, mit denen Lehár sich seinen Namen machte.

— Das erste städtische Symphoniekonzert unter *Fritz Busch* brachte die Uraufführung einer Symphonie des Geigers *Adolf Busch.* Das Werk fand starken Beifall.

— Von *Gerhard v. Keußler* sind die Tonwerke „Der Einsiedler", symphonisches Gedicht, und eine Symphonie in A dur in Prag unter *Jul. Buths* (Düsseldorf) zur Uraufführung gelangt.

— In *Augsburg* hatte in einem Konzerte des *Oratorienvereins* die Symphonie in e moll von *Erich Wolf Degener,* deren Uraufführung in Graz stattgefunden hat, vollen Erfolg.

— Im zweiten Kölner Gürzenich-Konzerte erzielte *B. Sekles'* viersätziges neues Orchesterwerk „Die Temperamente" einen starken Erfolg.

— In der „Motette" der Thomaskirche zu *Leipzig* kam Psalm 130 (op. 21) für Chor und Soloquartett von *Th. Raillard* zur ersten Aufführung.

— Im „Merker“ (VII, No. 21) teilt Dr. *F. A. Soukup* (Prag) einiges über die Aufführung von *Leos Janáceks* Oper „Jeji pastakyna“ (Ihre Stieftochter) mit, die vor 12 Jahren in Brünn durchfiel. Das Libretto (von G. Preiß) ist in Prosa geschrieben. Janáceks Oper ist nicht eigentlich Gesang; sie will nur von der Musik begleitete Sprache sein. Der Komponist selbst schreibt: „Ich habe die Sprache, wie sie bei täglichem Umgang gesprochen wird, gehört. Und da kam ich zur Ueberzeugung, daß die Sprache für sich selbst alle Merkmale der Musik hat. Jede Silbe hat ihre eigene Höhe, ihre besondere Betonung, sie hat auch ihren eigentümlichen Timbre. Der Komponist braucht also nichts anderes, als die Sprache, welche so, wie sie ist, eine Melodie darstellt, durch die Noten aufzuzeichnen und mit der Orchestermusik zur größeren Plastizität zu begleiten.“ Ob Soukup im Rechte ist, von dem Werke zu sagen, es bedeute in gewissem Sinne eine tiefgreifende Reform, muß abgewartet werden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Die Legende von der heiligen Elisabeth.* (Erinnerungen aus alten Tagen.) Eine Festgabe ganz eigener Art war es, die sich *Georg Schumann* zu seinem 50. Geburtstage selbst bescherte, die erste Aufführung von Meister Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth“ durch die Singakademie — Berlin. Durch die glänzende Darbietung dieses auch heute noch gleich wunderbar wirkenden Tonwerkes hat Schumann eine alte Kunstschuld Berlins endlich getilgt. — Die erste Aufführung des Werkes fand, wie bekannt, unter Liszts eigener Leitung auf der Wartburg zur Feier der Wiederherstellung derselben in Gegenwart einer glänzenden Versammlung, der Gäste Großherzogs Carl Alexander, statt. Die gesamten musikalischen Vorbereitungen dazu hatte der damals in Eisenach am Seminar wirkende junge Müller-Hartung geleitet. Unter seiner Führung fanden auch die späteren Aufführungen in Eisenach, Weimar, Leipzig u. a. O. statt. Das weihevolle Werk trat dann seinen Siegeslauf durch die Welt an. Müller-Hartung wurde als Professor der Musik nach Weimar berufen, wo der einzige, reichbegabte Musiker eine rege, ungemein vielseitig fruchtbringende Tätigkeit entfaltete. So erweckte er die unter Monhaupt selig entschlafene Singakademie zu neuen Taten, und führte mit seinem neugefügten kunstbegeisterten Chorkörper zunächst die „Heilige Elisabeth“ in Weimar und auswärts, teilweise unter des Meisters eigener Leitung auf. Hier war es, wo ich erstmalig, als „Blondkopf“, wie mich der Professor bezeichnete, im Chor begeistert mitsang. Ich war mit meinem absoluten Gehör ein totsicherer „Treffer“ und sang bis zum hohen C hinauf. Später, als ich in die Musikschule eintrat, begrüßte mich Direktor Müller-Hartung in Erinnerung der früheren guten Leistungen des „Blondkopfes“ in herzlichster Weise. Begeisterung für die Sache, für die Schönheiten der aufzuführenden Tonwerke, verbunden mit natürlicher Herzlichkeit in allem Persönlichen, in Proben und im Umgang, das war es, was damals diesem seltenen Mann aller Herzen gewann. Wir alle hingen mit begeisterter Hingabe an diesem unserem geliebten Führer, „unserem Professor“, und gingen für ihn durchs Feuer. So fand er in Weimar ein sehr geschmeidiges, williges Material vor für seine Bestrebungen Bestes darzubieten, wie keiner seiner Vorgänger und — Nachfolger. Weimar, seitdem und heute noch recht dürftig versorgt mit großen chorischen Aufführungen, stand damals im Zenit seines Glanzes darin. Zu den großen Konzerten Müller-Hartungs in der Stadtkirche kamen Scharen von Musikkennern und -liebhabern aus der Umgebung Ilmathens, ja aus den Musikstädten Deutschlands und des Auslandes. Besonders an den großen Tonkünstlerfesten des „Deutschen Musikvereins“ unter dem Präsidium Meister Liszts. Das war dann stets eine herrliche Zeit für uns „Lisztianer“. — Und was alles hat der unermüdlich tätige Müller-Hartung seinerzeit den Mitlebenden dargeboten, sämtliche Hauptwerke von Palestrina, Schütz, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Raff, Wagner, Kiel, Becker, Brahms, Herzogenberg, Meinardus u. a. m. sind von seiner „Garde“, wie er uns nannte, ausgeführt worden, in vielen Wiederholungen. Bezugnehmend hierauf pflegte Liszt oft scherzend zu betonen: „Was wollen Sie, mein Weimar ist ein Kleinparis und bietet seinen Leuten mehr — wie dies“. — Dahin — gewesen — — Erinnerungen tiefernstester Empfindungen sind es, die mir durch Schumanns Aufführung der „Heiligen Elisabeth“ geweckt wurden. Gewiß, viel Licht, viel Schatten, auch Müller-Hartung hatte seine „Eigenheiten“ (wie Liszt ja auch), wie jeder wirklich impulsive Künstler; seine Taten als Gründer und Leiter der Musikschule — sie stehen auf einem anderen Blatt der musikalischen Kulturgeschichte Weimars, allwo die Zauberklänge der „Heiligen Elisabeth“ schon 1865 erstaunten Ohren sich offenbarten, welches Wunder sich in Berlin erst — 1916 — ereignete, 30 Jahre nach dem Heimgang des Meisters, dank Georg Schumanns erlösender Tat. —

K. Goepfart (Potsdam).

— Dr. *G. Kaiser*, Borsdorf bei Leipzig, bittet die Besitzer von Briefen C. M. v. Webers um deren leihweise Ueberlassung für die von Breitkopf & Härtel geplante Ausgabe der Briefe.

— Das *Leipziger Gewandhaus-Orchester* hat unter *Nikisch* mit großem Erfolge in der Schweiz konzertiert.

— In der Dresdener Hofkirche fand die erste öffentliche *liturgische* Wiedergabe der Ungarischen Krönungsmesse von *Franz Liszt* statt, die der Meister mit Benutzung eines Werkes von *H. Dumont* (1610—84) schrieb. Die barocke Stilmischung zeigende Messe wurde zuerst am 8. Juni 1867 in der Matthiaskirche in Ofen bei der Krönungsfeier des österreichischen Kaiserpaares aufgeführt.

— In *Brieg* tagte der Verein für *evangelische Kirchenmusik* in Schlesien. Themen: „Schule und Kirchenmusik“, „Luther und Bach“. Musikaufführungen brachten alte und neue Werke, so *Regers* „Choralkantate“, *Fr. Lubrichs* jr. „Strafe mich nicht“, „Kriegssonate“ von *M. Gulbins*.

— Die Eröffnung der *Musikinstrumentenausstellung* in *Zürich* findet am 10. Dezember statt.

— Die Z. f. I. teilt die Tatsache des Zwangsverkaufes der Firma C. Bechstein an die englische Konkurrenz mit, eine Folge des Beschlusses der englischen Regierung vom 21. Januar 1916, alle deutschen Unternehmungen zu liquidieren. Das Schandblatt der „Daily Mail“ veröffentlicht, froh seine Hetzarbeit wieder mit einem Erfolge gekrönt zu sehen, einen Artikel über die Angelegenheit mit der Ueberschrift: „Hunnen-Firmen. Ausverkauf der ‚Bechsteins‘ verfügt. Wieder ein Sieg der Daily Mail“. Wer wie der Schriftleiter lange Jahre in London gelebt und die Förderung englischer Künstler durch die Londoner Zweigniederlassung Bechsteins oft erlebt hat, kann sich eines Gefühles des Ekels gegenüber dem Schandgebahren der Engländer nicht erwehren. Durch die Firma Bechstein (von anderen deutschen Weltfirmen ganz abgesehen, mit denen es ebenso stand und steht) ist gar mancher Engländer oder Schotte groß geworden. Ich denke z. B. an Patterson in Edinburgh. Vergangene Zeiten!

— *Die Katzlmacher auf dem Diebspfade.* Ein sich *Léon Bard* nennender italienischer Komponist hat aus „Filmzauber“ und anderen deutschen Operetten drei neue Werke zusammengestohlen, die „Signorina del Cinematografo“, „Cavaliere della Luna“ und „Duchessa del Bal Tabarin“ betitelt sind. *Carlo Panseri*, der Kritiker des „Secolo XIX“, hat die blöde Spitzbuberei aufgedeckt.

— *Caruso* hat einen Konkurrenten bekommen, der hoffentlich bald auch nach Deutschland kommen wird, um das so oft enttäuschte Sensationsbedürfnis von Herrn, Frau und Frl. Snob zu befriedigen. Dr. R. schreibt in der Fr. Ztg.: „Wir haben in Deutschland das berühmte sprechende Pferd von Elberfeld und seit zwei Jahren macht ein nicht minder berühmter sprechender Hund viel von sich reden, aber Holland ist uns in dieser Beziehung doch über. Denn Holland hat jetzt einen singenden Stier. In einem Dorf in Gelderland fand eine Ausstellung von Zuchtstieren statt. Und unter diesen Stieren befand sich das berühmte singende Exemplar. Und der Stier sang nicht etwa holländisch, er sang — das ist das Wunderbare daran — französisch! Wie das Amsterdamer „Algemeen Handelsblad“ mitteilt, findet sich in einem kleinen Blättchen im Gelderschen ein Bericht über die Stierausstellung, in dem der betreffende Berichterstatter wörtlich schreibt: „Mit glänzenden Augen und den Kopf voll Stolz hoch aufgerichtet, blickte der Stier um sich, im Vollbewußtsein der stattlichen Anzahl seiner Nachkommenschaft, und mit sichtlichem Wohlgefallen summte er ein Liedchen vor sich hin, aus dem wir nach aufmerksamem Lauschen den Vers glaubten heraushören zu können:

Où peut-on être mieux
Qu'au sein de sa famille ?

Man sieht, fügt das Amsterdamer Blatt hinzu, die Wunder dieser Welt hören nicht auf.“ Wenn das Wundervieh geschlachtet werden würde — der Gedanke ist gar nicht auszudenken. . . . Hoffentlich nimmt sich vorher ein Professor seiner an, dann kann der Stier ja noch zu einer ehrenvollen Laufbahn und wir zu den geistvollsten wissenschaftlichen Abhandlungen kommen.

* * *

Als **Kunstbeilage** zu diesem Hefte überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Johann Rudolf Zumsteeg*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 54 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preise entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.

Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung

Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Zu Karins Begräbnis kamen viele Menschen, alle Leute hatten die schöne liebreizende Frau gemocht, um deren Wesen der nordische Zauber sich wie ein Märchen gewoben hatte.

Fellner war ein Bild des Jammers, seine wilde Verzweiflung war einem dumpfen, hoffnungslosen Schmerz gewichen; mühsam schleppte er sich weiter, er schien nicht mehr zu begreifen, daß es seine Karin war, die da in die Erde versenkt wurde . . .

Entsetzlich sah auch Gerda aus! Frau v. Hilger und Stechows hatten sie beschworen, sich nicht am Begräbnis zu beteiligen; sie bedurfte der Ruhe, morgen war ihr Konzert, aber sie ließ sich nicht zurückhalten.

„Es ist natürlich, daß mein erstes Konzert im Zeichen eines Begräbnisses steht, das habe ich nicht anders erwartet," sagte sie mit einem bitteren Lächeln. Ihr war, als hätte die Schattenhand bis in die innersten Fasern ihres Seins gegriffen.

Frau v. Hilgers trat nach der Feierlichkeit zu ihr: „Kommen Sie, Gerda, wir gehen nach Hause, Sie brauchen notwendig Ruhe." Gehorsam ergriff Gerda den dargebotenen Arm und ließ sich hinausführen. Stechows hatten sich Dr. Fellners angenommen, nur Hilde kam hinter Gerda hergelaufen.

„Gehst du nach Hause?" fragte sie.

„Ja, sie muß sich hinlegen," antwortete Frau v. Hilgers.

„Und nachher will ich mein Programm noch einmal durchspielen," setzte Gerda stumpf hinzu.

„Gut, ich komme dich abhören." Hilde drückte ihr die Hand.

Frau v. Hilgers und Ellen Rhodius tranken heute auf Gerdas Zimmer den Nachmittagstee, die beiden Getreuen hatten beschlossen, sie jetzt nicht sich selbst zu überlassen.

„Stand Ihnen diese Frau Dr. Fellner so nahe?" „Davon wußte ich gar nichts," sagte Ellen.

„Ich kenne sie noch nicht lange, aber wir waren auf der Sommerreise zusammen."

„Und haben sich sehr angefreundet!"

„Das kann ich nicht einmal sagen; natürlich war sie mir sehr sympathisch, — wer hätte ihrem Liebreiz widerstanden — aber sehr nahegetreten sind wir uns nicht, obwohl auch sie mich gern mochte, soviel ich weiß." Ihre Augen füllten sich mit Tränen.

„Trotzdem haben Sie grade jetzt nicht die Berechtigung, sich so gehen zu lassen."

„Warum gerade jetzt?"

„Ihr bisheriges Leben war ein Vorspiel. Morgen beginnt es erst, morgen soll der Erfolg Ihr Studium krönen und darum haben Sie die Verpflichtung, sich für diesen großen Augenblick frisch und kräftig zu erhalten, es hängt so viel für Sie davon ab."

„Ich hatte schon einen großen Erfolg zu verzeichnen."

„Die goldene Medaille ist ein Schülerdiplom, Sie standen dem Publikum als Schülerin des Konservatoriums gegenüber — es ist eigentlich nichts weiter als ein Reifezeugnis, wie etwa ein sehr gut bestandenes Abiturium. — Aber ein Examen ist noch nicht das Leben. Erst jetzt sollen Sie als selbständige Persönlichkeit auftreten, sich selbst ins Treffen führen. Infolgedessen müssen Sie frisch und spielfreudig sein, dürfen sich nicht mit fremdem Leid belasten."

„Ich kann mich nicht von diesem Schmerz befreien."

„Das sollten Sie aber. Erstens nützen Sie keinem Menschen damit, — um ganz auf der Höhe Ihres Könnens zu sein, müssen Sie heute und morgen jedes Gefühl der Schwäche ausschalten. Wie der Bildhauer aus der Tonmasse etwas herausformt, so gestalten Sie Ihr Leben — das ist schön, herrlich!" „Können Sie das nicht, Ellen?"

„Gewiß, ich tue es auch, nur habe ich aus materiellen Rücksichten meinem Leben eine andere Wendung geben müssen, statt Künstlerin werde ich Lehrerin!"

„Und damit sind Sie zufrieden?"

„Vollkommen, denn ich habe es aus Liebe getan. Nichtsdestoweniger bin ich in einer Tretmühle, wie jeder, der in einem festen, bürgerlichen Beruf steht oder stehen wird. Sie hingegen sind der Bildhauer, der immer Neues schafft."

„Ich danke Ihnen, Ellen, Sie haben mir wieder Mut und Schwungkraft gegeben." Gerda drückte ihr herzlich die Hand.

„Und jetzt ans Klavier, eben kommt auch Hilde, wir wollen eine Schlußprobe halten." Hilde war überrascht und erleichtert, als sie den Wechsel in Gerdas Wesen gewahrte, — er machte sich auch in ihrem Spiel bemerkbar, die ganze Pension, die sie herbeigeholt hatte, baute große Hoffnungen auf Gerdas Konzerterfolg! —

Und der Konzerttag brach an. Der 14. November ein nebliger Spätherbstmorgen! Leipzig war in einer feuchten Dunsthülle versteckt.

„Etwas Sonne hätte ich mir gewünscht," dachte Gerda und vertraute diesen Wunsch Frau v. Hilgers an.

„Wer weiß, wie viel Schönes sich hinter diesem Nebel verbirgt," meinte diese, „man muß nicht abergläubisch sein, das ist unnötiger Lebensballast."

„Ich glaube, ich müßte vorerst leben lernen," lachte Gerda.

„Das sollten Sie, aber das habe ich Ihnen schon lange gesagt."

Jetzt kam auch die treue Ellen: „Wir wollen noch einen Spaziergang machen, ehe Sie den Saalflügel probieren, kommen Sie."

Sie wanderten in den nebelfeuchten Morgen hinaus. Ein herber Erdgeruch umfing sie, gespenstisch ragten die Bäume in das blaßgelbe Morgenlicht hinein, einige verspätete Blätter hingen noch an den Zweigen, sie sahen verkohlt aus und lösten sich langsam und unwillig ab.

„Merkwürdig sieht die Welt heute aus, gerade wie ein Kirchhof," meinte Gerda leise.

„Ach, Unsinn," schalt Ellen, „es ist ein richtiger Novembertag, da kann man keine Ansprüche auf Frühlingssonne machen."

Gerda lächelte: „Energische Freunde sind unschätzbar."

Im Saal trafen sie Hilde.

„Schade, daß Edith Anders heute in Amsterdam spielt." „Ich wäre eine andere, wenn ich sie im Saal wüßte."

„Ich möchte wissen, wann sich Gerda von ihren Mitmenschen unabhängig machen wird! Eine Beethoven-Sonate bleibt eine Beethoven-Sonate, ob da nun eine gute Freundin im Publikum sitzt oder nicht," das war Hildes gesunde Ansicht, „wenn ich auf dem Podium sitze, gibt es für mich weder Freunde noch Feinde."

„Aber sogar Goethe sagt: Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, der Beifall selbst macht meinem Herzen bang."

„Der Dichter steht in einem anderen Verhältnis zum Publikum als der Virtuose und an deiner Stelle würde ich mir lieber Goethes optimistische Gedichte zu Herzen nehmen, er war Optimist."

„Ihr habt immer recht," gab Gerda zu, „ich bin ein Schaf! Aber Kinder, es dröhnt hier alles so fürchterlich, sogar das dreifache Pianissimo."

„Das ist der leere Saal," belehrte sie Hilde, „fang nicht an zu säuseln, sonst hört man dich heute abend überhaupt nicht" . . .

Gerda legte sich auf Frau v. Hilgers Rat noch einmal schlafen und jetzt war der Augenblick da . . . sie betrat das Podium . . . Schlank, etwas schmächtig stand sie in ihrem weißen Kleide da und verneigte sich.

„Wie einfach sie aussieht mit dem Veilchenstrauß im Gürtel," raunte jemand. „Sie muß wohl achtzehn Jahre alt sein, hat aber noch etwas Backfischartiges."

„Die Schülerin, die heute auftritt, hat es in sich," bereitete Professor S. die maßgebenden Persönlichkeiten vor.

„Hat sie Temperament?"

„Sie ist ein stilles Wasser, nicht so rassig wie die kleine Stechow, aber ihr Spiel wird durch seine poetische Versonnenheit interessant."

„Ihre Haare sind jedenfalls wundervoll, die Farbe ist nicht auffallend und sie trägt sie sehr schlicht, es ist aber in ihnen ein versteckter Reichtum, der ihrer ganzen Erscheinung ein eigenes Gepräge gibt," bemerkte der eine Kunstrichter, der zugleich Frauenkenner war.

„Genau so eigenartig wie ihr Spiel," beeilte sich Professor S. hinzuzusetzen. Jetzt habe ich Stimmung gemacht," meinte er zu seiner Frau, „Stimmung machen ist überhaupt dreiviertel des Erfolges, da hilft alles Talent nichts, wenn die Leute nicht genügend vorbereitet sind. Die Sachverständigen sind meistens übersättigt und dadurch unaufmerksam, man muß sie darauf stoßen. Das große Publikum ist in der Regel von einer rührenden Ahnungslosigkeit und bildet sein Urteil erst, wenn es die Zeitung gelesen hat.

Das war Professor S.'s Ansicht und demnach handelte er! Welchen Eindruck würde Gerda wohl machen? Der Erfolg nach den Bachschen Werken war mäßig, allerdings mußte man für Bach doch noch ganz wer anders sein als Gerda.

Aber von der Beethoven-Sonate war immerhin etwas zu erhoffen, das wußte er!

Jetzt kam sie wieder auf das Podium. Professor S. setzte sich in Positur, um jeden Ton genau zu erhaschen. Op. 27 Nr. 1 die Es dur Fantasiesonate — Gerda pflegte sie zu träumen; er lauschte: wie sinnig und fein brachte sie das Thema, wie liebevoll die Kantilene in der dritten Reihe, blühend im Ton und doch ohne Empfindsamkeit. Professor S. lächelte befriedigt, plötzlich verfinsterten sich seine Züge: warum war das Allegro so schwunglos und trocken? Was war denn in das Mädchen gefahren? Sogar als zum Schluß des Satzes das erste Thema wiederkehrte, klang es nüchtern! Im Adagio schien ihre Empfindungskraft wieder über sie zu kommen — ernst und voll tönte es im Celloton. Der Meister atmete auf: Gott sei Dank, sie schien sich auf sich selbst zu besinnen, aber im Finale hätte er am liebsten aufgestampft; schon wieder diese hölzerne Steifheit, dabei fehlte der straffe Rhythmus, der dem Tongebilde die Form gibt, das Werk zu einem architektonischen Ganzen macht. Das fiel plötzlich bei Gerda fort, die sonst mit feiner Intelligenz mangelnde Kraft durch äußerst scharfen Rhythmus zu ersetzen pflegte: „Ihre Sforzati sind intellektuell," sagte der Professor öfters, „na, die große Kraft wird schon noch kommen!" Heute konnte er nichts davon hören, war sie launenhaft oder hatte sie Lampenfieber bekommen?

Wieder war der Erfolg mäßig: „Recht schülerhaft," sagte jemand hinter ihm, empört drehte sich der Professor um: Ja, mein Gott, eigentlich war die Kritik nicht ungerechtfertigt.

Der Beethoven sollte sie herausreißen! Wenn der mißriet, wie würde es nachher werden? Ob er zu ihr ging, um sie anzufeuern? Er überlegte; lieber nicht, das würde sie vielleicht nur nervös machen und sie könnte den Kopf ganz verlieren. Jetzt kam sie auch schon wieder — der Professor stand Folterqualen aus!

Und Gerda? Wie der Rauhreif auf die Bäume fällt, so hatte sie die Stimmung nach den Bachschen Stücken berührt — ernüchternd, erkältend! Sie hatte bemerkt, wie jemand in der Loge gegenüber die Hand vor den Mund hielt, sein Gähnen zu verbergen, ein Ekel faßte sie . . . dann suchte sie sich zu ermannen. „Vielleicht muß ich mich erst einspielen," dachte sie und ging mit der gewohnten frommen Hingebung an den Beethoven. Vorerst gelang es ihr auch — aber im Allegro fehlte ihr die gewohnte Elastizität. Ihre Spielfreudigkeit war verflogen, sie war plötzlich wie in einem Bann; im Adagio hatte sie sich allerdings wiedergefunden, aber das war nur wie ein letztes Aufflackern, im Ecksatz kam wieder das seltsame lähmende Gefühl über sie, um sie nicht mehr zu verlassen. — Als sie zur nächsten Nummer wieder erschien, hatte sie jede Fühlung mit dem Publikum verloren, das empfand sie deutlich; dabei stand ihr Schumann durchaus nicht fern, sie vermochte sich sonst in sein Dichtergemüt einzuleben, in der Fülle seiner Phantasie zu schwelgen.

Heute aber standen die Zuhörer vor ihr wie eine feindliche Mauer, bedrückend und atemraubend: eine schweigende und dennoch belebte Mauer, von der ein Eishauch zu ihr hinüber auf das Podium wehte, bis hinein in ihr innerstes Innere. Das Lampenfieber, das zuerst wie ein gebändigtes Ungeheuer in einem Eckchen kauerte, reckte sich und wuchs, wuchs bis ins Unermeßliche. Wie ein Raubtier nach dem Genick seiner Beute trachtet, so sprang es auf sie los, knechtete und knebelte sie; legte eiserne Klammern um ihr Herz und Eisklumpen unter die Finger, ihr Fuß zitterte auf dem Pedal, sie wußte nichts mehr, spielte wie eine Drehorgel oder machte plötzlich Akzente, an die sie sonst niemals gedacht hatte. Eine unsinnige Angst hatte sie überfallen und zugleich eine seltsame Uebelkeit, sie verspürte einen pappigen Geschmack im Munde, der Herzschlag setzte aus, dann ergossen sich wieder Feuerbrände über sie.

Edith Anders Worte kamen ihr wieder: „Du mußt die musikalische Seekrankheit überwinden oder trotzdem spielen können . . ." Das konnte sie nicht, das fühlte sie, ob es allen Anfängern so ging? Warum mußte sich dieser Zuhörer rechts unten hinter dem Ohr kratzen? Warum konnte sie überhaupt mit den Gedanken nicht bei der Sache bleiben, mußte immer abschweifen? Warum? Warum?

So ging es weiter. Jede Empfindung war verloren gegangen. Sie haspelte die Schlußnummer herunter, alles war ja umsonst, das wußte sie genau! Der letzte Ton der Lisztschen Rhapsodie verklang, erleichtert stand sie auf und verbeugte sich. Und die Leute klatschten, es war ihr klar, daß sie es aus Mitleid taten. Bald leerte sich der Saal, nur das Konservatorium und einige Freunde klatschten standhaft weiter, sie verneigte sich noch zweimal und rief dann mit einem schmerzlichen Lächeln: „Das verdiene ich nicht!"

Darauf schleppte sie sich die Podiumtreppe hinunter ins Künstlerzimmer: Ellen Rhodius hielt schon den Abendmantel bereit, Hilde legte ihr sorgfältig das Tuch um den Hals und Frau v. Hilgers kam eben und mahnte zum Aufbruch: „Ich habe eine Droschke holen lassen — Gerda muß müde sein," sagte sie. Das war das erste Wort, das gesprochen wurde.

Vor der Tür trafen sie Professor S.

„Was haben Sie bloß gemacht, Fräulein Weigert," er konnte seine Enttäuschung schwer verbergen. „Hätte ich zugehört, ohne Sie zu sehen, nie hätte ich erraten, daß Sie es waren! Ich hätte Ihnen mehr Selbstbeherrschung zugetraut, sintemalen Sie die Prüfungen ausgezeichnet bestanden haben! Na, jetzt kann ich Ihnen nur einen Rat geben: Halten Sie die Ohren steif und regen Sie sich nicht zu sehr auf, wenn Sie Ungünstiges über sich lesen. Der Brei wird bekanntlich nie so heiß gegessen, wie er gekocht wird!"

Das sollte eine Ermutigung sein und in der Ueberzeugung, sein möglichstes geleistet zu haben, schüttelte er ihr die Hand und verschwand. Der Direktor des Konservatoriums rief beim Vorübergehen nur: „Aber Fräulein Weigert . . . .!"

Jetzt trennte sich auch Hilde von ihnen, sie flüsterte noch: „Im nächsten Konzert verblüffst du uns alle durch deine Sicherheit." Nun fuhren die drei heim nach der Pension, Ellen bemühte sich, über gleichgültige Dinge zu sprechen, sah aber bald ein, daß es ratsamer wäre zu schweigen; zu Hause drückte ihnen Gerda wortlos die Hand und zog sich zurück — bekümmert sahen sie ihr nach.

Am nächsten Morgen stand in der Leipziger Zeitung: „Gerda Weigert, die sich in der großen Konservatoriumsprüfung im Sommer vorigen Jahres, die goldene Medaille erspielte, berechtigte uns zu schönen Hoffnungen. Eine arge Enttäuschung dagegen bot ihr gestriger Klavierabend, sie bewies uns, daß wir es nicht mit einer selbständigen Künstlerin sondern mit einer Konservatoristin zu tun haben. Ihr Anschlag ist spröde und glanzlos, die Auffassung trocken und schülerhaft — es ist anzunehmen, daß die Debütantin aufgeregt und infolgedessen nicht im Vollbesitz ihrer Selbstbeherrschung war. Dadurch verdarb sie noch manches, was ihr andernfalls vermutlich gelungen wäre. So machte sie z. B. mitunter Akzente, die für ihre musikalische Unzulänglichkeit sprachen, verwischte einzelne Passagen mit dem Pedal. Auch ihr Gedächtnis versagte einmal. Allerdings verfügt die noch recht junge Dame über ein ganz ansehnliches Maß von Technik, das kann uns indessen nicht wundern, da sie eine Schülerin Professor S.'s ist. Ich will auf die verschiedenen Nummern des ziemlich anspruchsvollen Programms nicht erst eingehen, Fräulein Weigert ist eben noch nicht konzertreif, ob sie es je wird, bleibt dahingestellt . . ."

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Es war ein milder Spätherbsttag — die Novembersonne wärmte fast. Dr. Fellner schleppte sich nach dem Friedhof, das war seit einer Woche sein täglicher Gang. Er verbrachte jeden Nachmittag einige Stunden an dem frischen Grab, legte Blumen hin und konnte doch nicht begreifen, daß seine Karin darunter lag!

Er sah keinen Menschen, nicht einmal Frau Stechow ließ er an sich heran. Wie ein totwundes Tier verkroch er sich.

Alles war in der Villa so geblieben, wie zu Karins Lebzeiten, nichts mochte er ändern lassen. Ihr Wohnzimmer war stets ein Blumengarten gewesen und so mußte es auch jetzt sein. Er hielt darauf, daß die Blumen sorgsamst gepflegt und erneut wurden und kam jeden Tag selbst hinein um nachzusehen. Dann fuhr er über die Laute, die auf dem Flügel liegen geblieben war; wenn seine unkundige Hand die Saiten berührte, gaben sie einen seltsamen, hohlen Ton von sich, der wie ein Riß klang . . .

Karins Bett hatte er frisch beziehen lassen, ein feines Nachthemd lag auf dem Kopfkissen, nachts setzte er sich hin und strich über das Bett, wie er tags über die Laute gestrichen hatte . . .

Ihre Bilder standen um ihn herum, wenn er einige Stunden schlafen konnte, träumte er nur von ihr. Er hatte sie wieder in den Armen, küßte ihr Goldhaar, die seidenen Wimpern, die die rätselvollen Augen beschatteten, ihren Mund . . . Wenn er aus diesen Träumen auffuhr, war sein erster Gedanke sie zu wecken, wie er es immer zu tun pflegte, denn sie hatte von jeher tief und ruhig geschlafen. „Karins Schlaf ist ihr Schönheitsborn", meinte er oft.

„Vielleicht," hatte sie dann schalkhaft erwidert, „ich schöpfe darin nicht nur neuen Schmelz sondern auch neue Liebe."

„Karin, schläfst du noch?" wollte er oft des Morgens sagen, da legte es sich auf sein Herz und alles kam zurück. Richtig — Karin war tot und trotzdem ging alles seinen gewohnten Gang, die Welt hatte nicht stillgestanden und auch er mußte die leeren, einsamen Tage entlang schleichen, an die Arbeit gehen und . . . (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 18. Nov. Ausgabe dieses Heftes am 30. Nov., des nächsten Heftes am 14. Dezember.

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