Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1917

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0038|LOG_0013

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 9

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: Der Musiker Wagner als Mystiker. (Schluß.) — Zur Entwicklung des „musikal. Sinnes" beim Kinde während des schulpflichtigen Alters. — Robert Fuchs, biographische Skizze. — Musikalische Scherze alter Meister. — Albert Niemann †. — Im Streit um Konsonanz und Dissonanz. (Schluß.) — Musik-Briefe: Braunschweig, Darmstadt, Essen, Frankfurt a. M., Freiburg i. B., Insterburg, Basel. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Roman-Beilage: Schicksal. (Fortsetzung.) — Besprechungen: Klaviermusik in neuen Ausgaben. Neue Bücher. Lieder zur Laute. Unterrichtsliteratur (Theorie). — Neue Musikalien. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Der Musiker Wagner als Mystiker.

Von MAX SEILING (München).

(Schluß.)

In dem sonst so sonnigen „Siegfried" macht das auf Fafner und Alberich sich beziehende Vorspiel zum 2. Akt einen unheimlichen Eindruck. Fafner ist, abgesehen von den schwerfälligen Windungen des Wurmmotives, charakterisiert mit dem hier im Zeichen des häßlichen Tritonus stehenden Riesenmotiv, der auf das Schicksal seines Ringes lauernde Alberich wiederum mit den Motiven des Ringfluches und der Vernichtungsarbeit.

Das mystische Gepräge der Erdaszene ist schon damit gekennzeichnet, daß Wotans Fahrt zur „Urmutter" mit der Fahrt Faustens zu den „Müttern" verglichen werden kann. Außer den schon beschriebenen Motiven tritt in dieser Szene ein neues auf, mit dem es eine besondere Bewandtnis insofern hat, als sein mystischer Charakter sich weniger oder doch nicht nur auf seinen Klang, sondern vielmehr auf die Art seiner Verwendung bezieht. Es ist das wie die „Verkündigung einer neuen Religion" (Wagner nach Porges) klingende Motiv, das ursprünglich, wie ich aus sicherer Quelle erfahren, für die Charakterisierung des in den „Siegern" auftretenden Buddha ins Auge gefaßt war. Da dieses Drama aber unausgeführt blieb, wurde das Motiv Wotan zugeteilt, und zwar an jener Stelle, wo er uns wie Buddha als ein großer Entsagender entgegentritt. Damit ist der mystische Zusammenhang zwischen diesen beiden Wesenheiten berührt, der nach der geheimwissenschaftlichen Lehre darin besteht, daß Buddha der wiedergeborene Wotan (Wuotan) ist, wie denn auch zwischen beiden Namen eine sprachliche Verwandtschaft besteht (vergl. hierzu meine Wagner-Schrift, S. 89 und 178—179). Das Motiv ist besonders inhaltsreich und bedeutet im allgemeinen sieghafte Hingabe an ein Höchstes. Da zu diesem die Liebe gehört, finden wir das Motiv später auch als Ausdruck für Brünnhildes und Siegfrieds Liebe, erstmalig nach, bezw. zu Brünnhildes Worten: „Noch eh' du geboren, barg dich mein Schild. So lang lieb ich dich."

Wunderbar sind die nach Brünnhildes Erwachen einsetzenden Akkorde der Weltbegrüßung, die auch ihrerseits andeuten, daß es sich um kein Erwachen aus einem gewöhnlichen Schlaf handelt; sieht doch Brünnhilde nach ihrem Scheiden aus Walhall die Welt jetzt mit den Augen des Menschenweibes an.

Wie aus einer höheren Welt stammend klingt die selige Friedensmelodie, die nach Brünnhildes Worten vernommen wird: „Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach! — O Siegfried! Sieh' meine Angst!" Offenbar tritt ihr ein Bild aus ihrem früheren Dasein vor die Seele („Der Jungfrau neigten scheu sich die Helden"), das einen starken Gegensatz zu ihrer jetzigen Lage bildet.

In der „Götterdämmerung" erreicht die musikalische Mystik schon mit der das Vorspiel einleitenden, feierlichste Erhabenheit atmenden Nornenszene einen Höhepunkt. Zwar tritt nur ein neues mystisches Motiv auf, aber die bereits bekannten (Erda, Schicksalsfrage, Sterbegesang u. a.) haben einen noch geheimnisvolleren Klang, was teils durch die Tonarten, teils durch die Instrumentierung bedingt ist. Im Beginne hören wir die Weltbegrüßungsakkorde im geisterhaften es moll. Diese Akkorde haben hier eine andere Bedeutung als nach der Erweckung Brünnhildes, was schon daraus folgt, daß sich an sie nicht lichte Harfenklänge, sondern die düsteren Töne des Nornenmotives schließen. Wie die Nornen am Schlusse der Szene sich „hinab zur Mutter" begeben, so sind sie einst heraufgekommen, welchem Vorgang eben jene Akkorde entsprechen. Die Nornen haben als Töchter der Erda dasselbe Motiv wie diese, nur kommt eine sich auf das Weben des Schicksals beziehende Begleitungsfigur hinzu. Das in dieser Szene neu auftretende Motiv bezieht sich auf die Weltesche und wird erstmalig vernommen bei den Worten der ersten Norn: „An der Weltesche wob ich einst". Dieser Baum ist das Symbol des Weltgeschehens, in das Wotan in egoistischer Weise eingriff (er „brach einen Ast"), so daß die Harmonie gestört war („dürr darbte der Baum"). Daher der tragische Ausdruck der von seltsamen Harmonien begleiteten Melodie dieses Motives.

Die Handlung der „Götterdämmerung" wird vom düstern Schatten des Albensohnes Hagen überdeckt, womit immer wieder Anlaß zu dämonischer Gestaltung des musikalischen Ausdrucks gegeben ist. Eine solche tritt uns zunächst am Schlusse von Siegfrieds Rheinfahrt entgegen in den Takten, die zum 1. Akt überleiten. In diesem stellt sich alsbald ein neues, spezifisch dämonisches Motiv ein, das des Zaubertruges, erstmalig bei den Worten: „Genöß er des würzigen Trank's, daß vor dir ein Weib er ersah, daß je ein Weib ihm genah't, vergessen müßt' er dess'

ganz". Man empfindet bei diesem, die Wirkung des Vergessenstrankes charakterisierenden Motiv förmlich, wie im Organismus dessen, der ihn genießt, etwas verschoben wird. Das Motiv spielt fortan eine große Rolle; zuerst kehrt es natürlich wieder, wenn Siegfried den unheimlichen Trank genießt.

Einen Höhepunkt erreicht der dämonisch-musikalische Ausdruck, wenn Hagen seinen höllischen Wachtgesang anstimmt. Außer dem diesen Gesang einleitenden Vernichtungsschlag Hagens (im Tritonusabstieg h—f) treten übrigens neue Motive nicht auf.

Fast noch unheimlicher klingt das die gespenstige Erscheinung Alberichs vorbereitende Vorspiel zum 2. Akt mit seinen düster zitternden Synkopen, sowie die ganze Szene zwischen Hagen und seinem ihn zu rascher Tat reizenden Vater.

Fühlen wir uns, nachdem Hagen seine schreckliche Tat vollbracht, geradezu vernichtet, dann vollbringt die Musik eines ihrer größten Wunder, indem sie das Schicksal Siegfrieds in einer Weise beklagt und verherrlicht, die uns in eine höhere Sphäre versetzt. Und doch steht uns ein größeres Wunder noch bevor: das Wunder der Handerhebung des Toten, deren wahrer Sinn uns einzig vom Musiker enthüllt und damit der musikalischen Mystik die Krone aufgesetzt wird. Dieses Wunder ist nicht etwa ein theatralischer Effekt, der das Drama trotz Siegfrieds Tode zum gewünschten Ende bringen soll, Hagen den Ring nicht gewinnen zu lassen. Es handelt sich vielmehr, worauf zuerst von Felix Groß aufmerksam gemacht wurde [1], um den Eingriff einer höheren Macht: des „heiligen Weltwillens des Brahman, der uns hier mit einem Schlage sein Ziel erblicken läßt: den Sieg des Guten". Dies kommt durch die Musik zum Ausdruck, und zwar durch ein, wie Groß meint, noch unbemerktes und unbenanntes Motiv. Dadurch aufmerksam geworden, machte ich die Entdeckung, daß es die drei Akkorde sind, die wir im Beginne des Gralsmotives im „Parsifal" hören. Der Gral kann aber gerade als Symbol der ewigen, den Sieg des Guten verbürgenden Macht aufgefaßt werden. Hier haben wir es mit einer künstlerischen Inspiration höchster Art zu tun, die kaum ihresgleichen haben dürfte und geeignet ist, den Wert der Kunst ins hellste Licht zu setzen. Im einzelnen verhält sich die Sache so: die drei Akkorde sind der b moll-, der fis moll- und der D dur-Dreiklang, eine Akkordfolge, wie wir sie im „Parsifal" (übrigens in anderen Tonarten) bei den Worten des Gurnemanz „Vor dem verwaisten Heiligtum in brünst'gem Beten lag Amfortas" (1. Akt) finden, und wie sie die harmonische Grundlage des ersten Teiles des Karfreitagmotives bildet. An der in Rede stehenden Stelle der „Götterdämmerung" tritt allerdings zum b moll-Akkord unten der Ton g hinzu, so daß sich eine Dissonanz ergibt, weil sie zugleich den Schluß des unmittelbar vorangehenden verkürzten Ringmotives bildet, das ertönt, als Hagen mit den Worten „Her den Ring!" auf den Toten zuschreitet. Diesen letzten Akkord des Ringmotives, der zugleich der erste der Gralsakkorde ist, ließ Groß außer acht, weshalb er das Gralsmotiv nicht erkannt hat, sondern von einem aus den beiden folgenden Akkorden bestehenden, „noch unbemerkten" Motiv spricht. Der Sieg des Guten wird dadurch bekräftigt, daß das Schwertmotiv (Wotans Heldengedanke) im sieghaften D dur erklingt, wenn Siegfrieds Hand von der höheren Macht erhoben wird.

Die wunderwirkende Macht des Grales scheint auch Brünnhilde erfahren zu haben, wenn sie mit erhabener Begeisterung in den Sühnetod geht und wenn die Musik als mystisches Organ jener Macht gleichzeitig das erlösende Wort spricht, das der Dichter ursprünglich der Tochter Wotans in den Mund gelegt hatte: „Selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein". Der Sinn dieser bei der endgültigen Ausführung der „Götterdämmerung" gestrichenen Worte kommt nämlich durch das sieghafte Motiv der Liebeserlösung zum Ausdruck, das schon in der Walküre erklingt, wenn Sieglinde Brünnhilden für ihre Rettung, für diese reinste aufopfernde Liebestat dankt. Die Verherrlichung der Liebe als der einzigen Gesetzgeberin kommt zudem auch dadurch zur Geltung, daß jenes Motiv etwa zwölfmal, fast in allen Tonarten, auftritt und daß es, nachdem verschiedene andere, sich auf die Hauptmomente der Dichtung beziehenden Themen und Motive verklungen, das Werk in geradezu majestätischer Weise abschließt. Dabei hat das Motiv im wesentlichen indirekten Charakter, insofern es sich nicht unmittelbar auf die gleichzeitigen szenischen Vorgänge bezieht. Allerdings wird es mehrmals auch zu den Worten vernommen, mit denen Brünnhilde ihr brennendes Verlangen ausdrückt, in mächtigster Minne mit Siegfried vermählt zu sein. Aber diese Liebe bildet nur einen Teil jener umfassenden, die Brünnhilde mit ihrem Vermächtnis im Auge hat; denn, wenn das Motiv der Liebeserlösung sich nicht vorzugsweise auf die reine, selbstlose Liebe bezöge, hätten die hierauf bezüglichen Verse nicht gestrichen werden dürfen. — Ja, Wotan selbst scheint von einem Strahle jener Liebesmacht getroffen worden zu sein, als er Erda seinen Sieg über das Begehren, seinen freiwilligen Verzicht verkündet, worauf im Orchester, wie als Durchbruch einer plötzlichen Erleuchtung, das auf die Liebe hinweisende grandiose „Buddha-Motiv" vernommen wird. Was hier vorbereitet, was am Schluß der „Götterdämmerung" laut verkündet wird, bedeutet die neue Welt der Liebe, in der allein „Parsifal" als krönender Abschluß eines gewaltigsten Lebenswerkes erstehen konnte und mußte.

Im „Parsifal" ist der Musiker als Mystiker schon deshalb zu höchster Geltung gelangt, weil der Gral im Mittelpunkt der Handlung steht und christliche Mysterien zu dieser herangezogen sind. Die wichtigsten hierauf bezüglichen Themen treten uns schon im Vorspiel entgegen. Bei dem so überaus gehaltvollen, zur Meditation auffordernden Liebesmahlthema kommt bei der Gralsfeier als besonderes mystisches Element hinzu, daß die Worte des Heilandes „Nehmet hin meinen Leib usw." nicht von einer Einzelstimme, sondern von einem aus männlichen und weiblichen Stimmen bestehenden Chor gesungen werden, damit die göttliche Stimme weder männlich noch weiblich klingt. Ein zweites mystisches Begleitmoment besteht in der in hoher Lage erfolgenden Wiederholung des von leise schauernden Harmonien umwobenen Themas, das dann wie ein Echo aus einer höheren Welt klingt, wie denn Wagner selbst in seiner kurzen Erläuterung geradezu sagt: „Verschwebend von Engelsstimmen wiederholt".

Das Gralsmotiv ist, worüber man sich anfangs wundern könnte, nicht das selbe wie im „Lohengrin". Der Unterschied rührt daher, daß der Gral im „Lohengrin" in unnahbarer Ferne zu denken ist, während wir uns im „Parsifal" von vorneherein auf dem Gralsgebiete befinden und den Gral sogar erschauen dürfen. Der musikalische Ausdruck entspricht der stärkeren Wirkung, die der Gral im „Parsifal" auszuüben vermag. Daß diese Wirkung auch innerhalb des Weihfestspieles (unter der Amtswaltung des neuen Königs) noch gesteigert wird, kommt am Schlusse (beim 10. Takt nach Parsifals letztem Wort, nämlich da, wo das Gralsmotiv im bedeutsamen Es dur anhebt) durch entsprechend veränderte Akkorde zum Ausdruck. Besonders wichtig ist der gleichfalls schon berührte harmonische Zusammenhang zwischen den Motiven des Grales und des Karfreitags; bezieht er sich doch auf die an diesem Schmerzenstage offenbar gewordene höchste Manifestation der durch den Gral symbolisierten göttlichen Liebesmacht.

Das Glaubensmotiv hat einen mystischen Charakter insofern, als es ein vollendeter Ausdruck für das ist, was

[1] „Bayreuther Blätter" 1908 in der Studie „Das Brahman im Ring". Dieser und andere Aufsätze des Verf. über den Ringmythos gehören zum Tiefsten, was über dieses Thema je gesagt worden ist.

Goethe im Auge hat, wenn er sagt: „Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Konflikt des Unglaubens und Glaubens. Alle Epochen, in welchen der Glaube herrscht, in welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und fruchtbar für Mitwelt und Nachwelt.“ Dem entspricht es, wenn wir dem Glaubensmotiv (in etwas bewegterer Form) bei der Charakterisierung des Gralskönigs, nämlich bei Gurnemanz' Worten „des siegreichsten Geschlechtes Herrn“ (erster Akt) begegnen. Siegreich ist dieses Geschlecht eben durch seinen Glauben. Im dritten Akt wird das gleiche Motiv, und zwar im feierlichen Ges dur, auf Titurel bezogen (nach den Worten „... des Todes still gewärtig, dem schon mein alter Waffenherr verfiel“). Die Macht dieses Glaubens wird von der Musik in überzeugender Weise geschildert, wenn das Motiv im Vorspiel ausgesponnen wird. Wagner sagt hierüber: „Der erneueten Verheißung (so deutet er das Gralsmotiv) antwortet der Glaube, aus zartesten Höhen, wie auf dem Gefieder der weißen Taube, sich herabschwingend, — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend.“

Nachdem diese drei Motive im ersten Teile des Vorspieles hingestellt sind, unternimmt der Musiker Wagner im zweiten Teil nichts Geringeres als eine Schilderung des Ereignisses von Golgatha: des Leidens des Gekreuzigten und der durch das vergossene Blut herbeigeführten Erlösung. Der motivische Ausdruck für diese beiden Momente ist die den mittleren Teil des Liebesmahlthemas bildende und das Karfreitagsmotiv melodisch charakterisierende Figur, sowie das gegen das Ende jenes Themas auftretende Speermotiv, so daß der reiche und tiefe Inhalt des Themas erst hier ganz offenbar wird. Eingehender habe ich mich über den zweiten Teil des Vorspieles in meinem Wagner-Buch (S. 181 fg.) bereits ausgesprochen, namentlich darüber, daß die mystische Bedeutung des vergossenen Blutes sowohl vom Künstler als auch vom Denker klar erkannt wurde.

Ganz besonders mystisch klingt das alles wunderbare Geschehen zum Ausdruck bringende Motiv, das wir erstmalig hören, wenn Gurnemanz die Herabkunft des Grales erzählt. Beachtet man ferner, daß es auch vernommen wird, wenn Amfortas bei der Anrufung seines Vaters im 3. Akt die Worte spricht: „Oh! Der du jetzt in göttlichem Glanz den Erlöser selbst erschau'st“, — dann kann man es geradezu als musikalischen Beweis für die Existenz einer übersinnlichen Welt und deren wunderbares Eingreifen in irdische Vorgänge empfinden. Hat doch der berühmte Nationalökonom Roscher, wie aus dem von seinem Sohne herausgegebenen Tagebuche „Geistliche Gedanken eines Nationalökonomen“ ersichtlich ist, schon allein den Quartenaufstieg, mit dem Händels Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ beginnt, als Ausdruck seliger Gewißheit empfunden und in ihm einen schlagenden Beweis für die Existenz des Messias erblickt!

Spezifisch mysteriös klingt auch die unter der Herrschaft des Zaubermotives stehende Beschwörung Kundrys durch Klingsor. Besonders bemerkenswert ist dabei der gespenstige es moll-Akkord, der das Erscheinen Kundrys einleitet.

Das Mystische im Wesen Kundrys kommt musikalisch, und zwar durch fremdartige Harmonien, zur Geltung, namentlich bei der Stelle: „Ja, eine Verwünschte mag sie sein. Hier lebt sie heut', vielleicht erneut“.

Schließlich sei noch auf die mystische Wirkung hingewiesen, die der Blick des Heilandes auf Kundry gehabt, nachdem sie ihn verlacht hatte:

Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
in höchster Not —
wähn' ich sein Auge schon nah',
den Blick schon auf mir ruh'n.

Diese Wirkung konnte, wie uns der Musiker sagt, nur von der göttlichen Liebe erzielt werden; denn auf sie bezieht sich das, was wir im Orchester zu Kundrys Worten „da traf mich sein Blick“ hören. Diese ergreifendsten aller Klänge kehren pp wieder nach der Taufe, unmittelbar bevor das Motiv der Blumenaue einsetzt. War es Kundry auch nicht vergönnt, den Heiland wiederzusehen, so hat sie doch den Blick seines Boten auf sich ruhen gefühlt.

*

Von musikalischer Mystik im engeren Sinn des Wortes kann wohl auch bei Wagners *Naturschilderungen* gesprochen werden; denn er verfährt nicht, wie die Tonmalerei, in äußerlicher Weise bloß nachahmend, sondern er erweckt die tote und stumme Natur zum Leben, seine Naturmotive sind Offenbarungen des hinter den Erscheinungen verborgenen Wesens der Dinge. Andererseits bildet die Natur in Wagners Werken nicht nur einen äußeren Rahmen für szenische Vorgänge, sondern es findet eine förmliche Verschmelzung von Natur und Menschen statt, so daß der Zusammenhang des Menschen mit der ihn umgebenden Welt zum Ausdruck kommt und die Natur ein Spiegel menschlicher Stimmungen wird. Ich kann mich darauf beschränken, aus jedem Werk je ein Beispiel für die eine oder andere der genannten Beziehungen anzuführen; viele weitere drängen sich geradezu auf, wenn man erst einmal seine Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt hat. Man beachte, wie im „Holländer“ das sturmgepeitschte Meer der Stimmung des unglücklichen Seefahrers entspricht; im „Tannhäuser“ die herbstliche Natur dem letzten Gange Elisabeths zur Wartburg; im „Lohengrin“ die Worte „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte“ usw. dem Empfinden der Liebenden; im „Tristan“ der Zauber der Sommernacht den in das „Wunderreich der Nacht“ Entrückten; in den „Meistersingern“ der duftende Flieder der seelischen Verfassung Sachsens, wenn er über Walthers Werbelied nachsinnt und zu dem Schluß kommt: „Lenzes Gebot, die süße Not, die legten's ihm in die Brust“. Im „Ring“ sind manche Gestalten, wie die Rheintöchter, der Natur geradezu entwachsen. Im 1. Akt der „Walküre“ sind Lenz und Liebe in innigster Weise vereint; ebenso das Waldweben und das Empfinden Siegfrieds, wenn er unter der Linde seiner Mutter gedenkt. Ja, Siegfrieds Beziehungen zur Natur sind so innig, daß er die Sprache der Vögel versteht. In der „Götterdämmerung“ bricht mit der Ermordung des Helden die Nacht herein, während entsprechende Motive (Todesseufzer und Liebesleid der Wälsungen) zur Trauermusik überleiten. Im „Parsifal“ endlich harmonieren die blühende und duftende Weise der Blumenaue und die nach den Worten „da die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt“ einsetzende Entsühnungsmelodie mit der Stimmung des durch die Karfreitagstat erlösten Menschen.

Zur Entwicklung des „musikal. Sinnes“

beim Kinde während des schulpflichtigen Alters.[1]

Von allen Zweigen der Psychologie hat die Entwicklungspsychologie unstreitig für die Pädagogik die größte Bedeutung erlangt, seitdem exakt erwiesen ist, daß das Seelenleben des Kindes durchaus verschieden ist von dem des Erwachsenen. Nur sie gibt uns Mittel an die Hand, genau zu bestimmen, welche Leistungen dem Kind in einem gewissen Alter angemessen sind und welche Methode des Lehrens der kindlichen Psyche am weitesten entgegenkommt. Deshalb haben sich viele Unterrichtsfächer längst die Ergebnisse der experimentellen Pädagogik zunutze gemacht; nur auf dem Gebiete des Schulgesangunterrichts finden sich kaum Ansätze zur experi-

[1] Experimentell-psycholog. Studie von Dr. *Herbert Meißner*. Berlin, Trowitzsch & Sohn 1915.

mentellen Erforschung des musikalischen Seelenlebens des Kindes. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß endlich einmal ein Weg gezeigt wird, experimentell dem Problem des Schulgesangunterrichts näher zu kommen und vor allem die Konsequenzen für die Praxis zu ziehen.

Auf drei Fragen wollen die Untersuchungen, die hauptsächlich mit rund tausend acht- bis vierzehnjährigen Mädchen Wurzener und Leipziger Bürgerschulen angestellt wurden, Antwort geben.

1. Ist der „musikalische Sinn" des Kindes von dem des Erwachsenen qualitativ oder nur quantitativ verschieden?

2. Verläuft die Entwicklung vom Typ des Kindes zu dem des Erwachsenen kontinuierlich ansteigend oder ähnlich der Entwicklung anderer geistigen Fähigkeiten sprungweise? das heißt Perioden schneller Entwicklung abwechselnd mit deutlicher Stagnation, ja, mit einem gewissen Rückgang?

3. Wie läßt sich am besten und schnellsten eine Verfeinerung des „musikalischen Sinnes" erreichen und wo liegen die Grenzen der Ausbildungsmöglichkeit?

Natürlich kann es sich nicht um eine Prüfung aller Faktoren handeln, die zusammen den „musikalischen Sinn" ausmachen. Es wäre auch kaum möglich, das rein musikalische Gebiet mit unbedingter Sicherheit von anderen Sinnesgebieten zu trennen; die Grenzen sind durchaus fließend. So läßt sich, um nur ein Beispiel herauszugreifen, das „musikalische Gedächtnis" kaum losgelöst vom „allgemeinen Gedächtnis" behandeln. Deshalb behandelt das Buch zunächst nur drei der wichtigsten Gebiete, die in neun getrennten Versuchen experimentell geprüft werden und die zusammen drei verschiedene Hauptgruppen der musikalischen Leistung untersuchen.

In Gruppe I wird das musikalisch-motorische Gedächtnis aktiver Art geprüft, d. h. es wird aktives Nachsingen von Einzeltönen (Versuch 1) und von Melodiekurven (Versuch 2) verlangt, wobei die Leistung als genügend gilt, bei der die Reproduktion mit einer für gesangliche Zwecke ausreichenden Treue geschieht, ohne daß die Größe der Abweichung des nachgesungenen Tones vom vorgesungenen exakt gemessen wird; denn Untersuchungen mit komplizierten Maßinstrumenten sind für Massenexperimente ungeeignet. Trotzdem läßt sich beobachten, daß die für den Erwachsenen typischen Fehler des Nachsingens sich beim Kind im verstärkten Maße bemerkbar machen, z. B. Schwanken der Tonhöhe beim Wechsel vom i- und u-Vokal. Die Genauigkeit der Reproduktion zeigt einen engen Zusammenhang mit der Zunahme des Gedächtnisses für feinere Muskelempfindungen, was sich leicht daraus erklärt, daß das Anhören des Vortons stets eine unwillkürliche Muskelspannung im Kehlkopf auslöst, die, je besser sie gedächtnismäßig behalten wird, eine um so größere Genauigkeit der Reproduktion gewährleistet. Die Gedächtnisleistung des „unmittelbaren Behaltens" unter günstigsten Bedingungen ist nicht zu verwechseln mit der des dauernden Behaltens von Tonhöhen (absolutes Tongedächtnis), für das noch viele andere Assoziationen, besonders die der speziellen „Tonfarbe" (der Stimme oder des Instruments) ausschlaggebend sind. Immerhin zeigt sich ein Weg, auch das sogenannte absolute Gehör bis zu einem gewissen Grade anzuerziehen durch systematische Assoziation z. B. mit bestimmten Tonnamen.

Während die Fähigkeit, einen einzelnen Ton nachzusingen, schon im vorschulpflichtigen Alter einen gewissen Abschluß erreicht hat, zeigt die Entwicklung des Nachsingens von Melodiekurven eine bedeutende Verfeinerung, selbst wenn nur die einfachsten Intervallschritte verlangt werden, von denen je fünf zu einem Ganzen vereinigt sind und außerdem Textworte das Einprägen erleichtern. Eine schnelle Verfeinerung setzt mit Beginn der Pubertätsperiode ein, die überhaupt auf das Singen als Ausdruck von Stimmungen und Gemütsbewegungen einen bedeutenden Einfluß hat. Erbliche Veranlagung scheint gerade für das Melodiegedächtnis, wie es zu erwarten ist, eine große Rolle zu spielen. Welche Intervallschritte am leichtesten behalten und wieder getroffen werden, läßt sich leider mit Kindern, die schon unseren die Terzintervalle bevorzugenden Schulgesangunterricht genossen haben, nicht einwandfrei feststellen.

In der zweiten Gruppe werden reine Empfindungsurteile untersucht, indem geprüft wird, ob die Kinder Zweiklänge verschiedenen Verschmelzungsgrades, die auf einem Harmonium gegeben werden, als Einheit, Zweiheit, oder gar als Vielheit auffassen. Diese Untersuchung ist insofern von größter Bedeutung, als erfahrungsgemäß die sogenannten unmusikalischen Kinder sowohl bei dem einstimmigen als auch besonders bei dem zweistimmigen Singen den falschen eigenen Ton überhaupt nicht erkennen, weil er meist mit dem verlangten in hohem Verschmelzungsgrade steht. Gar manches dieser störenden Kinder würde durch solche Gehörübungen noch ein brauchbarer Sänger werden. Anders liegt natürlich der Fall für die Art des Brummers, bei dem physiologische Ursachen das Singen des gewollten Tones zur Unmöglichkeit machen.

Die Analyse der Oktave gelingt selbst in der ersten Klasse nur 22,3 %, von denen die meisten ein durch Klavierspiel besonders geschultes Gehör mitbringen. Am besten läßt die Analyse des Quintintervalls die Entwicklung erkennen; sie verbessert sich von 13,3 % im achten Jahre bis 77,7 % richtiger Urteile im vierzehnten Jahre, obwohl es für die Quinte nur mit Mühe gelingt, die beiden Reizkomponenten durch aktives Singen anzugeben, da die Quinte dem Einklang immer noch ziemlich nahekommt. Die Terzanalyse zeigt einen wesentlich geringeren Umfang der Verbesserung von 50 % auf 96,7 %, wobei die letzten 3 Jahre, in denen systematisch zweistimmig gesungen wird, sofort relativ gute Analysen, aber nur wenig fortschreitende Verbesserung zeigen. Merkwürdig erscheint die Beobachtung, daß für die Beurteilung der Terz, die bekanntlich den höchsten Grad des Lustgefühls auslöst, der Gefühlston ein ausschlaggebendes Moment ist. Die Begründung: es klingt schöner (voller) als ein Ton, läßt sich oft beobachten. Die Analyse der Großen Sekunde schließlich, die im 14. Jahr keine Fehlurteile mehr zeigt, gelingt doch relativ schlecht in den Unterklassen (nur 63 % richtiger Urteile). Freilich, wenn man bedenkt, daß für Erwachsene die Kleine Sekunde ebensoviel Fehlurteile hat als die Quinte, so ist das Ergebnis bei Kindern nicht zu verwundern. Die allzu große Nähe des Continuums läßt die Sekunde leicht als einen Ton von diffusem Klangcharakter erscheinen.

Die 3. Gruppe der Versuche befaßt sich mit der Bestimmung von höher oder tiefer eines Vergleichstones zum Normalton, ferner der Bestimmung der Unterschiedsschwelle für nacheinander gegebene, wenig verschiedene Töne, sowie für Zweiklänge, bei denen das Vergleichsintervall eine mehr oder minder große Verstimmung aufweist. Es handelt sich also um Vergleichsurteile über Empfindungen von Tonhöhen, bei denen sowohl das rein sensorische als auch das motorische Gedächtnis (für die Spannungsgrade der Kehlkopfmuskeln) eine entscheidende Rolle spielen. Der praktische Wert dieser Untersuchungen erhellt sofort, wenn man bedenkt, wieviel Unterscheidungsvermögen sowohl im rezeptiven Erfassen als auch in der aktiven Wiedergabe dem Schulkind von manchem „praktischen" Schulgesangsreformer zugemutet werden (vergl.: Methode Eitz).

Wenn es dem Kinde schon rezeptiv nicht möglich ist, gewisse Unterschiede zu erkennen, um wieviel mehr muß dann die aktive Leistung, die an sich schon weit geringer als die rezeptive zu sein pflegt, hinter dem Ideal zurückbleiben! Untersuchung 9 über Hoch- und Tiefunterscheidung bei der Höhendifferenz eines temperierten Halbtones zeigt, daß die Begriffe „höherer" und „tieferer" Ton bei dieser Tondistanz nur 39 % der 8jährigen Kinder und 84,3 % der 14jährigen Kinder geläufig sind. Für 10 % der 8jährigen Kinder genügt sogar der gewaltige Tonhöhenunterschied der Terz nicht einmal, um bestimmt den Nachton als höher resp. tiefer zu empfinden. Selbst in den ersten Klassen finden sich solche vereinzelte Fälle, in denen erst der Höhenunterschied der Quinte ein fehlerloses Urteilen ermöglicht. Dabei sind alle Versuchstöne der mittleren Tonregion entnommen, c^1—e^2, wo die Unterscheidung am leichtesten fällt. Da das Urteil ganz ausgesprochen von der objektiven Intensität der Töne abhängt, außerdem die Klangfarbe nach den neuesten Untersuchungen Wolfg. Köhlers das Entscheidende zu sein scheint, so eignen sich milde Harmoniumtöne am besten zu solchen Versuchen. — Dagegen ist bei Versuch 8, Untersuchung der Unterschiedsschwelle für sukzessiv gegebene Töne, Normalton f = 348 Schwingungen, ein geeichtes Maßinstrument, Hornbostels Tonometer, benutzt worden. Es besteht aus 3 metallenen Zungenpfeifen, die sich gleichzeitig anblasen lassen. Die Tonhöhen lassen sich kontinuierlich durch Verkürzung und Verlängerung der Zungen zwischen f^1 und f^2 variieren und an einer Skala ablesen. Es wird untersucht, wie groß die Abweichung von der reinen Tonhöhe werden muß, damit das Kind den Nachton unbedingt als verschieden erkennt. Natürlich lassen sich die gefundenen Werte nicht direkt auf die Unterscheidungsfähigkeit bei menschlichen Stimmklängen anwenden; denn die scharfen Obertöne der Zungenpfeifen erleichtern die Unterscheidung ungemein. Dazu kommt, daß es für die Praxis viel wichtiger ist, den eigenen Stimmklang als rein oder unrein zu unterscheiden. Dies bietet freilich ganz besondere Schwierigkeiten; denn selbstgesungene Töne sind auch vom erfahrenen Musiker viel schwerer zu beurteilen, da durch die zweifache Zuleitung zum Gehörzentrum (durch Luft und Schädelknochen) oft merkwürdige, noch nicht geklärte Trübungen entstehen. Für den Klassengesang liegt es am nächsten, den gleichzeitigen Schwellenwert zu untersuchen, d. h. zu einem gegebenen Normalton einen zweiten Ton solange zu variieren, bis eine Unreinheit wahrgenommen wird; das entspricht am besten dem Chorsingen, wo das Kind seinen vom Klassensingen abweichenden Ton als unrein zu korrigieren hätte. Freilich ergeben solche Versuche (sie sind von Bosanquet ausgeführt worden) keine eigent-

lichen Schwellenwerte; denn bei so kleinen Distanzen kommt es leicht zur Tonabsorption, d. h. die Tonerregungen fließen infolge Ausbreitung der Schwingungen leicht ineinander. Das hier angewendete Verfahren ist kurz folgendes: Der Vorton f = 348 Schwingungen wird dem Kind jedesmal 2 Sekunden lang geboten. Nach 2 Sekunden Pause erklingt der zunächst beliebig variierte Nachton. Es wird nun so lange variiert, bis 2 Grenzpunkte gefunden sind, 1. derjenige, der ein sicheres Verschiedenheitsurteil noch zuläßt, und 2. derjenige, der durchgängig die 2 Töne als gleich erscheinen läßt. Der Mittelwert dieser beiden Punkte ist der Schwellenwert, der sich natürlich nach der Höhe wie nach der Tiefe zu bestimmen läßt. Die Ergebnisse sind äußerst lehrreich. Die Verfeinerung des Schwellenwertes beträgt vom 8.—14. Jahr rund die Hälfte des Anfangswertes: 8jährig = 10,97, 14jährig = 4,97. Das Niveau am Anfang des Gesangunterrichts liegt ungemein tief; denn Differenzen von einem Viertelton werden kaum unterschieden. Die Verfeinerung zeigt in den verschiedenen Schulen ziemlich konstante, periodische Schwankungen. Das 11. und besonders das 13. Lebensjahr als Vorzeit der Pubertät zeigen gewisse Hemmungen, die sich vergleichsweise auch in der Unterschiedsschwelle für Farbensättigungen charakteristisch hervorheben. Als besonders günstig erweist sich das 12. Jahr, in dem überall ein gewisses Maximum erreicht wird. Es scheint demnach eine gewisse Gesetzmäßigkeit mit der Entwicklung anderer Sinnesgebiete vorzuliegen. Rein familiäre Anlagen, sowie allgemein gute Begabung scheinen mit einer guten Unterschiedsschwelle in keinem Zusammenhang zu stehen, während die Schwellenwerte der dem Klassenplatz nach besseren Schüler (es wurden unterschieden *a* gute, *b* mittlere, *c* schlechte Schüler) durchschnittlich denen der schlechteren Schüler überlegen sind, trotz mancher extremen Ausnahme. Es ergibt sich somit die Vermutung, daß die Verbesserung der Schwellenwerte keineswegs auf physiologischer Veränderung spezieller Organe, sondern auf der Verfeinerung sämtlicher für die Tonauffassung sekundären geistigen Funktionen (z. B. Gedächtnis, Spannung der Aufmerksamkeit usw.) beruht, die natürlich bei den besseren Schülern durchschnittlich höher sind als bei den schlechteren. Endlich ergibt sich, daß durch solche spezielle Gehörübungen in kurzer Zeit innerhalb gewisser Grenzen eine erhebliche Verbesserung zu erzielen ist.

Robert Fuchs.

Wenn Versuch 9 gewissermaßen die Möglichkeit des Reinsingens des einstimmigen Gesangs untersucht, so prüft Versuch 10 die des zweistimmigen Gesanges, indem die Unterschiedsschwelle für das reine und unreine Terzintervall f^1—a^1 festgestellt wird. Zunächst wird das Intervall (beide Töne gleichzeitig) physikalisch rein angeblasen, dann durch steigende und fallende Variation des a^1 der Schwellenwert gefunden. Aehnliche Versuche sind schon früher von dem bekannten Tonpsychologen Stumpf mit Erwachsenen angestellt worden, indem bald die Töne des Intervalls nacheinander, bald gleichzeitig angeblasen wurden. Im ersteren Fall war eine Vergrößerung des Intervalls um 5, im zweiten Fall nur 2,18 Schwingungen nötig, um die Verstimmung erkennen zu lassen. Die Verkleinerung dagegen wurde um die Hälfte leichter erkannt. Dies beruht darauf, daß schon das subjektiv reine Intervall etwas größer ist als das physikalisch reine und daß demnach eine Verkleinerung doppelt unangenehm empfunden wird.

Wie zu erwarten, sind die Schwellenwerte dieser „simultanen Intervallschwelle" wesentlich höher als die der sukzessiven Tonschwelle. Trotzdem zeigt die Entwicklung denselben sprungweisen Verlauf. Es kommt hinzu, daß mit dem Einsetzen des zweistimmigen Singens eine besondere Verbesserung der Schwelle eintritt. Diejenigen Kinder, die 2. Stimme singen (sind freilich meist die best musikalischen), zeigen sich den anderen überlegen. Ebenso klavierspielende Kinder, wohl infolge der allgemeinen Uebung; denn das Spielen von Instrumenten mit temperierter Stimmung pflegt im allgemeinen keine Verbesserung, sondern, wie Versuche mit hervorragenden Organisten beweisen, eher eine gewisse Gleichgültigkeit für absolute Reinheit zu bewirken.

Endlich teilt das Buch einige Erfahrungen des Verfassers über ästhetische Untersuchungen an Kindern mit, z. B. über die Bevorzugung von Dur- oder Moll-Dreiklängen. Es ließe sich nach dem biogenetischen Grundgesetz erwarten, daß das Kind eine gewisse Vorliebe für Moll bekunden würde, da der Charakter der primitiven Gesangmelodie (bei Naturvölkern und auch kleinen Kindern) eine mollartige Färbung zeigt. Doch bleibt die Zahl derer, die entschieden Moll vorziehen, ziemlich konstant, während die Zahl der Indifferenten (im 8. Jahr 43,4 %) ständig abnimmt bis zu 10 %. Ein zweiter Versuch sollte nachprüfen, ob das Kind, ähnlich den Naturvölkern, die Quinte angenehmer als die Terz empfindet, die dem Kulturmenschen heute als das angenehmste Intervall erscheint trotz des geringeren Konsonanzgrades. Aber auch hier zeigt sich keine eigentliche Umwertung. Die Vorliebe für Terz nimmt ebenfalls hauptsächlich durch Abnehmen der Indifferenten zu, ein Beweis, wie vorsichtig man sein muß, will man dem Kind die Musik vom ästhetischen Standpunkt aus nahebringen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Der „musikalische Sinn" erfährt eine rapide Verfeinerung bis zum 10. resp. 11. Jahr. Nach einer vorübergehenden Hemmung (2. Zahnen?) wird im 12. Jahr ein gewisses Maximum erreicht. Das 13. Jahr, als Vorzeit der Pubertät, zeigt wieder bedeutende Schwankungen, während die letzten 2 Schuljahre eine langsame, aber stete Entwicklung zeigen. Es läßt sich daraus folgern, daß die musikalische Entwicklung, soweit sie durch allgemein geistige Funktionen bedingt ist, der körperlichen, speziell der Gehirnentwicklung parallel läuft; denn es zeigen sich dieselben Depressionsperioden, dieselben Maxima. Fragt man nach den Entwicklungsmöglichkeiten der musikalischen Funktionen, so hat die Annahme, daß die kindlichen Gehörorgane rein physiologisch denen des Erwachsenen unterlegen seien, wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Im Gegenteil spricht die große Verbesserung, die sich in kurzer Zeit durch systematische Gehörübungen erreichen läßt, unbedingt dafür, daß die schlechteren Leistungen nur bedingt sind durch die Minderwertigkeit und andere „Verteilung" der sekundären Faktoren, wie geringe Konzentration der Aufmerksamkeit, mangelnde Uebung des musikalischen Gedächtnisses und die überaus subjektive Apperzeption. Wenn die Verbesserung der Leistung auch wahrscheinlich bis zum 20. Jahr fortschreitet, so ist es doch unbedingt nötig, schon dem Kind durch geeignete Uebungen das bewußte Hören polyphoner Musik zu erschließen und so dem Verflachen des musikalischen Geschmackes entgegenzuarbeiten, der an dem mühelosen Erfassen einer sinnfälligen Melodie allein sein Genügen findet. —*s*—.

Robert Fuchs.

Der Komponist *Robert Fuchs*, dessen Bild wir hier bringen, feiert am 15. Februar 1917 seinen siebzigsten Geburtstag. Er ist zu Frauental bei Deutsch-Landsberg in Steiermark geboren. Nach dem Willen des Vaters sollte er den Beruf eines Volksschullehrers ergreifen, er studierte dazu in Graz die Realschule und absolvierte den Präparandenkurs (praktische Einführung ins Lehramt). Dann aber folgte er seinem inneren Drange zur Musik, er wanderte (1865) nach Wien, fand im Konservatorium Aufnahme und verschaffte sich den nötigen Lebensunterhalt durch Korrepetieren und Stundengeben. Die in ihm lebenden Ideale, seine Begabung und Energie trugen über die Jämmerlichkeiten der Existenz eines Musiklehrers den Sieg davon. Nach zwei Jahren reif

erklärt, blieb er noch ein oder zwei Jahre als Hospitant an der Anstalt (unter Dessoff), ein Stipendium und ein Organistendienst halfen ihm über die Lernjahre hinweg, bis er durch die Erfolge seiner Kompositionen als Lehrer an die Anstalt berufen wurde, der er früher als Schüler angehört hatte. Er wirkte am Konservatorium zuerst als Lehrer der Harmonielehre und später als Professor der gesamten Theorie und des Kontrapunktes bis 1912. Gleichzeitig war er auch als Organist an der k. und k. Hofkapelle angestellt. Im Jahre 1874 errang er mit einer Serenade für Streichorchester einen großen Erfolg; man erkannte in Fuchs ein echtes, anmutiges, eine fruchtbare Zukunft versprechendes Talent. Der glänzende Erfolg blieb ihm auch bei den folgenden Schwesterserenaden treu und sie trugen seinen Namen um die Welt.

In der scheinbar regellosen Folge der 100 bis jetzt erschienenen Kompositionen sehe ich ein stetes Wachsen an immer neuen und höheren Aufgaben. Der 30jährige Komponist blickte auf zwei Serenaden für Streichorchester zurück, die seinen Ruf begründeten, auf zahlreiche Klavierwerke und die ersten größeren Kammermusikwerke, das erste Klavierquartett g moll und die herrlich blühende Klaviersonate in Ges dur, durch die er sich vor allem die Anerkennung von Brahms erwarb.

Im 4. Dezennium fühlte Fuchs sich der strengen Sonatenform immer mehr gewachsen, es entstanden die bekannten und allerwärts gespielten Violinsonaten fis moll und D dur, die Cellosonate d moll, das Klavierkonzert, Chöre, die Symphonien in C- und Es dur und zwei Partien Walzer für Klavier. Der Tod des Chefs seiner Verlagsfirma (Kistner), der ihn zu immer neuen Klavier- und Kammermusikwerken antrieb, gewährte ihm in dieser Zeit die Freiheit, zu komponieren, wonach er sich nach zwei Jugendversuchen schon lange sehnte, und an einer Symphonie seine gewachsenen Kräfte zu erproben. Mit dem Erfolge dieser Symphonie (C dur) konnte er zufrieden sein, man erkannte allgemein einen überraschenden Fortschritt in der zielsicheren kontrapunktischen Arbeit, einer geschickten Instrumentierung und vor allem in der Erfindung entwicklungsfähiger Themen. Brahms empfahl diese und die folgende Symphonie in Es aufs wärmste seinem Verleger zum Erwerbe. Beachtenswert sind auch die Walzer zu vier Händen. Diese Tanzweisen mit ihrem zart melancholischen Einschlag oder den derberen übermütigen Motiven sind ganz besonders charakteristisch für das Doppelwesen seiner Natur. Nun schuf im 5. Dezennium Fuchs die Oper „Die Königsbraut", die neue Folge von Serenaden, in denen Streichorchester mit Blasinstrumenten verbunden sind, das erste Streichquartett und die Ouvertüre zu „Des Meeres und der Liebe Wellen".

Das 6. Dezennium gehörte vornehmlich der Kammer an, den Abschluß aber bildete seine dritte Symphonie, die er sich selbst zum 60. Geburtstag schrieb. Im letzten fesseln und reizen ihn neue Instrumente: Orgel, Harfe, Kontrabaß, der a cappella-Chor, das Streichtrio, bei dem ihn besonders die Verdeckung des vierten Instrumentes interessierte; das 100. Werk ist die Kantate Mariä Himmelfahrt.

In dieser summarischen Aufzählung konnte nicht alles berührt werden, ich glaubte mich vor allem auf die Gattungen beschränken zu dürfen.

Von den großen Meistern der Tonkunst hat keiner einen größeren Einfluß auf Robert Fuchs ausgeübt als Schubert. Sie berühren sich in der Unerschöpflichkeit der Erfindung, wie in der süßen Weichheit der Melodien und Modulationen, in der Vielseitigkeit ihrer Muse von den kleinsten Formen bis zu den größten, vom Tanzsaal bis in die Kirche. Beiden war ein nachhaltiger Erfolg ihrer Opern infolge der Minderwertigkeit der Texte wie auch durch ein Vorherrschen des lyrischen Elementes in ihren Bühnenwerken versagt. Das Einzellied aber, durch das Schubert zuerst die Augen der Zeitgenossen auf sich zog, bildet bei Fuchs nur einen weniger gepflegten Seitenzweig seines Schaffens. Beiden gemeinsam ist auch die rührende und demütige Verehrung der großen Vorbilder, sowie die Gerechtigkeit gegen die Berufsgenossen.

Anton Mayr.

Musikalische Scherze alter Meister.

Von JOSEPH LEWINSKY (Berlin).

Die Tonsetzer früherer Zeiten besaßen noch Humor und sie wußten ihn in ihren Kompositionen in ergötzlicher Weise auszudrücken. Das älteste Werk dieser Art stammt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Der italienische Komponist *Merula*, einer der größten Kontrapunktisten seiner Zeit, schrieb eine Fuge, in der Knaben ihrem Lehrer qui, quae, quod deklinierten. Sie versprechen sich, stottern, stocken — der Schulmeister schreit wütend hinein, und so wird die ernsteste Musikform zum belustigendsten Gegenstande, denn schließlich warfen alle um.

Einen ähnlichen musikalischen Scherz machte *Marcellus*, ein im Kirchenstile hervorragender Komponist in Venedig. Er setzte zwei Chöre, einen im Sopran und einen im Kontraalt; sie stellten zwei Viehherden vor, die durch ihr Bä! Bä! einander zu überschreien suchten. Eine seiner besten musikalischen Bamboccіaden war ein „Capriccio", worin er sich über die Kastraten lustig machte. Der an sich komische Text wurde in der Musik dadurch höchst ergötzlich, daß die Soprane in den allerhöchsten und die Baßstimmen in den allertiefsten Tönen herumjagten. Es schien, als ob die Katzen heulten und die Löwen brummten. Ein Ahi! Ahi! des Diskants machte die komische Wirkung vollkommen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war in Wien das Haschen nach solchen musikalischen Späßen zur Leidenschaft geworden. Am Cäcilientage war fast in jedem Hause Musik, aber weniger um die Heilige zu ehren, als mit der von ihr geschützten Kunst Scherz zu treiben. Dadurch veranlaßt, schrieb der ernste *Aumann* eine Bauernmesse. Die Bauern buchstabieren aus ihren Stimmen die einzelnen Silben heraus, stottern, versprechen sich, fangen von vorn wieder an, und es entsteht ein Wirrwarr, daß keiner weiß, ob er ein Kyrie oder ein Agnus hört.

Ungemein beliebt war zu ihrer Zeit die sogen. „Trillerfuge" des *Porpora*. Nur Karl VI. fand keinen Geschmack an der Musik des Meisters. „Sie ist voller Triller und Mordenten," sagte er oft. *Hasse* hatte ein Oratorium für den Kaiser komponiert und erhielt den Auftrag, ein zweites zu schreiben. Porporas Zurücksetzung tat dem biederen Deutschen weh, und er bat den Kaiser, mit der Arbeit seinen Freund zu betrauen. Karl VI. erwiderte, daß ihm das Meckern des Porpora zwar zuwider sei, allein die Gewissenhaftigkeit des Hasse freue ihn, und so möge Porpora nur wieder „trillern". Hasse machte den Freund mit der kaiserlichen Aeußerung auf das schonendste bekannt, und dieser war klug genug, den Fehler zu vermeiden. Bei der Hauptprobe war der Kaiser zugegen. „Ei," sagte er bei jeder Nummer, „das ist ja etwas ganz anderes. Nicht ein Triller, nicht ein Doppelschlag!" Nun trat aber die Schlußfuge ein, und v i e r getrillerte Noten bildeten das Thema. Triller folgte auf Triller durch alle Stimmen, durch alle Windungen. Der Kaiser schüttelte sich vor Lachen und Porpora kam durch den lustigen Einfall wieder zur höchsten Gnade.

Die verschiedenen Töne der Tiere durch die Musik nachzuahmen, war gleichfalls ein beliebter Scherz, führte aber oft zu geschmacklosen Uebertreibungen. So setzte *Melani* z. B. eine Arie:

„Der Frosch schreit in dem Sumpfe da
Vor Freuden immer Qua, Qua-Qua.
Die Grille zwitschert Tschi, Tschi, Tscha,
Das Hühnchen pipert Pi, Pi, Pi,
Das Lämmlein meckert Bäh, Bäh, Bäh,
Meine Henne schreit Aeh, Aeh!"

Von unserem *Haydn* wissen wir, daß auch er — in seiner „Schöpfung", in den „Jahreszeiten" — Tierimitationen anwandte; doch mit welchem diskreten Humore tat er dies. Der liebenswürdige Papa hat manchen Scherz in Musik gesetzt. Bekannt ist u. a. seine *Kindersymphonie*. Auf einem Dorfjahrmarkte kaufte er allerlei Kinderinstrumente zusammen, benützte ihre Töne und schuf das niedliche komische Werk, das besonders in Privatzirkeln bei Spielern und Zuhörern die heiterste Stimmung hervorrief.

Einen musikalischen Spaß, „Die Dorfmusikanten", besitzen wir von *Mozart*. Die Leutchen lassen es sich herzlich sauer werden, kommen aber alle miteinander aus der Tonart heraus, ohne es zu merken, oder setzen gleich in einer falschen Tonart ein. Von sechs der komischen Darstellung fähigen Musikern vorgetragen, ist der Scherz von ergötzlicher Wirkung.

Mit welcher Souveränität das Genie *Mozarts* den tiefen Ernst mit dem beschwingten Humore vereinte, davon zeugt folgender Vorgang. Mozart besuchte in Leipzig den Kantor Doles, den Nachfolger Bachs an der Thomaskirche. Am Vorabende seiner Abreise sagte Doles traurig zu Mozart: „Wer weiß, ob wir Sie wieder sehen, geben Sie uns eine Zeile von Ihrer Hand." Mozart, obgleich abhold aller Pimpelei, ließ sich ein Stück Papier geben, riß es in zwei Hälften. Auf dem ersten Blatte war ein dreistimmiger Kanon in langen Noten ohne Worte. „Wir sangen die Noten," berichtet ein Ohrenzeuge. „Der Kanon war trefflich und sehr wehmütig. Auf dem zweiten Blättchen war gleichfalls ein dreistimmiger Kanon, aber in Achteln und auch ohne Worte. Wir sangen ihn und fanden ihn überaus drollig. Jetzt bemerkten wir, daß beide zusammen gesungen werden konnten, und also ein sechsstimmiges Ganzes ausmachten. ‚Nun die Worte', sagte Mozart, und schrieb unter dem ersten: ‚Lebet wohl, wir sehen uns wieder', und unter dem zweiten: ‚Heult noch gar wie alte Weiber.' So wurden sie noch einmal durchgesungen, und es ist nicht zu sagen, welche lächerliche und zugleich tiefeinschneidende Wirkung dies auf uns alle machte."

Einem musikalischen Scherz war auch *Weber* nicht abgeneigt, und gerne benützte er jede Gelegenheit, seinem Humore die Zügel schießen zu lassen. Ein solcher Scherz aus seiner Jugendzeit — der leider bei einem Brande, oder in einem von ihm selbst veranstalteten Autodafé seiner Erstlingswerke den Flammentod gefunden — war ein solches Zeugnis seiner urwüchsigen Laune. Für irgendeine festliche Gelegenheit, bei welcher, einem alten Herkommen gemäß, von den Vätern der betreffenden Stadt Rinderbraten verspeist wurde, hatte der junge Weber nämlich die Komposition einer Kantate übernommen. Das Gedicht, jedenfalls minder genießbar als der Braten, schloß mit den Worten:

„Und wenn wir alles gut vollbracht,
Und für das Wohl der Stadt gewacht,
Dann essen wir Ochsenbraten."

Halt! dachte der schelmische Tondichter, mit den „Wächtern" dieser Stadt mußt du dir ein Späßchen machen. Er setzte sich hin und komponierte das Gedicht, indem er der letzten Strophe die Form einer Fuge gab. Der Gesangverein des benachbarten Ortes hatte die Aufführung des Tonstückes, Weber selbst die Leitung übernommen, und in gespannter Erwartung sah alles der musikalischen Verherrlichung des Festes entgegen. Der große Tag brach an. Die „Väter" hatten sich mit geziemender Würde dem durch die Tradition geheiligten Genusse des saftigen Rindes hingegeben, und nun folgte die Kantate. Der erste Teil des Tonstückes ging anstandslos vorüber, und die Zuhörer kargten nicht mit ihrem Beifalle. Doch nun kam die Fuge. Mit eindringlicher Bestimmtheit setzte die Stimme des ersten Tenores ein: „Dann essen wir Ochsen . . ." Nicht minder energisch folgte der zweite Tenor: „Wir Ochsen . . ." Und fort ging's im lieblichen Tongewebe durch alle Stimmen: „Dann essen wir Ochsen — wir Ochsen —" bis dann endlich ganz am Schlusse, nach einer zweitaktigen Pause, eine einzelne Stimme sich hören ließ mit dem Worte — — „B r a t e n" . . . Den Effekt dieser Rindsfuge auf die Zuhörer kann man sich denken.

Albert Niemann †.

Gestalten groß, groß die Erinnerungen." Das Faustwort fällt uns immer ein, wenn Persönlichkeiten aus alter großer Zeit dahingehen, der Zeit, welche einst große Dinge werden und erscheinen sah. G e s t a l t im vollsten Sinne ist *Albert Niemann* gewesen; und als eine solche inmitten der Bühnenwelt hat er seine Genossen weit überragt, hat die bewundernden Blicke eines Publikums aus zwei Generationen an sich gefesselt und vor allem den jungen Hörern und Schauern der neuen Wagnerischen Kunst begeisternde, bestimmende Erlebnisse verschafft. „Das Enthusiasmus treibende Element" hat ihn der Meister von Bayreuth genannt. Das sagt alles. Dieser Künstler war in seiner Eigenart viel mehr Enthusiast als Stilist; darin lag seine Bedeutung. Er wirkte für die neue Kunst als „Revolutionär" wie einst der junge Meister, nicht als Reformator, der den reifen Stil bildet und wahrt. Er riß mit jugendlichem Temperament, „feuertrunken", die altgewohnten Schranken der Operntheatralik ein und die erstaunten Sinne des Opernpublikums selber unmittelbar zur Ergriffenheit von dem freien, neuen Ausdruck der dramatischen lebendigen Wahrhaftigkeit hin. Damit war für diese Welt des Theaters und für das Leben und Einleben der großen Idealwerke in ihm etwas Ungemeines, Entscheidendes getan. Bann und Weg war gebrochen. Es war danach Aufgabe von Bayreuth, aus diesem mit enthusiastischer Naturgewalt befreiten dramatischen Leben die fest und erhaben gefaßte Form des idealen Stiles, der „Kunst der Zukunft", zu gestalten. Diese Kunst, welche nicht mehr nur von einzelnen besonderen Persönlichkeiten geschaffen wird, welche vielmehr zuhöchst Ausdruck einer völkischen Kultur sein soll, wird in ihrer Vollendung stets einer „Zukunft" angehören, wogegen Erscheinungen, wie Niemann, ganz Gegenwart sind, auf die Gegenwart wirken, daher auch so mächtige Erregungen hervorrufen, denen alle Möglichkeiten weiterer künstlerischer Bildung zu verdanken sind. — Nur mit der einzigen Heldengestalt des „Siegmund" hat Niemann 1876, unvergeßlich jedem Miterlebenden, die Bayreuther Bühne betreten, deren Meister der prächtige Mensch mit der feurigen Treue eines unbedingt und naivkraftvoll empfindenden Herzens sich so ganz ergeben und verbunden fühlte. Aber, wenn die Erinnerung an die wirkungsvolle Gegenwart seiner Bühnenerscheinung bei kommenden Geschlechtern des Theaterpublikums nicht mehr lebendig sein wird, bleibt doch — wie gesegnet durch die edle Macht jener Liebe und Treue, — dieses eigentümliche — fast dämonisch zu nennende — Wesen der elementar enthusiasmierenden Heldengestalt, als ein bedeutsamer Teil der G e s c h i c h t e der Wagnerischen Kunst, der vielbeklagten Vergänglichkeit der mannigfach bedingten mimischen Künste dauernd enthoben.

H. v. Wolzogen.

Albert Niemann †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

* * *

Albert Niemann wurde am 15. Januar 1831 zu Erxleben bei Magdeburg als Sohn eines Gastwirtes geboren und sollte Maschinenbauer werden. Die Mittellosigkeit seiner Eltern veranlaßte ihn aber, sein Glück 1849 in Dessau auf der Bühne zu versuchen. In der untergeordneten Stellung eines kleinen Schauspielers und Choristen wäre Niemann schwerlich in die Höhe gekommen, wenn nicht Friedrich Schneider, der ausgezeichnete Hofkapellmeister und Begründer der Dessauer Liedertafel, auf seine herrlichen Stimmittel aufmerksam gemacht worden wäre und zusammen mit dem Baritonisten Nusch seine Ausbildung übernommen hätte. Niemann war darauf an verschiedenen Orten als Sänger tätig. So 1854/55 auch an der Berliner Königl. Oper, deren bedeutendstes Mitglied er später werden sollte. Aber diese, seine Heldenlaufbahn begann er erst 1866, nachdem er vorher noch in Stettin und Hannover als Bühnensänger gewirkt und durch Duprez in Paris die letzte Schulung seiner Stimme erhalten hatte. Was Niemann für die Berliner Hofoper bedeutete, läßt sich nicht in ein paar Worte fassen Man hat seine darstellerische Kunst insbesondere in den letzten Jahren seiner Bühnenlaufbahn nicht mit Unrecht höher gestellt, als seinen Gesang. Auf der Höhe seines Ruhmes stehend, zeigte Niemann aber auch in seinem Gesange eine solche Fülle und Glanz, so die Fähigkeit, den Stimmcharakter auf die wechselnden Situationen des Spieles einzustellen, daß die Wirkung eine überwältigende war. Wahrhaft heldische Größe des Vortrages und ein sicheres Stilgefühl einten sich mit einer Darstellungskraft von stärkster elementarer Gewalt. So waren die Heldengestalten Meyerbeers, vor allem aber die Wagners, Niemanns eigentliche Domäne, Leistungen, mit denen der einzigartige Künstler, der aber auch in der Spieloper groß war (wie er denn alle seine Aufgaben mit Ernst und einem nie versagenden Eifer erfaßte) geradezu vorbildlich wirkte. Niemann

THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA

34. Les Bureaux seront ouverts à 7 heures 1/4 On commencera à 7 heures 3/4.

AUJOURD'HUI MERCREDI 13 MARS 1861.

Débuts de M. NIEMANN

PREMIERE REPRESENTATION

TANNHAUSER

Opera en TROIS actes et QUATRE Tableaux de M. RICHARD WAGNER.

M^me TEDESCO. M^lle MARIE-SAX.

M. NIEMANN. M. MORELLI. M. CAZAUX. M. COULON.

M^lles ALINES NOENIG. FREREET. M^lle BLEUSA

M^lle CELESTINE GRANIER. VIOLES. DEGARD

DANSE

M^lle ROUSSEAU. TROISVALLETS. STOIKOFF. ALINE. MM LEFEVRE. MILLOT

M 64 En attendant 27^me representation. LE PAPILLON

Le Bureau de location, rue Drouot, au rez de chaussée de la rue Rossini, est ouvert de 10 heures à 6 heures

Theaterzettel der ersten Pariser Tannhäuser-Aufführung mit Niemann in der Hauptrolle.
Aus Engel: R. Wagners Leben und Werke im Bilde (K. u. K. Hof-Verlagsbuchhandlung Emil M. Engel, Wien).

sang am 13. März 1861 den Tannhäuser in der ersen Pariser Aufführung. Man kennt deren Schicksal. Wagner wurde zunächst für Paris unmöglich, Niemanns Ruhm aber füllte die gesamte Pariser Presse, und von da ab begründete sich des Künstlers europäischer Ruf. Das Ereignis dieser Aufführung wurde auch die Veranlassung, daß die Berliner Intendanz Niemann von Hannover nach Berlin berief, wo er bis 1889 eine, auch zuletzt noch mit Bewunderung gehörte Tätigkeit entfaltete. Seine Größe als Darsteller ermöglichte es ihm auch noch in der letzten Zeit, wo seine Stimme öfter bedenklich versagte, Rollen wie den Tristan zu meistern. 1889 zog Niemann, den starke Bande an Bayreuth und Wagner ketteten, sich ins Privatleben zurück. Ueber seine Kunst hat er, soviel wir wissen, in den letzten Jahren sich nicht mehr geäußert. Wir erinnern uns eines Ausspruches von ihm, mit dem er einen Frager abfertigte: Er habe nur noch die Aufgabe, sein Leben zu Ende zu leben und zu vergessen, daß er jemals der Bühne angehört habe, ein Ausspruch, der mancherlei Auslegungen zuläßt. Zwei Tage vor seinem 86. Geburtstage, am 13. Januar, ist Albert Niemann in Berlin gestorben. In erster Ehe war er mit der berühmten Schauspielerin *Marie Seebach*, in zweiter mit der genialen *Hedwig Raabe* verheiratet. An Literatur über Niemann liegt bis jetzt nur eine Schrift von R. Sternfeld aus dem Jahre 1904 vor. *W. N.*

Im Streit um Konsonanz und Dissonanz.

Von LOTHAR WICHMANN (Berlin-Oberschöneweide).

(Schluß.)

IV.

Die Frage, ob Konsonanz so viel wie „Wohlklang" bedeute, kann in dieser allgemeinen Form wohl bejaht werden, vorausgesetzt, daß die Skala der konsonanten Intervalle dabei nicht in Betracht kommen soll. Der Grad der Konsonanz ist durch die Anzahl der gemeinsamen Teiltöne der Einzelklänge bestimmt [1]; darum steht auch das Intervall der Oktave an erster Stelle. Man kann daher das Wort Konsonanz treffend mit „Verschmelzung" übersetzen [2], aber wohlgemerkt: nur übersetzen! Man darf nicht meinen, in diesem Wort ein höheres Prinzip gefunden zu haben, aus dem heraus sich die Konsonanz erklären ließe. Nein, die einzige natürlich-verständliche Erklärung dafür liegt in der Gemeinsamkeit der (bei Klängen wirklich vorhandenen, bei einfachen Tönen diesen zukommenden) Teiltöne.

Die Stufenfolge der Konsonanzen deckt sich dagegen keineswegs mit der des musikalischen Wohlklanges. Keiner wird ernstlich den größeren Wohlklang der Terzen und Sexten, also der relativ schlechtesten Konsonanzen, gegenüber dem der Quarte, Quinte und Oktave, der besten Konsonanzen, bestreiten wollen. Sind nicht unsere zweistimmigen Lieder der beste Beweis dafür, bei denen jene Intervalle die Hauptrolle spielen, diese nur als Verbindung der andern dienen?

Es ist eben etwas Besonderes, ich möchte es „Sättigung" nennen, das gerade den vollkommensten Konsonanzen fehlt; diese sind wie Fachwerk ohne Füllung, wie Knochen ohne Fleisch. Sie klingen hohl, nichtssagend, zum mindesten unbestimmt.

Die Erklärung dafür läßt sich nun durch die Theorie von *Helmholtz* mit Benutzung der Kombinationstöne ausgezeichnet geben. Das beigedruckte Notenbeispiel gibt unter

I. Die untersuchten Intervalle mit ihren relativen Schw.-Zahlen.

II. Die Differenztöne bis zum 3. Grade, falls die Ausgangstöne Klänge sind.

- direkter (stärkster) Differenzton.
- Diff.-Töne von Teiltönen mit den gegebenen.
- desgl. von Teiltönen unter sich.

III. Die Differenztöne bis zum 3. Grade, falls die Ausgangstöne einfach sind.

- direkter (stärkster) Differenzton.
- Diff.-Töne von Diff.-Tönen mit den Ausgangstönen.

Bei Klängen entstehen II und III, bei einfachen Tönen nur III. Das Ergebnis kann mühelos nachgeprüft werden.

Bei den ersten drei Intervallen kommen also bis zum zweiten, bei dem Quintenintervall sogar bis zum dritten Grade, keine neuen Elemente hinzu, sie werden also nicht klanglich bereichert; anders ist es schon bei der großen Terz (c'—e'), wo im zweiten Grade die Quinte (g) hinzutritt. Noch besser ergeht es den drei letzten Intervallen: hier bereichert schon der erste (stärkste) Kombinationston den Klang, und zwar stets so, daß ein zu jedem der beiden Ausgangstöne konsonanter Ton hinzukommt!

Darum also erscheinen uns Terzen und Sexten als die klangvolleren, Quarte, Oktave und besonders Quinte so leer! Darum also bevorzugt man jene beim zweistimmigen Satz!

Und ist es z. B. nicht so, daß man c'—e' (unvermittelt angeschlagen!) stets als Teil des C dur-Akkordes versteht (also ein g ergänzt) und nicht als Teil des A-Mollklanges? Daß man c'—a' (unvermittelt angeschlagen!) als zu F dur und nicht zu a-Moll gehörig empfindet (also ein f ergänzt)? Muß man nicht in jedem Falle, wenn man den Mollklang meint, ausdrücklich das fehlende Element hinzugeben? Wer darüber mit Unbefangenen praktische Versuche angestellt hat, wird das bestätigen können.

Ob man diese Tatsachen mit der Verschmelzungstheorie auch so einfach und einleuchtend begründen kann?

V.

Ein kurzes Wort verlangt noch die Anwendung der *Helmholtz*schen Theorie auf die Akkorde. Rein logisch wird man folgern können, daß durch Zusammenstellung von Einzelklängen, die alle gegenseitig zueinander konsonant sind, auch konsonante Akkorde, andernfalls dissonante entstehen müssen. So sagt auch *Helmholtz*. Er selbst hat systematisch alle derartigen Akkorde (Dreiklänge) aufgestellt und fand so deren sechs:

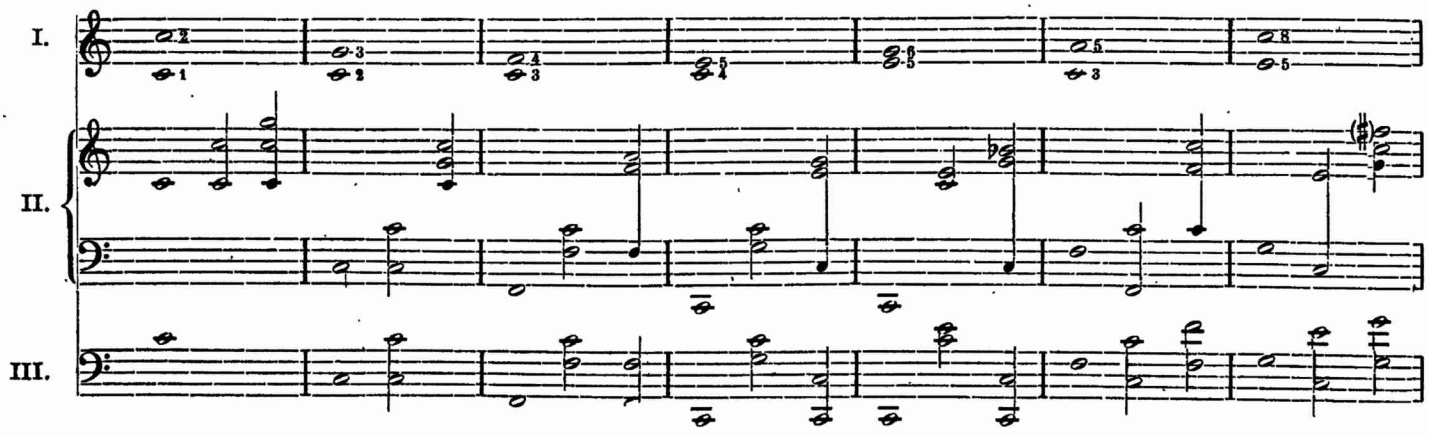
c—e —g; c—e —a
c—es—g; c—es—as
c—f —a; c—f —as

die tatsächlich durch das Ohr sofort als Konsonanzen erkannt werden.

Ich habe gegen diese Behauptung nur einen Einwurf finden können, durch den die Unhaltbarkeit der ganzen Theorie erwiesen werden soll: daß nämlich (*Riemann*) „c—e—gis (as)" eine Konsonanz sein müßte, es aber nicht ist, obgleich doch c—e, e—gis, c—as (gis) Konsonanzen sind!

Das ist ein Trugschluß!

1. *Helmholtz* hat seiner Theorie natürlich die reine Stimmung zugrunde gelegt, und in dieser ist gis keineswegs dasselbe wie as. Daher ist in jedem Falle eine Dissonanz in dem Akkord vorhanden, entweder c—gis oder e—as.



[1] Uebrigens deckt sich die Konsonanzskala durchaus mit der von *Stumpf* neu aufgestellten Verschmelzungsskala (Oktave, Quinte, Quart, Terzen, Sexten).

[2] Man hätte es vielleicht schon längst getan, wenn sich eine ebenso gute Uebersetzung für „Dissonanz" finden ließe.

2. Bei temperierter Stimmung, in der allerdings gis und as zusammenfallen, „urteilt das Ohr heute wie in aller Vergangenheit und Zukunft im Sinne reiner Harmonien" (*Riemann*, Handbuch der Akustik, S. 88), es kommt also in jedem Falle in einen Zwiespalt über die Auffassung der gegebenen Töne

c—e—gis (as). — Wen das noch nicht überzeugt, sei darauf aufmerksam gemacht, daß (nach dem vorigen Abschnitt IV)

c—e im 2. Grade den Komb.-Ton G, im 3. Grade g,
c—gis im 2. Grade den Komb.-Ton H, im 3. Grade h,
c—as im 1. Grade den Komb.-Ton Fs, im 3. Grade es

ergibt, so daß also Es mit H, H mit c, es mit e, g mit gis (as), h mit c und es dissoniert. Ich meine, das genügt!

Man mag nun sagen, was man will, man mag vielleicht Fragen doch noch ausfindig machen, die restlos auch durch *Helmholtz'* Theorie allein noch nicht aufgeklärt werden können, das jedenfalls ist sicher, daß sie eine festere Grundlage bildet, die des Ausbauens wert und fähig ist, als alle die anderen, welche „Erklärungen" geben, durch die das bereits Erreichte nur wieder verwischt und umschleiert wird.

Können doch die anderen Theorien ohne Helmholtz' Stütze offenbar nicht einmal erklären, warum eigentlich die Oktave am vollkommensten verschmilzt! „Wir müssen uns damit abfinden, daß es eben so ist", schreibt *Riemann* wenig tröstlich. Man könne auch den Grund für die Dissonanz der None (c—d') nicht angeben und stände „ratlos" vor dem Problem. Ja, wenn man seinen Standpunkt so wählt, daß man *Helmholtz* den Rücken zuwendet! —

Der Umstand, daß uns die wissenschaftliche Betätigung so bequem gemacht ist, hat uns selbst bequem gemacht: statt uns in die Werke unserer Geistesgrößen unmittelbar zu vertiefen, lesen wir Werkchen über sie, lernen ihre Forschungsergebnisse in der rein persönlichen, oft wohl auch engherzigen Auffassung des Verfassers solchen Werkchens kennen, beurteilen und — verurteilen.

Darum ist wohl heute auch *Helmholtz* übertönt; übertroffen ist er jedenfalls nicht. Und seine „Lehre von den Tonempfindungen" ist für die musikalische Akustik das Buch der Bücher.

· MUSIK-BRIEFE ·

Braunschweig. Das alte Jahr sah kurz vor Schluß im Hoftheater noch vielfach wichtige Veränderungen. Am 6. Dezember erlag Hofmusikdirektor *Max Clarus* wie Siegfried auf der Jagd, zwar nicht durch einen heimtückischen Speerwurf, aber ebenso rasch einem Herzschlage, so daß die Mannen die Leiche ebenfalls auf einer Bahre heimtrugen; der von der Hofkapelle abends, zu Anfang des 1. Abonnementskonzerts beabsichtigte Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" mußte jedoch ausfallen, weil der Jubel bei der eintreffenden Nachricht vom Fall Bukarests die Trauer übertönte und die vom ausverkauften Hause angestimmte Nationalhymne „Deutschland, Deutschland über alles" sich mit der Klage nicht vereinbaren ließ. Kapellmeister *Adolf Strauß*, der im Herbst von Mannheim als Sologesangsbegleiter hier eintrat und sich rasch in die neuen Verhältnisse fand, übernahm sofort erfolgreich die Aufgaben, hauptsächlich die Leitung der Spieloper, so daß keine Störung entstand. Eine ebenso tüchtige Kraft gewann das Hoftheater an dem Opernspielleiter *Benno Noeldechen*, der den verabschiedeten Hoftheaterdirektor *Rich. Franz* ersetzte und manche Opern, z. B. „Orpheus und Eurydike", „Die Zauberflöte", „Don Juans letztes Abenteuer" u. a. durch glänzende Bühnenbilder zu reinen Schaustücken machte. Er ist der Sohn unseres hochverdienten *Bernhard Noeldechen*, der hier 42 Jahre lang als seriöser Baß so erfolgreich wirkte, daß ihn der kunstsinnige Herzog bei seinem Abschiede am Silvestertage zum Ehrenmitgliede des Hoftheaters ernannte und ihm auch ferner die volle Gage gewährte. Der launische Wettergott verursachte mannigfache Störungen und veranlaßte verschiedene Gastspiele, trotzdem hält Generalmusikdirektor *Karl Pohlig*, der Leiter der Oper, nicht bloß durch, sondern erkämpft auch Siege, wie wir sie im Frieden nicht schöner erlebt haben. Sehr oft meldet der Kassierer ein ausverkauftes Haus. Das Weihnachtsmärchen „Das Büblein von Hameln und der Rattenfänger" von *Paul Diedicke*, Musik von *Max Clarus*, das drei Tage nach dem Tode des letzteren hier die Uraufführung erlebte, wurde auch zum Kassenmagneten, denn es erfreut noch immer in Nachmittagsvorstellungen jung und alt. Die erste Neuheit, „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Gräner, bildete eine künstlerische Ehrenpforte an der Schwelle des neuen Jahres, die Führer K. Pohlig und B. Noeldechen, die Hauptdarsteller *Albine Nagel* und *Erich Hunold* verhalfen dem eigenartigen Werke zu großem Erfolge. Der Spielplan erfährt durch dasselbe eine bedeutsame Erweiterung. Am Mittag des 1. Januar erfuhr der ehemalige Hofkapellmeister *Herm. Riedel*, dessen Verabschiedung seinerzeit großes Aufsehen erregte, eine außergewöhnliche Ehrung; sein Verein, die „Braunschweiger Liedertafel", die ihm zu Lebzeiten schon ein Kapital als Riedel-Stiftung überwiesen und am Abhang des Elm, des nördlichsten Ausläufers des Harzes, eine Riedel-Eiche gepflanzt hatte, wollte, unterstützt von Schülern und Schülerinnen, Freunden und Verehrern, sein Andenken verewigen und stiftete eine Ehrentafel, die am Vortage seines 70. Geburtstages an dem Wohnhause in der Gaußstraße durch Männergesang und Festreden feierlich enthüllt wurde. Sie ist vom Bildhauer *Götting* künstlerisch entworfen und vom Erzgießer *Kämpfer* in der bekannten Howaldtschen Gießerei ausgeführt. Die Inschrift lautet:

Dem Andenken des hochverdienten, unvergeßlichen
Hofkapellmeisters **Hermann Riedel**
geb. zu Burg bei Magdeburg d. 2. Jan. 1847,
gest. zu Braunschweig d. 6. Okt. 1913.

Damit ist der Name, wie der seiner Vorgänger Methfessel und Fr. Abt, wie der unserer berühmten Landsleute Spohr, Fr. v. Holstein, Lessing, Gauß usw. auch sichtbar verewigt. Der Krieg greift immer störender in die Künstlerschaft ein, der lyrische Tenor *Mart. Koegel* muß an die Front, deshalb beginnen jetzt die Gastspiele der Bewerber, zunächst des Herrn *Hunnius* (München) in „Mignon" und der „Zauberflöte"; darauf folgen die für die 1. Altistin *Charl. Schwennen-Linde*, die Hymens Bande dem Dienst Apollos vorzog. Als nächste Neuheit wird uns das „Dreimäderlhaus" nicht geschenkt, wahrscheinlich weil es auch hier oft ein volles Haus bewirkt; die ersten Kräfte wollen sich des Werkes annehmen. — Dem 1. Abonnementskonzert der *Hofkapelle* im ausverkauften Hoftheater verlieh *C. Pohlig* einen stark politischen Beigeschmack; da Polen und Amerika allgemeines Interesse erregten, feierte er ersteres durch die Ouvertüre „Polonia", zu der R. Wagner als 19jähriger Student in Leipzig von den Flüchtlingen nach Bekämpfung des Aufstandes veranlaßt wurde, und die mit ihrem rauschenden Glanz als Vorstudie zu „Rienzi" gelten kann, letzteres durch die Symphonie „Aus der Neuen Welt" von Dvorak, die mit ihren irischen und Negermelodien, sowie mit ihren rasch wechselnden, bunten Bildern das geräuschvolle Straßenleben von New York idealisiert. Dem Lokalpatriotismus schmeichelte er durch „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von R. Strauß, der Held, der uns auf einem Brunnen schelmisch angrinst, erhielt Blut und Leben: das waren drei Großtaten des Führers und seiner Künstlerschar. Der Heldentenor *Curt Taucher* (Hannover) ersang sich neue Verehrer. Der Verein für Kammermusik (*Emmi Knoche, H. Mühlfeld, F. Wicking, Th. Müller, A. Bieler*) spielte mit dem Klavierquintett (f moll) von Brahms seinen schönsten Trumpf aus. Von den großen Vereinen erschien nur der *Braunschweiger Lehrergesangverein* unter Prof. *Jos. Frischen* (Hannover) und unter Mitwirkung der Geigerin *Dora v. Möllendorff* (Berlin), sowie der *Schradersche a cappella-Chor* unter Domkantor *Fr. Wilms*, unterstützt vom Konzertsänger *K. Langner* (Berlin) und unserem Domorganisten *Walrad Guericke*, auf dem Plane. Von den vielen übrigen Konzerten beanspruchen nur wenige weiteres Interesse; historisch wichtig erschien ein vom Lessing-Bunde veranstalteter Abend *„Musik am Braunschweiger Hofe im 17. Jahrhundert"* mit Werken unserer Herzogin Sophie Dorothea und der fürstlichen Kapellmeister Löwe, Weiland und Rosenmüller, um dessen Zustandekommen sich besonders Musikdirektor *F. Saffe* (Wolfenbüttel), Frl. *Susanne Wolters* und Hofopernsänger *M. Koegel* verdient gemacht hatten. Einen ähnlichen Zweck verfolgte Direktor *R. Settekorn* mit den von Dr. *Erich Fischer* bearbeiteten alten „Hauskomödien", die in ihrer Anspruchslosigkeit nur als Unterhaltung in musikalischen Familien bewertet werden können. Der Kinderchor der städtischen Bürgerschulen, vom Lehrergesangverein zu machtvollem gemischtem Chor (ca. 400 Stimmen) erweitert, errang unter *O. Thönicke* die gewohnten Erfolge. Von den hiesigen Künstlern seien noch die Pianistinnen *El. v. Ludwig* und *Gertr. Rosenfeld*, sowie die Sängerinnen *Hedw. Rose* und *Orthen-Neffgen* erwähnt, auswärtige mieden, durch die Erfahrung belehrt, die Welfenstadt; nur das *Klingler-Quartett* (Berlin) machte eine rühmliche Ausnahme. *Emmi Knoche* und *Jan Gesterkamp* (Hamburg) beginnen das neue Jahr mit der Wiedergabe von Beethovens 10 Violin-Klaviersonaten an zwei aufeinanderfolgenden Abenden. Ein schöner, vielversprechender Anfang. *Ernst Stier.*

*

Darmstadt. Nicht zuviel, nichts von besonderer Bedeutung, doch manches Gute brachten Bühne und Konzertsaal uns, als das Jahr 1916 zur Neige ging. Man erwartet in einer Stadt wie der hiesigen von Werken, die aus der Taufe gehoben werden, nicht immer viel, freut sich, wenn man einen angenehmen Eindruck empfängt und ist nicht gerade enttäuscht, wenn der Besuch einer solchen Premiere, selbst wenn noch so geschickte Reklamemacher vorher die Trommel schlugen, zu den mannigfachen verlorenen Abenden gehört. *Julius Bittners* Oper „Höllisch Gold" wurde mit Freude und

ungeteilter Anerkennung aufgenommen, verschwand leider aber gar zu schnell wieder von dem Spielplan. *Clemens v. Franckensteins* „Biene" mit Grete Wiesenthal wurde trotz ihrer Unbedeutendheit viel beklatscht. *Felix v. Weingartners* „Dame Kobold" bekamen wir in der neuen Bearbeitung, die keine wesentliche Umarbeitung der früheren Fassung dieses liebenswürdigen Werkchens ist, zu hören. *Leo Blechs* „Versiegelt" fand sehr reichen Beifall. Auch *Bertés* unvermeidliches „Dreimäderlhaus" kam zu uns; das liebe Publikum freute sich ungemein über diesen Schlager und wir werden wohl bald Schuberts herrliche Weisen wie einst Puppchen u. dergl. auf der Straße hören. Daß Kapellmeister, die sonst Geschmack verraten, sich zu so etwas hergeben . . . aber wahrscheinlich wird auch hier das lockende Geschäft das Gewissen der Verantwortlichen beruhigen. — Die Uraufführung einer Sonate für Violine und Klavier op. 71 C dur von *Arnold Mendelssohn* brachte in seinem ersten Konzert das Schiering-Quartett. Konzertmeister *Adolf Schiering* und der Komponist ernteten reichen Beifall mit der vortrefflichen Wiedergabe dieses neuen Kammermusikwerkes. In 4 Sätzen gehalten, ist der I. Satz der schönste, ist reich an Gedanken, wenn auch mehr an lose nebeneinanderstehenden als an geschlossenen Gedankenfolgerungen, erfreut durch melodische Linien und prächtigen Aufschwung und spannt die Erwartung auf das Folgende. Was aber dann in den 3 folgenden Sätzen kommt, erfüllt diese Erwartungen nicht im erhofften Sinne. Im II. Satze ist wohl der Ton der Schwermut vortrefflich gelungen, und Stimmung ist ihm keinesfalls abzusprechen; aber warum gefällt sich der vortreffliche Meister der Kirchenmusik mit einem Male in fremdländischen Rhythmen und Klängen? Ein gut geschriebenes, jedoch landläufiges Scherzo bildet einen scharfen Gegensatz zu dem vorangegangenen schweren, manchmal sentimentalen Adagio, und der IV. Satz bringt zu wenig Neues, flacht ab. Mendelssohns Sonate zeigt überall den ernst schaffenden, gediegenen Musiker, aber dieser gibt darin nicht alles, was er zu geben hat; er erfreut den unkritischen Hörer durch Klang und Form, aber die Gedanken, die das Werk mitdenken, das Gefühl, das es mitempfinden will, kommen dabei nicht immer zu ihrem Rechte. Den Mut, einen eigenen Liederabend zu veranstalten, hatte die Sopranistin *Willi Kewitsch;* in der Wahl des Programmes nicht gerade viel Geschmack verratend, erwies sie sich in der Wiedergabe einzelner Lieder als Sängerin von gutem Vortrage und wohltönender Stimme, ohne jedoch mit ihren Darbietungen viel Eindruck zu hinterlassen. *Alexander Dillmann* veranstaltete wieder einen „Wagner-Abend". Schon im Vorjahre nahm die Kritik energisch Stellung gegen diese Art von Konzerten, und es ist kaum zu begreifen, daß Dillmann es dennoch nicht allein wagt, mit seinem „Tastenorchester" wieder an die Oeffentlichkeit zu treten, daß er auch die Stirne hat, genau das gleiche wie im vergangenen Winter zu spielen. Dillmanns pianistischem Können sei Anerkennung gezollt, aber diese vollkommen zwecklosen Vergewaltigungen Wagnerscher Werke auf einem oft nicht einwandfreien Flügel, oder wie Hofrat Dr. Dillmann dies nennt, „nach dem Vorbilde der Wagnerschen Orchestergemälde auf dem Flügel in Schwarz-Weiß-Technik nachgeschaffenen Radierungen", sprechen, selbst wenn die Darbietungen den Stempel der Vollendung tragen, jedem künstlerischen Geschmacke Hohn. *Otto Wolf* von der Münchener Hofoper sang aus Parsifal, Lohengrin und Meistersingern und bewies in seinen Vorträgen, daß er, seit er von uns fortzog, in seiner Kunst immer mehr gereift ist. — Die geschätzten Mitglieder unseres Hoftheaters *Gertrud Geyersbach* und *Leo Schützendorf*, die mit Ablauf dieser Spielzeit an die Wiesbadener Bühne übersiedeln, gaben mit *Franz Szigeti* ein Konzert. Gertrud Geyersbach erzielt mit Reger- und Strauß-Liedern viel Erfolg, Schützendorfs sympathischer Baß fesselte in Schubertschen Gesängen mehr als in Straußschen Liedern. Szigeti hatte für diesen Abend nur kleine Stücklein alter Meister gewählt, die uns viel Bewunderung für sein Können empfinden ließen, jedoch nicht von nachhaltiger Wirkung waren. Auch *August Globerger*, unser lyrischer Tenor, ließ sich auf dem Podium hören, mit *Käthe Nowack* gab er einen Liederabend und bewies sich auch im Konzertsaale als geschmackvoller und zuverlässiger Sänger; Käthe Nowacks feiner Sopranstimme und glockenreinen Koloraturen wurde ebenfalls reicher Beifall. Der *Musikverein* unter Geh. Hofrat Willem de Haan brachte vortreffliche Aufführungen von „Paulus" und Bachs „Weihnachtskantate". (Immer noch das alte Programm? Die Schriftl.) Ueber die Symphoniekonzerte im Zusammenhang ein andermal. — Der *Richard-Wagner-Verein* eröffnete die diesjährige Winterzeit mit einer Reger-Feier. Das Ehepaar Cahnbley und Arthur Schreiber waren hierfür gewonnen. Frau *Cahnbley-Hinken* trug die heiteren und Kinderlieder vollendet vor, aber Max Regers Lieder verlangen mehr als eine feine, manchmal gar in den Sprechton verfallende Stimme, sie verlangen Tiefe des Empfindens, innerliches Miterleben; und daran fehlt es dieser Künstlerin. *Ernst Cahnbley*, der die Gattin vortrefflich begleitete, brachte mit *Artur Schreiber*, der sich als zuverlässiger Kammermusikspieler erwies, Regers Cellosonate in a moll nicht immer einwandfrei im Ton zu im ganzen gutem Vortrage. — Eine vortreffliche Veranstaltung war ein Hugo-Wolf-Abend; in kleinerem Raume wäre ein solch Konzert von ungleich größerer Wirkung gewesen als im großen Saale, worin sich manche Feinheit verlor. Mit Freude begrüßte man die von Sopran und Tenor wechselweise zum Vortrag gebrachte Auswahl aus dem italienischen Liederbuche; das Konzert trug den Stempel ernstesten künstlerischen Wollens und anerkannten Gelingens. Des großen Liedermeisters tiefer Kunst waren *Mientje Lauprecht van Lammen* und *Paul Schmedes* treffliche Interpreten; beide Künstler unterzogen sich ihrer schönen Aufgabe unter Verzicht auf jeden gewollten Effekt mit viel Geschmack. — Als Redner kam Professor *Henry Thode* zu Wort, dem für seinen Vortrag über „Das Wesen der deutschen Kunst" viel Beifall gezollt wurde. — Und noch am Schlusse des Jahres durften wir drei durch das *Schiering-Quartett* und *Willi Rehberg* vorgetragenen Kammermusikwerken (teils Ur-, teils Erstaufführungen) hier geschätzter und verehrter Meister lauschen: *Arnold Mendelssohn, Willem de Haan* und *Felix v. Weingartner*. Willem de Haans zum ersten Male aus dem Manuskripte aufgeführtes Quartett für 2 Violinen, Viola und Cello in e moll gliedert sich in 4 Teile; der Eingangssatz (allegro moderato) von gar einfachem Thema, das die vier Instrumente sich wechselweise ohne viel Modulation abnehmen, ist sehr homophon; ein sich daran anschließendes Scherzo bildet keinen Gegensatz zu dem Vorangegangenen, sein Thema ist fast nur eine Umkehrung des ersten. „Canzonetta con variazioni" nennt sich der dritte und bestgelungenste Teil; ein hübsches und auch hübsch harmonisiertes Thema von lyrischem Stimmungsgehalte erweckt unsere regere Teilnahme; das Finale ist von flottem Rhythmus, aber an Gedanken nicht reich. Das Ganze ist eine Arbeit, der viel Beifall gespendet wurde, die jedoch außerhalb der Grenzen, da man de Haan als Kapellmeister und Freund schätzt, sich kaum Bahn brechen dürfte. — Arnold Mendelssohns Quartett in D dur op. 67 (bereits im Vorjahre erstmalig aufgeführt) erweckte auch bei der zweiten Wiedergabe viel verdiente Anerkennung und brachte dem Komponisten ehrlichen Beifall ein. — In Felix v. Weingartners Sextett in e moll op. 38 lernten wir ein klangvolles Kammermusikwerk fröhlichen Charakters kennen, reich an Melodie, unterschiedlich in den Themen, polyphon und von markanten Rhythmen, das großen Eindruck hinterließ. —*r.*

*

Essen. Als *Max Fiedler* am 1. September v. J. nach Essen kam, um die Stelle Abendroths zu übernehmen, stand ihm eine ungewohnte Arbeit bevor. Als Dirigent des Orchesters, das ihm in allen Großstädten zur Verfügung stand, mußte er sich mit einem zwar künstlerisch geschulten, aber nur aus Dilettanten bestehenden, großen gemischten Chor beschäftigen, dessen Kräfte sich mit den routinierten Orchestervirtuosen naturgemäß nicht messen konnten. Fiedler ließ sich jedoch die schwere Arbeit nicht verdrießen und die Sängerschaft an seine großzügige Art des Dirigierens zu gewöhnen, was ihm denn auch nach geraumer Zeit gelang, so daß die erste Hälfte des Konzertwinters reiche Früchte zu verzeichnen hatte. Vier Konzerte des Musikvereins, zwei Kammermusikabende und vier städtische Symphoniekonzerte waren bis zum 1. Januar zu bewältigen, wovon auf Fiedler die Leitung von 19 Orchesterstücken, 4 Chorwerken und die Mitwirkung in einem Kammermusikabend fiel. Fiedler gehört nämlich auch zu den besseren Klavierspielern, ein Vorzug, den wir bei seinen beiden Vorgängern vermissen mußten. Dazu besitzt er ein fabelhaftes Gedächtnis, so daß sein Auswendigdirigieren der meisten Orchesterstücke Erstaunen hervorrief. Es war zu erwarten, daß der ausgezeichnete Ruf des neuen Herrn auch bei uns tadellose, echt musikalische Leistungen gewährleistete, wenn wir auch an einzelnen Stellen abweichende Auffassungen bemerkten, über die sich rechten läßt. Soweit es sich um Beethoven (Leonore, III., IV., V., VII. Symphonie), Haydn (B dur-Symphonie), Schumann (IV. Symphonie d moll, Klavierkonzert) und Brahms (IV. Symphonie, Rhapsodie für Alt, Requiem, Festouvertüre) handelte, kargten die Zuhörer nicht mit ihrer Zustimmung, die teilweise begeisterten Ausklang fand. Regers „Vaterländische Festouvertüre" mutete infolge der kontrapunktischen Volksliedverflechtungen mehr humorvoll als weihevoll an. Stephans „Musik für Orchester" zeigt wurzelechte Keime, die aber infolge des stürmischen musikalischen Blutes des nun leider verstorbenen Verfassers keinen Boden gewinnen konnten. Die rassige Musik Smetanas (Moldau, symphonische Dichtung) und die philosophische Kunst Hauseggers (Barbarossa) stillten vollauf den Musikhunger nach moderner Tonkunst. — Von Solisten haben sich bei uns in unauslöschliche Erinnerung gesetzt: *Emmy Leisner*, die gottbegnadete Altistin mit Brahms und der

Bruchschen Alt-Arie, auch Achilleus, eine heute durchaus zeitgemäße Tondichtung; *Edwin Fischer*, der aller Pose bare Kraftmusiker mit dem d'Albertschen g moll-Klavierkonzert; *A. Kosman* unser einheimischer, eleganter Violinbeherrscher mit dem Bruchschen Violinkonzert, und der jugendliche *Nyiregysagi*, der mit dem Schumannschen Klavierkonzert sich aller Herzen gewann. *Mientje Lauprecht-van Lammen* schnitt im Requiem von Brahms diesesmal nicht so glücklich ab, während uns die Chorleistung eine Stunde reinsten, weihevollen Genusses verschaffte. Wieviel Menschen, die infolge des Krieges Verlust erlitten, mögen durch dieses einzigartige Werk getröstet worden sein! Das Konzert des Berliner Madrigalchores unter Führung des Professors *Thiel* fand wegen seiner aufsehenerregenden, geschliffenen Sangeskunst und der seltenen musikalischen Früchte, die uns dargeboten wurden, außerordentliche Freude und begeisterten Widerhall. Wir hoffen, die erlesene Schar im nächsten Winter wieder bei uns zu begrüßen. *Artur Schnabel* und *Karl Flesch* füllten einen Kammermusikabend bei ausverkauftem Hause. In der Sonate von Mozart fehlte es Schnabel jedoch an der genügenden Zurückhaltung. Die Klavierspieler vergessen nur zu leicht, daß Mozart seine Sonaten unter ganz anderen klavieristischen Klangverhältnissen geschaffen, während der Geigenton derselbe geblieben ist. Ein „solistisches" Betonen sollte bei solchen Sonaten, auch bei den Schubertschen Duos, von denen wir das in C dur hörten, vollständig zurücktreten. Wie die Künstler eine Sonate von Korngold zwischen solche ehrwürdige Pfeiler setzen konnten, ist mir unbegreiflich. Eine derartig gespreizte Musik, die mit Kanonen nach Spatzen schießt, gehört in einen Privatzirkel, der sich mit Problemen überreifer Kinderschöpfungen befaßt. In den Konzertsaal hinein gehört ausgereifte Kunst, die nachhaltige ästhetische Furchen zieht. Sonst gähnen die Hörer und rücken auf den Stühlen. Da leuchteten die Augen glanzvoller, als *Elly Ney* mit ihrem Gatten *van Hoogstraaten* in einem Sonderkonzert die kristallklare Kunst Beethovens auf uns strahlen ließen. — Von sonstigen Darbietungen sollen nicht unerwähnt bleiben eine Aufführung des „Tränenkrügleins" von Georg Schumann seitens des Evangelischen Kirchenchores, das neugegründeter Bläsersextett mit der Vorführung des Sextettes von Thuille in einem Konzert des Essener Männergesangvereines und die Orgelvorträge unseres einheimischen Orgelkünstlers *Peter Hennes*, der mit seinem Synagogenchor Mendelssohnsche Kunst aufleben ließ.

Ludwig Riemann.

Karikatur Hans Richters.
Musikverlag Carl Simon, Berlin.

*

Frankfurt a. M. Die Hochflut von Konzerten, jährlich im November einsetzend, im Kriege jedoch nicht allzu mächtig anschwellend, schwemmt auch bei uns viel wertloses Strandgut an. Beschränken wir uns daher auf die wichtigsten musikalischen Ereignisse. Die Klavierabende von *W. Backhaus* und *P. Goldschmidt* boten wiederum einer zahlreichen Hörerschaft viel Genuß. Herr *F. Malata*, Nachfolger von Alfred Höhn als Lehrer der Meisterklasse des Dr. Hochschen Konservatoriums, führte sich den Angehörigen des Institutes als guter Klavierspieler ein. *Alfred Höhn* setzte seine Beethoven-Sonatenabende erfolgreich fort, die nur in der Dauer zu reichlich — für Spieler und Hörer — bemessen sind. Der Frankfurter Tonkünstlerverein führte in seinem Gesellschaftsabend Werke von *W. v. Baußnern* auf; das Konservatorium gab einen zweiten Baußnern-Abend, vom gleichen Komponisten wurde im Museumskonzert dessen IV. Symphonie gegeben. Entgegen den Prinzipien seines Vorgängers Iwan Knorr gedenkt der neue Konservatoriumsdirektor sich durch häufige Aufführung seiner Werke in Frankfurt durchzusetzen. „Wer sollt's ihm wehren, wenn's ihm geläng?" — Eine reine Freude gewährte uns das Künstlertrio *Schnabel-Flesch-Becker*, welches in zwei Abenden Kammermusikwerke von Brahms in mustergültiger Ausführung und vollendetem Zusammenspiel bot. Man glaubte, nur ein Instrument mit den feinstdifferenzierten Registern zu hören. — Die Frankfurter Künstler *W. Renner* (Klavier) und *M. Frank* (Cello) boten in ihrem diesjährigen Abend u. a. die selten gehörte Mendelssohnsche Cellosonate op. 50 und erfreuten die zahlreiche Hörerschaft durch schöne dynamische und rhythmische Schattierung. — Auch die großen Chorvereine nahmen ihre Tätigkeit auf. Das Material an Männerstimmen ist durch die Kriegsverhältnisse natürlich geschwächt und die Aufführungen konnten daher nicht die künstlerische Höhe der Vorjahre erreichen. Der Cäcilienverein brachte Brahms' Schicksalslied und die an melodischer Erfindung so reiche Beethovensche *C dur-Messe* mit Frankfurter Solisten. In der Aufführung von Schumanns „*Paradies und Peri*" (Rühlscher Gesangverein) sang Frau *H. Bosetti* aus München die Partie der Peri, enttäuschte jedoch durch die Kälte des Vortrags. Die übrigen (Frankfurter) Solisten gaben ihr Bestes. Wie schön wäre es, wenn unsere beiden gemischten Chorvereinigungen sich in dieser Zeit, wo der Mangel an Männerstimmen so groß ist, zusammenschließen würden, aber die leidige Konkurrenzsucht zeitigt — auch öfters in der Programmwahl — hier sehr traurige Früchte! Der Frankfurter Lehrergesangverein unter Leitung des jungen Reger-Schülers *W. Reinhardt* wies auf seinem Programm Chöre von Bruckner und Tinel auf, die sich einer schönen Wiedergabe zu erfreuen hatten. Am gleichen Abend sang *Else Betz* (Stuttgart) 10 Lieder von Hans Pfitzner mit Begleitung des Komponisten. Besonders stolz können wir Frankfurter auf unseren „Dessoffschen Frauenchor" sein, der, unter Leitung von Fräulein *Gretchen Dessoff* stehend, sich schon außerhalb Frankfurts einen Ruf zu verschaffen wußte und im kommenden Frühjahr zur Mitwirkung beim Berliner Brahms-Fest eingeladen wurde. In ihrem diesjährigen Kirchenkonzert bot Frl. Dessoff u. a. Pergoleses Stabat Mater (Solistinnen: Eva Bruhn-Essen und Maria. Philippi-Basel) in geradezu meisterhafter Wiedergabe. Der Mannheimer Organist *Arno Landmann* spielte am selben Abend Bachs h moll-Fantasie und Fuge in eigenartiger Registrierung und virtuoser Technik. Die Museumsgesellschaft, die seit zwei Jahren der Frankfurter Kritik stolz den Fehdehandschuh hingeworfen hat, infolgedessen in den hiesigen Zeitungen nicht mehr erwähnt wird, leistet unter dem Dirigenten *W. Mengelberg* zwar viel des Rühmenswerten, aber auch manches, was die Kritik herausfordert. Die Aufführung der Schubertschen C dur-Symphonie in einem Sonntagskonzert war keine Ruhmestat, auch Brahms' Dritte war mehr unter als über aller Kritik. Tschaikowskys V. Symphonie und Mahlers Dritte hingegen sind Werke, bei deren Aufführung sich Mengelberg von seiner besten Seite zeigen kann. Solisten waren *Arnold Földesy*, der Dvoraks Cellokonzert, und *Karl Flesch*, der desselben Meisters Violinkonzert vollendet spielte. Beifallsstürme entfesselte *John Forsell* in einem Kammermusikabend der gleichen Gesellschaft, die ja bei uns das vornehmste Konzertinstitut darstellt. Die Oper mußte sich geraume Zeit von dem Fiasko der Porzia-Aufführung erholen, die es trotz der Bemühungen des namhaftesten hiesigen Kritikers nur zu 3 Aufführungen brachte. Vox populi . . .! Eine wohlgelungene Neueinstudierung von Goetz' „Widerspenstigen Zähmung" abgerechnet, einem Werke, das niemals vergessen, aber auch nie Repertoireoper werden wird, hörten wir nichts Neues. Der Intendantenwechsel bringt jedoch viel neue Gastspiele auf Anstellung, von denen besonders eine Troubadour-Aufführung zu erwähnen ist, in welcher Frl. *M. Spiegel* (Düsseldorf) als Acuzena mit großem Erfolg auftrat und als 1. Altistin verpflichtet wurde. Am Weihnachtsfest bescherte uns die Oper Brandts-Buys „Schneider von Schönau". Das liebenswürdige Werk fand bei sehr guter Aufführung freundlichen Beifall. Das ist eigentlich für die originelle Arbeit zu wenig. Aber freilich — wer nicht mit dreifacher Bläser- und Schlagzeugbesetzung arbeitet, erweckt heutzutage bestenfalls freundliches Schmunzeln und das Epitheton „harmlos" ist sofort bei der Hand. Die zwanglose Einteilung des Werkes in „Nummern", sein Vermeiden von Rezitativen einerseits und Leitmotiven andererseits erscheint uns als vorwärts weisend auf den Weg, den die moderne Komische Oper zu suchen hat, um aus dem weithin reichenden Schatten des Kolosses *Meistersinger* in das sonnige Gefilde der Originalität zu gelangen.

A. W.

Freiburg i. B. Weniger die hör- und sichtbare Nähe des Kriegsschauplatzes als pekuniäre Erwägungen haben dazu geführt, daß der ständige Betrieb des Stadttheaters auch für die Spielzeit 1916/17 nicht wieder aufgenommen wurde, so daß Freiburg trotz oder vielleicht gerade wegen seines kostspieligen Theaterbaus zu den wenigen Städten Deutschlands gehört, die für die Kriegszeit auf Gastspielvorstellungen angewiesen sind. Aber so viel ausverkaufte Häuser hat das Stadttheater in seiner besten Zeit nicht erlebt wie jetzt infolge der Seltenheit des Genusses und des Reizes, den fremde Solisten nun eben einmal auszuüben pflegen. Es gab unter Leitung des städtischen I. Kapellmeisters Starke mit dem verstärkten Orchester zum Teil gute Aufführungen: Siegfried mit Bolz aus Stuttgart in der Titelrolle und Hermine Rabl (Mannheim) als vortrefflicher Brünnhilde, Fidelio mit der noch sehr im Werden begriffenen Mannheimer Hofopernsängerin Paula Windheuser als Leonore, der nicht ganz geratenen Leistung des Florestan des Wiesbadener Christian Streib, und dem Rocco des unübertrefflichen Fenten aus Mannheim, sowie Humperdincks Königskinder mit Charlotte Kuhn-Brunner (München), Gänsemagd, Neugebauer (Karlsruhe), Königssohn, und Paula Lütjohann (Weimar), Hexe. Hier interessierte noch besonders der Frankfurter Richard Breitenfeld als Spielmann durch geschmackvolle Verwendung seines hervorragend klangvollen Organs. Ausgezeichnete Gesamtleistungen waren die Gastspiele des Karlsruher Hoftheaters; Hofkapellmeister Lorentz bot an der Spitze des dortigen hochkultivierten Orchesters und vorwiegend vorzüglicher Solisten eine echte Mozart-Aufführung der Zauberflöte, köstlich namentlich die Ensemblesätze ausgeführt! und eine nach Bayreuther Tradition geformte Aufführung des Tannhäuser. Ganz am Platz waren van Gorkom als Wolfram, auch Julie Körner als Elisabeth, weniger Frau Palm-Cordes, in Gesang und Erscheinung mehr Walküre als sinnbetörende Göttin. Die Titelrolle gestaltete Kammersänger Tänzler vom Hoftheater in Braunschweig höchst eindrucksvoll. — Unser Chorleben liegt kriegsmäßig darnieder, und von dem Versuch eines Orchesterkonzertes, an dem sich der Chorverein mit Frauenchören beteiligte, ist nichts Erfreuliches zu berichten. Auf der Höhe aber war die Reihe der Solisten, die die tätigen hiesigen Konzertunternehmer uns vermitteln. Ein lieber Gast war uns die Stuttgarter Bühnensängerin Hoffmann-Onegin, die auch den Liedstil vornehm beherrscht. Kläre Dux übertraf fast die Erwartungen, in die uns das Tam-Tam vor ihrem Erscheinen gesetzt hatte. Es fehlt ihr eine gewisse innerliche überzeugende Kraft, aber dafür besitzt sie den bestrickenden Reiz einer herrlichen, schlackenlosen Sopranstimme, die sie technisch meisterlich verwendet, und für Mozartsche Liedperlen scheint sie geradezu prädestiniert. Vorher war Elena Gerhardt, das Ideal der Konzertsängerin, zum erstenmal vor das Freiburger Publikum getreten. Am Klavier hatten wir Ruoff von München, der durch das harmonische Gleichmaß und die runde Geschlossenheit seines Spiels sich hier immer warme Aufnahme sichert. Neu war uns die Bekanntschaft mit Edwin Fischer, einem von den stark Begabten, der namentlich als Schumann- und Mozartspieler Freude erweckte. Das Höchste aber, was auf dem Gebiet der Klaviermusik gegeben werden kann, gab Max v. Pauer, der in einem Beethoven-Abend durch Größe geradezu überwältigte. Von Geigern erwies sich als gewaltigen Könner Adolf Busch, eine große Zukunft mag auch Eva Bernstein beschieden sein. Ueber alles Lob erhaben spielte das Klingler-Quartett neben Haydn und Beethoven Regers op. 121. In vier Abenden veranschaulicht im Laufe des Winters die Entwicklung des Violinkonzerts die hervorragende Basler Violinistin Anna Hegner. Dieselbe vereinigte sich an einem Abend mit dem hier ansässigen bekannten Komponisten und trefflichen Pianisten J. Weismann u. a. zu einer hinreißend schönen Wiedergabe von dessen melodie- und harmoniereichen Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria op. 37. Von hiesigen Künstlern sei noch erwähnt der Pianist Dr. J. Hobohm, der trotz einstweilen noch zu häufigem Pedalgebrauch und Kraftmeiertum das Zeug zu einem bedeutenden Künstler in sich hat, und der jugendliche Komponist Bruno Stürmer, der in einer Sonate für Violine und Klavier und in Vertonungen von Gedichten Dehmels, C. F. Meyers u. a reich fließende Erfindungsgabe wie geist- und stimmungsvolle Gestaltungskraft bewährte und schöne Erwartungen auf weitere, größere Werke erweckte In dem Baritonisten Weßbecker aus Karlsruhe hatte er einen verständnisvollen Interpreten seiner Lieder gefunden. In einem wohlgelungenen Konzert der hiesigen Kammermusikvereinigung, an der Spitze Konzertmeister Kleitz, kam eine Suite für Violine und Klavier von Prof. Heinrich Zöllner zur Uraufführung. *Prof. Dr. H. Sexauer.*

*

Insterburg. Seit dem Herbst 1916 steht das Insterburger Musikleben wieder auf fester Grundlage. Der K. Musikdirektor *Franz Notz*, der nach der Entlassung aus dem Heeresdienste seine Tätigkeit wieder ausübt, brachte als erstes Chorwerk Cherubinis Requiem c moll am Bußtag mit einer Wiederholung am Totensonntag. Die zweite größere Tat war die Erstaufführung seines Werks 25, das man als Kriegsoratorium bezeichnen kann. Sein Titel lautet: „Wir tragen das Schwert". Der Text enthält einen Zyklus von Gedichten aus dem Weltkrieg von Karl Rosner, die dem Komponisten Gelegenheit gegeben haben, sein reiches Talent zu entfalten. Die Aufführung des Werkes, das für vier Solostimmen, Männerchor, Knabenstimmen im Schlußchor und Orchester geschrieben ist, dauerte über eine Stunde und hatte großen Erfolg. In reicher Abwechslung ziehen Chöre. Soloquartette und Sologesänge vorüber. Der charakteristische Chor mit Trommeln und Pfeifen „Im Schützengraben" und der gewaltige Schlußchor „Kommt deutsche Zeit" wurden da capo verlangt. Außer diesen Veranstaltungen gab es noch Solistenkonzerte mit Gura, Ludwig Heß und Vecsey. *C. Bauer.*

*

Basel. Im Symphoniekonzert, in dem die *Landowska* (sie brachte später ein eigenes Cembalokonzert heraus) *Mozarts* E dur-Klavierkonzert mit entzückendem Wohlklang spielte, brachte *Hermann Suter* neben der Vierten *Brahms'* *Paul Scheinpflugs* Shakespeare-Lustspielouvertüre mit der alten „Virginal-Book"-Melodie mit Erfolg zur Darstellung. Das Kammermusikkonzert vom 16. Januar ließ den Komponisten der feinen Oper „Hadlaub" (nach Gottfried Kellers Züricher novellen), *Georg Haeser* mit seinem neuen D dur-Streichquartett als souveränen Beherrscher des guten alten Quartettstils erscheinen. Die neue Klaviersonate *v. Baußnerns* gab der jungen vielversprechenden Pianistin *Margrit Staub* aus Zürich Gelegenheit, ihre Fähigkeiten zu zeigen. Dieser Tage dirigiert *Richard Strauß* seine „Elektra" und „Ariadne" im Theater. Bessere deutsche Propaganda gibt es nicht. *Baur.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Fabian Rehfeld*, der vortreffliche Berliner Geiger, wurde am 23. Januar 75 Jahre alt.

— Am 25. Januar wurde Hoforganist Prof. *Alfred Grundmann* (aus Seifhennersdorf bei Zittau) in Dresden 60 Jahre alt. Er war Schüler des Bautzener Seminars und des Leipziger Konservatoriums, wirkte 1880—93 als Musiklehrer am Kaiserl. Institut für adelige Damen in Charkow und als Organist und wurde 1894 Seminaroberlehrer und Dirigent des Heringschen und Lehrergesangvereins in Bautzen. Seit 1901 ist er am Dresdener Seminar als Hoforganist und Mitglied der Kommission für die musikalische Fachlehrerprüfung tätig. 1912 erfolgte seine Ernennung zum Königl. Musikdirektor. *H. M.*

— Prof. Dr. *Karl Krebs* in Berlin, bekannt als Musikschriftsteller, feiert am 5. Februar seinen 60. Geburtstag.

— *Richard Wickenhauser* in Wien vollendet am 7. Februar sein 50. Lebensjahr.

— Am 12. Februar wird *Philipp Fürst zu Eulenburg*, Komponist der „Skaldengesänge", „Nordlandslieder", „Rosenlieder" usw., seinen 70. Geburtstag begehen.

— *Adolf Wallnöfer*, der Komponist des Oratoriums „Eine Weltgottesfeier", hat ein zweites großes Chorwerk „*Das Leben ein Requiem*" vollendet. Das Werk dürfte im Sommer dieses Jahres im Verlag erscheinen; es hat 7 Abteilungen und zeigt die polyphone Art des Requiemstiles.

— Dem deutschen Konzertleben Prags droht ein schwerer Verlust. Dr. *Gerhard v. Keußler*, dessen zehnjährige Wirksamkeit in Prag ein gewaltiges Stück Musikkultur bedeutet, durch dessen musikgeschichtliches Können den Pragern die mittelalterliche kirchliche und weltliche Musik stilgerecht erschlossen, die Kunst Palestrinas, die Kantaten Bachs, die Messen unserer Großmeister in vollendeter Weise dargeboten wurden, hat die Leitung des Deutschen Singvereines, der Neuen Symphoniekonzerte und des Evangelischen Gesangvereines niedergelegt. Niedrige anonyme Zuschriften bilden die Hauptveranlassung seines Entschlusses. Keußler hat in der von ihm gegründeten Chorschule seit Jahren die historische Schulung seiner Sänger geleitet und sie zur höchst erreichbaren technischen, stilistischen und moralischen Bewältigung des Stoffes gebracht. Ein Mann von einer derartigen Intensität des Geistes wie Dr. Gerhard v. Keußler es ist, beseelt von höchsten Idealen, ein Künstler, dessen Erscheinen in Prag eine neue Aera der Musik einleitete, der schließlich auch als Komponist von Chorwerken, Symphonien und der Oper „Gefängnisse" starken Eindruck machte, sollte plebeischen Tyrannisierungen nicht so ohne weiteres

weichen. Nach dem letzten Konzerte, einem von mächtiger Wirkung gefolgten Händel-Abend (Traueranthem, Dettinger Requiem), gab es demonstrative Kundgebungen für den Künstler. Im Namen der deutschen Kunstkreise und der Gesellschaft hielt der Rektor der Deutschen Universität an Keußler eine Ansprache, in der er seine unendlichen Verdienste würdigte und ihn zu bleiben bewog. Vielleicht besteht doch noch eine kleine Hoffnung, daß das Händel-Konzert kein Abschiedsabend war. *Dr. E. Steinhard* (Prag).

— *Felix Nowowiejski*, der kürzlich zum Heeresdienst eingezogene Komponist des Oratoriums „Quo vadis", arbeitet gegenwärtig an einer Oper „Der Kompaß".

— Nun haben wir die Bescherung: Das „Dreimädlerhaus" wird fortgesetzt! *Karl Lafite* wird die Weiterführung des Schuberts Musik populär zu machen bestimmten Werkes besorgen. Ort Wien, Zeit 1849. Studentenkreise und Hannerl, die Tochter von Hannerl sen. Tschill als 7oer, Schober, Schwind und — Anton Bruckner. Hilft denn nichts gegen die Pest dieser elenden Ausnutzung der ästhetischen Unbildung unserer Zeit?

— *Max Krauß* hat seinen Vertrag mit dem K. Hoftheater in Hannover nach Ablauf dieser Spielzeit gütlich gelöst.

— Dem Herzoglichen Chordirektor *Wilh. Dürre* in *Dessau*, Organist an St. Pauli, wurde vom Herzoge von Anhalt die „Goldene Verdienstmedaille" verliehen.

— Der Violinlehrer an der Akademie der Tonkunst in *München*, *Wilhelm Sieben*, erhielt den Titel Professor.

— Der Münchener Tonkünstler-Verein hat den Musikreferenten im Kultusministerium, Oberregierungsrat *Jakob Korn*, den Direktor der Akademie der Tonkunst, Prof. *H. Bußmeyer*, und den Vorstand der Musikabteilung der Staatsbibliothek, Dr. *Gottfried Schulz*, zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— Der Hamburger Heldenbariton *Karl Armster* wurde an die Berliner Hofoper verpflichtet.

— *Peter Dahm*, Lehrer am Kölner Konservatorium, hat das Eiserne Kreuz erhalten; Dr. *Herm. Unger* erhielt den Eisernen Halbmond.

— Im *Jenaer* Kunstverein ist gegenwärtig eine von Professor *Richard Engelmann* (Weimar) geschaffene Büste *Max Regers* ausgestellt. Die in weißem Gips ausgeführte Skizze soll später in dunklerem Stein ausgeführt werden.

— *H. Bienstocks* Oper „Sandro, der Narr" gelangte auch in Mülhausen und Freiburg i. Br. zur Aufführung.

— Vor 200 Jahren, am 27. Januar 1717, wurde die Sängerin *Marianne Pirker* zu *Heilbronn* geboren. Sie heiratete 1737 den österreichischen Violinvirtuosen Franz Pirker und machte 1744—47 Kunstreisen durch Italien, 1747 nach London, 1748—50 nach Hamburg und Kopenhagen. Seit 1750 lebte sie in Stuttgart, seit 1764 in Heilbronn als Gesanglehrerin. Sie starb 1782 in Eschenau. *H. M.*

— *Eine neue Oper von Alfred Bruneau.* In der Komischen Oper zu Paris gelangte dieser Tage eine neue vieraktige Oper von Alfred Bruneau, „Les Quatre Journées", zur ersten Aufführung; es ist die erste „wirkliche" Oper, die seit Beginn des Krieges das Rampenlicht erblickt hat. Wie in fast allen seiner früheren Werke hat Bruneau auch diesmal für seinen Text eine Novelle von Zola benutzt. Sehr dramatisch ist der Stoff der „Vier Tage" nicht; es ist die Geschichte eines armen Bauern, die in vier, den vier Jahreszeiten entsprechende Perioden geteilt ist; die dem Sommer entsprechende Periode spielt auf einem Schlachtfeld des gegenwärtigen Krieges. Die Musik wird von der Pariser Kritik als „sehr lyrisch" gekennzeichnet.

— *Claude Debussy* hat sich von seiner Krankheit erholt und kündet das Erscheinen von sechs Sonaten an, von denen die zwei ersten (für Violoncello und Klavier bezw. für Flöte, Viola und Harfe) demnächst erscheinen werden.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In München ist der Professor an der Akademie der Tonkunst *Viktor Gluth* im Alter von fast 65 Jahren gestorben. Gluth wurde am 6. Mai 1852 in Pilsen geboren und kam am 1. Oktober 1883 als Hilfslehrer für Klavier und Harmonielehre nach München. Im März 1888 wurde er zum Königl. Professor ernannt. Gluth war ein vorbildlicher Lehrer und ein Mensch von vornehmem Charakter. Lange Jahre wirkte er als Leiter des Lehrergesangvereins. Als Komponist trat er wiederholt erfolgreich an die Oeffentlichkeit; u. a. schrieb er die Oper „Der Trentajäger", die er später einer Umarbeitung unterzog und „Zlatarog" nannte. Gluth war verheiratet mit *Marie Kieslinger*, die in den siebziger Jahren als geschätztes Mitglied des Theaters am Gärtnerplatz tätig war.

— An einer Lungenentzündung starb in Berlin Prof. *Richard Schmidt*, ein eifriger Vorkämpfer Richard Wagners, der sich auch um die Gründung der Musikerpensionskasse und die Hebung der sozialen Stellung der Tonkünstler große Verdienste erworben hat.

— Der ausgezeichnete Baßbariton der K. Oper in Wiesbaden, Kammersänger *Hans Schütz*, ist im Alter von 53 Jahren in Wiesbaden gestorben.

— In Wien starb am 5. Dezember der namhafte Schriftsteller *Emmerich Kastner*, 69 Jahre alt.

— In *Böhlitz-Ehrenberg* ist Musikdirektor *August Wermann*, ein bekannter Tonkünstler und Schöpfer gehaltvoller Motetten, gestorben.

— Der verdienstvolle Braunschweiger Hofmusikdirektor *Max Clarus*, langjähriger Kapellmeister an der Hofoper und Dirigent des Chorgesangvereins, ist gestorben. Clarus hat die Opern „Des großen Königs Rekrut" und „Ilse" komponiert.

— In Dresden starb der Komponist und Musikschriftsteller Prof. *Bruno Dast*. Sein Lebenswerk war die Herausgabe der gesamten Orchesterbibliothek des Verlags Breitkopf & Härtel.

— In *Berlin* starb der treffliche Klavierpädagoge *Gustav Pohl* im 72. Altersjahre.

— Aus München wird der Tod des Geigers *Joseph Venzl*, Verfassers zahlreicher Lehrwerke, gemeldet. Venzl, der 74 Jahre alt wurde, erfreute sich der besonderen Schätzung Bülows und Wagners, dessen „Ring" er 1876 in Bayreuth mitspielte.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In der *Wiener Volksoper* wird im März die dreiaktige Oper „*Chabau*" von *Djelal Essad Bei*, dem Vizebürgermeister von Konstantinopel, zur Uraufführung gelangen.

— Die Oper „*Auf der alten Bleiche*" von *Karl Kovarovic* hatte im tschechischen Nationaltheater in Prag starken Erfolg. Die Handlung ist dem Bauernleben entnommen und beruht auf einer Erzählung „Großmütterchen" von Bozena Nemec. Der Musik wird Melodienfülle nachgerühmt.

— Im *Nürnberger Stadttheater* gab man als „Neuheit" — 19 Jahre nach ihrer Entstehung — die Märchenoper „Lobetanz" des so früh verstorbenen *Ludwig Thuille*. Auch die *Karlsruher Hofoper* will das zu Unrecht beiseite gelegte Werk wieder in den Spielplan aufnehmen.

— Die nächste Neuaufführung des Deutschen Opernhauses in *Charlottenburg* wird die lyrische Oper „Jugend" sein, die nach Halbes Jugendwerk von *Ignaz Taghalter* vertont wurde.

— Ein von *Paul Klanert* für weiblichen Chor, Soli und Klavierbegleitung (mit verbindendem Text, Dichtung von H. Kaufnicht) komponiertes Weihnachtsmärchen, betitelt „*Die Weihnachtselfen*", erlebte in Halle a. d. S. seine erfolgreiche Uraufführung aus dem Manuskript.

— Die Kräfte des Stuttgarter Hoftheaters boten am 16. Januar ihrem Chef, Baron *v. Putlitz*, dem Generalintendanten der K. Württembergischen Hoftheater, mit einer prächtigen Dichtung von *Wilh. v. Scholz* „Die Huldigung", zu der *M. v. Schillings* eine wirkungsvolle Begleitmusik geschrieben hat, ihre Glückwünsche zu dem Tage dar, an dem Putlitz vor 25 Jahren sein verantwortungsvolles Amt übernommen hat.

— In einem Konzerte des „Orchester-Vereines" in *Stuttgart* kam unter Leitung von *H. Rückbeil* eine Streichorchester-Serenade in A dur von *Hilda Klein* zur erfolgreichen Wiedergabe. Die junge Komponistin, die wir kürzlich unseren Lesern mit hübschen Liedern vorstellten, ist eine sehr begabte Schülerin von Joseph Haas. Wir dürfen ihrer Entwickelung mit Vertrauen entgegensehen. Die Serenade zeigt entwickelten Form- und Klangsinn neben frischem Empfinden.

— Im letzten Konzerte des W. Goethe-Bundes in Stuttgart kam das in der Beilage zum vorigen Hefte der N. M.-Ztg. veröffentlichte Lied „Und doch" von *W. Mauke* durch *K. Aagard Oestvig* zum ersten öffentlichen Vortrage und mußte, stürmisch bejubelt, wiederholt werden. Maukes symphonische Dichtung „Einsamkeit" wurde u. a. in Dresden unter *H. Kutzschbach* aufgeführt und mit dem Beifalle, der dieser ernsten und hoheitsvollen Schöpfung gebührt, ausgezeichnet. In Stuttgart soll die Uraufführung von Maukes Pantomime „Die letzte Maske" stattfinden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Einige Worte zu Hans Pfitzners Wesensart.* Ich weiß nicht, was mich in diesem Augenblicke treibt, die Feder zu ergreifen, um für einen Künstler das Wort zu nehmen, der als solcher ganz gewiß schon ein hohes Ansehen in der Welt genießt und kaum mehr der Fürsprache eines dritten Unbekannten zu bedürfen schiene. Dennoch bin ich von der Ueberzeugung erfüllt, mit diesen Zeilen nichts eben Ueberflüssiges zu tun oder, wie man sagt, „Eulen nach Athen zu

tragen". Denn die Tatsachen beweisen es — die Tatsachen des Konzertsaales und Theaters, sowie der fachschriftstellerischen Literatur, sie beweisen es, daß in unseren deutschen Künstlern und unserem deutschen Publikum das innige, gemütliche Verstehen und Eingehen auf eine so deutsche Natur, wie es Hans Pfitzner ist, doch noch nicht so tief wurzelt, wie es, zumal in Anbetracht der tiefen, „deutschen Zeit", wünschenswert und billig wäre. Wohl liebt man hin und wieder Pfitzner — im Theater besonders. Aber man kann sich nicht damit zufrieden geben, wenn das Verständnis sich darauf beschränkt, daß man gerne einen Abend verschwärmt und verträumt, um darauf seine Erholung bei „aktuelleren", „sensationelleren" Erscheinungen zu suchen. Wenig bleibt unser Meister noch allgemein in der Erinnerung, als Bedürfnis weiterlebend, bestehen. Woher kommt das? — Ich glaube, nicht zu viel zu behaupten, wenn ich die Meinung ausspreche: eine Kunst wie die Hans Pfitzners ist zu rein für unsere Tage, zu keusch für unsere verwöhnten Nerven, zu absichtslos für unser Sensationsbedürfnis. Infolge des Krieges haben wir wieder mehr und mehr zu unseren heimischen Meistern gegriffen. Vor allen Dingen sind Strauß' Dramen und Komödien neu aufgelebt. Es liegt mir ferne, gegen diese Werke irgend etwas vom rein künstlerischen Standpunkte aus einwenden zu wollen. Aber ihre nervösen Kitzel und ihre Perversitäten haben uns abgestumpft gegen gesund-naive Genüsse, wie die sind, welche wir von Pfitzner empfangen können. Nicht nur nach deutschen Namen sollten wir uns umschauen, nein, vor allem nach deutschen Empfindungen! Und diese pulsieren in Pfitzners Werken in wunderbarer, kristallklarer Art! Was kommt an deutschem Wesen z. B. dem „Armen Heinrich" gleich, oder der Märchenwelt der „Rose vom Liebesgarten", mag man über dies letztere Werk im übrigen denken, wie man will! Was gleicht ihrer Reinheit und innigen Natürlichkeit in all der verbreiteten neudeutschen Bühnenliteratur! Doch nicht „Salome"? „Elektra"? der „Rosenkavalier"? oder gar „Violanta" und der „Ring des Polykrates"?! — — Möge das deutsche Publikum sich bemühen, zur Unbefangenheit des Gefühls und zu einer gesunden künstlerischen Naivität zurückzukehren, und man wird staunen und dankbar sein über die Fülle des Schönen und wirklich Erhabenen, das in Pfitzners Werken, auch denen symphonischer Art, verborgen liegt! Mögen auch diese wenigen Zeilen — freilich ohne reaktionär wirken zu wollen! — etwas dazu beitragen, künftighin das Echte und Wahre, das Große in der Kunst mehr im Einfachen und Natürlichen zu suchen, in der Tiefe des Gemütes, als im Ueberraschenden, Betäubenden! Wahre Kunst bringt nicht Betäubung, sondern Klarheit, Licht! *Walter Abendroth.*

— Aus *Niemanns* Leben erzählt die „N. Fr. Pr." u. a.: Eine Demonstration ganz besonderer Art, die gerade in der gegenwärtigen Zeit viel Anklang finden würde, leistete sich Niemann einmal in den erregten Tagen des Jahres 1864, als England in drohender Weise gegen die Intervention des Deutschen Bundes zugunsten Schleswig-Holsteins Einspruch erhob. Am Abend des Tages, da die englische Drohnote in Hannover überreicht worden war, wurde „Templer und Jüdin" gegeben und Niemann sang: „Du stolzes England, schäme dich", tat dann, als ob er sich versprochen habe, und fügte die Worte „freue dich" sowie einen patriotischen Vers hinzu. Das Publikum jubelte dem Künstler zu, und der englische Gesandte erhob am nächsten Tag diplomatische Beschwerde, über deren Erfolg nichts Genaueres bekannt ist. Wagners erste Bekanntschaft mit Niemann fällt in das Jahr 1858, und als 1860 der „Tannhäuser" in Paris aufgeführt werden sollte, war es Niemann, dem er die Titelrolle anvertraute. Das Engagement an die Große Oper mit einer Gage von 72 000 Franks war um so leichter zu erreichen, als Niemann kurz vorher in Baden-Baden auf Napoleon III. einen mächtigen Eindruck ausgeübt hatte. Wagner begann nun die Rolle mit ihm einzustudieren, und welche Wirkung der Künstler auf den Meister ausübte, geht aus einem merkwürdigen Brief Wagners an Mathilde Wesendonk hervor: „Der Mensch hat unerschöpfliche Fähigkeiten", heißt es in diesem Briefe. Freilich fügt Wagner hinzu: „Noch ist er fast roh und alles in ihm tat bisher nur der Instinkt." Die Leistung Niemanns als Tannhäuser wurde vom Pariser Publikum weit freundlicher aufgenommen als das Werk selbst. Den berühmten Theaterskandal bei der Pariser Premiere des „Tannhäuser" hat Albert Niemann seinerzeit in der nachstehenden höchst interessanten und anschaulichen Weise geschildert: „Im Parterre und im Orchester war eine ganze Bande mit Pfeifen, die einen schrecklichen Lärm machte. Der Lärm begann schon bei der ersten Szene und hörte nicht mehr auf. Als im ersten Akt die Meute des Landgrafen auf der Bühne erschien, brachte man den Hunden eine ironische Ovation dar. Im zweiten Akt war das Publikum noch schlimmer. Es verlor die Geduld beim Wettkampfe der Meistersinger. Der Skandal war so groß, daß Morelli, der den Wolfrum sang, aufhörte. Dietrich, der Kapellmeister, ließ den Taktstock sinken. Da trat ich an den Souffleurkasten, bat durch Bewegungen um Ruhe und sagte: „Wir verlassen alle die Bühne, wenn Sie nicht aufhören!" Nun fingen sie an zu applaudieren und der Lärm schwieg eine Weile. Dann aber kam der dritte Akt, und der war noch ärger. Dem Kaiser Napoleon wurde ich an diesem Abend nicht vorgestellt. Ich hatte ihn einige Monate früher in Wiesbaden kennen gelernt. Er sagte mir, daß er mit Spannung die Premiere des „Tannhäuser" erwarte. Seine Anwesenheit kam uns zu Hilfe, weil das Publikum nicht wagte, die Aufführung zu verhindern. Napoleon applaudierte nur einmal im dritten Akt. Was Wagner litt, können Sie sich vorstellen. Als alles zu Ende war, umarmte er mich, vor Aufregung zitternd, und sagte: „Sie haben mich gerettet." Er war auch bei den nächsten beiden Aufführungen zugegen, denn das Werk mußte kontraktlich dreimal gegeben werden, und Wagner verlangte, daß es so geschehe. Bei diesen Aufführungen gab es keinen Skandal, aber gepfiffen wurde auch."

— „Welch ein Volk, das in diesen *(Bellinis)* lüsternen Klageliedern die Tiefe seiner Seele ausgesprochen findet! Rossini wurde in Italien beneidet, bewundert, vergöttert, aber für Bellini schwärmte man wie für einen Geliebten. Rossini hat mit dem Leichtmute und der Frivolität eines schlaffen Geschlechtes sein geniales Spiel getrieben; Bellini hauchte, so meinten die Patrioten, den Schmerz über die Knechtschaft der Nation in Tönen aus. Ein Volk aber, welches einen Bellini zu seinem Tyrtäus macht, ist ein verlorenes Volk, und wenn es seine Erhebung auch noch so großtönend beginnt, so wird ihm doch der Tag des Gerichtes nicht lange ausbleiben." (Riehl, Musik. Charakterköpfe, II. Folge, S. 56, a. 1860.)

— Einer Einladung der Theaterleitung der VI. Armee folgend, hat der *Städtische Gesangverein Aachen* in einer Stärke von 250 Damen und Herren unter Leitung von *Fritz Busch* an der Westfront gesungen. Im Deutschen Theater in Lille, in den Kathedralen zu Douai und Cambrai, sowie im Theatre de la Monnaie in Brüssel wurde Haydns Oratorium *„Die Jahreszeiten"* vor unseren Feldgrauen aufgeführt, die die ausgezeichnete Aufführung mit starkem Beifall aufnahmen. Als Solisten wirkten mit: Frau *Bellwidt*-Frankfurt (Sopran), *Schilbach-Arnold*-Köln (Tenor) und Kammersänger *Fischer*-Sondershausen (Baß).

— Die Errichtung eines *Meyerbeer-Denkmals* wurde in Berlin beschlossen.

— Die *Leipziger Oper* plant einen großen Mozart-Zyklus.

— Das Brahms-Konservatorium in *Düsseldorf* (Leitung: *R. Weinmann*) hat zwei weitere Lehrkräfte, Opernsänger Erich Thiess und Musikdirektor Göthel (Klavier) angestellt.

— Elisabeth Hofmeier-Hoffes bittet als Leiterin der *„Kleidersammelstelle für notleidende Künstler"* um Zusendung von Damen- und Herrengarderobe. *Geschäftsstelle: Berlin W. 35, Potsdamerstraße* 28 („Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands").

— Das *Darmstädter Hoftheater* beabsichtigt im März eine Gastspielreise nach der Schweiz zu unternehmen. Bei dieser wird in erster Linie Clemens v. Franckensteins Pantomime „Die Biene" (Text von Grete Wiesenthal) zur Aufführung gelangen. Herrn v. Franckensteins Musik wird bei dieser Wahl hoffentlich weniger ausschlaggebend gewesen sein als Grete Wiesenthals Tanzkunst.

— *Oskar Fried* wird mit dem Berliner *Blüthner-Orchester* eine Konzertreise in die Schweiz unternehmen.

— Nach zweijährigem Unterbrechen des Betriebes wird das Theater in *Zug* wieder geöffnet werden.

— In *Montreux* bildete sich auf Veranlassung der französischen und belgischen Gesandtschaft ein *Internierten-Symphonieorchester*, welches den internierten Berufsmusikern und Dilettanten ermöglichen soll, ihre Kunst auszuüben. Die Direktion liegt in Händen von *Marc de Roux*, Professor der „Schola cantorum" in Paris, zurzeit Internierter.

— Die diesjährigen *Diplomprüfungen* des *Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes* finden im April in Zürich und Lausanne statt.

— Seit Kriegsausbruch sind die französischen Musikzeitschriften, der „Courrier musical", „Le Ménestrel" und „S. I. M.", „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" (Sektion Frankreich), nicht mehr erschienen. Nun wird das Wiedererscheinen wenigstens des „Courrier musical" unter der Redaktion von René Doire für Anfang dieses Jahres wieder angesagt.

Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung

Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Ich habe dir doch schon einmal meine Ansicht über diesen Punkt gesagt, Gerdachen." — „Das war eine liebe Trostansicht; es ist doch ein Jammer um ein solches Fest zu kommen — es ist solch ein wunderschönes Fest."

„Ich wußte nicht, daß dir soviel an Weihnachten liegt."

„O doch! in dieser Feier ist eine solche Weihe, schon das allgemeine Beschenken ist ein herrlicher Brauch. Ich glaube, daß es die Herzen weitet."

„Das glaube ich auch."

„Und weißt du, als ganz kleines Mädchen war ich oft sehr unglücklich und da betete ich immer zum lieben Gott, er möchte mich zu sich nehmen, aber erst nach Weihnachten, weil ich den Baum und die Geschenke sehen wollte."

„Warum warst du denn so unglücklich, meine Gerda? Du hattest es doch nicht schlechter, als deine Schwestern; ich habe es wohl bemerkt und war so traurig, dir nicht helfen zu können."

„Es liegt jedenfalls in mir. Es fing schon damit an, daß ich mir keine Himmelsleiter bauen konnte, um zu meiner Mutter zu gelangen oder vielmehr, baute ich sie mir damals in Tönen und war ganz berauscht von der Schönheit dieser Leiter; du kannst dir meinen Kummer gar nicht vorstellen als du mir erklärtest, es habe keinen Zweck, meine Mutter käme doch nicht wieder herunter — es war mein erstes Leid. Du kannst es daraus ermessen, daß ich mich dessen noch erinnere, trotzdem ich damals erst fünf Jahre alt war. Ich begriff sofort den Umfang unseres Unglücks." Anna antwortete nichts darauf und Gerda fuhr fort: „Mein zweiter Schmerz war das Verbot Herrn Schmidts: ich sollte nicht mehr phantasieren. Ganz elend war ich davon."

„Und was war dann, Gerda?"

„Dann kam das Gefühl meiner manuellen Ungeschicklichkeit, das Bewußtsein dieser Unfähigkeit nahm mir jede Lebenslust, ich fürchtete mich vor allem, und so kam immer eins zum andern."

„Als du mir aber damals deinen Wunsch uns zu verlassen kundtatest, gabst du mir an, daß dir die häusliche Atmosphäre schade."

„Das tat sie auch — sie lähmte mich, machte mich mitunter verzweifelt; soll ich dir ein Gedicht vorlesen, das in jenen Zeiten entstanden ist?"

„Tue das."

Gerda klingelte dem Mädchen und erklärte, wo ihr Tagebuch zu finden sei. In einigen Minuten erschien es wieder damit und sie las:

Das ist ein Drängen nach den Wirklichkeiten,
Das ist ein Eilen und ein Hasten,
Ein Sehnen nach den Alltagslasten,
Ein Suchen vieler Kleinigkeiten.
Wie Parasiten einen Baum verheeren,
Mit zieren Gliedern ihm von allen Seiten
Sein Mark aufsaugend ihr Gerank verbreiten
Und an den feinsten Lebensfasern zehren,
So werden jene stumpfen Wirklichkeiten,
Die deiner Seele Unrast will erraffen,
Dich niederdrücken, Drangsal dir bereiten:
An ihrer Vielheit wirst du bald erschlaffen,
Sie hat der Mensch im Wahn zu allen Zeiten
Als seine eigne Fessel sich geschaffen.

„Du dichtest, Gerda? Und noch dazu in Sonettform! Das wußte ich nicht!"

„Ich weiß nicht, ob du das dichten nennen kannst, es ist halt der Ausfluß meiner Gefühle. Ich verband damit keine künstlerischen Absichten."

„Daß du aber dein Empfinden in so streng gebundener Form ausdrückst, spricht dafür. Den technischen Wert dieser Verse kann ich nicht beurteilen. Gedanklich gefallen sie mir gut, betrüben mich aber gleichzeitig, wie du dir wohl denken kannst!" Ihre Pflegemutter wendete sich einen Augenblick ab, um ihre Tränen zu verbergen, aber Gerda sah es noch.

„Was ist denn?" fragte sie betroffen.

„Du weißt nicht, wie schmerzlich es mir ist, dich heute nach allem auszuforschen, als ob du eine Fremde wärst, die bei mir zu Besuch ist. Ich fühlte viel von dir, weil mich deine Last, die du mich nicht mittragen ließest, immer beschwerte — es ist sehr bitter, die Seelen seiner Lieben so sternenweit von sich zu wissen."

„Jetzt ist aber meine Seele nicht mehr sternenweit von dir!"

„Ich weiß wohl, Gerda, mein langjähriger Kummer übermannte mich nur."

Gerda beugte sich über die gütigen Hände und küßte sie. „Als Kind habe ich hier viel geschrieben; es drängte mich, meine Liebe zur Natur auszusprechen. Ich gab es auf, weil Marie eines Tages mein Heftchen fand und daraus vorlas. Ich wurde ausgelacht und hatte doch die Gedichte mit solcher Freude und Hingebung geschrieben." — Eine leise Bitterkeit lag in diesen Worten, die Anna tief ins Herz schnitt; sie strich ihr über den Kopf: „Kannst du mir noch ein Gedicht sagen?"

Das Mädchen blickte ihr in die Augen und begann:

„Manche Wünsche sind
wie ein krankes Kind:
Das lächelt müd im Fiebertraum
und schwanket an des Lebens Saum.
Manche Wünsche gleichen
Den stummen bleichen
Winterblumen: in stillen Stunden
sprießen sie unter dem Schnee
und möchten gern gesunden,
Denn selbst das Blühn tut ihnen weh!
Wer weiß, wie manche Wünsche sind,
Die Wünsche, die wir einst als Kind
gehegt und die dann später schliefen,
So tief, ganz tief, in Traumes Tiefen."

„Ich danke dir." Gerda hatte die Verse deutlich, aber leise gesprochen, in einer gleichmäßigen Tonfärbung, die erkennen ließ, daß sie nicht mit großem Nachdruck aufzusagen wünschte, weil ihr die Worte zu nahe gingen. Jetzt sah sie nachdenklich auf ihr Tagebuch: „Mein Gedicht ist ganz einfach, vielleicht schlecht und wertlos, das weiß ich nicht, aber es enthält die Gefühlsskala jener Menschen, die am Leben leiden."

„O Gerda!"

„Am Leben leiden klingt unsagbar traurig, ist aber der richtige Ausdruck für eine derartige Verfassung. Diese Menschen kranken am Dasein, an den Wirklichkeiten, am Alltag: sie haben keine Existenzberechtigung! Man soll über dem Leben stehen, meistens steht man drin, und jene, jene stehen drunter, gehen darin unter."

„Du stehst aber jetzt nicht mehr darunter, nicht wahr?" Bang kam die Frage.

„Ich glaube, daß ich augenblicklich außerhalb von allem bin, mir ist, als ob die Zeit stehen geblieben sei, seit meiner Krankheit, als ob ich nie wieder in gewöhnliche Bahnen zurückgelenkt werden würde. Ich kann vorläufig gar nicht absehen, was aus mir werden soll."

„Jetzt hast du nur eine Pflicht: gesund zu werden, alles übrige findet sich schon."

Gerda betrachtete die schneeglitzernden Eichen: „Ich glaube, ich bin ein wenig luftmüde."

„Ich glaube, wir haben zu viel geredet, Gerda."

Achtundzwanzigstes Kapitel.

„Du mußt in Berlin sehr fehlen." Gerda sagte das eines Abends nach Tisch; sie lag im Zimmer ihrer Pflegemutter, die Stunde vor dem Schlafengehen verbrachten sie allabendlich dort, es war behaglicher, als zu zweit in der geräumigen leeren Diele zu sitzen. Was sagen denn Onkel und die Mädchen dazu, daß du so lange von ihnen fortbleibst?" Gerda wollte einen gleichgültigen Ton anschlagen, es gelang ihr aber nicht und sie wurde blutrot. „Sind sie denn nicht sehr böse auf mich?"

„Nein, Gerda, sie wissen ja, daß du noch leidend bist und bedauern nur, dich nicht zu sehen. Uebrigens, wie ist es, soll ich Marie über Sonntag herauskommen lassen?"

Gerda bedeckte ihr Gesicht mit den Händen, um die Schamröte zu verbergen, ich glaube, ich möchte keine Menschen sehen, es strengt mich noch sehr an, nur du, du machst mich nicht müde! Aber ich weiß, es ist sehr unrecht, meine Schwester nicht sehen zu wollen." Sie weinte fast vor Erregung . . .

„Meine liebe Gerda, kein Mensch ist dir böse, wir haben alle nur einen Wunsch, dich bald hergestellt zu sehen. Maries Herkommen war noch gar nicht in Aussicht genommen — es ist ein Vorschlag von mir, der selbstverständlich ganz unter uns bleibt, verlaß dich darauf."

„Ich finde, sie erholt sich sehr langsam, und ich hatte mir so viel von dieser ländlichen Abgeschiedenheit ver-

sprochen." Der Geheimrat ging nachdenklich auf der Diele umher.

„Sie sieht aber viel besser aus und hat auch etwas zugenommen."

„Das ist wohl richtig, das Allgemeinbefinden hat sich nicht unwesentlich gebessert, aber sie ist doch sehr matt und die Herztätigkeit gefällt mir noch nicht recht, außer etwas Unterhaltungslektüre ist jede geistige Beschäftigung streng zu vermeiden; an Musik natürlich noch gar nicht zu denken."

„O, sie ist sehr vernünftig und äußert überhaupt keinen Wunsch. Im Gegenteil, ich fände es viel natürlicher, sie hätte irgend ein Anliegen."

„Freuen Sie sich, vorläufig ist es viel besser so. Die Pflege ist leicht, solange Sie ihr nichts zu verbieten haben. Uebrigens" — er dämpfte die Stimme, „meiner Ansicht nach hat sie noch etwas auf dem Herzen — aber fragen Sie nicht, warten Sie, bis es von selbst kommt."

„Wie ist er eigentlich mit mir zufrieden?"

„Außerordentlich, mein Herzenskind, er freut sich sehr über dein gutes Aussehen und deine Gewichtszunahme."

„Bald werde ich neunzehn Jahre alt," war ihre Antwort.

Ueberrascht sah Anna auf: „Was hat denn das damit zu tun?"

„O gar nichts, ich meinte nur! Ich finde, daß ich für mein Alter schon sehr viel erlebt und durchgemacht habe, weiter nichts . . . stell dir vor, wenn mein ganzes Leben so weitergehen sollte — schrecklich wäre das."

„Ich hoffe und wünsche, daß du endlich zur Ruhe kommen möchtest, mein Herzenskind, ich glaube, daß es einen gewissen Ausgleich gibt: Menschen, die es zuerst schwer hatten, haben es später leichter und umgekehrt."

„Glaubst du nicht, daß es Leute gibt, die immer Unglück haben?"

„Nein, Gerda."

Diese Unterhaltung stimmte Gerda sehr nachdenklich; sie sagte tagsüber nicht mehr viel, aber daß ihr manches im Kopf herumging, sah Anna. Ihr Verständnis für das Sorgenkind erweiterte sich täglich, sie suchte jede Regung dieser unruhigen Seele zu belauschen. Und Gerda ging jetzt mit Freuden auf dieses liebevolle Eindringen in ihr Wesen ein.

„Mir ist, als ob ich dich jetzt erst kennen lernte," sagte sie einmal. „Wie konnte ich solange an dir vorbeileben!"

„Dafür werden wir uns auch nicht mehr verlieren, nicht wahr, Gerda? Du siehst also, daß es sich gelohnt hat, das Weihnachstfest in Leipzig zu verbringen."

„Leipzig, ach, Leipzig! Unendlich weit kommt mir das alles vor, zuweilen ist mir, als hätte ich es geträumt, und doch habe ich dort so liebe Freunde zurückgelassen und so viele Lieblingsträume . . ." sie sah wehmütig vor sich hin. „Es ist hart, seinen Ehrgeiz begraben zu haben, ich fühle mich gedemütigt."

„Denke jetzt nicht an die Vergangenheit, freue dich an dem herrlichen Winter, den wir hier verleben, sieh, wie gut es der Himmel mit uns meint, ein Tag ist immer schöner als der andere."

Und Gerda lehnt sich zurück und sieht in all den Glanz hinaus, die Sonne ist in diesen vierzehn Tagen schon bedeutend kräftiger geworden, sie vergoldet den silbernen Winter und die Eiszapfen schmelzen in großen funkelnden Tränen . . .

In der Nacht beginnt es schon zu tauen. Der nächste Morgen hat einen grauen Vorhang vor das liebe Sonnenangesicht gezogen und es tropft und tropft und tropft. Die Erde erschauert. Man fühlt es deutlich, wie ungern sie sich von ihrem wärmenden, strahlenden Gewande trennt. Bald steht sie entblößt da und schämt sich ihrer Nacktheit. Die Winde treiben ihr Spiel mit ihr, die kalten verhöhnen sie und die warmen kosen und wiederum geht ein langer Schauer über die Erde — das ist die Verkündigung, — mit ernstem Lächeln teilt die Sonne das Gewölk und segnet die Erwartungsvolle, — von nun an liegt ein stilles Ahnen in der Luft. So ist es jetzt in Dannewitz. Es taut so mächtig, daß der Schnee bald zerronnen ist und die Wege unter Wasser stehen. Allüberall ist ein kräftiger Erdduft; jetzt gesellen sich auch schon die Amseln zu den Sperlingen, die sich täglich bei Gerda einfinden, um sich ihr Frühmahl zu holen, und sie machen alle einen flotten, zuversichtlichen Eindruck.

Nicht so Gerda. Ihr hatte der schimmernde Winter wohl getan, während sie dieses dem Frühling Entgegenleben entmutigte. Die Genesung schritt jetzt nur sehr langsam fort und Anna sorgte sich heimlich. Die Tage waren meistens feucht und sonnenlos und die Liegekuren mußten eingeschränkt werden. Sie machten zusammen kleine Ausfahrten mit dem kräftigen Einspänner. Aber Gerda blieb schmal, ihre Gesichtsfarbe war zart, ihre Stimmung oft gedrückt.

„So viel Hoffnung, wie jetzt in der Natur liegt, kann ich gar nicht aufbringen," sagte sie einmal.

„Das brauchst du ja auch nicht; nur etwas Fröhlichkeit, Gerdakind. Wenn dich die trüben Tage verstimmen, so wollen wir zwei Beiden in die Sonne reisen. Ich werde den Geheimrat fragen, wie es mit der Riviera steht, willst du?"

„Nein, Mutterchen, ich möchte hier bleiben. Es geht mir ja nicht schlecht, nur etwas müde bin ich und mutlos. Warte nur, wenn ich die ersten Knospen finde und der Himmel ist wieder durchsichtig, dann wird es besser. Das große Wünschen in der Welt strengt mich an und dabei bin ich wunschlos und zufrieden. Ich will nichts anderes, als mit dir sein und alles Versäumte nachholen, was in all diesen Jahren zwischen uns verloren ging."

„Das hast du schon nachgeholt, Gerda."

„Voriges Jahr um diese Zeit entlobte ich mich gerade."

„Ach ja."

„Du mußt nicht seufzen, Mutter, ich bereue meinen Schritt auch nicht einen Augenblick, wie ich überhaupt den Lebensplan, den ich mir selbständig vorgezeichnet habe, in seinen großen Linien wenigstens, nur gut heißen kann. Es war für meine Veranlagung das einzig Richtige; daß ich mehrmals gefehlt habe, ist menschlich. Wenn ich noch einmal anfangen müßte, würde ich es genau wieder so machen. Hätte ich nicht Musik studiert, so wäre ich bestimmt viel unglücklicher geworden und sobald ich wieder gesund bin, will ich fortfahren."

„Gerda!" In dem Ausruf lag so viel Schmerz, daß Gerda erschrocken aufsah.

Dann sagte sie leise: „Trotz allem, was geschah, möchte ich fortfahren, nur im Ausüben meiner Kunst kann ich glücklich werden — und daß ich doch eine Künstlerin bin, das fühle ich — trotz allem, trotz allem."

„Werde nur erst ganz gesund, Gerda, alles andere wird sich dann schon finden" — eine große Enttäuschung war in Annas Zügen zu lesen.

„Bist du mir böse?"

„Böse nicht, traurig. Ich hatte gehofft, du würdest mir nunmehr erhalten bleiben."

„Vorläufig hast du mich noch auf lange." Gerda streichelte die Hand ihrer Pflegemutter, aber ein wehmütiges Lächeln umspielte ihren Mund und in ihrem Herzen ging ein übermächtiges Sehnen nach Ralph Eschenbach. Sie wußte, daß sie dieses Gefühl nur durch eine vollkommene Hingabe an ihre geliebte Kunst meistern konnte . . . Die Erinnerung an ihn wurde durch die Ruhe und Untätigkeit besonders lebhaft und eine Scheu mit ihrer Pflegemutter über den Gegenstand ihrer Leidenschaft zu sprechen, verstärkte ihr Mißbehagen — so war Gerda trotz aller Mutterliebe allein mit ihrem Hangen . . . und das Hangen wuchs . . .

Am Nachmittag war sie eifrig damit beschäftigt, in ihr Tagebuch zu schreiben.

„Du mußt dich nicht übermüden, Gerda."

„Nein, das will ich auch nicht, aber es drängt mich schon lange, einiges einzutragen. Mein Tagebuch war von jeher mein liebster Beichtvater." Und sie schrieb eifrig weiter. Anna ließ sie gewähren; es war nicht gut, ihre überempfindlichen Nerven durch Widerspruch zu reizen.

Beim Tee sagte Gerda: „Es wundert mich, daß du mich nie fragst."

„Wonach sollte ich denn fragen, Kind?"

„Nun, nach der Vergangenheit, nach den Begebnissen, die zum Teil an meiner Krankheit schuld waren."

„Einiges weiß ich, außerdem dachte ich nicht, daß es dir lieb wäre, darüber zu sprechen."

„Das ist es auch nicht einerseits, andererseits drückt mich manches schmerzlich! Ich komme mir vor, wie jemand, dessen Körper mit Wunden bedeckt ist und der nicht weiß, auf welche Seite er sich legen soll."

„Mein armes Kind, du warst bis jetzt so ruhig."

„Das war ich auch, da ist es plötzlich über mich gekommen und quält und wurmt mich! — Dabei kann ich nichts tun, gar nichts, als zu suchen es zu vergessen!"

„Du mußt es abschütteln wie einen bösen Traum."

„Ach, wer das könnte." Gerda ging ans Fenster. Der Wind heulte und es regnete in Strömen. Trostlos lag der See und die Bäume seufzten. „Sieh nur das Wetter, es macht mich so unfroh, so vieles macht mich unfroh. Ach, Mutter, ich fürchte mich so."

„Vor was denn?" Frau Lessing hat sie in die Arme genommen. Wie schlank sie ist, wie leicht!

„Ich fürchte mich so unsagbar vor dem Leben. Schmerzen kann ich ganz gut ertragen, nur nicht dieses schreckliche am Leben leiden — es gibt nichts Schlimmeres."

„Gerdakind, du bist übermüdet. Laß du dein Tagebuch vorläufig liegen. Das hat Zeit. Du hast jetzt gar keinen Grund, unglücklich zu sein und auch keine Berechtigung dazu — wenn du ganz gesund bist, leidest du nicht, glaube mir."

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 20. Jan. Ausgabe dieses Heftes am 1. Februar, des nächsten Heftes am 15. Februar.

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