Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1918

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0039|LOG_0025

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Neue Musik-Zeitung

39. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1918 / Heft 22

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt: Künstlertypen, Menschheitstypen. Von Dr. Ottmar Rutz (München). — Briefe von Robert Volkmann. Gesammelt und herausgegeben von Hans Volkmann. (Schluß.) — Heinrich Sindlinger †. Nekrolog. — Musikbriefe: Hamburg, Kassel, Koburg, Leipzig, München, Stuttgart, Straßburg, Weimar, Würzburg. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Besprechungen: Neue Gesangsmusik, Neue Bücher. — Neue Musikalien. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Künstlertypen, Menschheitstypen.

Von Dr. Ottmar Rutz (München).

Jahrzehntelange Forschungen haben es als sicher ergeben, daß jeder Mensch einen bestimmten seelischen Typus besitzt, dem ein körperlicher Typus zugehört. Er hat diesen seelischen und den zugehörigen körperlichen Typus mit einer großen Klasse von Mitmenschen gemein, um sich aber desto schärfer von anderen großen Klassen zu unterscheiden, die andere Typen haben.

Diese seelischen Typen sind in ihrer Zahl beschränkt, sie verschmelzen stets mit der Gesamtpersönlichkeit zu einer untrennbaren Einheit. Innerhalb des gleichen Typus mit seinen Millionen von Angehörigen gibt es neben den typischen Besonderheiten des Seelischen und Körperlichen zahllose individuelle Besonderheiten.

Doch ergreift der seelische Typus den ganzen Menschen: er regelt den Verlauf seiner Gemütsbewegungen, beeinflußt seine Denkmethode und beherrscht den körperlichen Ausdruck. Der Umfang dieses seelischen Ausdrucksgebietes ist ein gewaltiger: der seelische Typus formt die körperliche Gestalt seines Trägers (Körpertypus), seine Bewegungen, das Spiel der Arme, Hände und Beine insbesondere die Handschrift, er bestimmt den Klangcharakter der Stimme (Stimmtypus), die Atemtätigkeit (Atemtypus), den melodischen und rhythmischen Ablauf der Rede und des selbsterfundenen Gesanges. Noch mehr: er beherrscht das gesamte künstlerische Gestalten in Wort und Ton, bildnerische Schöpfungen und architektonische. So treten denn aus dem unendlichen Kreis der Menschheitstypen die künstlerisch verklärten als besondere Typen heraus: die Künstlertypen. Zwar mag vielfach das menschlich Typische eines Künstlers durch Nachahmung eines fremden Künstlertypus verwischt und beeinträchtigt sein. Allein gerade die größten Künstler haben ihre ausgeprägte „Handschrift", ein immer wiederkehrendes Etwas in ihren Werken, das sie dem Kundigen verrät. Wir erkennen das ebenso bei dem Maler wie Bildhauer, dem Architekten und Kunstgewerbler, bei dem Tondichter ebenso wie bei dem Sprachdichter. Den Pinselstrich des berühmten Meisters erkennen wir unter hundert Bildern heraus. Der Stein der Statue weist mit bestimmten Merkmalen auf die Hand, die den Meißel geführt. Von bekannten Werken eines Meisters schließt der Beschauer oder Hörer nach ganz bestimmten typischen Merkmalen auf den gleichen Schöpfer bei ihm bisher unbekannten Schöpfungen, ohne sich vielleicht erst Gedanken über die Eigenart dieser Merkmale zu machen. Genug: er kennt sie eben aus Erfahrung und erkennt sie wieder. Gewisse charakteristische Formen und Wendungen bringt jeder große Meister in ständiger Wiederholung: sie machen neben anderen das Wesen seines originalen Schaffens aus. In Anfangswerken deuten sie sich erst an: die Tatze des Löwen.

Das menschlich Typische ist da stets künstlerisch verklärt und erhoben. Wie der Künstler im Leben spricht, wie er leibt und lebt, so leben auch, bald deutlich, bald weniger deutlich erkennbar und durch die besonderen Ziele einer künstlerischen Aufgabe, durch den Ueberreichtum individueller Besonderheiten verdeckt, die Gestalten, die er schafft.

Der nachschaffende Künstler, wie überhaupt jeder künstlerisch Genießende gerät nun stets in ein besonderes Verhältnis zu dem Typus des schaffenden Künstlers: Jeder Nachschaffende, jeder Kunstgenießer hat seinen seelischen Typus mit allen zugehörigen körperlichen und stimmlichen Besonderheiten. Ist der seelische Typus des Schaffenden und des Nachschaffenden gleich, so herrscht typische Uebereinstimmung, ist er anders, so beginnt ein Kampf zwischen den Typen in doppelter Beziehung, zwischen den seelischen und den körperlichen Typen. Der seelische Typus des Wiedergebenden — der Sängertypus, Redner-, Schauspielertypus — sucht sich selbst gegenüber dem seelischen Typus des Schöpfers zu behaupten, diesen zu unterdrücken, gewaltsam umzumodeln oder sich lau mit ihm auseinanderzusetzen. Doch oft tritt auch der glückliche Fall ein, daß die Seele des Wiedergebenden, des Kunstgenießers durch suggestiven Einfluß des schöpferischen Seelentypus sich völlig in diesen einfühlt, ihren eigenen Typus verläßt und abstreift: dann geht sie ganz im schöpferischen Typus auf, die Grundlage für das völlige künstlerische Verständnis ist vorhanden. Doch eines kann noch fehlen: der körperliche und stimmliche Typus des Wiedergebenden kann sich noch eigensinnig behaupten. Das hat zur Folge, daß die Wiedergabe nicht künstlerisch vollendet, sondern mit Mängeln aller möglicher Art behaftet ist, deren Auftreten bisher unerklärlich war. Auch da kann aber ein Glücksfall eintreten: unter dem gleichen suggestiven Einfluß wie oben stellt sich der Wiedergebende auch körperlich und stimmlich um, nimmt einen andern Körper- und Stimmtypus an. An die Stelle dieses zufälligen, vielfach unkontrollierbaren und unbewußten Umstellens die bewußte Annahme des richtigen zugehörigen Körper- und Stimmtypus zu setzen, ist ja der Kernpunkt der Rutzschen Typenlehre, soweit sie Stimmbildungslehre ist, nachdem durch Joseph Rutz die verschiedenen Haupt- und Untertypen der Körper- und Stimmeinstellung entdeckt worden waren.

Hieraus ergibt sich klar die formgestaltende Macht des seelischen Typus. Nicht so ist es, als ob die körperliche Umstellung eine Aenderung des seelischen Typus bedeute, nein, sie bedeutet nur die Annahme der zugehörigen (adäquaten) Ausdrucksmittel des seelischen Typus; diesen selbst muß sich der Nachschaffende, der Kunstgenießer durch seelisches Einfühlen mittels des Willens zum Nachfühlen als suggestiv erworbenen verschaffen. Drum würde es auch dem schaffenden Künstler nicht möglich sein, dadurch in einem anderen seelischen Typus zu schaffen, daß er sich lediglich körperlich umstellt. Wer das meint, übersieht, daß der körperliche und stimmliche Typus (nebst zugehörigem Atemtypus) ja nur eine körperliche Folgewirkung der seelischen Erregung ist. Niemand kann ernsthaft behaupten, daß die Ausdrucksgebärde der Trauer dasselbe sei wie das Gefühl der Trauer, vielmehr ruft erst diese jene hervor.

Andererseits ist es möglich, die Gebärde der Trauer willkürlich anzunehmen. Durch den Willen zur Annahme lediglich der Ausdrucksbewegung kann ich aber nicht die Gemütsbewegung der Trauer hervorrufen.

Vielfach mag der naiv Urteilende, dem die menschliche Natur ein Buch mit sieben Siegeln ist, es nicht verstehen, wieso die Muskeln des Körpers, die ihm nur Stücke Fleisches sind, mit dem Seelischen in Zusammenhang stehen können. Da möchte er auf das verwiesen werden, was in langen Jahren mühevollster Arbeit die Seelenforscher — die Psychologen, Physiologen und Nervenphysiologen — festgestellt haben: daß nämlich der Muskel als Fleisch für sich gar nichts ist; er lebt und gedeiht nur, weil er durch Nerven vom Gehirn aus gespeist und gelenkt wird. Im Gehirn aber — im Großgehirn — ist der Sitz aller höheren und höchsten seelischen Fähigkeiten. Wenn durch die Erregung des Seelischen, vom Großgehirn aus, die zum übrigen Körper führenden Nerven erregt werden und dadurch der Körper in seinen Formen gestaltet wird, so ist diese Gestaltung nicht selbst mit dem Seelischen gleichbedeutend, sondern nur eine Wirkung der seelischen Erregung.

Das zeigt sich analog auch an den Werken der schaffenden Künstler. Sie tragen den künstlerisch verklärten Ausdruck des Seelischen und sind doch nicht das Seelische selbst. Doch verdanken wir gerade diesen Merkmalen des Ausdrucks, wie sie erfahrungsmäßig festgestellt worden sind, einen tiefen Einblick in die Natur des Schaffenden, in die Seele des Künstlers, in das Wesen des Rein-Künstlerischen.

Jeder seelische Typus hat seine besonderen Formmerkmale: Tondichtungen mit dem Typus I zeichnen sich durch große Gleichmäßigkeit im Rhythmus, durch glatten Melodiefluß, übersichtliche Gliederung, stark gewölbte melodische Linien und Neigung zu raschem Tempo aus. Sie vermeiden große Gegensätze in der Lautheit. Als heiß und zugleich weich kann man am besten die seelischen Gefühle dieses Typus bezeichnen, des südlichen, italienischen oder römischen. Aus der großen Zahl der Angehörigen dieses Typus I seien lediglich Palestrina, Salvator Rosa von älteren, Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo von neueren Tondichtern genannt, unter deutschen: Mozart, Haydn, Schubert, Bruckner.

Das Typische, das in den Werken der Tondichter mit Typus I herrscht, ist ebenso für die Sprachwerke bezeichnend: rasches Tempo der Rede, übersichtliche Gliederung, melodische Sprechweise, glatter Fluß. Sie eignen ebenso den alten Römern wie Horatius, Ovid, Cicero, wie den italienischen Dichtern von Dante, Tasso bis Manzoni. Unter den deutschen Dichtern haben sie Goethe, Rückert, Körner, Heyse, Jakobowski.

Bekannt ist, daß Goethe selbst als einen Komponisten für seinen Faust den typisch gleichen Mozart nannte, daß neuere Forschungen (Nohl, über „Typische Kunststile", Diederichs) die „Süße Kampflosigkeit", das „Getragenwerden", die „Leichtigkeit der Bewegung" als typische Merkmale Goethescher Lyrik, Schubertscher Musik und Mozartscher Werke hervorhebt. Die „Wonne der Hingabe", das „Mühelose", das Fortlaufen des Rhythmus, das anhaltende Fließen, das Harmonische und Melodisch-Schwelgerische finden wir in den Werken des Typus I.

Dem entspricht das dunkel Verschleierte und Weiche des Stimmtypus I, seine satte dunkle Färbung, der mühelose, gehauchte Ansatz, der sinnliche Klangreiz, getragen von tief versammeltem Atem.

In den Werken der bildenden Kunst gewahren wir sinngemäß die gleichen typischen Ausdrucksmerkmale wie bei den Werken der Ton- und Sprachkunst: die harmonische Gleichgestimmtheit und Gesamtstimmung ohne gegensätzliche Farbeneffekte, die Klarheit und Uebersichtlichkeit der allgemeinen Gestaltung und der besonderen Linienführung. Hier wäre die Masse der italienischen Maler, aber ebenso einzelne deutsche, wie Schwind, Lenbach, Feuerbach, Stuck, Hildebrand zu nennen. Der romanische Baustil mit seinen starken Rundungen, seiner übersichtlichen und klaren Linienführung zeigt besonders einfach und überzeugend die Ausdrucksmerkmale des Typus I.

Typus II, der deutsche oder nordisch-weiche Menschheitstypus hat mit dem südlichen Typus eine gewisse Weichheit gemeinsam, unterscheidet sich aber, besonders in seiner reinsten Urform, durch eine klare, überirdische Kälte und Einfachheit von jenem. Das Sinnlich-Schwelgerische des Typus I ist ihm fremd: Reinheit, Klarheit, Gemessenheit bis zur Nüchternheit sind ihm eigen. Die Gefühle des Typus II kann man am besten als kühl und weich beschreiben. Sie verlaufen ohne den heißen Schwung, den die Gefühle des Typus I besitzen. In Ton- und Sprachdichtungen des nordisch-weichen Typus herrschen die einfache, gerade, vom Ueberschwang freie Linie, glatter, doch nicht so eilender Fluß, übersichtliche Gliederung von strenger Einfachheit, zarte Färbung und durchsichtige Gesamtanlage, wenn wir auf die Werke der bildenden Kunst übergehen, ruhige Verteilung des Lichts, lichte Farben und große Weichheit der Linienführung (Biedermeierstil). Der Stimmtypus ist hell und weich. So einfach, wie dies zunächst scheinen mag, ist jedoch die Scheidung von Typus I und II nicht. Es gibt innerhalb eines jeden dieser zwei Typen Untertypen: den Urtypus I (Typus I warm) und den etwas dem Typus II sich annähernden Typus I temperiert (Typus I kalt). Ebenso scheidet sich der Typus II in den Urtypus II (Typus II kalt) und den dem Typus I sich nähernden Untertypus II temperiert (Typus II warm). Die temperierten Untertypen sind — das Nähere würde hier zu weit führen — augenscheinlich durch geschlechtliche Vermischung von Trägern mit Urtypus I und Urtypus II mit nachfolgender Vererbung entstanden. Typus I kalt kann als italienischer Typus mit deutschem Einschlag, Typus II warm als deutscher Typus mit italienischem (südlichem) Einschlag bezeichnet werden. Palestrina, Donizetti, Haydn, Bruckner, Körner, Rückert, der Franzose Debussy haben den heißesten Urtypus I, Verdi und die andern oben genannten italienischen Tondichter den Untertypus I mit nordischem Einschlag, ebenso Goethe, Mozart, Schubert diesen.

Die heiße Ueberschwänglichkeit des Urtypus I ist bei dem Untertypus I mit nordischem Einschlag durch eine gewisse Abklärung gemildert.

Als weitere Komplizierung ist das Auftreten einer besonderen Gefühlsart zu verzeichnen, die sich mit jedem Typus und zwar sei es seiner Urform oder der temperierten Form verbinden kann: die schwerbewegliche (pathetische) Art. Sie tritt uns in Händel verkörpert entgegen, ebenso in Dante, Tasso, Michelangelo und anderen. Während Händel in seinen Werken zwischen dem schwerbeweglichen (großen) Urtypus I und dem Untertypus I mit nordischem Einschlag wechselt, bleiben Dante, Tasso, Michelangelo dem großen Untertypus I mit nordischem Einschlag treu. Wie Michelangelos Gedichte, so drücken seine bildnerischen Werke diesen schwerbeweglichen Typus I mit nordischem Einschlag aus: dieser Ausdrucksstil ist der Stil der Renaissance. Reichbewegte, weitausladende Formen, wuchtige Massen sind der Ausdruck dieses Typus I großer Art, mit einer demnach vorhandenen Milderung durch den abklärenden nordischen Einschlag. Der Gegensatz: Raffael zu Michelangelo ist der Gegensatz des Urtypus I (Typus I warm) kleiner Art mit seiner Weichheit und Beweglichkeit, Inbrunst und Verschleierung, mit seinen dunklen, gesättigten Farben.

Innerhalb des Typus II kehren die gleichen Unterschiede wieder. Nur einige wenige Beispiele seien genannt. Brahms ist der Urtypus II voll Klarheit, Kühle, Gefühlseinfachheit bis zur Nüchternheit. Robert Franz, Typus II mit südlichem Einschlag, drückt ein reicheres, lebhafteres Gemütsleben, mit einer Neigung zum Romantischen aus. Schumann (übrigens zwischen „Kalt" und „Warm" wechselnd) ist in den meisten seiner Werke der Romantiker der wärmeren Spielart des Typus II. Beethoven — in den Arten wechselnd — tritt uns in Fidelio und der „Hohen Messe" wie Brahms, in Liedern wie Mignon, Adelaide, An den fernen Geliebten, Andenken wie Schumann entgegen.

Beide, Beethoven und Schumann, werden häufig in ihrem Schaffen noch durch die hinzutretende große (pathetische) Art kompliziert: da tritt dann der weitausladende, gewaltige Schwung, die hochpathetische Geste zu all den sonstigen Ausdrucksmerkmalen hinzu. Stets besitzt diese der Goethe und Mozart so wesensverschiedene Schiller: schwerbeweglich, pathetisch und doch in gleichmäßigem Fluß verlaufen seine Werke,

im Wechsel zwischen Urtypus II und Typus II mit südlichem Einschlag. Das „Sentimentalische" seiner Dichtung umfaßt dies Schwerbewegliche mit gegenüber dem „Naiven" und Leichtbeweglichen Goethes und Mozarts. Schwer und groß wie Schiller tritt uns Dürer (stets augenscheinlich Urtypus II groß) entgegen, zu denen sich im Typus gleich, jedoch mit südlichem Einschlag und schwerer Art die Brüder Kaulbach reihen, desgleichen Hans Thoma. Menzel dagegen besitzt den seelischen Urtypus II (kalt) leichtbeweglicher Art, Richter den Typus II mit südlichem Einschlag. Wie bei Schiller gegenüber Goethe, bei Dürer gegenüber der italienischen Kunst, so gewahren wir bei den andern Angehörigen des Typus II die schmerzliche und kampfvolle Auseinandersetzung mit der Kunst des Typus I.

Ein ganz neues Moment bringt der Typus III, der nordisch harte Typus, der urkeltische, hellenische, französische: das Seelisch-Heftige und Harte, das ungestüm Wechselnde und Gegensätzliche bei geringer Wärme, stets sofort auch geschieden in einen kalten und warmen Untertypus. Der Urtypus III ist kalt, der Untertypus temperiert und dadurch dem Typus I angenähert. Ungleichmäßige Rhythmik, unübersichtliche Gliederung, starke Gegensätze in der Lautheit sind seine Ausdrucksmerkmale in Musik und Sprachdichtung, starke farbige Gegensätze in Musik wie bildender Kunst treten hinzu. Abgesehen von französischen Künstlern sind es unter Deutschen vor allem Bach, Liszt, Wagner, Böcklin, Klinger, die diesen Typus vertreten. Auch hier ist die warme Art im Gefühl und Ausdruck reicher, überschwänglicher, zur Romantik neigend, aber auch weniger klar und übersichtlich. Richard Wagner tritt uns als hochkomplizierter Typus III — bald im Urtypus, bald mit südlichem Einschlag, meist verbunden mit schwerer Art und andern nur kurz zu erwähnenden Arten, nämlich der dramatischen und tiefausgeprägten Art —, entgegen. Aehnlich Kompliziertes kennt der Typus I nur in Händel (bald warm, bald kalt, groß, tiefausgeprägt), Typus II nur in Beethoven (ebenso wechselnd), Dürer (II, kalt, groß, tiefausgeprägt). Dazu kommen Michelangelo (I, kalt, groß), Rubens (III, warm, groß). In der bildenden Kunst, auf die wir damit überleiten, ist der künstlerische Ausdrucksstil des Typus III die Gotik, in seiner warmen, schweren (pathetischen) Art das Barock, in seiner kalten, einfachen Art der altgriechische Baustil und das Empire.

Als gemeinsam für die Werke des Typus III können wir darum das Ungleichmäßige im Rhythmus, das Ruckartige mit Perioden des Nachlassens bezeichnen. Die Gestaltung strebt bei Typus II wie III in die Höhe, aber während Typus II in weichem fortlaufenden Flusse gestaltet, türmt sich Typus III ruckweise, sich überstürzend empor. Typus I dagegen rundet sich ebenmäßig und behende nach Höhe wie Breite gleichermaßen ab. Das Sinnbild des Typus I ist die Kugel, des Typus II die stehende Ellipse, des Typus III die stehende Raute. Der Rokokostil ist zweifellos aus dem Typus I heraus geboren, der Biedermeierstil aus Typus II, wie auch die deutsche Renaissance und deutsch-bürgerliche Gotik durch das weich-kühle Fühlen des Typus II bestimmend beeinflußt ist. Das ruckweise Emporstreben des Typus III kann nicht überzeugender als durch die altfranzösische Gotik veranschaulicht werden. Zwischen ihr und der typischen Ausdrucksmusik Liszts und Wagners ergeben sich überraschende Parallelen, die an längst Bekanntes und Geäußertes anknüpfen: das Unübersichtliche und Verworrene des gotischen Stiles, das schon lange behauptet wird, erinnert an die gleiche Beurteilung der Musik Wagners und Liszts, an die unendliche Melodie, die Chromatik beider; das Zackige ihrer Tonlinien an die Wimperge und Fialen der Gotik. Wie man geäußert hat, daß ihre Musik keinen Ruhepunkt gönne, so hat man dies als Eigenart des gotischen Stiles hervorgehoben: man hat von der „Auflösung" des gotischen Baus gesprochen wie von der Melodie-, ja Musiklosigkeit der Musik des Typus III. In Wirklichkeit ist dies alles eben der echte Ausdruck dieses Seelentypus, der durch ganze Gefühlswelten von Typus I und II geschieden ist, so wie diese sich wieder untereinander scheiden.

Alle diese typischen Verschiedenheiten von Kunst und Künstler haben ihren Grund in den Verschiedenheiten der Menschheitstypen. Neben sie treten noch außerdem die Verschiedenheiten im Rein-Künstlerischen, also künstlerische Besonderheiten, die nicht auf dem Typisch-Seelischen beruhen. Eine kurze Uebersicht macht dies völlig klar: der schaffende Künstler trifft eine doppelte Auslese: 1. er wählt nur die Ausdrucksformen seines Menschheitstypus, und 2. unter diesen, die zahllos vom künstlerisch Wertvollen bis zum künstlerisch Bedeutungslosen sich abstufen, nur die ihm künstlerisch wertvoll erscheinenden. Die weitere rein künstlerische Gestaltung entscheidet über die Kunstformen des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, über die Verbindung mit Fragen der Weltanschauung (Richard Wagner: Schopenhauer, Mozart: Freimaurerei, Bach: Protestantismus, Liszt: Katholizismus, Goethe: Pantheismus), über Aufgaben und Ziele der Kunst (Richard Wagner im Gegensatz zu Meyerbeer trotz gleichen Typus III, wenn schon auch in den Unterarten verschieden). Auch hier ergibt sich allerdings oft eine Richtungsbestimmung durch den Haupttypus: Typus III hat eine innige Neigung zum Affekt, zum gefühlsdramatischen Untertypus, der allerdings in jedem Typus existiert, jedoch bei Angehörigen des Typus III besonders häufig ist, Typus I hat eine Neigung zum Lyrisch-Beschaulichen. Richard Wagners Neigung zum Dramatischen wurzelt so in seinem Typus III, Goethes Lyrik im Typus I. Das Zielmäßige, stetig sich über sich selbst Erhebende Beethovens ist die höchste Entwicklung der Wesensmerkmale des klar und weich, aber stetig fließenden Typus II.

Die Fülle von Vergleichspunkten und Gegensätzen ist, wenn man das ganze Gebiet von Musik, Sprachkunst und bildender Kunst in den Kreis der Betrachtung zieht, geradezu unerschöpflich. So konnte es die Aufgabe dieser Ausführungen nur sein, neben kurzen Zusammenfassungen einzelne Beispiele zu geben[1].

Unter unzähligen beweiskräftigen, wenn schon ungewollten Zeugnissen für die neue Lehre sei nur eines aus neuester Zeit hervorgehoben: „Man wird unstreitig bei Künstlern aller Zeiten, die kühn aus der Vollkraft ihres Ich schöpften, ein ihnen eigentümliches Festgehaltensein von bestimmten Farben ..... mit sicherem Griff klarzulegen vermögen" (Theodor Däubler, Insel-Almanach 1918).

Briefe von Robert Volkmann.

Gesammelt und herausgegeben von Hans Volkmann.

(Schluß.)

Finden Briefe dergleichen launigen Inhalts gewiß das Interesse der großen Allgemeinheit, so fesseln demgegenüber wieder andere mehr die Aufmerksamkeit des kleineren Kreises der Fachmusiker, so besonders die Briefe an Franz Liszt wegen der Widmung seines großen b moll-Trios, für dessen weitere Verbreitung sich der stets hilfsbereite Meister in seiner bekannten hochherzigen Weise bereitwilligst eingesetzt hatte, an führende Persönlichkeiten des damaligen musikalischen Lebens in Deutschland, so an Franz Brendel, den Herausgeber der von Robert Schumann seinerzeit gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", an den Musikschriftsteller Richard Pohl, an die berühmten Geiger Ferdinand David und Edmund Singer wegen der Aufführungen seiner verschiedenen Kammermusikwerke, dabei stets mancherlei schwebende musikalische Fragen und künstlerische Angelegenheiten mit diesen seinen Zeitgenossen besprechend, in gleicher Weise Rat erteilend und erbittend, ferner an Hans v. Bülow zu dessen Vermählung mit Liszts Tochter, Cosima, der späteren Gattin Richard Wagners, wenn er schreibt: „Ich hoffe, daß die Ehe Sie so beglücken möge, wie Sie es verdienen, was Ihnen wohl auch nicht fehlen wird, da,

[1] Eingehende Ausführungen siehe bei Rutz: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Breitkopf & Härtel.

wie ich gehört habe, Ihre Auserwählte mit sehr vielen ausgezeichneten Eigenschaften begabt ist..... Mit Vergnügen las ich auch in den Zeitungen, daß Sie in bevorstehender Saison Orchestergeneral sein werden; ich wünsche Ihnen zu dieser Geduldsprobe einige Scheffel Phlegma und das dabei so nötige Glück."

Im Zusammenhang damit ist es nicht uninteressant die Stellung zu betrachten, die Volkmann dem künstlerischen Leben und Treiben seiner Zeit, der auf Liszt und Wagner aufbauenden „neudeutschen Schule" überhaupt gegenüber einnahm. Während Volkmanns Kompositionen, von dem Standpunkt unserer heutigen Zeit aus beurteilt, mehr der Mendelssohn-Schumannschen Richtung entsprungen zu sein scheinen, hielt sich ihr Schöpfer selbst, wie aus mancherlei Briefstellen deutlich hervorgeht, für einen durchaus fortschrittlich gesinnten, auf der Höhe seiner Zeit und ihren geistigen und technischen Errungenschaften stehenden Künstler. Seine anfangs gewiß freundschaftlichen persönlichen Beziehungen zu den vorhin genannten Persönlichkeiten und dem engsten Liszt'schen Freundeskreis bestätigen dies allem Anschein nach ebenso wie etwa auch die Tatsache, daß er sich von dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig für die Veröffentlichung seines a moll-Quartetts an Stelle eines Honorars in barem Geld die Partitur des „Lohengrin" als Entgelt ausbittet. Auch für Liszts bei dem großen Musikfeste in Pest im Jahr 1865 zum erstenmal aufgeführtes Oratorium „Die heilige Elisabeth" findet er Worte hoher Anerkennung und Wertschätzung, wenn er schreibt: „Das Oratorium halte ich für seine gelungenste Komposition: es ist darin mehr Erfindung, Natürlichkeit, Fluß in den Melodien und Geist in der Durchführung als in allen seinen bisherigen Werken enthalten. Natürlich ist es kein Oratorium im hergebrachten Sinne, und Dittersdorf, Rolle, Graun, Schicht, Schneider möchten kuriose Ohren machen, wenn sie, von denen man mehreren eine „zu reiche" Instrumentation vorwarf, so oft das Posaunengedröhn mit Beckenschall hörten. Und nicht eine einzige Fuge ist drin, dagegen „lohengrinliche" Personencharakterisierung, doch ist das mit Geist gemacht, und wenn die Längen in dem Opus gestrichen werden, können unbefangene Musiker und Laien viel Vergnügen an dem Werke finden. Natürlich übertreibt nun Bülow, der auch hier ist, wenn er dieses Oratorium das größte Werk dieses Jahrhunderts nennt, was er in einem Toaste tat. Mäßigung ist überhaupt nicht seine und seiner Gesinnungsgenossen Sache, wovon er hier wieder verschiedene Beweise ablegte. Der Beifall, den „Die heilige Elisabeth" bei zweimaliger Aufführung erhielt, war begreiflicherweise gewaltig." Und doch kann und will er sich andererseits auch dem von Liszt gegründeten „Allgemeinen deutschen Musikverein", in dessen Streben und Wirken sich damals eben der künstlerische Fortschrittsgedanke am sichtbarsten verkörperte, nicht anschließen, die Einladung, ihm als Mitglied beizutreten, um auf dem bevorstehenden Tonkünstlerfest in Karlsruhe eine seiner Kompositionen aufführen zu können, lehnt er mit der Begründung ab: „Ich will mich nach keiner Seite hin binden. Möglich,. daß ich später meine Meinung in dieser Beziehung ändere; in meiner Isoliertheit hier bin ich gegenwärtig zu wenig mit dem deutschen musikalischen Parteiwesen vertraut, so daß ich es vorziehe, für jetzt lieber gar keiner Partei anzugehören, es müßten denn meine mir unbekannten Gesinnungsgenossen, nämlich jene Künstler, Kunstschriftsteller und Kunstfreunde, die, was sie in der Kunst gut und schön finden (von welcher Seite es auch kommen möge), aufrichtig anerkennen und zu verbreiten suchen, irrtümlich als Partei bezeichnet werden. Nebenbei sei bemerkt, daß ich zu denen gehöre, die hoffen, daß sich die Parteien, die gegenwärtig einander noch schroff entgegenstehen, nach und nach einander nähern und zum Gewinn für die gute Sache endlich ganz vereinigen werden!" Ein andermal schreibt er in dieser gleichen Angelegenheit an Edmund Singer: „Die einen halten mich immer noch für einen Zukunftsmusiker, während andere einen Zopf an mir sehen wollen; ich weiß nur so viel, daß ich weder Zukünftler noch Zopf sein will, sondern bloß Volkmann, und das ist mein Malheur, so 'ne Gesinnungslosigkeit verzeiht man schwer. Ich glaube ohne Vorurteil zu sein (nämlich in rebus music.), weil ich die guten Leistungen jeder Partei anerkenne, soweit mein Urteil reicht; aber ein echter Parteimann tadelt das, und so bin ich zu beklagen. Ich weiß nicht, welches Ihr Dogma ist, ob Sie links, rechts oder in der Mitte sind, kann daher Ihre Leiden und Freuden nicht beurteilen. Wenn ich aber mein Ideal nur halbwegs erreichen will, habe ich noch eine schwere Arbeit vor mir, mögen auch gewisse Herren darüber lächeln!" Gleichwohl schloß sich Volkmann doch späterhin dem „Allgemeinen deutschen Musikverein" an und fast bei jedem der nun in der nächsten Zeit folgenden Tonkünstlerfeste zieren Werke aus seiner Feder das Programm, stets von herzlichem Beifall aus Fach- und Laienkreisen begrüßt. Und doch berührt es wiederum eigenartig, daß Volkmann einerseits mit manchen Musikern, deren künstlerische Bedeutung für uns heutzutage recht wesentlich beschränkt erscheint, nach wie vor im engsten, eingehendsten Briefwechsel gestanden hat, während andererseits dagegen seine persönlichen Beziehungen zu den leitenden Kreisen der neudeutschen Schule im Lauf der Jahre sichtlich erkaltet sind. Auch sein Aufenthalt in Bayreuth im Sommer des Jahres 1882 zur ersten Aufführung des „Parsifal" wird wie auch die Aufführung des „Nibelungenrings" in Pest unter Angelo Neumann im Frühling des darauffolgenden Jahres nur eben mit einigen kurzen Worten flüchtig erwähnt, aber über diese Werke selbst und ihren künstlerischen Eindruck auf ihn, über sein Urteil findet sich in diesen Briefen, doch immerhin recht befremdlicher Weise, nirgends auch nur eine einzige Silbe, so wenig als anscheinend auch ein näherer persönlicher oder brieflicher Verkehr zwischen Wagner und Volkmann von keiner der beiden Seiten versucht, geschweige denn erreicht wurde. Zugegeben selbst, daß Volkmann in vieler Hinsicht eine etwas zurückhaltende und vorsichtige, ja manchmal sogar fast etwas verschlossene Natur gewesen sein mochte, so kann daraus doch wohl nicht mit Unrecht gefolgert werden, daß er ein inneres, auf tiefer Einsicht und begründeter Erkenntnis beruhendes Verhältnis zu Wagner und seiner Kunst nicht hat finden können.

Zwischen solche Erörterungen nicht eben leichter künstlerischer und kunstpolitischer Fragen hinein liest es sich dann wieder überaus freundlich und anheimelnd, mit welch tiefer Herzlichkeit Volkmann trotz seiner weiten räumlichen Entfernung doch eng an seiner Heimat, seinen Geschwistern und deren Kindern hing, wie gern er sie immer auf seinen Reisen besuchte, welch innigen Anteil er stets an ihrem Wohlergehen nahm. Ganz besonders seinen Neffen Oskar, der Apotheker in verschiedenen Städten Sachsens war, scheint er in sein Herz geschlossen zu haben und sehr erheiternd — ein treffliches Beispiel von Volkmanns köstlichem Humor — muten die verschiedenen guten und wohlgemeinten Ratschläge an, die er ihm für seinen Beruf und seine Laufbahn mit auf den Weg gibt: „Du wirst oft mit der Nase und Zunge arbeiten müssen, um zu prüfen, ob die Mischung geeignet ist, die armen Todeskandidaten noch etwas länger, als die lachenden Erben es wünschen, auf den Füßen zu erhalten ... doch sei ja vorsichtig in der Mischung und verwechsele nicht die Rezepte, damit nicht einer, der eine rote Krankheit hat, auch noch eine schwarze dazu kriegt. Dann sagt man wohl: Viel hilft viel, aber den Apothekern möchte ich zurufen: Wenig schadet weniger, und das ist wichtiger; man möchte oft giftig werden über euch giftige Apotheker mit euren lateinischen Speisezetteln..... Wenn ich hören werde, daß du ein recht gescheiter Apotheker geworden bist, werde ich dich noch mehr schätzen als jetzt, wo ich schon so viel Gutes von dir gehört habe; wenn ich aber erfahren werde, daß du die Kunst erfunden hast, wie man ohne Apotheke gesund wird, dann werde ich einen ungeheuren Respekt vor dir bekommen.... Spielst du auch noch Klavier? Ich hoffe; vernachlässige es womöglich nicht ganz, es kann dir manche angenehme Stunde bereiten und dich in Gesellschaften beliebt machen, wodurch auch nichts verdorben wird. Singst du vielleicht gar? Wenn du Stimme hast und Gelegenheit singen zu lernen und zu üben, unterlaß es nicht, du wirst

es nicht bereuen, selbst wenn du kein Sänger von Profession werden willst..... Nun lebe wohl, bleibe gesund, wachse in Weisheit und Tugend sowie in der Kunst, Pillen, Pulver und Salben billig und so zu bereiten, daß man gesund wird davon in Ewigkeit." Bei Oskars erstem Buben war unser Meister denn auch zu Gevatter gebeten worden und in seinem Dankschreiben für diese ihm widerfahrene Ehre hofft er scherzhafter Weise, „das lauwarme Wasser auf dem Kopfe werde den kleinen Heiden einstweilen genügend von den Vorzügen des Christentums überzeugt haben."

So getragen von der Anhänglichkeit und Liebe seiner Verwandten, von Verehrung und Dankbarkeit seiner Schüler und Freunde (zu ihnen gehörte in späteren Jahren auch der Freund Liszts, der bekannte, noch heute lebende einarmige Pianist Graf Géza Zichy), gestützt auf vielfache Erfolge seiner Werke war Robert Volkmann ein heiterer, freundlicher Lebensabend beschieden, so daß er wohl ganz mit Recht von sich sagen durfte: „Mich hat das Schicksal oft bei den Ohren gehabt, mehr als es mir erwünscht war, bis ich mir endlich meine Position erobert habe..... Doch habe ich mich endlich durchgeschlagen, so daß mich wenigstens jetzt die musikalische Menschheit einigermaßen gelten läßt." Sein zielbewußtes eifriges künstlerisches Ringen und Streben fand denn auch nach außen hin Anerkennung und Bestätigung durch seine Berufung als Professor für Kompositionslehre an die berühmte ungarische Landes-Musikakademie in Pest, eine Auszeichnung, die von ihm freilich mehr als eine Bürde denn als eine Würde empfunden werden sollte. In seinen letzten Lebensjahren wohl immer ein wenig leidend, starb er doch eigentlich unerwartet an einem Hirnschlag, als er sich eben zu einer Verabredung mit einem seiner Freunde anschickte.

Ueberblickt man von hier aus rückschauend Volkmanns Persönlichkeit als Künstler und als Mensch, wie sie uns aus eben diesen seinen Briefen so lebenswahr und deutlich entgegentritt, so findet man die eingangs erwähnten Worte über deren tiefe Bedeutung und hohen Wert nicht nur vollauf bestätigt, sondern vielmehr auch in mancher Hinsicht sogar noch übertroffen, und herzlichste Dankbarkeit gebührt dem Herausgeber dieser Sammlung, Dr Hans Volkmann, für seine so mühevolle, treue, schätzenswerte Arbeit; ihren schönsten Dank und Lohn möge sie darin finden, daß Robert Volkmanns Werke, gerade eben an der Hand dieser Briefe, immer mehr und mehr zum Gemeingut unseres Volkes werden und dort, wenn auch erst spät, doch noch endlich jenen Ehrenplatz erringen mögen, der ihnen mit Fug und Recht gebührt.

August Richard (Heilbronn a. N.).

Hofphot. Vollmar, Stuttgart.

Heinrich Sindlinger †.

Heinrich Sindlinger †.

Namenlose Opfer heischt der Moloch Krieg. Er kennt keine Werte. Alles verschlingt er: Besitz, Schönheit, Glück. Wieder hat seine bluttriefende Hand einen Namen ausgelöscht, der einmal in der deutschen Musik Geschichte geworden wäre.

Schon der Tod des Pianisten Sindlinger allein hätte eine schmerzliche Lücke gelassen. Aber der am 18. März an der Westfront Gefallene war mehr.

Sindlinger war geboren am 19. August 1883 im Schulhaus in Gschwend OA. Gaildorf. Wenn je einmal, so hatte hier die Schopenhauersche Hypothese von der Wesensgemeinschaft zwischen Kind und Genie Geltung. Mit vier Jahren spielt der Junge Choräle in allen Tonarten. Als neunjähriger „Organist" besorgt er den musikalischen Teil einer Trauung ohne jede Vorbereitung auf fremder Orgel mit freiem Vor- und Nachspiel. Kaum mit den Füßen aufs Pedal reichend, versieht er häufig den Organistendienst des Vaters. Der 13½-Jährige bringt bei der Aufnahmeprüfung in die Präparandenanstalt Nürtingen außerhalb allen hergebrachten Rahmens mit erstaunlicher Sicherheit Beethovens As dur-Sonate zu Gehör. Und eben dies Hergebrachte hat, wie Tertullian sagt, den jungen Künstler ans Kreuz geschlagen. Mit diesem Seminarkreuz schleppend muß der von seiner hochmusikalischen Mutter so weit Geförderte wie Hans und Kunz die ganze Zweiglesche Klavierschule von A—Z „zur Hebung seiner künstlerischen Fähigkeiten" sich durchmartern. So war eine solch reiche Innennatur, eine solch ausgeprägt künstlerische Wesenseigenheit einem musikalischen Handlangertum wehrlos preisgegeben, das in seiner eingewachsenen, verbohrten, förderungswidrigen, pedantischen Handhabung mit dem griechischen „Pädagogik" im heutigen Sinn schlechterdings nur die Buchstaben gemein hat.

Wie das kurzsichtige, alles und alle nivellierende, von seiten der obersten Behörde gehandhabte System den Werdegang des Höherwollenden um kostbare Jahre brachte, davon zeugt der abschlägige, Sindlinger nach dessen vorzüglich bestandenem II. Dienstexamen erteilte Bescheid über Anstellung in der Nähe Stuttgarts zwecks Besuchs des Konservatoriums. „Was haben Sie bisher in Musik geleistet, das Sie zum Weiterstudium berechtigt?" Mit diesen Worten war die Audienz beim betreffenden Konsistorialrat beendigt. Aus der trostlosen Abgelegenheit eines Schwarzwalddörfchens (zwei Stunden Fußwanderung und drei Stunden Bahn) gab ihm die tiefe Sehnsucht nach Vervollkommnung die Kraft, all diese Unannehmlichkeiten 3 Jahre lang auf sich zu nehmen, um alle 14 Tage den Theorie- und Orgelunterricht bei Professor H. Lang besuchen zu können. Erst der von persönlicher Einengung freiere Heidenheimer Posten eines Organisten und Chordirektors ermöglichte ihm die weitere pianistische Durchbildung bei Professor Benzinger. Was in Sindlinger lag an Reichtum des Könnens, davon zwei Zeugnisse anerkannter Meister. Prof. Benzinger: Herr Sindlinger, den ich nun seit 1½ Jahren zu unterrichten das Vergnügen habe, ist ein ausgesprochenes Klaviertalent, dessen pianistische Befähigung mich schon des öfteren in Erstaunen setzte. In seltenem Maße sind bei ihm alle Vorbedingungen vereinigt: glänzende Hand, Fingerkraft, Klangsinn, technische Geschicklichkeit, ruhige Sicherheit und Energie.

Seine bedeutenden musikalischen Fähigkeiten können so dank dieser glücklichen technischen Veranlagung voll zur Geltung kommen und technisch gefürchtete Werke der Klavierliteratur wie die Brahmssche f moll-Sonate gewinnen unter seiner Hand Gestalt, Leben und Farbe, wie es eben in letzter Linie nur der im höchsten Sinn Begabte zu geben vermag.

15. 5. 1912. Z. B.: Adolf Benzinger
Lehrer am K. Konserv. f. M. in Stuttgart.

Und Prof. Lang charakterisierte den Toten in einem Brief an dessen junge Frau:

„Ich habe mit dem unvergeßlichen Vollendeten einen meiner treuesten, liebsten, begabtesten Schüler verloren, an dem ich nichts als Ehre und Freude erlebt habe und von dessen künstlerischer Kraft und Strebsamkeit und reiner Gesinnung ich

hoffen durfte, er werde auch in einem Wirkungskreis mit weitgesteckten Grenzen als eine Zierde der Schule des Stuttgarter Konservatoriums leuchten. Was für eine treue, reine, köstliche Seele ist er gewesen, der die schönste Eigenschaft echter Künstler, eine edle Kindlichkeit, mit sicherem Kraftgefühl vereinigte."

Sindlingers Können vertrug die vollwertigsten künstlerischen Maßstäbe. Man mußte ihn in der letzten Zeit gehört haben, um die ganze erstaunliche Reife und Größe seines Spiels würdigen zu können. Da war nichts Körperliches mehr, ein tiefgeheimnisvolles Hineinhorchen ins Ewige. Sein Improvisationstalent an Klavier und Orgel hatte etwas Faszinierendes, Atemberaubendes, etwas Unnennbares. Wenn er an der Orgel saß, losgelöst von aller Umwelt und, wie Hebbel so schön sagt, die Atemzüge seiner Seele gingen, da hatte man das Gefühl, als ob „Dinge emportauchen, die im Chaos stecken geblieben sind". Es war ein Beten zur Schönheit, ein Hohepriester waltete hier im Allerheiligsten der Kunst. — Was Wunder, wenn die Zuhörer Aeußerungen taten wie: Am Klavier wie ein gottbegnadeter Künstler, an der Orgel wie ein König! —

Mit alles Wesentliche scharf erfassendem Verstande begabt, meisterte Sindlinger das Schwierigste mit spielender Leichtigkeit. Ein Umwerfen, ein Versagen war bei ihm ausgeschlossen. Und wenn je einmal beim Auswendigspielen eines Klavier- oder Orgelwerks, das er längere Zeit nicht mehr gespielt hatte, das Gedächtnis kurz streikte, Sindlinger überbrückte kongenial die Lücke. Und sein kompositorischer Nachlaß? So wird mancher fragen. Er ist gering. Sindlinger krankte nicht an der alles verseuchenden Komponierwut.

Ehre ihm darum! Dem Drängen seiner Freunde, aus dem tiefquellenden überreichen Brunnen seiner eminenten Begabung schöpfend der Mit- und Nachwelt gebefreudig zu spenden, wehrte er mit bescheidenem Lächeln von innenhafter Verklärung: „Lieber schreibe ich gar nichts, weil ich doch glaube, daß ich zu den Größten nicht gehöre, und weil ich mit den vielen Halben nicht in einem Atemzug genannt sein will." Höchste Bescheidenheit und edelster Künstlerstolz, der sich doch seines Wertes bewußt ist. Von herzgewinnender Liebenswürdigkeit war der Mensch Sindlinger. Eine Wärme strahlte von ihm aus von solcher Schöne, daß man von dem ersten Augenblick an fühlte: Hier ist ein Mensch, ein ganzer Mensch, hier ist Heimat und Licht. Wie kindlich einfach im ganzen Gebaren! Und in diesem Kindsein lag ein gut Teil seiner Persönlichkeit im Goetheschen Sinne. Allem Halben und Aufgeblasenen fremd gegenüberstehend schätzte er Lauterkeit und Ungeschminktheit der Gesinnung über alles. Eine abgeklärte, über dem Leben stehende Urteilsweise über die rätselvollen Zusammenhänge alles Seins kennzeichneten ihn als nicht fern abstehend dem Horazischen: „Nil mirari!" Und wie sagt doch Shakespeare im König Lear: Reif sein ist alles — Danach hat Sindlinger gerungen, darin gipfelte sein Schaffen und Wirken, sein Streben nach reinstem Künstlertum im Menschen.

Und nun ist alles Planen, alles sehnsuchtsglühe Suchen nach diesem harmonischen Zusammenwirken von Geist und Herz jäh unterbrochen worden durch die namenlose Bitterkeit des Todes, der hier als Zerstörer gekommen, nicht als Freund. „Große Talente sind große Naturerscheinungen." Hier zog eine Naturerscheinung von tiefstreichender Zukunftsauswirkung an uns vorüber, einem aufsteigenden Meteor gleich, der nur kurze Leuchtkraft hat für Erdenaugen, aber im unsichtbaren Unendlichen all Dunkel durchstrahlt, um einst wiederzukehren. Denn keiner Seele sehnender Atem ist verloren, er wirkt fort im Raum, im All für ewig und lebt, denn:

Tod nur Schlaf der niemals wach Gewesenen,
Niemals stirbt, wer wach gelebt.

H. K. G-B.

Musikbriefe

Hamburg. Groß war die Fülle des Gebotenen im letzten Musikwinter, doch ist uns wohl selten in dem Maße wie diesmal der unerfreuliche Anblick leerer Konzertsäle erspart geblieben. Inzwischen haben sich die teilweise bedenklich hochgehenden Wogen im Konzertbetrieb etwas geglättet und wenigstens die Abonnementskonzerte sind abgelaufen. Ich nenne zunächst die Philharmonischen. In zehn Konzerten war da wieder eine Fülle an Musik zusammengehäuft, in deren Bewältigung Hausegger Prächtiges leistete. Beethovens sämtliche Symphonien, mit Ausnahme der nur für den Friedensfall angesetzten Neunten, standen obenan. Hausegger bleibt wohl immer der vornehme Dirigent, der in liebevollstem Eingehen und in klarster Auslegung jedes Gedankens ganz besonders umfassende Ausblicke auf Beethovens Symphonienwelt gewährt. Weiter hörte man Bruckners VII., Brahms' IV., Mahlers ungemein fesselnde mit dem naiv-materialistischen Schlußlied, das Lotte Leonard mit leuchtendem Sopran sang, und erstmalig Straeßers bereits anderweitig genugsam gewürdigte G dur-Symphonie. Unter der reichlich bemessenen Zahl der Ouvertüren — Turandot von Weber fesselte besonders durch Feinheit und Rhythmus — fiel jene bei aller melodischen Plauderhaftigkeit immer vornehme und wirklich geistreiche zu Shakespeares Lustspiel „Wie es Euch gefällt" von Wetzler besonders auf, die uns auf die gesamte Musik, von der diese Ouvertüre nur ein Teilbestand ist, sehr neugierig gemacht hat. Wer so ansprechend zu schreiben weiß, hat sicher viel Wertvolles zu sagen. Hausegger hat in übergroßer Bescheidenheit erst zwanzig Jahre verstreichen lassen, bis er uns endlich mit seiner dionysischen Fantasie bekannt machte, die unter den Vorzügen großer melodischer Ausdruckskraft in eine leuchtende Höhenwelt emporführt. Nicht so unbedingt folgt man den düster getragenen Totengesängen für Männerchor, die nebenbei keine ganz einwandfreie Wiedergabe fanden. Unter den Neuheiten fesselten namentlich Szélls Variationen in ihrer prägnanten Ausmünzung eines freundlich anmutenden Gedankens, während Boehes Symphonischer Epilog wie Ritters Trauermusik ziemlich eindruckslos vorüberrauschten; Liszts Hungaria gehört zu jenen Schöpfungen dieses Meisters, die nicht unbedingt von der kompositorischen Mission ihres Schöpfers überzeugen, ehemals nicht und auch heute noch nicht. Frau Mysz-Gmeiner hat an stimmlichen Vorzügen heute zu wesentlich verloren, und Joseph Groenen haben wir noch immer lieber in seinem Element, dem Theater, gehört. Konzertmeister Gesterkamp wußte mit Dworschaks an sich schon die Reihe der Violinkonzerte nicht wesentlich bereichernden a moll-Konzert nur wenig einzunehmen, auch Havemann blieb Mozarts Violinkonzert in A dur in der Ausschöpfung alles darin verborgenen Klangreichtums mancherlei schuldig. Schnabel spielte Brahms' Klavierkonzert in B dur; über allen aber steht — auch den Solisten des Winters überhaupt — die überragende Gestalt eines von so unerhört gesteigerter Musikalität erfüllten Künstlers wie Joseph Pembaur, dessen wahrhaft hinreißende Wiedergabe von Liszts zweitem Klavierkonzert in A dur unauslöschliche Eindrücke hinterließ. — In fast gleichem Maße wie die Philharmonischen bewegen sich die Symphonie-Konzerte unter Eibenschütz, sechs an der Zahl, auf dem gleichwohl nicht immer tragfähigen Boden der Gegenwartskunst, wie gleich das erste Konzert mit dem von Singer gleichwohl ausgezeichnet gespielten Klavierkonzert von Julius Kopsch, eines noch ganz in verantwortungsloser Leichtfertigkeit schaffenden Jünglings, bewies. Aber Eibenschütz bot sonst so viel Ausgezeichnetes, daß man eine gelegentliche Entgleisung gern übersieht. Da war vor allem Weingartners neue Symphonie, namentlich in den beiden Mittelsätzen wirklich köstlich und in ihrer immer feinsinnigen Instrumentation ein schönes Gegenstück zu der instrumentalen und harmonischen Effekthascherei der Neutöner. Auch Friedrich Koch mit seiner Bülow gewidmeten Symphonie in G dur hält es mehr mit der alten Schule, bleibt aber in der Sprache zu einförmig, um restlos zu fesseln. Emil Bohnkes Symphonische Ouvertüre zählt dagegen zum musikalischen Neuland, aber zu jenem, für das auch eine Nachwelt schwerlich je reif werden wird, wenigstens solange man Musik noch nicht für ein instrumentales und harmonisches Rechenexempel ansehen gelernt hat, bei dem gewaltige Fortissimi die Gefühlssprache ersetzen sollen. Auch Edward Moritz' Burleske, die er, nicht zu seinem Vorteil, selbst dirigierte, zählt zu dieser modernen Gattung, aber Moritz ist viel geistreicher und in seiner Tonsprache auch klarer, bei restloser Ausnutzung eines modernen Riesenorchesters. Ludwig Neubecks symphonische Dichtung „Der Sieger" zeigt edle und ansprechende Form, während Zöllners nur Gegenwartswerte aufweisende Tragische Symphonie mit einer wirklich hochstehenden Gefühlswelt wenig gemein hat. Weiter gab es von Tschaikowsky die IV., von Brahms die I. Symphonie nebst der Akademischen Festouvertüre und in wundervoller Ausführung Smetanas Sarka und Mozarts Haffner-Serenade mit dem von Bandler ganz überlegen schön gespielten Geigensolo. Rose Ader vom Stadttheater, die uns leider untreu wird, um den bekannten Weg aller unserer erstklassigen Künstlerinnen, nämlich nach Wien zu gehen, sang ganz bezaubernd die Koloratur-Arie aus Traviata und zwei Strauß-Lieder, während im dritten Konzert Gertrud Schuster-Woldan mit Bruchs unvergleichlich schön gespieltem g moll-Violinkonzert durch eine ansteckende Musikalität überraschte. Edith v. Voigtländer und Lotte Hagnesi mußten sich begnügen, da die Noten zu Brahms' Doppelkonzert ausgeblieben waren, jede für sich mit Mozart und Haydn Ersatz zu bieten, und Xaver Scharwenka bereitete nicht weniger mit seinem dankbaren b moll-Konzert wie mit seinem fortreißenden Spiel erlesenen

Genuß. Am Schluß der Konzerte stand Beethovens dankbar aufgenommene Neunte, ob mit Recht in einer immer noch haß- und todduchflnteten Zeit, mag man an anderer Stelle entscheiden.

Die ganz besondere Gunst, der sich die Brecher- und noch mehr die Fiedler-Konzerte erfreuen, findet einen wesentlichen Grund noch in der ehemaligen Hamburger Tätigkeit der beiden Künstler; beide boten nicht eigentlich Neues, mit Ausnahme von Fiedlers neuem Chorwerk „Schwertschmiede", das, in der Gegenwart wurzelnd, durch die Eindrücke zeitgemäßer gewaltiger Mittel sich präsentiert. Brecher, dessen subtiler Dirigierkunst und liebevollem Versenken wir namentlich in Brahms' III. Symphonie und einer Suite aus Mendelssohns Sommernachtstraummusik eindrucksvolle Genüsse verdanken, brachte nach längerer Zeit wieder Berlioz' Harold in Italien zu Gehör, mit dem ganz ausgezeichneten Heinrich Bandler im Solobratschenpart. Auch Strauß' Don Juan gedieh in ganz überzeugender Schönheit, und für Peter Tschaikowskys bisweilen die Grenzen des rein Musikalischen durch russische Wildheit hart streifende Nußknackersuite, Cherubinis Ali Baba-Ouvertüre und Mozarts g moll-Symphonie brachte er jene feinziselierte Musizierfreudigkeit mit, die immer entzückt. Edith Walker, noch immer gewaltig in ihren dramatischen Ausdrucksmitteln, hat stimmlich doch den Kulminationspunkt ihres Könnens schon überschritten, als daß ihre Salome (Schlußszene) noch restlos hinreißen könnte; dagegen stand Grete Merrem-Nikisch mit Mozarts Rosenarie und einigen Liedern ganz auf der Höhe, die man das Musikalisch-Schöne nennt. Edwin Fischer spielte Beethovens IV. Klavierkonzert mit großer technischer Feinheit, wenngleich musikalisch von andern Gesichtspunkten aus, als man sie sich gerade bei Beethoven denkt. Ganz überlegen aber beherrscht Wera Schapira ihr Instrument in Tschaikowskys B dur-Konzert, und sie riß diesmal um so mehr hin, als auch ein ansteckender seelischer Funke ihrem Spiel nicht fehlte, den man in dieser Stärke ihr bisher nicht geglaubt hätte. — Fiedler zeigte uns noch immer in klarer Ausbreitung eine restlos beleuchtete Welt, in deren erhabene Weiten man seiner überlegenen Führung fast immer unbedingt folgt. Nicht immer hörte man Brahms' Vierte so schön wie hier, auch nicht die Tragische Ouvertüre. Beethovens Eroica, Schuberts C dur-Symphonie, Mendelssohns Fingalshöhle schlossen sich an und auch das Meistersinger-Vorspiel hob sich leuchtend hervor, wenngleich man für die Ausdeutung desselben wohl noch manche andere Lesart finden kann, als gerade Fiedler sie bot. Einen besonderen Gefallen tat er uns dadurch, daß er uns mit Maria Jvogün bekanntmachte, die, was den seelischen Gehalt betrifft, zwar noch zu wünschen übrig läßt, aber durch überlegene stimmliche Vorzüge für sich einnimmt. Veceys Ausdeutung des Brahmsschen Violinkonzerts, das er wie wenige beherrscht, hat schon früher ihre tiefe Wirkung hier nicht verfehlt, und um auch das Klavier zu Worte kommen zu lassen, spielte Professor Karl Friedberg ganz aufgehend in der weich-romantischen Stimmung Schumanns dessen a moll-Konzert. — Auch die Werner Wolff-Konzerte, die zwar auf zwei beschränkt blieben, versprechen immer mehr ein bemerkenswerter Faktor in unserem Musikleben zu werden, um so mehr, als eine sehr bemerkenswerte Begabung den am Stadttheater tätigen Dirigenten auch für das Konzert besonders zu prädestinieren scheint. In Berlioz' Phantastischer Symphonie erklomm er wahre Höhepunkte in der musikalischen Führung, auch mit seiner Ausdeutung von Beethovens V. Symphonie sicherte er sich unbedingte Gefolgschaft, und in einer wenngleich anfangs durch Gleichmäßigkeit etwas ermüdenden Turandot-Suite von Busoni wußte er schließlich doch so große Kontraste anzubringen, daß das Finale (**alla Turca**) geradezu hinriß. Wundervoll gelang die Euryanthe-Ouvertüre, und Dworschaks **Scherzo capriccioso**, Neuheit für uns, zeigte fesselnde Züge. Als Solistin sang Lotte Leonard Braunfels' Chinesische Gesänge, von denen wenigstens die ersten beiden durch melodische Reize und Feinheit der Instrumentation ansprachen; ganz besonders aber entzückte Julia Culp, die wir zum erstenmal mit Orchester hörten, mit der Meisterschaft ihrer unvergleichlichen Gesangskunst. — Anschließend an diese Konzerte nenne ich ein bemerkenswertes Solistenkonzert unter Wolffs Leitung, mit dem sich Walter Kauffmann als ein Pianist von ausgezeichneten Qualitäten einführte. Er spielte die beiden Konzerte in d moll und B dur von Brahms mit hochentwickelter Technik und so ansprechender Musikalität, daß er zweifellos bald in die erste Reihe unter seinen Kunstgenossen mit einrücken wird. Als Abwechslung in diesem anspruchsvollen Programm stand Brahms' D dur-Serenade, mit welcher der sympathische Dirigent sich auch in die Welt des norddeutschen Meisters prächtig einzufühlen wußte. — In der Singakademie verabschiedete sich Professor Barth unter zahlreichen öffentlichen Freundschaftsbezeigungen, nachdem er mit Schumanns Faust, Händels Josua und Bachs Matthäus-Passion nochmals seine begeisterten Scharen zu schönen Großtaten geführt hatte; Spengel brachte mit dem Cäcilien-Verein zur Luther-Feier Meinardus' „Luther in Worms" zu neuem Erwachen, und im übrigen Schumanns Paradies und Peri und die **Missa solemnis.** Sittard sind wir Dank schuldig, daß er uns in seinen groß angelegten Michaelis-Kirchenkonzerten als erster endlich Bruckners Große Messe und Verdis Tedeum brachte, und zwar so eindrucksvoll, wie es seiner überlegenen Führung der gewaltigen Chor- und Orchestermassen nur möglich ist; unter den Solisten ragte Käthe Neugebauer-Ravoth durch strahlenden stimmlichen Glanz und vertiefte Hingabe ganz besonders hervor. Ein zweiter Abend gehörte Mozart mit der prächtigen Anna Kämpfert, während wir auf dem ersten, das unter den gleich vorteilhaften Aufführungsbedingungen drei Bach-Kantaten brachte, die temperamentvolle Stefi Geyer als Bach-Spielerin bewundern konnten. Traditionsgemäß brachten der Bußtag und der Karfreitag Brahms' Deutsches Requiem. Bertha Witt.

Phot. Elvira, München.

Heinrich Laber.

*

Kassel. Lebhaft wie in der vorweihnachtlichen Zeit äußerte sich auch das Musikleben in den ersten Monaten des neuen Jahres. Besonderes Interesse beanspruchten die von Hofkapellmeister Rob. Laugs geleiteten Konzerte der Kgl. Kapelle. Eines der bestgelungenen brachte uns „Das Lied von der Erde" von Gustav Mahler, der in jungen Jahren zweiter Kapellmeister unserer Oper war. Die Soli wurden von Ilona Durigo, einer Altistin von herrlichem Organ, und Kammersänger Lipmann mit Beseelung und künstlerischer Intelligenz ausgeführt. Das Orchester leistete Bedeutendes und schuf Bilder von leuchtenden und duftigen Farben. Ganz auf der Höhe stand es auch in H. Berlioz' „Phantastischer Symphonie", deren Aufführung nach vieljähriger Pause starkem Interesse begegnete. Zwischen beiden Werken stand gleichsam als Ruhepunkt die Chorballade „Die Wallfahrt nach Kevelaer" von E. Humperdinck, ein klar und schön klingendes Werk. Packenden Eindruck rief in einem andern Konzert Tschaikowskys Pathetische Symphonie hervor. Die tief leidenschaftliche Tonsprache wirkte unter der temperamentvollen Führung von Laugs mit zwingender Gewalt. Als eine nicht gerade bedeutende, aber doch sehr ansprechende Neuheit erschien die symphonische Ode „An meine Jugend", ein durch Frische und Wohlklang ausgezeichnetes Stück. Größere Originalität muß man der symphonischen Burleske „Die Bremer Stadtmusikanten" von Vinzenz Reifner zusprechen. Beim Entwurf des sehr charakteristisch vertonten, humorvollen Werkes mag dem Verfasser wohl R. Strauß' „Eulenspiegel" vorgeschwebt haben. „Isoldes Liebestod" fand durch die stimmgewaltige G. Englerth vom Wiesbadener Kgl. Theater erschöpfende Wiedergabe. Einen erhebenden Abschluß gab den Konzerten ein Beethoven-Abend. Seine Hauptnummern waren die Chorfantasie Op. 80, deren Klavierpartie der Kgl. Musikdirektor Dr. Zulauf technisch und geistig gleich sicher beherrschte, und die „Neunte". Orchester, Chor und Einzelstimmen (Frl. Schadow, Frl. Schulz, Herren Windgassen und Wuzél) liehen ihre besten Kräfte, und Laugs waltete über dem Ganzen belebend und anfeuernd. Unter seiner Führung wirkte der schon mehrfach erwähnte Massenchor auch in der Karfreitagsaufführung von Händels „Messias". Den äußeren Rahmen bot die für solche Darbietungen sehr geeignete altehrwürdige St. Martins-Kirche; leider erlaubt die Lage der Orgel nicht deren Mitwirkung. Der Chor sang mit einer bei einem so großen Klangkörper besonders bemerkenswerten Präzision, rhythmischen Schärfe und Ausdruckskraft. Von den Einzelsängern fesselte Else Liebhold durch die innige Beseelung, welche aus ihrem glockenreinen, weichen Sopran sprach, während unsere Opernaltistin Hel. Schulz im Kirchengesang nicht am rechten Platz stand. Als feinsinnige, stilgerechte Oratoriensänger bewährten sich aufs neue Fritz Windgassen (Tenor) und Kammersänger Wuzél (Baß). Von weiteren Chorkonzerten erwähne ich noch Haydns „Schöpfung". Die Zugkraft des stets herzerfreuenden Werkes bewährte sich in drei ausgezeichnet verlaufenen Aufführungen durch den Philharmonischen Chor unter Dr. W. Pauli. Der Oratorienverein (Musikdirektor Hallwachs) ehrte Max Bruch gelegentlich seines 80. Geburtstags mit einer Aufführung seines prächtigen „Gustav Adolf", eines von echt vaterländischer Gesinnung getragenen Werkes, das gerade unserer Zeit viel zu sagen hat. Den großangelegten Chören fehlte es weder an Klangfülle, Tonschönheit, noch an feiner Ausarbeitung. Der Vertreter der Titelpartie Harry de Garmo imponierte durch seinen kraftvollen und doch weichen Bariton. Den streitbaren Helden zeichnete er mit sicheren Strichen; für den frommen Beter hätte man zuweilen weniger Pathos gewünscht. Trefflich war Frau Herper-Ehl als Leubelfing, Wolfgang Kanzow als Bernhard von Weimar. Bei den vielen Solistenabenden erinnere ich mich besonders gern an Emmy Leisner, deren vornehme

Gesangskunst einen sammetweichen, klangsatten Alt zum Ausdrucksmittel hat. Mit ihr konzertierte Geza von Kresz, ein Geiger von hohem künstlerischen Ernst und glänzender Technik. Bruchs g moll-Konzert und Ciaconna von Vitali waren Gaben einer reifen Kunst. Auch Franz v. Vecsey zeigte sich in Konzerten von Bach und Wieniawski als einer der Berufensten seines Instruments. Blühende Tonschönheit, tiefe Auffassung und ein fleckenloses technisches Können zeichnen sein Spiel aus. Viel Freude hatte man an mehreren Liederabenden von Fritz Kraus (Köln). Seinen kerngesunden, metallischen Tenor hatte man noch von seiner Tätigkeit an unserer Oper her in guter Erinnerung. Wie sehr sich dieser veredelt hat, wie gereift der Vortrag des Künstlers geworden, bewies er in fein-ausgewählten Liederfolgen. Auch sein Namensvetter Max Krauß (München) hinterließ bedeutenden Eindruck. Er ist ein Sänger großen Stils, dessen markiger, wuchtiger, wenn auch zuweilen etwas hart klingender Baßbariton in großzügigen Gesängen (Schuberts Prometheus) voll zur Geltung kommt; aber auch für die zarte Lyrik eines R. Schumann fand er überraschend innige Töne. Hermann Gura erschien in seinem Loewe-Abend noch immer als Sänger von erstaunlicher Vielseitigkeit und großem Können; die Stimme hat aber an Glanz und Frische sehr viel eingebüßt. Ein Schwelgen im Wohllaut bedeutete der Abend von Mafalda Salvatini und Cornelis Bronsgeest. Welch herrliche Stimmen besitzen beide! Schade nur, daß die Wahl ihrer Vorträge wenig künstlerischen Geschmack verriet. Einen wohlberechtigten Erfolg ersang sich die junge Kasseler Sängerin Magda Schier. Ihr hoher, feingeschulter Sopran besitzt wohltuendes Ebenmaß; dem Vortrag eignet tiefe Innerlichkeit. Von Dr. Ernst Zulauf vorzüglich begleitet, sang sie u. a. eine Reihe stimmungsvoller Lieder dieses feinen Tonpoeten. Der Spielplan der Oper bot bisher zwar keine besonderen Ueberraschungen, wohl aber viele gute, oft sogar ausgezeichnete Einführungen. Anderen wieder war das häufige Auftreten von Gästen weniger vorteilhaft. Es galt Ersatz zu suchen für den Bariton Karl Groß, einen Künstler von großer Vielseitigkeit, der als Lehrer an das Salzburger Mozarteum berufen ist, und für Emmy Meerkel, eine feingeschulte Sängerin, die als Vertreterin von jugendlich-dramatischen und Soubrettenpartien ebenso tüchtig ist, wie sie auf dem Gebiet der Operette durch ihr sprühendes Temperament wirkt. Viel Genuß gewährte die Neueinstudierung der feingraziösen, geistreichen Oper „Der schwarze Domino" von Auber. Als einzige Neuheit hörte man bislang die romantische Oper „Aebelö" von J. Gustav Mrazek. Der deutsch-österreichische Tondichter wandelt auf den Pfaden Debussys. Seine eigentümlich zerfließende Harmonik von ungewöhnlicher Kühnheit, oft Schroffheit, bringt akkordliche Wirkungen zutage, auf die sich das Ohr erst einstellen muß. Seine Musik ist in erster Linie Stimmungsmalerei, dramatische Kraft fehlt ihr. Am bedeutendsten erscheinen einige symphonische Zwischenspiele, leidenschaftsvolle, großgesteigerte Tonstücke. Für die szenisch glanz- und stimmungsvolle, sowie musikalisch bedeutsame Aufführung unserer Hofbühne kann der Tondichter dankbar sein. Kapellmeister Laugs hatte dem ungemein schwierigen Werk seine ganze Kraft gewidmet. Frl. Kopp schuf als „Gro" eine Gestalt von herber Größe, und Kanzow war als „Sölver Falk" in Spiel und Gesang gleich hervorragend. Den Löwenanteil aber trug das Orchester. In die Osterzeit fiel eine Reihe von Parsifal-Aufführungen, in welchen Windgassen den reinen Toren edel und ausdrucksvoll in Haltung, Ton und Gebärden verkörperte. Einige Neueinstudierungen und Erstaufführungen stehen für die nächste Zeit noch aus. Th. Iber.

*

Koburg. Die Uebersiedelung des Hoftheaters nach Gotha bezeichnet für das winterliche Musikleben Koburgs den Beginn der Zeit, in deren Mittelpunkt das Konzert gestellt ist. Der Abschluß der Frühlingsspielzeit der zurückgekehrten Hofbühne gibt Anlaß, kurze Rückschau zu halten auf diesen nunmehr vollendeten Teil des Musikjahres. Die konzertlichen Veranstaltungen fanden in der Wohltätigkeit wiederum belebende Anregung. Nun liegt es in der Eigenart der Mittelstädte, daß der Wechsel der Zuhörerschaft nicht der in den Großstädten sein kann. Diesem Umstande muß der innere Ausbau der Konzerte Rechnung tragen. Konzerte, denen bei bunter Reichhaltigkeit der Vorträge keine künstlerische Einheit zugrunde liegt, die demzufolge allein den gebenden Künstler, losgelöst von einem künstlerischen Ganzen, in den Mittelpunkt stellen, dürfen im Hinblick auf die Art der ausübenden Künstler nicht zu einseitig sein. Wenn aber an fünf Abenden vier Sopranistinnen und vier Klaviervirtuosen zu Gehör kommen, so laufen solche Veranstaltungen Gefahr, eintönig zu werden, und Besuch und Interesse leiden. Damit soll kein Urteil gefällt sein über die Künstler selbst; denn gute Kunst war verbürgt durch klangvolle Namen: Prof. Pembaur (Leipzig) ist ein gern gesehener Gast, der sich stets neue Verehrer seines Meisterspiels wirbt. Sein Fachgenosse Keller-Leipzig erreicht ihn in selbstschöpferischem Ausdruck nicht, ihm eignet aber ein äußerst gediegenes, peinlich sauberes, tief durcharbeitetes Spiel, das ihn zum Künstler und in seiner Eigenschaft als Klavierpädagogen und Lehrer am Leipziger Konservatorium zu einem ernsten Helfer der Kunst stempelt. Anregend ist stets der Vortrag des vielgerühmten Claudio Arrau, der nun den Schuhen des Wunderknaben allmählich entwächst. In der Technik vor Jahren schon hervorragend, seitdem bedeutend gefördert, weist er eine seinem Alter weit vorauseilende Tiefe der Auffassung auf, die zum Staunen bringt. Gabriele v. Lottner (Nürnberg) weiß zu erwärmen. Ihr vollendetes Können und Geben schafft zwischen ihr und den Zuhörern einen Zustand gegenseitigen Verstehens, eine Gabe, die ihr auch ein inniges Zusammenspiel mit dem vortrefflichen Cellisten Prof. Grümmer (Wien) gestattete. Der zweite Cellist der Konzertzeit war Gutia Casini (Leipzig), ein junger Künstler mit viel Gabe und vornehmem Geschmack. Aus den konzertierenden Sopranistinnen hebt sich Gertrude Förstel (Wien) heraus. Ihre hervorragende Stellung unter den deutschen Sängerinnen dankt sie der meisterlichen Durchbildung ihrer Stimme und ihrer Eigenart im seelischen Erfassen. Der nicht allzu große, aber zu höchster Leistungsfähigkeit geschulte Bühnensopran Aline Sandens (Leipzig) vermag auch im Konzertsaal Erfolge zu erringen. Virginia Schell (Koburg) singt mit feiner italienischer Schulung saubere Koloraturen, Frl. Heinrici (Leipzig) ist weniger bedeutend. Beide waren in dankenswerter Weise für verhinderte Kräfte eingesprungen. Außerhalb des Rahmens dieser Konzerte stand der Hugo-Wolf-Liederabend der neugegründeten „Gesellschaft für Literatur und Musik". Unter Leitung Dr. Kühns und des hiesigen Hoftheaterdramaturgen Karl Stang übt sie durch Veranstaltung von Autoren- und Komponistenabenden Kunstpflege in großzügiger Weise und entspricht damit für Koburg einem tiefen Bedürfnis. Lula Mysz-Gmeiner (Berlin) sang Lieder von Hugo Wolf. Der Abend war der unbestrittene Höhepunkt der Konzertzeit. Frau Mysz-Gmeiner ist vielleicht unerreichte Meisterin im Vortrag. Hat der Glanz ihres Mezzosoprans in Naturnotwendigkeit die Höhe überschritten, so weiß sie mehr als auszugleichen durch eine wunderbare Vertiefung des Vortrags, den man ruhig klassisch nennen darf. Das Soloquartett der Hoftheaterkapelle (Natterer-Bochröder-Lippisch-Patzack) gab in sechs Abenden sämtliche Streichquartette Beethovens. Der Kirchenchor (Leiter: Prof. Türk) trat vor seine Gemeinde mit einem innigen, schlichten Karfreitagskonzert. — Der kurzen, dreiwöchigen Frühlingsspielzeit des Hoftheaters gaben einige Vorstellungen durch das Gastspiel bekannter auswärtiger Kräfte ein besonders glanzvolles Gepräge, das lebhaft an die seit Kriegsbeginn ausfallenden Maifestspiele erinnerte: „Rigoletto" mit Dr. Staegemann (Dresden), Liesl v. Schuch (Dresden) und Neugebauer (Karlsruhe), „Fledermaus" mit Clewing (Berlin), v. Schuch (Dresden) und Frau Engell (Berlin), „Die Meistersinger" mit Hutt (Berlin), Ermold (Dresden) und Büttner (Karlsruhe). Die letzte Vorstellung der Spielzeit bedeutete gleichzeitig den Abschied Frl. Luisl Schmidts, einer jungen Sängerin mit Begabung und gutem Material, die aus dem Verbande des Herzoglichen Hoftheaters ausscheidet und an die Kgl. Hofoper in Hannover übergeht.

Ernst Lorenz.

*

Leipzig. Zu einem vierten, letzten Brahms-Kammermusikabend hatte sich der Veranstalter, Anatol v. Rössel, das Streichquartett der Dresdner Kgl. Kapelle gesichert. Man spielte das c moll-Quartett, das A dur-Klavierquartett Op. 26 und das Streichquintett Op. 111. Vielleicht ist das des Guten ein wenig viel, drei ausgedehnte Werke desselben Komponisten in annähernd gleicher Besetzung hintereinander — gerade bei Brahms, wie sich schon an dem Abend mit seinen Violinsonaten ergab, steckt viel gleicher Ideengehalt in formal ähnlichen Schöpfungen. Lehrreich sind derartige Zusammenstellungen für den, der gern einmal hinter die Kulissen schaut. Wenn man Mozartsche Kammermusik zusammenbringt, wie es das Klingler-Quartett in seinem letzten diesjährigen Abend tat, ergibt sich ein völlig anderes Bild; wie innerlich verschieden sind z. B. die gespielten: Quartett A dur (Nr. 5 der Haydn-Quartette), Divertimento Es dur, Quintett g moll. Der Vortrag des Divertimentos bildete den Glanzpunkt des Abends. Dem neugegründeten „Dresdner Trio" merkt man die kurze Dauer seines Bestehens nicht an; die drei Herren sind treffliche Vertreter ihrer Instrumente, und ihr Zusammenspiel ist geradezu musterhaft, ein Umstand, der oft bei hochberühmten Kammermusikvereinigungen Wünsche offen läßt. Das Berliner Fiedemann-Quartett hörten wir in kurzem Abstande zweimal. Der erste Abend brachte russische Musik, die den Herren sehr am Herzen zu liegen scheint; man lernte Novaceks Es dur-Quartett kennen und wurde durch die Bekanntschaft nicht eben reicher. Wie die Quartettisten und mit ihnen am Klavier die Russin Vera Epstein-Benenson Mozarts g moll-Klavierquartett behandelten, sei lieber nicht erzählt. Man verzieh ihnen das, als sie an einem zweiten Abend, mit Anny Eisele als der Seele des Ganzen am Klavier, sehr schön spielten. Zwei Neuheiten gabs da, ein Klavierquintett in fis moll von Ewald Straeßer und eins in Es dur von J. Mraczek. Straeßer zeigt hier andere Seiten als in seinem unlängst im Gewandhaus gespielten G dur-Streichquartett; es ist vieles energischer gefaßt, mehr auf die Klangwirkung ausgehend (vielleicht bedingt das die Mitwirkung des Klaviers). Koloristisch in hohem Maße fesselnd ist Mraczeks Quintett. Anny Eisele spielte grundmusikalisch; in dem außer den genannten Quintetten aufgeführten Horntrio Op. 40 von Brahms zeichnete sich A. Rudolph vom Gewandhausorchester aus. — Im Zusammenhang sei der von Maria Schultz-Birch veranstalteten Abende mit Musik der Zeitgenossen gedacht. Ein Richard-Strauß-Abend (der III. Abend dieses Jahres) ist immer lehrreich. Als örtliche Neuheit wies er auf das Notturno Op. 44 in einer Bearbeitung für Mezzosopran, Violine und Pianoforte. Ursprünglich ist es für Bariton mit großem Orchester geschrieben, und in dieser Urfassung muß es ungleich mehr wirken, der Klangreichtum des Orchesters ist gerade bei dem dichterischen Vorwurf schwerlich zu ersetzen. Neben Liedern, meist ernsteren, die Frl. Schultz-Birch hervorragend vermittelte, hörte man als umfangreicheres Opus die Violinsonate Op. 18 in der ausgezeichneten Wiedergabe von Nicolas Lambinon. Lediglich moderne Lieder enthielt das Programm des IV. und V. Abends, mehr und weniger gelungene von Eduard Erdmann, Kinderlieder von Courvoisier und F. Martin und schließlich die Galgenlieder von Chr. Morgenstern in Vertonungen von Erdmann und Paul Graener. Die Vertonungen Graeners sind zum mindesten originell. Fritz Jürgen, der im Kriege gefallen ist, konnte schlichte und herzliche Musik schreiben; aber bisweilen genügte ihm das scheinbar nicht, er wollte weiter hinaus und kommt dabei an die Grenzen seiner Begabung. L. Heß komponiert sehr routiniert. Die Lieder Rich. Stöhrs (mit Violinbegleitung) enttäuschten sehr. Jedenfalls sei der Künstlerin für ihre Veranstaltungen gedankt. Willkommen wäre eine Einrichtung neben diesen modernen Abenden, die, was das Collegium musicum der Universität in kleinerem Kreise wöchentlich tut, alte Musik systematisch

pflegte. Ausläufer der Solistensaison erstreckten sich bis Ende April. Eva Katharina Lißmann ward wieder herzlich begrüßt. Sie sang außer deutschen auch russische Lieder, nämlich von Tschaikowsky, Gretschaninoff und vor allem die grandiosen Totentanzlieder von Mussorgsky, die bei ihrem meisterhaften Vortrag tiefste Wirkung auslösten. Am Klavier begleitete feinsinnig Hans Lißmann, der vielseitigste aller Tenöre. Marie Grasenick hatte sich ein anspruchsvolles Programm zusammengestellt, durchweg moderne Lieder von Herm. Unger, Egon Karnauth, Clemens v. Franckenstein, Schönberg, Strauß und Mraczek, der ihr am Flügel ein glänzender Begleiter war. Ihre Absicht war löblich, aber die Kraft reichte nicht aus, wenn schon viel Positives bei Frl. Grasenick vorhanden ist. Warum sie sich übrigens, während sie z. B. zum „Dresdner modernen Musikfest" noch Marie hieß, plötzlich Mary nannte? Mraczek lernte man gern auch als Liederkomponisten kennen. Von Klaviersolisten entwickelte Joseph Schwarz viel Temperament, der Lisztschen h moll-Sonate verlieh er eigenes Gepräge. Marianne Munk muß durch und durch musikalisch sein, das zeigte ihr Schumann-(Karneval) und Beethoven-Spiel (Sonate Es dur Op. 81a); kleine Versehen kamen vor. Ganz und gar erstklassig spielte die jugendliche Cellistin Else Hilger. Es war ein Genuß, das Volkmann-Konzert unter ihren Händen aufleben zu hören. Wir haben in diesem Winter etliche musikalische „Wunderkinder" kennen lernen können, die mehr waren als nur Wunderkinder. Gotthold Frotscher.

*

München. In der zweiten Hälfte des Konzertwinters hielt sich die Pflege zeitgenössischer Kunst in bescheidenen Grenzen. Die großen Chorvereinigungen haben sich fast gar nicht betätigt. Der Münchner Bach-Verein (Dr. Landshoff) hat Händels Josua aufgeführt, den man hier seit dreißig Jahren nicht mehr gehört hatte. Der nämliche Dirigent machte uns auch mit Max Regers Requiem für Altsolo, Chor und Orchester nach Hebbels Gedicht bekannt. Die starke Innerlichkeit dieser mit wundervollen Klangfarben gewendeten Schöpfung hinterließ einen tiefen Eindruck. Die Aufführung war befriedigender als die der beiden anderen Werke, die Landshoff an dem gleichen Abend aufführte: der Nänie von Brahms und des Tedeums von Bruckner. — Franz Liszts Legende von der hl. Elisabeth und die Matthäuspassion (am Palmsonntag) hörte man vom Lehrergesangverein mit der Musikalischen Akademie. Die Konzertgesellschaft für Chorgesang gedachte der Passionszeit mit einer nicht alle Wünsche befriedigenden Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach. Von ihrem Dirigenten Eberhard Schwickerath gewann man einen ausgezeichneten Eindruck in einem Konzert, das alten Madrigalisten gewidmet war. Volkslieder in der Bearbeitung von Siegfried Ochs ergänzten das Programm. Wer Gefühl für unverfälschte Stilreinheit hat, kann die Effektnuancen, die virtuos und raffiniert gemachte, modern tonmalerisch ausdeutende Art dieser Bearbeitungen kaum anders denn als Eruditäten empfinden. — Die Symphoniekonzerte der Musikalischen Akademie ließen den alten Wunsch nach fesselnderen Programmen nicht vergessen. Unter den hier üblichen Umständen wurde eine Aufführung der 5. Symphonie von Bruckner zu dankbarst aufgenommenem Ereignis. Da im nächsten Herbst der Konzertverein seine Tätigkeit wieder aufnimmt und die vor kurzem gegründete Gesellschaft der Musikfreunde eine Reihe von Konzerten unter der Leitung von Dr. Rudolf Siegel zu veranstalten gedenkt, ist eine erhebliche Mehrung der Orchesterkonzerte und eine stärkere Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens zu erwarten. — Groß war die Zahl der Liederabende. Von einheimischen Bühnensängern erweckten Karl Erb, Berta Morena, Fritz Feinhals, Paul Bender und Maria Jvogün große Begeisterung. Von auswärtigen Bühnenkünstlern erschienen die hier sehr gefeierte Kläre Dux, die gesanglich und künstlerisch fein kultivierte, nur durch die Sprödigkeit und Schärfe ihres Organs etwas benachteiligte L. von Schuch, die ausgezeichnete Sofie Wolf (mit Pfitzner am Klavier), die Meisterin in der musikalischen Komödie M. Gutheil-Schoder (mit Volksliedern) und die große tragische Künstlerin Anna Bahr-Mildenburg, die ebensowenig wie die Gutheil auf das Podium des Konzertsaales paßt, ferner Cornelis Bronsgeest, Walter Kirchhoff, Leo Slezak und Josef Schwarz, der Meister des bel canto. Elena Gerhardt, Ilona Durigo, Maria Philippi (mit Hans Pfitzner), H. Ch. Schütz, A. M. Cranz, Valdis Zerrener (mit neuen, schönen Liedern von Walter Courvoisier), die durch schöne und wohlgebildete Stimmittel ausgezeichnete Gretel Stückgold-Schneidt, Nane und Einar Forchhammer, der dänische Baritonist Jörgen Bendix, Mientje Lauprecht van Lammen, Margarete Lergh-Steingräber, Tini Debüser-Anders mit Liedern ihres Gatten Erich Anders, die nur zum Teil musikalisch-schöpferisch überzeugend wirkten, Julia Culp, freudig begrüßt nach mehrjähriger Abwesenheit, Anna Erler-Schnaudt, Robert Kothe, Fanny Lehner, Amalie Hermann, Josefa Kruis und Philipp Tänzl von Trazberg vertraten das Lied. Von den Pianisten nenne ich Konrad Ansorge, Max Pauer (mit einer imponierenden, geistig, musikalisch und klavieristisch überlegenen Gestaltung der Regerischen Bach-Variationen), August Schmid-Lindner, der als Bach-Spieler seine reife Meisterschaft bekundete, Elly Ney, Hermann Zilcher, bezwingend durch sein starkes musikalisches Temperament, Wilhelm Backhaus, Walter Lampe, Carola Lorey-Mikorey, die außerordentlich begabte, stark und glutvoll empfindende Marianne Munk, den jungen, technisch ungewöhnlich entwickelten Claudio Arrau, die mit ernstem und heißem künstlerischen Willen gestaltende Frieda Stahl, Eduard Bach, der mit August Schmid-Lindner einen Abend auf zwei Klavieren gab, die Cembalistin Wanda Landowska, Gisela v. Paßthory, Else Rauschenbusch, E. d'Albert mit einer genialisch angehauchten Wiedergabe der h moll-Sonate und der Dante-Phantasie von Liszt und Josef Pembaur, der das Lisztsche Klavierkonzert in A dur leidenschaftlich und poetisch spielte. Sonatenabende gaben Anna Langenhan-Hirzel mit Franz Schörg, Bruno Walter und Alexander Petschnikoff, d'Albert und Br. Hubermann (die sämtlichen Klavier-Violinsonaten Beethovens), Aug. Pfeifer und Fritz Peter, Schmid-Lindner und die vortreffliche einheimische Geigerin Sofie Blum. Eine fast phänomenale Begabung wohnt in der 13jährigen Violoncellistin Else Hilger, die einen sehr sympathischen Eindruck hinterließ. Unter den kammermusikalischen Veranstaltungen nahm der fünf Abende, und zwar die Streich- und Klaviertrios umfassende Beethoven-Zyklus der Herren Herm. Zilcher, Felix Berber, Johannes Hegar und Ludwig Natterer einen hohen Rang ein. An dem schönen künstlerischen Gelingen hatten Zilcher und Berber den Hauptanteil. Erwähnenswert sind auch die Abende des Münchener Streichquartetts, des Hösl-Quartetts, das sich durch eine Aufführung des Klavierquartetts in a moll Op. 133 von Max Reger ein anerkennenswertes Verdienst erwarb und der deutschen Vereinigung für alte Musik (Dr. Ernst Bodenstein). Interesse erweckte auch ein von Kammermusiker Christian Döbereiner veranstalteter Bach-Abend, an dem man u. a. das Konzert in h moll für vier Violinen mit Streichern von Vivaldi und dessen Uebertragung für vier Klaviere von J. S. Bach zum Vergleich hören konnte. Eigene Kompositionsabende gaben Arnold Mendelssohn und Siegfried Kallenberg, dessen Schaffen starke Gegensätzlichkeit in sich schließt. In volkstümlich schlichten Gesängen berührt es fast sympathischer als in den spezifisch modernen, formal mitunter zerrissen wirkenden Werken. Aber auch aus diesen spricht das Ringen eines ernsten Geistes und einer schmerzlich sehnsuchtsvollen Seele. — Den festlichen und glänzenden Ausklang des Konzertlebens bildeten die Veranstaltungen der Friedrich-Klose-Woche, über die schon berichtet worden ist. Richard Würz.

*

Stuttgart. Ueber die in der Oper erfolgten Uraufführungen wurde hier bereits berichtet. Das, was sonst zu sagen ist, läßt sich kurz erledigen. Das Bild der Oper war das alte und gewohnte. Zum Teil auch ein gutes, wenigstens soweit die moderne Musiktragödie in Betracht kommt. Das feine Musikluſtspiel älterer und neuerer Richtung litt wie fast immer bei uns unter allzu starker klanglicher Belastung. So Mozarts „Così fan tutte" und Siegels fesselnder „Herr Dandolo", der sich bei der unter der Leitung des Komponisten selbst stattfindenden zweiten Wiedergabe weit besser ausnahm als bei der ersten. Webers „Oberon" wurde in der fürchterlichen Wiesbadener Verballhornung gegeben. d'Alberts „Tote Augen" machten im ganzen einen nur geringen Eindruck, tiefergehend war der von W. Maukes Mimodrama „Die letzte Maske", obwohl hier wie auch anderwärts die geistreiche Arbeit nicht ganz so herauskam, daß das besondere Kolorit genau getroffen wurde. Rozyckis „Eros und Psyche" brachte es auf etwa 10 Wiederholungen. Glucks taurische „Iphigenie" auf vielleicht 3 oder 4, was um so mehr zu bedauern war, als hier der Spielleiter Dr. Hörth eine mustergültige Bühnenanordnung, die Vorbild werden könnte, getroffen hatte, eine, die große Linien mit Einfachheit verband und durch nichts die Aufmerksamkeit von den Vorgängen ablenkte. — Wie üblich, wurde der Opern- eine Operetten-Spielzeit angehängt, die sich noch immer ihres fröhlichen Lebens erfreut und bis zum Wiederbeginne der Wintersaison andauern soll. Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft ... Das für unsere Oper wichtigste Ereignis war der auf den Abgang der vortrefflichen Hedy Iracema-Brügelmann folgende Abschied Helene Wildbrunns. Wir mußten die hervorragende Künstlerin leider an die Berliner Hofoper abgeben. Ob ihre Nachfolgerin imstande sein wird, uns ihren Fidelio oder gar ihre Brünnhilde und Isolde zu ersetzen, bleibe vorderhand dahingestellt, auf jeden Fall hat sich Frau Blohmé, die bisher in Basel tätig war, bei ihren Gastspielen hier gut eingeführt, so daß wir ihrem Kommen immerhin mit Vertrauen entgegen sehen dürfen. — Auch Max von Schillings hat sein Wirken am Hoftheater beendet. Was eigentlich seinen Sturz herbeigeführt hat, wissen wir nicht, eine Krise hat schon längere Zeit bestanden. Auf jeden Fall hat die Art, wie der bisherige Generalmusikdirektor, der, mag man über den Komponisten und Dirigenten Schillings denken, wie man will, die Stuttgarter Oper zu einem fortschrittlich geleiteten Institute gemacht und ihr eine weithin beachtete Stellung verschafft hat, offiziell sang- und klanglos seines Amtes enthoben wurde, in allen Schichten der Bevölkerung, die am Kunstleben Anteil nehmen, unliebsames Aufsehen erregt. Immerhin nahm doch mit Schillings nicht ein beliebiger Herr Hinz oder Kunz seinen Abschied! Daß er an seinem 50. Geburtstage das Mimodrama Maukes leitete, war sicherlich für ihn ehrenvoll, trat er doch für das Werk eines noch allzu sehr im Hintergrunde stehenden Kunstgenossen ein; daß ihn aber die Stuttgarter Hofbühne nicht mit seiner hier sonst bei allen möglichen Gelegenheiten — wenigstens bisher — gegebenen „Mona Lisa" zu Worte kommen ließ, sah doch etwas, wie soll ich sagen? kleinlich aus. Es heißt, Schillings wolle Stuttgart verlassen. — Fritz Busch, unser neuer erster Hofkapellmeister, hat sich mit einem Beethoven, Reger und Brahms gewidmeten Konzerte und der Leitung von „Tristan und Isolde" hier in bester Weise eingeführt. Seine Genialität als Dirigent steht außer Frage. Was ihm an Erfahrung in der Oper noch abgeht, wird er sich bald erworben haben. — Auch über das Konzertleben kann ich mich kurz fassen. Die Hofkapell-Aufführungen standen wie immer im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, nur daß sie dies mit den überaus hoch zu stellenden Konzerten des Wendling-Quartetts jetzt teilen müssen. Ja, diese haben sie auch insoweit überflügelt, als die Wendlinge alle ihre Abende wiederholen mußten, während die Orchesterkonzerte doch gar manchen leeren Platz aufwiesen. Es war das eine Folge der nicht immer geschickten Programm-Wahl, eine Folge auch wohl des anderen Umstandes, daß die Arbeit mit dem an sich vortrefflichen Orchester für die Konzerte doch wohl nicht immer eine stetige war. Es hat keinen Zweck, hier alle Namen der mitwirkenden Künstler aufzuführen. Besonders haben wir uns hier gefreut, S. v. Hausegger als unvergleichlichen Leiter seiner symphonischen Dichtung „Wieland der Schmied" bei uns zu sehen, und den jungen Adolf Busch als glänzenden Geiger, unsere unübertreffliche Altistin S. Hoffmann-Onegin

u. a. in der von ihrem Gatten Eugen Onegin instrumentierten „Allmacht" Schuberts, den ausgezeichneten Bratscher Phil. Neeter in Regers herrlicher Sonate aus Opus 131 und Ludwig Wüllner als immer noch einzigartigen Sprechkünstler in Byrons „Manfred" mit Schumanns Musik zu hören. L. Neubecks Heldengedicht „Der Sieger" vermochte es nicht über eine freundliche Aufnahme zu bringen. Kapellmeisterkunst ... Die großen Chorvereine sind mehr und mehr in den Hintergrund getreten, teils haben sie, um im Kunstleben nicht ganz zu verschwinden, sich zusammen getan, etwas, was im Interesse der Kunst nicht warm genug begrüßt werden kann. Der Lehrergesangverein gedachte wie billig des 80. Geburtstages Bruchs durch eine Wiedergabe seines nun doch schon recht verstaubten „Friethjof", der Verein für klassische Kirchenmusik zeigte sich Regers 100. Psalm leider nicht ganz gewachsen und der Bach-Verein nahm sich einiger Kantaten des Altmeisters an, ohne sich noch recht über den Stil der Kantaten des Altmeisters im klaren zu sein. Das läßt sein schönes Streben freilich nur in einem gering getrübten Lichte erscheinen; auf jeden Fall verdient der Verein Förderung für sein mit großer Liebe verfolgtes Wirken. Ganz wundervoll in der Ausführung war wiederum das, was uns der Berliner Domchor brachte, nur sollte sich Prof. Rüdel ausschließlich an das Beste der Literatur halten und abgestandene Dutzendware zu Hause lassen. Wie ist es doch schade, daß er mit seinem vorbildlich geschulten Chore nicht z. B. auch für die immer noch nicht genügend gewürdigte Kunst des alten H. Schütz nachdrücklichst eintritt! Summarisch sei der viel beachteten Volkskonzerte des Württembergischen Goethebundes erwähnt. Rühmliches leistete der unter H. Rückbeils Leitung stehende Orchester-Verein. Rückbeil selbst spielte einmal sein schönes Violinkonzert mit großer Meisterschaft. Das auch auswärts gerne gehörte Oratorien-Quartett Prof. L. Feuerleins, das in Max Lang von hier, einem jungen Komponisten, von dem unsere Leser durch manches schöne und tiefe Lied Kenntnis haben, einen tüchtigen Begleiter besitzt, konnte wiederum allerlei schöne Erfolge buchen. Unter den Gästen der Wendlingkonzerte verzeichne ich Frau Haustein von Stuttgart, eine feinnervige Pianistin, und Frau Kwast-Hodapp, die Regers Telemann-Variationen ganz hervorragend gut wiedergab. — Die Zahl der Solisten war wieder Legion. Obenan standen die Abende Max Pauers; d'Albert hatte bei uns gute Tage, Backhaus glänzte und — übereilte sich. J. Weismann hatte sich mit der jungen und sehr begabten Stuttgarter Geigerin Lätitia Forster und der Sängerin Marg. Gäde zusammengetan, Hedwig Faßbänder wurde als Höchstes versprechende Geigerin gefeiert, L. Mysz-Gmeiner zeigte sich noch immer als Meistersängerin, Frau Hofmann-Onegin erregte berechtigtes Aufsehen durch ihren Goethelieder-Abend, Lotte Roser, die Pianistin, die jetzt auch unter die Sängerinnen gegangen ist und die fleißige Gertrud Betzler sangen und spielten in Stuttgart und dem ganzen Ländle und fanden vielen und berechtigten Beifall, Hermine Bosetti und Dr. E. Schipper weckten leider nur im Konzertsaale Stürme des Beifalls, Dagmar Benzinger und Alfred Saal gaben einen Beethoven-Abend, der vortrefflich gelang, und Anny Gantzhorn hob die hier schon kurz besprochenen Lieder nach Flaischlen von Joseph Haas aus der Taufe. Wenn Forsell einen Liederabend gibt, ist insbesondere die mehr oder weniger holde Weiblichkeit außer Rand und Band. Berechtigte und große Teilnahme fand auch ein Liederabend unseres Heldentenors Ritter, der Stütze des Faches, die uns nach K. Aagard-Oestvigs leider bevorstehendem Weggange noch verbleiben wird. W. Nagel.

*

Straßburg. Wenn wir über die derzeitigen Verhältnisse des Musiklebens in der Hauptstadt des Elsaß zu berichten haben, insbesondere über dessen wichtigsten, unter der Aegide der Stadtverwaltung stehenden Teil, so drängt sich uns vor allem andern, Kriegsveränderungen u. dergl., die zwingende Notwendigkeit auf, das zurzeit leider wenig erfreuliche Verhältnis der seit Jahren hierin zur Führung bestimmten Persönlichkeit, Hans Pfitzner, zu Straßburg und seinen dortigen Aufgaben einer Erörterung zu unterziehen. Vor etwa 10 Jahren zur Leitung des städt. Konservatoriums, des Chores und der Abonnementskonzerte berufen, später auch mit der Operndirektion beauftragt (wobei er allerdings den Chor wieder aufgab), fand Pfitzner in der zahlreichen und anteilvollen Musikgemeinde die wärmste Aufnahme; glänzende Konzerte, hervorragende Opernaufführungen, eine aufblühende Opern- und Dirigentenklasse usw. bewiesen den Eifer und die Tatkraft, mit der der nach so langem Ringen in die schönste Stellung versetzte Meister seine Aufgaben anfaßte. Da kam die Peripetie: Nach allerhand häßlichen Reibereien und Streitigkeiten lehnte vor ungefähr vier Jahren der Gemeinderat Pfitzners Weiterbestallung als Operndirektor ab. Die letzten Gründe dieses Vorgangs sind eigentlich niemals so recht zur öffentlichen Kenntnis gelangt. Jedenfalls ist das erste Preßorgan Straßburgs und Schreiber dieses als sein Referent stets aufs entschiedenste — unbeschadet kleiner künstlerischer Differenzen — für Pfitzner eingetreten. Was man allenfalls einzuwenden hatte — einzelne Personalfragen, und das für Provinzialtheater nicht ganz geeignete System, daß zugunsten einiger Mustervorstellungen das sonst unerläßliche Repertoire allzusehr zurücktrat —, hätte sich bei etwas gutem Willen wohl regeln lassen. Genug — der Riß war da, Pfitzner wollte zunächst Straßburg ganz verlassen, ließ sich dann doch noch halten, hatte aber von dem Augenblick an die Sympathie und das rechte Interesse für Straßburg verloren und ist in verärgerter Stimmung, woraus er auch durchaus kein Hehl macht. Am Konservatorium löste er seine bisherige Dirigenten-, Kompositions- und die so notwendige Opernklasse (deren zu weit gehende Verquickung mit dem Theater allerdings auch ein Grund zu Differenzen gewesen war) auf, zwei Jahre lang erschien er so gut wie gar nicht zu den großen Schülerkonzerten, ließ sie dieses Jahr unter wenig triftiger Begründung ganz ausfallen, was natürlich für das Institut ein großer Nachteil ist und viel Verdruß erregte; die Chorleitung übernahm er auch nicht wieder, obwohl er es jetzt gut gekonnt hätte, und in den Abonnementskonzerten, deren er selbst im ganzen letzten Winter nur sechs leitete, begnügte er sich (wie unten noch zu erwähnen sein wird) fast ausschließlich mit altbekannten Werken, fühlte sich überhaupt außerhalb Straßburgs wohler, als dort, wo die Pflicht ihn band. Dieser Zustand ist natürlich für jeden Freund sowohl der Pfitznerschen Kunst als des hiesigen Musiklebens höchst betrüblich und kann unbedingt so nicht weiter gehen, wenn die hiesige Kunstpflege und das Konservatorium nicht ernstlich Schaden erleiden soll. Gewiß ist Pfitzners Unmut über das Vorgefallene, über das unschöne Verhalten mancher Kreise und die anscheinende Undankbarkeit des hiesigen Publikums menschlich wohl verständlich. Aber dennoch — ihm sind, auch ohne die Oper, noch eine Reihe dankbarer und lohnender Aufgaben verblieben, und nachdem er sich nun einmal entschlossen hatte, auf dem Posten zu verharren, so wäre es doch besser, wenn er für diese Pflichten auch seine volle Hingabe aufbrächte. Ich bin überzeugt, daß, falls er einen Strich unter das Vergangene machen, und sich mit dem früher bewiesenen Eifer seinem Amte widmen wollte, ihm die Herzen des Publikums bald wieder ebenso zufliegen würden, wie es zu Anfang der Fall war, und daß er selbst auch wieder mehr Befriedigung an seinem hiesigen Wirken finden könnte, wie jetzt. Es liegt doch sicherlich eine gewisse Ironie darin, daß sich kürzlich zu München ein Hans-Pfitzner-Bund gebildet hat, mit den Zielen, die zeitgenössische Kunst zu pflegen, daß jedoch das geistige Haupt dieses Bunds an seinem Wohnsitze diesen Zielen ostentativ aus dem Wege geht. Seit Jahren ist keins der großen modernen Tonwerke hier mehr zu hören gewesen, und der Einwand, daß die jetzigen Orchesterverhältnisse dies nicht gestatteten, kann nicht als zutreffend erachtet werden: der vortreffliche Bläserchor ist so gut wie vollzählig erhalten, ebenso der Grundstock der Streicher, und die fehlenden Hilfskräfte ließen sich wie in Friedenszeit aus Konservatorium, Garnisonkapellen und sonstigen Musikern ohne Schwierigkeit herbeischaffen. Freilich bedürften dieselben eingehenderer Proben, aber dazu sind ja auch die Konzertmeister da, die diesen Titel doch nicht umsonst zu führen brauchen. Als Vertreter des hiesigen Musiklebens möchte ich es aufs innigste wünschen, daß man von beiden Seiten her suchen möge, die vergangenen Unliebsamkeiten zu vergessen, daß Pfitzner die Freude an seinen hiesigen Aufgaben (die sich mit seinem auswärtigen Wirken ganz gut vereinen ließen) wieder gewönne, daß er in das hiesige Musikleben den großen Zug wieder hineinbrächte, der die ersten Jahre seiner Straßburger Tätigkeit ausgezeichnet hat, und nicht mehr als zürnender Achill grollend beiseite säße. Schon die Würde der Kunst, ganz abgesehen von dem jedem echten Deutschen innewohnenden Kantischen Pflichtbegriff, erheischte solches; mögen diese, der aufrichtigen Liebe am Gedeihen der hiesigen Musikpflege ebenso wie der Verehrung eines unserer ersten lebenden Tonsetzer entspringenden Zeilen nicht vergeblich geschrieben sein! — Wie also gesagt, bot auch die zweite Hälfte der städtischen Abonnementskonzerte (deren Zahl übrigens unbedingt vergrößert werden müßte), keinen eigentlichen Höhepunkt dar. Nippsächelchen, wie Mozarts Figaro-Ouvertüre, desselben Rondino für 8 Bläser, gehören meiner Ansicht nach überhaupt nicht in Konzerte großen Stils, und mit der Wiedergabe von je einer Haydn- und Mozartsymphonie (Es) und zwei Beethovenschen (II und V) sind die Aufgaben derselben sicherlich nicht erschöpft. Auch die Solisten dieser Konzerte Földessi (Cello), A. Schnabel (Klavier) und die jugendlich-zierliche Eva Bernstein begnügten sich mit diesem klassischen Dreigestirn, dem sich nur noch Pfitzner selbst mit drei Absätzen aus seiner Musik zu Ibsens Fest auf Solhaug zugesellte. Das letzte der Konzerte gehörte dem Chor unter Münch, der zwei Regersche Stücke, die etwas gar zu brünstigen „Nonnen", und das feierliche Requiem mit Altsolo (Frl. Neiendorff) zu Gehör brachte, daneben eine Reihe Schumann-Chöre, von Pfitzner orchestral verbunden, und den 13. Psalm von Liszt (Tenorsolo H. Bischoff). Daß übrigens Herr Münch neuerdings zu derartigen Soli (auch in der Passion) unter Beiseiteschiebung der verschiedenen hiesigen Konzertaltistinnen ausschließlich die genannte Opernsängerin heranzieht, die gewiß eine sehr schöne Stimme hat, aber sonst, in ganz anderem Stile tätig, in Hosenrollen auf der Bühne herumhüpft, macht einen recht eigentümlichen und stilwidrigen Eindruck. In den beiden letzten Volkskonzerten brachte Kapellmeister Fried Beethovens IV., Tschaikowskys Pathétique, W. Niemanns etwas nüchterne Rheinische Nachtmusik, ferner Cherubinis herzlich unbedeutende Ouvertüre Ali Baba und die zur Euryanthe zu Gehör, während H. Färbach eine Adolar-Arie aus dieser Oper vortrug und seinen schönen, doch nicht allzu beseelten Tenor in Beethovens An die ferne Geliebte glänzen ließ. Frl. Hermann bewährte in einigen Liedern wiederum ihren pastosen Mezzosopran, doch mit gar zuviel Sentimentalität und Neigung zum Schleppen. Derselbe Dirigent leitete noch ein großes Wohltätigkeitskonzert, in dem es gleichfalls ein gehaltvolles Tschaikowsky-Werk (Romeo) und eine Baßarie aus dessen Onegin zu hören gab (H. Schlembach), außerdem Lieder von Frl. Cleve, eine Liszt-Rhapsodie und Suppés schöne Galathee. Unter seinem Stabe stehen auch die sommerlichen Orangerie-Konzerte des städt. Orchesters, die sich um gediegene, nur manchmal gar zu ätherische Programme bemühen. (Schluß folgt.) Dr. Gustav Altmann.

*

Weimar. In den Konzerten der Hofkapelle unter Peter Raabes Leitung, die nach Weihnachten stattfanden, wurden noch zwei Novitäten zu Gehör gebracht, die starkem Interesse begegneten. Georg Schumann kam mit seiner Symphonischen Dichtung „Ringen nach dem Ideal" und Karl Bleyle mit dem „Flagellantentanz" und der Ouvertüre zu „Reineke Fuchs" zu Worte. Des ersteren wirksam aufgebaute nach Größe und Ausdruck ringende Komposition brachte dem selbst dirigierenden Komponisten guten Erfolg und bekräftigte das günstige Urteil, das man von Georg Schumann schon von früheren Werken her hatte. Prächtig spielte Schumann im selben Konzert Mozarts Es dur-Konzert für Klavier und

Orchester. Man stand vollständig im Banne dieses poesievollen Spiels, und man hatte vor allem wieder einmal den Beweis, daß man auch, ohne ein ausgesprochener Virtuose zu sein — womit nicht etwa gesagt sein soll, daß Schumann technisch nicht etwa Vollendetes gab — und ohne auswendig zu spielen, Hervorragendes leisten kann; wie denn überhaupt jeder, der so spielt, daß ein Fluidum von ihm auf den Hörer ausstrahlt, ein wahrer Künstler ist, und wenn es das leichteste wäre, oder mißt man die Kunst nach der Quantität der Noten? — Unter Schumanns Händen war alles Anmut und Grazie. Ganz andere Programme würden wir zu hören bekommen, wenn die Klavierspieler nicht unter dem Zwange, durchaus auswendig spielen zu müssen, vor das Publikum treten würden. Das zweite Konzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit einem außerordentlich begabten Komponisten. Karl Bleyles „Flagellantentanz" und seine Ouvertüre zu „Reineke Fuchs", letztere ungemein ursprünglich erfunden, knapp und geschlossen gehalten, in weder manierierter noch pathetischer Sprache, hinterließen einen ausgezeichneten Eindruck von dem Talent Bleyles, der, ein Schüler Thuilles, weder durch Anhäufung der Mittel, noch in harmonischer Beziehung zu verblüffen sucht, sondern rein musikalisch genug Persönliches gibt, um das Interesse für ihn wach zu halten, so daß seine beiden Stücke sich als die erfreulichsten Neuerscheinungen der letzten Jahre darstellen. Neben orchestralen Gaben, die hier nicht mehr unbekannt waren, bot das letzte Konzert noch die Freude, die man an dem immer mehr ausgereiften Spiel des jugendlichen Pianisten Claudio Arran haben konnte; die Zuhörer nahmen denn auch seine Darbietungen, darunter die Wandrer-Fantasie von Schubert-Liszt mit Entzücken auf. In den von Buchmann (Weimar) arrangierten Konzerten hörte man noch Liederabende von Paula Neko (Schwerin) und Selma vom Scheidt (Naumburg) beide Künstlerinnen, von ihrer Tätigkeit an der hiesigen Oper unvergessen, letztere stimmlich immer noch nicht ersetzt, zeigten vollendete Kunst und wurden lebhaft gefeiert. Des weiteren kamen aus Dresden wieder Dr. Stegemann, der durch die Intelligenz seines Vortrages stark fesselte, der unvergleichliche Geiger Gustav Havemann, der u. a. Mozarts A dur-Konzert in größter Stilreinheit zu Gehör brachte und nicht zuletzt — alle drei vom Unterzeichneten begleitet — Elisa Stunzner aus Dresden, die nicht nur durch den Zauber ihrer Persönlichkeit gefangen nahm, sondern auch durch ihre schlackenreine Gesangskunst im Verein mit einer seltenen Innerlichkeit des Vortrags ihre Zuhörer in Begeisterung versetzte. Im Hoftheater gab es noch kurz vor Schluß der Saison eine Neuheit und zwar wurde anläßlich des Shakespeare-Tages „Wie es Euch gefällt" mit einer neuen Musik gegeben, die Hermann Hans Wetzler komponiert hat. Eine etwas zu lang geratene, aber interessant und wohlklingende Ouvertüre, eingestreute Zwischenspiele und Einzel- und Chorgesänge gaben Gelegenheit, hier ein schönes Talent kennen zu lernen, so daß der Abend nicht zu den verlorenen zu rechnen ist. Ueber manches andere aus Weimars reichem Musikleben soll im nächsten Bericht gesprochen werden und das Mittelmäßige, das auch reichlich vorhanden war, möge ausgeschaltet bleiben. Gustav Lewin.

*

Würzburg. Der schulgesangpädagogische Kurs unter Leitung des Schulgesangpädagogen Raimund Heuler war von nahezu 100 ordentlichen Teilnehmern aus Deutschland und Oesterreich besucht, 22 weitere verhinderte die Grippe an der Beteiligung. Der größte Teil war von Staatsbehörden abgeordnet. Die großen Vorzüge der neuen, von R. Heuler ausgebauten methodischen Wege zeigten sich im hellsten Licht. Die erstaunlichen Leistungen der Knaben im Vomblattsingen sowie in der Erarbeitung neuer dreistimmiger Gesänge fanden allgemeine Bewunderung. Zahlreiche Gäste wohnten den Vorführungen an. R. Heuler bedient sich zwar der trefflichen Eitzschen Tonworte, im übrigen aber geht er seinen eigenen selbständigen Weg, welcher der sog. Eitzschen Tonwortmethode weit überlegen ist und durch seine außergewöhnlichen Erfolge für die Verbreitung und Behauptung des Eitzschen Tonwortes bahnbrechend geworden ist.

Kunst und Künstler

— Der Konzertsänger und Rezitator Dr. Ludwig Wüllner in Berlin war am 19. August 60 Jahre alt. 1858 als Sohn des bekannten Komponisten und Dirigenten Franz Wüllner zu Münster i. W. geboren, studierte er in München, Berlin und Straßburg Germanistik und habilitierte sich 1884 als Privatdozent für germanische Philologie in Münster. 1887 wandte er sich der Musik zu, wurde Schüler des Konservatoriums in Köln, 1888 Lehrer an dieser Anstalt, leitete nebenbei einen Kirchenchor und sang in verschiedenen Konzerten. 1889 ging W. als Schauspieler nach Meiningen und spielte hier Heldenrollen. Er beteiligte sich in den sechs Jahren seiner Tätigkeit auch an den Gastspielreisen und verließ 1895 diese Bühne, um Rezitator zu werden. Seit 1896 ist er Konzertsänger und hat als solcher nicht wenig zur Verbreitung der Lieder von Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauß und Felix v. Weingartner beigetragen. Versuche, zur Oper überzugehen, mißglückten wiederholt wegen der Sprödigkeit seines Organs, doch erregte Wüllners darstellerische Kunst überall Aufsehen. In allerletzter Zeit hat er sich wieder mehr der Rezitation zugewandt. —t.

— Kapellmeister Hans Schilling-Ziemßen beging am 19. August seinen 50. Geburtstag. 1868 zu München geboren, war er bis 1899 Offizier, wandte sich aber dann dem Studium der Musik zu und war in Metz, Düsseldorf, Kolmar und 1908—12 am Opernhause in Frankfurt a. M. Kapellmeister. Seitdem lebte er in London. Er komponierte Lieder, Orchesterstücke und die Oper „Sonnwendglut". —t.

— Am 13. August vollendete Musikdirektor Prof. Paul Blumenthal in Frankfurt a. O. das 75. Lebensjahr. 1843 zu Steinau a. O. geboren, war er Schüler der Königl. Akademie in Berlin und wurde 1870 Organist der Hauptkirche in Frankfurt a. O., 1876 Königl. Musikdirektor, 1899 Kantor an St. Marien und städtischer Gesanglehrer. Er komponierte Orchesterwerke, Messen, Orgelstücke, Lieder und eine große Anzahl Männerchöre, sowie eine Musik zu Wildenbruchs Karolingern.

— Kammersänger Erik Schmedes in Wien wird am 27. August 50 Jahre alt. Er wurde 1868 zu Gjeu Tofla bei Kopenhagen geboren, genoß den Unterricht des Sängers Rothmühl, Padilla und Riß und wirkte in Wiesbaden und Nürnberg zuerst als Bariton. 1896 bildete er sich bei Iffert in Dresden zum Tenoristen um und sang bis 1898 an der Dresdener Hofoper. 1898 wurde er für das Wiener Hofopernhaus gewonnen. Seit 1899 singt er auch in Bayreuth. —t.

— Der Komponist Leone Sinigaglia beging am 14. August den 50. Geburtstag. 1868 zu Turin geboren, studierte er in Wien bei Mandyczewski und wurde in der Musikwelt zuerst durch sein 1901 von Arrigo Serato in Berlin gespieltes Violinkonzert A dur bekannt. Er schrieb ferner Lieder, Chöre, Orchester- und Kammermusikwerke. Seine Erfolge verdankt er seinem leichten, flüssigen, keineswegs oberflächlichen Stile. —t.

— Die einst in allen Weltteilen gefeierte Sängerin Christine Nilsson begeht am 20. August ihren 75. Geburtstag. 1843 zu Sjöabel bei Wexiö geboren, studierte sie in Stockholm und Paris und debütierte 1864 am Théâtre lyrique in Paris. 1868 kam sie an die Große Oper in Paris, doch ging sie bereits 1870 auf Reisen durch ganz Europa und erzielte ungewöhnliche künstlerische und materielle Erfolge. Ihre Stimme war nicht sehr stark, aber umfangreich und von bezauberndem Wohllaut. Ihre hervorragendsten Rollen waren „Ophelia" und „Dinorah". Sie war zweimal verheiratet. —t.

— Zur Feier des Jahrhundert-Gedenktages des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen am 24. Juni 1918 ist der von der „Franz-Liszt-Stiftung" herausgegebenen Ausgabe der Werke Franz Liszts die Bezeichnung „Großherzog Carl-Alexander-Ausgabe" beigelegt worden. Der erste Band der Lieder, herausgegeben von Dr. Peter Raabe, ist soeben mit dieser Bezeichnung erschienen. Die Gesamtausgabe der Lieder wird drei Bände umfassen.

— Max Bruch hat neue Chorwerke „Szenen aus Scheffels Ekkehard" und „Requiem für Mignon" geschaffen.

— Maukes Mimodrama „Die letzte Maske" wurde auch vom Hoftheater in Braunschweig erworben.

— Der ordentliche Honorarprofessor Dr. H. Abert, der bekannte Musikhistoriker, wurde zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaften an der Universität Halle ernannt.

— Der lang verwaiste Posten eines Generalintendanten der Wiener Hoftheater wurde mit Leopold Frhr. Andrian-Werburg besetzt. Der neue 43jährige Intendant ist ein Sohn des Ministerialrats und Anthropologen Dr. F. Frhrn. Andrian-Werburg und dessen Gattin Cäcilie, einer Tochter Meyerbeers.

— Josef Gustav Mraczek wurde vom Kaiser von Oesterreich zum Professor ernannt.

— Am 7. August vollendete Landesgerichtsrat i. R. Viktor Ritter v. Schmeidel in Graz das 25. Jahr als Obmann des Steirischen Sängerbundes, den er aus kleinen Anfängen zu einem der stärksten Bollwerke an der Südgrenze des Deutschtums ausgestaltete.

— An das Genfer Konservatorium wurde der Geiger Jos. Szigeti als Nachfolger Heermanns berufen.

— Der Karlsruher Hofkonzertmeister Rud. Deman folgt einem Rufe an die Königl. Oper nach Berlin.

— Otto Drumm wurde zum Konzertmeister der Darmstädter Hofmusik ernannt.

— Hans Cleuver geht als Nachfolger von Sistermanns ans Konservatorium nach dem Haag.

— Rob. Volkner geht als Intendant der städtischen Bühnen nach Barmen-Elberfeld.

— Aus Kopenhagen wird gemeldet, daß John Forsell der Stockholmer Oper den Rücken kehren wird.

— Marie Lipsius (La Mara) läßt auf Wunsch Cosima Wagners dem früher von ihr herausgegebenen Briefwechsel Wagners und Liszts eine Ausgabe der Briefe Liszts an seine Mutter folgen. Weiter plant, wie die Voss. Z. mitteilt, Prof. Lipsius neue Forschungen in Siebenbürgen über Beethovens „Unsterbliche Geliebte", um — hoffentlich — den letzten Schleier von der immer noch geheimnisvollen Erscheinung dieser Frau zu heben.

— Der Musikverein Züllichau brachte es unter Leitung von Georg Brieger im vergangenen Winterhalbjahr auf 6 Konzerte — für eine Kleinstadt eine beträchtliche Zahl.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Prof. Hermann Scholtz †. „Und fallen sah' ich Zweig auf Zweig." In Dresden starb am 13. Juli der Kgl. Sächs. Kammervirtuos Prof. Hermann Scholtz im Alter von 72 Jahren. Der verewigte Künstler, einer der feinsinnigsten Pianisten seiner Zeit, besonders als Chopin- und Schumann-Spieler sehr gefeiert, war am 9. Juni 1845 in

Breslau geboren, wo er den Unterricht des Domkapellmeisters Brosig genoß. Dann wurde er Schüler des Leipziger Konservatoriums (Plaidy, Hauptmann) und vollendete seine Studien bei Rheinberger und Hans v. Bülow in München. Hier wirkte er sechs Jahre als Lehrer an der Kgl. Hochschule. 1875 siedelte Scholtz nach Dresden über, um dessen Musikleben er, zumal als hochgeschätztes Vorstandsmitglied des Tonkünstlervereins, sich große, bis in die letzten Tage hineinwirkende Verdienste erwarb. Seine Konzert- und Kammermusikabende hinterließen unvergeßliche Eindrücke. Bei der Feier seines 70. Geburtstages (1915) war Prof. Scholtz Gegenstand begeisterter Ehrungen. Hier hatte man erneut Gelegenheit, ihn als Poeten am Flügel zu bewundern und ihn als schaffenden Tonsetzer lieben zu lernen, der in formschönen und wohlklanggesättigten Werken (für ein und zwei Klaviere, einem Trio, mehreren Liedern u. a. m.) sich vom Herzen schrieb, was sein Innerstes bewegte. Seine Chopin-Ausgabe (Peters) hat mit Recht Weltruf erlangt. Viel zu früh schied dieser ausgezeichnete Musiker von uns. Bei keiner Darbietung ernsten Kunststrebens gleichviel welcher Richtung, hat er gefehlt. Stets traf sein an den Klassikern und Romantikern gereiftes Urteil, selbst bei den Neutönern ins Schwarze. Ein vornehmer Charakter und grundgütiger Mensch, der keinen Feind hatte, ist mit Hermann Scholtz dahingegangen. Was sterblich war an ihm, wurde am 17. Juli im Dresdner Krematorium den Flammen übergeben. Sein Andenken wird noch auf lange Zeit lebendig bleiben. H. Pl.

— In Frankfurt a. M. ist im Alter von 46 Jahren der Lehrer am Hochschen Konservatorium, Violoncellist und Musikkritiker Hugo Schlemüller gestorben. Der aus Königsberg i. Pr. gebürtige, von Alwin Schröder, Julius Becker und Hugo Becker ausgebildete Musiker war ein tüchtiger Künstler seines Instrumentes, für das er auch einige Kompositionen geschrieben hat. 1910—1914 redigierte er die Zeitschrift „Konzertprogramme der Gegenwart". In früheren Jahren war Schlemüller auch Mitarbeiter der N. M.-Ztg.

— Die Stuttgarter Konzertsängerin Irma Stimmel ist vor kurzem in jugendlichem Alter in Konstanz gestorben.

— Der Musikdirektor und Korrepetitor Albert Diedrich, Vorsitzender des Deutschen Orchesterbundes, starb in Darmstadt im Alter von 56 Jahren.

— In New York starb Geraldine Morgan, die erste amerikanische Violinschülerin, die in Berlin den Mendelssohn-Preis erwarb.

Erst- und Neuaufführungen

— Die vieraktige Volksoper „Schatzhauser", Dichtung nach Hauffs Märchen „Das kalte Herz" von Hugo Greiner, Musik von Friedr. Albert Köhler, hat in Erfurt einen sehr freundlichen Erfolg gefunden.

— In Königsberg erlebte Georg Jarnos neue Operette „Jungfer Sonnenschein" ihre erste Aufführung.

— In Berlin hatte das Volksstück „Der Hutmacher Seiner Durchlaucht" von Joseph Snage, einen starken Operetten-Erfolg.

— J. Gilberts Schwank-Operette „Eheurlaub" kam in Breslau zur Uraufführung. Begeisterung des lieben Publikums wie immer.

— H. Reinhardts Operette „Die erste Frau" hatte in München hauptsächlich durch das gute und witzige Buch von A. M. Willner und R. Oesterreicher Erfolg.

— An der Wiener Volksoper werden im nächsten Winter u. a. folgende Neuheiten aufgeführt werden: „Der Schuster von Delpht", Text von Willner, Musik von Bersa, ferner die komische Oper „Die galante Markgräfin", Text von Felix Doermann, Musik von Oskar Straus, sodann die mexikanische Revolutionsoper „Ervika" von Marko Fränkl, einem Schüler Massenets, „Ilse" von R. Stöhr, Text von Batka, „Der Mantel der Assunta", Text von Beatrice Dovsky, Musik von Ed. Chiavy, schließlich die Opernphantasie „Die Toteninsel" von Zwerenz, Musik von dem Brasilianer Niederberger. Deutsche Komponisten scheint es für die Wiener Volksoper wohl kaum zu geben.

— Heinrich Bertés Operette „Die drei Kavaliere" wird in Hamburg zur ersten Wiedergabe kommen.

— Walter Braunfels hat Webers komische Oper „Abu Hassan" für die künstlerische Figurenbühne in München eingerichtet und unter Mitwirkung bewährter Künstler erfolgreich zur Aufführung gebracht.

— In Kopenhagen (Tivoli) wurde die Symphonie in cis moll von Ture Rangström „August Strindberg in memoriam" aufgeführt.

— Walter Niemanns „Anakreon" für Streichorchester kam in Kopenhagen unter Kapellmeister Schnedler-Petersens Leitung mit Erfolg zur Wiedergabe.

— Télémaque Lambrino hat zu den (erstmalig in der „N. M.-Ztg." veröffentlichten) Nocturnen „Singende Fontäne" und „Alhambra" noch die „Arabeske", „Fantasie-Mazurka" („N. M.-Ztg" 1918, Nr. 13 als „Polnische Tanzidylle") und den „Altgriechischen Tempelreigen" für Klavier von Walter Niemann in sein Konzertrepertoire des nächsten Winters aufgenommen.

Vermischte Nachrichten

— Prof. W. Schubart veröffentlicht, wie wir in den „M. N. N." lesen, in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften einen griechischen Papyrus mit Noten. Der griechische Text fand sich auf der Rückseite einer lateinischen Militärurkunde aus dem Jahre 156 n. Chr.; man kann annehmen, daß der griechische Text einige Jahrzehnte später entstanden ist. Er enthält drei verschiedene Anfänge oder Abschnitte eines Gedichtes. Der Zweck der Niederschrift war augenscheinlich, Proben von Musik zu geben; es sind vielleicht Beispiele aus einem Handbuch der Musik, die für einen bestimmten Zweck aus einem solchen Buch ausgeschrieben sind. Die Silben der Schrift werden auseinandergezogen, um den Noten Raum zu schaffen. Die griechischen Noten stehen über der Zeile und folgen dem Vokal, zu dem sie gehören. Mehrere Zeilen enthalten deutlich unterschiedene Instrumentalnoten. In beiden Systemen kommen der Querstrich als Zeichen der Länge und der Punkt als Zeichen der Hebung hinzu. Bogen unter je zwei Noten bedeuten wohl Bindung der Töne. Einige Zeilen haben durchweg eine andere, zum Teil einen nach rechts oben gehenden Strich, der wohl die Versetzung in die obere Oktave ausdrückt. Einzelne Zeichen in den Instrumentalzeilen scheinen Pausen zu bedeuten. Die Instrumentalzeilen gehören wahrscheinlich jedesmal zu dem vorausgehenden Gesange; ob sie ein Nachspiel oder die Begleitung des Gesanges darstellen, ist zweifelhaft.

— Prof. H. Platzbecker teilt uns in einer Zuschrift mit, daß durch einen Brief Karl Mozarts vor kurzem die Echtheit des sogen. Gürtelschnallenbildes Mozarts erwiesen worden sei. In Schiedermairs Ausgabe der Briefe des Meisters (Bd. V Ikonographie) findet es sich nicht. Der Brief Karl Mozarts ist uns noch nicht bekannt geworden. Das Bild stammt aus dem Besitze einer Frau v. Grünhof, die mit Karl in Mailand bekannt war. Wir kommen vielleicht auf die Angelegenheit zurück.

— Der in Freiburg i. Br. lebende, durch seine Faust-Forschungen in weiteren Kreisen bekannte Dr. iur. Rudolf Blume veröffentlicht in der Freiburger Zeitschrift „Schau-ins-Land" (44. Jahrlauf 1917) zwei allgemeiner Beachtung werte musikhistorische Aufsätze: „Freiburg im Breisgau, der Geburtsort der Gemahlin W. A. Mozarts und des Vaters Karl Maria v. Webers", ferner: „Ein Beethovenbild in Freiburg i. Br." — Wir möchten insbesondere auch die Leser der „N. M.-Ztg." auf vorgenannte, sehr hübsch ausgestattete, auf gründlichem Quellenstudium beruhende Abhandlungen hiermit hingewiesen haben. l.—

— Zu Dr. L. Hirschbergs Aufsatz in Heft 15 d. J. schreibt uns Frl. Prof. M. Lipsius: „Dem Verfasser des Aufsatzes Schuberts Ständchen blieb offenbar die Tatsache unbekannt, daß das . . . Ständchen von Grillparzer ‚Zögernd stille' für Anna Fröhlich geschrieben wurde. Sie, die älteste der sehr musikalischen Schwestern, in deren Hause Grillparzer bis an seinen Tod (1848—1872) lebte und deren eine, Kathi, die ewige Braut des Dichters war, wirkte lange Jahre als Gesangsprofessorin am Wiener Konservatorium. Sie brachte das reizende Ständchen zum Geburtstage der nachmaligen Gattin Leop. v. Sonnleithners . . . zur erstmaligen Aufführung."

— Das 4. Leipziger Bach-Fest soll im Mai bezw. Juni 1919 stattfinden.

— Unter H. Sadowskis Leitung soll nächsten Herbst in Kiew eine ukrainische Oper eröffnet werden.

— In den Besitz von Karl W. Hiersemann in Leipzig ist eine wertvolle Handschrift Beethovens, der letzte Satz des Trios für Streichinstrumente (Op. 3), gelangt. Der frühere Besitzer war der bekannte Wiener Autographensammler Aloys Fuchs. Der Wert der Handschrift beträgt heute 13 500 Mk.

— Eingetroffen sind: der 40. Jahresbericht von Dr. Hochs Konservatorium zu Frankfurt a. M. und der 42. Jahresbericht des Musikvereins Innsbruck.

*

— Zum Bilde Heinrich Labers. Der Geraer Hofkapellmeister, von dem wir ein viel beachtetes Duett gebracht haben und weiteres zu veröffentlichen hoffen, hat sich als Leiter seines ausgezeichneten Orchesters trotz seiner jungen Jahre bereits einen geachteten Namen als hochstehender Förderer der besten neueren Musik erworben.

* * *

Unsere Musikbeilage. Der Komponist unserer heutigen Musikbeilage ist den Abonnenten kein Fremder. Vor längerer Zeit ist eine ausführliche Würdigung von Heinrich Rücklos in der N. M.-Ztg. erschienen, auf die wir wohl verweisen dürfen (N. M.-Ztg. 1910, Heft 7). Rücklos steht dem Schaffen der Gegenwart nicht gerade nahe, ein Umstand, der vielleicht ungünstig gegen ihn zu stimmen geeignet sein dürfte. Wir wollen uns aber doch immer daran erinnern, daß die Welt nicht aus lauter Fortschrittsleuten bestehen kann. Es muß auch solche geben, die den alten Idealen anhangen und sie dem Volke zu erhalten trachten. Außerdem wollen wir auch daran mahnen, daß alle Welt heute wie gestern nach volkstümlicher Kunst zu rufen nicht müde wird. Das alles möge bedenken, wer das eindrucksichere und vortrefflich gearbeitete Lied des Stuttgarter Tondichters singt. Es ist ein rechtes und echtes Lied am Klavier, kein Gesang, bei dem die Begleitung alles und die Singstimme nur ein stammelndes Anhängsel ist. Gewiß sind wir über die Ausdruckskreise, die Rücklos innehält, bedeutend hinausgeschritten, aber wir erfreuen uns doch auch immer noch an den Gesängen, sagen wir einmal, der ersten Komponisten Goethescher Lieder. Das echte deutsche volkstümliche Lied wahrt seine Grenzen dann am meisten, wenn es eine leicht ins Ohr fallende, wohlgefügte Melodie und eine Begleitung besitzt, die wie eine Bleistiftskizze mehr die Andeutung als die ausgeführte farbige Malerei bietet. Die Hauptsache ist, daß ein solches Lied einen künstlerischen Eindruck zu erwecken imstande ist und der Absicht der zugrunde liegenden Dichtung nicht zuwider läuft. Das ist hier der Fall.

Schluß des Blattes am 10. August. Ausgabe dieses Heftes am 22. August, des nächsten Heftes am 5. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.