Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1919

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0040|LOG_0019

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919/Heft 15

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: Wichtige kunstkulturelle Fragen. Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart). — Armin Knab, biographische Skizze. Von Ernst Ludwig Schellenberg. — Die Bittner-Opposition in Wien. Von Dr. Theodor Haas (Wien). — Wilhelm Bernhard Molique. Von Alexander Eisenmann (Stuttgart). — Othmar Schoeck: „Don Ranudo." Komische Oper in vier Akten. Nach einer Komödie von Holberg von Armin Rieger. — J. Schmiedgen: „Das hohe Lied des Todes." Oratorium. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Besprechungen: Neue Klaviermusik, Neue Bücher, Melodram, Singspiel. — Briefkasten. — Musikbeilage.

Wichtige kunstkulturelle Fragen.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Vor einiger Zeit habe ich im Anschluß an Ausführungen des „Merker" die Frage der Militärorchester kurz gestreift und die große Bedeutung ihrer befriedigenden Lösung in sozialer, künstlerischer und volkserzieherischer Richtung betont. Den zahlreichen mir daraufhin zugegangenen Wünschen nach ausführlicher Behandlung der Angelegenheit stellt sich nicht mein Wille, wohl aber der knappe verfügbare Raum entgegen. Ich beschränke mich daher auf das Notwendigste, was um so eher geschehen darf, als die Frage mittlerweile auch noch anderweitig aufgegriffen worden ist.

Da Deutschland auch in Zukunft ein Heer besitzen wird, von dem zu hoffen ist, es werde mehr als bloßen Ersatz bedeuten, so dürfen wir hoffen, daß uns auch eine Reihe von Militärkapellen erhalten oder aus den jetzt noch vorhandenen Musikern der alten Orchester aus der Zeit des „Militarismus" neu gebildet werde. Sollte das zukünftige deutsche Heer tatsächlich nur 100 000 Mann stark sein, so versteht sich von selbst, daß die Zahl der Militärkapellen eine verschwindend geringe sein wird. Bleibt also in diesem Falle die Notwendigkeit, die überschüssigen ehemaligen Militärmusiker unterzubringen. Wenigstens die, die nicht mehr umlernen und sich keine neuen Lebensmöglichkeiten mehr schaffen können: sie haben in Treuen ihrem Vaterlande und der Kunst gedient und haben demnach, ohne eigenes Verschulden ihrer bisherigen Erwerbsmöglichkeit beraubt, Anrecht auf Nutzbarmachung ihrer Kräfte und somit auf entsprechende Entlohnung ihrer Arbeitsleistung.

Wie kürzlich gemeldet wurde, hat der Rat der Stadt Leipzig beschlossen, ein zweites städtisches Orchester ins Leben zu rufen, das für das Kunstleben Pleiße-Athens eine nicht zu leugnende Notwendigkeit ist. Für das Winderstein-Orchester muß ein vollgültiger Ersatz geschaffen werden, wie jedem Kenner der Leipziger Verhältnisse ohne weiteres klar ist. Die gelegentlichen Gastspiele des Geraer Orchesters können den Mangel nicht ersetzen, da diese ausgezeichnete Künstlervereinigung für kleinere Vereine und für die sonst notwendigen volkstümlichen Veranstaltungen schon aus materiellen Gründen nicht in Betracht kommt. Was für Leipzig gilt, hat aber mutatis mutandis auch für andere deutsche Städte Bedeutung. In Stuttgart hatten wir bisher neben dem Hoforchester noch die künstlerisch durchaus ernst zu nehmende Garnisonsmusik, die jetzt zu bestehen aufgehört hat. Sie hat den Dienst z. B. bei Konzerten des Bach-Vereines, in denen des Württembergischen Goethe-Bundes versehen, spielte im Stadtgarten usw. Wäre den unzähligen Vereinen, die bei uns und anderswo Chorkonzerte mit Orchester geben, nun auch die finanzielle Möglichkeit gegeben, das Orchester des Landestheaters unter Busch, Band oder Drach zu verpflichten: wie sollte eine einzige Körperschaft, die in der Oper und in zahlreichen Symphoniekonzerten zu wirken und demnach auch recht viele Proben hat, eine derartig angestrengte Tätigkeit durchführen können! Ganz abgesehen davon natürlich, daß einem Orchester von hohem Range gar nicht zugemutet werden kann, Promenadekonzerte u. dergl. zu veranstalten.

Daß sich kunstbegeisterte Männer bereit finden werden (die gleichzeitig in bedeutsamer Weise kapitalkräftig sein müßten), in Zukunft eigene Orchester zu begründen, Orchester, die an ihrem Wohnorte und auf Gastspielen tätig sein könnten, halte ich für völlig ausgeschlossen. Derlei geschah schon im reichen Deutschland vor dem Kriege nur ein oder das andere Mal und wird im zusammengebrochenen Vaterlande überhaupt nicht mehr geschehen können. Aus allen diesen Gründen halte ich es für die unabweisbare Pflicht insbesondere der großen deutschen Gemeinden, allein oder im Zusammenhange mit Nachbarorten neue Orchesterverbände ins Leben zu rufen, sie materiell sicherzustellen und aus diesen Verbänden auch die Provinzstädte mit guter Kunst einschließlich der Kammermusik zu versehen. Bei der Zusammensetzung dieser neu zu bildenden ersten oder zweiten Orchester sind die Militärmusiker in erster Linie zu berücksichtigen.

Daß das Land ihnen gegenüber eine soziale Verpflichtung einzulösen hat, bedarf ebensowenig einer ausführlichen Begründung, wie das andere, daß ohne solche Neugründung von Orchestern der künstlerischen Volkserziehung und dem berechtigten Unterhaltungsbedürfnis der Menge ein unentschuldbarer Abbruch geschehen würde. Haben die alten deutschen Militärorchester wacker dazu geholfen, gute Musik im Volke heimisch zu machen (Nibelungen-Märsche oder furchtbare Instrumentierungen des Adagios von Beethovens Op. 13 seien mit dem Mantel verzeihender christlicher Liebe zugedeckt), so muß doch auch daran erinnert werden, daß gar mancher Musikmeister von ehedem aus eigenem Antriebe oder infolge des Wunsches eines von künstlerischem Geschmack nicht eben beschwerten Vorgesetzten oft Programme zurecht schusterte, die das Gegenteil von dem bewirkten, was wir uns unter künstlerischer Volksbildung heute vorzustellen gewöhnt sind. Derlei im höchsten Maße unästhetische und in Wahrheit unsittliche Entgleisungen (Pflege der schauerlichsten Operetten-Schlager, hirnloser Tanzmusik, ekelhafter Potpourris usw.) sollten in Zukunft, da wir mit der Volksregierung ja nun allerorten Ernst machen wollen, nicht mehr vorkommen dürfen. Da nun aber auch heutzutage Menschen, die im Dreimäderlhause urplötzlich einen sogar „pfeifbaren" Musiker Namens Franz Schubert entdeckt haben, nichts Seltenes sind, so hätten Aufsichtsbehörden über das musik-sittliche Verhalten solcher Orchester, denen in Stadt und Land ein wichtiger Teil der Volkserziehung anvertraut ist, zu wachen. Aber Aufsichtsbehörden, die selbst in ihrem ästhetischen Empfinden einwandfrei sind und nicht nur von unfaßbaren und unkontrollierbaren Stellen ihre Aktiv-Legitimation ausgestellt erhalten haben. Wie derlei auch im neuen Volksstaate ja schon vorgekommen ist . . .

Eine bedeutungsvolle Bühnenfrage, die der Sozialisierung der Theater, erfordert gleichfalls eine kurze Erörterung. Der sehr rührige Direktor des Würzburger

Stadttheaters, W. Stuhlfeld, hat vor einigen Tagen in der Fränkischen Gesellschaftsdruckerei in Würzburg einen Entwurf zur Vergesellschaftung der bayerischen Bühnen erscheinen lassen, auf den im Interesse der Zukunft der deutschen Bühne als Kulturfaktor hier mit einigen Worten eingegangen sein muß. W.e die Verhältnisse sich nun einmal bei uns entwickelt haben, hat es augenblicklich ganz und gar keinen Sinn, sich in retrospektiven Sentimentalitäten über die Zeit der untergegangenen Theaterherrlichkeit zu ergehen und Versuche anzustellen, der Kunst im Staate der Gegenwart, der ja wahrscheinlich auch der Staat der Zukunft (aber hoffentlich unter besseren Lebensbedingungen!) sein wird, eine Ausnahmestellung zu ermöglichen. Die neuen Verhältnisse erfordern von Grund auf neue Daseinsmöglichkeiten auch für das Theater, soweit es die Stätte höchster künstlerischer Erhebung und fröhlicher Unterhaltung ist.

Wie die Erfahrung der letzten Monate reichlich gelehrt hat, ist die Uebernahme der Schaubühnen in eigene Verwaltung für Staat und Stadt keineswegs eine im Handumdrehen leicht zu erledigende Aufgabe. Der Angelpunkt der ganzen Frage ist: Woher soll das Geld für die vielen in Betracht kommenden Betriebe geschaffen werden? Da das Großkapital der Gegenwart schon bei Unterstützung der bisher bestehenden Kulturverbände versagt, wird es auch bei Lösung dieser Frage in Zukunft kaum in Frage kommen, und dies um so weniger, als kein Mensch zurzeit sagen kann, wie lange es sich noch des Epithetons „groß" wird rühmen können. Bleibt zunächst die Besteuerung der Gesamtheit im allgemeinen und die der Theaterbesucher im besonderen zu erwägen. Ueber diese Dinge habe ich mich in einem kurz nach der Revolution geschriebenen kleinen Aufsatze an dieser Stelle ausgesprochen und auch die Schwierigkeit der Lösung der Frage durch die nötige Staffelung der Steuerbeträge hervorgehoben. Stuhlfeld macht nun einen ganz anderen Vorschlag, den Theatern eine dauernde Lebensmöglichkeit zu verschaffen. Er verlangt zunächst die Verstaatlichung der Lichtspielbühnen. Sie sind in der Tat Goldgruben, die die Allgemeinheit, der Staat, ausbeuten sollte, um sich die Erfüllung kunstkultureller Aufgaben nach Möglichkeit zu sichern. Was im heutigen Kino geboten wird, ist trotz der großen Namen, die (nicht der Kunst sondern des Mammons wegen) mit ihm in Verbindung stehen, eine vom ästhetischen Standpunkte aus verwerfliche Afterkunst, die auch aus sozialen Gründen deshalb aufs nachhaltigste bekämpft werden muß: ihre Propagatoren mästen sich vom Gelde der urteilslosen, genußgierigen, sich an blödester Gafflust genügen lassenden Menge, einer Menge, die in Gefahr steht, durch das Kino und den wahnwitzig albernen oder sensationellen Inhalt seiner Darbietungen den letzten Rest ihrer Vernunft einzubüßen. Man überlege, um welche Unsummen es sich im Lichtspielbetriebe handelt. Eine Stadt von der Größe Stuttgarts hat heute etwa 10—12 derartiger „Kunst"stätten, deren Tageseinnahmen mit 20000 Mk. zu gering gerechnet sind. Im Jahre macht das zum mindesten die Summe von 6 Millionen aus; für München wohl die doppelte, für Berlin die vierfache. Dies Geld wird den Gaffern aus der Tasche gelockt, um das Großkapital zu vermehren. Man würde sich über die Sache nicht aufregen, verfolgte das Kino kulturelle Zwecke irgendwelcher Art. Aber davon kann doch selbst bei der Vorführung sogen. „aufklärender" Films nicht die Rede sein. Der Kinobesitzer weiß ganz genau, welch wunderbare Reklame ihm ein Zauberwort wie dies „sexuelle Frage" oder das andere „Aufklärung über die geheimen Krankheiten" verschafft. Er arbeitet in dem Falle sogar mit Aerzten und Juristen zusammen, bekommt glänzende Gutachten über die lautere Absicht, die in dem Riesenfilm verwirklicht wird — und lacht sich ins Fäustchen über alle die Gimpel, die ihm ins Netz gingen und seinen Beutel füllen halfen. Geschäft, schmutziges Geschäft ist alles und von Kultur kann da nur ein Narr reden. Würden nun alle diese Betriebe sozialisiert, so ergäben sich daraus derartige Ueberschüsse, daß aus ihnen nicht nur die Theater, sondern alle echte künstlerische Arbeit, wenn auch nicht völlig erhalten (was ja auch gar nicht nötig wäre), so doch ganz wesentlich gefördert werden könnte, derart, daß sich mit dem Gelde zunächst eine sichere Basis für den künstlerischen Theaterbetrieb gewinnen ließe. Will der Staat (was allerdings unbegreiflich wäre und den Grundsätzen seines Aufbauplanes ins Gesicht schlüge) diese Sozialisierung (die ihm ja überdies noch die Möglichkeit gäbe, das Kino künstlerisch zu heben) nicht, so könnte er eigener Kinobesitzer werden und der privaten Konkurrenz wenigstens einen beträchtlichen Teil ihrer Einnahmen nehmen. (Gegen diesen letzten Teil von Stuhlfelds Vorschlägen habe ich stärkste Bedenken, auf die ich indessen nicht eingehen will.)

Weiter macht Stuhlfeld Angaben über die Möglichkeit der Verbilligung des Theaterbetriebs. Ich verweise bei dieser Gelegenheit auf meine eigenen Ausführungen in diesen Blättern. Er redet den die Landbevölkerung mit guter Kunst versehenden Wanderbühnen das Wort (für Württemberg ist deren eine geplant), nennt 10 Orte als Sitz theatralischer Unternehmungen in Bayern, die zum Teil nicht ganzjährig an die Stelle ihrer Niederlassung gebunden sind, sondern Gastspielreisen unternehmen, erwägt die Regelung der Gagenverhältnisse so, daß er sich meinem hier gemachten Vorschlage eines Normal-Gagentarifes mit lokal bedingten Zulagen nähert und stellt die Forderung des Amtes eines Generaldirektors auf, dem künstlerisches und kaufmännisches Personal zur Seite steht. Sehr beherzigenswert ist endlich Stuhlfelds Plan, in München eine Bühnenkunsthochschule zu schaffen: sie muß eine Talentschule sein und der auf ihr erzogene künstlerische Nachwuchs kann auf den kleinen Theatern des Landes Bühnenpraxis erwerben, um diese dann auf den größeren gegebenenfalls zu verwerten und auszubauen.

Ob Stuhlfelds Glauben, daß durch die Verwirklichung seines Entwurfes ein Idealzustand im Theaterleben geschaffen werden könne, berechtigt ist, will ich trotz gewisser Bedenken nicht ganz bestreiten, beschränke mich aber doch lieber darauf, zu sagen, daß seinen Vorschlägen so viel gesundes und künstlerisch wie sozial reines Empfinden innewohnt, daß sie gründliche Beachtung und Erwägung verdienen und auf jeden Fall in ihrem Ausgangspunkte die Stelle treffen, von der aus der gesamte Sozialisierungsplan angegriffen werden muß, soll uns das Theater in der nächsten Zukunft überhaupt noch eine Stätte edler Kunst und Erholung sein. Es ist das bereits jetzt längst nicht mehr in dem Maße der Fall wie früher, da der gebildete Mittelstand mehr und mehr verarmt und vom Theaterbesuche heute schon vielfach völlig ausgeschlossen ist. Ihm als einem wesentlichen Hüter unseres Kulturgutes liegt also vor allem ob, die Entwicklung der Frage genau zu verfolgen und seine eigenen, hier nicht weiter zu erörternden Wünsche, insbesondere die in betreff des Spielplanes, mit allem Nachdruck zur Geltung zu bringen.

Armin Knab.

Von Ernst Ludwig Schellenberg.

Der Künstler, von dem hier geredet werden soll, kann wohl als Unbekannter gelten. Nur wenigen wird sein Name vertraut und mehr sein als ein leerer Klang, ein beziehungsloses Wortbild. Noch trat er nicht vor die gierigen Blicke der Menge, die als ein ihr zukommendes Eigentum erraffen, was sie mit gnädigem Beifall gutheißen. Nur hie und da regte sich eine Stimme für ihn, versuchte zu werben und zu wirken. Er lebt abseits der ausgetretenen Wege, späht nicht voll hastigen Verlangens nach dem Lärme der Unverständigen, die blindlings allen denen Gefolgschaft leisten, die auf den vordersten Bänken des Konzertsaals Kennerschaft und schmunzelndes Gönnertum heucheln. Und noch schlimmer: er ist ein „Dilettant" — kein Fachmann; keiner, der es sich zum Lebensberufe gewählt hat, die verblüffte Mitwelt durch stattliche Liederbände und demagogisch aufdringliche Opern zu überraschen und sich gefügig zu zwingen. Aber noch immer gilt Wilhelm Raabes schönes

Wort, gibt Troſt und Gewähr: „Auf leiſen Sohlen wandeln die Schönheit, das wahre Glück und das echte Heldentum. Unbemerkt kommt alles, was Dauer haben wird in dieſer wechſelnden, lärmvollen Welt voll falſchen Heldentums, falſchen Glücks und unechter Schönheit.“

Und wenn ich es heute verſuchen möchte, dieſem Abſeitigen die Verborgenheit gleich einem Schleier von den Schultern zu nehmen, ſo geſchieht es wahrlich nicht darum, weil ich mich dem Glauben hingebe, ſein Schaffen könne jemals zur Menge dringen — alles Stille und Treue gehört ja nur den verſchwiegenen, keuſchen Betern im Kämmerlein —, ſondern weil ich Verlangen trage, in dem kleinen Kreiſe der willigen und bereiten Kenner ihm einige Freunde und Förderer aufzurufen; weil ich möchte, daß die wenigen Sänger, die nicht nur der Eitelkeit und „Popularität“ zuliebe wirken, dieſen verborgenen Komponiſten nicht unwiſſentlich überſehen und verſäumen ſollen. Denn es iſt Pflicht, dem Guten zu dienen ohne Dank und Eigenwillen, wo immer man ihm begegnet.

Armin Knab.

Ueber den äußeren Lebensgang des Komponiſten ſei nur ſo viel mitgeteilt: Armin Knab wurde am 19. Februar 1881 in Unterfranken geboren. Als er das Gymnaſium zu Würzburg beſuchte, erfuhr er die erſten entſcheidenden muſikaliſchen Anregungen; und während er ſich in eben dieſer Stadt des Studiums der Jurisprudenz befliß, ſuchte er emſiglich theoretiſche und pianiſtiſche Belehrung bei Prof. Meyer-Olbersleben am Konſervatorium. Ein Sommerſemeſter in München brachte vor allem reichen Theaterbeſuch, ein gieriges Aufnehmen ungewohnter, lebendigſter Eindrücke. Auch die Feſtſpiele in Bayreuth wurden natürlich nicht verſäumt. Die Entſcheidung aber brachten die Ermunterungen eines eifrigen, anhänglichen Freundes, der den redlich Suchenden zu freudigem Schaffen erweckte und ihm auch ſo manche Gedichte zur muſikaliſchen Bearbeitung nahelegte. Als das theoretiſche Univerſitätsexamen beſtanden war, erkrankte der Komponiſt an einer heftigen Knieverletzung. In der heimatlichen Stille des Dorfes Kitzingen erwuchſen nun die erſten reifen, beſtehenden Geſänge, aus übervollem Herzen, aus trunkener Hingabe. Alles, was ſich im geheimen angeſammelt, brach nun Damm und Deich und flutete ungehemmt und freudig über die Ufer der Seele. Später zog Armin Knab nach Augsburg als Rechtspraktikant, ohne viel zu ſchaffen, nur aufnehmend und einſaugend. Dann kam wieder eine ſchöne Zeit der Einkehr und Sammlung; es wurde emſig Gitarre geſpielt und dem heimeligen Klange der alten treuen Volkslieder nachgeträumt. Es iſt bezeichnend für das unbefangene Urteil des Komponiſten, daß er einer Aufführung der „Salome“ von Strauß nur mit Enttäuſchung beizuwohnen vermochte, dagegen „Hoffmanns Erzählungen“ mit immer neuem Entzücken entgegenkam; „womit ich wohl in den Augen aller ernſten Muſiker gerichtet bin“, wie er ſelber lächelnd eingeſteht. Ein letztes Studienjahr in Würzburg brachte das Staatsexamen. Auf einer Reiſe nach Wien, welche zu Beziehungen mit Löwe und Schönberg führte, kam über den Erſchöpften ein ſchweres Nervenleiden, von dem er nur langſam Erholung fand. Seit 1913 weilt er in Rothenburg o. d. Tauber als Amtsrichter, in mittelalterlicher, willkommener Zurückgezogenheit. —

Vor einigen Jahren erſchien in „Weſtermanns Monatsheften“ ein anonymer Aufſatz „Meine Lieder“, der Armin Knab zum Verfaſſer hatte, und aus dem ich hier einige bezeichnende Sätze anführen möchte, weil ſie am beſten Art und Schaffen des Komponiſten darzulegen vermögend ſind: „Vor allem ſollte die Geſangslinie ſchon das Weſentliche ausdrücken. Die Menſchenſtimme durfte nicht lediglich den Text vermitteln, ſie mußte das Gedicht erfüllen. Die herrſchende Muſikrichtung war dieſem Beſtreben abhold. Das Klaviermotiv, oft nur einen Takt lang und in endloſer „Steigerung“ wiederholt, der deklamierte Geſangspart — Wagners Einfluß — herrſchten vor. Man war empfindlich gegen Melodie und vergaß, daß die neueſten Harmonien in wenigen Dezennien verbleichen, während uralte Melodien mit den Jahrhunderten an Kraft noch wachſen. Die Melodiebildung lag im argen. Die Kunſt der Fortſetzung war ſelten geworden; die Wirkung der Linie war wenig erforſcht. Ich ſtudierte die Ausdrucksgewalt der Linie an Bruckners Symphoniethemen, bei denen der Urwert der Intervalle am reinſten von aller bisherigen Muſik ins Licht tritt, durchforſchte die Bachſchen Fugenthemen als die konzentrierteſten, ausdrucksgewaltigſten Melodiegebilde der Literatur — man vergleiche Wagners Leitmotive damit —, lernte an Carmen, am Volks- und Kinderliede, ja an Operetten und Tänzen, die oft in glänzendſter Weiſe Linienkunſt ſind, wenn auch ihr inhaltliches Niveau blaſierte Fachmuſiker ihrem Studium fernhält. Viel lernte ich an Gegenbeiſpielen; an kurzlebiger Opernmuſik, ſchwachen Programm-Muſikwerken und üblen Liedkompoſitionen entwickelte ſich der gute Geſchmack...“ Und weiter: „Eine Schule von aufdringlichem Sonderſtil habe ich nicht durchgemacht. Ich entdeckte mir ſelbſt nach und nach Beethoven, Bach, den ganzen Schubert, Chopin, Schumann. Pfitzner und Strauß kannte ich; durch Wagner war ich gegangen, wie wir heute alle hindurch müſſen; eine feine Witterung für die theatraliſche Geſte dieſer Muſik warnte mich jedoch, ihm auf das Lied den geringſten Einfluß zu geſtatten. Bei Wolf ſtimmte die reichlich deklamatoriſche Behandlung der Singſtimme zu Vorſicht, Brahms ſchuf reine und wohlgeſtaltete Linien, die aber oft ein wenig blaß, zu familienähnlich und nur in ſeltenen Fällen ganz deckender Ausdruck waren. Die „Feldeinſamkeit“ war ein Gipfel. Schuberts Lied erſchien vorbildlich in Form und Ausdruck. Beethovens E dur-Sonate Op. 109 war mir lieber als die Appaſſionata, die Paſtorale ſtand mir näher als die Neunte. Chopins Präludien liebte ich ſehr. Bachs wohltemperiertes Klavier enthielt im Kern alle moderne Muſik. Ich rang 7 Jahre, bis es mir zu Geſang wurde.“ Ich habe dieſe Sätze abſichtlich wiederholt, weil man daraus erkennen kann, wie ernſt, treu, hingebend dieſer Mann ſeiner Kunſt gedient hat, wie ſtreng er dem eigenen Wirken gegenüberſtand.

Eine reife Frucht dieſes redlichen, jetzt ſo vereinzelten Bach-Studiums bildet der ſehr lehrreiche, ausdeutende Aufſatz über „Bachs wohltemperiertes Klavier“ in der „Muſik“ (Jahrgang 1914, Heft 7). Und auch eine andere weſentliche Studie über „Gute und ſchlechte Muſik“ (Allgemeine Muſikzeitung, Jahrgang 44, Heft 40) mag allen denen empfohlen ſein, die ſich noch emſig um entſcheidende Fragen der Tonkunſt bemühen.

Bis jetzt veröffentlichte Armin Knab, der auch einige Chorwerke und Orcheſterſtücke geſchrieben hat, nur ein paar Liederhefte. Es iſt nicht leicht für einen, den die öffentliche Meinung noch nicht als ihren anerkannten Günſtling ausgerufen hat, Verleger zu finden, die dem Neuen unbefangen und geneigt entgegenkommen! Aber dieſe wenigen Lieder zeigen deutlich, daß man ſich ſchuldig zu fühlen hätte, wenn man unbeteiligt daran vorüberginge. Und ſo will ich verſuchen, mit andeutenden Worten auszuſagen, was mir beim Studium klargeworden, warum ich die Ueberzeugung hege, daß Armin Knab nicht vernachläſſigt werden darf.

Zwei Hefte, Op. 3 und 4, erschienen bei Anton J. Benjamin, Hamburg. „Die Amsel" von Bulcke, eine Nachbildung der Volksweise, die auch von Reger vertont ist, hat mich nur am Schlusse völlig befriedigt (auch Einwände sollen nicht verschwiegen werden, denn diese Werke verdienen strenges Urteil, weil sie dessen würdig erscheinen); wundervoll ist die Waldesstille in Tönen eingefangen; das milde Halbdunkel schweigsam greiser Linden. Als um so störender erkenne ich jegliches Illustrieren, zu dem sich der Komponist hat verleiten lassen. Nicht was die Amsel in die Abendstille flötet, ist das Entscheidende, Wesentliche, sondern vielmehr die um so vertiefte Einsamkeit des Liebespaares unter dem leise rauschenden Baume; darum empfinde ich auch den Mittelsatz als überhastet, als rahmenlos. Aber der Ausgang entschädigt für alle Bedenken, ohne sie freilich aufzulösen. Auch das Gedicht von Stefan George „So ich traurig bin" erfuhr eine Vertonung, der ich nicht völlig beizustimmen vermag. Der Rhythmus erscheint mir zu starr, beinahe ein wenig banal. Dagegen jubelt in Bierbaums „Sommer" eine wogende, warme Leidenschaft wie ein güldenes Kornfeld, „denn das Glück ist da". Breit und satt spannt sich die Singstimme über den farbenfrohen Triolen aus, ohne sich jemals in Uebermaß und verdrießliche Sentimentalität zu verlaufen. — Das nächste Heft (Op. 4) wird von einem Liede eröffnet, das man unbedenklich als meisterlich anerkennen muß: Dehmels „Stimme am Abend". Wundervoll, unaufdringlich, ohne äußeren Aufwand ist erreicht, was die Worte nur umschreiben können: das Klagende, Einsame, das Hineinhorchen in die bewegte Dunkelheit. Ergreifend mutet die lichtere Selbstbeschwichtigung an: „Mein Blut ist ruhig wie die Nacht." Wer solche Töne erlebt hat und sie so völlig, so rein und bei aller Transzendenz doch beinahe dinghaft zu bannen weiß, dem gehört, was nur den Wenigen geschenkt ward: die Gnade. Zum ersten Male begegnet man in dem folgenden Stücke einer Volksweise: „Warum weinest du?" Indessen — hier ist noch nicht restlos erreicht, was später so köstlich gelang; die zweite Hälfte dünkt mich im Gegensatz zur ersten mehr erfunden als gefunden. Dagegen offenbart das dritte Lied wieder eine seltene Reife und Vollendung. Die vier Verszeilen von Alfred Mombert, welche Armin Knab benutzt hat, lauten:

Weiße Schafe weiden auf eisiger Heide im Schnee.
Das ist reine Seele und spitzes Weh.
Eine irrende Traumherde.
Eine große Liebe auf dieser kleinen Erde.

Das ganze Lied besteht nur aus sieben Tönen und stützt sich auf Akkorde, die, wie der Komponist selbst gesteht, „in solcher Häufung vielleicht noch nicht bekannt waren". Hohe Einsamkeit, weiches Schreiten auf fernen Firnen, umfangender Blick — so etwa ließe sich dieses kurze Gebilde mit tastenden Worten umschreiben.

Dieses Lied leitet am günstigsten zu der nächsten Gruppe über, auf diejenigen drei Hefte, die ausschließlich den beiden Dichtern George und Mombert gewidmet sind. Armin Knab erblickt in Mombert den erlauchtesten neuzeitlichen Dichter; und man muß beifällig zugestehen, daß die Auswahl der Verse, die den Liedern zugrunde liegen, mitfühlendes Künstlertum, innigstes Durchleben beweisen. Momberts kosmisch erhitzte, nur allzu häufig ins Uebermaß ausschweifende Exklamationen schaffen nicht minder häufig auch Ermüdung und Ueberdruß; was der Komponist gewählt hat, ist rein und geschlossen: aus den Mitternächten der Seele sterngleich aufgestiegen. Und auch Georges kühl gelassene Art vergißt man gern über den warm beseelten Tönen, welche diese blassen Strophen mit kreisendem Blute erfüllen.... Die Hefte Op. 5 und 6 veröffentlichte der Wunderhorn-Verlag in München. Von den drei George-Liedern ist das erste wiederum gesammelt, gedrängt voll Innigkeit und melodischer Fülle. Süßes Anvertrauen, leisestes Fühlen von Herz zu Herz. Es folgt eine Frühlingsarabeske, schwingend und wiegend, bewegt gleich dem Lenzwinde, der in den Maienkätzchen schaukelt. Und schließlich ein Gesang der Wehmut und Erinnerung, überströmend in trauernder Liebe, weich und dennoch keusch verhalten. — Die sechs Mombert-Lieder werden eröffnet von dem tiefsten, lautersten Gedichte, das ich von diesem Poeten kenne: „Heimkehr". Homerische Tiefen leuchten auf. Aber ich glaube, daß der Komponist hier wiederum durch allzu gleichmäßigen Rhythmus, der auch Versehen in der Wortbetonung bedingte, innerlich gehemmt wurde. Zum mindesten hat Conrad Ansorge in seiner Vertonung dem Wesen dieser Verse näher gestanden. Und auch „Halb im Traum", die zweite Nummer, befriedigt minder durch die Starrheit des Taktes, und der Verstöße gegen die Deklamation gibt es mehrere. „Winterabend" beschließt das erste Heft. „Die Sonne weint blutig auf starren Schnee" ... man meint das schwimmende Rot aufglimmen zu sehen; wie ein Halbtraum haucht dieses Lied vorüber, scheu, verzitternd, wie eine verlorene Geigenmelodie. Bedauerlich bleibt, daß der Komponist, um der Kongruenz genugzutun, auch hier die natürliche Betonung einmal aufgegeben hat (Leise i m Traum). In diesem Hefte flüsterten ahnende Stimmen; im folgenden glutet Begeisterung, jäher Aufschwung. „Oh hell erwacht!" jubelt es hymnisch und brausend; „feierlich strömend", berauscht von der inneren Melodiefülle flutet der zweite Gesang vorüber: „Mich besingt die Zeit mit Schall"; und zuletzt hebt sich adlergleich, aufleuchtend die siegende Gewißheit: „Das ist nicht Zeit, die an mein Ohr dringt." Alle diese Lieder sind schwer, nicht nur durch ihren rein musikalischen Inhalt, sondern auch für das geistige Einleben. Die eigentümlich schwebenden Verse erscheinen — und dieser Umstand bedeutet viel — nicht geschmälert, sondern ergänzt und bereichert. Und nur „unmusikantische" Sänger werden solchen Liedern würdige Förderer und erlesene Verkünder sein. Denn hier entfaltet sich das Bekenntnis einsam sicheren Künstlertums. Sonnenaufgangsgluten über Gletschergipfeln....

Und nun als Gegensatz die Volks- und Jugendlieder (Op. 14 bis 19, verlegt bei P. Pabst in Leipzig). Schon das Koseliedchen entzückt durch echte Schlichtheit, die um so klarer sichtbar wird, wenn man einen Blick auf Regers Komposition dieses alten Kinderreimes wirft. „Pustemuhme" (Dehmel) und „Havele Hahne" zeigen, wie man den herzhaften Kinderton finden kann, ohne ins Blutleere und Gequälte auszugleiten. Gerade in dem Wunderhorn-Verschen duftet es wahrhaft heimatlich; man glaubt einen behaglich frohen Holzschnitt von Ludwig Richter zu betrachten. Etwas leichter mutet das „Tanzliedchen" an, während „Aurikelchen" überall, wo es im Konzertsaal erklang, Entzücken und Bitte nach Wiederholung erntete. Köstlich in der Schärfe und Anmut der Zeichnung wirkt der „Ball der Tiere", und auch das „Käuzchenspiel" trällert unterhaltsam und heiter vorüber.

Erwähnt seien noch die Gitarrelieder (Verlag Gitarrefreund, München) nach Gedichten aus „Des Knaben Wunderhorn" und von Eichendorff. Welche Wärme, welch rührende Herzlichkeit, welch lieblicher Glanz! Dann eine wertvolle, fromme Vertonung des Vaterunsers (Musikbeilage des „Türmers"), ferner die „Inschrift" (Verlag der „Bergstadt"), gleich einem alten Marienbilde, übersonnt von echtester Romantik, einfältig, voll warmer Andacht. Und schließlich ein Lied „Damals" (Verlag K. Triltsch, Dettelbach a. M.), aufsteigend in Dank und Ergriffenheit.

Vielleicht ist es gut, abermals zu betonen, daß Armin Knab noch etwas weiß von der Logik der Melodie, von der Klarheit der Linie. Keine peinvoll sinngemäße Deklamation ist da angestrebt und ergrübelt, sondern Melodie als Idee, als Wesenheit. Und damit freilich wurde ein Gewinn gegeben, wie er gerade in unseren Tagen selten und beinahe vergessen ist. Einige Hefte „Wunderhorn-Lieder" harren noch des Druckes; ein Verleger, der ihnen Heimrecht schenkte, würde den Beweis verkünden, daß hier eine Kunst lebendig ist, welche gute, treue, jetzt leider versäumte und gemiedene Wege verfolgt. —

Nur Andeutungen konnten aussagen, was diese Werke mir in einsamen Stunden anvertraut. Sie warten abseits und beinahe verschämt, sie drängen sich nicht auf, sie lärmen nicht. Wie der Frühling in den Zweigen der Birken aufquillt, ge-

duldig, voll gläubiger Gewißheit, so dämmert die Zukunft aus den Liedern Armin Knabs; schon rötet sich der Horizont, schon weht ein Hauch der Verheißung von Morgen her. Vielleicht steigt der Tag, leuchtet der Lenz, ehe man es noch erwartet. . . .

Die Bittner-Opposition in Wien.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Eine Opposition gegen Julius Bittner! — Wenn man an dieses Urtalent und an seine sangesfrohen, herzerquickenden Werke vom „Musikant" bis zu „Höllisch Gold" und „Der liebe Augustin" denkt, da sollte man meinen, daß es so etwas gar nicht geben könne. Schon gut! In Wien ist auch dieses möglich! Und gar heutzutage!

Der bisherige künstlerische Weg Bittners war ja in seiner Vaterstadt von Haus aus nicht mit Blumen bestreut. Anfangs hatte er die Zunft gegen sich. Und ohne Zischerei ging selten noch eine Aufführung seiner Werke vonstatten. Aber nach und nach eroberte er sich die Herzen vieler Kunstkenner und so trug er in den letzten Jahren den Mahler-, Raimund- und Bauernfeldpreis heim. Aber die Zischerei ist er darum nicht los geworden und wenn auch ein Kreis maßgebender Faktoren „ahnt, daß er ganz sicher ein Genie" ist, im Wiener Publikum gibt's zuviel der Schwerhörigen. Wer Bittners Schaffen von Anbeginn verfolgt hat und keine Aufführung seiner Werke versäumte, wie es der Schreiber dieser Zeilen getan hat, der kann davon manches erzählen.

Besonders geräuschvoll und zugleich lehrreich aber war die Opposition anläßlich der Uraufführung der „Unsterblichen Kanzlei" (29. März, Wien, Deutsches Volkstheater). Dieses neueste Werk Bittners ist eine rein dramatische Dichtung ohne Musik, eine Posse, die die weltbekannten bürokratisch-politischen Zustände der ehemaligen Monarchie geißelt. In diesem kleinen, drei kurze Akte umfassenden Prosawerk entfaltet Bittner eine solche Fülle von komischen, satirischen, oft zynischen aber immer lustigen Einfällen, wie sie die „sämtlichen Werke" so manches als „Humoristen" verschrieenen Autors nicht aufzuweisen vermögen. Die Zustände des alten, nun ja zerfallenen Oesterreich-Ungarn mit seinem Nationalitäten-Durcheinander, seinen Intrigen und Korruption, Schlamperei und Egoismus werden hier in einer in jeder Beziehung originellen Weise persifliert. Schlag auf Schlag folgen die politischen und gesellschaftlichen Geißelhiebe, von der feinsten Anspielung bis zur gröbsten, nicht mißzuverstehenden Derbheit. (Die Dichtung ist auch im Druck erschienen: Verlag der Wiener Musikzeitschrift „Der Merker".) Das Publikum lachte aus vollem Halse, so daß streckenweise der Text in dem Gelächter unterging. Ja, aber, nun war auch die bekannte Bittner-Opposition da. Vergebens hatte sie schon wiederholt die Vorstellung zu stören versucht, hatte aber keinen richtigen Anlaß gefunden. Ein solcher bot sich — glücklicherweise — erst ganz zum Schlusse, als auf der Bühne im Rahmen des Stückes einigemale das Wort Pfui! fiel. Mit diesem Worte zugleich brach explosionsähnlich die wohlorganisierte Opposition los. Der kluge Direktor ließ den Vorhang fallen und niemand merkte es, daß das Stück eigentlich noch gar nicht aus war, denn die Schlußszene sieht auch im Originale einem plötzlichen Abbruche der Vorstellung aufs Haar ähnlich.

Wie bereits erwähnt war die Bittner-Opposition diesmal besonders geräuschvoll und lehrreich. Lehrreich deshalb, weil sie, die bisher nur im Verborgenen geschürt hatte, offen an den Tag getreten ist. Die unsterbliche Kanzlei ist ein reines Prosawerk: was also bisher bei den Aufführungen von Bittners Musik gezischt hatte, das hat mit der Tonkunst nichts zu schaffen und was man bisher als eine gegen Bittner als Komponisten gerichtete Opposition zu halten versucht war, hat sich jetzt, da sie ihn auch in das Schauspielhaus verfolgt hat, als pure, persönliche Gehässigkeit entpuppt.

Für den Kenner wienerischer Verhältnisse können solche „Erfolge" von Wiener Künstlern keine Ueberraschung bedeuten. Denn das Wiener Publikum im allgemeinen war von jeher etwas sehr langsam im Begreifen. Die Wiener haben noch nie unter ihnen lebende Meister erkannt. Um nicht weiter in der Geschichte zurückzugreifen (obwohl man es sehr gut könnte!) sei nur an Bruckner erinnert, den man hier ausgelacht hat, und an G. Mahler, den sie jetzt am liebsten aus der Erde herauskratzen möchten, während sie ihn bei Lebzeiten ausgepfiffen und hinausgeekelt haben. Aber kann all das wundernehmen, wenn man bedenkt, daß in Wien sogar der heute vergötterte Strauß-Walzer „An der schönen blauen Donau" bei seiner Uraufführung abgelehnt worden ist und daß die „Fledermaus" zuerst durchfiel und nach 15 Wiederholungen vom Programm abgesetzt werden mußte? Ja, die Wiener entdecken ihre eigenen Meister nur sehr spät, und bloß in den Niederungen der Künste, da haben sie schnell ihre Lieblinge . . .

Das Wiener Publikum von heute im besonderen ist nun schon gar nicht darnach angetan, Künstlern, wie Julius Bittner einer ist, gerecht zu werden. Die kriegerischen Ereignisse haben zahlreiche Bewohner der östlichen, nordöstlichen und südlichen Provinzen der ehemaligen Monarchie nach Wien verschlagen. Und wer in Wien heute nähere Umschau hält, der muß sehr bezweifeln, ob Wien noch eine deutsche Stadt ist, und auf Schritt und Tritt wird er an das alte Volkslied gemahnt, das vor 30 Jahren (damals, ach, wie so unbegründet!) hier viel gesungen worden war: Andre G'sichter, andre Leut'; b'hüt' dich Gott du alte Zeit . . .

Und wenn man im heutigen Wien ein Stück, in dem der politische Kuhhandel mit den Polen, Tschechen, Ungarn und Italienern, in dem die ganze klägliche, ehemalige k. k. Amtswirtschaft gegeißelt wird, auf solchen Widerspruch stößt, so beweist das nur, daß sich trotz des Zerfalles des alten Donaureiches hier in diesem Belange noch nichts geändert haben kann!

Ich bin überzeugt: in Deutschland wird man über diese glossierende Posse ohne Musik von J. Bittner noch viel und herzlich lachen. Wie man sich denn überhaupt um alle Werke Bittners einmal noch reißen wird! Hier in Wien aber, da gilt — um ein klassisches Zitat zu variieren — das Wort:

„Weh dir, daß du ein Wiener bist."

Wilhelm Bernhard Molique.

(Gest. 10. Mai 1869.)

Von Alexander Eisenmann (Stuttgart).

Bernhard Molique ist nicht ganz vergessen, aber die Erinnerung an den vor fünfzig Jahren Verstorbenen wird von Jahr zu Jahr blässer. Schon erhalten wir die Ueberlieferung aus zweiter, ja aus dritter Hand und das junge Geschlecht der Geiger fängt an, andere Neigungen zu zeigen, als das ältere. Gerne möchten wir das Bild des trefflichen Meisters durch diese Abhandlung wieder etwas beleben. Der Virtuos ist schon längst vom Schauplatz abgetreten, der Komponist hat aber doch wohl seine Rolle noch nicht ganz ausgespielt. Das Gesunde an Moliques Werken verspricht ihnen schon noch einige Lebensfähigkeit, zudem ist technisch so viel Förderndes darin zu finden, daß die Geiger allen Grund haben, sich mit ihnen zu beschäftigen.

Der grunddeutsche Molique, als Stadtmusikantensohn in Nürnberg geboren (2. Oktober 1802), entstammt einer französischen Familie. Träger des Namens gab es vor Jahrzehnten noch in Lothringen, heute scheint das Geschlecht dort ausgestorben. Die Familienüberlieferung führte die Abstammung auf die Angehörigen der Jeanne d'Arc zurück und berief sich hiebei mit

Recht oder Unrecht auf das Wappen, in welchem die königlichen drei Lilien erscheinen. Der Münchener Konzertmeister Rovelli, dem vom König von Bayern des vierzehnjährigen, schon damals durch den Vater weit geförderten Bernhard Weiterbildung anvertraut wurde, hat sicher mit seinem Schüler keine große Mühe gehabt. Jedenfalls konnte Molique schon nach zwei Jahren eine Stelle am Theater an der Wien annehmen. Ueber den Wiener Aufenthalt sind wir leider nicht unterrichtet, es ist aber sehr wahrscheinlich, daß sich damals schon Beziehungen zu angesehenen Musikern, wie Mayseder, Karl Holz u. a. angebahnt haben. So hat Holz, bekanntlich einer der Mitspieler im Schuppanzigh-Quartett und später (nach 1820) Gefolgsmann Beethovens, ein allerdings erst in Stuttgart geschriebenes Rondo Moliques aus der Taufe gehoben. Eine andere Widmung ist an Mayseder, eine weitere an die Gräfin Sidonie Brunswick gerichtet. Sie war die Gattin des Grafen Franz Br., demnach die Schwägerin von Beethovens Unsterblicher Geliebten. Was die Bekanntschaft mit der gräflichen Familie anbelangt, so ist freilich möglich, daß sie Molique bei einem seiner späteren Besuche gemacht hat, denn seine Reisen gaben ihm andauernd Anlaß, seinen Bekanntenkreis zu erweitern.

Bernhard Molique.

Pietro Rovelli, von seinem Münchener Posten zurückgetreten, erhielt seinen Schüler zum Nachfolger. 1825 schloß der immer mehr zu Ansehen gelangende Virtuos seine Ehe mit der neunzehnjährigen Marie Wanney, einer Nichte Peter Winters. Das Paar siedelte schon im Jahr darauf nach Stuttgart über, wo sich für Molique ein sehr geeigneter Posten als Konzertmeister und Musikdirektor fand. Hergebrachter Weise war damit auch die Verpflichtung übernommen, gelegentlich Zwischenaktsmusikstücke zu setzen. Häufige Konzertreisen nach allen großen Städten Deutschlands, nach Paris, das ihn den deutschen Lafont nannte, nach Holland, England, ja selbst nach Rußland trugen den Ruhm des Geigers in weite Lande, im Grunde war aber Molique eine seßhafte Natur und ging vollständig in Lehrtätigkeit und Theaterpflichten auf. Das hat Berlioz erkannt, als er der Stuttgarter Kapelle das Zeugnis eines musterhaften Instituts ausstellte und neben Lindpaintners Begabung Moliques Verdienst besonders unterstrich. Im Laufe der Jahre müssen die Beziehungen des Konzertmeisters zu der Intendanz oder zu Lindpaintner notgelitten haben. Schwerlich hätte sich der Künstler sonst zur Uebersiedlung nach England entschlossen, denn daß ihn die Unruhen von 1848 vertrieben haben sollen, wie in biographischen Notizen zu lesen ist, bleibt eine unhaltbare Annahme. Es wird sich um einen Abstrich am Gehalt gehandelt haben, und der mag allerdings in Zusammenhang mit der Revolution gebracht werden, vielleicht aber boten die äußeren Ereignisse nur den Vorwand für die Theaterleitung, Aenderungen im Anstellungsverhältnisse des Konzertmeisters zu treffen. Das von der Stuttgarter Intendanz an Molique gerichtete Entlassungsschreiben ist nichts weiter als eine beleidigend förmliche Bestätigung des Entschlusses König Wilhelms I., das Vertragsverhältnis zu lösen. Kein Zeichen des Dankes oder der Anerkennung! Dabei mußten der König und Baron Gall genau wissen, was sie an dem Künstler hatten. Von überall her hatte der berühmte Geiger Ehrungen empfangen, was höheren Orts nicht unbekannt geblieben sein konnte.

Schon 1842 war Molique auf Einladung der Anacreontic Society nach Dublin hinübergefahren, 1848 erschien er in London und schon damals hat er sich jedenfalls fest binden lassen. Von 1849 ab wirkte er in der Hauptstadt des Inselreichs 17 Jahre lang als Lehrer, als Virtuos und namentlich als Kammermusikspieler, in der letzteren Eigenschaft also in erster Linie als Pionier für die deutsche Kunst.

Hätte nur der brave Molique seinem Notizbuch[1] etwas mehr anvertraut, als Einträge, wie sie der pünktliche Hausvater macht! So sind wir genau über den Verlauf der beiden Englandreisen 1848 und 1849 unterrichtet, erfahren selbst die lumpigen Auslagen von zwei Kreuzern Packertrinkgeld oder von vier Pence für „Süßmandelöhl", aber mit solchen historisch noch so unwiderleglich beglaubigten Tatsachen ist wenig anzufangen. Immerhin erfährt man aus demselben Büchlein, welchen Bekanntenkreis der deutsche Künstler sich gebildet hat. Fast zu gleicher Zeit mit Molique betraten zwei der berühmtesten Musikgrößen 1848 den englischen Boden: Berlioz und Chopin. Obwohl wenig innerliche Berührungspunkte zwischen diesen beiden und dem konservativ veranlagten Deutschen dagewesen sind, mochte das die Pflege gelegentlichen freundschaftlichen Verkehrs doch nicht ausschließen. Mit den dürftigsten Angaben sind gegenseitige Besuche und Spaziergänge mit Berlioz und das Zusammentreffen mit Chopin aufgeschrieben. Von beiden Franzosen erfahren wir die Adressen. Berlioz war bei dem Geiger Banister abgestiegen, Chopin wohnte in Doverstreet 48. Molique führte auch seine Tochter Karoline zu dem Klavierpoeten, vermutlich um ein Urteil über ihr Spiel zu erhalten.

Geschäftlicher und kollegialer Verkehr entwickelte sich bald mit den meisten namhaften Musikern, die entweder ganz London angehörten oder nur seasonweise sich hinbegaben, um, wie sich solch ein Wandervogel einmal offenherzig ausdrückte, die Herren Engländern zu rasieren. Zu den Ersteren gehörte der Mendelssohnverehrer Bennett, den die Philharmoniker später zu ihrem Dirigenten machten, Potter, Direktor der Royal Academy, der Fieldschüler Neate (beide letzteren hatten einst in Wien Beethovens Wege gekreuzt, vielleicht kannte sie Molique bereits), Costa, der als Dirigent der Händelfestivals sich Ruhmeskränze flechten ließ, der Geiger Blagrove, Konzertmeister Sainton, Broadwood, der Fabrikant, Wilhelm Kuhe, der Komponist hohler Salonstücke, die Kritiker Davison und Chorley, die Verleger Wessel und Horsley und vor allem der einflußreiche Benedikt. (Bülow, der nicht imstande war, einen guten schlechten Witz hinunterzuschlucken, nennt ihn in einem Brief an Anna Molique „Jules Benefit".) Auch mit Jullien knüpfte sich eine Bekanntschaft an, höchst wahrscheinlich mit dem famosen Theaterdirektor an Coventgarden, über den man Berliozens lustige Auslassungen lesen muß. Bei Dulcken, dessen Frau, eine Schwester Ferdinand Davids, Klavierlehrerin der Königin gewesen war, wurde häufig musiziert. Die Brücke, die zur Heimat führte, brauchte nicht abgebrochen zu werden, Benedikt selbst war ja aus der Schwabenstadt gebürtig, ebenso Julius Schiedmayer, der damals bei Broadwood arbeitete, und der spätere Stuttgarter Hofprediger Grüneisen, ein dichterisch begabter Kunstfreund. So war

[1] Ich verdanke die Ueberlassung dieses Tagebüchleins sowie weiteren reichhaltigen, hier aber nur zum geringen Teil benützten Materials, wozu vor allem der fast lückenlose Bestand an Kompositionen Moliques gehört, dem Stuttgarter Kammermusiker Walter Schulz, der treu das Andenken des Geigenmeisters pflegt und sich eine Freude daraus macht, Einblick in seine schöne Sammlung von Erinnerungsgegenständen an namhafte Tonkünstler zu gewähren.

schon dafür gesorgt, daß das Gefühl der Vereinsamung sich des Geigers nicht bemächtigte, der zudem durch Konzertverpflichtungen und durch seinen Unterricht stark in Anspruch genommen war. — Die Reihe der Künstler könnte noch lange fortgesetzt werden, ich habe mich mit einer Auslese von Namen begnügt aus der Zeit der Uebersiedlung. Das Haus des berühmten Violinisten wurde ja späterhin geradezu zum Sammelplatz für alles, was sich an musikalischen Berühmtheiten in London zusammenfand. Garcia, Ernst Pauer, Ernst, Sivori, Rubinstein, Wieniawski, Joachim .... wer zählt sie alle? Auch viele jüngere deutsche Künstler stellten sich ein und brachten ihre Empfehlungsschreiben. Hr. Marschner schickt eine Sängerin, Spohr einen Schüler, Louis Maurer seinen Sohn Alexander. Spohr hat übrigens ganz kurze Zeit während seines bayerischen Aufenthalts Molique Unterricht erteilt, oder wenigstens sich einigemale von dem jungen Mann vorspielen lassen. Die beiden Geiger trafen sich dann nochmals in London, wo Spohr zur Aufführung seines Faust hingereist war.

Bernhard Molique.

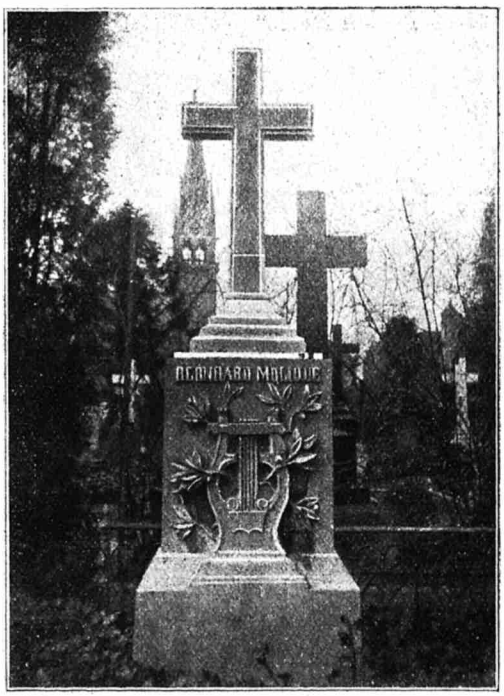
Im Quartett waren Blagrove, L. Ries, Bordelet u. a. Genossen von der Geige oder Viola, Piatti, der berühmteste unter allen, später auch Hausmann, saßen vor dem Cellopult. Die Londoner, die in den populären Samstag- und Montag-Kammermusik-Veranstaltungen als regelmäßigen Frühjahrsgast Joachim begrüßten, sind durch Molique für das Verständnis klassischer Musik und Vortragsweise tüchtig vorgeschult worden.

Dem älteren Gebrauch folgend spielte Molique als Solist meistens seine eigenen Werke, auch in der Kammermusik ließ er diese häufig hören, doch bi deten hier Beethoven, Mozart, Hummel, Mendelssohn und Spohr den Grundbestand seines Programmschatzes, einheimische Größen wie Bennett u. a. wurden natürlich auch nicht umgangen. Ein Blick in das Nachlaßverzeichnis des Geigers zeigt, daß eine reichhaltige Sammlung an praktischer Musik sein eigen war, daß er aber der neueren Richtung sich nicht hold gesinnt erwies. Bezeichnend ist, daß Schumann gar nicht unter den Musikalien des Meisters vertreten ist, Liszt nur mit einer einzigen Uebertragung. Die Wesensverschiedenheit von Schumann und Molique war tiefgehend und doch hat Molique mit Klara Schumann öffentlich gespielt. Gewisse Aeußerungen des Davidbündlers über den unbeirrt seines Wegs wandelnden Molique haben diesen, wenn sie ihm überhaupt zu Ohren oder zu Gesicht gekommen sind, gewiß nicht angefochten.

Unzweifelhaft günstigen Einfluß auf die Geschmacksbildung in England hat der deutsche Meister durch seine Kammermusikaufführungen ausgeübt, sein sonstiges Auftreten als Geiger bezog sich auf jene monströsen Konzerte, die der Engländer von ehedem liebte und die eine heute noch ihm eigene unbeschränkte Aufnahme- und Verdauungsfähigkeit für musikalische Gerichte beweisen. Ein Morning-Concert im Drury-Lane-Theater (Juli 1859), bei dem man Joachim und Molique des letzteren Concertante für 2 Violinen ausführen hören konnte, weist — fasse dich, sehr verehrter Leser! — 50 Nummern auf. Sicher keine von der Ausdehnung eines Tristan-Aktes, aber doch von einer Länge, um aus einem Morning-Concert eine Evening-Veranstaltung werden zu lassen. Beim Abschiedskonzert in St. James Hall (1866), wobei Molique selbst nicht mehr auftrat, wirkten nicht weniger als 20 Solisten mit. Das war eine Huldigung für den scheidenden Künstler, aber nach unserem Empfinden doch ein Verstoß gegen ästhetische Regeln. Und nun erst Drury Lane! Wie in einer Menagerie wurden hier die fremden Künstler vorgeführt, gezähmte Klavierlöwen, schillernde Fasanen und Pfauen aus dem Vogelhause der Sänger und Sängerinnen und geigendes Wundergetier. „Immer nur hereinspaziert, meine Herrschaften!“ Man muß mit den Wölfen heulen, mag Molique gedacht haben, dem dieses Treiben schwerlich zugesagt haben kann und der, als er sich einmal dem Alter näherte, sicher mehr Befriedigung im Unterrichtgeben und Komponieren gefunden hat, als in jeder anderen Art künstlerischer Wirksamkeit. Zumal Lektionen und Kompositionen ein ganz hübsches Erträgnis abwarfen.

Nach übereinstimmendem Urteil der Zeitgenossen war Molique ein eminenter Techniker. Allgemein wurde die fabelhafte Ruhe seines Bogens und Vortrags bewundert. Taktfreiheiten und dergleichen Willkürlichkeiten gab es für ihn nicht. Meister der Farbe und des großen Schwungs war der in solidester Weise ausgebildete Geiger nicht, er hatte weder die Süßigkeit des Tons, noch die hinreißende Kraft, durch die sich Spohr auszeichnete, aber trotzdem wurde er diesem oft gleichgestellt und das mit Recht insofern, als sich in Molique gewisse Eigenschaften der älteren Schule verkörperten, die, nachdem Spohr selbst vom öffentlichen Schauplatz abgetreten war, in annähernd gleichem Maße nur bei Molique anzutreffen waren, bis dann der Jüngling Joachim erschien und damit der Vertreter einer neueren Richtung sich Geltung verschaffte. Die Passagentechnik Moliques ist eine ins Virtuose fortgebildete Steigerung der Kreutzerschen Violintechnik. Gerade darin liegt ihre Schwäche, daß sie ihre Abstammung von der Etüdentechnik nie ganz verleugnen kann, ihr Vorzug dagegen bleibt, daß ihr aller schwindelhafter Aufputz fehlt. Daher gibt es Geiger, die dieser Technik instinktiv aus dem Wege gehen. Die Kantilene bei Molique ist männlich-edel, sie gemahnt mitunter selbst an Beethoven und nur wo Molique den Humor spielen läßt, wird er leicht altväterisch. Dann ist er der Mann mit der steifen Halsbinde, wie wir ihn von seinen Bildern kennen, der Mann der trockenen Späße und der etwas philiströsen Angewohnheiten, wie ihn alle die zu schildern wußten, die mit ihm noch in persönliche Berührung gekommen sind.

Erst in England kam Molique in den Besitz eines alten Meisterinstruments, vorher hatte er auf einer Geige von



Grabstätte von Bernhard Molique auf dem Uff-Friedhof in Cannstatt.

Martin Baur, dem 1875 gestorbenen Stuttgarter Instrumentenmacher, gespielt. Sie war eine tonstarke und tonschöne Violine und wurde oft für ein Erzeugnis altitalienischer Künstler gehalten. Für seinen Stradivarius, über dessen Echtheit ein Zeugnis Davids vorhanden ist, hat Molique nur 130 Pfund bezahlt und selbst diese bescheidene Summe hat er zwischen 1852 und 56 in 6 Raten abbezahlt. Das Instrument gelangte zuletzt in den Besitz von Waldemar Meyer. Es trifft also nicht zu, daß der Künstler die Geige von Verehrern geschenkt erhalten habe, wie Fritz Meyer in seinem Geigenbüchlein (Tonger) zu berichten weiß.

Schmerzhaftes Kopfleiden zwang den viel und vielseitig Beschäftigten seine Tätigkeit 1866 vollständig einzustellen. Seinen Lebensabend brachte Molique in Deutschland zu, das er nur 1859 kurz besucht hatte. Er ließ sich in Cannstatt bei Stuttgart nieder, wo er hochverehrt am 10. Mai 1869 gestorben ist. Das einfach schmucklose Grab befindet sich auf dem Uffkirchhof, der auch die sterblichen Ueberreste Ferdinand Freiligraths birgt.

Gattin und drei Töchter beweinten den Heimgegangenen. Von diesen dürfte jetzt noch eine Tochter am Leben sein. Da ihr Aufenthaltsort vor dem Kriege London war, so konnte von dieser Seite, die sicher wertvolle Mitteilungen zu machen hätte, leider nichts in Erfahrung gebracht werden.

Molique war kein großes Genie, aber ein höchst gewissenhafter Künstler, ein Mann strengster Disziplin, die er an sich selbst übte und von allen geübt wissen wollte, mit denen er beruflich zu tun hatte. Mit zäher Energie hat er an dem Stuttgarter Orchester gearbeitet und diesem einen Geist eingeimpft, der vielleicht das meiste zu dem Ansehen beitrug, den diese Kapelle schon vor 70 Jahren genoß. Damals war das Streichquartett noch mehr wie jetzt die Seele des Orchesters. An einer Reihe ausgezeichneter Schüler bewährte sich das erzieherische Talent des Geigers. Von ihnen allen ist wohl keiner mehr in seiner Kunst tätig, aber da sie im Sinne ihres Meisters gewirkt haben, kann man wieder bestätigt finden, daß der gute Same, der von einem Lehrer gelegt wird, niemals zugrunde geht, sondern stets wieder neue Keime treibt.

Bernhard Moliques Werke umfassen verschiedene Gebiete, nicht alle, doch die meisten sind gedruckt. Verleger waren Artaria, Haslinger, Breitkopf, Schuberth, Kistner, Ewer, dann kleinere Geschäfte in München und Stuttgart. Eine große Anzahl der bereits gedruckt gewesenen Stücke erschien in London bei Wessel & Co., die sich überhaupt um Verbreitung deutscher Musik verdient gemacht haben und sich daher „Importers of foreign Music“ nannten und nennen durften.

A. Gesangmusik: 1. Für die Kirche: zwei Messen (f moll und Es dur) und ein Oratorium Abraham. Die Messen sind für den kirchlichen Dienst bestimmt (Molique war Katholik), die in f moll (Op. 22) dürfte heute noch der Aufführung wert sein. Die bei Haslinger gestochene Partitur ist dem aus Berlioz' und Liszts Lebensgeschichte bekannten Friedr. Wilh. Constantin, Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, zugeeignet. Seiner Verehrung für Molique gab der Fürst, der sich übrigens auch selbst in der Komposition versuchte (Lieder, zu denen Liszt die Begleitung schrieb!) in einem Gedicht Ausdruck. Die musterhaft sorgfältig gearbeitete Messe ließe darauf schließen, daß Molique in der Presse der gründlichsten Kontrapunktschule gewalzt worden sei, Tatsache aber ist, daß er sich seine tiefgehenden Kenntnisse in der Satzkunst nur durch eigenes Studium erworben hat. Das Oratorium, erstmals unter des Komponisten Leitung in Norwich aufgeführt (1860), dann in London 1861, wurde seinerzeit in England den Mendelssohnschen Vorbildern gleich erachtet. 2. Kantaten in verschiedener Besetzung, zum Teil Gelegenheitsmusik. 3. Lieder bescheidener Art, einige davon mit Violine.

B. Instrumentalmusik: 1. Symphonie in D dur. Schumann gab ihr nach ihrer Aufführung im Gewandhause den Vorrang vor den gleichzeitig gespielten Symphonien von Strauß und Hetsch, faßte aber seine Meinung dahin zusammen, daß für alle diese Arbeiten „wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dageweseues“ gemeinsames Merkmal sei. Die handschriftliche Partitur des Komponisten trägt am Ende den Vermerk: Crefeld, den 3. April 1842. Molique hat also diese Arbeit auf einer seiner Reisen abgeschlossen. An Schumanns Urteil läßt sich nichts ändern. Musterhaft in der Disposition mit den gegebenen Mitteln, in allen Teilen klar angeordnet, zeigt doch die Symphonie in sämtlichen vier Sätzen engbrüstige Melodien, denen die Entfaltung ins Große als bestimmendes Kennzeichen vollständig abgeht. Die Partitur war ursprünglich mit Op. 20 bezeichnet, die Zahl wurde später ausgestrichen. Es scheint, daß der Komponist nur seine gedruckten Werke mit Opuszahlen versehen wissen wollte. 2. Konzerte: a) Sechs für Violine (Op. 1, 9, 10, 14, 21, 30). Am bekanntesten Op. 10 und 21, d moll und a moll. Ihr Studium ist für den Geiger höchst lohnend, einzelne Sätze behalten dauernden Wert, sie atmen, wie das Mittelstück des d moll-Konzerts, klassischen Geist. Ebenfalls als Op. 1 erschien bei Wessel ein Konzertino in e moll, ohne Opuszahl das einsätzige konzertante Stück für zwei Violinen, das Breitkopf & Härtel erst vor einigen Jahren herausgegeben haben. b) Je ein Konzert für Cello (wertvoll!), Flöte, Oboe und Klarinette. 3. Kammermusik: Zwei Klaviertrios, ein Klavierquartett, neun Streichquartette (acht davon gedruckt), ein Streichquintett (auch mit Flöte). Die Streichquartette sind etwas studienhaft steif, aber sehr geeignet für Liebhaberquartette, die sich an ihnen zu Bedeutsamem hinaufarbeiten wollen. Ueber die Trios will ich Bülow reden lassen (Brief vom 25. 12. 1886 an Frl. Klara Molique). Bülow hatte das B dur-Trio auf eines seiner Programme gesetzt und dafür den Dank der Tochter des Komponisten ausgesprochen erhalten. Er schreibt nun: „Als ob es mir nicht ganz egoistisch eine Freude machte, einen Dienst leistete, indem ich das wahrhaft vollendete Kunstwerk Ihres unvergeßlichen edlen Vaters wieder ans Licht zöge? Wie viel Werth ich darauf lege, möge Ihnen der Umstand beweisen, daß ich es auswendig vortragen werde.“ In einem anderen Briefe werden die Trios über die von Schubert und Schumann gestellt (!). Auch wer mit diesem Werturteile nicht einverstanden ist, wird die Trios doch ihrer gediegenen Faktur wegen schätzen und ihrer klaren Melodik wegen liebgewinnen. 4. Vortragstücke: a) Originalarbeiten, Fantasien und Rondos u. a. für Violine. Die Fantasien (Norma, Stumme, Ungarische, Schwäbische, Bretonische Fantasie) erheben sehr hohe Ansprüche an den Spieler, ebenso der Fandango (Op. 60) und La Saltarella (Op 55). Einfacher sind die Sechs Melodien Op. 36 und ditto Op. 47. Bei ihnen ist der Einfluß Mendelssohns und Spohrs unverkennbar, zum Teil so stark, daß man an Modelle erinnert wird. b) Duos für Flöte und Violine, für 2 Violinen und Stücke für die Concertina (große Form der Ziehharmonika). 5. Bearbeitungen: Kadenzen in Beethovens Violinkonzert. — Klavierbegleitung zu Sätzen der Bach-Violinsolosonaten in h moll, a moll, C dur und E dur. Sehr stilgemäße Arbeiten.

C. Theoretisches: Studies in Harmony (London 1862) mit Schlüssel, ein zweckdienliches Lehrbuch, das Hausregeln solider Generalbaßlehre enthält, ohne sich viel mit Erklärung oder Begründung zu befassen. Das System des Terzenaufbaus wird so auf die Spitze getrieben, daß selbst Undezimenakkorde gelehrt werden (a moll: a-c-e-g-h-d).

Der Versuch einer Wiederbelebung sollte wenigstens an den Trios, Quartetten und Vortragsstücken für Violine gemacht werden. Die Konzerte darf man ohnedies, wenigstens einen Teil von ihnen, zum eisernen Bestand des Geigers rechnen. Auch die Messe in f moll ist der Erhaltung wert, zeigt sich doch die Kirchenmusik für den Wechsel des Zeitgeschmacks weniger empfänglich, als irgend eine andere Stilgattung. Die Symphonie wollen wir ruhen lassen und auch die Zeit der Fantasien ist vorbei, sie haben ihren Zweck erfüllt und mögen nun die verdiente Ruhe genießen.

Othmar Schoeck: „Don Ranudo."

Komische Oper in vier Akten.

Nach einer Komödie von Holberg von Armin Rüeger.

Uraufführung am Stadttheater in Zürich.

Die Fabel der Komödie ist in wenigen Worten erzählt. Don Ranudo di Colibrados und seine, wie er gesinnte Gattin Olympia verweigern dem Grafen Gonzalo de las Minas die Hand ihrer Tochter Maria. Sie hungern zwar; im öden Haus sind alle Möbel fast verpfändet, doch ist ihr unvergleichlich alter Stammbaum der allerälteste in ganz Spanien und sie verstehen nicht, daß einer wagen kann, die Hand nach ihrer Tochter auszustrecken. Pedro, der treue Diener Ranudos, setzt sich's in den Kopf, die reiche Heirat doch zuweg zu bringen, das tatenlose Liebespaar zu einen und das Heer der Gläubiger zu befriedigen. Das Mittel, das er wählt, um seinen verrannten Herrn zu heilen, ist nicht neu. Mit großem Aufwand und noch älterem Stammbaum erscheint, verkappt, der Gemüse-Mohr und wirbt als schwarzer Fürst um Maria. Völlig verklärt verheißt ihm Ranudo die Hand seiner Tochter. Knapp vor der Trauung kommt die Entlarvung. Der Graf erscheint zur rechten Zeit. Doch auch als Opfer jener plumpen Dienerlist verliert Ranudo nichts von seiner Seelengröße: er geht, um seinerseits dereinst der Ahnen wert zu sterben.

Das Buch ist bühnentechnisch nicht sonderlich gewandt gemacht; daß der Zuschauer im voraus nichts vom Plan des Pedro weiß und mit der Ausführung ebenso überrascht wird, wie Ranudo, ist ein Fehler; auch daß das matt gezeichnete Liebespaar an der Bewegung seines Schicksals keinen Anteil nimmt. Es fehlt an Spannung, von dramatischen Antrieben ganz zu schweigen. Dagegen ist die Form im Kleinen gut geglückt. Nirgends ein Zuviel des Dialogs, der etwa die Musikphrase zerstückeln könnte. Nun zu Ranudo selbst. Er ist ein Narr, nicht nur in den Augen seiner Umwelt. Erstarrt im Glauben an den Ruhm der Familie, duldet, opfert er alles, ist er selbst bereit, nebst dem gepfändeten Kamisol die letzten Hosen abzulegen, da ja die hohen Ahnen gar die goldenen Rahmen ihrer Bilder dem Gerichtsvollzieher übergeben mußten! In den verblichenen Trauermantel längst vermoderter Geschlechter eingewickelt, ist der Hemdärmelige zugleich ein Zerrbild alberner Grandezza und Märtyrer einer ihm heiligen Idee. Er ist lächerlich zugleich und rührend. Es steckt etwas in dieser Travestie auf Ahnenstolz und Abstammungsdünkel, das verallgemeinert streift an das Symbol. Wer dem Gedanken lebt, anstatt dem lieben Brote nachzugehen, der Schaffende zum Beispiel, trägt etwas in sich, das auf den nüchternen Sinn der Menge gelegentlich wie Narrheit wirkt. Und wenn Ranudo, der aus Not die Strümpfe seines Lakaien an den Füßen trägt, am Schluß zu seiner Tochter sagt: „Als Vater kann ich dir verzeihen, als Colibrados muß ich dich enterben!", so lacht man wohl und gibt dann doch dem Pedro recht: „Lacht nicht, mich rührt sein königlich Gebaren!" — Ranudo ist weder komischer, noch tragischer Held, aber Schoeck hat mit ihm doch etwas wesentlich Neues, er hat mit seiner liebevollen, das Lächerliche mit dem Tiefen kühn vermengenden musikalischen Ausdeutung die Charakterkomödie der Musik erfunden. Das Stück hat keinen Bühnenschluß, kann keinen haben und fällt daher, trotz eines herrlichen Schlußgesangs, der am besten wirklich als Finale stünde, am Ende etwas ab. Als Gegenbild zu Ranudo schüttelt Pedro musikalische Einfälle blühendster Jugend nur so aus dem Aermel. Was soll ich vom Stil der Oper sagen? Da man Musik nicht schildern kann, soll man sich mit Klassifizieren helfen. Nun denn: Schoeck-Stil, an Mozart wie an Hugo Wolf gebildet, doch ohne Abhängigkeit, ebenso ohne Sucht nach Neuem. Wer zu schenken hat, mag's ohne Grübeln tun, und siehe da, das Neue fällt ihm unversehens zu. Dramatische Musik im engeren Sinne ist uns Schoeck noch immer schuldig, doch ist es nicht des Komponisten Schuld, wenn er bis jetzt keinen Da Ponte fand. Doch bleibt mir der Verdacht bestehen, daß Schoeck immer irgend einer seiner Bühnenfiguren seine ausschließliche, subjektive Liebe schenken wird; der echte Dramatiker aber lebt in allen!

Aloys Jerger war der vollkommenste Ranudo, Bocholt vortrefflich als Pedro. Der Erfolg: ein allgemeines Gepacktsein. Trotz der Schwächen der „Komödie" fühlte man das Ereignis und der Jubelsturm, mit dem der Komponist schon nach dem dritten Akt gefordert wurde, hatte nichts von künstlichem Lokalerfolg.

Anna Roner.

J. Schmiedgen: „Das hohe Lied des Todes"

Oratorium.

Uraufführung in der Chemnitzer Lukaskirche am 5. April 1919.

Johannes Schmiedgen, geb. 1886, war ursprünglich Lehrer, wurde von Reger, Draeseke und anderen in der Musik unterwiesen und wirkte später als Pianist in Dresden. Am 9. Aug. 1916 ließ er sein Leben für das Vaterland auf Frankreichs Boden. Als Komponist hat er sich schon mehrfach betätigt. Sein letztes und größtes Werk, Das hohe Lied vom Tode, hat er im Kriege begonnen und im Felde, kurz vor seinem Ende, bis auf ein letztes Stück der Instrumentierung fertiggestellt. Es sollte den im Kriege Gefallenen gewidmet sein und so hat er es unbewußt auch sich selbst geschaffen. Das Ganze besteht aus acht Teilen, deren erster, ein reiner Instrumentalsatz, zunächst in auffälligen Dissonanzen die Schrecken des unerbittlichen Todes schildert, um darauf das Erlösende des Allbezwingers in selig verklingenden Akkorden zum Ausdruck zu bringen. Im zweiten Satze tritt der Chor ein — Männer- und Frauenstimmen — und nimmt das vom Orchester kurz vorbereitete Motiv auf zu den Worten „Selig sind die Toten". Es folgt ein zweites Thema, „daß sie ruhen —", um von einer wirksamen Fuge „und ihre Werke folgen ihnen nach —" abgelöst zu werden, worauf dann die beiden ersten Themen kurz wieder auftauchen. Als dritter Satz folgt eine Sopranarie, die in ihrem ersten Teile auf die Textworte „die mit Tränen säen" in Koloratur gehalten ist, während der zweite Teil, von einem lieblichen Bratschensolo unterstützt, den Textworten „sie gehen hin und weinen" besser entspricht. In tröstlichem, zuversichtlichem Aufschwung schließt der Satz. Ihm folgt als Nr. 4 ein Trauerchor, der zu den Choralworten „Wohlauf, wohlan —" ernst und schwer einherschreitet, doch aber Ergebung ausdrückt und tröstend, mahnend „Schau himmelwärts —" zu einem versöhnenden Schluß kommt. Der fünfte Satz ist als große Doppelfuge gearbeitet. Die beiden Themen „Tag des Lebens —" und „Wie wird uns sein —" stehen gegeneinander und weben ineinander, bis schließlich das erste sich siegreich behauptet. In Nr. 6, stimmungsvoll von einem Violoncello eingeleitet, kommt durch ein prachtvolles Baritonsolo das heiße Sehnen nach dem Urewigen zum Ausdruck. Der siebente Satz ist für den Hörer unstreitig der schönste und erbaulichste. Nur reine Vokalmusik, in achtstimmigem Chor mit Sopran- und Baritonsolo, verwebt dieser Satz in herrlichster Weise die Mahnung „Sei getreu —" mit der Erkenntnis „Mitten wir im Leben —", bis er zu dem erhabenen Abschluß kommt „Das bist du, Herr, alleine —". Der mächtige Schlußsatz endlich, mit achtstimmigem Doppelchor und den beiden Solostimmen, weist wieder volle, blendende Instrumentierung auf und gestaltet sich in fortwährender Steigerung zu einem Triumphgesang über die Schrecken des Todes, ausklingend in einem jubelnden „Halleluja". — Das ganze Werk ist außerordentlich interessant. Der Komponist geht völlig eigne Wege, nach dem Vorbilde seines Lehrers Reger und andrer, gibt aber in dissonierenden Klangwirkungen etwas zu viel des Allzuneuen, so daß die weihevolle Stimmung einer Kirchenmusik nicht immer gewährleistet ist. Um die Aufführung selbst hat sich Kirchenmusikdirektor Stolz mit dem verstärkten Lukaschore ganz hervorragend verdient gemacht. Mit bewundernswertem Fleiß und Ausdauer sind die überaus schwierigen Gesänge einstudiert worden und trotz der oft sehr anstrengenden Sopranlage kamen sie alle geschickt, sicher und meist tonrein heraus. Eine kleine Eigentümlichkeit in der Textbehandlung konnte das Verdienst nicht schmälern. Aeußerst wertvollen Anteil am Gelingen des Ganzen hatte die Stadtkapelle, deren Aufgabe nicht minder schwierig war. Als erfolgreiche Solisten wirkten mit die Kammersängerin Marg. Siems aus Dresden und der Baritonist Alfred Fischer von der Chemnitzer Oper.

Felix Koch.

Kunst und Künstler

— Selma Nicklas-Kempner, die ausgezeichnete Gesangsmeisterin und Lehrerin, vollendete am 2. April ihr 70. Lebensjahr.

— P. Nic. Coßmann, der verdiente Herausgeber der S. M.-H. und Vorkämpfer Pfitzners, feierte am 3. April seinen 50. Geburtstag.

— Dr. Georg Göhler tritt in das Direktorium des Konservatoriums in Lübeck ein. Er wird Vorträge über verschiedenartige musikalische Themen halten.

— Vom Vorstande des Vereins der Musikfreunde in Lübeck geht uns folgende Berichtigung zu unseren Auslassungen über den Fall Dr. Göhler zu: „Herr Dr. Göhler ist nicht von seinem Amt enthoben worden; der Vertrag mit ihm war von Anfang an nur bis Ende der Kriegszeit geschlossen und ist somit jetzt abgelaufen. Es ist unrichtig, daß von einer Weiterverpflichtung des Herrn Dr. Göhler aus dem Grunde abgesehen wurde, weil er für eine Verstaatlichung des Orchesters eintrat. Schon am 29. Januar 1918 ist seitens des Vorstandes eine Verstaatlichung des Orchesters den Behörden gegenüber aufs wärmste befürwortet worden. Ebenso hinfällig ist die Angabe, daß er sich die Ungnade des regierenden Herrn (?) dadurch zugezogen habe, daß er sich nicht als Musikmacher für gesellige Zwecke gebrauchen lassen wolle, wie man ihn in Lübeck gebrauchte.' Die sämtlichen Konzertprogramme während seiner 4jährigen Wirksamkeit in Lübeck beweisen das Gegenteil." Wir hatten unsere Angaben auf Grund einer privaten Mitteilung aus Lübeck gemacht, an deren Richtigkeit zu zweifeln kein Anlaß vorlag. Die Berichtigung erhält ihre Stütze durch den uns gleichfalls übermittelten stenographischen Bericht über die außerordentliche Generalversammlung des genannten Vereines vom 12. März d. J.

— Adolf Wach geht als Kapellmeister an das Altenburger Theater.

— Vom württembergischen Kultministerium unterstützt, hat der Verein zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart in Erkenntnis der Bedeutung, welche der Kunst in ihren mannigfachen Auswirkungen auf das Geistes- und Gemütsleben unseres Volkes heute mehr als je zukommt, eine besondere Abteilung für künstlerische Volkserziehung ins Leben gerufen. Zunächst sollen diese Bestrebungen

auf dem Gebiete des Theaters und der Musik verwirklicht werden. Eine künstlerische Wanderbühne, die den Namen „Schwäbische Volksbühne" führen wird, soll den mittleren und kleineren Städten Württembergs künstlerische Theaterdarbietungen aus klassischer und moderner Dichtung bieten und damit den Schmieren ein baldiges Ende bereiten. Die „Schwäbische Volksbühne" soll in enge künstlerische Verbindung mit dem württ. Landestheater treten, das durch Gesamt- und Einzelgastspiele, durch leihweise Ueberlassung von Kostümen, Requisiten u. a. die Leistungsfähigkeit des Wandertheaters nach Möglichkeit unterstützen soll. Die Musik soll durch Volkskonzerte in die breitesten Kreise von Stadt und Land hinausgetragen werden. Künstlerisch hochstehende und dabei leicht faßliche Programme, zu deren Ausführung nur bewährte Kräfte herangezogen werden (u. a. haben Prof. Pauer und Wendling sich in den Dienst dieser Aufgabe gestellt), wollen das Verständnis für die großen Meister und für die Werke auf allen Gebieten der Vokal- und Instrumentalmusik wecken und pflegen. Der Kampf gegen den musikalischen Schund soll mit allen Kräften geführt werden. Zum Leiter der „Schwäbischen Volksbühne" wurde Ernst Martin, der Gründer der Nürnberger Hans-Sachs-Spiele, zum Leiter des Konzertwesens Karl Adler berufen.

— In Leipziger Künstlerkreisen erregte es mit Recht lebhaften Unwillen, daß die Stelle des Thomasorganisten nicht öffentlich ausgeschrieben, sondern ohne weiteres mit Straubes Schüler Günther Ramin besetzt worden ist. Der Rat der Stadt hat daraufhin ein Rechtfertigungsschreiben veröffentlicht, das die getroffene Maßregel jedoch nicht völlig zufriedenstellend erklärt.

— Max Kämpfert in Frankfurt a. M. sind unter Beilegung des Titels Universitätsmusikdirektor die Obliegenheiten eines technischen Hilfslehrers für Chor- und Orchestermusik übertragen worden.

— Werner Altschüler komponiert eine Operette „Warenhausmädel".

— Gretel Stückgold (München) findet als hervorragende Liedersängerin in immer weiteren Kreisen Beachtung.

— Birgitt Engel hat ihren Vertrag mit der Berliner Staatsoper nicht mehr erneuert und wird sich in Zukunft nur Gastspielen und Konzerten widmen.

— Kammervirtuos Wiebel (Meiningen) trat an die Spitze eines in Eisenach begründeten Orchesters, das die Stadt mit 15000 Mk. jährlichem Zuschuß subventioniert. Bis jetzt ist das Orchester 30 Mann stark; aus ihm soll sich auch das Opernorchester der Stadt entwickeln.

— Professor Bruno Hinze-Reinhold, der seit Mai 1916 als Nachfolger Waldemar von Baußnerns die Direktion der Landes-Musikschule zu Weimar inne hat, gedenkt am 1. Oktober d. Js. sein Amt niederzulegen, um sich wieder mehr der Konzerttätigkeit widmen zu können. Während der drei Jahre seiner Amtsführung hat sich die Schülerzahl der Anstalt verdreifacht, so daß verschiedene neue Lehrkräfte neu angestellt werden mußten.

— In Darmstadt ist es zu Zerwürfnissen zwischen dem Intendanten Dr. Krätzer und dem Solopersonal des Theaters gekommen, die zur Ablehnung des Intendanten als Leiter der Bühne geführt haben. Als Nachfolger Krätzers ist der zurzeit in Berlin tätige Dr. Ludwig Berger in Aussicht genommen.

— Zum Intendanten in Schwerin ist Dr. Lert (Leipzig) ausersehen.

— Wilhelm Furtwängler ist zum ersten Dirigenten des Tonkünstler-Orchesters in Wien gewählt worden, wohin er zum Herbst übersiedelt, wenn ihm die Lösung seines bisherigen Kontraktes möglich ist. Des Künstlers Wegzug von Mannheim bedeutet für das dortige Musikleben einen schweren Verlust.

— Aus Wien wird der „M. Z." gemeldet: Die Vertrauensleute des künstlerischen Opernpersonals, sowohl der Solisten wie des Orchesters, haben in einer geheimen Sitzung beschlossen, gegen die „unnötige Doppeldirektion Strauß-Schalk" bei der Regierung Protest einzulegen, weil der teure Vertrag mit Richard Strauß (der angeblich 80000 Kronen für eine halbjährige Tätigkeit erhalten soll) eine Belastung des Haushalts sei. Dahinter steckt vielleicht, ohne daß sich das mobilgemachte Opernpersonal klar darüber wurde, eine Aktion zugunsten einer Direktion Weingartner. Weingartner hat seinen Plan ausgearbeitet, wonach ihm der deutsch-österreichische Staat jährlich zwei Millionen Kronen Unterstützung bewilligen soll, während er den Rest des Defizits von einer Privat-Opern-Gesellschaft decken lassen möchte. Weingartners heftiger Protest gegen eine Reichssubvention hänge damit zusammen, daß er von Berlin aus seinen Plan gefährdet glaubte. Der „Neuen Freien Presse" wird von Freunden Richard Straußens mitgeteilt, daß der Komponist, wenn er von dem Beschluß des Opernpersonals höre, auf seinen Vertrag verzichten und nicht nach Wien kommen werde. Die Bewegung gegen Strauß wurde noch durch die Behauptung genährt, er habe mit dem gewesenen Generalintendanten Baron Andrian eine schwarze Liste jener Mitglieder zusammengestellt, die aus der Oper zu entfernen seien. — Es ist klar, daß sich ein Künstler von dem Weltruhm des Dr. Strauß der in allen Fugen krachenden Wiener Oper nicht aufdrängen wird. Das hat er nicht nötig — den Schaden werden die Wiener haben.

— Die Wiener Presse bemüht sich um Begründung einer komischen Oper in Wien.

— Ferdinand Löwe ist während eines Aufenthaltes in München vom Lehrerkollegium der Musikakademie in Wien zu deren Direktor erwählt worden. Gleichzeitig hat der Lehrkörper dem seitherigen Direktor Bopp sein Mißtrauen ausgesprochen und seinen Weggang gefordert.

— Der Volkskommissar für das Unterrichtswesen in Ungarn kündigt die Abschaffung der Operettentheater und aller Tingel-Tangels an. Ob sich das unsere Ex-Bundesbrüder auf die Dauer gefallen lassen werden? Jedenfalls ist die Maßnahme in dieser Form töricht: Offenbach, Strauß und einige andere dürften ruhig weiter zu Worte kommen. Doch sollen sie vielleicht im Operntheater Unterschlupf finden.

— Florizel von Reuter (Zürich) hat die Direktion der Musikakademie niedergelegt, um Zeit für seine Tätigkeit als konzertierender Künstler und Komponist zu gewinnen.

— Der St. Galler Max Bösch, Schüler von Walter Fischer in Berlin, wurde zum Organisten an die Kirche Enge-Zürich gewählt.

— Walter Reinhart von Winterthur wurde zum Dirigenten des Stadtsängervereins seiner Vaterstadt gewählt.

— Der vorjährigen Aufführung von Glucks Alceste sind in diesem Jahre 9 Vorstellungen von des Meisters Armide gefolgt. Natürlich nicht in Deutschland, sondern in Genf (Salle de la Réformation).

— Vorläufiger Nachfolger A. Messagers als Leiter der Pariser Konservatoriumskonzerte wurde Philippe Gaubert, der ausgezeichnete Flötist der Société des instruments à vent.

— Alex. Georges hat eine komische Oper „La maison du perte" beendet.

— Edgar Varese, ein französischer Komponist, wurde zum Leiter eines in New York begründeten Orchesters gewählt, dessen 90 Mitglieder aus den besten amerikanischen Orchestermusikern genommen wurden.

— Für die Tagungen der Friedenskonferenz bereitet Camille Erlanger Opernaufführungen mit Werken von Monteverdi, Rameau, Grétry, Gluck, Mozart, Méhul, Gounod, Lecoq, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, d'Indy und Bruneau vor.

— Zum Direktor der nationalen Musikschule in Dijon wurde Louis Dumas gewählt.

— Léon Jatrin wird in Zukunft das Kursaal-Orchester in Ostende leiten.

— London wird demnächst eine Wagner-Saison mit Toscanini als Leiter und französischen und italienischen Künstlern als Sängern haben.

— Halbgott Caruso feierte am 22. März in Neuyork sein 25jähriges Bühnenjubiläum unter größester Teilnahme des Publikums. Stimmt diese durch die Presse gehende Nachricht, so müßte der meistbezahlte Tenorist der Welt also 1893 im Alter von 20 Jahren zuerst aufgetreten sein. Allgemein beachtet wurde er erst 6 Jahre später, als er in Giordanos „Fedora" in Mailand den Loris sang. Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß Caruso auch als guter Karikaturenzeichner bekannt ist und eine Gesanglehre geschrieben hat.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Aus Köln wird der Tod des Komponisten Wilhelm Karl Mühldorfer gemeldet, der in Graz am 6. März 1836 geboren wurde und in Leipzig und Köln als Kapellmeister wirkte. Außer Chorwerken u. a. schrieb er die Opern Kyffhäuser, Der Kommandant vom Königstein, Prinzessin Rebenblüte, Goldmacher von Straßburg, Jolanthe, sodann Schauspielmusiken und Ballette.

— Marianne Bausback, eine bekannte Gesangs- und Klavierpädagogin, ist in München verstorben. Die allzu früh Verstorbene war Schülerin von Franz Wüllner. Ein stetig voranschreitendes Gehörleiden hat ihr den Kampf mit dem Leben nicht leicht gemacht. Viele Schüler trauern der gewissenhaften Lehrerin und dem hochstehenden Menschen nach.

— In Stockholm starb im Alter von 40 Jahren vor kurzem Sigurd von Koch, Komponist von wertvoller Kammermusik, Exotischen Liedern u. a. m.

Erst- und Neuaufführungen

— Franz Neumanns Oper Herbststurm kam in Charlottenburg zur Uraufführung. Ein auf rohesten Effekt gearbeitetes Kinostück, dessen Verfasser Vojnovic heißt. Neumann hat geschickte Kapellmeistermusik dazu geschrieben, die dem Publikum ebenso gut gefiel wie das in allerlei Variationen durchgeführte Morden und Mordversuchen der „Handlung".

— Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin kam die Oper „Das Dorf ohne Glocke" von Eduard Künnecke zur Uraufführung. Eine rührselige und herzlich dumme Geschichte, die Arpad Pasztar geschrieben und Künnecke mit hier geschickter, dort hübscher, im ganzen aber unerfreulicher und unselbständiger Musik umkleidet hat.

— Aug. v. Othegravens Oratorium „Marienleben" erlebte in Köln unter Abendroth seine Uraufführung, die von höchstem Erfolge begleitet war.

— Das Stadttheater in Bremen brachte Fritz Cortolezis' Singspiel „Rosemarie" zur ersten Aufführung.

— „Er, der Herrlichste von allen" — das ist natürlich der Titel eines Singspiels, zu dem irgend ein geschäftstüchtiger Herr die Musik aus Schumanns Werken zusammengeklaubt hat. Das Ding wurde in Osnabrück aufgeführt.

— In der Metropolitan-Oper in Neuyork kam X. Leroux Oper „La reine Fiamette“ zur Erstaufführung.

— Jarko Jeremias' Oper „Der alte König“ soll in Prag zur Uraufführung kommen.

— Das Breslauer Stadttheater bereitet die erste Wiedergabe der komischen Oper „Der Arzt der Sobeide“ von Hans Gál vor.

— Hans Winternitz' Oper „Meister Grobian“ ist auch von den Theatern in Kassel und Essen, Kauns „Sappho“ von der Danziger Bühne erworben worden.

— Einar Nilsons Ballett „Prima Ballerina“ kommt in Berlin zur Uraufführung.

— Neue Operetten: R. Gfallers „Walzernacht“ in Leipzig, Herm. Hoeferts „Der träumende Papa“ in Magdeburg, Hugo Hirschs „Die ewige Braut“ in München.

— Walter Gmeindels (München) Frauenchor mit Orchester „Gesang der Idonen“ kam in Wien zur Uraufführung.

— In Mannheim errang R. von Mojsisovics Romantische Orgelfantasie in A. Landmanns glänzender Wiedergabe starken Erfolg.

— Jul. Weismanns Op. 64, Variationen für 2 Klaviere, kam in Mannheim durch Hans und Lene Bruch zur erfolgreichen Uraufführung.

— Furtwängler brachte in Mannheim eine Symphonie von Fr. Reisch zur ersten Wiedergabe.

— In Leipzig hatten Else Kelling-Rosenthal und Dr. W. Rosenthal großen Erfolg mit einem Konzerte, in dem u. a. Krehl, Lißmann, Lohse, Mayerhoff und Alfred Heuß, der neuerdings viel genannte Lyriker, zu Worte kamen.

— Der Mitarbeiter der N. M.-Ztg., Hans Schorn, gab kürzlich in Karlsruhe einen Kompositionsabend, in dem er eine größere Zahl von Liedern für Sopran und Tenor zur Aufführung brachte. Wenn auch keine bezwingenden, waren es doch im großen ganzen sympathische Eindrücke, die man von den in ihrem poetischen Kern zumeist erfaßten und formgewandt konzipierten Vertonungen der Texte vorwiegend zeitgenössischer Dichter empfing. Zwei der besten Gesangskräfte des Badischen Landestheaters: Elisabeth Friedrich und Helmut Neugebauer waren den neuen Liedern vortreffliche Bahnbrecher.

— In Frankfurt a. M. kamen durch den Dessoffschen Frauenchor Edvard Moritz' Lieder der Mädchen für Chor, Sopransolo und Kammerorchester, formal und koloristisch fein gehaltene Arbeiten, und Friedr. S. Weismanns Liebespsalmen für Frauenchor, Soli und Orchester, die eine gewisse Talentprobe darstellen, aber noch keinerlei Reife zeigen, zur Uraufführung.

— Im Steiermärkischen Musikverein (Graz) brachte Dr. R. v. Mojsisovics folgende Werke seiner Komposition zur Uraufführung: Symphonie (Nr. 2 in G dur) „Eine Barock-Idylle“, komp. 1907—10, Dramatische Szene für Sopran und Orchester (Kaiserin Elisabeth), komp. 1902, „Die Nacht“, Gesang römischer Frauen (aus einer Symphonie mit Chören „Michelangelo“), komp. 1912, eine Heldenouvertüre „An Hindenburg“, komp. 1915/16.

— Scrjabins symphonische Dichtung „Le poème de l'extase“ kam in Budapest zur Uraufführung.

— Frederic Delius fand bei der Uraufführung seines Violinkonzertes in London starke Beachtung.

— Emil Laubers Musik zu schweizerischen Soldatenbildern mit Liedern und Gedichten G. de Reynolds unter dem Titel „La gloire qui chante“ gelangte in Lausanne zur ersten Wiedergabe.

Vermischte Nachrichten

— Der Rat der Stadt Leipzig hat den begrüßenswerten Entschluß gefaßt, der Schaffung eines zweiten städtischen Orchesters nahezutreten.

— Die Fr. Z. erhielt folgende etwas späte Zuschrift vom Vorstande des Verbandes der Berliner Theaterkritiker: Der Verband der Berliner Theater-Kritiker kann es sich nicht versagen, zu dem eigenartigen „Ausgleich“ zwischen Arthur Nikisch und dem Leipziger Musikreferenten Dr. Steinitzer nachträglich Stellung zu nehmen. Weil Dr. Steinitzer durch ein Lob für die Geraer Kapelle mittelbar (!) die Leistungen des Gewandhausorchesters getadelt haben soll, hat Nikisch ihm den Zutritt zu sperren versucht. Nikisch äußerte dann sein Bedauern über die Form seines Schritts, doch erst nach einer „aufklärenden Versicherung“ Steinitzers, aus der Nikisch entnehme, daß der Kritiker die Leistungen des Gewandhausorchesters „nicht absichtlich herabgesetzt“ habe. Unser Verband, dem mehr als sechzig Kritiker Berlins angehören, stellt im Gegensatz hierzu fest, daß die Pflicht eines Kritikers es fordern kann, Kunstleistungen, wenn das der Ueberzeugung entspricht, „absichtlich herabzusetzen“. Wir machen diese Feststellung des Selbstverständlichen — ganz unberührt von der Tatsache, daß die zwei Herren untereinander einig geworden sind. — Nikisch hatte, wie man sich erinnern wird, Dr. Steinitzer nur den Besuch der Vorproben gesperrt, nicht aber den Zutritt zu den Konzerten des Gewandhauses. Zu beanstanden war dabei nur die Form, nicht die Tatsache selbst, da im allgemeinen zu Vorproben kein Fremder Zutritt zu erhalten pflegt. Griff der Berliner Kritiker-Verband in den Streit ein, so wäre das, wenn sofort geschehen, recht gewesen; die Zuschrift hätte sich aber strenge an die Tatsachen halten sollen. Im übrigen dürften die Akten über den Vorfall nun wohl geschlossen werden.

— Unter der Ueberschrift „Reichsfürsorge für schöpferische Geistesarbeiter“ lesen wir in der Rh.-Westf. Ztg.: In Weimar, wo zurzeit die Kulturpolitik des Reiches zur Debatte steht, ist vor kurzem ein Antrag eingebracht worden, der jedem geistig schöpferischen Deutschen, der den Nachweis ernster künstlerischer, wissenschaftlicher, technischer oder sozialer Tätigkeit erbringt, aber mit seinen Werken seinen Lebensunterhalt nicht verdienen kann, den Schutz und die Fürsorge des Reiches zugebilligt wissen will. — Wenn auch aus diesen kargen Worten noch nicht hervorgeht, wie man sich den Schutz und die Fürsorge des Reiches den schöpferisch tätigen, bedürftigen Geistesarbeitern gegenüber denkt, wie weit man die Grenzen stecken will und auf welche Weise die Entscheidung über die des Reichsschutzes Bedürftigen und Würdigen getroffen werden soll, so wird man an der symptomatischen Bedeutung eines solchen Antrages nicht vorbeigehen können. Daß man die wirtschaftliche Fürsorge und Förderung der schöpferischen Geister von Rang, seien sie Künstler, Gelehrte, Erfinder — bis heute mehr oder weniger eine freiwillige Pflicht der mächtigen Höfe und begüterter Privater —, dem Reiche zubilligen will, wäre die konsequente Fortführung der im einzelnen schon bestehenden, wenn auch ungenügenden Hilfsfonds, Stiftungen, Stipendien und Ehrengaben. Bisher hat es allerdings immer zuerst privater Anregung und Mithilfe bedurft, Männer, die der Nation geistige Werte schaffen, finanziell zu stützen und somit in ihrer Arbeit, die ja dem Volke wieder zugute kommt, zu fördern. Die Lebensbeichreibungen vieler bedeutender Männer sprechen eine beredte Sprache von Lebensnot, Unverständnis, wirtschaftlichen Zusammenbrüchen und materiellen Kämpfen. Wer wünschte nicht, daß das traurige Kapitel von dem Lande, das seine besten Köpfe darben läßt, in Zukunft zu den überwundenen Dingen gehörte? Es bleibt jedoch eben die Frage, ob es gelingen wird, die eines Reichsschutzes Bedürftigen und Würdigen unter den zahlreichen in Not befindlichen Geistesarbeitern herauszufinden, ob ferner die Fürsorge weitreichend genug sein wird, um nicht lediglich magere Ehrengabe zu bleiben. wie heute die meisten, wenn auch gut gemeinten Stiftungen. Ferner würde auf eine taktvolle und unparteiliche Behandlung dieser Frage viel ankommen, und nicht ohne Nachdruck würde zu fordern sein, daß dem Künstler, Gelehrten, Erfinder, der diese Staatspension genießt, die völlige Freiheit seines Wirkens belassen bliebe. Von der Art der Verwirklichung dieses sozialen Gedankens also hinge es ab, ob er mehr bedeute als eine rein bürokratische Erweiterung der Bedürftigenunterstützung, und dem Ausbau eines so gedachten Reichsschutzes des geistigen Arbeiters bliebe es vorbehalten, die lebenswichtigen geistigen Kräfte der Nation zu fördern, wobei schon die Grenzen der finanziellen Mittel ganz von selbst eine Auslese vorschreiben würden.

— Unter der Spitzmarke „Ein Notschrei“ ließ Herr J. Schuberth, Nürnberg, in Nr. 11 der „N. M.-Z.“ an alle Gesangvereine, Fach-, Volks- und Mittelschullehrer usw. einen Aufruf ergehen, an ihrem Teile zur Verwirklichung der Forderung mit beizutragen: „Wir verlangen für die Bildung des Volkes die musikalische Grundlage in der Schule.“ Dieses Ziel ist natürlich nicht zu erreichen, wenn, wie es in Bayern der Fall ist, dem Gesangunterricht wöchentlich nur eine Stunde eingeräumt wird. In dem Stundenplan für Kasseler Volksschulen sind im ersten Schuljahr ½, im zweiten 1/1 und in den sechs folgenden Schuljahren wöchentlich je zwei Stunden Gesangunterricht vorgesehen. Nach meiner Ansicht ist hiermit diesem Unterrichtszweig in der Volksschule auch hinreichend Rechnung getragen. Man darf sich um der Kinder willen niemals auf den einseitigen Standpunkt eines Fachlehrers stellen; deshalb möchte ich dringend vor übertriebenen Forderungen warnen, denen ein Fachlehrer zu leicht ausgesetzt ist. Vor etwa wei Jahren forderte der Leiter einer Volksschule allen Ernstes einen Grundriß der Harmonielehre, musikalische Formenlehre und Musikgeschichte. Wohin sollen wir bei solchen Forderungen steuern? Arme Kinder, wenn ihr alles das über euch müßt ergehen lassen, was einseitige Fachlehrer erstreben! Warum ist unsere Jugend so nervös? Unser Nachwuchs hat an den Folgen der traurigen Kriegsernährung so überaus stark zu leiden, daß wir uns bei unseren Forderungen unbedingt auf das Allernotwendigste einschränken müssen. Nach unserm Lehrplan ist im 8. Schuljahr im Physik- und Chemieunterricht folgender Stoff in einem Monat durchzujagen: Dynamomaschine, Stromleitungen für Schwach- und Starkstrom. Teilungen des Stromes, Reihen- und Parallelschaltung Elektr. Licht. Motore, elektr. Eisenbahn. Maß für Stromstärke, Strommenge und Widerstand. Die Nahrungsmittel. Zellulose. Kleidungsstoffe. — Und für diese fürchterliche Stoffmenge stehen nur zwölf Unterrichtsstunden zur Verfügung. — Das ist nur eine kleine Probe aus unserm Lehrplan; in den anderen Fächern ist es nicht besser. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, mit einem Ingenieur über unsern Physiklehrplan zu sprechen. Der Herr fragte nur: „Ja, sollen Sie denn Fachleute heranbilden?“ Gerade hieran kranken unsere Lehrpläne, daß sie zuviel Fachwissen verlangen. Die Schüler naschen an allem und können — nichts. Erreicht wird nur ruheloses Hasten und Treiben, eine nervöse, eingebildete Menschheit. Herr Sch. möchte den Gesangunterricht dahin gestellt wissen; wo sein Platz ist — weit vor jene technischen Fächer, die er nach der ästhetischen, gesundheitlichen und sozialpädagogischen Seite hin erheblich überrifft. Ich bin fest überzeugt, dem Gesanglehrer wird schließlich jeder Turn-, Zeichen- und sonstiger Fachlehrer beweisen, daß gerade sein Fach, je nach dem, nach der ästhetischen usw. Seite ganz andere Qualitäten besitzt als der Gesangunterricht. Aber darin stimme ich mit Herrn Sch. völlig überein, daß es mit dem Gesangunterricht nach der bisherigen Weise nicht weiter gehen kann. Es ist unerläßlich, daß die Schüler mit besonderer Berücksichtigung der Schulart, ob Volksschule oder höhere Schule, ihrem jeweiligen

geistigen Standpunkte entsprechend, eine musikalische Ausbildung erhalten müssen. Darunter verstehe ich aber nicht Harmonielehre im eigentlichen Sinne, auch nicht musikalische Formenlehre oder gar Musikgeschichte. Die notwendigsten theoretischen Belehrungen in Verbindung mit praktischen Uebungen sollen doch nur dem Zwecke dienen, richtige Tonbildung und verständnisvollen Vortrag der Lieder zu erzielen und damit hoffentlich auch Interesse an guter Musik überhaupt auch nach der Schulentlassung. Zu meinen Ausführungen, die ich auf Wunsch des Herrn Sch. in der „N. M.-Z." im Interesse der Sache noch einmal darlege, schreibt Herr Sch. u. a. zustimmend: „Wir in Bayern haben eben nur eine Gesangstunde; da kann man doch nicht von einer „Grundlage der musikalischen Bildung" sprechen. Wenn wir wie Sie die doppelte Zeit richtig ausnützen und unsere Lehrkräfte nach der Seite der Stimmbildung, der Atemtechnik, der Rhythmik und des Treffsingens methodisch vorbilden, vielleicht für gemeinsame Chöre noch eine Chorgesangstunde fakultativ erhalten, dann verspreche ich mir einen Fortschritt auch auf diesem Gebiete. Hauptsache aber bleibt stets die Vor- und Fortbildung der Lehrkräfte und die Zeit."
G. Mühlhausen (Kassel).

— Das Konservatorium in Recklinghausen (Dir. Niessen) versendet den Bericht über das 9. Schuljahr. Die Anstalt ist in erfreulichem Vorwärtsschreiten begriffen. Die einzelnen Fächer waren durch 724 Schüler belegt. In Recklinghausen (die Anstalt ist auch in Herne und Waltrop i. W. vertreten) wurde ein zweites Schulhaus erworben.

— Breitkopf & Härtel zeigen eine für Theaterdirektionen und Solisten wichtige Neuerung an, eine Rollenbibliothek, die aus je eine Rolle umfassenden Stimmheften besteht. Sie enthalten die erforderlichen Stichnoten und szenische Anweisungen, sind bequem in der Tasche mitzuführen und werden Sängern auf der Reise zum Durchlesen und Repetieren der Rollen bald unentbehrlich werden. Daß diese Stimmhefte das Studium der Klavierauszüge keineswegs überflüssig machen, versteht sich von selbst. Erschienen sind bisher die Rollen zu Waffenschmied, Lohengrin, Hugenotten, Fidelio. Preis der Rolle 50 Pf. und 1 ℳ nebst 50% Kriegsaufschlag.

— Halberstadt, Quedlinburg und Aschersleben haben ein Städtebund-Theater begründet.

— Das Fürstliche Theater in Rudolstadt wurde aus Mangel an Mitteln geschlossen; in dem kleinen Theater hatte ein ganzes Jahr hindurch der junge Richard Wagner als Kapellmeister gewirkt.

— Aus der Max Viktor von Scheffel-Stiftung ist ein Reise- und Studienstipendium an badische Musiker zu vergeben. Bewerbungen an das badische Ministerium des Kultus und Unterrichts in Karlsruhe.

— Die 1823 gegründete Musikalienhandlung Fr. Kistner in Leipzig ist jetzt in den Besitz von Carl Linnemann und H. frat Richard Linnemann in Leipzig übergegangen. Die altangesehene Firma Fr. Kistner wird von den neuen Inhabern neben ihrem bisherigen weitbekannten Geschäft, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), weitergeführt werden, so daß nun zwei Unternehmen in Leipzig aneinander gekettet sind, die im gesamten deutschen Musikleben eine hochbedeutsame Rolle spielen und auch über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus Geltung haben.

— Die Wiener Presse fordert Bekämpfung des Unfugs, in den Theatern zu rauchen; selbst in der ehemaligen Hofoper und im Burgtheater wird nämlich munter geraucht. Nachdem den neuen Herren der politischen und wirtschaftlichen Situation erlaubt wurde, während des Fidelio ihre Butterbrote zu essen und beim Ring wohl gar ein ausgiebiges Nachtmahl einzunehmen, sollte man sie doch ruhig auch rauchen lassen. Florestan im Kerker darf natürlich nicht rauchen: ließe sich nicht dadurch, daß den P. P. Theaterbesuchern diese Tatsache gründlich ins Bewußtsein gerufen würde, die Stimmung gegen die Tyrannei vergangener schrecklicher Zeiten noch wesentlich vertiefen? Das hieße dem alten Wahlspruche huldigen: Utile cum dulci — soweit unter letztere Begriffe die heutigen Tabaksorten fallen . . .

— Sehr unterhaltsam (stilistisch und inhaltlich) ist eine Mitteilung in der Schw. M.-Ztg. zu lesen: Kürzlich wollte man in dem Konzert Pasdeloup (Paris) Berlioz' fünfzigsten Todestag mit einem Konzert mit Berliozschen Werken gedenken. Es wurde unmöglich, weil die französische Ausgabe gewisser Werke Berlioz' vergriffen ist, die französischen Verleger nicht daran dachten, daß sie jemand verlangen könnte und an Breitkopf & Härtel in Leipzig um Stimmen zu telegraphieren getraute man sich wohl nicht!

Für frühere Feldzugsteilnehmer.

Den Tausenden von Musikfreunden, die während des Krieges unsere Neue Musik-Zeitung nicht halten konnten, möchten wir den Nachbezug der vier Kriegsjahrgänge empfehlen. Der Preis ist für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 Mk. 8.—, für Jahrgang 1918 (Okt. 17 bis Sept. 18) Mk. 10.— (bei unmittelbarem Bezug vom Verlag 75 Pf. Versandgebühr für je 2 Jahrg.).

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 17. April. Ausgabe dieses Heftes am 1. Mai, des nächsten Heftes am 15. Mai.

Gesammelte
Musikästhetische Aufsätze
von
William Wolf.
Preis brosch. Mk. 1.80
zuzügl. 20% Teuerungszuschl.
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Musikalische Kunstausdrücke
von
F. Litterscheid.
Preis steif broschiert 40 Pf.
Zuzüglich 20% Teuerungszuschlag.

Ein praktisches, in erster Linie für Musikschüler bestimmtes nützliches Nachschlagebüchlein, in dem hauptsächlich das für den Unterricht und das Selbst-Studium der Musik Notwendige u. Wissenswerte Platz fand.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie (5 Pf. Versandgebühr) direkt vom Verlag
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Hans von Bülow:
Ausgewählte Briefe.
Volksausgabe

Herausgegeben von Marie von Bülow.
Mit 4 Bildnissen und Briefnachbildungen aus den verschiedenen Lebensaltern, Wappen auf dem Einband. XVI, 600 Seiten 8°. Gebunden 10 Mark.

Ein klares, unverfälschtes Bild des vornehm-edlen Menschen und des ungewöhnlichen Künstlers bietet Marie von Bülow in diesem Briefband, dort, wo zum Verständnis erforderlich, die Briefe durch schlichte Ueberleitungen ergänzend. Wir hören den Knaben in seinen Briefen an die Mutter, erleben mit dem jungen Studenten die erregten Jahre von 1848, den inneren Entschluß „Ich werde Musiker", durchwandern die Werdejahre in der Schweiz bei Wagner und Liszt bis zur reifen überragenden Künstlerschaft und freuen uns der Erfolge des Pianisten, des unerreichten Dirigenten. Der größte Teil seines Kunstschaffens galt dem Werke Richard Wagners, der Bruch mit ihm zerrüttete Bülows eigenes Leben, das zeigen diese Blätter. Aber selbstlos sehen wir, trotz des tragischen Schicksals, das über den Menschen Bülow dadurch hereingebrochen war, ihn bis ans Ende für Wagners Schaffen unbeirrt weiter wirken, bewundern die Kraft, mit der er den Kampf für die Werke Johannes Brahms durchführt und nicht ruht, bis er sie zum dauernden Sieg durchgerungen hat. Ein aufrechter, furchtloser Streiter für alles Hohe und Echte in der Kunst, für alles Wahre und Gute im Leben, der Sache und sich selbst getreu bis zum Tode. So spiegelt sich das Lebensbild in Briefen wieder.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

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