

## Werk

**Label:** Zeitschriftenheft

**Ort:** Stuttgart

**Jahr:** 1920

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837\\_0041](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0041) | LOG\_0008

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Neue Musik-Zeitung

41. Jahrgang

Verlag Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart

1920 / Heft 5

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) M. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandverkauf M. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Aannahmestelle: Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotenbühlstraße 77.

**Inhalt:** Musik ohne Noten. Ansichten und Bekenntnisse von Raro. — Richard Wagner als Ethiker. Von Max Seifing (München). — Mozarts Vater. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages (14. November). Von Vertha Witt (Altona). — Zur Geschichte der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin. Von Dr. P. Martell (Berlin). — Rich. Strauß: „Die Frau ohne Schatten“. Reichsdeutsche Uraufführung in der Dresdener Landesoper am 22. Okt. — Hans Gál: „Der Arzt der Soveide“. Uraufführung im Breslauer Stadttheater am 2. November. — Kunst und Künstler. — Erst- und Neuaufführungen. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Besprechungen: Neue Bücher, Neue Klaviermusik. — Neue Musikalien. — Briefkasten.

## Musik ohne Noten.

Ansichten und Bekenntnisse von Raro.

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.  
Eichendorff.

„... daß er ein wenig schwerhörig war. Dies verhinderte ihn aber nicht, die Musik zu lieben und ein leidenschaftlicher Violinspieler zu sein; denn er sagte, man höre die Töne nicht mit den Ohren allein, der ganze Körper höre, die Augen, die Finger, die Füße, und ließe uns auch das Ohr einmal im Stich, würde doch die Hand den rechten Ton zu finden wissen, auch ohne Hilfe des Gehörs. Und schließlich seien doch alle hörbaren Töne falsch, wenn aber einmal die Gnadengabe der Töne besichert sei, der besitze in seinem Innern ein unsichtbares Instrument, gegen das die herrlichste Cremoneser Geige nur wie die Kalebassvioline der Wilden sei, und auf diesem Instrumente spiele die Seele, auf seinen Saiten erklingen die idealen Töne und auf ihm hätten die großen Tondichter ihre unsterblichen Werke komponiert. Die äußerliche Musik, die die Luft der Wirklichkeit durchbebt und die man mit den Ohren vernimmt, sei nur eine armselige Nachahmung, ein stammeln der Versuch, das Unausprechliche zu sagen, sie sei im Vergleich zu der seelischen Musik daselbe, was die Statue, die mit den Händen gebildet, mit dem Meißel ausgehauen, mit dem Maße gemessen sei, im Vergleich zu des Bildhauers wunderbarem Marmortraume sei, den zu schauen sterblichen Augen nicht vergönnt wird.“

Diese Gedanken stehen in Niels Ohne. Ich habe sie hergesetzt, um einige eigene Gedanken daran zu knüpfen.

Aus besonderen Gründen war ich 21 Jahre alt geworden, bevor ich zum ersten Male ein Orchester hörte. Unerhörte Sensationen hatt' ich mir davon versprochen! Statt ihrer — nur tiefe Enttäuschung. Das, was ich erwartet, verhielt sich zu dem, was ich hörte, in der Tat wie eine Cremoneser zu des Wilden Kürbisgeige. Warum? — Unverständige oder Spötter sagten mir damals: es kommt daher, daß Sie zu viel davon verstehen. Nein, es kam daher, daß ich zuviel Phantasie besaß! Früher hatte ich meine inneren Klang-Gestalt auf dem Klavier nachzuzeichnen versucht. Daß mir dies nur in den dürftigsten Umrissen gelang, verwunderte mich nicht — ein Klavier ist eben bloß ein Klavier. Ein Orchester aber ist doch die höchste irdische Darstellungsform der Musik, durch seinen Mund haben unsere Tonmeister ihre erhabensten Gedanken verkündigt. Eine frühere Bekanntschaft mit dem Orchester hätte mich beizeiten gewöhnt, meine Musikintentionen mit irdischen Erfüllungsmöglichkeiten in Einklang zu bringen. So aber hatte sich meine Phantasie schon in Höhen eingenistet, dahin kein von Menschenhand gebildetes Instrument ihr folgen konnte, und mit Schmerz mußte ich die Verwirklichung meiner Musikträume als unmöglich erkennen. In Jean Pauls Biographie von Spazier lesen wir: „zu glänzend waren die Träume und Erwartungen vom Leben durch die in der Einsamkeit so lange ideell an denselben schaffende Einbildungskraft geworden“. Da haben wir's! Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; noch schlimmer ist für ihn die ausschließliche Gesellschaft seiner Phantasie.

Aber dies scheinbare Unglück barg auch ein heimliches Glück. Meine Phantasie hatte sich ungehemmt durch die Schranken des mechanischen Vermögens entfalten können und war so in Tonregionen eingedrungen, die ihr bei steter Kontrolle durch irdische Musiziermöglichkeiten unbekannt geblieben wären. So betrachtet, erscheint auch das Los des ertaubten Beethoven nicht so sehr beklagenswert. Da Maria nennt ihn die tragischste Gestalt, welche die Geschichte der Töne kennt, und mancher mag beim Anhören Beethovenscher Kompositionen ähnlich gedacht haben. „Hätte doch Beethoven sein Werk so hören können“ hörte ich jemand nach einer Aufführung der IX. Symphonie im Gewandhause ausrufen. Keine Sorge: er hat es gewiß viel herrlicher gehört. Trägt jeder Musikmensch in seinem Innern „ein unsichtbares Instrument, gegen das die herrlichste Cremoneser Geige nur wie die Kalebassvioline der Wilden“: wie viel mehr muß dies der Fall sein bei einem Herrscher im Reich der Töne!

Im Theater gebrauche ich prinzipiell kein Opernglas, das doch nur desillusionierend wirken könnte. Was nützt mich die genaueste Kenntnis der Bühnenvorgänge? Der Künstler ist kein Forscher, er liebt die Wahrheit nur, soweit sie schön ist. Er wird sich hüten, seine Phantasie in ihrem Verschönerungsstreben zu zügeln. So hat auch ein Augenleiden, das mir eine Zeitlang die Außenwelt verdunkelte, mein Innenleben um vieles bereichert.

Meine frühesten Eindrücke waren musikalischer Natur, auch wenn sie nicht direkt durch Musik angeregt wurden. Mein Gedächtnis bewahrt Heines Dorech als ersten dichterischen Eindruck, der im Grunde ein musikalischer war. Als Zwölfjähriger lernte ich das Gedicht aus einem alten Lesebuche kennen; hatte ich es früher einmal singen hören, so hatte ich nur der Melodie, nicht der Worte geachtet. Bei der zweiten Strophe:

Die Luft ist kühl, und es dunkelt,  
Und ruhig fließt der Rhein,  
Der Gipfel des Berges funkelt  
Im Abendsonnenschein —

bemächtigte sich meiner eine tiefe Ergriffenheit; ich las die Worte wieder und wieder und trug sie noch lange mit mir herum. Zweifellos war es der musikalische Zauber des Verses, was mich fesselte, nicht etwa das darin enthaltene Naturbild; denn mein Natursinn ist erst viel später erwacht. Dem entspricht auch ganz die Art, wie ich später Werke der Poesie genoß: was war Faust, was Hamlet für mich anderes als eine Symphonie von höchsten und tiefsten Seelentönen! Meine Wertschätzung großer Dichter war stets der ihnen inwohnenden Musiktenenz konform. Darum wußte ich mit Homer, Cervantes, Walter Scott nichts Neues anzufangen; darum steht mir kein Dichter höher als Jean Paul. Ein traulich heimliches Gefühl erweckt mir a priori jeder Dichter, von dem ich weiß, daß er der Musik nahestand oder selbst Musiker war; mit verdoppelter Zärtlichkeit schmiegte sich meine Seele dann an ihn. Dies Gefühl hat mich befähigt, auch die schwächsten Sachen von E. Th. A. Hoffmann zu lesen.

Die Bekanntschaft mit R. Schumanns Jugendbriefen war mir ein wesentliches musikalisches Erlebnis; ich unternahm

gleichsam im Fluge eine Reise durch Höhen und Tiefen des Schumannschen Tonlebens. Während des Lesens notierte ich am Rande fortwährend Motive und Melodien des Meisters, die sich von selbst als Kommentare darboten. Die Venauische „Sturmesmythe“ gestaltete sich mir beim ersten Lesen zur symphonischen Dichtung. Alle dichterischen Bilder setzten sich in Tonbilder um: mir klang das stumm und regungslos in sich verschlossene Meer, das ängstliche Lauschen der Bäume am Strande —

Ob kein Lüftchen, keine Welle wacht?  
Der Todesfrieden, den die Nacht mit immer dichterem Schleier bedeckt — bis plötzlich dunkle Wolken am Horizont erscheinen und heraufgefahren kommen und auf die stumme Schläferin herableuchten —

Ob die alte Mutter tot, die See?  
Bis endlich  
Mutter, Kinder — brausend sich umschlingen;  
Und sie tanzen freudenvild und singen  
Ihrer Lieb ein Lied im Sturmeschor.

Wie Spitteler sein ungeschriebenes Epos „Herakles“, so betrachte ich diese nichtkomponierte Symphonie als bestes Ergebnis meiner Lebensstage. Uebrigens hat schon Beethoven ein ähnliches Gedicht in Tönen geschaffen: im dritten und vierten Satz seiner c moll-Symphonie.

Nicht nur Verse, auch Prosaätze verwandeln sich mir zu Musik. In den Eingangsworten von Niels Lyhne: „Sie hatte die schwarzen, strahlenden Augen der Widlers —“ singt eine Melodie voll Schwermut und Süße. Als eine Melodie voll Weltentrübsal und Gottentzücktheit, wie so manche des späten Beethoven, tönt mir der Satz aus dem Hesperus: „Er mochte immerhin die Augen zuschließen; in seiner dunklen Brust ruhte noch diese blühende Unendlichkeit!“ — Jean Paul ist wohl unser melodiereichster Prosaiker. Nur zwei Sätze aus den Flegeljahren möchte ich noch anführen: „Wie Himmelsblumen werden oft Träume durch die Menschen-Nacht getragen, und am Tage bezeichnet nur ein fremder Frühlingssduft die Spuren der verschwundenen.“ Und: „Die höchste Entzückung macht ernst wie ein Schmerz, und der Mensch ist in ihr eine stille Scheinleiche mit blassem Angesicht, aber innen voll überirdischer Träume.“ Daß diese Melodien bei stumme r Lektüre viel süßer, inniger, musikberauschender klingen, scheint mir ein weiterer Beweis für die tatsächliche Existenz jenes „inneren Instruments“. Jean Paul hat in seinen Streckberjen schon praktisch betätigt, was später Verlaine in seiner Art poétique theoretisch formuliert:

Musik, Musik vor allen Dingen!

Es sei dein Vers, wie durch die Saaten  
Im Morgentau der Frühlingswind  
Mit zärtlichem Geriesel rinnt . . .  
Der Rest gehört den Literaten!

Starke innere Gründe zwangen mich, Musiker zu werden, doch erwiesen äußere Gründe sich stärker, und sie zwangen mich, Schriftsteller zu werden. Gleichwohl ist der ursprüngliche Musik-Habitus unter der Literatur-Verpuppung stets erkennbar geblieben. Er zeigt sich zum Beispiel, mir selbst mehr als andern, in einer gewissen Unbeholfenheit des Wortausdrucks. Das glaubt man nicht, wenn man meine gedruckten Arbeiten liest. Aber man würde es glauben, wenn man meine Konzepthefte sähe. Diese Unbeholfenheit wird besonders drückend, wenn ich einmal gezwungen bin, schnell und ohne Vorbereitung zu schreiben; sie klebt meinen ersten Niederschriften ohne Ausnahme an und wird nur durch unverbrossene Arbeit verwischt, durch anhaltende literarische Beschäftigung wird sie gemildert, tritt aber sofort wieder hervor, wenn eine intensivere Beschäftigung mit Musik bei mir Platz greift; in früher Jugend, bevor meine Seele in Musik verloren ging, kannte ich sie nicht. Wohl aber kenne ich einen Literaten, der zugleich Musiker ist und dessen Psyche nach seinem Ausdruck „alternierend auf Ton- und Wortausdruck eingestellt“ ist. An seiner mündlichen Ausdrucksweise kann ich jedesmal erkennen, ob er sich gerade in der Musik- oder in der Literatur-

periode befindet. Was Karl Maria v. Weber über die Betätigung in einer Kunst beobachtet hat, läßt sich ebenso auf die abwechselnde Betätigung in mehreren Künsten anwenden: „Gedanken oder die Seele müssen wie ein anderes Glied des Körpers genährt und gezogen werden, um in einer gewissen Form zu denken. Das erste Stück einer andern Gattung ist immer das schwerste; hat man erst eins gemacht, seinen Ideengang in dieses neue Modell gepreßt, so geht es . . . Alle Melodien bekommen unwillkürlich diesen Charakter, diesen Zuschnitt. Das Genie ist universell, wer es hat, kann alles leisten, Umstände, Zufälle formen es. Es ist nicht möglich, in allen Stilen und Gattungen zu gleicher Zeit groß zu sein, man ist es aus eben diesem Grunde nur periodisch in einem Fache.“

Wie gesagt, war ich durch besondere Umstände gezwungen, der Musik als Beruf zu entsagen. Ich war sogar gezwungen, jeden direkten Verkehr mit ihr durch Hören und Selbstausüben oft lange Zeit gänzlich zu meiden. Da aber Musik das Herz meines Herzens war und blieb, so sah ich mich gezwungen, um so eifriger jenes „innere Instrument“ zu kultivieren. Es ward mein hauptsächliches Studium: Musik außerhalb der Musik zu suchen. Daß und inwieweit das möglich ist, haben auch andere Musikmenschen erfahren, wenn sie durch besondere Umstände von der Urheimat ihrer Seele abgesperrt waren.

„Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik“ — schrieb der junge Mendelssohn aus Italien, das damals nicht mehr das gelobte Land der Musik war.

Da mir in die Musikfremde Verstoßenen die Literatur von je eine zweite Heimat bot, so war die Substituierung des Wortes für den Ton natürlich naheliegend. Wenn ich mich dabei mit Prosa begnügte und es verschmähte, in Vers und Reim zu machen, so war der Grund wohl, daß die Poesie im Vergleich zur Schwesterkunst an musikalischen Wirkungen zu arm erscheint. Je vertrauter man mit dem Original, desto weniger mag man sich mit der Kopie begnügen. Die Poesie, die sich anstrengt, Musik zu werden, wie in den Gedichten von Stefan George u. a., erinnert mich immer an die Fabel von der Gans, die gern ein Schwan werden wollte. Daß der Prosaist eines Richard Wagner und E. Th. A. Hoffmann alles musikalischen Reizes bar, kann ich mir nur damit erklären, daß seine Eigentümer a priori darauf verzichteten, Musik mit Worten zu machen. Sie waren ja nicht wie ich von der Tonkunst abgesperrt, hatten also keine Veranlassung, zu Uebersetzungen zu greifen, wo ihm endie Ursprache zugänglich war. Sie tranken lieber an der Quelle.

Alles deutet darauf hin, daß die Musik die erstgeborene unter den Künsten sei. Heinrich v. Kleist nennt sie die Wurzel aller übrigen Künste. Es gibt keinen Dichter von Bedeutung, stände er der Lyrik noch so ferne, den nicht zu gewissen Zeiten seines Lebens und Dichtens das lyrische Heimweh anwandelte. Schiller, dessen starke Seite die Lyrik nicht war und der doch „Die Macht des Gesanges“ so tief empfunden hat, äußerte einmal brieflich, daß das dichterische Kunstwerk aus einer gewissen musikalischen Gemütsstimmung heraus geboren werde. Hebbel, der ebensowenig wie Schiller ein unmittelbares Verhältnis zur Musik besaß, pflegte Melodien vor sich hin zu summen, wenn er im Freien wandelnd dichtete (man denke an Beethovens „Spazierenarbeiten“).

Keiner hat tiefer das Wesen der Musik erfaßt als Hoffmann, wenn er sagt: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“ Oder von der Oper: „Die Musik kleidet alles in den Purpurschimmer der Romantik und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.“ Die Zuspitzung meines gesamten Innenlebens auf die Musik ist wohl auch der Grund, weshalb meine Erzählungsversuche zu scheitern pflegen, weshalb jeder Ansatz zum Epischen mir gleich ins Lyrische zerfließt. Denn unwichtig, langweilig scheint mir alles, was sich

nicht in Musik auflösen läßt. „Nur das Unendliche ist ihr Bortwurf“ — im Endlichen findet sie keine Heimat!

Mit der Schröder-Devrient kann ich sagen: „Ich kann nichts ohne Musik. Musik ist das Element, das meine Kräfte flüssig macht und in Bewegung setzt.“ Als Mensch habe ich vieles erlebt, woraus ich als Schriftsteller Kapital schlagen könnte und was ich gleichwohl ungenutzt lasse, weil — ich in ihm keine Beziehung zur Musik entdecken kann. Ich weiß von manchem, wofür ich mich interessieren müßte, wenn ich bloß von Musik nichts wüßte. Nachdenkswerte Probleme sind gewiß die Abstammung der Etrusker, die Quadratur des Kreises, die Genesis des Nordlichts und der Shakespeare-Dramen, die politische und militärische Ursache der Niederlage Karthagos, Karls XII. und Deutschlands — aber was ist das alles gegen das Andante in Schuberts B dur-Sonate!

Darum habe ich es auch nie zu einem richtigen Tagebuch gebracht. Ich empfand kein Bedürfnis, meinen Geist begrifflich zu klären, sondern zog es vor, mich einem ziellos wogenden Gedankenstrom zu überlassen — einer im Grunde musikalischen Stimmungsschwelgerei, wo ich mir gleichsam auf der Klaviatur des Geistes meine Lieblingsmotive vorspiele. Am liebsten sind mir Gedanken, die an der Bewußtseinschwelle Halt machen und nur ihren Schatten in meine Seele werfen. Der Musiker denkt eben anders als der Gelehrte, der Philosoph.

Auch einem Beethoven wurden die beim Komponieren häufig vorschwebenden poetischen Ideen selten so klar, daß er sie in Worte fassen konnte. Zwar hat er einmal die Absicht geäußert, seine sämtlichen Werke mit programmatischen Titeln zu versehen, es unterblieb aber — er war eben zu sehr Musiker. Auch Schumann hat sich meist mit kurz andeutenden Ueberschriften begnügt. Die Seele eines echten Musikmenschen gleicht der Lotusblume, die sich scheut, dem grellen Tage ins Anlig zu schauen, und nur in traumholder Nacht aufblüht. „Ich träume lieber als ich denke,“ vertraut der große Stimmungsdichter F. B. Jacobsen seinem Tagebuch.

Meine Art, ein Tagebuch zu führen, kann nur das Gesagte bestätigen. Da finden sich Bemerkungen wie „Heute sang das Leben wieder mal in A dur — heute klang alles aus b moll. — Die Stunden strömen jetzt wie Melodien — ein Strom von Frühlingmelodien durchflutet meine Tage — ein Musikfrühling rast mir im Blute —“. Höchstens findet sich einmal eine Bemerkung wie „Byron ist ein melodiefchwingerter, harmonisch reicherer, rhythmisch pikanterer, farbiger instrumentierter Venau“. Personen werden meistens so charakterisiert: „eine hellfrische Tenorseele, ein dunkeliefer Gemütsbaß, ein gravitätisches Bassanengemüt — N. war früher eine lustig trillierende Flöte, ist jetzt ein melancholisches Jagott geworden“ usw. Stimmungshunger ist der Inhalt meines Tagebuchs. Mag mancher dies tadeln — mir ist es lieber als Hungerstimmung. Die Musik des bellenden Magens bleibe diesmal außerhalb unserer Betrachtung.

Wie Musik empfinde ich auch die Natur. Ein nebelverhüllter Herbsttag scheint mir ein endlos trübes Moll, vom Herbstwalde laß' ich mir eine Symphonie in G moll vorspielen, ein Sonnenaufgang ist mir ein Uebergang zum Finale von Beethovens c moll-Symphonie. Eine schwüle Sommernacht strömt mir die Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen“ durch alle Glieder, und

Des Abends sanftere Seele  
flücht wie süße Musik süßigend mir in die Brust. (Lenau.)

Der Abend ist die musikalischste Tageszeit (Umland nennt ihn „Die Zeit der Dichtervonne“), die alle schlafenden Idrischen Quellen weckt. Grüne, buntbeblümete Wiesenflächen, an die sich dunkler Laubwald anschmiegt, im Hintergrunde blaue duftige Berge — das wirkt auf mich wie ein farbenprächtiges Orchester-gemälde. Zartes Blattgrün auf blauem Himmelsgrunde scheint mir eine besonders glückliche Klangkombination. Als ich einmal nach längerer Wanderung in Waldesnacht mich plötzlich wieder der Sonne gegenüber sah, da ging im Augenblick auch Schuberts D dur-Sonate in meiner Seele auf:



Wirklich ein Motiv, das glühend stolz aufsteigt wie eine Zulu-sonne!

Obwohl ich nie rechnen konnte, hegte ich in früher Jugend den Wunsch, Astronom zu werden. Auch Jean Paul, einer der musikalischsten Dichter, bezeichnete die Astronomie als seine Lieblingswissenschaft. Meine Beschäftigung mit Astronomie war und ist freilich nichts weniger als Wissenschaft, sie ist Stimmungsschwelgerei. Die Vorstellung der schweigenden Unermesslichkeit erweckt Gefühle, wie sie uns aus Beethovens letzten Werken antönen: mystisch-kosmische Jenseitschauer Treffend sagt Hans Merian von der Arietta in Beethovens Op. 111, daß sie sich in den wunderbaren Variationen gleichsam im All auflöst und wie in unendliche Himmelsfernen verflingt.

Wie der amerikanische Dichter-Eremit Henry D. Thoreau im steten Verkehr mit der Natur Musik erlebte, davon gibt das Kapitel „Töne“ in seinem „Walden“ Zeugnis. Da das Buch nur wenig bekannt, so seien einige der markantesten Stellen hier wiedergegeben. „Bei günstigem Winde hörte ich bisweilen am Sonntag die Glocken von Lincoln, Aston, Bedford oder Concord, eine weiche, holde und sozusagen natürliche Melodie, würdig, hier die Einsamkeit zu durchdringen. In einer genügenden Entfernung jenseits der Wälder erhält diese Melodie einen zitternden, summanden Klang, als ob die Tannennadeln am Horizont die Saiten einer Harfe wären, über die er hinwegschwebt. Jeder Ton, in der größtmöglichen Entfernung gehört, erzeugt genau die gleiche Wirkung: einen zitternden Klang auf der Lyra des Universums. . . Dann ertönte mir eine Melodie, die von den Lüften ihre Harmonien erhalten und mit allen Blättern und Nadeln des Waldes Zwiesprache gepflogen hatte, jener Teil eines Klanges, den die Elemente aufgesogen, moduliert und als Echo von Tal zu Tal getragen hatten. Das Echo ist, in gewissem Grade, ein selbständiger Klang; und darin liegt sein Zauber und sein Reiz. Es ist nicht nur eine Wiederholung dessen, was vom Glockenklang der Wiederholung wert war, sondern zum Teil die Stimme des Waldes. Zwar sind es die gleichen, verbrauchten Worte und Töne, doch werden sie von einer Waldnymphe gesungen. . . Wenn die andern Vögel schweigen, beginnen die Aarareulen ihren Gesang — ein feierliches Kirchhofslied; man hört die gegenseitigen Tröstungen eines Liebespaares, das gemeinsam den Tod gesucht hat und das in einem unterirdischen Totenhain sich der Qualen und Wonnen himmlischer Liebe erinnert. Und doch, ich höre ihr Trauerlied gern, die kummervollen Antworten, die am Waldestrand entlang schweben. Bisweilen werde ich dadurch an Musik und Singvögel gemahnt, an eine Musik der Schwermet und der Tränen, an ein unerfülltes Sehnen und Seufzen, das gern im Lied Erlösung finden möchte. Ja, diese Töne sind die Geister, die Traurigkeit und die melancholischen Gedanken gefallener Seelen, die einst in menschlicher Gestalt nächtlicherweile auf Erden wandelten und Laten der Finsternis vollführten, jetzt aber ihre Sünden durch Klagelieder und Threnodien auf dem Schauplatz ihrer Verbrennen abbüßen. Die Mannigfaltigkeit und Größe der Natur, die uns allen Ebbach gibt, rückt meinem Verständnis näher. „Oh — o — o — o, wär' ich nie geb — o — r — r — ren,“ so jammert eine an dieser Seite des Teiches und kreist mit der Unrast der Verzweiflung zu einem andern Zweig der grauen Eichen. „Wär' ich nie geb — o — r — r — ren,“ klagt eine andere vom jenseitigen Ufer im ehrlichen Schmerz zurück, und „geb — o — r — r — ren,“ tönt es leise weither vom Lincolnwald. . . Auch von der Schreieule wurde mir häufig ein Ständchen gebracht. In der Nähe hätte man es für das melancholischste Lied der Welt halten können, als ob sie hiedurch für alle Ewigkeit in der Sphärenharmonie das Stöhnen eines Sterbenden typisch charakterisieren wolle, eines sterbenden Menschen, in dem zwar noch ein schwacher, armseliger Lebensfunke flackert, der jedoch

alle Hoffnung bereits hinter sich ließ und jetzt, beim Betreten des dunklen Tales heult wie ein Tier, schluchzt wie ein Mensch. Und dieses Schluchzen wirkt durch eine gewisse gurgelnde M. lodie nur um so furchtbarer. Will ich es charakterisieren, so beginne ich instinktiv immer mit den Buchstaben „g“; durch sie wird jener G. mütszustand gekennzeichnet, wo bereits der Kern eines jeden gesunden und mutigen G. dankens verflüssigt und schleimig entartet ist. . . . Es ist ein Klang, der wunderbar zu Sümpfen und Zwielfichtwäldern paßt, in die der Tageschein nicht dringt. Er läßt uns eine ungeheure, unentwickelte Welt ahnen, die menschlichem Wissen noch nicht erschlossen ist. Die Eule ist das Symbol der tiefen, dämmernen Nacht, der unbefriedigten G. danken, die uns alle quälen.“

In anderer Weise als Thoreau versteht es der Held von Hauptmanns *A Rebours*, Musik außerhalb der Musik zu finden. Er hat sich eine Mönchszelle eingerichtet mit einer Schnapsorgel. „Denn da ihm Curacao Klarinetten, Rimmel einen Oboenton, Anisette die Flöte, Ratsch die Trompete vorzaubert, so kann er sich mit einem Schlüßchen hier und einem Schlüßchen da ein ganzes Orchesterwerk vorspielen.“

Daß manche Menschen über eine besonders intime Kommunikation der G. hörnerben mit den Sehnerven verfügen, ist bekannt. Daß die G. hörnerben auch mit den G. schmacksnerven kommunizieren können, dürfte nicht so allgemein bekannt sein. Einer meiner Bekannten sieht zwar Musik nicht mit den Augen, aber er schmeckt sie mit der Zunge. Ein Konzertprogramm ist für ihn gleich einer Speisekarte. Ein Komponist ist ihm Wurst, ein anderer Käse. Bei M. herbeer schmeckt er Ragout, bei Czerny Stockfisch, bei Vorking Rindfleisch, bei Neßler Sauerkraut, bei Rücken Mandelpudding, bei Roschat Butternocken, bei den Brüdern Sardellen usw. Oft sagt er, er habe sich im letzten Konzert den Magen verdorben, und ich weiß dann, daß das Programm ein neuzeitliches gewesen. Bei dieser Musik glaubt er nämlich Gerichte zu schmecken, wie sie unsere Reisenden schildern, die bei Naturvölkern zu Gaste waren: geschmorte Regenwürmer, gedämpfte Eingeweide mit angewärmter Galle übergossen und dergleichen mehr. Ich hüte mich wohl, zu erzählen, wie seine G. schmacksnerven auf unsere großen Komponisten reagieren, um nicht berechtigte Pietätsgefühle zu verletzen. Immerhin bleibt es eine lobens- und schätzenswerte Eigenschaft, in dieser Weise geistige und materielle Genüsse verbrüderern zu können, zumal in Kriegs- und Hungerzeiten.

Wie H. sses Peter Camenzind für Wolken, so schwärmt mein Herz für Ruinen. Als Kind lief ich oft stundentweit einiger alter Trümmer wegen. Ruinen wecken Vergangengefühle, Erinnerungen, und die Erinnerung ist, wie ich einmal an anderer Stelle ausgeführt habe, die Musik des Lebens. Daß einem Heinrich Heine die dichterische Intuition wie Erinnerung erscheint, habe ich dort als dessen erzmusikalische Natur bezeichnend angeführt. Wieder an anderer Stelle habe ich Lenau's „An Agnes“ als Beweis genannt, wie sehr des Dichters Herz der Macht der Töne unterworfen war:

. . . in alle Weiten  
Nächtlicher Vergessenheiten  
Dringen deine Lieder  
Die entflohn und nicht mehr kamen,  
Freuden mit verlorren Namen;  
Kannst du wiederbringen.

Und ebenso den Bers auf einen fiedelnden Zigeuner:

Dieses Bittern seiner Saiten  
Ist das Schwanken einer Brücke,  
Drauf zurück zum Erdenglücke  
Sehnsuchtsvoll die Geister schreiten.

Ein ganzer Zyklus Lenau'scher Gedichte trägt die Ueberschrift „Erinnerung“.

Die M. hzahl der Sterblichen verlangt stets nach neuer Lektüre. Schon Homer sagt:

Denn es ehrt den Gesang das lauteste Lob der Menschen,  
Welcher den Hörenden rings der neueste immer ertönt!

Mich zieht es vielmehr zu alten, längst gelesenen Büchern. Mit ihrer Hilfe meine versunkene Jugendwelt wieder aufzu-

bauen, zu verfolgen, wie sie Stein auf Stein zum Aufbau meines Ich geliefert haben: das ist mir ein einziger, unvergleichlicher Genuß. Diese Vergangengefühlsucht, Erinnerungsschwelgerei ist fast zur Manie ausgeartet. Habe ich mir doch ein Register gnaden- und segensvoller Lebensstunden angelegt — ich nenne es meine G. mütsapothek —, daran ich in gefühlarmen Zeiten mein darbendes Herz erfrischt. Habe ich doch die Wände meines Zimmers nur mit Ansichten meiner Heimat, Szenen meines Kindheitstheaters dekoriert, um mich in einsamen Stunden mit Erinnerungstönen, Boncourtsgefühle zu umspinnen. Für das klassische Lied der Heimwehseligkeit halte ich allerdings nicht jenes Chamisso'sche G. dicht, sondern Rückerts „Aus der Jugendzeit“, und unter den komponierten G. dichten „Es kehrt die dunkle Schwalbe“ — Brahms' Lied der Lieder. Oft wird es mir verdacht, daß ich mich so gerne in Märchenbücher versenke — man weiß nicht, daß ich mich dann gleichsam in einer Märchenoper befinde, worin ein Orchester von Erinnerungen die Musik ausführt. Ebenso scheint es dem Egotischen unbegreiflich, daß ich manchem trivialen Salonstücke, das einst meine Kinderhände ausführten, mit Entzücken lausche, weil er die mitklingenden Erinnerungen nicht hört —

Er hat in ihrem Klange  
Wohl mehr als Klang gehört! (Wilhelm Müller.)

Es ist also keine Frage, daß einem in die Musikfremde Verstößenen die Musik nicht gänzlich zu fehlen braucht, besonders wenn ihm das Schwestergebiet der Literatur, noch offen steht. Eine andere, sehr ernste Frage ist, ob eine für Musik prädestinierte, auf den Tonausdruck eingestellte Seele sich dauernd im literarischen Schaffen genügen kann. Einmal wurde über R. Schumann die Ansicht geäußert, daß die Wurzel seines Wissens nicht musikalisch, sondern literarisch sei, und sein schließlicher Wahnsinn als stärkstes Argument für diese Behauptung angeführt. Richard Batka zitiert in seiner in Reclams Universalbibliothek erschienenen Schumann-Biographie einen Ausspruch Grillparzers, den dieser mit ausdrücklichem Bezug auf Schumann getan haben soll: „Ich meine immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, habe im Kampfe mit seiner Natur gelegen.“ Diese Worte könnten dem Batkaschen Büchlein als Motto dienen, denn wie ein roter Faden geht der Gedanke hindurch, „daß nicht das Uebermaß des Schaffens, sondern das Schaffen gegen seine Natur und Eigenart diesen Geist erschöpft und zerstört habe“. Aber es ist hierauf nicht allzubiel Gewicht zu legen. Batka ist Wagnerianer, einer von denen, die sich durch den Enthusiasmus für ihren Meister moralisch verpflichtet fühlen, seine sämtlichen Sympathien und Antipathien blindlings zu teilen. Es charakterisiert den Wagnerianer, daß er nur zur höheren Ehre seines Gottes schreibt, um dessen Reich auf Erden auszubreiten. So muß es ihm verdienstlich scheinen, die Bedeutung anderer zeitgenössischer Lirndichter möglichst herabzudrücken. Kurz gesagt: er dient nur dem Künstler, nicht der Kunst. So scheint auch Batkas Schumann-Biographie nur geschrieben, um die Wahrheit des Wagner'schen Ausspruchs zu erhärten: Schumann sei nur kleiner Formen Meister gewesen. So wenig begründet die Behauptung, so viele Mühe haben Wagners Anhänger sich gegeben, sie zu stützen. Und hätte Wagner das Gegenteil gesprochen: man hätte sich nicht minder redlich angestrengt. Doch wäre es irrig, in dieser Erscheinung nur die Treue gegen den Meister erblicken zu wollen; sie hat noch einen anderen, psychologischen Grund. Stets besetzt den Kleinen eine instinktive Feindschaft gegen den Großen. Wird er auch für gewöhnlich diesem G. föhl nicht Ausdruck geben, weil er eben der Kleine, der Schwache ist, so wird er es doch um so lieber tun, sobald es im Schutze eines andern Großen geschehen kann.

Um aber wieder zur oben aufgeworfenen Frage zurückzukommen: muß es nicht innerlich aufreibend, selbstzerstörend wirken, wenn einer von dem Wege, den ihm die Natur bereitet, abirrt, um sich aus eigener Kraft einen andern zu bahnen? Irre ich nicht, so hat Nietzsche sich einmal in diesem Sinne bejahend ausgesprochen. Und hat nicht sein eigenes entsetzliches Schicksal dazu Ja genickt? Wenn ein schwacher Mensch wie

er die Philosophie der Kraft, der rücksichtslosen Gewalt schaffen wollte: das konnte nur unter dem ungeheuersten Ringen mit sich selbst geschehen, dem ein so empfindlicher Organismus notwendig erliegen mußte. Es ist, als hätte eine Elfe einen Herkules gebären wollen und dabei ihr zartes Leben eingebüßt. Grillparzers Ausspruch ließe sich weit eher auf Nietzsche anwenden. Im übrigen fällt es mir nicht ein, auf diese Frage eine erschöpfende Antwort auch nur zu versuchen. Die Sache ist zu ernst, um sie nur so nebenbei zu behandeln.

## Richard Wagner als Ethiker.

Von Max Seiling (München).

Unsere Aufgabe ist es, für die ethische Seele der Zukunft zu sorgen.  
R. Wagner an S. von Stein.

**N**eim Bayreuther Meister steht die Künstlerchaft so sehr im Vordergrund, daß andere Eigenschaften dieses einzigartigen Kulturträgers nicht so zur Geltung kommen, wie sie es verdienen. So ist denn namentlich auch der Ethiker Wagner, wie er uns als Künstler, Denker und Mensch entgegentritt, noch viel zu wenig bekannt und anerkannt<sup>1</sup>.

Der ethische Charakter der Wagnerischen Kunstwerke, vor allem die Verherrlichung der erlösenden Macht der Liebe und des Mitleides, liegt zwar offen zutage, wird aber doch nicht genügend beachtet oder gar beherzigt, weil die meisten Zuschauer ganz unter der faszinierenden Macht der Musik stehen und in dieser als solcher schwelgen, ohne an den so bedeutungsvollen dramatischen Vorgängen einen wärmeren Anteil zu nehmen. Daher ist in vielen Fällen die Frage „Weißt du, was du sahst?“ sicherlich noch viel mehr am Platze als am Schluß des 1. Aktes des „Parsifal“.

Von ethischen Einzelheiten der Kunstwerke seien hier nur die folgenden hervorgehoben. Selbst im „Lebesverbot“, mit welcher derben Jugendwerke der Dichter seinem „heiligen Ernste“ fast untreu geworden ist, verrät sich der wahre Wagner durch Einführung der keuschen Jungfrau, die den sündigen Mann errettet. Daß dies von der Schwesterliebe vollbracht wird, ist doppelt schön. — Siegmund und Sieglinde büßen ihr Vergehen so furchtbar, daß die Strafe weit größer erscheint als die Schuld. Erkennen sich doch die Geschwister als solche erst im letzten Moment; zudem sind sie Werkzeuge Wotans und glauben, den Wälungenstamm erhalten zu müssen. — In Wotan tritt uns die Brechung des Willens um so grandioser entgegen, als sie ohne alle Gnadenwirkung durch die eigene Kraft erfolgt. — Legt die erhabene Liebe Tristans und Isoltes ganz jenseits von Gut und Böse, so findet sich das ethische Moment doch auch in diesem Werke, und zwar als hilfreicher Geljinn, wie er von Marke, Kurwenal (dem Urbild der Treue) und Brangäne betätigt wird. Ferner ist der von Tristan am Schluß des 2. Aktes gesuchte Tod zunächst als ein Weg der Sühne aufzufassen. — Hans Sachs ist eine hochethische Gestalt, insofern er durch Entfagung den Sieg über sein eigenes Herz erringt, um einer neuen Künstlererscheinung zur Anerkennung zu verhelfen. Mit diesem sieghaften Sachs ist Wagner über seinen an Schopenhauer gemahnten Wotan weit hinausgegangen: will der Philosoph die Verneinung des Willens, so erstrebt der Künstler in seinen letzten Werken („Meistersinger“ und „Parsifal“) dessen Bändigung und Läuterung. — Die verschiedenen Böewichte (wie Telramund, Fasner, Mime, Hagen, Klingsor) erleiden alle die verdiente Strafe. Dem entspricht der Sieg des Guten. Dieser kommt auf besonders bemerkenswerte Weise bei einer Gelegenheit zur Geltung, die von manchen wohl gar nur für einen Theaterereffekt ge-

halten wird: bei der Handerhebung des toten Siegfried. Wie der verhängnisvolle Ring, das Symbol des brutalsten Egoismus, nicht am Finger Wotans bleiben durfte, so durfte er auch nicht an die Nibelungen zurückgelangen. Dafür hatte die ewige, die moralische Weltordnung verbürgende Macht zu sorgen. Wie diese Macht am Schluß des „Rheingold“ Erda vorrächt, um Wotan zur Rückgabe des Ringes zu bewegen, so verhindert sie durch die von ihr bewirkte Handerhebung Siegfrieds, daß Hagen der Leiche den Ring entreißt.

Für den Denker Wagner ist es vor allem charakteristisch, daß er die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt als „Krone aller Erkenntnis“ preist. Wie sehr er sich von seinem ethischen Empfinden leiten ließ, beweist schon der Ausruf: „Woran geht unsere Zivilisation zu Grunde, als an dem Mangel an Liebe?“ Hatte Wagner das Heil anfänglich und mißverständlich von der Revolution erwarten zu müssen geglaubt, so ist es ihm später aufgegangen, daß nur eine auf Willensumkehr (wohl zu unterscheiden von Willensverneinung) beruhende Regeneration des Menschengeschlechtes zum Heile führen kann. Der Schwerpunkt des Sozialismus dürfe nicht in einer undeutschen demokratischen Gleichmacherei, sondern müsse in der Reform des inneren Menschen, in dessen Erfüllung mit dem religiösen Geiste der Liebe liegen. Wie stark das soziale Empfinden Wagners war, geht aus der immer wieder zum Ausdruck gebrachten Sympathie mit dem braven Arbeiter hervor. Ja, er schwingt sich zu dem Bekenntnis auf: „Ich würde alles, was ich geschaffen, mit Freuden hingeben und vernichten, wenn ich hoffen könnte, daß dadurch Freiheit und Gerechtigkeit gefördert würden.“ Nun bedenke man, welche Kunstwerke es sind, die Wagner seinem sozialen Empfinden zu opfern Miene machte!

Was Wagners Verhältnis zum Christentum betrifft, so kann von einer Bekehrung des alternden Künstlers, wie der spätere Nietzsche sie glauben machen wollte, schon deshalb nicht die Rede sein, weil bereits der Dreißigjährige die biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel“ geschrieben hat, weil sodann der Schöpfer des „Lannhäuser“ (1843) durchaus vom christlichen Geiste befeelt ist, weil der von eingehenden Bibelstudien zeugende Entwurf „Jesus von Nazareth“ im Jahre 1848 ausgearbeitet wurde, weil „Parsifal“ auf das Jahr 1857 zurückgeht und weil endlich der auf der Höhe des Meisterschafters stehende Verfasser von „Ueber Staat und Religion“ (1864) das Christentum gerade wegen seiner Jenseitigkeit als die wahre und höchste Religion erklärt. In der genannten Abhandlung schreibt er z. B. den S. 3: „Der innerste Kern der Religion ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntnis der Welt als eines nur auf einer Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entfagung, erreicht durch den Glauben.“ Es handelt sich vielmehr bei Wagner, ganz ähnlich wie bei Goethe, nur um eine vorübergehende, in den mittleren Lebensjahren auftretende Entfremdung, die in beiden Fällen ihren Ursprung in der Verwechslung des reinen mit dem historischen bzw. kirchlichen Christentum und bei Wagner zudem im Einflusse Feuerbachs hat. Der das Christentum verherrlichende „Parsifal“ darf um so entschiedener als „der Weisheit letzter Schluß“ von Seiten seines Schöpfers gelten, als der Künstler — was in früheren Jahren nicht immer der Fall war — Hand in Hand mit dem theoretisierenden Schriftsteller geht; denn „Parsifal“ ist der künstlerische Ausdruck für die Anschauungen, zu denen Wagner an seinem Lebensabend in den Aufsätzen über „Religion und Kunst“ sich bekannt hat. Das wichtigste Ergebnis, zu dem der Meister in der genannten Abhandlung gelangt ist, hat er in die Worte zusammengefaßt: „Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand sich noch so friedsam gestalten, immer wird uns . . . die ungeheure Tragik dieses Weltendaseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben.“

Ungemein bezeichnend für Wagners ethisches Empfinden ist es auch, daß er die wichtige Doppellehre von Reinkarnation und Karma mit großer Sympathie umfaßt hat. In einem

<sup>1</sup> Eingehender als in dieser Skizze würdige ich den Menschen Wagner in meinem Buche: „R. Wagner, der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger“ (E. Kuhn, München).

Brief an Mathilde Wesendonk nennt er sie einen „wundervollen, ganz unvergleichlichen Weltmythos, gegen den wohl jedes andere Dogma kleinlich und borniert erscheinen muß“. An Röckel schreibt er, daß die „Lehre von der Seelenwanderung zur Anleitung eines rein humanen, sympathievollen Lebens gewiß die glücklichste Erfindung eines erhabenen, mitteilungsbedürftigen Geistes“ sei. Da Wagner jenes Drama, das sich ganz und gar auf dem Grunde von Reinkarnation und Karma erheben sollte („Die Sieger“), nicht zur Ausführung gebracht hat, sind diese Gedanken an mehreren Stellen dem „Parzifal“ einverleibt worden. So sagt z. B. Gurnemanz von Rundry:

Ja, eine Verwünschung mag sie sein:  
hier lebt sie heut', —  
vielleicht erneut,  
zu bösen Schuld aus früher'm Leben,  
die dorten ihr noch nicht vergeben.

Nicht minder bedeutsam für Wagners ethische Natur ist sein Verhältnis zur Tierwelt. Sein Standpunkt ist am besten mit seiner Empörung darüber gekennzeichnet, daß der moderne Tierschutz fast einzig auf das elende Nützlichkeitsprinzip gegründet wird, statt auf das allein menschenwürdige Mitleiden mit dem Tiere. Der also Fühlende erhob denn auch einen lauten Protest gegen die Vivisektion; handelt es sich doch bei diesem Schandfleck unserer „Kultur“ vor allem um eine *moralische* Frage, die jeden wahrhaftigen Menschen angeht. In seinem „Offenen Schreiben an Ernst von Weber“ (den Verfasser der Schrift „Die Folterkammern der Wissenschaft“) setzt Wagner übrigens voraus, daß es sich bei der Vivisektion — was von hervorragenden Ärzten jedoch bestritten wird<sup>1</sup> — um eine nützliche Sache handle. Seine Empörung ist jedoch deshalb nicht geringer; muß er es doch abseufzend finden, daß andere Geschöpfe gequält werden, um Krankheiten zu heilen, die der Mensch durch unnatürliches Leben und Ausschweifungen aller Art sich selbst zugezogen habe. Es sollte uns nach Wagner vielmehr „einzig noch daran gelegen sein, der Religion des Mitleidens, den Befennern des Nützlichkeits-Dogmas zum Trost, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen“.

Nicht am wenigsten kommt Wagners Gesinnung durch die Rolle zur Geltung, welche die Tiere in seinen Dramen spielen. Abgesehen von der Verwendung anderer Tiere, ist der Schwan damit betraut, einen Lohengrin zu Elsa zu bringen; hat die Taube den Beruf, die Wunderkraft des Grales alljährlich zu stärken; fällt dem holden Waldböglein die Aufgabe zu, Siegfrieds Leben zu retten und ihm den Weg zu Brünnhilde zu weisen; fühlt diese sich mit ihrem „Freund“ Grane so innig verbunden, daß sie ihn um seiner Treue willen mit in den Tod nimmt, was das edle Roß mit „freudigem Wiehern“ beantwortet; ist endlich der getötete Schwan das Mittel, im Herzen Parzifals jenes Mitleid zu erwecken, das ihn später zu höchster Erlösungstat befähigt.

Seine ethischen Grundsätze hat nun Wagner soviel wie möglich auch im Leben verwirklicht. Von seiner sofortigen Hilfsbereitschaft und anderen entzückenden Herzenszügen wissen alle zu erzählen, die ihn näher gekannt haben. Ebenso übereinstimmend lauten die allgemein gehaltenen Zeugnisse. So schrieb Bülow im Jahre 1853: „Aus aller Miere des Lebens taue und tauche ich auf in der Nähe dieses Großen und Guten.“ Nach W. Lappert gehörte Wagner zu den „besten und edelsten“ Menschen. Der Gondoliere, der den Meister während des letzten Aufenthaltes in Venedig gewöhnlich gefahren hatte, klagte am Abend des Todestages unter Tränen: „Es war ein so guter Herr! Einen so guten finde ich nicht wieder!“ Judith Gautier sagt in ihrer Schrift „R. Wagner“: „Was mir am meisten in diesem mächtigen, von Energie strotzenden Antlitz auffiel, außer dem fabelhaften Glanz der Augen und dem durchdringenden Blick, das war der Ausdruck *unendlicher Güte*.“

Sehr zu Gunsten des Menschen Wagner spricht die Art seines Verkehrs mit Freunden, wie sie uns aus zahlreichen Briefen, besonders aus denen an Liszt, Uhlig, Fischer und Geine entgegentritt. Ferner ist er, was wieder für die Güte seines Charakters spricht, ein großer Kinderfreund gewesen. Daß viele seiner Sänger und teureren Musikfusse „mit leidenschaftlicher Liebe und Verehrung nicht nur am großen Künstler, sondern auch am Menschen Wagner hingen, ist eine deutlich sprechende Tatsache, die vielleicht noch am wenigsten in Abrede gestellt worden ist. Was für den Menschen Wagner gleichfalls einnimmt, ist sein Verhalten gegen die Dienerschaft. In dieser Beziehung ist das schönste und vollkommen genügende Zeugnis der Umstand, daß Glaserapp im dritten Band seiner Wagner-Biographie der „Breneli“, der treuesten aller Treuen, ein ehrendes Denkmal gesetzt hat. Diese von Wagner in Luzern 1859 angenommene Dienerin und nachmalige Vertraute machte die vielbewegten Münchner Lage mit, half dem Meister in Triebtschen sein neues Haus aufbauen und folgte ihm sogar nach Bayreuth. Wenn man von ihrer Lebensgeschichte nur so viel weiß, daß sie einem freien Bauern ihre Hand zur Ehe nur unter der Bedingung reichte, daß er mit ihr in den Dienst ihres Herrn auf Triebtschen trete, so ist damit auch dieser Herr hinlänglich gekennzeichnet. Wenn es endlich richtig ist, daß der Wert eines Menschen mit seinem Verhalten gegen die Tiere genau zusammenhängt, dann war Wagner erst recht einer der besten Menschen, die es je gegeben. Die Tiere und die Sorgfalt für sie spielen im Leben des Meisters eine so große Rolle, daß H. v. Wolzogen eine ganze Broschüre „Richard Wagner und die Tierwelt“ (Schuster & Löffler, Berlin) herausgeben konnte, und daß der Meister selbst sich mit dem Gedanken getragen haben soll, eine Geschichte seiner Hunde zu schreiben.

Ein Charakterzug — im Hinblick auf Wagners Lebenswert der wichtigste — muß noch besonders hervorgehoben werden: die bis zum Heroismus und Märtyrertum getriebene *Treue* zu seinem künstlerischen Ideal. Schiller sagt, daß der Künstler das Urteil seiner Zeit verachten müsse, wenn er sich vor ihren Verderbnissen bewahren wolle. Nun, das hat Wagner getan wie noch kein anderer. Lieber wäre er verhungert, als daß er der Tagesmode und dem Theater-schlendrian nur das geringste Zugeständnis gemacht hätte. Diese titanische Verachtung des „Erfolges“ erwuchs ihm aus der hohen Pflicht, die er sich gegen Kunst und Kultur auferlegt fühlte.

Endlich spricht es zugunsten des Menschen Wagner, daß er, im Gegensatz zu vielen andern Künstlern, fremde Verdienste nicht nur anerkannt, sondern auch mit überströmenden Worten gepriesen hat. Man lese in dieser Beziehung namentlich die von Daniela Thode zusammengestellten 365 „Ausprüche über Musik und Musiker“ (München 1911). So schreibt Wagner — um wenigstens einige Beispiele zu geben — einmal über Mozart: „Ein weiches kindliches Gemüth und überaus zarte Sinnes-Werkzeuge ließen ihn seine Kunst auf das innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte.“ Ueber Beethoven: „Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister, Mozart und Haydn, trat er an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen.“ Ueber Bach: „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich räthelhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach.“ Ueber R. v. Weber: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn

<sup>1</sup> Belege finden sich in meiner Schrift: „Das Professorentum, der Stolz der Nation?“ (D. Meyer, Leipzig.)

es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht.“ Ueber Liszt: „Einer der höchst begabten Leserlesenen, der durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch ein schauerlicher Dichter ist.“

Gewiß hatte Wagner auch Fehler; sonst wäre er ja kein Mensch gewesen. Manche von ihnen sind jedoch nur als Rehrseiten ihrer Tugenden anzusehen, wie z. B. seine große Festigkeit unzertrennlich ist von seiner ungewöhnlichen Energie. Die Rücksichtslosigkeit wiederum wird man milder beurteilen, wenn man weiß, daß Wagner gegen sich selbst am allerrücksichtslosesten war. Wie man aber die menschlichen Schwächen des großen Mannes auch auffassen mag — ihre Betonung, zumal in der Öffentlichkeit, ist nicht am Plage. Denn, wenn man dem Volke Verständnis für seine großen Männer erwecken, wenn man — um mit Carlyle zu reden — „ihr Geheimnis erforschen will“, dann muß man soviel als nur irgend möglich Gutes von ihnen sagen und nicht soviel Gewicht auf Fehler und Einzelheiten legen, weil dadurch der Mittelpunkt dem Blicke entrückt wird. — Man darf sogar mit „parteiischem Enthusiasmus“ (Goethe) verfahren. Dies tut Chamberlain, und zwar nicht nur in seinem „Richard Wagner“, sondern auch in den „Grundlagen“ (Vorwort zur 3. Auflage), wo er u. a. sagt: „Dieser Mensch bewährt im ganzen Verlaufe seines Lebens eine so erhabene Gesinnung, er ist so raslos hingeeben an ein ideales Ziel, er ist so hinreißend selbstvergessen, er ist von dem Edlen in der Menschennatur so verwegen überzeugt, daß ihm gegenüber Ehrfurcht, Liebe und Bewunderung in gleichem Maße gefordert werden; mir ist aus der Weltgeschichte kaum ein Mann bekannt, bei dem das in ähnlicher Weise zuträfe.“



Leopold Mozart.

gewährt uns immer nur Einblicke in das, was ist, und überläßt uns nur unbestimmten Ahnungen in bezug auf das, was hätte sein können, wenn irgendein Mädchen in dem geheimen Organismus alles menschlichen Seins, dessen Aeußerungen wir wohl oder übel als Zufall bezeichnen müssen, anders gelaufen wäre, als es der Fall war.

In der Tat würde uns der junge Mozart nicht gut ohne den alten denkbar sein, und wenn dieser sonst weder Genie noch Talent besessen hätte, als dem Erzieher seines Sohnes würde es ihm zuerkannt werden müssen.

Andererseits sehen wir gerade bei Leopold Mozart, daß Verstand und Einsicht oft zwar mehr wie das Genie zu erreichen, wenn natürlich auch nie dasselbe zu erzeugen vermögen. Wenn er es in seinem Leben schon verhältnismäßig früh zu einer für seinen Stand immerhin angesehenen Stellung bringen konnte, so verdankt er das einzig seiner eigenen rechtshaffenen Tüchtigkeit und dem Willen, ein besseres Los zu erreichen, als er es in den engen Verhältnissen seines Vaterhauses in Augsburg kennen gelernt hatte. L. Mozarts Entwicklung und spätere Stellung wird auch viele Züge erklären, die ihn uns vielleicht als pedantisch, als zu wenig großzügig, ja als ängstliche, fast kriecherische Natur und auch sonst nicht immer als sympathisch erscheinen lassen. Praktische und reale Gesichtspunkte bestimmten sein Tun und Handeln, so daß wir den Idealismus in seinem Charakter vergebens zu suchen scheinen. In der Tat berührt es unsympathisch, wenn er von Wolfgang verlangt, das fleghafte Betragen, das der Erzbischof sich diesem gegenüber in Wien her-

ausnahm, zu ignorieren; auch kann man sich nicht davor verschließen, daß die marktstreuerische Reklame auf den Kunstreisen seiner Kinder, mit der er amerikanisches Impresariowesen vorausgeahnt hat (obgleich man sie mit Rücksicht auf die damalige Konvention und die untergeordnete Stellung des Künstlers wesentlich milder beurteilen muß), einen abstoßenden Charakter aufweist, der uns gerade für einen Mozart um so unwürdiger erscheint. Hier müssen wir aber nicht allein den Sitten ein Teil der Schuld mit zumessen, sondern der menschlichen Gesellschaft überhaupt, deren Ignoranz und Ausbeutungstalent in dessen zu allen Zeiten gleich groß und gleich kunstfeindlich gewesen ist.

Betrachten wir indessen Leopold Mozarts Entwicklung. Sie war weder eigenartig noch unplanmäßig, da sie auf einem durchaus realen Willen aufgebaut war. In der Familie — ehrsame Handwerker, die in Augsburg seit langer Zeit ansässig waren — hatten sich musikalische Neigungen scheinbar nie geltend gemacht, so daß sich die Vorstellung aufprägt, als wenn ein viele Generationen hindurch gleich einem Höhlenbach im verborgenen fließender Strom später in Mozarts Wunderkindern zum vollen Durchbruch gekommen ist, um mit Wolfgang fast restlos zu versiegen. In Leopold machten sich zum erstenmal musikalische Neigungen bemerkbar, und er zog es vor, sich ihnen anstatt dem Rechtsstudium zu überlassen, das den Augsburger Jüngling nach Salzburg geführt hatte. Da es sein Ziel war, emporzukommen, muß er seinen musikalischen Fähigkeiten allerdings mehr zugetraut haben, als den Segnungen der Juristenlaufbahn, oder muß in ihm zum mindesten doch eine starke Liebe zur Musik obgewaltet haben, so daß er nicht verschmähte, Kammerdiener beim Grafen Thurn zu werden, da für ihn schwerlich ein anderer Weg ins Reich der Frau Musica geführt hätte. Bald Hofviolinist und als solcher der weitauß beste Geiger in Salzburg, dann Orchesterdirektor im Kapellhause und endlich Bizetapellmeister der erzbischöflichen Kapelle, hatte er in

## Mozarts Vater.

Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages (14. November).

Von Bertha Witt (Altona).

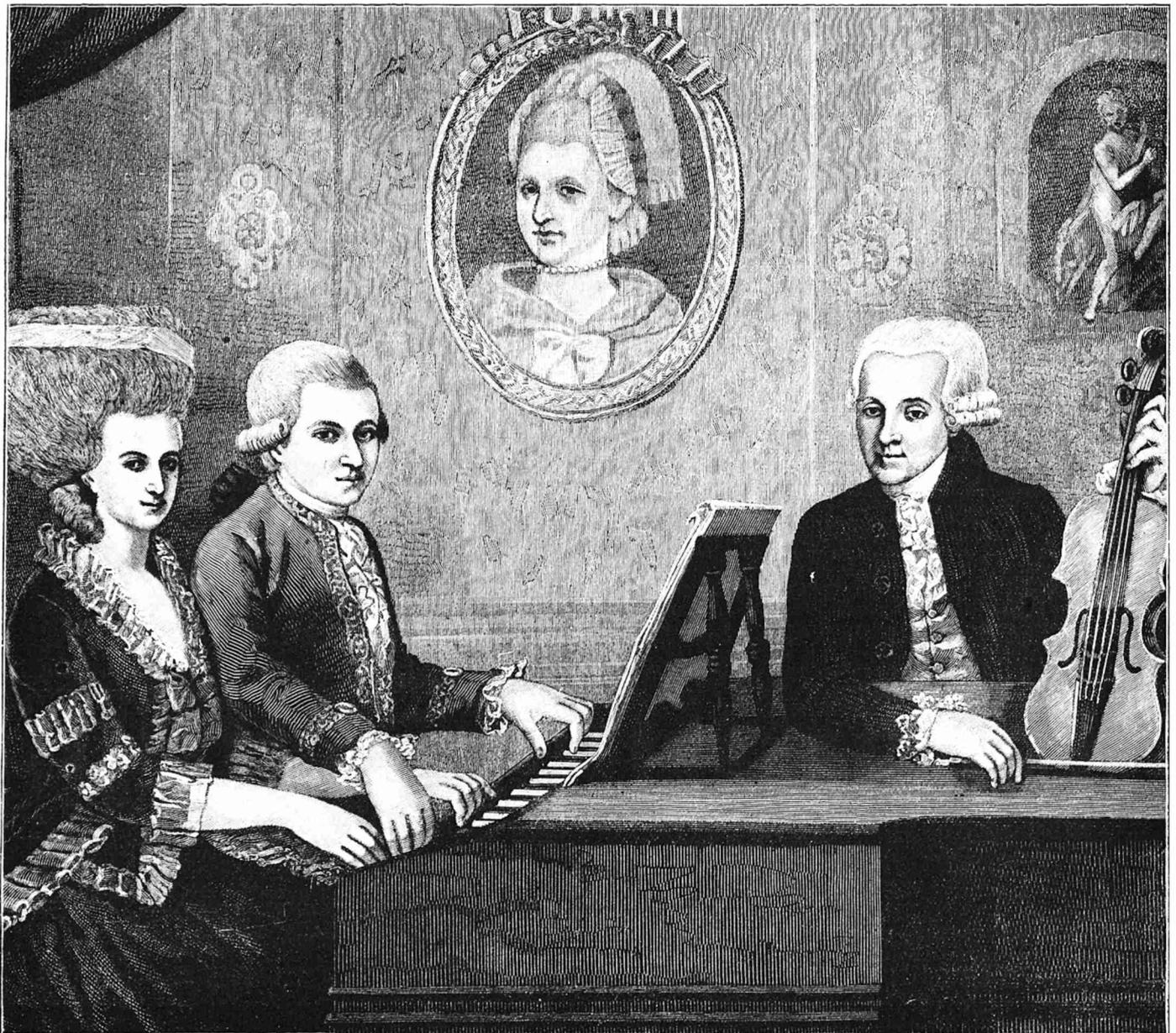
Die Natur fängt mit dem Menschen nicht besser an, als mit ihren übrigen Werken: sie handelt für ihn, wo er als freie Intelligenz noch nicht selbst handeln kann. So sagt Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Es werden Keime künftiger Taten, schlummernde Fähigkeiten in jedes Menschen Brust hineingepflanzt, — sie zu entwickeln ist dann seine Sache. Auf den jungen Mozart angewendet, erscheint diese Verston allerdings als etwas einseitig; denn bei ihm kam das vorsorgliche Walten eines glücklichen Geschicks hinzu, das ihn nicht auf den Instinkt seiner schlummernden Fähigkeiten allein angewiesen sein ließ, sondern ihm in seinem Vater einen Erzieher, Förderer und Führer gab, dem er kaum eine weniger wertvolle Grundlage seines Künstlertums verdankt, als der Natur selbst. Die glücklichste Beanlagung eines Menschen gewinnt erst dann positiven Wert, wenn ihr Mittel und Wege zugänglich gemacht werden, um sie etwas hervorbringen zu lassen. Mag es immer auch zweifellos sein, daß die schlummernden Kräfte des jungen Mozart auf irgendeine Art doch zur Entfaltung gekommen wären, so können wir die Art der Entwicklung doch nicht erkennen, die er ohne seinen Vater genommen haben würde; denn die Natur

nicht einmal verhältnismäßig langer Zeit eine Stellung errungen, die, ohne ihn pekuniär besonders vorteilhaft zu stellen, doch eine bemerkenswerte Krönung seines unermüdlischen Strebens und planmäßigen Handelns darstellt, und es durchaus erklärlich erscheinen läßt, wenn er später seinem Sohn gegenüber oft und gern seine Unbeirrbarkeit und festen Willen betont, um so mehr, als er an Wolfgang gerade das an Charaktereigenschaften vermißt, was bei seinem eigenen Kampf mit dem Dasein so vorteilhaft den Ausschlag gegeben hatte.

In der Tat ist die Verschiedenheit der Charaktere zwischen Vater und Sohn auffallend. Sie könnte an Goethe Vater und Sohn erinnern, wenn nicht bei Goethe die künstlerische Fähigkeit ein Erbteil mütterlicher, bei Mozart aber väterlicherseits gewesen wäre. Bei Goethe erscheinen uns Mutter und Sohn in ihrer Art beide als Genies; bei Mozart finden wir das Genie nur beim Sohn, und zwar in göttlicher, sorgloser Fülle, während der Vater durchaus Verstandesmensch bleibt. Das hinderte ihn auch, sich selbst auch nur gelegentlich vom Erdboden freizumachen und an des Sohnes Höhenflug unbedingt teilzunehmen. Zu berechnend, um alles auf eine Karte zu setzen, zu abhängig, um sich bedingungslos dem Glück anzuvertrauen, und zu gewissenhaft vor allen Dingen, als daß er einer ungewissen, wenn auch vielleicht besseren Zukunft die kleinere, aber sichere geopfert hätte, hat er sich stets nur von praktischen Gesichtspunkten leiten lassen. Gewiß liegt etwas Rührendes

und Ideales darin, wenn er für des Sohnes Studienreisen keine Mittel und Opfer scheut, ja sogar Schulden aufnimmt, um diese Reisen durchzuführen. Doch hinter dem Zweck, Wolfgang's Ruhm zu fördern, stand immer auch der, die pekuniären Opfer durch größere Einkünfte aufzuwiegen, und wenn das schließlich auch beim Künstler ein notwendiger und billiger Zweck und Ziel seines Handelns ist, so wird man doch auch Leopold Mozart nicht immer den Vorwurf ersparen können, pekuniärer Rücksichten halber Wolfgang's Entwicklung belastet, wenn nicht manchmal gehemmt zu haben.

Will man indessen in Wolfgang's Leben durchaus der Vorsetzung eine bedeutende Rolle zuweisen, mag man ihr auch dieses zugute halten. Immer wird auch das Gute, was der Sohn der Führung des Vaters verdankte, jene Schwächen hundertfach aufwiegen können, die wohl oder übel der realen Natur dieses Mannes anzurechnen sind. Wenn wir Wolfgang Amadeus' Musik gerade auch ihres Deutschturns wegen so besonders lieben, um so mehr, als seine Zeit vom Künstler eine doppelte Stärke gegen den völlig verwelkten Geschmack erforderte, so müssen wir wohl oder übel auch dem Vater ein Teil dieses Verdienstes zukommen lassen. Das Wesen seiner Natur war nicht am wenigsten deutsche Gründlichkeit, und auf dieser Grundlage hatte er die Erziehung seiner Kinder vor allem aufgebaut. Und wenn er wußte, der Welt mit seinen beiden „Wundern der Natur“ etwas Phänomenales, Außerordentliches zu bieten, so



Die Familie Mozart.

Nach einem Holzschnitt des Gemäldes von Della Croce.

wollte er sich doch nicht mit bloßen Kunststücken und verblüffendem Blendwerk abgeben; vielmehr hatte er schon früh alles daran gesetzt, diesen Leistungen den Stempel des Künstlerischen, Soliden und Echten aufzuprägen und ihnen den Beigeschmack äußeren Virtuositums fernzuhalten.

Ueber derartige ausgezeichnete erzieherische Eigenschaften legt seine Violine in demselben Maße Zeugnis ab, wie seine Kompositionen das Maß seiner übrigen künstlerischen Fähigkeiten verraten. Ein tüchtiger Musiker, den Formen seiner Zeit durchaus gerecht, zeigt sich dennoch auch hier wieder, daß Verstand und Tüchtigkeit allein niemals die schöpferische Kraft zu ersetzen vermögen. Dieser Mangel gibt seinen Werken den Stempel des Veralteten, wenn er ihnen auch nicht den Vorzug nehmen kann, ihrer Zeit dem Besten der gleichen Gattung würdig zur Seite gestanden zu haben. Aber nur die Werke des Genies überdauern die Konvention, da sie stärker als diese und außerdem unabhängig von ihr sind. Mozarts Violine dagegen verrät den genialen Pädagogen, der in seinen künstlerischen Anschauungen etwas Allgemeingültiges niedergelegt hat, was weniger leicht veraltet, als musikalische Formen und vom Zeitgeschmack bedingte Kompositionen. Wastielewski nennt sie einen sehr wichtigen Faktor für die Entwicklung des deutschen Geigenspiels im 18. Jahrhundert, um so mehr, als man sie als die einzige brauchbare Schule dieser Kunst auf Jahrzehnte hinaus ansehen konnte. Ist sie auch heute dem Inhalt nach veraltet, so gebührt doch dem künstlerischen Ernst, dem unbestechlichen Geist, der sich darin dokumentiert, immerhin noch besondere Beachtung und Anerkennung. Dazu berechtigte den Verfasser die Gründlichkeit, die Zweckmäßigkeit der stofflichen Anordnung und was der fördernden Vorzüge mehr sind, sehr wohl zu der Behauptung, den Grund zur guten Spielart überhaupt hier gelegt zu haben. Wie er gegen „Virtuosen von der Einbildung, Halbkomponisten“ und dergleichen unctione Erscheinungen in der Musik zu Felde zieht, so spricht aus seinen Anforderungen, die er an den Künstler stellt, seine hohe und reine Auffassung von der Kunst überhaupt.

Es sind dieselben Grundlagen, welche Wolfgang Amadeus in der Ausübung seines göttlichen Berufes zweifellos am meisten gefördert haben. Und wenn in das Verhältnis zwischen Vater und Sohn später eine Erhebung getreten ist, so lag doch das nicht an Meinungsverschiedenheiten, die sich aus künstlerischen Anschauungen ergeben hätten. S. Mozart verstand den geistigen Höhenflug des Sohnes sehr wohl, vermochte sich jedoch durch ihn nicht dem realen Erdboden entreißen zu lassen. Dieser Gesinnung entspricht es, daß er bis zu seinem Ende im Dienste des mißwilligen Erzbischofs Hieronymus ausgehalten hat. Er starb am 28. Mai 1787 in Salzburg.

## Zur Geschichte der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin.

Von Dr. P. Martell (Berlin).

Die glückliche politische Entwicklung, welche nach den siegreichen Kriegen gegen Dänemark, Oesterreich und Frankreich nach 1870 in Preußen einsetzte, blieb auch auf die Kunst nicht ohne Einfluß und es fiel besonders der deutschen Reichshauptstadt hierbei eine führende Rolle zu. Berlin hat es oft versäumt, eine Musikstadt im eigentlichen Sinne zu werden, obwohl hierzu mehrfach Gelegenheit war. Unter Friedrich dem Großen wurde die preussische Residenz durch Errichtung des Opernhauses zwar musikalisch, aber doch keine eigentliche Musikstadt. Der Sohn des großen Johann Sebastian Bach, vielfach als der „Berliner Bach“ bezeichnet, konnte in Berlin keinen ausreichenden Verdienst finden und verließ daher 1767 die Stadt, um sich nach Hamburg zu wenden. Carl Maria von Weber, dessen „Freischütz“ 1821 im Berliner Opernhaufe mit glänzendem Erfolge gegeben wurde, verblieb in Dresden, obwohl ihn Berlin leicht hätte haben können. Auch Mendelssohn blieb Berlin verärgert

fern, um Leipzig durch Gründung eines ruhmreichen Konservatoriums Jahrzehnte zu einer führenden Musikstadt zu machen. Selbst so erfolgreiche Gründungen, wie der 1847 ins Leben gerufene Sternsche Gesangverein, dem 1850 das Sternsche Konservatorium folgte, dann die verschiedenen Orchestergründungen oder die 1842 gestifteten Symphonieabende der Kgl. Kapelle unter W. Taubert vermochten Berlin nicht den Rang einer Musikstadt zu verschaffen. Auch die reisenden Virtuosen, von denen früher nur wenige nach Berlin kommen, verließen die preussische Residenz materiell meistens wenig befriedigt.

Dies änderte sich, wie gesagt, als Preußen in drei Kriegen siegreich gewesen war. Schon vor diesen epochemachenden kriegerischen Ereignissen war Joseph Joachim ein ständiger Gast in Berlin, dessen wunderbare Kunst bald eine Gemeinde von Verehrern um den Meister bildete. Aus seiner Wirksamkeit als Konzertdirektor in Hannover wurde er durch den Verlauf der kriegerischen Ereignisse von 1866 gerissen, die den hannoverschen Staat und damit auch das Hofleben beseitigten, dem Joachim als Künstler sehr nahe gestanden hatte. Joachim siedelte nach dem zukunftreichen Berlin über und hier begann die preussische Regierung alsbald mit dem Künstler Verhandlungen über die Errichtung der Hochschule für Musik anzuknüpfen. An ihnen hatte der damalige Kultusminister v. Mühler einen gewissen Anteil. Man beabsichtigte zuerst, besonders auf Betreiben der Frau v. Mühler, alle großen Berliner Musikinstitute, wie die Singakademie, das Sternsche Konservatorium und die Kgl. Kapelle, zu großen gemeinsam auszuführenden Konzerten zu vereinigen, die unter Leitung des Prof. G. Rudorff vor sich gehen sollten. Der Plan erwies sich jedoch als undurchführbar. Die musikalische Sektion der Kgl. Akademie der Künste war wenig lebensfähig und schon 1841 von dem Minister Gichorn als der Auflösung oder Neugestaltung bedürftig bezeichnet worden. Angesichts dieser Sachlage hielt man mit Recht die Schöpfung einer Hochschule für Musik für geboten. Joseph Joachim war der gegebene Mann hierfür. Er wurde von der Regierung zum Direktor der neuen „Lehranstalt für ausübende Tonkunst“ mit weitgehenden Vollmachten ernannt und die Hochschule trat im September 1869 ins Leben. Joachim suchte erste Kräfte für das junge Unternehmen zu gewinnen. Doch blieben manche dahingehende Verhandlungen erfolglos. So gaben Frau Schumann, Brahms, Stodhausen und Chrysander Absagen. Demzufolge konnte die Hochschule im Herbst 1869 nur mit einigen Instrumentalklassen eröffnet werden. Die bei der Eröffnung der Anstalt tätigen Lehrkräfte waren für Geige Joachim, de Mhna und Schiever, für Violoncello W. Müller, für Klavier und Orgel G. Rudorff, A. Dorn und Haupt und für Musiktheorie B. Härtel.

Am 1. Januar 1870 trat Fr. Kiel als Lehrer für Komposition in die Hochschule ein. Zur selben Zeit begann Joachim mit Schiever, de Mhna und Müller seine Quartettabende in der Singakademie, die zu so großer Berühmtheit gelangten. Das erste Sommersemester war noch nicht beendet, als der Krieg mit Frankreich seinen Anfang nahm. Der damals seines Amtes waltende Kultusminister G. v. Mühler, der stark an kulturhemmenden Neigungen litt, geriet bald mit Joachim in Zwistigkeiten. Mühler entsetzte aus persönlichen Gründen Prof. Rudorff seines Amtes, ohne Joachim hiervon vorher zu verständigen, obgleich diesem von der Regierung das Recht zugestanden war, daß keine künstlerische Veränderung an der Hochschule ohne seine Zustimmung erfolgen dürfe. Joachim forderte die Rückgängigmachung der Absetzung Rudorffs und drohte mit seiner Entlassung. Er mußte schließlich noch die Hilfe des in Frankreich weilenden Königs aussuchen, der sofort zugunsten Joachims entschied. Rudorff trat wieder sein Amt an. Minister v. Mühler nahm 1872 seinen Abschied.

Bei Eröffnung der Hochschule im September 1869 zählte sie 19 Schüler, drei Jahre später war diese Zahl auf über 100 gestiegen, bis 1890 wurde die Zahl 250 erreicht. Der Andrang zur Hochschule betrug etwa das Dreifache dieser Anzahl. Da bei der Aufnahme sehr hohe Anforderungen gestellt wurden, mußten viele abgelehnt werden. Hierzu hätte aber auch schon der Raumangel und der Etat der Hochschule ge-

zwingen, welche letzterer nicht überschritten werden durfte. Wir lassen einige kurze biographische Angaben über die ersten an der Hochschule tätigen Lehrkräfte folgen.

Der Meister und Direktor der Hochschule Joseph Joachim wurde am 28. Juni 1831 zu Kittin bei Preßburg geboren. Den ersten Unterricht erhielt Joachim in Pest bei dem dortigen Konzertmeister Serwaczynski. Neunjährig trat Joachim mit drei anderen Jugendgenossen, darunter die Gebrüder Hellmesberger, in Wien auf, wo sie die Quartettkonzertante von L. Maurer spielten. Wesentlich wurde für Joachim ein nunmehr dreijähriger Unterricht bei Joseph Böhm, der ihn zur künstlerischen Reife brachte. So konnte er im August 1843 in Leipzig als Zwölfjähriger in einem Konzerte der Sängerin Viardot-Garcia auftreten, wo seine musterhafte Technik allgemeine Bewunderung fand. Er trat damals Felix Mendelssohn-Bartholdy näher, der dem begabten Kunstjüngler jede Unterstützung gewährte. Schon jetzt begann der jugendliche Künstler Konzertreisen durch Norddeutschland und nach England. Mehr und mehr entwickelte sich die künstlerische Erscheinung Joachims zu großer Bedeutung, und bald war es der Musikwelt klar, in Joachim einen der größten Geiger vor sich zu haben. Auf Veranlassung Liszts verließ Joachim Leipzig 1850 und trat als Konzertmeister in die Weimarsche Kapelle ein. Die von Liszt abhängige sogenannte neudeutsche Richtung sagte Joachim jedoch nicht zu und so trennten sich die beiden Künstler wieder. Joachim ging 1853 als Kgl. Konzertmeister und Kammervirtuose nach Hannover, wo er bis zum Kriege 1866 blieb. Der Meister wählte nun Berlin zu seinem Wohnsitz und es greift hier in unsere Darstellung die durch ihn vollzogene Gründung der Hochschule im Jahre 1869 ein.

Von den weiteren Lehrern der Hochschule sei Ernst Rudorff erwähnt, der als Direktor der Klavierabteilung der Hochschule wirkte. Am 18. Januar 1840 zu Berlin geboren, war er ein Schüler Bargiels, bezog dann das Leipziger Konservatorium und trat 1865 in das Kölner Konservatorium ein, bis 1869 seine Berufung an die Kgl. Hochschule für Musik nach Berlin erfolgte. Von 1880 bis 1890 lag Rudorff die Leitung des Sternschen Gesangvereins ob. Als Komponist ist Rudorff wenig hervorgetreten. Erwähnt sei eine Symphonie B dur, Orchesterballade, Serenade, Variationen für Orchester, ferner Ouvertüren „Otto der Schütz“ und das „Märchen vom blonden Ekbert“, einige Klavierfächer und Chorlieder. Als Hauptvertreter des Orgelspiels hatte August Haupt (1810 bis 1891) zu gelten, der ein Schüler von A. W. Bach, B. Klein und S. G. Dehn war. Haupt wirkte seit 1849 als Organist an der Parochialkirche, wurde 1869 Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik und Senatsmitglied der Akademie. Kompositorisch ist Haupt kaum bekannt geworden, immerhin hat seine „Orgelschule“ und sein „Choralbuch“ eine gewisse Bedeutung.

Das Violoncellospiel erlebte durch die Gründung der Hochschule einen neuen Aufschwung in Berlin. Zuerst lag der Cellounterricht in den Händen des belgischen Virtuosen Jules Deswert, dann übte ihn von 1873—1876 Wilhelm Müller aus. Dieser, am 1. Juni 1834 zu Braunschweig geboren, entstammte einer tüchtigen Cellistenfamilie. Mit seinen Brüdern war er Mitglied der Meiningen Kapelle, war auch in Wiesbaden und Klostoc tätig. Im Jahre 1873 wurde er Solocellist an der Berliner Hofkapelle und übernahm bei dieser Gelegenheit den Cellounterricht an der Hochschule. Nach dreijähriger Tätigkeit verließ er Berlin und ging nach Amerika, wo er 1897 in Newyork starb. Sein Nachfolger wurde Robert Hausmann, am 13. August 1852 zu Kottlberode am Harz geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Braunschweig und wurde von 1861—1867 durch den Cellounterricht Theodor Müllers außerordentlich gefördert. Hausmann trat dann als Schüler in die Berliner Hochschule für Musik ein und macht hier unter dem Meffen des Braunschweiger Meisters Wilhelm Müller bedeutende Fortschritte. Nach zweijährigem Studium entschloß er sich noch zum Unterricht bei Biath in London. Mit dieser hervorragenden Ausbildung trat Hausmann in das vom Grafen Hochberg in Schlessien gebildete

Streichquartett, um nach dessen Auflösung 1876 zweiter Lehrer des Cellofaches zu sein. Das Jahr 1884 brachte Hausmann die Ernennung zum Professor. Hausmann war einer der hervorragendsten Vertreter seines Instrumentes, sowohl im Solowie im Quartettspiel. Er gehörte dem Joachim-Quartett an. Der Künstler starb am 19. Januar 1909. Seine besten Schüler waren Roth, Brill, Deckert, Koch und Lüdemann.

Ein sehr bedeutendes Mitglied bei der Gründung der Musikhochschule war Friedrich Kiel, geboren am 7. Oktober 1821 zu Puderbach bei Siegen im Rheinland und gestorben am 14. September 1885 zu Berlin. Der kunstsinige Fürst Wittgenstein-Verleburg wurde auf den begabten Knaben aufmerksam; er bildete ihn erst persönlich im Violinspiel aus und schickte ihn dann zu Kaspar Kummer nach Koburg. Durch Vermittlung des Fürsten, der Kiel zum Musiklehrer seiner Kinder nahm, erhielt er 1842 vom König Friedrich Wilhelm IV. ein Stipendium zum Studium bei S. Dehn in Berlin, wo sich Kiel dann im Jahre 1844 aufässig machte. Seine Kompositionen gaben ihm den Ruf eines bedeutenden Meisters des Kontrapunktes, so daß er, seit 1865 Mitglied der Akademie, ein Jahr später den Kompositionsunterricht im Sternschen Konservatorium übernehmen konnte. An der neugegründeten Hochschule erhielt er das Lehramt für Komposition und wurde gleichzeitig Senatsmitglied der Akademie. Kiels Wirken trug wesentlich dazu bei, daß die anfangs geringschätzig betrachtete Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik immer stärker zur Geltung kam. Kiel ist Verfasser einer Reihe gediegenster großer Vokalwerke und Kammermusikwerke. Für die Gesangslehre wurde Max Schulze aus Hamburg berufen.

Im Mai 1873 legte die Hochschule zum ersten Male durch eine öffentliche Aufführung Zeugnis von ihrem Wirken ab, denn es beteiligten sich in der Hauptsache nur auf der Hochschule herangebildete Künstler an ihr. Der Streicherchor erregte durch die glänzende Wiedergabe der Fuge aus dem Beethoven'schen Cdur-Quartett, Op. 59, allgemeine Bewunderung. Einen schwereren Stand hatte der Chor, der in seiner anfangs zu schwachen Besetzung nur langsam vorwärts kam. Der am 1. Oktober 1884 geschaffene a cappella-Chor verstand es, sich durch seine künstlerischen Leistungen eine fast einzige Stellung in der deutschen Musikwelt zu erringen.

Für das Fach der Musikgeschichte hatte Joachim Philipp Spitta berufen und damit eine hervorragende Kraft gewonnen. Spitta wurde am 27. Dezember 1841 zu Wechold in Hannover geboren und starb am 13. April 1894 zu Berlin. Er ist ein Sohn des Dichters vom „Psalter und Harfe“. In der Zeit von 1866—1874 als Gymnasiallehrer in Reval und Sondershausen tätig, begann er 1873 seine bekannte Bach-Biographie zu schreiben, die 1880 mit zwei Bänden zum Abschluß kam. Spitta erhielt 1875 eine Berufung an die Berliner Universität als Professor der Musikwissenschaft und wurde gleichzeitig ständiger Sekretär der Akademie der Künste und Lehrer für Musikgeschichte und administrativer Mitdirektor der Hochschule für Musik. Er verstand es, die Musikwissenschaft auf neue Bahnen zu lenken und es folgten ihm hier eine Reihe zu hohem Ansehen gelangter Schüler. Er war auch Mitbegründer der seit 1885 zusammen mit Fr. Chrysander und G. Adler herausgegebenen „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, der führenden Zeitschrift dieser Art. Spitta veranlaßte auch die Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst“.

Bemerkenswert ist, daß Joachim mit einigen seiner Berufungen von Lehrkräften in einem kleinen Teil der Berliner Kritikerwelt auf heftigen Widerspruch stieß. So erschienen 1873 von W. Langhaus und 1876 von Dr. A. Reikmann polemische Schriften, die Joachim Günstlingswirtschaft vorwarfen und sich, besonders gegen die Berufung von Rudorff, Schulze und Spitta richteten. Tatsächlich waren diese Vorwürfe ungerechtfertigt und die Geschichte hat längst bewiesen, daß Joachim in den Genannten ganz hervorragende Kräfte bekommen hatte. Man machte Joachim törichterweise weiter zum Vorwurf, daß er Brahms aus Freundschaft begünstigte und seine Werke zu oft aufführe. Immerhin war die Polemik unerfreulich, die die

Öffentlichkeit über die Mäßen zu unrecht beschäftigte. Rückblickend dürfen wir heute sagen, niemand war für die Schöpfung der neuen Hochschule mehr berufen als Joachim, der heute noch ihr bester und größter Name ist. Bei den damaligen Angriffen spielte auch der Umstand eine Rolle, daß bei den öffentlichen Konzerten der Hochschule die Männerstimmen des Chores durch einige Domsänger verstärkt wurden; auch die Mitwirkung von Lehrern im Orchester wurde stark befördert. Sicher war es ziemlich belanglos, daß in einem Streicherchor von 50—60 Köpfen etwa drei bis vier Lehrer der Anstalt saßen. In den 1890er Jahren fanden die Konzerte nicht mehr in breiter Öffentlichkeit, sondern nur noch vor geladenen Gästen statt. Joachim wußte der Hochschule künstlerische Verdienste zu schaffen. Ein Beispiel bietet die Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion, für welche in der Garnisonkirche eine zweite Orgel zur Aufstellung kam und für die Joachim 8 oder 10 Oboen d'amore und auch sonstige Blasinstrumente zu beschaffen wußte, die in der Gegenwart meist nicht mehr im Gebrauch sind. Ebenso war die Aufführung der Johannes-Passion im Sommer 1894 eine künstlerische Tat Joachims. Die an der Hochschule tätigen Andreas Moser und Rudolf Lenz hatten nur für diese Aufführung das Viola d'amour-Spiel erlernt und der Cellist Leo Schrattenholz hatte sich der gleichen Mühe, dem Studium des Gambenspiels, unterzogen. Vor etwa 800 Zuhörern kam so dieses Werk in seiner ursprünglichen Besetzung zur Aufführung. Richard Wagner äußerte sich in seinem inhaltsreichen Aufsatz „Ueber das Dirigieren“ hinsichtlich der Gründung der Hochschule: „Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen.“ Eine kleine Gegnerschaft Wagners bestand hinsichtlich der Dirigierkunst Joachims, da Wagner dem Geiger als solchem grundsätzlich die Fähigkeit des Dirigierens absprach, ein Urteil, das sicher ein Fehlschluß war. Im Jahre 1882 entschloß man sich, bis dahin selbstständig nebeneinander bestehende Abteilungen, die für Kompositionen mit Friedrich Kiel als Direktor und die für ausübende Tonkunst mit Joachim an der Spitze, zu einem Ganzen zu vereinigen. Die Hochschule besaß nunmehr vier Unterabteilungen und zwar für Komposition, für Gesang, für Orchesterinstrumente und für Klavier und Orgel. Die Vorsteher dieser als Sektionen bezeichneten Unterabteilungen bildeten mit dem Verwaltungschef Spitta das Direktorium. Alljährlich wechselte der Vorsitz unter den Sektionsvorstehern nach alphabetischer Ordnung. Diese Anordnung blieb bis 1895 bestehen, dann übernahm Joachim allein den Vorsitz des Direktoriums. Seit 1883 fanden die Aufführungen der Hochschule nur noch vor geladenem Publikum statt. Der Streicherchor, fortwährendem Wechsel unterworfen, hatte gelegentlich mit einer ausreichenden Besetzung der Bläser Schwierigkeiten, da nicht immer genügender Ersatz und Zugang vorhanden war. Nur gelegentlich trat das Orchester der Hochschule bei Wohltätigkeitsfesten an die Öffentlichkeit; so im Jahre 1897 zum Besten der durch Wassernot heimgesuchten Schlesier, wo das Brahms'sche Requiem geboten wurde und Joachim mit dem Schülerorchester das Beethovensche Konzert spielte.

Der Tod Kiels machte eine Neubesetzung seines Lehrstuhls notwendig; die Wahl fiel auf Heinrich Freiherr von Herzogenberg, der am 1. Oktober 1885 sein Amt antrat. Herzogenberg wurde am 10. Juni 1843 zu Graz geboren und starb am 9. Oktober 1900 zu Wiesbaden. Er erhielt auf dem Wiener Konservatorium seine Ausbildung, ging 1872 nach Leipzig und gründete zwei Jahre später mit Spitta, Adolf Boldt und Fr. v. Holstein den Bach-Verein, den er seit 1875 zehn Jahre lang dirigierte. Seine Tätigkeit als Direktor der Kompositionsabteilung währte infolge seiner schwachen Gesundheit nur bis 1888, er übernahm aber dieses Amt nochmals 1897, als Bargiels Tod die Stelle abermals frei machte. Herzogenberg ist Schöpfer von immerhin bemerkenswerten Kammermusik- und Klavierwerken, Liedern, Chorgesängen und Orchesterwerken. Woldegar Bargiel, der einer Reihe von Jahren der Kompositionsabteilung vorstand, wurde am 3. Okt.

1828 zu Berlin geboren und starb daselbst am 23. Februar 1897. Bargiels Mutter war die geschiedene erste Gattin Friedrich Wiecks und Bargiel daher der Stiefbruder von Frau Clara Schumann. Bargiel ist aus dem Leipziger Konservatorium hervorgegangen; er wirkte als Lehrer am Kölner Konservatorium und übernahm 1865 als Direktor die Gesellschaftskonzerte zu Rotterdam. Im Jahre 1874 erfolgte seine Berufung an die kgl. Hochschule für Musik zu Berlin, wo er als Nachfolger Herzogenbergs Leiter einer akademischen Meisterschule wurde. Mit Bargiel hielt ein Vertreter der romantischen Schule seinen Einzug in die Hochschule.

Unter den Violinlehrern der Hochschule ist Heinrich de Ahna zu nennen, geboren 1835 zu Wien und 1892 zu Berlin gestorben. Er war ein Schüler von Maysefer in Wien und Wildner zu Prag. Heinrich de Ahnas Lebenslauf ist nicht ohne eine besondere Merkwürdigkeit. Obgleich er 1849 vom Herzog von Koburg-Gotha zum Kammervirtuosen ernannt wurde, ergriff de Ahna 1851 die militärische Laufbahn und nahm 1859 als österreichischer Offizier am italienischen Feldzug teil. Als Leutnant hatte de Ahna in Wien vor Joachim gespielt, der nun nicht ruhte, den hochbegabten Offizier für den Künstlerberuf zurückzugewinnen. So wurde de Ahna 1862 Mitglied der kgl. Kapelle in Berlin, zu deren Konzertmeister er 1868 aufrückte; eine Stellung, die er bis zu seinem 1892 in Berlin erfolgten Tode beibehielt. Der Ruhm de Ahnas beruhte nicht zum wenigsten auf der Mitgliedschaft des einflussigen weltberühmten Joachim'schen Quartetts.

Nachfolger de Ahnas wurde Emanuel Wirth, geboren 1842 zu Lubitz in Böhmen. Auch dieser war ein Schüler Wildners. Wirth stand der Kurkapelle in Baden-Baden einige Zeit als Konzertmeister vor und wirkte dann in gleicher Eigenschaft von 1864—1877 am Konservatorium zu Rotterdam. Seit dieser Zeit in Berlin lebend, genoß er als Violinprofessor an der Berliner Hochschule einen weitreichenden Ruf.

An großen Festtagen hat es der Hochschule nie gefehlt. Ein solcher war der 17. März 1889, an welchem Tage Joachim sein 50jähriges Künstlerjubiläum feierte. Die Feier in der Hochschule wurde seitens Chor und Orchester durch Vortrag einer Bachschen Kantate eingeleitet, den Bargiel dirigierte. Spitta hielt die Festrede. Sonst wurden nur Joachim'sche Werke zu Gehör gebracht: seine Ouvertüren zu Hamlet und zu Heinrich IV. und das Violinkonzert in ungarischer Weise. Joachim selbst spielte unter unbeschreiblichem Jubel die Bachsche G-conna meisterhaft wie immer. Dem Künstler wurde bei dieser Gelegenheit eine Stiftung von 100 000 Mk. überreicht, von der 80 000 Mk. für ihn persönlich bestimmt waren, während mit den restlichen 20 000 Mk. eine „Joseph-Joachim-Stiftung“ gebildet wurde, aus deren Zinsen jährlich Streichinstrumente für talentvolle, aber unbemittelte Hochschüler angekauft werden.

Von jeher wußte die Berliner Musikhochschule einen Kreis berühmter Lehrer um sich zu versammeln. Nicht alle können hier genannt, doch muß noch auf einige hingewiesen werden. Eine Perle der Hochschule war Max Bruch, 1838 zu Köln geboren. Von der Mutter in die Musik eingeführt, von dem Bonner Musikprofessor Karl Breidenstein so weit gefördert, daß er im Wettbewerb zum Bas Frankfurter Mozart-Stipendium siegte, schloß Bruch unter dem Kölner Ferdinand Breunung seine Studien ab. Viel auf Reisen, wurde Bruch 1867—70 Hofkapellmeister in Sondershausen, worauf er einige Jahre in Berlin lebte. Mit seinen Bühnenwerken hatte Bruch wenig Erfolg, dagegen schlugen seine Chorwerke sofort durch, sie beherrschten ein Jahrzehnt die Konzertsäle. Als Nachfolger Jul. Stockhausens übernahm Bruch die Direktion des Sternschen Gesangvereins in Berlin und wurde 1890 als Leiter einer Meisterschule der Kompositionsabteilung an die Hochschule berufen. Er erfuhr mannigfache Ehrungen innerhalb und außerhalb des Reiches. Seinen bedeutendsten Chorwerken „Frithjof“, „Schön Ellen“, „Odysseus“, „Arminius“, „Achilleus“, „Gustav Adolf“, „Moses“ und „Das Lied von der Glocke“ begegnet man zum Teil noch heute und auch sein erstes Violinkonzert wird seinen Namen lebendig erhalten.

Mannigfache Verdienste um die Hochschule erwarb sich auch

Friedrich Gernsheim, der 1839 zu Worms geboren wurde. Ein Schüler des Leipziger Konservatoriums, studierte er auch in Paris und wurde 1861 Musikdirektor in Saarbrücken. Gernsheim wirkte von 1865—1873 als Lehrer am Kölner Konservatorium und ging 1874 als Nachfolger Bargiels als Dirigent und Lehrer nach Rotterdam. Von 1890—1897 finden wir ihn als Dirigenten des Sternschen Gefangenenvereins in Berlin und gleichzeitig als Lehrer am Sternschen Konservatorium. Seit 1897 ist er Mitglied des Senats der Berliner Akademie. Die Kompositionen Gernsheims sind Zeugnisse rühmlicher künstlerischer Kraft, besonders fanden seine Kammermusikwerke Anerkennung. Auch seine Chorwerke „Hafis“, „Nornenlied“, „Phoebus Apollo“, „Salamis“ und „Das Grab im Bufento“ haben manchen Zuspruch gefunden.

Eine gewisse Volkstümlichkeit wußte Heinrich Hofmann als Mitglied der Hochschule zu erringen. Im Jahre 1842 zu Berlin geboren, wurde er Schüler Grells, Dehns und Wierstz. Anfangs war er Privatmusiklehrer und widmet sich seit 1873 ganz der Komposition. Mitglied der Akademie wurde Hofmann 1882 und Mitglied des Senats sechs Jahre später. In der Oper versuchte er sich mehrfach: „Cartouche“ 1869, „Der Matabor“ 1872, „Armin“ 1872, „München von Tharau“ 1878, „Wilhelm von Dranien“ 1882 und „Donna Diana“ 1886. Nur der letztgenannten war ein gewisser Erfolg beschieden. Dagegen eroberten sich Hofmanns vierhändige Klavierwerke schnell die Kunstgemeinde und auch seine Chorwerke fanden manchen Anhänger. Bruch machte ihm hier allerdings den Wettbewerb recht schwer. Unter den Chorwerken seien genannt „Editha“ 1890, „Promethens“, „Waldfraulein“ und für Männerchor, Soli und Orchester „Haralds Brautfahrt“, „Johanna von Orleans“ und „Nordische Meerfahrt“.

Auf ein erfolgreiches Wirken an der Hochschule konnte der vor kurzem verstorbene Philipp Rüfer zurückblicken, dessen Kompositionen, durch Vornehmheit geabelt, leider stets nur Besitz eines kleinen Kreises von Kennern blieben. Als Sohn eines deutschen Musikers 1844 zu Lüttich geboren, genoß er seine Ausbildung hauptsächlich in Belgien. Moriz Hauptmann in Leipzig fand ihn 1866 als eine künstlerisch abgeschlossene und vollendete Natur, welche keiner Schulung mehr bedurfte. Einige Zeit als Musikdirektor in Essen tätig, siedelte Rüfer 1871 zu dauerndem Aufenthalte nach Berlin über. Hier vor allem für Theorie ein sehr gesuchter Lehrer, fand er auch für sein Klavierpiel große Anerkennung. Dem Sternschen Konservatorium gehörte er bis an seinen Lebensabend als Lehrer an. Seine gediegenen Kompositionen verschafften ihm bald einen solchen Ruf, daß die Akademie der Künste ihm die Mitgliedschaft antrug. In die 1903 begründete Genossenschaft der deutschen Tonsetzer trat Rüfer als Vorstandsmitglied ein. Rüfer war kein Vielschreiber, die Zahl seiner Werke erreicht nur fünfzig. Seinen beiden Opern „Martin“ und „Jugo“ war ein wesentlicher Erfolg versagt. Letztere wurde im Berliner Opernhaus 1896 gegeben. Seine Overtüren, Symphonien und Kammermusikwerke zeigen ihn als einen Musiker von vornehmerm Geschmack. Sein großes Chorwerk „Vom Reiche“ ist nur selten aufgeführt worden.

Zu den Großen der Akademie gehörte auch der Pianist und Komponist Moriz Moszkowski, der, 1854 zu Breslau geboren, seine Ausbildung am Sternschen und Kullaschen Konservatorium erhielt. Moszkowski hat eine große Reihe von Werken geschrieben, darunter die symphonische Dichtung „Jeanne d'Arc“, zwei Orchestersuiten, einige Stücke für Cello und zahlreiche Klavierfächer.

Als im Sommer 1907 der Tod Joseph Joachim der Berliner Akademie entriß, bedeutete dies einen unermeßlichen und unerfesslichen Verlust. Daß Berlin zu einer Musikstadt im internationalen Sinne geworden war, daran hatte Joachim und mit ihm seine Hochschule keinen zu unterschätzenden Anteil. Die Musikgeschichte kann heute von einem glänzenden Künstlerreife der Berliner Musik-Akademie sprechen, der unter Führung Joachims Unvergängliches geschaffen und hinterlassen hat. Heute steht die Hochschule vor der nicht einfachen Aufgabe, die Wege zu einer neuen, zweiten Blütezeit zu beschreiten und zu eröffnen.

Zum Nachfolger Joachims wurde an die Hochschule Henri Marteau berufen, der, 1874 zu Reims geboren, eine Deutsche zur Mutter hatte. Der Ausbruch des Weltkrieges entfernte den Künstler selbstverständlich von seiner Stellung. Das verantwortungsvolle Lehramt des Violinspiels wurde nunmehr dem noch jugendlichen, aber heute schon zu künstlerischer Vollendung vorgedrungenen Geiger Adolf Busch übertragen, der 1891 zu Siegen geboren wurde. Busch hat seine Studien hauptsächlich auf dem Kölner Konservatorium getrieben: Willi Heß und der Holländer Bram Eberling waren neben anderen seine Lehrer. Willi Heß, ein Schüler Joachims, seit 1910 Violinlehrer und Orchesterdirigent der Berliner Hochschule für Musik, gehört zu den hervorragendsten Geigern unserer Zeit. Er wurde 1859 zu Mannheim geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem künstlerisch veranlagten Vater. Dann wurde Joachim der Lehrmeister des jungen Mannes, der bereits im 19. Jahre Konzertmeister in Frankfurt a. M. wurde. Nach achtjähriger Tätigkeit wirkte Heß von 1886—1888 in Rotterdam und war hierauf einige Jahre in England tätig. Im Jahre 1895 nach Deutschland zurückgekehrt, trat Heß hier in den ehrenvollen Wirkungskreis als erster Violinprofessor am Kölner Konservatorium und wurde gleichzeitig Konzertmeister der Gürzenich-Konzerte und Führer des Gürzenich-Quartetts. Im September 1900 folgte er einem Rufe an die Royal Academy of Music in London, dort die Nachfolgerschaft E. Saurets antretend. Von 1904—1910 gehörte er als Solist und Dirigent dem berühmten Symphonie-Orchester in Boston an. In Berlin übernahm er als Nachfolger Halirs dessen Quartett.

Das erste mehr als bescheidene Heim fand die Kgl. Hochschule für Musik in einem schlichten Fachwerkbau in der Sommerstraße, also nicht weit vom heutigen Reichstagsgebäude. Dann siedelte die Hochschule nach einem eigenen Gebäude in der Potsdamerstraße über, wo ein großer Vorgarten das störende Strahengeräusch leider nicht ganz fernzuhalten vermochte. Endlich fand die Musikhochschule eine wahrhaft würdige und großartige Heimstätte in der stattlichen, neugebauten Gebäudeanlage der Akademie der Künste zu Charlottenburg, wo sie dauernd bleiben dürfte. Das Direktorium der Hochschule wurde nach einem kurzen Interregnum Prof. Dr. Hermann Krejschmar übertragen, dessen größte Verdienste auf musikgeschichtlichem Gebiete liegen. Die Glanzzeit der Berliner Kgl. Hochschule für Musik, die am 1. Oktober 1919 ihr 50jähriges Bestehen feiern konnte, ist mit dem Namen Joachim verknüpft, der es verstand, die besten Musiker und Komponisten der Anstalt als Lehrer zu verpflichten und der trotz manchem Widerstreit der Hochschule eine ruhmvolle klassische Tradition schuf, die zu einem Markstein in der deutschen Musikgeschichte geworden ist. Die Pflege und Neubelebung dieser klassischen Tradition wird stets die schwierigste, aber auch dankbarste Aufgabe aller derer sein, denen das Schicksal der Berliner Hochschule für Musik jetzt und in Zukunft anvertraut sein wird.

## Richard Strauss: „Die Frau ohne Schatten“.

Reichsdeutsche Uraufführung in der Dresdener Landesoper am 22. Okt.

Das musikalische Glaubensbekenntnis von Richard Strauss heißt: „Mozart“. Wer Mitte der neunziger Jahre unter seiner hingebenden Leitung Festspielaufführungen des „Don Giovanni“ in dem intimen Münchener Residenztheater miterlebte, weiß das zur Genüge. Auch in seinen Jugendschöpfungen finden sich zahlreiche Belege dafür. Daß dann aber die künstlerische Entwicklung den Tonbildner zum Vollender der Zukunftsmusik werden ließ, versteht sich von selbst, waren es doch Alexander Ritter und Hans von Bülow, die ihm diesen Weg wiesen. Im innersten Herzen blieb er zeitlebens Mozart zugetan, und dies kennzeichnet auf Schritt und Tritt den Lyriker Strauss. Viele Lieder strömen den Wohlklang des einfach-schlichten und doch so feulentfeneu Melos aus: „Traum durch die Dämmerung“, „Ich trage meine Minne“. Nachdem er um die Jahrhundertwende mit steigendem Erfolge die Opernkomposition wieder aufgenommen hatte, gestaltete sich sein Verhältnis zu Mozart bald inniger. Ja, der „Rosenkavalier“ ward nicht mit Unrecht ein neuzeitlicher „Figaro“ genannt. Seit Goethe ist wiederholt der Versuch gemacht worden, eine Fortsetzung

der „Zauberflöte“ zu schreiben. Nach Strauß' eigener Aussage hat auch ihm, wie seinem Dichter, bei der „Frau ohne Schatten“ dies Urbild vorgelebt. Doch eines<sup>1</sup> trennt die Lebenden von den toten Verfassern: der Humor. Schikaneder und Mozart übergossen die ethischen Probleme ihrer Oper mit dem goldenen Lichte des Frohsinns und der Heiterkeit. Sie bannten dadurch trotz vieler Plattheiten im Text, die Langeweile und schufen ein Werk, das niemals veralten kann und seinen Wert für alle Zeiten behält. (Die hier folgende Inhaltsangabe der Dichtung können wir mit Rücksicht auf den früher erschienenen Bericht unseres Wiener Mitarbeiters fortlassen. Die Schriftlgt.)

Schade, daß Hofmannsthal den poetischen Grundgedanken so stark mit philosophischem Beiwerk, symbolischem Drum und Dran, sowie mit vielen hineingeheimnisten Unverständlichkeiten ohne zwingende Not belastete. Dadurch legte er der Frohnatur und Fabulierkunst des Komponisten (siehe „Ariadne“!) schwere Fesseln an. Es wäre hart, den beiden Autoren vorzuwerfen, sie hätten aneinander vorbei gearbeitet. Vom Musiker läßt sich dies gewiß nicht behaupten. Er durchglühte und durchpulste die Dichtung mit der ganzen Kraft seiner genialen Begabung. Die Souveränität des Meisters aller gesanglichen und instrumentalen Ausdrucksmittel ward hier erneut lebendig. In Stil und Art, wie sie uns seit der „Salome“ geläufig sind. Eine neue Note von überragender Eigenprägung springt kaum irgendwo auf. Es sei denn, daß das Zurückgreifen auf die altüberlieferte Opernform und das Abdrücken vom Musikdrama als neue Werte gebucht würden. Allein, mit welcher Virtuosität baut Strauß diese Opernmusik auf! Welche Klangwelt von schillernder, märchenhaft schöner Pracht erblüht selbst da, wo der Dichter ihm Rätsel aufgibt, die nicht zu lösen sind. Der Lyriker und Wirklichkeitsmuster bleibt letzten Endes doch Sieger über den komplizierten Romanistiker Hofmannsthal. Ganz besonders rühmen muß man die mit unnaahmlicher Feinheit gezeichnete „orchestrale Kammermusik“. Eine Einzelgeige singt uns traumartige Weisen in Ohr und Herz, Bratsche und Cello klagen von tiefstem Menschenleid und verheißungsvoller Erlösung. Dann die herrlichen Sphärenharmonien der in lustiger Höhe oder im Orchester aufgehüllten Chöre! Und die Finales, vor allem das glänzend gesteigerte Doppel-Duo am Schlusse der Oper, in das der mythische Gesang der ungeborenen Kinder hineinklingt. Aber der Schatten! Er schnellte wie ein schwarzer Pfeil auf das viel zu breit angelegte Werk zurück und lähmt für weite Strecken die bühnenmäßige Lebenskraft. Der 2. Akt mit den fünf Verwandlungen ist verfehlt. Hier kann nur durchgreifende Kürzung Abhilfe schaffen. Man muß schon des herrlichen Augenblicks im 1. Akte gedenken, wo der Kaiser in der Frühe des Morgens zum Jagen hinauszieht. Nur so läßt sich die Brücke schlagen zu dem prachtvollen Monolog (im Stille der altitalienischen Oper) vor dem Fallenhause und zu der wunderbaren Läuterungsszene, in der die Kaiserin den Schatten empfängt. Hier, im Melodram, verläßt Strauß bewußt die Gesangslinie und erhebt sich auf dem Notturn des gesprochenen Wortes zu großartiger, unmittelbarer Wirkung. Man könnte ein dickleibiges Buch schreiben, wollte man alle Tonschönheiten dieser Oper ausführlich würdigen.

Die Aufführung tat für das Werk, was ihr zukommt. Es liegt in der Natur dieser Oper, daß die meisten Bühnenvorgänge im Dunklen oder doch in gedämpften Lichttönen spielen. Wo szenischer Brunt in Kostümen und Dekorationen möglich war, hat man die Tradition der Strauß-Premieren gewahrt. Kaum ein anderes Theater Deutschlands besitzt derartige maschinentechnische Einrichtungen wie die Dresdener Oper. Ueber alles Lob erhaben ist die Leistung des Orchesters, das unter Meiners sorgfamer Leitung stand. Ähnlich verhält es sich mit den von Pembaur geleiteten Chören. Frau Blaschke-von der Otten als Färbersfrau ging in ihrer Aufgabe restlos auf und bot vor allem darstellerisch eine Meisterleistung. Daß sie den Stimmbogen manchmal überspannte und überspannen mußte, kann bei dieser hochgelegenen „Schreipartie“ nicht wundernehmen. Frau Wegger-Vattermann als Amme zog alle Register ihres köstlichen Altens; auch darstellerisch fehlte kein Pinselfrich. Fr. Kethbergs blühende, jugendfrische Stimme kam allenthalben zur Geltung. Eine echte Märchenfigur, wuchs die begabte Künstlerin von Akt zu Akt. In der großen Melodramszene rührte sie durch die aus dem Innern quellende Angst um das Leben des Satten. Bogelstrom, wie geschaffen für den Kaiser, siegte als einziger Ritter vom hohen O auf der ganzen Linie. Blaschkas Charakterisierungskunst zwang durch die Schlichtheit und tiefe Innerlichkeit, mit der er den einfachen Mann aus dem Volke darstellte. Titel Wohlmut war sein Gesang. Er wäre für sich imstande, das Werk in Dresden lebensfähig zu erhalten. Burg als Bote und besonders als Wächter hatte herrliche Töne. Auch die kleineren Partien waren bis auf die Stimme des wimmernden Falten und des Jünglings, der noch dazu von einem Mimiker auf der Szene ersetzt wurde, in guten Händen. Der Komponist wurde mit den Hauptbeteiligten, darunter d'Arnals als Spielleiter, oft gerufen und am Schlusse stürmisch gefeiert. Prof. Heinrich Plagbeker.

## Hans Gál: „Der Arzt der Sobeide“.

Uraufführung im Breslauer Stadttheater am 2. November.

Die dritte Uraufführung während Herrn Kunges Amtsführung ist wieder einem fast noch unbekanntem Komponisten und endlich wieder einmal einer leicht gefügten komischen Oper zugute gekommen. Der Titel „Der Arzt der Sobeide“ läßt die Komik nicht ohne weiteres erkennen. Die Verze sind zwar gewöhnlich utlige Opernfiguren, aber der Name Sobeide hat einen tragischen Anflug an ein von orientalischer Nachtstimmung umdüstertes Stück von Hofmannsthal. Davon jedoch ist in der aus drei Akten bestehenden Handlung von Friß Zoref (Regisseur in Wien) nichts zu finden, wenigleich auch hier morgenländische Töne angeschlagen werden; doch es sind helle, in allen Lustspielarten schillernde Töne. Sobeide lebt im 16. Jahrhundert zu Granada als maurische Haremsdame. Don Miguel verliebt sich in sie auf der Straße und befiehlt seinem Diener Lopez ihre Adresse zu ermitteln. Der aber fahndet fälschlicherweise nach der Spanierin Annita, einer Freundin Sobeides. Annita, mit Juan Sanchez verlobt, wird im Hause ihres Vaters, des Arztes Don Pedro, so sorgfältig behütet, daß ein Fremder sie dort höchstens dann zu Gesicht bekommt, wenn er krank dem Arzte zugeführt wird. Daraufhin lassen sich Miguel und Lopez als „eingebildete Kranke“ im Hause des abwesenden Chirurgen aufbahnen und von Annita und ihrer Zofe pflegen. Aber ihr Nachlager in Granada wird sehr unruhig; bald erscheinen der Bräutigam Annitas, ihr Vater und dessen betrunkenen Heilidiener und inszenieren einen tollen Schwank. Da Miguel allzu deutlich die falsche Fährte seiner Liebe erkennen mußte, läßt er sich von der Kupplerin Nabena auf die richtige Spur, zu Sobeide, leiten. Zur Eroberung der Haremsfestung, in der das Mädchen vor Sehnsucht nach ihrem Hidalgo krank liegt, verkleidet er sich als Arzt Sobeides und findet so Einlaß im Serail trotz der Wachsamkeit des Oberrechnen Ali. Bald darauf erstreckt Juan, Annitas Bräutigam, dasselbe Ziel in derselben Maske. Dorthin hat ihn die Intrigantin Nabena in boshafter Absicht gelenkt. Wie nun noch Don Pedro, gefolgt von seiner Tochter und deren Dienerin, als bestellter Pfleger der Patientin vor dem Harem erscheint, woselbst also der richtige Arzt mit zwei falschen Doktoren zusammenstößt, da gibt es wieder Ränke und Zänke, Verleumdungen und Erkennungen, Verdacht, Verwicklungen, Lauferei und Kauferei (wobei eine Alchymierszene eine sehr merkwürdige Rolle spielt). Schließlich aber zeigen sich auf dem Balkon in enger Umarmung Miguel und Sobeide und entwirren mit sanfter Entschlossenheit das maschenreiche Intrigenetz. Die es geknüpft haben, sind Nachkommen von guten alten Bekannten wie Don Giovanni und Leporello, Anredbin und Margiana, Doktor Bartolo, Rosina, Graf Almaviva und Don Juan. Im übrigen jedoch baut Zoref den Boden der bewährten Ueberlieferung selbständig an und ist dabei erfindereich. Der echte Lustspielgedanke wird aber nicht so ausgeführt, wie er's verdiente, und manchmal mit zu gewaltigen und gar zu possenhaften Schwankmitteln „gestreckt“. Vor allem ist Juan Sanchez, trotz der Verlobung mit der klugen, tapferen Annita, zu sehr als Trottel gezeichnet. Die unvermittelte Art, wie auch er dem Harem zutreibt, erklärt sich nur daraus, daß Zoref dort durchaus zwei falsche Verzte haben will. Er versteht sich aber auf die Forderungen der Opera buffa, z. B. die Situationskomik, trinkt seine küssige Sprache aus den in „1001 Nacht“ plätschernden Bronnen und legt dadurch die Phantasie des Komponisten an.

Der heißt Hans Gál, ist 29 Jahre alt, erhielt 1915 für eine Symphonie den österreichischen Staatspreis, komponierte mit 20 Jahren eine komische Oper, hatte mit zwei Ouvertüren im Wiener Konzertverein Erfolge, schrieb Lieder, Kammermusik und Chorwerke, deren letztes nächstens in Gera zur Uraufführung gelangt. An der Partitur des „Arztes der Sobeide“ arbeitete er während des Kriegsdienstes in den Karpaten. Sie erschien als sein Op. 4 im Verlage der Universal-Edition in Wien und Leipzig. Am wichtigsten erscheint mir die Tatsache, daß Dr. phil. Gál Lektor für Musiktheorie an der Wiener Universität ist. Gál kann also keiner von den die Harmonie- und Formenlehre verleugnenden Neutönern sein. Die feinsten Reize der neuen Oper bestehen gerade in einer musikwissenschaftlich deutbaren Bereicherung der harmonischen Ausdrucksmittel. Er bringt oft Dur und Moll in ganz nahe Beziehungen, so daß „Querstände“ entstehen, unterhält einen häufigen Wechselverehr zwischen kleinen und großen Terzen, die er zu langen melodischen Ketten aufreißt, verwendet viel harmoniefremde Töne, deren Lösung er hinauschiebt, verbindet einen a moll-Dreiklang mit einem Es dur-Akkord, läßt es moll unmittelbar auf Ces dur folgen und moduliert in ganz entlegene Tonarten mit reichlicher Benutzung der enharmonischen Verwechslung, z. B. zwischen fis und ges, his und c. Das alles geschieht aber zwanglos, nicht verblüffend, nicht experimentell, nicht „regerisch“; es klingt immer gut und dient überdies dem orientalischen Lokalkolorit. Im zweiten und dritten Akte öffnen morgenländische Melodieblüten weit ihre Kelche. Die thematische Einförmigkeit ist nicht auffällig stark oder eigenartig; aber eine Galsche Eigenart ist das Festhalten an dem in jeder einzelnen Nummer aufretenden Hauptthema. Das nützt der formellen Geschlossenheit, schadet aber manchmal der Charakteristik, die wir von moderner Musik erwarten. Vor allem aber fehlt den feinen Gewürzen der Partitur leider der Paprika Straußischen Gulenpiegel-Humors. Als Ersatz für den Fehlbetrag an spanischem Pfeffer (in dieser spanischen Musikkomödie) könnte das durchsichtige und gerade darum

<sup>1</sup> Nur eines? Die Schriftlgt.



vom Kapellmeister Bräuer ausgezeichnet behandelte Orchester gellen. Obwohl es von Ueberladung frei ist, war der Text oft unverständlich, namentlich im ersten Akte, der als der meiste und der am schwächsten gpielte den geringsten Eindruck machte; beim Studium der Partitur wirkte er viel besser. Nach dem schlagkräftigen zweiten Akte wurde der Beifall stärker und erreichte nach dem lyrischen Ausklang in Gegenwart des Komponisten seinen Höhepunkt. Die teilweise nur mittelmäßige Aufführung erklärt sich auch daraus, daß fast alle Personen nur Episodenrollen haben und darum der „zweiten Solisten-Garnitur“ angehören.

Dr. Paul Niesefeld.

## Kunst und Künstler

— R. Strauß ist, wie männiglich bekannt, ein eifriges Mitglied der Genossenschaft Deutscher Tonkünstler. Die Genossenschaft ist nun einem vom Bühnenverein, dem Verbands dramatischer Autoren und einigen Verlegern geschlossenen Kartell nicht beigetreten. Die zum Bühnenverein zusammengeschlossenen Theater dürfen jetzt nur Werke der zum Kringe gehörenden Verlagshäuser aufführen; somit kommt für die dem Bühnenverein fernstehenden Theater die „Frau ohne Schatten“ vorläufig nicht in Frage. Auch Humperdinck, Hans Pfitzner und Max v. Schilling stehen außerhalb des neuen Bühnenkartells, und so sind auch ihre Werke vom Boykott bedroht, wenn es nicht gelingt, eine Einigung zu erzielen.

— Wie unlängst in Turin, wurde nun auch in Neapel Wagners „Nohengrin“ mit ungeheurem Enthusiasmus aufgenommen. Das Politama-Theater war überfüllt wie niemals. Das Publikum war von einem wahren Delirium ergriffen, und die Presse stimmt Hymnen auf den „göttlichen Wagner“ an.

— Zur Ausbildung von Glockenschwängern fand in Torgau durch Unterstützung der Behörde ein Lehrgang statt unter Leitung von Prof. Biehle, Dozenten an der Technischen Hochschule und Professor an der Universität Berlin. Durch langwierige, eingehende Untersuchungen an vielen hundert Glöden ist es ihm gelungen, ein exaktes Verfahren auszuarbeiten, durch das der klangliche Wert jeder Einzelglocke sowie jedes Geläutes festgestellt werden kann. Während bisher die Glöden lediglich nach ihrem Kunst- und Altertumswert, der auf dem Meißner beruht, beurteilt wurden, ist durch Biehles Arbeiten eine selbständige akustische Glödenwissenschaft begründet worden: es wird künftig unmöglich sein, den musikalischen Wert der Glöden unbeachtet zu lassen. Diese neue Wissenschaft zum Wiederaufbau des Glödenwesens in Deutschland nutzbar zu machen, war der Zweck des Lehrganges. Hierbei wurden die Teilnehmer durch eingehende Vorträge und Demonstrationen, sowie durch selbständige Berechnungen in die Theorie Biehles eingeführt und konnten sich von der Wissenschaftlichkeit seiner Ansichten überzeugen. Zahlreiche Übungen an verschiedenen Glöden in Torgau und der Umgegend ergänzten die Darstellungen und gaben Gelegenheit, das theoretisch Erlernte auch praktisch zu erproben.

— In Prag regt sich das Deutschtum in erfreulicher Weise. Wir lesen folgende Mitteilung mit aufrichtiger Anteilnahme: „Der seit über hundert Jahren bestehende Verein zur Förderung der Tonkunst in Böhmen hat sich nach dem politischen Umsturz aufgelöst, das bis dahin doppeltsprachige Konservatorium wurde beschlagnahmt und in eine tschechische Anstalt umgewandelt, an der die deutschen Schüler nunmehr zeitlich beschränktes Gastrecht genießen. Das deutsche Volk in Böhmen steht im Ruße besonderer musikalischer Begabung; die berühmten „böhmischen Musikanten“, wie sie ein Eichendorff im Liede verherrlicht hat, waren meist deutsch-böhmischer Herkunft, das Erzgebirge ist die Heimat hervorragender Musiker und die anderen deutschen Gauen der Tschecho-slowakischen Republik stehen nicht zurück. Der drohenden Gefahr, daß diese Begabungen an das Ausland verloren gehen, muß rechtzeitig vorgebeugt werden. Das deutsche Volk in Böhmen und der ganzen Republik hat ein Recht auf eine eigene Unterrichtsstätte vornehmen Charakters, wo die Schüler im Zeichen Bachs und Händels, Glucks und Haydns, Mozarts und Beethovens erzogen, in Richard Wagners stilbildender Tradition unterwiesen und auf die Bahnen der deutschen Moderne geleitet werden; eine Schule, in der auch die großen Ueberlieferungen deutscher Schauspielkunst fortleben. Prag, das bisher die übrigen deutschen Hochschulen birgt und das seinen alten Ruf als deutsche Musik- und Theaterstadt auch weiterhin behaupten soll, wird der Standort dieser Anstalt sein. So wird denn ein neues Deutsches Konservatorium entstehen, das den Namen „Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag“ führen wird und das mit größter Beschleunigung seine Tätigkeit aufnehmen muß. Alle Vorarbeiten sind getroffen. Zur Errichtung und Erhaltung dieser Anstalt, die nicht nur auf die Subventionen des Staates und seiner Länder angewiesen sein darf, hat sich ein Verein desselben Namens gebildet; die Satzungen sind von der Politischen Landesverwaltung bereits genehmigt.“ Als Lehrer für die Meisterklassen der Akademie sind bereits gewonnen worden K. Anstorge, W. Burmeister und H. Riefer. Anfragen an den Schriftführer Dr. E. Steinhard, Prag VII, Malergasse 336.

— Die Musikabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart gibt in zwangloser Folge Musikalische Blätter zur Einführung in die von ihr veranstalteten Volkskonzerte heraus. In Verbindung mit dem Württembergischen Musikpädagogischen Verband hat die Musikabteilung eine Kcatalog (Stuttgart, Hübner-

straße 50) eingerichtet, die durch Spezialfachverständige in musikalischen Fragen aller Art Auskunft erteilt.

— Der bekannte Klavierbauer J. Meibock in Eldenburg hat eine Flageoletton-Vorrichtung erfunden, die, in jedes gute Klavier einbaubar, harfen- und lautenähnliche Wirkungen des Klanges ermöglicht.

— 1920 soll wieder ein Bach-Fest in Leipzig stattfinden. Der Rat der Stadt bewilligte für die Vorarbeiten 5000 Mk.

— Aus Anlaß des 100jährigen Bestehens des Sollerischen Musikvereins in Erfurt werden 7 Konzerte veranstaltet werden, in denen symphonische Werke von Haydn, Beethoven und Strauß, Beethovens Missa solennis, Werke von Brahms und Liszt („Heilige Elisabeth“) u. a. m. aufgeführt werden sollen. J. Manen wird einen Violinabend geben und Straube mit Frau Helling-Rosenthal und Dr. W. Rosenthal ein geistliches Konzert geben. Leiter des Sollerischen Musikvereins ist Max Kopff.

— Ein Franz-Mbt-Museum soll in Abts Vaterstadt Eilenburg aus Anlaß des 100. Geburtstages am 22. Dezember d. J. errichtet werden. Eine Franz-Mbt-Gesellschaft mit dem Sitz in Eilenburg will zum Jubiläumstage ins Leben treten. Pietät ist eine schöne Sache . . .

— Die Stadt Leipzig hat die wertvolle Richard-Wagner-Sammlung des verstorbenen Hamburger Kaufmanns Rudolf E. Hagedorn erworben.

— Karl Straube hat den an ihn ergangenen Ruf als Direktor der Akademie der Tonkunst in München abgelehnt.

— Der Verlag Chr. Moser in Nürnberg kündigt das Erscheinen der „Kirchenmusikalischen Blätter“, Herausgeber Carl Böhm, ab 1. Januar 1920 an. Das neue Unternehmen stellt sich in den Dienst der evangelischen Kirchenmusik.

— In Wien erscheint seit Anfang Oktober eine neue Zeitschrift „Musikalischer Kurier“. Herausgeber ist Prof. Dr. Max Graf.

— Kapellmeister Hans Winter, ein Münchner, früherer Dirigent der Hamburger Volksoper, ist nach vierjähriger englischer Kriegesfangenschaft nach München zurückgekehrt und hat sich unter Mitwirkung seiner Schwester Lore Winter mit einem Orchesterkonzert eingeführt, das u. a. auch die erste Aufführung der a-moll-Symphonie von Thomassin brachte.

— Der Münchner Geiger Eduard Bihonnek ist an die Musikschule in Klagenfurt als Lehrer verpflichtet worden.

— Dr. Hans Joachim Moser hat sich an der Universität Halle mit einer Schrift „Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter“ habilitiert.

— Heinrich Stüpfert, Schüler der Violinklasse Hess an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt, wurde als Konzertmeister an das Städtische Orchester in Düren, Räte Draß (Klasse Lauer-Rottlar), an die Frankfurter Oper verpflichtet.

— Bundesmusikdirektor Alfred Bünbacher-Lange aus Löß, vorher Leiter des Ostpreussischen Provinzial-Sängerbundes, hat in Leipzig eine Chorvereinigung für klassisch und moderne Musik nach dem Muster der Berliner Singakademie gegründet, die bei dem jetzigen großen Zuspruch auf eine gute Entwicklung schließen läßt.

— Das vor kurzem in Stuttgart zum ersten Male erschienene Stuttgarter Kammer-Trio (Baumann: Violine, Köhler: Viola, Prof. Seib: Violoncello) hat sich seit seiner Gründung vor etwa 2 Jahren in badischen und württembergischen Städten bereits mit Erfolg eingeführt.

— Kapellmeister Ferd. Reißer hat als Gastdirigent des Dresdener Philharmonischen Orchesters großen Erfolg gehabt und ist von dessen Leitung ersucht worden, als ständiger Dirigent 20 Volksymphoniekonzerte neben den populären Aufführungen zu leiten.

— Die Solisten und Mitglieder der Kapelle der Dresdener Oper haben beschlossen, die Berufung eines Generalmusikdirektors zu betreiben, der indes in seinen Befugnissen erheblich beschränkt sein soll. Den Kapellmeistern Kutschbach und Reiner sprachen die Besessenen ihr Vertrauen aus, konnten sich aber nicht dazu entschließen, sie als Kandidaten für den Posten eines Generalmusikdirektors vorzuschlagen.

— Die bekannte Geigerin Margarete Schweikert (Karlsruhe) und Dagmar Benzinger (Klavier, Stuttgart) haben in Mannheim mit Jos. Haas' „Grillen“ großen Erfolg gehabt.

— Unter den Künstlern, die nachhaltig für die Musik der Gegenwart eintreten, steht die jugendliche Pianistin Luise Schrätt nicht an letzter Stelle. Sie konzertierte in Mannheim mit Werken Bach-Busonis, J. Weismanns (Passacaglia), H. Tiefens (Naturtrilogie) u. a. und fand lebhaftige Anerkennung.

— Matthias Neumann (Düsseldorf) hat eine liturgische Messe für gemischten Chor und Orgel abgeschlossen.

— Ernst Lissauer's „Bach“ ist mit der soeben erschienenen 2. Ausgabe in den Verlag von E. Dieberichs in Jena übergegangen. Des Dichters „Bruckner“ wird in einiger Zeit erscheinen, sein „Beethoven“ findet sich in dem im gleichen Verlag herausgekommenen „Ewige Pfingsten“.

— B. d'Znyb, P. Dufas, G. Groblez, Honegger, D. Paque, H. Roussel, H. Schmidt, die im Komitee der Tonkünstlervereinigung sitzen, haben beschlossen, Claude Debussy in Paris ein Denkmal zu errichten. Die Ausführung wurde Henry de Groux übertragen.

## Erst- und Neuaufführungen

— „Der Sizilianer“, ein heiteres Spiel mit Tänzen (frei nach Molière), Text und Musik von Hugo Leichtentritt, ist vom Freiburger Stadttheater zur Aufführung in der laufenden Spielzeit angenommen worden.

— Im Rouner Stadttheater führte das Musikwissenschaftliche

Seminar der Universität „La serva Padrona“ von Pergolesi und „Pastien und Pastienne“ von Mozart in der Originalgestalt mit großem Erfolge auf. — In Rempen i. N. kam ein Requiem zur Erinnerung an unsere gefallenen Soldaten, komponiert von Ed. Lerch, zur Uraufführung. Das Werk machte, vom katholischen Kirchenchor vorgetragen, tiefen Eindruck.

— Zur Feier der Inthronisation des neuen Straßburger Bischofs wurde eine Motette „Sacerdos et Pontifex“ von M. F. Erb in Straßburg zur ersten Aufführung gebracht. Das Werk wird eine Schöpfung von monumentaler Größe genannt.

— Im zweiten Abonnementskonzert des Orchesters des Opern- und Schauspielhauses Hannover kam eine „Symphonische Dichtung“ für großes Orchester von Otto Leonhardt zur Uraufführung aus dem Manuskript. Das Werk, dem Worte von Clemens Brentano zugrunde liegend, verdient die Beachtung weitester Musikfreise. Otto Leonhardt, beinahe ein Schüler Regers, weiß geistvoll und mit seltener Beherrschung der Kompositionstechnik seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen, sei es das nächtliche Verzweifeln und Klagen, sei es das jubelnde Gefühl des innerlich Freigewordenen. Das Orchester ist überaus farbenprächtig behandelt, achtfach geteilte Streicher, Englisch Horn, drei große Flöten, Solobiolone bringen vielseitige Farbtöne in das Ganze. Die Neuheit erfreute sich einer ausgezeichneten Wiedergabe unter Leitung von Kapellmeister Vert und wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. R. D.

— Franz Schmidts Es dur-Symphonie kam in Graz durch das Opernorchester unter Posas Leitung zu erfolgreicher Wiedergabe.

— H. Mehrrens, Melgen, brachte sein Chorwerk „Friede“ in der Marienkirche zu eindrucksvoller Aufführung.

— In Essen brachte Max Fiedler Gerard Bunks „Symphonische Variationen“ über ein eigenes Thema für Orgel und Orchester (tis moll) zur Uraufführung.

— In Baugen (Sachsen) erlebte am Reformationsfeste der erste Teil des Oratoriums „Jesus“ von Paul Gläser seine zweite Uraufführung unter Leitung des Kantors an St. Petri, Seminaroberlehrer E. Behold. Der Eindruck des Werkes war gewaltig. Dies waren neben Chor, Orchester und Orgel besonders dem Hauptflöten, Kammerfänger Alfred Otto aus Dresden (Bariton), zu danken, dessen Wiedergabe der Jesus-Partie ein Erlebnis war. Auch die übrigen Solisten, Karl Robertson (Dresden, Bass), Georg Speisebecher (Großenhain, Tenor), Frau Gertrud Behold und Frl. Euse Ernst (Baugen), schnitten sehr gut ab. Das Werk ist im Verlag von Kahnt (Leipzig) erschienen.

— Kurt Beischmids Duvertüre „Zu einem Liebespiel“ erlebte in Magdeburg ihre sehr erfolgreiche Uraufführung.

— D. v. Panders A dur-Klavier-Trio erfuhr in Halle durch den Komponisten, den Geiger Wöhrhardt und den Violoncellisten Schönbach seine erste Wiedergabe.

— Karl Schadowitz (Würzburg) hat eine „Romantische Suite“ erstmalig in Bad Kissingen vorgeführt.

— Eine Sonate für Klavier und Violine unseres geschätzten Mitarbeiters Dr. Kurt Rudolf Mengelberg gelangte, durch G. Osterdinger und W. Boß vortrefflich wiedergegeben, in Krefeld zur erfolgreichen Uraufführung. Die Kritik rühmt den tiefen seelischen Gehalt, die thematische Erfindung und Arbeit und die bei aller reichen Polyphonie edle Melodik des neuen Werkes.

— Egon Kornauth erzielte in Graz bei einem „Freiland“-Abend mit seiner Klavierfantasie in e moll, einer Geigenfonate und Liedern starken Erfolg. Die Werke verrieten seine moderne Harmonik und kühne Gestaltungsstraf.

— Das Bremslaw-Quartett wird ein neues Streichquartett von Artur Schnabel zur ersten Vorführung bringen.

— Der junge Grazer Tonbildner Dr. Fritz Cecerle brachte in seiner Vaterstadt seine „Fünf Gesänge“ nach R. Tagore für Klavierquintett und eine hohe Stimme zur Uraufführung. Das Werk machte mit seinem abwechslungsreichen Stimmungsgehalte und seinen eigenartigen Einfällen tiefen Eindruck.

— Friedr. Hegar in Zürich, der nun Achtundsiebzigjährige, hat ein Streichquartett beendet, das mit einem neuen Streichquartett B. Andraes in Zürich zur Uraufführung gelangen soll.

— In Bern kam Werner Wehrlis symphonische Dichtung „Chilbizite“ zur erfolgreichen Uraufführung.

## † Sum Gedächtnis unserer Toten †

— Am 12. November starb in Stuttgart der Gatte Sigrid Hoffmanns-Neugin, der Komponist Eugen Dneg'n im Alter von 36 Jahren. Wir werden im nächsten Hefte auf die Bedeutung des vortrefflichen Menschen und hervorragenden Künstlers näher eingehen.

— Am 14. November entschlief in Stuttgart, der Stätte seines langjährigen und erfolgreichen Wirkens als Orgel- und Theorielehrer und Organist an der Stiftskirche, Prof. Heinrich Lang, der, aus dem Lehrstande hervorgegangen und durch Feyersien, Faßt, Brückner u. a. gebildet, zuerst als Lehrer und dann als Professor am Konservatorium wirkte, dessen Senat Lang angehörte. Langs Kompositionen (besonders Lieder und Chorwerke) sind der Hauptsache nach noch Manuskript.

— Ludwig Strakoski, der Hamburger Gesangsmeister und ehemalige Konzert- und Opernsänger, ist im Alter von 64 Jahren gestorben. Strakoski galt besonders viel als Interpret von Brahms, Schumann und Schubert. Als Bühnenkünstler hatte er in Hamburg, Breslau, Königsberg, Basel und Köln Erfolge.

— In München starb Berta Sandow-Soffmann, geb. 1862

in Brunn. Sie hat in Köln und Mannheim in früheren Jahren als Altistin große Erfolge gehabt und widmete sich nach ihrem Abgange von der Bühne pädagogischer Arbeit.

— In Wien ist Prof. Anton Dörr, einst ein berühmter Pianist, früher auch Professor am Wiener Konservatorium, im Alter von 86 Jahren gestorben.

## Besprechungen

### Neue Bücher.

Franz v. Milde: Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor v. Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit. 2 Bde. (Je 7.50 Mk.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Werk, das Franz v. Milde dem Andenken seiner Eltern gewidmet hat, ist ebenso sehr ein schönes und ehrendes Denkmal treuer Kindesliebe, wie es eine literarisch wertvolle Gabe ist. Ein Buch, das ich deshalb in jedes deutsche Haus wünsche, in dem Musik mehr ist als die Befriedigung einer flüchtigen Laune. Es ist mit Objektivität und mit Enthusiasmus geschrieben. Das will sagen, daß Kopf und Herz dabei gewesen sind, es zu schaffen, die Quellen des Lebenswerkes von Rosa und Feodor v. Milde aufzuschließen, dieses selbst in seiner schönen und harmonischen Entwicklung darzulegen und die Künstlerbahn der beiden

in die wechselseitige Beziehung zu der Fülle der künstlerischen Kultur zu setzen, deren Grundzüge wir aus der Geschichte von Franz Liszt oder besser gesagt aus der Epoche seines Lebens, die Weimar zum Mittelpunkt hat, kennen oder vielfach zu kennen glauben. Auf manche Erscheinung aus dieser Zeit von Liszts Wirken fällt durch v. Mildes Buch neues Licht und wir nehmen am Leben der Kleinstadt, von der mancher meint, es sei in ihr nach Liszts Weggang das künstlerisch-geistige Streben schier erstarbt,

auch weiterhin Anteil, wenn wir erfahren, daß unter den Künstlern der durch Goethe sicherlich mehr als durch Liszt geweihten Stadt nicht nur Originale, sondern auch große, bedeutende Männer waren. Doch das war freilich dem Eingeweihten längst kein Geheimnis mehr. Im allgemeinen aber war für den Musiker das Interesse an Weimar mit Liszt-Cornelius' Katastrophe der Aufführung des Barbiers von Bagdad erloschen. Dem wird nun Franz v. Mildes Buch wohl hoffentlich ein Ende machen. Was es über die Zeit von Liszts Anwesenheit in Weimar hinaus berichtet, ist mindestens ebenso fesselnd wie das diesem vorausgehende, und wen die vielen kunstkulturellen Dinge, die das Buch berührt, gleichgültig lassen (was sich ein gebildeter Mensch freilich kaum vorstellen kann), der findet an der Darstellung des Lebens beider v. Mildes selbst und an der Fülle kostbarer Briefe, die nicht den geringsten Teil des Inhaltes der beiden Bände bilden, reichen Stoff zur Belehrung und edler Unterhaltung. Der Leser erwarte keine Künstlermonographie mit bombastischen Superlativen, kein blindes Vergöttern, kein In-den-Himmel-heben. Der Verfasser, selbst schon ein Mann, dem der Frost des Hauses Dach bereift hat, er hat das Buch einfach und ohne rhetorisches Pathos gehalten. Aber aus seinen Worten spricht Wissen, spricht Ehrlichkeit und Tiefe des Empfindens, und nichts ist in seinem Buche, was er nicht dokumentarisch belegte. Tut er das nicht in philologisch umständlicher Weise, so hat sicherlich seine Darstellung dabei nichts verloren. Auch als Quellschrift zur Musikgeschichte hat das Werk einen Wert. Ich will nicht sagen, daß dieser besondere Wert außergewöhnlich groß sei. Abgesehen selbstverständlich von dem, was Franz v. Milde über die Kunstschafferschaft der Eltern und ihre Beziehungen zu Wagner (Rosa v. Milde war die erste Elsa, Feodor der erste Telramund<sup>1</sup>), Liszt, Cornelius und anderen Musikern sagt, Dinge, die ja schon vielfach bekannt sind. Aber darüber hinaus wirft seine Darstellung auf gewisse Interna der Weimarer Kreise, Liszt, der Fürstin Wittgenstein usw. erwünschte Schlaglichter: wir können manchen der Großen hier menschlicher sehen, als sie meist dargestellt werden. Und das hat seinen ganz besonderen Reiz. Ist es doch geeignet, einen manchmal allzu üppig ins Kraut schießenden Enthusiasmus zu dämpfen. Ein Künstlerheim, über dem alle guten deutschen Hausgeister schwebend schwebten, in dem mit der Kunst hohe sittliche Anschauungen Richtung und Ziel des Lebens bestimmten, so stellt sich dem Leser des Buches Rosa und Feodor v. Mildes Haus vor. Dem allzeit regen und tief in das Wesen der Dinge eindringenden Künstlerinne beider einte sich ein offenes und

<sup>1</sup> Mildes konnten das Geld für einen „Patronatschein“ nicht zusammenbringen. Rosa erbat sich von Cosima Wagner Freikarten für die Bayreuther Aufführungen 1875, wurde aber — abschlägig beschieden!



Rosa und Feodor von Milde.  
Nach einer Photographie Franz v. Mildes.

lauteres Verständnis für die Realität des Lebens. Wohl schwebten namentlich die Gedanken Rosas sehnsuchtsvoll aus der Enge der Kleinstadt Weimar in die Weite der großen Welt, aber immer wieder wußte sie sich, von den Gatten wohl die geistig bedeutendere Erscheinung, zu unterscheiden. Ihre tiefe Anteilnahme an der Kunst erlosch auch dann nicht, als sie selbst der Bühne entzogen mußte. Unmöglich, hier alle die mehr oder minder bedeutenden Persönlichkeiten aufzuzählen, mit denen die Gatten in Berührung kamen: da begegnet uns vor allen Bizet und sein Kreis, Wagner, über dessen Frucht 1849 Feodor jessende Aufzeichnungen gemacht hat, Hoffmann v. Fallersleben, Cornelius, dann Bonaventura Genelli, Breller, Dingelstedt, dessen berechnendes, kaltes, egoistisches Wesen schärfste Beleuchtung erfährt, der Literaturhistoriker Bernays, der heute wieder sehr lesenswerte Worte über Wagner schrieb, sodann und nicht zuletzt Hemsen, der Bayer, der viele Jahre in Köln lebte und dann nach Stuttgart als Hofrat und Kabinettsbibliothekar des Königs kam, ein prächtiger Mensch und kluger Kopf von tiefster und feinsten Kultur, dessen Briefe zu lesen ein ganz besonderes Vergnügen gewährt. — Ich gestehe, daß mir der erste Anblick des Titels — ein ideales Künstlerpaar — als Urteil, vom Sohne abgegeben, ein gewisses Befremden erregt hat. Nachdem ich aber das Buch gelesen, wüßte ich keinen besseren anzugeben. Will man ihn umschreiben, so könnte man sagen: ein Künstlerpaar, das bewies, wie zwei Menschen auf der höchsten Höhe nachschaffender Kunst wandeln konnten und doch verstandenen, Menschen in edelsten Wortsinne zu sein, kämpfende, duldbende, rastlos an ihrem und der Ihrigen Glück arbeitende, vorantreibende Menschen, Menschen, die, je inniger sie ihre eigentliche Lebensaufgabe zu erfüllen suchten, sich um so mehr ihrer Pflicht bewußt wurden, nicht einseitig zu werden und deshalb mit Eifer in eine allgemeine geistige und künstlerische Weite, die auch immer eine Tiefe war, zu dringen verstanden. Man lese, was diesen Menschen Goethe<sup>1</sup> war, wie sie in Shakespeares eindringen, wie sie sich in die bildende Kunst einzulernen verstanden, aus allem inneren Gewinn für sich ziehend. Wer es mit seiner Kunst so ernst nahm, wie das Ehepaar

<sup>1</sup> Bd. II S. 132 schreibt Frau Rosa an Hemsen, die Besprechung der Feier zur Erinnerung an Goethes Ankunft in Weimar erwähnend: „Das ist nun alles, was da ganz Weimar über den großen Mann zu sagen weiß. Alte Vorurteile gegen seine Staatswirksamkeit, Verächtigung und aneddotenhafte Schilderung seines Treibens und Handelns. Was er durch das Bild und den Spiegel seines Lebens und seine Vollendung durch die Weisheit und Herzenstiefe seiner Aussprüche jedem Einzelnen geworden ist, wie die geistige Atmosphäre dieser großen Seele noch heute Lebensluft spendet für alle, die sie atmen wollen, von einem abgerundeten, wenn nicht mit dem Geiste, aber mit dem Herzen begriffenen Bilde des Allumfassenden und doch Weimar speziell gehörigen Mannes, davon ist wenig zu spüren.“

fine blüht im Lenz - ihm untrüblich lieb,  
 sie jagend sang - ihm im tiefen Hauch,  
 die Lullung und dem, auf! so stoll  
 Wer Mensch, der sein Gedanke will!  
 Wert sei'ig. ch'ist so anders möglich,  
 Mann Gott nicht wenig von ein möglich!

Minne leben Lifer v. Miltch

zum Andenken

Weimar im August 1861.

Peter Cornelius

Milde, wer so mit den höchsten Anlagen höchsten Fleiß verband und ein seltenes Maß von allgemeiner Bildung besaß, war als nachschaffender Künstler zu allerersten Leistungen berufen. Das Buch Herrn v. Mildes bringt zu den bekannten Zeugnissen der hervorragenden Künstlereigenschaften beider Gatten noch manches Neue bei. Der Raum gestattet mir kein näheres Eingehen auf den reichen Inhalt des schönen Werkes, dessen Anschaffung — besonders auch zu Geschenkwedden — ich allen Lesern der N. M.-Z. dringend empfehlen kann. Sie werden mit ihm ein Buch erwerben, dessen Wert nicht zuletzt in der hohen Ethik seines Gehaltes besteht. W. N.

Schluß des Blattes am 15. November. Ausgabe dieses Heftes am 27. November, des nächsten Heftes am 11. Dezember.

## Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

- Beethoven, L. v.: Sonata Op. 27 Nr. 2. Neuer Nordischer Verlag, Kristiania-Berlin.
- Bipping, Max: Rondo à Capriccio in Des für Pianoforte komponiert. 1.50 Mk. Bipping, Münster i. W.
- Frey, Martin, Op. 40: Drei poetische Studien. 1.80 Mk. Ebenda.
- Haas, Jos.: Tanz-Intermezzo. 1.80 Mk. Bipping, Münster i. W.
- Hasse, Karl, Op. 26: Romantische Suite. 3 Mk. Bipping, Münster i. W.
- v. Klenau, Paul: Neue Klavierstücke. 4 Mk. Schott's Söhne, Leipzig.
- Sibelius, J.: Op. 40: Pensées lyriques (7 Hefte). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Bizet-Busoni: Studien nach Paganinis Capricen Nr. 2. 2 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Lendvai, Erwin, Op. 15: Drei Sonatinen (zweihändig). Nr. 1 C dur. 2.50 Mk. Simrock, Berlin.

Gesangsmusik.

- Rüggele, Rich., Op. 294: Vier Lieder. 2.50 Mk. Adelsdorf, Hamburg.
- Knab, Armin, Op. 20: In Bulemanns Haus. 3.50 Mk. Spena-Verlag, Leipzig.

Bücher.

- Riesgen, L.: Unseres Herrgotts Postgänger. Brosch. 5 Mk., geb. 6.40 Mk. Bachem, Köln.

# Alice Tegnér

„Sing mit uns, lieb Mütterlein“

24 KINDERLIEDER MIT  
KLAVIERBEGLEITUNG

Edition Breitkopf 1072 . . . . . Preis 3 Mark

Zu Reinecke, dem alten Meister der Kleinen, trat in Frey ein jüngerer, und nun schließt sich ihnen Alice Tegnér mit ihren 24 Kinderliedern an. Wurzeln diese Lieder auch nicht in deutschem Boden, so erblühten sie doch im nordischen Bruderland zu großer Schönheit. Sie sind von so urwüchsiger, kerngesunder Art, daß sie auch unferen Kindern gesungen werden müssen. Auch unsere Buben und Mädchen sollen und werden sich ihrer freuen. Es könnte nicht anders sein, denn „Sing mit uns, lieb Mütterlein“ sind Lieder, die ein gemütreiches Mutterherz ihren Lieblingen sang. In der Kinderstube sind die schlichten Reime wie die herzigen Weisen entstanden und von hier aus von frohen Kinderherzen ins Freie zu Spiel und Reigen getragen worden. Sind die Kinderlieder Martin Frey's selbst für die Kleinsten zum Mitsingen bestimmt, so werden die Tegnér'schen vor allem den Größeren Freude bereiten und sie bei ihren Spielen und ihren Reigentänzen begleiten. Deshalb mögen auch die Leiterinnen von Kindergärten und Spielschulen nicht achtlos an „Sing mit uns, lieb Mütterlein“ vorübergehen.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig-Berlin