## Werk

**Label:** Zeitschriftenheft

**Ort:** Stuttgart

**Jahr:** 1921

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0042|LOG_0027

## Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

# Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 23

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis von 1922 an vierteljährlich in Deutschland, Oesterreich u. Ungarn Mark 9.—, im Ausland Mark 18.— / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.



**Inhalt:** Zum Kampf um das tonale System. Von Paul Carrière (Stawedder bei Haffburg). — Richard Wagners tragische Kunst. Von Dr. August K. Stubenrauch (München). (Fortsetzung.) — Ueber den realen Empfindungsgehalt der Musik. Von Emil Petschnig (Wien). (Schluß.) — Johann Strauß-Denkmal. Von Dr. Theodor Haas (Wien). — Ewald Straeßer Von Dr. Walter Georgii (Köln a. Rh.). — Hans Pfitzner und die Dresdner Staatsoper. Von Carl Johann Perl (Dresden). — In Sachen Prof. Dr. A. Prüfers und Dr. H. Holles. — Musikbriefe: Kassel, Kiel, Leipzig, Zürich. — Kunst und Künstler. — Erst- und Neuaufführungen. — Vermischte Nachrichten. — Besprechungen: Neue Bücher. Lieder. Neue Klaviermusik. Melodramen. — Musikbeilage.


## Zum Kampf um das tonale System.


Von Paul Carrière (Stawedder bei Haffburg).


Ingrimmig befehden sich heute Anhänger und Gegner des sog. tonalen Systems. Für den einen ist es das einzig denkbare, durch Jahrhunderte der Fruchtbarkeit geheiligte, die andern sehen darin nur eins unter verschiedenen möglichen Systemen, und zwar ein überlebtes, modernen Ansprüchen nicht mehr genügendes. Bei allem Ernst des Streites — handelt es sich doch im Grunde um einen Weltanschauungs-, einen Rassenkampf — macht er den grotesken Eindruck einer Don-Quixoterie. Ein großer Aufwand von Geisteskraft wird um nichts und wieder nichts vergeudet, weil kein Mensch weiß, worum es sich eigentlich handelt. Alle Hiebe gegen das tonale System *zielen* schon fehl, alle Abwehr deckt nach einer verkehrten Seite. An modernen Kampfrufen hört man: „Nieder mit der temperierten Stimmung", „hoch die unterdrückten Obertöne", „Selbstbestimmung der Melodie", „gleiches Recht für alle kleinen Sekunden", „kein Unterschied mehr zwischen Dissonanz und Konsonanz", „Klang ist alles"! Aus dem tonalen Lager tönt es entgegen: „Hoch Dreiklang, Dur und Moll", „jedem Ton *seinen* Wert", „nieder mit den Fratzen ‚neuer' Akkorde!" und ähnliche mehr.

Will man sich zu einer der Parteien schlagen, so zwingt zu der einen die Autorität der großen Meister, zur andern lockt die Jugend, die immer recht hat. Vielleicht hat sie auch diesmal recht, wenigstens in ihrer Auflehnung gegen gedankenlos übernommene Form, gegen schläfrige Gewohnheit; aber ebenso recht hat der Verteidiger einer hohen musikalischen Kultur, wenn er sich gegen Experiment und Spekulation wehrt, die beide zum Schematismus führen. Sind es doch zum Teil rein physikalische (akustische) Experimente, die die modernen Klangkünstler anstellen, teils rein verstandesmäßige, ja mathematische Erwägungen, von denen aus sie neue Klänge, Skalen, Systeme zu bilden suchen. Reflexion, eine Tätigkeit, die dem Künstler bisher dienend mithalf beim Schaffen, sie tritt heute an Stelle des Einfalls. — Warum soll aber nicht auch das physikalische Experiment und die Spekulation für die Musik wertvolle Ergebnisse zeitigen? Gewiß können sie das, jedoch nur für Nebengebiete der Musik, nämlich für Instrumentenkunde und Musikwissenschaft (Tonlehre); an die Musik als Kunst, an das schöpferische Element rühren sie nicht. Die modernen Bestrebungen befassen sich mit äußerlichen Dingen, mit dem Gewande, in dem die Musik erscheint; dazu gehören die Stimmung (Temperierung) und das Obertonphänomen, beides physikalische Gegenstände, nicht musikalische Gesetze. Alle Versuche, neue Systeme und Skalen aufzustellen, fußen auf einer schiefen Auffassung des Dominantenkreises (Quintenzirkels) wie der Dur- und Mollskala. Beides sind nicht etwa Grundlagen des tonalen Systems, sondern schematisierte Bewegungen, hier eines Tones innerhalb einer Tonart, dort des Grundtons von Tonart zu Tonart. Solche Hilfsschemata, also Nebenerscheinungen des tonalen Systems, wählt man heute zum Ausgangspunkt für Neubildungen.

All diesem Treiben stehen die Tonaliker in ziemlich hilfloser Empörung gegenüber. Entweder sie sind Praktiker, die, ausgefüllt von ihrem Handwerk und der bestehenden Kunst, keinen Sinn für abstrakte Theorie haben und die Musik wohl kunstphilosophisch, aber nicht musiktheoretisch betrachten, oder sie gründen ihre Theorie eben auf jene Erscheinung, von der auch ein gut Teil der modernen Theorie ausgeht, auf das Obertonphänomen. Ist doch die Analogie zwischen der Grundstellung des Durdreiklangs in der physikalischen Obertonreihe und seiner Herrscherstellung in der Musik auffallend und verlockend genug. Sobald man aber bei der physikalischen Erscheinung der Obertöne einhakt, ist es eine Inkonsequenz, unabhängig davon mit melodisch-harmonischen Prinzipien weiterzuarbeiten; logisch wäre vielmehr, den Gesetzmäßigkeiten eben jener Obertonreihe als physikalischer Erscheinung nachzuspüren, wie es die Modernen tun, um darauf oder in Anlehnung daran ein Tonsystem zu erbauen. Freilich gerät man auf diesem Wege um so tiefer ins Dickicht: je strenger man an den Obertönen und ihrer Gesetzmäßigkeit festhält, um so mehr entfernt man sich von dem natürlichen musikalischen Empfinden. Und wenn man näher zusieht, so entdeckt man, daß außer einer — auch nur beschränkten — Analogie zwischen der Reihenfolge der Oberton-Intervalle und unserem Empfinden von ihrer abnehmenden Reinheit (richtiger: Glätte, und zunehmender Rauheit) nichts, wirklich gar nichts vorhanden ist, was eine Uebertragung der physikalischen Gesetzmäßigkeit auf die Musik rechtfertigte. Schon die Entlehnung des Durdreiklangs ist Willkür; denn auf die Quinte folgt als nächster — und auffallend starker — Oberton die kleine Septime, und nichts verrät, daß er vom Dreiklang abzusondern sei. Vielmehr ist in unserem *musikalischen Empfinden* der Durdreiklang gleichsam a priori vorhanden; wir selbst wählen den Dreiklang aus der Obertonreihe als Grundklang heraus; ebenso scheiden wir nach eigenem Ermessen Konsonanz und Dissonanz, ja die Intervallgruppen: Terzen und Sekunden; denn nirgends bieten die Obertonverhältnisse auch den geringsten Anhalt zu einer Scheidung der gleichmäßig steigenden Zahlen. — Es ist durchaus notwendig, sich von dem Wahn zu befreien, daß Obertonreihe und musikalisches Empfinden in Einklang zu bringen seien. Physik und Kunst sind zwei völlig getrennte Gebiete, jedes mit seiner eigenen Gesetzmäßigkeit. Mag man noch so sehr auf das „natürliche" System der Obertöne pochen, — für den Physiker mag es natürlich sein, für den Künstler ist aber nicht die physikalische Natur maßgebend, sondern seine Empfindung dieser Natur, also seine Psyche, und daß er sich mit der Wirklichkeit des Physikers dauernd in Widerspruch befindet, erfährt jeder Künstler aufs neue. Da nun aber unsere Seele, mit der wir empfinden, doch wohl uns Menschen das Natürlichste ist, und das feinste, höchste Gebilde der Natur überhaupt, so möchte sich der Künstler, als der besonders seelisch begabte Mensch, mit Recht verwundern, wie der Physiker seine Schwingungs- und Zahlenwelt „natürlich" nennen kann.

Nirgendwo anders als in uns selbst liegt die musikalische Gesetzmäßigkeit verborgen. Daß diese Binsenwahrheit erst ausgesprochen werden muß, beweist, wie weit wir von einem Erfassen dieser Gesetze entfernt sind. Seit Rameau, der zum ersten Male auf die harmonische Bedeutung von Ober- und Unterdominante hinwies, ist kein Schritt weiter getan. Erst falsch verstanden, als melodisches Prinzip aufgefaßt, dann beiseite gedrängt durch

die Lehre von den Obertönen, harrt diese erste theoretische Erkenntnis noch ihrer Entwicklung. Was bisher vielleicht als System angesprochen wurde, ist bestenfalls ein Prinzip der Tonalität, im übrigen nichts als eine Regelsammlung zum praktischen Gebrauch, eine Schematisierung einzelner Erscheinungen, nie und nimmer aber ein auf einem oder mehreren Grundgedanken aufgebautes einheitliches Gefüge aller Erscheinungen, in dem sich jede Einzelerscheinung aus einem Grundprinzip ableiten läßt; das wäre erst ein System zu nennen, und das gibt es noch nicht. Wir haben noch gar kein tonales System im eigentlichen Sinne. Die Modernen kämpfen gegen ein Phantom.

Nur eine allgemeine Unkenntnis oder Mißachtung von geschichtlichen Tatsachen, von Völker- und Seelenkunde erklärt es, daß ernst strebende Menschen sich so verrennen konnten. Mußte man nicht längst stutzig werden, daß es bei der Jahrtausende währenden und über die ganze Erde ausgedehnten Musikbetätigung aller Völker nur ein einziges Tonsystem geben sollte? Warum hat nicht jedes Volk, jede Generation ein eigenes System? Geschichte und Völkerkunde lehren uns, daß das tonale „System", d. h. die Anordnung der Töne gemäß dem Dreiklang und ihres Verlaufs gemäß der Dominantenbewegung, seit Urzeiten bestand und heute noch bei den primitiven Völkern hauptsächlich Afrikas und Amerikas angetroffen wird, daß neben ihm allerdings ein zweites bedeutendes System sich entwickelte, das chinesisch-asiatische, ein von der reinen Quintenstimmung ausgehendes, spekulatives System, das schon 2000 Jahre v. Chr. fertig abgeschlossen war. Man hatte sich aber schon damals — um überhaupt musizieren zu können — auf eine Skala geeinigt, die unserer diatonischen Skala entspricht (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst). Was also die Chinesen längst durchdacht und als unvereinbar mit der Praxis erkannt hatten, daran beißen sich heute die Theoretiker wieder die Zähne aus.

Ferner lehrt die Geschichte, daß die größten Meister gar keine oder nur in geringem Maße rein theoretische Kenntnisse besaßen. Ihre Theorie war das Studium ihres Handwerks, wie sie es zu ihrer Zeit vorfanden, bei einzelnen sogar nur das Studium alter und zeitgenössischer Meisterwerke. Theoretische Gesetze oder gar ein System, wie wir es uns denken, waren ihnen fremde, ja verachtete Dinge. Alles kam auf das Können und den Einfall an. Diese Tatsache öffnet den Blick zu der eigentlich selbstverständlichen Erkenntnis, daß Kunstwerke nicht aus einer Theorie heraus entstehen, sondern daß umgekehrt Theorie und Systematik immer erst von den Kunstwerken abgeleitet werden. Der Versuch der Modernen, auf Grund einer neuen Systematik zu neuer Kunst zu gelangen, ist also schon in der Anordnung verfehlt.

Theorie ist eine Wissenschaft, so gut wie Kunstgeschichte. Daß wir überhaupt eine Theorie der Musik haben und uns die Töne in einem System geordnet vorstellen, ist eine Besonderheit der Musik, deren Gegenstand die in bestimmten Intervallen fixierten Töne als Träger der Empfindung selbst sind, während z. B. die Farben in der Malerei zur Wiedergabe eines Gegenstandes, einer Vorstellung dienen, die erst wieder seelische Empfindung vermitteln. In der Musik strömt die Empfindung unvermittelt — ohne dolmetschende vorstellende Phantasie — in Bewegung und Zusammenklang der Töne aus. Theorie ist deshalb eigentlich mehr Psychologie, Ergründung der seelischen Vorgänge, Spannungen, Befreiungen beim Verlauf der Töne. Ein System kann deshalb nur auf eine Gesetzmäßigkeit in der Empfindung gegründet werden, aber nicht auf irgend einen physikalischen Zusammenhang unter den Tönen.

Ein tonales System gibt es, wie gesagt, noch nicht. Was den Menschen der Urzeit, genau so wie den primitiven Menschen von heute seine Töne im Dreiklang, in Dur und Moll anordnen läßt, ist eine Art seelischer Gleichgewichtssinn, der letzten Endes so unerklärbar ist wie jeder Sinn, wie jede Empfindung. Nach außen hin wird dieser Sinn als tonales Prinzip oder tonale Idee wirksam, als ein gestaltender Wille, als Lebensäußerung, die allerdings in den „Naturtönen" der einfachsten Blasinstrumente eine willkommene Bestätigung und Betätigung fand. Erst der betrachtende, kritische Verstand sonderte die verschiedenen Auswirkungen dieses Gestaltungsprinzips und fügte sie zu schematischen Gebilden zusammen, ohne jedoch der treibenden Kraft, des geistigen Bandes recht inne zu werden; so entstanden unsere Skalen und Regeln. — Der Zwiespalt zwischen schöpferischer Empfindung und kritisch-betrachtendem Verstand erschwerte es naturgemäß, wie dem Einzelnen, so dem Künstler oder Theoretiker überhaupt, sich über die Gesetzmäßigkeit im musikalischen Schaffen, über den künstlerischen Zusammenhang den Gehalt eines Musikstückes klar zu werden.

Für den vorwärts Stürmenden ist der langsam den Weg Bahnende ein Rückschrittler; für diesen ist jener ein Ideologe, zu Deutsch ein Narr. Von einer höheren Warte aus gesehen erfüllen beide ein Gesetz ihres Wesens und ihrer Zeit. Wir sind heute ein stark auf Sinnen- und Nervenreize eingestelltes Geschlecht, das sich in ungezügelten Phantastereien gefällt; zugleich stark verstandesmäßig urteilend, berechnend statt konzipierend, klanglichen Zufälligkeiten statt Gesetzen unseres Empfindens folgend. Dieser äußerlichen Kunstübung steht ein Streben nach Innerlichkeit, nach intensivstem Ausdruck seelischen Erlebens gegenüber, das notwendigerweise immer wieder auf das Urelement der musikalischen Empfindung hinführt, zur Tonalität. — In dem Kampf um das „tonale System" handelt es sich nicht um Skalen, „neue" Akkorde, um Melodik oder Obertöne, sondern der Kern der Frage ist der: Soll das Gestaltungsprinzip der natürlichen Empfindung gültig bleiben, oder sollen an seine Stelle Systeme treten, die künstlichen Gefühlskomplikationen und Phantastereien zuliebe erdacht werden, soll Musik ein Ausdrucksmittel seelischen Erlebens sein, als Vermittlerin des Gefühls klagen, trösten, kämpfen, schlichten, oder soll sie auf dem Weg über Nerven und Verstand zur ornamentalen — fast möchte ich auch sagen: orientalischen — Kunstfertigkeit werden, mit der Wirkung des Kaleidoskops oder buntgemusterter Teppiche? Es handelt sich nicht um Fortschritt oder Rückschritt, sondern um die Auffassung von Musik und Kunst überhaupt.

---

# Richard Wagners tragische Kunst.

Von Dr. August K. Stubenrauch (München).

(Fortsetzung.)

Auf ruhigen Wogen gleitet das Schiff dahin.

„Frisch weht der Wind
der Heimat zu",

dem Lande Kornwall, das für Isolde Heimat werden soll. Heimat? „Nimmermehr! Nicht heut noch morgen!" O daß doch wütende Stürme dieses trotzige Schiff zerschlügen, und die Trümmer verschlängen, dieses Schiff, das sie Meile um Meile vorwärts trägt, dem ungekannten Land zu. Unerträglicher Zustand!

„Luft, Luft!
Mir erstickt das Herz!
Oeffne! Oeffne dort weit!"

Die Vorhänge des Gemachs tun sich auf und Isolde erblickt Tristan vorne, wie er sinnend ins Meer hinausblickt.

„Mir erkoren,
mir verloren."

Ihr ist er bestimmt, ihr soll er gehören. Er aber führt sie dem andern zu, der als sein Weib sie umschlingen wird. Sie haßt ihn. Aber was ist denn Haß anders, als die Sehnsucht, das Verlangen verschmähter Liebe. Und in je wilderen Worten sie ihren Zorn ergießt, um so deutlicher wird es fühlbar, wie jede Faser ihres bebenden Herzens ihm entgegenschlägt, wie es sie immer mächtiger und mächtiger hinzieht zu dem Helden ohnegleichen, wie sie sich verzehrt in verzweifeltem Verlangen nach dem Mann, der sie betrog. Unbezähmbar ist dies Verlangen, unstillbar diese Sehnsucht nach Tristan. Sie läßt ihm Botschaft sagen, ihr zu nahen. Befehlen läßt sie ihm, zu kommen, sie, Isolde, seine Herrin. Er weigert ihr's, und als Brangäne den Befehl dringender wiederholt, da gibt ihr Kurwenal die Antwort:

„Wer Kornwalls Kron'
und Englands Erb'
an Irlands Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen sein,
die selbst dem Ohm er schenkt."

Das muß der Stolzen widerfahren. Das läßt Tristan zu, er, den sie einst mit sorgender Hand pflegte, als er, der Feind, zum Tod verwundet vor ihr lag, er, der mit tausend Eiden ihr ewigen Dank und Treue schwor. Was soll ihr die Krone sein, die herrlichste, die in Kornwall sie schmücken wird, was soll der edle König ihr gelten, der ihrer als Gatte wartet im fremden Land? Tristan gehört sie zu, Tristan ist sie eigen, nach Tristan verlangt sie. Und

„ungeminnt
den hehrsten Mann
stets nah mir zu sehen!
wie könnt' ich die Qual bestehen?"

Doch immerzu verrinnt die Zeit und immer rascher trägt der Wind das Schiff dem Lande zu. Unaufhaltsam wird ihr Geschick sich erfüllen. Sie aber will nur Tristan sich vereinen. Und kann es nicht im Leben sein, so mag der Tod ihrer Sehnsucht Erfüllung gewähren. Tristan, der sie trog und schmähte und den sie dennoch liebt, soll ihr Sühne trinken, soll den Todestrank aus ihrer Hand empfangen. Tristan naht, sie nach ihrem Begehr zu fragen. Rache will sie für Morold, den Tristan einst erschlagen. Der staunt. „Müht Euch die?"

„Wagst du zu höhnen?
Angelobt war er mir,
der hehre Irenheld;
seine Waffen hatt' ich geweiht;
für mich zog er zum Streit."

Da weigert sich Tristan nicht länger.

„War Morold dir so wert,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
daß du nicht dir's entfallen läßt!"

Nein, das Schwert ist ihr schon einmal entsunken, als sie ihm ins Auge blickte. Den Todestrank will sie ihm bieten. Das trifft Tristan im Innersten, zerreißt ihm die Seele. Er liebt sie ja, selbstlos und ritterlich. Will sie denn das Opfer seiner Liebe nicht erkennen? Aber was vermögen Worte? Das Schiff ist am Ziel, die Zeit drängt, die Rede versagt ihm.

„Faß' ich, was sie verschieg,
Verschweig' ich, was sie nicht faßt."

Das Schiff stößt ans Land, der Anker fällt. Da fährt er wild auf:

„Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!"

Er entreißt ihr die Schale und schlürft den Trank. Nun ward Isoldens Wünschen gestillt, ward ihr der Held zu eigen, nach dem sie sich gesehnt, heiß und verzehrend. Die beiden sehen sich in die Augen, von ihren Seelen gleiten die Hüllen. „Tristan! Isolde!" Sie fallen sich in die Arme.

Doch nicht den Tod haben sie sich getrunken. Sie leben und ihr Leben gehört der Liebe und die Liebe ist Sehnsucht, heißestes Verlangen. Nacht ist es geworden. Im stillen Garten harrt Isolde des Geliebten. Weit in der Ferne verhallt der laute Ton des Tages. Das Schweigen der Nacht steigert die verzehrende Glut ihres Busens zur lodernden Flamme. Ein einziger Gedanke wühlt in ihrem Gemüt: Tristan, ein einzig Wünschen hat ihr Herz ergriffen: Tristan. Wie könnte Isolde dem warnenden Wort der Freundin Gehör schenken!

„Die Leuchte,
und wär's meines Lebens Licht —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht!"

Er naht.

„Isolde! Geliebte!
Tristan! Geliebter!"

Sie halten sich in den Armen.

„Bin ich's? Bist du's?
Halt ich dich fest?

Bin ich's? Bist du's?
Ist es kein Trug?

Aber noch findet ihr Verlangen keine Ruhe. Immer heißer regt sich das Sehnen, unstillbar schwillt ihr Wünschen an. Ihre Seelen drängen zueinander hin. Ganz wollen sie sich besitzen. Darum offenbaren sie ihr geheimstes Fühlen, bekennen sie ihr innerstes Regen.

„War sie nicht dein,
die dich erkor?"

fragt Isolde. Doch Tristan hätte nie gewagt, dies höchste Glück zu fassen.

„Was dich umgliß
mit hehrster Pracht,
der Ehre Glanz,
des Ruhmes Macht,
an sie mein Herz zu hangen
hielt mich der Wahn gefangen."

Erst die Nacht des Todes hat diesen Wahn von ihm genommen.

„O Heil dem Tranke!
Heil seinem Saft!
Heil seines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Tor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erschloß,
darin ich sonst nur träumend gewacht,
das Wunderreich der Nacht."

O, nichts mehr zu wissen von dem grausamen Tag, völlig einzugehen in dieses Wunderreich der Nacht, ganz ineinander sich zu versenken in seligster Lust, in diesem Wunsch vereinen sich ihre Stimmen.

„O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!"

Doch der laute Tag höhnt ihr Verlangen.

„Habet acht!
Bald entweicht die Nacht!"

warnt die Stimme der Gefährtin. Sollen sie sich nicht gehören dürfen? Soll der neidische Tag ihr Wünschen grausam zerstören? Mächtiger ist ihr Verlangen, als alle Macht der Erde. Die Nacht, die Wundernacht der Liebe darf nicht weichen. Um ihrer Liebe zu leben wollen sie noch einmal sterben.

„Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebestod!
In deinen Armen,
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Not befreit."

Und wie der Gedanke des Todes zum erstenmal ihr Empfinden ihnen erschloß, eines dem andern in die Arme gab, so führt er jetzt ihre Seelen zu innigster Vereinigung. Sie sterben, um in dem geliebten Wesen wieder zu neuem schönerem Leben zu erwachen. Eines geht im andern auf und ihr Verlangen findet ewige Erfüllung in höchster Liebeslust, ihr Sehnen löst sich auf in seligste Harmonie.

„Tristan du,
ich Isolde,
nicht mehr Tristan!
Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Isolde!"

Aber noch lebt ihr Körper. Und der Körper gehört den Mächten, die das Leben bestimmen. Und das Leben reißt sie auseinander. In ferner Burg erwacht der wunde Tristan aus langem Schlaf und öffnet seine Augen voll Schmerz der Helle des Tages. Aus Todeswonnegrauen hat ihn die Sehnsucht in das Licht gejagt,

„das trügend hell und golden
noch dir, Isolden scheint!

Isolde noch
im Reich der Sonne!
Im Tagesschimmer
noch Isolde!
Welches Sehnen!
Welches Bangen!
Sie zu sehen,
welch Verlangen!"

Von neuem hebt das Wünschen an, das Wünschen,

„sie zu suchen,
sie zu sehen;
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt."

Verlangen und immer wieder Verlangen.

„Dies furchtbare Sehnen,
das mich sehrt;
dies schmachtende Brennen,
das mich zehrt."

Nach Isolden schreit seine Seele. Sterben will er vor Sehnsucht, und vor Sehnsucht kann er nicht sterben. Naht nicht das Schiff, das sie ihm zuträgt auf flinkem Kiel? Winkt ihm nicht die Geliebte, kommt sie nicht auf lichten Wogen wonniger Blumen zu ihm?

„Das Schiff? das Schiff?
Isoldens Schiff?"

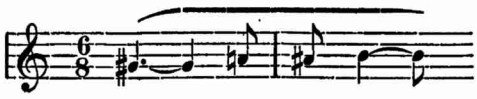
Endlich nach langem, schwerem, sehnendem Bangen erscheint in der Ferne das weiße Segel. Da löst sich der wilde Sturm heißen Verlangens in freudigem Jubel.

„O diese Sonne!
Ha dieser Tag!
Ha dieser Wonne
sonnigster Tag!"

Er reißt die Binde von seiner Wunde, taumelt der Geliebten entgegen, sinkt in ihren Armen zu Boden und stirbt mit ihrem Namen auf den Lippen.

„Isolde!"

Eine einzige Sehnsucht ist dieses Drama. Von Anfang bis zum Ende. In jedem der drei Akte dasselbe Spiel: Sehnsucht, die immer stürmischer anschwillt, immer höher greift, bis sie endlich ihre Erfüllung findet. Nur daß dieses Spiel sich auf einer immer höheren Empfindungsstufe wiederholt. Im ersten Akt ist das Verlangen nach körperlicher Umschlingung das Ziel der Wünsche, im zweiten Akt das Begehren nach seelischer Vereinigung, im dritten Akt die Sehnsucht nach dauernder Gemeinschaft im Tod. Aber jedesmal ist es eine Dramatik von unerhörter dynamischer Wucht, ein Geschehen voll gewaltiger Pathetik. Das ist aber auch ebenso musikalisch. Die ganze Entwicklung vollzieht sich innerhalb der Gefühlssphäre seelischen Erlebens. Diese Verse schreien nach tönendem Ausdruck. Das dichterische Wort allein, so herrlich es ist, vermag nicht die Fülle der Empfindungen zu offenbaren, die diese Vorgänge durchströmen. Die königliche Pracht der Rhythmen reicht nicht hin, um die Gewalt dieser Leidenschaft zu künden. Aus solchem Stoff könnte niemals ein gesprochenes Drama gebildet werden. Schiller war gewiß ein großer Dramatiker, der mit starker Hand den sprödesten Stoff meisterte. Aber zu solcher Gestaltung reichten seine Mittel nicht aus. Sein Don Carlos war im ersten Entwurf ganz so angelegt wie die Tragödie Tristans. Auch Carlos liebt eine Frau, die ihm bestimmt war und nun einem anderen gehört. „Der Prinz liebt die Königin", heißt es in der frühesten Niederschrift. Und weiter: „Carlos Liebe nimmt zu." Aber die bloße Sprache war nicht mächtig genug, dieses Aufkeimen und Anwachsen der Liebe zu schildern, war nicht fähig, diese innersten Gefühlsregungen ins dramatische Bild zu setzen, und der Plan mußte geändert werden. Aus dem Liebesdrama wurde ein politisches Intriguenspiel. Die Musik aber gewinnt gerade da ihre Kraft, wo die Ausdrucksgewalt des Worts erlahmt. Sie kann uns sagen, wie das verborgenste Fühlen zweier Menschen in eins zusammendrängt, wie ihre Seelen zueinander hinstreben, des einen Sinnen und Denken nur mehr im andern lebt. Das geheimste Schlagen des Herzens kann sie uns mit den einfachsten Mitteln fühlbar nahebringen. Um Tristan und Isolde endlich sich finden zu lassen in der Erkenntnis ihrer Liebe, braucht Wagner nicht mehr als 30 Takte, aufgebaut auf das einfache Motiv,



das, von bebenden Tremolofiguren begleitet, erst sehnsüchtig leise erklingt, dann immer stürmischer anschwillt, in heißem Begehren die Herzen hinreißt zueinander und endlich alle Qual des heimlichsten Verlangens auflöst in dem befreienden Jubelruf: Tristan! Isolde!

Aus dem Geist der Musik ist diese Dramatik geboren, aus der klaren Erkenntnis der wesentlichen Bedingungen des Musikalischdramatischen wächst der Gedanke der Sehnsucht, die Wagnersche Erlösungsidee empor. In dem Augenblick, wo der Dramatiker Wagner zum erstenmal eine deutliche Vorstellung seiner künstlerischen Bestimmung gewinnt, im Fliegenden Holländer, tritt sie ihm zuerst entgegen. Von da an lebt seine Kunst einzig von dieser Idee der Sehnsucht nach Erlösung, durch Einkleidung dieses Gedankens in ein mythisches Gewand wird die dramatisch-musikalische Form gewonnen. Alle folgenden Dramen sind nur Variationen dieses einen Gedankens, Ausstrahlungen dieser einen Idee nach verschiedenen Richtungen hin. Sehnsucht nach Befreiung von wildem Fluch: Der Fliegende Holländer; Sehnsucht des in der Leidenschaft Verirrten nach der Reinheit keuscher Liebe: Tannhäuser; Sehnsucht des Göttlichen nach innigem Verein mit dem Menschlichen: Lohengrin; Sehnsucht der Liebenden nach engster Gemeinschaft: Tristan und Isolde; Sehnsucht des gebietenden Gottes nach höchster Machtfülle: Wotan; Sehnsucht des sündigen Menschen nach Erlösung vom Leid: Parsifal. Nur daß diese dramatische Idee immer mächtiger herauswächst im Lauf dieser fortschreitenden Entwicklung, eine immer klarere, immer schärfer bestimmte Form erhält, bis sie in Tristan und Isolde ihre strahlende Vollendung erreicht, um im Parsifal sich schließlich zu überschlagen und ins Undramatische zurückzusinken.

Diese dramatische Form des Wagnerschen Kunstwerks liegt weit ab von allem bisher Gewohnten. Dieses ganz im Bereich des Triebhaften und Gefühlsmäßigen sich haltende dramatische Wollen und Ringen bedeutet etwas gänzlich Neues in der Geschichte des Dramas und Theaters. Diese neue Richtung des Dramatischen führt aber auch zu einer ganz neuen Auffassung des tragischen Erlebens, zu einer ganz neuen Einschätzung tragischen Leidens und Sterbens.

Die seelische Ursache tragischer Vernichtung ist bei allen Bühnendichtern, soweit sie auch durch Raum und Zeit geschieden waren, stets dieselbe gewesen, der Zwiespalt zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, der Kampf der Neigung gegen die Regungen des Gewissens, der Konflikt des sinnlichen Verlangens mit sittlichen Ideen. Dieser tragische Konflikt, den schon Aeschylus ahnte, der bei Shakespeare seine tiefste menschliche Ausprägung, bei Schiller seine klarste poetische Form erhielt, bestimmt auch den Untergang der tragischen Gestalten Wagners. An dem Zwiespalt zwischen dem Drang nach allgebietender Macht und der Erkenntnis einer unverletzbaren Gültigkeit eingegangener Verträge zerbricht der Wille Wotans. Um seine Herrschaft zu sichern, hat der Gott sich von den Riesen die Burg Walhall bauen lassen. Dafür mußte er ihnen Freia als Lohn versprechen. Nun sie aber auf der Einlösung des Vertrags bestehen, weigert er sie ihnen. Er kann sie ihnen nicht geben; denn sie hütet die goldenen Aepfel, die den Göttern ewige Jugend schenken. So muß er Ersatz für Freia suchen, wie er den Riesen wohl recht, muß ihnen das Gold des Rheins überlassen, aus dem der Nibelung sich den Ring geschmiedet hat. Das Gold aber ist mächtiger noch als die schirmende Burg.

„Ein Tand ist's
in des Wassers Tiefe,
lachenden Kindern zur Lust:
doch, ward es zum runden
Reif geschmiedet,
hilft es zur höchsten Macht,
gewinnt dem Manne die Welt."

So hat sich Wotan im blinden Drang seiner Herrschsucht in tragische Wirrnis verstrickt. Um den Verträgen, durch die er sich zu sichern dachte, die Treue zu halten, muß er den Reif, das Unterpfand der höchsten Macht, sich entwinden lassen. Aber sein Wille lebt ungebrochen fort. Er will seine Geltung wahren, der Ring soll wieder sein Eigen werden, und weil er, durch Vertrag gebunden, ihn den Riesen selbst nicht nehmen darf, so erschafft er sich den Menschen, der ihm das zauberwirkende Gold zurückgewinnen soll. Er zeugt das Wälsungenpaar Siegmund und Sieglinde. Aber die Geschwister entbrennen in sündiger Liebe, und Wotan, durch seines Speeres Schaft der Hüter ewiger Gesetze, darf den eigenen Sohn nicht schützen vor der Rache Hundings und muß noch dazu sein liebstes Kind Brünnhilde, das, seinen wahren Willen erkennend, den Helden im Kampf schirmte, grausam bestrafen. Wieder ist die Absicht des Gottes an der Macht sittlicher Ideen gescheitert. Aber Sieglinde gebiert einen Sohn, Siegfried, den herrlichsten Helden, das Kind reinster Natur, das, unter den Tieren des Waldes aufwachsend, nichts weiß von Furcht und Bangen, dessen ungebrochenes Wollen und Fühlen von keiner Blässe des Gedankens angekränkelt wird. Siegfried ist der große dramatische Charakter, der gewaltige Mensch, dem die Macht über die Welt zufallen muß, weil er, von keiner sittlichen Regung beirrt, die Tat vollbringen kann. Spielend, ohne es zu wissen, erwirbt er den Ring. Wotans Hoffen scheint erfüllt. Doch wie der Knabe heraustritt aus dem Dunkel des Waldes, das ihn barg, und sich verirrt in Liebeswirren, die ihn seinen Widersachern in die Hände geben, da erkennt der Gott, daß ja Siegfried auch nur sein eigenes Werk ist, daß er nur seine Tat vollführen sollte. Der Verträge Macht zwingt ihn, auch diesen herrlichsten Sproß dem Verderben zu überlassen. Nun findet er keinen Weg mehr heraus aus seinem tragischen Zwiespalt, sein Wille bricht zusammen, er ist reif zum Sterben.

Dem gleichen tragischen Konflikt erliegt Tristan. Seine Liebe zu Isolde macht ihn zum Verräter an König Marke. Aber die Kraft, diesen Verrat zu tragen, hat er nicht, „als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenals Arme."

Es ist der ewige Zwiespalt, der von Anbeginn in die Welt kam und der bleiben wird, solange Menschen neben Menschen stehen, an dem Wagners Helden zugrunde gehen. Aber die Deutung, die dieser Konflikt erfährt, ist eine völlig andere, als sie Shakespeares oder Schillers tragische Charaktere geben.

Bei Shakespeare ist der tragische Konflikt am meisten als Zwiespalt betont, als wirklicher Kampf gefaßt. Der Shakespearesche Mensch wehrt sich mit seiner ganzen heftigen sinnlichen Kraft gegen den Einspruch des Gewissens, er lehnt sich auf gegen die sittlichen Mächte, die seinen Willen behindern und die Einheit seines Gemüts zerstören. Ein banger Schauder faßt ihn vor der Nacht und dem Grauen des Todes. Er will nicht sterben. Trotzig bäumt er sich auf gegen das zermalmende Schicksal, ein Rasen in Wut und Verzweiflung ist sein Untergang und zum Schluß wartet die völlige körperliche und seelische Zerrüttung auf ihn. Eine trostlos düstere, erschreckende Wirkung übt diese Katastrophe aus. Kein Schimmer sanfter Rührung verklärt das Grauen dieser Vernichtung, nicht einmal die leise Hoffnung, daß nun die Furchtbarkeit des Schreckens sich ausgetobt hat und alles Leid zu Ende ist. Ein schaudervoller Pessimismus erfüllt diese Dichtung, ein Weltschmerz, der in den tiefsten Tiefen der Shakespeareschen Weltbetrachtung wurzelt.

Der Schillersche Mensch ist stärker durchdrungen von der Notwendigkeit und Unentrinnbarkeit der sittlichen Gewalten. Er weiß, aus dem Zwiespalt zwischen sinnlichem Verlangen und seelischem Frieden gibt es keinen Ausweg. Hat ihn der tragische Konflikt erfaßt, dann winkt ihm keine Rettung mehr, er vermag dem Leid, das ihn umstrickt, nicht mehr zu entrinnen. Aber er bricht nicht zusammen unter dem Leid, er fühlt in sich die Kraft, dem Geschick, das über ihn hereinbricht, zu trotzen, er ringt sich zu erhabener Fassung des Geistes durch, unterwirft sich freiwillig der vernichtenden Gewalt und triumphiert im Augenblick des Untergangs über Schmerz und Tod. So führt ihn gerade das qualvollste Erleben zum Bewußtsein seiner höchsten Geistesfreiheit. Das große gigantische Schicksal, welches den Menschen zermalmt, erhebt ihn ins Uebermenschliche. Dadurch wird dem Leidvollen der Stachel genommen und das Leben freudig bejaht, trotzdem es von Schmerz und Not erfüllt ist. Darum steht am Ende der Schillerschen Tragödie nicht der Mensch in seiner Schwachheit, nicht das erbarmungswürdige Geschöpf, das ohnmächtig in wildem Grimm verzagt, sondern der sittlich vollendete Charakter, der von aller Fessel der Sinnlichkeit sich befreit hat und um seinen Tod weht die Weihe hoher Trauer. (Schluß f.)

---

# Ueber den realen Empfindungsgehalt der Musik.

Von Emil Petschnig (Wien).

(Schluß.)

Wie will Moos ferner aus der Annahme bloß scheinhafter Eindrücke die Wechselwirkungen erklären, die so häufig zwischen den Künsten untereinander bestehen, in der Gesangsmusik sogar eine ständige Erscheinung sind? Die Tatsache, daß ein Komponist von einem Poem so überwältigt wird, daß er sich hinsetzen und es in einem Zuge vertonen muß (Schuberts „Erlkönig", „Horch, horch, die Lerche im Aetherblau", die eben deshalb zu seinen Meisterstücken zählen)? Dann die Anregungen, so von Bildern auf Musiker ausgehen (Liszts „Hunnenschlacht" nach Kaulbach, M. Regers, H. Hubers „Böcklin-Suite", „Böcklin-Symphonie") und umgekehrt (z. B. M. Klingers „Brahms-Fantasie")? Und was ist alle Hermeneutik anderes, als der mit mehr oder weniger Einbildungskraft in Vers und Prosa unternommene Versuch, den begrifflich unfaßbaren Inhalt der Instrumentalmusik dennoch, wenigstens gleichnisweise, wiederzugeben? Zu solchem Tun bedarf es unbedingt des stärksten Ergriffenwerdens auch von seiten eines künstlerischen Eindruckes, dem daher ebensoviel Realität wie einem packenden Vorgange des Lebens zuzusprechen man nicht leicht wird umhin können. Freilich setzt dergleichen die Feinfühligkeit einer Künstlernatur voraus, aber ausgeschlossen ist es nicht, was die überzeugende Hauptsache ist. Man wird doch an die Künste nicht bloß den Kraftmesser der Wirkung anlegen wollen, die sie auf ein Philistergehirn auszuüben fähig sind? Keineswegs ist eine „Scheinhaftigkeit" Ursache davon, daß Musik nicht immer so fesselt. Abgesehen von der in einer Komposition enthaltenen Empfindungsgewalt (wie wenige wirklich heroische gibt es doch!) und der Kapazität des Hörers liegt es m. E. daran, daß durch den sozusagen chemischen Läuterungsprozeß, den die zum Schaffen Anstoß gebenden, von realen, biographischen Umständen (Goethes „Werther", Wagners „Fliegender Holländer", „Meistersinger") erweckten Stimmungen in der Seele des Autors erfahren, der sie von den Schlacken zufälligen, störenden Beiwerkes befreit, dem Wesen des Tonstoffes stilisierend anpaßt und so „vergeistigt", eine Abschwächung erfahren, die unmöglich mit der gleichen Energie wirken kann wie die ursprüngliche Natur. Die Natur, welche notabene mit den verschiedensten Mitteln auf alle unsere Sinneswerkzeuge gleichzeitig einstürmt, indes jede der Künste in beschränkter Weise nur eine Seite derselben behandeln kann und auch da vornehmlich Auge und Ohr in Bewegung gesetzt wird, Tastgefühl, Geruch und Geschmack aber beinahe leer ausgehen. Ein Maler kann die äußere Erscheinung, das Grün usw. eines Waldes sinnfällig machen, der Musiker das Rauschen der Bäume, die Weisen ihrer Bewohner; wo

aber bleibt der ihn erfüllende mittagswarme Harz- und Blumenduft, die Würze seiner Beerenfrüchte, die den Gesamteindruck nicht unwesentlich und zwar in günstigster Richtung beeinflussen? Der Dichter vollends ist bei dem Schildern all dessen gar einzig und allein an die phantasievolle Mitarbeit des Lesers gewiesen, der die heraufbeschworenen Bilder aus dem Vorrate seiner Vorstellungen erst mit Farbe, Klang, Aroma begaben muß, die entsprechend dem Besitze an solchen lebhaftet oder matter ausfallen werden. Eine einigermaßen vollständige Illusion kann daher, wie Wagner wollte, nur durch das Zusammenwirken verschiedener Künste erreicht werden, also im Tondrama. Hinsichtlich der absoluten Musik ist endlich nicht zu übersehen, daß sie verhältnismäßig noch recht jungen Datums ist und einer Emanzipation von jahrtausendalter Gepflogenheit entsproß, die die Töne stets unmittelbar an das sie erklärende, weil ein Gefühl unzweideutig ausdrückende Wort knüpfte. Machte sie doch ihre ersten selbständigen Schritte im 16. Jahrhundert damit, daß sie mehrstimmige Gesangstücke von Instrumenten allein vortragen ließ, und alle Titel, aus- und unausgesprochenen Programme, „Musikführer" sind nur verkappte Rückblicke und Sehnsüchte nach dem verlassenen naturgemäßen Zustand, befriedigen ein tiefsitzendes Bedürfnis auf beiden Seiten: genau verstanden zu werden und zu verstehen. Auch der Intellekt begehrt ungestüm sein angemessen Teil am Musikgenusse; ihn ausschalten, den Hörer bloß mit vagen Stimmungen füttern zu wollen, heißt die Tonkunst eines mächtigen Reizes und Ansporns berauben, weshalb man sich über die oft nur geringe Wucht des Eindrucks nicht wundern darf. Einzig dem Größten, Beethoven, war es gegeben, dem besprochenen Manko begrifflicher Klarheit zum Trotz beinahe greifbare Seelengemälde hinzustellen, und selbst er verschmähte zuweilen nicht, bei Symphonien, Quartetten und Sonaten durch Ueberschriften seine poetischen oder psychischen Intentionen, die unbestreitbar allen seinen Instrumentalwerken zugrunde liegen, bekannt zu machen und dadurch das Publikum sogleich auf die rechte Fährte führen.

Der „Scheinhaftigkeit" die Stirn zu bieten, wollen wir aber noch weiter gehen und bis zu den Wurzeln alles Künstlertums vorzudringen trachten, soweit das Denkvermögen bezw. die gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Kenntnisse, die übrigens in überwiegendem Maße nur Ahnungen, Hypothesen sind, es gestatten.

Ich gedachte oben, gelegentlich der Nennung der Operette, des sexuellen Moments, das jedoch nicht bloß in den Niederungen tonsetzerischer Produktion sich findet, sondern auch in höheren und höchsten Sphären in Erscheinung tritt, wobei wiederum „Tristan und Isolde" als Elternpaar einer ziemlich beträchtlichen erotischen Nachkommenschaft: Salome, Rosenkavalier, Mona Lisa, Franz Schrekers Bordellopern u. a. m. an der Spitze marschieren. Zur Illustration sei überdies berichtet, wie mir schon aus Anhören und Durchspielen der Musik v. G. Charpentiers „Louise" der weich-wollüstige Charakter der pariserischen Atmosphäre so vertraut wurde, daß ich sie, als ich zwei Jahre nachher Frankreichs Hauptstadt zum ersten Male wirklich besuchte, als etwas ganz Selbstverständliches empfand. Wie im Frühling der Vogelwelt die Stimmchen sich lösen zu lieblichem Lock- und Werbegesange, sich ihr Gefieder prächtiger schmückt, ihr Kunsttrieb im Nesterbau erwacht, wie selbst der banausigste Knabe zur Zeit der Pubertät sich an Dichtversuche heranwagt, so ist auch die Tätigkeit der Genies nur eine auf oberster Stufe wiederholte, dem unbewußten Verlangen entstammende sublimierte Sinnlichkeit, an der sie ihr wahres Genügen finden. Daher so manches unter ihnen unbeweibt blieb (Beethoven, Brahms, Bruckner) oder, wenn es sich vermählte, die Ehe als eine für seinen Produktionsdrang qualvolle Hemmung empfand (Mozart, Wagner). Ich möchte sagen, die Sexualität begleitet den Künstler zugleich mit seinem Talente in d e r Anlage auf die Welt, wie sie zu demselben paßt, indem sie den an ihn vom Schaffen gestellten bedeutenden physischen Ansprüchen die wenigste Kraft entzieht; bei unserem sich in seinen Briefen öfters als „Edler von Sauschwanz" unterzeichnenden großen Amadeus beispielsweise in einem Hange zu harmloser Zotenreißerei. Der **Venus vulgivaga** zu opfern wird er, wenn nicht gerade in Zeiten der Sterilität, um zur Erde herabsteigend Antäus-gleich neue Impulse zu geistiger Arbeit sich zu holen, um so weniger Anlaß haben, als der damit verbundene Genuß zumeist weit hinter den von solchen Phantasiemenschen gehegten Erwartungen zurückbleibt. Wie in vielen anderen Beziehungen zieht sich also auch da die Künstlerseele aus der enttäuschungsreichen Tatsächlichkeit in ihre Heimat, die Ideenwelt, zurück, um aus ihr ein verfeinertes Abbild des Geschlechtstriebes hervorgehen zu lassen, um so verfeinerter, als die Aussicht, ihn bezüglich eines bestimmten geliebten Individuums **in natura** zu befriedigen, immer ferner liegt (Dante und Beatrice). Und weist der artistische Schöpfungsvorgang nicht überhaupt große Aehnlichkeit auf mit dem Wachstum eines jungen Lebens im weiblichen Organismus? Entsteht nicht auch ein Kunstwerk aus einem einzigen Keime, der allmählich, wie durch Zellteilung, sich vergrößert und in seine ihm innewohnenden Gedankenreihen sich zerlegt; wird es nicht auch unter vielfachen geistigen Mühen und Schmerzen ausgetragen und geboren; und beherrscht nicht auch den Schaffenden eine Art Schamgefühl, das ihm verbietet, Unbeteiligten Einblick zu gewähren in dessen Werden, es vor erlangter Reife der Oeffentlichkeit zu zeigen? Maskulines und Feminines findet sich so in des Schöpferischen Brust beisammen, gewissermaßen eine seelische Hermaphroditie bildend, und diese nach Menge und Gattung verdoppelte sexuelle Anlage ist der Speicher für die Energien, welche mit stürmischem Pulsschlage eine hervorragende Leistung durchbeben, ihr Vollsaftigkeit, hohen Glanz, bezwingenden Gehalt und blühenden, langwährenden Bestand verleihen. Wie sehr die Kunst erotischen Ursprungs ist, vermag man besonders heute, im Zeitalter der Nervenschwäche, gut zu studieren an unserer verworrenen, lichtlosen, gequälten, dabei sich wer weiß wie „vornehm" dünkenden neuesten Musik, die aus Seelen strömt, beladen mit allen Schäden einer überfeinerten Zivilisation, unfähig, sich von dem auf ihnen lastenden Wuste ererbter und dazu erworbener Dekadenz zu befreien, sich ihre hysterischen Zwangs- und Angstzustände frisch und fröhlich vom Leibe zu schreiben. Nicht den täppischen Imitatoren, die in affektiert kraftgenialer Pose alle weisen Regeln der Kunst, alle ihre schönheitlichen Gesetze mutwillig unentwegt mit Füßen treten, denen Komponieren bloß mehr in einem gleichsam versuchsweisen permutativen Aneinander- und Uebereinandersetzen von Akkorden, in ewigem Orchesterfarbenreiben und -mischen zu bestehen scheint, ohne mit dem ganzen Aufwande irgend etwas Hörenswertes vorzubringen, nicht diesen jämmerlichen, grotesken Karikaturen des Genius, nur ihm allein ist es gegeben, zu sagen, was er leide. Indes der gewöhnliche, unproduktive Sterbliche, in seiner Qual verstummend, von den durch die „Sitte" verdrängten, keinen objektivierenden Ausgang findenden libidinösen Regungen seines Unterbewußtseins vergiftet, krank, neurotisch wird, von diesen Begierden meist sexueller Natur, welche hauptsächlich während des Schlafes, in dem das Innerste sich vermöge des Traumes mit sich selbst unterhält, aus ihren Schlupfwinkeln im Herzen kriechen. Daher Wagner mit Fug seinen Hans Sachs behaupten lassen kann „All Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei".

Ohne sexuellen Einschlag also, und träte er in ätherischester Form auf, keine große Kunst. Ein Michelangelo, Tizian, Rubens, die holländischen Genremaler, Fragonard, Boucher usf. schier ins Unendliche, bekunden es ebenso wie Lyrik, Epik und Dramatik von altersher, die unermüdlich das Thema der Geschlechtsliebe abwandeln, ohne welches der Wiederhall im Volke noch stets ausgeblieben ist. Dunkel, dunkler noch als jener der Bildnerei ist daher der Anfang der Musik, die ihr (wie wir hörten, von Moos unglaublicherweise geleugnetes) Vorbild nicht in der sonnebeschienenen Außenwelt, vielmehr in den Labyrinthen menschlicher Begierden und Leidenschaften, ja im tiefsten Wesen jeglichen Dinges hier auf Erden hat, dessen Genesis noch kein Psychologenblick durchschaute. Denn, offenbart sich nicht auch im Tone des Donners, des

Regenrieselns, des sausenden Tanns, der Metalle, Hölzer, des Glases, Papiers, Strohs, des gespannten Kalbfells (Pauke) die in der Materie schlummernde Seele, gewinnt sie in den Chladnischen Klangfiguren nicht sogar sichtbare Gestalt? Weil der Musiker aber in so seltsamen Lauten spricht, wird er so spärlich, so spät und auch da oft noch nicht recht begriffen — zuletzt gewöhnlich eben von denen, die sich am meisten einbilden, das Gras wachsen zu hören —, erscheint sein Tagewerk der Menge am rätselhaftesten und mit trefflicherem Instinkte als ein voll scheuer Neugierde betrachtetes Mysterium. Ja, eine geheimnisvolle Kraft webt in den berufenen Dienern der „romantischesten Kunst", die schon Schopenhauer und nach ihm Martin Deutinger mit den Fähigkeiten einer magnetischen Somnambule verglich, die Aufschlüsse über Dinge gibt, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Diese wunderbare Ahnung, die, wie gesagt, bisher erst zweimal blitzgleich in der Geschichte der Musikästhetik aufleuchtete, scheint mir von nun ab nachdrücklichster Beachtung und Erforschung wert, um endlich zu allgemeiner befriedigenden Resultaten zu gelangen, als es bisher der Fall sein konnte bei dem gleich eingangs gerügten Verfahren, stets ein Stück aus dem Gesamtkomplexe der Erscheinungen herauszureißen und trotzdem das Ganze daraus ableiten zu wollen. Wobei regelmäßig das Komische vorfiel, daß man immmer nur vom Eindrucke des Tonmaterials auf den Hörer redete, die Hauptperson, den genialen Komponisten, aber ganz vergaß, ihn, dessen besondere Fähigkeit (nochmals sei es betont) das vorhandene reale Tonmaterial samt allen ihm von Haus aus innewohnenden psychischen Werten (hoch, tief, stark, schwach, konsonant, dissonant) doch erst mit mächtigem Griffe umfaßt, aus ihm das seinen Absichten gemäße auswählt, gruppiert und wie die Flamme sich selbst verzehrend, diese Schale mit einem Kerne, seiner einzigartigen Individualität erfüllt. Die so geschaffene neue, idealisierte, biologisch gesprochen: Phylo- zur Ontogenese abkürzende Realität (man wird doch zumindest dem Stimm-, Pianoforte-, Orchesterklang eine solche nicht absprechen wollen?!) bringt er nun vors Ohr des Apperzipierenden, und an diesem ist es, das Urbild der Komposition aus ihr wiederzuerkennen. Wie mir solches erst jüngst wieder zur freudigen Ueberraschung eines Freundes mit dem ersten Satze seiner letzten Klaviersonate gelang, dessen Stimmung ich als diejenige eines schönen, milden, etwas schwermütigen Herbsttages bezeichnete, welche der Verfasser auch tatsächlich darin zum Ausdruck bringen wollte. Besonders leitete mich dabei neben dem d moll die von gewissen Tonlinien ausgehende Vorstellung der fliegenden weißen Fäden, welche das Ende der heißen Jahreszeit verkünden: ein abermaliger Beweis für in die Musik hineinzulegenden und herauszulesenden realen Gedanken- und Gefühlsgehalt. Die Seele des Tondichters ist demnach das M e d i u m zwischen dem im Universum waltenden Geiste (vergl. Pythagoras' tief und schön empfundenes Wort von der „Harmonie der Sphären") und der Masse der stumpferen Durchschnittsmenschen. Und nicht nur bildlich ist dieser Satz gemeint, vielmehr in wortwörtlichster Bedeutung, weisen doch die in sog. „spiritistischen" Sitzungen z. B. seinerzeit von der Eusapia Paladino vollführten Experimente auf das Vorhandensein noch unbekannter, der Schwerkraft, den Röntgenstrahlen, dem Radium verwandter Naturkräfte hin, welche der Art ihrer Manifestation nach ganz wohl auch im künstlerischen Schaffensprozeß tätig sein könnten. (Siehe auch das hierhergehörige, bereits in meinem Artikel „Kunst und Hypnose", Heft 11 Jahrg. 1920 dieser Zeitschrift, Gesagte.) Ob nicht auch in diesen mediumistischen Fällen, die fast ausschließlich Mädchen und Frauen der niederen, ungebildeteren Volksschichten betreffen, verkleidete Sexualität im Spiele ist, mögen die Aerzte untersuchen; sprechen würde dafür das von Zeit zu Zeit auftretende unwiderstehliche Verlangen nach Entladung der angesammelten Spannung durch Abhalten einer „Séance", bei der dann schon nach Voraussage sehr gut „gearbeitet" wird, die verblüffendsten Sachen sich ereignen, indessen andere Male die Kräfte fast oder ganz versagen: die genaueste Analogie zur künstlerischen Inspiration, welcher der davon Befallene selbst mit Hintansetzung aller Rücksichten gegen sich und Mitmenschen unbedingt Gehorsam leisten muß, in welcher ihm wie im Traume Hunderte von Takten (H. Wolf), Hunderte von Versen (Nietzsches „Zarathustra") binnen kurzem aus der Feder fließen, ohne daß nachträglich daran etwas zu bessern wäre. Es wiederholt sich da beim Manne im Geistigen der nämliche Vorgang, der beim weiblichen Medium vermöge seiner animalischeren Natur und geringeren Intelligenz mehr in der physiologischen Region befangen bleibt, weshalb die Ergebnisse der letzteren nur wenig Abwechslung bieten und beinahe ohne seelisches Moment sind. Dann, verrät die von der exakten Wissenschaft nunmehr anerkannte Wünschelrutengängerei auf Vorkommen von Wasser oder Erzen nicht einzelnen Menschen vorzugsweise gegebene besondere Empfindlichkeit für derartige Einflüsse und dadurch ein näheres Verhältnis zu den geheimnisvollen Urgewalten, welche man sonst nur mehr im Tierreich und bei demselben noch nahestehenden, von der „Kultur" unbeleckten Völkerschaften antrifft? Auch das Hellsehen ist kein völlig leerer Wahn, und so dürfen wir im menschlichen Körper so manche Vermögen wohnen sehen, die vielleicht nur bewußt zu werden, eine systematische Uebung brauchen, um allgemeiner verbreitet zu sein. Warum also soll nicht auch der besonders fein besaitete Musiker imstande sein, die elektrischen Schwingungen und Strahlungen, auf die wohl die mannigfachen gedanklichen und gefühlsmäßigen Aeußerungen zurückzuführen sein mögen, deutlicher wahrzunehmen als viele, viele andere, sie (natürlich instinktiv) auf das Gebiet der verwandten (am Ende gar identischen?), ebenso labilen Tonwellen zu übertragen und auf diese Weise, wenn auch nicht Schritt für Schritt, so doch in großen Umrissen, wie es das aller Kunst zugrunde liegende Gesetz der Vereinfachung erfordert, Empfindungen nach Rhythmus, Dynamik und Harmonie, deren naturgegebenem Mutterschoße dann die entsprechende, vom Temperamente und anderen Charakterzügen des Komponisten eigentümlich gefärbte Melodie entblüht, in Klängen wiederzugeben? Ueber welch letztere Relationen im Zusammenhange mit Erörterungen über Tonmalerei ein andermal ausführlicher gehandelt würde, falls diese Zeilen Interesse finden oder — wie ich vermute — willkommene Gegenrede auslösen.

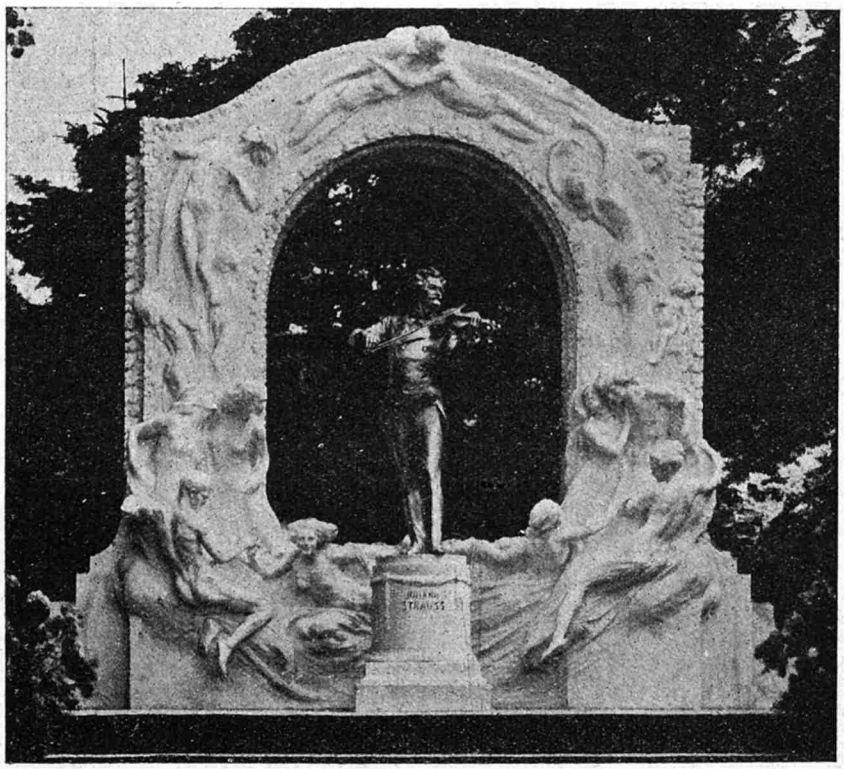
Bewußt bin ich mir, mit den schließlich aufgestellten Vergleichen und Annahmen kaum weiter als Schopenhauer und Deutinger gekommen zu sein, denn hier sind wir, soviel wenigstens mir bekannt, noch auf völliger **terra incognita**. Der auf die Tonkunst angewandten Psychologie bezw. Psychophysik und Psychoanalyse eröffnet sich sonach ein weites, überaus anziehendes Arbeitsfeld, dessen Früchte in 50 oder 100 Jahren der Musikästhetik wahrscheinlich ein wesentlich anderes, **sit venia verbo** monistischeres Gepräge geben werden, als ihr, unbeschadet bereits getaner wertvoller Einsichten in die phantastischen Abgründe ihres Wesens, heute zu eigen ist.

Der Zweck des Vorliegenden ist einstweilen erfüllt, wenn es die Aufmerksamkeit auf das noch unerforschte Land zwischen den Sphären, Körpern und Seelen des Alls, auf das außer dem materiellen auch dynamische und psychische Element, das es beherrscht, lenkt, besonders aber, wenn in Anerkennung dieser Maximen die zeitgenössische Kritik ihren, wie das oben gegebene abschreckende Konterfei der modernsten Musik lehrt, unfruchtbaren, ja verderblichen, weil rein technischen **l'art pour l'art**-Standpunkt zu überprüfen beginnen und sich der schon präzisierten Stellung und Bedeutung des Komponisten am Webstuhle der Tonkunst wieder erinnern wollte. Er ist der Träger und das Maß des Schönheitsgedankens, er schenkt der Welt das Ideal, das wie die Theorie so auch die Aesthetik dann nur nachhumpelnd zu rechtfertigen vermag. Er ist der Prometheus, der dem an sich toten Stoff Odem einbläst, der den hungernden Menschen das Feuer der beseligenden Musik vom Himmel herabholt, und mögen ihn als der Welt Lohn auch die Geier des Neides, der Niedertracht anfallen, ungebeugt steht er da im Gefühle seines Reichtums, den ihm niemand rauben kann, seiner in tiefsten Schachten des Seins wurzelnden, das Um und Auf aller Kunst bedeutenden, faszinierenden Persönlichkeit.

# Johann Strauß-Denkmal.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Am 26. Juni des Jahres wurde im Wiener Stadtparke ein Denkmal für Johann Strauß enthüllt. Fast genau 22 Jahre nach seinem Tode (er starb 3. Juni 1899). Das Denkmal stammt von Edmund Hellmer. Die in Bronze gegossene und vergoldete Figur Strauß', auf einem Steinsockel stehend, hält die Geige unterm Kinn und der Fiedelbogen streicht über die Saiten. Hinter dem Standbilde wölbt sich ein weißer Marmorbogen, der im Relief einen Reigen von nackten, in Schleier gehüllten Idealgestalten zeigt. Auf zwei Postamenten rechts und links waren noch die Gestalten des Rathausmannes und des Donauweibchens geplant. Die durch die gegenwärtigen Verhältnisse unerschwinglich gewordenen



Johann Strauß-Denkmal im Wiener Stadtpark.

Gußkosten machten jedoch die Ausführung des Planes unmöglich und so kam es, daß uns der Anblick dieser beiden Zutaten — erspart geblieben ist. Sie hätten gewiß nicht zur Verschönerung der ohnehin mit Figuren überladenen und keineswegs stilvollen Aufmachung beigetragen, sie hätten vielmehr wie die Verherrlichung eines seinerzeit in Wien viel gesungenen, scheußlichen Gassenhauers angemutet, der sich bemüßigt gesehen hatte, die beiden genannten Wahrzeichen Wiens in ein höchst abgeschmacktes Duett zu verwickeln. Man hat sie also — Gott sei Dank — fortgelassen, und die für sie bestimmten Postamente mit Blumen geschmückt. Die kanariengelb vergoldete Figur Strauß' ist in bekannter Manier bis ins Detail ausgeführt, kein Knopf fehlt an dem in Bronze gegossenen Frackanzuge und Geige und Fiedelbogen sind so naturgetreu als möglich. Das Gesicht des Walzerkönigs ist ausdrucksvoll modelliert und die Pupillen der ins Weite blickenden Augen sind durch ausgebohrte Löcher dargestellt, wodurch offenbar der bekannte, charakteristische, scharfe Blick des Meisters versinnbildlicht werden soll. —

So hat also richtig unser großer Johann Strauß auch sein Denkmal in Metall und Stein. Aber ein weit schöneres hat er in den Herzen der musikalischen Menschheit erworben. Der Name Johann Strauß birgt alles, was die Musikstadt Wien und das letzte Geheimnis ihrer unwiderstehlichen Anziehungskraft ausmacht. In Johann Strauß kam alles zum Ausdrucke, was Wien an musikalischer Rasse in sich hat, die Stadt, von der schon im Jahre 1548 Wolfgang Schmeltzl gedichtet hatte:

„Mehr Musicos und Instrument
Findt man gewißlich an khainem end."

Der melodische Sinn, der kecke Rhythmus, die Heiterkeit samt der mit ihr unzertrennlich verbundenen Schwermut. Ein Zauber geht von dieser Stadt aus, dem sich kein in ihrem Weichbilde lebender und schaffender Künstler entziehen konnte. In die schwersten und ernstesten Tonwerke Glucks, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, in die modernsten Kompositionen Bruckners, Mahlers, Bittners schlich sie sich ein die Wiener Weise, die die trockenen Kritikaster seit den ältesten Zeiten als „Banalität" bezeichneten, die aber siegreich über das engbefangene Gelehrtenurteil hinwegschritt und die Herzen der Hörer gefangen nahm. Und es gehört zu den bezeichnendsten Begebenheiten im Musikleben unserer Stadt, daß Brahms einmal, als er von einer schönen Frau auf einem Balle um ein Autogramm gebeten wurde, ihr auf den Fächer die Anfangstakte der „schönen blauen Donau" notierte und darunter schrieb: „Leider nicht von mir!" —

Die Bedeutung Johann Strauß' als schaffender Musiker liegt erstlich einmal auf dem Gebiete des Tanzes, und hier vornehmlich des Walzers. Dieser Reigentanz, im Gegensatze zu dem früheren „Kontertanz", bei dem die Tänzer sich gegenüberstanden, geht auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück, wo er in den niederen Volksschichten geübt wurde. Das gegenseitige Anfassen beim Tanze galt damals als ordinär und unsittlich. Allein der verlockende Rhythmus des $^3/_4$-Taktes, das wirbelnde Drehen des sich eng umschlingenden Paares barg eine mächtige, werbende Gewalt in sich, so daß das „Walzen" bald auch in die besseren Ballsäle Eingang fand, und schließlich zum Alleinherrschenden, ausgesprochen wienerischen Tanze wurde. Parallel mit dem Zunehmen der Beliebtheit des Tanzes geht selbstverständlich auch die Ausbildung der musikalischen Form. Ursprünglich bestand der Walzer aus zwei 8taktigen Perioden, an die sich gewöhnlich ein Trio schloß. Die unzureichende Kürze dieser Form ergab die Notwendigkeit, sie für den Tanzsaal zu erweitern. Dies geschah zunächst durch geistloses Aneinanderreihen einer Folge, meist zwölf an der Zahl, von solchen „Walzern". Die Beliebtheit dieser Kompositionen griff so um sich, daß es selbst Beethoven und Schubert nicht verschmähten, solche Walzerperioden zu komponieren. Einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung des Walzers bedeutete Lanner, der dem eigentlichen Walzer überaus geistvoll und kunstreich gearbeitete Einleitungen voranstellte. Diese Uebung übernahm unser Johann Strauß von ihm und begründete den modernen Wiener Walzer, der mit einer ausführlichen, fast wie eine Ouvertüre oder ein Prolog anmutenden Einleitung beginnt, die so recht dazu geeignet ist, die notwendige Stimmung wachzurufen, aber auf lange in Bann zu halten und zu stauen, bis beim Einsetzen des Walzers der $^3/_4$-Takt mit elementarer Wucht losbricht und alles was Beine hat mit sich fortreißt. Der Walzer selbst ist auch kein planloses Aneinanderreihen von kurzen Perioden mehr, sondern ein formvollendetes Kunstwerk aus einem Gusse, mit einem eingeschalteten Trio in der Mitte sowie einer Coda, die aus den Elementen des Walzers gebildet wird.

Ueber die von Johann Strauß gewonnene Form ist der Wiener Walzer nicht mehr hinausgewachsen, sie hat darin vielmehr die höchste, kunstvollste und vollendete Gestalt erreicht. Im Gehalte, in der musikalischen Erfindung ist der Wiener Walzer nach Johann Strauß rapid herabgesunken und hält heute, trotz Beibehaltung der hochentwickelten Form, bei einem geistlosen, inhaltsleeren Getue. Johann Strauß aber mit seinen Walzern hat die Welt erobert, und von deren weiten Verbreitung läßt sich ein Bild gewinnen, wenn man darauf hinweist, daß Strauß' Witwe die photographische Abbildung einer Musikkapelle besitzt, die die Widmung trägt: „Dem Walzerkönig Joh. Strauß — die Hawaische Kapelle in Honolulu!" —

Das zweite Gebiet, auf dem Johann Strauß zu unerreichter Bedeutung gelangte, ist die Operette. Die „Fledermaus“ und der „Zigeunerbaron“ haben Eingang in die seriösesten Opernhäuser gefunden. Man pflegt sie dort als „Komische Oper“ zu bezeichnen. Ein großes Unrecht, und eine falsch angebrachte Schamhaftigkeit. Strauß' Kompositionen auf diesem Gebiete sind echte und rechte Operetten, mit allem und jedem, was der Ehrentitel „Operette“ einstmals bedeutete. Ich sage: einstmals. Denn heute ist diese Gattung in Verruf geraten und zur Afterkunst herabgesunken. Zu Strauß' Zeiten aber war es anders. Da galt die Operette noch etwas, da ging sie noch mit fröhlich lachenden Augen und gerade gewachsenen Gliedern über die Bühnen und erfreute das Ohr und Herz von ebensolch gestalteten Menschen. Da war sie noch eine ehrliche Kunst. Auch in dieser bedeutet Johann Strauß den Gipfel der Entwicklung. Auch hier ging es nach ihm, langsam aber sicher bergab, bis wir dort landeten, wo wir heute stehen, bei jener wüsten Industrie verkrüppelter „Schlager“-Spekulationen. Und so kommt es, daß Johann Strauß das Feld behauptet. Wann immer Menschen von musikalischer Kultur nach unkomplizierter, heiterer, sinnenfroher Musik der Sinn stehen mag, dann greifen sie nach den Kompositionen Johann Strauß'. Wer sich Sorgen vertreiben will, der legt sich ein Notenblatt von Johann Strauß aufs Pult. So war es, so ist es und, wie die Dinge stehen: so wird es noch lange bleiben. Denn im Reiche der leichtgeschürzten Muse ist Strauß Alleinherrscher und nirgends sind Zeichen wahrnehmbar, die in absehbarer Zeit sein Imperium mit Erfolg zu bedrohen vermöchten.

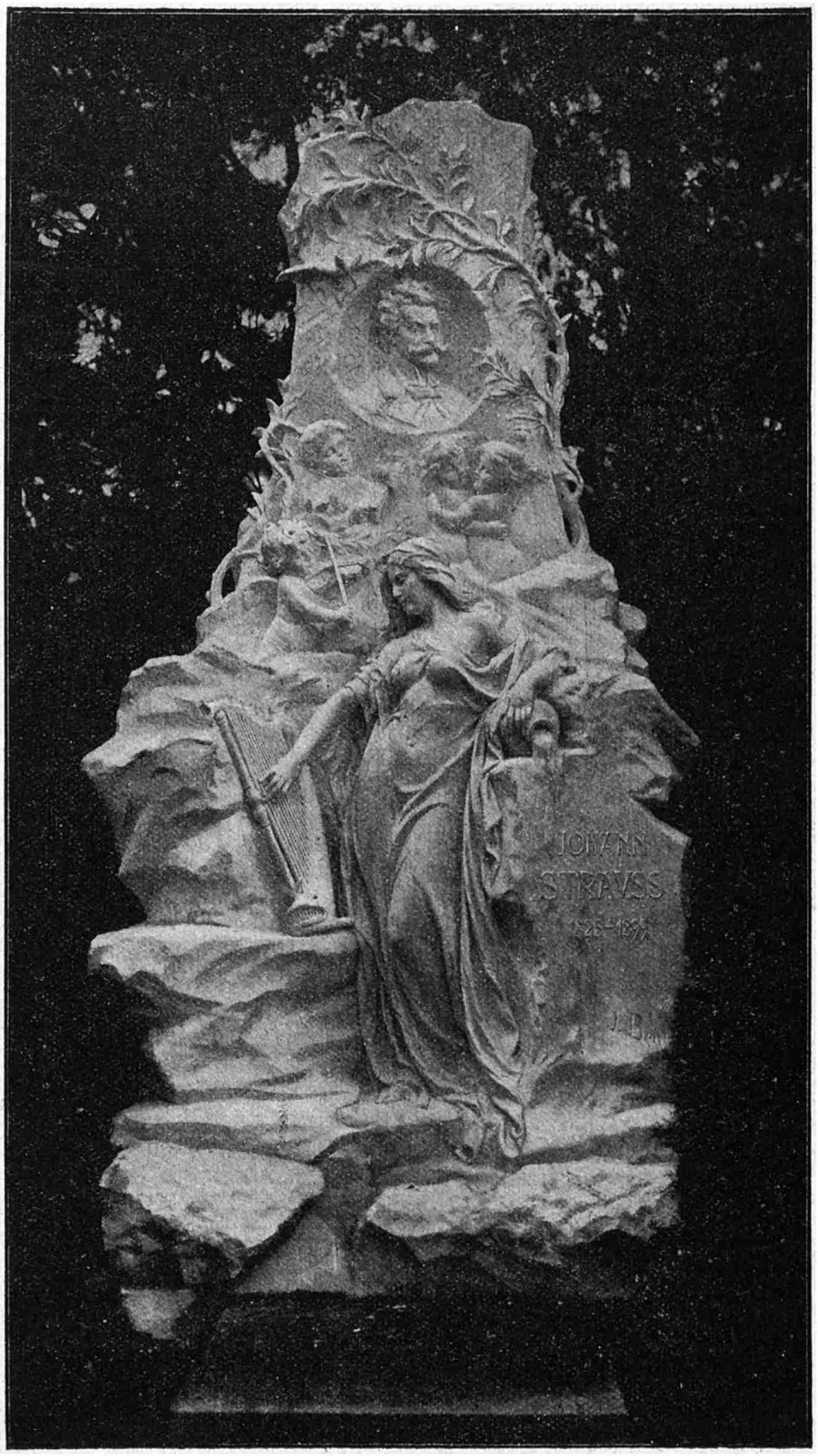
Ein Bild seines Denkmals möge hier beigefügt sein. Aus mehr als einem Grunde aber halte ich es für angebracht, diesem eine Abbildung seines Grabdenkmals auf dem Zentralfriedhofe gegenüberzustellen.

# Ewald Straeßer.

Von Dr. Walter Georgii (Köln a. Rh.).

Vor dem Richterstuhl der Geschichte entscheidet in der Kunst nur der innere Wert. Ob ein schaffender Künstler zu seiner Zeit konservativ erscheint oder den Radikalen zugezählt wird, ist für spätere Zeiten gleichgültig. Die mitunter vertretene Ansicht, den Linksstehenden gehöre die Zukunft, ist — so allgemein ausgesprochen — falsch. Die Werke der bedeutenden Revolutionäre haben sich sogar vielfach nicht so lange frisch erhalten wie diejenigen mancher Zeitgenossen oder gar älterer Meister, die sich nicht eigentlich als Bahnbrecher betätigten. Gluck, der in der Geschichte der Oper neben Monteverdi und Wagner zu den großen Reformatoren zählt, Berlioz, der geniale Neuerer auf symphonischem Gebiete, — beide haben beträchtlich an Wirkung verloren, und der Stern von Bachs Söhnen, die den beispiellosen Stilumschwung um die Mitte des 18. Jahrhunderts in vorderster Reihe erkämpft haben, ist längst verblaßt, während das Verständnis für die ungeheure Größe Johann Sebastians, der nicht den Anfang einer neuen, sondern den krönenden Abschluß einer älteren Periode bedeutet, noch in der Gegenwart sich immer mehr ausbreitet; sein eigener Sohn Christian aber nannte ihn „die alte Perücke“. Der Fachmann ist eben nicht selten geneigt, die in einem Kunstwerke hervortretenden neuen Bestrebungen für schöpferische Begabung an sich zu halten. Doch nur diese, und zwar vor allem im engeren Sinne, nämlich soweit sie sich auf seelische Werte erstreckt, besitzt fort und fort wirkende Kraft.

Urteilt man vom Parteistandpunkt aus, so gehört unter unseren Zeitgenossen Ewald Straeßer, der hochangesehene rheinische Tondichter, ins konservative Lager. Er macht nicht durch kühne Neuerungen von sich reden und verschmäht äußerliche Effekte. Und doch haben einige seiner Kompositionen, besonders die beiden ersten Symphonien, eine Verbreitung gefunden, wie sie nur wenigen Werken der Gegenwart beschieden ist; sie sind von den bedeutendsten Meistern des Taktstockes in fast allen großen Städten unseres Vaterlandes, in Oesterreich, Holland, in der Schweiz, den skandinavischen Ländern, in Nordamerika usf. aufgeführt worden. Diese Erfolge verdankt Straeßer, wie gesagt, nicht der Verwendung irgendwelcher äußerlich blendender Mittel, geschweige denn der Reklame, um die er sich gar nicht




Das Grabdenkmal von Johann Strauß auf dem Wiener Zentralfriedhof.

bekümmert, sondern allein dem starken inneren Gehalt seiner Werke, der unmittelbaren, schlichten und ehrlichen Art, in der er sich musikalisch ausspricht, seinem frischen, rheinischen Temperament, das seinen Schöpfungen nicht selten einen mitreißenden Schwung verleiht, und nicht zuletzt seiner vorbildlichen Beherrschung der großen Formen, die ihn zum geborenen Symphoniker stempelt. Hier verfügt er über alles erforderliche Rüstzeug: großzügige Erfindung, vortreffliche Verarbeitung der thematischen Einfälle, ausgesprochene Sicherheit in der kontrapunktischen Gestaltung und meisterhafte Instrumentation. In dieser Hinsicht bedeutet unter seinen in der Oeffentlichkeit bereits bekannten Kompositionen die zweite Symphonie einen Gipfelpunkt.

Neben den Symphonien spielt Kammermusik in Straeßers Schaffen die Hauptrolle — schon zahlenmäßig, aber auch nach ihrem Werte. Da sind zu nennen ein Klavierquintett, eine Sonate für Violine und Klavier, ein Klaviertrio, ein Klarinettenquintett, ein vom Berliner Tonkünstlerverein preisgekröntes Bläserquintett und vier Streichquartette (Op. 12 Nr. 1 und 2, Op. 15 und Op. 42). Dem Straeßerschen Kammermusikstil ist schon früh eine erstaunliche Abgeklärtheit eigen; besonders in den Streichquartetten herrscht ein wundervolles Ebenmaß von Form und Inhalt. Entzückt so mancher Satz durch frühlingssonnige Anmut und prickelnde Frische, so zeichnen sich wieder andere durch edlen Ernst und Tiefe der Empfindung aus. Das vorwiegend auf einen düsteren Ton gestimmte vierte Streichquartett stellt ein ganz ungewöhnlich reifes Meisterwerk dar. (Es ist bei Peters erschienen, die zwei ersten Quartette und das Klarinettenquintett bei Simrock, die übrigen Kammermusikwerke bei Tischer & Jagenberg.)

Straeßer hat beinahe alle Gebiete der Musik kultiviert: neben den symphonischen und kammermusikalischen Werken befinden sich eine Reihe stimmungsvoller Lieder, die z. T. auch instrumentiert sind (bemerkenswert besonders Op. 20, 30 und 31, erschienen bei Tischer & Jagenberg), Chöre, darunter der viel gesungene Männerchor „Ein Tag im goldenen Licht", und schließlich eine Anzahl von Klavierstücken. Unter den letztgenannten ragen eine sechssätzige Suite und zwei Rhapsodien hervor. Die anderen — „Stimmungsbilder" Op. 7, „Drei Stücklein" Op. 18a und sechs ohne Opuszahl bei Bisping erschienene „Vortragsstücke" — sind teils Skizzen, teils Gelegenheitskompositionen; für sich allein betrachtet, geben sie keinen Begriff von der Bedeutung, die Straeßer in seinen Symphonien und seinen besten Kammermusikwerken erlangt, werden aber namentlich im Anfangsunterricht willkommen sein, wo an geeigneten neuzeitlichen Kompositionen kein Ueberfluß herrscht. Auch für Violine und Klavier sowie für Cello und Klavier hat Straeßer einige kleine Stücke geschrieben.

Zeigt sich seine Begabung auf diese Weise als ungemein vielseitig, so kann man ihn doch keineswegs als Vielschreiber bezeichnen. Im Gegenteil — für einen Vierundfünfzigjährigen besagt die Opuszahl 46, die Straeßer zuletzt erreicht hat, nicht viel. Wie fast bei allen Künstlern, welche auf die innere Stimme horchen, so wechseln auch bei ihm Zeiten geringerer Fruchtbarkeit mit solchen ab, in denen ein großes Werk unmittelbar aufs andere folgt. In den letzten zwei Jahren sind nicht weniger als drei neue Symphonien entstanden. Die dritte wird kommenden Winter durch Mengelberg in Amsterdam aus der Taufe gehoben und sodann von Nikisch in Berlin aufgeführt werden. Die Uraufführung der vierten hat sich bereits Fritz Busch für Stuttgart gesichert. Wo die fünfte zuerst erklingen wird, steht noch dahin; das Werk reift soeben erst seiner Vollendung entgegen. In der vieljährigen Pause zwischen der zweiten und dritten Symphonie sind drei Orchesterstücke, „Frühlingsbilder" betitelt, entstanden; diese kleine Suite, 1913 von Abendroth uraufgeführt, hat dank ihrer echt volkstümlichen Musizierfreudigkeit eine ansehnliche Verbreitung gefunden, die derjenigen der beiden ersten Symphonien nicht viel nachsteht. Als symphonische Jugendwerke, die schon lange vor der ersten, 1909 von Fritz Steinbach uraufgeführten Symphonie geschrieben worden sind, seien zuletzt eine Tragödienouvertüre und ein „Prolog" für großes Orchester erwähnt.

Ueber Straeßers Leben ist nicht viel zu berichten. Es hat sich im ganzen in sanften Bahnen vollzogen und entbehrt der aufregenden Kurven. Er ist 1867 zu Burscheid geboren, einem kleinen Städtchen des landschaftlich so reizvollen „Bergischen Landes". Ein leidenschaftlicher Naturfreund ist er bis auf den heutigen Tag geblieben; Naturschönheit hat ihm oft die Anregung zum Schaffen gegeben. So ist die erste Symphonie während eines Aufenthaltes in der Schweiz, die zweite am holländischen Meeresstrande entstanden. 1892 wurde Straeßer als Theorielehrer ans Kölner Konservatorium verpflichtet, dessen Schüler er selbst einige Jahre gewesen war. 1907 verließ er das berühmte Institut, um sich nur noch seinem eigenen Schaffen und dem privaten Kompositionsunterricht zu widmen. Bei dieser Gelegenheit fand in Köln zu Ehren des Fünfzigjährigen, dem bald darauf der Professortitel verliehen wurde, ein dreitägiges Straeßer-Fest statt, auf dem unter anderem Adolf Busch ein damals neues Violinkonzert des Meisters spielte. Seit einigen Monaten ist Straeßer Lektor für Musiktheorie an der Kölner Universität.

---

# Hans Pfitzner und die Dresdner Staatsoper.

Von Carl Johann Perl (Dresden).

Zum drittenmal innerhalb dreier Jahre wird die Leitung der sächsischen Staatstheater erneuert. Am 1. September tritt Dr. Reucker, der bisherige Züricher Theaterdirektor, den seit 2½ Jahren verwaisten Posten des Dresdner Intendanten an, nachdem man dem Operndirektor Scheidemantel kurzfristig gekündigt hat. Mit der Ernennung Dr. Reuckers tritt die seit dem Tode Ernst v. Schuchs mehr oder weniger energisch betriebene Suche nach einem Generalmusikdirektor in ein neues Stadium, um so mehr, da die gegenwärtigen Verhältnisse an der Staatsoper — im Schauspielhaus rechnet man zurzeit mit keinerlei wesentlichen Veränderungen — es dringend nötig erscheinen lassen. Es fehlt seit Jahren in Dresden die Persönlichkeit eines überragenden Musikers, und wenn die Staatskapelle aus eigener Initiative Fritz Busch zum Dirigenten ihrer Symphoniekonzerte für das nächste Jahr verpflichtete, so geschah dies einzig und allein in der Absicht, mit dieser Berufung den ersten entscheidenden Schritt zu einer gründlichen Reorganisation zu tun. Das dauernd vor einer Krise stehende sogenannte reinsozialistische sächsische Ministerium sucht nun, beraten von unzähligen Seiten, den neuen Mann, der neben dem Intendanten die Leitung der Dresdner Oper in die Hand nehmen soll, und seit geraumer Zeit wechseln die Namen erst- und zweitklassiger Dirigenten ab, die für diesen Posten in Aussicht genommen sind.

Bedeutete schon die Berufung Dr. Reuckers für viele eine beträchtliche Ueberraschung, so muß fast mit einer ebensolchen bei der Besetzung des für das Dresdner Musikleben um so viel wichtigeren Postens des Generalmusikdirektors gerechnet werden, und es ist an der Zeit, sich über den Stand der Dinge, wie sie in Dresden sind, zu äußern.

Mit dem Heimgang Ernst v. Schuchs, der die Dresdner Oper in den letzten zwanzig Jahren zum letzten Male zu einem europäischen Ereignis gemacht hatte, verlor die musikalische Welt und mit ihr Dresden einen der genialsten Opernkapellmeister. Seine seither nicht übertroffenen italienischen Aufführungen und der hinreißende Schwung, mit dem er den ihm wesensverwandten Richard Strauß in Dresden uraufführte und stilistisch zum Vorbild für Europa interpretierte, haben Schuch mit der Glorie des zwar äußerlichen, aber ungemein sympathischen, von Temperament, Grazie, Eleganz und unwiderstehlichem Charme durchlebten Kapellmeisters umgeben, der, ein durch und durch gewiegter Theatermann, über ebensoviel Politesse wie Jovialität verfügte, um im höfischen Dresden vor 1914 seine unumschränkte Stellung einzunehmen. Seither hat sich vieles geändert. Ein Musiker aus solchem Holz ist heute immerhin denkbar, vielleicht auch zu erlangen, schwerlich aber wird er auch nur annähernd die gleichen Wirkungsmöglichkeiten in Dresden, wie es heute ist, vorfinden oder je sich schaffen können. Er würde unweigerlich dem Fabrikbetrieb zum Opfer fallen, je nach seiner Eigenart Wagner oder Puccini besser dirigieren, würde im Doppelkampf mit Personal oder Verwaltung entweder zermürbt, ruiniert oder bequem, resigniert werden und schließlich seinen Stolz daransetzen, die Dresdner Oper auf einer immer noch achtbaren Höhe eines großen Stadttheaters gehalten zu haben, das gute Geschäfte und brauchbare Vorstellungen macht, womit ja in den Augen der meisten das Beste geleistet wäre.

Nun ist gerade die Dresdner Theatergeschichte reich an Schicksalen, die mit heutigen Verhältnissen in Parallele gezogen, die mit heutigen Augen betrachtet werden können. Was zuvörderst ins Auge springt, ist der gegenwärtige Mangel einer schöpferischen Persönlichkeit in Dresden, die nicht bloß die Aufmerksamkeit der Welt auf die ehemalige

sächsische Residenz lenkt, sondern die als Kulturfaktor an der Spitze eines von edelsten Traditionen geschmückten Institutes getragen, von der eigenen Autorität, der Menge ein geachteter Verkünder, dem Personal ein verehrter Meister, imstande wäre, in die Reihe der erlauchten Theaterleiter Dresdens Hasse, Naumann, Weber, Wagner einzutreten. Auch für einen solchen Mann stellen sich die Verhältnisse heute von Grund auf verändert dar, jedoch er tritt ihnen bewußt entgegen: Sein Wunsch und Wille endet nicht mit dem Heute, die Saat, die er sät, braucht ihre Zeit, und ist sein Dresdner Wirken auch für später nur eine Episode seiner Biographie, für die Gegenwart bedeutet es das Um und Auf. So war es jedesmal und ebenso wäre es diesmal.

Daß ein Weber und Wagner in Dresden fast nur dirigiert haben soll, will einem kaum glaublich erscheinen, und doch ist es so. Und ob der Kampf gegen eine Welt, wie ihn Weber gegen die italienische Oper gekämpft und gewonnen hat, geringer war als der heutige gegen die bekannten und oft besprochenen Uebelstände eines Theaterbetriebes, ist zweifelhaft. Es sind keine Utopien, die hier phantastisch entwickelt werden; ein Mann, vielleicht der einzige in Deutschland, wäre für diesen Dresdner Posten gut genug: Hans Pfitzner. Denn Dresden hat noch ein Band, das seine Opernbühne über all das Weh vergangener Jahre hinweg mit jenen großen Traditionen verknüpft, und jene von Nietzsche einst geweissagten Reste stärkerer Geschlechter sind in keiner Persönlichkeit stärker vereinigt als in der Hans Pfitzners, von dem die erhoffte verspätete Schönheit und Vollkommenheit für die Musik dem deutschen Volk geschenkt ward.

Man möge sich doch darüber klar werden, was es heißt, einen Mann wie Pfitzner heute mit einem solchen Posten zu betrauen. Seine Bedeutung als Komponist, als Opernkomponist, hier abzuhandeln, wäre zwecklos. Sie ist längst auf jenen „zehn Seiten großer Musik" gebucht. Gerade in letzter Zeit tritt Pfitzner neuerdings als Dirigent hervor, was die feinerzeitige Tätigkeit in Straßburg wieder in Erinnerung bringt. Was Pfitzner dort als Operndirektor in den Jahren 1909—15 geleistet hat, wo er, ebenso Kapellmeister wie Regisseur, den Meisterwerken deutscher Klassik und Romantik einen Aufführungsstil schuf, der vorbildlich wurde für jene Opernbühnen, die das Wagner-Wort „Ehrt Eure deutschen Meister"... auf ihr Schild erhoben, was Pfitzner dort erreichte, steht vereinzelt in der Geschichte der Oper. Wer vollends Pfitzner dirigieren sah, Regie führen sah, weiß, welch überragendes Talent diesem Künstler innewohnt, den keine Mißgunst und Verkanntheit und kein Unverständnis auch nur eine Handbreit von seinem Ideengange abdrängen konnten.

Für Dresden wäre Pfitzners Wirksamkeit eng mit den Werken Webers, Marschners, Wagners verknüpft, mit Werken, die er szenisch und musikalisch auf einen Stil festlegen würde, der durch andere Generationen diesem Theater erhalten bliebe. Seine überragende Stellung im deutschen Musikleben verbürgte Dresden die Beachtung der ganzen Welt. Seine Persönlichkeit, die er für echte Kunst von eh und je ganz einsetzte, könnte die Dresdner Opernbühne noch einmal zu einem Hort deutscher Musik machen. Ist die sächsische Staatsoper erst ein besser oder schlechter gehendes Stadttheater geworden, so ist es zu spät, so wird sie nie mehr etwas anderes werden. Heute ist die Möglichkeit noch gegeben. Erkennt Dresden die Bedeutung dieser Stunde, so werden wir und unsere Enkel der Tat gedenken, die einer ähnlichen vor hundert Jahren gleicht, der die Dresdner Oper heute noch alles verdankt: der Berufung Webers. Diesmal aber werden wir dabei gewesen sein.

---

# In Sachen Prof. Dr. A. Prüfers und Dr. H. Holles.

Mit steigender Verwunderung habe ich die von Dr. H. H. unterzeichnete Besprechung meiner kleinen Arbeit „Die Musik als tönende Faust-Idee" in Heft 19 des laufenden Jahrganges Ihrer „Neuen Musik-Zeitung" gelesen. Denn in seiner Erregung hat der Verfasser leider die Grenze des Anstandes und ruhiger Besonnenheit überschritten. Aber auch sachlich sehe ich mich genötigt, die Anfechtbarkeit der mir vorgeworfenen „Entgleisungen meines erbärmlichen Stiles" zurückzuweisen.

Seit wann ist es dem Kunst- oder überhaupt einem Schriftsteller verwehrt, zum Beweise der von ihm aufgestellten These Zeugnisse berufener älterer Kunstrichter anzuführen? Daß ich dieses Rechts in besonders ausgiebigem Maße mich bedient habe, lag in dem Bestreben, diesen in der Gegenwart fast oder gänzlich vergessenen Zeugnissen die ihnen zukommende Würdigung angedeihen zu lassen, da sie zur Belehrung meiner Zuhörer, sowie des weiteren kunstgebildeten Publikums einen wertvollen Beitrag bieten. Wie üblich habe ich auch meine Schriftennachweise im Anhang zusammengestellt. — Die erste der mir vorgeworfenen „Katheder-blüten" also stammt aus — Hans von Bülows meisterhafter Erläuterung von Wagners Faust-Ouvertüre und auf diese Abhandlung habe ich sogar im Text meiner Arbeit selbst, auf S. 30 unten aufmerksam gemacht, was, ich gebe es zu, vielleicht richtiger im Anhange, zusammen mit den übrigen benutzten Quellen, hätte geschehen sollen. Doch hätte gerade meine Anführung der Bülowschen Abhandlung schon vorn im Text dem Herrn Kritiker die Nachprüfung erleichtern und ihm den Nachweis erbringen können, daß meine von ihm angeführte „Katheder-blüte" über den Stoff der Faust-Ouvertüre wörtlich dieser Abhandlung entlehnt ist! (Hans von Bülow, Ausgewählte Schriften, S. 148.) Auch das später von mir angeführte Wort, dessen Wahrheit leider auch für die Gegenwart besteht, daß „ein unvorbereitetes, großes Publikum, in dem die Halbbildung das allzeit schnell fertige Wort führt, diesen Weltunterschied (zwischen bloßer Luxuskunst und den Offenbarungen von Erlebtem und Empfundenem durch wahrhafte Künstler) nicht besser herausahnen wird, als z. B. ein deutsches Parlament" — auch diese „Katheder-blüte" konnte der Kritiker bei Bülow nachlesen. — Aus der Erörterung über meine Erläuterung von Franz Liszts Faust-Symphonie sei nur der eine Satz des Kritikers hervorgehoben: Ein neuerer Theoretiker ... sucht aber ... dieser Meinung entgegenzutreten (nämlich der weitverbreiteten, daß die berühmte Einleitung dieses Satzes sich auf einer Folge übermäßiger Dreiklänge aufbaue). Warum führt Herr Dr. H. meinen Satz nicht vollständig an?: „Ein neuerer Theoretiker, Johannes Schreyer, sucht aber, auf den Schultern der bahnbrechenden Harmonielehre Hugo Riemanns stehend, dieser Meinung entgegenzutreten." „Offenbar ist Liszt — so sagt Schreyer an der betreffenden Stelle S. 216 seines in Dresden bei Holze & Pahl 1905 erschienenen Buches — bei der Konzeption dieser Einleitung von Gehörvorstellungen ausgegangen ... usw." Also auch hier ist die Nachprüfung des von mir herangezogenen Werkes nicht erfolgt. — Der Charakter des dritten Satzes der Faust-Symphonie ist rein musikalisch dem Scherzo der Beethovenschen-Symphonie (den Zusatz IX. hat der Kritiker gemacht!) am verwandtesten, jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen. Auch hier wird meine Darstellung unvollständig wiedergegeben: Faustens Erinnerung an seine Liebe, in der er aus tiefster Brust aufzuseufzen, nach entschwundenem Glück sich zu sehnen und nach längst verlorenem zurückzugreifen scheint. Also eine Unterbrechung des Mephistos Wesen schildernden, dämonisch fortreißenden Scherzosatzes durch diese lyrisch anmutende Stelle, wie sie aus dem Geiste der dem ganzen Werk zugrundeliegenden poetischen Idee hervorgeht, aber dem rein musikalischen Scherzocharakter der älteren symphonischen Form nicht entspricht, so wenig, wie die späteren gespenstigen Mahnrufe der gestopften Hörner in c moll und cis moll. Dies habe ich mit dem Zusatz: jedoch usw. sagen wollen, was aus dem Zusammenhang für jeden unbefangenen Leser meines Erachtens ohne weiteres einleuchtet.

Es sei dem Angegriffenen gestattet, schließlich noch eine andere Kritik seiner Faust-Schrift anzuführen, die, aus philosophisch sachkundiger Feder stammend, vor allem ihrer philosophischen Grundlage gerechte Würdigung zuteil werden läßt. Prof. Dr. Friedrich Nade, der von Paul Moos mit Recht gerühmte feinsinnige Aesthetiker beurteilt die Schrift als „den Leser fesselnd und in den Bann der Gesamtstimmung schlagend, so daß er schließlich selbst in dem musikalischen Faust-Element zu schwimmen" meint. Sehr glücklich und treffend ist der Titel der Schrift: „Die Urzusammengehörigkeit der Musik als Weltseele mit Faust als deren persönlicher Spiegelung der Weltidee!" — Es sei daraufhin dem unbefangenen Leser das Urteil überlassen, ob der Verfasser unwürdig ist, an der Wirkungsstätte Riemanns „den Studenten so etwas vorzureden und warum sich ein ernster Verlag bereitgefunden hat, so etwas zu drucken." — Prof. Dr. Arthur Prüfer.

* * *

Nirgends in meiner Besprechung des Prüferschen Buches habe ich dem Verfasser vorgeworfen, daß er zuviel ältere Kunstrichter zitiere; ich behauptete nur, daß in ihren Zitaten die einzigen Werte seines Werkes liegen. Auf das „besonders ausgiebige Maß" der Zitate (wie es in der Entgegnung heißt) macht also nur Herr Prof. Prüfer selbst aufmerksam. — Die erste der von mir angeführten „Katheder-blüten" soll von H. v. Bülow stammen. Zunächst: Herr Prüfer meint damit die dritte der ihm von mir vorgeworfenen Entgleisungen. Die beiden ersten: die Romanphrase „Jahre vergingen" und die ein sehr geringes Maß von Logik und Sprachempfinden beweisende Behauptung, daß Wagner in Paris auf „der Jagd nach Ruhm und kümmerlichen Erwerb" war, werden bescheiden übergangen. Da ich es aber nicht mit Herrn Prüfers Bescheidenheit, sondern mit seinem phrasenhaften Stil zu tun habe, lege ich Wert darauf, daß sie nicht übersehen werden, während sie Herr Prof. Prüfer geflissentlich nicht mitrechnete. Also: die von Herrn Prüfer als erste angezogene, in Wirklichkeit dritte Zitierung soll von H. v. Bülow sein. Aus Herrn Prüfers Darstellung erhält der mit seiner Schrift: „Musik als tönende Faust-Idee" nicht Vertraute den Eindruck, als habe Herr Prüfer Bülow zitiert (er selbst schreibt: „wörtlich entlehnt"!) und als hätte ich im Uebereifer eine aus Bülow zitierte Stelle für eine Entgleisung von ihm ausgegeben. Hierzu ist richtigstellend zu bemerken: die „wörtlich entlehnte" Stelle ist nirgends als solche kenntlich gemacht, es sind weder Anführungsstriche, noch Fußnote noch Bülows Name in Parenthese vorhanden. Zwar wäre es „vielleicht (bei einem wörtlichen Zitat!!) richtiger gewesen", die Quelle im Quellennachweis zu nennen, aber Herr Prüfer hat ja auf diese Abhandlung im Text selbst als Quelle aufmerksam gemacht. Nur steht dieser Hinweis auf Bülows Buch (auf S. 30, also zwei Seiten später als die von mir angezogene Stelle) in gar keinem unmittelbaren, inneren Zusammen-

hang eben mit dieser Stelle, ist aber auch nichts weniger als eine Quellenangabe für die „Entlehnung" des Herrn Prof. Dr. Prüfer. Der Hinweis bei Prüfer lautet: „Auf die nähere Erläuterung des musikalischen Baues des Wagnerschen Werkes einzugehen, ist hier nicht der Ort. Nur sei für musikalische Leser auf die kongeniale Darstellung hingewiesen, die Hans v. Bülow ... in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Band 45, Nr. 6 und 7 den 1. und 8. August 1856 (Sonderausgabe Leipzig C. F. Kahnt 1860, Neudruck in H. v. Bülows ausgewählten Schriften, Leipzig, Br. & H. 1896) gegeben hat." Aus diesem Grund lag und liegt für mich kein Anlaß vor, nachzuprüfen, inwieweit die Stelle wörtlich bei Bülow steht und ob sie in anderem Zusammenhang nicht ein ganz anderes Gesicht bekommt.

Auch die nächste von mir angegriffene Stelle hätte ich, wie mich Herr Prüfer belehrt, bei H. v. Bülow nachlesen können. Das hätte ich natürlich gern getan, wenn er nur auch diese „Entlehnung" als solche überhaupt und als geistiges Eigentum Bülows kenntlich gemacht hätte. Aber wenn mich Herr Prüfer hier festzunageln versucht, so beweist er, daß er nicht nur nicht zu schreiben, sondern auch nicht zu lesen versteht. Denn wer meine Fortsetzung zu dem zitierten Satz über die Halbbildung, dessen Wahrheit leider auch für die Gegenwart besteht, liest, muß sogleich merken, daß es mir hier nicht um Verurteilung einer stilistischen, sondern einer sachlichen Entgleisung zu tun war. Als Schlußfolgerung aus den von mir gemachten Zitaten (das vorausgehende „Und so weiter" zeigt ja klar an, daß ich die Reihe der zu bemängelnden Entgleisungen abgeschlossen habe) wollte ich feststellen, daß Herrn Prüfer keine Berechtigung zukommt, über ein „unvorbereitetes, großes Publikum, in dem die Halbbildung das allzeit schnell fertige Wort führt" sich aufzuhalten, da sein Buch infolge seiner fatalen Mängel und Schwächen eben nur diese Halbbildung fördert. Von dieser Ueberzeugung kann mich weder seine Entgegnung, noch seine eifrige, allerdings etwas verschwiegene Vorliebe für Bülows Schriften abbringen.

Warum ich im folgenden die Namen: Joh. Schreyer und Riemann überging? Erstlich, weil sie an der schlechten Sache Prüfers gar nichts änderten, mit diesem Sätzekonglomerat nichts zu tun haben, und zweitens, weil ich die falsche Gedankenverbindung der Sätze kürzer und schärfer herausheben wollte. Wird denn der weitverbreiteten „Meinung aller Kritiker", daß sich die Einleitung des ersten Satzes „auf einer Folge übermäßiger Dreiklänge aufbaut", durch die Behauptung widersprochen, „offenbar sei Liszt bei dem Entwurf dieser Einleitung von Gehörvorstellungen ausgegangen"? Könnte er bei der Konzeption der übermäßigen Dreiklänge nicht auch von Gehörvorgängen ausgegangen sein? Mir einen Vorwurf daraus machen zu wollen, daß ich bei Schreyer nicht nachgesucht habe, inwieweit er logischer zu denken vermag, ist doch nur ein trauriger Versuch, an einer Kritik herumzukritteln, an deren Richtigkeit man ernstlich nicht rütteln kann. Denn für die Korrektheit von Zitaten und für ihre logische Einordnung in den Text ist allein der Zitierende verantwortlich und nur an ihn brauche ich mich zu halten.

An meinem nächsten Zitat aus seiner Broschüre, wie übrigens auch an verschiedenen anderen, hat Herr Prüfer nichts auszusetzen, was ich mit Befriedigung feststelle. Dafür wurde wieder das nächste Mal zu seinem Mißfallen unvollständig zitiert. Nun, ich werde zu meiner Rechtfertigung im Zusammenhang zitieren, wodurch mir jede Begründung erspart bleibt: „Der Charakter dieses dritten Satzes ist rein musikalisch dem Scherzo der Beethovenschen Symphonie am verwandtesten, jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen: Faustens Erinnerung an seine Liebe, in der er aus tiefster Brust aufzuseufzen, nach entschwundenem Glück sich zu sehnen und nach längst verlorenem zurückzugreifen scheint. Doch sogleich vertritt ihm Mephisto wieder (?) den Weg. Den Gipfel erreicht seine Verhöhnung von Faustens Empfindungswelt in einem Fugenthema, das er (Mephisto?) in vollständiger, vierstündiger (sic!) Durchführung regelrecht behandelt, wie der Teufel des Dramas den (sic!) Schüler in der Maske des Professors (natürlich des Professors Faust) mit schneidender Ironie das ‚collegium logicum' liest. Doch bald ist der Lügengott des trockenen Tones satt ..." Sperrungen und Parenthesen sind von mir gemacht. Ich fügte „IX." zu Symphonie, weil vorher (S. 30) von ihr, freilich nicht sehr schön, gesagt wird: „wie denn die Werke der ‚neudeutschen Schule' überhaupt diesen Ausgangspunkt (nämlich Beethovens IX. Symphonie) in Anspruch nehmen." Diese gerügte IX. nehme ich als eine irrtümliche Ergänzung zurück und bemerke, daß nunmehr der erste der soeben zitierten Sätze bis zum Doppelpunkt noch ungereimter ist. In der Gegenüberstellung zweier bestimmter Sätze (des dritten Satzes der Lisztschen Faustsymphonie und des Scherzos der IX. Symphonie z. B.) hätte man das „jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen" sich als unbefangener Leser, wie ich es war, noch erklären können, ohne über die mangelhafte Stilistik im unklaren zu sein. Aber von dem Charakter eines einzelnen Satzes im Vergleich zu einem ganzen Satztyp, einer ganzen Reihe von Sätzen, zu sagen, er sei „am verwandtesten, jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen" bleibt trotz Herrn Prüfers Erklärung, wie er's gemeint hat, nicht nur wegen des unterbrochenen Charakters, mit dem hier anscheinend die Form gemeint ist, sondern auch wegen der Vermengung von Formbetrachtung und programmatischer Deutung unsinnig.

Daß für die Kompetenz seines „guten" Kritikers noch erst eine gute Kritik dieses Kritikers angeführt werden muß, macht das Lob der „philosophisch sachkundigen Feder" nicht stärker, auch wenn sie zuguterletzt in dem musikalischen Faust-Element zu schwimmen meint. Herr Prof. Prüfer bezeichnet sich als Angegriffenen und wirft mir vor, die Grenze des Anstandes und ruhiger Besonnenheit überschritten zu haben. Ich bin mir nicht bewußt, Herrn Prüfer angegriffen zu haben, ich bin weder unsachlich noch persönlich geworden. Ich habe lediglich sein Buch besprochen. Und meine Ablehnung wurde allerdings in dem Maße scharfer, als die innere Leere der Arbeit („innerliche" Leere würde Herr Prof. Prüfer hier sagen) immer krasser zutage trat. Auch nach mehrmaliger Durcharbeitung des Buches konnte ich, stets und von vornherein darauf aus, die guten Seiten herauszufinden, von der Ueberzeugung nicht abgehen, daß eine derartige Publikation unbedingt verurteilt werden muß, in einer Zeit, in der wir an Ueberproduktion leiden. Herr Prüfer mag sich meine (in der N. M.-Ztg. erscheinende) Besprechung des Kontrapunkt-Werkes von Ernst Kurth ansehen und er wird finden, wie ich ein Buch, das ich für bedeutend und für einen großen Gewinn halte, ausführlichst und begeistert zu loben vermag. Im übrigen aber könnte ich die Reihe von Zitaten aus Prüfers Broschüre fortsetzen; ich begnügte mich mit den in Heft 19 angeführten, weil ich die Belege für hinreichend und den Platz für das Heranziehen weiterer Entgleisungen nicht für ausreichend hielt. Dr. Hugo Holle.

## Musikbriefe

**Kassel.** Es ist heute nicht leicht, das Musikleben einer Stadt auf einer guten künstlerischen Höhe zu halten. Einmal liegt es an der Hast und Unstetigkeit der Menschen, die durch die wirtschaftliche Lage gezwungen sind, ihren Blick mehr auf materielle Dinge zu lenken, und dann stehen die Finanzen fast jeder Stadt so, daß zur Unterstützung der Kunst in den seltensten Fällen etwas übrig bleibt. So ist es dann gekommen, daß das Musik- und weiter auch das gesamte Kunstleben in den Händen weniger liegt, die leider dem Geschmack der Masse des Publikums zuviel Zugeständnisse machen. Kassel ist eine musikalische Stadt. Das untersteht keinem Zweifel. Aber bedauerlicherweise haben sich Mängel im Musikleben eingestellt, die für die musikalische Erziehung ihre Folgen noch zeigen werden. Die vielen guten Konzerte und auch die Aufführungen im staatlichen Theater sollen nicht verkannt werden, dennoch fallen sie im Vergleich zu dem unglaublichen Kitsch, der dem Publikum in jeder Form geboten wurde und wird, nicht schwer genug ins Gewicht. Kassel hat zurzeit zwei Theater, die Abend für Abend Operetten seichtester Art und „musikalische" Schwänke übelster Sorte aufführen. Das Staatstheater teilt sich in Schauspiel und Oper. Die guten Konzerte sind leider auch nicht so zahlreich, daß sie die Masse unkünstlerischer Veranstaltungen aufwiegen. An Orchesterkonzerten sind nur die Beethoven-Konzerte des staatlichen Kapellmeisters Robert Laugs zu nennen, die wahrlich Lichtblicke sind. Sie stehen einzig da und werden in dem geschichtlichen Ueberblick über Kassels Musikleben nicht unerwähnt bleiben dürfen. Robert Laugs ist schlechthin genial als Konzertdirigent zu nennen. Nicht nur eine virtuose Bewältigung des Stoffes, auch nicht die raffinierte Herausarbeitung der einzelnen Themen kennzeichnen ihn als einen Musiker ersten Ranges, sondern die innige Verschmelzung mit den Kunstwerken, die er zur Aufführung bringt. Weit davon entfernt, das als eine Großtat hinzustellen, wenn ein Dirigent ohne Blatt dirigiert, so zeugt es von einer hervorragenden geistigen Beherrschung, die ihm doch eine freiere, aus der künstlerischen Notwendigkeit heraus geborene Selbstverständlichkeit in der Wiedergabe ermöglicht. In jedem Takt fühlt man den Vollblutmusiker. In letzter Zeit führten ihn Gastspiele in viele deutsche und auch ausländische Großstädte, in denen er Triumphe feierte. Einmal hieß es bereits, Laugs verlasse Kassel; es ist jedoch zu hoffen, daß die Regierung ihn der Stadt erhält. — Dr. Ernst Zulauf, ebenfalls staatlicher Kapellmeister, ist mit seinem Madrigalchor lobend zu erwähnen. Ueberhaupt sind die Chöre, die alle aufzuzählen fast ein Unding ist, meist gut. Zu nennen sind da der Oratorienverein, der Philharmonische Chor, der a cappella-Chor und der städtische Konzertchor. Solistenkonzerte gab es erschreckend wenige. (Reine Klavierkonzerte überhaupt nicht.) Ein Instrumentaltrio, Zulauf (Klavier) — Kromer (Geige) — Bender (Cello), gab vier Kammermusikabende, ohne jedoch voll und ganz die Erwartungen zu erfüllen. Hermann Dettmer und Siegfried Karg-Elert und Heinrich Möller gaben Orgelkonzerte. Karg-Elert löste den nachhaltigsten Eindruck aus; ebenfalls interessierten einige seiner zur Aufführung gebrachten Kompositionen. Die Oper, die durch das Schauspiel sehr behindert wird, schränkte sich selbst noch durch Operetten-Aufführungen ein, brachte jedoch unter Leitung der Kapellmeister Laugs, Zulauf und Pauli manche herrliche Aufführung zustande. Nach Beendigung der Junifestspiele mit Tristan und Isolde, Parsifal und den Meistersingern, die uns als Gäste die Damen Morena, Branzell, Kurt, Rethberg und die Herren Ritter, Plaschke, Braun, Burg, Geis, Hudt und Henke brachten, ruht das Musikleben bis auf ganz wenige des Erwähnens unwerte Veranstaltungen. Im allgemeinen weht eben kein frischer Wind im Opernbetrieb. Es ist bewundernswert mit welcher Gleichgültigkeit der Spielplan am Schaffen der Lebenden vorübergeht.

Man bewegt sich auf den ausgetretenen Pfaden des ehemaligen Hoftheaters. Das gilt leider nicht nur von der Oper zu sagen, sondern auch von den Konzerten. Abneigung für das Neue wird man schließlich bei jedem Publikum begegnen. Das ist aber keineswegs ein Grund, das Moderne zu vernachlässigen. Dazu gibt es hier genug Konzertpublikum, das nach der Bekanntschaft mit neueren Meistern lechzt. Was kennt man z. B. von Pfitzner? Ein paar harmlose Liedchen. Was von Richard Strauß? Ein einziges Chorwerk (die paar Lieder, die hin und wieder in den Konzerten auftauchen nicht gezählt), das Dr. Walter Pauli mit dem Philharmonischen Chor zur Aufführung brachte. Von Max Reger hörte man auch nur wenige Lieder, die seine schwächsten Kompositionen sind. Kein Klavier-, kein Orgelkonzert! Obgleich Kassel in der Stadthallen-Orgel eines der vorzüglichsten Instrumente überhaupt besitzt. Eine Stadt von gut 150 000 Einwohnern müßte ein regeres und künstlerisch mehr durchgebildetes Musikleben entfalten. Heinz Feise.

*

**Kiel.** Der Musikwinter ist vorüber. Die Reichen gehen auf Reisen. Die Musik, soweit sie für dieses Publikum vorbereitet und ausgeführt wird, versinkt in ihren Sommerschlaf. Warum? Man sollte meinen, daß die schöne Jahreszeit, die prangende Natur, die helle Sonne alle künstlerischen Saiten des Menschen heller und vernehmlicher erklingen ließe; aber die Unnatur unserer Konzerte, die kalte Nüchternheit oder auch die heiße Stickluft unserer Säle, der ungeheure Ernst der Programme, die Anspannung der eigenen Urteilskraft — wir wollen ja die Musik verstehen und erst vermittelst der Logik kommt uns der Genuß —, alles das wirkt dem ungebundenen Triebe des Wanderns entgegen. Wer es sich noch leisten kann, macht Reisen zur Kur, zum Vergnügen und zum Renommieren. Findige Unternehmer haben sich das längst zunutze gemacht: sie veranstalten Musikfeste, zu denen man „reisen" kann. Unsereiner bleibt im Lande und greift, wenn er Zeit und Neigung dazu hat, zur Feder und berichtet seinen Gesinnungsgenossen, was er Schönes im Laufe der Zeit gesehen und gehört hat, was die heimischen Künstler und Kunstgenossen geleistet und wie sie das Kunstleben gefördert haben. Und dabei kommt es weniger auf das „Was" als auf das „Wie" an. Wir haben ein gutes Theater mit mittleren Kräften, wie wir sie bezahlen können, wir haben eine glänzende Bühnentechnik, um die uns manche große Theater beneiden können. Wir haben einen arbeitsfreudigen, unermüdlichen Intendanten, der keine Schlamperei auf der Bühne durchgehen läßt, wir haben einen temperamentvollen Dirigenten, der die Musik nicht als Nebensache ansieht und sie, wenn es sein muß, gegen den Druck der äußeren dekorativen und szenischen Einrichtung verteidigt. Beide, der Dr. Alberty und der Kapellmeister Richter, haben eine Carmen-Aufführung zustande gebracht, die das Entzücken der ganzen Stadt erregt hat. Gelegentlich der kommenden Kieler Herbstwoche soll die Oper als Festvorstellung wiederholt werden. Noch größer war die musikalische Arbeit bei der Einstudierung der „Elektra". Wir wollen sie gern anerkennen mit dem leisen Bedauern, daß so viel künstlerische Kraft so wenig ästhetisches Wohlgefühl oder gar sittliche Erhebung hervorbringen konnte, trotz der großen Mühe, die sich die Vertreterin der Hauptrolle, Frau Clairmont, gab, moderne Hysterie in antike Größe zu verwandeln. Mit Uraufführungen können wir nicht paradieren, aber eine neue Oper haben wir doch gehört, ein Werk des Magdeburger Komponisten Hans Albert Mattausch, das bis jetzt erst in Magdeburg und in Bremen aufgeführt worden ist. „Graziella" heißt die Oper und E. H. Bethge hat ein wirksames Libretto dazu geschrieben, ein Stück heiß pulsierenden, italienischen Volkslebens, gesättigt mit Lieb und Lust, urwüchsiger Wildheit, Verschlagenheit und Frömmigkeit. In dieses Milieu ist die arme, träumende Graziella gestellt, das Weib eines Gastwirts, dessen gewissenlosem, lustgierigen Bruder sie an ihrem Hochzeitstage zum Opfer gefallen ist. Zu schwach, um die Wahrheit zu gestehen, erlebt sie alle Qualen des von der Brutalität ihrer Umgebung und ihren eigenen Gewissensbissen gepeinigten Weibes, bis sie zum Schluß sich aufrafft, den Verführer tötet, ihre Schuld beichtet und im Verein mit dem stets geliebten und liebenden Gatten die Ehre und den Frieden des Hauses wiederherstellt. Wirksame Ensembleszenen, Chöre und Tänze beleben das Ganze. Darstellerisch war die Aufführung wohl nicht ganz auf der Höhe: unseren nordischen Künstlern wird es schwer, südländische Volkscharaktere lebenswahr wiederzugeben. Um so besser war die musikalische Leistung. Herr Mattausch, der zur Leitung der Oper gekommen war, verstand es, die feinsten Nuancen aus seiner Partitur herauszuholen. Er zwang das Orchester zur unbedingten Gefolgschaft, ließ es machtvoll anschwellen, prägnant phrasieren und wiederum abdämpfen, wenn der bel canto auf der Bühne es verlangte. Frau Clairmont in der Titelrolle sang u. a. ihr Gebet ganz ausgezeichnet, desgleichen Herr Zabinger in der Rolle des Verführers sein Ständchen zur Laute. Herr Schüller gab den eifersüchtigen Ehemann mit voller Hingabe an die ihm gutliegende Partie. Auch der Chor hielt sich gut und sang vor allem sein Lied „Raus aus dem Haus und ins Leben hinein" mit großer Verve. Etwas Liedartiges, Weiches, Einschmeichelndes zeigen überhaupt alle guten Stellen der Oper, die im übrigen ganz auf italienische Gesangskunst mit moderner, aber nicht raffinierter Instrumentation eingestellt ist. Der Erfolg war, vor allem an dem Abend, an welchem der Komponist selbst dirigierte, ein durchschlagender. Prof. Bessell.

*

**Leipzig.** Die letzte Erstaufführung unseres Stadttheaters war Puccinis Einakterzyklus („Der Mantel", „Schwester Angelika", „Gianni Schicchi"). Ueber Buch und Musik ist in diesen Blättern schon des öfteren gesprochen worden, so daß sich ein Eingehen hierauf erübrigt. Die Vorstellung war gut vorbereitet und hatte einen lebhaften Erfolg. Aus der großen Zahl der Mitwirkenden seien erwähnt Aline Sanden als lasterhafte Vorstadtdirne Georgette; Liane Martiny als Schwester Angelika, deren klug angelegter Leistung nur nach Seite der Darstellung hin größere Vertiefung zu wünschen war; Frida Schreiber (Fürstin); Paula Engert, besonders bemerkenswert in der glänzend durchgeführten Episode als „Frettchen; Ernst Possony, der als Marcel und Gianni Schicchi zwei scharfumrissene Charaktere zeichnete. Unbefriedigend waren die Frauenchöre, denen die straffe Disziplin fehlte. Prof. Otto Lohse und Dr. Max Hochkofler, diese zum ersten Male selbständig als Operndirigent tätig, waren mit bestem Gelingen um eine verständnisvolle Interpretation bemüht. Spielleiter Karl Schäffer fand für die beiden äußeren Stücke aussprechende Szenerien, für das Zweite hatte er nicht das gleiche sichere Gefühl, so daß die Wirkung eine ungünstige war. — Zu begrüßen ist die Wiederaufnahme von Paul Grasners erfolgreicher Oper „Don Juans letztes Abenteuer" in den Spielplan des Neuen Theaters. Starkes Empfinden, kraftvolle Erfindung und vornehme Haltung zeichnete die Musik aus. Die melodischen Bögen sind von angespannter Lebhaftigkeit des Ausdrucks erfüllt, die musikalische Arbeit ist fein und gediegen, die Instrumentation (in der die liebevolle und eigenartige Behandlung der Flöte besonders auffällt) wohlklingend, so daß selbst die kühnsten Dissonanzbildungen viel von ihrer Schärfe verlieren. Erfreulich ist die Behandlung der Singstimmen, die jedem hohlen Pathos aus dem Wege geht und sie zu schönster Geltung kommen läßt. Die Aufführung unter Karl Schäffers Regie war vorzüglich. Gut abgestimmte Bühnenlieder schufen einen stimmungfördernden Untergrund für das äußere Geschehen. Ernst Possony, äußerlich wohl kaum der ideale Don Juan, den man größer und schlanker und rassiger sich wünscht, ließ über dem charakteristisch vertieften Spiel die Erscheinung vergessen und überraschte durch seine noble Auffassung der Rolle. Die Cornelia der Aline Sanden bestach vor allem durch die vornehme Art, mit der sie die niederen Instinkte eines verderbten Trieblebens glaubhaft zu machen wußte. Prof. Otto Lohse ging nachspürend auf die Absichten des Komponisten ein und feuerte durch seine lebensprühende und temperamentvolle Stabführung das Orchester zu einer hervorragenden Leistung an. In der zweiten Aufführung, die vom Komponisten selbst dirigiert wurde, sang Liane Martiny die Cornelia. Als Schauspielerin nicht bedeutend genug kam sie nirgendwo über ein gutes Mittelmaß der Gesten und des Mienenspiels hinaus. Flammende Leidenschaft und explosive Heftigkeit darzustellen sind ihr versagt; am glaubhaftesten war sie noch, wo eine gewisse Weichheit ihrem Naturell entgegenkam. Ueber die toten Punkte der darstellerischen Leistung mußte der prachtvolle Edelklang ihrer Stimme und eine feingeschliffene Gesangskultur hinweghelfen. — Zur Erinnerung an die vor 100 Jahren erfolgte Erstaufführung kam Webers „Freischütz" neu einstudiert als Festvorstellung heraus. Es ist bedauerlich aber auch erstaunlich, daß die Aufführung unter einer ganzen Reihe von Unzuträglichkeiten litt. Versehen, Unsicherheiten, falsche Einsätze, unreines Singen (besonders der schwach besetzten und demzufolge wirkungslosen Männerchöre und des Ensembles der Brautjungfern) durften in solchem Maße nicht vorkommen. Die Besetzung mit Hans Müller (Kaspar), Hans Lißmann (Max), Liane Martiny (Agathe) und Cläre Hansen-Schultheß (Aennchen) in den Hauptrollen war zwar an sich in guten Händen, genügte aber keineswegs idealen Anforderungen. Es rächt sich immer, wenn Sänger Partien übernehmen (müssen?), die ihrer natürlichen stimmlichen Veranlagung zuwiderlaufen. Wärmste Anerkennung verdiente das prächtig spielende Orchester unter der schwungvollen und belebten Leitung von Prof. Otto Lohse. Die Inszenierung hatte Paul Weißleder besorgt. Seine Reformarbeit beschränkte sich in der Hauptsache auf die Landschaftsbilder des ersten und letzten Aktes, die mit bemerkenswertem Geschick gestellt waren. Die Wolfsschlucht, seit jeher das Sorgenkind aller Freischütz-Aufführungen, war von Neuerungen so ziemlich verschont geblieben. Es scheint wirklich unmöglich zu sein, hier mit der Ueberlieferung zu brechen und einmal etwas zu schaffen, was dem Zuschauer nicht zumutet, sich das denken zu müssen, was er tatsächlich sehen und erleben soll. — Gonnods „Margarete" stand gleichfalls nicht auf besonderer Höhe. Die Szenerie war provinzmäßig; das Ballett quälte sich erfolglos damit ab, eine kaum zu überbietende Gedankenarmut vor Emma Grondona zu tanzen; die Chöre waren stimmlich matt. Unter den Neubesetzungen stand Cläre Hansen-Schultheß im Vordergrund des Interesses. Die gesangliche Leistung der ausgezeichneten Künstlerin ließ kaum einen Wunsch offen, darstellerisch dürfte sie die Schlichtheit des einfachen Bürgerkindes, das sie zudem sonderbarerweise mit brünetter Perücke spielte, stärker betonen. Rudolf Bockelmann (Valentin) kam schauspielerisch über gut gemeinte Andeutungen nicht hinaus, als Sänger verspricht er eine Zukunft. Mit dem Siebel wußte Paula Engert noch nicht allzuviel anzufangen; beizeiten zu bekämpfen ist ihre Neigung, unrein zu singen. Als musikalischer Leiter verhalf Alfred Szendrei den Schönheiten der Gounodschen Partitur zu bester Wirkung. — Von Interesse war ein dreimaliges Gastspiel des Kammersängers Otto Wolf vom Nationaltheater zu München, das übrigens eines pikanten Beigeschmacks nicht entbehrt. Gelegentlich eines Auftretens in seiner Vaterstadt Bernburg hatte sich nämlich der Künstler aus irgendwelchen Gründen veranlaßt gesehen, nach Schluß der letzten Gastspielvorstellung von der Rampe

aus eine recht temperamentvolle Ansprache an das Bernburger Publikum vom Stapel zu lassen, in der er sich ziemlich unverblümt über die Kritik im allgemeinen und im besonderen ausließ. Daraufhin kam nach Bekanntwerden seines Gastspielabschlusses nach Leipzig zufolge einer diesbezüglichen Anregung der anhaltischen Presse der Beschluß der hiesigen Ortsgruppe des Ortsverbandes der Sächsischen Presse zustande, die Besprechungen über Otto Wolf zu unterlassen. Das scheint das richtige Verfahren gewesen zu sein, denn er gab nunmehr eine Erklärung des Bedauerns über den Zwischenfall ab, worauf der „Boykott" aufgehoben wurde. Otto Wolf verfügt über einen glanzvoll strahlenden, wohllautgesättigten Tenor. Ausgezeichnete Technik, vorbildliche Deutlichkeit der Aussprache und die grundmusikalische, vornehme Art zu singen ergeben im Verein mit dem prachtvollen Material eine Summe von Vorzügen, die in dieser Vollendung selten beisammen zu finden sind. Schauspielerisch hielt er sich von billigen Mitteln frei und fesselte durch maßvolles, doch innerlich belebtes Spiel. Die stärksten Eindrücke hinterließ sein Tristan. Es war dies dieselbe Vorstellung, in der die Kammersängerin Frida Schreiber durch ihr bereits gemeldetes Verhalten alles auf den Kopf gestellt hatte. Trotz des späten Anfangs (8¼ statt 6 Uhr) und Endes der Oper (12¼ statt 10½ Uhr), trotz der Aufregungen für alle Mitwirkenden, die von Minute zu Minute auf das Eintreffen des rettenden Ratsautos mit dem Ersatz für die „erkrankte" Künstlerin warteten und denen nach dem zweiten Akt Prof. Otto Lohse zum Opfer fiel, so daß Kapellmeister Alfred Szendrei die Leitung des dritten Aktes zu übernehmen gezwungen war, trotz aller dieser mißlichen Umstände war der künstlerische Verlauf der Vorstellung mit Henriette Böhmer vom Stadttheater Halle als Brangäne durchaus befriedigend. Trotz des merkwürdigen Streiches, dem die für das Verständnis wichtige und deshalb unentbehrliche große erste Szene des zweiten Aktes zum Opfer fiel! — Am 27. Juni verabschiedete sich Georg Marion nach 38jähriger Wirksamkeit vom Leipziger Publikum, um sich in das Privatleben zurückzuziehen. Der Künstler kam 1883 unter Staegemann als Tenorbuffo an unsere Oper und hat in dieser langen Zeit die Gunst weitester Kreise in ausgedehntem Maße genossen. Eine Fülle köstlicher Gestalten zieht am geistigen Auge vorüber, wenn man diese vier Jahrzehnte zurückblickt: Veit, Georg, Jaquino und Monostatos, Basilio, Kilian und Scherasmin, Damian und Dancairo, die Hexe in Humperdincks „Hänsel und Gretel" (!), David, der Lehrbube und Minne, der Zwerg, um nur einige der bedeutendsten zu nennen. Scharfes Charakterisierungsvermögen, frischer, lebensvoller Humor, ein glückliches Improvisationstalent und nicht zuletzt eine auf Deutlichkeit der Aussprache und vorzügliche Technik basierte Gesangskunst zeichneten den letzten Künstler aus der bedeutungsvollen Aera Staegemanns aus. Wenn man bedenkt, daß Georg Marion nicht weniger als 5680mal als Sänger auf der Bühne stand, dann kann man ermessen, welche Unsumme von Arbeit der Unermüdliche, der seit 1901 auch als Spielleiter tätig war und außerdem seit 1911 als Gesanglehrer am Konservatorium wirkte, im Dienst seiner über alles geliebten Kunst geleistet hat. Mit Dankbarkeit werden alle seiner gedenken, die er im Laufe der vielen Jahre so oft beglückt und erheitert hat. Für die äußeren Ehren anläßlich seiner Abschiedsvorstellung als Veit in Lortzings „Undine", der ersten Rolle, die er in Leipzig spielte, dankte er mit warmen und bewegten Worten. Sie stellen seiner Bescheidenheit ein rühmliches Zeugnis aus.

Bernhard Egg.

*

**Zürich.** Es gibt etwas, das ungemein an ein Herbarium erinnert: dies Büschel abgetaner Konzertprogramme, deren Töne verflogen sind, wie der Duft getrockneter Blumen und die doch eingereiht sein wollen und müssen! Wie überall stand auch bei uns Beethoven im Vordergrund. In wohlüberlegter und unaufdringlicher Weise wurde ihm gehuldigt. Einzig die Streichquartette erschienen als Zyklus, von unserem musterhaft fleißigen und trefflich eingespielten Tonhallequartett der Herren W. de Boer, H. Schroer, P. Effek und Fr. Reitz dargebracht, und zwar nach Ablauf der üblichen Kammermusikabende. Die Symphonien und einige Ouvertüren wurden über die Abonnements- und Populärkonzerte verteilt, während der Gemischte Chor Zürich seine große Gemeinde mit der Missa solemnis erbaute. Mit Fidelio und Egmont wurde am Stadttheater gefeiert. Armer Fidelio, was wird aus dir in einer Zeit, in der lediglich das Auge die Regie führt und Ohr und Gemüt abgesetzt sind! Da wird singend auf Treppen geklettert, Ensembles werden zerspielt und schließlich erscheint die große Leonoren-Ouvertüre als Verwandlungsmusik zwischen Kerkerszene und Schluß, während hinter dem Vorhang vernehmlich gebaut wird. Der Prolog vor dem Finale! Auch eine Idee, aber wahrlich keine gute. Um gleich beim Stadttheater zu bleiben, bis zu seinem kläglichen Ende — es hat seit Dr. Reuckers Rücktritt überhaupt keine Direktion mehr und niemand weiß, wohin wir kommenden Winter treiben — ist eine wenig glückliche Neueinstudierung des Don Giovanni zu erwähnen. Wenig glücklich in der Besetzung — einzig Max Hirzel als Oktavio war hervorragend — und stellenweise unglücklich in der Inszenierung. Das Althergebrachte traf — wie auch beim Fidelio — öfter das Richtige. Die klassische Oper, die ohnehin ihre Gemeinde hat, ist nun einmal kein Schaustück; warum man sie durchaus dazu stempeln will, gar in einer Zeit, wo des Defizites Welle ohnehin das ganze Gebäude zu verschlingen droht? Auch Werke, deren Erfolg von vornherein fraglich ist, wie Schrekers Schatzgräber, könnten wegbleiben, wenn alles auf der Klippe steht. Trotz der begeisterten Einführung am Klavier, die Kapellmeister Konrad dem Werk zuteil werden ließ, verflog der Eindruck der ersten Aufführung bald, wie ein narkotischer Rausch und hinterließ einen leichten Widerwillen. Gewiß, wir haben uns immer etwas Weniges darauf eingebildet, in künstlerischen Dingen mit an der Spitze zu marschieren, aber wir (vielleicht auch die neuentstehenden Werke) werden wohl, der Zeitlage entsprechend, etwas bescheidener werden müssen. Gegenwärtig sammelt der Theaterverein für das arme Stadttheater. — Eine wonnige Theatererinnerung ist Smetanas Verkaufte Braut unter Nedbals anfeuernder Leitung. Die Programme der Abonnements- sowie der populären Symphoniekonzerte besannen sich zu rechter Zeit auf den Wunsch der Hörer. Es gab weniger Neues zu beurteilen, als Altes zu genießen und siehe da, die Lücken im Saale füllten sich. Ein Abend war ausschließlich Mozart, ein anderer Händel gewidmet. Das Cembalo als Soloinstrument (Wanda Landowska) feierte Triumphe. Uraufgeführt wurden zwei kleinere Werke schweizerischer Herkunft, eine Serenade in B dur für Orchester von W. Schultheß, die mir nicht zu seinen glücklichsten Eingebungen zu gehören scheint und von R. Laquai die — etwas rasselnde — Ouvertüre zu einer alten Komödie. Eine Ouvertüre des hier gänzlich unbekannten H. H. Wetzler zu Shakespeares „Wie es euch gefällt" fesselt durch die grüne Waldstimmung, ja, durch das Festhalten und Ausbreiten von Stimmung überhaupt! Neu für Zürich war Iberia, Images pour Orchestre von Debussy — mir fehlt für diese Zerfaserung der Gusto — und Capriccio espagnol für Orchester von Rimsky-Korsakow, der allerdings breit in der Erde und nicht wie Debussy in „einem Spanien der Träume" wurzelt. Neu war uns auch Hugo Wolfs symphonische Dichtung Penthesilea, deren erste Teile, innerlich Geschautes malend, mir höher zu stehen scheinen, als der tragische Gipfel seelischen Erlebens, den sie vorbereiten. Die Aufführungen des Gemischten Chores (wie die Orchesterkonzerte unter Volkmar Andreaes temperamentvoller Führung) bedeuten ebensoviele Höhepunkte: Manfred mit dem unvergänglichen Wüllner, Messias und Johannes-Passion (Erb in der Tenorpartie alle andern überragend). Solistenkonzerte gab es genug. Rosenthal, Lamond und Pembaur fielen ungefähr in die gleiche Zeit und erfreuten durch die Verschiedenheit ihrer scharf geprägten Naturen. Auch Wilhelm Kempff scheint seinen eigenen Stil zu finden. Zu den Werdenden gehören die drei Schwestern Kotanyi, die ihr Bestes im Zusammenspiel leisten (2 und 3 Klaviere). Nelly Kotanyi ist ein rassiges Klavier-Bravour-Talent. Duci de Kerekjarto uraufführte sein Violinkonzert in a moll. Er leistet darin das Tollste, was Violinsaiten hergeben, wäre nur die Begleitung — ob überhaupt für Orchester gesetzt, weiß ich nicht — nicht so gar erbärmlich, so gar nur notwendiges Uebel für den keck drauflos komponierenden Violinisten! Wanda Landowska legte sich in einem eigenen Abend für ihr geliebtes Cembalo ins Zeug. Der Schweizer E. Däniker und der hier ansässige J. Hoorenmann hatten sich die Riesenaufgabe gestellt, in ungefähr 50 Konzerten in der ganzen Schweiz Klavier-, Violin-, Sonatenabende mit ausschließlich modernen Werken zu geben. Ob der Plan in seinem ganzen Umfang gelang, weiß ich nicht. Trotz der für Kenner wirklich leckeren Programme — auch ein Schweizer Abend fehlte nicht — und der tüchtigen Ausführung war hier in Zürich der Saal beschämend leer. Ein langsamer Satz aus der d moll-Sonate des Berners Fritz Brun grub sich besonders in mein Gedächtnis. Auch der Berliner Domchor unter Rüdel hat uns wieder besucht und uns vor allem mit der Missa Papae Marcelli von Palestrina bereichert. Es gab noch vieles, das ich hörte und das ich nicht hörte. Alles aufzuspeichern ist einem einzelnen Menschen nicht möglich; ihm würde die holde Kunst zum Brechmittel. Augenblicklich haben wir die „Internationalen Festspiele" mit allerersten Namen und Programmen. Seltsame Inkonsequenz: Seit dem Kriege und seiner Kunstpropaganda sind die auswärtigen Künstler bei uns eines ablehnenden Empfangs gewiß — und doch führen manche Zeitungen die ständige Rubrik „Schweizer Kunst und Schweizer Künstler im Auslande" und doch schielen unsere einheimischen Virtuosen, und wahrlich mit Recht, hinaus über die viel zu eng gezogenen Grenzen unseres kleinen Vaterlandes. Seltsame Inkonsequenz, nun rufen wir selber die auswärtige „Konkurrenz", und zu welchem ungeheuren Massenaufgebot!

Anna Roner.

## Kunst und Künstler

— An der Akademie der Tonkunst in München wird mit dem kommenden Wintersemester ein Lehrstuhl für Kirchenmusik errichtet.

— Der Name Oskar Fried, der am 10. August 50 Jahre alt wurde, ist mit dem Gustav Mahlers eng verknüpft. Damit ist angedeutet, worin die Hauptbedeutung dieses Musikers liegt: er ist einer der bedeutendsten „Mahler-Spezialisten", eine Dirigentennatur, die im Ausdeuten Mahlerscher Symphonik nicht leicht zu überbieten ist. Auch als Komponist wirkt Fried, ein gebürtiger Berliner und Schüler von Humperdinck und Ph. Scharwenka, bedeutsam: „Das trunkene Lied" (Nietzsche), sein Präludium für großes Streichorchester, sein „Bläserstück" Op. 10 für 13 Bläser und 2 Harfen, seine zahlreichen Lieder und die Frauenchöre Op. 12 und 14 repräsentieren Schöpfungen einer starken und modern empfindenden Musikernatur.

— Professor Joseph Haas, seit 1911 Kompositionslehrer am Württ. Konservatorium für Musik (jetzt Hochschule) in Stuttgart, hat einen Ruf an die Akademie der Tonkunst in München erhalten und angenommen.

— Prof. Dr. Paul Klengel ist nach fast 30jähriger Leitung des Leipziger Universitäts-Sängervereins „Arion" von diesem Amt zurückgetreten. Sein Nachfolger ist der Thomas-Organist Günther Ramin.

— C. Wendlings Nachfolger als Erster Konzertmeister an der Stuttgarter Oper wird der Kölner Max Strüb, Schüler von Bram-Eldering und Träger des Mendelssohn-Preises.

— Der angekündigte Rücktritt des Intendanten des Sondershäuser Landestheaters Prof. Dr. Hugo Dinger aus Jena nach zweijähriger Tätigkeit ist zur Tatsache geworden. Die Gründe sollen auf dem Gebiete der „Differenzen mit dem Personal" liegen. Regierung und Presse haben einmütig die Verdienste des scheidenden Intendanten gewürdigt.

— Den dramatischen Lehrern der Opernschule an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien Rainer Simons und Alois Hofmann ist der Professortitel verliehen worden.

— Der schlesische Komponist Leo Kieslich hat ein neues Oratorium „Barrabas" vollendet, dessen Text der Regensburger Oberstudiendirektor Patin geschrieben hat.

— Die Musikabteilung der fürstlichen Hofbibliothek in Donaueschingen erhielt von Richard Strauß die Handschrift der „Ariadne auf Naxos".

— Ein Sextett für zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli und Kontrabaß Op. 18 und Drittes Streichquartett in G dur (Amselrufe) für zwei Violinen, Viola und Violoncell Op. 20, beide von Herm. Suter, ferner ein Streichquartett (Nr. 2 in c moll) Op. 33 von V. Andreae, werden im Herbst d. J. im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, erscheinen.

— Von Erwin Lendvai wird demnächst eine größere Sammlung von Männerchören heftweise im Verlage von B. Schotts Söhne, Mainz, erscheinen. Die Sammlung trägt den Titel „Neue Dichtung". In dem im September erscheinenden ersten und zweiten Heft werden unter anderen die Dichter Löns, Spitteler, Stef. Zweig, Kassak, Heynicke und Wallbach vertreten sein.

— Der Münchner Komponist Anton Reiß arbeitet an der Vollendung einer Singspieloper „Die Wirtin zur Linde" (Text von Adolf Färber-Steil).

— Generalmusikdirektor Boehe, der Dirigent des Pfälzischen Landessymphonieorchesters, hatte einen Ruf als städtischer Musikdirektor von der Stadt Saarbrücken erhalten. Boehe hat sich aber entschlossen, seiner bisherigen Wirksamkeit in der Pfalz treu zu bleiben.

## Erst- und Neuaufführungen

— Erich Pragers Oper „Hans Störrick" brachte es bei ihrer Uraufführung in Eisenach zu einem gewissen Achtungserfolge.

— Friedrich Weigmanns Oper „Der Klarinettenmacher" hatte bei ihrer Uraufführung im Stadttheater zu Trier starken Erfolg.

— Die Salzburger Mozart-Woche brachte eine musikalische Sensation: die Uraufführung einer Komposition Mozarts, ein Adagio für Englischhorn, zwei Violinen und Cello, das Dr. Baumgartner aus dem Archive des Mozarteums ausgegraben und nach der Handschrift ergänzt hat. Das ungemein reizvolle Werk wurde vom Fitzner-Quartett gespielt. Den Bläserpart stattete Jäckel mit allen Feinheiten seiner Kunst aus.

— Gelegentlich der in Wien demnächst stattfindenden Theater- und Musikmesse wird im Stiftskellersaal von Klosterneuburg ein Konzert veranstaltet werden, bei dem eine bisher unbekannte Ouvertüre in g moll von Bruckner zur Aufführung gelangen soll. Das Werk stammt aus dem Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts und wurde von Bruckner komponiert, als er in Linz beim dortigen Theaterkapellmeister Unterricht in der Kompositionslehre hatte.

## Vermischte Nachrichten

— Vom 18.—25. Juli fand in den Mauern der alten Meistersingerstadt Nürnberg der 8. Fortbildungskursus für Schulgesang statt. Aus allen Teilen Deutschlands waren Lehrer, Kantoren, Organisten, Musiktheoretiker und -praktiker gekommen, einige sogar aus Schweden und Finnland, Gesangspädagogen, deren Namen weit über die Grenzen unseres engeren Vaterlandes bekannt ist, um Belehrung und Anregung zu holen; zu beraten, wie dem so sehr im argen liegenden Schulgesang auf die Beine zu helfen sei. Um es gleich vorweg zu sagen: Es dürfte wohl jeder, der als Suchender, nicht als fanatischer Anhänger irgendeiner Methode, zu diesem Kursus gekommen ist, befriedigt und bereichert in die Heimat zurückgekehrt sein. Der Kursleiter, Herr Oberlehrer Jos. Schubert, Gesanglehrer an der höheren Mädchenschule zu Nürnberg, begrüßte die Teilnehmer in der Aula des Findelschulhauses und sprach sodann über die gebräuchlichsten Schulgesangmethoden. Ein weiterer Raum war von diesen der Eitzschen Tonwortmethode eingeräumt. Herr Oberlehrer Schubert, der als Gesangspädagoge wie auch als Schulgesang-Methodiker durchaus auf der Höhe steht, verstand es, in leichtverständlicher Weise in die so oft mißverstandene Methode einzuführen. Interessant war es, daß er seine Ausführungen praktisch ergänzte durch Uebungen mit den Teilnehmern selbst, sowie mit Schülerinnen und erwachsenen jungen Leuten aus Nürnberg, die nach dem Tonwort unterrichtet waren. Herr Schubert sprach fernerhin noch über Atemtechnik, Stimmbildung und Sprachbildung. — Herr Dr. Ottmar Rutz aus München sprach an der Hand seiner erschienenen Werke über die Entdeckungen seines Vaters: Musikalische Typenlehre oder „neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". Herr Prof. Dr. Geißler von der Universität Erlangen hielt Vorträge über: „Stimmgesundheitspflege in der Schule, Technik des Sprechens und Stimm- und Sprachstörungen, die in großer Klarheit das an sich trockene und schwierige Gebiet behandelten und mit Beifall aufgenommen wurden. Herr Schuldirektor Dr. Löbmann aus Leipzig sprach über das Volkslied, über musikalische Bildung nach der Schulzeit und über „Wege zur Hebung der musikalischen Fortbildung und Volksbildung". Die Vorträge dieses erfahrenen Schulmannes legten Zeugnis ab von seinen großen pädagogischen Erfahrungen, seiner tiefen Liebe zur Kindes- und Volksseele, und seine von warmer Herzlichkeit durchdrungenen Ausführungen schlugen alle Zuhörer in Bann und rissen sie zu begeisterter Zustimmung und Beifallskundgebung hin. Es wäre dringend zu wünschen, daß die Leitsätze, die der erfahrene Pädagoge aufgestellt hat, vor allem über die geordnete Weiterführung der Gesangsbildung nach der Schulzeit, in der breiteren Oeffentlichkeit bekannt würden. Die Vorträge nahmen täglich 6—8 Stunden in Anspruch und waren für die Vortragenden und die Hörer in den Tagen drückendster Hitze eine große Zumutung. Daß sie trotzdem so zahlreich und eifrig besucht wurden, bezeugt, daß sie viel des Guten und Schönen brachten und jedem etwas zu geben vermochten, so daß sie auch für die abendlichen Zusammenkünfte im Künstlerhaus noch genügend Gesprächsstoff lieferten. Möchte jeder, der bereichert und mit Anregung zu neuer Arbeit in die Heimat zurückgekehrt ist, an seinem Teile und nach seiner Weise das Gehörte in die Tat umzusetzen sich bemühen zum Wohl und Gedeihen des Schulgesanges!

Fr. Franke (Köstritz).

— Das musikwissenschaftliche Institut an der Universität Leipzig erfährt vom kommenden Semester ab eine beträchtliche Erweiterung. Nachdem ihm von seiten der Staatsregierung ein neuer großer Hörsaal und ein neuer Arbeitsraum bewilligt worden war, sind ihm von verschiedenen hiesigen Firmen hochherzige Geschenke zugewandt worden, so von der Firma J. Blüthner ein Flügel und von der Firma Breitkopf & Härtel die Gesamtausgaben der Werke Mozarts, Beethovens, Schuberts und Schumanns.

— Das Konservatorium zu Heidelberg verschickt seinen 27. Jahresbericht. Die Anstalt ging infolge Ausscheidens des Herrn H. Neal in die Hände von Herrn O. Seelig über. Unter den neuen Lehrkräften finden wir Luise Hoffmann (Klavier), Br. Stürmer (Karlsruhe), Elise Stürmer (Violine) u. a. m. Durch den Tod verlor die Anstalt Toni Diez, eine gewissenhafte Klavierpädagogin.

— Aufhebung der Konzert-Agenturen. Der Verband konzertierender Künstler hat sich mit dem Arbeitsnachweisgesetz beschäftigt, das die Künstler insoweit trifft, als die Konzertagenturen, die Engagements vermitteln, als Arbeitsnachweise anzusehen sind und bis 1930 ihren Betrieb einzustellen haben. Der Verband will die konzertierenden Künstler so zeitig zusammenfassen, daß er schon lange vorher die Aufhebung der Konzertagenturen beantragen kann.

— Die Hochschule für Musik zu Sondershausen (Thür.) hat soeben ihr Schuljahr beendet, das reich an gedeihlicher Arbeit war. Wieder vermehrte sich der Schülerbestand bedeutsam. Der Winter 1920—21 brachte elf vielbeachtete Musikabende im Saale des Konservatoriums. Sondershausen ist bis heute das altberühmte Musikzentrum im Herzen Thüringens geblieben. Künstlerisch bietet die Stadt außergewöhnlich viel des Guten. Erinnert sei an die ehrwürdige, durch Liszt besonders geweihte Institution der freien Loh-Konzerte in der guten Jahreszeit, an die Orchester-Aufführungen des Loh-Orchesters im Winter, an die Kammermusikabende und die abwechslungsreiche Theatersaison, die im verflossenen Winter mit einer prächtigen Wiedergabe des Tristan ihren Höhepunkt erreichte. Auch der neuen Einrichtung der thüringischen Musikfeste sei gedacht.

— Das dem Konservatorium angegliederte Institut für Kirchenmusik in Leipzig bildet Organisten und Kantoren aus. Voraussetzung ist in der Regel Reife für die Obersekunda oder das Seminar-Abgangszeugnis. Dauer der Ausbildung 3 Jahre. Unterricht: Kontrapunkt, Fuge, freie Komposition, Klavier- und Orgelspiel, Partiturspiel, Instrumentation, Geschichtliche Vorlesungen, Liturgik, Chorgesang, Orgelbau usw. Honorar für das Semester 750 Mk. Beginn des Wintersemesters 1. Oktober.

* * *

**Unsere Musikbeilage.** Der Nürnberger Constantin Brunck ist unseren Lesern aus einer Reihe wertvoller Aufsätze und Kompositionen, die alle natürliche Frische der Empfindung und Formsinn zeigen, aufs beste bekannt. — Richard Würz, unser Münchner Korrespondent, ist in den letzten Jahren mehr und mehr unter den Liederschöpfern der Gegenwart als eine feinfühlige Natur zur Anerkennung gelangt.

**Schluß des Blattes am 18. August. Ausgabe dieses Heftes am 8. September, des nächsten Heftes am 22. September.**

# An unsere verehrten Leser!

Die Herausgabe unserer nunmehr in den 43. Jahrgang tretenden Zeitschrift ist im Laufe der Zeit mit immer wachsenden Schwierigkeiten und Kosten verbunden gewesen. Während andere Musikzeitschriften unter den ungünstigen Verhältnissen das Rennen aufgegeben und ihr Erscheinen eingestellt haben, haben wir unverdrossen die bedeutend erhöhten Lasten getragen, unter denen die Herstellung der Zeitung zu leiden hatte. In den letzten 1½ Jahren sind nun aber die Löhne, Gehälter, sämtliche Rohstoffe und namentlich das Papier derartig weiter gesteigert worden, daß wir bei dem seitherigen noch immer beispiellos niederen Bezugspreise längst nicht mehr auch nur annähernd die Unkosten gedeckt sahen. Wir müssen deshalb notgedrungen diesen Preis vom 1. Okt. 1921 an erhöhen und zwar auf

**Mark 9.— vierteljährlich**

bei Lieferung innerhalb Deutschlands, Deutsch-Oesterreichs, Ungarns und der Tschecho-Slowakei.

Der Bezugspreis bei Lieferung nach dem übrigen Ausland beträgt von nun an M. 18.— vierteljährlich oder M. 72.— jährlich, bei postfreier Zusendung M. 92.— jährlich.

Mit diesem Aufschlag werden unsere Mehrauslagen noch keineswegs voll gedeckt, insbesondere ist auch nicht die nach allen Anzeichen diesen Herbst bevorstehende neue Teuerungswelle berücksichtigt, die auch uns neue Belastungen bringen wird, und so sind wir tatsächlich mit unserer Erhöhung gegenüber anderen literarischen Erzeugnissen — beispielsweise auch im Verhältnis zur Tagespresse — erheblich zurückgeblieben.

Wir richten an unsere verehrten Bezieher die Bitte, der Neuen Musik-Zeitung auch künftig die Treue zu halten. Schriftleitung und Verlag werden ihr Bestes daran setzen, das Blatt mehr und mehr auszugestalten.

Stuttgart, im September 1921.

**Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".**


Für fortgeschrittene Klavierspieler sind im Verlage von **Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart** erschienen:

## Drei Klavierstücke

von

## Ludwig Thuille.

Op. 34.

Heft 1. **Gavotte — Auf dem See** Mk. 8.—
„ 2. **Walzer . . .** „ 8.—
zuzüglich 110% Teuerungszuschlag.

Thuille, der Komponist der Oper Lobetanz, gehörte zu den erfolgreichsten und fruchtbarsten Tonsetzern der jüngsten Zeit. Fruchtbar aber nicht im Sinne der Vielschreiberei, sondern insofern als jedes neue Werk von ihm eine tatsächliche Bereicherung der Literatur bedeutete, sei es auf dem Gebiet der dramatischen Musik, des Kammerstils, des Klavierstücks oder des Liedes.

Die drei Klavierstücke Thuilles dürfen auf dem Flügel keines modernen Pianisten fehlen; sie eignen sich sowohl für den Konzertgebrauch wie auch für die Hausmusik.

# Meisterbüsten
## der Großen Musiker

**Joh. Seb. Bach**
von Carl Seffner

**Johannes Brahms**
von Adolf Hildebrand

**Franz Liszt**
von Max Klinger

**Clara Schumann**
von Adolf Hildebrand

**Ludwig van Beethoven**
von Carl Seffner

**Edvard Grieg**
von Carl Seffner

**Wolfg. Amad. Mozart**
von Carl Seffner

**Robert u. Clara Schumann**
Relief-Medaillon von Ernst Rietschel

**Jean Sibelius**
von John van Munsterhjelm

* * *

Die Büsten sind in verschiedenen Größen und Ausführungen lieferbar. Abbildungen und Auskünfte über Preise durch den

**Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin**


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