

Werk

Titel: Heft 8 : 11. Jahrg. 1912

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1912

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_011_02_42|LOG_0020

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK



HEFT 8

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W · 57

11 · IAHRG · JANUAR

1912

Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und
man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.

Goethe

INHALT DES 2. JANUAR-HEFTES

DR. WALTER NIEMANN: Karl Georg Peter Grädener. Zum
100. Geburtstage des Meisters am 14. Januar

PROF. DR WOLFGANG GOLTLER, EJNAR FORCHHAMMER,
KARL SCHEIDEMANTEL, PROF. ARNO KLEFFEL, OTTO
LESSMANN, ADOLF GÖTTMANN, EMIL LIEPE: Zur Frage
der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen

REVUE DER REVUEEN: Zu Franz Liszts 100. Geburtstag
(Fortsetzung) In- und ausländische Zeitschriften; Broschüren;
Tageszeitungen

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Breslau,
Brüssel, Dortmund, Dresden, Elberfeld, Essen, Frankfurt a. M.,
Genf, Hamburg, Heidelberg, Kassel, Köln, Kopenhagen, London,
München, New York, Paris, Prag, St. Petersburg, Stuttgart,
Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Flötenkonzert Friedrichs des Großen, nach
einem alten Stich, angeblich von Chodowiecki; Karl Georg
Peter Grädener; Max Zenger; Grabdenkmal Felix Mottls auf
dem Waldfriedhof in München, von Fritz Behn; Grabdenkmal
für Max Josef Beer auf dem Wiener Zentralfriedhof, von
Fritz Zerritsch; Der Harmonium-Saal in Berlin

NAMEN- UND SACHREGISTER ZUM 41. BAND DER MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tages-
chronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

KARL GEORG PETER GRÄDENER

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAGE DES MEISTERS AM 14. JANUAR

von DR. WALTER NIEMANN-LEIPZIG

1. Das Leben

Das Geschlecht der Grädener stammt aus Rostock.¹⁾ Da stand Großvater Grädener's Haus mit seinem Kolonialwarenladen als Vorposten zweier, schräg aufeinander zulaufender Straßen gar behaglich zur Schau; jede der beiden Straßen gab ihm eine Eingangstür, und Großmutter Grädener stand oft vor ratlosen Schwierigkeiten, wenn der Enkel Schar aus einem Eingang auf die Straße, rund ums Haus herum wieder in den anderen Eingang „jachtete“, wie man oben sagt. Sonnabends braute sie das weit und breit berühmte Rostocker Bier und buk auch herrliche Pfannkuchen. Hier, wo man den Atem der See spürt — Großvater hatte drei Heringsfahrer — wuchs der Vater unseres Meisters, der spätere Gerichtssekretär Hermann Heinrich (geb. 1773) mit zwei Brüdern und späteren Schiffskapitänen heran, und nahm sich etwa 1805 die Tochter des angesehenen Ratschirurgus Georg Mathias Mühlenbruch, eines vortrefflichen Mannes, zur Frau. Beide straften die Temperamentlosigkeit der Niederdeutschen Lügen: sie waren leidenschaftlich, leicht aufbrausend und beide sehr musikalisch. Der Vater starb 1814, (1813?), die Mutter im nächsten Jahre, und nun stand unser kleiner vierjähriger Held allein auf der Welt mit drei Schwestern, Henriette, Sophie und Caroline. Letztere und unser Karl, die „Kleinen“ genannt, tat man, da sie beim 72jährigen Großvater unmöglich bleiben konnten, samt der treuen Anntrine (Anna Katharina) in einen Wagen und setzte sie bei Tante Betty Hennings, einer gleichfalls musikalisch begabten, sanften Schwester ihrer Mutter und seit Ostern 1814 mit der strengen Doris Krumbhaar Leiterin eines Mädchenpensionats, in Altona ab, wo Karls, in seinem Künstlerleben so aufopfernde und verständnisvolle Lieblingsschwester Henriette wohl schon angelangt war. Hier blieb nun Karl mit seinem Vetter Rudolf Hennings bis zu seinem 14. Jahre und besuchte mit sechs Jahren die von Michel Andresen — seit 1826 Henriettes Gatten — neubegründete Schule.²⁾ Da brach denn auch bei ihm schon der Konflikt zwischen den „Rechnungssachen“, in denen der Mensch sich nach Busch Mühe machen muß, und der Musik aus. Unter der Schulbank schrieb man Noten, und der erste

¹⁾ Den Söhnen des Meisters, Prof. Hermann Gr.-Wien, dem feinsinnigen Komponisten und ausgezeichneten Konservatoriumsprofessor, und Fabrikdirektor Karl Gr. Libau bin ich für vertrauensvolle Überlassung wertvollen Quellenmaterials zum ersten und zweiten Abschnitt aus der Hand von des Komponisten Nachkommen und Verwandten, sowie Herrn Prof. Julius Spengel-Hamburg, seinem einstigen Schüler, für charakteristische Aufschlüsse zu lebhaftestem Danke verpflichtet.

²⁾ Sie lag anfangs in der Kleinen Mühlenstraße, dann in der Königsstraße, schließlich auf der Palmaille.

Musiklehrer, der Cellist Martstedt, wurde, da er seinen überlebhaften Schüler richtig zu nehmen wußte, vergöttert. Denn ein kleines, eigens für ihn angefertigtes Cello mußte es sein. Klavier spielten die Mädchen im Pensionat, doch ein rechter Junge wie unser kleiner Held konnte nur ein männlicheres Instrument wählen. Weniger verstand ihn wohl die strenge Tante Doris, die oft zu dem verzweifelten Mittel greifen mußte, ihn wegen Allotrias beim Celloüben an den Stuhl zu binden.

Mit 14 Jahren kam er aufs Gymnasium zu Lübeck; da er „juristisch werden“ sollte, bezog er 1832 die Universität Halle, wo ihn der Konflikt zwischen der Musik und den Collegiis bei seinem Onkel, dem Rechtsprofessor Christian Friedrich Mühlenbruch, der über Greifswald und Königsberg 1819 nach Halle gekommen war, ferner wohl auch das seitens ihrer Eltern zurückgezogene Verlöbnis mit einem geliebten Mädchen und die Angst vor Schwager Andresen und den übrigen „musikfeindlichen“ Verwandten einen ebenso kecken wie für sein Leben entscheidenden Streich begehen ließ: er pfiff auf die guten juridischen Beziehungen seines Onkels und floh von Göttingen, wohin er 1833 mit ihm übersiedelt war, bei Nacht und Nebel zu Schwester Caroline nach Lübz (Mecklenburg), die ihn liebevoll aufnahm und mit Onkel und Tante Schultetus, einer Schwester seiner Mutter in Plau, vermittelte. Die Lübzer und Plauer Kleinstädter hatten, unter bezeichnenden Tipp, tipp zur Stirn, viel an ihm zu tadeln, wenn er, ein schmächtiger Bursch im Nankinganzug, allerlei Allotria auf den durchschleusten Kähnen verübt und in Plau gar eine Sonate à la Dompfaff komponierte. Zum Glück berief ihn Freund Friedrich Pacius, der Schüler Spohrs und aus Hamburg gebürtige Vater finnischer Musik, 1835 als Solocellisten nach Helsingfors. Hier, wo man erst in den Anfängen eines festen Orchesters stand, blieb er etwa drei Jahre, spielte als Solist und Quartettist und komponierte die ersten Modesachen: Alla Polaccas, Phantasieen, Variationen für Cello und Männerchöre, vorsichtigerweise als Karl Felix, wirkte auch vielleicht einmal vorübergehend in Petersburg.

Mit der Anstellung als Universitäts-Musikdirektor in Kiel zog zugleich eine glückliche junge Braut in sein Haus ein: er hatte bei einem Aufenthalt in Hamburg die musikalisch hochbegabte, leider durch Schwerhörigkeit infolge eines Nervenfiebers an beruflicher Ausübung der Musik gehinderte Schwester des Hamburger Cellisten Theodor Sack 1841 nach Kiel heimgeführt, mit der er wohl schon vor 1840 verlobt war. Hier wurde er recht eigentlich erster Besteller eines künstlerisch kargen Bodens. Das Kieler Musikleben stak damals in den allerersten Anfängen. Schwere Arbeit wurde zielbewußt von Grädener getan. Zuerst wurde Beethoven mit allen Hauptwerken nach Verdienst als fester Untergrund des neuen Kunsttempels gelegt. Mendelssohn, der damals auf der Höhe seiner Popularität stand, führte er recht eigentlich in Kiel ein, nach ihm Schumann.

Er dirigierte Konzerte, leitete einen Gesangverein, dessen Direktorium, die Herren Dr. Droysen — der Historiker und Freund Mendelssohns —, J. Michaelis — der berühmte Gynäkologe — und Dr. Valentiner ihm erst Schüler, dann liebe Freunde wurden, erfuhr die uneigennützigste Förderung von der Gattin Michaelis', einer Schwester Otto Jahns, und hielt Vorlesungen über Musik als festbesoldeter Professor des Königs von Dänemark. Ja, um rascher vorwärts zu kommen, tat er mit seiner Gattin eine — bald mangels aller geschäftlichen Talente wieder aufgegebene — Musikalienhandlung samt Leihinstitut auf. Seine hohen, auch von seinem Freunde, dem heute weitbekannten greisen Freiherrn Rochus von Liliencron freudig anerkannten Verdienste um Kiels musikalische Kultur belege des großen Mozartbiographen und (1839—42) Privatdozenten der Philologie an der Kieler Universität, Otto Jahns Zeugnis:

„Herr Musikdirektor C. F. [sic] Graedener ist mir während seines Aufenthaltes in Kiel in den Jahren 1839 bis 1842 genau bekannt geworden, und mannigfache Geschäftsverbindungen, da ich in der Direction der von ihm geleiteten Vereine für Gesang- und Instrumental-Musik mich befand, so wie anderweitige Verhältnisse haben mich in den Stand gesetzt, über seine Leistungen als Lehrer und Dirigent mir ein Urtheil zu bilden. Ich kann aus voller Ueberzeugung und nach reiflicher Ueberlegung ihm in beiderlei Hinsicht das größte Lob ertheilen. Er besitzt nicht nur eine tüchtige musikalische Bildung, sondern ein bedeutendes Lehrtalent, namentlich als Lehrer im Gesange hat er eine treffliche Kenntnis der Stimmbildung, und was damit zusammenhängt sorgfältige Schonung und Behandlung des Organs, und richtige, treffende Würdigung der besonderen Individualität bewährt, nicht minder auch einen feinen gebildeten Geschmack. Da er damit einen regelmäßigen sorgfältigen Fleiß verbindet, so hat es an dem günstigsten Erfolge seines Unterrichts nicht fehlen können. Als Dirigent hat Herr Graedener mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt an einem Ort, der nur wenige und nicht hinreichende Mittel besaß. Nur durch seinen unermüdlichen, uneigennützigen Eifer, der weder Opfer noch Anstrengungen scheute, hat er die Leistungen des singenden Personals und des Orchesters auf eine ungleich höhere Stufe zu heben vermocht, und in einem ungewöhnlichen Grade das Vermögen gezeigt, den ausführenden Musikern nicht blos Eifer und Leben, sondern auch geistiges Verständniß und Schwung einzuflößen, und dadurch seine Aufführungen in eine höhere Sphäre künstlerischer Freiheit zu erheben. Otto Jahn, Dr. und Professor an der

Kiel d. 5ten Oct. 1844

Universität zu Greifswald.“

Die schleswig-holsteinische Erhebung 1848 entzog ihm natürlich Amt und Gehalt, und er dachte nun ernstlich an Hamburg, wo er schon vorher von Kiel aus sich Privatunterricht gesichert hatte; vernünftigerweise hatte man den heißblütigen jungen Freiwilligen gegen Dänemark als Vater einer wachsenden Familie wieder zurückgeschickt. Nach definitiver Übersiedlung in die Hauptstadt wurde er nach Grund die bedeutendste treibende musikalische Kraft. Eine Grädenersche Akademie (1851) wurde von ihm begründet und bis 1861 geleitet, die Altonaer Singakademie durch ihn bis 1855 geführt, Bachs Matthäuspassion im Herbst 1858 unter seiner Leitung erstmalig und auf allseitigen Wunsch wiederholt in Hamburg in der Katharinenkirche mit Joachim an der Sologeige aufgeführt und manches eigne Komposition-

konzert gegeben. Das schwer und langsam zu erwärmende Hamburg vergalt sein künstlerisches Mühen mit aufrichtiger Verehrung. Ein am Ende der ersten Hamburger Zeit ausgestelltes Diplom für ihn vom 15. Oktober 1858 unterzeichnen Hamburgs derzeitige erste Musiker: Fr. W. Grund (1791—1874), damals Direktor der Singakademie von 1819 und des Philharmonischen Vereins, C. Voigt (1808—79), der Direktor des Cäcilien-Vereins, Armbrust (1818—69), der Direktor der Bach-Gesellschaft und Organist an St. Petri; es betont ausdrücklich, daß der Scheidende sich „allgemein den Ruf eines denkenden, ernsten und strebsamen Künstlers erworben“ habe, „der, allen Frivolitäten und Charlatanerien in der Musik abhold, sich die Verbreitung und Förderung der edlen klassischen Kunst als sein unverrückbares Ziel gestellt habe“.

Den Scheidenden, allzeit Unruhigen, trieb es 1862 als Gesangs- und Kompositionssprofessor ans Konservatorium und (1863) Dirigent des Evangelischen Chorvereins nach Wien. Er hat sich als echter Norddeutscher dort nicht eingelebt und nur vier Jahre ausgehalten. Wohl fand er bald Freunde und Förderer: den Beethovenforscher Gustav Nottebohm, den allmächtigen Hanslick, den Pianisten Julius Epstein, die Familie von Asten, den Musikenthusiasten Franz Flatz und seine Gattin, die ausgezeichnete Altistin Ida Flatz, endlich Ferdinand Laub, der sich sehr für seine Kammermusik ins Zeug legte und nach einer Probe des Oktetts ausrief: „Die Wiener wissen gar nicht, wen sie hier haben!“ Dem Konservatorium wurden seine weitblickenden Reformvorschläge lästig: er brach die Brücken ab und kehrte nach Hamburg zurück.

Man empfing ihn mit offenen Armen; ist ja die Treue der schönste niedersächsische und im besonderen speziell hamburgische Charakterzug. Man spendete ihm höchste Ehren: eine Professur am Konservatorium und das Präsidium des Tonkünstler-Vereins. Nun entstanden seine bedeutendsten Werke. Seine Freunde und hervorragenden Pianisten, Hans von Bülow und mein Vater Rudolph Niemann (1838—98), setzten sich für seine Klavierwerke ein, das rege Hamburger Musikleben brachte jedes neue Werk ungesäumt ans Licht. Der 70. Geburtstag war ein musikalischer Festtag ganz Hamburgs. Ein Jahr darauf, am 10. Juni 1883, raffte ihn, schnell und überraschend wie alles bei ihm, eine Lungenentzündung dahin.

2. Der Mensch

Den Menschen kennzeichnen in seiner, aus tief verschlossener Gemütstiefe und Güte, schroffer niederdeutscher Kürze, beißendem Witz und quecksilberner Lebendigkeit gemischten Art zwei köstliche Anekdoten: Es ist wieder mal Feindschaft zwischen den beiden, gleich hitzigen intimen Freunden Bülow und Grädener. Bülows Medaillonbild neben dem Schreibtisch hängt mit dem Holzrücken nach außen. Der Sohn will's umdrehen, der Vater packt ihn heftig am Arm: „Laß doch das Bild hängen, wie es

ist, so soll es hängen.“ „Wer ist's denn?“ „Bülow.“ „Warum hängt er denn verkehrt?“ „Weil ich den Menschen nicht sehen will.“ „Ja, aber warum nimmst du ihn denn nicht ganz weg?“ „Wegnehmen? Ne! Ich will ja sehen, daß ich den Menschen nicht sehen will!“

Ein anderes Bild führt uns nach Hamburg auf den alten Borgesch. Der Vater unterrichtet den Sohn, als eine Drehorgel vor dem Fenster ertönt. Als der Werkelmann nicht gleich auf seine Aufforderung sich entfernt, stürzt Vater Grädener in Schafrock, Hauskappe und Morgenschuhen wutentbrannt die Treppe hinab, zur Haustür hinaus auf die Straße, packt die Deichsel und zieht Wäglein samt Organum so rasch weit weg, daß der Alte kaum folgen kann und schließlich vom erzürnten Komponisten noch den harten Tadel erfahren muß: „Übrigens ist das Ding ja ganz verstimmt!“ Worauf bedächtig der Alte: „Ach Herr, Sie sind wohl verstimmt!“ Das brach den raschen Zorn. Vater Grädener lachte herzlich und lohnte in seiner innersten Herzensgüte den Alten durch doppelt gutes Trinkgeld für allen ausgestandenen Schrecken. —

Grädeners äußeres Merkmal war die Rastlosigkeit. Man sah den Künstler nur in Windeseile unterwegs; wer ihn nicht besser kannte, nahm die kurze rasche Art, ehe er den geistvollen Humor und die innerste Herzensgüte erkannte, für Schroffheit. Nicht nur der Komponist, sondern auch der Mensch Grädener trug unverkennbare Beethovensche Züge. Dem stürmischen Charakter seines Wesens war selbst das Schlafbedürfnis untertan: er brauchte oft nur 4—5 Stunden Schlaf und arbeitete nach dem Abendessen noch bis tief in die Nacht hinein, dabei öfters im Kompositionseuer ganz leise Klavier spielend. Nach Tisch schlief er, und zwar sofort wenn er sich aufs Sofa legte, genau fünf Minuten, und der Wächter dieses Eilschlafes, sein Sohn Hermann, durfte den Zeiger der Uhr nicht aus dem Auge verlieren, um ihn rechtzeitig zu wecken. Eine Tasse schwarzen Kaffees, eine gute Zigarre belebte ihn rasch, und — wie ein Quirl schoß er dann aus dem Hause, um seinen vielbegehrten Unterricht zu geben. Das hinderte ihn aber nicht, daß seine Gedanken sich bei allen hastigen Bewegungen in Ruhe entwickelten, ja, daß er wie kaum ein anderer imstande war, bei passender Gelegenheit Behaglichkeit und Ruhe um sich zu verbreiten. Auf ruhige Überlegung deutet die klare, mit scharfer Logik entwickelte und doch, namentlich im Klavierstück, so erstaunlich mannigfaltige Form seiner Kompositionen, auf Ruhebedürfnis seine schwere und seltene Kunst, wirkliche Adagios zu schreiben. Wie alle echten Künstler, war er ein schwärmerischer Verehrer der Natur. Die Feierlichkeit eines sonnenvorgoldeten Sonntagmorgens, die Erhabenheit tiefster Waldesstille hat sein junger Sohn damals durch sein Wort, seine Ergriffenheit — das Zeugnis eines tiefen Gemütes — empfinden gelernt.

So war er beweglich und ruhig zugleich; die Umwelt sah freilich nur

seine unruhige, rastlose Lebendigkeit, unterstand seinem sprühenden Witz, fühlte seinen glänzenden Geist, seine vielseitige Bildung. „In der Geschwindigkeit, mit der er seine Meinungen hervorsprudelte, lag nicht nur etwas Originelles im Sinne des Drolligen, sondern etwas Urwüchsiges mit der Überzeugungskraft der unbedingten Ehrlichkeit.“ (Julius Spengel.) Mit seiner Gattin, seinen Kindern lebte Grädener menschlich und künstlerisch in voller Harmonie. Von seinen Schwestern blieb ihm die verständnisvolle und aufopfernde Henriette besonders lieb. Sie hat ihm in den schwierigsten Lebenslagen mit Rat und Tat beigestanden, sein volles Vertrauen und unbegrenzte Verehrung besessen. Eine großherzige und charaktervolle Persönlichkeit, war sie so klug und fast männlich an Charakterstärke und scharfer Logik des Denkens, wie allzeit gütig und hilfsbereit gegen ihren, in seiner künstlerischen Bedeutung voll von ihr verstandenen Bruder.

3. Der Künstler

Der Komponist Karl Grädener war der bedeutendste norddeutsche Nachromantiker kontrapunktischer Richtung, zugleich der bedeutendste Komponist, den Hamburg in jener Zeit besaß.¹⁾ Bedeutend namentlich in der Kammer- und Klaviermusik wie im einstimmigen und Chorlied, und hier ist das Feld seiner Tätigkeit, dessen Blüten und Früchte auch heute noch zum guten Teile nicht ganz vergessen sind.

Grädeners Musik kündet eine bis zu gelegentlicher Schröfflichkeit knorrige, kraftvolle und in allem, auch im Mangel an künstlerischer Sinnlichkeit, an Glut der Farbe, des Klanges, echt norddeutsche Natur. So fehlt ihr auch das stolze niederdeutsche Unabhängigkeitsgefühl nicht. Sie ist ehrlichen Zorns, energischer Abwehr fähig und der Komponist kann dann dreinschlagen, daß man sich fürchten muß. Schumann würde Grädener einen Beethovener genannt haben. In der Tat steckt in seiner gesamten Musik ein deutlicher Zug Beethovenscher Größe und Gefühlstiefe, Beethovenschen Barocks, die sich in seinen Tanzformen zu wildem Humor verstärken kann. Aus seiner Kunst spricht ein ganzer, kantiger und schneidiger Verfechter seiner künstlerischen Überzeugungen, der sich nichts leicht gemacht hat. Man wird sie leicht spröd, herb, bizarr, wenig anmutend, ja gelegentlich schrullenhaft nennen, wenn man Farbe und Weichheit über Geist und scharfe, charaktervolle Zeichnung stellt. Insoweit auch mit Recht, als der Melodiker und Erfinder meist dem Gestalter und Zeichner,

¹⁾ Die Literatur über unsren Meister ist gering: kurze (anonyme) Skizzen in den von Karl Gutzkow herausgegebenen „Unterhaltungen am häuslichen Herd“, 3. Bd., No. 37, in den von Hugo Pohle herausgegebenen „Hamburger Signalen“, II. Jahrg., No. 5 (5. Dezember 1889) als Auszug des H. G. (Hermann Grädener) gezeichneten Artikels in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“, Bd. 49, S. 500—504, vom Verfasser dieser Zeilen in der „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 5. Juli 1901 und im „Türmer“ (Mai 1911).

dem Meister einer ganz außerordentlichen, an Sebastian Bach herangereiften Kontrapunktik, einer wundervollen Stimmführung unterlegen ist.

In einziger Weise paart sich mit dem oft beißend ironischen und sarkastischen Beethovenianer der phantastische Schumannianer. Der noch seine Jugendwerke beherrschende Mendelssohnsche Einfluß, dessen leise Spuren sich bis in seine letzten Schöpfungen hineinziehen, weicht bald ganz dem Schumannschen. Grädener baut nicht nur die Schumannsche Klavierminiatur mit erstaunlicher Freiheit und Vielgestaltigkeit in Form und Metrik weiter aus, liebt nicht allein gleich Schumann das poetische Motto, sondern weiß auch wie jener mit besondrem Glück einen edel-resignierten volkstümlichen Ton anzuschlagen.

Daneben ist der seiner ernsten Natur so gut entsprechende Einfluß von Brahms, mit dem er übrigens in den Wiener Jahren zusammenlebte, unverkennbar, wenngleich man sich freilich doch sehr hüten muß, das und jenes als Brahmsisch zu bezeichnen, was nur die musikalische Ausprägung gleicher niederdeutscher Stammeseigenart ist. Denn norddeutsch-niederdeutsch ist Grädeners Musik durchaus. Man sieht das nicht nur äußerlich an der Wahl norddeutscher Heimatdichter wie Theodor Storm, Klaus Groth und Friedrich Hebbel für seine Lyrik, an seiner Liebe zum deutschen Volksliede, sondern fühlt es innerlich noch weit stärker in dem in sich gekehrten, ja bis zum grüblerischen innerlichen Ton seiner großen langsamten Sätze, die zum Bedeutendsten und Tiefsten gehören, was auf der Linie zwischen Schumann und Brahms steht. Dieser schätzte ihn, wie mir Professor Julius Spengel mitteilt, sehr und bezeichnete ihn jenem gegenüber einmal als einen „ganzen Mann“. Grädener stand seinem Freunde Brahms mit hoher, wenngleich nicht bedingungsloser Verehrung gegenüber, legte aber auf sein Urteil hohen Wert. Solch künstlerischer Dialog ergab folgende reizende Anekdote: Brahms entdeckt in Grädeners Klaviersonate eine Kette von Quintenparallelen und sagt mit leisem Vorwurf: „Lieber Freund — ich bin kein Philister — man kann wohl mal Quinten schreiben — aber diese da — die klingen wirklich nicht gut!“ Grädener entfernt sie. Brahms: „Ja — hm — die Quinten sind weg — — — schreib' sie wieder hin; es war milder!“ Die ehemals Schumannsche „Neue Zeitschrift für Musik“ in Leipzig war die Zeitschrift, die in der auszeichnenden Form von ausführlicheren Beurteilungen neuer Grädenerscher Kompositionen durch Hans von Bülow¹⁾ am eifrigsten für ihn eintrat, und Grädener wieder war es, der mit Wort, Schrift und Tat dem jungen Brahms in Hamburg den Boden ebnete.

Grädeners Adagiogeist der langsamten Sätze seiner Werke in großen Formen mit seinem langen, fast Beethovenschen Atem mögen die Anfangs-

¹⁾ Vgl. ihren Bd. 31, S. 131, 282; Bd. 33, S. 34; Bd. 35, S. 21; Bd. 37, S. 97, 205; Bd. 45, S. 31, 233; Bd. 46, S. 167; Bd. 47, S. 91.

takte des Grave der meinem Vater gewidmeten Klaviersonate op. 28 belegen. Ein Begräbnis. Die Domglocken läuten schwer und bang:

Grave assai lento

Im As-dur Mittelsatze erhebt sich in wohl unverkennbar Brucknerschen Zungen (E-dur Symphonie) die Stimme des Trostes:

Einer der frühesten und seltensten Belege für Bruckners Wirkung auf die deutsche Klaviermusik!

Unser Meister hat fast alle Gattungen der Komposition bebaut. Der Opernkomponist und Symphoniker mußte das Los aller Nachromantiker klassizistischer Ideale erfahren: Wagner dort und Brahms und Liszt hier brachten als größere Persönlichkeiten in oft bedauerliche und unverdient schnelle Vergessenheit. Als Bühnenkomponist übte die strengste Kritik er selbst: auf dem Titel seiner heroisch-romantischen Oper „König Harald“ und seiner komischen Oper „Der Müllerin Hochzeit“ — aus der er einen reizenden Miniaturmarsch als „Bauernhochzeit“ in seine „Fliegenden Blättchen“ (III) herüberrettete —, steht: *non edendum*. Dem Symphoniker dankte seine Mitwelt zwei Symphonien in h-moll und c-moll. Sie sind über Hamburg nicht hinausgedrungen. Der zweiten hat Hans von Bülow zu ihrer Hamburger Aufführung am 4. März 1854 in einer dortigen Tageszeitung die Wege zu bahnen gesucht. Er stellt sie Gade und Schumann zur Seite

und zieht sie Werken „der zeitgenössischen Symphonieen-Komponisten in Leipzig, Berlin oder gar in den süddeutschen Hauptstädten“ vor. Weniger dieser Symphonie als Bülows halber wird es ungemein interessieren, diese für einen Bülow erstaunlich „unausfällige“, ruhige und sachliche Vorsprechung, die ganz unbekannt geblieben ist, im Wortlaut kennen zu lernen:

„Was an dem Componisten Grädener vorzüglich zur Bewunderung auffordert, das ist der musikalische Denker in ihm, der Philosoph, ohne den es einen modernen Poeten nicht geben kann. Gedankenlose Musik, an der wir so entsetzlich reich sind, wird jedem [sic] feiner gebildeten Hörer gefühllos lassen, und wenn in der Oper der Ohrenkitzel durch die Aftermuse Flotow's und Consorten einen Gipfel zu erreichen vermochte, der eine gewünschte Reaction in Aussicht stellt, so wird dagegen in der Instrumentalmusik die Oberherrschaft des sinnlichen Wohlklanges über den musikalischen Gedanken nie geduldet werden können. Grädener ist ein geborener Mecklenburger; es freut uns, daß er als äch deutscher Musiker die künstlerischen Verbrechen seines französirten Landsmannes Flotow einigermaßen sühnt. Er ist aber nicht nur Denker, sondern auch Dichter; sein Schaffen ist wohl ein ‚Ritt in das romantische Land‘, nur nicht südwärts — der Norden hat auch seine Romantik — und wenn es z. B. der Instrumentirung in der Symphonie an Farbengluth und Glanz gebriicht, so ersetzt sie diesen Mangel durch die Charakteristik und Fülle, welche letztere mit des Autors Meisterschaft im polyphonen Style zusammenhängt. Alles ist orchestermäßig erfunden und erdacht, und wirkt deshalb äußerst wohlthuend auf den Hörer, der so häufig gezwungen wird, orchestrierte Claviersonaten als Symphonieen, wie andererseits symphonistische Fehlgeburten als Sonaten in den Kauf zu nehmen. Im Formellen hält sich die Symphonie streng conservativ, wenngleich eine große Selbständigkeit der Faktur unläugbar ist. Als eines der hervorragendsten Momente in diesem Werke (wie überhaupt in Grädener's meisten Compositionen) ist jene schwungvolle, zuweilen kühne, aber stets eindringliche Rhythmik zu bezeichnen, in welcher z. B. Mendelssohn leider sehr Unbedeutendes geleistet, und worin im Allgemeinen wir Deutsche von den Franzosen, namentlich von Meister Berlioz, sehr viel profitiren könnten und sollten.“

Aber nicht blos im Rhythmischem, auch im Melodischen und Harmonischen bietet Grädener's Symphonie des Neuen und Interessanten gar Manches. Sämtliche Motive sind äußerst kräftig und prägnant, so daß der Hörer von Anfang an leicht in den Stand gesetzt wird, der äußerst mannichfaltigen und vielgestaltigen thematischen Entwicklung mit Verständniß zu folgen. Von unmittelbarster Wirkung dürfte jedenfalls das höchst eigenthümliche Scherzo (dritter Satz) seyn, dessen frischer Humor mit der schwermüthigeren Empfindung des darauf folgenden Mittelsatzes sehr glücklich contrastirt. Das glänzende Finale wird ebenso keinenfalls den Eindruck verfehlten, welchen ihm die treffliche Construktion des Satzes und der schwungvolle Charakter seiner Motive sichert. Die beiden ersten Sätze stehen den erwähnten an musikalischem Gehalte nicht nach. In den ersten, der trotz manchen Sonnenblicks ein ziemlich düsteres Colorit trägt, werden wir recht inmitten der ganzen nordischen Natur-Romantik hineingeführt: starre Felsen, schäumende Wogen, auch pfeifender Sturmwind fehlen dem successiven Gemälde nicht; und bei alle dem in der Technik so viel logischer Zusammenhang, so organische Gliederung des Ganzen. Das Allegretto des zweiten Satzes gewährt einen vollkommenen Ruhepunkt. Trotz des weichen Oboen-Solos, mit dem es beginnt, geht die Stimmung des Ganzen nicht zum Sentimentalen über und bleibt contemplativ. Wie bereits angedeutet, geht durch alle vier Sätze musikalisch wie ästhetisch eine Steigerung bis zum Schlusse, die einen Vorzug des Ganzen bildet, welcher nicht so häufig und schon darum nicht gering anzuschlagen ist“.

Auch Grädeners, gleichfalls aus der früheren Hamburger Zeit stammenden Ouvertüren zu Heyses „Sabinerinnen“ von 1859 — in charakteristischen musikalischen Strichen die einzelnen Vorgänge des Dramas: die öffentlichen Spiele, Überfall und Kampf, Klage der Sabinerinnen zusammenfassend — und zu Schillers „Fiesco“ haben weitere Verbreitung nicht gefunden.

Nachhaltigere und weit größere als nur lokale Erfolge errang Grädener als Kammermusikkomponist; hier fand er namentlich an Bülow, Rudolph Niemann und Laub warme Förderer und Interpreten. Sein Brahms gewidmetes und so festlich erwartungsvoll anhebendes zweites Es-dur Klaviertrio op. 35 — der Meister hat dies Thema später seinen spröden, aber interessanten Klaviervariationen op. 30 schalkhaft als Variation eingefügt —, seine herrliche düstre Cellosonate op. 59, einige seiner Klavierquintette (g-moll op. 7, cis-moll op. 57), und -quartette, seine drei Violinsonaten, die Violinromanze, das Streichoktett, die von Bülow mit besonderer Auszeichnung begrüßten¹⁾ drei Streichquartette, das Streichtrio — das sind meist ernste, kontrapunktisch meisterliche Werke, die noch heute größtenteils durchaus lebenskräftig sind und deren unsere Kammermusikgenossenschaften in der zweiten Hälfte dieses Winters zu Grädeners Gedächtnis nicht vergessen sollten!

Es war wohl das Es-dur Klaviertrio, das sogar bis in die Räume der Weimarer Altenburg drang und Liszt, der es mit Edmund Singer und Coßmann in einer seiner Trio-Matineen vom Blatt spielte, Draeseke zurufen ließ: „Passen Sie auf, Draeseke, jetzt kommt etwas für Sie!“²⁾ Es wird wohl der Beethoven'sche Geist seines langsamten Satzes gewesen sein, den er mit Erstaunen gefühlt haben mag. In diesen Adagien und Larghettos, nicht in den oft mit schwerer kontrapunktischer Rüstung gepanzerten Ecksätzen liegt auch für uns das Eigene und Bleibende der Grädenerschen Kammermusik. Hier löst sich seine schneidige Kantigkeit und Sprödigkeit zu tiefen, starken Herzenstönen, und es ist bezeichnend für den ernsten Charakter seiner Musik, daß sie fast alle ohne Aufhellung zu Ende gehen. Den Mittelsätzen der kleinen, für den Unterricht gedachten Violinsonaten (Sonatinen) op. 18 legt er als echter Schumannianer und Verehrer des jungen Brahms norddeutsche und niederrheinische Volkslieder unter. Diejenigen seiner großen Werke erfindet er selbst: edel, breit und fast stets tiefmelancholisch, eine Mischung von Beethoven und Schumann. Da er für seine großen Kammermusikwerke die dem Konzerttypus angenäherte Dreisätzigkeit liebt, kommt der Humor ausgedehnter Scherzosätze nicht immer zur Geltung. Nur einmal bricht er ganz entzückend als echt niedersächsischer Schalk durch: im Menuetto

¹⁾ An Richard Pohl (Ges. Schr. und Briefe II, 224 f.): „... drei Streichquartette, in denen viel Wertvolles und Bedeutendes steckt.“

²⁾ „Dresdner Salonblatt,“ Liszt-Nummer vom 21. Oktober 1911. (Aus Draesekes Franz Liszt und die erste Leipziger Tonkünstlersammlung [1859].)

scherzando des bedeutenden zweiten Klavierquintetts in cis-moll. Das ist ein höchst ergötzlicher Dialog zwischen den Streichern und dem Klavier; die Streicher zornig bis zur Wut, das Klavier „mit liebenswürdigem und unerschütterlichem Gleichmut“ bei seiner ruhig-verbindlichen Antwort:



bleibend und die übelgelaunten Partner in dem schwärmerischen Musetten-Trio ganz und gar beschwichtigend.

Gleich freudig bemerkt und noch heute von Wert sind seine Beiträge zur Vokalmusik: eine sehr schöne Orchestrierung der Klavierbegleitung zu Schumanns Jugend-Chorwerkchen „Zigeunerleben“, zahlreiche Chorlieder — darunter zahlreiche für Frauenstimmen —, Duette und einstimmige Gesänge, die namentlich in Hamburg viel gesungen waren. In der Wahl und Anwendung der Mittel, in der starken Begabung für den Volkston berührt er sich vielfach mit Brahms, nicht immer freilich in der strengen und feinen Kritik in der Wahl des Textes. Immer aber zeigt er Geist und scharfen Blick für die Eigenart und innere Gipfelung der Dichtungen, sowie das Talent, dem Text durch charakteristische und zwanglos festgehaltene Begleitungsfiguren und Motive die unzweideutige Grundfarbe zu geben. Die „Reise- und Wanderlieder“ op. 44, der „Abendreih'n“, die reizenden fünf heiteren Lieder op. 9 und die „Deutschen Lieder“ op. 23 sind die Sammlungen, denen Grädener als ein Kleinmeister des deutschen Liedes seine besten und mehr auf geistreicher und dabei in den Mitteln einfacher Charakteristik, denn auf breitströmende Gefühlsäßigkeit gegründeten Erfolge verdankt.

Unter des Meisters Klavierwerken haben sich die in großen Formen — die Sonate op. 28, die Variationen über ein eigenes, sehr Schumannsches Thema op. 30, das geistreiche und noble, aber undankbare Konzert mit Orchester op. 20, die Sonate op. 18 für zwei Klaviere — nicht durchgesetzt; auf diesem Felde liegt vielmehr seine noch heute festgegründete Bedeutung in dem Ausbau der Schumannschen Klavierminiatur. Hier stehen die sechs Hefte mit „Fliegenden Blättern“ — gleich Schumanns Jugendsachen Bilder aus dem Kinderleben für kinderliebe Erwachsene — und „Fliegenden Blättchen“ — für sehr musikalische Kinder —, sowie die „Phantastischen Studien und Träumereien“ op. 52 in allererster Linie. Sie gehören an die Seite von Kinderfreunden wie Schumann, Volkmann, Kirchner, Reinecke. Was uns in diesen teilweise kostbaren Stücken an Frische, Charakter und formellem wie metrischem und rhythmischem Reichtum erwartet, sahen wir schon oben. Will man Schatten sehen, so wäre es ihre teilweise klangliche Spröde, die, wie Bülow sofort fein bemerkte, von

Grädeners in erster Linie orchestralem Denken und manchen orchestralen Verdoppelungen (Terzen z. B.) kommt. In diesen Sachen blicken wir „dem strengen Karl Grädener“, wie Bülow ihn einmal nennt, tief ins weiche Herz mit seiner bedingungslosen Schumann-Verehrung hinein, einer Verehrung, die keinerlei Kritik vertrug.

Diese Scheu vor dem „schönen Klang“, den er an Mendelssohn zu rügen fand und die er einmal beim Unterricht in das Paradoxon „Musik darf nicht schön klingen“ gekleidet haben soll, ist so niederdeutsch und norddeutsch-unsinnlich wie seine absolute Unbeugsamkeit und Ehrlichkeit der künstlerischen Überzeugung. Als man in Weimar Aufführungen einiger seiner Werke plante, und Franz Liszt sich für Grädener zu interessieren begann, gab ihm Bülow einen sanften Wink, daß er nun sich den dort herrschenden, d. h. neudeutschen Mächten bedingungslos unterwerfen und „abschwören“ müsse. Grädener lehnte es stolz ab und — recht fatal für Bülows Charakter — Bülow ließ Grädener fallen: „Ich habe mich leider schon ein paar Mal mit freundschaftlichen Empfehlungen blamiert: Ehlert, Grädener u. a. m.“, so schreibt er bald darauf an Louis Köhler (Ges. Schr. IV, S. 315).

Grädener führte auch eine scharfe und geistreiche Feder. Seine „Gesammelten Aufsätze über Kunst, vorzugsweise Musik“ (Hamburg 1872), seine kleine, durch Anfeindungen seiner, von Julius Rietz-Leipzig mit Nachdruck in den „Signalen“ verteidigten Hamburger Erstaufführungen von Bachs Matthäuspassion hervorgerufene Angriffsschrift „Bach und die Hamburger Bach-Gesellschaft“ (Hamburg 1856), sowie sein auszugsweise auch von Max Zoder (Hamburg) mitgeteiltes „System der Harmonielehre“ (Hamburg 1877) haben in einzelnen noch heute Wert.

In einer Zeit wie der heutigen, in der die Jagd nach dem Golde, die schrankenlose Ichsucht, das allmächtige Geschäft unter den Charakteren selbst hochbedeutender Musiker wahre Verheerungen anrichtet, erfrischt, stärkt und erhebt es, einem Manne wie Karl Grädener¹⁾ wieder einmal zu begegnen. Möchte er vor allem grade in seinen Tugenden, der künstlerischen Ehrlichkeit und menschlichen Offenheit, uns Musikern ein leuchtendes Vorbild bleiben!

¹⁾ Von seinen Werken erschienen Cellosonate, zweites Klavierquintett, die Symphonien, die Fiesco-Ouverture, einige Frauenchöre und Lieder bei Hugo Pohle, Hamburg (jetzt Schweers & Haake-Bremen), das erste Klavierquintett bei Breitkopf & Härtel, das Klavierkonzert, die Phantastischen Studien und Träumereien, die Klaviervariationen bei Cranz, einige Lieder und Chöre bei Jowien-Hamburg und Gotthard-Wien, der größere Rest, darunter die bedeutendsten Kammermusik- und Klavierwerke bei Fritz Schuberth-Hamburg (jetzt Leipzig).

ZUR FRAGE DER TEXTVARIANTEN IN RICHARD WAGNERS BÜHNENDICHTUNGEN

Vorbemerkung der Redaktion

Wie unseren Lesern erinnerlich sein dürfte, hat Emil Liepe im 1. Novemberheft 1911 der „Musik“ unter obigem Titel das wichtige Thema der Textabweichungen Wagnerscher Bühnenwerke behandelt. Am Schluß seines Artikels stellte er die folgenden zwei Fragen zur öffentlichen Diskussion: 1. Ist es berechtigt, bei Neuausgaben Wagnerscher Bühnenwerke die Textfassung der Literaturausgabe für die Klavierauszüge in Anwendung zu bringen? 2. Liegt überhaupt eine Veranlassung vor, die Textfassung der Partitur zu ändern? Liepes Wunsch, es möchten sich noch Andere zu einer Angelegenheit von so prinzipieller Bedeutung äußern, ist erfreulicherweise von verschiedenen Seiten entsprochen worden, teils in Zuschriften an uns, teils an den Verfasser. Zu den Fragen haben Stellung genommen die Herren Prof. Dr. Wolfgang Golther, Kammersänger Ejnar Forchhammer, Kammersänger Karl Scheidemantel, Prof. Arno Kleffel, Otto Leßmann und Adolf Göttmann. Wir bringen die in einzelnen Punkten stark voneinander abweichenden Zuschriften in der angegebenen Reihenfolge zum Abdruck, in der Erwägung, gerade durch den Widerstreit der Meinungen zur Klärung der Sachlage unser Teil beizutragen und der endgültigen, hoffentlich bald zu erzielenden Einigung damit nach Möglichkeit vorzuarbeiten. In seinem resümierenden Schlußwort empfiehlt Emil Liepe abermals die Einberufung einer Konferenz zur Erledigung der strittigen Punkte. Diesen Vorschlag, der am ehesten zum gewünschten Ziel führen dürfte, möchten wir nachdrücklichst befürworten.

I.

Der Aufsatz von Emil Liepe in der „Musik“ XI, 3, 162 ff. beschäftigt sich mit einer Frage, deren Lösung ich schon seit Jahren betreibe. Liepe scheint keine Kenntnis davon zu haben, daß die von ihm gewünschte Textkritik bereits in einer Reihe von Ausgaben geübt worden ist. In den „Bayreuther Blättern“ 1900, S. 274 ff. und im ersten Jahrgang der „Musik“ S. 1555 f. wies ich darauf hin, daß die Textbücher bisher ohne die geringste Sorgfalt und in schlechter Ausstattung gedruckt seien, mit Ausnahme der bei Schott erschienenen, die aber grundsätzlich den Text der Dichtung wiedergeben, bis Julius Burghold den Wortlaut der Partitur, jedoch ohne Kritik und keineswegs zuverlässig einführte. Die Verleger Breitkopf & Härtel und Fürstner waren sofort bereit, die alten ungenügenden Textbücher zurückzuziehen und dafür neue von mir durchgesehene, seitdem allein verkaufte Bühnenausgaben mit Szenarium und in guter Ausstattung zu drucken. Dabei wurde der Text mit der Partitur in Einklang gebracht, sofern nicht die Partitur einen offensären Schreib- oder Druckfehler enthielt. In der „Ausgabe der Verleger“ habe ich den „Lohengrin“ und „Tristan“ durchgesehen und dabei einige alte Fehler der Partitur verbessert. Für den „Ring“ und die „Meistersinger“, „Rienzi“, „Holländer“ und

„Tannhäuser“ habe ich ebenfalls einen neuen kritischen Text besorgt, der allerdings vorläufig in Deutschland nicht zugänglich ist. Die Arbeit wurde für die von Breitkopf & Härtel in London gedruckten Klavierauszüge, die erst 1914 in Deutschland verkäuflich sein werden, gemacht. Über kritische Ausgaben der Werke Wagners habe ich ferner im „Merker“ II, 1911, Juliheft S. 31 ff., meine von Kennern gebilligten Ansichten auseinandergesetzt. Ähnlich äußerte sich E. Mehler in der „Musik“ VIII, 4, 48 ff. bei einer Besprechung der neuen Klavierauszüge der Werke Richard Wagners.

Liepe greift einige wenige Fälle heraus und entscheidet sich für die Partitur gegen die Dichtung. Ich bin gerade entgegengesetzter Ansicht. Die Lesarten der Dichtung sind viel schöner und tiefer. Hans Sachs' „Abendtraum“ z. B. ist der ganze Ertrag seines Lebens, der „Morgentreum“ ein graphisch leicht begreifliches Versehen der Partitur. Die Frage unterliegt entschieden den Grundsätzen der philologischen Textkritik, an die Liepe gar nicht denkt. Es ist eine allbekannte Tatsache, daß bei häufigem Abschreiben und Umschreiben, sogar durch den Urheber selbst, ein Text schlechter wird. Wir haben zunächst alle abweichenden Lesarten der Dichtung und Partitur methodisch und systematisch miteinander zu vergleichen. In allen Fällen, wo der ursprüngliche Text der Musik zulieb geändert wurde, besteht natürlich kein Zweifel über die für die Partitur gültige Fassung. In den meisten anderen Fällen aber ist die Lesart der Dichtung wieder einzusetzen, auch wenn durch die eigne Handschrift Wagners die neue Lesart der Partitur bezeugt ist. Die alte ursprüngliche Lesart entspricht fast immer dem Geist der Dichtung und auch der Musik weit besser, als die meist gewöhnlichere und charakterlose der Dichtung. So muß z. B. König Marke gewiß singen: „dies wunderhore Weib“, während Wagner in der Partitur schreibt „dies wundervolle Weib“. Das Verhältnis Markes zu Isolde ist durch die alte Lesart viel edler gekennzeichnet als durch die sehr gewöhnliche Lesart der Partitur, die ich für ein Schreibversehen halte. Siegfried singt am Schluß des ersten Aktes zuerst: „Notung, neidliches Schwert“; hernach aber „Notung, neu und verjüngt“. Wie herrlich malen diese Worte die Wiedergeburt des Schwertes, wie nichtssagend ist die durch die Partitur festgelegte eintönige Wiederholung der ersten Phrase! In den mir zufällig bekannt gewordenen Kompositionsskizzen setzte Wagner auch tatsächlich seine Noten zum ursprünglichen Text. Erst in den Orchesterskizzen und in der Partitur schlich sich die öde Wiederholung ein, deren Rückverbesserung Wagner leider nicht vornahm, weil er sie übersah. Im „Tristan“ muß entschieden gesungen werden: „auf wonniger Blumen sanften Wogen kommt sie licht ans Land gezogen“; die Vertauschung der Worte: „auf lichten Wogen kommt sie sanft gezogen“ entbehrt der poetischen Anschauung und ist ein bloßes Versehen. Die von Liepe S. 165 f. besprochene Wotanstelle aus dem dritten Aufzuge der

„Walküre“ beurteile ich vom literarischen und musikalischen Standpunkt aus anders, indem ich die ursprüngliche Fassung als einzige richtig erachte. Nach dem musikalischen Aufbau gliedert sich die ganze Phrase in drei Teile. Je zwei Sätze gehören zusammen:

Durch meinen Willen warst du allein,
gegen ihn doch hast du gewollt:
meinen Befehl nur führtest du aus,
gegen ihn doch hast du befohlen!

Ich trage kein Bedenken, hier ausnahmsweise sogar den Notenwert zu ändern, d. h. „Befehl“ auf ein punktiertes Viertel singen zu lassen, während „Befehle“ auf ein Viertel und ein Achtel gesetzt ist. Melodie und Rhythmus müssen genau übereinstimmen bei „Willen warst du allein“ und „Befehl nur führtest du aus“. Bei gleichem Notenwert klingen die beiden sich entsprechenden Stellen viel wuchtiger und ausdrucks voller. Ich bitte, die Wirkung des Vortrags zu versuchen, um sich von der Berechtigung meiner Auffassung zu überzeugen. In den beiden ersten Sätzen spricht Wotan starr und streng von dem Willen und Befehl. Mit den zwei nächsten Sätzen wird der Vortrag persönlicher, ergreifender:

Wunschmaid warst du mir,
gegen mich doch hast du gewünscht!

Der Gedanke wird wiederholt. Endlich in zweimaliger Wiederholung gesteigert.

Looskieserin warst du mir,
gegen mich doch kiestest du Lose!

Die herrliche Vertiefung und Steigerung vom Unpersönlichen zum Persönlichen und der symmetrische musikalische Aufbau gehen im Text der Partitur völlig verloren. Die Richtigkeit der alten Lesart wird für mein Gefühl gerade durch die Musik erwiesen. Ich will die Beispiele nicht häufen, da ich auf meine Ausgaben verweisen darf, wo ich meine Grundsätze durchgeführt habe. Jeder Fall ist natürlich einzeln zu untersuchen. Fast immer verdient aber die Lesart der Dichtung den Vorzug. Wir wollen Wagners Werke nicht in abgebläst und seichten Lesarten, sondern in den anschaulichen und kraftvollen Worten des Dichters hören.

Liepe hat ferner gar nicht beachtet, daß auch in den szenischen Bemerkungen große Unterschiede zwischen Dichtung und Partitur bestehen. Sehr wesentliche Bemerkungen fehlen in Partitur und Auszug aus bloßem Versehen. Die Bayreuther Spielleitung zieht natürlich alles heran und läßt in diesem Punkt auch die Dichtung zu ihrem Recht kommen. Die kritische Ausgabe hat die szenischen Bemerkungen genau durchzusehen und zu ergänzen. In meinen Ausgaben habe ich auch darauf Gewicht gelegt.

Die Berechtigung, Wagners Partitur mit Wagners Dichtung nach textkritischen Gründen zu verbessern, entnehme ich aus der mir von Kennern überlieferten Angabe, daß der Meister öfters über Verschreiben bei Auf-

zeichnung der Partitur geklagt habe. Eigentliche Fehler wurden meist entdeckt; viel schlimmer aber sind die dem Schreiber fast unwillkürlich unterlaufenen Änderungen, die keinen eigentlichen Fehler enthielten, sondern nur den ursprünglichen Wortlaut ins Gewöhnliche, manchmal ins Platte zogen. Denn diese wurden übersehen und gelten nun als Ausgabe letzter Hand, womöglich als von Wagner selbst gewollt! Ich führe zum Schluß ein Beispiel an, das beweist, daß Wagner gelegentlich auf Wiederherstellung drang, wenn er einen auffälligen Fehler entdeckte. Im „Lohengrin“ singt Ortrud nach der handschriftlichen Partitur:

nur eine Kraft ist mir geblieben,
sie raubte mir kein Machtgebot,
durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,
bewahr es vor der Reue Not!

Daß hier ein Fehler vorliegt, ist klar: geblieben und Leben entbehren des Reimes. Aus textkritischen Erwägungen riet ich darauf, daß es ursprünglich „Lieben“ geheißen habe. Damit ist der Reim hergestellt und der Sinn mit einem Schlag verständlich. Elsas Leben ist nicht bedroht, wohl aber ihr Lieben! Ich wagte aber leider nicht diese Besserung in den Text einzusetzen, obwohl man sich in den gedruckten Partituren mit einer viel eingreifenderen, von mir beibehaltenen „Besserung“ am Text versündigt hatte. Es wird bekanntlich gelesen und gesungen:

nur eine Kraft ist mir gegeben!

Der Reim ist freilich hergestellt, der Sinn völlig entstellt. Denn Ortrud spricht nicht von der ihr gegebenen, sondern trotz ihres Elends gebliebenen Kraft. Im Gespräch mit befreundeten Künstlern fand ich immer vollen Beifall, wenn ich meinen Besserungsvorschlag „geblieben—Lieben“ verteidigte. Zu meiner freudigen Überraschung sang Frau von Mildenburg in Bayreuth die Stelle richtig. Ich glaubte zunächst, daß die geistvolle Künstlerin von selber zu dieser naheliegenden Änderung gekommen sei. Hans Richter aber belehrte mich, daß 1875 auf Befehl des Meisters in die Wiener Lohengrinpartitur „Lieben“ eingetragen worden sei! Damit ist die Sache erledigt. Es wäre sehr töricht, den Schreibfehler der Partitur oder die verschlimmbesserung der gedruckten Ausgabe weiterhin festzuhalten.

Der angeführte Fall ist insofern wichtig, als er beweist, daß die handschriftliche Partitur keineswegs die letzte Entscheidung bietet, daß mitunter sogar zur Konjunkturalkritik, die ich vorsichtig verhinderte, geschritten werden muß, daß es berechtigt ist, die poetisch wirkungsvolleren, dem Ausdruck der Musik durchaus entsprechenden Lesarten der Dichtung auch für die Partitur und die Aufführung zu beanspruchen.

Wir erhoffen von der Zukunft kritische Ausgaben der Meisterwerke, nicht etwa bloß für die Wissenschaft, sondern für den praktischen Gebrauch. Die Textfrage darf nicht von irgendwelchen starren und einseitigen Gesichts-

punkten, sondern muß nach den Grundsätzen der sogenannten höheren philosophischen Kritik methodisch behandelt werden. Willkürliche Auswahl wäre ebenso verwerflich wie äußerliches Festhalten an der handschriftlichen Partitur, die trotz aller Sorgfalt viele Textfehler enthält, die auch durch die Handschrift des Meisters kein Daseinsrecht gegenüber denen der Dichtung beanspruchen können!

Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock

II.

Mit seinem Aufsatz über die Wagnerschen „Textvarianten“ im 1. Novemberheft 1911 der „Musik“ hat Herr Emil Liepe eine Frage berührt, die mich seit Jahren ernstlich beschäftigt. Nur Mangel an Zeit hat mich so lange davon zurückgehalten, einen längeren, ausführlicheren Aufsatz über diese Sache zu schreiben, und macht es mir auch jetzt unwahrscheinlich, daß ich in absehbarer Zeit dazu würde kommen können. Ich greife deshalb die Anregung des Herrn Liepe freudig auf und werde mir im folgenden erlauben, mich sozusagen aus dem Stegreife zu dieser Frage zu äußern.

Zunächst muß ich gegen das Wort „literarisch“ protestieren, womit Herr Liepe die in den „Gesammelten Schriften“ enthaltenen Dichtungen im Gegensatz zum „musikalischen“ Text der Partituren bezeichnet. Schon ein so frühes Werk wie „Tannhäuser“ ist nach Wagners oft wiederholten Äußerungen sozusagen aus der Musik geboren. Der musikalische „Duft“, der den Meister bei der Dichtung umflutete und berauschte, brauchte sich dann bei der Komposition nur zu konzentrieren, um gleichsam von selbst, einem Naturgesetze folgend, zur Musik zu werden.

Was von „Tannhäuser“ gilt, gilt natürlich nicht weniger von den späteren Werken, wo Wort und Ton in noch weit vollendetem Maße in eine höhere Einheit aufgehen. Das Wort „literarisch“ ist deshalb im höchsten Grade unglücklich gewählt und irreführend. Die Schlußreime, die Assonanzen, die Stabreime — alles das, was den Dichtungen ihr „literarisches“ Gepräge verleiht — steht nur da aus musikalischen Gründen, oder besser gesagt, um die musikalische Wirkung zu erhöhen und selbst durch die Musik zu vollendetem Geltung zu gelangen.

Die Gegenüberstellung der zwei Textfassungen durch Herrn Liepe ist auch sehr einseitig. Eine genaue Prüfung der Varianten ergibt vielmehr mit zwingender Notwendigkeit eine Dreiteilung derselben in:

1. unzweifelhaft beabsichtigte Änderungen,
2. zweifelhafte Änderungen,
3. unzweifelhafte Fehler.

Herr Liepe, der von Nr. 2 und 3 nichts wissen will, führt mit viel Scharfsinn und Feingefühl den Beweis für die Zugehörigkeit verschiedener Änderungen zu der ersten Gruppe, einen Beweis, der doch nicht in allen Fällen unbedingt überzeugend wirkt. Wie würde er aber folgende Änderung als beabsichtigt erklären können? In der ersten Strophe von Walther's Werbelied aus den „Meistersingern“ kommt der kurze Reim:

Der Wald
wie bald

vor, dem in der zweiten Strophe der Reim:

Die Brust
mit Lust

entspricht. Dies hat nun aber Wagner in der Partitur in:

Die Brust
wie bald

„verändert“, und so wird es nicht allein in allen Partituren und Klavierauszügen bis zum heutigen Tage abgedruckt, sondern fast jeder Walther Stolzing singt ohne zu blinzeln:

Die Brust
wie bald.

Glaubt nun wirklich jemand, daß diese Veränderung von Wagner beabsichtigt sei? Er braucht dann nur diese Stelle mit dem „literarischen“ und dem „musikalischen“ Text hintereinander zu singen, um sich davon zu überzeugen, daß in diesem Falle der „musikalische“ Text gänzlich unmusikalisch ist.

Nein, darüber kann gewiß kein Zweifel bestehen, daß wir es hier einfach mit einem Schreibfehler Wagners zu tun haben, und derartige Schreibfehler finden wir — selbstverständlich — in diesen gewaltigen Werken eine ganze Menge. Ich habe an dieser Stelle¹⁾ schon vor Jahren auf zwei solche Fehler in „Tristan und Isolde“ aufmerksam gemacht, die sich in der Dichtung vorfinden und von dort in die Partitur unversehens eingeschleppt wurden („Blaue Streifen stiegen im Westen auf“ — soll natürlich heißen: Osten und „So starben wir um ungetrennt“ — soll ebenso sicher heißen „So stürben wir —“).

Wagner hat sich bei der Komposition so intensiv in die Dichtung versenkt, daß ihm naturgemäß manche kleinere oder größere Verbesserung einfallen mußte, die er dann sofort in die Partitur eintrug. Ebenso selbstverständlich scheint es mir aber zu sein, daß er infolge dieser intensiven Arbeit seine eigene Dichtung durchwegs auswendig beherrschte und deshalb bei der Eintragung des Textes in die Partitur nur wenig in die Dichtung zu sehen brauchte. Dies mußte nun wiederum zur Folge haben, daß sich ab und zu ein Gedächtnisfehler einschlich, indem für das ur-

¹⁾ „Die Musik“, Jahrgang VII, Heft 19 und 20.

sprünglich beabsichtigte Wort ein anderes, ähnliches sich einstellte. In dieser Weise sind wahrscheinlich die meisten der Varianten, die zu den Gruppen 2 und 3 gehören, entstanden.

Ich möchte noch einige Beispiele von unzweifelhaften Fehlern anführen:

Wolframs erste Anrede im Sängerkrieg schließt mit den Worten:

Ihr Edlen mög't in diesen Worten lesen,
wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen.

In der Partitur — und zwar sowohl die ursprüngliche Fassung wie die Pariser Bearbeitung — ist das mög't zu einem möcht geworden, ein Fehler, der dem Meister jedenfalls deshalb entgangen ist, weil er beide Worte gleich ausgesprochen hat. Durch gewissenhafte Wiederholung dieses Fehlers in allen Klavierauszügen ist dafür gesorgt, daß die richtige Fassung nur selten zu hören ist. —

In der Todesverkündigungs-Szene der „Walküre“ fragt Siegmund:

Wo wäre der Feind,
dem heut' ich fiel?

Hier bilden die beiden Worte Feind und fiel einen Stabreim von großer, der Situation entsprechender Kraft. Aus Versehen hat Wagner hier in der Partitur das Wort „Feind“ durch das Wort „Held“ ersetzt, was eine große Abschwächung des Ausdruckes bedeutet, und gar nicht beabsichtigt sein kann. —

Wenn an den meisten Bühnen Hunding im ersten Akt der „Walküre“ singt:

Mit Waffen wehrt sich der Mann
statt:

Mit Waffen wahrt sich der Mann,

ist jedoch von einem Versehen Wagners keine Rede, — er hat sowohl in der Dichtung wie in der Partitur die richtige Version mit den drei a: Waffen, wahrt, Mann. Der gewöhnlichst gebrauchte Klavierauszug ist allein schuld daran, weil er in jede neue Auflage den Fehler mit hinüberschleppt. Sie sehen daraus, verehrter Herr Liepe, daß Fehler viel zäher sind, als Sie glauben. Denken Sie auch an Lohengrins:

Mein zürnt der Gral,

das Wagner schon am 16. August 1850 in einem Briefe an Liszt in:

mir zürnt der Gral

verbessert hat, das aber doch über 50 Jahre, wovon Wagner über 30 mit erlebt hat, in den Klavierauszügen und Partituren unverändert stehen geblieben ist. Soviel ich weiß, ist der Fehler jedoch vor wenigen Jahren ausgebessert worden, und ist in den neuesten Auszügen nicht mehr zu finden. —

Im dritten Akt „Siegfried“, nachdem der Wanderer mit den Splittern seines zerschlagenen Speeres davongegangen ist, sagt Siegfried:

Mit zerfochtner Waffe
wich mir der Feige

mit dem für den Wagnerschen „Ring“ so charakteristischen Stabreim:

f — w
w — f

Beim Eintragen in die Partitur ist es Wagner entfallen, daß diese zwei Zeilen zusammen gehören, und er hat geschrieben:

mit zerfochtner Waffe
floh mir der Feige,

was gewiß auch niemand für eine beabsichtigte Verbesserung halten wird. —

In der „Götterdämmerung“, in Siegfrieds Erzählung im dritten Akt, kommt folgende Stelle vor:

Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt ihm zu wonniger Tat.
doch möcht' er den Ring sich erraten
der macht ihn zum Walter der Welt

mit dem Stabreimgefüge:

w t — w
t w — t
m — r — r
m — w — w.

Beim Eintragen in die Partitur ist dies komplizierte Gefüge dem Meister momentan entgangen und versehentlich zerschlägt er es drum:

Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt ihm zu wonniger Tat!
doch wollt' er den Ring sich gewinnen,
der macht ihn zum Walter der Welt.

Diese Stelle erinnert mit ihrem Zurückgreifen auf eine frühere Wendung, an das oben erwähnte:

die Brust
wie bald

und ist nicht viel besser — wird natürlich trotzdem überall gesungen. Man wende nicht ein, daß die Wiederholung des „Wollt' er — gewinnen“ ebenso beabsichtigt sei wie Wotans sechsfache Wiederholung „Gegen mich doch —“ im dritten Akt der „Walküre“. Während diese Wiederholung von überwältigender Wirkung ist, wirkt jene nur als eine Abschwächung. —

Ich glaube, diese Beispiele genügen, um zu beweisen, daß viele Textvarianten einfache Fehler sind, die nur deshalb so lange stehen geblieben sind, weil die meisten überhaupt nicht daran denken, die Texte zu vergleichen, und wer es tut, keinen kritischen Maßstab anlegt.

Ich könnte nun leicht eine Reihe Beispiele von den zweifelhaften Änderungen anführen, will aber lieber davon absehen, da meine Aufzählungen ja sowieso keine Vollzähligkeit beanspruchen, und diese Fälle auch weniger Bedeutung und Interesse haben als die anderen. Ich möchte

aber diese Bemerkungen nicht schließen, ohne ein allgemeines Resultat daraus gezogen zu haben.

Ich würde es für außerordentlich wünschenswert erachten, wenn die Erben Richard Wagners und die Verleger seiner Werke sich dazu verstehen könnten, eine Kommission zu ernennen, die aus Sprachkundigen, Musikern und Sängern zusammengesetzt sein müßte, und die alle Textvarianten genau prüfen und in die von mir oben bezeichneten drei Kategorien einregistrieren sollte. Wenn diese Arbeit beendet wäre, müßten die Varianten der ersten Gruppe einfach als Fehler des in den „Gesammelten Schriften“ und in den Textbüchern enthaltenen, die der dritten Gruppe als Fehler des Partiturtextes behandelt werden, und diese Fehler müßten dann bei der nächsten Neuauflage korrigiert werden.

Die Varianten der zweiten Gruppe, die zweifelhaften Fälle, müßten in beiden Fassungen bewahrt werden. In Partitur und Klavierauszügen könnten die zwei Texte einfach übereinander gedruckt werden, und zwar so, daß der Partiturtext über den anderen zu stellen wäre, weil man immerhin mit der Möglichkeit rechnen muß, daß der Meister vielleicht doch die Änderung aus irgendeinem Grunde beabsichtigt hat. In der Buchausgabe sollte man nach meiner Meinung den Buchtext beibehalten und in einer Fußnote hinzufügen: „In der Partitur steht: —“ Diejenigen Textänderungen, die besser zur Musik passen als der Buchtext, müssen jedoch anders behandelt werden. Sie sind natürlich — wenn sie auch sonst in die Gruppe 2 oder 3 gehören¹⁾ —, in Partitur und Klavierauszug als der Gruppe 1 angehörig zu behandeln. In der Buchausgabe sind sie aber — wenn sie der Gruppe 1 nicht angehören — als „zweifelhafte Änderungen“ zu betrachten. Damit wäre das Problem der Wagnerschen Textvarianten in der idealsten und würdigsten Weise gelöst.

Ejnar Forchhammer-Frankfurt a. M.

III.

Der Weisung Wagners: „Haltet euch an den Text der Partitur!“ ist bei Aufführungen seiner Werke unbedingt Folge zu leisten. Gernade bei den „Meistersingern“, auf die ich mich im Nachstehenden ausschließlich beschränke, kann nur die Partiturfassung in Betracht kommen, weil die literarische Fassung an manchen Stellen gar nicht zur Musik paßt.

¹⁾ Man wende nicht ein, daß solche Änderungen unbedingt beabsichtigt sein müssen; das braucht keineswegs der Fall zu sein. Durch ein Fehlerinnern kann der Komponist sehr wohl auch mal zu einem falschen Text eine Musik gemacht haben, die zum ursprünglichen — richtigeren — Text nicht paßt.

Leider enthält aber die Partitur der „Meistersinger“, die bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen ist, eine ganze Reihe „offenbarer“ Schreibfehler, außer einigen leicht auffindbaren Druckfehlern.

„Offenbare“ Schreibfehler nenne ich solche Fehler, die gegen den gebietenden Reim oder gegen den Sinn verstößen.

Betrachten wir uns zunächst einige „Reimfehler“:

Am Anfang des ersten Aktes:

Eva: O weh! Die Spange? .

Magdalene: Fiel sie wohl ab?

Walther: Ob Licht und Lust, oder Nacht und Tod?

anstatt:

Ob Licht und Lust, oder Nacht und Grab?

Am Schlusse des ersten Aktes:

Pogner: Wie gern säh' ich ihn angenommen,
als Eidam wär' er mir gar wert;
nenn' ich den Sieger jetzt willkommen,
wer weiß, ob ihn mein Kind erwählt!

anstatt:

wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!

Am Anfange des zweiten Aktes:

Magdalene: Erst aber schnell, wie ging's mit dem Ritter?
Du rietest ihm gut? Er gewann den Kranz?

David: Ach, Jungfer Lene! Da steht's bitter;
der hat versungen und ganz vertan!

anstatt:

der hat vertan und versungen ganz!

Im Fliedermonolog:

Sachs: Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermeßlich mir schien?
Kein Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin.

anstatt:

Doch wie auch wollt' ich's fassen.

Nach dem Gespräch Sachsens mit Eva im zweiten Akt:

Sachs: Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: schaff' Rat!

Magdalene: Hilf Gott! Wo bliebst du nur so spät?

anstatt:

Hilf Gott! Was bliebst du nur so spät?

Im Gespräch Sachsens mit Beckmesser im zweiten Akt:

Beckmesser: Als Schuster seid ihr mir wohl wert,
als Kunstfreund doch weit mehr verehrt.
Eu'r Urteil, glaubt, das halt' ich wert;
drum bitt' ich: hört das Liedlein doch,

anstatt:

Eu'r Urteil, glaubt, das halt' ich hoch.

In Beckmessers Ständchen:

Beckmesser: Zum Preise muß es bringen
im Meistersingen,
wer sein Eidam sein will.

um die Jungfrau zu frein.

anstatt:

wer sein Eidam will sein.

Im Wahnenmonolog:

Sachs: Der Flieder war's, Johannisnacht.
Nun aber kam Johannistag: —
jetzt schau'n wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken kann,

anstatt:

daß er den Wahn fein lenken mag.

Im Gespräch Sachsens mit Beckmesser im dritten Akt:

Sachs: Das schwör' ich und gelob' es euch,
nie mich zu rühmen, das Lied sei von mir.

anstatt:

Das schwör' ich und gelob' euch hier,

Nach der Polterszene des Sachs im dritten Akt:

Eva: O Sachs! Mein Freund! . .

Was ohne deine Liebe,
was wär' ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erwecktest du mich nicht?

anstatt:

erwecktest du nicht mich?

Im Quintett:

Sachs: Vor dem Kinde lieblich hold,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß Beschwer
galt es zu bezwingen.

anstatt:

Vor dem Kinde lieblich hehr.

Zu zweit sehen wir uns einige von den „offenbaren“ Sinnfehlern an:

In Sachsens erster Rede im ersten Akt:

Sachs: Drum möcht' es euch nie gereuen,

anstatt:

drum mocht' es euch nie gereuen.

Sachs spricht nicht einen Wunsch für die Zukunft aus, sondern er stellt fest, daß die alljährlich abgehaltene Festwiese den Meistern noch nie Reue zu bringen vermochte.

Bei Walthers Aufnahmeprüfung im ersten Akt:

Kothner: Soll uns der Junker willkommen sein,
zuvor muß er wohl vernommen sein.

Pogner: Vernehmt mich wohl! Wünsch' ich ihm Glück,
nicht bleib' ich doch hinter der Regel zurück.
Tut Meister die Fragen!

anstatt:

Vernehmt ihn gut! Wünsch' ich ihm Glück,
usw.

Wenn Pogner sagt: „Vernehmt mich wohl!“, so klingt das, als ob er ein Mißverständnis widerlegen wolle, oder, als ob er fürchten müsse, daß seine Rede nicht leicht zu verstehen sei. Beides aber liegt nicht vor. Er will vielmehr ausgesprochen haben, daß man seinetwegen keine Ausnahme von der Regel mache und den Junker etwa mit Fragen verschone. Er bestätigt ausdrücklich das Vorhaben Kothners, indem er sagt: „Vernehmt ihn gut!“

Im Gespräch Sachsens mit Beckmesser im zweiten Akt:

Beckmesser: Vom Volk seid ihr geehrt,
auch der Pognerin seid ihr wert:
will ich vor aller Welt
nun morgen um die werben,
sagt, könnt's mich nicht verderben,
wenn mein Lied ihr nicht gefällt?

anstatt:

wenn mein Lied euch nicht gefällt?

Um Sachs zum Schweigen zu bringen und um endlich selbst zum Singen zu gelangen, gibt Beckmesser vor, Sachsens Urteil über sein Lied einholen zu wollen mit der Begründung, daß es Eva nicht gefallen würde, wenn es Sachs nicht gefiele.

Nach der Polterszene des Sachs im dritten Akt:

Eva: O Sachs! Mein Freund! . . .

— — — —
Das war ein Müssten, nur ein Zwang!

anstatt:

Das war ein Müssten, war ein Zwang!

Dieses „nur“ anstatt „war“ muß wohl als ein einfacher Druckfehler angesehen werden, ebenso wie das „auch“ in der Stelle Pogners im ersten Akt:

Pogner (zu Walther): Was ihr begehrt,
soviel an mir, sei's auch gewährt.

anstatt:

soviel an mir, sei's euch gewährt.

Diese von mir „offenbar“ genannten Schreibfehler müssen aus der Partitur verschwinden, selbst dann, wenn sie nachweisbar von Wagners Hand herrühren sollten.

Wenn man bedenkt, daß Wagner bei Niederschrift der Partitur an hundert von Stellen die Dichtung mehr oder weniger änderte, so wird man zugeben müssen, daß bei einer so freien Behandlung der literarischen Fassung dem Meister leicht ein Versehen unterlaufen konnte.

Und beweisen nicht die Fehler gegen den Reim, daß sich Wagner in der Tat versehen hat?

Und beweist dasselbe nicht auch die Stelle im dritten Akte aus dem Gespräche Sachsens mit Walther?

Sachs: Ein Täubchen zeigt ihm wohl das Nest,
darin sein Junker träumt'.

Das „Täubchen“ bezieht sich auf Walther's Preislied in der ersten Fassung des Gedichtes. Wagner verwarf diese erste Fassung mit dem Täubchen vollständig und ersetzte sie bei Niederschrift der Partitur durch ein ganz neues Gedicht. Das Täubchen, das darin nun nicht mehr vor kommt, verlor seine Beziehung. Wagner ließ es aber bestehen, und nun hängt es in der Luft. Daran ist allerdings nichts mehr zu ändern. Aber, wenn erst einmal Versehen festgestellt werden konnten, so wird man gegenüber den Veränderungen, die die Partitur gegenüber der literarischen Fassung aufweist, doch etwas mißtrauisch und zeigt sich wenig geneigt, alle diese Veränderungen für Verbesserungen zu halten.

Am allerwenigsten halte ich z. B. die Umänderung des „Abendtraumes“ in einen „Morgentraum“, die sich Hans Sachsen's Selbst betrachtung im Quintett gefallen lassen mußte, für eine Verbesserung. Hans Sachs hat sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß seinem Liebesträume ein Morgen der Erfüllung nicht mehr erblühen kann, denn seine geliebte Eva hat ihr heißes Herz dem jungen Dichter Walther Stolzing zugewandt. Wonne der Wehmut im Herzen, findet Sachs die Kraft der Entzagung, getragen von dem beglückenden Bewußtsein, daß „seines Herzens süß Beschwer“ ihm dennoch den Abend seines Lebens traumhaft schön verklären wird.

Es wäre also ganz folgerichtig, wenn Sachs nicht von einem „schönen Morgentraume“, sondern von einem „schönen Abendtraume“ spräche, um so eher, als der schöne Abendtraum die für das Quintett nötige Stimmung weihevoller Entzagung von selbst bringt, die ich mir, als Darsteller des Sachs, nie aus dem schönen Morgentraume heraus zu konstruieren vermochte.

Ich halte den „Morgentraum“ für einen Schreibfehler. So erscheint mir auch die Umänderung im Fliedermonolog:

Lenzes Gebot,
Die süße Not,
Die legt' es ihm in die Brust
anstatt:

Lenzes Gebot,
Die süße Not,
Die legten's ihm in die Brust

nur als ein Schreibfehler. Hans Sachs, den Poeten, drängt es, sich mit der Kunst des jungen Singers Walther Stolzing auseinanderzusetzen: Das Lied Walthers, das von „Lenz“ und von „Liebe“ sang, zeugte weniger von Regeln einer Schule, als vielmehr von einer starken, „unermeßlichen“ Empfindung, die so unmittelbar wirkte, als ob Lenz und Liebe selbst in ihm sägten.

Wenn Wagner, der Dichter, schrieb:

Lenzes Gebot,
Die süße Not,
Die legten's ihm in die Brust

so beweist der Plural des Verbums — und wohl auch die Niederschrift in zwei getrennten Zeilen, daß ihm die zwiefache Mehrheit des Subjektes vorschwebte. Und wenn Wagner, der Komponist, die Absicht des Dichters unterstützt, indem er der bei diesen Worten erklingenden Musik zwei scharf abgetrennte Forteakzente einfügte und damit zwei dramatische Ausdrucksgipfel schuf, so wird man schwerlich damit einverstanden sein, das Verbum „legen“ im Singular zu belassen, so wie es in der Partitur steht.

Wer wollte den sinnigen Parallelismus zwischen Walthers Gesang und Sachsens rückschauender Betrachtung aufgehoben sehen?

Lenz und Liebe
oder

Lenzes Gebot,
(und) Die süsse Not, (Des Herzens süß' Beschwer)
Die legten's ihm in die Brust.

Liepc bewertet auch die Umänderung von

Waret ihr „Singer“?

in

Seid ihr ein „Singer“?

als eine Verbesserung, weil der Dichter „damit eine sprachlich bessere Ausdrucksform gewann und zugleich den Begriff ‚Singer‘ zu dem erhob, was er dem späteren Verlauf der Dichtung nach wirklich ist, zu einer Würde, einer Rangstufe der Ausbildung, die, einmal erreicht, dem danach Strebenden blieb für alle Zeit, nicht zu einer einmaligen Auszeichnung, etwa nach Art der Schützenkönige“.

Die Stelle heißt im Zusammenhange:

David: Seid ihr ein „Dichter“?

Walther: Wär' ich's doch!

David: Waret ihr „Singer“?

Walther: Wüßt' ich's noch?

David: Doch „Schulfreund“ wart ihr und „Schüler“ zuvor?

Durch Magdalene hat David erfahren, daß Walther Meister werden will. Wer „Meister“ werden will, muß ein „Dichter“ sein und muß zuvor „Singer“, „Schulfreund“ und „Schüler“ gewesen sein.

Das weiß David ganz genau und er fragt nun Walther ordnungsgemäß ab, ohne sich durch dessen ausweichende Antworten irre machen zu lassen: zuerst, ob er ein „Dichter“ ist; und dann, ob er ein „Singer“, ein „Schulfreund“ und ein „Schüler“ war.

Wagner macht uns auf diese Weise mit dem vorgeschriebenen Entwicklungsgange eines „Meisters“ bekannt, und wir erfahren, daß die erreichte höhere Staffel immer die vorhergehende aufhebt, etwa so, wie der Hauptmann den Oberleutnant und der Oberleutnant den Leutnant aufhebt.

Hätte Liepe mit seiner Auffassung recht, so müßte vor allen Dingen die Frage nach dem „Schulfreund“ und nach dem „Schüler“, ebenso wie die Frage nach dem „Singer“ im Präsens stehen; denn „Schulfreund“ und „Schüler“ müßten dann ebenfalls als „Rangstufen der Ausbildung, als Würden“ angesehen werden, wie der „Singer“. Die Fragen nach dem „Schulfreund“ und nach dem „Schüler“ hat aber Wagner nicht ins Präsens gesetzt, und wir müssen annehmen, daß ihm die von Liepe unterlegte Absicht nicht vorgeschwobt hat.

Ich ziehe auch hier die literarische Fassung vor, um so mehr, als sie sich der Musik tadellos anschmiegt.

Es hat keinen Zweck, noch mehr von den „vermutlichen“ Schreibfehlern anzuführen; denn bevor wir an die Lösung der Frage der Textvarianten in den „Meistersingern“ herantreten dürfen, müssen wir erst erfahren, ob die gestochene Partitur mit der geschriebenen Originalpartitur wirklich ganz genau übereinstimmt. Es ist das ja anzunehmen; denn der Verleger hat die Drucklegung sicher auf das gewissenhafteste besorgt. Haben wir aber die Versicherung erhalten, daß die gestochene Partitur ohne Fehler ist, d. h. mit Wagners Handschrift übereinstimmt, dann bin ich im Gegensatze zu E. Liepe entschieden dafür, mit der literarischen Fassung bewaffnet, die „offenbaren“ Schreibfehler in der Partitur zu beseitigen und den „vermutlichen“ Schreibfehlern mutig ins Antlitz zu leuchten.

Ein textlich richtiger Klavierauszug und ein richtiges Textbuch könnten dann erst hergestellt werden.

Die jetzt bestehenden Klavierauszüge der „Meistersinger“ stimmen ungefähr mit der jetzigen gedruckten Partitur überein. Einige Druckfehler

der Partitur bringen sie nicht, dagegen haben sie eine Anzahl selbständiger Druck- und Schreibfehler aufzuweisen.

Das jetzige Textbuch, von B. Schott's Söhne, Mainz, herausgegeben, stimmt mit der literarischen Fassung letzter Hand, wie sie sich in den „Gesammelten Schriften“ (Leipzig, E. W. Fritzsch) vorfindet, genau überein, weicht aber von dem Texte der Partitur an mehr als an hundert Stellen ab. Ja, es finden sich darin noch fünf Zeilen der literarischen Fassung erster Hand, die Wagner gar nicht komponiert hat, und es fehlen darin zwei Zeilen aus der Prügelszene:

's ist morgen der Fünfte!
's brennt Manchem im Haus!

die man vielleicht gerade wegen ihres gänzlich dunkeln Sinnes nicht missen möchte.

Karl Scheidemantel-Weimar

IV.

Wenn Richard Wagner bei der Vertonung seiner großartigen Operndichtungen zuweilen von der ursprünglichen literarischen Textfassung abwich, so hatte er selbstverständlich dafür seine guten Gründe. Diese Gründe sind für jeden Musiker so einleuchtend und für das überaus musikalische Feingefühl Wagners so charakteristisch, daß es eine Versündigung wäre, wollte jemand diese nach der musikalischen Seite hin so wertvollen Verbesserungen wieder beseitigen oder in ihnen Änderungen vornehmen. Will sich eine Verlagshandlung bei der Neuedition Wagnerscher Werke ein wirkliches Verdienst erwerben, so möge sie für eine gleichlautende (neudeutsche) Orthographie und eine einheitliche, sorgfältig revidierte Interpunktions sorgen. Die Fragen aber, die Herr Emil Liepe in Ihrer geschätzten Musikzeitung aufwirft:

1. ob es berechtigt sei, bei Neuausgaben Wagnerscher Bühnenwerke die Textfassung der Literaturausgabe für die Partituren und Klavierauszüge in Anwendung zu bringen;

2. ob überhaupt eine Veranlassung vorliege, in Wagnerschen Opern Textveränderungen vorzunehmen, sind mit einem entschiedenen „Nein“ zu beantworten.

Prof. Arno Kleffel-Berlin

V.

... Ihren Aufsatz über die Textvarianten in Wagners Werken habe ich mit großem Interesse gelesen. Ich pflichte Ihnen vollkommen bei, daß es besser und pietätvoller wäre, wenn die Lesarten der Partituren Wagners beibehalten und nicht gegen die der „Gesammelten Schriften“ ausgetauscht

würden. Wagner wird, als er ursprünglich in der Buchdichtung gebrauchte Worte für die Musik änderte, gewußt haben, warum er es tat; denn es läßt sich nicht annehmen, daß er ohne Zuhilfenahme des festgelegten Textes komponiert hat, bloß auf das Gedächtnis sich verlassend. Wahrscheinlicher ist es jedenfalls, daß ihm beim Komponieren an einzelnen Stellen andere als in der ursprünglichen Dichtung enthaltene Worte sinn gemäßer oder charakteristischer erschienen sind. Jeder, der für die Öffentlichkeit schreibt, weiß ja doch, daß trotz allem vorhergegangenen Überlegen und Ausfeilen noch in der letzten Korrektur Änderungen für wünschenswert gehalten werden. Deshalb ist es unrichtig, unter allen Umständen früheren Lesarten, mögen sie nun im ersten Originalmanuskript oder in ersten Drucken stehen, den Vorzug vor einer späteren, vom Autor genehmigten oder selbst veranlaßten, zu geben. Es mag ja für den Philologen einen gewissen Reiz haben, verschiedene, zu verschiedenen Zeiten entstandene Lesarten festzustellen und meinewegen daraus Schlüsse über die Arbeitsmethode eines Autors zu ziehen; die Praxis hat jedenfalls den letzten Willen des Verfassers zu respektieren. Das im allgemeinen über die Frage! In bezug auf die von Ihnen in Ihrem Aufsatz angeführten Zitate glaube ich Ihnen zumeist zustimmen zu können. Ihre Verteidigung des Wagnerschen „Seid Ihr ein Singer“ ist durchaus berechtigt, und auf die Wendung in der Buchausgabe des „Meistersinger“-Textes „Waret Ihr Singer“ zurückzugreifen, wäre eine törichte Verböserung. David fragt vorsichtigerweise den Walther nicht einmal, ob er die vor der Meisterschaft höchste Stufe der Meistersingerausbildung schon einnehme, ob er „Dichter“ sei; aber er setzt voraus, daß Walther die untersten Stufen, den „Schulfreund“ und „Schüler“, mindestens absolviert habe, bevor er sich um die Meisterschaft bewirbt. Da Wagner selbst das ursprüngliche „Waret Ihr“ in „Seid Ihr“ umgeändert hat, liegt nicht der geringste Grund vor, diese Wendung zurückzurevidieren.

Übrigens befindet sich in unmittelbarster Nähe dieser Stelle noch ein anderer Zwiespalt zwischen Partitur und Buch. In ersterer lautet Walters Frage an David: „Wie, machte das so große Beschwerden?“ In der vierten (neuesten) Auflage der „Gesammelten Schriften“ fehlt das Komma nach „Wie“, für die musikalische Deklamation ist der Unterschied nicht belanglos.

Auch Ihre Begründung der Partiturlesart in Sachsens Monolog von der Stelle: „Lenzes Gebot, die süße Not, die legt' es ihm in die Brust“ ist zutreffend. Die ursprüngliche Fassung in der Buchausgabe: „Lenzes Gebot, die süße Not, die legten's ihm in die Brust“ ist mit Fug und Recht von Wagner geändert worden; denn „die süße Not“ ist, wie Sie ganz richtig bemerken, eine erläuternde Apposition zu dem voraufgegangenen Substantiv: „Lenzes Gebot“. Das sollte doch keinem Zweifel unterliegen.

Am interessantesten ist jedenfalls die im Quintett auffallende Abweichung des Partiturtexthes vom Buchtext. Wagner läßt Sachs seine in diesem Stadium der Handlung bereits überwundene Neigung für Evchen einen „Abendtraum“ nennen, während in der Partitur in allen fünf Stimmen, auch in der Sachsens, das Wort „Morgentreum“ steht. Man kann sich vorstellen, wie Sie auch bemerken, daß Sachs als älterer Mann seine Neigung zu Evchen („Vor dem Kinde lieblich hehr, mocht' ich gern erst singen, doch des Herzens süß Beschwer, galt es zu bezwingen“) als einen schönen Traum an seinem Lebensabend auffaßte; allein Sachs ist in der ganzen Oper kein „alter“ Mann, sondern einer, der in kraftvollster Männlichkeit mitten im Getriebe des Lebens steht. Soll der wirklich eine erwachende Herzensneigung einen „Abendtraum“ nennen? Als Wagner dieses Wort in „Morgentreum“ auch für Sachs umwandelte, hat er sicherlich dem Gedanken Ausdruck geben wollen, daß Sachs, dem es nicht schwer geworden wäre, seinen einzigen Rivalen aus der Meistersingerzunft, den Beckmesser, niederzusingen und den Preis, Evchens Hand, für sich zu gewinnen, seine stille Zärtlichkeit für Evchen in dem Augenblick wie einen „seligen Morgentreum“ verscheuchte, als er, bezwungen durch Walthers liebeglühendes Lied, erkannte, daß ihm unter Umständen „Herrn Markes Glück“ beschieden sein könnte. Nicht umsonst erfindet er daher für Walthers Preislied den Namen „selige Morgentreum-Deutweise“.

Es ist mir unmöglich, auf die übrigen von Ihnen herbeigebrachten Zitate einzugehen, möchte Ihnen aber nochmals aussprechen, daß ich Ihnen zustimme in der Forderung: Musikalische Werke, die in authentischer Form vorliegen, sollten bei Neuauflagen nicht von Philologen, sondern von Musikern revidiert werden, und zwar mit allem Respekt vor dem deutlich erkennbaren Willen des Autors. Dem Revisor mögen zufällige oder übersehene Fehler verfallen, nicht aber wichtige, vom Autor vorgenommene Änderungen . . .

Otto Leßmann-Berlin

VI.

... Ihre schätzenswerten und wirklich aktuellen Ausführungen in der „Musik“ über „Zur Frage der Textvarianten in Richard Wagners Bühnendichtungen“ haben mich lebhaft interessiert. Ich gehe darum auch auf Ihre am Schlusse des Artikels gestellten Fragen ein und bemerke zur ersten Frage, daß Richard Wagner in bezug auf Sorgfalt und Genauigkeit bei der Herausgabe seiner Werke stets ein peinlich gewissenhafter Redakteur gewesen ist. Julius Hey und vor allem Karl Klindworth haben mir das in vielen Gesprächen wiederholt versichert. Wenn daher Wagner bei der Vertonung seiner stets vollständig fertig vorliegenden Dichtungen sich zu

dieser oder jener Änderung des Wortausdrucks entschloß, so waren einzig Gründe der Abrundung des sprachmelodischen Gesamtbildes oder die Erhöhung des klangcharakteristischen Vokalvolumens maßgebend. Eine den sinnlichen Klangzauber des Sprachmelos und den erschöpfenden musikalischen Ausdruck des Wortes derart und stets restlos ausdeutende Tondichternatur wie Richard Wagner mußte eben letzten Endes den Dichter dem Komponisten opferwillig sein lassen. Die wohlwogenen Änderungen Wagners durch korrigierende Wiedereinführung der ursprünglichen Lesart der Dichtung beseitigen zu wollen und das, was der Meister in eigenhändiger Niederschrift für besser gehalten, was er beim praktischen Studium seiner Werke gutgeheißen, jetzt 30 Jahre nach seinem Tode wieder zurückzuverändern, halte ich für eine Vergewaltigung und für ein höchst überflüssiges Besserwissenwollen. Es liegt — und damit komme ich zur Beantwortung der zweiten Frage — auch nicht die geringste Veranlassung vor, die Musikwelt mit derart abgeänderter Herausgabe der Wagnerschen Werke zu irritieren. Was Wagner gewollt, hat Karl Klindworth für alle Zeiten und unumstößlich festgelegt. Seine bei Schott in Mainz erschienenen Klavierauszüge sind nach den handschriftlichen Partituren geschaffen; sie sind der Niederschlag des Willens des Meisters . . .

Adolf Göttmann-Berlin

VII.

Ehe ich den vorstehenden Meinungsäußerungen Einiges hinzufüge, verweise ich noch auf eine mir persönlich zugegangene Auslassung von Dr. Paul Marsop, die im zweiten Januarheft der Neuen Musikzeitung (Stuttgart) zum Abdruck gelangt; erfreulicherweise stellt sich der Verfasser in ihr ganz auf meinen Standpunkt, daß nämlich einzig der vom Meister in seinen Partituren niedergelegte Text für seine Werke in Betracht zu ziehen sei. Marsops Ausführungen seien allen Interessenten zur Kenntnisnahme empfohlen.

Zu erwidern habe ich zunächst Herrn Prof. Dr. Golther. Golthers textkritische Tätigkeit war mir vielleicht in ihrem ganzen Umfang nicht bekannt, — was ich jedoch von ihr kannte, genügte mir. Daß sie neben Schwächen auch ihre Vorzüge hat, — ich rechne dahin die vollständige Einfügung der szenischen Bemerkungen in die Klavierauszüge, denen dort bisher unbegreiflicherweise nur sehr lückenhaft Aufnahme gegönnt war — bezweifle ich nicht; aber es kommt hier nicht auf das Gute an, was Golther in dieser Hinsicht oder schon früher bei der Textrevision von

„Tristan“ und „Lohengrin“ in vereinzelten Fällen geleistet hat, sondern zunächst einzig auf die meines Erachtens nach schweren Verstöße, die ihm im Sommer 1911 bei der Neuausgabe von „Walküre“ und „Meistersinger“ unterlaufen sind. Er ist ja derjenige, der alle die Änderungen, die ich in meinem Aufsatz als warnende Beispiele hingestellt habe, in jenen Neuausgaben tatsächlich schon eingeführt hat. Da ich zufällig Kunde davon erhielt, habe ich es für Ehrenpflicht gehalten, die Sache hier öffentlich zur Sprache zu bringen. Ich unterschätze weder Golthers Tätigkeit, noch kommt es mir in den Sinn, seine Verdienste zu schmälern. Aber ich habe im Lauf der Arbeit die Überzeugung gewonnen, daß er nicht der Mann ist, auf dessen Schultern allein man die Verantwortlichkeit für eine so schwierige und wichtige Materie wälzen darf. Daß er nicht der Musiker ist, der hierfür vonnöten wäre, hat er nirgends so schlagend gezeigt, wie in seiner vorstehenden Zuschrift, in der er immer und überall einseitig den Standpunkt der Dichtung betont, ohne zu bedenken, daß in einem Wagnerschen Tondrama nicht der Standpunkt der Dichtung, sondern einzig der des Gesamtkunstwerks vertreten sein darf. Wir (d. h. die Musikwelt) wollen nur eine richtige Dichtung; was richtig ist, das heißt, was der Meister gewollt hat, — darauf kommt es an, nicht auf das, was diesem oder jenem Dritten besser dünkt. Die Lösung dieser Frage verlangt Männer der Praxis, Kernmusiker — und von diesen wieder hauptsächlich solche, die draußen „auf der Herberge“ gestanden haben: Dirigenten, Spielleiter usw.

In seinem verdienstlichen Aufsatz „Zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung von Wagners „Ring des Nibelungen“ (Allg. M.-Ztg. XXXVIII, 3—9) teilt Wilhelm Altmann (No. 8, S. 218) einen Brief R. Wagners vom 5. 11. 1864 an Schott mit, in dem der Meister „der endlichen Zusendung von Revisionsbogen des Klavierauszugs der Walküre entgegensieht.“ Also: Richard Wagner hat — ich habe darauf in meinem Aufsatz schon einmal hingewiesen — persönlich die Korrektur zum „Walküre“-Auszug, den Karl Klindworth genau nach des Meisters Originalmanuskript angefertigt hat, gelesen. Hätte er demnach die von mir zitierte Stelle des Wotan: (Akt III) „durch meinen Willen“ usw. so haben wollen, wie Golther sie dem Text der Buchausgabe entsprechend abgeändert hat, so hätte er diese Fassung in den Klavierauszug eingetragen, denn eine so bedeutende Textumwälzung, wie sie dadurch entstanden wäre, hätte ihm nie entgehen können. Da er sie aber nicht eingefügt hat, so beweist dies, daß er die Stelle so gewollt hat, wie sie im Klindworthschen Klavierauszug steht. Wenn also Golther trotzdem noch, über den Kopf des Meisters hinweg, auf seiner Meinung beharrt, ja sogar nicht zaudert, den Rhythmus der Musik abzuändern, so zeugt das allerdings von Mut, aber von einem Mut, um den ich ihn nicht beneide.

In seiner Zuschrift sagt Golther: „Die Berechtigung, Wagners Partitur mit Wagners Dichtung nach textkritischen Gründen zu verbessern, entnehme ich aus der mir von Kennern überlieferten Angabe, daß der Meister öfters über Verschreiben bei Aufzeichnung der Partitur geklagt habe.“ Dies ist der springende Punkt. Hier trete ich ihm ganz entschieden entgegen und bestreite ihm diese Berechtigung. Vorsichtigerweise läßt Golther die Frage offen, ob er in obigen Worten von Schreibfehlern des Meisters selbst oder von denen seiner Kopisten spricht. Die Worte „Aufzeichnung der Partitur“ deuten eigentlich nur auf den Meister, denn nur ein Komponist zeichnet seine Partitur auf, ein Kopist liefert einfach eine Abschrift, eine trockne, mechanische Arbeit. Also nun: Schreibfehler, die Wagners Kopisten begangen haben, scheiden ein für allemal bei dieser ganzen Frage aus, sie kommen überhaupt nicht in Betracht, denn die Klavierauszüge zu Wagners Werken sind nicht nach Kopieen, sondern nach den Originalmanuskripten des Meisters gearbeitet. Wenn es sich aber in Golthers Worten etwa um Schreibfehler des Meisters selbst handeln soll, dann sage ich: Die Schreibfehler, die ein Komponist begeht, sind durchweg harmloser Natur. Da handelt es sich höchstens um vergessene oder falsch gesetzte Versetzungszeichen, fehlende Pausen, orthographische Schnitzer, die jeder verständige Mensch stillschweigend sofort verbessert. Fehler des Denkens, innere Fehler begeht ein Komponist nicht, geschweige denn ein Riesengenie, wie Wagner, der noch dazu außer dem Glück des Genies auch das Glück der Gewissenhaftigkeit besaß. Wagners Manuskripte sind geradezu vorbildlich für alle Zeiten, was Genauigkeit und Sauberkeit im Schreiben betrifft; er hat uns allen erst gezeigt, wie man Partituren bis ins Jota hinein genau und sorgfältig schreiben soll. Um so bedauerlicher sind daher die häufigen, recht billigen Einwürfe von einem „Schreibfehler“ der Partitur. Wohl könnte ich mir denken, daß ein Kopist beim Abschreiben der „Meistersinger“-Partitur im Quintett in die Stimme des Sachs gedankenlos „Morgentreum“ hineinschreibt, weil es in den anderen vier Stimmen auch so stand, — der Meister selbst? — Nein! Das ist ausgeschlossen — da muß ich schon um stärkere Beweismittel bitten.

Mit positiver Sicherheit weiß ich von Karl Klindworth persönlich, daß dieser alle seine Klavierauszüge nach den Meisters Originalmanuskripten gearbeitet hat. Und da der Meister selbst Korrektur bei ihrer Drucklegung gelesen hat, so sind diese Klavierauszüge in allem, was nicht Sache der Instrumentation ist, noch mehr authentisch, wie die Partitur selbst. Denn das Korrekturlesen eines Klavierauszugs ist übersichtlicher und läßt weniger leicht Fehler durchschlüpfen, als das einer komplizierten Partitur. Für gänzlich ausgeschlossen halte ich es, daß die beiden andern großen Arrangeneure Wagners, Carl Tausig und Hans von Bülow, anders verfahren sein sollten; auch sie werden zweifellos ihre Klavierübertragungen direkt nach

dem Originalmanuskript gearbeitet haben.¹⁾ Daß z. B. Hans von Bülow nicht den Meister, mit dessen Ideen und Bestrebungen er damals so eng verwachsen war, auf etwaige Textflüchtigkeiten — wenn sie unterlaufen wären — sollte aufmerksam gemacht und sie mit ihm durchgesprochen haben, das ist ganz undenkbar. Aus innerster Überzeugung kann ich deshalb nur nochmals sagen: Es hat niemand das Recht, Wagners Partitur mit Wagners Dichtung zu verbessern. — —

Was Forchhammer schreibt, hat Hand und Fuß, und über die von ihm angeführten Beispiele lohnt es sich nachzudenken und zu diskutieren. Ohne weiteres zu akzeptieren sind sie nicht, denn zu oft hat Wagner in seinen Werken in deutlich erkennbarer Absicht den Reim der Musik zum Opfer gebracht, sowohl das feine Gefüge des Stabreims, wie das äußerlichere Geklingel des Schlußreims. Forchhammers Versehen ist, daß er sich, verführt durch einen Irrtum, in die Idee verannt hat, bei Wagner wirkliche textliche Fehler aufzustöbern, also nicht Schreib- oder Gedächtnisschnitzer, sondern richtige Fehler. In seinem von ihm zitierten, sehr schätzenswerten „Tristan“-Aufsatz führt er zwei solche von ihm aufgespürte Fehler an. Hier muß ich nun leider seine Illusion gründlich zerstören. Die erste Stelle betrifft das berühmte: „So stürben wir“ gegenüber „so starben wir“ — im Zwiegesang des zweiten Akts. Forchhammer hält für einzig richtig „so stürben wir“, für direkt falsch dagegen „so starben wir“. Die Stelle erledigt sich von selbst. Denn die Lesart der Buchausgabe „so starben wir“ ist wahrscheinlich erst von Golther, der den Text zu „Tristan“ schon um das Jahr 1902 herum revidiert hat, in die neueren Klavierauszüge und die Taschenpartitur eingefügt worden. In Hans von Bülows Auszug dagegen, und demgemäß wohl auch in Wagners Originalmanuskript steht deutlich „so stürben wir“. Es können deswegen die neueren „Tristan“-Auszüge, vornehmlich der in der „Ausgabe der Verleger“ und auch die 1905 erschienene, ebenfalls von Golther revidierte kleine Partiturausgabe von „Tristan“, was den Text betrifft, nicht mehr für authentisch gelten. Authentisch ist einzig der von Hans v. Bülow gefertigte Auszug. Für direkt falsch halte ich übrigens „so starben wir“ nicht; es ist eine ungewöhnliche, als poetische Lizenz aufzufassende, aber nicht direkt unlogische Ausdrucksweise. Für die musikalische Fassung ist berechtigt natürlich einzig: „so stürben wir“. — Viel wichtiger ist für Forchhammer die zweite Stelle, die bekannten Worte der Brangäne am Anfang des Werks:

¹⁾ Schon aus rein äußerlichen Gründen ist das mit Gewißheit anzunehmen: das Kopieren einer Partitur, wie die „Meistersinger“ oder „Tristan“, kostet viel, sehr viel Geld (5—600 Mark für jedes Werk dürfte wenig gerechnet sein). Und daran hatte Wagner bekanntlich damals keinen Überfluß.

Blaue Streifen
Stiegen im Westen auf;
Sanft und schnell
Segelt das Schiff;
Auf ruhiger See vor Abend
Erreichen wir sicher das Land.

Forchhammer ist der Ansicht, daß es heißen muß:

Blaue Streifen
Stiegen im Osten auf —

Denn da das Schiff von Irland nach Kornwall, also von Westen nach Osten segelt, könne das Land nur im Osten aufsteigen. In gewandter und durchdachter Weise begründet er seine Ansicht und kommt zu dem Schluß, hier eine unleugbare Entgleisung des Meisters entdeckt zu haben, wenn auch nur eine unbedachte Verwechslung zwischen Ost und West, so doch eben etwas Falsches, etwas unleugbar Falsches. Und doch liegt der Irrtum nicht bei Wagner, sondern bei Forchhammer. Die „blauen Streifen“, von denen Brangäne singt, bedeuten garnicht das in Sicht kommende Land, — die sind am Himmel aufgestiegen. Der Seewind hat die Wolken zerfetzt, und blaue Streifen des Himmels lugen durch. Daß dies zuerst im Westen geschieht, kommt daher, weil Westwind weht, und daher im Westen das Gewölk zuerst zerreißt. Land zeigt sich auf See zuerst immer als dunkle, dicke Linie, nicht als blaue Streifen; außerdem — wenn Land gemeint wäre — dürfte es doch wohl nicht heißen:

blaue Streifen stiegen auf,
sondern:

ein blauer Streifen,

denn daß die Leute auf drei oder vier Stellen zugleich Land sehen sollten, wäre doch höchst unwahrscheinlich. Isolde ruft der Brangäne verstört zu: „Wo sind wir?“ Und diese — sie sind ja noch auf hoher See, ein Orientieren ist daher schwierig — antwortet: „Das Wetter hat sich aufgehellt, wir werden am Schluß ruhige Fahrt haben.“ Vielleicht hat kurz vorher wirklich der Sturm getobt, den Isolde unmittelbar darauf in leidenschaftlichem Gefühlsausbruch als Helfer, Erlöser und Rächer anruft . . . Möglich, daß jemandem diese meine Erklärung der Stelle nicht gefällt — dagegen kann ich nichts sagen, das ist Geschmackssache. Aber niemand wird behaupten können, daß sie sinnwidrig und unmöglich sei. Solange es aber noch eine Möglichkeit gibt, die Stelle genau in Wagners Wortlaut zu deuten, solange darf man seine Lesart nicht für falsch erklären und verbessern. Nun aber die Kehrseite. Diesen Irrtum Forchhammers hat Golther in dem neuen „Tristan“-Auszug (Ausgabe der Verleger) abgedruckt, und da steht nun wirklich: „Blaue Streifen stiegen im Osten auf“. Ein warnendes Beispiel, zu welchen Irrtümern blinder Verbesserungswahn verleiten kann!

Um noch auf die kleine „Lohengrin“-Stelle „Mein' zürnt der Gral“ einzugehen, so muß ich gestehen, daß ich es sehr bedauert haben würde, wenn der Meister damals wirklich die Einführung der recht konventionellen Wendung „mir zürnt“ diktatorisch erzwungen hätte. Gerade die kleine sprachliche Inkorrekttheit („mein“ wäre ja nur zu erklären als „meiner Person“) macht sich da so hübsch, so charakteristisch und so archaistisch gefärbt, daß der Meister sich wahrscheinlich von selbst entschloß, trotz seines Briefes an Liszt, die Stelle ruhig so zu lassen, wie er sie zuerst in der Partitur niedergeschrieben. — —

Scheidemantel plädiert für die unbestrittene Herrschaft des klingenden Schlußreims. Der Reim ist eine mehr oder minder äußerliche Spielerei. Für die Musik bedeutet er nichts, rein gar nichts; ob er da ist oder nicht, ist völlig belanglos. In der Dichtung der „Meistersinger“ hat ihn Wagner absichtlich verwendet, er gewinnt damit eine erhöhte Charakteristik der engen, kleinbürgerlichen Verhältnisse. Der Tonsetzer jedoch ist oft genug, sobald es ihm gut dünkte, aus dieser Zwangsjacke herausgefahren, hat, wo es ihm nötig schien, die Fessel abgestreift und den Reim irgend einer geistvollen sprachlichen Antithese zuliebe geopfert. Daß dies auch ein paarmal an solchen Stellen geschehen ist, wo es nicht direkt nötig gewesen wäre, soll gern zugestanden sein; aber eben daraus sehen wir, wie wenig Wert der Musiker Wagner auf die belanglose Klingelei des Reims legte. Sollen wir nun wirklich den sprachlich vertieften Ausdruck opfern, nur um den inhaltslosen Reim wiederzugewinnen? Damit würden wir doch um eine bedenkliche Stufe tiefer herabsteigen. Nun einige Beispiele.

Im Quintett: (Ich bitte, die Stellen alle bei Scheidemantel genau nachzulesen, ich führe sie, des Raums wegen, nur andeutungsweise an.)

Vor dem Kinde lieblich hehr

Die Bezeichnung „hehr“ paßt für eine Isolde, eine Brünnhilde. Für Evchen ist „hold“ gerade das richtige Wort, so, wie es im Klavierauszug steht.

Sachs: Doch wie wollt ich messen...

Wie ist es nur möglich, daß Scheidemantel in dieser Stelle auf Beibehaltung des Reims dringt? Die geistvolle Gegenüberstellung von „wie wollt ich messen, was unermeßlich mir schien“ sollen wir missen, nur weil der Reim auf „passen“ „fassen“ sein würde?

Pogner: Vernehmt mich wohl!

Kothner fordert die Meister seinem Amt gemäß auf, den Junker „wohl zu vernehmen“, d. h. ihn gut zu prüfen. Pogner hat ebendazu weder Veranlassung noch Berechtigung. Er sagt zu den Meistern: Vernehmt mich wohl, das heißt in diesem Fall soviel wie: Versteht mich

recht! Denkt nicht etwa, daß ich eine Bevorzugung für den von mir Empfohlenen wünsche!

Sachs: Ein Täubchen zeigt ihm wohl...

Ich erfahre zum erstenmal, daß es mit dem „Täubchen“ ursprünglich eine besondere Bewandtnis hatte, da es auf die Urfassung des Preislieds zurückdeutete. Das ist ja sehr interessant. Aber warum soll das „Täubchen“ nun, wo es zu keiner früheren Stelle mehr Beziehungen hat, deswegen sinnlos in der Luft hängen? Evchen hat dem Knappen irgendwie mit List und Schlaueit einen Wink zukommen lassen, wo sein Herr wohnt. Das ist alles. Warum soll Sachs das liebliche Evchen nicht mit einem Täubchen vergleichen? Und wie kann man von da aus rückwirkend den Schluß ziehen, daß man infolgedessen den Änderungen der Partitur skeptisch gegenüberstehen müsse? —

Die Stelle mit dem „Morgentreum“ möchte ich hier nicht noch einmal erörtern. Erstens ist sie von anderer Seite in den vorstehenden Meinungsausserungen bereits erschöpfend behandelt worden. Zweitens hat Scheidemantel Neues darüber nicht gesagt. —

David: Seid Ihr ein Singer?

David stellt die beiden ersten Fragen ganz korrekt:

Seid Ihr ein Dichter? — Nein! —

Seid Ihr ein Singer? — Nein! —

Bei der dritten Frage fällt er vor Verwunderung über diesen noch nicht dagewesenen Fall aus dem Examinatoren und fragt:

Doch „Schulfreund“ wart Ihr und „Schüler“ zuvor?!

Nehmen wir mal an, die letzte Frage wäre, wie Scheidemantel sagt, nicht ganz streng korrekt, — wäre das ein Grund, nun auch die zweite Frage unrichtig zu formulieren? Und warum dann nicht auch die erste? Ich füge mich sehr gern der Auslegung, daß die eine Rangstufe die andere aufhebt (daß es also nicht so ist, wie z. B. beim Professor und Dr. phil.). Aber da David erfahren hat, daß Walther ein Dichter nicht ist, so wäre doch eben die Rangstufe des Singers, wenn sie einmal erreicht war, noch nicht aufgehoben, und David kann also gar nicht anders fragen, als

seid Ihr ein Singer?

Scheidemantels militärisches Beispiel gibt hierfür eine beweiskräftige Parallele:

Seid Ihr Major?

— Nein! —

Seid Ihr ein Hauptmann?

— Nein! —

Doch Leutnant wart Ihr und Fähnrich zuvor?

Wer würde da fragen: „Wart Ihr ein Hauptmann?“ — Niemand. Auch an der Formulierung der dritten Frage ist nichts sprachlich Un-

korrektes, das erzielt Wagner mit großer Gewandtheit durch die sehr geschickte Zuhilfenahme des Wörtchens „zuvor“. In Verbindung mit „zuvor“ kann es nun nicht mehr anders heißen als: Doch Schulfreund wart Ihr und Schüler zuvor?

Ziehe ich nun schließlich das Gesamtresultat von dem, was hier für und wider die Sache gesagt ist, so scheint es mir doch das Richtigste, wenn ich — schon um allen später etwa nachfolgenden unverständigen Bearbeitungen von vornherein die Spitze zu bieten — den Vorschlag wiederhole, den ich schon im Sommer bei Entdeckung der ersten Goltherschen Textänderungen stellte, und den jetzt zu meiner Freude auch Forchhammer aufgegriffen hat, — eine Konferenz von ersten Autoritäten auf musikalischem, literarischem und ausübendem Gebiet einzuberufen, die in gemeinsamer Arbeit sich über strittige Punkte schlüssig zu werden hätte und in einem, auch den Klavierauszügen beizuhaltenden Anhang über Textabweichungen und ihren jeweiligen Wert oder Unwert Aufklärung geben müßte. Vielleicht täten sich hierzu die drei Wagner-Verleger, eventuell mit ihnen auch noch eine Gruppe anderer Verleger, zusammen und ließen diese Revision auf gemeinsame Kosten vornehmen, es würde damit — wenn die Revision bis 1914 beendet wäre — aller Konkurrenzwirtschaft mit einem Schlag ein Ende gemacht.

Man denke, wie sich die Sache andernfalls gestalten kann: Jetzt hat Golther gearbeitet; nach fünf Jahren kommt ein anderer, der sich die Sache viel leichter macht; nach acht Jahren wieder ein anderer, und so fort; und nach 20 Jahren haben wir 20 verschiedene Wagner-Ausgaben mit 20 verschiedenen Texten, und kein Mensch weiß mehr, welches der richtige ist. Wie lange dauert es dann noch, und auch an die Musik wird Hand angelegt. Und das wäre der Anfang vom Ende!

Emil Liepe-Berlin

REVUE DER REVUEEN

Zu Franz Liszts 100. Geburtstag

In- und ausländische Zeitschriften; Broschüren (Schluß) — Aus Tageszeitungen

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE (Wien), 7. Band, Heft 3 (September/Okttober 1911). — „Franz Liszt-Bildnisse“. Von Julius Kapp. „Wohl selten hat eine Künstlerscheinung der zeitgenössischen bildenden Kunst so häufig zur Anregung und als Modell gedient, wie die Franz Liszts. Die scharf ausgeprägten Linien dieses Charakterkopfes, dessen Züge eine große Ähnlichkeit mit Typen auf Heiligenbildern altdeutscher Meister (z. B. Dürer) aufweisen, und in späteren Jahren das Transzendentale, die Verklärtheit seines leuchtenden Auges übten großen Reiz auf die Künstler aus.“ Kapp bespricht aus der Unmenge der nach dem Leben geschaffenen Liszt-Bildnisse die wichtigsten in chronologischer Reihenfolge. Sein Urteil faßt er dahin zusammen: „So groß auch ihre Zahl ist, fast alle zeigen uns nur den genialen Künstler, den mutigen Ringer und Vorkämpfer. Das an Liszt in gleichem Maße Bewunderungswürdige, den großen Menschen in seiner unerschöpflichen, fast strafbaren Güte, das Sonnige, mild Verklärte seiner unvergeßlichen Augen suchen wir dagegen meist vergebens. Hier muß schon die in diesem Sinne indiskretere Photographie aushelfen.“

DR. BLOCHS ÖSTERREICHISCHE WOCHENSCHRIFT (Zentralorgan für die gesamten Interessen des Judentums, Wien), 28. Jahrgang, No. 43 (27. Oktober 1911). — „Franz Liszt“. Von Joseph Sulzer. Persönliche Erinnerungen an den Meister.

LE MÉNESTREL (Paris), 77. Jahrgang, No. 45 (11. November 1911). — „Le chef-d’œuvre de Franz Liszt à propos du centième anniversaire de sa naissance.“ Von Raymond Bouyer. Die Ausführungen des Verfassers, der Liszts Bedeutung als ausübender und schaffender Künstler, als wichtiger Anreger und Befruchtter, als uneigennütziger Förderer und Freund, als Dirigent und Schriftsteller mit warmen Worten darlegt, gipfeln in dem Gedanken, daß man sich bei dem 100. Geburtstag des Künstlers vor allem des Menschen Liszt dankbar erinnern müsse, „car il nous laisse, comme une irrésistible antithèse et comme un vivant reproche à toutes nos luttes fratricides, un chef-d’œuvre; et ce chef-d’œuvre est sa bonté, sa miraculeuse bonté.“

DER MERKER (Wien), 2. Jahrgang, Heft 26 (2. Oktoberheft 1911). — Dieses Franz Liszt-Heft wird mit einer Reihe geistvoller Aphorismen Paul Marsops eingeleitet, von denen der folgende zitiert sei: „Die Faust-Symphonie enthält mehr Musik wie die Dante-Symphonie. Dennoch ist sie das schwächere Kunstwerk. Liszt war wie Dante ein ‚fahrender Scholast‘, ein wundersamer Verklärer mittelalterlicher Romantik. Also in gewissem Sinne ein Abschließender. Um faustische Fäden fortzuspinnen, muß man väterlicher- wie mütterlicherseits von Deutschen abstammen, der Zukunftsarbeit und der Zukunftsreligion entgegendarängen.“ — „Liszt und die Gegenwart“ Von Rudolf Stephan Hoffmann. „Ein wahrhaft tragisches Los ward diesem Großen, Gütigen zuteil. Ein grandioser Befruchtter, wie kein zweiter, mit dessen Genius alles Heutige so nahe verknüpft ist, und sein Werk so gut wie verschollen! . . . Es fehlte an der gewaltigen Konzentrationsfähigkeit eines Wagner, die ihm ermöglicht hätte, aus großartig konzipierten Skizzen, aus genialen Improvisationen, wie die h-moll Sonate, der 13. Psalm, vieles in ‚Faust‘ und ‚Dante‘, ein ganzes monumentales Werk in wirklich schlackenloser Reinheit zu

formen . . . und heute . . . zeigt sich ein zweites, gleich tragisches Moment. Heute trübt sich uns das Bild des Ahnherrn neben dem blendenden Glanz seiner Jünger. Heute muten seine kühnen Neuerungen vielfach matt, fast wie schwächere Nachahmungen der Späteren an, die doch ohne ihn nicht geworden, nicht so geworden wären, wie sie sind.“ „Aber trotz alledem: er wird bleiben! Er wird wahrscheinlich sogar den Glanz überleben, der ihn heute verdunkelt. In dem Wunderbau der modernen Kompositionstechnik zeigen sich Risse und Sprünge, die Programmusik sinkt wieder zur Gedanken- und Tonmalerei herab, aus der Liszt sie erhoben hatte, eine überspitzte Entwicklung droht plötzlich abzubrechen.“ Die Möglichkeit einer Weiterentwicklung erblickt Verfasser in der Linie Bruckner-Mahler. — „Franz Liszt.“ Von Eugen d’Albert. „Liszt hat sich innerlich niemals gänzlich von Klavier und Virtuosentum losgelöst. Er war wohl stark genug, seine öffentliche Konzerttätigkeit frühzeitig einzustellen — sein Schülerkreis, seine beständige Fühlung mit Pianistischem indessen bewirkten, daß er Komponist immer in zweiter Linie blieb. Die äußerlichen Gunstbeziehungen, die Schmeicheleien, welche dem ausübenden Künstler zuteil werden schädigen die ganze Denkungsart des Schaffenden. Ich möchte den Virtuosen mit der Courtisane, den selbstschöpferischen Künstler mit der Mutter vergleichen. Was nun Liszts Persönlichkeit anbelangt, ist es doppelt zu bewundern, daß ihm, dem so Gefeierten, Geliebten, all der Glanz und die Huldigungen, von denen seine Siegeslaufbahn begleitet waren, menschlich nichts anhaben konnten.“ — „Liszt als Lehrer.“ Eine Skizze von José Vianna da Motta. Persönliche Erinnerungen. „Acht Takte aus dem Adagio von op. 106 waren . . . eine wahrhafte Offenbarung: wer das nicht gehört, wird nie wissen, welcher Eindringlichkeit, welcher Sprache der Klavierton fähig ist; es schrie förmlich vor Schmerz. Es war, als ob zwei große Seelen einander leidvoll grüßten: die Seele Beethovens und die seines wundervollen Nachdichters.“ — „Erinnerungen an den letzten Aufenthalt Liszts in Rom“ veröffentlicht August Stradal. „Lisztscheint mir so recht als Prometheus, der der Welt das Licht bringen will, und den die Menge dafür in Fesseln schlug, oder als Siegfried, der das schlummernde Leben wachküßt und die Welt von dem sie drückenden Panzer befreit.“ — „Franz Liszt und der Allgemeine Deutsche Musikverein.“ Von Paul Ehlers. Im Hinblick auf das Heidelberger Liszt-Fest sagt Verfasser: „Der Allgemeine Deutsche Musikverein mag aus dieser Erinnerungsfeier neue, frische Kraft saugen, um immer dem strahlenden Vorbilde Franz Liszts zu gleichen, der jeden Fortschritt, in welcher Form er sich auch äußern möchte, seiner Hilfe wert erachtete, wotfern er nur echt und ernst gewollt war, und der in wahrhaftigstem Weltbürgertume nicht nach der Herkunft eines Künstlers fragte, wenn er ein Künner war.“ — Richard Batka veröffentlicht „Sechs Briefe Franz Liszts“. „Ohne den Kenner des Lisztschen Lebens durch wichtige neue Aufschlüsse zu überraschen, runden sie das bekannte Bild des Menschen durch kleine Züge gefällig ab und helfen die alten Linien zu verstärken.“ — „Erinnerungen an Franz Liszt.“ Von Mathilde Stern-Porges, der Schwester des bekannten Vorkämpfers der neudeutschen Kunst. „Liszt hat sich nie wie andere, vom Schicksal so bevorzugte Künstler, was er doch leicht hätte tun können, einen Palast gebaut und nie wie ein Fürst gelebt und hat auch, wie man allgemein weiß, kein namhaftes Vermögen hinterlassen . . .“ — Julius Kapp teilt „Unveröffentlichte Briefe Liszts“ mit. Die Adressaten sind: Intendanten der Weimarer Hofbühne, Brockhaus, Ritter, Großherzog Karl Alexander. — „Im Heimatsdorfe Franz Liszt“. Von Fritz Lange. Mit einer Abbildung des altägyptischen Betts, in dem Liszt zur Welt kam. — „Zu des Meisters Gedächtnis.“ Von August Richard. „Betrachten wir . . . Liszt als Künstler und als Menschen, so erhalten wir ein Bild von so stolz-

erhabener Schönheit und Größe, wie es sich in gleicher Weise nicht so leicht ein zweites Mal finden wird.“

DER MUSIKSALON (Berlin), 3. Jahrgang, No. 21/22 (November 1911). — „Franz Liszt“. Von Felix Draeseke. Verfasser schließt seine Würdigung des Meisters mit den Worten: „.... daß ein auf der höchsten Stufe der Künstlerschaft stehender und durch die unglaublichesten Triumphe, die er noch Jahrzehntelang hätte genießen mögen, verwöhnter Virtuose in der Vollkraft seines Mannesalters auf diese Triumphe verzichtete, um seine Kunst zu vertiefen und durch eine als notwendig erkannte Ergänzung zu vervollständigen, dies stellt sich als ein Liszt eigentümlicher Zug dar, der seiner Künstlerschaft einen persönlichen und stolzen Reiz verleiht.“ — „Der Klaviertondichter Franz Liszt.“ Von H. W. Egel. Liszts Bedeutung als Klavierkomponist wird an der näheren Betrachtung der „Années de Pèlerinage“, der „Harmonies poétiques et religieuses“ und der beiden Franziskus-Legenden dargelegt. Zum Schluß sagt Verfasser: „Bach kommt von der Orgel, bringt den Orgelstil in seine Klavierwerke. Liszt kommt vom Klavier und neigt immer mehr zu einem gewissen polyphonen Stil hin, der in seiner elementaren Klanggröße orgelmäßige Tonmassen verlangt. Je mehr der Meister zur Kirchenmusik sich wendet, desto mehr wird auch sein Klavierstil davon beeinflußt.... Wir sehen in ihm den individuellsten Klaviertondichter und Klaviertonphilosophen des 19. Jahrhunderts.“

VELHAGEN & KLASINGS VOLKSBUCHER (Bielefeld und Leipzig), No. 33: „Franz Liszt“. Von Paul Bekker. Mit 32 Abbildungen und einem farbigen Umschlagbild. In dieser, trotz aller Knappeit der Darstellung über das Leben und Schaffen und über die künstlerische Bedeutung Liszts vorzüglich orientierend Monographie fesselt vor allem die geistvolle vergleichende Charakteristik der drei intellektuell führenden Musiker aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Wagner, Liszt und Brahms. Und zwar vom Standpunkt ihres Verhältnisses religiösen Problemen gegenüber. Über Liszt urteilt Bekker: „Sicherlich läßt sich nicht die ganze Erscheinung eines Franz Liszt mit einer Formel von römisch-katholischem Mystizismus erklären. Aber je mehr sich die historische Distanz Liszt gegenüber vergrößert, desto klarer erkennen wir seine kirchlich-religiösen Werke als das Ziel, dem die vielen Ströme, in die sich sein Wesen teilt, zuletzt doch gemeinsam zustreben. Sehen wir von den beiden Gipfeln der Lisztschen Instrumentalmusik, der Dante- und der Faust-Symphonie, die gleichfalls in transzendenten Regionen hineinragen, ab, so bleiben die geistlichen Werke: die Psalmen, die Messen, die ‚Legende von der Heiligen Elisabeth‘ und der ‚Christus‘ als das eigentliche künstlerische Vermächtnis Franz Liszts. In ihnen findet nicht nur sein Künstlerideal die schlackenfreiste Verklärung. In ihnen kommt auch der eigentümlichste Teil seines Menschentums: die tiefe, zweifelfreie, zu visionärer Weite sich steigernde Gläubigkeit zum reinsten Ausdruck. Und in dieser Übereinstimmung höchst entwickelter, menschlicher und künstlerischer Eigenheiten ruht, unbeschadet aller im einzelnen geübten und berechtigten Kritik, der bleibende Wert dieser Werke. Sie spiegeln eine Persönlichkeit auf der äußersten Stufe der ihr erreichbaren Selbstvollendung.“

Aus Tageszeitungen

I: Liszt als Künstler und Mensch

BADISCHE PRESSE (Karlsruhe) (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt“ Von F. M. Richard Graf du Moulin-Eckart. Verfasser schildert den überwältigenden, fast

übernatürlichen Eindruck, den auf ihn als Knaben zwei Begegnungen mit Liszt hinterließen. „Heute kenne ich die Ursache dieser Wirkung. Es war der Zauber der Verklärung und die Milde edelster Resignation, die über dem einzigartigen Menschen lag. Er hatte die Höhe seines reichen Lebens schon überschritten und ließ es ausklingen in Menschenliebe und Frömmigkeit.“ (Auch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

BASLER NACHRICHTEN (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von K[arl] N[ef]. „Diese beiden, Berlioz und Liszt, sind viel mehr die direkten Nachfolger Beethovens als Mendelssohn und Schumann. Eine gewagte, nicht wörtlich zu nehmende, aber vielleicht zum Verständnis der Entwicklung doch beitragende Parallele sei gestattet: Der Michelangelo zu vergleichende Beethoven fand seine unmittelbare Fortsetzung im Barock Berlioz' und Liszts, während Mendelssohn und Schumann mit ihren kleinen Formen ins Rokoko umbogen. (Das Rokoko des 19. Jahrhunderts hat selbstverständlich mit dem des 18. nur die Kleinheit der Form, nicht den Inhalt gemeinsam.)“

BERLINER MORGENPOST, No. 291 (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt als Mensch und Künstler“ Von J. C. Lusztig. „... So, wie uns Liszts Gestalt aus seinen Bildnissen entgegentritt, mit dem aufwärts gerichteten Blick, hochgemut und von innerem Stolz erfüllt, so schritt er auch durch das Leben. Dem Klaviere gab er durch seine neue Technik ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten, der Welt der Musik neue, bis dahin unerhellte Gebiete des geistigen Schaffens. Und vorbildlich ist sein Leben als ein Muster von Selbstlosigkeit und Idealismus, als ein Typus dafür, wie sich ein starkes Talent freiwillig ohne jeden Nebengedanken in den Dienst einer großen Sache stellen kann...“

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN (21. und 22. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Georg Schünemann. „... Ich kann Liszt nicht einen deutschen Musiker nennen, ihn nicht neben Wagner stellen. Seine Musik bleibt in ihrem innersten Grunde allem Deutschen fremd. Liszts künstlerisches Schaffen gleicht in seiner Gesamtheit einem mächtigen, unvollendeten Bauwerk. In der Symphonie, der Klaviermusik, im Liede, in der Messe, Kantate und Kirchenmusik — überall gab er Anregungen und wertvolle Hinweise, die weit in unsere Zeit hineinragen. Aber es blieben Anregungen. Zu einem festgefügten, einheitlichen Kunstwerk konnte sich der Künstler nur selten aufraffen. Seine Arbeiten blieben interessante Architekturen. Die wirklich bedeutenden Werke lassen sich schnell aufzählen.... Die Zeit urteilt unerbittlich. Sie hält sich an das Bleibende, Wertvolle. Und in der Geschichte steht Liszts Kunst wie ein mächtiger Ansatz zu einem Monumentalbau da. Sein künstlerisches Wollen scheiterte, seine Kraft zersplitterte auf dem Wege nach Bayreuth... Er war im Anregen und im Eintreten für die moderne und die klassische Kunst ein Vorkämpfer unserer Zeit. In seinem Wirken fließen alle Ströme der neueren Musikentwicklung zusammen. Er war der Mittelpunkt der neudeutschen Bewegung, das Haupt der modernen Musikschule. Und wenn das französische Element seiner Musik auch fremd anmutet, wenn wir in seinem Lebenswerk nur einen groß gedachten, unvollendeten Bau sehen können — den Menschen Franz Liszt, den Förderer unserer Kunst und Kultur werden wir stets verehren...“

BRESLAUER ZEITUNG (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von J. C. Lusztig. „Wie immer eine kommende Zeit über Liszts Wirken als schaffender Musiker urteilen mag, eines ist sicher: seine Musik ist echt und wahr. Das allein gibt ihr unverrückbaren Wert. Sie ist echt und wahr, weil der Zuhörer durch sie — mag er ihr zustimmen oder nicht — den Eindruck gewinnt, daß etwas Unmittelbares,

tatsächlich Empfundenes aus ihr spricht. Gewiß, es ist nicht jedermanns Sache, die Musik immer und in allen Verhältnissen nur als Stimmungsfaktor zu genießen. Geschmack und Erziehung beeinflussen die Stellung zu dem Kunstwerk und lassen es in jedem einzelnen Falle anders einschätzen. Nur muß dazu gesagt werden, daß Liszt dem Ideale des musicalischen Kunstschaffens gerade darin am nächsten kommt, daß er die Ausdrucksmittel der Musik im Dienste einer seelischen Erhebung anwendet und sie dazu benutzt, den Endzweck aller Kunst zu erreichen. Was Kunst ist, haftet nur durch die Mittel der Anschauung an der Erde. Das ergibt sich am sinnfälligsten aus Liszts Tonsprache, die in ihren Äußerungen fast immer auf das Übersinnliche, auf das Ungreifbare sich erstreckt.“ (Der Artikel ist noch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

COBLENZER ZEITUNG (19. Oktober 1911). — „Franz Liszt als Mensch und Künstler.“ Von Alfred Heinemann. „Eine Vollnatur, empfing er das ganze Leben, sog es in sich auf, gab es in seinen Formen wieder. Das Bild des Künstlers mit seiner Kindlichkeit und seinem Bedürfnis, sich lieben zu lassen, mit seiner dämonischen Unberechenbarkeit und elementaren Kraft, mit seinem Zigeunertum und seiner demütigen Hingabe an die Kunst: dieses Bild des Künstlers hat nie eine reinere Verkörperung erfahren, als in Franz Liszt.“

DEUTSCHE TAGES-ZEITUNG (Berlin) (23. Oktober 1911). — „Franz Liszt und die deutsche Tonkunst.“ Von Josef Stolzing. Verfasser glaubt es „der verhetzenden und verwirrenden Tätigkeit der Kritik“ in erster Linie zuschreiben zu müssen, „daß das deutsche Volk einem so bedeutenden und eigenartigen Künstler noch immer zweifelnd gegenübersteht und nicht weiß, wie es einen Franz Liszt einschätzen soll. Zudem bemühen sich jetzt dieselben Kreise, die uns Heinrich Heine immer als einen deutschen Dichter aufzwingen wollen, Franz Liszt als Nichtdeutschen hinzustellen, als vaterlandslosen Gesellen und herumzigeunernden Klaviersvirtuosen.“ Liszt sei ebenso gut deutscher Abstammung wie Nikolaus Lenau; auch der junge Mozart habe sich als Wunderkind in Wien, Paris und Italien hören lassen. „Das Herumpilgern von einem Kunstmittelpunkte Europas zum andern blieb übrigens nicht nur diesen beiden nicht erspart, auch Händel, Weber und Wagner führten ein ruheloses Wanderleben, aufgezwungen vom Kampf ums Dasein.“

EISENACHER ZEITUNG (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Felix Adler. Über den ausübenden Künstler sagt Verfasser: „Einrätselhaftes Etwas, ein dämonartiger Furor muß in diesem Spiel gewesen sein; der Ausdruck einer Persönlichkeit, die selbst die brillanteste Beherrschung des Technischen nicht zu ersetzen vermag. Denn daß das Maß des Technischen, das die Pianisten von heute zu erfüllen haben, jenes, das zu Liszts Zeiten verlangt wurde, bei weitem übersteigt, darüber ist wohl kein Zweifel.“ (Der Artikel ist auch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

FRANKFURTER ZEITUNG No. 293 (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Paul Bekker. „Erst wenn man das Schaffen Liszts auffaßt als in Klang umgesetztes Leben und das Leben als sichtbar sich gestaltendes künstlerisches Schaffen, findet man den Ausgangspunkt für die rechte Würdigung des ganzen Liszt. So gesehen, stellt sich das gesamte Lebenswerk Liszts, von den ersten Virtuosenstücken bis hinauf zu den religiösen Mysterien der Spätzeit als eine geist- und phantasievolle Umwandlung äußerer Eindrücke in klangliche Realitäten dar. Man könnte fast von einem tonpoetischen Journalismus sprechen, der sich seine Themen, entsprechend der Entwicklung des Menschen selbst, immer höher stellt. Liszt bedarf stets einer von außen kommenden Anregung, die seinen Geist in Bewegung setzt,

ihm Richtung und Ziel weist. Die Natur, die Schwesterkünste der Musik und die Religion sind ihm Führerinnen. Alle Sinneseindrücke, die auf eine fein empfindsame Phantasie, auf einen Geist von wunderbarer Beweglichkeit zu wirken vermögen, bieten ihm Stoff zum Schaffen. Aber diesen Stoff selbst zu erfinden, ist er nicht imstande. Sein Schaffen ist im höchsten Sinn des Wortes Kunst aus zweiter Hand. Er ist der große Übersetzer unter den Musikern, der alles, was ihm die Welt bietet, in seine künstlerische Muttersprache überträgt. In der Mannigfaltigkeit neuentdeckter sprachlicher Ausdruckselemente bewährte sich Liszts schöpferische Pfadfinderbegabung. Die eigentlichen Resultate seiner Arbeit aber bestehen — abgesehen von seiner religiösen Musik, die noch des eigentlichen Erfüllers harrt — nicht in dem, was er selbst geschaffen, sondern was andere aus seinen Werken gewonnen haben. Mag dieses Endresultat bei oberflächlicher Be trachtung gering scheinen — gerade für Liszt, dessen ganzes Leben ein Geben mit vollen Händen war, ist es vielleicht der schönste Erfolg, daß die Saat, die er einst ausgestreut, heute in fremden Gärten Früchte trägt.“ — (27. Oktober). „Erinnerungen an Franz Liszt und Andere.“ Aus dem Nachlaß seiner Mutter, der Sängerin Emilie Merian-Genast, mitgeteilt von Hans Merian-Genast.

GERMANIA (Berlin) (22. Oktober 1911). — „Der gläubige Zug in Liszts Charakter.“ Von Julius Blaschke. „... Diese seine unerschöpfliche Güte und Selbstlosigkeit aber ruhte auf dem sicheren Fundamente wahrer, ungeheuchelter Religiosität. Ja, Franz Liszt war von früher Jugend bis zum Tode ein treuer Sohn der katholischen Kirche, und außer Carl Maria von Weber hat wohl kein Tonmeister in allen Lagen seines bewegten Künstlerlebens seiner religiösen Überzeugung so offen und freudig Ausdruck gegeben wie Franz Liszt...“

GRAZER TAGBLATT (21. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Otto Leßmann. „Gleich groß als Mensch wie als Künstler, mächtig eingreifend in die Entwickelungsgeschichte der Musik des verflossenen Jahrhunderts, so steht die Erscheinung dieses Einzigen fest und klar in der Erinnerung derer, die ihn und sein Wirken kannten, und so möge sein Bild für alle Zukunft nachkommenden Geschlechtern erhalten bleiben als Symbol eines lebensvollen und schöpferischen Idealismus in Kunst und Leben.“ (Der Artikel ist noch in einer Reihe anderer Zeitungen erschienen.)

HAMBURGER FREMDENBLATT (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt.“ Von Siegmund von Hausegger. „Einer künftigen Zeit wird es vorbehalten sein, auf die gemeinsamen Wurzeln dichterischen und musikalischen Wesens, wie sie für das Drama Wagner gefunden, zurückzugehen, und auch auf symphonischem Gebiete durch eine vollständige Synthese von Musik und dichterischer Idee eine neue Kunstform zu schaffen. Aber nicht in der Ignorierung oder strikten Hinwegleugnung dieses Problems liegt der Fortschritt, sondern nur in seiner Lösung. Mit dem Allerweltsmittel der Rückkehr zur „Absoluten Musik“ ist es nicht getan... Werden wir dafür, daß Programmusik in abstruseste Phantasterei, absolute Musik in unfruchtbartestes und ödestes Akademikertum ausarten können, Liszt und Mozart verantwortlich machen?...“ „Je näher und verständnisvoller wir es betrachten, je vielseitiger, gewaltiger wird Liszts Bild. Ein Schöpfer im engen Gebiete der Technik, im Unendlichen des Geistes, gewinnt seine Erscheinung ethische Bedeutung in der erhebenden Übereinstimmung zwischen Gesinnung und Tat. Hoch über allen Gegensätzen steht der Mensch, ein leuchtendes Vorbild jedwedem idealen Streben.“

HAMBURGER NACHRICHTEN (22. Oktober 1911). — „Franz Liszt, der Schaffende.“ Ein Fragment von Ferdinand Pfohl. Verfasser rechnet Liszt zu den „aller-

bedeutendsten Musikern und jenen Kulturträgern, von denen ungewöhnlich starke Wirkungen ausgegangen sind. Das Wesen und die Eigenart Liszts als eines Musikers großen Stils und eines Meisters, der ebenbürtig neben den anderen Meistern steht, die in der Gefolgschaft Beethovens auf den Plan der Geschichte treten, läßt sich nicht ohne weiteres in einer bündigen Formel aussprechen: denn in ihm waren zwei gleich große, gleich tief in seine künstlerische Psyche verwurzelte Gewalten lebendig: die Fähigkeit der poetisch-musikalischen Anschauung und ein inbrünstiger Katholizismus voll tiefer Andacht und leiser Frömmigkeit, voll Zerknirschung und voll von den Verzückungen der Askese und den Wundern eines Glaubens, der sich in der Musik seine Jakobsleiter in den christlichen Himmel mit seinen Engelschören und seinen tönenden Seligkeiten baute. Wurzeln in diesem romantischen Katholizismus Liszts seine Messen und Psalmen, vor allem aber seine den Geist des Mittelalters und die Visionen Dantes durchleuchtende Dante-Symphonie ... so war die der Natur Liszts eigentümliche und in ihr zu einem spezifischen künstlerischen Sinn entwickelte Fähigkeit der poetisch-musikalischen Anschauung der Quell, aus dem seine Faust-Symphonie, die symphonischen Dichtungen und manche seiner großen Klavierwerke entspringen ...“

HANNOVERSCHER COURIER (20. Oktober 1911). — „Der Schriftsteller Liszt.“ Von H. Wolff. „Wir mögen in seinen Schriften blättern, wo wir wollen, mag er uns unter die Zigeuner Ungarns führen, mit denen er Feste feierte, mag er eine Betrachtung über jüdische Glaubenssätze anstellen, mag er über Aristokratie und Gleichberechtigung reden oder die Rechte seiner Kunst verteidigen, immer tritt uns eine Persönlichkeit entgegen, die aus der Fülle schöpft und stets bereit ist, zu geben.“

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (22. Oktober 1911). — „Zum 100. Geburtstage Franz Liszts.“ „Wie ein glänzendes Meteor ist Franz Liszt durch die Welt gegangen. Etwas Fürstliches liegt in seinem Wesen, eine abgeklärte Harmonie von Größe, Adel und Güte, die mit vollen Händen Gaben des Geistes und Herzens austeilte. Ein Edelmann vom Scheitel bis zur Sohle, rein und groß in seinem Empfinden als Künstler, vornehm, hilfreich und edelsinnig als Mensch, gleicht Liszt einer Lichtgestalt aus der Zeit der edelsten Renaissance.“

KÖLNISCHE ZEITUNG (22. Oktober 1911). — „Zum 100. Geburtstag Franz Liszts.“ Dieser Artikel enthält feinsinnige Betrachtungen über die Entwicklung des Lisztschen Schaffens, als dessen Gipfel Verfasser übrigens die Klaviermusik anspricht. „... Er umfaßte mit gleicher Liebe Norma und Elsa, und später Aida und Isolde. Mit einem Wort: für die Entwicklung einer eigenen Schaffenskraft fehlte ihm die alles Wesensfremde streng abweisende Einseitigkeit, die dem Genie ein wertvolles Erziehungsmittel ist.“ „... Seine Reisen inmitten einer Schar von Verehrern beiderlei Geschlechts belebten wieder die alten Propheten- und Magierzüge in modernem Sinne. Aus diesem etwas orgiastisch angehauchten Treiben entfloß er in die Einsamkeit des Studierzimmers, ja zum Betpult. Man wolle den springenden Punkt hierbei bemerken: die Übergangslosigkeit, das Ruckweise, Sprunghafte zwischen Weltlust und Buße. Seine ungeheure Tatkraft zwang ihn aus der Zerstreuung blitzschnell zur Sammlung. Und nun wird uns auch in seinen Kompositionen der Mangel an organischen Übergängen klar, und daß sich der Satzbau darin mehr neben- als auseinander vollzieht...“

Willy Renz

Schluß folgt

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Von der Vlämischen Oper ist nicht viel zu berichten. August Enna's „Cleopatra“, die in Deutschland nie rechten Fuß fassen konnte, erhält sich hier dauernd mit Erfolg auf dem Repertoire. Der „Tannhäuser“ mit dem stimmlich glänzenden De Vos und der hervorragenden Seroen als Elisabeth entzückt das Publikum; die großen Kassenerfolge werden aber mit Lehars „Zigeunerliebe“ erzielt.

A. Honigsheim

BASEL: Eine ganz hervorragende Wiedergabe des „Rheingold“ bildete den überraschenden Auftakt zu einer Reihe sehr bedeutender Aufführungen des „Rosenkavalier“ und zu einer bühnentechnisch und musikalisch gleichermaßen erfreulichen Neuinszenierung des „Oberon“ in der Bearbeitung von Franz Grandaur und mit den allerdings nicht durchwegs glücklichen Rezitativen Franz Wüllners. Leo Melitz, Gottfried Becker und der Spielleiter Hans Liman teilen sich mit dem sehr begabten und fleißigen Ensemble in das Verdienst, unsere Oper auf eine seit Jahrzehnten ungewohnte Höhe gebracht zu haben.

Gebhard Reiner

BERLIN: Kurfürsten-Oper. Zum ersten Male: „Der Schmuck der Madonna“, Oper in drei Akten, Handlung und Musik von Ermanno Wolf-Ferrari. Ein interessantes, aber recht ungleich gearbeitetes Werk, eine Oper, die eine Verbindung von volkstümlichen Momenten mit der Realistik des modernen Dramas erstrebt, die ähnlich der Revolutionsoper der Franzosen und der veristischen Richtung der Jungitaliener einen Ausschnitt aus der Zeitgeschichte der Gegenwart geben will. Das Leben und Treiben in Neapel, das Vagabundieren der Camorristen, das Festgepränge der Prozessionsstags, katholische Zeremonien und Volksspiele geben den Hintergrund des Dramas. Im Mittelpunkt steht die Episode der Maliella, die Geschichte von dem im fremden Hause aufgewachsenen armen Mädchen, das den Liebenden Gennaro zum Diebstahl an dem heiligen Bild der Madonna treibt, und das, mitschuldig geworden, von ihrem Geliebten (Rafaele) verstoßen wird. Sie endet ihr Leben freiwillig. Gennaro erfleht von der Madonna Trost und stößt sich in religiöser Verzückung das Messer in die Brust. Dieser Grundriß der Handlung, der an manche Bücher der Veristen erinnert, ist in der Aufführung schwach und dramatisch wirkungslos geblieben. Eine tiefere Motivierung, eine schärfere Charakteristik der Hauptfiguren wird nirgends erreicht. Das Buch ist mit musikalisch dankbaren Situationen so überladen, die dramatische Entwicklung so spröde gehalten, daß das szenische Beiwerk die Idee der Handlung überwuchert. Das gleiche gilt von der Musik. Überall, wo die Oper dramatische Schlagkraft und eine musikalisch tiefer greifende Charakteristik verlangt, versagt der Komponist. Er wird gefühlvoll und überschwänglich, wie Verdi in seinen schwächsten Stücken, oder er kopiert die leidenschaftlichen Rhythmen der jungitalienischen Komponisten. Das Beste gibt Ferrari in der Milieuschilderung. Er zeigt sich als Genremaler, als feiner Beobachter neapolitanischer Musik-

freudigkeit. Der Volkskunst, dem italienischen Straßengesang und der modernen Gebrauchsmusik hat er seine schönsten Lieder und Weisen abgelauscht. Die Tanzstücke im ersten Akt, das Gassenlied der Maliella, die operettenhafte Ausmalung des italienischen Apachentanzes, die leicht eingänglichen Weisen des Zwischenspiels zum dritten Akt sind die Hauptstücke der Partitur. Nicht die dramatische Entwicklung, sondern die Ausmalung italienischer Volksbräuche geben der Oper einen Wert. Damit wird der Erfolg des Stücks von vornherein in Frage gestellt. Wohl fand das Werk in der sorgfältigen Einstudierung des Direktors Maximilian Moris beim Publikum vielen Beifall. Allein die dramatischen Schwächen der Oper werden das Werk nicht allzulange auf dem Repertoire halten können. Von den Vertretern der Hauptpartien konnten Kurt Frederick und Konrad von Zawilowski mäßigen Ansprüchen genügen. Am besten sang Ida Salden, eine schauspielerisch und musikalisch begabte Sopranistin.

Georg Schünemann

BRESLAU: Nach langen, langen Vorbereitungen, die unsere Oper Wochen hindurch für alle andere Arbeit lahm legten, ist jetzt endlich „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss auch bei uns erschienen. Wie allerwärts, so hatte die kapriziöse Musikkomödie auch hier mehr einen Sensations- und Kuriositäts-, denn einen wirklichen Erfolg. Dieser stellte sich eigentlich erst nach dem dritten Akte ein, dessen zweite Hälfte die schönste und reinste Musik der Straußschen Oper enthält. Daß die Aufführung gut war, ist beim „Rosenkavalier“ sozusagen selbstverständlich. Denn Strauss hat ihn, gleich „Salomé“ und „Elektra“, mit so unerhörten Schwierigkeiten belastet, daß sie bis aufs Tüpfelchen studiert sein wollen, sollen sie nicht mißlingen. Dieses akkurate Studium verriet sich in jedem Augenblick der von Prüwer mit überlegener Sicherheit geleiteten Vorstellung. Zum besonderen Verdienst rechne ich es diesem trefflichen Dirigenten, daß er das reiche „Rosenkavalier“-Orchester bis zu idealer Diskretion abzutönen vermochte. So kamen die weiten rein konversationellen Strecken der Komödie überraschend klar heraus, ein Effekt, der bei der in allem übrigen unvergleichlichen Dresdener Uraufführung nicht immer voll erreicht wurde. Diese gab auch das getreulich imitierte Vorbild für die von Hugo Kirchner geschickt besorgte Inszenierung. Da Strauss die Rollerschen Dekorationen und Figuren den Theatern, die sein letztes Werk erwerben wollen, kontraktlich vorschreibt, so ist das äußere Bild überall das gleiche. Die Solisten — Frau von Florentin-Weber-Fürstin, Frau Mac Grew-Rosenkavalier, Herr Wilhelm-Ochs, Herr Oster-Faninal — machten ihre Sache vortrefflich. Nur Frl. Enkes Sophie Faninal besaß nicht den Reiz taufrischer, erster Jugend, der für diese Backfisch-Rolle doch wohl unerlässlich ist. Dr. Erich Freund

DORTMUND: Humperdincks „Königskinder“ hatten in ihrer einfachen Schönheit einen großen Erfolg. Naturgetreu in Szene gesetzt, mit Scherer und Frl. Aich, schauspielerisch ebenso gewandt wie stimmlich begabt, in der Titelrolle, Frau Wildbrunn in ihrer

scharfumrissenen Hexe und Reisinger als Spielmann mit tonschönem Organ erzielte die Oper stets ausverkaufte Häuser. Überhaupt haben unsere diesjährigen Aufführungen unter dem erzieherischen Einfluß Direktor Hofmanns in ihrer Gesamtwirkung eine hohe künstlerische Reife erlangt. Zur Erreichung dieses Ziels sind außer den Genannten noch rühmenswert zu nennen die Herren Wildbrunn, Barck, Ziegler, Theurer, Werhard, die Damen Schwarz, Meyer-Olbrich, Devera und Regisseur Förster. Eine willkommene Unterstützung findet Wolfram in dem temperamentvollen zweiten Kapellmeister Weißleder. Ein Gastspiel Wilhelm Herolds mußte als „Bajazzo“ infolge plötzlicher Heiserkeit abgebrochen werden, nachdem er den „Turiddu“ mit großer Virtuosität in Gesang und Spiel dargestellt hatte.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Karl v. Kaskels zweiaktige Oper „Der Gefangene der Zarin“ wurde mit Erfolg erneut in den Spielplan aufgenommen, wobei Fritz Soot in der Titelpartie seinem Vorgänger Sembach in Ausdauer, leichter Behandlung der Höhe und darstellerischer Lebendigkeit entschieden überlegen war. — Nicht unerwähnt bleibendarf an dieser Stelle die eigenartige „Flucht in die Öffentlichkeit“, die Walter Soomer, der im Herbst erst in den Verband der Hofoper eingetretene Baritonist, zu unternehmen für gut befunden hat. Er teilte den Zeitungen mit, daß er infolge der „Angriffe“, die ein Teil der hiesigen Kritik gegen ihn gerichtet habe, zuerst die Theaterleitung und nunmehr sogar den König um seine Entlassung gebeten hat. Dazu ist einiges zu bemerken. Zunächst haben sich schon bei dem Gastspiel, das vor längerer Zeit der Verpflichtung des Sängers voranging, Stimmen erhoben, die zwar sein Riesenorgan als Phänomen anerkannten, aber darauf hinwiesen, daß ihm jene Gesangskultur fehle, die man hier zu verlangen gewöhnt ist. Trotz der Erfolge, die Soomer unterdessen in Bayreuth und Amerika errungen, bereitete er beim Antritt seines hiesigen Engagements vielen eine Enttäuschung. Mit der gewaltigen Stimme ist es eben hier nicht getan; vielmehr werden Mängel der Tonbildung, Textbehandlung und Darstellung gerade auf der Bühne besonders stark auffallen, wo man jahrzehntelang einen Perron, einen Scheidemantel gehört hat. Das haben einige Kritiker dem Künstler vorgehalten, und wenn der eine vielleicht etwas scharf in seinen Ausdrücken geworden ist, so erklärt sich das wohl daraus, daß andererseits ein Kritiker jede neue Leistung Soomers mit Jubelschall begrüßte. Einsicht, Selbsterkenntnis, Geduld und zäher Fleiß wären besser gewesen als das Entlassungsgesuch; denn noch jeder Künstler hat sich in einer neuen Umgebung seinen Platz erst erkämpfen müssen. Und einzig in Dresden hätte Soomer das lernen können, was ihm noch mangelt. Darum wäre es, auch in seinem Interesse, bedauerlich, wenn er wirklich ausscheiden würde; doch steht zu hoffen, daß er sich beruhigen und den Wert seiner hiesigen Stellung erkennen wird. Und übrigens: die Allüren eines gekränkten Helden tenores sollte ein Baritonist von künstlerischem Ernstmeide.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Im allgemeinen hat der weitere Verlauf der Saison hinsichtlich der Oper den Erwartungen nicht entsprochen, die man an ihren Beginn knüpfen durfte. Die Tenorkalamität und der plötzliche Weggang des Kapellmeisters Pitteroff an die Wiener Volksoper mußten nachteilig auf die Ausgestaltung des Spielplans wirken, so daß seit meinem letzten Bericht außer dem „Rosenkavalier“, der augenblicklich den Spielplan vollständig beherrscht, nur noch „Mignon“, „Faust“, „Tosca“, „Der fliegende Holländer“ (neu inszeniert) und „Tristan und Isolde“ herausgebracht wurden. Über den Tenormangel konnte auch Karl Schröder nicht hinweghelfen, der uns von Bremen einige Besuche abstattete und seinen „Lyonel“ und „Max“ nicht besser und nicht schlechter als früher sang. Ein starker Erfolg war bei uns Richard Strauß’ „Rosenkavalier“ beschieden, der, dank vor allem der stimmungs- und wirkungsvollen Inszenierung des Direktors von Gerlach, durch die von Richard Baum gestifteten prächtigen Lütkemeyerschen plastischen Dekorationen unterstützt, sich bereits zehnmal zugkräftig erwiesen hat. Hans Willcken wußte eine in jeder Beziehung glanzvolle Orchesterleistung zu erzielen. Ein allerliebster „Rosenkavalier“ ist Elly Gladitsch, eine vornehme Marschallin Franziska Callwey, ein zwar stimmlich etwas spröder, aber drolliger Baron Ochs Paul Niels. — Einen glänzenden Erfolg als „Tosca“ hatte Maria Labia mehr noch durch ihre seelenvolle, hinreißende Darstellung, als durch ihren ergreifenden, technisch meisterlichen Gesang. In Karl Armster als Scarpia hatte sie in gesanglicher Beziehung einen völlig ebenbürtigen Partner, der uns durch einen glänzend gesungenen Holländer und einen prächtigen König Marke begeisterte. Einen recht sympathischen Mario gab Arminius Balder. — Marya Delvard und Marc Henry wußten mit ihrer für hier neuen, eigenartigen, intimen Kammerkunst ihr leider nur kleines Auditorium zu fesseln.

F. Schmensky

FRAUNFURT a. M.: Die Erstaufführung in Deutschland von Paul Dukas’ Märchen „Ariane und Blaubart“, Dichtung von Maeterlinck, hatte am 26. Dezember eine überaus zahlreiche Hörerschaft in unser Opernhaus gelockt. Doch sie schien nicht ganz einverstanden mit den Wegen neuromantischer Wagner-Überwindung, auf denen hier der belgische Dichter und Mystiker und der französische Komponist und Orchesterkünstler hinführte. Der Beifall war sehr zurückhaltend und am Schluß mit deutlichen Zeichen des Mißfalls untermischt. Vor allem wird man der Textdichtung den Vorwurf machen müssen, daß sie undramatisch und schwer verständlich angelegt ist. Zwei bedeutungsvolle Szenen sind hinter die Bühne verlegt, die Vorgeschichte und die Fesselung Blaubarts, und was sich auf der Bühne abspielt, ist weniger dramatisch und besteht vielmehr aus stark symbolistischen Gesprächen und Vorgängen, die ohne genaue Vorbereitung und Kenntnis der Absichten des Dichters kein unbefangener Hörer versteht. Die Tendenz, die Maeterlinck dem alten Märchenstoff von dem weibervernichtenden Blaubart gegeben, besteht in der Erkenntnis der Selbst-

bestimmung Arianes und ihrer gewollten Be-
freiung der früheren Frauen Blaubarts. Daß
sie auch ihm die Fesseln löst und dann dennoch
von ihm geht, die einzige, die Mut und Verständ-
nis hatte, ist die feinste und zugleich furcht-
barste Strafe für ihn. Aber das alles hat doch
Ibsen, in „Nora“ und der „Frau vom Meer“, viel
eindringlicher und in zugleich besserer dramati-
scher Form gesagt. Daß Maeterlinck die
früheren Frauen des brutalen Ritters nach
früheren Werken von sich benennt, macht die
Sache nicht klarer und darf wohl nur als sub-
jektiver Künstlergedanke betrachtet werden,
ähnlich dem von Richard Strauss, wenn er als
„Des Helden Friedenswerke“ frühere Themen
zusammenstellt. Die musikalische Be-
arbeitung, die Dukas (geb. 1865) diesem selt-
samen Märchen mystischer Menschen ange-
deihen ließ, folgt im allgemeinen den Spuren
Debussy's, der aber in „Pelleas und Melisande“
impressionistischer und weichlicher ist. Paul
Dukas, bei uns durch sein glänzend gemachtes
Orchester-Scherzo „Der Zauberlehrling“ (nach
Goethes Ballade) eingeführt, gibt sich kraft-
voller, nicht als starker melodischer Erfinder
zwar, aber als forsch zugreifender Dramatiker.
Dennoch fehlt auch ihm die feste innere Form;
doch arbeitet er motivischer als Debussy, und
man hat bei ihm eher die Empfindung einer
Tonalität, wenn sich auch die alterierten Har-
monien und Dissonanzen häufen, daß es nicht
nur den gefangen gehaltenen Frauen im finstern
Gewölbe angst und bang wird. Bewundernswert
ist aber seine souveräne und oft ganz eigen-
artige Beherrschung des Orchesters. Dionysisch
jauchzen da die reichen Farben auf; frei jubelnd
flattern Variationen der Hauptmotive empor oder
ziehen und zerrn tyrannisch zur Tiefe hinab.
Nur leichte Inspirationen durch Wagner („Tristan“
oder „Götterdämmerung“) und Strauss werden
wach. Im ganzen ist die Instrumentation maß-
voll; doch mitunter hält naturalistische Schlag-
kraft, wie das französische Temperament sie
liebt, ihren Einzug. Auf der besten Höhe scheint
der dritte Akt zu stehen. Aber wohin dieser
Zickzackweg mit seinen Spiegelungen literarischer
und psychologischer Tendenzen führt, in dem
der Fuß versinkt, das vermag niemand zu sagen,
und es ist nicht leicht, ihn mitzugehen. —
Unsere Aufführung hatte sich die größte Mühe
mit dem neuen Werk gegeben. Die Regie des
Herrn Krähmer hatte sich feinfühlig dem Geist
der Dichtung dienstbar gemacht. Herr Walther
hatte von neuen Dekorationen eine prächtige
Palasthalle hergestellt, deren Beleuchtung stets
der Stimmung angepaßt war, und den Ausblick
in eine blumige Küstenlandschaft mit blauem
Meer, der befreidend wirkte. Dagegen glückte
die Illusion der blendenden Edelsteine hinter
den verschlossenen Türen des ersten Auf-
zugs nicht recht. Großzügig und verständnis-
voll war die musikalische Leitung des Herrn
Dr. Rottenberg. Als feinsinnige Künstlerin
bewährte sich Fräulein van Dresser mit der
Ariane, in Gesang, Spiel und Erscheinung gleich
eindrucksstark. Die schwierigen, undankbaren
Partien der übrigen Frauen mit ihren anstrengenden
Ensembles, gegen die der „Walkürenritt“
ein Kinderspiel ist, hatten die Damen Halbaerth,
Sellin, Kopp, Allyn, Hein und Felledy

inne. Den stiefväterlich bedachten Blaubart, der
im letzten Akt überhaupt nichts mehr zu sagen
hat, gab Herr Erdös angemessen. Chor und
Ochester gebührt gleichfalls alles Lob für ihre
diffizilen, gut bewältigten Aufgaben.

Theo Schäfer

GENF: Nach den sehr gelungenen Aufführungen
des Gluckschen „Orpheus“ in Mezières,
zu denen im letzten Sommer die Bewohner der
Westschweiz pilgerten, war es ein Wagnis,
dasselbe Werk nach so kurzer Zeit in das Re-
pertoire unserer Opernbühne aufzunehmen. Die
Anstrengungen der Direktion waren jedoch von
vollem Erfolge gekrönt. Trägerin der Titelrolle
war Fräulein Raveau aus Paris; sie sang und
spielte hinreißend schön. Die Chorpartieen hatte
der Verein „Société de chant du Conservatoire“,
der unter Leopold Kettens Leitung steht, über-
nommen und die Tänze — leider nicht recht-
zeitig vorbereitet — regelte Lydi Malau, eine
Schülerin von Jaques-Dalcroze. Direktor Bruni
dirigierte mit großer Distinktion. — Eugen
d'Albert's „Tiefland“ vermochte trotz der guten
Aufführung keine große Wirkung zu erzielen.

Robert Pollak

HAMBURG: Unsere Oper laboriert je länger
desto mehr an der Abwesenheit Brechers
und Edyth Walkers. Eine ganze Anzahl von
Werken ist unter diesen Umständen entweder
überhaupt nicht oder nur unter erschwerten
künstlerischen Verhältnissen aufzuführen („Ring“,
„Tristan“ u. s. w.). Neu einstudiert erschienen
in einem sogenannten „Zyklus Deutscher Meister-
werke“ Lortzings „Die beiden Schützen“ (deutsches
Meisterwerk?), Goetz' „Der Widerspenstigen
Zähmung“ und am Marschner-Gedenktage „Hans
Heiling“. Von ihnen erfuhr der „Heiling“ mit
Dawison in der Titelrolle eine verhältnismäßig
recht glückliche Wiedergabe, bei der es sich
zeigte, daß der „Heiling“ auch heute noch von
kräftiger Lebensfähigkeit ist, sofern nur für die
Titelrolle ein entsprechender Vertreter zur Ver-
fügung steht. Die „Widerspenstige“ faßte man
von vornherein viel derber und posenhafter an,
als es dem Stile dieser prächtigen Oper zu-
träglich ist, und so konnte ein Erfolg, wie er
bei richtiger Behandlung dem herrlichen Werke
sicher ist, sich nicht einstellen. Am ersten
Weihnachtsfeiertage kehrte noch einmal Arthur
Nikisch als Gast in unserem Stadttheater ein
und dirigierte unter stürmischen Auszeichnungen
den „Tannhäuser“. Heinrich Chevalley

KASSEL: Die Tätigkeit der Königlichen Oper
in den letzten Monaten war eine sehr er-
freuliche. Außer „Entführung“, „Zauberflöte“,
„Fidelio“, „Barbier“, „Troubadour“, „Masken-
ball“, „Fra Diavolo“, „Mignon“, „Carmen“ u. a., die
teils unter Prof. Beier, teils unter Dr. Zulauf
in Szene gingen, brachte sie als besonders
hervorragende Leistungen unter des ersteren
Leitung Wagners „Ring“ mit erlesenen Gästen,
wie Gentner (Loge), Soomer (Wotan),
Urlus (Siegfried), Schütz (Wanderer) und Frau
Gulbranson (Brünnhilde) und die „Meistersinger“
mit Vogelstrom als Stolzing. Dazu
erfuhren ihre Erstaufführung Humperdincks
„Königskinder“ und „Stella maris“ von Alfred
Kaiser. Fand die Märchenoper, von Beier
sorgfältig vorbereitet und durch die Damen von

der Osten (Gänsemagd), Herper (Hexe), Gates (Wirtstochter), Ehrhardt-Sedlmaier (Stallmagd) wie die Herren Koegel (Königsohn), Wuzel (Spielmann), Warbeck (Besenbinder), Bartram (Holzhacker), Ulrici (Wirt), Groß (Ratsältester) zu lebensvoller Darstellung gebracht, die herzlichste Aufnahme, so gestaltete sich die Darbietung von „Stella maris“ zu einem wahren Triumph für den anwesenden, bis dahin hier völlig unbekannten Komponisten. Eine starke, vor allem auf den Ausdruck der Seelenstimmungen gerichtete schöpferische Kraft, eine vornehme und völlig eigenartige Künstlernatur spricht aus dem Werke, das ebensosehr fesselt durch die Reize der Originalität, wie es eine unmittelbare und tiefgehende Wirkung übt durch die Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit seiner Sprache. Aller äußerliche, nur auf den Effekt berechnete Flitter ist ihm fremd. Auch an dem starken Erfolge dieses von Dr. Zulauf trefflich einstudierten Werkes machten sich sehr verdient als Vertreter der Hauptrollen Frl. von der Osten (Marga) und die Herren Wuzel (Sylvain) und Koegel (Yanik), als der der Nebenrollen Frau Ehrhardt-Sedlmaier und die Herren Warbeck, Bartram und Ulrici.

Dr. Brede

LONDON: Das Ereignis der Herbstsaison war die Eröffnung des „London Opera House“, einer Schöpfung Oskar Hammersteins. Man kann dem unternehmungslustigen, waghalsigen amerikanischen Manager, der vorläufig eine zwanzigwöchige Saison angekündigt hat, eine tüchtige Portion Anerkennung nicht versagen, wenn auch vieles — wie sich jetzt schon zeigt — nicht gerade nach dem Herzen fortschrittlich gesinnter Musikfreunde ist. Bedenken, ja Widerspruch erregend ist vor allem das Repertoire. Opern wie „Faust“, „Norma“, „Lucia“, „Tell“ bilden den eisernen Bestand seines Unternehmens, dazu gesellen sich „Rigoletto“, „Quo vadis?“ und Massenet's „Hérodiade“, ferner Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ und ähnliches mehr. Von berufener Seite wurde mehrfach betont, ein derartiges Programm sei der mehr oder weniger gelungene Versuch zu demonstrieren, daß die Zeit des vorwagnerischen Opernstils und Bel-Canto noch nicht vorüber sei. So ohne weiteres möchte ich dies nicht unterschreiben; vielmehr scheint mir die Idee plausibel, daß in London, der Siebenmillionenstadt, die noch immer ohne ständige Oper ist (weshalb hier auch jede systematische Schulung und Erziehung des Opernpublikums fehlt), von Seiten eines neuen Unternehmens nicht dort angeknüpft werden kann, wo beispielsweise in einer kontinentalen Stadt, die auf der Höhe der Entwicklung steht, angeknüpft werden müßte. Es mag sein, daß Hammerstein diese Lücken im Entwicklungsgange bedacht hat. Immerhin verdient sein Mut volle Anerkennung. Nur unter den schwierigsten Verhältnissen, nur mit den bedeutendsten Mitteln kann so ein Unternehmen geschaffen und — fortgeführt werden. Es ist eben erst ein Jahr her, daß Thomas Beecham einundehnhalb Millionen Mark für die Erkenntnis dieser Wahrheit zu bezahlen hatte, und dabei hat er nicht einmal gebaut, wie Hammerstein es tat, sondern bloß Opernbühnen gepachtet. Beecham's Mißlingen war dreifach

befremdlich, dreifach hart; hat er doch sensationelle, moderne Werke gebracht, manch sensationelle Aufführung und sensationelle Kräfte. Darin seinem Vorgänger nachzustreben, wird Hammersteins Ziel sein müssen, wenn er ernstlich verhüten will, daß seine sympathische Schöpfung das Schicksal mehrerer früherer englischen Operngründungen teilt, nämlich in ein — Varietétheater umgewandelt wird. Eine der Hauptschwierigkeiten Hammersteins wird — wie schon immer vorher in ähnlichen Fällen — die Unbesiegbarkeit der „Festung Coventgarden“ sein. Dieses „Fort“ wird die „Society“ stets aufs hartnäckigste verteidigen, und ohne diese „Society“ scheint mir ein derartiges, großangelegtes Unternehmen auf die Dauer kaum durchführbar, zumal bei den äußerst hohen Billetpreisen Hammersteins. Und abgesehen davon, daß Coventgarden eben in hohem Maße eine gesellschaftliche Institution ist, mit der man rechnen muß, so bietet es auch seinen Abonnenten die ersten Stars der Welt, und das sagt für London genug! Doch zurück nach Kingsway, wo sich das London Opera House erhebt: ein umfangreicher, schmucker Bau, außen und innen mit viel Eleganz ausgestattet, wenn auch Stil und Ornamentik Hand in Hand mit dem Spielplan zu gehenscheinen: sie gehören einer vergangenen Zeit an. Sehr viel Weiß, sehr viel Gold und Rosa. Hier fehlen alle richtigen Begriffe von Farben, Linienführung und Zweckmäßigkeit nach neuzeitlichen Prinzipien. Befremdlich wirken auch die beiden ungebührlich weit nach vorne vorgeschobenen enormen Amphitheaterränge, die allerdings an Fassungsraum ihresgleichen suchen dürfen. — Im folgenden sei über die künstlerischen Kräfte des jungen Unternehmens kurz berichtet. Obenan möchte ich den bekannten Baritonisten Maurice Renaud nennen, einen äußerst vornehmen Sänger und Darsteller mit seelenvollem Organ, dem freilich die Jahre schon einige Tribut abgerungen haben; ganz vortrefflich war er als „Rigoletto“. In Orville Harrold hat Hammerstein einen sehr bemerkenswerten Helden tenor akquiriert, einen gebürtigen Amerikaner, der die vortreffliche Opernausbildung, die er zweifellos in Italien gefunden hat, nicht verleugnet. Lina Cavalieri gestaltete die Massenet'sche Salome sehr dramatisch, faszinierend und sensationell; das „liegt“ dieser interessanten Pariserin. Die Altistin d'Alvarez hat ein famoses Organ; erfolgreich waren schließlich die Sängerinnen Olchanski und Catalan, während von den männlichen Kräften die Sänger Bozzano und J. Danse besonders hervorgehoben werden müssen. Der jungen amerikanischen Sängerin Felice Lyne, die mit großem Erfolg als Gilda debütierte, wird man eine brillante Zukunft voraussagen dürfen. Der vorzüglichen Leistungen des Chors zu vergessen wäre ungerecht; stimmlich und schauspielerisch überragt er das Durchschnittsmaß um beträchtliches. Auch das Orchester mit dem hervorragenden Konzertmeister E. Sammons an der Spitze leistet sehr Anerkennenswertes; die Dirigenten Merola und Cherubini zeigen sich den Anforderungen vollkommen gewachsen, und in Jaques Coini besitzt die Bühne einen äußerst gewandten Inszenierungsfachmann. Hammerstein hat allen Grund, mit seinen bisherigen Erfolgen zufrieden

zu sein. Wenn diese ihm treu bleiben — was wir hoffen —, wird er sich dann zu künstlerisch-fortschrittlichen Zugeständnissen veranlaßt sehen?

— ps —

NEW YORK: In Mailand nannte man Gatti-Casazza „il Tedesco“, weil er so viele deutsche Opern aufführen ließ. Als er für das Metropolitan Opernhaus engagiert wurde, schrien verschiedene Journalisten laut, daß er die deutsche Oper zugunsten der italienischen vernachlässigen würde. Natürlich hat er das nicht getan; im Gegenteil, noch nie ist den Proben zu den Wagnerischen Opern so viel Aufmerksamkeit geschenkt worden wie jetzt. Besonders haben wir einen unvergleichlich besseren Chor als unter Grau und Conried. In der letzten Saison hatte Wagner mehr Aufführungen als Puccini oder Verdi, trotz Caruso. Humperdincks „Königskinder“ hatten mehr Aufführungen als irgendeine italienische oder französische Oper, und wie es scheint, wird sich der Fall wiederholen. Nun hat Gatti-Casazza seine Vorliebe für die deutsche Oper aufs neue erwiesen durch Aufführung von Thuilles „Lobetanz“ als Novität in der ersten Woche der neuen Saison. Das Werk hat, besonders im dritten Akt, gut gefallen. Des weiteren sind Blechs „Versiegelt“ und Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen“ in Vorbereitung. Italien bietet keine Novität (für New York), außer vielleicht Franchetti's „Cristoforo Colombo“. Dagegen werden wir wahrscheinlich Moussorgsky's „Boris Godounoff“ hören, sowie die neue amerikanische Oper „Mona“ von Horatio Parker, die den 10000 Dollar-Preis errang. Von neuengagierten Künstlern haben Matzenauer, Weil und Griswold besonders gut gefallen — und in bezug auf Künstler ist man hier sehr verwöhnt. Caruso ist fast immer gut bei Stimme und nach ihm macht die Farrar die vollsten Häuser. Deshalb treten die beiden nie zusammen auf — das wäre überflüssiger Luxus! Henry T Finck

PARIS: An dem Tonsetzer Albéric Magnard ist ein großer Musikkritiker verloren gegangen, und vielleicht ist ihm deswegen die Pariser Kritik so auffallend günstig nach der in der Komischen Oper erfolgten Aufführung seiner dreikägigen „Bérénice“, deren Prosatext er selbst verfaßt hat. Um den Kritikern die Aufgabe zu erleichtern, hat Magnard nicht nur dafür gesorgt, daß der ganze Text im Programm abgedruckt wurde, sondern auch eine meisterhafte Kritik seines Werkes vorausgeschickt, dem die wahre Kritik fast nichts mehr beizufügen hat. Der Dichterkomponist, der immer noch als jung gelten darf, obschon er bereits 46 Jahre zählt, konstatiert zunächst, daß er die berühmte Tragödie Racines, die den gleichen Stoff behandelt, vollständig respektiert habe, indem er sie weder für die Handlung noch für den Text in Anspruch nahm. Er sagt ferner über die Sprache seines Textbuches, daß er Verse hingeschrieben, wenn sie sich ungezwungen ergaben, aber die Reime absichtlich vermieden habe. Dieses Verfahren läßt sich durchaus billigen, wenn es zur Folge hat, daß die Sänger überall den Text gut und verständlich aussprechen können, aber das ist leider bei Magnard nicht der Fall. Dazu sind seine Gesangspartien zu anspruchsvoll und sein Orchester zu vorlaut. Der Tenor Swolfs leistete übrigens in dieser Beziehung mehr als die

Sängerin Mérentié, die zwar eine umfangreiche Stimme von gutem Klange hat, aber den dramatischen Gesang ohne fortwährendes Tremolieren für unmöglich zu halten scheint. Großartig ist aber jedenfalls Magnard in folgendem Geständnis: „Meine Partitur ist im Wagnerstil geschrieben. Da ich nicht genug Genie besitze, um eine neue musikdramatische Form zu schaffen, habe ich unter den vorhandenen Spielarten diejenige herausgesucht, die meinem vorwiegend klassischen Geschmack und meiner traditionellen musikalischen Erziehung am besten entspricht. Ich habe bloß gesucht, mich möglichst der reinen Musik zu nähern. Ich habe das Rezitativ auf weniges beschränkt und der Gesangsdeklamation oft eine durchaus melodische Form gegeben.“ Ein solches Geständnis entwaffnet die Kritik. Sonst pflegen die französischen Wagnerianer hartnäckig ihre Abhängigkeit von dem Bayreuther Meister zu leugnen, während Magnard sie aufrichtig selbst zugibt. Titus und Berenice sind für ihn in der Tat Tristan und Isolde in römischem Kostüm geworden, und seine drei Akte sind noch mehr als bei Wagner nur drei lange Liebesduette. Wenn das aber schon bei Wagner stellenweise ermüdet, so ist das bei seinem französischen Nachahmer nahezu unerträglich, so sehr er sich auch bemüht, die Stimmung seiner Liebenden umschlagen zu lassen und daraus musikalische Kontraste zu entwickeln. Mit vollem Recht sagt daher Magnard von seinem Werk: „Man wird ihm vorwerfen, der Handlung und der Bewegung zu entbehren.“ — Das neue Ballett der Großen Oper „La Roussalka“ wird dem Komponisten Lucien Lambert wahrscheinlich etwas mehr Ruhm eintragen als seine drei früheren Opern zusammengenommen. Lambert, ein Schüler Massenet's, wurde 1861 in Paris geboren und hatte schon mit 22 Jahren das Glück, mit einer Prometheuskantate den Rossini-Preis zu erringen. Schon die Oper „La Flamenca“ ließ in Lambert einen Ballettkomponisten vermuten, denn sie war ganz aufgebaut auf havanische Tanzmotive. Es blieb sogar zu wenig eigene Erfindung übrig, während im Gegenteil die russischen Motive, die in der „Roussalka“, die auf das bekannte Epos von Puschkin zurückgeht, geradezu geboten waren, mit viel mehr Diskretion behandelt sind. Sie beschränken sich auf den ersten Akt. Der zweite Akt ist von Lambert aus eigenen musikalischen Mitteln bestritten worden und hat ein sehr ansprechendes melancholisches Kolorit erhalten. Der langsame Walzer der „Roussalka“ gehört zu den besten Erzeugnissen dieser Art.

Felix Vogt

PRAG: Wenig Erfreuliches ist vom Neuen Deutschen Theater zu berichten. Wenn ich anführe, daß in einem Zeitraum von zwei Monaten auf dem Theaterzettel Werke wie: „Walküre“, „Martha“, „Cavalleria“, „Romeo“, „Regimentsstochter“, „Butterfly“, „Bohème“, „Bajazzo“, „Samson“, „Hugenotten“, „Faust“ und „Othello“ standen, so wird jeder Kenner der Verhältnisse merken, daß wir jetzt im Neuen Deutschen Theater kein Repertoire haben. Es fehlt der ganze „Ring“, es fehlen die „Meistersinger“, kurz, es fehlt der ganze Wagner, es fehlt mit Ausnahme der „Zauberflöte“ der ganze Mozart; wir wissen nichts mehr von Lortzing, wir haben den Zusammenhang mit der zeit-

genössischen Produktion verloren. Bittners „Musikant“ war die einzige Erstaufführung seit Beginn der Saison, und auch dieses Werk ist noch unter Angelo Neumann zur Aufführung angenommen worden. Woran das liegt? An der Qualität der musikalischen Vorstände. Zemlinsky und Sternich sind, jeder in seiner Art, ausgezeichnete Musiker, brauchen aber, um ein Werk herauszubringen, so viel Proben, daß von einer organischen Ausgestaltung des Repertoires nicht die Redes ein kann. Darum muß jede der Opern, die auf dem Spielplan steht, immer wieder abgehaspelt werden. Ein sehr wunder Punkt ist auch das Fehlen eines tüchtigen Regisseurs. Herr Pringsheim, der offiziell dieses Amt bekleidet, hat sich zuerst als Kapellmeister an unserer Oper versucht, hatte aber kein Glück damit. Aber als heuer im Sommer Regisseur Kurt Stern schwer erkrankte und im November in Berlin starb, wurde er plötzlich über Nacht Regisseur. Man merkt's. Uns fehlen also die Praktiker. Mit Parademusikern und Paraderégisseuren allein kann man das Prager Theater nicht ganz leicht führen und das um so weniger, als das deutsche Publikum, das ja für dieses Theater in erster Linie in Betracht kommt, nicht schichtenweise ins Theater geht wie in den Großstädten. Für die nächste Saison muß außerdem das Ensemble ergänzt werden. Das behindert die Theaterleitung gewiß in ihrer Bewegungsfreiheit, und man muß den notwendigen Gastspielexperimenten Geduld entgegenbringen. Was man aber verlangen muß, ist, daß die vorhandenen Kräfte zweckentsprechend und zielbewußt verwendet werden. Dann wird es auch jetzt schon möglich sein, aus der Sackgasse des Repertoires wieder in blühendes Freiland zu kommen. — Im tschechischen Nationaltheater ist Franz Neumanns Oper „Liebelei“ (nach Arthur Schnitzler) zum ersten Male aufgeführt worden. Das Beste an dieser Oper ist die Behandlung des Orchesterapparates, während man gegen die Musik, die vielfach (wie insbesondere im zweiten Akt) gegen die Absichten des Dichters arbeitet, manche Bedenken vorbringen müßte. Hervorragend war Emil Burrian als Max, ausgezeichnet das Orchester unter Kapellmeister Brzobohaty. Dr. Ernst Rychnovsky

WEIMAR: Als örtliche Erstaufführung kam, wenn auch ziemlich verspätet, Puccini's Tragödie „Madame Butterly“ zu einer wohlgefügten und mit großer Begeisterung aufgenommenen Aufführung. Das Orchester unter der temperamentvollen Führung Grümmer schwelgte in Wohlaut, und Frau Hansen-Schultheß sowie Fräulein Runge, die in der Titelrolle alternierten, boten sowohl gesanglich als auch darstellerisch vollwertige, interessierende Leistungen. Wesentlich gehoben wurde die Wirkung durch die glänzende Inszenierung. Weniger befriedigen konnte Mozarts neu eingebügte „Entführung aus dem Serail“ in der Stuttgarter Bühneneinrichtung mit den Rezitativen von Max Schillings. Die Notwendigkeit einer Neubearbeitung des entzückenden Dialogs in Form von Rezitativen, die an einem modernen Spinett, das wie eine Pedalzither klang, ausgeführt wurden, ist absolut nicht einzusehen. Zugegeben, daß sich Schillings wirklich in den Geist Mozarts so

vertieft hat, daß die zum Teil köstlichen Rezitative nicht aus dem Rahmen fallen; dem wirklich witzigen Dialog nehmen sie die Natürlichkeit. Auch will der wahre Mozart-Freund zwei der schönsten Arien nicht missen, und die Zerstückelung der Handlung im dritten Akt, infolge dreier Verwandlungen schwächt den Schluß ab. Das Orchester unter Peter Raabes Leitung war nicht abgetönt genug. Teilweise zu stark, erdrückte es die Singstimmen. Vorzüglich gelang die Ouvertüre. Bei den solistischen Leistungen konnte man wieder recht deutlich merken, daß Mozart singen eben sehr schwer ist. Am besten waren Frl. Runge (Blondchen), Hansen-Schultheß (Constanze), sowie der spielfreudige Stauffert (Pedrillo). Mangs (Osmin) durchdachtes Spiel konnte die hier unbedingt notwendige Grundgewalt des an sich umfangreichen Basses nicht ersetzen, und unser sonst so trefflicher Haberl (Belmonte) fühlte sich ziemlich unsicher.

Carl Rorich

WIEN: Massenets „Gaukler Unsrer Lieben Frau“ wäre als kurze, einaktige Legende sehr hübsch; als dreiaktiges Mirakel ist er nur erträglich durch die Schönheit des letzten Bühnenbilds, in dem sich das lebendig werdende Madonnenbild dem Einfältigen neigt, der ihr sein Bestes, seine armen Jahrmarktkünste innigen Herzens gegeben hat, durch die bunte Farbigkeit des ersten Akts, in dem nur ein wenig jenes „Zuviel“ walte, das die Arbeit allzu deutlich fühlbar macht, und durch die Darstellung Millers, — eines etwas geflissentlich naiven, aber stimmlich und herzlich außerordentlich warmen „Gauklers“ — Mayrs — einer Grütznerfigur zum Verlieben, so lieb und kugelrund ist dieser Bruder Bonifazius —, Weidemanns als ernsten und würdevollen Priors, Frl. Penteks, einer Madonna von raffaelischem Liebreiz und keuscher Innigkeit; sie alle unterstützt durch das Orchester unter Reichenberger, das diese unerträglich leere, in alten Kirchenliedern frömmelnde, in alten Volkswiesen naiv tuende Musik in ihrer öden Geschicklichkeit zu Farbe und Glanz zu bringen vermochte und nur noch substanzloser und durchsichtiger hätte wirken sollen. Diese Musik, bei der es schwer zu entscheiden ist, ob ihre Askese eine freiwillige oder unfreiwillige ist, hat schon einen gewissen Zusammenhang mit der der „Manon“, — aber nur den, den das Wort ausdrückt: „Jeune cocotte — vieille bigotte!“ Unecht, wie dort die Erotik, ist hier die Andacht; beide aber mit dem gleichen eleganten Handgelenk, mit den werbenden Kniffen des Metiers gefügt — nur daß im „Gaukler“ die spärliche Quelle der Erfindung, die in den früheren Werken doch hier und da eine amouröse Melodie, eine melancholische Stimmung vermochte, ganz versiegte erscheint. Das Publikum fühlte das offenbar; sonst hätte es dem Werk seines Lieblings Massenet keine so kühle Aufnahme bereitet und deutlich nur den Darstellern und der fleißigen und fast immer geschmackvollen Regie des Direktors Gregor durch Applaus nach dem letzten Akt gedankt. Die Legende hat sich gegen ihn selber gewendet: Bruder Musikus wird (so wie der Dichter und Bildhauer) vom Bruder Gaukler besiegt.

Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Das 1. große Konzert der Gesellschaft „Nouveaux concerts“ leitete mit großem Erfolg der hier von früher als feinfühliger Dirigent bekannte Weimarer Hofkapellmeister Peter Raabe. Edith Walker konnte mit Liedern von Strauss nicht sonderlich wirken. Am ersten, von derselben Gesellschaft veranstalteten Kammermusik-Abend erspielten Marteau und Ellen Saatweber sich mit Sonaten von Beethoven, Brahms und Schubert großen Beifall, während der zweite Abend zu den künstlerisch verlorenen zu zählen ist, da van Dyck als Liedersänger wirklich nur mäßigen Ansprüchen genügen kann. — Tinels „Franziskus“, unter glänzenden Bedingungen, namentlich auf Seiten des Chores, durch die Gesellschaft „Musique sacrée“ unter Leitung On-trop's herausgebracht, hat schon viel von dem ihm früher entgegengebrachten Interesse eingebüßt. — Schuberts „Unvollendete“ bereitete im Volkskonzert unter Willems Direktion einem verständnisvollen Publikum ebenso viel Genuss, wie die junge Pianistin Dinart, die ein hier unbekanntes, musikalisch bedeutendes Klavierkonzert in c-moll von Pierné zu eindrucksvollem Vortrag brachte. — Im Konzert der Deutschen Liedertafel, unter Leitung von Felix Welcker, gefiel besonders ein höchst origineller Männerchor „Robespierre“ Heinrich Zöllners. Der gefeierte Solist dieses Abends war der famose Liedersänger Paul Schmedes.

A. Honigsheim

BASEL: Von den Novitäten der in die Berichtszeit fallenden Abonnementskonzerte begegneten Hans Hubers Symphonie No. VI A-dur und Siegmund von Hauseggers „Alpensymphonie“, die durch Hermann Suter in vollendetem Abtönen geboten wurden, speziellem Interesse. Während erstere durch die gedrängte Form ihrer musikalischen Gedanken und feinsinnige Differenzierung der rhythmischen und melodischen Elementen tiefgehenden Eindruck erzielte, vermochte letztere nicht zu überzeugen, denn trotz der offensichtlichen Größe des Entwurfs hob die allzukühne, oft brutale Instrumentation die Wirkung der an sich ziemlich zahlreichen Schönheiten des Werkes auf. Eine sehr freundliche Aufnahme fand dagegen Richard Strauß' geistvolle Bläsersuite, und die poetische Wiedergabe der „Unvollendeten“ Schuberts gestaltete sich zu einem bedeutenden Erfolg. Von den Solisten der Symphoniekonzerte konnten einzig Jacques Thibaud und Hans Kötscher (Violine) befriedigen. An Kammermusik bot das Basler Streichquartett Werke der Klassiker und ein hübsch gearbeitetes Streichtrio von Carl David. — Mit entschiedenem Glück debütierte der neu-gegründete Basler Bachchor unter Adolf Hamm und hervorragender Mitwirkung Maria Philippis in einem Münsterkonzert, dessen Programm eine Anzahl Kantaten für Solo oder Chor in ebenso stilgerechter wie intimer Darbietung umfaßte. Großes Interesse fand sodann eine Aufführung der „Béatitudes“ von César Franck durch den Basler Gesangverein, unter der verständnisvollen Leitung Hermann Suters. Das Werk, das unter Zuzug hervorragender Solisten — genannt seien nur R. Pla-

mondon und J. Reder — in französischer Sprache gesungen wurde, hinterließ einen sehr bedeutenden, in der Intensität seiner Stimmung begründeten Eindruck. Gebhard Reiner

BERLIN: Das 5. Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle dirigierte statt des verhinderten Richard Strauss Kapellmeister Leo Blech. Das Programm enthielt nur Beethoven'sche Musik: die Coriolan-Ouvertüre, das Klavierkonzert G-dur mit Godowsky vor dem Bechstein und die Eroica. Der Pianist brachte die Solopartie meisterhaft zur Geltung, und ganz besondere Freude machten mir die beiden Kadenz, in denen sich der treffliche Pianist als ebenbürtiger Musiker zeigte; es interessierten darin geistvolle Themenkombinationen, und mit feinem Empfinden wurde in den Moment eingelenkt, wo Beethoven selber wieder das Wort ergriff. Leo Blech dirigierte klar, sicher, auch schwungvoll, ohne irgendwelchen Anspruch auf individuellere Auffassung. — Im 5. Nikisch Konzert gab es zwei Novitäten zu hören: eine Tondichtung „Finlandia“ für Orchester von Jean Sibelius und eine Phantasie für Violine mit Orchesterbegleitung von Josef Suk. Wenn die Musik des finnändischen Tondichters mit ihren ernst-feierlichen Klängen, dem starken Heimatsgefühl, ihrer grimmen, hoffnungslosen Auflehnung gegen fremde Vergewaltigung unsere volle Sympathie gewinnt, so kann man das von dem anderen Stück nicht behaupten. Obwohl ein so vorzüglicher Geiger wie Carl Flesch sein ganzes Können einsetzte, vermochte die Musik Suks mit ihren flatternden Motivketten, dem saloppen Aufbau des Ganzen, in dem es nirgends zu einer festgefügteren Steigerung kommt, gar kein Interesse zu erwecken; ganz undankbar erscheint mir das Soloinstrument behandelt zu sein. Den Schluß des Abends bildete Schuberts Symphonie in C, die mit ihrer überreichen Schönheitsfülle die Hörer in glücklichster Stimmung entließ. — Die beste musikalische Weihnachtsfreude bietet die Singakademie alljährlich mit der Aufführung des Bachschen Weihnachts-Oratoriums dar, und mir kam's vor, als ob die Chöre und das Orchester noch niemals so heiter-festlich, so saft- und kraftvoll wie diesmal unter Georg Schumanns Leitung geklungen hätten; es war eine wahre Herzensfreude zuzuhören. Unter den Solisten — Tilia Hill, Emmi Leisner, George A. Walter und Hjalmar Arlberg — zeichnete sich die Altistin durch die Klangschönheit, die edle Ruhe des Vortrags aus. E. E. Taubert

Der Geigerin Dora von Möllendorf, die mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, fehlt vorläufig noch die nötige Kraft, um dem Tschaikowsky'schen Konzert gerecht zu werden; auch merkt man es noch zuweilen, daß sie mit einer gewissen Furcht an besonders schwierige Stellen herangeht. Verdienstlich war es von ihr, daß sie das noch immer ungedruckte Konzert op. 29 von Eduard Behm wieder einmal an die Öffentlichkeit brachte. Alle drei Sätze enthalten vornehme, wenn auch nicht gerade originelle Musik; am gelungensten ist der langsame stimmungsvolle Satz; im ersten besticht namentlich das zweite Thema. Im Finale ist dem ersten recht flotten, in keineswegs leichten Doppelgriffen gehaltenen Thema ein zweites von blühender Melodik entgegengestellt. Einige

Kürzungen besonders im ersten Satz und Ver-einfachung der oft viel zu dicken Instrumentation dürften der Verbreitung dieses Konzerts nur förderlich sein. — Von Dr. van Leeuwen im Haag neugebaute Instrumente wurden von zwei sehr bekannten und geschätzten Künstlern, dem Violoncellisten Joseph Malkin und dem Geiger Alexander Schmuller, vorgeführt. Mir gefiel der Ton des Violoncellos besser als der der Violine, die aber auch gar nicht übel klang. Allein man hatte wieder wie gewöhnlich bei solchen Vorführungen keine Gelegenheit, die neuen Instrumente z. B. mit einer Stradivari von unzweifelhafter Echtheit vergleichen zu können; auch kann man nie wissen, wie ein solches neues Instrument nach ein paar Jahren klingt. Am Klavier saß Erika Wosskow, die auch in Solostücken als eine recht beachtungswerte Pianistin sich zeigte. — Hochinteressant durch Programm und Ausführung war das Konzert der Sängervereinigung der Prager Lehrer unter Leitung von Franz Spilka. Dieser aus 50 ausgezeichnet geschulten, prächtigen Stimmen bestehende Chor singt auch die schwersten Werke auswendig und in tadelloser Reinheit. Im Forte entwickelt er eine solche Kraft, daß man glaubt, die Zahl der Sänger sei mindestens die doppelte. Ihre Ausdrucksfähigkeit war auch bewundernswert. Die Aussprache in dem einzigen deutsch gesungenen Regerschen Chor (Hochsommernacht) war ungenügend, hingegen in den böhmischen Texten sehr deutlich. In dem Programm waren die Größen unter den böhmischen Komponisten hauptsächlich vertreten; den größten Erfolg erzielten die Sänger mit dem sehr anziehenden, jedem leistungsfähigen Chor zu empfehlenden Volkslied „Holka modrooka“, einer in jeder Hinsicht hervorragenden Leistung. — Das Konzert des Mandolinenvirtuosen Ernesto Rocco war ich im letzten Moment zu besuchen verhindert. Doch höre ich von zuverlässiger Seite, daß er eine erstaunliche Technik entwickelt hat, jedoch in der Wahl des Programms insofern nicht glücklich gewesen ist, als er direkte Violinkompositionen, wie z. B. Paganinis Erstes Konzert, gewählt hatte, Werke, deren Charakter doch nicht dem Wesen der Mandoline entspricht.

Wilhelm Altmann

Einen sehr günstigen Eindruck hinterließ der 1. Kammermusik-Abend des Ungarischen Trios: Gabriel Zsigmondy (Klavier), Emil Telmanyi (Violine) und Béla von Csuka (Violoncello). Gesundes musikalisches Empfinden, bemerkenswerte Sauberkeit und Genauigkeit des Zusammenspiels und jugendlich frisches Zupacken zeichneten die Darbietungen der Vereinigung aus (C-dur Trio von Brahms, Beethovens Variationen über das Lied vom Schneider Kakadu und Schuberts B-dur Trio). Wenn der Cellist noch etwas mehr aus sich herausgeht, gehört dieses Trio zu den besten seiner Art. — Zwischen Weihnachten und Neujahr dirigierte Fritz Steinbach wieder ein Konzert an der Spitze der Philharmoniker. Seine männlich-ernste, gerade, allem Spielerischen und jeder Effekthascherei abholde Art des Musizierens ist bekannt. Brahms' Vierte unter ihm zu hören bedeutet immer einen erlesenen Genuss. Bachs D-dur Suite eröffnete den Abend. Dazwischen spielte Conrad Ansorge das Es-dur Konzert von Beethoven, großzügig

in der Auffassung, vollendet in technischer Hinsicht, aber mit etwas kühler Zurückhaltung im Adagio.

Willy Renz

Waclaw Kochanski ist ein Violinist, dessen Technik und Vortrag schon auf recht ansehnlicher Höhe steht. Hoffentlich gelingt es ihm auch bald, seinem Spiel noch eine persönlichere Note zu geben. — Giuseppe Bellingardi (Klavier) ist mit seiner Ausbildung noch nicht ganz fertig; immerhin hinterließ er auch jetzt schon ganz annehmbare Eindrücke. — Otto Wetzel scheint ein sehr begabter Pianist zu sein; er muß jedoch seinen zu harten Anschlag zu mildern suchen.

Max Vogel

Lillian Ammalees Anschlag ist eisern, wie ihre ganze Natur mehr eigensinnig-hart als zart ist. Ihre Vorzüge liegen im Rhythmischem und in der Treffsicherheit. — Willy Klasens Klavierspiel ist bei aller Eckigkeit solid und musikalisch. Im selben Konzert trug Annie Mané unter anderem drei Arien mit Orchester vor; sie erzielt, wenn sie sich eingesungen, mit ihrer kleinen Stimme gute Wirkung. — Winifred Christie (Klavier) verweichlicht und verweiblicht die Stücke, die sie vorträgt, bis zur Entstellung. Sie spielt durchweg mit loser Hand, was ihrer ziemlich ausgebildeten Technik sehr schadet. — Eddy Brown's Geigenton ist saftig und süß, auch die Technik ist passabel; es fehlen vorerst: die feinere Intelligenz und die letzte Sauberkeit des Spiels. Elfriede Goette, deren Gesang bei manchen Vorzügen — edles Material und gute Schule — der Leichtigkeit und der Reinheit entbehrt, wirkte mit. — Maria Cervantes spielt gehaltlos und uninteressant; ihr Anschlag kann sehr delikat sein, nur mangelt ihrer rein technischen Leistung die erforderliche Prägnanz fast immer. — Michael von Zadora stellt einen der eigenartigsten Typen unter den Pianisten dar. Seine geistvolle capriöse Art kommt am besten bei Chopin zur Geltung, dem er leider das Poetische raubt. Am großzügigsten spielt er Bach in eigenen wohlgefügten Bearbeitungen. — Das Damentrio: Ella Jonas-Stockhausen (Klavier), Palma von Pászthory (Violine) und Eugenie Stoltz (Violoncello) führte sich ganz vorzüglich mit drei klassischen Trios ein. Die Geigerin spielt im Ensemble weit besser als selbständig; die Cellistin ordnet sich sicher und liebenswürdig den Partnerinnen unter. Am bedeutendsten aber ist die Pianistin, deren Wieder-aufreten mit Vergnügen zu begrüßen ist.

Arno Nadel

László Ipolyi, ein etwa elfjähriger Geiger, stellte sich als Violinvirtuose vor. Der junge Künstler zeigte in seinem Spiel ein gutes Geschick für technische Aufgaben und auch musikalische Begabung. Mehr läßt sich von diesem Debüt kaum sagen, denn der Vortrag Ipolyis ist vorläufig noch völlig unreif. — Eine schwierige und undankbare Aufgabe hatte sich Robert Reitz gestellt. Er spielte sämtliche Sonaten für Solo-violine von Bach. Was ich aus dem Programm hörte, ließ einen ganz ausgezeichneten Musiker erkennen. Reitz hat sich in den Stil und in den Geist der alten Musik so eingelebt, daß seine Interpretation beinahe von klassischem Ebenmaß zeugt. — Das Capet-Quartett aus Paris brachte diesmal ein Beethoven-Programm. Die Künstler spielten wundervoll. In weicher, satter Tonfarbe

und mit herrlicher Feinheit im Ensemble erklangen zwei Quartette aus op. 18 und op. 59 sowie das große a-moll Quartett. — Einen starken Erfolg hatte Hertta Dehmlow an ihrem Liederabend zu verzeichnen. Ihre reife Gesangskunst und ihr schöner Vortrag wurden lebhaft gefeiert. Frau Dehmlow verhalf auch einigen recht ungleich gearbeiteten Liedern von Paták zu einer freundlichen Aufnahme. — Eleanor Spencer (Klavier) besitzt eine große klavieristische Technik, aber wenig Sinn für eine musikalisch selbständige Interpretation.

Georg Schünemann

In dem Konzert, in dem der Grenzebachsche Frauenchor unter Direktion von Alexander Schwartz mit Erfolg auftrat, wirkten noch eine Reihe von Solisten mit. Das Lafont-Trio eröffnete den Abend, Clara Senius-Erler ließ Lieder folgen und Sofie Hessemeyer Deklamationen mit der Musik von Alexander Schwartz. Im Weihnachtsgesang für Frauenchor, einer hübschen Komposition des vorgenannten, spielte Otto Becker die Orgel. — Als solider Pianist mit guter, wenn auch nicht gerade sieghafter Technik brachte sich Richard Rößler wieder in Erinnerung. Zusammen mit Dora Rößler spielte er eine Sonate für zwei Klaviere von sich selbst, ein melodiöses Werk, das sich allerdings stark von den Romantikern beeinflußt zeigt. — Selma vom Scheidt sang ihren zahlreichen Zuhörern Kinder- und Weihnachtslieder mit ausgezeichnetem Vortrag und erntete jubelnden Beifall. — In Paula Grosberg lernte ich eine tüchtige Pianistin kennen, die bis jetzt ihr Bestes in niedlichen Miniaturen gibt. Emil Thilo

Der Pianist Willy Bardas zeigte sich an seinem Beethoven-Brahms-Abend als ein ausgezeichneter Musiker. Aber er geht noch ein wenig sorglos mit dem Technischen um. Im Ausdruck gelang ihm manches hervorragend schön. — Der Beethoven-Abend des Streichquartetts Heermann-Van Lier vermochte nicht völlig zu befriedigen. Man vermißte den edlen, subtilen Quartettklang. Oft klang es unrein. Das Trio B-dur op. 97 konnte man mit Ernst von Dohnányi am Klavier hören. — Loevensohns Konzerte. Viertes Konzert der ersten Serie. Das Klavierquintett von Noel Desjoyeaux ist zu lang geraten. Dadurch kommt der bescheidene gedankliche Inhalt nicht zur Geltung. Schade, daß die schönen Lieder von Richard Wetz so unzulänglich gesungen wurden (von Iduna Walter-Choinanu). Sie hätten es besser verdient. — Die Technik des Geigers Gabriel Del Orbe reicht für die schwierigen Aufgaben, die er sich gestellt hatte, noch nicht aus. Die Intonation ist noch unsicher. Der Ton ist merkwürdig klein; das kann aber auch an seinem Instrument liegen. — Der Cellist Eugen Petroff macht einen musikalisch soliden Eindruck. Virtuoser Schwung fehlt seinen Darbietungen. Mit Marcel van Gool (Klavier) spielte er u. a. Sonaten von Rubinstein und Strauss. Beide Künstler zeigten sich als gute Kammermusikspieler. — Ruth Klauber wurde wohl einigermaßen mit den Noten des Schumannschen Klavierkonzertes fertig. Aber die Poesie dieser Musik ist ihr völlig fremd. Victor Heinze schlug den Takt zur Begleitung des Philharmonischen Orchesters. — Das Klavierspiel von

Marc Meytschik würde sehr gewinnen, wenn er das Pedal sorgfältiger behandeln lernte. So klang Beethoven zu verschwommen. Aber Technik und Musiksinn ist bei ihm unzweifelhaft vorhanden. — Lucien Durosoir (Violine) spielte das Brahms-Konzert. Er hat weder Ton, noch Technik, noch Rhythmus, noch eine Idee von der Größe dieses Werkes. Geneviève Dehelly (Klavier) spielt technisch brillant. Beethoven liegt ihrem Empfinden nicht, aber Liszt desto besser. — Lubov De-Veccy spielt für mein Empfinden zu gleichgültig. Technik und Anschlag verraten sorgfältige Studien. Die Faust-Sonate von Rachmaninoff ist sehr lang, aber wenig interessant. Mozart und Bach klangen zu massiv. Walter Dahms

Ein sympathisches, weich timbriertes Stimmmaterial zeigte Isa Berger-Rilba, die mit kluger Erkenntnis der ihr von Natur gezogenen Grenzen größtenteils Lieder zart anmutigen und neckischen Genres zum Vortrag brachte und damit zwar ihr Können in kein ungünstiges Licht setzte, aber doch einer ermüdenden Einönigkeit nicht vorzubeugen vermochte; auch fehlt ihr zur erschöpfenden Wiedergabe solcher auf den Text zugespitzten Gesänge die unerlässlich nötige Deutlichkeit der Aussprache. — Ein außerordentlich interessantes, für musikalische Feinschmecker berechnetes Programm absolvierte Anton Sistermans. Der Künstler war besser disponiert denn je, und brachte mit der ihm eigenen Zurückhaltung die beiden Nummern von Bach, die selten gehörte Kreuzesarie aus der „Matthäus-Passion“ und eine Solokantate „Der Friede sei mit dir“ zu trefflicher Wirkung. Weniger gelang es ihm, infolge seiner verschwommenen Aussprache, die dann folgenden, sehr aparten Gesänge von Mahler zur Geltung zu bringen, dagegen ersang er Hugo Leichtentritt mit dessen chinesisch-deutschen Jahren und Tageszeiten einen schönen Erfolg. — Hermann Gura war an seinem Balladen-Abend augenscheinlich indisponiert. Der Vortrag der überlangen Ballade „Die Gruft der Liebenden“ von Loewe zeigte neben merklichen Intonationsschwankungen auch viel flache, unschöne Töne, sodaß ein ungeteilter Genuß nicht aufkommen konnte. — Über bemerkenswert schöne Stimmittel verfügt Elisabeth Lauterburg-Gound. Überall da, wo die Sängerin die Stimme frei ausströmen ließ, war der Erfolg auf ihrer Seite. Leider aber sitzen im piano die Töne falsch und klingen gaumig und glanzlos, was um so bedauerlicher ist, als die Dame mit augenscheinlichem Verständnis und mit Intelligenz singt. Eine Serie von Liedern ihres sie am Flügel begleitenden Gatten konnten weder erwärmen noch interessieren. — Petrescu Woiku ist ein Geiger von Begabung und weichem, wenn auch kleinem Ton; technisch fehlt ihm zwar noch die letzte Feile, immerhin war, was er zu bieten vermochte, so, daß man keine ungünstigen Eindrücke von ihm gewann. Leider verdarb er vieles durch gelegentliche Unmanieren und seinen steifen Strich, der beständig mit Ober- und Unterarm manipuliert. — In seinem 5. Konzert führte Marix Loevensohn ein neues Streichtrio von Erich J. Wolff auf, dessen gediegene Arbeit und poetisch durchgeistigte Tonsprache schnell für sich einnahm. Besonders das melo-

diöses-schweigerische „Langsam“ und das rhythmisch pikante Scherzo errangen dem am Klavier mitwirkenden Komponisten warmen Beifall. Als tüchtig gearbeitete, aber inhaltlich noch recht leere Studie erwies sich ein Streichtrio op. 6 von Leo Weiner. Zwischendurch erfreute Maria Seret-van Eyken in einigen französischen Gesängen durch den sonoren Klang und die tüchtige Schulung ihres sympathischen Alts. — Anna el Tour hat das Zeug, einmal eine recht tüchtige Sängerin zu werden. Ihr schöner, heller (in der höchsten Lage gelegentlich etwas scharfer) Sopran wies schon jetzt Spuren guter Schulung auf. Das heftige Flackern des Tones, das ihr noch anfangs, wohl infolge Aufregung, vieles verdarb, verlor sich im Laufe des Abends mehr und mehr. Größte Aufmerksamkeit muß die Sängerin darauf verwenden, nicht über die Grenze des Gesangtons hinaus in trockenen Sprechton zu verfallen. — Gemeinschaftlich mit der Geigerin Eugenie Konewsky brachte Emil Frey eine Violin-Sonate eigener Komposition zur Aufführung. Der Künstler, der als Pianist wieder alle seine glänzenden Fähigkeiten bewährte, hat als Komponist immer noch nicht volle Herrschaft über die technischen Kunstgriffe der Art des Satzbaues und planmäßiger Ausbeutung und Steigerung des motivischen Materials erlangt. Talent und ernstester Wille sind nicht zu erkennen, aber Unruhe und Unsicherheit im Exponieren verderben manchen guten Einfall. Am besten gelungen ist der zweite Satz, und aus dem leider viel zu kurzen Scherzo ließe sich was tüchtiges machen. Fräulein Konewsky zeigte sich hier, wie in der vorangegangenen Bachschen Sonate als musikalische, technisch gewandte Geigerin.

Emil Liepe

BRÜSSEL: Der Beethoven-Zyklus, den die Concerts populaires unter Lohse unternommen haben, nimmt unter gewaltiger und enthusiastischer Beteiligung des Publikums einen äußerst günstigen Verlauf. Im zweiten Konzert wurden die III. und IV. in wundervoller Weise gespielt, während Thomson mit dem Violinkonzerte recht enttäuschte. Im dritten Konzert kamen dann die V. und VI. zu Gehör, und Bosquet, ein Rubinsteinpreis, spielte in hochmusikalischer und technisch makelloser Weise das G-dur Klavierkonzert. — Großen und berechtigten Erfolg hatten auch die von Frau Marx-Goldschmidt und Crickboom in wirklich ausgezeichneter Weise absolvierten drei Abende mit den Violinsonaten von Beethoven. Das Zimmer-Quartett ist mit der Vorführung der sämtlichen Beethovenischen Streichquartette an seinem dritten Abend angelangt; seine Darbietungen waren wirklich hochinteressant und genussreich. — Über die Concerts Ysaye kann ich nicht berichten, da mir dafür keine Eintrittskarten zur Verfügung stehen. — Die seit einigen Jahren von Durant unter großen pekuniären Opfern und mit voller Hingabe und Talent geleiteten Orchesterkonzerte sind wegen mangelnder Beteiligung des Publikums eingegangen.

Felix Welcker

DORTMUND: Durch den warmblütigen Vortrag von Dvořák's Cello-Konzert und der reizenden Sonate No. 6 von Boccherini verschönte Hugo Becker Hüttner's 2. Philhar-

monisches Konzert. In einer Kleist-Ouvertüre, Freud und Leid des unglücklichen Dichters widerspiegelnd, zeigte Richard Wetz ein starkes Talent. Das Künstlerpaar Kraus-Osborne gewährte in einem Lieder- und Balladenabend die Freude reinsten Genusses. Laugs führte den Lehrer-Gesangverein in sichern und fein abgestuften Chören von Wolf, Liszt und Woysch, sowie durch die Wiedergabe von Wagners schwierigem „Liebesmahl der Apostel“ zu neuen Ehren. H. Hermanns spielte Liszts Es-dur Konzert mit Schwung und rhythmischer Schärfe. — Prof. Janssen ist stets ein begeisterter Vorkämpfer Liszts gewesen. Er gestaltete deshalb dessen 100. Geburtstag zu einer zweitägigen Festfeier, die als Hauptwerk den „Christus“ bot mit den hervorragenden Solisten J. Dietz, Meta König, Walter Kirchhoff und Max Troitzsch und dem gewandten G. Thiele an der Orgel. Außerdem kamen die Bergsymphonie, das A-dur Konzert und der Totentanz, mit bewundernswürdiger Technik von Anatol von Rössel gespielt, eine Anzahl Lieder und der 13. Psalm zu Gehör.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Hofkapelle brachte in ihrem dritten Konzert der Serie A die viersätzige Tondichtung „Friede“ von Adolph P. Boehm zu Gehör, der vor wenigen Wochen freiwillig von der Erde geschieden ist. Aus dem Werke spricht ein großes, ernstes Wollen, dem man Hochachtung nicht versagen kann, wenn auch das Vollbringen nicht gleichen Schritt damit hält. Als ein Werdener ist Boehm aus der Welt gegangen; er hat alle modernen Ausdrucksmöglichkeiten in sich aufgenommen, aber noch fehlt die bestimmte Eigenart. Auch täuscht er sich noch oft über die Klangwirkungen, schreibt für ein ungeheuer großes Orchester, ohne daß doch dessen volle Ausnützung erreicht wird. Der dritte Satz „Im Traumland der Liebe“ und der vierte, der einen feindlichen Überfall, Volksbegeisterung und Sieg schildert, also fast aktuell zu nennen ist, sind die besten Teile des Werkes, das zweifellos Talent verrät und von Hermann Kutzschbach zu freundlichem Erfolge geführt wurde. Der junge Cellist Hans Bottermund fand auch in seiner Heimatstadt Dresden verdiente Anerkennung. Seine Technik ist glänzend, der Ton groß und klar, nur inneres Erleben blieb noch zu vermissen.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Die Elberfelder Liedertafel, die im Juli ihr 75jähriges Jubiläum gefeiert, veranstaltete einen Volksliederabend, der erkennen ließ, welch sorgsame Pflege der Verein unter Adolf Zimmermann dem Volkslied zuteil werden läßt. Gediegene Violinvorträge Pipers und Lieder zur Laute (Elsa Gregory), von denen besonders die lustigen beifällig aufgenommen wurden, sorgten für Abwechselung. — Das 1. Abonnementskonzert unter Dr. Hans Haym bildete eine würdige Liszt-Feier. Mit der Wiedergabe der „Dante“-Symphonie und des „Tasso“ vollbrachte unser ausgezeichnet geschultes städtisches Orchester wahre Großtaten. Paula Schick-Nauth erfreute uns mit der warm empfundenen Wiedergabe von vier von Hans Haym künstlerisch begleiteten Liedern von Liszt, und Emil Sauer spielte das Es-dur Konzert, sowie die Ricordanza und Tarantella und den zugegebenen Gnomentanz

von Liszt unter dem Jubel der Zuhörerschaft glänzend virtuos. — In dem Bußtags-Konzert im Stadttheater wechselten der Stimmung des Tages entsprechende Chöre des Männerquartettvereins „Liederkrantz“ unter J. Siefener mit mehreren von Arminius Balder empfindungsvoll vorgetragenen modernen Liedern, sowie mit Darbietungen (Lieder und Arien von Dvorák, Bach, Grieg, Ries) ab, bei denen Therese Funck durch beste Schulung, edelsten Stimmlaß und tief empfundene, vornehme Vortragsart fesselte. — Das 1. Solistenkonzert bot durch die Leistungen des jungen, aber schon künstlerisch gereiften Violinisten Adolf Busch und dessen Bruder Fritz (Klavier) großen Genuß, der durch die Feinheit der Gesangskunst und das außerordentliche Ausdrucksvermögen von Felix Senius noch erhöht wurde.

F. Schemensky

ESSEN: Hermann Abendroth, dem wir eine großgestaltete Wiedergabe von Tschaikowsky's *Pathétique* und von Bruckners Siebenter danken, zeigte sich in Liszts Graner Messe auch als hervorragender Chorleiter, der das Können des Musikvereinschores auf eine bedeutende Höhe gestellt hat. Von Elisabeth Bokemeyer hörten wir sehr musikalisch, wenn auch nicht rassig genug, Liszts Es-dur Konzert, von Heinrich Kiefer Dvorák's Cello-Konzert. — An einem Abend des etwas enttäuschenden Brüsseler Quartetts lernte man die Kunst von Frau Hirzel-Langenhan am Klavier schätzen, während der Liederabend von Milly Hagemann einen peinlichen Unterschied zwischen Wollen und Können zeigte. Max Hehemann

FRAUNFURT a. M.: Das letzte Konzert der „Museumsgesellschaft“ im alten Jahr gedachte Gustav Mahlers mit seiner in der Hauptsache heiteren Vierten Symphonie (G-dur) mit dem beschließenden Sopransolo aus „Des Knaben Wunderhorn“, das in einen derben mittelalterlichen Bauernhimmel führt. Nicht gerade das für den problematischen Mahler bezeichnendste Werk — die Zweite, die „Auferstehungs-Symphonie“, wäre uns in diesem Fall lieber gewesen —, aber doch ein anregendes, wenn auch etwas buntscheckiges Werk, dessen Schönheiten und eigen beweglicher Kontrapunkt sich von manchen Banalitäten und leichten Anklängen bequem abheben. Willem Mengelberg leitete die lebendige Wiedergabe mit viel Sorgfalt. Zu ihr hatte er Brahms gestellt, der mit Mahler höchstens die Vorliebe für alte Formen, für das Volkslied und für Wien gemeinsam hatte. Edouard Risler spielte das symphonisch-herbe erste Klavierkonzert, in d-moll, mit bestem musikalischen und technischen Gelingen. Das Orchester, dessen Hörer nur leider neuerdings zu wünschen übrig lassen, spielte seinen Part sehr markig und beschloß mit der flotten „Akademischen Festouvertüre“, die der studentischen Jugend sonniges Eiland aufleuchten läßt. In der letzten Kammermusik der gleichen Konzertgesellschaft war Max Reger erschienen, um zwei seiner jüngsten Sonaten, für Cello, op. 116 und für Violine, op. 112 mit den tüchtigen Interpreten Piening und Lange zu spielen. Außerdem sang Frau Gutheil-Schoder nobel und ruhig sechs Regersche Lieder, sowie einige von Schumann und Wolf, die in dieser Nachbarschaft

wie „schlichte Weisen“ wirkten. Reger produziert zu rasch und zu viel. Die beiden neuen Sonaten machen einen sehr ungleichen, ja innerlich unfertigen Eindruck. Aus Reflexion und Grübelei, die fast zur Langeweile wird, finden sie keinen Weg zur Befreiung. Auch in den Liedern lebt nicht viel ursprüngliche Lyrik. Immerhin sprachen das relativ einfache „Glück“, die „Äolsharfe“ und der lebendig erfaßte „Vorbeimarsch“ an. Regers feinfarbige Klavierspiel diente der Sache, doch war die Begeisterung nicht eben groß. — In einer Matinee des „Neuen Theaters“ sangen Frau Schmidt-Illing und Hans Vaterhaus eine Reihe Hans Pfitznerscher, meist romantisch - beschaulicher Gesänge, sympathisch, doch nicht lange nachwirkend. Bernhard Sekles begleitete gewandt und charakteristisch. Ferner spielten Carl Müller und Willy Rehberg eine in den Mittelsätzen interessierende Cellosuite. Das zwingende Muß der Konzeption scheint auch bei Pfitzner zu fehlen. — Eine Sängerin von guter italienischer Schule und kultiviertem Ausdruck lernte man in Esperanza Calo kennen. — Von Pianisten behauptete sich der jugendliche Jascha Spivakowski diesmal nicht so gut wie bei seinem ersten hiesigen Auftritt, während Bruno Helberger sich als äußerst temperamentvoller, vielleicht zu temperamentvoller und technisch sehr gewandter Pianist mit einem anspruchsvollen Programm in Erinnerung brachte. Erika von Binzer spielte eine nach Eigenart suchende, aber ungeklärte Klaviersonate von August Reuß; im gleichen Konzert führte Mina Rode ein gesunder empfundenes Violinkonzert von Bleyle ein. Beide Damen wurden den Münchener Komponisten bestens gerecht.

Theo Schäfer

GENF: Den Höhepunkt der Liszt-Veranstaltungen bildete die Aufführung der „Heiligen Elisabeth“ in der Kathedrale unter Bernhard Stavenhagens Leitung. Die Mitwirkung des Theaterorchesters, der Société de Chant sacré (Direktion Barblan) und der Solisten Homberger, Froelich, Schwabe und Boepple bürgten für eine vollendete Wiedergabe des Meisterwerkes. Im 2. Abonnements - Konzert konnte Stavenhagens Dirigentenkunst Strauß' „Tod und Verklärung“ einen wahren Triumph feiern. Arrigo Serato spielte das Beethovensche Konzert höchst vornehm. Von Solistenabenden verdient der des hervorragenden Pianisten Maurice Dumesnil, der einige Werke von Emanuel Mör spielte, besondere Beachtung. Lucien de Flagny, der Geiger Hildebrandt, die Sängerin Calo und viele andere lösten sich auf dem Podium ab. Marie Panthés gab ein Konzert mit dem Unterzeichneten, bei dem ein Werk für Geige, Klavier und Streichquartett von Ernest Chausson sehr beifällig aufgenommen wurde.

Robert Pollak

HAMBURG: Nicht ohne stärkere Enttäuschung kam man an den von Siegmund von Hausegger geleiteten Philharmonischen Konzerten vorbei, deren 3. ein wahrhaft erschrecklich einförmiges Programm brachte, in dessen Verlauf die Herren Reger und Wolfrum gleich zwei Bachsche Klavierkonzerte für zwei Klaviere spielten, von denen noch dazu das eine eine Transkription eines ursprünglich für andere Instrumente gedachten Konzertes war. Und einer

höchst bedenklichen stilistischen Einheitlichkeit zuliebe eröffnete Hausegger dies Konzert mit einer Haydn'schen Symphonie, während er zwischen die beiden Bach'schen Klavierkonzerte eine mit vollem Recht der Vergessenheit anheim gefallene Komposition Mozarts für Streichorchester: Adagio und Fuge placierte. Nach so viel Klassizität gab es dann im 4. Konzert statt der angekündigten Wagnerschen Jugendsymphonie, deren Aufführung Hausegger mit seinem künstlerischen Gewissen nicht verantworten zu können glaubte, abermals eine klassische Symphonie, die C-dur von Mozart und Glucks „Iphigenien“-Ouvertüre; im zweiten Teil dieses Konzertes allerdings eine sehr erfreuliche, groß angelegte und mit intensiver Leidenschaftlichkeit interpretierte Aufführung des Strauß'schen „Heldenlebens“. Im 5. Konzert, das unter der Beteiligung der Singakademie und unter der Leitung von Richard Barth stattfand, wehte der Wind wiederum aus der Gegend der Klassiker — es gab, um einem dringenden Bedürfnis abzuholen, eine Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten“, die natürlich einem so leistungsfähigen Chorkörper wie unserer Singakademie keine Schwierigkeiten bereiten können, deren Eindruck aber doch darunter litt, daß von den drei Solisten zwei, nämlich Dora Moran und Paul Reimers, wenig glücklich disponiert schienen. Prof. Messchaert, der etwa zehn Tage vordem in einem eigenen Liederabend wahre Wunderdinge an Vortragskunst und an gesanglichem Können verrichtet hatte, sagte leider in letzter Stunde für die „Jahreszeiten“-Aufführung ab und wurde durch Herrn von Raatz-Brockmann vertreten. — Arthur Nikisch machte sein 2. Konzert zu einer sehr eindrucksvollen Liszt-Feier, bei der er als Hauptwerk die Faustsymphonie in jener wundervoll überlegenen, geistig hochbedeutsamen und klanglich ganz eigenartigen Weise wiederholte, wie man sie schon früher von ihm vernommen hat. Daneben brachte er die selten zu hörenden als Gelegenheitswerk ganz zu Unrecht etwas diskreditierten „Heldenklänge“ Liszts zur Aufführung, ein Werk, das viel besser ist als sein Ruf, und das ja auch in der Tat gar nicht Gelegenheitskomposition ist.

Eibenschütz trat wieder mit zwei Novitäten auf den Plan. Ein Versuch, für Carl Grammanns Symphonie „Aventure“ Teilnahme zu erwecken, mißlang ihm allerdings, da dies Werk in seinen Farben doch bereits gar zu stark verblaßt ist und auch in seiner ganzen Kompositionstechnik zu sehr nach verwässertem zweitem Aufguß schmeckt, um heute noch Existenzberechtigung im Konzertsaal beanspruchen zu können. Viel amüsanter gab sich eine zwar ungebärdige, aus Sturm und Drang erzeugte und nach allen möglichen Richtungen hin exzedierende, gleichwohl aber höchst talentvolle „Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterspiel“ von dem jungen Wiener Komponisten Richard Mandl. — John Julia Scheffler führte zum dritten Male innerhalb weniger Jahre Pierne's „Kinderkreuzzug“ auf, diese seltsame musikalische Legende, die stilistisch so sehr Ausnahmeherrscheinung ist, daß man sie im Konzertsaal doch immer nur als Ausnahme wird einführen können. Wie zu erwarten war, ließ der Besuch dieses Konzertes

sehr stark zu wünschen übrig, was man im Interesse Schefflers, der so gern unserem Musikleben etwas Sauerteig beimischen möchte, natürlich lebhaft bedauern muß. — Die kleinen Konzerte: Wer zählt die Völker, kennt die Namen! Es erübrigt sich an dieser Stelle, zu registrieren, daß alle die, die auch in Berlin, Leipzig, München und sonstigen Kunstzentren ihre Lieder-, Klavier- oder Violin-Abende veranstalten, auch bei uns einkehren. Von den neuen Erscheinungen auf dem Podium mögen erwähnt sein Cornelia Rider-Possart, die im Verein mit dem einheimischen Konzertmeister Jan Gesterkamp einen künstlerisch recht erfreulich verlaufenden Sonaten-Abend gab, sowie ein von sensationellem Erfolg begleiteter Klavier-Abend, bei dem Alice Ripper den Beweis erbrachte, daß man sie heute mit Rücksicht auf ihre physische, sowie ihre psychische Leistungsfähigkeit zu den allerersten ihres Instrumentes zu rechnen hat. Etwas verfrüht unternahm ihren ersten Schritt in die Öffentlichkeit die Geigerin Flora Field, der es an Wärme des Empfindens und an musikalischem Gestaltungsvermögen einstweilen noch erheblich gebracht. Und weder Heinrich Pestalozzi, noch Milly Hagemann, die beide eigene Lieder-Abende gaben, besitzen genügend stimmliches Material, um sich mit Erfolg an die unbefangene Öffentlichkeit wenden zu können.

Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Das 2. Konzert des Bachvereins (Dirigent: Philipp Wolfrum) begann mit der e-moll Symphonie (No. 1) von Sibelius, stellvertretend vorbereitet und geleitet von Paul Radig; Lieder und Gesänge mit Klavier von Strauß, vorgetragen vom Baritonisten Franz Steiner, und die Ouvertüre zu „Rob Roy“ von Berlioz schlossen sich an. Im 3. Konzert entzückte Elena Gerhardt mit Liedern von Beethoven, Schubert, Grieg und Wolf; im 4., das abends vorher als vollbesetztes Volkskonzert stattfand, kam Händels „Messias“ in der Mozart-Franz-Wolfrumschen Bearbeitung zu glanzvoller Aufführung. Als Gesangssolisten bewährten sich dabei Anna Stronck-Kappel, Tilly Koenen, Paul Seidler und Adolf Müller; den Orgelpart vertrat mit eminentem Können Hermann Poppen. — Seeligs Kammermusik-Aufführungen setzte das Stuttgarter Streichquartett (C. Wendling) fort, unterstützt von August Richard (Klavier), A. Naef (Gesang) und Hubl (Horn). Das Programm enthielt neben dem Stimmungsbild-Zyklus „Liebe“ für eine Singstimme, Streichquartett, Horn und Klavier von A. Richard die Quartette op. 95 von Beethoven und op. 161 von Schubert. Die „Böhmen“ spielten Dvořák's op. 61, Strauß' op. 13 (Klavier: O. Seelig) und Beethovens op. 135. — Reiche Anerkennung erwarb sich der „Liederkranz“ mit Arnold Mendelssohns „Pandora“, wobei sich Frau Arlo-Schlesinger und die Herren Dr. Nacke, W. König und Dürr solistisch verdient machten. — In einem Kammermusik-Abend der Harmonie-Gesellschaft zeichneten sich Anita und Candida Ballio, Anna Müller, Toni Baur, Helene Gutermann und Musikdirektor Sahlender mit künstlerischer Durchführung von Werken von Gluck, Händel, Mozart und Beethoven aus.

Karl August Krauß

KÖLN: Felix Weingartners, bekanntlich nach den verschiedensten Richtungen sehr wertvolle und für den Kenner seines kompositorischen Werdegangs, sowie der Bestrebungen der symphonischen Tonsetzer von heute überhaupt, als musikalisches Zeit- und Tendenzargument höchst beachtenswerte Dritte Symphonie (E-dur, Werk 49) bildete das Hauptmoment des 5. Gürzenich-Konzerts. Um uns ihre Bekanntheit zu vermitteln, war Weingartner persönlich erschienen. Herzhaft begrüßt, leitete er das Orchester in seiner schlichten geradlinigen Art, die so wohltuend absticht von der viel beobachteten modernen Dirigentenaufdringlichkeit und schweißtriefenden Pult-Akrobaten. Hatten schon die vorangegangenen Sätze der Symphonie warmen Beifall gefunden, so gab es am Schlusse begeisterte Ovationen nicht minder für den gefeierten Dirigenten wie für den ideal gesonnenen Komponisten. Solistin des Abends war die treffliche Altistin Charles Cahier, die in der Arie des Sextus aus Mozarts „Titus“, dann in Liedern — von Arnold Kroegel am Ibach meisterlich begleitet — eine prachtvolle Stimme und eine fesselnde, auf bedeutendes gesangstechnisches Können sich stützende Vortragskunst zeigte. Weiter gelangten unter Fritz Steinbachs Leitung Beethovens zweite Leonoren-Ouvertüre und das Wagnersche „Siegfried-Idyll“ zur Wiedergabe. — In der Musikalischen Gesellschaft waren es in jüngster Zeit besonders die Sängerin Elfriede Goette sowie die Pianisten Paul Weingarten, Theodor Szantò und Edmund Schmidt, dann die Geigerin Gunna Breuning und, mit dem Cellisten Paul Grüninger zusammen, der Geiger Adolf Busch, die nach der einen oder anderen Richtung hin das Interesse der Hörer fesselten. Eine Aufführung der angeblichen Beethovenschen Jugendsymphonie konnte nur das Resultat starker Zweifel an der Autorität Beethovens erzielen. — Beim jüngsten Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts begegnete Regers neues Streichquartett fis-moll op. 121 nur sehr geringen Sympathien.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Der Musikverein feierte die Manen von Johan Svendsen und Franz Liszt; er bot zum ersten Male einen größeren Auszug aus „Christus“, was zwar weder vom Publikum noch von der Presse besonders geschätzt wurde. Die Aufführung ließ auch zu wünschen übrig. Zu erwähnen sind ferner zwei Geigerkonzerte: César Thomson, der zum ersten Male, leider ohne volles Glück, in Kopenhagen spielte, und Peder Möller, dessen technisches Vermögen schon ein ganz bedeutendes ist.

William Behrend

MÜNCHEN: Im 5. Abonnementkonzert des Konzertvereins brachte Ferdinand Löwe die Symphonie in c-moll, op. 27, des Russen Sergei Rachmaninow zur ersten Münchener Aufführung, ein glatt und gut gemachtes, klangschönes, in manchen Einzelheiten sogar interessantes, aber als Ganzes doch recht kalt lassendes Werk. Am gleichen Abend führte sich eine Dilettantvereinigung, der von Hermann Zilcher geleitete „Neu-Orchester-Verein“ mit einer gut gelungenen Wiedergabe der „Kindheit Christi“ von Berlioz vorteilhaft ein. Dem zuerst von August Schmid-Lindner pro-

pagierten Komponisten Heinrich K. Schmid widmete der „Neue Verein“ einen eigenen Abend, dessen künstlerischer Ertrag überraschend reich war. Dabei lernte man an dem Bruder des Komponisten, dem Baritonisten Richard Schmid, Hannover, einen ganz prächtigen Sänger kennen. Das alte Herkommen nach am ersten Weihnachtstage stattfindende 4. Abonnementkonzert der Musikalischen Akademie (des Hoforchesters) dirigierte Ossip Gabrilowitsch, der indessen als Interpret der Lisztschen Es-dur Konzerts doch noch stärker imponierte denn als Orchesterleiter. Während ein musikalischer Epilog zu Shakespeares „Othello“, das noch ziemlich anfängerhafte Werk eines in München ausgebildeten und gegenwärtig am Stadttheater in Augsburg als Kapellmeister wirkenden jungen Musikers: Bodo Wolf, den man in einem Volks-Symphonie-Konzert des Konzertvereins hörte, wenig Eindruck machte, ragten zwei Kammermusik-Abende, die (der eine ganz, der andere zum größten Teile) Brahms gewidmet waren, aus dem Einerlei der landläufigen Veranstaltungen hervor. An dem von der Münchener Mozartgemeinde veranstalteten Brahms-Abend wirkten die Herren Orobio de Castro (Violoncello) und Jan Siccacez (Klavier) besonders verdienstlich mit, und der Schubert und Brahms gewidmete Abend des Konzertvereins-Quartetts (Erhard Heyde und Genossen) erhielt besonderen Glanz durch die pianistische Mitwirkung Ferdinand Löwes. Sonst wären etwa noch zu nennen die Klavier-Abende von Fr. H. Rehbold, Sandra Droucker, Paula Grosberg, das Auftreten des nun zu einem wirklich großen Geiger herangewachsenen Mischa Elman, der große Erfolg, den Lula Mysz-Gmeiner im Konzertverein hatte, und von deren Gesangskolleginnen die gesanglich tüchtige und künstlerisch gediegene Matja Nießen-Stone.

Rudolf Louis

NEW YORK: Zwei Millionen Mark fallen nicht jedem Orchester in den Schoß: das Philharmonische Orchester aber hat die Gabe Josef Pulitzers verdient. Seit es ein „permanentes“ geworden ist und jede Woche ein oder zwei Konzerte gibt — manchmal auch drei — sind die Kosten so ungeheuer gestiegen, daß die Zukunft unsicher schien. Wir haben einfach zu viele Orchester; neben den Philharmonikern noch vier, wozu noch die Bostoner kommen, die jeden Monat hier zwei Konzerte veranstalten. Diesmal besucht uns auch das Theodor Thomas-Orchester aus Chicago, unter Stock. Dafür reisen unsere Orchester auch nach anderen Städten. Für Gustav Mahler war das bei seiner geschwächten Gesundheit zu viel. Jetzt aber haben wir als seinen Nachfolger Josef Stransky, der, noch in den Dreißigern stehend, Beweise kolossaler Energie und außerordentlicher Begabung gegeben hat. Pulitzer hat seinem Legate die Bedingung beigegeben, daß man vieles von seinen drei Lieblingskomponisten spielen müsse: Beethoven, Wagner und Liszt. Das ist denn Stransky gerade recht. Als Liszt-Interpret besonders übertrifft er alles, was wir seit Anton Seidl hier gehört haben. Er wird uns, zum ersten Male wieder seit vielen Jahren, die „Dante“-Symphonie vorführen. Auch sonst ist Liszt hier in seinem Zentenarjahr viel gefeiert worden.

Friedheim, Harold Bauer, Pachmann, Walter Damrosch, Franz Arens und viele andere haben das ihrige dazu beigetragen. Beim Publikum ist Liszt hier fast so beliebt wie Wagner; in der Kritik aber hat die Beckmesserei noch nicht aufgehört. Henry T. Finck

PRAG: An die Spitze möchte ich das 1. Philharmonische Konzert im Neuen Deutschen Theater unter Alexander v. Zemlinsky setzen. Beethovens Fünfte und Schuberts Unvollendete hat man hier schon lange nicht so bis ins kleinste Detail vollendet spielen gehört. Unmittelbar daneben hat der von Keußler dirigierte Brahms-Abend des Deutschen Männergesangvereins und des Singvereins zu stehen, die in Brahms' „Nänie“, „Parzenlied“ und „Triumphlied“ eine Leistungsfähigkeit offenbarten, die sie den Vergleich mit den bedeutendsten deutschen Sängervereinigungen nicht scheuen lassen muß. Von Orchesterkonzerten sind noch zu nennen das Konzert des Konservatoriums, die einzige Liszt-Feier großen Stiles. Am Dirigentenpult stand diesmal in Verhinderung des Direktors v. Kaan der gewiegte Prof. Franz Spilka. Die Solistin Aurelia v. Kaan offenbarte nicht alltägliche pianistische Qualitäten. Im 12. Symphoniekonzert der Orchestralen Vereinigung dirigierte der tüchtige, aufwärtsstrebende Ottokar Ostrčil Bachs Vierter Orchester-suite in eigener Bearbeitung und Försters 4. Symphonie. Zemanek ist jetzt mit seinen populären Symphoniekonzerten in den neu eröffneten Smetanasaal des Repräsentationshauses übergesiedelt. — In den drei Konzerten des Deutschen Kammermusikvereins spielten nacheinander das Rebnér-Quartett (Zemlinsky A dur), das Fitzner-Quartett (Guido Peters c-moll) und die „Brüsseler“. Im Tschechischen Kammermusikverein konnte man vom Sefčík-Quartett Tanejew und Dvořák hören, vom Böhmischen Streichquartett V. Novaks zweites Streichquartett und das Klavierquintett, außerdem, von V. Stepan virtuos gespielt, Novaks hochbedeutsames Klaviergedicht in 5 Sätzen „Pan“. — An Pianisten war kein Mangel. Ansorge, Lamond, Lalewicz und Bergmann gaben eigene Abende. Den Vogel schoß Ansorge ab, der hier bereits eine starke, für ihn begeisterte Gemeinde hat. Von Geigern stellten sich nur Franz Ondricek und Arnold Rosé ein, welch letzterer im Verein mit Bruno Walter einen wunderschönen Abend Beethovenscher Sonaten gab. — Äußerst animiert verlief der Liederabend Susanne Dessoirs und des Wieners Herrmann Gürtler, der sich im Dürerbund als vornehmer Liedersänger einführte. Sehr lebhaft ging es auch bei einem Liederabend Karl Burrians zu, der als Guest in dem von der hiesigen Musikzeitschrift „Smetana“ veranstalteten Konzerte auftrat. Burrian singt noch immer Opernarien auf dem Konzertpodium, allerdings prachtvoll, weiß mit ihnen auch mehr anzufangen als mit Liedern von Mahler, in denen nur der seltene Glanz seines strahlenden Tenors Freude mache.

Dr. Ernst Rychnovsky

S. PETERSBURG: Sergei Kussewitzki brachte in seinem 2. Konzert ein besonders schönes Programm: Konzert D-dur von Ph. E. Bach (instrumentiert von M. Steinberg), Beethovens „Egmont“-Ouvertüre und Glazounows monumen-

tale Achte Symphonie. Als Solistin erschien Julia Culp und entzückte durch den Wohlklang ihres Organs und ihre abgetönte Vortragsweise. Ernst Wendel, dessen Interpretation des 13. Psalms und der Faust-Symphonie (Mitwirkende: Hofopernsänger Jerschow und Archangelski-Chor) im 3. Kussewitzki-Konzert geradezu Sensation erregt hat und den überfüllten Adelssaal zu Beifallsstürmen begeisterte, wird hoffentlich unser alljährlich wiederkehrender Guest sein. In diesem unvergesslichen Liszt-Konzert begegnete man einem, dem musikalischen Leben Russlands jetzt etwas entfremdeten Guest: Emil Sauer. Jubelnd begrüßt, spielte er das Es-dur Konzert so kühn und geistvoll, wie wir es nie vorher gehört hatten. In seinen eigenen Konzerten setzte sich die Begeisterung für den Künstler fort. — Im 3. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (Dirigent: Sazonow) hatte Backhaus das Solistische übernommen und spielte Beethovens G-dur Konzert mit elegantester Technik und liebevollem Eingehen auf seinen poetischen Stimmungsgehalt. Das 4. Symphoniekonzert leitete Glazounow, doch war der größere Teil des Programms den Vorträgen der Schwestern Harrison gewidmet. May Harrison spielte gewandt und sicher Glazounows Violinkonzert, die Cellistin Beatrice Harrison vollendet schön Tschaikowsky's schwierige Rokoko-Variationen; ferner hörten wir von den anmutigen Künstlerinnen Brahms' Doppelkonzert. Mit der Humoreske von Liszt „Gaudamus“ beschloß Glazounow den genübsreichen Abend. — Das 3. Siloti-Konzert war dem genialen Scriabin gewidmet und brachte seine Zweite Symphonie, sein herrliches Klavierkonzert und das mit der Glinka-Prämie ausgezeichnete gewaltige Werk „Prometheus“. Dem mitwirkenden Meister brachte die Aufführung viel Ehre ein, und ehrenvoll behaupteten sich auch Chor und Hofopernorchester unter Siloti's Leitung. In zwei Klavierabenden machte uns Scriabin mit seinem letzten Werk bekannt und bezauberte seine Anhänger. Das 4. Siloti-Konzert (19. November a. St.) hatte eine interessante „Premiere“: die Aufführung von Beethovens Jugendsymphonie. Das weitere Programm galt den Jungfranzosen Debussy, Roger-Ducasse und Ravel. Geistreich bis zu einem gewissen Grade mögen wohl ihre Kompositionen sein, aber eine Summe von Geschmacklosigkeiten und Absurditäten machen sie ungenießbar. Vom Publikum wurden die Werke teils entrüstet abgelehnt (Rhapsodie für Klarinette und Orchester von Debussy), teils beifällig aufgenommen (Sarabande von Roger-Ducasse). Eine angenehme Neubekanntschaft war der Pariser Pianist Cortot (Francks Symphonische Variationen und Schumanns a-moll Konzert). Ein Beethoven-Abend (Siloti-Konzerte) wurde von Weingartner geleitet. Wie es dem ausgezeichneten Dirigenten nicht an lebhaften Ovationen fehlte, so trug auch Lucille Marcel mit Liedern von Beethoven (instrumentiert von Mottl und Weingartner) reiche Beifallsehren davon. In einem Kammermusik-Abend brachte uns Weingartner sein Quintett op. 50, das uns nur bis zu einem gewissen Grade zu fesseln vermochte. — Wir erinnern uns nicht, daß eine Wintersaison in ihrer ersten Hälfte so viele Konzerte gebracht hätte, wie die gegenwärtige. Über

die vielen Liszt-Konzerte zu berichten, ist unmöglich; hervorheben will ich indessen die Konzerte des Hoforchesters unter der rühmlichst bekannten Leitung Hugo Wahrlichs, die unentgeltlichen Festkonzerte der Musikhistorischen Gesellschaft unter des Grafen Scheremetew und A. Chessin's Leitung, in denen das Andenken Liszt's im größten Maßstabe gefeiert wurde. — Joseph Wihtols 25jähriges Tonkünstlerjubiläum wurde in einem Extrakonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft festlich begangen. Sie ernannte den bedeutenden Komponisten und geistreichen Kritiker zu ihrem Ehrenmitgliede. — Von Solisten, die sich in der Berichtszeit hören ließen, seien erwähnt: der vielversprechende Bariton Walter von Grünewaldt, die Sängerinnen Emmi Leisner, Maikki Järnefelt, die Lieblinge Ssobinow und Smirnow, die Pianistinnen Gisela Springer, Tina Lerner, Maria Barinowa, der Pariser Pianist A. Borchard, der mit Werken französischer Meister ungewöhnlichen Erfolg hatte, mit Chopin aber bitter enttäuschte, der Geiger Nalbandian, der Rubinsteinsschüler Eugen Holliday, Annette Essipow und Leopold Auer; ferner die Beethoven-Abende des Kammermusikvereins mit erläuternden Vorträgen, die Abende „der Modernen“, die uns unlängst das Trio des 13jährigen genialen Korngold brachten, das Sevćik-Quartett und noch viele Konzerte, die wir meistens der neuen Konzertdirektion Chas Koehler verdanken.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Das 3. der unter Leitung von Max Schillings stehenden Abonnementskonzerte der Hofkapelle brachte in Umrahmung von Schumanns Ouvertüre zu „Genoveva“ und der „Schottischen“ Symphonie von Mendelssohn als prächtige, gehaltvolle Neuheit das Konzertstück für Klavier, Violine und Cello mit Orchester in d-moll op. 45 von Paul Juon, dem das fein ausgeglichene, künstlerisch lebensvolle Spiel des „Russischen Trios“ zu anregender Wirkung und starkem Erfolg verhalf. Tiefergehend und unmittelbarer noch war einige Tage vorher die Wirkung des „Gösta Berling-Trios“ desselben Tondichters im Kammermusik-Abend des Wendling-Quartetts. Der Komponist führte sein poetisch stimmungsreiches Werk selbst am Klavier zu glänzendem Erfolg. Im 4. Konzert erschien Max Regers neue „Lustspiel-Ouvertüre“ zum ersten Male. Als Stimmungsaufakt für ein Lustspiel erscheint die schnell, aber nicht leicht vorüberraschende Kontrapunktik des Werkes fast zu ernst. Nordisch kraftvollen Charakter hatten die solistischen Gaben des Abends. Fridtjof Backer-Gröndahl zeigte sich als ursprünglich gestaltender Interpret seiner heimischen Kunst in Grieg's Klavierkonzert in a-moll, zwei stimmungsvollen Klavierpoesien von Agathe Backer-Gröndahl und „Marche grotesque“ von Christian Sinding. Drei älteren Liedern von Richard Strauss in neuem farbigen Orchester gewandte ersang Hedy Iracema-Brügelmann rauschenden Beifall. Eine etwas matte Aufführung der Dritten Symphonie von Brahms beschloß den Abend. — Das Wendling-Quartett bescherte als Neuheit im letzten Abend ein Streichquartett von Ernst H. Seyffardt, das mit seinen

liebenswürdigen melodischen Gedanken und seiner flüssigen Klangschönheit dem hier sehr verdienstvoll wirkenden Künstler herzlichsten Beifall eintrug. Als vorzügliche Mitwirkende waren für diesen Abend Angelo Kessissoglu als gewandter und feinsinniger Vertreter des Klavierparts in Tschaikowsky's Trio und Heinrich Horstmann, unser Meisterklarinettist, für Mozarts Klarinettenquintett gewonnen worden. — In einem Konzert des Bach-Vereins machte uns Adolf Benzinger mit einem Orgelkonzert von E. Bossi bekannt, dessen etwas wässrige Durchsichtigkeit auch die geschmackvolle Vortragskunst des Spielers und die sorgsame Orchesterbegleitung unter Max Pauers Leitung nicht gehaltvoller machen konnte. Maria Philippi gab mit dem innigen Vortrag schlichter Weihnachtsvolkslieder Größeres. — Ein Psalmenabend des Vereins für klassische Kirchenmusik unter Erich Bands Leitung gab einen interessanten Überblick über die Entwicklung der Psalmenform von Schütz bis Max Reger, dessen 100. Psalm trotz nicht ganz zureichender Kraft des Chors starken Eindruck machte. — Auch der Liederkranz unter Wilhelm Förstlers Leitung schreitet in seinen Populären Konzerten immer höher zu größeren und neuen künstlerischen Werten. Er brachte uns zwei Uraufführungen: eine vornehm gehaltvolle symphonische Phantasie für Klavier und Orchester von Hermann Keller, die Walter Georgii mit Schwung spielte, und des fleißigen und mit sicherem Geschmack und Könnengestaltenden Karl Bleyles „Harfenklang“ für Altsolo, Männerchor und Orchester. — Eine Lieder- und Duettenmatinee des Künstlerpaars von Kraus und ein „Rücklos-Abend“, der uns mit einer reichen Auswahl von Liedern von Heinrich Rücklos in feiner Wiedergabe durch Margarete Cloß mit einem liebenswürdigen melodischen Talent bekannt machte, sind hier noch zu nennen.

Oscar Schröter

WEIMAR: Ansorges Beethovenabend wurde infolge äußerst günstiger Disposition des Konzertgebers zu einer weihevollen Offenbarung. Die Brüsseler boten unter der Mitwirkung Petzets (Klavier) wie immer Vollendetes, und Petschnikoff riß im Verein mit seiner begabten Frau das Publikum zu enthusiastischem Beifall hin. — Der in vielem an Reisenauer erinnernde Télemaque Lambrino spielte an zwei Abenden Liszt und Chopin und begeisterte die beifallsfreudige Zuhörerschaft. — Gmürs Matinee gab dem vortrefflichen Vortragsmeister Gelegenheit, zur besonderen Freude seiner Anhänger neue Lieder und Balladen zu singen. — Die durch W. von Baußnern neu gegründete Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst widmete ihre erste Veranstaltung Schilling's Streichquartett e-moll, Draesekes Streichquartett cis-moll (Ausführende: Petri-Quartett) und Scheinpflugs „Worpsweder Stimmungen“ für mittlere Stimme (Elsa Dankewitz), Violine (Rösel), Englisch Horn (Geist) und Klavier (Keller). — Das Weimarerische Vokalquartett bot, abgesehen von kleinen Unreinheiten und Entgleisungen, Quartette, Duette und Soli in befriedigender Aufführung unter der pianistischen Mitwirkung Grümmer. — Eine ganz hervorragende Leistung vollbrachte unser Konzertmeister Reitz mit der sauberen,

strichreinen und verständnisvollen Wiedergabe sämtlicher sechs Violinsonaten für Violine solo von Bach. — Im ersten Kammermusik-Abend unserer rührigen Bläservereinigung lernten wir zwei Novitäten kennen: eine Suite von A. L. Cossart (Uraufführung) und „Von Liebe und Leid“ von G. Bumcke. Erstere ein frisch entworfenes, letzteres ein düster gehaltenes Werk. Als Kammermusik sind beide Werke zu homophon; das wertvollere ist das von Bumcke. — Das 3. Abonnementskonzert der Hofkapelle (Peter Raabe) wurde mit einer Novität: „Allotria“, karnevalistisches Stimmungsbild in Form einer Ouvertüre für großes Orchester von Carl Rorich eröffnet. Konzertmeister Reitz spielte darauf Brahms' Violinkonzert in hochkünstlerischer Weise; Beethovens „Siebente“ wurde unter Raabes hinreißender Leitung zu einer wahren Apotheose des Tanzes.

Carl Rorich

WIEN: Bis jetzt haben die beiden großen Namen Liszt und Mahler der Konzertaison ihre Signatur gegeben. Lisztfesten allüberall: die nachwirkendste sicherlich die, ohne besondere Festlichkeit affizierte, aber um so verdienstlichere der populären Konzerte des Wiener Konzertvereins, in denen unter Martin Spörrs ruhig disponierender und fester Leitung der gesamte Zyklus der Lisztschen symphonischen Dichtungen (je eine an jedem Sonntag Nachmittag) zu eindrucksvoller Aufführung vor einem Auditorium von ungemeiner Begeisterungsfähigkeit und unter wirklichem enthusiastischen Anteil gelangt. Und Mahlerfeiern allüberall: in Liederabend und durch die Vorführung sämtlicher Symphonien des Meisters (mit Ausnahme der „Siebenten“ — leider! — und dafür mit Wiederholung der „Dritten“). Den Philharmonikern (die in ihrem letzten Konzert eine entsetzlich brave, schauderhaft anständige und irrelevante Symphonie des Franzosen André Gedalge aus unerklärlichen Gründen als Novität brachten, die nebenbei gesagt, das herausfordernde Motto: „Sans littérature ni peinture“ trägt, dem man nun auch hinzufügen müßte „Sans musique“ — in ihrem wahren Wesen wenigstens!) — den Philharmonikern also muß nachgesagt werden, daß sie die außergewöhnlichste Liszt- und die minderwertigste Mahler-Aufführung geboten haben: eine geradezu herrliche, durch Größe und Verve gleich hinreißende der Dante-Symphonie, in der alle Vorzüge Weingartners gleichsam in eine einzige schöne Formel gebracht erschienen — und eine flüchtige, lieblose, nur in einzelnen Teilen des zweiten und des letzten Satzes erträgliche von Mahlers „Fünfter“, in der wiederum alle Schwächen des Dirigenten offenbar wurden, all sein Äußerliches und die seelische Öde, die sich immer zeigt, wenn er zu einer großen Schöpfung (bei Bruckner geht es ebenso!) in kein Verhältnis gelangen kann. — Besonders stimmungsschwach und liebevoll die beiden Liszt-Abende des Konzertvereins: Der Lieder- und Klavierabend, an dem Tilly Koenens reife, üppige Stimme und ihr robustes Temperament und Emil Sauer's glanzvolle Wärme und seine geistreiche Meisterschaft tätig für Lisztsche Lyrik und Klavierstücke warben; und die solenne, andachtschwere Wiedergabe des „Christus“ unter

Löwes innig beseelter Leitung. Die schönste Mahler-Feier aber ist Bruno Walter zu verdanken, und zwar eine zweifache: der Liederabend, den er mit Madame Cahier veranstaltete und an dem eine ganze Reihe der Meistergesänge aus „Des Knaben Wunderhorn“ und aus Rückert in geradezu idealer Weise interpretiert wurde. Die herzliche, bald einfältig empfindungsstarke, bald lustig krause Welt der Wunderhornlieder, die aus tiefster Einsamkeit heraus gesungenen Rückertgedichte können weder gesanglich noch instrumental zu vollendetester Erfüllung gelangen, als es diesmal, unter einem Jubel, wie man ihn nicht oft hört, geschah. Und dann der Abend der Singakademie (die Walter jetzt leitet), an dem Weidemann die Kindertotenlieder mit erschütternder Ergriffenheit und einem verhaltenen Schmerz sang, dessen Echtheit sich keiner entziehen konnte, und an dem dann die Zweite Symphonie mit einer Wucht, einem befreidenden Glanz, einer Verheißungsvoll tröstlichen Größe vorgeführt wurde, wie man das Werk niemals außer unter Mahler selbst gehört hat. Walter, dessen Verlust uns droht, ein Verlust, der die „Maßgebenden“ in echt wienerischer Weise gleichgültig läßt, wurde von den hingerissenen Hörern derart gefeiert, daß der Charakter des Demonstrativen unverkennbar war: ein Protest gegen das Scheiden des Künstlers, der heute wie kaum ein anderer von fanatischem Willen zur Kunst zu wirklicher Höhe getrieben worden ist und dessen Fortgang die empfindlichste Lücke bedeuten müßte, die das Wiener Musikleben heute treffen kann. — Auch der Konzertverein und die Gesellschaft der Musikfreunde hatten ihre Mahlerfeier: dort die „Sechste“ unter Löwe, hier die „Dritte“ unter Nedbal (für den abwesenden Schalk) — beides Aufführungen, verdienstlich durch ihr energisches Hinarbeiten auf klare Linie, wenn auch nicht immer auf die richtige Linie, und durch das wirkliche Bereitsein ihrer Leiter, diese einzigartige symphonische Welt sich und anderen nahezubringen. — Daß Liszt auch in den Klavierabenden mehr als je erklang, versteht sich von selbst; die Pianisten sind die ersten, die ihm Dank und Huldigung schuldig sind. Über die Beherrschung des Flügels: Sauer, Backhaus, Godowsky, Schnabel (über dessen Vortrag der Sonate von Erich Wolfgang Korngold noch zu berichten sein wird, und der übrigens keinen Liszt spielte) ist kaum Neues zu sagen. Am ehesten über Moriz Rosenthal, der den Mephistowalzer mit dämonischer Genialität, in Schwefelflammen brennend, hinbrausen ließ. Seine geradezu aufregende Technik ist die gleiche und auch der Geist, mit dem er jedes Stück auf das subtilste durchleuchtet. Trotzdem wirkte er nicht ganz so rein als vor vier, fünf Jahren, wo er wirklich aus sich heraus musizierte, während er jetzt oft in Exzesse von Kraft und Tempo gerät, als wollte er alle anderen niederspielen. Es war viel schöner, als er an die anderen nicht dachte, nicht stärker als Sauer, schneller als Backhaus, subtiler als Schnabel musizierte. Und es wird wieder viel schöner werden, wenn er — der Künstler in ihm macht es zur Sicherheit — wieder nur mehrs ein eigenes Wesen und das Werk zeigen wird. Und nicht, wie ihm der Schnabel — nicht gewachsen ist.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Des 200. Geburtstages Friedrichs des Großen (24. Januar) gedenken wir mit einem alten, angeblich von Chodowiecki stammenden Stich, betitelt Flötenkonzert Friedrichs des Großen, auf dem wir den König als ausübenden Künstler erblicken. Wir entnehmen das Bild mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel dem Buche „Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker“ von Georg Thouret; der Verfasser sagt in den „Mitteilungen“ No. 106 u. a.: „Daß Friedrich durch und durch musikalisch war, steht außer Frage, weniger bekannt ist, daß die Musik sein Seelenleben stark beeinflußte, und daß die Musik neben der Poesie und Philosophie den ringenden Helden in der großen Leidenswoche seines Lebens, den sieben Kriegsjahren, aufrechterhalten hat. Die Musik gehört zum Wesen des Königs und zu seinem Bilde.“

Das Porträt von Karl Georg Peter Grädener geben wir der Studie Walter Niemanns im vorliegenden Heft bei.

Nachträglich sei des am 18. November im 74. Lebensjahr in München verstorbenen Prof. Dr. Max Zenger gedacht, der sich als schaffender Künstler eines angesehenen Namens in der Musikwelt erfreute. Von seinen veröffentlichten Kompositionen sind zu nennen: das Oratorium „Kain“, viele Lieder, Chorwerke, zwei Symphonien, vier Opern, zwei Balletts, Rezitative zu Méhul's „Joseph“, Musikstücke zu Goethes „Faust“.

Vor kurzem ist das von Prof. Fritz Behn geschaffene Grabdenkmal Felix Mottls auf dem Waldfriedhof in München aufgestellt worden; in edel-einfachen Linien gehalten, fügt es sich seiner stimmungsvollen landschaftlichen Umgebung aufs glücklichste ein.

Daran schließen wir das Grabdenkmal für Max Josef Beer auf dem Wiener Zentralfriedhof, eine Schöpfung des akademischen Bildhauers Fritz Zerritsch. Herr Richard Riedl in Wien, der uns eine Photographie des Denkmals in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat, schreibt uns über das Grabmonument des am 25. November 1908 verstorbenen Lieder- und Balladenkomponisten Max Josef Beer, der vielfach als der letzte musikalische Romantiker Österreichs bezeichnet wird — von seinen Chören ist so mancher Gemeingut der deutschen Sängerschaft geworden —: „Das Denkmal zeigt im Vordergrunde rechts die Figur Beers, zu seinen Füßen eine Leier, während Lorbeer- und Palmzweige sein Haupt umrauschen. Die Gedenktafel ruht auf zwei gedrungenen hübsch stilisierten Säulen, und an die linke Seite des Denkmals schmiegen sich Rosenzweige, von reizenden Vögelchen belebt, die ihre Weisen in die Weite trällern, indes einige von ihnen die hingestreuten Körnchen aufpicken. Diese Darstellung entstammt der Ballade Beers, Das Sängergrab zu Würzburg, die im Text die Legende von Walther von der Vogelweide enthält und Walthers Ausspruch: „Grabt Löcher in meinen Leichenstein und gebet hinein Körnlein für meine lieben Vögelein.“

Den Beschluß bildet eine Ansicht des Harmoniumsaals in Berlin, des neuesten Konzertsäals der Reichshauptstadt. Die Firma Carl Simon Harmoniumhaus, Steglitzerstraße 35, hat damit einen Raum geschaffen, der zu intimem Musizieren außerordentlich geeignet ist. Der in modern einfachen Linien gehaltene, sehr geschmackvoll ausgestattete Raum, eine Schöpfung des Architekten Bangert, ist etwa 150 qm groß und enthält 190 Sitzplätze. Die Akustik ist vorzüglich.

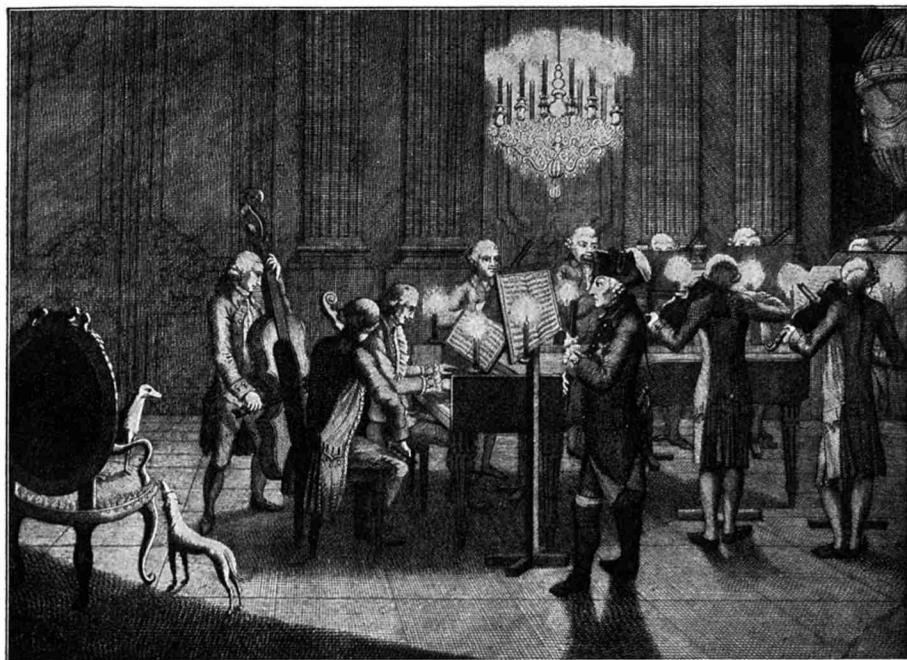
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwerleserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

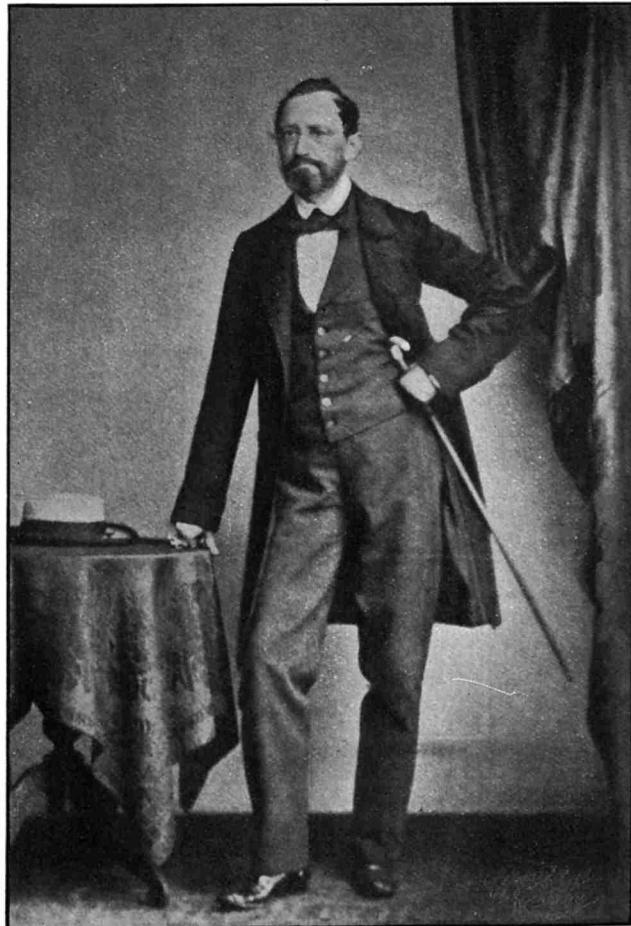
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107



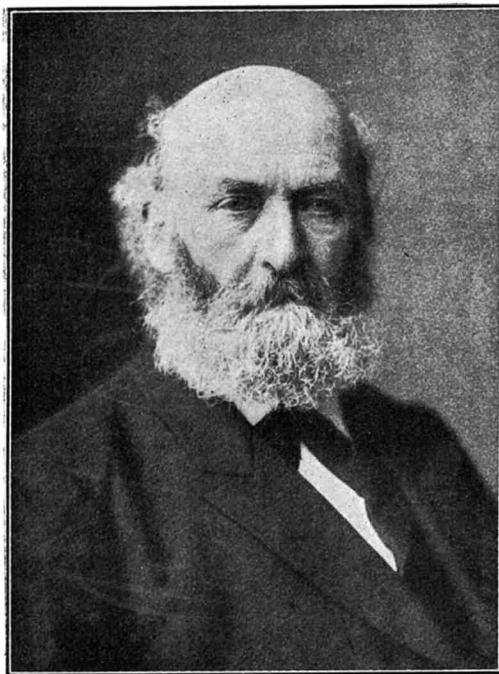
FLÖTENKONZERT FRIEDRICH'S DES GROSSEN
NACH EINEM ALTEM STICH, ANGEBLICH VON CHODOWIECKI
(Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel aus dem Werke „Friedrich
der Große als Musikfreund und Musiker“ von Georg Thouret)





KARL GEORG PETER GRÄDENER
* 14. Januar 1812





MAX ZENGER
† 18. November 1911





DAS GRAB FELIX MOTTLS AUF DEM WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN
VON FRITZ BEHN

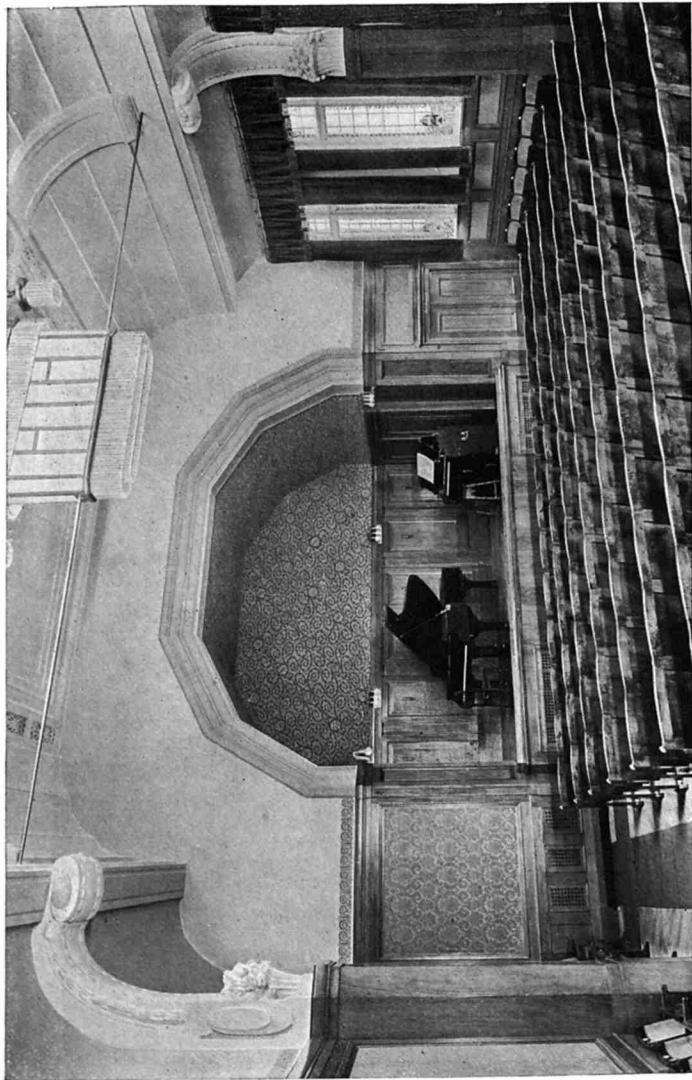


8



GRABDENKMAL FÜR MAX JOSEF BEER
AUF DEM WIENER ZENTRALFRIEDHOF
VON FRITZ ZERRITSCH





DER HARMONIUM-SAAL IN BERLIN



8
XI

