

2573 I

Ostpreußische Musik

Mitteilungsblatt der „Ostpreußischen Musikgesellschaft“
(Gesellschaft zur Pflege ostpreußischer Musik)

Heft 2

Königsberg (Pr)

August 1939



34974

54092 1198

Musikleben in Ostpreußen.

Das Musikleben der Stadt Memel vom Jahre 1919 bis zu ihrer Befreiung.

Von Musikdirektor Willy Ludewigs.

Vor dem Kriege hatte Memel als Musikstadt immer einen guten Ruf. Es gab ein Stadtorchester und mehrere Gesangsvereine, die zum Teil noch heute bestehen. So Liedertafel, Liederfreunde und Oratorienverein. Nach dem Kriege wurden noch mehrere Neugründungen dieser Art vollzogen, deren bedeutendste der noch heute erfolgreich wirkende Arbeitergesangsverein ist. Leider konnte sich das Stadtorchester nicht behaupten, dafür hatten wir häufiger den Besuch auswärtiger Künstler auf der Durchreise nach dem Baltikum. Einheimische Künstler trugen dazu bei, das musikalische Eigenleben Memels auf der Höhe zu halten. Ich nenne Kgl. Musikdirektor A. Johow, Musikdirektor W. Ludewigs, Kapellmeister H. Fromholz, die Konzertsängerin Tissen-Saam. Unter der französischen Besatzung wurde noch einmal versucht, ein Orchester aufzuziehen, das Philharmonische Landes-Orchester unter R. Plato. Es konnte sich nur kurze Zeit halten. Ebenso erging es einem Theaterorchester. Dieses jedoch hatte Gelegenheit, unter Gastdirigenten, wie Generalmusikdirektor v. Schillings, u. a. höchste Triumphe zu feiern. Nach dem Einfall versuchten die Litauer, wie alle Kulturbestrebungen so auch das Musikleben unter ihren Einfluß zu bringen, und zwar durch Gründung eines Konservatoriums und eines Symphonie-Orchesters, dessen Stamm das „Böhmische Nonett“ bildete. Bei dem immer zunehmenden politischen Druck machte sich jedoch eine starke Zurückhaltung der deutschstämmigen Memeler und demzufolge in dem Besuch der Konzerte ein dauerndes „Decrescendo“ bemerkbar. Im Jahre 1931 erfolgte die Gründung des „Collegium musicum“, dazu bestimmt, das Musikleben wieder in unsere Gewalt zu be-



kommen. Ins Leben gerufen wurde es durch Apotheker Stephani, den Nestor der Kammermusik in Memel. Mir fiel die nicht leichte Aufgabe zu, diese Dilettantentruppe zu schulen und konzertreif zu machen. Große Schwierigkeiten hatten wir zu überwinden inbetreff der Einreisegenehmigung für unsere Solisten. Und als einmal Professor Marteau seine Sympathie für die deutsche Sache äußerte, gab es peinliche Verhöre durch den Kriegskommandanten. Aber alle diese Schwierigkeiten konnten uns nicht entmutigen, hatten wir doch die deutsche Mehrheit hinter uns! So waren die Konzertabende spontane Kundgebungen in überfüllten Häusern für deutsche Musik und deutsche Kultur. Marteau, Hölscher, Meinardi, Engert v. Fehér, v. Reuter, Aeschbacher, Theopold, Bork, Karl Erb, Paul Schubert, Edith v. Vogtländer, Elly Ney, Lilly Neitzer und die Gastdirigenten Generalmusikdirektor Scheinflug, W. Fortner und Professor Chemin-Petit haben ihre Eindrücke in aner kennenden Worten in der Chronik des Collegium musicum niedergelegt. Ferner wirkten im Rahmen unserer Kulturarbeit: das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker, das Dresdener Streichquartett, das Collegium musicum instrumentale Berlin (Professor Diener), das Fehse-Quartett und das Dahlke-Trio. Im Jahre 1936 hatten wir durch unsere zielbewußte Arbeit den Sieg über die litauischen Unternehmungen errungen. — Das Collegium musicum ist sich bewußt, als eine Vereinigung kunstbegeisterter und opferwilliger Musikliebhaber in schwerster Zeit wertvolle Kulturarbeit auf fast verlorenem Posten geleistet zu haben.

Rückschau auf den Königsberger Konzertwinter.

Von Otto Besch.

Wenn wir rückblickend das Königsberger Konzertleben des letzten Winters überschauen, zeigt sich die zahlenmäßig womöglich noch stärkere Verdichtung gegenüber 1937/38. Wir haben jetzt, unvorhergesehene Abende einzelner Künstler abgerechnet, fest zu rechnen mit der Reihe der Königsberger Sinfonie-Konzerte, den „Königsberger Künstlerkonzerten“, den Konzerten der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, den Konzerten der großen Chorvereinigungen, von denen die meisten mehrere Veranstaltungen boten, den „Königsberger Stunden der Musik“, den Abenden des Collegium musicum der Universität (von denen an anderer Stelle die Rede ist), den zahllosen Kirchenkonzerten usw. Dazu kamen im letzten Winter noch mehrere Pianisten, die Klavierabende veranstalteten.

Das ist nun alles schön und gut, zumal auch die meisten dieser Konzerte erfreulich starken Besuch aufzuweisen hatten. Man ist

froh, der gähnenden Leere in den Sälen überhoben zu sein und das Interesse für diese Dinge in weitesten Kreisen so stark aufblühen zu sehen.

Indessen, wenn man das Ergebnis in seiner Gesamtheit noch einmal unter die Lupe nimmt, regen sich doch noch manche Wünsche und Bedenken. Sie beziehen sich weniger auf einzelne Leistungen, die teilweise ganz vorzüglich waren. In Dingen der programmatischen Gestaltung aber, der Rücksichtnahme einzelner Konzertgruppen untereinander, ließe sich manches noch idealer gewählt und geordnet denken. Wir sind uns dabei voll bewußt, daß es kaum möglich sein wird, die vielen konzertierenden Gruppen in der Wahl der Künstler und Programme so zu ordnen, daß sie wie von einer Zentrale her ausgerichtet wirken würden, daß z. B. in den Königsberger Künstlerkonzerten und den Konzerten der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ sich Sänger, Instrumentalisten und Kammermusikvereinigungen gegenseitig so ergänzen, daß die einzelnen Literaturzweige möglichst ausgiebig zu ihren Rechten kommen. Der Besucherstamm in beiden Reihen ist wohl verschieden, aber es gibt doch, wie wir wissen, manchen Musikfreund, der sich aus beiden Reihen das Schönste herausucht und natürlich enttäuscht ist, wenn manches — wie in diesem Jahr etwa die Klaviertrio-Literatur — unberücksichtigt bleibt. (Wie lange ist es her, daß wir in Königsberg — um nur zwei Beispiele zu nennen — Schuberts Es-Dur- und B-Dur-Trio nicht mehr gehört haben, Werke, die auch einem weniger vorgebildeten Publikum unbedingt sofort aufs lieblichste eingehen würden.)

Eine besonders wunde Stelle in unserem Musikleben ist — und zwar von je — die mangelnde Darbietung neuzeitlicher Werke. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, hat oft genug gesagt, und Paul Gräner hat ihn immer wieder darin unterstützt, es dürfte in Deutschland kein Konzert geben, in dem nicht wenigstens ein Werk eines lebenden Autors zur Aufführung kommt. Man wagt so etwas kaum zu erhoffen, wenn man sieht, daß selbst Meister wie Strauß und Pfitzner zum 75. und 70. Geburtstag in Königsberg (Pr) unbeachtet blieben. Es wäre die Pflicht einer unserer Chorvereinigungen gewesen, in diesem Frühjahr Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“ herauszubringen, zumal das herrliche Werk bei uns seit vielen Jahren nicht mehr gehört wurde. Es kommt, um gleich auf dieser Linie zu bleiben, überhaupt zu wenig neue Chormusik heraus. Löblich war es, Grabners „Segen der Erde“ zu bringen und das lange nicht gehörte „Stabat Mater“ von Dvořak, warum nicht auch einmal ein so klangprächtiges, hier ebenfalls sehr lange nicht gehörtes Werk wie Bruchs „Lied von der Glocke“. Brahms' Requiem und die Passionen von Bach in jedem Jahr und jetzt

neuerdings häufig sogar in zwei verschiedenen Aufführungen zu bringen, scheint doch nicht unbedingt nötig.

Lebende Komponisten zu berücksichtigen, ist natürlich in erster Linie Aufgabe der Sinfoniekonzerte. Sie haben uns im Lauf der letzten Jahre auch eine ganze Anzahl wesentlicher Werke vermittelt (Trapp, Höller, David, Jarnach, Ravel usw.), und auch für den nächsten Winter stehen Erstaufführungen in größerer Zahl bevor. Wir möchten jedoch glauben, daß sich gerade hier der Wunsch am ersten verwirklichen ließe, möglichst in jedem Konzert ein neues Werk zu bringen. Durch nachfolgende Klassiker könnte solch ein Programm selbst den Abgeneigten schmackhaft gemacht werden. Es gibt in der klassischen Literatur Werke, die immer ziehen und denen zuliebe man selbst einen neuen Tonsetzer schlucken würde wie ein artiges Kind die Medizin. Wir bitten zu bedenken, daß es im Reich schon sehr bekannte Autoren gibt, von denen in Königsberger Sinfoniekonzerten noch nicht eine einzige Note erklungen ist. (Z. B. Paul Hoeffler.)

An die Sinfoniekonzerte noch einen Wunsch. Ob es nicht möglich wäre, einige Orchesterkonzerte volkstümlicher Art (Volks-sinfoniekonzerte) wieder einzuführen? Sie haben sich vor einer Reihe von Jahren sehr gut bewährt, und sogar neue Komponisten wurden zuweilen verständnisvoll aufgenommen.

Das sind so ein paar Wünsche. Was die Musik der Lebenden anbelangt, wurden sie vornehmlich durch eine trübe Erinnerung angeregt. Königsberg war von je eine in musikalischen Dingen übertrieben konservative Stadt. Es ist nicht sehr ehrenvoll, um die Jahrhundertwende und noch bis zum Weltkrieg sich gegen Meister gestäubt zu haben, die heute schon als Klassiker vor uns stehen. Nur drei Namen nennen wir: Bruckner, Wolf und Reger. Diese — und mit ihnen Pfitzner und Strauß — erschienen wohl zuweilen in den Programmen, wurden aber von Sängern und Dirigenten meist mit einem gleichsam entschuldigenden Lächeln aufgeführt, als wollten sie sagen: wir finden das zwar selbst scheußlich, aber Stichproben müssen wir ja wohl oder übel geben. Die Presse tat dann auch noch das Ihre, und so haben wir die Blamage auf uns genommen, diesen Meistern den Weg zum Verständnis für Jahrzehnte verbaut zu haben.

Nun, diese Zeiten sind vorüber. Wir wissen, daß auch bei uns ein ganz anderes Pflichtbewußtsein diesen Dingen gegenüber herrscht. Doch gilt es immer noch, im Publikum vorhandene Vorurteile zu bekämpfen und auch hier oben im Norden den Boden für die junge Saat lockern zu helfen, aus der ja schließlich neben manchem Unkraut auch das emporwächst, was einst vielleicht nach langen Jahren dann wieder als „klassisch“ betrachtet werden wird.

Die Oper in Königsberg (Pr).

Von Hans Engel.

Die ausgezeichneten Leistungen unserer Oper sind im letzten Heft unseres Mitteilungsblattes gewürdigt worden. Es sei hier noch kurz ein Überblick über die Spielzeit 1937/38 gegeben, die uns eine Reihe von Neueinstudierungen, Neuheiten und eine Uraufführung brachten. Diese war die Uraufführung der Oper „Der Sohn“ von Joseph Lichius, einem Schüler von Joseph Haas (das Textbuch stammte von dem Königsberger Werner Jäckel), eine interessante Neuheit, die in ausgezeichneter Aufführung gegeben wurde. Die Oper „Die Sonnenflammen“ von Siegfried Wagner, für die sich der Generalintendant Klitsch als Regisseur und der jetzt zum Staatskapellmeister ernannte verdienstvolle, musikalische Oberleiter unserer Oper, Wilhelm Franz Reuß, mit Begeisterung einsetzten, Richard Wagners „Große tragische Oper“ Rienzi in der höchst wirkungsvollen Inszenierung des Generalintendanten Klitsch (Bühnenbilder Suhr), unter der musikalischen Leitung von Reuß (Rienzi Karl Buschmann, Adriano Thea Consbruch), Lortzings Undine (Erna Fahrig), die Traviata von Verdi (Lotte Fischbach), der Troubadour von Verdi gehörten zu den neuen Inszenierungen der Spielzeit. Die musikalische Leitung des Troubadour hatte der 1938 leider verstorbene Kapellmeister Preuß. Der Tannhäuser in der Pariser Fassung (Buschmann, Consbruch, Spilcker), Puccinis Tosca (Ploder, Consbruch, Sigmund, musikalische Leitung Romanus Hubertus), Gounod's Margarethe (Krahl, Fischbach) folgten. Ein ganz großer Erfolg der Spielzeit war auch die reizende Buffooper von Wolf-Ferrari „Die vier Grobiane“, die hier mit den Herren Meinel, Mayr, Roth und Stein selten trefflich besetzt werden konnten. Die Aufführung leitete musikalisch Preuß, die beschwingte Regie führte Fritz Schröder, die reizenden Bühnenbilder stammten von Suhr. Einen großen Eindruck machte hier auch Othmar Gersters „Enoch Arden“. Eine vor allen Dingen im Musikdramatischen ganz hervorragend gestaltete Oper, Condi Sigmund verkörperte die Hauptrolle packend und ergreifend.

Die Spielzeit 1938/39 begann mit einer Aufführung von Lortzings Waffenschmied in dem reizenden Naturtheater in Braunsberg. Eine Reihe von wichtigen Neueinstudierungen seien, neben wieder aufgenommenen Opern, von Wagner und Verdi genannt. Thomas' Mignon fand in der Titelrolle eine musikalische Gestalterin in Erna Fahrig, der Wilhelm Meister wurde von unserm ausgezeichneten lyrischen Tenor Hugo Meyer-Welfing, wie immer, mit edelstem Gesangston gesungen. Puccinis Manon Lescaux begegnete man gerne. Ingeborg Wennberg als Manon sang und spielte packend, während die Partie des Tenors, de Grieux, von Meyer-Welfing in echt Puccinischer Kan-

tilene gebracht wurde. Zwei ganz köstliche Aufführungen wurden uns beschert im Barbier von Bagdad, dieser wunder-vollen Oper von C o r n e l i u s (Meyer-Welfing, Fahrig, Barbier Frick, Bostana Aldor, Reuß, Schröder, Buek), und in M o z a r t s Oper „Figaros Hochzeit“. Den Figaro sang temperamentvoll Meinl, ein ausgezeichnete Graf war Walter Höfermeyer, Thea Consbruch sang die Gräfin mit schönster Musikalität. Ein beson-deres Lob verdient der Cherubin Irmgard Armgarts (Bühnen-bilder Bielefeld). Die lebendige Regie von Schröder sei hervor-gehoben. T s c h a i k o w s k y ' s „Eugen Onégin“ aufgeführt zu haben, ist ein Verdienst der Theaterleitung. Den Titelhelden verkörperte prachtvoll packend Walter Höfermeyer, die Tatiana sang, besonders gegen Schluß mit dramatischem Schwung Irm-gard Armgart, während den Lenski Meyer - Welfing wieder wunderschön mit belcanto sang. Die musikalische Leitung war Hubertus anvertraut, der dem Werke in jeder Weise gerecht wurde. R i c h a r d W a g n e r s Tristan gab unserm Tenor Busch-mann Gelegenheit zu seiner bisher besten gesanglichen und dra-matischen Leistung, die Isolde war prachtvoll mit Grete Craiger als Gast besetzt, und Wagners Musik fand in Reuß einen tief-schürfenden musikalischen Gestalter. Ein ganz reizender Abend war „Aus Tausend und Eine Nacht“ betitelt. Er brachte den Abu Hassan von W e b e r und vorausgehend eine bisher vergessene Oper von B o i l d i e u „Der Kalif von Bagdad“, welche unser Operspielleiter Fritz Schröder neu übersetzt, und zwar vorbild-lich übersetzt hat. Schröder, den wir mit Bedauern als Operspiel-leiter nach Stuttgart gehen sehen, führte auch die Regie, welche dieses heitere und musikalisch so entzückend stilvolle Werkchen zu einem ganz großen Erfolg führte. Als Darsteller sind hervor-zuheben die Damen: Fahrig, Armgart; die Herren: Ernst als Kalif und Ambrosius als Mesrur.

Die bedeutungsvollste Erstaufführung der Spielzeit war aber die Aufführung des „Friedenstages“ von R i c h a r d S t r a u ß. Wir Musiker bedauern so sehr, daß wir in Königsberg nicht mehr neue Werke hören. Der Grund ist ein sehr einfacher: das Königs-berger Publikum geht nicht mit. Ja mehr als das, es zeigt eine der Entwicklung des Musiklebens sehr abträgliche Resistenz gegen jedes neue Werk. Psychologisch ist das vielleicht so zu er-klären, daß unter der Ära Scherchen die Königsberger mit neuer Musik überfüttert wurden, unter der sehr viel Schlechtes und Entartetes war, so daß ein allgemeines Mißtrauen gegenüber jeder neuen Musik zurückgeblieben ist. Aber manchmal geht das Verhalten des Königsberger Publikums doch entschieden zu weit. Die Männer, die heute die Spielpläne und Programme ge-stalten, tun dies in voller Verantwortung gegenüber ihren vater-ländischen, politischen und künstlerischen Aufgaben. Wie soll man das bezeichnen und wo wäre es möglich, daß bei einem neuen Werk in einem Sinfoniekonzert, und es handelt sich um ein ge-

nach. Die Musik ist namentlich in den vielen humorvollen und dramatischen Ensembles von großer Geschmeidigkeit und prikelnder Detailarbeit, in den lyrischen Stellen bemüht sich der Komponist um einen volkstümlichen Ton und versucht etwa die Linie gewisser Brahmscher Lieder und Regers schlichten Weisen fortzusetzen. Der Erfolg dieses ehrlichen Bemühens um eine moderne, dabei aber äußerst schlichte und eingängige melodische Sprache, spricht für das Gelingen dieser künstlerischen Absicht.

Am Schluß des Spieljahres gelangte noch eine neue Oper zur Erstaufführung, „Das bitterböse Weib“ von Arno Hufeld. Arno Hufeld, der Vorsitzende unserer Ostpreußischen Musikgesellschaft ist als ostpreußischer Komponist bestens bekannt. Leider konnte Berichterstatter wegen Abwesenheit den Aufführungen im Stadttheater nicht beiwohnen. So seien denn kurz die Berichte der Königsberger Presse über das freundlich aufgenommene Werk wiedergegeben. An anderer Stelle unseres Heftes (s. S. 67) hat der Komponist berichtet, wie er zur Komposition dieses Werkes gekommen ist.

Die Berichterstattung lobt insbesondere Hufelds starke Begabung für Witz und Humor, daneben die gepflegte feine Kontrapunktik, „der man unschwer anmerkt, mit welcher Sorgfalt und gleichsam behaglich freudiger Laune der Autor sie erstehen ließ, sich seines gediegenen Könnens wohl bewußt. Ähnliches ist es mit der durchsichtigen nirgends überladenen Instrumentation. Gilt es Besonderes auszudrücken — und davon gibt es eine ziemliche Menge —, dann melden sich sogleich die Holzbläser, allen voran das Fagott, das schon in dem wunderhübschen barockartigen Fugato der orchestralen Einleitung sozusagen die erste Flöte spielt“. (Königsberger Allgemeine Zeitung — 16. 6. 1939.) „Altertümliches, herb lineares Stimmgefüge verquickte der Tonsetzer gewandt mit romantischer, harmonisch oft reizvoll verbrämter Gesanglichkeit. Sinnfällig zur Genüge wußte er die Phasen der Geschehnisse zu akzentuieren . . . häufige Bläserlinien liehen dem Orchesterklange eine jedenfalls charakteristischere Note.“ (Königsberger Tageblatt.) „Vom lärmenden Rausch des Blechs über die Erregung markierenden Staccatobässe bis zum spöttisch näselsnden Fagottgebrumm steht dafür der kompositorischen Charakterisierung alles freigiebig zur Verfügung . . . ebenso behaglich breit wie das szenische, versucht er nun auch das musikalische Geschehen auszukosten.“ (Preußische Zeitung.) An der Aufführung lobt die Presse die beschwingte musikalische Leitung des Komponisten, der auch mit Erfolg die Regie führte. Die Titelpartie sang Käte Dörper aus Tilsit, welche bei der Uraufführung in Tilsit mitgewirkt hatte, deren große stimmliche Ausdruckskraft außerordentlich gefiel. Daneben wird Karl Wolfram ebenso stimmlich und darstellerisch gelobt. Elisabeth Aldor, wie Joseph Pörner, Hermann Kiwan errangen in den andern großen

Partien Erfolg. Die Bühnenbilder Gerd Bielefelds und die Tanzgruppe mit Irmgard Roediger fanden allgemeinen Beifall.

Zum Schluß der Spielzeit wurde noch bekannt, daß der Generalintendant Edgar Klitsch als Oberspielleiter an die Staatsoper Berlin berufen worden ist. Klitsch hat in den Jahren seines Königsberger Schaffens Hervorragendes für den Ausbau unserer Oper geleistet. Zu seinem Nachfolger ist, wie wir zu unserer Freude erfuhren, der Max Spilcker ernannt, der uns von seiner Tätigkeit als Bariton an unserer Oper aus dem Vorjahre noch auf das Beste bekannt ist. Viele seiner künstlerischen Leistungen, z. B. als Julius Cäsar, Wolfram, Graf Luna, Amonasro u. v. a. sind uns unvergeßlich geblieben.

Das Collegium musicum der Albertus-Universität in Königsberg (Pr).

Von Dr. Herbert Kellert.

Gegründet im Jahre 1923 von Joseph Müller-Blattau und weitergeführt seit Winter 1935 von Hans Engel, brachte das Collegium musicum der Universität, getragen vom einzigen staatlichen Musikinstitut Ostpreußens (dem Hochschulinstitut für Musikerziehung und Kirchenmusik) eine Fülle alter und neuer Musik zur Aufführung. Über den ersten Abend unter der Leitung von Professor Engel mit weihnachtlicher Musik von Johann Fischer, Johann Vierdanck, Telemann, Händel und als Modernem Sigfrid Walther Müller schrieb die Preußische Zeitung am 18. 12. 1935: „Wir wollen gern bekennen, daß die Darbietungen, die in ihrer Gesamtheit nicht nur äußerlich, titelmäßig, sondern auch inhaltlich einen geschlossenen, wohl abgerundeten Eindruck machten, mit einer Musizierfreudigkeit und einer Vertiefung in das jeweilige Werk gespielt und gesungen wurden, daß man seine helle Freude daran haben konnte.“ Ähnlich lauten die Presseurteile weiter über die andern fast 40 Veranstaltungen. Stets wird die „ausgezeichnete Wiedergabe“ (Königsberger Allgemeine Zeitung vom 18. 2. 1936), die „Frische eines gesunden Musizierens“ (Königsberger Allgemeine Zeitung vom 29. 5. 1936), die „fein ausgearbeitete, gepflegte Wiedergabe und der mannigfach abgeschattete Klang — — —“, die „von dem ernstesten Willen und hohen Können dieser Vereinigung und ihres vortrefflichen Führers“ zeugen, hervorgehoben (Königsberger Allgemeine Zeitung vom 25. 6. 1937), „vortrefflich und klingschön gesungene Chöre“ (Preußische Zeitung vom 18. 12. 1937), „dynamisch sehr lebendig und klangvoll herb im Ton gelangte sie zur Wiedergabe“ (Grieg- und Sibelius-Chöre, Königsberger Tageblatt vom 8. 12. 1928), „der sehr gut geschulte Chor erwies sich als aus-

gezeichneter Interpret der Gesänge“ (Königsberger Allgemeine Zeitung vom 1. 12. 1938) usw.

Im Mittelpunkt der Programmgestaltung stand und steht deutsche Musik vom Ausklang des Minnesangs (14. Jh.) über die Liedmeister der Renaissance (Hofhaimer, Finck, die Ostpreußen Kugelmann) zu den Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts (Schütz, Buxtehude, Pachelbel, Bach, Händel, Gluck und die Wiener Klassiker) zum 19. Jahrhundert (Schubert, Liszt, Wagner, Brahms) bis zu Max Reger und endlich zur Gegenwart (Paul Höffer, Kantate „der Sonne Geist“, Joseph Haas, H. Simon, Ernst Pepping, S. W. Müller, Heinrich Spitta und dem Ostpreußen Helmut Weiß).

Besonders hervorzuheben die „Ostpreußische Musik aus vier Jahrhunderten“, dazu ein weiterer Abend, der junge Wagner und die Ostpreußen Götz und Jensen („die Chöre wurden . . . unter der frischen, temperamentvollen Leitung von E. gesungen“, Preußische Zeitung vom 1. 6. 1938), die „Musik aus Österreich vom Ausklang des Minnesangs bis zur Wiener Klassik“ („Der Abend war eine Offenbarung für jeden“, . . . Preußische Zeitung 11. 6. 1938. „Der Abend war nicht nur deshalb anregend, weil er . . . sehr hübsch erläutert wurde . . ., er fesselte auch durch die lebensvolle und stilette Wiedergabe der einzelnen Stücke.“ Königsberger Allgemeine Zeitung 10. 12. 1938), die Buxtehude-Feiern anlässlich der dreihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, die Reichardt-, Schubert-, Wagner-, Liszt- und Reger-Abende, der letztere mit selten aufgeführten, weil schweren Chorwerken (sechsstimmige Chöre aus Opus 39. „Erstaunlich daher die einwandfreie Darbietung durch die Sänger des Collegium musicum, denen ihr Leiter . . . ein erwiesenermaßen gediegenes Können anerkennen hat.“ Königsberger Allgemeine Zeitung, 7. 6. 1937), ferner der Abend mit Volksliedbearbeitungen von Beethoven, Brahms und Reger, endlich ein Pfitzner-Abend. Interessant und anregend eine Veranstaltung mit Kompositionen von Studierenden des Instituts, als musikalischer Ertrag eines Lagers in Narmeln auf der Frischen Nehrung. An Außerdeutschen erklangen (zum Teil aus Handschriften) viele Italiener, Dänen, Norweger, Belgier, Franzosen und Russen und als besondere Delikatesse indische Musik (die Musiker des Menaka-Balletts).

Neben diesen eigenen Veranstaltungen — zu erwähnen wären noch die Orgelkonzerte auf der Prätorius-Orgel der Universität (Werke von Pachelbel, Buxtehude, Bach und dem Zeitgenossen Joh. Nepomuk David) und die Aufführungen der Kantorei unter Leitung von Dr. H. Kelletat (Weihnachtsoratorium von Schütz, Kantaten und Motetten von Schütz, Buxtehude, Joh. Seb. Bach, Reger), als letztes die „Deutsche Messe“ von Ernst Pepping, — mit seltenen, kaum gehörten Werken als klingende Ergänzung

der wissenschaftlichen Arbeit, musizierte das Collegium musicum bei Universitäts- u. a. Feiern (Kantfeiern, Tagung Skandinavischer Musikwissenschaftler, Herderpreisverleihung, Dichterstunde der Reichsschrifttumskammer, Gründungsfeier der „Ostpreußischen Musikgesellschaft“).

Solisten waren neben den Lehrern des Instituts: Professor Margarete Schuchmann Klavier, Cembalo, Clavichord; Professor Dr. Erwin Roß Gesang; Dr. Herbert Kelletat Orgel; Charlotte Bónsa-Piratzky und Max Spilcker Gesang; auswärtige Gäste Professor Hermann Diener Geige; Charlotte Hampe Geige; Professor Walther Schulz-Weimar Cello, Gambe; Hans Neemann Laute; Professor Romouald Wikarski Klavier. Professor Dr. Engel führte auch in den meisten Fällen die Klavierbegleitung aus.

So erwies sich das „Collegium musicum der Universität“ in den letzten Jahren als steigend wichtiger Faktor des Musiklebens, auch wenn es seinem Ziel und seiner Bindung nach weniger in die Breite gehende, als ganz besonders ausgerichtete akademische Aufgaben hat.

Zwei Jahre Danziger Musikleben.

Von Dr. Helmut Sommerfeld-Danzig.

Das Danziger Musikleben der letzten beiden Jahre ist bei aller Reichhaltigkeit seiner viel verzweigten Musikpflege von dem einen Leitgedanken getragen, den Kulturwillen des Dritten Reiches auch auf dem Gebiet der Tonkunst restlos durchzusetzen.

Eine beherrschende Stellung nimmt die „Danziger Konzertgemeinde“ ein. Diese im letzten Winter ins Leben gerufene Institution (Leitung: der Direktor der Landeskulturkammer, Kulturrat Dr. August Goergens) hat durch vereinheitlichenden Zusammenschluß aller am Musikleben Danzigs führend beteiligten und durch eine planvolle Programmgestaltung es verstanden, ihm eine seiner Mission als kulturellem Vorposten entsprechende Bedeutung zu geben. Die Mitwirkung hervorragender Dirigenten und Solisten aus dem Reich, bei hochwertigen Sinfoniekonzerten und Einzelabenden, wie Hermann Abendroth, Heinz Drewes, G. E. Lessing (beim Danziger Mozartfest), Wilhelm Kempff, Georg Kulenkampff, Eduard Erdmann, Hermann Diener, Emmi Leisner, Tiana Lemnitz trug hierzu wesentlich bei. Zu bedauern bleibt nur, daß es nicht mehr möglich ist, die von ehrwürdiger Tradition erfüllte Stätte des Artushofes zu Veranstaltungen intimeren Charakters heranzuziehen. Im Konzertwinter 1937/38 vermittelte uns hier die Landeskultur-

kammer eine Reihe eindrucksvoller Darbietungen (Eta H a r i c h - S c h n e i d e r mit „Bachs Musikalischem Opfer“, Ramin-Trio für alte Musik u. a.), darunter ein U r a u f f ü h r u n g s - k o n z e r t von preisgekrönten Kammermusikwerken der Danziger Komponisten Johannes Hannemann, A. W. Paetsch, Werner Schramm und Eaal Mertins. Daß auch der Nachwuchs zu Worte kommt, bewiesen die Konzerte der beiden Brüder Steiner, des Zewück- und des Fehse-Quartetts.

Wertvolles wird auf dem Gebiet der heimischen Chormusikpflege geleistet. Hier wären zu nennen die Danziger Singakademie (Kirchenmusikdirektor Reinhold Koenenkamp) mit Bachs h-Moll-Messe und Haydns „Jahreszeiten“, der Danziger Lehrergesangverein (Kapellmeister Walter Schumacher) mit Haydns „Schöpfung“ und Mozarts „Requiem“, der Männergesangverein „Libertas“ (Chormeister Otto Lehmann), der Buchdruckergesangverein (Karl Demolsky) und der gemischte Chor Reiß-Zoppot, welcher sich die Pflege neuzeitlicher Musik zur besonderen Aufgabe macht, und das Collegium musicum (Heinz Kühn). Auf kammermusikalischem Gebiet wetteifern das auf eine langjährige Tätigkeit zurückblickende Danziger Trio und das neugegründete Kindscher-Trio miteinander.

Ein außerordentlich reiches Leben herrscht auf dem Gebiet der evangelischen Kirchenmusik. Hiervon legte nicht nur die unter der Schirmherrschaft von Kultussenator Adalbert Boeck abgehaltene und glanzvoll verlaufene ostdeutsche Kirchenmusiktagung Zeugnis ab, bei der außer heimischen auch mehrere ostpreußische Kirchenchöre (Königsberger Domchor unter Domkantor Herbert Wilhelmi, der Löbenicht-Kirchenchor mit Organist Paul Ewert, der von Kantor Eugen Klause geleitete Bachchor, Bartenstein) und nicht zuletzt der Marienknabenchor und das Kirchenorchester (Walter Kraft-Lübeck mit Bachs „Johannespassion“) erfolgreich mitwirkten, sondern auch die zahlreichen „Stunden der Kirchenmusik“ und Orgelstunden in St. Marien (Konrad Krieschen und Franz Keßler), in der Pauluskirche (Werner Pennendorf) und in der Lutherkirche (Otto Lehmann). Das Wunderwerk der neuen großen Kemperorgel erklang dabei auch unter den Händen auswärtiger Künstler, wie Walter Kraft-Lübeck, Universitätsmusikdirektor Georg Kempff-Erlangen und des früher in Danzig tätig gewesenenen Walter Hanft-Saalfeld.

Auf dem Gebiet der Oper stehen dem Staatstheater Danzig (Generalintendant Hermann Merz) außer einem recht brauchbaren Ensemble das ausgezeichnete Orchester (die Kapellmeister Georg Pilawski, Walter Schumacher, Anton Nowakowski und Oberspielleiter Bozo Miller) und ein vor-

züglich disziplinierter Chor (Heinz Huhn) zur Verfügung. Im Laufe der beiden letzten Jahre hörte man außer den üblichen Repertoirewerken, Erstaufführungen von Robert Hegers „Der Bettler Namenlos“ und Respighis „Flamme“, dazu festliche Einstudierungen der „Meistersinger“ mit auswärtigen Solisten und den prächtigen Bühnenbildern von Benno von Arent, des „Rosenkavalier“ und von Pfitzners „Palestrina“. Die Operette (Kapellmeister Fritz Schultze-Markert und Spielleiter Albert Hugelmann) bot in guter Darstellung ältere und neuere Schöpfungen.

Daß der von Karl Stork seinerzeit in seiner „Musikpolitik“ verwendete Begriff der „toten Saison“ auch für Danzig längst nicht mehr besteht, dafür sorgt zunächst einmal die Zoppoter Waldoper, welche bekanntlich im vorigen Jahre neben einer Wiederholung des 1937 gegebenen „Lohengrin“ erstmalig unter der überragenden Regie von Generalintendant Hermann Merz, der musikalischen Leitung der Staatskapellmeister Robert Heger-Berlin und Karl Tutein-München mit prominenten Solokräften den gesamten „Ring“ zur Aufführung brachte. Aber auch die Gaukulturwoche mit ihrem alle Formen des Musizierens umfassenden „Tag der Musik“ und die zahlreichen Veranstaltungen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ auf der Waldfeierstätte Jäschkental (das bewährte Danziger Landesorchester, Rundfunkorchester, unter Kurt Koschnick) und im Schloßgarten Oliva sowie die Zoppoter Kurkonzerte (Orchester des Halleschen Stadttheaters unter Hans Lenzer-Kassel und die tüchtige Stieberitz-Kapelle) verbürgen die oben erwähnte Stetigkeit der Danziger Musikpflege auch in den Sommermonaten.

In besonders großartiger Weise kam der „totalitäre“ Gedanke des Nationalsozialismus auf musikalischem Gebiet gelegentlich der unter dem Motto „Musik und Volkstum“ stehenden „deutschkundlichen Woche“ (Schirmherr Gauleiter Staatsrat Albert Forster) im Oktober 1937 zum Ausdruck. Vorträge namhafter Musikwissenschaftler und Musikerzieher, die oben erwähnte Erstaufführung der Oper „Der Bettler Namenlos“ von Robert Heger, ein Festkonzert im Staatstheater unter Leitung von Professor Dr. Peter Raabe, ein großes Singen der Schulen auf dem Langen Markt (Leitung: Walter Karp), eine Gemeinschaftsdarbietung „Volkssingen, Volksspiel, Volkstanz“ in der Messehalle und die Ausstellung „Musikschaffen und Musikpflege in Danzig“ im Stadtmuseum einten sich zu einem leuchtenden Wahrzeichen des Bekenntnisses zum Deutschtum und zur nationalsozialistischen Kulturauffassung.

Die Bläserkameradschaft auf dem Dorf.

Von Wilhelm Scholz, Gefolgschaftsführer der HJ.

Seit 1933 ist der Bedarf an Musik auch für das Gemeinschaftsleben des Dorfes außerordentlich gestiegen. Dem gegenüber ist aber schon vorher das Dorfmusikantentum sehr zurückgegangen, nicht nur zahlenmäßig, sondern auch in der Güte der dabei verwendeten Instrumente. Es macht sich ein Ablassen von dem vorher auch in Ostpreußen recht beachtlich verbreiteten Blasinstrument bemerkbar. Dagegen wächst die Anwendung des Balginstrumentes (Ziehharmonika usw.). Das ist eine Verarmung der Dorfmusik, die um so schwerer ins Gewicht fällt, als der Dorfmusik heute gegen früher noch bedeutungsvollere Aufgaben zugewiesen sind, nämlich Fest- und Feiernmusik der neuen Dorfgemeinschaft. Diesen Aufgaben können aber die Ziehharmonika und die ihr verwandten Instrumente nie gewachsen sein.

Sache der verantwortlichen Stellen ist es nun, nicht nur dem Rückgang der Dorfmusik zu steuern, sondern auch eine gesunde Aufwärtsentwicklung anzubahnen. Da es sich hierbei ganz wesentlich um eine Nachwuchsfrage handelt, ist die HJ. in ihrer Musikarbeit zu ihrer Werbung gerade für die Blasinstrumente übergegangen. Ihre bisherigen Erfahrungen weisen die „Bläserkameradschaft“ als einen ganz wesentlichen Teil der Neugestaltung der Dorfmusikarbeit aus. Die Bläserkameradschaft unterscheidet sich von den großen Blasorchestern durch ihre kleine und darum für das Dorf durchaus tragbare Besetzung, in der Stärke von fünf Mann an. Dementsprechend bedient sie sich auch einer besonders für sie geschaffenen Literatur, die zunächst von den Feierliedern der HJ. ausgeht, ebenso aber die fröhliche Volksmusik berücksichtigt, d. h. die Bläserkameradschaft läßt sich sowohl bei Feiern als auch beim fröhlichen Dorfgemeinschaftsabend zum Tanz usw. einsetzen. Eine gesunde Entwicklung dieser Kameradschaften hängt natürlich stark von der Führung im einzelnen wie auch besonders von der gesamten Ausrichtung ab. Die wesentlichsten Fragen, die von der HJ. in Angriff genommen werden, sind daher: Gewinnung der geeigneten musikalischen Leiter der Bläserkameradschaften, deren Ausrichtung auf die neue Aufgabe in Fest und Feier, die Vermittlung der entsprechenden Literatur, die Instrumentenbeschaffung und Instrumentenpflege. Jeder Volksgenosse, der Begabung und Interesse für die Sache hat, kann dabei helfen, indem er sich mit der Kulturabteilung des Gebietes Ostland, Königsberg (Pr), Steindamm 128, in Verbindung setzt.

Darüber hinaus ist es eine große Hilfe, wenn die in den Dörfern unbenutzt liegenden Blasinstrumente für diese Arbeit zur Verfügung gestellt werden.

Bericht über die Gebietsfestspielwoche der HJ., Gebiet Ostland (1), vom 5. bis 10. 5. 1939 in Tilsit.

Von Johannes Roß.

Die HJ. des Gebiets Ostland (1) führte vom 5. bis 10. 5. 1939 in Tilsit die erste Gebietsfestspielwoche durch. Sie ging aus den Festspielwochen der vergangenen Jahre hervor, welche die HJ. der Stadt Insterburg veranstaltete. Dem erfolgreichen Kulturwillen der Jugend und der Einwohner, die sich ihrer Aufgabe, als vorgeschobener Posten im Kulturkampf im Osten unseres Reiches zu wirken, bewußt sind, verdankt Tilsit den Auftrag zur Durchführung dieser Gebietsfestspielwoche. Die Tatsache, daß die HJ. in diesem Jahre das sehr umfangreiche und vielseitige Programm nur mit eigenen Kräften gestaltete, während in Insterburg die Hilfe der Wehrmacht usw. benötigt wurde, beweist, welch ein Stück die Arbeit der HJ. in den letzten Jahren vorangekommen ist.

Die Eröffnungskundgebung wurde zu einer kleinen Heerschau der anwesenden Spielscharen — Orchester, Fanfaren und Musikzüge — 12 Spielscharen, 6 Orchester, 5 Fanfarenzüge und 1 Musikzug waren aus allen Teilen Ostpreußens erschienen und angetreten. Die folgenden Tage mit ihren Veranstaltungen gaben Zeugnis von der Arbeit der einzelnen Gruppen: Der Sonnabend brachte ein Märchenspiel des BDM. Wie die einleitenden Worte hervorhoben, sollten die Darbietungen nichts Einstudiertes vorführen, sondern einen Einblick in die Einheitsarbeit des BDM. geben, jene Kulturarbeit, die die zukünftige Frau und Mutter einmal in der Familie pflegen soll. Ein Märchenspiel und ein Schattenspiel wurden von Musik der Königsberger und Tilsiter Spielscharen mit zwei Sätzen aus dem G-Dur-Quartett von Mozart und Frühlingsliedern, sowie einem Blockflöten-Quartett, Terzett-, und Duett geschickt umrahmt. Am Abend des gleichen Tages fand im Stadttheater ein Musikabend der Spielscharen der HJ. Königsberg (Pr), Marienburg, Memel, Dt. Eylau und Tilsit statt. Sämtliche Orchester bekannten sich mit der Auswahl der Werke zu den großen deutschen Meistern und zeigten auch in der Art, wie sie diese musizierten, daß sie den Willen haben, Kulturträger zu sein. So wurden die Spielmusiken von Fischer und Mozart, eine Suite von Schein, sowie Märsche von Friedrich dem Großen und Gluck mit viel Freude aufgenommen.

Die Veranstaltungen des Sonntags wurden mit einer Morgenfeier im Grenzlandtheater eingeleitet. Diese Feier, die durch die Spielschar eine würdige Umrahmung erhielt, sollte den Dank der deutschen Jugend an den Führer für die Heimführung der deutschen Brüder zum Ausdruck bringen. Im Anschluß an die Morgenfeier führte die HJ. des Standortes Tilsit ein offenes Singen auf dem Schenkendorf-Platz durch, zu dem zahlreiche Tilsiter erschienen waren, die sich zuerst an dem frohen Gesang erfreuten,

und sich schließlich mit großem Eifer am Mitsingen beteiligten. Große Bewunderung erregte der Gebietsmusikzug der HJ., der mit viel Schneid an der Königin-Luisen-Brücke aufzog, und dort ein Platzkonzert gab.

Den Höhepunkt erlebte die Festspielwoche am Montag mit der Aufführung des Festspiels „Tannenberg“ von Georg Basner. Dieses Festspiel ist eine Folge symbolischer Bilder, die von dem Verrat innerhalb der Reihen des Ordens berichtet, der zu der unglücklichen Schlacht von Tannenberg führte, Bilder, die das heldische Ringen von 1914 um den ostpreußischen Boden beschreiben und die zum Gelöbnis der Jugend wurden, dieses Land für ewig zu beschützen. Das Spiel fand seine Aufführung auf der wunderschönen Freilichtbühne, deren Rund des Zuschauerraumes an diesem Abend etwa 5000 Zuschauer aufnahm. Der ostpreußische sternklare Himmel und das großartige Stadion mit seinen knorrigen Kiefern waren das Bild, das die Handlung des Festspiels umgab. Darüber hinweg klangen die jungen männlichen Stimmen eines 100 Mann starken Chores und eine Bläsermusik, komponiert von Blumensaat, die das Schicksal des Ostens besangen.

Am folgenden Tag fand die erste Gebietsfestspielwoche mit einer Abschlußfeier ihr Ende. Mit großer Begeisterung kehrten die mitwirkenden Spielscharen in ihre Heimatstandorte wieder zurück. Sie alle haben in diesen Tagen neue Anregung erhalten und können sich freuen, auch an dem Aufbau des Deutschen Reiches mitarbeiten zu dürfen. Rückblickend ist festzustellen, daß in den Tagen der Gebietsfestspielwoche sehr viel positive Arbeit von den einzelnen Spielscharen geleistet worden ist. Diese Arbeit darf aber nicht nur von einzelnen wenigen, besonders Interessierten betrieben werden, sondern muß hinein in die Einheiten der gesamten HJ. und von hier als bewußt politische Aufgabe ins deutsche Volk hineingetragen werden.

Ostpreußische Komponisten der Gegenwart.

Wir setzen hiermit unsere Reihe „Ostpreußische Komponisten in Selbstzeugnissen“ fort.

Friedrich Welter.

Ihrem Wunsch, einige selbstbiographische Zeilen von mir zu erhalten, entspreche ich nur mit einiger „Beklommenheit“. Wie leicht kann Selbstdarstellung zur Selbstbespiegelung oder gar zum Zerrporträt führen, mit dem niemand, dem Verfasser am

wenigsten, gedient ist. Andererseits kann man coram publico über innere Bestrebungen sprechen, über Blümenträume, die noch nicht reiften?! Ich will nun wenigstens versuchen, Ihnen eine möglichst naturgetreue photographische Aufnahme zu geben, die Sie dann mit dem Original, das Sie ja seit einigen Jahren kennen, vergleichen mögen.

Auf meinem Schreibtisch liegt eine Mappe mit der (unsichtbaren) Aufschrift „Briefe, die ihn erreichten und erfreuten“. Zwei Schreiben greife ich heraus; sie sind mir wertvolle Erinnerungsstücke. Karl Straube schrieb mir im September 1930: „Haben Sie Dank für die Übersendung Ihres ausgezeichneten Variationenwerkes (Suite in Form von Variationen für Klavier, Op. 10). Schon das Thema in seinen weiten Bogen und doch inneren Geschlossenheit ist sehr schön, und was Sie dann in den Variationen machen, zeigt Ihre starke Phantasie, Erfindungen voller Kraft und klanglicher Schönheit. Wie schade, daß Reger dieses Werk nicht erleben durfte. Er würde seine Freude daran gehabt haben, und das Bewußtsein, Führer einer jüngeren Generation sein zu können, hätte ihm innere Befriedigung geschenkt.“

Sie werden erstaunt sein, mich als „Regerianer“ anzutreffen, der ich einige Jahre in Georg Schumanns Kompositions-Meisterklasse gesessen habe. Wenn ich aber hinzufüge, daß uns Schumann in dieser Hinsicht durchaus Freiheit ließ, so erklärt sich dieses Paradoxon ganz einfach. Nehmen Sie dies also als den Beginn meiner Weggangung, als den entschlossenen Versuch, durch das Fegefeuer einer anderen und großen Persönlichkeit hindurchzugehen, selbst auf die Gefahr hin, sich Haut und Haare zu versengen, lediglich um festzustellen, was an einem dran sei. — Max Regers Andenken widmete ich auch meine zweisätzliche Klaviersonate (Op. 9).

Und noch einen anderen Brief greife ich heraus, den von Prof. R. Teichmüller-Leipzig (vom Dezember 1937): „An wirklich guter Klaviermusik herrscht heute Mangel in Deutschland. Sie aber haben mit Ihrer Sonate (Kleine Sonate Op. 6) ein Werk geschaffen, an dem man nicht vorbeigehen kann und darf, so eigenartig, so warm empfunden und so prächtig im Klaviersatz. Nach besten Kräften werde ich mich für diese Kostbarkeit einsetzen und dafür Sorge tragen, daß sie baldigst dem großen Publikum vorgesetzt wird.“

Damit habe ich Ihnen die erste Seite meines Schaffens aufgezeigt, die mich als Klavierspieler früh bereitfand zu eignen Versuchen und Bestrebungen zu einem pianistischen Klaviersatz, der auch unsere heutigen Formprobleme in Rechnung zieht.

Hinsichtlich der vokalen Arbeiten gibt die chronologische Aufzählung einigen Überblick. Sind die ersten Konzertlieder noch „aus anspruchsvoller Zeit“, so wenden sich die letzten zum be-



scheidenen „Lied“ zurück, ohne allerdings „Lieder am Klavier zu singen, Anno 1770“, sein zu wollen. Ein mir befreundeter Tonsetzer nannte als erstes Erfordernis eines Liedes die *k a n t a b l e M e l o d i e*; er nannte sie eine straff-gespannte Leine, an die man dann die verschiedensten Wäschestücke (der Harmonik und des Satzes) hängen könne. Dies ist auch mein Bestreben; allerdings bemühte ich mich stets — um im Vergleich zu bleiben —, nicht zu bunte Wäsche und möglichst nicht solche von fremder Namenszeichnung anzubringen.

Meine augenblickliche Abwehrstellung gegenüber dem Lied erklärt sich aus meiner Tätigkeit als Musikbetrachter. Wenn man erleben muß, wie prominente Bühnen- oder Oratoriensänger in ihren „Liederabenden“ lieber zum xsten Male den „Musensohn“ herunterjagen, als sich mit einem neuen Liede auseinanderzusetzen, wenn man diese Gleichgültigkeit (oder Unkenntnis?) gegenüber der zeitgenössischen Lyrik sieht, zugleich aber um die verantwortungsbewußten Bestrebungen unserer ersten Tonsetzer auch auf diesem Gebiet weiß, — dann erkennt man: Von hier kann die Erneuerung unseres Musizierens nicht erwartet werden. Sie müssen wir bei jenen „Wilden suchen, die doch bessere Menschen sind“. Und diese sind die *Laiensänger in unseren Chören*, jene oft musikalischen Analphabeten, die sich unermüdlich und mit tatsächlichen Opfern in den Dienst gegenwärtiger Musik stellen. Ich bin glücklich, daß mein „Ostland-Zyklus“ — mein Geschenk an meine ostpreußische Heimat — als erste größere Chor-Arbeit bereits eine weite Resonanz gefunden hat, die von Königsberg bis nach Regensburg, von Stettin bis Frankfurt, Kassel und Leipzig wie Breslau reicht. In der Mischung von homophonem mit polyphonem Stil zeigt dieser Zyklus etwa die Zielrichtung auf, die weiter zu vertiefen und profilieren meine Absicht ist.

Schließlich darf ich zur Ergänzung meiner Porträtskizze noch hinzufügen, daß mein musikalisches Glaubensbekenntnis auf der Vergangenheit unserer großen deutschen Musik gegründet ist. Was groß und echt an ihr war, lebt über der Zeiten Wandel. In ihrem Sinne weiterzustreben, bedeutet für mich: nicht unterscheiden zwischen alt und neu, sondern zwischen gut und schlecht, zwischen gekonnt und gemacht, zwischen ehrlich und gesinnungstüchtig. Oder mit den Worten unseres Albrecht Dürer ausgedrückt:

„Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutsdünnen, daß due wöllest meinen das Besser von dir selbs zu finden; dann du wirst verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“

Leben und Werke: Geb. 2. 5. 1900 in Eydtkau (Ostpr.), studierte 1919—21 am Königsberger Konservatorium (Theorie bei F. Schirmer, Klavier: bei R. Winkler), 1921—28 an der Akademie der Künste Berlin (Meisterklasse

Georg Schumann). promovierte 1923 an der Berliner Universität (J. Wolf, H. Abert, C. Stumpf) und lebt seit 1925 in Berlin als Komponist und Schriftsteller (Mitarbeiter des Berliner Lokal-Anzeigers, der Nachtausgabe u. a.) Werke: für Klavier: Op. 1 Kl. Klavierstücke, op. 6 Kl. Sonate, Op. 9 Sonate, Op. 10 Suite i. Form v. Var. — Lieder: Op. 4, 7, 8, 15, 18 u. a.: Liebeslieder v. R. Huch f. Sopr. mit Klaviertrio, Elegien, Episoden v. d. Kindern, Scherz- und Spiellieder. — für Männerchor: Op. 2, 3, 14, 16, 19—23, 25, 26. U. a. Zyklus „Nach Ostland“, — „1918“, ein Kriegsgefangener kehrt heim; Lieder der Zeit; Humoresken; Madrigale. — für gem. Chor: Aus deutschen Gauen, Zyklus „Nach Ostland“, Langemark-Feier. Kantate „Deutschland über alles“ (1929, W. v. d. Vogelweide). — Schriften: J. H. Wetzel, Biogr. (1931), Führer durch die Opern (1937), Musikgeschichte im Umriss (1939).

Einiges über die Oper „Das bitter-böse Weib“ von Arno Hufeld.

Zur Erstaufführung seiner Oper sandte uns Arno Hufeld, der in Ostpreußen bestens bekannte Komponist, Städt. Musikdirektor in Tilsit und Vorsitzender unserer Ostpreußischen Musikgesellschaft die folgenden Zeilen:

Man sagt, Hans Sachs habe Knüttelverse geschrieben. Gewiß, aber er schrieb nicht nur Knüttelverse, sondern auch Lebensweisen. Vor allem: er zeichnete in einer so ursprünglichen Art die Menschen seiner Zeit, daß seine Schilderungsweise noch heute, nach Jahrhunderten, lebendig ist. Und das will schon was heißen. Ich habe aus seinen Schwänken das Buch zu meiner Oper geformt und dabei die Entdeckung gemacht, daß all seine Einzelstücke nicht hartnäckig von einander getrennt leben, sondern sich gern und willig wie Mosaiksteinchen mit kräftig bunten Farben zu einem Ganzen fügen. Dieses Kräftige, Unverblümete, Naiv-Trotzige und Erdhafte zog mich an, sodaß ich oft des Nürnberger Schusterpoeten Gast war. Mit einer wahren Wonne begrüßte ich das Fehlen des vor Liebesehnsucht trunkenen Tenors, des armen, unglücklich-leidvollen Mädchenherzens, des finster-grollenden und von Wut, Haß, Neid und Rachedanken zerstaunten Baritons. Gewiß ist es leichter, sich mit einer Oper durchsetzen zu können, die so recht voll „weicher Liebesharmonik“ gestopft ist. Aber unser Zeitgefühl führt seine eigene Sprache, und vielleicht ist es gerade das Gemeinschaftsprinzip des Mittelalters, das uns heute so achtsam auf seine Stimme lauschen läßt — die Landsknechtstrommeln der HJ. sind nicht nur Äußerlichkeiten — jedenfalls hat das Mittelalter die Gefühlselemente einer vom Erdboden gelösten Romantik noch nicht gekannt und der Weltkrieg hat hinter uns seinen eisernen Vorhang gespannt. Es sind andere Stoffe, die heute drängen, künstlerisch geformt zu werden; hier interessierte mich Volkstum und Volksbrauch einer alten, fernen Zeit zum Erklingen zu bringen. Und die Musik? — Man hat mich gebeten, mehr darüber zu äußern. Das will ich gerne tun, aber an anderer Stelle, es ist besser, man hat, abseits vom Theoretischen, gleich die Töne zur Hand.

Wir geben hier mit gütiger Erlaubnis ein Gedicht des Danziger Dichters Carl Lange auf den Danziger Komponisten wieder.

Weihe der Musik.

Gewidmet Professor Georg V o l l e r t h u n .

Von C a r l L a n g e .

Du weißt den Worten rechten Klang zu geben,
der mein Gefühl im Innersten bewegt;
Du schenkst den Worten noch ein neues Leben,
das es hinan ins Unsagbare trägt . . .

Wenn alle Laute unsrer Sprache schwinden,
fängt es geheim zu klingen an . . .
Die Verse höhere Bedeutung finden
in Deiner Melodien heiligem Bann.

Und aus dem Alltag weit herausgehoben
gibt sich die Seele Deinen Klängen hin . . .
Sie muß das Werk des Meisters loben,
das tief erfüllt den tief erfüllten Sinn.

Aus Ostpreußens Musikgeschichte.

Johann Friedrich Reichardt.

Von Dr. H a n s D e n n e r l e i n - B a m b e r g .

In unserer Zeit des neugestärkten gesamtdeutschen Bewußtseins sind wir mehr denn zuvor bereit, in den Höhepunkten unserer Musikentwicklung mehr als das geniale Einzelwerk der großen Meister zu erblicken. Barock und Klassik erscheinen als das reife Ergebnis der deutschen Gesamtkultur, zu dem alle deutschen Stämme und Landschaften beigetragen haben. Gegenüber den großen Vollendern an den Brennpunkten des musikalischen Lebens, werden solcher Betrachtungsweise auch die Vorläufer und Mittler in den Provinzen wichtig. Unter diesen, zwischen Barock und Klassik stehend, gewinnt in diesem Zusammenhang der Königsberger J o h a n n F r i e d r i c h R e i c h a r d t besondere Bedeutung.

Die vermehrte Wertschätzung dieses Mannes kommt in der stattlichen Zahl eingehender Einzeluntersuchungen seiner vielseitigen Tätigkeit zum Ausdruck. Sie sind unabhängig voneinander in der Zeit um 1930 entstanden und herausgekommen. Sie



1.



2.



3.



4.

Musizierende Engel. Aus der Lutherkirche zu Insterburg. Siehe Seite 77 ff.



5.



6.



7.



8.

Musizierende Engel. Aus der Lutherkirche zu Insterburg.



Anton Möller, Geschlechtertanz in einem Danziger Patrizierhaus. Um 1596.
(Städtische Kunstsammlungen Königsberg (Pr.) Siehe Seite 79 f.



Anton Möller, Geschlechtertanz in einem Danziger Patrizierhaus.
Detail, Musikantengruppe. (Städtische Kunstsammlungen Königsberg (Pr.)

zwingen dazu, sich von Reichardt ein wesentlich umfassenderes Bild zu machen, als man bisher gewohnt war. Reichardt war nicht nur der Liederkomponist, den die Goethefreunde aus den Xenien und Zelterbriefen kennen. Er war erstaunlich vielseitig und fruchtbar. Weitgereist und mit allen Großen seiner Zeit, von Kant bis Eichendorff, von Friedrich dem Großen bis Napoleon, bekannt, hat er viel über Kunst gedacht und geschrieben, geprüft und verworfen, nimmermüde alle Möglichkeiten und Ausdrucksformen jener verwirrend reichen Übergangszeit versucht und zu verschmelzen getrachtet, nie verlegen, um welches Fach seiner weit verzweigten Kunst es auch immer sich handeln mochte. So steht Reichardt vor den Augen von uns Heutigen: in allem letzten Endes ein Sproß seiner ostpreußischen Heimat; als älterer Zeitgenosse der großen Wiener Meister um Fortschritt und Geltung des musikalischen Berlin bemüht, wo er jahrzehntelang an verantwortlicher Stelle als Reformator kämpfte; rastlos tätig und doch sich verströmend, ohne das Höchste geleistet zu haben, wie ihn sein brennender Ehrgeiz trieb. Lange ebenso mißachtet, wie zu mancher Zeit seines Lebens überschätzt, soll er jetzt in seinem 125. Todesjahr, Gerechtigkeit erfahren.

Von den älteren Werken über Reichardt ist das unvollendete und ungeschlachte Buch von Schletterer (Augsburg 1865) wegen der darin enthaltenen und ergänzten „Autobiographie“ noch heute wichtig. Diese wertvolle Quelle über das musikalische Leben im Ostpreußen des 18. Jahrhunderts ist immer wieder ausgeschöpft worden (Müller-Blattau, Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen, 1931; Güttler, Königsberger Musikkultur im 18. Jahrhundert, 1925), so daß sich hier Einzelheiten erübrigen. Nur die eine Feststellung sei getroffen, daß Ostpreußen, die Wahlheimat seines Vaters, Reichardt das Rüstzeug für das ganze spätere Leben gab; daß er von seiner Heimat die entscheidenden Anregungen für Lied, Singspiel, Instrumentalmusik und Musikanschauung empfing; daß er in späteren Jahren nur das ausbaute, was er bereits in Ostpreußen schätzen und lieben gelernt hatte. Wo hätte aber auch Reichardt tiefere Anregungen empfangen können als im Umgang mit Kant, mit Hamann und Herder?

Für das Liedschaffen Reichardts hat es seit Friedländer (jüdischer Verf.) (Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1902) und Pauli (J. Fr. R., Leben und musikalische Tätigkeit, 1903) nicht an Anerkennung gefehlt. F. Flössner (Beiträge zur Reichardt-Forschung, 1928) ermöglicht mit Zeittafel und Textverzeichnis einen Überblick über das ausgedehnte Schaffensgebiet und läßt in gewisserhafter Einzeluntersuchung den Umfang dieses Liedschaffens, das ariose Gebilde, Rezitationen und Volkstümlichkeit einschließt, deutlich werden. Reichardt, der Führer der zweiten Berliner Liederschule, wird wegen seiner an Gluck geschulten Deklamationsgestaltung und wegen seines Einflusses auf Löwe und Schubert als einer der wichtigsten Wegbereiter der Musik

des 19. Jahrhunderts erkannt. Da jedoch die literarische Seite, insbesondere das Verhältnis zu Herder und Goethe, sowie Reichardts in Selbstzeugnissen reichlich vorliegende eigene Anschauungen nicht in ihrem vollen Umfang herangezogen wurden, bleibt, soweit dies nicht bereits bei Neuß, Das Giebichensteiner Dichterparadies (1932) geschehen ist, für dieses Teilgebiet Entscheidendes noch zu sagen.

Dagegen liegen Reichardts musikalische Anschauungen gleich zweifach gesichtet vor. M. Faller (J. F. Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik, 1929, Königsb. Diss.) gibt Reichardts vielerlei Schriften zeitlich und inhaltlich ausgezeichnet wieder und stellt sie, was noch verdienstlicher ist, hinein in die Reihe der schriftstellerischen Zeitgenossen, von Mizler bis E. T. A. Hoffmann und Schumann. Es entsteht so ein fesselndes Bild dieses „geborenen Journalisten“, der, um mit Fallers Worten zu reden, mehr war als der erste deutsche Musikjournalist großen Stils, der sich die musikalische Tageskritik zu einer Lebensaufgabe machte und der den Ruf seiner Zeit verstand und weitergab, als ein Wegweiser von Berlin nach Wien. Nicht weniger tief dringt P. Sieber (J. F. Reichardt als Musikästhetiker, 1930) in Reichardts Anschauungen von Wesen und Wirken der Musik ein. Insbesondere wird hier eindringlich der Übergang vom rationalistischen zum idealistischen Kunstdenken dargestellt.

Unabhängig von diesen beiden ebenso schätzbaren wie hilfeleistenden Studien hat Verfasser dieses Aufsatzes in dem Buch „J. F. Reichardt und seine Klavierwerke, 1930“ das Instrumentalwerk des Meisters gewürdigt. An Hand einer eingehenden Übersicht wird erstmals das Verhältnis der Schaffensgebiete Lied, Bühne, Instrumentalmusik, Journalistik aufgezeigt und ein 32 Seiten umfassendes Thematisches Verzeichnis, nicht nur der Klavierwerke, sondern sämtlicher Instrumentalkompositionen, läßt erstmals Umfang und Bedeutung dieses Schaffensgebietes erkennen. Der Textteil, welcher Leben und Selbstzeugnisse Reichardts im Hinblick auf die Instrumentalmusik auswertet, läßt die ganze Entwicklung vom Liebhaber-, Kenner- und Virtuosenstil über Ph. F. Bach hinaus bis zum Parlantestil Beethovens und zur romantischen Klangwelt klar werden. Die breite Grundlage, auf die genanntes Buch gestellt ist, ermöglicht endlich erstmals, in der Vielfalt die Einheit zu sehen, über das Sammeln und Sichten hinaus zu deuten und zu werten. Der Vorklassiker Reichardt wird als sensualistischer Sturm- und Drangkomponist gezeichnet. Man wird diesen und damit den Berliner Kreis, wenn von den Vorklassikern die Rede ist, nicht mehr übersehen können. (Vgl. a. E. Stilz, Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Großen, 1930).

Noch fehlt eine umfassende Würdigung des Opern- und Singspielkomponisten Reichardt. Immerhin weiß man, daß er, auf der

Höhe seines Einflusses unter Friedrich Wilhelm II. in Berlin, als überzeugter Gluck-Anhänger die altmodisch gewordene friderizianische Oper durch eigene Werke heroischen Stils verdrängte (Oper „Brenno“); daß er entschieden und bewußt für eine deutsche Nationaloper kämpfte und in seinen häufig aufgeführten deutschen Singspielen (Erwin und Elmire, Jery und Bätely, Claudine von Villabella u. a.), die seine ostpreußische Heimat seltsam mit dem Weimar Goethes verbinden, sich unvergängliche Verdienste um die Entwelschung des Theaters erworben hat.

Aus alledem lassen sich klar die Umriss des neuen Reichardt-bildes erkennen. Spannungsgegensatz ist sein tiefster Wesenszug. Reichardts Jugend ist erfüllt von der Spannung zwischen Enge und Weite, vom Gegensatz norddeutscher und süddeutscher Kunstübung. Sein lebhafter Neuerungswille erleichtert ihm die Abkehr von Barock und Rokoko, wenn auch der Weg zu Klassik und Romantik über viele Krisen und Umwege — rein äußerlich durch die häufig wiederkehrende Opuszahl 1 der Instrumentalwerke gekennzeichnet — führt. Der Kapellmeister Friedrichs des Großen hat den Gegensatz der höfischen und der bürgerlichen Kunst auszukosten, ein Gegensatz, der erst nach der Übersiedlung nach Giebichenstein zum Austrag kommt, nachdem Reichardt unter Friedrich Wilhelm II. die Verlockungen der großen Welt überwunden hat. War er doch nicht weniger als fünfmal in Paris, zweimal in London, zweimal in Italien, einmal in Skandinavien und zweimal in Wien gewesen! Den tiefsten Gegensatz der damaligen Zeit jedoch, den Gegensatz Verstand — Herz, vermochte er nur ausnahmsweise zu überwinden. Dann allerdings schuf er Werke, die es noch heute lohnt kennenzulernen.

Uns Heutige nimmt besonders für Reichardt ein, daß er in einer mit weltbürgerlichen Gedanken spielenden Zeit durch und durch deutsch empfand. Ebenso wie er den Vorschlag des Großen Friedrich, sich einen italienisch klingenden Namen beizulegen mit Stolz zurückwies, erkannte er auch die Notwendigkeit, gerade am Hofe dieses Monarchen eine deutsche Kunst aufzubauen, bodenständig und frei von fremden Anleihen. Diesem Grundgedanken gilt Reichardts gesamtes Streben, seine Kammermusik nicht weniger als sein Schaffen in der Oper, im Singspiel und im Lied, und erst recht seine gesamte Journalistik. Im Kampf um die Entwelschung Berlins steht Reichardt an vorderster Stelle. Dies sei ihm unvergessen! Deshalb konnte auch sein Verhältnis zu Napoleon und später zu König Jerome in Kassel nicht von Dauer sein. Mit allem Grund fürchtete der aufrechte Patriot, als er 1806 beim Zusammenbruch Preußens in seiner alten Heimat Zuflucht suchte, wegen manchen freimütigen Wortes in seinen Pariser Briefen und in der Schrift „Napoleon Bonaparte und das französische Volk, 1804“ ein ähnliches Schicksal wie der Nürnberger Buchhändler Palm.

Die heutige Zeit hat, das sei in seinem 125. Todesjahr klar ausgesprochen, im Gedenken Reichardts manches nachzuholen. Wohl gibt es da und dort vereinzelte Neuausgaben von Liedern und Instrumentalwerken, Ausgaben, die in ihrer Vereinzelung angesichts der ungeheueren Wandlungsfähigkeit Reichardt die Gefahr in sich schließen, ein durchaus einseitiges, wenn nicht überhaupt verkehrtes Bild des Meisters zu erwecken. Es fehlt an einer, Spreu vom Weizen sondernden, umfassenden Ausgabe der Lieder. Ebenso besteht das Bedürfnis nach einer Ausgabe der Klavier- und Kammermusikwerke, unter denen sich sehr reizvolle Hausmusik findet. Eine Zusammenstellung der wichtigsten Aufsätze und Abhandlungen Reichardts würde eine wertvolle Musikerästhetik des 18. Jahrhunderts ergeben. Daß die Reisebriefe als Zeitquelle nicht gering zu achten sind, beweist die Neuausgabe der Pariser Briefe von 1792/93 durch Laquante 1892 und jene der Wiener Briefe von 1808/09 durch Gugitz 1915.

Es war Reichardt nicht vergönnt, in ostpreußischer Erde zu ruhen. Das Giebichensteiner Dichterparadies, das E. Neuß in so anziehender Weise schildert, von dem die Eichendorffs und von dem Karl Löwe schwärmten, gab ihn nimmer frei. Trotzdem wird seine ostpreußische Heimat sein Andenken in Ehren halten. Aus dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Königsberger Universität ist die schöne Arbeit von M. Faller hervorgegangen. Das Collegium musicum hat erst im Februar verfloßenen Jahres unter Prof. Dr. H. Engel das G-Moll-Cembalokonzert (Them. Verz. Nr. 7) und Goethe- und Schiller-Lieder zur Aufführung gebracht. Für den Reichssender Königsberg (Pr) liegen auf diesem Gebiet noch dankbare Aufgaben. Das Hindernis noch nicht vorhandener, gut spielbarer Neuausgaben dürfte nicht unüberwindlich sein. Verdient hätte schließlich der Meister in seiner Vaterstadt eine Gedenktafel. Halle-Giebichenstein hat ihm längst ein Denkmal gesetzt. Man könnte eine Straße nach ihm benennen und ihm eine Gedächtnisecke einräumen in einem der schönen Gemäcker des Stadtgeschichtlichen Museums im Kneiphöfer Rathaus. Denn heute mehr denn je sind die Worte berechtigt, die Ernst von Wolzogen auf Veranlassung Siegfried Wagners auf das Giebichensteiner Reichardt-Denkmal hat setzen lassen:

Zum Volk hast du dein Lied gesungen,
Des Künstlers Ruhm dir selbst errungen.
So bleib ein Vorbild deutscher Art,
Die Volk und Kunst mitsammenpaart.

Literatur: H. J. Moser, Musiklexikon 1935, Artikel Reichardt.
Neuausgaben:

Lieder: Lieder und Oden in Auswahl (F. Jöde) bei Nagel Nr. 37.
6 Goethe-Chorlieder (Müller-Blattau) bei Bisping.

Instrumentalwerke: Streichtrio in Es (Th. Verz. Nr. 31).
Herausgegeben von Klengel (als Klaviertrio) bei Breitk.
Soloviolinsonaten in Es und a (Th. Verz. Nr. 37, V u. VI).
Herausgegeben von Küster bei Nagel Nr. 64.

Schriften: Laquiente, Un Prussien en France en 1792, Paris 1892
= Vertraute Briefe über Frankreich.
Gugitz, Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach
Wien 1809, Neudruck 1915.

Johann Friedrich Wilhelm Thomascik, ein vergessener ostpreußischer Musikerzieher.

Von Helmut Backhaus.

Aus dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Albertus-Universität.

In Thomascik begegnet uns einer der größten Volksmusik-
erzieher des 19. Jahrhunderts. 1790 in Ostpreußen geboren, ver-
brachte er fast sein ganzes Leben in Schwarzstein bei Rasten-
burg, wo er ein „singendes Kirchspiel“ schuf. Hier starb er 1875.

Thomasciks Lebenswerk fällt in die Zeit der Auswirkung und
des Kampfes um die Pestalozzischen Erziehungsideen. Die hohe
Anerkennung und Bedeutung, die er Pestalozzi zusprach, schloß
jedoch nicht aus, daß er die vorhandenen Fehler in der Pestaloz-
zischen Erziehungslehre erkannte und beseitigen wollte. So sah
er darin als einer der ersten die einseitig auf das Unterrichtsliche
ausgerichtete Entwicklung eines Volksbildungssystems, dessen
Grundprinzip jedoch das der allgemeinen Erziehung sein wollte.
In diesem Sinne warnte er immer wieder vor einer Entwicklung,
die dazu angetan sei, den Sängern nur zu einem „technisch aptir-
ten und gehandhabten Instrument für eine Kunsterscheinung zu
instrumentaler Wirkung auf den Hörer“ zu machen.

Thomascik erkannte, daß die rechte allgemeine Volksbildung,
also auch die allgemeine Volksgesangsbildung in der tiefsten
Wurzel mit der allgemeinen Menschenbildung zusammenfällt,
und daß diese die Voraussetzung für jede weitere und besondere
Bildungsentwicklung sei. Unter diesem Gesichtspunkt erhält bei
Thomascik auch schon die Vorschulerziehung des Kindes auf ge-
sanglichem Gebiet eine hohe Bedeutung. Für das Kind und für
das geistig unbeholfenere Volk sah Thomascik die Anknüpfung-
spunkte eines „allgemein bildenden, sittlich freien geistigen
Lebensverkehrs zunächst am sichersten und fruchtbarsten in den
Elementen des Liedes ... das Lied war, ist und bleibt der nächste

Text und das allgemeinste Thema dafür von der Wiege ab¹⁾“. Noch ehe das technisch musikalische Element im Liede vom Kinde bewußt erfaßt wird, ist sein „ethisches, ästhetisches, sittlich-religiöses, sprachliches und historisches“ dem Geist, also auch der Gesangsbildung und Kunstauffassung im Gesange selbst, fruchtbar. So entsteht aus dem rechten Erfassen des Gesangsinhalts eine natürliche Dynamik und der rechte Vortrag des Liedes, noch ehe die Technik es vermittelt. Es ist hier einzuschalten, daß bei Thomascik der Begriff der Dynamik im weitesten Sinne zu fassen ist, und zwar in des Wortes eigentlicher Bedeutung, als einer bewegenden, hier seelisch-geistigen Kraft. Dynamik ist also bei Thomascik Ausdruck und Gestaltung von innen heraus. Aus dieser Einstellung Thomasciks erklären sich auch seine hochgesteckten Ziele für den Volksgesang als solchen, der weit über die Schule hinaus das Leben der Menschen erhalten und durchdringen soll. So mußte er erfolgreich zu einer Liedauswahl kommen, die sich von allen anderen seiner Zeit auf das vorteilhafteste abhob.

Die hohe Bedeutung des Gesanges als der wahrhaften Volkskunst begründete Thomascik nicht nur aus dem Ethos der Musik heraus, sondern auch, weil der Mensch durch die Gesangsbildung nicht bloß durch „passives Erfasstwerden, sondern durch fruchtbare Teilnahme in der Kunsttätigkeit“ beteiligt ist und „der Geist dem physischen Vermittlungsorgan näher ist als in Instrumental-Musik“.

Die Grundlage aller musikalischen Erziehung ist für Thomascik die Tonleiter. Er bezeichnet sie als „Das Urlied aller Musik“, aus der jede weitere Tongestaltung entwickelt werden soll. Die einzelnen Stufen der Tonleiter benennt er mit der Zahlenreihe 1—7. Diese Benennung wählte Thomascik, weil er glaubte, daß die Tonverhältnisse dadurch in näherem Bewußtsein erhalten blieben, ganz im Gegensatz zum „la“, welches das Tonbewußtsein verdunkele und weil die viel schwerer schön zu singenden Zahlenworte sich für die Übergangsübungen zum eigentlichen Worttext des Liedes besser eigneten²⁾. Nach einem Auf-und-Abgesang der Tonleiter wurden zunächst Übungen gesungen, die lediglich ein oder mehrere Sekundenschritte umfaßten, z. B. 1,2 2,3 3,4 usw. Darauf wurden ein oder mehrere Zwischentöne fortgelassen.

¹⁾ Thomascik: Grundzüge einer allgemeinen erziehenden Volksgesangsbildungsordnung. Berlin 1849. — Abschnitt 48.

²⁾ Die Ziffern-Methode wurde damals durch Pfeiffer-Nägelis „Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen“ 1810 und durch Natorp verbreitet. Auch der in Königsberg wirkende bedeutende Pädagoge Carl August Zeller wendet sie in seinem vor Nägelis Werk erschienenen Buch „Elemente der Musik“ an.

Erst wenn die Kinder für das geistige Erfassen einen näheren Vermittler suchen, führt Thomascik die Kinder selbsttätig in seine Veranschauungsmittel hinein. Als solche benutzt er die Hand, den Gesangs-Telegraphen und das Notenbild.

Der Gesangs-Telegraph ist seine eigene Erfindung. Dieser ist nichts anderes als eine Art Wandernote. Das Notensystem wird durch fünf parallele Querstäbe dargestellt, die auf einem Ständer angebracht sind. Über und unter denselben sind außerdem einige kürzere Querstäbe befestigt, welche die Hilfslinien darstellen sollen. Mit einem Stock, an dem oben ein großer Knopf in Notenform angebracht ist, werden die einzelnen Tonstufen gezeigt.

Die Notation erfolgte in der üblichen rhythmischen Wertbezeichnung unter Beibehaltung der Taktstriche und Versetzungszeichen, jedoch nur im Eins-Schlüssel, der versetzbar ist und die 1, d. i. die Tonika, andeutet. Die Oktavlage wurde vor jedes System geschrieben, und zwar I für die eingestrichene und K für die kleine Oktave.

G = dur oder f = moll

Die Tonart wurde für den Lehrer zwischen beiden Systemen zu Beginn des Satzes angegeben. So ist Thomascik „nach 32jährigen Versuchen und Erfahrungen, mit den festesten Überzeugungen, bei diesem Zahlen-Noten-System, als der technischen Vermittlungsweise stehen geblieben³⁾“. Der Unterschied gegenüber den zeitgenössischen Zifferisten liegt darin, daß diese die Ziffern als visuelle Anschauungsmittel statt der Note benutzten, für die Notenbezeichnungen aber besondere Silben verwandten, während Thomascik dagegen die Noten als Anschauungsmittel benutzte und die Zahlennamen als Stufenbezeichnungen brachte.

Über die große Bedeutung der rhythmischen Erziehung war sich Thomascik vollkommen klar. Daher verband er rhythmische Übungen sofort mit den ersten Tonleiterübungen, ohne daß dieselben den Charakter einer komplizierten Bruchrechnung hatten, wie es bei den Gesangspädagogen der Pestalozzischen Richtung mehr oder minder der Fall war. Bei Thomascik halten sich sämtliche Übungen meist in den Grenzen des kindlichen

³⁾ Thomascik, Gemeinschaftliches Lied der Schule fürs Leben. Heft 1. 1. Auflage 1845.

Interesses und der kindlichen Fassungskraft. Er ließ die Grundrhythmen nicht nur singen, sondern brachte sie den Kindern durch körperliche Bewegungen mehr ins Bewußtsein in der Art, daß sie bei Ganzen, Halben, Viertel- und Achtel-Noten eine Bewegung mit dem Kopf, Fuß, mit der linken bzw. rechten Hand machen mußten. Damit nimmt Thomascik Ideen der modernen rhythmischen Gymnastik voraus.

Die Mehrstimmigkeit ist für Thomascik eine grundsätzliche Forderung des Liedgesanges. In seinem Kirchspielschor geht er im allgemeinen bis zur Vier-, in einem Falle sogar bis zur Achtstimmigkeit.

Für die Verwirklichung dieser Ideen verlangte Thomascik ein einheitliches Zusammenwirken der Vertreter der Pädagogik und Gesangstechnik, da sonst die guten Bestrebungen nur „vereinzelt es totes Außenwerk“ bleiben würden. In seinem Kirchspiel wurde die Einheitlichkeit der Ausbildung und des Liedmaterials dadurch gewahrt, daß Thomascik auf Konferenzen die Lieder mit den Lehrern nach ihrer technischen und gesanglichen Seite ausführlich bearbeitete.

Es ist geradezu erstaunlich, wie es Thomascik verstand, das ganze Leben seines Kirchspiels mit Gesang zu durchdringen. So berichten namhafte Musiker und Pädagogen, die teilweise auf Veranlassung der Behörden Schwarzstein besuchten, von dem regen musikalischen Leben des Kirchspiels. Das Urteil dieser Männer ist ein uneingeschränktes Lob für die Erfolge und den Wert der Thomascikschen Arbeit. Bei solcher Anerkennung ist der Versuch Thomasciks begreiflich, seine Methode auch über die Grenze seines Kirchspiels hinaus auszubreiten. Jedoch darf nicht unerwähnt bleiben, daß er diesen letzten Versuch erst auf Grund einer Aufforderung von seiten der Behörden unternahm.

Mit dieser weiteren Verbreitung der Zahlennote entbrannte ein immer größerer Methodenstreit, der schließlich zur Zurückdrängung des Thomascikschen Systems führte. Dieser beklagte sich darüber, daß „die Wurzeln, welche die geistige Pflanzung in meiner Gemeinde nach außen hin schlagen will, immer von neuem beschnitten“ würden.

Es muß angesichts der Bedeutung Thomasciks als bedauerlich erscheinen, daß seine Methode nicht zu der verdienten Auswirkung kam. Das erklärt sich einmal aus der intellektualistischen Einstellung des Zeitalters wie auch aus der später mit den preußischen Regulativen, deren Befürworter Thomascik war, einsetzenden Reaktion. Trotzdem aber ist Thomascik zweifellos einer der größten, bescheidensten und verantwortungsvollsten Musikpraktiker des 19. Jahrhunderts, in dessen Methodik sich

überall Anknüpfungspunkte an die modernen Forderungen der Musikpädagogik finden.

J. Fr. W. Thomascik: Der Volksgesang. Königsberger Volksschulfreund, Jahrgang 1842. — Die Volksschule als Vermittlerin der rechten allgemeinen Lebensschule. Kbg. Volksfreund 1847. — Zur pädagogischen Begründung eines ABC der allem. elementaren Gesang-Ausübungstechnik. Berlin 1849. — Pädagogische Bedeutung der rechten allem. elementaren Volksgesangbildung. Kbg. Volksschulfreund 1850. — Die neue Schulregulative und ihre Gegner. Königsberg 1860. — Geschichte des allem. pädagogisch-prototypischen Volksgesangbildungssystems. Rastenburg 1873. — C. Wendel: Mittheilungen über das Volksgesangs-Erziehungs-System des Pfarrers Thomascik. Mit einem Vorwort von C. W., Berlin 1851. — Hartung: Praktische Anwendung der Volks-Gesangbildungsordnung von Thomascik. Schulblatt für die Provinz Brandenburg 1850.

Zwei Bildwerke künden von ostpreußischer Musik.

Von Hans Engel.

Wir geben unsern Lesern diesmal eine Bilderbeilage, die auf die Wichtigkeit von Gemälden und andern Darstellungen bildender Kunst als Quelle zur Musikgeschichte, insbesondere auch landschaftlicher Musikgeschichte, hinweisen soll. Vielleicht erhält der eine oder andere Leser dadurch die Anregung, einmal selbst nach solchen bildlichen Quellen zur Ostpreußischen Musikgeschichte Umschau zu halten und sie uns zur Verfügung zu stellen.

Die Bildfolge der musizierenden Engel stammt aus der Lutherkirche zu Insterburg, wo sie seit 1937 auf die Orgelempore im Westen versetzt sind¹⁾. Die mehrfigurigen, hier nicht abgebildeten Szenen stellen dar: David mit der Harfe singt vor Sauls Thron; David mit den Waffen Goliaths und der Harfe kehrt von seinem siegreichen Kampf zurück; David tanzt vor der Bundeslade; Verkündigung an die Hirten. Die Bilder stammen von dem Maler Michael Zeigermann und seinem Gehilfen Hans Menio aus den Jahren 1644—53. Sie sind auf Holztafeln gemalt und in entsprechende Felder der Emporenbrüstung eingelassen. Die Darstellungen sind vielleicht nicht von allerhöchstem, künstlerischem Wert, obwohl die Verkündigungsszene recht eindrucksvoll und lebendig ist. Uns interessiert das Bildwerk aber aus anderm Grunde, weil wir hier ein Bildzeugnis zum ostpreußischen Musizieren in der Mitte des 17. Jahrhunderts vor uns haben. Die Instrumente entsprechen sicherlich denen, welche die Maler selbst in der Musikpraxis gesehen haben. Sie sind auch mit großer Genauigkeit dargestellt. Wir kennen sie, soweit sie nicht mehr leben, neben bildlichen Darstellungen und Museumsstücken aus der Instrumentenkunde, vor allem aus der Instru-

¹⁾ Hinweis und Photos danke ich Herrn Provinzialkonservator Dr. Conrades.

mentenkunde, welche Michael Prätorius, der große Wolffenbütteler Musiker dieser Zeit, in seinem reich illustrierten Werk „De Organographia“ 1619 veröffentlicht hat (Faksimile-Neudruck, Kassel 1929).

Wir sehen ein reiches Instrumentarium von Blas-, Streich- und Zupfinstrumenten. Zunächst zwei singende Engel (1), die aus Chorbüchern ihren Part singen. Auf Bild 2 sehen wir zwei Engel Blockflöten spielen, von denen die eine Flöte offenbar ist ein „Klein Flöttlin / ein Quintadecima, daß ist / zwo Octaven höher als ein Cornett“. Die andere „ein Alt-Flöt / ein Oktav niederer / als die Erste Art“. Auf Bild 3 sehen wir zwei Pommer oder Bomharte, offenbar Sopran und Alt. Auf Bild 4 eine Schalmey und eine Busine. Die Schalmey wird im Gegensatz zu dem Pommer, bei welchen der Spieler offensichtlich wie bei der neueren Oboe nur das Blatt zwischen den Lippen hält, auf die ältere Art geblasen, wobei das ganze Mundstück (pirouette) in den Mund genommen wird, die Lippen bis an den stützenden Becher gepreßt werden und die Mundhöhle mit aufgeblasenen Backen als Windkapsel dient. Die Busine, bei Prätorius Krumbügel oder Trombetta picciola genannt, ist das Diskantinstrument der Familie der Posaunen. Auf Bild 5 sehen wir ein altertümliches Fagott, wie es Prätorius als „Gedact-Chorist-Fagott“ bezeichnet. Daneben ein Regal, das ist ein kleines tragbares Orgelinstrument mit aufschlagenden Zungen. Die Blasebälge werden von einem dritten Engel bedient. Bild 6 zeigt eine Violine. Man beachte die Haltung: das Instrument wird lose gegen das linke Schulterbein gelehnt. Der andere Engel spielt eine Laute mit einem damals sehr altertümlichen runden Corpus. Bild 7 zeigt einen Cellospieler. Interessant ist nicht nur der eigentümlich geschweifte Wirbelkasten, sondern auch, daß das Instrument, dessen mittlere Einbuchtung noch nicht die doppelte S-Einbuchtung des modernen Instrumentes zeigt, schon einen Stachel hat, der sonst erst seit 1689 belegt ist. Das andere Instrument des Bildes ist eine Quinterna, ein gitarrenähnliches Instrument mit dem geschweiften offenen Wirbelkasten der Violine (nach Prätorius Stimmung für das kleinere Instrument f, h, d', g'). Bild 8 zeigt eine Harfe altertümlicher Form mit wenigen acht Saiten und ein Clavichord. Der spielende Engel greift auch mit dem Daumen, was sonst noch nicht üblich ist. Der untere Teil der Tasten stellt vielleicht die sogenannte „kurze Oktave“ dar. Man sieht, daß die Tastenfolge nicht mit den üblichen zwei bis drei schwarzen Tasten in der Oktave beginnt, sondern fünf schwarze Tasten mit weißen abwechseln läßt.

Die Zusammenstellung der Instrumente läßt den vollen Reichtum der Besetzungsmöglichkeiten des 18. Jahrhunderts erkennen.

Es musizieren zusammen:

Singstimmen: 2 Soprane od. Sopran und Alt

Instrumente:

Blasinstrumente: 2 Blockflöten
2 Pommer
1 Schalmei
1 Fagott
1 Diskantposaune

Streich- und Zupfinstrumente:
1 Violine 1 Cello
1 Quinterne
1 Harfe

Dazu Tasteninstrumente:
1 Clavichord
1 Regal

Das gibt ein sehr buntes „Orchester“, wie es die Barockzeit liebt, bei dem hier der hohe, helle Klang mit 8 und 4 Fußinstrumenten vorherrscht, vielleicht unbeabsichtigt, vielleicht aber auch von der Vorstellung des himmlischen Engelskonzertes gelenkt.

Verteilt über die einzelnen Tafeln stehen die folgenden Verse:

So oft wir geistlich lieder singn
So oft die Engl im Himmel springn
Ihr Lautn, Violen lassen klingn,
Schaw an, o Christ, der Music, krafft
Vom Saul den Trawrgeist bald weg schafft
mit gsang vnd klang Israels Frawn,
Saul, David nach dem Sieg empfahn
David im Geist erfrewet hatt
getantzet für der Bundes Lad
Wie wir auff Erden dich Gott lobn
Also die Engel thun darobn
mit Harffen geben die die Ehr
Die Vier vnd zwanzig Eltsten Herr
Die Englein singn mitt frewden schall
Ehr Gott, den Menschen fried vnd gfall.

Das zweite Bild, das wir heute unsern Lesern bieten, ist ein Ölgemälde der Städtischen Kunstsammlungen Königsbergs, das man betiteln könnte „Patriziertanz“ oder auch „Geschlechtertanz in einem Danziger Patrizierhaus“. Es ist gemalt von Anton Möller, geboren um 1563 in Königsberg als Sohn des Hofwundarztes und Hofbarbiere von Herzog Albrecht und Albrecht Friedrich von Preußen. Er siedelte 1586–87 nach Danzig über und starb 1611 in Danzig. Unser Bild muß um 1596 entstanden sein, wie aus einer 1596 datierten Zeichnung, einem Entwurf zur Bemalung eines Cembalos, zu schließen ist, aus der Teile zu unserm Bild benutzt wurden²⁾.

Das Bild gehört zu einem der wenigen aufschlußreichen Tanzdarstellungen der Zeit. Es ist in seiner bewegten und lebendigen

²⁾ Freundliche Auskunft von Dr. Zech, wissenschaftl. Assistent der Kunstsammlungen.

Darstellung von hoher Qualität und kulturhistorisch äußerst interessant. Die Stimmung auf dem Bilde ist schon etwas fortgeschritten. Die Galanterie hat, wie wir an einzelnen Paaren im Hintergrund sehen, schon handgreiflichere Formen angenommen, auch dem Alkohol haben einzelne Tänzer reichlich zugesprochen. Getanzt wird offenbar ein bewegter Tanz, das sind die damals gebräuchlichen Pavane und Galliarde. Die Musikanten, die wir noch einmal im Detail geben, sitzen links auf einem Podest. Es sind alles Violenspieler. Es sind hier keine Blasinstrumente verwendet. Die Hochzeitsordnung von 1590 in Danzig bestimmte, daß die großen Instrumente, die Blasinstrumente, allein auf den vornehmsten Kösten gebraucht werden sollten. Die gemeinen Spielleute durften keine Schalmeien und Trompeten verwenden, deren Gebrauch nur den Hofpfeifern vorbehalten war. Heerpauken und Trompeten werden 1590 verboten, „weil auch bei den jungen Gesellen ein neues einreißen wil, daß sie auff Heerpauken fürfielen und mit Trommeten Feldtgeschrei blasen lassen, welches dan kein bürgerlich Freudenspiel ist und anderen Leuten gezimet“. So können denn die Violenspieler auf unserm Bilde entweder „gemeine Spielleute“ sein, oder, weil es ein Fest in vornehmerm Hause ist, wohl auch der Hoffiedler mit Gesellen. Dieser ist, seit 1592, Martin Hinntz, der seit 1595 fünf Gesellen in seinem Dienst haben darf. Auf dem Bild sehen wir den Meister mit vier Gesellen. Sie spielen auswendig, ohne Noten. Der Meister spielt eine Tenorgambe, die in den F-Löchern und in der Form des Corpus, das in rechtem Winkel gegen den Hals läuft, allerdings schon ganz Violinenform hat. Der nächste Geselle spielt das Alt-Instrument, die drei andern Gesellen haben Diskantviolen, zwei von ihnen spielen gerade nicht, der eine trinkt und dem andern wird vom Kellermeister ein Trunk gereicht.

So gibt dieses Bild, im Gegensatz zu den vorhergehenden, einen lebendigen Ausschnitt aus der weltlich-bürgerlichen Musikpflege Ostpreußens.

Die älteste ostpreußische Dorfkirchenorgel.

Von Dr. Herbert K e l l e t a t.

Ostpreußens Kulturraum hat auch auf dem Gebiete des Orgelbaus Beachtliches hervorgebracht. Die wissenschaftliche Untersuchung der Werke und ihrer Meister ist im Gange. Von Adam Gottlieb Casparini und Johann Josua Mosengel, den bedeutendsten Orgelbauern aus der klassischen Zeit des Barock, sind in Ostpreußen einige Werke noch erhalten, von andern nur der Prospekt. Das Innere ging in der Spätzeit infolge der Wandlung des Klangideals der Orgel durch völligen Um- und Neubau ver-

loren oder wurde durch mangelhafte Pflege unbrauchbar. Das Provinzialdenkmalamt (Dr. Conrades) veranlaßt in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar (Prof. Engel, Dr. Kelle-
tat) die Wiederherstellung alter Orgeln. Zur Zeit geht die im
Jahre 1681 von David Trahn in Gr. Schwansfeld erbaute Orgel
ihrem Urzustand entgegen¹⁾, wahrscheinlich — dem bisherigen
Stande der Forschung nach — die älteste noch erhaltene Dorf-
kirchenorgel Ostpreußens. Ihr wechselvolles Schicksal sei hier
skizziert:

Daß der Erbauer David Trahn hieß, der das Werk 1681 voll-
endete, erfahren wir nicht durch handschriftliche Überlieferung,
sondern durch Studien an Windladen und Pfeifwerk. Die Dis-
position muß gelautet haben:

Prinzipal 4' im Prospekt	Superoctav 2'
Bourdon 8'	Nasat 1 ¹ / ₂ '
Flauto 8'	Terz 1 ³ / ₅ '
Flauto 4'	Mixtur 3 fach
Gedacktquinte 3'	Dulzian 16'

1805 wird eine größere Reparatur nötig. Hier beginnen Auf-
zeichnungen in den Kirchenakten. Schon früher ist am Inneren
geändert worden, denn der Orgelbauer S c h e r w e i t, „der sich
nach mehrjährigem vergeblichen Hin- und Herreisen endlich die
Reparatur erschlich²⁾“, legt seinem Kostenanschlag folgende
Disposition zugrunde:

Prinzipal 4'	Discantflöte 8'	
Bourdon 16'	Quinte 3'	Mixtur 3 fach
Flöte 8'	Octave 2'	
Flauto major 8'	Nasatquint 1 ¹ / ₂ '	
Flauto minor 4'	Terz 1 ³ / ₅ '	

Scherweit muß aber eine andere Disposition vorgefunden
haben, von der sich folgende Reste an dem ursprünglichen Spiel-
schrank nach mühsamer Untersuchung noch feststellen ließen:

Octavenbaß	Mixtura	
Nasat Quint	B . . . Quint	
Superoctav	Flöte	Quint
F	Principal	
Bourdon		

Er mag über ein Jahr repariert haben, jedenfalls nahm er sich
Zeit. „Ich habe eine Arbeit bezahlt, die noch nicht fertig ist“,
klagt Pfarrer Schulz³⁾, und weiter berichtet die Chronik: Scher-
weit „eilte in die Nachbarschaft zu anderweitigen Arbeiten“. Es

¹⁾ durch E. Kemper u. Sohn, Lübeck-Bartenstein.

²⁾ Kirchenakten von 1805, in einem Brief des Schwansfelder Pfarrers
Schulz.

³⁾ Brief des Pfarrers Schulz 1855.

ist anzunehmen, daß die Scherweitsche Reparatur nicht genügte. Die Orgel wurde gleich danach „schadhaft, er versprach sie auszubessern. Er kam nicht“. Den Rest der Reparaturkosten holte er sich nicht, wie verabredet, ab, sondern klagte beim Oberlandesgericht. Pfarrer Schulz konnte den Termin — Sonnabend vor Palmsonntag — „durchaus nicht einhalten, weil bei diesem Fest und der Marterwoche jeder Prediger bey der Gemeinde bleiben muß. Und dann der unfahrbare Weg und die große Futternoth machten die Reise von mehr als 9 Meilen unmöglich“.

1855 reichte der Orgelbauer Ostermeyer einen „Kostenschlag und Contract“ ein zum Bau einer neuen Orgel, denn „er fand bald, daß dieselbe (die alte Orgel) nicht mehr dauerhaft repariert werden könne“. Er findet größtenteils aufgeleimte Holzpfeifen, schlechte und schwache Zinnpfeifen, und undichte Windladen, schadhafte Windkanäle und den Belag der Klaviatur abgefallen vor⁴⁾.

Das Orgelgehäuse will er bei Verlegung der Klaviatur und Mechanik von der Rückseite an die Prospektseite verlegen, außerdem dem Ganzen einen neuen Anstrich geben. Ostermeyer wollte nach folgender Disposition bauen:

(Man.)	(Ped.)	
Prinzipal 4'	Subbaß 16'	
Quinte 2 $\frac{2}{3}$ '	Octavbaß 8'	Glockenstern
Octave 2'	Nachthorn 4'	
Mixtur 3 fach		
Bourdun 8'		
Jula 8'		
Waldflöte 4'		

„Das Pedal steht hinter dem Manual in einem besonderen Verschlag“.

Dieser Vorschlag kam nur teilweise zur Ausführung. Immerhin veränderte er gründlich Inneres und Äußeres. Der Anstrich überdeckte die ursprüngliche Bemalung (Engelköpfe u. a.), die bei den Restaurierungsarbeiten wieder zum Vorschein kamen. Aus dem Jahre 1858 stammen die „Schilder für die Registerbezeichnung“ aus Leder, die der Buchbindermeister Brandt aus Bartenstein an beiden Seiten des neuen Spielschranks anleimte.

50 Jahre später wäre die Orgel von Carl Nowack beinahe gänzlich verändert worden. Die Aliquote Terz und Quint sollten „ihres kreischenden Tones wegen“ durch Gamba 8' und Salicional 8' ersetzt werden.

Glücklicherweise kommt weder die von Nowack als auch die vom Orgelbausachverständigen R. Lichey aus Königsberg aufgestellte Disposition (ein 16', fünf 8', zwei 4', Progressiv 2 $\frac{2}{3}$ ', kein 2'!) nicht zur Ausführung. Noch schlimmer wäre es dem Werk ergangen, wenn „ein gewisser F. Nieswand“, der vorher

⁴⁾ Seit 1852 war die Orgel nicht mehr spielbar.

eine Sargtischlerei betrieben hatte, dann bei Nowack gearbeitet und von diesem entlassen wurde, den Auftrag erhalten hätte. Sein Kostenanschlag, der den Tiefstand des damaligen Orgelbaus dokumentiert, schließt: „ich führe sämtliche Arbeiten persönlich aus und garantiere für Funktion der Orgel soviel Jahre, wie der Gemeindegemeinderat wünscht, denn ich bin über meine Arbeiten sicher.“ Über solche Prahlerei wurde der Gemeindegemeinderat mißtrauisch. Auch der Orgelbauer Wittek aus Elbing, der zwei bis drei Register durch Sub- und Superoctavkoppeln einsparen wollte und das Säuselregister Aeoline 8' einzubauen gedachte, hatte das Nachsehen.

Statt dessen wurde das Orgelwerk unter Denkmalschutz gestellt. Baugeschichtliche und klanggeschichtliche Untersuchungen lieferten die Grundlagen zu einer umfassenden Wiederherstellung des Urzustandes und damit zur Erhaltung eines schönen Denkmals ostpreußischer Orgelbaukunst und Frömmigkeitsgeschichte.

Friedrich Wilhelm Markull, eine Danziger Musikerpersönlichkeit.

Von Alexander Wieck.

Aus dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität.

Unzweifelhaft einer der interessantesten ostdeutschen Musiker ist Friedrich Wilhelm Markull. Am 17. Februar 1816 in Reichenbach bei Elbing als Sohn eines Kantors und Organisten geboren, erhielt er schon frühzeitig durch seinen Vater und den Organisten Karl Kloß musikalischen Unterricht, kam dann zu dem berühmten Christian Urban in die Lehre, der ihn hauptsächlich zu eigenem Schaffen anregte. 1833 ging er zur Vervollkommnung seiner Studien nach Dessau zu dem Herzoglich Dessauischen Hofkapellmeister Friedrich Schneider, dessen Schüler er sich von jetzt ab mit Stolz nennt. 2 Jahre blieb er dort, kam dann nach Elbing zurück, um sich als Musiklehrer niederzulassen, als ein Umstand eintrat, der für sein ganzes Leben von entscheidender Bedeutung sein sollte. 1836 wurde in Danzig die erste Organistenstelle an St. Marien frei und u. a. bewarb sich auch Markull in einem Gesuch an den Rat um diese Stelle¹⁾. In diesem Schreiben erklärt er sich auch zum Probespiel bereit. Trotz mehrerer Bewerber wurde er sofort eingestellt, und zwar mit einem Gehalt von 150 Rthlr. jährlich und freier Wohnung.

Gehen wir zunächst seiner Tätigkeit an St. Marien nach. Markull wurde schon am 6. Juli 1838 wegen mehrerer Dienstver-

¹⁾ Staatsarchiv Danzig 78, 25, 205 Blatt 124 vom 31. Juli 1836.

gehen gekündigt — u. a. hatte er während der Predigt auf der Orgel Zigarren geraucht —. Nach einer entsprechenden Entschuldigung wurde die Kündigung zurückgezogen. Bei den von seinen Lehrern übernommenen kompositorischen Anregungen, dazu der Tätigkeit an seiner „schönen großen Orgel“ waren kirchenmusikalische Schöpfungen eine selbstverständliche Folge. Neben einer großen Anzahl von Orgelkompositionen, die im einzelnen aufzuführen hier nicht der Platz ist, entstanden in den Jahren 1845 und 1847 seine Oratorien „Johannes der Täufer“ und „Das Gedächtnis der Entschlafenen“ — letzteres wurde 1848 in Danzig uraufgeführt und erregte Spohrs Aufmerksamkeit, so daß er es 1856 in Kassel aufführen ließ. Zu einer Aufführung in Berlin, die er selbst leiten sollte, erbat Markull sich vom Kirchenkollegium am 7. Januar 1848 einen Urlaub von 10 Tagen²⁾. Seine geliebte Orgel verließ Markull trotz anderweitiger Überlastung sein ganzes Leben lang nicht mehr. Bezeichnend für seine Anspruchslosigkeit ist, daß er erst im Jahre 1863, also nach einer 26jährigen Tätigkeit um Aufbesserung seines Gehaltes bittet³⁾. Aus seinem Gesuch erfahren wir weiter, daß er eine bedeutende Stellung am Rhein ausgeschlagen hat, um in Danzig zu bleiben. In der Beantwortung dieses Gesuches erkennt man seine Verdienste um St. Marien voll an, sieht sich aber außerstande, die gewünschte Zulage von 100 Rthlr. zu zahlen, Markull muß sich mit der Hälfte seiner Forderung begnügen. 1886, anlässlich seiner 50 jährigen Tätigkeit an Danzigs größter Kirche wurden ihm mannigfaltige Ehrungen zuteil, u. a. auch eine Gehaltszulage von 300 Mark jährlich⁴⁾, denen der Rat der Stadt Danzig am 28. Jan. 1887 von sich aus 300 Mark jährlich zulegte. Lange konnte sich Markull dieser verdienten Ehrung nicht mehr erfreuen, denn am 30. April 1887 raffte ihn der Tod nach kurzem Krankenlager hinweg.

Erwähnt habe ich schon, daß Markull eine vielbeschäftigte Persönlichkeit war. So gab er Privatunterricht in Klavier- und Orgelspiel sowie in der Kompositionslehre, war gleichzeitig Gesangslehrer am Städtischen Gymnasium und auf dem Gebiet der Kammermusik war er der Reformator eines geregelten Konzertlebens, das nach dem Tode Reichels ganz einzuschlafen drohte. Daneben war er Leiter der Singakademie, und zwar von 1838 bis 1842 stellvertretender und von 1843 bis 1858 ordentlicher Direktor, hatte also auch genügend Gelegenheit, seine Fähigkeiten als Dirigent unter Beweis zu stellen. Hier wagte er die Aufführung größerer Werke, z. B. der Oratorien Paulus, Elias (Mendelssohn), die letzten Dinge (Spohr) und seiner eigenen Komposition „Das Gedächtnis der Entschlafenen“. Gewöhnlich konnte man in den Kritiken

2) Staatsarchiv Danzig 78, 25, 205 Blatt 155 vom 7. Jan. 1848.

3) Staatsarchiv Danzig 78, 25, 205 Blatt 175/176.

4) Staatsarchiv Danzig 78, 25, 205 Anhang ohne Blattangabe 1886.

des „Danziger Dampfbootes“ über Aufführungen dieser Art unter Markulls Leitung anerkennende Worte lesen⁵⁾). So schrieb z. B. das „Dampfboot“ nach der Aufführung eines geistlichen Konzertes am 27. März 1845: Die Chöre seien fest einstudiert, exakt und ausdrucksvoll gesungen gewesen und der Gesangverein entfalte sich unter Markull zu einer immer schöneren Blüte. 1858 erfolgte eine nochmalige Aufführung seines Oratoriums „Das Gedächtnis der Entschlafenen“, das eine überschwengliche Kritik erhielt und über alle ähnlichen Kompositionen gestellt wurde. In einem Nachruf des Danziger Männergesangsvereins⁶⁾ heißt es: „Mit größter Dankbarkeit müssen wir anerkennen, daß er uns die ersten Aufführungen seiner größeren Compositionen für Männerchor anvertraute, daß er uns aus dem Schatz seiner Compositionen eine Reihe wertvoller Chöre widmete . . .“

Seine vielseitige Begabung führte Markull schon frühzeitig zum Theater. Drei Opern waren die Produkte seiner Leidenschaft für das Theater, und zwar „Maja und Alpino, oder die bezauberte Rose“, „Der König von Zion“ und „Das Walpurgisfest“, 1843 bzw. 1850 und 1855 in Danzig uraufgeführt. Gehen wir kurz auf die Kritik eines dieser Werke, die wir im „Danziger Dampfboot“ finden, ein, und zwar wählen wir die Kritik zu „Maja und Alpino“ nach der Uraufführung am 23. Dez. 1843: „Danzig hat sich hier mal eine in seinen Mauern komponierte Oper vorführen und gefallen lassen! Markull versteht es, Opern zu schreiben. Der Text der Oper ist eine nette Verheißung von dem, was die Musik erfüllt. Wir wissen nicht, wo man mehr reizende und doch angemessenere Melodien fände, als in seiner ‚bezauberten Rose‘. Es gefällt nicht Einzelnes besonders, der Oper muß durchgängige Wahrheit und Schönheit zugesprochen werden. Die Musik läßt ein Gefühl des Mangels gar nicht aufkommen. Der Komponist kennt die geheimsten Kräfte seiner Instrumente und weiß sie zu beschwören. Alle fügen sich ineinander und doch hat jedes freie Bewegung. Jedes darf seinen Zauber entfalten und doch bei aller Mannigfaltigkeit weben sie sich zu einem harmonischen Ganzen. Hieraus erklärt sich der Eifer, mit dem die Musiker sich bemühten. Jeder fühlte, daß er ein notwendiges Glied in dem Ensemble, daß sein Instrument richtig und wichtig beteiligt sei bei dem Gelingen des Ganzen. So erhielten dann die Singstimmen diesen lebendigen Hintergrund, aus dem sie sich besonders anziehend abhoben.“ Eine speziellere Beschäftigung mit den Opern Markulls, die sich handschriftlich im Theaterarchiv erhalten haben, gab uns Gelegenheit, seinen Stil näher kennenzulernen. Demnach kann man seiner Musik starke Einflüsse C. M. v. Webers in sei-

⁵⁾ Kurt Siebenfreund: 100 Jahre Danziger Singakademie 1818—1917. Denkschrift zur Feier des 100jährigen Bestehens der Danziger Singakademie (E. V.) Danziger Stadtbibliothek Od. 22 242 a. Seite 18/19.

⁶⁾ Danziger Zeitung vom 2. Mai 1887 (Todesanzeige).

ner Instrumentierung, Finales usw. nicht absprechen, während die Melodien denen des Juden Mendelssohn an Lieblichkeit nichts nachgeben. In dieser Beziehung muß ihn der Stoff zu seinem Walpurgisfest besonders angezogen haben, das textlich starke Einflüsse von Webers „Freischütz“, Mendelssohns „Sommernachts Traum“ und, wenn man aufs Schauspiel zurückgreift, Schillers „Wallensteins Lager“ aufweist.

Damit aber nicht genug, Markull entwickelte auch auf schriftstellerischem Gebiet eine umfassende Tätigkeit: man kann sagen, daß durch ihn erst regelmäßige kritische Betrachtungen der Oper auf unserem Theater aufkommen und durch ihn erst zu dem wurden, was Kritiken sein sollten: objektive Betrachtungen mit sittlichem Ernst und trefflicher Beobachtungsgabe angestellt, dazu ohne Scheu vor Lob und Tadel. Es ist erstaunlich, daß ein so junger Musiker wie Markull in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre schon die maßgebende Persönlichkeit in der Beurteilung von Theaterfragen werden konnte. Wir wollen hier kurz zwei Kritiken herausgreifen, um das Vorgesagte zu erhärten. Anläßlich des Gastspiels der Mad. Spatzer-Gentiluomo im Frühjahr 1844 kritisiert er eine Vorstellung der „Norma“ Bellinis (28. April) im „Dampfboot“: „Mad. Spatzer-Gentiluomo ist eine vollendete Gesangskünstlerin aus italienischer Schule, ihre Virtuosität in Koloraturen aller Art, in diatonischen und chromatischen Gängen, in Trillern usw. ist überraschend. Ihre Stimme ist weich und edel, von ganz besonders schönem, vollem Klang in den mittleren und tiefen Tönen. Der Unterschied zwischen der Norma der Schröder-Devrient und der der Gentiluomo ist ungefähr derselbe, wie zwischen einem in großem Stil ausgeführten Gemälde und einer herrlichen Kopie desselben, aber en miniature. Schien die Norma der Devrient ein Wesen höherer Art, voll erhabener Ruhe, voll antiker Größe, gewaltig in ihrem Zürnen, groß im Verzeihen, so gab die Gentiluomo mehr eine moderne Norma, voll verzehrender Leidenschaften, glühend in ihrer Liebe, glühend in ihrem Zorn, aber mehr menschlich im Empfinden überhaupt. Daß diese Auffassung von brillanter Wirkung ist, haben wir an der Darstellung der Mad. Spatzer-Gentiluomo erfahren . . .“

So wie diese Kritiken über Qualitäten einzelner Künstler sachliche Urteile abgeben, so haben sich bis zum Jahre 1855 z. B. alle Kritiken Markulls als objektiv feststellen lassen. Eher war er noch mit seinem Tadel zu gelinde, wenn man zum Vergleich die Kritiken der Allgemeinen Musikalischen Zeitung heranzieht. In zwei Fällen hat er allerdings krasse Fehltritte abgegeben, die seiner ganzen Einstellung nach nicht anders erwartet werden konnten. Es handelt sich um die Erstaufführungen von Lortzings „Waffenschmied“ am 13. Januar 1847 und Wagners „Tannhäuser“ am 15. Oktober 1853. Er urteilt über den Waffenschmied: „Die

Musik ist von der leichtesten und schlechtesten Sorte im Ganzen, mithin für viele recht ansprechend, für andere nichtssagend, etwa gleich der ‚Des Teufels Antheil‘ oder der ‚Haimonskinder‘ (Balfe) . . . Czedowsky (Georg) sang recht gut und wußte die Schwächen der Komposition durch ein gewandtes Spiel zu verdecken.“

Was Wagner anbetrifft, so steht Markull mit seiner ablehnenden Haltung ja nicht allein da, er stand im Lager der konservativ-romantischen Richtung.

Wenn wir abschließend Markull in seiner Gesamtheit würdigen wollen, so können wir uns Carl Krebs anschließen, der in den Nachträgen (52. Band) der A. D. B. von ihm sagt: „Markull gehört zu den Künstlern, die in einem kleinen Kreise eine ausgedehnte und segensreiche Tätigkeit entfaltet haben, deren Name und Werke aber über diesen kleinen Kreis hinaus nur wenig bekannt geworden sind.“ Wir können nur hinzusetzen, Markull verdient es, gerade in Danzig, um dessen musikalische Bedeutung er sich durch seine umfassende Tätigkeit die größten Verdienste erworben hatte, durch eine eingehendere Arbeit gewürdigt zu werden.



Mitteilungen.

Mitteilungen der Gesellschaft.

Heft II erscheint nunmehr nach einer langen Pause. Diese Pause war verursacht durch einen aufgetretenen Plan unser Mitteilungsblatt in eine größere kulturelle Zeitschrift aufgehen zu lassen. Nachdem dieser Plan nun nicht verwirklicht werden konnte, wird unser Mitteilungsblatt nunmehr weitergeführt. Wir hoffen, daß das vorliegende Heft in seiner Reichhaltigkeit den Beifall unserer Mitglieder und Leser findet. Wir bitten aber unsere Mitglieder, selbst tätigen Anteil an der Ausgestaltung unseres Mitteilungsblattes zu nehmen, indem sie uns alles was für unsere Zeitschrift überhaupt in Betracht kommt zur Verfügung stellen, sowohl Mitteilungen, welche die Musikgeschichte Ostpreußens als auch solche, welche das gegenwärtige Musikleben und die Volksmusik Ostpreußens betreffen. Auch für Übersendungen von Programmen aller Art sind wir dankbar. Wir beabsichtigen hier eine Sammelstelle sämtlicher Programme musikalischer Aufführungen in Ostpreußen zu errichten. Auch für jeden anderen Vorschlag zur Ausgestaltung unseres Mitteilungsblattes sind wir dankbar.

Wir bitten unsere Mitglieder nach Erhalt dieses Heftes, den Mitgliedsbeitrag (2,— RM.) für 1939 baldigst zu überweisen auf unser Konto 1541 bei der Städtischen Sparkasse 13 Königsberg (Pr), Steindamm 131. Bei Zahlung mittels Postscheck ist der Betrag zu überweisen an die Städtische Sparkasse Königsberg (Pr) Postscheckamt Königsberg (Pr), Postscheckkonto 2042 mit dem Zusatz: für Ostpreußische Musikgesellschaft auf Konto 13/1541.

Wir bitten unsere Mitglieder uns Adressen von solchen Personen anzugeben, die sich für unsere Zeitschrift interessieren würden, und zwar sowohl in Ostpreußen wie im Reich und bitten unsere Mitglieder auch, sich werbend für unsere Zeitschrift einzusetzen.

Mitteilungen aus Mitgliederkreisen.

Unser Mitglied Franz Eduard Wilhelm Reuß, 1. Kapellmeister am Stadttheater Königsberg (Pr), ist zum Staatskapellmeister ernannt worden.

Unserem Mitglied Frau Margarete Schuchmann, Lehrerin für Klavier, Cembalo und Partiturspiel am Hochschulinstitut für Musikerziehung und Kirchenmusik in Königsberg (Pr), ist die Amtsbezeichnung Professor verliehen worden.

Katalog ostpreußischer Musikdenkmale.

Das Musikwissenschaftliche Seminar und Institut für Kirchen- und Schulmusik der Albertus-Universität, Königsberg (Pr), Theaterplatz 5, arbeitet an einer Bestandaufnahme (Katalog) aller Denkmale der Musik in Ostpreußen. Wir bitten alle unsere Leser und Freunde, genanntem Institut alle Mitteilungen und Notizen zukommen lassen zu wollen, die betreffen: Noten (in Druck und Handschrift) in privatem Besitz, entstanden vor 1850, Akten und Nachrichten über ostpreußische und auswärtige Musiker, die hier wirkten, Bildmaterial dazu; Musikinstrumente aller Art, musikalische Volksbräuche, Volksmusik, volkstümliche Notenbücher. Musikerbriefe und -erinnerungen. Zeitungsausschnitte. Für jede Einsendung ist das Seminar dankbar!

Das Erbe Deutscher Musik.

Unter diesem Titel gibt das 1934 gegründete Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung neben der Reihe „Reichsdenkmale“ eine Reihe „Landschaftsdenkmale“ heraus. Mit der Leitung der Landschaftsdenkmale Ostpreußen (Westpreußen und Danzig) ist Universitätsprofessor Dr. Hans Engel betraut. Als Band 1 erscheinen Preußische Festlieder von Stobäus, Albert, Weichmann, Matthäi u. a. für vier bis fünf Stimmen. Es handelt sich um Kompositionen der Dichtungen Simon Dachs, die Prof. J. Müller-Blattau in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Ziesemer, dem Herausgeber der Werke Dachs, ausgewählt und bearbeitet hat. Der Band ist im Druck und wird in Bälde im Bärenreiter-Verlag zu Kassel erscheinen.

Wir hoffen, daß dieser Band besonders in Ostpreußen weitgehendes Interesse finden wird!



Für die Schriftleitung verantwortlich: Universitätsprofessor Dr. Hans Engel. Anschrift: Königsberg (Pr), Musikwissenschaftliches Seminar, Theaterplatz 5.

Unverlangte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Porto beiliegt.

