

01.03.1900

### **Konzert der Singakademie mit dem Filharmonischen und Orchester-Verein.**

Königsberg ist die Stadt, in der man Hochachtung vor dem musikalischen Dilettantentum gewinnen lernt. Freilich kann es seine ärgerlichen Seiten haben, und gerade der Kritiker hat bisweilen Gelegenheit, diese kennen zu lernen. Denn wenn er eigene Anschauungen und eigene Erfahrungen hat, kann seine Meinung unmöglich immer mit den Meinungen solcher, die andere Anschauungen, vielleicht auch andere Erfahrungen haben, übereinstimmen; so erlebt er manchesmal, daß man ihn auf Meinungsverschiedenheiten in nicht immer liebenswürdiger Form glaubt aufmerksam machen zu müssen, ohne ihm doch seine Anschauungen und seine Erfahrungen nehmen zu können. Doch solche Begleiterscheinungen des Dilettantismus gehören zu den Ausnahmen, während gerade in unserer Stadt als Regel eine oft überraschend gründliche Fachbildung zu beobachten ist. Man wird nicht viele deutsche Städte finden, die neben einem guten Berufsorchester zwei so tüchtige und leistungsfähige Dilettanten-Orchestervereine besitzen, wie hier der „vereinigte Filharmonische und Orchester-Verein“ und der „Musik-Verein“; und diese beiden können nicht allein an Ernst und gutem Willen, sondern auch, was doch schließlich ebenso wichtig ist, an absolutem künstlerischem Werte ihrer Leistungen mit manchem geachteten „stehenden“ Orchester rivalisieren.

Der „vereinigte Filharmonische und Orchester-Verein“ hatte sich zu dem gestrigen Konzert der „Singakademie“ mit diesem ausgezeichneten gemischten Chor verbunden und der gemeinsame Leiter der beiden Kunstinstitute, Herr Professor Max Brode, hat mit seinen Scharen ein schönes und vornehmes Programm glanzvoll zur Aufführung gebracht.

Eröffnet wurde der Abend durch ein Werk Beethovens, das nicht gerade zum Kanon seiner regelmäßig im Konzertsaal erscheinenden Schöpfungen gehört, in manchen Einzelheiten sogar schon ein wenig verblaßt ist, aber doch eine große Menge echt Beethovenscher Züge enthält und als Ganzes große Frische und eine bei dem späteren Beethoven nicht gerade häufige Liebenswürdigkeit atmet. Es war die als „Chorfantasie“ bekannte *C-dur*-Fantasie *op. 80* für Klavier, Soli, Chor und Orchester. Es sind nicht nur äußere Gründe, die es nahe legen, dieses Werk als Vorstudie zum dem kolossalen Finale der „Neunten“ zu betrachten. Nicht nur in der Aehnlichkeit der Anlage, als Variationenzyklus, bei dem schließlich Solostimmen und Chor sich mit dem Instrumentalkörper verbinden, zeigen beide Sätze sich nahe verwandt. Noch viel überraschender gibt sich die Verwandtschaft in dem Charakter der beiden Variationen-Themen zu erkennen. Hier wie dort die gleiche Gliederung der ausgedehnten Periode. Das Thema der Fantasie wirkt fast wie eine musikalische Umkehrung der herrlichen, dem Freuden-Hymnus zu Grunde gelegten Kantilene.

Von den einzelnen Teilen des Werkes lassen den Geist und die Größe Beethovens am meisten erkennen: die freie, improvisationsartige Einleitung, die das Klavier allein ausführt, dann der charakteristische, von den Bässen begonnene *C-moll*-Satz, in dem das Orchester sich nach und nach entfaltet, bis zu dem Eintritt des Variationenthemas im Klavier. Von den Variationen selbst sind die naive zweite, wo die Oboen neckisch mit dem Thema spielen, die dritte, in der Klarinetten und Fagotte es ergreifend singen, dann das ausdrucksvolle Andante de Bläser (*As-dur*), das vom Klavier mit Trillern und Arabesken umrankt wird, und der frische Marsch (*F-dur*) am „echtsten“. Prächtig ist dann der Aufbau der drei Gesangsstrofen, deren erste von Solo-Frauenstimmen, die zweite von Männerstimmen vorgetragen werden, während bei der dritten der Chor einfällt und schließlich zu einer breiten Koda führt.

Am Klavier saß Frau Elisabeth Ziese aus Elbing, von der an dieser Stelle schon anlässlich ihrer Mitwirkung in dem Joachim-Mittagskonzert kurz die Rede war. Der vorteilhafte Eindruck, den die Künstlerin aus Beruf – wenn gleich nicht von Beruf – damals als Kammermusik-Spielerin gemacht, wurde durch ihre Leistung als Konzertspielerin durchaus erneut. Wenn man ein Werk bisher nur durch Meister allerersten Ranges, wie d'Albert, Busoni und die Kleeberg, sowie – vor zwanzig Jahren – wiederholt von dem unglücklichen genialen Karl Heymann<sup>1</sup> gehört hat, so legt man

---

<sup>1</sup> Karl Heymann (\* 06.10.1854 Filehne / Posen, † 06.12.1922 Haarlem, NL) „distinguished Dutch pianist, who, till ill-health compelled him to give up“ (*The Musical Times*, Vol. 45, No. 734 (Apr. 1, 1904), pp. 221–226: Artikel über Edward MacDowell, Schüler Heymanns [1879 am Hochschen Konservatorium]) – Referring to MacDowell's piano teacher, *Karl Heymann*, Huneker remarks that Heymann "went quite mad and died young in an asylum." – Lehrer am Hochschen Konservatorium Frankfurt – Komponist von Klavierwerken – German pian-

unwillkürlich einen bedeutenden Maßstab an andere Interpretationen. Aber Frau Zieses Leistung vertrat diesen Maßstab und interessierte durchweg. Die Künstlerin bewies virtuosos Können und reife künstlerische Auffassung, wenn sie auch nicht das hinreißende Temperament Heymanns oder Busonis an den Tag legte. Ihr Ton ist schön und weich, wenngleich ohne den sinnlichen Klangreiz moderner Klaviertechnik und klang am schönsten im Passagenwerk der Einleitung, deren Harmonik viele überaus moderne Einzelheiten enthält.

Ungemein interessant war in der Programmzusammenstellung die Gelegenheit zum unmittelbaren Vergleichen Beethoven'schen und Brahms'schen Vokalsatzes. Wie wenig kümmert sich doch Beethoven um die Feinheiten des dichterischen Ausdrucks, wie rein instrumental führt und frasiert er seine Singstimmen. Ganz anders Brahms. Gewiß, die verfeinerte moderne Technik der Gesangspredikation liegt ihm ferne; allein er hat seine ganz individuelle Deklamationstechnik, und zwar nicht allein in seinen Sologesang-Schöpfungen, sondern ebenso in seinem Chorsatz. Seine Gesangsmelodien sind fast immer aus einer ausdrucksvollen Deklamation der Dichtung heraus erfunden und darin beruht ihre wunderbare Ausdrucksgewalt, die sie bei musikalischer Beherrschung und warmem, poetischem Nachempfinden unfehlbar ausüben.

Nun, in der Stadt, wo man die Liebe und Verehrung für Brahms bis zur Einseitigkeit treibt, kann ich mir versagen, die Schönheiten seines „Schicksalsliedes“ *op.* 54 im Einzelnen zu beleuchten. Die gestrige Aufführung kam an ergreifender Wirkung derjenigen nahe, die vor sechs Jahren bei der Totenfeier für Bülow von Siegfried Ochs dirigiert wurde.

Das Orchester klang in dem *Es-dur*-Satz beinahe transzendental und die Tonschattierungen im Chor, besonders das *pp* mit kleinen Schwellungen, wurden wunderschön ausgeführt. Ungemein ausdrucksvoll kamen die herrlichen Melodien des Satzes zu Gehör. In dem packenden Allegro waren Chor und Orchester von erschütternder Wucht. Die kolossalen Synkopen-Akzente der Bläser wirkten überwältigend. Der Stimmungsgehalt der wunderschönen Schöpfung gelangte so restlos zum Ausdruck, daß man von vorübergehenden kleinen Schwankungen im Chor – kurz vor den sich verlierenden Einzeleinsätzen am Schluß – oder von Zufälligkeiten im Orchester – zu Beginn des *C-dur*-Satzes – kein Aufhebens zu machen braucht. Gegen solche Zufälligkeiten, wie an jener Stelle im Blech, gibt es ohnehin keinen Schutz, und man kann niemandem dafür eine Verantwortung aufbürden.

Den Schluß des Programms bildete Felix Mendelssohns Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley“. Die Geibelsche Operndichtung ist offenbar prädestiniert, Bruchstück zu bleiben, denn als sie endlich einen andern Komponisten fand, hieß er Bruch und sein dramatischer Versuch vermag sich nicht auf der Bühne zu behaupten. Der „Loreley“ von Hans Sommer<sup>2</sup> liegt eine andere, an Julius Wolff anlehende Dichtung zu Grunde. Geibels dramatische Behandlung des rheinischen „elbischen Wesens“ entsprach in vielem sehr glücklich der Eigenart Mendelssohns, so daß das Finale des ersten Aktes – außer dem nur noch ein Winzerchor und ein „Ave Maria“ vollendet sind, – seinen gelungensten Werken zuzuzählen ist. Das Zusammenströmen der Rheingeister gibt ihm Gelegenheit

---

ist; born at Filehne, Posen, Oct. 6, 1854; son of Isaac H. Heymann (1818–1906). He received his early musical education at the Cologne Conservatorium, where he was a pupil of Hiller, Gernsheim, and Breuning, and later studied at Berlin under Friedrich Kiel (in thorough—bass and composition). He had become famous as a pianist when ill health compelled him to retire from the concert stage. In 1872, however, he accompanied Wilhelmj on a tour, and then became musical director at Prague, where he preferred to reside. He later received an appointment as court pianist to the Landgrave of Hesse, and from 1877 to 1880 he was instructor of pianoforte at Dr. Hoch's Conservatorium in Frankfurt-on-the-Main. His principal compositions are a pianoforte concerto; "Elfenspiel"; "Mummenschanz"; and "Phantasiestücke." (<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=698&letter=H>) – Karl was a son of the famous Dutch cantor Isaac Heymann – When Karl Heymann was once playing piano for his teachers at the Frankfurt conservatory, Liszt attended the audition. When Heymann left, one of the gentlemen asked Liszt's opinion. Liszt responded: "Er hat mich ueberlistet!" – seit 1880 nicht mehr aufgetreten.

<sup>2</sup> Hans Sommer (\* 20.7.1837 Braunschweig, † 26.4.1922 ebd.), zunächst als Mathematiker und Physiker tätig, parallel dazu Schüler von Julius Otto Grimm und nach Rückzug aus seinem Beruf (1884) Kompositionsschüler Liszts; dann freischaffender Komponist in Berlin und Weimar. 11.4.1891 UA seiner Oper „Lorelei“, die auch Aufführungen unter Richard Strauss erlebte. Maßgebliche Mitwirkung bei der Gründung der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT) 1903 unter Sommers Vorsitz sowie bei der Gründung der assoziierten ersten deutschen Verwertungsgesellschaft, der Vorgängerorganisation der GEMA.

zu geistreichen Tonmalereien, zu denen er sich sehr einfacher Mittel bedient. Einfach durch Hervorheben der Flöten und Streicherpizzikati vermag er ein sehr anschauliches Bild der aufgeregten Wogen hervorzurufen. In den Klagen des verratenen Mädchens und vor allem in ihrem Schwur an den Strom, dem sie sich verlobt, finden sich schöne Melodien und wuchtige Akzente der Leidenschaft. Andere Partien wirken lahm und undramatisch, oratorienhaft, lassen das Hinreißende zu sehr vermissen. Auch von unangenehmen Trivialitäten ist die Partitur nicht frei, insbesondere im Allegro des Geisterchors, wo der triviale Eindruck der Rhythmik und Deklamation durch das Mitgehen der kleinen Flöten häßlich verstärkt wird. Die Sopranpartie ist eine der heikelsten und undankbarsten, die geschrieben wurden, denn sie verlangt die Wucht und Leidenschaftlichkeit des dramatischen gleichzeitig aber die Höhe des „akuten“ Soprans. Fräulein Marie Berg aus Nürnberg, die ich seit Jahren als eine vornehme Konzertsängerin kenne und schätze, hatte schon in der Generalprobe mit unverkennbarer Indisposition zu kämpfen, die ihr auch im Konzert ein müheloses Entfalten der Stimme unmöglich machte. Daß sie sich dennoch in Ehren und ohne Erlahmen der Kraft bis zum Schluß der überaus anstrengenden Partie zu behaupten wußte – die Höhe hält sich ständig in den oberen Regionen der zweigestrichenen Oktave – verdankt sie ihrer guten und gründlichen Schulung. Vokalisation, Aussprache und vor allem der Vortrag waren uneingeschränkten Lobes würdig. Chor und Orchester waren auch in dem „Loreley“-Fragment ausgezeichnet. Hervorzuheben ist noch, daß auch die Soli in der „Fantasie“ in durchaus angemessener lobenswerter Weise durch Vereinsmitglieder zur Geltung gelangten.