

18. Großes Sinfonie-Konzert der Dresdner Philharmonie

Sonnabend den 1. Februar 1950 im Kaufmännischen Vereinshaus

Einführung

Von Constantin Krebs

Gustav Mahlers „Auferstehungs-Sinfonie“

Die Zweite in C-Moll

Die zweite Mahlersche C-Moll-Sinfonie ist wohl deshalb die meistgeschätzte geworden, weil ihr musikalischer und ihr poetischer Gedankengang am glücklichsten sich einigen, weil nicht — wie in verschiedenen anderen Sinfonien Mahlers, barocke Einfälle den Hörenden fortwährend aus dem natürlichen, rein musikalischen Vorstellungskreis herauswerfen. Mahler schuf sie in glücklichster Stimmung — vielleicht auf dem Zenit seines Lebens...

Am Ostufer des größten Salzkammergutsees, des *Attersees*, liegt ungefähr in der Mitte die Ortschaft *Steinbach*. Ein paar Häusel, von einem Kirchlein oben am Bergeshang beherrscht, blicken über den See. Davor eine breite üppige Wiese als Landzunge, die weit in den See vorstößt. An ihrem Ende stehen ein paar mächtige Eschen. Und mitten drin ein kleines Häuschen (Mahler nannte es das „Schnitzelputzelhäusel“) mit herrlichem Blick auf das Hölleengebirge. Hier schuf Mahler seine zweite und dritte Sinfonie — vier Sommer lang. Hier bekam er die starken Impressionen zu diesen beiden Großwerken. Hier „erwachte ihm Pan“ in seiner Dritten, hier im Anblick des trutzigen Hölleengebirges geistigte sich ihm das „Ewige Gericht“ und das „Auferstehen“ der Zweiten. Er war ganz in seinem Schaffen befangen von den Eindrücken der ihn umgebenden Natur. So suchte er z. B. lange, lange Zeit nach der Rhythmisierung eines Motivs aus dem letzten Satz der 2. Sinfonie. Er fand sie nicht. Auf einem Spaziergang flogen vor

ihm mit Gekreisch ein paar Krähen auf — und in dem Augenblick fiel ihm die langgewünschte Phrase ein. Er war übrigens beim Komponieren des letzten Satzes der Zweiten so erregt und nervös, daß seine Schwestern für seine Gesundheit fürchteten und ihn baten, er möge aufhören zu schreiben.

In einem Brief berichtet Mahler, wie er zu dem Gedanken der „Auferstehungs-sinfonie“ gekommen. Der erste Satz der Zweiten war schon in Leipzig 1888 als alteinstehendes Werk fertiggestellt und „Totenfeier“ benannt. Mahler war sich aber noch nicht klar, ob er diesen Satz zu einer mehrsätzigen Sinfonie ausbauen sollte. Er schreibt darüber:

„Ich trug mich damals lange Zeit mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen und nur die Sorge, man möchte das als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern! Zu dieser Zeit starb *Hans v. Bülow*, und ich wohnte seiner *Totenfeier* hier (in Hamburg) bei. Die Stimmung, in der ich saß und des Heimgegangenen gedachte, war so recht im Geiste des Werkes, das ich damals mit mir herumtrug. Da intonierte der Chor von der Orgel den *Klopstock-Choral* „Auferstehen“! Wie ein Blitz traf mich dies. Und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele! Auf diesen *Blitz* wartet der Schaffende — das ist die „heilige Empfängnis“! —

Gustav Mahler hat seinen Sinfonien kein „Programm“ unterlegt. Seine Musik sollte als „Gleichnis“ verstanden werden, wohl auch „als musikgestaltetes Symbol — doch ohne Worte und ohne poetische Deutung“. Bekanntlich hat aber die Zeit, in der Mahler seine ersten Sinfonien schrieb, für Programmmusik geschwärmt. Die „Ideen“, die durch Liszt und Berlioz in die Tonkunst eingeführt wurden, wirkten sehr stark nach. Man glaubte, daß der neue „Ausdruck“ in der Musik leichter erfaßt werden könne, wenn poetische Vorstellungen ihn stützten. Mahler — der Zeitströmung folgend — hat ebenfalls seinen ersten Sinfonien Ueberschriften gegeben, die er aber später selbst weggestrichen hat. Als seine Zweite in *Dresden* in einem Privatkreis zum ersten Male vorgeführt wurde, verfaßte er — dem Drängen seiner Freunde nachgebend — als Einführung in die Tonwelt seiner so neuartigen Sinfonie einen dichterischen Entwurf, in dem er in Worten zu umschreiben versuchte, was ihm als Ideengehalt der Klänge vorgeschwebt. Dieser Entwurf, 1902 in einer kleinen Auflage nur für die Freunde Mahlers bestimmt, kennzeichnet so stark die Phantasie des Komponisten, daß man sie — ohne die Sinfonie als „Programmmusik“ anzusprechen zu wollen — getrost als *Einführung in das großgeartete Werk* gelten lassen kann. Sie sei in diesem Sinne nachstehend wiedergegeben.

★

„Die Totenfeier“

„*Erster Satz*: Wir stehen am Sarge eines geliebten Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Lieben und Wollen zieht noch einmal, zum letztenmal, an unserem geistigen Auge vorüber. Und nun, in diesem ernstesten und tiefsten erschütternden Augenblick, wo wir alles Verwirrende und Heranziehende des Alltags abstreifen, greift eine furchtbar ernste Stimme in unser Herz, die wir im betäubenden Treiben des Tages überhören: Was nun? — Was ist dies Leben und dieser Tod? Gibt es für uns eine Fortdauer? Ist dies alles nur ein wüster Traum oder hat dies Leben und dieser Tod einen Sinn? — Und diese Fragen müssen wir beantworten.

Das Intermezzo

Die nächsten drei Sätze sind als *Intermezzo* gedacht.

2. *Andante*: Ein seliger Augenblick aus dem Leben dieses teuren Toten und eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld.

3. *Scherzo*: Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner bemächtigt. Er blickt in das Gefühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn

den festen Halt, den allein die Liebe gibt. *Er verzweifelt an sich und an Gott*. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung.

4. *Urlicht* (Altsolo). Die rührende *Stimme des naiven Glaubens* tönt an unser Ohr: Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! „Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewige Leben!“

Die Auferstehung

Fünfter Satz: Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen und in der Stimmung am Ende des ersten Satzes. Es ertönt die Stimme des Rufers in der Wüste: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen — das jüngste Gericht kündigt sich an und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen. Die Erde bebt, die Gräber springen auf, die Toten erheben sich und schreiten in endlosem Zuge dahin. Die Großen und die Kleinen, die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen, alle ziehen dahin. Der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr, immer furchtbarer schreitet es daher, alle Sinne vergehen uns, alles Bewußtsein schwindet uns bei Herannahen des Ewigen Gerichts.

Der „*Große Appell*“ ertönt — die *Trompeten der Apokalypse rufen!* Mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens. — Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: „*Auferstehen, ja auferstehen wirst du!*“ Du erschauerst — da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz — alles ist stille und selig! — Und siehe da! Es ist kein Gericht... es ist kein Sünder, kein Gerechter, kein Großer und kein Kleiner, es ist nicht Strafe und nicht Lohn! — Ein *allmächtiges Liebesgefühl* durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein!“ —

★

Mahler hat diese dichterische Paraphrase seiner Schöpfung später mit aller Entschiedenheit aus der Öffentlichkeit zurückgezogen, um nur ja nicht eine Handhabe dafür zu bieten, daß seine Komposition als *Programmmusik* aufgefaßt werden könnte. Tatsächlich ist auch dieser Druck gänzlich aus der Mahler-Literatur verschwunden und unbekannt. Das hier gleichsam unterlegte Programm soll denn auch nur als solches bewertet werden. Denn auch *ohne* dieses „Mahlersche Programm“ läge der programmatische Gedanke des Werkes ziemlich klar.

Als „Totenfeier“ war der erste Satz bereits 1888 konzipiert; in der endgültigen Fassung von 1894 mag er gedanklich mehr ein Werden und Ringen darstellen. Von Erinnerungen an Kindheitstage, vielleicht aber auch vom Gefühl innerer Sicherheit und seelischer Gelöstheit spricht dann das entzückende *Andante*. Dem drauffolgenden *Scherzo* liegt das Bild des den Fischen predigenden heiligen Antonius zugrunde (Mahler spricht vom „Rufer in der Wüste“): für besseres Wissen und Verstehen hat die Welt leichtfertige Ohren. Die Melancholie des Liedes „Urlicht“ (aus „Des Knaben Wunderhorn“) übernimmt den Verzagenden. Bevor aber seinem Zu-Gott-Wollen Erfüllung wird, hat er selbst Schrecken und Prüfungen des letzten Gerichtes zu bestehen: dann erst wird er der Gnade und Herrlichkeiten des „Auferstehens“ teilhaftig.

Daß Mahler dem bildlich Klaren dieses Gedankenganges musikalisch so eindrücklich zu folgen versteht, gibt dem Werke in der Reihe seiner Sinfonien eine Ausnahmestellung. Daß es ihm hier gelang, Sätze von einem absolut musikalischen Werte zu schaffen, Sätze, die ohne jegliche Deutung für sich bestehen können, macht das Werk doppelt wertvoll und läßt Mahlers Wunsch begreiflich erscheinen, als *absoluter*, nicht als Programm-Musiker in seinen Sinfonien genommen zu werden. Allerdings — der letzte Satz kann nicht rein musikalisch betrachtet werden. Das Programm ergibt sich schon aus dem gesungenen Wort.

*

Mahlers *Kompositions-Technik*. Das Instrumentale ist in diesem Werke von be- zwingender Größe. Seine Kunst, aus dem Zusammenspiel der verschiedenartigsten Instrumente die absonderlichsten Klangwirkungen herauszuholen, treibt manchmal die merkwürdigsten Blüten. Aber immer bleibt sie vornehm im z. T. geradezu berückendem Klangzauber (*Andante*). Gewaltig wird sie jedoch dann, wenn Mahler nach dem sinnig einfachen Altsolo („Urlicht“, wie es Mahler kurz überschreibt) im letzten Satz in einer alles überbietenden Steigerung zum Hymnus



Willy Steffen

von der Auferstehung aller Toten kommt. Es ist als ob die ganze Welt in Bewegung käme. Allenthalben brechen Stimmen hervor und vereinigen sich zu einem immer gewaltiger aufbrausenden Jubelgesang, bis schließlich der machtvolle Chor, das strahlende, hochgepanzerte Orchester, dazu zwei triumphierende Solo-Stimmen, unter Glockengeläut in rauschender wogender Pracht sich emportürmen zu einem einzigen überwältigenden Riesen-Choral: „Aufersteh, ja auferstehen wirst du!“ Diese ganz ungeheuer packende, musikalische Schilderung gehört in ihrer hinreißenden Wucht und ehernen Kraft zu dem Erhabensten, was die tondichterische Literatur besitzt. Hier ist Mahlers heißem Bemühen, das Wunderbare, Unfaßliche, jenseits der Welt der Vorstellung Liegende im Klangbild zu erfassen, wirkliches Gelingen beschieden gewesen. — Niemand wird sich dem unmittelbaren, fast beklemmenden Eindruck dieser Schlußszene zu entziehen vermögen.

Die Texte der Sinfonie

Das Urlicht

(Aus „Des Knaben Wunderhorn“)

„O Röschen rot!
Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Ja, lieber möcht ich im Himmel sein!“
„Da kam ich auf einen breiten Weg;
Da kam ein Englein und wollt' mich abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen;
Ich bin ein Gott, und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!“

*

Die Auferstehung

(„Ode“ von Klopstock)

„Auferstehen, ja auferstehen
Wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
Wird, der dich rief, dir geben.
Wieder aufzublühn wirst du gesät.
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben.“

(Von dem Komponisten selbst gedichtet)

„O glaube, mein Herz,
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist ja dein, was du gesehnt,
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube, du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten,
Was entstanden ist, das muß vergehen,
Was vergangen, auferstehen!

Hör auf zu leben!
Bereite dich,
Bereite dich zu leben!

O Schmerz, du Alldurchdringer,
Dir bin ich entrungen!
O Tod, du Allbezwinger,
Nun bist du bezwungen,
Mit Flügeln, die ich mir errungen
In heißem Liebesstreben
Werd ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Licht gedrungen!
Sterben werd ich, um zu leben.
Auferstehn, ja auferstehn wirst du
Mein Herz in einem Nu!
Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen.“

*

Vivaldis „Concerto grosso“

in D-Moll für 2 Violinen, Cello und Streichorchester. Op. 3, Nr. 11

Antonio Vivaldi — sie nannten ihn seiner roten Haare wegen „il prette rosso“ (der rote Priester). Er war Geistlicher, Direktor eines „Mädchenkonservatoriums“ in Venedig, wo er 1680 geboren wurde und auch 1743 starb. Seine zahlreichen Konzertwerke haben auf Sebastian Bach besonders anregend gewirkt. Auch Händel lernte von ihm. Man kann ihn in gewissem Sinne als den *Vater des „Concerto grosso“* ansprechen.

Der Ausdruck „Concerto grosso“ bedeutet die Verwendung *aller* Instrumente zu gleicher Zeit in *einem* Konzert (entsprechend dem heutigen „Tutti“), in dem noch eine Gruppe mehrerer konzertierender Instrumente (das Concertino) auftritt. Seit Vivaldi ist die *dreisätzige Anlage* des „Konzerts“ typisch: 1. Allegro in Rondoform, 2. liedmäßiger Mittelsatz, 3. Schlußallegro. Das erste Allegro wurde von ihm in der bis in die Zeit Mozarts üblichen refrainartigen Form ausgebildet; das Tutti kehrt wie ein Rondothema (aber stets transponiert und erst zum Schluß in der Hauptart) wieder. Der dritte Satz trägt meist Gigue- und Couranten-Charakter.

Wie schon erwähnt, hat sich Bach stark für Vivaldi interessiert. Er bearbeitete mehrere seiner Violin-Konzerte für Klavier und Orgel. Auch das *D-Moll-Concerto grosso* des alten Venezianers wurde von dem großen Thomaskantor für Orgel umgesetzt. Jahrelang schrieb man dieses

„Orgelkonzert“ Bachs Sohn *Friedemann* zu. Und es ist im Laufe der Jahrzehnte unter dieser Flagge berühmt geworden. Der Breslauer Musikgelehrte Max Schneider hat jedoch im Bach-Jahrbuch nachgewiesen, daß es keine Schöpfung Friedemanns, sondern die von seinem Vater Johann Sebastian ausgeführte Bearbeitung des Vivaldischen Concerto grosso in D-Moll ist, daß es also Friedemann Bach, aus Not oder Willensschwäche, fälschlicherweise als sein eigenes Werk in Anspruch genommen hat — übrigens bei diesem begabtesten, aber auch energielosesten der Bach-Söhne nicht der einzige Fall.

Wir werden das von Vivaldi stammende *Urbild des Konzerts*, das mit 2 Soloviolen, einem Solocello, einem Streichchor von ersten und zweiten Geigen und ersten und zweiten Bratschen besetzt ist, in dem Sinfonie-Konzert zu hören bekommen. Es hat außerordentlich viel Konzertante und feinste Haltung. Vivaldis grandiose, gedrungene, schon von einem Bach bestaunte Streicherarchitektur lebt da auf. In seinem Orgelpunkt-Maestoso, in der majestätischen Kraft der Ecksätze, in dem wunderbar innigen und weitgespannten Largo (dieses berühmte „Siziliano“ mit der über der abgedämpften Fülle der begleitenden Harmonie schwebenden deklamierenden Geige) gehört das Concerto grosso in D-Moll zu den wertvollsten Schöpfungen dieser so reichen Tonart.

Vortrags-Ordnung

1. Concerto grosso D-Moll, op. 3, Nr. 11 Antonio Vivaldi

für Streichorchester mit 2 Soloviolenen und Violoncell obligat

Allegro — Largo — Allegro

(Solisten: Die Herren Konzertmeister Simon Goldberg, Karl Korn und Hermann Busch, sämtlich aus Dresden)

2. Arie für Mezzosopran aus dem Oratorium „Samson“: „O Herr, erhör' mein Flehn“ . G. Fr. Händel

(Gesungen von Frau Emmy Senff-Thieß von der Städt. Oper, Chemnitz)

10 Minuten Pause

3. Zweite Sinfonie D-Moll (Auferstehungssinfonie) Gustav Mahler

für großes Orchester, Orgel, 2 Sologesangsstimmen und großen Chor

a) Allegro moderato • b) Andante moderato

c) Scherzo im Rondocharakter • d) „Urlicht“ (Altsolo, gesungen von Frau E. Senff-Thieß) • e) Schlußsatz mit Chor

Sopransolo: Frau Marg. Dorp; Altsolo: Frau E. Senff-Thieß; Orgel: Herr Gust. Will. Meyer; Chor: Chemnitzer Volkschor u. Volkschor Thalheim (Einstudierung: Herr Kapellmeister Willy Steffen)

19. Sinfonie-Konzert

der Dresdner Philharmonie

Sonnabend den 1. März 1930, abends 8 Uhr, im Kaufm. Vereinshaus

Leitung: Generalmusikdirektor Fritz Busch

Solist: Hermann Busch (Cello)

Vortrags-Ordnung: D-Dur-Sinfonie „Die Uhr“ von Haydn.
Cello-Konzert in A-Moll v. Schumann. Sinfonie in C-Moll v. Brahms

Kartenverkauf: Volksbühne, Theaterstr. 9, Ruf 4542, bei C. A. Klemm und im Piano-
haus Max Redlich, Reitbahnstraße. Spätester Einlösungstermin der Stammsitzplätze:
10. Februar. Auf die normalen Eintrittspreise wird ein geringer Zuschlag erhoben.

Die Nöte des Konzertgebers

Die wenigsten von den mehr als 2000 Besuchern, die die Sinfonie-Konzerte der Volksbühne regelmäßig aufweisen, haben wohl jemals darüber nachgedacht, welcher Wagemut in der heutigen Zeit dazu gehört, Veranstaltungen von diesem Ausmaß und von so enormem Kostenaufwand durchzuführen. Sie urteilen so leichthin, daß der bis auf den letzten Platz gefüllte Riesensaal des Kaufmännischen Vereinshauses der beste Beweis einer ergiebigen Einnahmequelle sei und lassen sich leicht zu falschen Schlüssen über die Leistungsfähigkeit und die geschäftliche Einstellung des veranstaltenden Vereins verleiten.

Diesen oberflächlichen Beurteilern möchten wir doch einmal verraten, daß die Dinge wesentlich anders geartet sind.

Die Kosten unserer Konzerte belaufen sich durchschnittlich auf 4200 Mk. Notwendige Orchesterverstärkungen bei besonders großen Werken, Solistenhonorare und vor allem Tantiemen und Notenleihgebühren*), die heute eine fast unerträgliche Höhe erreicht haben, steigern die Ausgaben in gewaltigem Ausmaß. So verursacht das heutige Konzert einen Aufwand von mehr als 5500 Mk. Schon eine flüchtige Berechnung lehrt, daß das bei 2000 Besuchern einen durchschnittlichen Platzpreis von 2,75 Mk. zur Voraussetzung haben muß. In Wirklichkeit beträgt dieser aber kaum 2 Mk., so daß bei dem heutigen Konzert mit einem Fehlbetrag von 1500 Mk. zu rechnen ist. Das ist nicht das erste Opfer, das die Volksbühne im Dienste der musikalischen Kultur leistet. Nichts illustriert die Gemeinnützigkeit unserer Konzertunternehmungen besser als die Tatsache, daß unsere Eintrittspreise, trotz der enormen Mehrkosten, die die Verpflichtung eines auswärtigen Orchesters unter einem ersten Dirigenten verursacht, doch noch ganz erheblich (um rund 50 Proz.!) unter denen der Sinfonie-Konzerte der Städtischen Kapelle liegen. Und weil der soziale Charakter unserer Konzerte in diesen Zeiten wirtschaftlicher Not nicht angetastet werden soll, haben wir bislang von einer Erhöhung der Eintrittspreise Abstand genommen und nur für die beiden letzten großen Konzerte dieser Saison einen geringen Zuschlag vorgesehen. Wir rechnen damit, daß nicht alle Konzerte diesen riesigen Aufwand wie das heutige erfordern und daß dadurch wenigstens einigermaßen ein Ausgleich geschaffen werden kann. Schließlich sehen wir auch in unserer Arbeit eine notwendige Verpflichtung zur Förderung des Chem-

nitzer Musiklebens, das in den letzten Jahren zweifellos durch die Konzerte der Dresdner Philharmonie sehr starke und nachhaltige Impulse erhalten hat. Die Anerkennung dieser Arbeit liegt vor. Sie zeigt sich nicht nur in dem erfreulich starken Besuch und in den vielfältigen Ermunterungen, sie prägt sich besonders auch in der fördernden Stellungnahme der Chemnitzer Presse aus, der wir für ihre wertvolle Hilfeleistung hiermit herzlichst danken.

Die dauernden Sorgen um die Ausbalancierung des Konzerttats werden unsere Initiative nicht lähmen, solange wir eine treue, begeisterte und in sich erstarkende Konzert-Gemeinde hinter uns wissen. Um eines aber müssen wir bitten, daß uns die Arbeit nicht nutzlos erschwert wird. Hunderte unserer Anrechtler verzögern die Abnahme ihrer Platzkarten bis in die letzten Tage vor dem jeweils stattfindenden Konzert. Hunderte, die kein Anrecht erworben haben, müssen wir dagegen verträsten, weil wir über die belegten Plätze nicht verfügen wollen, solange noch mit einiger Sicherheit auf die Abnahme durch die Anrechtler gerechnet werden kann. Peinlich für beide Teile, wenn der durch Anrecht belegte Platz in letzter Minute doch noch angefordert wird und nicht verabfolgt werden kann, weil er unterdessen an einen anderen Interessenten weiterverkauft worden ist. Deshalb ist für alle Mitglieder unserer Anrechtler-Gemeinde Pünktlichkeit bei der Einlösung ihrer Platzkarten ein Pflichtgebot.

Wir bereiten für unser Jubiläumsjahr große Dinge vor. Möchte uns die Treue unserer Freunde, ihr gutes Wort für die gute Sache auch fürderhin eine wertvolle Stütze sein!

*) *Anmerkung.* In welchem Ausmaße die Aufführung von Werken lebender Komponisten oder von Tonsetzern, deren Werke nach ihrem Tode noch der 50jährigen Schutzfrist unterliegen, ein Konzertunternehmen belastet, mag aus folgenden Tatsachen erhellen: In Deutschland bestehen drei Schutzgemeinschaften für musikalische Aufführungsrechte. Die eine dieser Organisationen bot uns vor zwei Jahren einen Jahrespauschalvertrag für 100 Mk. an, der uns ermächtigt hätte, die von ihr geschützten Werke in beliebigem Umfange zu spielen. Im vorigen Jahre wurde die Forderung auf 200 Mk. erhöht. In diesem

Jahre wurde für die Aufführung einer einzigen Sinfonie eine Tantieme von 150 Mk. (auch noch als Ausnahmepreis!) gefordert. Eine andere Schutzgemeinschaft verlangte die Einsendung unserer diesjährigen Konzertprogramme und bot uns einen Jahrespauschalvertrag an, der uns mit mindestens 450 Mk. belastet hätte. Wir stellten dann fest, daß in unseren 5 Konzertprogrammen lediglich 2 tantiemepflichtige Ouvertüren enthalten waren. Ein ganz energischer Einspruch vermochte eine sehr beträchtliche Herab-

setzung dieser unerhörten Forderung herbeizuführen.

Zu den Tantiemen gesellen sich aber auch noch Notenleihgebühren, die für eine Sinfonie oft bis zu 500 Mk. betragen. Unter solchen Umständen darf es niemanden verwunderlich sein, wenn die Konzertgeber gezwungen sind, die Aufführung moderner Werke mit ihrer oft recht zweifelhaften Aussicht auf Erfolg einzuschränken oder ganz zu unterlassen. Die Leidtragenden werden viel weniger die Konsumenten als die Produzenten sein.

Die Geschäftsleitung der Chemnitzer Volksbühne, e.V.
Geil

Die Kulturfilmbühne

bezweckt die Veredelung des Lichtbildwesens und ladet alle Freunde des guten Films zum Besuche ihrer Vorstellungen **Dienstags bis Donnerstags** in der

SCHAUBURG

ein. Alle Mitglieder der V.-B. und alle Konzertanrechtler erhalten bei Abgabe eines Bons ihrer roten Vorzugskarte (in der Geschäftsstelle kostenlos erhältlich)

40 Pfennig Nachlaß auf alle Saalplätze

Wir bitten um Ihren Besuch

Chemnitzer

Wigman-Tanzkurse

durchgeführt unter der künstlerischen Leitung der Wigman-Schule-Dresden. Übungsstunden: **Dienstags, Mittwochs und Freitags**, abends von 6—9 Uhr, in der Turnhalle der André-schule (Mädchen-Abt.) an der Henriettenstraße. Kursusleiterin: Dora Just, Dresden. Stundengeld 80 Pfennig. Beitritt jederzeit! Meldungen an die Geschäftsstelle der Volksbühne oder an die Kursusleiterin erbeten.

Ein Quell gehobener Lebensfreude!

Weißgerber-Matinee (16. Februar)



Der berühmte Violinvirtuose spielt am Sonntag dem 16. Februar, vorm. 10 $\frac{1}{2}$ Uhr, in dem akustisch hervorragendsten Saale von Chemnitz, in der neuerbauten

„Schauburg“

Werke von Mozart, Bach, Strawinski, Milhaud, Granados und Paganini-Szymanowski, am Flügel begleitet von Otto A. Graef, München

★

Karten zu 1.50 bis 4.00 Mark, für unsere Konzertanrechtler zu 1.00 bis 2.50 Mark, für VB.-Mitglieder und Anrechtler des VBA. zu 0.75 bis 1.50 Mark in den Geschäftsstellen der Volksbühne und des Volksbildungsausschusses, bei C. A. Klemm, Max Redlich, Tietz (Buchabt.) und an der Kasse der „Schauburg“

Andreas Weißgerber

Von Dr. Franz Servaes

In Voló (Griechenland) wurde Andreas Weißgerber als Sohn eines deutschen Musikers geboren. Die Familie kam nach Smyrna in Kleinasien, wo der kleine Andreas von seinem Vater den ersten Violinunterricht empfing. Dort trat er auch mit 5 $\frac{1}{2}$ Jahren in einem Wohltätigkeitskonzert zum ersten Male auf. Er spielte damals Godard Berceuse und Mozarts Menuett und entfesselte durch seine frühen Geigenkünste Beifallsstürme des Entzückens. Ein Jahr lang empfing er auf der Kgl. Akademie in Athen geregelten Unterricht mit solchem Erfolg, daß er im Winter 1907/08 eine größere Balkantournee unternehmen konnte, die das Wunderkind in aller Mund brachte. Eines wird gewiß auch damals schon nach dem Westen vorgedrungen sein: die sensationelle Nachricht, daß Sultan Abdul Hamid dem kindlichen Virtuosen die große Medaille für Kunst und Wissenschaft verlieh. Hiermit war der Siebenjährige der jüngste aller hohen Ordensritter. Es galt trotz allem, mit Ernst an der weiteren Ausbildung zu arbeiten. Zunächst in Budapest, dann in Wien besuchte der junge Zögling die Musikakademien und kam Ende 1909 nach Berlin, das ihm seitdem zur zweiten Heimat wurde. Mehr und mehr hatte sich Weißgerber als musikalischer Interpret vor allem den Klassikern zugewandt, in deren Geist er mit besonderer Hellhörigkeit und mit einer zur Liebgesteigerten Verständniskraft eindrang. So eroberte Andreas Weißgerber immer mehr, zunächst in deutschen Landen, dann im übrigen Europa und in vielen Weltteilen das Publikum. Berührt es fast nicht wie ein Wunder, daß schon der Siebzehn- und Achtzehnjährige durch ein so schwerwichtiges Werk, wie Bachs Chaconne höchste Faszination auszuüben vermag? Er ist ein Priester mit reinen Händen und als solcher wird er sich wohl immer in die Herzen aller spielen.

