Beiträge zur Stadtgeschichte

Heft 5

Steinitzer

Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke

Walter Bielefeld / Verlag / Leipzig

Forts

Beiträge zur Stadtgeschichte

herausgegeben von

Dr. F. Schulze und Dr. J. Hofmann

V

Steinitzer

Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke

Walter Bielefeld – Verlag – Leipzig

Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke

Von

Dr. Max Steinitzer

1924

Walter Bielefeld – Verlag – Leipzig

Von dieser
Ausgabe wurden in der
Otto Wigand'schen Buchdruckerei in Leipzig
300 Exemplare für den Handel gedruckt und arabisch
beziffert. 40 für besondere Zwecke hergestellte
Exemplare wurden mit I–XL
bezeichnet und sind nicht
verkäuflich.

Dieses Exemplar trägt die Nummer

13

Den Manen

Carl Reineckes

zu seinem 100. Geburtstag, den 23. Juni 1924

Die ersten Ereignisse im neuen Heim.

Dem folgenden kleinen Ausschnitt aus der Stadtgeschichte Leipzigs ist seinem Stoffe gemäß mancher Vorzug versagt, der an anderen Bändchen dieser Sammlung fesselt. Erstens ist es bei einem so wenig hinter der Gegenwart zurückliegenden Zeitraum nicht möglich, etwa überraschende archivalische Entdeckungen zu bieten. In manchen Stücken mußte es bei einfacher Aufzählung bleiben. Und zweitens ruht der Kern dessen, was geboten werden kann, weit weniger fest im rein Tatsächlichen, als es auf anderen Gebieten der Vergangenheit der Fall ist. Nichts bleibt so subjektiv, auch bei redlichstem Willen zur geschichtlichen Genauigkeit, als die Darstellung künstlerischen Geschehens. Selbst wo man aus eigener Anschauung schreibt, ist bei äußerlich in ganz gleicher Weise sich vollziehenden Ereignissen die verschiedenste Deutung möglich.

Der laute Erfolg eines Werkes zum Beispiel kann ein Zeugnis vom erwachten Ver-

ständnis eines Hörerkreises für bedeutendes Neues sein, kann aber auch einer Bankerotterklärung seines Urteils gleichkommen, das die Hohlheit der unter dieser Flagge segelnden Alltagsmache nicht erkennt. Fast noch weiter geht der Unterschied im geistigen Gehalt von künstlerischen Unterlassungen. Ein Dirigent kann für Maßnahmen wie die Vorlage eines Werks bestimmter Richtung oder für die Anwendung gewisser Vortragsbestimmungen (oft „Auslegung" genannt) entgegengesetzte Gründe, vielleicht auch einmal gar keine Gründe haben. Beiderlei Art von Fällen spielt nicht etwa im folgenden eine besondere Rolle; es gilt nur, den Leser von vornherein auf solche aufmerksam zu machen, wo man einen Künstler lediglich nach dem Gesamtbilde, das man von seiner Stellung zur Kunst hat, verstehen muß.

Kultureinrichtungen, wie das Gewandhaus, zeigen, in Leipzig wie in anderen großen Handelsstädten, nicht in letzter Linie auch den Stolz der Bürgerschaft, aus eigener Kraft und unter richtig gewählter Beratung auch in Sachen der Kunst sich selbst und der Öffentlichkeit das Hervorragendste zu bieten. Man denkt dabei an jenen Spruch des Frankfurter Stadtrats Passavant, als Wilhelm I. den neuen Opernhausbau dort lobte: „Wir fahren selten, aber w e n n, dann vierspännig!" — Der alte Wahlspruch des Gewandhauses „res severa verum gaudium" an der Vorderseite des neuen

Heims drückt kurz und schlicht den Gedanken des ganzen Institutes aus.

In der äußeren Geschichte Leipzigs als Musikstadt nimmt die Übersiedlung der Gewandhauskonzerte in das neue Heim, das damals noch weithin freistehend zwischen der gebäudelosen Mozart- und Beethovenstraße lag, eine besonders bedeutungsvolle Stelle ein. Seit Frühjahr 1882 im Auftrag der Leipziger Gewandhausgesellschaft mit einem Aufwand von 1 350 000 Mark von Baurat Schmieden und Baumeister v. Weltzien nach dem Entwurfe des Berliner Architekten Martin Gropius erbaut, zählte das neue Haus bei seiner Eröffnung im großen Saal 1450, im kleinen 700 Sitzplätze. Der erstere enthält die Orgel von E. F. Walcker in Ludwigsburg; im Wandelsaal standen von Büsten zunächst nur die der Leipziger Tonsetzer Johann Sebastian Bach, Robert Schumann und Carl Reinecke.

Das Gebäude selbst kann hier nicht eingehend technisch und künstlerisch gewürdigt werden. Man weiß, daß es in jeder Hinsicht glanzvoll gelang. Das Konzerthaus, zu dem Zugänge und Zufahrten in praktischer und anmutender Weise zur Verfügung stehen, das eine monumental ausgeführte Hauptfront gegen die Stadt zu, ein gleichfalls repräsentativ ausgebildetes Rückportal und würdevoll ruhige Längsfronten zeigt, ist als Ganzes eine Zierde des Stadtteils, des nach ihm

kurz so benannten Konzertviertels, in seiner Art ein Vorbild von europäischem Rufe.

Ein großer und ein kleiner Konzertsaal, deren ungemein reiche Dekoration doch streng im Rahmen der vornehm dunkel gehaltenen Gesamtwirkung bleibt, tragen allen Anforderungen Rechnung. Die Aufteilung des Hörerraums in Sperrsitze, Seitenlogen, Mittel- und Oberbalkon ist geschickt gelöst. Dazu kommen die prachtvollen, ebenfalls ihren Sonderzwecken ideal entsprechenden Nebenräume: die vom Ost- und Westportal aus zu begehenden Vorhallen, der in seiner Größe dem Hauptsaal entsprechende Flur, der genügenden Raum für die ausgedehnte Kleiderablage bietet, so daß die selbst bei manchen berühmten Instituten den gefürchteten Abschluß des Abends bildende wildwüste „Garderobe-Schlacht" vermieden wird, endlich die großzügigen prächtigen Treppenanlagen, der festlich stimmende Wandelraum, die Künstlerzimmer, die Kassenanlagen, Direktions- und Bureauräume, mit den überaus praktisch und zugleich ansehnlich die Wände der Galerie bildenden Notenschränken. Durch solche in die Höhe wie in die Tiefe gehende Ausbildung des Bibliothek-Raumes ist allerdings seine Beheizungsmöglichkeit erschwert. Doch schließt sich daran ein bedeutend höher gelegenes, schmales und leicht zu erwärmendes kleines Sitzungszimmer, das Allerheiligste, das höchstens die Zwölfzahl des Direktoriums aufzunehmen hat. Auch die technischen

Anlagen des Untererdgeschosses erfüllen, in weite Hallen verteilt, ihre Zwecke aufs beste; die nötige Kohlenmenge zur Erwärmung auch sämtlicher Nebenräume stand in jenen besseren Zeiten zur Verfügung.

Im Jahr der Übersiedlung 1884 erschien als Festschrift ein starker Band in Großquart, im Auftrage des Gewandhaus-Direktoriums verfaßt von Alfred Dörffel, Kustos der Musikabteilung der Ratsbibliothek, zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Konzertsaals im Alten Gewandhause 25. November 1881, mit dem Titel: „Geschichte der Gewandhauskonzerte in Leipzig"; auch die mit 1743 beginnende Vorgeschichte, die des sogenannten „Großen Konzerts", ist mit einbezogen. Später wurde dieses grundlegende Werk ergänzt durch ein handliches Büchlein von Emil Kneschke, eine gedrängte „Hundertundfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte 1743—1893", die besonders auch Näheres über den neuen Bau und seine Entstehung bringt. Eine Quelle für die Kenntnis der hier behandelten Zeit bilden die Programmbände des Gewandhauses, deren Benutzung ein 1920 mit großer Sorgfalt hergestelltes handschriftliches Register des Gewandhaus-Sekretärs Stanislav Straznicky wesentlich erleichtert *).

*) Von sonstiger Literatur sei angeführt: Gustav Wustmann, „Die Gewandhauskonzerte" (geschr. 1884). [„Aus Leipzigs Vergangenheit" (Neue Folge,

Mit dem 13. November 1884 schlossen die regelmäßigen Abonnementskonzerte in dem zwischen Neumarkt, Gewandgäßchen, Universitätsstraße und Kupfergasse gelegenen, durch die ungenügende Anzahl und enggedrängte Anordnung der Plätze sprichwörtlich gewordenen Alten Gewandhause. Vier Orchesterkonzerte, am 22. und 29. Januar, 19. und 26. März 1885, fanden nach Eröffnung des neuen Hauses nochmals im alten statt. Eine Kammermusik am 28. und ein Gewandhauskonzert am 29. März 1885 beschlossen dann endgültig die dortigen Veranstaltungen. Der letzte Abend bot Schumanns Klavierkonzert, von seiner Witwe Clara gespielt, Gesänge des Fräuleins Adele Asmann und Beethovens C-Moll-Symphonie.

Die Gewandhaus-Konzertdirektion bestand satzungsgemäß aus 12 Herren, damals, wie gewöhnlich, dem Beamten-, Verleger- und sonstigen Kaufmannsstande angehörig. Mehrfach tauchte die Frage auf, ob man nicht auch Fachmusiker zuziehen sollte. Sie wurde aber mit dem sehr richtigen Hinweise verneint, daß damit von vornherein ein Gegensatz nahegelegt wäre, sowohl innerhalb der Direktion als zwischen den be-

---

Leipzig 1898)]. — (Wilhelm Seyffert), „Die Gewandhauskonzerte in Leipzig" (1865). — „Zur Erinnerung an die 100jährige Jubelfeier der Eröffnung des Gewandhaussaales" (25. November 1881). Die letztgenannten beiden Aufsätze sind für unser Thema unbeträchtlich.

treffenden Fachmusikern und dem Dirigenten. Es blieb der Gesichtspunkt maßgebend, daß die Direktion als in sich geschlossener Körper Auftraggeber des Dirigenten bleibe und in diesen das volle Vertrauen setze, Spielfolge und Solisten-Verpflichtung nach seinem Ermessen in richtiger Weise zu handhaben. Leider wollte es nicht immer glücken, dieses der Sachlage nach notwendige Vertrauen auch beim Hörerkreis der Abendkonzerte wachzuhalten — weit eher war es bei dem jüngeren und beweglicheren der öffentlichen Generalproben vorhanden. Die Erfahrung der Dirigenten, daß unbekannte Werke mit einer fast der Mißbilligung solcher Auswahl gleichkommenden frostigen Ruhe aufgenommen wurden, bildete bis vor wenigen Jahren noch einen Hemmschuh der Programmgestaltung.

Zu Beginn des hier behandelten Ausschnitts aus der Geschichte des Gewandhauses, von Ende 1884 bis Frühjahr 1895, bestand das Direktorium aus den Herren: Konsul Paul Bernhard Limburger; Oberbürgermeister Dr. jur. Otto Georgi; Emil Trefftz; Verlagsbuchhändler Dr. jur. Carl Lampe-Vischer; Universitätsprofessor Dr. med. Christian Braune; Kreishauptmann Otto Graf zu Münster; Dr. jur. Otto Günther, Direktor des Konservatoriums; Ernst Wachsmuth, Direktor der Allgemeinen Deutschen Creditanstalt; Dr. jur. Hermann Petschke; Dr. jur. Adolph Wendler. Von den Genannten waren am Ende jenes Zeitraums,

beim Rücktritt Reineckes, die Herren Dr. Petschke, Dr. Wendler, Wachsmuth, Braune und Limburger gestorben, an die Stelle von Graf zu Münster war dessen Amtsnachfolger v. Ehrenstein getreten. Zu den Verbleibenden, den Herren Georgi, Günther, Trefftz, Lampe-Vischer (1. Vorsitzender), traten noch die Herren Heinrich Flinsch (2. Vorsitzender), Geh. Hofrat Prof. Dr. Wach, die Stadträte Alphons Dürr und Heinrich Dodel, Dr. Philipp Fiedler, Dr. Adolf Geibel und Justizrat Dr. Schill.

Die Spielfolge der Einweihungskonzerte am 11., 12. und 13. Dezember 1884 war: 1. Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" von Beethoven, Tokkata und Fuge für Orgel, D-Moll, von Bach; der 114. Psalm von Mendelssohn; Neunte Symphonie mit Frau Otto-Alvsleben, Dresden, und den heimischen Opernkräften Metzler-Löwy, Lederer, Schelper. 2. Der Messias von Händel; Sopran wie Tags zuvor; Alt: Hermine Spies; Tenor: Emil Götze, Köln; Baß: Gustav Siehr, München. 3. Gemischte Spielfolge mit Hermine Spies und Joseph Joachim. Nach dieser Eröffnungsfeier folgten die regelmäßigen Donnerstagskonzerte.

Der bleibende ausführende Faktor, das Orchester, verlegte unverändert die Stätte seines Wirkens in das neue Heim. Zur wirtschaftlichen Festigung des Orchesterkörpers war schon im Sommer 1881 bei der nach dem Plan des Oberbürgermeisters Dr. Georgi erfolgten Neuorgani-

sation ein großer Schritt getan worden, indem man die Zahl der Mitglieder des Orchester-Pensionsfonds von 32 auf 52 erhöhte. Dazu kamen die nicht pensionsberechtigten und „Aspiranten", so daß der feste Bestand, einschließlich von fünf nicht dem Städtischen Orchester angehörigen Spielern, auf im ganzen 72 anwuchs. Alle außer diesen fünf waren für den städtischen Theater- und Kirchendienst verpflichtet; die Bezeichnung „Gewandhaus-Orchester" aber blieb nach wie vor der weltbekannte Ehrenname der Vereinigung.

Als Mittelpunkt dieser Betrachtung ergibt sich von selbst die Person des Dirigenten, wenn er auch satzungsgemäß nicht Mitglied, sondern Angestellter des Direktoriums war und nur nach dem Ermessen des Vorsitzenden zu einer Sitzung jeweils mit beratender Stimme zugezogen werden konnte. Carl Reinecke, seit 1860 Leiter der Gewandhauskonzerte, dessen Geburtstag am 23. Juni 1924 zum hundertsten Male sich jährt, dirigierte vom 11. Dezember 1884 bis zum 28. März 1895 im neuen Hause.

Nur 14 Jahre nach Schumann, 15 nach Mendelssohn geboren, von Kindheit an musikausübend, hatte Reinecke das Erblühen einer an melodischer Erfindung und Formkunst jeder nachfolgenden vielfach überlegenen Epoche der deutschen Romantik miterlebt und für die durchaus nicht reibungslose Einführung der formal wie inhaltlich so viel

Neues bringenden Musik Schumanns seine künstlerische Persönlichkeit eingesetzt, wie er später für den gerade in Leipzig lange mit verzweifelter Hartnäckigkeit bekämpften, ihm innerlich weit fremderen Brahms doch tatsächlich eintrat.

Seinen Jugendidealen ist er als Tonsetzer, Dirigent und Klaviermeister lebenslang treu geblieben. Der Gedanke, daß dem Gewandhause in der Auswahl nicht nur neuer Solisten, sondern auch neuer Werke, eine führende Stellung in der gesamten Musikwelt zukomme, mußte Reinecke noch fern liegen. Er nahm als von selbst gegeben eine Arbeitsteilung an, durch welche die Aufführungen von Liszt, Berlioz, Bruckner, Richard Wagner, sowie neuer und neuester fortschrittlicher Musik dem jeweils zweiten Orchester in Leipzig zufiel, das auch z. B. in Tinels „Franziskus" spielte. Dieses mochte ohne so weitgehenden Grad der Verantwortung vor einem anders gerichteten Hörerkreis manches ausprobieren, ebenso auch Neuausgrabungen klassischer Werke veranstalten, wie in den Neunzigerjahren Kretzschmar tat, während dem Gewandhaus die Pflege der klassisch-romantischen Richtung in ihren alten und zeitgenössischen Erzeugnissen verblieb. Selbst der „Euterpe", die mit dem zweiten Orchester Konzerte gab, verargte es der hochangesehene Wustmann 1884 in seiner oben (s. Anmerkung) angeführten Besprechung des Dörffelschen Werkes, daß sie sich nicht auf „Werke

von kanonischer Gültigkeit" beschränke, sondern „zweifelhafte Neuigkeiten", wie Liszt und Wagner bringe.

Auch als erster Kompositionslehrer des damals mit dem Gewandhause enger verbundenen Konservatoriums fühlte Reinecke die Verpflichtung, den zur Hauptprobe Mittwoch vormittags unentgeltlich zugelassenen Schülern, deren jeder Jahrgang neue brachte, jene Standwerke immer wieder vorzuführen. War doch damals in Leipzig, wie in vielen anderen Städten, eine analoge Teilung auch im Schauspiel vorhanden. Die Einführung der neuen Männer ernster Richtung, wie Hauptmann, Halbe, Maeterlink u. a., wie die „Experimente" mit sonst gemiedenen Stücken überließ man den privaten Theaterunternehmungen oder Gesamtgastspielen von auswärts. Die Hörer der abendlichen Konzerte im Gewandhaus würden ihrem Führer eine andere Haltung sicher kaum gedankt haben; darüber war man sich allseitig klar. Musik als Ausdruck eines bestimmten Zeit- und Ortsgeistes, gleich dem Schrifttum und der bildenden Kunst aus besonderer Einstellung auf diesen nachgefühlt, das war ein Gesichtspunkt, der damals für die Hörer der Gewandhauskonzerte nicht in Frage kam. Man wünschte für sein Ohr und Gemüt die altbewährte liebgewordene Art, die befriedigt ohne in ungewohnter Weise zu erregen.

In der vom Direktorium herausgegebenen, im allgemeinen ganz chronistisch-objektiv gehaltenen Festschrift Alfred Dörffels stand zu lesen, man

habe erst bei Reinecke durch den Vergleich ersehen, wie rein sich unter seinem Vorgänger Rietz die Spielfolgen stets hielten. Seit Reineckes Dienstantritt machten sich Erscheinungen geltend, hieß es dort, von denen noch Rietz sich vollständig abschließen konnte, während es jetzt trotz alles Entgegenstrebens der Gewandhaus-Direktion unmöglich scheine, sie dem Institut fernzuhalten. Solche Erscheinungen seien: Ausgrabung von Musikstücken aus vergangener Zeit; Instrumentierungen, durch die man Werke über ihre Lebensgröße hinaus darstelle; persönliche Ovationen, welche als Empfang, Hervorruf usw. die Regel anstatt die Ausnahme bilden, und das Hauptgewicht von der Sache, dem Kunstwerk, zur Person verschieben. Das Tagesinteresse der Modesache dränge sich jetzt in den Spielfolgen vor das bleibend Wertvolle. Mit einer gewissen Vorsicht bemerkt Dörffel, daß alle jene Erscheinungen allerdings von manchen als heilbringend, von andren aber als rückläufig und zum endlichen unausbleiblichen Verfall der Kunst führend angesehen würden. Mit weit größerer Berechtigung klagt Wustmann in seiner angeführten Besprechung, daß (1884) noch immer nicht zu Beginn der Spielzeit die gesamte Programmfolge aufgestellt würde, daß zu viele ungeistig wirkende Virtuosen und Sänger aufträten und daß die Werke-Auswahl der letzteren, besonders der Damen, oft eng begrenzt, geschmacklos und stilstörend sei.

Dörffel selbst aber hätte die erwähnten Dinge als Beauftragter der Direktion natürlich nie geschrieben, vor allem diese nicht ausdrücklich zu ungunsten des Dirigenten gegen eine Mitschuld an dessen vermeintlicher Wendung nach links in Schutz genommen, wäre er sich nicht des nötigen Rückhalts bei der Direktion bewußt gewesen. Der, wie die meisten Musikgeschichtler, überstrenge Dörffel schnitt also ideell Reinecke die einzigen Richtungen ab, in denen ein Konzertkapellmeister in bezug auf die Spielfolge sich hervorzutun imstande ist: „Ausgrabungen" seltener alter und Annahme verständlicher und wertvoller neuer Musik. Ihm stand Reinecke schon zu weit links, wenn ich die in der Politik benutzten und beschmutzten Ausdrücke als die kürzesten und handlichsten hier anwenden darf. Bedenkt man, daß es zehn Jahre später zum Bruche kam, weil er einem Teil des Direktoriums viel zu weit rechts stand, so deutet schon dieser Umstand darauf hin, wie sehr er als aufrechter Mann darauf angewiesen war, seinem eigenen Wesen zu folgen und sich nicht um jeden Luftzug in der Welt der Musikfreunde zu kümmern.

Wer den meistgenannten Gegensatz innerhalb der Tonsetzkunst jener Zeit, den von Form- und Ausdrucksmusik in geschichtlichem Zusammenhang behandelt, darf nicht merklich machen, in welchem Grade er selbst zur Form- oder Ausdrucksmusik neigt, oder ob er vielleicht die Ent-

gegenstellung überhaupt für unberechtigt hält. Sicher aber ist, daß die „Ausdrucksmusiker“ damals vielfach nicht sahen, daß sie den Gegensatz zu scharf formulierten. Sie dachten sich unter „Ausdruck“ meist den einer augenblicklich starken Stimmung oder Gemütsbeschaffenheit — die fürchterlich französelnde Bildung „Sehnsüchte“ war damals noch nicht üblich. Wem die Musik Ausdruck bleibender Persönlichkeits- und Kulturwerte war, der Niederschlag eines bis ins Kleinste gepflegten menschlich-künstlerischen Formenschatzes und der Regeln von dessen Anwendung, wie bei den „Epigonen“ oder Spätromantikern, den taten sie als „Formmusiker“ kurz ab. Innerhalb dieses Empfindungs- und inneren Erlebniskreises drückten jene „Formmusiker“, zu denen man Reinecke zunächst als Tonsetzer Mendelssohnscher Richtung zählte, sehr verschiedenartige Stimmungen aus, — ebenso wie die „Ausdrucksmusiker“ innerhalb des ihrigen. Um die mitunter ganz kostbare Feinheit seiner Tonsetzerpersönlichkeit voll zu würdigen, muß man die in der Faktur unübertroffenen Werke für zwei Klaviere kennen, von denen im Gewandhause nur das größte, die Manfred-Fantasie, zu Gehör kam und die vornehmlich der Hausmusik angehören. Die nach Reineckes Tode beginnende gänzliche Vernachlässigung seiner an Form- und Geisteskultur überreichen Kammermusik gehört zu den vielen

unentschuldbaren Gedankenlosigkeiten unseres Konzertlebens.

Weit gegenständlicher wird der Gegensatz der Musik vorwiegend als Form oder als Ausdruck bei der Auswahl der Werke und der Wiedergabe der Klassiker durch den Dirigenten. Dieser viel vorgebrachte Unterschied wird als der von „älterer und neuerer" Schule eigentlich falsch bezeichnet; denn es hatte längst eine Dirigenten-Dynastie der letzteren, der Ausdrucks-Dirigenten, gegeben, punktiert durch die Linie: Lully, Gluck, Spontini, Wagner, Bülow, Mahler, Strauß. Die zugrundeliegende Beschaffenheit des Temperaments hat ihrerseits völkische Wurzeln; die meisten „Ausdrucks"-Dirigenten entstammen dem Süden und Osten, während Reinecke Niederdeutscher, von Geburt Däne, war. Nietzsche hatte die allgemeinen Bezeichnungen „apollinisch" und „dionysisch" aufgebracht, von denen in der Musik die erstere leichter als zutreffend anerkannt wird. Man dürfte sich kaum bedenken, Reinecke und seine, der reinmusikalischen, nicht über ein gewisses Maß hinaus bewegten Schönheit zugewandte Kunstauffassung apollinisch zu nennen.

In der Leitung fremder Werke wurde der Unterschied zwischen Form- und Ausdrucksmusikern oder „objektiven" und „subjektiven" Dirigenten sehr deutlich, indem die letzteren naturgemäß nach stärkeren Gegensätzen suchten, die sie in Tonstärke und Zeitmaß legten. (In ersterer Hinsicht machte

Nikisch nach der Piano-Seite hin bekanntlich eine Ausnahme.) Ihr p und pp ist leiser, ihr F und FF, zumal bei Bläsern und Pauke, stärker. Auch veränderten die Angehörigen der „älteren" Schule innerhalb des einzelnen Satzes oder Teils das Zeitmaß nur da, wo der Tonsetzer es vorschrieb, nicht etwa bei jedem neuen Hauptmotiv, und auch dann nur in gewissen Gesamtgrenzen. So nahm Reinecke in der siebenten Symphonie von Beethoven beim Übergang vom Scherzo ins Trio das presto meno assai (sehr viel weniger presto) wörtlich, während die neueren, auch Nikisch, meist genau dreimal so langsam wurden; der Taktschlag galt im Scherzo drei Viertel, im Trio eines. Gerade in diesem Falle wurde durch Nikisch ein — von den „Älteren" bedenklich gefundener — Eindruck von geradezu zauberhaftem Erblühen des Hauptmotivs erreicht. Auch über andere Neuerungen waren die Meinungen geteilt; Reinecke beklagt sich noch als 84jähriger in der „Deutschen Revue", daß man bei Haydn heute die Bläser durch das Mißverhältnis der Streichermasse erdrücke, die Symphonien dadurch entstelle, ebenso „durch den überkünstelten Vortrag, das Übertriebene alles Dynamischen", das stilwidrige „elastische" Tempo usw. — „Das Überhandnehmen einer Richtung, welche dem Geiste dieser Meister (Haydn, Mendelssohn) diametral entgegenläuft, beweist noch nicht, daß diese Richtung ein Fortschritt ist." Das schrieb der Veteran seiner Kunst 1908, aber schon

zwanzig Jahre vorher, im letzten Jahrzehnt seiner Tätigkeit am Gewandhause, war Nikisch der mit Recht vielgefeierte erste Opernkapellmeister in Leipzig, und die fortschrittliche Jugend fand dort ein Dirigenten-Ideal in dem vom Prager ersten Kapellmeisterposten gekommenen Gustav Mahler, der 1886—88 einen großen Teil des Opernspielplans leitete.

Ein einfaches Beispiel wird den musikalischen Leser auf den Unterschied beider Direktionsarten hinweisen. Die „große Leonoren-Ouvertüre" beginnt bekanntlich mit einer in gehaltenen Vierteln piano absteigenden Oktaven-Tonleiter von g^2 bis zum fis^1. Reinecke fing im vorgeschriebenen langsamen Zeitmaß an und hielt jede der sieben Zwischenstufen genau gleich lang aus. Mahler schlug den Anfang nicht so besonders langsam an, hielt aber jeden der Zwischentöne unmerklich länger als den vorhergehenden, so daß er innerhalb der ersten vier Takte eine atembeklemmende Spannung auf das notwendig aus diesem fast furchtbaren Stocken Folgende erzeugte, die dann endlich in dem geheimnisvollen, im Ton zurückgehaltenen tiefen Fis ihre vorübergehende Lösung fand. Nikisch aber hatte im Jahre der Gewandhausübersiedlung bereits die siebente Symphonie Bruckners im Theater dirigiert und mit allen vier Sätzen, am meisten natürlich mit dem feierlichen Beethoven-Pathos des langsamen, durch ganz un-

gewohnte Gestaltungskraft die musikalisch Aufnahmefähigen im Tiefsten erschüttert.

Persönlichkeitsausstrahlungen solcher Art mit ihren kolossalen Steigerungen; wie Nikisch sie zum Beispiel im letzten Satze aufbaute, gingen nach Reineckes Überzeugung in der Freiheit der Wiedergabe des Notentextes zu weit. In der reinen Selbstlosigkeit der Hingabe an die sorgfältig ausgefeilte, stilreine und geschmackvolle Vorführung des Kunstwerks ließ sich der bescheidene Künstler nie durch die Erfahrung beirren, daß schon bei den Klassikern gerade zu jener Zeit andere, jüngere Dirigenten begannen, mit ihrer Persönlichkeit Träger der eigentlichen Wirkung zu werden und gleichsam damit zu sagen: Gebt acht, was ich aus dem Werke mache. Hatte er doch die Zeit miterlebt, da Orchesterwerke zuweilen überhaupt ohne Dirigenten gespielt wurden, indem zu Anfang eines Zeitmaßes und nach Fermaten nur der Konzertmeister von seinem Pult aus durch höheres Ausholen mit dem Bogen den Einsatz gab. Bei der Zumutung, wie Reinecke, einzig an die objektiv getreue Wiedergabe der Partitur zu denken, würde einen allerdings mancher heutige Kapellmeister ebenso erstaunt ansehen, wie Reinecke es getan, hätte man ihm nahegelegt, etwa irgendeine zeichengebende Bewegung gegen das Orchester hin zu machen, weil sie schön aussehe, was heute immerhin bei Größen vorkommt. Wir können uns von diesem künstle-

rischen Priesterbewußtsein, wie es ihn erfüllte, jetzt nur schwer eine Vorstellung machen. Wollte er persönlich wirken, dann komponierte er eben ein Werk und führte dies vor. Beim Einstudieren war er die Gewissenhaftigkeit selbst. Rasche Unisonostellen der Streicher oder einzelner Gruppen davon zum Beispiel übte er, als geschulter Violinist mit den technischen Einzelheiten vertraut, in den Proben bis zum tadellosen Klappen — was heute bei den, zudem im Blechgetöse öfter untergehenden Anforderungen an diese Instrumente und bei der beschränkten Probenzeit kaum irgendwo mehr die Regel ist. Der klare, ernste Blick seines hellen Auges war bei Probe und Aufführung von merkwürdig sicher führender Wirksamkeit auf den einzelnen Spieler und von größerem Belang für Feinheit der Ton- und Notengebung als sein weniger beredter Taktschlag.

Anderseits kann ich, selbst in einer so flüchtigen Skizze, der verbreiteten Ansicht nicht beistimmen, daß man unwahr sein müsse, sobald es sich um die monographische Nachzeichnung einer nicht lange verewigten oder noch lebenden Künstlerpersönlichkeit handelt. Gerade innerhalb der klar aufgezeigten Grenzen rundet sich das Bild der mit diesen im lebendigen Zusammenhang stehenden positiven Eigenschaften. Man irrt sich dabei noch leicht genug; weshalb soll man bewußt daneben-zeichnen? Es kann einer mit unendlich viel Natursinn doch vielleicht auf den Gipfeln des

Hochgebirges nicht heimisch sein. So ging es Reinecke bei Beethovens Höhenwerken. Für den Beginn der C-Moll-Symphonie fehlte ihm der festbestimmte Taktschlag; er klang stets unsicher, ohne deutliches Abheben der furchtbaren drei Schläge. Auf den Trick, zwei Viertel mit scharfen Auftakt zu schlagen, kam der Dirigent nicht, weil er, genau nach dem Partiturbild, ganztaktig begann. In der Stretta des ersten Satzes der siebenten Symphonie, wenn die Hörner auf ihren höchsten Noten tosend die Führung nehmen, stürmten die beiden Bläser, Gumbert und Eduard Müller — der weiße „Hornmüller", der noch vor wenigen Jahren als Nestor des Orchesters an seiner Stimme saß — voran, wie es die technische und musikalische Bedeutung der Stelle fordert; Reinecke suchte mit beiden Armen zu bremsen, weil keine Tempoveränderung dastand. Eine solche machte er nie eigenmächtig. Selbst im langsamen Satz der Zweiten, der bei fast jedem neuen Thema unmerklich auf solche dringt, unterließ er sie, indem er den nötigen Wechsel durch Artikulation und Vortrag hineinbrachte. Das Allegro der Eroika klang unter ihm eher weltmännisch vornehm und delikat, als tief schmerzlich; die wühlenden Streichfiguren der Coriolan-Ouvertüre hatten etwas so unausrottbar eingespielt Zierliches, daß sie dies selbst lange Jahre nach Reineckes Leitung noch behielten. Die „Pose" fehlte im innerlichen wie im äußerlichen Sinne dem Manne uneingeschränkter Sachlichkeit.

Die Spielfolgen.

Die folgende Aufzählung der im angegebenen Zeitraume unter Reinecke aufgeführten Werke mag, wie wohl alle derartigen Überblicke sollten, sowohl dem Vergangenen als auch der Gegenwart dienen. Zeigt sie doch den Reichtum an neuerromantischen, in der Richtung Mendelssohn-Schumann empfundenen Stücken, die, wohl durchgehends nach Satzform und Klangbild wertvoll, zum großen Teil noch gelegentlich hervorgeholt werden könnten, für die allermeisten Hörer von heute mit dem Reize der Neuheit. Es sind Kinder einer durchaus positiv gerichteten, wenn auch in ihren Zielen in sich begrenzten Zeit, die deshalb aber vor allem meist den Vorzug vor den heutigen haben, daß das Wollen in ihnen nicht das Können übersteigt. Sie streben nicht Weltprobleme darzulegen, sondern auf edle Art anzuregen oder zu unterhalten. Was Heutige an „Trivialitäten" in ihnen zu entdecken glauben, fällt gar oft der Nichtbeachtung von Vortrags-Zeichen und -Traditionen zur Last. Als Beispiel diene Gades klassische, in jenem Zeitraum zufällig nicht aufgeführte Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian", ja selbst Mendelssohns berühmteste zwei Symphonien! Im wesentlichen handelt es sich aber um Namen wie Volkmann, Rubinstein, Bruch, Raff, Rheinberger und ähnliche, deren Instrumentalwerken man noch heute öfter begegnen sollte. Hat doch

kein Geringerer als Richard Strauß wiederholt auf die Pflicht hingewiesen, für die „Meister zweiten Ranges“ kräftig einzutreten, da „das wirklich Große und der Schund sich schon von selbst Bahn brechen“.

Die bloße Nennung der Namen von Stücken und Künstlern im engen Rahmen dieser Schrift hofft freilich stark auf die Erhellung durch das Gedächtnis des Lesers. Dem einen erweckt das Wort „Neunte“ geheimnisvolle Schauer wie Goethes „Mütter“; der andere vermutet vielleicht nur, daß sie nach der Achten kommt. Wer das Glück hatte, noch Stimmen ersten Ranges wie die der Barbi, Spies, Joachim, in ihrer Glanzzeit zu hören, dem mag der Orgelton ihres tiefen Registers in der Erinnerung wieder ertönen, wo der andere eben nur den ihm bekannten berühmten Namen liest.

Bei der folgenden Aufzählung von Orchester- und Vokalstücken, wie bei der später folgenden der Kammermusik, wird sich der Leser vielleicht wundern, so vielem heute, nach nicht so langer Zeit, gänzlich Vergessenem zu begegnen. Der Grund, daß es so ist, liegt darin, daß der, hauptsächlich von dem nicht musikfachlich gebildeten Teil der Tagespresse genährte, Snobismus unserer Zeit, fast nur noch nach Stücken verlangt, die in irgendeiner Weise, sei es als Standwerke ihrer Gattung, durch ein klingendes Programm, den vom Tage eben emporgetragenen Komponistennamen usw.

„Sensation“ erregen, — während das einfach Formgerechte, Wohllautende, durch Anmut Gewinnende, also gerade das, was die musikalisch veranlagten Besucher zumeist im Konzert suchen, kaum mehr beachtet, ja von vielen grundsätzlich gering geschätzt wird.

Die Vor-Bachsche Musik fehlte damals, mit Ausnahme einiger kurzer unbegleiteter Chöre, was befremden könnte, wenn man bedenkt, daß gerade in Leipzig die Schätze der alten italienischen und deutschen Musik fortlaufend, allerdings zumeist nur in Partitur, im Druck erschienen. Anderseits war die taktvolle Zurückhaltung der Leipziger Musikverleger schon durch die Menge der von ihnen vertretenen Werke nahegelegt.

Aus dem unermeßlichen Reichtum Joh. Seb. Bachs mußten sich dessen Freunde mit einer kleinen Auswahl begnügen: dem 3., 4. und 5. Brandenburgischen Konzert, der H-Moll-Suite für Flöte und Streicher, dem D-Moll-Konzert für 2 Violinen, der Hirtenmusik aus dem Weihnachts-Oratorium. Ferner erschienen die Kantaten: Ein' feste Burg; Freue Dich, erlöste Schaar!; Lobe den Herrn; und die Baßkantate: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen.“

Auch in bezug auf Händels unerschöpflich frische Instrumentalwerke blieb es bei wenigen Kostproben, dem dritten der ohne Ausnahme unvergleichlich herrlichen Orgelkonzerte, G-Moll, dem 10. Concerto grosso, D-Moll für Streicher,

Musette und Allegro aus dem sechsten, G-Moll. In den Chorkonzerten (s. u.) erschienen Messias, Israel, Josua, Judas Makkabäus, Samson; von selteneren Werken Salomon und Krönungs-Anthem Nr. 1. Immerhin konnten also die Hörer von dem, in der Art seiner urkräftigen Frische und Genialität einzig dastehenden Meister einen Teil der Fülle von Gesundheit des Geschmacks und Empfindens trinken, der ihnen bei einer so großen Zahl von Konzerten eigentlich zukam. Leider muß hier hinzugefügt werden, daß eine volle Übersicht über die Schätze der vor- und altklassischen Zeit und ihrer Auswertbarkeit für musikalische Bildung und Genußfreude von den bekannten Konzertdirigenten nur die allerwenigsten, wie Georg Goehler, — beim zweiten stock' ich schon — besessen haben. Die mangelnde Fühlung zwischen Musikhistorik und Praxis rächt sich hier. Ohne diesen Umstand wären Reineckes und der meisten anderen ständige Versäumnisse unerklärbar. Um so mehr, als ja ein gutes Orchester sämtliche einschlägigen Werke aus genau bezeichneten Stimmen einwandfrei vom Blatt spielt.

Von Haydns einzigartigen, noch heute völlig unersetzlichen Symphonien spielte man immerhin die Nummern 1—4, 8, 9 und 12—14 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe, ferner die frühe Symphonie le Midi, die Oxford-Symphonie, und die in Es Opus 66, also 12 verschiedene. Ferner das Cellokonzert und die Solo-Kantate Ariadne,

instrumentiert von Ernst Frank. Außerdem natürlich „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“.

Bei Mozart ließ Reinecke seltsamerweise die kostbaren Schätze der kleineren Symphonien fast ungehoben, mit Ausnahme der beiden in Köchels Verzeichnis unter Nr. 385 und 425; außer den drei großen letzten spielte er nur die ohne Menuett in D. Von seteneren Orchesterwerken erschien sonst das Notturno für 4 Orchester und die Maurerische Trauermusik, von Ouvertüren die zu Idomeneo und Zauberflöte. Konzerte gab es: für Klavier in B, D-Moll, C-Moll, D-Dur, je eines für Violine (in A), Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. Von Gesangmusik das Requiem, Ave verum für Chor und Streicher, und eine Anzahl Opern- und Konzert-Arien für Frauenstimme; darunter die „ch' io mi scordi di te“ mit obligatem Klavier, das Reinecke äußerst delikat selbst spielte.

Von Beethovens Ouvertüren fehlte nur die zu den Ruinen von Athen; denen zu Egmont und Prometheus folgte die volle übrige Musik. Auch sein, den Entstehungsbedingungen entsprechend, unbedeutendstes Orchesterwerk „Wellingtons Sieg“ fehlte nicht in einem Extrakonzert, ebensowenig das sonst kaum je gehörte Fragment „Ritterballett“, und, als Bravourstück des Streichorchesters, die in Vollbesetzung gespielte Quartettfuge im Tarantellatakt (Opus 133). Von den Klavierkonzerten vermißt man das köstliche erste und das so sträflich vernachlässigte zweite, da-

gegen waren Trippelkonzert und Chorphantasie vertreten. Endlich, außer dem Violinkonzert, die zwei Romanzen, die Konzert-Arie „Ah perfido" und die seltener gehörte Messe in C.

Die Werke von Schubert und Schumann, die aufgeführt wurden, sind in anderem Zusammenhange erwähnt.

Natürlich war Mendelssohn, gleichsam der Schutzpatron des Gewandhauses, stark vertreten. Man spielte außer den drei bekanntesten Symphonien (s. u.), den Ouvertüren (ohne die liebliche „Heimkehr aus der Fremde" und die schmissige „Trompeten-Ouvertüre"), den 2 Konzerten für Klavier und dem für Violine, die Orgelsonaten 1, 2 und 6, die Oratorien Paulus, Elias, Musiken zum Sommernachtstraum und Athalia, Erste Walpurgisnacht, Loreley-Finale, Chorlieder für gemischten und für Männerchor, Bachuschor aus der Musik zu Antigone; Motette in 4 Sätzen für 8 Solo- und 8 Chorstimmen, Konzert-Arie „Unglückselige"; Hymne für Sopran und Chor mit Orgel; Psalm 114.

Mit vollem Recht stellte Reinecke auch seine eigenen Werke nicht zurück. Abgesehen von dem besonderen Reiz, sie, zum Teil als Neuheiten unter dem Stabe des Komponisten, also genau nach dessen eigener Absicht, zu hören, konnten sie damals noch das Interesse in Anspruch nehmen, von dem schaffenskräftigsten unter den lebenden

deutschen Vertretern der Mendelssohn-Schumann-Richtung zu stammen. Man spielte die 1. und 2. Symphonie, die Ouvertüren: Dame Kobold (nach Calderons Lustspiel), Aladin, Friedensfeier, Jubelfeier und Prologus solemnis. Ouvertüre und Musikstücke aus der Oper „Manfred"; „In memoriam" (Introduktion und Fuge mit Choral), Trauermusik aus „Zenobia" von Kleist; 1. Klavierkonzert in Fis-Moll; Cellokonzert; Suite und Romanze für Violine, Notturno für Horn, Adagio aus dem Harfenkonzert. Ferner „Sommertagsbilder" für Chor und Orchester. Außerdem eine ganze Reinecke-Spielfolge zu seiner Jubelfeier (s. u.), seine Instrumentationen zu Schuberts Ständchen für Altsolo mit Männerchor und Schumanns „Bilder aus dem Osten"; Kammermusikwerke. Erstmalig erschienen ferner: die 3. Symphonie G-Moll, „Von der Wiege bis zum Grabe", ein Zyklus von Fantasiestücken; Variationen über „Ein' feste Burg"; Ouvertüren zu Kleists „Zenobia" und Fest-Ouvertüre mit Schluß-(Männer-)Chor „An die Künstler" nach Schiller; Bläser-Oktett; 4. Streichquartett in D; Trio C-Moll, Trio für Klavier, Oboe und Horn. (Unter Nikisch kam dann erstmalig noch die Serenade für Streichorchester und das staunenswert jugendfrische Trio in A für Klavier, Klarinette und Viola, Opus 264, zur Aufführung.)

Der 8. Oktober 1885 brachte zu Reineckes 25jähriger Jubelfeier des Gewandhaus-Dirigenten eine

Prachtspielfolge aus seinen Werken: Die Ouvertüre „res severa verum gaudium“ (dem Gewandhaus-Wahlspruch) und die Kantate „Belsazar“ (nach Fr. Röbers Dichtung). Mary Krebs spielte das 3. Klavierkonzert, dann mit dem Meister selbst das Impromptu für 2 Klaviere über die Anrufung der Alpenfee aus Schumanns „Manfred“. Amalie Joachim sang Lieder, Karl Mayer, der gefeierte Heldenbariton der Kölner Oper, eine Konzert-Arie aus „Almansor“. Am 16. November 1893 fand ein Konzert zur Erinnerung an Reineckes erstes Auftreten als Pianist im Gewandhauskonzert, am gleichen Tag des Jahres 1843, statt, in dem er sich, zugleich mit dem jungen Joseph Joachim, den Leipzigern vorgestellt hatte.

Noch einige andere, heute vernachlässigte Jünger jener romantischen Schule kamen damals in ausgedehnterem Maße zu Gehör. Von Joachim Raff, der trotz seiner engen künstlerischen Beziehungen zu Liszt mit seinen eigenen Werken mehr im konservativen Lager steht, spielte man die Symphonie „Leonore“; das 2. Konzert in A-Moll für Violine mit Orchester, Suite, und das Charakterstück „Die Liebesfee“; von dem Münchener Meister Joseph Rheinberger die eigenartig klangschönen Orgelkonzerte, eines mit Streichern, Trompeten, Posaunen, eines mit Streichern und Hörnern, die Passacaglia für Orchester, Scherzo (Kapuzinerpredigt) aus der Wallenstein-Sym-

phonie, und Credo aus der achtstimmigen Gesangsmesse.

Von Anton Rubinstein, dem heute nahezu Vergessenen, gab man im Dezember 1892, zur fünfzigjährigen Erinnerung an sein erstes Auftreten im Gewandhause, Szenen aus seinem geistlichen Chorwerk „Moses". Ferner erschienen solche aus dem „Turm zu Babel", aus dem gewaltigen „Christus" (1.—5. Vorgang in Epilog), dann die dramatische Szene „Hagar", die 4., 5. und 6. Symphonie, die Ouvertüre zu „Antonius und Kleopatra", die symphonische Dichtung „Don Quixote", Balletmusiken aus Feramors, „Der Dämon" und „Die Rebe", das Violoncellokonzert und die Phantasie für Klavier und Orchester. Von dem liebenswürdigen Gade erschien eine stattliche Reihe mendelssohnisch klingender wertvoller Werke, die erste, dritte und vierte Symphonie, von Ouvertüren die Schottische, Michel Angelo, Nordische Seefahrt; für Violine mit Orchester: Romanze und Finale aus dem Konzert und Capriccio, von seiner flüssigen wohllautenden Chormusik: Frühlingsbotschaft und Frühlingsphantasie. Auffallenderweise kam der in gleicher Richtung fruchtbare, formgewandte Friedrich Gernsheim nicht zu Worte.

Die Symphonie als Hauptstück jedes Konzerts füllte gewöhnlich den 2. Teil, seltener wurde sie, wie bei Brahms und Tschaikowsky, dem

unterhaltenderen gemischten vorangestellt. Zum Stammgut gehörten außer den genannten von Haydn und Mozart, die Beethovens (9), Schumanns (4, dazu: „Ouvertüre, Scherzo und Finale"), Brahms (4), Mendelssohns (Schottische, Italienische, Reformations-), Schuberts (C-Dur, H-Moll). Außerdem erschienen von Philipp Emanuel Bach: in D und F; Volkmann: 1. D-Moll, 2. B; Gade: 1. C-Moll, 3. A-Moll, 4. B-Dur; Goldmark: 2. Es; Gouvy: G-Moll; Dvorak: D-Dur und E-Moll; Reinecke: 1. A-Dur, 2. G-Moll; Rubinstein: Dramatische, 4., 5. und 6.; Hochberg; Alb. Dietrich: D-Moll; Hermann Goetz: F-Dur.

Ferner kamen von mehrsätzigen Orchesterwerken zur Aufführung Franz Lachner: Suite, 2. und 3., Introduktion und Fuge aus der ersten; Brahms: Serenaden in D und A. Für Streicher allein Jul. Otto Grimm: Andante und Menuett aus der Suite in Kanonform; Serenaden von Robert Fuchs, Julius Klengel, Volkmann (2. u. 3.); Gustav Jensen: Symphonietta; Grieg: Zwei Melodien.

Neue Werke standen in der Mehrzahl unter eigener Leitung des Komponisten. So Grieg: Drei Orchesterstücke zu Björnsons Schauspiel Sigurd Jorsalfar; Jadassohn: C-Moll-Symphonie (Nr. 4); Herzogenberg: Zweite in B und die Kantate „Totenfeier"; Heinrich Prinz Reuß: Symphonien in C-Moll und E-Moll; Max Bruch:

Dritte in E; Klughardt: in D; Rubinstein: Fünfte in G-Moll, Sechste in A-Moll; Richard Strauß: F-Moll (13. Oktober 87); Rich. Metzdorffs Dritte in Es; Moritz Moskowski: 1. Suite; Tschaikowsky: 1. Suite (5. Jan. 87); Nicodé: Symphonische Variationen. Ferner sei, um bei dieser Reihe von Gastdirigenten zu bleiben, gleich noch Hegars Aufführung seines Oratoriums Manasse erwähnt. Brahms leitete am 18. Februar 1886 seine neue, vierte Symphonie, im Neujahrskonzert 1888 sein Doppelkonzert für Violine und Violoncell mit den Spielern der Kölner Uraufführung, Joachim und Hausmann.

Den Beschluß jeder Spielzeit machte stiftungsgemäß Beethovens Neunte Symphonie, in den Jahren 1884 bis 1893 stets mit den Kräften der heimischen Oper: Baumann, Metzler-Löwy, Lederer, Schelper in dem gefürchteten Soloquartett. Die äußerst schwierige Frage nach einem zur Neunten passenden Eingangsstück löste Reinecke jeweils durch eines der nachfolgend angeführten Werke: Mendelssohn: Walpurgisnacht, 114. Psalm; Chöre aus „Christus"; Brahms: Schicksalslied; Gade: Erlkönigs Tochter; Beethoven: Marsch aus den „Ruinen von Athen", Messe in C, Elegischer Gesang für Chor mit Streichern; Cherubini: Gloria aus der Missa solemnis; Händel: Jubilate. — Das Bedenkliche solcher regelmäßiger Jahreswiederkehr läßt sich nicht verkennen bei Werken, deren ereignishafte Art durch die Gewohnheit not-

wendig leiden muß. Das hat die „Neunte“ bis zum immer wirkenden Schlußchor hin auch unter Reinecke erfahren. Man braucht nur einmal von einem der damaligen älteren Mitwirkenden im Orchester so recht gemütlich seelenruhig: „Nu, machen wir heide mal wieder die Neinte“ gehört zu haben, um die abschwächende Wirkung des „Jährlichen“ zu verstehen, — wenn nicht von der Persönlichkeit des Kapellmeisters jedesmal wieder das Bewußtsein des unverblaßt überlebensgroßen ausgeht. Auch die 3., 5., 7. Beethovens brachte Reinecke fast jedes Jahr.

Außerordentlich, wenn auch nicht erschöpfend, ist der Reichtum der gewöhnlich den gemischten Teil beginnenden oder abschließenden Ouvertüren, die Reinecke in dem starken Jahrzehnt seines Wirkens, außer denen von Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Mozart (Idomeneo, Zauberflöte), im neuen Hause brachte. Von Cherubini fehlte nur die zu Faniska; (Reinecke spielte 5), von Schumann die mindestens gelegentlich sehr hörenswerten zu Julius Cäsar, Hermann und Dorothea; dagegen erschienen die zu Genoveva und Manfred. Von Schubert erklang die selten gehörte in E-Moll (Konzert-Ouvertüre); seine mindestens unterhaltenden und schmissigen, dramatischen fehlten. Ferner hörte man Mehul: La chasse du jeune Henri; Rossini: Tell; Spontini: Olympia; Marschner: Vampyr. Von Weber, außer den drei allbekannten, noch die Jubel-Ouvertüre, Rübezahl, Preziosa; im-

merhin blieben noch zwei bis drei sehr hörenswerte Jugendwerke ungespielt. Von Spontini gab es: Olympia; Gluck: Iphigenie in Aulis. Dann die beiden Konzert-Ouvertüren von Brahms, von Meyerbeer die zu Struensee; Bargiel: „Medea“ und „Prometheus“; Grill: Hilarodia; Rietz: Konzert-Ouvertüre; Hiller: Symphonischer Prolog; Holstein: Frau Aventiure; Goetz: Frühlings-Ouvertüre; Goldmark: Sakuntala, Im Frühling, Der gefesselte Prometheus; Volkmann: Festouvertüre, Richard III. (mit der übrigen Musik dazu); Nicolai: Fest-Ouvertüre über „Ein' feste Burg“; Thieriot: Patriotische Fest-Ouvertüre; Vierling: Maria Stuart; Wilhelm Stade: Vorspiel zu Roßmanns „Orestes“; Emil Naumann: Käthchen von Heilbronn; W. St. Bennett: „Die Najaden“, Konzert-Ouvertüre. Bedenkt man, daß hierbei, mit Ausnahme etwa der Tell-Ouvertüre, jene zahllosen in ihrer Art durchaus wertvollen Werke vom Stile Aubers, Bellinis und der übrigen Klassiker der französischen und italienischen Oper fehlten, die man in Unterhaltungskonzerten zu hören gewohnt ist, so hat man, nebenbei bemerkt, einen Begriff von der Überfülle des Guten auf diesem Gebiet. Von ernsten deutschen Konzerten sind manche nur aus dem Grunde ausgeschlossen, weil man sich dort nicht getraut, ein Stück der Spielfolge, wie etwa Aubers Ouvertüre Lestoque, lediglich auf Eleganz und Diskretion der Wiedergabe zu stellen.

Von Ballettmusiken dienten als Intermezzo, gewöhnlich zwischen erstem und zweitem Auftreten des Solisten, von Gluck die aus „Paris und Helena“ und aus „Orpheus“; Rameau: Chaconne aus „Hippolyte“; Cherubini: aus „Ali Baba“ und aus „Medea“; Monsigny: Rigaudon aus „Aline“; Mottl: Ballett-Suite aus Werken Glucks. Ferner von einsätzigen Stücken: Schubert: Zwischenakt aus „Rosamunde“; Brahms: Haydn-Variationen; Julius Röntgen: Ballade über ein norwegisches Volkslied.

Von Konzerten für Klavier erschienen außer den drei genannten von Beethoven, je zwei von Mendelssohn, Chopin, Brahms, und dem von Schumann, noch diejenigen von Jadassohn: C-Moll; Hiller: Fis-Moll; Henselt: F-Moll; Hermann Goetz; Scharwenka: B-Moll; Romberg: H-Moll, 1. Satz. Für Violine: Brahms; Wieniawski: D-Moll; Vieuxtemps: A-Moll und D-Moll; Viotti: A-Moll; Spohr: A-Moll (Gesangsszene), D-Moll; Ernst: Fis-Moll; Rohde: Elftes; Goldmark; Molique; die drei von Bruch, von diesem ferner Romanze, Adagio, Schottische Fantasie; Godard: Canzonetta. Für Cello: Schumann; Volkmann: Molique (ohne 1. Satz); Klengel: A-Moll; Willem Kes. Ferner für Flöte: Jadassohn: Serenade mit Streichorchester; Friedrich der Große: Adagio. Für Fagott das Konzert von Weber. (Weitere klassische Konzerte s. o.)

Durch die Liederauswahl der Sänger kam mancher Name, besonders Lebender, in die Spielfolgen, der sonst wenig oder gar nicht darin vertreten war. So Robert Franz, d'Albert, Wilhelm Berger, Cornelius, Delibes, Peter Gast, Adolf Jensen, Liszt, Bungert, Löwe, Massenet, Schillings, H. Sommer. Den Liedersängern war Reinecke stets ein feinfühlender, klangsinniger und anschmiegsamer Begleiter am Flügel. Auch in bezug auf die kleineren Solostücke der Instrumentalisten beim zweiten Auftreten mit Klavier, ist einschließlich der Zugaben, das Obige zu bemerken. Bei dieser Gelegenheit hörte man Stücke für Klavier von Brassin, Busoni; für Violine von Paganini, Corelli, Leopold Auer, Bazzini, Leclair; für Cello von Boccherini, Coßmann; für Orgel von Brosig.

Die Gründe für die zeitliche Beschränkung in der Auswahl der Spielfolge wurden oben schon angedeutet. Die Zeit der großen Neu-Wiener war im Gewandhause noch nicht angebrochen. Trotz der epochemachenden Aufführung von Bruckners Siebenter im Stadttheater unter Arthur Nikisch, 1884, fehlte dieser größte Symphoniker seit Beethoven, auch Mahler konnte nicht entfernt hoffen, mit seinen beiden Symphonien, der Kantate „Das klagende Lied" oder seinen Orchestergesängen, anzukommen. Hat doch auch Nikisch selbst als Reineckes Nachfolger, aus seiner Kenntnis der Leipziger Musikverhältnisse heraus,

erst 1899 eine Symphonie Bruckners, erst 1906 eine von Mahler ins Gewandhaus gebracht, und erst 1920 den ganzen Brucknerzyklus gewagt.

Wagners Tannhäuser-Ouvertüre brachte Reinecke in keinem Gewandhauskonzert, da ihm ihr Fresko für ein akademisches Konzert zu stark war. Kein Mensch kann ihm darin Unrecht geben. Er setzte sie trotz ihrer Eigenwirkung nicht an, weil sie alles andere niederschlägt; wer sie ansetzt, tut dies aber eben trotz dieses Umstands, wegen der Eigenwirkung. Ohne Rest geht sie in keiner akademischen Spielfolge auf. Sonst war Wagner, außer mit seinen wenigen wirklichen Konzertstücken Faust-Ouvertüre, Siegfried-Idyll und Kaisermarsch, mit den Vorspielen zu Lohengrin und den Meistersingern vertreten, nebst dramatischen Gesangsbruchstücken: Isoldens und Brünhildens Liebestod, Hallen-Arie der Elisabeth, Cavatine Elsas, Preislied, Gralserzählung und Wolframs Anrede.

Hugo Wolf war für weitere Kreise noch nicht entdeckt; Cornelius fehlte gleichfalls, ebenso Alexander Ritter. Pfitzner, Reger Schillings, Weingartner waren damals noch wenig bekannt. Was Liszt anbelangt, so schrieb Reinecke 1900 in seinem Büchlein: „Und manche liebe Schatten steigen auf," es sei ihm zeitlebens ein Herzenskummer gewesen, daß er den großen Künstler und guten Menschen als Komponisten nie habe anerkennen können, worüber Liszt in seinem persön-

lichen Verhalten gegen ihn stets großherzig hinweggesehen. In früheren Zeiten pflegte Reinecke zu äußern (so 1869 gegen Maria Lipsius = La Mara), bei Liszt finde er, wie bei Wagner, nur im Dichterischen, nicht im Musikalischen schöpferische Begabung. Übrigens war damals Jahrzehnte hindurch auch die Gewandhaus-Direktion Liszt feindlich gesinnt. Von ihm erschien aus der ganzen Zahl seiner Orchesterdichtungen, die damals in moderner gerichteten Konzerten Hauptstützen der Spielfolge waren, einzig die Heldenklage, aus Anlaß seines Hingangs. Sonst gab man nur das Es-Dur-Klavierkonzert und die Spanische Rhapsodie, mit Orchester bearbeitet von Busoni.

Richard Strauß erschien seit seinem persönlichen Antrittsbesuche mit der Mendelssohn-Schumannschen F-Moll-Symphonie nicht wieder, trotzdem Violin- und Waldhorn-Konzerte, Wanderers Sturmlied, die Burleske, die Fantasie „Aus Italien", Don Juan, Macbeth, Tod und Verklärung, neben den konservativen Kammermusikwerken seiner Jünglingsjahre, anderwärts von ihm aufgeführt wurden. In diesem Zusammenhang ist auch Berlioz zu nennen, der mit der Harold-Symphonie, den Ouvertüren „Der Korsar", „Römischer Karneval", dem Sylphentanz aus „Faust" und der Gesangsszene „La captive" zu Worte kam. Mit einem Auge lugte er herein in seiner Instrumentation von Webers „Aufforderung zum Tanz". Sein epochemachendstes

Werk, die gleich nach Beethovens Tod begonnene Phantastische Symphonie, mied Reinecke wegen des das Fallen des Richtbeils andeutenden Beckenschlags.

Fast vollständig fehlte überhaupt die programmatische Orchesterdichtung („Symphonische Dichtung") nach Mendelssohn, obgleich sich seine Nachfolger in diesem Sonderfache zum Teil eng an ihn anschlossen und, wie ja Mendelssohns eigene Benennung „Ouvertüre" zeigt, eine feste Grenze zwischen beiden Arten einsätziger Tonwerke mit Inhaltsbezeichnung nicht zu finden ist. Das Nähere ersieht man bei Anführung der Größen dieses Faches: Liszt, Saint-Saëns, Smetana, Dvorak, Strauß. Doch ließ sich Raffs Symphonie „Lenore" (wie vorher im alten Hause die „Im Walde") nicht wohl umgehen.

So war das eigentliche Feld dieser jährlichen 22 (im ganzen 230) Konzerte unter Reineckes Leitung im neuen Hause, neben Pflege der klassischen Standwerke, wesentlich eine Übersicht der deutschen Romantik. Von einem fremdvölkischen Austausch tonsetzerischer Anregungen war damals in der Gewandhaus-Spielfolge nur in sehr beschränktem Maße etwas zu spüren. Die einzige kraftvoll bodenständige Bereicherung von auswärts kam durch Tschaikowsky, der seine erste Suite hier leitete, aber mit keinem anderen Werke ersten Ranges als der E-Moll-Symphonie, der Fünften, zu Worte kam, die zudem nicht ver-

standen wurde; im übrigen mit der stark russisch-italienischen Ouvertüre „Romeo und Julie", der 4. Suite „Mozartiana" und der, zum Teil allerdings echt russischen, wunderbar instrumentierten Streicher-Serenade. Die russischen Koloristen und Brillantisten, vor allem der üppige Rimsky-Korssakow, fehlten. Tschaikowskys Lehrer, Anton Rubinstein, muß seiner ganzen Einstellung nach noch fast ganz zur deutschen romantischen Schule zählen, unter deren Vertretern er auch in dieser Skizze erscheint. Ähnlich Davidoff mit seinen zwei Cellokonzerten, Glinka mit einem Notturno für das gleiche Instrument.

Bei den in Betracht kommenden Nordländern überwog die deutsch-romantische Kompositionsweise wesentlich den motivisch oder rhythmisch nordisch-völkischen Einschlag. So bei Edvard Grieg, dessen Holberg-Suite für Streicher, Erste Peer-Gynt-Suite, Zwei Melodien für Streicher und Klavierkonzert erschienen. In noch weit höherem Maße gilt das Gesagte von dem gleichfalls dem Leipziger Konservatorium entstammten Dänen Gade. Auch bei der musikalischen Art von Saint-Saëns kann man von Leipziger Abstammung reden. Trotz meisterlichen technischen Aufbaus fehlte sogar sein durchschlagender „Danse macabre" wegen des klappernden Holzschlaginstruments. Von den anderen Symphonischen Dichtungen erschien nur „Herkules am Spinnrad" (Le rouet d'Omphale). Dagegen war er mit

Solokonzerten reich vertreten: für Klavier mit dem damals allbeliebten „eklektisch“ glänzenden zweiten (G-Moll), für Cello mit dem wirksamen in A-Moll, für Violine mit dem pikanten dritten in H-Moll, dem 1. und 3. Konzertstück, Introduktion und Rondo.

Etwas von französischem Mousseux gab es auch in Emil Saurets Italienischer Suite für Violine mit Orchester, noch mehr in Bizets Suite aus der Musik zu dem Schauspiel l'Arlesienne und der glänzend klingenden Suite „Roma“. Französische Unbekümmertheit um Einheit des Stils, zugunsten der Klangwirkung, lernte man in Alexander Guilmants Erster Symphonie für Orgel und Orchester kennen. Von dem graziösen Godard hörte man Praeludium und Idylle für Flöte, und Canzonetta aus dem Violinkonzert, von Gounod: Feierlicher Marsch. Von dem durchaus Mendelssohnischen Gouvy die Symphonie in G-Moll und Symphonietta D-Dur. Die französischen Orchesterkoloristen der Zeit, Vincent d'Indy an der Spitze, fehlten.

Von den Italienern vermißte man den größten, Verdi, mit seinem herrlichen, gesanglich mit an allererster Stelle stehendem Requiem für Manzoni, ebenso (im kleinen Saal) mit dem geistsprühenden Streichquartett. Sgambati war nur mit dem Klangstück Te deum, Andante für Streichorchester und Orgel, vertreten, Alfred Piatti mit einem Cellokonzert, Bazzini mit dem Kon-

zertstück für Cello und dem Konzert-Allegro für Violine. Noch bliebe von Stücken mit ausländischem Einschlag: Jenö Hubays Czardas-Szenen für Violine und Joachims Konzert in ungarischer Weise; Lalos Symphonie Espagnole; Dvoraks D-Dur-Symphonie, Husitzka-Ouvertüre, Scherzo und Zwei Legenden für Orchester; dagegen fehlten seine übrigen ganz eigenartigen, erzählenden Orchesterdichtungen, ebenso wie die großangelegten und doch so eingänglichen Smetanas, die anderswo zündeten.

Einen lebendigen Eindruck vermag in dieser Beziehung nur der Vergleich zu geben; deshalb folge hier eine Liste von in Leipzig fehlenden Erstaufführungen, welche die eigentlich recht konservative Münchener „Musikalische Akademie" innerhalb des hier besprochenen Zeitraumes in ihren jährlichen 11 Konzerten bot. Bruckner: 3., 4., 7. Symphonie, Te deum; Liszt: Christus, Dante-Symphonie, 13. Psalm, Faust-Symphonie, die Ideale, Hunnenschlacht, Tasso, Heldenklage; Berlioz: Requiem; Dvorak: Karneval; Smetana: Aus Böhmens Hain und Flur (3 symphonische Dichtungen); Rich. Strauß: Guntram-Vorspiele, Eulenspiegel, Aus Italien, Don Juan, Tod und Verklärung; Alex. Ritter: Charfreitag und Frohnleichnam; Schillings: Ouvertüre zur Oper Ingwelde; Saint-Saëns: C-Moll-Symphonie mit Orgel; Nicodé: Die Jagd nach dem Glück; Wilh. Berger: Fantasie; Weingartner: Serenade;

Wagner: Ouvertüre zu „Die Feen", Fragmente aus Parsifal, Oratorien: Tinel: Franziskus, Chabrier, Sulamith. Neben diesen Werken wurden die in den Vorjahren dort erstaufgeführten gleicher Richtung natürlich teilweise wiederholt. Um wieviel farbenreicher das Gesamtbild der nur die Hälfte der Leipziger Konzertabende umfassenden Spielfolge dadurch werden mußte, ist leicht ersichtlich.

Neben der durch alle Vorzüge erlesenen Musikertums ausgezeichneten Wiedergabe der oben näher gekennzeichneten meist programmlosen Orchesterwerke der deutschen romantischen Schule, wie der ihnen an Geistesart zunächststehenden unter denen der Klassik, war Reineckes Hauptverdienst die abgerundete Aufführung älterer Oratorien.

Untrennbar mit dem Kunstinstitut verbunden war der Gewandhauschor, durch dessen wöchentliche Probe ein näherer persönlicher Zusammenhang zwischen Dirigent und musikliebenden Kreisen erhalten blieb. Wie emsig gearbeitet wurde und wie schlagfertig der Chor war, zeigt, daß z. B. in zwei Spielzeiten außer kleineren Kantaten herauskamen 1886/87: Samson, Achilleus, Paradies und Peri; 1887/88: Jahreszeiten, Faustszenen, Israel in Ägypten. Außer den oben an verschiedenen Stellen genannten klassischen Werken, wozu Schumanns „Manfred" kam, wurden gegeben: Cherubini: Requiem; Schubert:

Kyrie und Gloria aus der Es-Dur-Messe; Rubinstein: Szenen aus „Christus"; 3 Bilder aus „Moses"; Gustav Schreck: Christus der Auferstandene, Oratorium; Brahms: Rhapsodie, Schicksalslied, Triumphlied; Bruch: Feuerkreuz, Frithjof; Vierling: Konstantin; Volkmann: Kyrie, Benedictus und Credo aus der Messe für Männerchor; Moritz Hauptmann: Sanctus und Benedictus; Julius Röntgen: Gebet von Friedr. Hebbel, mit Orchester; ferner Chorsätze von Josquin Deprez, Obrecht, Eccard, Orlando di Lasso, Certo. Von Männerchören mit Orchester: Hegars „Totenvolk"; Franz Lachners „Macte imperator".

Zur silbernen Hochzeit, 1897, erhielt Reinecke ein mit Federzeichnungen nach berühmten Meistern geschmücktes handschriftliches Mappenwerk, von den drei Schwestern Ewald reizvoll ausgeführt, mit einem Verzeichnis aller unter seiner Leitung im neuen Hause aufgeführten Chorwerke.

Bei dem weniger musikalischen Teil der Gewandhausbesucher fiel der Hauptteil des Interesses auf die Solisten. Darauf, daß die Konzerte zugleich gesellschaftliche Veranstaltung und die Veranstalter Männer waren, weist die große Anzahl von (nicht weniger als 65) Sängerinnen hin, von denen nur die berühmten genannt seien: Marie Albani, Alice Barbi, Marie Bussjaeger, M. Denis, Marie Dietrich, Lilli Dreßler, Alma Fohstroem, Amalie Friedrich-Materna, Thekla

Friedländer, Johanna v. Ghilani, Ernestine Schumann-Heink, Adelina Herms, Emilie Herzog, Amalia Joachim, Marie Joachim, Helene Jordan, Fides Keller, Katharina Klafsky, Bertha v. Knapstaedt, Käthe Koberstein, Elisabeth Leisinger, Marie Gutschbach-Lißmann, Therese Malten, Paula Mark, Antonie Mielke, Minna Minor, Lilian Nordica, Erika Wedekind, Minna Peschka-Leutner, Aaltje Redingius, Anna Sachse-Hofmeister, Lillian Sanderson, Wally Schauseil, Anna Schimon-Regan, Dora Schmidt-Köhne, Cornelia Schmidt-Csanyi, Julie Schultze von Asten, Pia von Sicherer, Hermine Spies Gisela Staudigl, Clara Strauß-Kurzwelly, Julia Uzielli, Edyth Walker. Eine solche Fülle von Berühmtheiten zu gewinnen war nur dadurch möglich, daß Amerika damals noch nicht die oberste Schicht der Opern- und Konzertsängerinnen planmäßig von Deutschland absog. Außerdem waren einheimische Größen der Oper zur Stelle: Emma Baumann, Paula Dönges, Fanny Moran-Olden, Pauline Metzler-Löwy, Adrienne Kraus-Osborne, Magdalene Steinbach-Jahns.

Von Tenören erschienen erste Opernhelden: Georg Anthes, Heinrich Gudehus, Willy Birrenkoven, Ernest van Dyk, Lorenzo Riese, Nicolaus Rothmühl, Luigi Ravelli, Heinrich Vogl (dieser als Konzertsänger noch größer als in Bühnenpartien). Ferner Robert Kaufmann, Franz Litzinger, van der Meden, Gustav Wulff, Raimund

von Zur-Mühlen; von der einheimischen Oper: Georg Lederer und Emanuel Hedmondt. Von Baritonen und Bässen traten auf: Francesco d'Andrade, Leopold Demuth, Eugen Gura, Paul Knüpfer, Paul Krückl, Carl Mayer, Carl Perron, Carl Scheidemantel, Franz Siehr, Ernst Wachter, Rudolf Wittekopf und die Konzertsänger Julius Stockhausen, Josef Staudigl, Georg Henschel, Hermann Gausche.

Von Klaviervirtuosen traten auf: Eugen d'Albert, Heinrich Barth, Fritz Blumner, Ferruccio Busoni, Henri Falck, Robert Freund, Arthur Friedheim, Alfred Grünberg, Otto Hegner, James Kwast, Emil Paur, Francis Planté, Julius Röntgen, Anton Rubinstein, Wassily Sapellnikoff, Emil Sauer, Alexander Siloti, Bernhard Stavenhagen, Joh. Weidenbach; und die einheimischen: Fritz v. Bose, Willy Rehberg, Carl Wendling. Ein Fest für die Kenner war es, wenn Reinecke das Dirigentenpult verließ und selbst ein Konzert von Mozart spielte. Im neuen Hause bot er die Werke in D-Dur, B-Dur, A-Dur und das im ersten Satz beethovenisch großartige in C-Moll. Auch sein Vortrag von Beethovens eigenem Konzert in dieser Tonart fiel in jene Zeit. Bei Mozart war die Stilechtheit der Ausführung und der Ausschmückung mit Kadenzen bekanntlich Reineckes besondere Stärke. Das erstere ist viel schwieriger als mancher flotte Virtuose ahnt. Eine einzige nur keck hingeworfene oder gar mit falschem

„Rubato“ versehene kleine Verzierung fällt empfindlich ernüchternd aus dem Rahmen des adeligen Rokoko heraus, was bei diesem Spieler ausgeschlossen war. Kraft ohne Athletentum, Feinempfindung ohne Gefühlsschwelgerei, stäubchenfreie Technik ohne Mechanisierung waren dabei als Vorbild zu bewundern.

Von Pianistinnen kamen: Clara Schumann, Ilona Eibenschütz, Anette Essipoff, Clotilde Kleeberg, Mary Krebs, Bertha Marx, Sophie Poznanska, Margarethe Stern. Größer war die Verschiedenheit der völkischen Herkunft bei den Violinisten: Joseph Joachim, Heinrich De Ahna, Leopold Auer, Carl Halir, Jenö Hubay, Alfred Krasselt, Franz Ondriceck, Eugen Isaye, Florian Zajic. Von Violonistinnen erschienen: May Brammer, Wilma Normann-Neruda, Arma Senkrah, Maria Soldat, Gabriele Wietrowetz; Cellisten: Hugo Becker, Fritz Brückner, Carl Davidoff, Adolf Fischer, Robert Hausmann; der Pariser Flötist Paul Taffanel. Außerdem die ersten eigenen Kräfte des Orchesters: Adolf Brodsky, Arno Hilf, Henri Petri, Carl Prill (Violine), Julius Klengel, Alwin Schröder, Leo Schulz, Georg Wille (Cello). Flöte: Wilhelm Barge, Maximilian Schwedler; Oboe: G. Hinke; Klarinette: Traugott Gentsch, Edmund Heyneck, Friedr. Kessner; Fagott: Franz Freitag, Adolf Gütter; Harfe: Edm. Schuecker; Orgel: Paul Homeyer, als ständiger Gewandhaus-Organist.

Von Chören ließ man außer den heimischen, den Paulinern, den Thomanern, die alljährlich am Neujahrstagkonzert sangen, dem Lehrer-Gesang-Verein, den Amsterdamer A cappella-Chor auftreten. Ferner das Amsterdamer Vokalquartett: Nordewier, Lomann, Rogmans, Meschaert; Frankfurter Vokalquartett: Uzielli, Hahn, Naval, Sistermans. Als Sprecher in Melodramen kamen: Otto Devrient, Max Grube.

Von besonderen, zum Teil außermusikalischen Anlässen zu Konzerten sind in dem behandelten Zeitraum zu nennen: Am 22. März 1888 die Trauerfeier für Kaiser Wilhelm; am 31. Oktober 1888 das Fest-Konzert zur Grundsteinlegung des Reichsgerichtsgebäudes, vor geladenen Hörern, mit den heimischen Opernkräften Emma Baumann und Carl Perron, in Gegenwart Kaiser Wilhelms II. und König Alberts; am 26. Mai 1892, zur Enthüllung von Werner Steins Mendelssohn-Denkmal vor dem Gewandhause, eine Vormittagsfeier, wobei Joachim das Violinkonzert des Meisters spielte; am 19.—21. Oktober 1893, zur Feier des 150jährigen Bestehens der Gewandhauskonzerte, drei Abende, u. a. mit den Prologus solemnis von Reinecke, Gesänge der Thomaner, Schumanns Paradies und Peri; eine Kammermusik mit d'Albert und Sistermans, dem damals beliebtesten Bariton.

Die Freude über das neue Heim lebte sich zu Anfang noch besonders darin aus, daß auf jedes zweite der 22 Konzerte noch eine Sonntag-Kammermusik der Konzertdirektion vormittags von 11—1 folgte. Darin wirkten erste Kräfte, wie die damals berühmteste junge Altistin Hermine Spies, die Pianistin Annette Essipoff, der Londoner Bariton Georg Henschel, das Berliner De Ahna-Trio, der Londoner Violinmeister Emil Sauret, einmal sogar Joseph Joachim mit Busoni. Im folgenden Jahre verringerten sich diese Veranstaltungen auf sechs, dann auf vier, um mit der Spielzeit 1887/88 aufzuhören.

Im kleinen Saal, der als ziemlich genaue Nachbildung des alten Gewandhaussaals dessen glänzende Akustik zu verewigen bestimmt war, fanden auch die jährlichen zehn Kammermusik-Abende des Gewandhaus-Quartetts statt, das durchgehend aus Künstlern ersten Ranges bestand. Es wechselten die Besetzungen Brodsky, Hans Becker, Sitt, Klengel und Petri, Bolland, Unkenstein, Schröder. An die Stelle Sitts trat 1888 dessen Landsmann Novacek, an die Bollands v. Dameck, 1890 Hilf an die Petris. In den Jahren 1891 bis 1895 war die Zusammensetzung: Hilf, Becker, Sitt, Klengel und Prill, Rother, Unkenstein, Wille. Am 19. Dezember 1885 spielte das Joachim-Quartett, Berlin.

Die Klavierstimme führten teils Reinecke, teils berühmte Gäste aus, so am 27. Jan. 1885 Brahms,

der mit Richard Mühlfeld seine beiden Klarinetten-Sonaten vortrug. Da in der letzten Spielzeit, vor dem abschließenden achten Abend, an dem Reinecke im Schumann-Quintett mitwirken sollte, Hofkapellmeister Klughardt aus Dessau für den Erkrankten eintrat, spielte er zum letzten Male schon in der sechsten der Kammermusiken, am 9. Februar, Beethovens Trio in Es-Dur, Opus 70, Nummer 2.

Angesichts der heutigen Vernachlässigung nachklassischer Kammermusik scheint es zweckentsprechend, die in jenen Jahren dort gespielten Neuheiten anzuführen. Es waren: Streichquartette von d'Albert, Busoni, Draesecke, Godard, Gernsheim, Grill, Herzogenberg, Jadassohn, Julius Klengel, Theod. Kirchner, Klughardt, Novaceck, Puchat, Rheinberger, Prinz Reuß, L. Schlegel, Hugo Wehrle (Suite); Streichquintette von Herzogenberg und Klughardt; Klavierquartette von Reinecke, Sinding, Kiel, Klughardt, Jadassohn; ein Klavierquintett von Jadassohn; Klavier-Trios: Wieniawski (von diesem gleichfalls ein Streichtrio); mit Oboe und Viola von Klughardt; mit Oboe und Horn von Reinecke, der auch zwei Klarinetten-Trios, eines mit Bratsche, eines mit Horn, schrieb. Eine ungewöhnlich farbenreiche Spielfolge bot der Abschluß der Spielzeit April 1892: Oktett von Schubert und „Der Rose Pilgerfahrt" in der ursprünglichen Klavierfassung Schumanns.

Wenn auch die im alten Hause reichlich geübte Gastfreundschaft gegen andere musikalische Körperschaften sich im neuen stark einschränkte, so hörte sie darum doch nicht auf. Das alljährliche Frühjahrskonzert der Pauliner brachte von größeren Werken für Männerchor mit oder ohne Orchester: Cherubini: Requiem; Nicodé: Das Meer; Draesecke: Columbus; Wüllner: Heinrich der Finkler. Als Kuriosität aus dem vorhergehenden Betrieb im alten Gewandhaussaale sei aus besonderem Grund ein Konzert vom 1. Oktober 1884 angeführt, worin der Kraftspieler Arthur Friedheim mit Alexander Siloti die Faust- und die Dante-Symphonie von Liszt im Gewandhaussaal auf zwei Blüthner-Flügeln vortrug. Statt der Orgel, welche die Klaviere erdrückt hätte, spielte man Harmonium; die Chöre dirigierte Alfred Reisenauer, das Tenor-Solo vertrat Alvary-Achenbach, der damals hauptsächlich als Wagnersänger glänzte. Die Aufführung mit Klavier konnte sehr wohl als Demonstration oder öffentliche Mahnung zur Befassung mit den unsterblichen Werken in ihrer Urgestalt gelten. Friedheim spielte übrigens im Dezember 1886 im Gewandhause in einem Extrakonzert von Hermine Spies auch die Tannhäuser-Ouvertüre in seiner zweihändigen Bearbeitung. Von den sonstigen Konzerten, zu denen der Saal freigegeben wurde, sei Hans von Bülows vier Abende umfassender Beethoven-Zyklus im Winter 1886/87 erwähnt.

Der Rücktritt Reineckes.

Bei seinem 70. Geburtstage, der auf den 23. Juni 1894 und damit in die Gewandhausferien fiel, demnach ein Festkonzert nicht ermöglichte, sprach Reinecke davon, in Ansehung seines Lebensalters seine Dirigentenstellung zur Verfügung des Direktoriums zu stellen, für den Fall, daß dieses einen Wechsel für geeignet hielte. Auch erklärte er gelegentlich, daß er bereit sei, im gegebenen Zeitpunkt sofort zurückzutreten, wenn zur Gewinnung eines passenden Nachfolgers rasches Zugreifen nötig würde. Die Antwort einzelner Vorstandsmitglieder auf solche Äußerungen lautete stets dahin, daß von einem Rücktritt nicht die Rede sein könne, wie denn auch später immer wieder einzelne, mit denen Reinecke befreundet war, ihn annehmen ließen, daß der Beschluß eines Personenwechsels gegen ihre Sondermeinung erfolgt war. Im letzten, 22. Gewandhauskonzert jener Spielzeit, am 28. März 1895, stand er, ohne es zu ahnen, zum letztenmal am Dirigentenpult des Gewandhauses. Man spielte Händels „Jubilate" für Soli, Chor, Orchester und Orgel in der Franzschen Bearbeitung, danach die Neunte, deren Soloquartett die gewohnten heimischen Opernkräfte, Emma Baumann, Pauline Metzler und Otto Schelper vertraten, mit dem stimmfrischen Emil Pinks als Tenor, an Stelle von Georg Lederer,

der mit dieser Partie nie ohne Schwierigkeit fertig geworden war.

Die Vorgänge beim Rücktritt Reineckes von seiner 35jährigen Gewandhausleitung, von denen hier manches Nebensächliche wegbleibt, bezeichnet Ferdinand Pohl in dem von Heinrich Chevallen herausgegebenen Gedenkbuch „Arthur Nikisch", 1922, als „Palastrevolution". Eine solche, soweit die Bezeichnung zutrifft, ging vom Direktorium aus, das in einer Sitzung Anfang Mai 1895 einstimmig den Personenwechsel beschloß. Ein tatsächlicher Gegensatz war von vornherein dadurch gegeben, daß das Direktorium bei dem Siebziger ein Abnehmen in den vorbereitenden und administrativen Leistungen: Bearbeitung der Spielfolge, Auswahl und Verständigung der Solisten, Proben mit Chor und Orchester, bemerkt zu haben glaubte, während dem Künstler selbst keinerlei Nachlassen seiner Spannkraft und Frische zum Bewußtsein kam; diese hat sich ja auch anderthalb Jahrzehnte länger glänzend erhalten. So wird es erklärlich, daß Reinecke noch 1898 in dem kurzen Lebenslauf, den er als Mitglied der Berliner Akademie der Künste für das Archiv des Institutes niederschrieb, von einem ihm rätselhaften Verhalten des Gewandhaus-Direktoriums berichtete.

Von starker Bedeutung wurde damals für das Gewandhaus auch die Brahms-Frage. Nach andauernder brüsker Ablehnung hatte der Meister

damals schon lange — es war das vorletzte Jahr seines Lebens — in Leipzig festen Fuß gefaßt; man zählte ihn in seiner Art zu den Klassikern und nahm ihn von allen lebenden Konzerttonsetzern als weitaus den wichtigsten. Die Sachlage drängte auf die Gepflogenheit hin, die Nikisch dann einführte; er brachte fast ohne Ausnahme in jeder Spielzeit alle vier Symphonien, während Reinecke in der hier behandelten Zeit, 1884/95, nur überhaupt zehnmal, im ganzen, 1881/95 nur zwölfmal eine Brahms-Symphonie geboten hatte. Daß spätere Geschlechter jene äußerliche Gleichstellung auch der 2., 3. und 4. Symphonie von Brahms, mit der 3., 5., 7. und 9. Beethovens, die gleichfalls jährlich erschienen, vielleicht nicht verstehen werden, ist für die Tatsache als solche, die jahrzehntelang in Geltung blieb, belanglos.

Um eindringlich zu wirken, war aber von seiten des Dirigenten unbedingt eine innere Verwandtschaft zu den Werken erforderlich, die das eigenartig Deklamierende, kraftvoll Männliche, Manzonis unübersetzbares „allora vengo io; jetzt bin ich an der Reihe", kurz das spezifisch Brahmssche in der motivischen und melodischen Linie, mit dem Ausdruck des unmittelbar Selbsterlebten wiedergeben konnte. Weder hat Brahms seine Partituren so bezeichnet, daß ein Irrtum im Charakter dieser Wiedergabe ausgeschlossen war, noch vermochte er, als nicht eigentlich überragender Orchesterleiter, selbst eine ausreichende Tradition

zu schaffen. Auf die gleiche Art wie Reinecke die älteren Romantiker dirigierte, war die eigentliche Brahmsnote nicht herauszubekommen. Brahms machte kein Geheimnis daraus, daß er Leipzig als eine Art von verlorenen Posten ansehe, solange dies nicht anders würde. Er hatte aber nicht nur persönlich, sondern auch durch das ihm sehr nahe stehende Ehepaar von Herzogenberg so enge Beziehungen zu Leipzig und besonders zu den Gewandhauskreisen, daß diese seine künstlerische Gesinnung dort nicht verborgen bleiben konnte.

Das Archiv des Gewandhauses unterrichtet über jene Ereignisse nur sehr spärlich, da die Verhandlungen mit Reinecke größtenteils mündlich erfolgten, zu dokumentarischer Niederlegung und Aufbewahrung des von einzelnen Vorstandsmitgliedern geführten Schriftwechsels aber kein zwingender Anlaß vorlag. Trotz guten Besuchs der Konzerte und fortdauernder herzlicher Ehrung Reineckes durch die Hörer schien man sich auf einer Seite, die innerhalb der Vorstandschaft großen Einfluß hatte, darüber klar geworden, daß die Spielfolge der Gewandhauskonzerte — und bei gewissen monumental wiederzugebenden Werken, wie einzelnen von Beethoven, Brahms, auch deren Auffassung — allmählich immer mehr nur Leipziger Angelegenheit geworden war, daß die Fühlung mit dem Gesamtmusikleben draußen in der großen Welt außerhalb Leipzigs, geschweige denn

ein Hinblicken dieser Welt auf Leipzig als musikalischen Vorort, schon längere Zeit fehlte. Man hörte dort von Kapellmeisterleistungen suggestiv und improvisatorisch wirkender Art, wie sie eingangs angedeutet sind. In welcher Weise eine solche Erwägung zunächst bei Mitgliedern des doch vorwiegend nur aufnehmend musikalisch gerichteten Direktoriums selbst aufkam, läßt sich kaum feststellen. Eine Lösung der Nachfolgerfrage schien zunächst nicht einfach. Arthur Nikisch, in Leipzig als künstlerisch hervorragend bekannt und durch die Bostoner Jahre auch im Konzertfach vielerfahren, war der zunächst gegebene; sein Vertrag als Operndirektor in Pest lief aber noch drei Jahre. Auch Dr. Muck von der Berliner Hofoper hatte dort noch zweijährige Verpflichtung, die sich aber annehmbarerweise abkürzen ließ. Wenige Wochen nach Schluß der Spielzeit, am 8. Mai, vergewisserte man sich bei ihm in Berlin mündlich, daß er im Prinzip einer Übernahme der Gewandhausleitung nicht abgeneigt sei. Kurz darauf kam Muck seinerseits zu einer zweiten Unterredung nach Leipzig und wollte bei dieser Gelegenheit auch Reinecke aufsuchen, kam aber nicht dazu. Einige Tage später reiste er eigens, um dies nachzuholen, zurück, erfuhr von seinem alten Lehrer, wie tief diesen sein erzwungener Rücktritt kränke und wurde sich überhaupt über die Schwierigkeiten klar, die ihm aus der ungewohnten Stellung unter ein Laienkollegium erwachsen könnten. Nach Ber-

lin zurückgekehrt, schrieb er dann nach Leipzig ab. Außer ihm und Nikisch kamen als Reineckes Nachfolger noch Felix Weingartner und Hans Sitt in Frage, außerdem Alfred Volkland, Dirigent der Baseler Musikgesellschaft, der in Leipzig Bach-Verein und Euterpe geleitet hatte, ohne jedoch hervorragende künstlerische Eigenschaften zu entfalten. Über Muck, Nikisch, Sitt und Weingartner wurde in diesem Zusammenhang in einer vertraulichen Sitzung zwischen den beiden ersten Vorständen, den Herren Lampe-Vischer, Flinsch, sowie Geheimrat Wach und Reinecke gesprochen, ohne vorerst endgültig Stellung zu nehmen.

Vor dem Weitergehen sei eben nochmals kurz auf jene entscheidende Vollsitzung der Vorstandschaft zurückgegriffen, deren Ergebnis Geheimrat Adolf Wach auf Ersuchen der beiden ersten Vorsitzenden, Reinecke mitzuteilen übernahm. Etwa eine Woche nach der vorerwähnten Berliner Unterredung zweier Vorstandsmitglieder mit Muck, am 15. Mai, kam Geheimrat Wach zu Reinecke und teilte ihm zunächst mit, man habe beschlossen, die wirtschaftlich ganz ungenügenden Pensionsbestimmungen — Reinecke konnte sich ihrer gar nicht erinnern — durch die Verfügung zu ergänzen, daß ihm bis zum Lebensende sein volles Gehalt ausgezahlt würde. Man hatte in der Vorstandschaft erwogen, wie wichtig, ja vielleicht für Reineckes Verbleiben im Amte ausschlaggebend, dieser geldliche Punkt bei dem für Kinder aus drei Ehen

besorgten Künstler sein dürfte. Reinecke verstand sofort und bemerkte, daß mit der Bekanntgabe dieser Verfügung wohl die Rücktrittsfrage für ihn akut geworden sei, worauf sein Besuch bemerkte, daß deren Inangriffnahme von ihm, Reinecke, selbst ausgehen müsse. Man nahm dann in Aussicht, daß Reinecke bis zum Amtsantritt seines Nachfolgers die Leitung der Konzerte weiterführe und sich an deren Auswahl in der früher gelegentlich besprochenen Weise beteilige; er versprach, sich in der betreffenden Sitzung über die Kandidaten zu äußern und, wie vorhin bemerkt, hielt er dies auch. Die Frage Wach's, ob er in Ansehung seines Alters und seiner Arbeitsüberhäufung nicht gerne von der Erleichterung der Pensionsneuordnung Gebrauch mache, verneinte Reinecke allerdings mit dem Hinweis auf seine gerade in den letzten Jahren ungemindert bestehende Arbeitsfreudigkeit. Auch erfuhr er jetzt erst wieder vom Bestehen eines Vertragsparagraphen, nach dem man ihn vor Beginn einer neuen Spielzeit in den Ruhestand zu versetzen berechtigt war. Reinecke hatte seinen Vertrag längst verlegt; das Dasein einer solchen Bestimmung war ihm ebenso unbekannt wie die seine Pension betreffende — ein echter Künstler im Sinne der älteren Zeit!

Die Unterredung, zu der auf Wunsch des Besuchers selbst Reineckes Gattin das Zimmer verließ, war unter beiderseitiger Wahrung größter Verbindlichkeit verlaufen — wie denn Reineckes

menschliche Eigenart stets ein Ehrenblatt in der Geschichte der sozialen Stellung des Musikerstandes sein wird. Eine gewisse Spannung und Mißstimmung trat bei ihm in den folgenden Wochen durch fremde Einflüsse und vor allem auch dadurch ein, daß er, nach jener seine Nachfolgerschaft betreffenden Vierer-Sitzung, über die geschäftlichen Unterhandlungen mit den einzelnen Kandidaten nichts mehr hörte, sonach auch nicht wußte, ob für den nur wenige Monate entfernten Beginn der neuen Spielzeit ein Ersatz für ihn gefunden sei, oder die Leitung vorläufig in seinen Händen bliebe. Als man ihn in Ermangelung eines sofort antrittsbereiten, der Vorstandschaft genehmen Nachfolgers darum erneut ersuchte, erklärte er endlich, diesem Ansinnen nicht entsprechen zu können, da er die Erregung über das nicht nach eigener Entschließung erfolgte Zurücktreten von dieser Stelle für seine Gesundheit wie für sein künstlerisches Arbeiten zu stark empfinden würde. Diesen Standpunkt stützte er dann durch den gutachtlichen Rat seines Arztes und verzichtete aus gleichem Grunde sogar auf das darnach angebotene Abschieds-Konzert. Von den Ehrungen, die ihn bei dieser Gelegenheit erwartet hätten, gab schon die Übersendung eines prachtvollen Blumenkorbes als persönlicher Sympathiebezeigung eines Vorstandsmitgliedes einen kleinen Vorgeschmack. Ein anderes Vorstandsmitglied schrieb damals, am 18. Mai, u. a. an ihn, daß „das

Schmerzliche der Situation durch die liebenswürdige Bescheidenheit Ihres edlen Herzens einer Art erlösender Rührung gewichen ist," — auch an mündlichem Ausdruck bleibender Verehrung und Freundschaft fehlte es nicht.

Reinecke machte noch geltend, daß er sein Abschiedskonzert als amtierender Gewandhausdirigent ja ohne sein Wissen als Schluß der Spielzeit schon geleitet habe und daß das Abschiedsauftreten eines tatsächlich bereits Ausgeschiedenen ein Unding sei. Für die Öffentlichkeit, ja, man kann wohl sagen, für die Geschichte, mindestens die des Institutes selbst, wurde eben durch das Unterbleiben eines Abschieds vom Publikum nach 35 jähriger Tätigkeit seinem Rücktritt der Stempel des Gewaltsamen, erzwungen Formlosen aufgedrückt.

Infolge der Ablehnung bis zum Antritt eines Nachfolgers die Konzerte fortzuführen, trat man an den Konservatoriumsprofessor Hans Sitt heran, der ehedem schon in Altenburg und Chemnitz entsprechende Stellungen bekleidet hatte. Er sollte für die folgende Spielzeit vorläufig die Leitung übernehmen. Indes klärte sich die Sachlage noch im selben Juni. Nikisch dirigierte damals urlaubsweise in London; er hatte die Pester Intendantenwirtschaft durchaus satt, und nach Empfang der betreffenden Mitteilungen aus Leipzig gelang es ihm überraschend schnell, schon für den folgenden September freizukommen. Man hatte nun die für beide Teile nicht eben beneidens-

werte Aufgabe, sich auch mit Sitt wieder auseinanderzusetzen.

Daß die ganzen Verhandlungen in die Sommerzeit fielen, hatte die Entwicklung der Angelegenheit etwas in die Länge gezogen. Für Reineckes Nerven war die zwei Monate lang bestehende subjektive Unsicherheit, ob er nicht im Falle des Nichtfindens einer geeigneten Persönlichkeit, doch vorläufig noch bleiben werde, eine starke Belastungsprobe. Nach Schluß des Konservatoriums entfloh er ihr am 13. Juli, um sich in Interlaken bei schriftstellerischer Feinarbeit, Erinnerungen an den als Klavierspieler von ihm hoch verehrten Liszt, zu erholen. Dort bekam er endlich, fünf Tage später, seine Entlassung in die Hände. Als Grund fand sich kein anderer, als der für den Empfänger allerdings herb zu lesende, man habe in den letzten zwei Jahren ein Nachlassen seiner Amtsfreudigkeit und Spannkraft zu bemerken geglaubt. Das Schreiben schloß: „Reichen Sie uns bei Ihrer Rückkehr nach Leipzig die Hand, die wir Ihnen in Verehrung und wahrer Freundschaft bieten werden."

Dem aus den Ferien Heimgekommenen sprach die Direktion durch die Zeitung ihren Dank für die langjährigen treuen Dienste aus, während sie im Nachruf für das eben damals verstorbene Vorstandsmitglied Fritz Trefftz die Worte „im Dienste der echten Kunst" gebrauchte. Reinecke empfand auch dies beim Vergleiche des Wort-

lauts als verletzend; man muß freilich dabei in Betracht ziehen, daß nach den Gesetzen der Kollektiv-Psychologie eine schon von Zweien, geschweige denn von Zwölfen ausgehende Kundgebung nicht mehr der Stellung des Einzelnen zur Sache entspricht und daß man Toten gegenüber mit Worten höher zu greifen pflegt als dem Lebenden. Man sandte ihm, zugleich mit dem wiederholt schriftlich ausgesprochenen Wunsche der Direktion nach Versöhnung, die gewohnten zwei Sperrsitze im Gewandhaus, auch konnte er nach Belieben in der Direktionsloge Platz nehmen, wozu er sich vorläufig nicht entschloß. Mitten unter den Besuchern aber wollte Reinecke nicht sitzen, um nicht Äußerungen hören zu müssen, um wie viel eindrucksvoller die bekannten Werke jetzt unter seinem Nachfolger gespielt würden. In bezug auf die Benutzung der Direktionsloge scheint er selbst unsicher gewesen zu sein. In späteren Jahren erschien der greise Meister dann wieder freundschaftlich inmitten der Direktion und ihrer Damen, und nahm freundlichen Anteil an den Darbietungen seines Nachfolgers.

Wenn die Sache für ihn nicht ohne Kränkung abging, so war eine Mitursache die große Bescheidenheit, durch die ihm zunächst immer nur die Arbeit im Sinne lag, nicht aber die daraus herzuleitenden Ansprüche. Der Siebziger gab noch am Konservatorium seine 15 Wochenstunden und suchte daneben weitgehenden Wünschen von

Musikalien-, Buch- und Zeitschriften-Verlegern gerecht zu werden. Während der Gewandhausspielzeit hatte er jede Woche öffentliche Hauptprobe und Konzert, Vorproben mit dem Orchester und Chorprobe zu leiten, auch vertraglich im Jahre einmal mit Orchester und, je nach Wunsch der Direktion, in der Kammermusik Klavier zu spielen. Dafür bezog er erst von 1890 ab 7000 Mark; in den Jahren 1860—90 hatte er nie um Erhöhung des Gehalts von 5000 Mark nachgesucht, das infolgedessen stets gleichgeblieben war. Mit seinen Nachfolgern verhandelte man gleich auf Grundlage der doppelten und dreifachen Summen. Als unerläßlich für die Stellung im Gewandhause sah er eine vollständig in bürgerlichem Geiste eingerichtete Lebensführung an. Dies mochte freilich stark idealistisch sein, da Dirigentenimpuls und bürgerliche Tugend sehr verschiedenen Quellen der Persönlichkeit entspringen und nicht gerade immer auf dem gleichen Holze wachsen. Es ist aber sehr bezeichnend für seine Auffassung der Stelle des Gewandhausdirigenten als eines hohen Kunstbeamten, der in bezug auf gewisse Anforderungen mindestens keinem anderen hohen Angestellten nachzustehen habe. Wäre Reinecke, wie so mancher andere, der eine große Rolle spielt, ein Männchen aus Wachs, nicht ein Mann aus Kernholz gewesen, so hätte die angeführte erste Unterredung sicher folgende Wendung genommen: „Man will mich nicht mehr; gut, ich

gehe, bitte aber, daß wir beide zusammen den Wortlaut der direktorialen Veröffentlichung festsetzen. Etwa so: Wie wir zu unserer großen Bestürzung, durch mündliche Besprechung bestätigt, vernehmen, wird es unserem Dirigenten aus gesundheitlichen Rücksichten (Herzaffektion), nicht mehr gestattet sein, den Taktstab anders als in Ausnahmefällen zur Hand zu nehmen. Durch diese Tatsache völlig überrascht, werden wir jedoch alles aufbieten, für Herrn Dr. Reinecke einen Nachfolger zu finden, der imstande ist, das durch ihn seit 35 Jahren ruhmreich gewahrte Ansehen unserer Leipziger Gewandhauskonzerte zu erhalten. Der allverehrte Künstler wird in einem Abschiedskonzert zum letzten Male als Dirigent vor das Gewandhauspublikum treten."

Die Tragik des Falles lag für Reinecke in seiner niederdeutschen Vollnatur, die an dem einmal als richtig Erkannten und Gefühlten ohne jeden Seitenblick auf „Opportunität" oder direkten Vorteil unentwegt festhielt und die sich anderseits auch in dem vollen Frischegefühl der Körper- und Geisteskräfte, der Lust und Begeisterung zur gewohnten Arbeit zeigte, in einem Alter, wo man bei anderen daran dachte, sie gehen zu sehen, um neuen Männern und Richtungen Platz zu machen. Seine Mandatare hätten mindestens noch bis zum 75. Geburtstag und wohl noch länger warten müssen, bis eigenes Nachlassen seiner Rüstigkeit den Künstler zum Rücktritt veran-

laßte. Als gerader, vollkommen ehrlicher Charakter unterließ er jeden Schritt, der aus der nun einmal gegebenen Lage noch zu seinen Gunsten hätte geschehen, der Sache ein anderes Aussehen hätte geben können; ihm war es, wie immer, nur um diese selbst zu tun.

Doch sah die Stätte seiner alten Erfolge im engsten Sinne, das Podium des Neuen Gewandhauses, den greisen Künstler wieder. Am Festabend zum 150. Geburtstag Mozarts, dem 25. Januar 1906, spielte der Zweiundachtzigjährige mit Fritz von Bose das Es-Dur-Konzert des Meisters für 2 Klaviere voll ungeminderter Frische der Technik und Geistigkeit. Die Ideale seiner Jugend hatte er treu ins hohe Alter hinein bewahrt, durch reine Herzensgesinnung ein würdiger Vorläufer der großen Zeit, die in seinen beiden ersten Nachfolgern Arthur Nikisch und Wilhelm Furtwängler heraufkam.

Beiträge zur Stadtgeschichte

herausgegeben von

Dr. F. Schulze und Dr. J. Hofmann

Erschienen sind bisher:

		G.-M.
I. **Schulze**, Dr. F.: Die Entstehung des Leipziger Kunstvereins	geb.	1.50
II. **Kroker**, Prof. D. Dr.: Der finanzielle Zusammenbruch der Stadt Leipzig im Dreißigjährigen Kriege	geb.	1.50
III. **Hofmann**, Dr. Joh.: Das Herz der deutschen sozialen Bewegung	geb.	1.80
IV. **Beyerlein**, F. A.: Die Litterarische Gesellschaft in Leipzig	geb.	2.75
V. **Steinitzer**, Dr. M.: Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke	geb.	3.—

In Vorbereitung befinden sich:

Vogel, Prof. Dr. Jul.: Künstler und Kunstfreunde Leipzigs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Beiträge zur Stadtgeschichte

herausgegeben von

Dr. F. Schulze und Dr. J. Hofmann

Kötzschke, Prof. Dr. R.: Aus der Siedlungsgeschichte Leipzigs.

Goetz, Fr., Major d. R. a. D.: Die Garnison Leipzig im Wechsel der Zeiten.

Aus vielen Besprechungen, die sich mehr oder weniger eingehend, aber alle in besonders lobenswerter Weise über die Sammlung aussprechen, ist in einer mehrspaltigen, ausführlichen Besprechung in der „Neuen Leipziger Zeitung" u. a. gesagt:

„. . . Ich halte es darum für ein ungewöhnliches Verdienst des Verlages Walter Bielefeld, wenn er jetzt — man möchte sagen: im allerletzten Augenblick, denn mit der schwindenden steinernen Geschichte schwindet immermehr der Antrieb zum Studium der Stadtgeschichte — ‚Beiträge zur Stadtgeschichte' herausgibt . . . Weitere Hefte sollen in zwangloser Reihe folgen. Nachdem derartige Aufsätze bisher meist an versteckten, und zwar unzugänglichen Stellen erschienen waren und nachdem — leider — der ‚Leipziger Kalender' sein Erscheinen hat einstellen müssen, ist hier endlich wieder Gelegenheit geboten, betrachtend an einer der stolzesten Vergangenheiten teilzunehmen und zu lernen. Wir wollen ganz und gar absehen vom Nutzen und Zweck dieser Heftlein, es bleibt das alte Wort bestehen: ‚Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt'."

ln!